TYROLSKÝ MISTR NARCISS Z BOLZANA A RELIÉF NANEBEVZETÍ PANNY MARIE Z NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE

Helena Dáňová – Národní galerie v Praze

Ikonograficky velmi zajímavý a dosud nepublikovaný reliéf z borovicového dřeva se do Národní galerie v Praze dostal v roce 1939 ze sbírky Ferdinanda d'Este ze zámku Konopiště.[1] Frontálně zobrazená Panna Marie má sepjaté ruce v modlitbě a je vynášena do nebes dvojicí andělů po stranách, kteří ji přidržují za paže. Po stranách terénu, na němž Panna Marie stojí, vidíme skupiny modlících se apoštolů v čele s klečícím sv. Janem po Mariině levici a sv. Petrem na protější straně. Někteří z apoštolů vzhlížejí vzhůru k Marii, jiní hledí na diváka. Malá hloubka reliéfu (9 cm) nasvědčuje tomu, že Nanebevzetí bylo zřejmě původně upevněno na křídle skříňového oltáře.

Restaurování díla akademickou malířkou Tamarou Beranovou přineslo zajímavé poznatky.[2] Jak bylo doloženo restaurátorským a přírodovědným průzkumem, andělé nesoucí Marii jsou vyřezáni z lipového dřeva (na rozdíl od zbytku reliéfu provedeného z borovice), mají také odlišný křídový podklad a jsou nalepeni na tenkou borovicovou podložku shodnou s materiálem celého reliéfu. Je proto oprávněné se domnívat, že andělé jsou pozdějšími doplňky z 19. či počátku 20. století, avšak pečlivě řezbářsky zpracovanými v duchu pozdní gotiky.[3] Takové provedení společně s celkovou konečnou úpravou reliéfu (viz restaurátorská zpráva) zřejmě mělo zvýšit jeho hodnotu na trhu s uměním.

Z ikonografického hlediska bývá výjev Nanebevzetí Panny Marie jako samostatný motiv s ústřední postavou nesenou anděly do nebes za asistence přihlížejících apoštolů ve středověkém

[1] Inv. č. P 5496, borovice (Pinus silvestris, zjistila Ivana Vernerová – Lab. zpráva 09/16, D 41), v. 91 cm, š. 95 cm, hl. 9 cm, novější polychromie a zlacení, původní provenience neznámá.

[2] Tamara Beranová, restaurátorská zpráva E 746 z roku 2010. Zpráva je uložena v Archivu RA NG v Praze: „*Reliéf Nanebevzetí Panny Marie je kromě andělů složen z pěti dřevěných částí z borového dřeva v následujících rozměrech, a to ve vertikálním dělení: 20,5 cm, 21,5 cm, 26 cm, 23 cm, 2 cm. Tyto jsou na zadních stranách spojené textilní bandáží. Také řezby andělů (avšak z lipového dřeva) upevněných na tenké dřevěné bázi (z téhož borového dřeva jako ostatní část reliéfu) jsou k postavě Panny Marie připevněny textilní bandáží. Dřevo reliéfu je mírně červotočivé. Panně Marii chybí pravá ruka a maliček na levé ruce. Dolní okraj reliéfu je odlámaný. Rozsáhlá laboratorní analýza prokázala nesourodost barevných a podkladových vrstev, zejm. u obou andělů, a jejich odlišnost od ostatních částí reliéfu. Kamenná křída (dolomitický vápenec) se nachází na postavách apoštolů, dále na plášti Panny Marie a na terénu, a je, pravděpodobně, nejstarší podkladovou vrstvou odpovídající době vzniku reliéfu. Přírodní křída s příměsí okru tvoří podklad u obou andělů. Tento podklad není krakelován. Na něm je nanesen červený poliment a na něm je zlacení plátkovým zlatem (s příměsí stříbra). Složení podkladu a absence dalších vrstev polychromie svědčí ve prospěch hypotézy o dodatečném doplnění reliéfu oběma anděly z lipového dřeva. Na křídle anděla vpravo jsou dvě hnědé vrstvy obsahující křídu, na povrchu jsou identifikovány zbytky stříbra. Vnější křídla jsou pravděpodobně časově identická s oběma anděly. Podklad na bázi olova a chlóru byl rozpoznán na spodním okraji pláště u apoštola vpravo a je pozdější přemalbou. Ze vzorku odebraného z pláště apoštola stojícího na pravém okraji identifikovala chemicko-technologická laboratoř NG několik po sobě jdoucích vrstev: měděnku, která se vyskytuje již ve středověku, v další vrstvě pak rezinát měďnatý, známý od 17. století, a dále pruskou modř, která se vyskytuje v polychromiích až na počátku 18. století. Po ní následuje vrstva červeného polimentu s plátkovým zlacením (s příměsí stříbra), pravděpodobně v úpravě z 19. nebo počátku 20. století. Na postavách ostatních apoštolů se původní polychromie dochovala pouze ve fragmentech. V nich můžeme identifikovat červený organický lak, minium a azurit. Nové zlacení na všech postavách reliéfu má záměrně patinovaný povrch, místy prodřený, působící dojmem stáří, jak bylo obvyklé upravovat sochy v první třetině 20. století.*" – Chemicko-technologický laboratorní průzkum provedla ing. Radka Šefců (Lab. zpráva 09/48 je součástí restaurátorské zprávy).

[3] Při opravě reliéfu byli zřejmě poškození andělé seříznuti a byla z nich ponechána tenká podložka zachovávající obrys původních andělů. Na ni pak byli připevněni andělé z lipového dřeva, kteří svou vzdouvající se draperií a mohutnou, mačkanou hmotou rubu pláště připomínají sochařství stylově mladší (dobu kolem roku 1500), než je reliéf. Vnitřní křídla andělů jsou původní, provedená z borovicového dřeva.

umění zobrazován velmi vzácně[4] (na rozdíl od velmi frekventované scény se Smrtí Panny Marie) a objevuje se tak až v 15. století. Nejpočetnější zastoupení scén Nanebevzetí Panny Marie nalezneme v té době v Norimberku, nejstarším z nich je křídlo Tucherova oltáře z doby kolem roku 1444, nyní v Mariánském kostele v Norimberku.[5] Panna Marie, podaná přísně frontálně, se vznáší se sepjatýma rukama nad prázdným hrobem a do nebes je vynášena anděly, kteří ji přidržují pod rameny. O něco mladší variantu takové kompozice ukazuje středová deska oltářního epitafu zámožné vratislavské rodiny Imhoffů z doby kolem roku 1455 určeného pro kostel sv. Alžběty ve Vratislavi, vytvořená v norimberské dílně Mistra Wolfgangova oltáře.[6] Zde je Panna Marie zobrazena klečící nad prázdným hrobem obklopeným apoštoly, v nebeské sféře je pak očekávána Kristem a korunována anděly za Královnu nebes. Tento typ s klečící Pannou Marií se rychle rozšířil,[7] velmi oblíbený se stal v dílně vratislavských Beinhartů.[8] Kompozice Tucherova oltáře byla oproti tomu jako předloha využita mnohem méně, až v 16. století se stala základním východiskem (společně s grafickým listem Nanebevzetí Máří Magdalény od Mistra E.S.) pro monumentální oltář Tilmanna Riemenschneidera v Crenglingen z let 1505–1510.[9]

Náš reliéf představuje vůbec nejstarší dochované řezbářské dílo s vyobrazením Nanebevzetí Panny Marie, které kompozičně vychází z norimberského Tucherova oltáře, ale zároveň bylo modifikováno hojně šířenými grafikami Mistra E. S. Ačkoli o provenienci díla není nic bližšího známo,[10] nejbližší stylovou komparaci nabízí oblast Tyrolska. Tento závěr potvrzují i poznatky získané restaurátorským a přírodovědným průzkumem: reliéf je vyřezán z borovice, charakteristického materiálu tyrolských řezbářů, a podklad je tvořen kamennou křídou (dolomitickým vápencem) používanou obvykle v této oblasti.

Koncem 15. století působila v Brixenu významná a velmi plodná řezbářská dílna Hanse Klockera (doloženého 1478–1500),[11] která zásobila oltáři široké okolí. Zhruba 40 km jižněji od Brixenu, v Bolzanu, vedl taktéž poměrně rozsáhlou dílnu Klockerův o málo mladší a méně známější současník Mistr Narciss (Narziss von Bozen), doložený archivními prameny mezi lety 1474–1517.[12] Právě

[4] Kompozice vznikla osamostatněním Nanebevzetí ze scény Smrt Panny Marie, kde Marie, obklopená apoštoly, leží na posteli či klečí a její duši v podobě mladé dívky drží v náruči Kristus, který ji provází do nebes. K vývoji ikonografického typu Nanebevzetí Panny Marie viz například Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*. Sv. 4,2. *Maria,* Gütersloh 1980, s. 276–284.
[5] Oltář byl původně určen pro norimberský kostel augustiniánů-eremitů. Mistr Tucherova oltáře, Tucherův oltář, kolem roku 1440, vnější strana levého křídla: Sv. Vít a Nanebevzetí Panny Marie, tempera na smrkovém dřevu, 177 × 109 cm. Kostel Panny Marie, Norimberk. – Peter Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550*, Königstein im Taunus 1993, kat. č. 22, s. 183, obr. č. 33–38 na s. 38–39.
[6] Mistr oltáře sv. Wolfganga, Oltář Panny Marie s erbem rodiny Imhoffů, kolem roku 1455, střed oltáře Nanebevzetí Panny Marie, tempera na smrkovém dřevu, 128 × 105 cm. Muzeum Narodowe, Varšava, inv. č. 186 525. – Strieder (pozn. 5), kat. č. 50, s. 188, obr. č. 47 na s. 49.
[7] Typ „imhoffovské" kompozice záhy použil například Johann Koerbecke pro oltář cisterciáckého kláštera v Marienfeldu u Kolína nad Rýnem z let 1457–1458 (90×62, Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid) nebo Michael Wolgemuth na křídle mariánského oltáře z kostela augustiniánů-eremitů v Norimberku (poté přeneseného do kostela sv. Jakuba ve Straubingu) z doby kolem roku 1490. Viz Strieder (pozn. 29), kat. č. 58, s. 206–207, obr. 96 na s. 82.
[8] Problematice imhoffovského typu Nanebevzetí Panny Marie a jeho rozšíření ve slezském prostředí se naposledy věnoval Pawel Freus, Die Ikonographie der Marienhimmelfahrt in Schlesien im Mittelalter und ihre Stellung in Mitteleuropa, in: Helena Dáňová – Jan Klípa – Lenka Stolárová (edd.), *Slezsko, země Koruny české. Historie a Kultura 1300–1740,* Praha 2008, s. 747–785.
[9] K oltáři naposledy Rainer Kahsnitz, *Die grossen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol,* München 2005, s. 238–253.
[10] Ve vědecké kartě Sbírky starého umění Národní galerie v Praze je reliéf veden jako německá práce z let 1470–80. Karta je uložena ve Sbírce starého umění ve Šternberském paláci.
[11] Erich Egg, *Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre,* Innsbruck 1985, s. 97–112.
[12] Ibidem, k mistru Narcissovi s. 245–256.

Narcissovo dílo představuje vůbec nejbližší možnou komparaci k reliéfu z Národní galerie v Praze. O stylovém původu Mistra Narcisse není nic bližšího známo, pro určitou blízkost k tvorbě Hanse Klockera se předpokládá, že byl školený v Brixenu či s dílnou Hanse Klockera spolupracoval. Nověji byl v jeho díle rozpoznán i ohlas jihoněmeckého sochařství doby kolem poloviny 15. století.[13] Mistru Narcissovi z Bolzana je připisováno několik oltářů (jeden z nich je signován i datován) a samostatně dochovaných reliéfů roztroušených v různých sbírkách. Pro zhodnocení pražského reliéfu je důležité zejména mistrovo rané dílo. Oltář z farního kostela v jihotyrolském Völs am Schlern nese letopočet 1488, oltář byl bohužel počátkem 20. století zničen rozřezáním a znovusesazením (avšak bez respektování původního vzhledu) a následně byl doplněn novodobými částmi.[14] Určitější představu o řezbářském umění Narcisse nám umožňuje oltář ve Fiera di Primiero (1485?),[15] který se dochoval v původní podobě. Tyto dva oltáře spolu s reliéfem Zvěstování z vídeňského Belvedere[16] a reliéfem Nanebevzetí Krista z Victoria and Albert Museum (kolem 1490)[17] patří mezi nejbližší analogie k pražskému Nanebevzetí Panny Marie. Na všech jmenovaných dílech najdeme znaky typické pro tvorbu Narcisse z Bolzana a jeho dílny: charakteristické drobné ploché obličeje se špičatými nosíky, dlouhé vlasy a vousy dělené do jednotlivých pramenů, tuhé drapérie s uplatněním výrazných, hlouběji probraných vertikál.

Narciss z Bolzana ve své tvorbě hojně využíval grafické předlohy, jak bylo ostatně v pozdně středověkých dílnách běžnou praxí. Hlavní inspirační zdroje představovaly listy od Mistra E. S. (asi 1420–1468) a Martina Schongauera (asi 1148–1491). Velké oblibě se v tyrolské dílně Mistra Narcisse těšily grafiky Mistra E. S. Pražský reliéf je v podstatě „poskládán" z několika motivů převzatých z grafických listů Mistra E. S., a dokládá tak eklektický charakter díla Narcisse z Bolzana. Hlavním kompozičním východiskem se (kromě křídla výše zmíněného Tucherova oltáře) stal list L 169 s *Nanebevzetím sv. Máří Magdalény*,[18] kde je světice vynášena na nebesa anděly, kteří ji drží v podpaží. Světice se lehce vznáší nad terénem, v němž najdeme do detailu citovanou skálu, kterou má Panna Marie na pražském reliéfu pod nohama. Postavu Marie si pak řezbář vypůjčil z listu L 61 s výjevem *Panna Marie jako služebnice v chrámu*, datovaným rokem 1467.[19] Zde najdeme charakteristické rozložení draperie Mariina šatu v dolní partii, které je opět na reliéfu podrobně řezbářsky převedeno, včetně tuhého trubicovitého záhybu vedle kolena. U kotníků se záhyb láme a je diagonálně veden na opačnou stranu. Gesto rukou (ačkoli na reliéfu jedna chybí) opět připomene Marii Mistra E. S., stejně jako obličej s melancholickým výrazem (detail pootevřených očí převzal řezbář

[13] Poslední číslice v letopočtu na oltáři je nečitelná. Viz ibidem, s. 248. – Federico Zeri (ed.), *La pittura in Italia: il Quattrocento,* sv. 2, Milano 1987, s. 714. – Enrico Castelnuovo (ed.), *Imago Lignea – Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVI secolo*, Trient 1989, s. 119–150, kat. č. 18–23. Včetně dosavadní literatury.
[14] Egg (pozn. 11), s. 248.
[15] Ibidem, s. 250, obr. 182. – Enrico Castelnuovo (pozn. 13), s. 119–125, kat. č. 18, autor hesla Serena Castri.
[16] Vídeň, Belvedere, inv. č. 4993. Narcissovi z Bolzana jej připsala Veronika Pirker-Aurenhammer, Das Wiener Weinahtsrelief der Klocker-Werkstatt. Restaurierung–Geschichte–Bildtradition, in: Agnes Husslein-Arco (ed.), *Das Wiener Weinahtsrelief aus der Werkstatt Hans Klockers*, Weitra 2008, s. 7–22, k reliéfu z Belvedere s. 17–18.
[17] Londýn, Victoria and Albert Museum, inv. č. 712–1895. – Norbert Jopek, *German Sculpture 1430–1540.* London 2002, kat. č. 66, s. 145–146.
[18] L 169, Nanebevzetí sv. Máří Magadalény, 1450–1455, 105 × 72mm, Dresden, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen. K Mistru E. S. naposledy Janez Höfler, *Der Meister E.S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, Regensburg 2007, s vyobrazením všech grafických listů Mistra ES. L 169 – č. obr. 169 v obrazové příloze.
[19] L 61, Panna Marie služebnice v chrámu, 1467, 152 × 112 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina. Vyobrazení ibidem, č. obr. 61 v obrazové příloze.

z postavy sv. Máří Magdalény na L 169) a bohaté lehce zvlněné vlasy. Pro dvě skupiny apoštolů po stranách Panny Marie našel řezbář předlohu v grafickém listu L 35 s námětem *Seslání sv. Ducha*,[20] najdeme zde hlavu apoštola (Jakub st.) s charakteristickou kápí i řešení lemu šatu u krku sv. Jana (uprostřed s přehybem).[21] Na reliéfu zaujme také dlouhý lem pláště sv. Jana, který se až do opačné poloviny kompozice vine přes pahorek, z něhož je Panna Marie vynášena na nebe. I tento motiv najdeme na grafických listech Mistra E. S. (L 55 *Bolestný Kristus se dvěma klečícími anděly*).[22] Přetáčený lem pláště apoštola Jana má předlohu na listě L 88 (*Evangelista Matouš*).[23] Také detail pláště, sklouzávajícího z ramene, najdeme na listech L 87, L 103 a L 104.[24]

Úroveň řezbářského zpracování skupin apoštolů na pražském reliéfu kolísá. Světci po levé straně Panny Marie (skupina se sv. Janem) vykazují vyšší kvalitu zejména v provedení draperií, jejich pláště jsou členěny tuhými záhyby, vyniká zde motiv bosé nohy sv. Jana obnažené zpod pláště, stejně jako dlouhá křivka lemu roucha vinoucí se podél terénu. Druhá skupina apoštolů již není tak náročně zpracována, tuhá zjednodušená draperie se láme v málo členěných záhybech. Nápadné jsou zejména méně zvládnuté proporce, například lýtko sv. Petra, na němž klečí apoštol v kápi (mohl by to být ovšem i terén překrytý Petrovým pláštěm). Stejně tak najdeme rozdíly ve zpracování rukou v obou skupinách. Kvalitativní nevyváženost reliéfu je možné vysvětlit spoluprácí mistra s dalšími řezbáři v rámci dílny. Tento rys je však pro tvorbu Narcissa z Bolzana příznačný – výkyvy najdeme takřka ve všech jeho dílech. Také drobné lehce naivní obličeje apoštolů s dlouhými zvlněnými vlasy a vousy členěnými do jednotlivých pramenů jsou řezány poněkud ploše, mají charakteristické špičaté nosy a oči ve tvaru mandle. I přes určitou snahu o individualizaci nemůžeme s jistotou apoštoly identifikovat, s výjimkou sv. Petra a sv. Jana. Obličejové typy apoštolů, ale i Panny Marie (se špičatým nosem a zvýrazněnou bradou) se v Narcissově zejména raném díle neustále opakují. Až do devadesátých let 15. století je najdeme ve všech dochovaných reliéfech z jeho dílny: na oltáři ve Völs am Schlern ve scéně Obětování v chrámu připomene židovský kněz provádějící obřízku obličej apoštola za sv. Janem (sv. Jakub?), ve výjevu Klanění sv. tří králů ze stejného oltáře najdeme několik shodných obličejových typů s naším reliéfem, stejně jako na oltáři ve Fiera di Primiero. Na londýnském reliéfu s Nanebevzetím Krista upoutá pojetí skupin apoštolů po stranách Krista a užití kompozice shodné s pražským Nanebevzetím Panny Marie, kdy Kristus stojí na skále a je vynášen anděly do nebes. Některé obličeje apoštolů se na pražském i londýnském reliéfu shodují v takové míře, že je na místě uvažovat o jednotné původní provenienci obou děl.[25] Také řezbářské provedení skalnatého terénu

[20] L 35, Seslání sv. Ducha, 1460–1465, 180 x 120 mm, Dresden, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen. Vyobrazení ibidem, č. obr. 35 v obrazové příloze.
[21] Také na L 83 (na postavě Ježíška), Hortus Conslusus, 1440/1445–1450, 219 × 162 mm. Dresden, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen. Vyobrazení ibidem, č. obr. 83 v obrazové příloze.
[22] L 55, Bolestný Kristus s nástroji umučení a čtyřmi anděly, 1450–1455, 151 × 113 mm. Dresden, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen. Vyobrazení ibidem, č. obr. 55 v obrazové příloze.
[23] L 88, Evangelista Matouš, 1460–1465, 149 × 96 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina. Vyobrazení ibidem, č. obr. 88 v obrazové příloze.
[24] L 87, Evangelista Jan, 1460–1465, ø 120 mm, Dresden, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen.
L 103, Apoštol sv. Jan, 1455–1460, 95 × 63 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina. – L 104, Apoštol sv. Jakub menší, 1455–1460, 92 × 63 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina. Vyobrazení ibidem, č. obr. 87, 103, 104 v obrazové příloze.
[25] Londýnské Nanebevzetí Krista bylo do sbírky získáno z francouzské sbírky Emila Peyreho roku 1895, provenience je neznámá. Jopek (pozn. 17). Také malá hloubka londýnského reliéfu (4 cm) obě díla spojuje, je možné, že původně pocházejí z jednoho celku. U pražského díla se dosud nepodařilo najít, odkud a kdy je do své sbírky získal Ferdinand d'Este.

charakterizovaného krátkými drobnými záseky dlátem je pro dílo Mistra Narcisse typické. Na reliéfu Narození z vídeňského Belvedere zaujmou zase dopředu mírně vyklopená křídla andělů, která podaná obdobným způsobem najdeme i na pražské práci,[26] stejně jako podobné členění šatu Panny Marie dlouhými vertikálními záhyby. Reliéf z Národní galerie v Praze vznikl zcela jistě v téže době jako oltáře ve Völsu i Fiera di Primiero a reliéf z Victoria and Albert Museum – v druhé polovině osmdesátých let 15. století.

Zajímavým prvkem kompozice reliéfu Nanebevzetí je skála, kterou má Panna Marie na pražském reliéfu pod nohama. Její výtvarné ztvárnění bez pochyby vychází ze zmíněného grafického listu L 169, avšak motiv sám – Panna Marie na skále – byl zřejmě inspirován malbou Madona ve skalách od Leonarda da Vinci, kterou vytvořil v letech 1483–1485 v Miláně ve službách vévody Ludovica il Moro.[27] Ojedinělou a inovativní kompozici plnou symbolických významů použil Leonardo vůbec poprvé a malba brzy dosáhla ohromného věhlasu, jak dokládají dobové kopie obrazu. Vzhledem ke skutečnosti, že Milán zaujímal důležité místo na obchodní stezce z Alp (a vlastně i střední Evropy) přes Řím do jižní Itálie, byla kulturní výměna mezi jednotlivými oblastmi poměrně rychlá. Zdůraznění skály na reliéfu vzniklém v dílně Narcisse z Bolzana může být považováno za snahu o časnou recepci aktuálního trendu, avšak stále v konzervativních intencích pozdně středověké dílny a bez hlubší formální souvislosti.

[26] Na reliéfu z Národní galerie v Praze jsou vnitřní křídla andělů původní (z borovicového dřeva), postavy andělů s vnějšími křídly jsou doplněny později, ale zachovávají obrys původních andělů (viz pozn. 3).
[27] Za upozornění na možnou souvislost děkuji Ivo Hlobilovi. Leonardo da Vinci, Madona ve skalách, 1483–1485, olej na dřevě (transferován na plátno), 199 x 122 cm, Musée du Louvre, Paris, inv. č. 777. Nejnověji k Madoně ve skalách: Luke Syson, *Leonardo Da Vinci. Painter at the Court of Milan*,(kat. výst.), The National Gallery London, London 2011.