

Obnova fresek Jana Jakuba Steinfelse v kostele sv. Markéty v Praze - Břevnově

Po čtyřicetileté přestávce a po skončených archeologických průzkumech se nedávno opět přikročilo k obnově interiéru bývalého benediktinského klášterního barokního kostela sv. Markéty v Praze – Břevnově.

Přestože tomuto původně románskému sakrálnímu objektu, zbarokizovanému slavnými architekty Kryštofem a Kiliánem Ignácem Dienzenhofery, byla věnována v odborném tisku značná pozornost,¹ dovolíme si upozornit na výsledky restaurování a na drobná, dosud neznámá zjištění, která dokreslují a doplňují poznání barokního umění.

Při práci vycházíme z nálezů specialistů jednotlivých podniků a restaurátorů působících při záchraně kostela. Míjíme tím pracovníky družstva Štuko, Ústředí uměleckých řemesel a restaurátory Díla, podniku Českého fondu výtvarných umění.

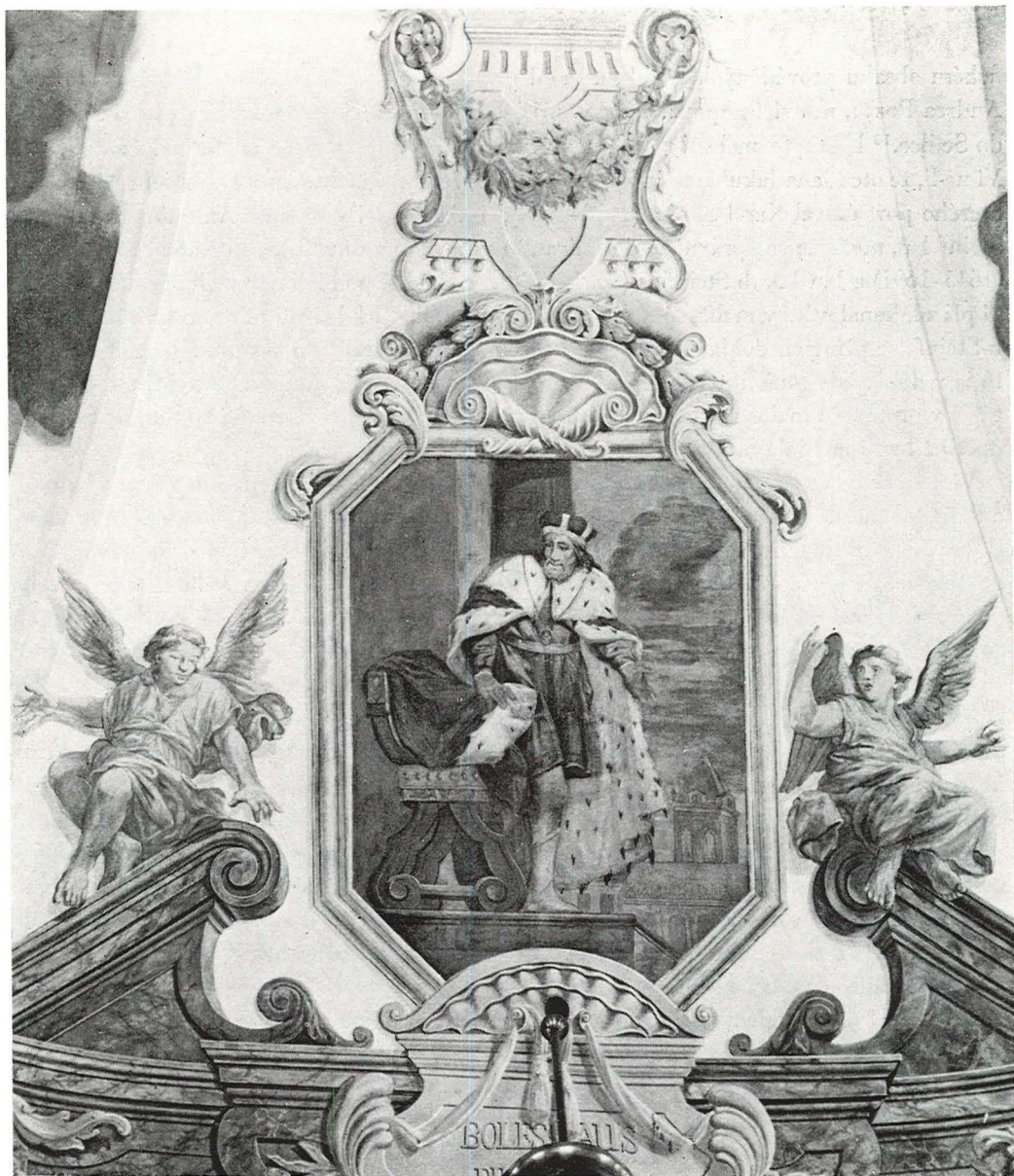
Úvodem uvádíme souhrn základních údajů o barokizaci kostela známých z literatury. Vůdčí postavou, která ovlivnila průběh celé stavby, jak z hlediska stavebního, tak uměleckého a ikonografického, byl tehdejší představený broumovských a břevnovských benediktinů Otmár Zinke.² Celkovým architektonickým řešením byl pověřen Kryštof Dienzenhofer, s nímž spolupracoval při dořešení stavby kostela sv. Markéty jeho syn Kilián Ignác. Zatímco podílu obou architektů na projektech svatyně věnovali odborníci dosti pozornosti,³ nezodpovězena zůstává otázka barevného pojednání interiéru. Tento problém bohužel nemůžeme ani nyní zodpovědět, poněvadž předcházející restaurátorské a obnovovací práce, zvláště z poloviny minulého století⁴ a počátku čtyřicátých let tohoto století,⁵ natolik zasáhly do pojednání omítkových vrstev, že nelze původní vzhled ani náznakově rekonstruovat. Průzkumem bylo zjištěno, že interiér byl bohatě barevně pojednán. Svědčí tomu nálezy sytě červené barvy na epištolní straně presbytáře nad chórovými lavicemi a ve špaletě jednoho z oken.

Úpravy poloviny minulého století však zasáhly v interiéru kostela jednak do malovaných iluzivních architektur bočních oltářů, jednak do omítkově pojednaných ploch mezi scénami jednotlivých fresek Jana Jakuba Steinfelse na klenbě. Roku 1853 Jan Nepomuk Rotter sjednotil boční iluzivní oltářní architektury, do nichž přimaloval postavy apoštolů.⁶ Při té příležitosti restauroval i dřevěné plastiky benediktinských světců Matěje Václava Jäckla, a to sv. Alexia, Bonifáce, Maura, Placida, Maří Magdalény, Jana Evangelisty, Gertrudy, Scholastiky, umístěné po dvojicích na řezaných konzolách při postranních oltářích. Tyto sochy

v nadživotní velikosti, od počátku opatřené jednobarevným křídovým nátěrem se zlacenými detaily,⁷ přetřel světlešedavým tónem, a tak je přizpůsobil svým malovaným oltářním plastikám. Restaurátorský průzkum ukázal, že pod tímto nátěrem se dochovala původní barevná úprava. Proto byly novodobější zásahy sejmuty a rehabilitován původní stav.⁸ Naproti tomu pásy s namalovanými krajkovými vzory druhého rokoka, oddělující jednotlivé Steinfelsovy klenební fresky, jež provedl Jan Nepomuk Rotter taktéž roku 1853,⁹ byly plně respektovány a restaurovány.

Než přikročíme k zhodnocení Steinfelsových fresek, povšimněme si ve stručnosti zjištění získaných při restaurování Brandlových oltářních obrazů, a to Vyvezení sv. Otmara, Smrt sv. Benedikta a Kalvárie z roku 1719, Smrt blahoslaveného poustevníka Vintíře, Setkání sv. Vojtěcha s knížetem Boleslavem II. a Zavraždění sv. Václava z roku 1718.¹⁰ Při restaurátorském průzkumu prováděném ak. mal. Zdenkou Grohmanovou a Helenou Kohlovou se zjistilo, že Petr Brandl na obraze Kalvárie (Ukřižování) provedl autorskou přemalbu,¹¹ jejímž důvodem byla patrně nespokojenost objednatele opata Zinkeho s dohotoveným dílem.¹² Zhodnocení nálezů bude možno provést až po dokončení restaurátorských prací.

Nyní se zaměříme na freskovou výzdobu Jana Jakuba Steinfelse, vytvořenou pro interiér tohoto klášterního kostela. Jeho styky s benediktinským řádem v Břevnově byly mnohem staršího data. První kontakty mezi malostranským cechovním mistrem a církevními řádovými hodnostáři pravděpodobně navázal již v roce 1689 jejich spolubratr a umělcův sourozenec, benediktin a malíř Antonín Steinfels, jenž zemřel v broumovském klášteře 9. prosince 1691.¹³ Roku 1689 navrhl Jan Jakub Steinfels pro mladého benediktinského broumovského doktora Otmara Daniela Zinkeho univerzitní tezi,¹⁴ aniž tušil, že pro tohoto kněze vytvoří i své dílo poslední. Pro naše téma je důležitý centrální motiv uvedeného grafického listu, a to portrét tehdejšího benediktinského broumovsko-břevnovského opata Tomáše Sartoria (1663 až 1700), jenž o rok později – roku 1690 – zadal Janu Jakubovi Steinfelsovi jeho první nám dnes známou velkou freskovou výzdobu nástropních a nástěnných maleb klášterního kostela sv. Vojtěcha v Broumově.¹⁵ Malíř v Broumově pracoval s výjimkou letních měsíců roku 1691, kdy byl vázán smlouvou na práce v královském letohrádku v Oboře v Bubenči,¹⁶ až do roku 1692. Přestože v dalších letech Steinfels pracoval pro jiné objednatele (1695–1698 cisterciácký kostel Beata Maria, Waldsasy, 1696 Pražská kaple poutního chrámu na Svaté Hoře u Příbrami, 1707 zámecká kaple ve Smiřicích, 1705–1708 cisterciácký kostel P. Marie v Sedlci, 1707 palác Přehořovských z Kvasejovic, nyní Lobkovický na Malé Straně v Praze, 1706–1707 fresky kostela sv. Voršily na Novém Městě v Praze, 1709 zámek v Ludwigsburgu, 1713 až 1714 fresky cisterciáckého klášterního kostela Zmrtvýchvstání Krista a Soslání Ducha svatého v Oseku), zůstávají malířovy styky s břevnovskými benediktiny nepřerušeny. Býval totiž častým hostem na slavnostních obědech pořádaných břevnovskými benediktiny při honosných církevních oslavách sv. Markéty. Těchto hostin se zúčastňovala opravdu vybraná společnost. Setkáváme se zde se jmény prelátů dómské svatovítské kapituly, představených různých řádových klášterů, jako jezuitů, premonstrátů ze Strahova, kapucínů, paulánů, františkánů, karmelitánů, syndiků pražské univerzity, městské správy. Zváni bývali i významní umělci jako Kilián Ignác Dienzenhofer a Petr Brandl.¹⁷ Benediktini přijímali Jana Jakuba Steinfelse



J. J. Steinfels: Kníže Boleslav – kostel sv. Markéty v Břevnově

nikoliv jen jako známého freskaře, nýbrž i jako výborného společníka s velkým všeobecným vzděláním a jazykovými znalostmi. Vedle němčiny a češtiny ovládal sloven i písmem latinu a italštinu natolik, že dovedl písemně diskutovat s jednotlivými objednateli o ikonogra-

fickém obsahu prováděných fresek, a mohl proto i doprovázet italského jezuitského malíře Andrea Pozzu, mluvícího pouze italsky, při jeho cestách k cisterciáckému opatovi Snopkovi do Sedlce.¹⁸ Kde tyto znalosti získal, nemůžeme na základě archivních pramenů zodpovědět. Víme-li, že otec Jana Jakuba Steinfelse se přátelil s řezačem drahokamů Dionisiem Miseronim, kterého portrétoval Karel Škréta (1610–1684), o něco starší současník Antonína Stevense ze Steinfelsu, můžeme se oprávněně domnívat, že synové obou malířů, a to Karel Škréta mladší (1645–1691) a Jan Jakub Steinfels (1651–1730), se shodně podíleli na vyšším školním vzdělání při zdokonalování v malířském umění cestou do Itálie. I když ani pro toto tvrzení nemáme u Steinfelse přímých dokladů, můžeme usuzovat, že podnikl tuto cestu v letech 1671–1678, to je v době, kdy o něm nemáme žádné archivní zprávy. Naši domněnku nepřímou potvrzuje zápis v protokolu malostranského cechu, který se k 6. lednu 1678 zmiňuje o tom, že Steinfels opět již bydlí na Malé Straně.¹⁹

Víme-li tedy, že se Steinfels téměř každoročně spolu s Kiliánem Ignácem Dienzenhoferem a Petrem Brandlem zúčastňovali 13. července oslav a slavnostního oběda pořádaných břevnovskými benediktiny k počtě jejich patronky sv. Markéty, lze se oprávněně domnívat, že se Steinfels roku 1716 při rozhovoru se spoluprojektantem celého břevnovského areálu dozvěděl o velké freskové zakázce pro klášterní kostel sv. Markéty. Tím také můžeme vysvětlit archivní zprávu o tom, že vypracoval bez vyzvání dvojí návrh freskové klenební výzdoby této svatyně.²⁰ Vznik uvedených nedochovaných skic můžeme pak vročit právě do mezidobí svátku sv. Markéty (červenec 1716 až únor 1717), tj. do doby, z níž pochází citovaná zpráva. Oprávněnost domněnky dotvrzuje i to, že další z účastníků těchto obědů – Petr Brandl – dodával do téhož kostela šest oltářních závěsných obrazů. Ničím neobvyklým nebylo ani vypracování návrhů fresek-skic v době, kdy se prováděly teprve zednické práce obvodového zdiva. S tímto postupem jsme se setkali již při stavbě sedleckého klášterního kostela, kdy Santini v letech 1705 až 1707 dodával Steinfelsovi pro jeho návrhy rozměry kleneb bočních lodí ze svých plánů, zatímco se teprve zdilo obvodové zdivo.²¹ Je pochopitelné, že při změně architektonického výtvarného názoru v průběhu vlastní stavby se do značné míry měnilo i vyznění freskové výzdoby realizované na základě konceptu a schválených již skic. S tímto případem se právě setkáváme u nástropních maleb kostela sv. Markéty v Břevnově.²² V současné literatuře dochází při hodnocení účinku Steinfelsových fresek v rámci tohoto interiéru k poněkud rozporným a odlišným názorům. Zatímco se Erich Bachmann domnívá, že rozpor zatím spočívá ve zvládnutí techniky klenby, nikoli v jejím stavebním uplatnění, protože její jednotlivé prvky byly iluzivním malířstvím z hlediska teorie baroka falešně interpretovány,²³ se zcela odlišným názorem vystupuje Jaromír Neumann, který myslí, že konečné rozvržení fresek vychází z jiných důvodů. V Břevnově byl v souhře architektonického tvaru a jeho malířské výzdoby pojat chrám jako obraz korábu plujícího v příznivém větru pod vzdutými plachtami po rozbouřeném moři života ke spáse. Umístění souvislých ploch maleb na čočkovitých útvarcích a nikoliv na plochách elipsoidu vychází ze snahy po vyvolání a podpoření představ vzdouvajících se plachet. V souhlase s obrazně symbolickým pojetím čočkovitých výtvarů klenby je také ikonografická náplň těchto polí. Jsou tu znázornění světci, kteří působili v Břevnově a díky jimž se plachty břevnovské šťastně vzdouvají.²⁴ Posléze Kroupa vyvozuje



J. J. Steinfels: Fresky v klenbě hlavní lodi kostela sv. Markéty v Břevnově

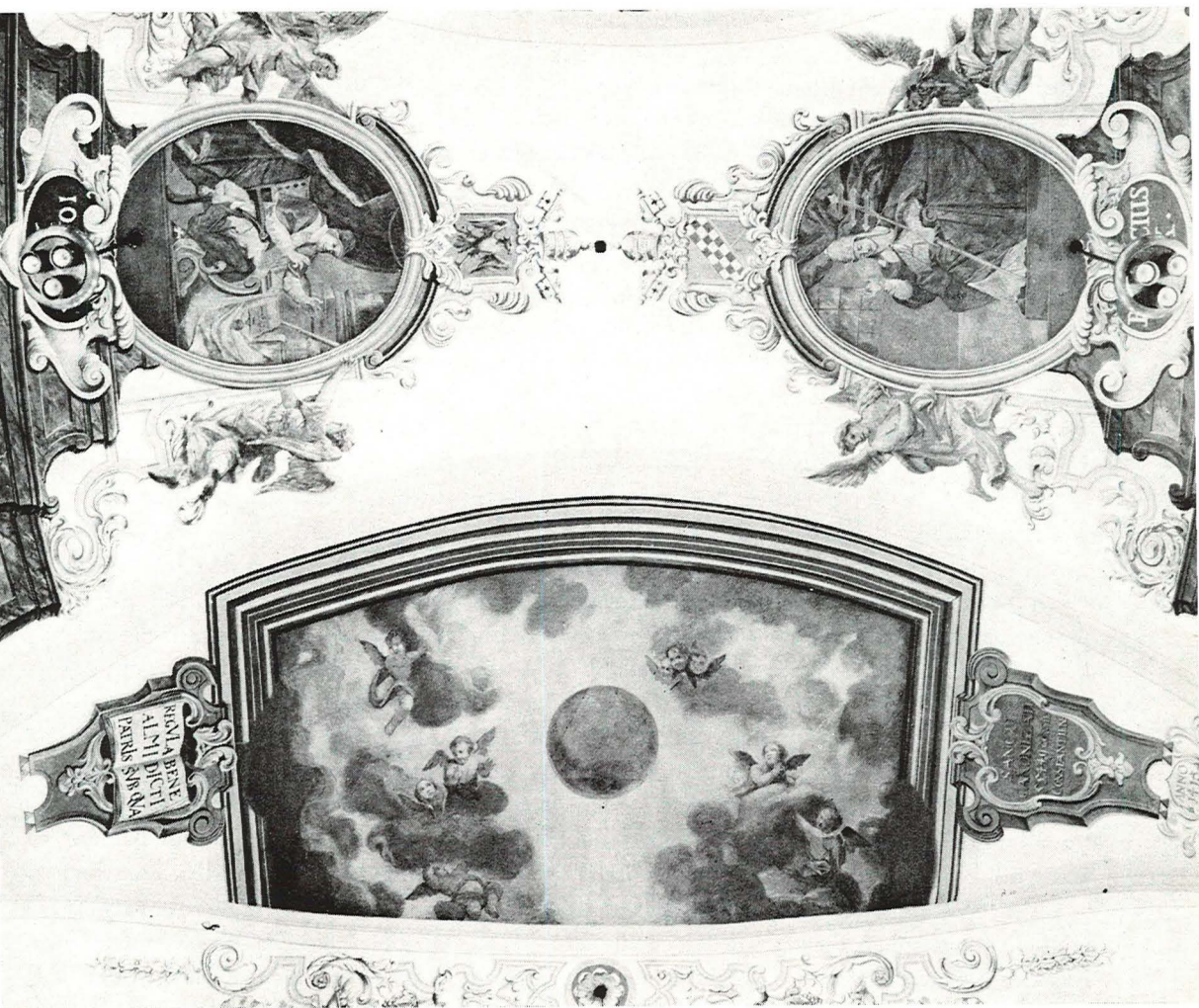
ze Steinfelsova respektování původního námětu a návrhu ve změněných architektonických podmínkách, že úzké zašpičatělé ovály jsou přeplněny figurálními motivy a vzdouvají se proti staticky klidným konkávním plochám. V každém případě bylo touto falešnou interpretací klenby dosaženo strhujícího účinku břevnovského prostoru, nad nímž se srážejí dynamizované úseky klenby.²⁵

Jelikož ikonografickému rozboru kostela sv. Markéty v Břevnově byla v poslední době věnována vyčerpávající studie, shrňme si jen ve stručnosti její výsledky a pokusme se zasadit restaurované Steinfelsovy fresky do kontextu malířova vývoje.²⁶ Ikonografickému programu věnovali benediktini pod vedením opata Zinkeho velkou pozornost. Svědčí tomu řada revidovaných písemných konceptů zabývajících se dějinami kláštera, výběru příběhů, typologická

vazba cyklu, charakteristika a atributy světců.²⁷ Tyto koncepty byly upřesňovány v průběhu prací na podkladě předložených „Abrissů“, v našem případě ve dvou samostatných smlouvách se Steinfelsem, a to na presbytář a hlavní loď.²⁸ Uvedené dispozice uvádíme v plném znění: „der heyl. Vatter Benedict in einem Pluvial und nebst andern Engeln auch zwey welche den Stab und die Inful vortragen ausser dem dritten oder zuletzt gemahlten, die Galleri oder Pallustren pro objecto des hl. Vatters Benedicti das heyl. Creutz in eyner Glorie an den grossen Curt, so sich bis zu der Decke davon exclusive erstreckt, die zwey effigies pontificum Joannis XV et Bonifacii IX zu entwerfen kommen anzumahlen.“ (Svatý otec Benedikt v pluviálu a kromě jiných i dva andělé, kteří před ním nesou berlu a mitru, na ochozu či balustrádě postava svatého otce Benedikta, na širokém pásu vzosně se vinoucím až ke stropu svatý kříž ve svatozáři a dvě postavy papežů Jana XV. a Bonifáce IX.) Archívně máme zachycen i postup prací na freskách. Smlouva na malířskou výzdobu presbytáře byla uzavřena

Členění stropu s dekorativní výzdobou





J. J. Steinfels: Detail freskové výzdoby stropu kostela sv. Markéty v Břevnově

15. dubna 1719 a malíř na ní soustavně pracoval, takže ji mohl dokončit 11. června příštího roku.²⁹ Zároveň v září a říjnu roku 1719 započal Steinfels s prací na iluzivních malovaných oltářních architekturách sv. Benedikta a Marie Dolorosy.³⁰ S malbou presbytáře nebyl opat Zinke spokojen, a tak Steinfels v červnu provádí úpravu maleb presbytáře a v červenci úpravu maleb na vítězném oblouku.³¹ Na malbu hlavní lodi byla uzavřena smlouva 10. července 1720 a práce byly skončeny 26. července 1721.³²

Jelikož podrobný popis fresek s ikonografickým výkladem řešila již dřívější literatura,³³ povšimněme si jej pro úplnost jen v hrubých rysech. V dekoraci celého chrámového prostoru se uplatňuje metoda historická a alegorická, tj. velkých polí s rozměrnými glorifikacemi světců

v nebeském prostředí a polí malých, obrazově pojatých, s postavami panovníků a příznivců kláštera v pozemském prostředí. S obdobnou metodou jsme se setkali již ve Steinfelsových freskách klášterního kostela ve Waldsasích. Velká pole mají následující náměty: v chóru je to oslava zakladatele řádu sv. Benedikta, sv. Vojtěch a pět bratrů v nebeské slávě (s obdobným tématem se setkáváme na Steinfelsově fresce v benediktinském kostele v Broumově z let 1690–1691), Oslavení kříže sv. Alexiem, sv. Bonifác se sv. Markétou, sv. Anastazius, sv. Gaudencius, bl. Vintř, sv. Prokop, sv. Vojtěch, čtveřice českých patronů, tj. sv. Václav, sv. Ludmila, sv. Boleslav Pobožný a sv. Vojtěch. Drobná pole v lunetách klenby chóru připomínají působení benediktinů ve společenských sférách, stavech, hodnostech a profesích. Na menších polích obdélného tvaru na plackových úsecích klenby nad lunetami při okenní straně Steinfels namaloval ideální podobizny příznivců kláštera, tj. Jana XV., Bonifáce IX., Boleslava II., Břetislava I., Přemysla Otakara I., Jana Lucemburského, Rudolfa II., Ferdinanda II.

Cyklos historických postav na menších polích používá shodných kompozičních i barevných schémat, s nimiž jsme se již setkali ve waldsaském kostele. Strnulé sedící či stojící postavy jsou zobrazeny v soudobých oděvech přináležejících jejich hodnosti a stavu a zasazeny do architektonicky řešeného interiéru bez jakékoliv větší náročnosti na výtvarné zpracování či psychologické vyjádření jejich charakteru. Autor zde používá stále se opakujících schémat, která zdárně uplatnil i při zobrazení patronů české země v Pražské kapli poutního chrámu na Svaté Hoře, či v postavách starozákonních proroků a Sibyl smířické zámecké kaple. Jsou to rezidua Steinfelsovy rané tvorby, navazující na domácí tradici nástěnného malířství reprezentovanou dílem Baccia Bianca, zvláště pak v jeho až manýristicky pojatých postavách hrdinů Vergiliovy Aeneidy saly terreny Valdštejnského paláce z dvacátých let 17. století. Tuto tradici u nás pak udržuje ve freskovém malířství až do třetí čtvrtiny 17. století Václav Fabián Harovník ve svých nástěnných malbách v Lobkovickém paláci na Pražském hradě a v zámku v Novém Městě nad Metují. Velkou roli zde hrála i rodinná tradice vycházející z bohatých předloh shromažďovaných v malířském ateliéru již od dob děda Jana Jakuba Steinfelse, Nizozemce Petra Stevense, patřícího k malířům Rudolfa II. a rozhojňného umělcovým otcem Antonínem, působícím v pražském malířském cechu až do roku 1671.

Naproti tomu v oněch pěti velkých polích chóru a hlavní lodi prorazil Steinfels uzavřený prostor chrámu průhledy do nebeských výšin, kde se v oblacích ozářených světelným zdrojem symbolizujícím Boha pohybují hlavní postavy světců, doprovázené poletujícími postavami andělů jim sloužících, nesoucích jejich atributy a vedoucích je k největšímu světlu poznání. Šedavým oparem mraků prosvítá světlo, jemně cestu razí ony nebeské bytosti. Těžké tóny hábitů světců a mraků kontrastují s jásavými paprsky symbolizujícími myšlenky, vycházející z jednoho centrálního zdroje. Tím se Steinfels plně přibližuje Rottmayrovu baroknímu principu, který u nás na počátku 18. století dále rozvíjel Jan Kryštof Liška a jehož vrcholu dosáhl ve fresce Jakobův sen v plaské prelaturě z doby kolem roku 1702.³⁴ S tvorbou tohoto rakouského barokního freskaře rozhraní 17. a 18. století se však Steinfels neseznámil až z děl zmíněného Slezana v Čechách. Do přímého kontaktu s Rottmayrovou malbou mohl Steinfels přijít již dříve, a to v českých zemích i přímo v Praze. Althanové si totiž do svého venkovského zámku ve Vranově nad Dyjí pozvali roku 1696 vídeňského malíře Johana Michaela Rottmayra,

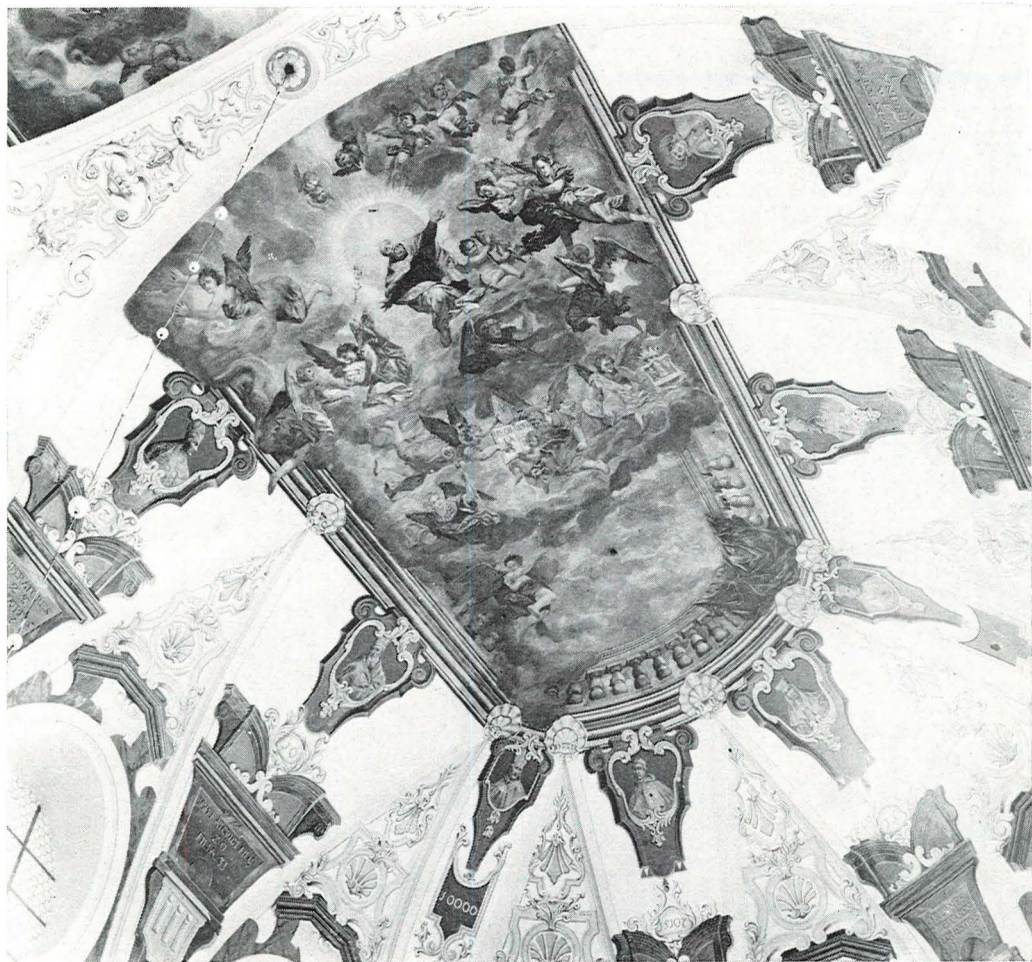


J. J. Steinfels: Detail fresky s postavou sv. Benedikta v kostele sv. Markéty v Břevnově

aby zde vyzdobil klenbu hlavního ústředního sálu freskou s námětem alegorie obchodu a venkovského života. Vztah tohoto salzburského rodáka a obdivovaného rakouského malíře k Čechám byl však mnohem hlubší a delší. Pod patronací mecenášů z rodu Thunů vytvořil již roku 1692 pro kapli jejich venkovského sídla v Cholticích oltární obraz sv. Romedia, thunovského rodinného patrona. Téhož roku dodal pro kostel v Záběhově, zasvěcený Narození P. Marie, oltární obraz Piety a roku 1696 pro Thunovský palác na Malé Straně ve Sněmovní ulici freskovou výzdobu s náměty z Trojské války (požárem v roce 1794 zničenou) za 4000 zlatých, a posléze roku 1704, z popudu Marie Adelheidy hraběnky Thunovské, obraz sv. Kajetána pro hlavní oltář teatinského klášterního kostela téhož zasvěcení.³⁵ Rottmayrův vliv na české barokní umění nekončí koncem 17. století jeho odchodem z Čech, například dodnes je

otevřena otázka, nakolik bylo ovlivněno Reinerovo dílo pozdními freskami tohoto rakouského malíře. Osvojení si zásad tohoto umělce ukazuje Steinfelsova freska kupole klášterního kostela ve Waldsasích z let 1695–1698, kde zvládl zakázku s překvapivou virtuozitou, když postavy zapojil do spirálovitě se vinoucích vzednutých pásů v kouřovém oparu na jasně modré obloze, čímž malba dostala hloubku. Hlavním prostředkem této iluze je vedle podhledového záběru barevně světelné řešení. Nejdůležitější scénu zalil intenzívním zářením vycházejícím z vrcholu kupole. Malba je tak naplněna oslnivým jasnem, který prostupuje všechny jednající postavy. Přítomnost světelného zdroje v centru obrazu odpovídá snaze vyvolat dojem, že v prostoru je přítomna sama síla, myšlenka, jež je zdrojem veškerého světla. Steinfels tak jako jeden z prvních u nás přejímá Rottmayrův způsob malby, jež k vrcholu přivedl Liška.³⁶ Zatímco Steinfels se ještě přidržuje zemitých těžkých barev, Liškův další přínos je v odlehčení barevné škály. Svým kompozičním řešením se stala waldsaská freska odrazovým můstkem, jenž vyvrcholí Reinerovou freskou v pražském křižovnickém kostele. Důležitým prvkem, doposud málo doceněným, je vložení zábradlí na okraj kupole, jež na některých místech překrývá oblaky. Novotný se spokojuje konstatováním, že tento motiv napomáhá zvýraznění iluzivnosti malby.³⁷ Domníváme se však, že Steinfels se zde poprvé snažil skloubit Rottmayrův iluzionismus se směrem iluzivní malované architektury proklamované kvadraturisty, jejichž mluvčím ke konci 17. století se stal Andrea Pozzo, který teoreticky propracoval její využití ke zvýšení prostorové iluze. Onen motiv rozvinul Steinfels v Oseku a pak v Břevnově. Dalším vývojovým bodem v přejímání Rottmayrových malířských principů je umělcova freska v křížení sedleckého klášterního kostela P. Marie z roku 1706. I zde je celá klenba přeplněna letícími postavami v těžkých hnědavých, nařalovělých, žlutavých oděvech, jež jako by přiváděly návštěvníky k centrální figurální scéně, vzlétající a opět slétající v krouživých pohybech. Scéna je opět zalita intenzívním světlem vycházejícím ze středu nebe, k němuž vzlétá holubice, tvořící nedílnou součást centrální skupiny. Záře proniká mraky a modeluje postavy andělů a vedle oken prosvětluje celý prostor křížení. Divákovi se tak klenba prolamuje do neohraničeného prostoru, do něhož je vtahován, aby se zúčastnil nadpozemských dějů. Steinfels tak zde dále rozvíjí zmíněný výtvarný názor, v němž hlavním prostředkem prostorové iluze je především barevně světelné řešení fresky. Se shodným výtvarným názorem se setkáváme i v Steinfelsově díle cisterciáckého klášterního kostela Zmrtvýchvstání Krista a Soslání Ducha Svatého v Oseku z let 1713–1714.

Zvláštní postavení mezi malbami klenby kostela sv. Markéty má freska Oslavení sv. Benedikta, kde přechod z konkrétního reálného světa Dienzenhoferovy architektury do světa nadpozemského prostředkuje malovaná iluzivní balustráda, částečně překrytá oparem těžkých mraků. A zde opět můžeme nalézt onu vývojovou linii, již jsme se již dotkli. Jejím počátkem je iluzivní malovaná architektura balustrády fresky kupole kostela ve Waldsasích a jejím pokračováním freska oseckého kostela. Ve fresce, zobrazující 150. žalm, využil Steinfels v balustrádě a malované architektuře oblouku principů Pozzovy iluzivní malby k tomu, aby vytvořil jakýsi přechod mezi skutečným světem a nadpozemskými nebeskými výšinami. Po Waldsasích, kde se Steinfels poprvé snažil vyrovnat s tímto problémem, znamená osecká malba další vývojový stupeň v jeho uměleckém růstu. Vyvrcholením a zároveň i logickým



J. J. Steinfels: Freska presbytáře kostela sv. Markéty v Břevnově

závěrem je pak malba presbytáře kostela sv. Markéty v Břevnově. Tímto zjištěním se upřesňuje tvrzení, že předstupněm motivu balustrády zmíněné břevnovské malby je freska salzburského dómu.³⁸

Ve vztahu k této břevnovské fresce zůstává nezodpovězena otázka ovlivnění Steinfelsovy tvorby iluzivní malbou Andrea Pozzy, která sehrála tak důležitou roli ve středoevropském freskařství první poloviny 18. století. Dopustili bychom se zjednodušení, zvláště po citovaných zjištěních, kdybychom vycházeli z předpokladu, že břevnovská malba Oslavení sv. Benedikta je prvním příkladem Steinfelsova přejímání poznatků italského malířství, které se v duchu Andrea Pozzy začalo rozvíjet již koncem 17. století. Pro náš názor, že se nejedná o nahodilou souvislost, svědčí dochovaná korespondence opata Snopka s jezuitským malířem Andreou Pozzem.



J. J. Steinfels: Freska s postavou Bonifáce IX. – kostel sv. Markéty v Břevnově

Přestože zasvěcená studie P. Preisse se zaměřila na pronikání onoho malířského nového směru do českých zemí,³⁹ musíme se k tomuto tématu alespoň náznakově vrátit v souvislosti vztahu Andrea Pozza s Janem Jakubem Steinfelsem. Je nám jasné, že tento exkurs bude torzovitý, jelikož vychází jen z několika dopisů opata sedleckého cisterciáckého kláštera Jindřicha Snopka z let 1707–1778.⁴⁰ Výňatek dopisu z října 1707 adresovaného Andreovi Pozzovi do Vídně, hodnotí tohoto malíře jako... viro in arte consumato comitte meretur et ego Reverentiam Vestram non tantum ex publico totius Regni Bohemiae fama, sed etiam ex rarie de perspectiva architectura, duobus a se editis libris, tractato calculo... (muž, vynakládající největší péči o umění zasluhuje úcty a Vaše Velebnost ať nevychází toliko po celém Českém království veřejné pověsti, nýbrž i z jeho ve dvou knihách vydaných pojednání o perspektivě architektury). Ukazuje, že v našich zemích a archívech se z korespondence pravděpodobně dovíme mnohem více o pronikání nového uměleckého malířského směru do Čech. Ona pověst o muži, vynakládajícím největší péči o umění nebyla toliko řečnickou nadsázkou, ale šířila se k nám z několika stran. Víme-li, že zmíněné dvousvazkové dílo, vydané v letech 1693 a 1700, věnoval Andrea Pozzo přímo císaři Leopoldovi I., který jej pak pozval do Vídně,⁴¹ aby zde vytvořil několik prací, je přísun informací o malíři jezuitů do Čech pochopitelný. Styky mezi Andreou Pozzem a českými zeměmi se v roce 1707 neodehrávaly jen na poli teoretických znalostí čerpaných z jeho knih, či prostřednictvím jeho žáka Hiebla, usazeného od roku 1707 v Praze. V té době měli již klementinští jezuité přímé kontakty s italským spoluhratrem-malířem, u něhož si objednali nástěnnou malbu s námětem Svatby v Káni galilejské, a to pro letní refektář. Přestože doposud neznáme přímé doklady těchto jednání, dovidáme se z dopisu Andrea Pozzy opatu Snopkovi z doby mezi 18.–28. listopadem 1707, že cestu do Sedlce uskuteční u příležitosti proponované návštěvy pražské klementinské koleje.⁴² V odpovědi ze 17. prosince 1707 na citovaný Pozzův dopis, v němž dále uvedený malíř požaduje při své cestě doprovod znalý italského jazyka, poněvadž neumí ani latinsky ani německy, sedlecký opat Snopek doporučuje jako Pozzova průvodce... Dominus Steinfels, pictor, qui etiam bene collet linguam italicam...⁴³ (Mistr Steinfels, malíř, který je dobře vzdělán v jazyce italském.) Z uvedených citací lze vyvodit, že se Jan Jakub Steinfels v době svého malířského působení v Sedlci seznámil při rozhovorech s opatem Snopkem hlouběji s tvorbou Andrea Pozzy a snažil se v rámci případného přímého styku s tímto italským umělcem ještě prohloubit své znalosti nového malířského směru, a tak se vyrovnat s konkurencí Pozzových žáků. Ona prohloubená znalost tvorby italského malíře, částečně ovlivněná tvorbou přímých Pozzových žáků – Kryštofa Tausche (Touše) a Jana Hiebla – se projevila v propracovanosti zmíněné oseeké malby i břevnovské fresky Oslavení sv. Benedikta. Přestože fresky břevnovského kostela mají oproti tvorbě Liškově a Hieblově určité retardující prvky, nelze mluvit o tom, že zde Steinfels rozměľňoval toliko výsledky dosažené v jeho raném díle ve Waldasích.

Závěrem lze konstatovat, že restaurování Steinfelsových fresek v kostele sv. Markéty v Břevnově přispělo k poznání ne zcela doceněné tvorby tohoto našeho barokního freskaře.

POZNÁMKY

- ¹ Menzel, B.: Die Barockkunst unter der Abten von Braunau, 72. Jahresbericht des öffentlichen Städtgymnasium der Benediktiner zu Braunau im Böhmen, im Schlusse des Schuljahres 1932–1933, Broumov 1933; Holub, B. J.: Odkryté poklady, paměti, a místopisné děje vikariátního obvodu libockého v okrese smíchovském, Praha 1893, s. 23, 24, 29; Matějka, B.: Přestavba a výzdoba chrámu sv. Tomáše při klášteře poustevníků řádu sv. Augustina, separát, 1896, s. 32 a 33; Podlaha, A.: Posvátná místa království českého, vikariát libocký, díl VI, 1911, s. 20–21.; Herain, K. V.: České malířství od doby rudolfínské až do smrti Reinerovy, Praha 1915; Břevnov, první klášter benediktinů na půdě slovanské, Praha 1931; Štech, V. V.: Československé malířství a sochařství nové doby, 1938–1939, s. 128; Blažíček, O. J., Čerovský, J., Poche, E.: Klášter v Břevnově, Praha 1944; Poche, E.: Stavební kronika břevnovského kláštera a kostela z let 1701–1721, ČSPSČ XLIX, 1941–1942, s. 171–172; Blažíček, O. J., Čerovský, J.: Jan Jakub Steinfels v dokladech břevnovského opatství, Památky-Historie XLIII, 1948, s. 91–92; Neumann, J.: Brandlovy obrazy a ikonografie chrámu sv. Markéty v Břevnově, Umění XXIX, 1981; Kroupa, J.: Klášterní chrám v Břevnově a česká architektura kolem roku 1709, XXX, 1982, s. 282
- ² Menzel, B.: Abt Othmar Zinke, 1700–1738, Ein Prälat des böhmischen Barock, Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner Ordens und seiner Zweige, Band 89, Jahrgang 1978, Heft I–II, Ottobereuen 1978, Neumann, J.: Brandlovy obrazy I. c.
- ³ Neumann, J.: Český barok, 1969, zde další literatura
- ⁴ Blažíček, O. J., Čerovský, J., Poche, E.: I. c. s. 36
- ⁵ dtto
- ⁶ dtto
- ⁷ Blažíček, O. J.: Matěj Václav Jäckel, Památky archeologické, skupina historická, roč. VI.–VIII., díl XXXXI, za rok 1936–1938, s. 99
- ⁸ Podrobněji v připravovaném článku M. Suchomela
- ⁹ Blažíček, O. J., Čerovský, J., Poche, E.: I. c.
- ¹⁰ Neumann, J.: Brandlovy obrazy I. c.
- ¹¹ Grohmanová, Z., Kohlová, H.: Restaurátorská dokumentace, 1982
- ¹² Zhodnocení nálezu provede J. Neumann
- ¹³ Menzel, B.: Die Barockkunst I. c.
- ¹⁴ Menzel, B.: Abt Othmar Zinke I. c.; Cechner, A.: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese broumovském, díl XLV, 1930, s. 112; Blažíček, O. J.: Šest rytin z opatství broumovského 1680–1794, 1940, s. 4–7; Jiřík, V.: Universitní téze Otmara Zinkeho z roku 1689, Umění XIX, 1971, s. 506; Menzel, B.: Abt Zinke I. c.
- ¹⁵ Menzel, B.: cit. spisy, Umělecké památky Čech, A–J, I. díl, 1977, s. 125
- ¹⁶ Podlaha, A.: Z pamětní knihy stavebních písařů Hradu pražského z let 1683–1719, PAM XXXII, 1921, s. 116
- ¹⁷ Menzel, B.: Abt I. c. s. 129
- ¹⁸ Hejnic, O.: Příčinky k dějinám stavby chrámu Panny Marie v Sedlci u Kutné Hory, PAM XXIII, 1908–1909, s. 424–426
- ¹⁹ Herain, K.: I. c. 82
- ²⁰ viz pozn. 1
- ²¹ Hejnic, O.: I. c.
- ²² V kontextu tohoto článku se nelze zabývat stavebním vývojem kostela
- ²³ Hubala, E.: Barock in Böhmen, 1964, s. 37
- ²⁴ Neumann, J.: Brandlovy obrazy I. c. s. 236
- ²⁵ Kroupa, J.: I. c. s. 282–3
- ²⁶ Neumann, J.: Brandlovy obrazy I. c.
- ²⁷ dtto, s. 131, 256
- ²⁸ Blažíček, O. J., Čerovský, J.: Steinfels I. c., v plném znění Menzel, B.: Ein Blick I. c. s. 110–5
- ²⁹ dtto, smlouva SÚA Břevnov A XIV b

³⁰ Menzel, B.: Ein Blick l. c. s. 111

³¹ dtto

³² Blažíček, O. J., Čeřovský, J., Poche, E.: l. c.

³³ Neumann, J. Brandlovy obrazy l. c.

³⁴ Neumann, J.: Jan Kryštof Liška, Umění XV, 1967, s. 274

³⁵ Preiss, P.: K dějinám paláce Maxmiliána Thuna na Malé Straně, Staletá Praha VI, 1973, s. 66–7, kde dřívější literatura

³⁶ Neumann, J.: Jan Kryštof Liška l. c.

³⁷ Novotný, V.: Steinfelsovy kresby pro kupoli klášterního kostela ve Waldsasích, PAM XXXVI, 1931, s. 89–93

³⁸ Hubala, E.: Barok l. c. 214

³⁹ Preiss, P.: Baroková iluzivní malba architektury a Čechy, Umění věků, Praha 1956, s. 172 a další

⁴⁰ Hejnic, O.: Příčinky l. c.

⁴¹ Preiss, P.: l. c.

⁴² Hejnic, O.: l. c.

⁴³ dtto