

## **OLTÁŘNÍ OBRAZ V DUBU NAD MORAVOU A ZNOVUNALEZENÁ SKICA MALÍŘE JOSEFA STERNA\***

*Michaela Šeferisová Loudová – Masarykova univerzita v Brně*

Olejové skici barokního malíře a freskaře Josef Sterna (1716–1775), působícího ve druhé polovině 18. století na území Moravy a Slezska, patří k umělecky nejvíce oceňovaným pracím jeho rozsáhlého díla.<sup>1</sup> Nevelký soubor Sternových skic je dnes uložen ve sbírkách několika evropských galerií. Nejpočetněji je tato část malířovy tvorby zastoupena v Moravské galerii v Brně, kde se nacházejí tři skici: *Nejsvětější Trojice*, modello pro hlavní oltářní obraz v kostele Nejsvětější Trojice v Drnholci (kolem roku 1757), *Sv. Jan Nepomucký uctívá Pannu Marii*, návrh k oltářnímu obrazu umístěnému na bočním oltáři někdejšího dominikánského kostela v Brně (1765–1770), a *Všichni svatí*, přípravná práce k obrazu na hlavním oltáři v kostele Všech svatých v Miloticích u Kyjova (kolem roku 1765).<sup>2</sup> Další dvě modella vlastní Barokní muzeum v Salzburgu (Salzburger Barockmuseum) a Muzeum v Langenargen am Bodensee (Museum Langenargen am Bodensee). V majetku salzburského muzea je uložena skica k obrazu na bočním oltáři drnholeckého kostela s námětem *Čtrnáct svatých pomocníků* (kolem roku 1757),<sup>3</sup> Muzeum v Langenargen nedávno zakoupilo do svých sbírek modello představující sv. Leopolda a Liboria (1761), přípravnou práci k oltářnímu obrazu v kostele sv. Jakuba Většího v Brně.<sup>4</sup> Nyní se tento soubor Sternových skic rozšiřuje o modello k hlavnímu oltářnímu obrazu v poutním kostele Očišťování Panny Marie v Dubu nad Moravou.<sup>5</sup> Rozměrné plátno s námětem *Očišťování Panny Marie*, dosud datované mezi léta 1751–1753, vzniklo nedlouho po Sternově příchodu na Moravu kolem roku 1750, a zejména díky své výrazné inspiraci benátskou malbou je považováno za malířovo nejlepší dílo. Modello, které předcházelo realizaci dubského obrazu, bylo známo již dříve. V roce 1960 publikoval jeho černobílou reprodukcí spolu s archivními prameny k sochařské výzdobě dubského hlavního oltáře v časopise *Umění* Miloš Stehlík.<sup>6</sup> Tehdy se skica nacházela v církevním majetku, krátce poté však platila za nezvěstnou. V roce 2009 se objevila ve vídeňském uměleckém obchodě, byla vydražena a v současnosti se nachází v soukromé sbírce v Dolním Rakousku.<sup>7</sup>

### **I**

Sternův obraz *Očišťování Panny Marie* vznikl pro hlavní oltář poutního kostela v Dubu nad Moravou, postaveném ve třicátých a čtyřicátých letech 18. století pro poutníky mířící k milostnému obrazu Panny Marie Dubské. Zázračný obraz (dřevorez lidového tvůrce údajně z doby kolem roku 1725) byl uchovávan ve farním kostele Všech svatých, ten však již na počátku třicátých let 18. století svojí kapacitou nedostačoval.<sup>8</sup> Nový kostel, budovaný od roku 1735,<sup>9</sup> stavěl brněnský zednický mistr František Benedikt Klíčnický (1677–1755), a to nejspíše podle plánů tehdejšího ředitele stavební kanceláře olomouckého biskupa Ignáce Josefa Cyraniho z Bolleshausu (1700?–1758).<sup>10</sup> Vnitřní výzdoba, jejíž nejvýznamnější součástí byl bezesporu hlavní oltář s milostným mariánským obrazem, trvala až do roku 1757.<sup>11</sup> Od počátku stavbu a její umělecké vybavení financovali především kanovníci

olomoucké kapituly, v jejímž majetku se Dub nacházel od 13. století.<sup>12</sup> Iniciátory a hlavními fundátory tohoto velkolepého stavebního podniku byli děkan olomoucké kapituly a generální vikář František Ferdinand hrabě Oedt (1673–1741) a dubský farář a děkan František Ferdinand Formánek (1672–1741). Po Formánkově smrti na stavbu a vybavení kostela významně přispíval jeho nástupce Josef Antonín Zháněl (1705–1759). Vedle nich však do stavebního dění zasáhla svými donacemi celá řada dalších donátorů z řad církve i šlechty, například světicí biskup Otto Honorius Egkh (1675–1748) nebo Amand Petřvaldský svobodný pán z Petřvaldu, v jehož službách působil jako geometr již zmíněný architekt chrámu Cyrani z Bolleshausu.

Jistě velmi prestižním a také finančně značně náročným úkolem bylo vybudování hlavního oltáře. Jeho výstavbu umožnil odkaz olomouckého kanovníka Jiřího Jindřicha rytíře z Mayerswaldu, jenž zemřel v roce 1747.<sup>13</sup> Smlouvy na stavbu a sochařskou výzdobu oltáře uzavřel se sochařem Gottfriedem Fritschem (1706–1750) a kameníkem Matějem Räncklem hned následujícího roku Kašpar Florentin svobodný pán Glandorf, v letech 1741–1750 Oedtův nástupce v úřadu generálního vikáře.<sup>14</sup> Vznik oltářní architektury a geneze jeho umělecké výzdoby je dobře známa díky zachovaným archiváliím, které z velké části uveřejnil Miloš Stehlík.<sup>15</sup> Z torza Fritschova vyúčtování z 26. srpna 1750 víme, že Fritsch provedl nákresy, zahrnující i boční oltáře a kazatelnu, a pořídil dva modely hlavního oltáře, jenž byl za jeho života proveden pouze v hrubé stavbě. Před smrtí uzavřel sochař 17. září 1750 vlastní smlouvu se svým někdejší spolupracovníkem v dílně Georga Raphaela Donnera vídeňským sochařem Franzem Kohlem (1711–1766), který Fritschovu dubskou zakázku převzal. Pod Kohlovým vedením se původní návrh výrazně změnil, byly zredukovány světecké figury v dolní části a nahrazeny dvěma dekorativními vázami a dvěma postavami andělů po stranách, což se stalo předmětem nespokojenosti kanovníků.<sup>16</sup> Kritika provázela oltář i nadále, k hotovému dílu byla vznesena řada námitek, vytýkány mu byly především technické nedostatky.<sup>17</sup>

V době intenzivních prací na výstavbě hlavního oltáře v létě roku 1750 probíhala jednání také s Josefem Sternem, jenž měl pro nový oltář zhotovit oltářní obraz. Stern se v krátkém prohlášení z 12. června 1750, označeném jako smlouva („*contractus*“), zavazuje, že obraz namaluje za 300 dukátů, „*na plátno, které pořídí na své vlastní náklady ve Vídni, a to do roka a do dne od podepsání této smlouvy*“ („*auf einem von Wienn auf meine eigene unkosten verschaffenden gantzen Stuck Leinwand, binnen Jahre, und Tag a die Ratificationis hujus contractus*“).<sup>18</sup> Smlouva podepsaná pouze Sternovým jménem evidentně navazovala na předchozí jednání. O tom svědčí zejména formulace, že obraz má být zhotoven „*tak, jak to vypovídají zprávy o skicách, které jsem představil*“ („*so, wie es die Berichte von mir exhibirte Skitzen aus weißet*“). Tato část smlouvy ukazuje, že skica k obrazu, jež se zachovala, vznikla nejspíše v zimě 1749–1750 nebo na jaře 1750. Zachovaný pramen je důležitý rovněž pro upřesnění data Sternova příchodu na Moravu. Dosud platily za první archivní doklady Sternovy přítomnosti na Moravě dva dopisy P. Adriana zaslané z premonstrátské kanonie Hradisko u Olomouce jejímu opatovi Pavlu Watzlawikovi, v nichž je Stern zmiňován v souvislosti s výzdobou hradiského refektáře a které byly napsány 25. a 26. března 1751.<sup>19</sup> Avšak datum na smlouvě k dubské zakázce a skutečnost, že ji Stern podepsal v Brně, posouvá malířův příchod na Moravu už do doby před začátkem roku 1750. Pozoruhodná je i zmínka o plátně, jež má Stern obstarat ve Vídni. Obraz, mající

rozměry zhruba 7 x 3,5 metru,<sup>20</sup> si vyžadoval plátno nezvykle velké (tkané v kuse?), které nebylo patrně možné pořídit v Brně ani v Olomouci, a malíř je musel nechat přivézt z Vídně.<sup>21</sup> Cena plátna se pak zjevně promítla i do malířova honoráře, vyplaceného ve čtyřech splátkách v průběhu dvou následujících let v celkové výši 1 237 zlatých 30 krejcarů.<sup>22</sup> Tyto čtyři platby naznačují, že obraz zřejmě nebyl hotov do jednoho roku, jak stanovovala smlouva, ale že byl dokončen až na jaře 1752, kdy malíř přijal v březnu poslední splátku 212 zlatých 30 krejcarů. Dataci obrazu tak můžeme nyní o něco zpřesnit a posunout do období červen 1750 – březen 1752. Zhotovením obrazu na hlavní oltář však dubská zakázka pro Sterna neskončila. Nesnázím, provázejícím zrod hlavního oltáře a jeho sochařské výzdoby, se totiž nevyhnul ani on. Dne 3. září 1755 byl malíř povolán do Dubu, aby přímo na místě posoudil problém s rozměry svého obrazu, který, jak se sám vyjádřil, „*byl ne mojí vinou pro oltář příliš velký*“ („*ohne meine Schuld zu gross geraten*“).<sup>23</sup> Sternův obraz musel být tedy nejpozději v srpnu 1755 na místě svého určení. O přípravách k jeho instalaci svědčí účetní záznamy týkající se výdajů za rám z podzimu téhož roku.<sup>24</sup> Kdy byl obraz na oltář skutečně umístěn, přesně nevíme, stalo se tak však možná až po skončení všech prací na oltáři v roce 1757.<sup>25</sup>

## II

Výjimečné kvality Sternova dubského obrazu si povšiml již na začátku 19. století Ernst Hawlik, podle něhož je obraz „*angenehm, gut gefärbt, und gut gruppiert*“.<sup>26</sup> Totéž opakuje v roce 1944 i František Šigut, který chválí také světlo v obraze: „*Rozvrstvení osob, propracování obrazu i kolorit jest výtečný. Zvláště mohutně působí přímo magické osvětlení, jež dodává zobrazené scéně nadzemské vznešenosti*“.<sup>27</sup> Dosud není znám žádný další Sternův obraz, jenž by jeho dubský výkon překonal, nebo se mu alespoň vyrovnal, a to zejména v kompozici a celkové skladbě obrazu. Množství figur a výpravnost celé scény je ve srovnání s jeho ostatními oltářními plátny, omezenými zpravidla na nezbytný počet hlavních aktérů výjevu, ojedinělá. Výjimečně zdařilé výtvarné řešení obrazu i jeho monumentální vyznění jsou vysvětlovány zážitkem italské malby, s níž se Stern seznámil během pobytu v Římě, archivně doloženého pro léta 1739–1741. Kolorit a světelná inscenace, jíž si povšiml Šigut, je inspirována malířstvím Benátek, které Stern při své cestě do Říma rovněž nepochybně navštívil.<sup>28</sup>

Obraz je v souladu s patrociem kostela již tradičně nazýván *Očišťování Panny Marie*, zobrazuje však i s Očišťováním spojené Setkání Ježíše se Simeonem (Představení Ježíše v chrámu) a narážky na slavnost Hromnice.<sup>29</sup> Ve středu scény na kamenných stupních, vytvářejících pro celý výjev pomyslné jeviště, stojí bělovousý Simeon, velekněz jeruzalémského chrámu, jemuž bylo zjeveno, že nezemře, dokud nespatri Mesiáše. Na rukou drží malého Ježíše a tvář obrací k nebesům se slovy, která zaznamenává evangelista Lukáš: „*Nyní propouštíš v pokoji svého služebníka, Pane.*“ (L 29) Po pravici Simeona klečí Panna Marie oděná v růžovém šatu a modrém plášti, pod nímž je vidět světlá, žlutá plachetka zakrývající jí vlasy. Za ní rozpoznáváme jejího manžela a Ježíšova pěstouna Josefa, jenž se jednou rukou opírá o hůl, druhou ukazuje na Simeona. Profil jeho tváře lemované bohatými vlasy a vousy vyniká na pozadí osvětlené části pilíře podpírajícího chrámový oblouk. Vrásčitá žena vedle Josefa, zahalená v bílém šátku a s očima pozvednutýma k nebi, je prorokyně Anna (Hanah), která žila

v chrámu a předpověděla příchod Ježíše: „... *mluvila o tom dítěti všem, kteří očekávali vykoupení Jeruzaléma.*“ (L 2,38) Zatímco Josefův profil se ztrácí v hnědých stínech, celá horní polovina Anniny tváře je osvětlena jasným světlem, naznačujícím její prorocké schopnosti. Vedle Panny Marie pokleká zády otočená dívka v bílé haleně a červeném živůtku, přinášející v ošatce dvě hrdličky, které mají být při obřadu Očišťování obětovány. Dívka se natáčí doleva k matce s dítětem v náručí. Zcela v popředí před kamennými stupni sedí na zemi žena s malým chlapcem, která pozorně sleduje, co se odehrává v chrámu. Chlapec, jehož drží za ruku a kolem pasu, se obrací k děvčeti za jejími zády, které jej vybízí k hrám.

Po Simeonově levici stojí dva vousatí muži. První z nich, s brýlemi na očích a otevřenou knihou v ruce, se naklání k veleknězi, přitom se opírá o kamenný pult pokrytý šedomodrým přehozem. Druhý muž v pozadí za ním je ponořen do stínu a pouze při pohledu zblízka je zřejmé, že se dívá na svého suseda. Před pultem stojí čelem k veleknězi chlapec v okrovém pláštiku. V ruce drží velkou rozžatou svíci, narážku na průvod se svíčkami a svěcení svící, jež se konalo ve svátek Očišťování. Mladík klečící na stupních při pravém okraji obrazu, oblečený do bílé haleny a zářivého červenooranžového pláště, doplňuje kadidlo do kadidelnice. Motiv kadidelnice a lod'ky na kadidlo, z níž mladík na Sternově obraze vzácnou pryskyřici lžičkou nabírá, se opakuje i v sochařské složce oltáře. Anděl na levé straně oltáře drží v rukou kadidelnici, již jako by přinášel do chrámu, zachyceném na obraze, anděl vpravo, nyní bez atributu, měl u sebe původně lod'ku na kadidlo.<sup>30</sup> Nad postavami se na pozadí chrámové architektury, vlevo prolomené půlkruhovým obloukem, jímž je vidět sousední stavbu a oblohu s mračny, vznášejí andělé, zahalení v modrých, zelených a červených draperiích.

Téměř bezchybná kompozice rozměrného plátna je o to překvapující, že malíř tu byl nucen zvládnout značnou plochu a učinil tak bez zjevného zaváhání. Obrazové hloubky docílil rozestavením postav na chrámové schody, před něž na levou stranu umístil repusoárovou postavu ženy s chlapcem. Ačkoliv je tato figura poměrně robustní, tím, že je zastíněna, nijak neodvádí pozornost od hlavního výjevu se Simeonem, a naopak svým měřítkem navozuje pocit prostoru za sebou. Toto působení muselo být původně ještě intenzivnější, je totiž zřejmé, že plátno bylo po obou stranách a na dolním okraji mírně seříznuto a postava ženy s chlapcem se tak ocitla až těsně v rohu obrazu. Jak již bylo připomenuto, Stern kvůli potížím s velikostí plátna v roce 1755 osobně navštívil Dub a tehdy zřejmě dovolil formát obrazu zmenšit. Dojem rozlehlého prostoru navozuje rovněž kulisa architektury s průhledem na nebe, kterým se zleva vlévá do chrámu široký proud světla. Směr jeho proudění zdůrazňuje diagonála bílého šátku, na němž leží Ježíšek, a pohyb dívky s hrdličkami a mladíka s kadidelnicí. Dvojici objímajících se andělů v horní části obrazu zalévá nadpozemská zlatavá záře, která „vychází“ od plastické skupiny Boha Otce v nástavci. Barevnost obrazu je založena na kontrastu neutrálních barev a pestrých barevných tónů. Teplé hnědé a chladné šedomodré tóny vytvářejí základ pro rafinovaný barevný akcent v centru kompozice. Tím je delikátně tlumený trojzvuk zelené, modré a růžové na oděvech Panny Marie a Simeona, jež se opakuje, ještě o něco prosvětlen, na draperiích andělů. Barevná roucha hlavních postav dávají vyniknout bílému plátnu, na němž Simeon pozvedá malého Ježíše. Kolorit oživuje jasná červeň, užitá v horní části na draperii malého andělka a symetricky na obou stranách kompozice na živůtku dívky s hrdličkami a plášti mladíka s kadidelnicí. Na Sternovo

vzdělání freskaře ukazuje inkarnát na paži mladíka s kadidelnicí. Modelace plet'ových partií pomocí zelených tónů, kterou tu malíř uplatnil, byla podle Pseudo-Knollera textu z poslední čtvrtiny 18. století o technice fresky doporučována právě pro nástěnné malby.

Vyváženost a promyšlenost skladby obrazu a působivé užití barvy a světla svědčí o studiu benátského malířství, v obraze však nacházíme i vliv Trogerova okruhu. Na prostředí vídeňské akademie, mezi jejímiž studenty Sterna zaznamenáváme v letech 1744–1745, ukazuje zejména postava Panny Marie. Její tvář se svým typem blíží podobě sv. Walburgy, kterou dal světici na svém obraze z roku 1749 Franz Anton Maulbertsch, podobnou fyziognomii nacházíme i u Panny Marie na dalším Maulbertschově díle, kabinetním obraze *Klanění tří králů* z doby mezi léty 1745–1748.<sup>31</sup> Tváře světic s rovnýmnosem a malými plnými rty opakují oba malíři ve svých dílech i později, Maulbertsch jejich rysy však dovádí do expresivnější formy, mnohdy silně deformované, zatímco Stern tento typ již nerozvíjí a končí v jisté schematicčnosti. Nepoddajná látka Mariina šatu, krabaticí se v tvrdých záhybech, má svou paralelu rovněž v Maulbertschově raném díle. Nacházíme ji u draperií jak na zmíněném obraze *Klanění tří králů*, tak také na jeho protějšku *Předání klíčů sv. Petrovi*.<sup>32</sup> Tyto dva Maulbertschovy obrazy jsou v kontextu Sternova dubského plátna pozoruhodné ještě z jednoho důvodu. Se Sternovým obrazem je pojí nápadně podobná inscenace zobrazeného děje: oba malíři pracují s architektonickou kulisou prolomenou obloukovou arkádou a několika schody v popředí (jejichž starobylost ukazuje opotřebovaný a místy vydrolený kámen), na něž umísťují nejen stojící, ale také klečící či pololežící figury. Toto pojetí obrazu, jež se objevuje i u dalších žáků vídeňské akademie, je výsledkem školení u Paula Trogera, jímž Stern i Maulbertsch před polovinou 18. století společně prošli. Příbuzná je i práce se světlem, zacíleným na hlavní postavy děje, ostatní postavy jsou částečně nebo zcela zastíněny, světelný kontrast je však u Maulbertsche o poznání výraznější. Na Maulbertschově *Klanění* nacházíme i stejně nápadný detail situovaný na schodech, jako je kadidelnice a lod'ka na kadidlo na obraze v Dubu. Je jím drahocenná lesklá nádoba položená na bílém šátku, kterou jako dar Spasiteli pokládají k jeho nohám tři králové.

Hlavy Simeona a dvou učenců po jeho levici jsou ukázkou Sternových vynikajících portrétních schopností, které chválil již jeho přítel sochař Ondřej Schweigl (1735–1812): „[Stern] *Malte sonderlich vile schöne charakterische Köpfe*.“<sup>33</sup> Simeon představuje typ starce s dlouhým rovnýmnosem a měkkým dokulata formovaným vousem, který Stern opakoval i později, avšak tváře učenců jsou v jeho díle výjimečné. Muž s knihou má výrazný orlí nos, jehož tvar zdůrazňuje barevná a světelná modelace. Předěl mezi sytým, do červena zbarveným inkarnátem nosu a osvětleným místem mezi očima tvoří obruba brýlí, za jejichž kulatými skly vynikají bystré tmavě hnědé oči. Husté hnědé obočí, vrásky na čele a dopředu trčící hnědé vousy umocňují soustředěný výraz, s nímž muž pozoruje Simeona. Neméně zdařilou studií lidské tváře je i hlava učence v pozadí za Simeonem, dnes bohužel značně ztmavlá. Zvláště pečlivě provedená partie očí i jinak utvářený nos, než je tomu u obou sousedních postav, vyvolávají otázku, zda se nejde o portrét konkrétní osoby. Na obraze se objevuje také pro Sterna typická popisnost některých detailů. Jednotlivosti kněžského roucha a jako zátiší pojeté seskupení lod'ky na kadidlo a otevřené kadidelnice nezaprou ve Sternovi zaníceného vypravěče.

### III

Olejová skica k dubskému obrazu je nepochybně smluvním modellem, jež Stern předložil kapitule a po jehož schválení podepsal v červnu 1750 smlouvu na zhotovení obrazu. Kanovníci ovšem modello nepřijali bez výhrad. O tom svědčí již výše uvedený text smlouvy, jenž stanovoval, že obraz má být namalován tak, jak vypovídají „zprávy o představené skice“ („*Berichte von ... exhibirte Skitzen*“). Kapitula tedy, zřejmě písemně, Sternovi sdělila, že návrh neodpovídá zcela jejím představám, a určila, jak má malíř obraz upravit. Správnost naší domněnky podporuje i sama skica, jež se v několika detailech odlišuje od výsledného díla. Navíc povaha změn, týkajících se především ikonografické roviny obrazu, rovněž ukazuje na zásah kapituly, jejíž prvořadou starostí jistě byla teologicky korektní výpověď objednaného díla. Kromě toho došlo i k úpravám plně spadajícím do kompetence malíře, jakými byla korekce barevnosti obrazu a pohybu některých postav.

Nejvýraznější proměnou prošla dvojice postav představujících Josefa a prorokyni Annu. Josef se na skice obracel nikoliv k Simeonovi s Ježíškem, ale na druhou stranu k dívce přinášející hrdličky. V pravici třímal namísto svého obvyklého atributu (rozkvetlé) hole velkou zapálenou svíci. Tak byl sice v obraze ztělesněn druhý název svátku Očišťování Hromnice a připomenut zvyk svěcení svící ochraňujících lidská obydlí za bouřky, postava Josefa tím však poněkud ztratila na srozumitelnosti, neboť působila spíše jako přihlízející divák než manžel Panny Marie a vychovatel Spasitele. Stejně nejasná byla i figura prorokyně Anny, jejíž profil se ztrácel v pozadí vedle Josefa. Vzhledem k významu v zobrazené scéně se Anna v konečné verzi ocitá v plném světle ozařujícím jí oči a čelo a prorocká slova, která jakoby právě pronášela, vyjadřuje její pohled obrácený k nebesům. Druhá změna, již nepochybně požadoval objednavatel, se týkala dvou chlapců se džbánem, respektive kadidelnicí na chrámových schodech. Zatímco na skice byla dvojice pojata spíše jako žánrový a poněkud izolovaný protějšek k matce s dítětem v levém dolním rohu, na obraze se mladíci plně účastní děje, jemuž se podřizují svým postojem i atributy. Chlapec, jenž držel džbán a nemající bližší vazbu k obřadu Očišťování ani Představení Ježíše v chrámu, byl v původní verzi obrácen čelem k divákovi a nakláněl se nad svého druha s kadidelnicí. Na obraze se otáčí zády k divákovi, dívá se přímo na Simeona a přebírá Josefův poněkud zavádějící atribut, zapálenou svíci. Chlapec s kadidelnicí, kterou na skice otvírá a rozfoukává v ní žhavé uhlíky, se na hotovém díle proměňuje v mladíka, nabírajícího lžičkou kadidlo z lodky postavené vedle kadidelnice. Zda se připomínky kapituly týkaly i polohy malého Ježíše, je těžko rozhodnout. Když Stern maloval Ježíška s hlavou vpravo, namísto vlevo, jak nejdříve navrhl, byl možná veden spíše kompozičními než teologickými důvody. Obecně můžeme říci, že postavy se na modelu pohybují volněji a vytvářejí uvnitř kompozice navzájem propojené skupinky. Na výsledném obraze se vše podřizuje hlavní scéně se Simeonem. Tomu jsou přizpůsobeny také postoje a pohyby všech postav, zvláště pak pohyb mladíka s kadidelnicí, který si nataženou rukou, v níž drží lžičku, zakrývá tvář a tímto pohybem vytváří pomyslnou diagonálu, která vede náš pohled přímo k hlavní události. Skica se odlišuje od výsledného obrazu rovněž koloritem. Akord modré, růžové a světle zelené na draperiích hlavních postav Simeona a Panny Marie předznamenává již modello, také barevné řešení postav na levé straně obrazu se příliš nemění. Naopak napravo Stern provedl četné změny, z nichž nejvýraznější je nahrazení zlatavě žluté na plášti mladíka s kadidelnicí zářivým

odstínem oranžovočervené. Skica upoutává různými barevnými tóny, které se neopakují, u obrazu je zjevná snaha jednotlivé partie propojit také barvou. Komparace skici a oltářního obrazu znovu potvrzuje, že výsledné plátno bylo po stranách zmenšeno a tím zřejmě ochuzeno o motiv svícnu, který je na modelu zobrazen na kamenném pultě a svíce v něm zasazená ční vysoko nad hlavy učenců až k deskám Desatera na stěně chrámu.

Sternova zatím nejstarší známá dochovaná skica zahrnuje všechny prvky, díky nimž jsou oceňovány i všechny jeho další skici. Na prvním místě je to vytříbený kolorit, rozvíjející se zejména na pestrých draperiích modelovaných barvou i světlem. Bělobou nanášená světla ve tvářích a draperiích propůjčují modelu zvláštní stříbřitý opar, navozující slavnostní atmosféru zobrazené scény. Svým barevným působením předznamenává dubská skica modello k obrazu *Nejsvětější Trojice* na hlavním oltáři kostela v Drnholci (kolem roku 1757), vyznačující se zářivostí a téměř delikátností koloritu, či maublertschovsky laděnou skicu se svatými Leopoldem a Liboriem pro obraz ke Sv. Jakubovi v Brně (1761). Právě k drnholecké *Nejsvětější Trojici* má dubské modello nejbližší, obě modella totiž mají charakter kabinetního kusu a byla s největší pravděpodobností určena pro objednavatele jako drobné dílo pro výzdobu interiéru či součást obrazové sbírky. Je přirozené, že fyziognomie tváří a výrazy ve tvářích nejsou na dubské skice rozvinuty tak plně jako na výsledném obraze, přesto i ve zmenšeném měřítku jsou již hlavní postavy malířsky jasně charakterizovány. U figur v pozadí nebo na okraji scény, především u Anny, sv. Josefa a ženy s dítětem vedle něho, užívá Stern uvolněný rukopis, naznačující pouze hlavní rysy tváře. Tento způsob malířského projevu dospívá později u Sterna k rychlému bezprostřednímu přednesu připomínajícímu práci freskaře, jenž se nejvíce projevil v návrhu k obrazu na boční oltář dominikánského kostela v Brně (*Sv. Jan Nepomucký uctívá Pannu Marii*, 1765–1770). Příbuznost s Maulbertschovými kompozicemi kabinetních obrazů *Klanění tří králů* a *Předání klíčů Petrovi* z druhé poloviny čtyřicátých let, které jsme si povšimli již u dubského oltářního plátna, je u jeho skici, díky menšímu formátu ještě nápadnější a nastoluje tak otázku, zda nebyli malíři v bližším kontaktu už před rokem 1750 (počátek jejich přátelství se ovšem podle Cerroniho klade až na přelom padesátých a šedesátých let).

Jak jsme uvedli výše, dubská skica má charakter kabinetního kusu, určeného objednavateli, na závěr tedy zbývá položit si otázku, kdo jím byl. Obraz i modello k němu vzniklo na objednávku prestižní církevní instituce – olomoucké kapituly. Zatím nevíme, jak tuto zakázku Stern získal, zcela jistě mu však zajistila přízeň dalších moravských objednavatelů. K nim patřili příslušníci rodu Dietrichsteinů, v jejichž službách Stern působil jako dvorní malíř, dále olomoucký biskup či bohaté církevní řády, například premonstráti na Hradisku u Olomouce, a v neposlední řadě i kanovník Jan Václav Freyenfels, pro něhož Stern v roce 1753 vyzdobil kapli jeho venkovské rezidence v Borotíně u Blanska. Kdo z kanovníků u Sterna obraz pro hlavní oltář v Dubu objednal, nemůžeme zatím jednoznačně říci. Je však velmi pravděpodobné, že to byl Kašpar Florentin svobodný pán Glandorf, jenž uzavřel s Gottfriedem Fritschem v roce 1748 smlouvu na stavbu a výzdobu oltáře. Možná právě tomuto muži bylo určeno i Sternovo modello k dubskému oltářnímu obrazu. Jeho dokončení a instalace se však Glandorf již nedočkal, neboť zemřel 31. prosince 1751. Sternova skica se pak dostala nejspíše do vlastnictví některého z dalších kanovníků.<sup>34</sup>

\* Studie vznikla za podpory Grantového fondu pro doktorandy v prezenční formě studia, učitele a akademické pracovníky Filozofické fakulty MU Brno pro rok 2011.

<sup>1</sup> K Josefu Sternovi viz Michaela Loudová, *Malíř Josef Stern (1716–1775)* (diplomní práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2000 (zde je uvedena starší literatura). – Eadem, Von Graz nach Brünn. Der Barockmaler Josef Stern (1716–1775), *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark* XCIV, 2003, č. 1, s. 133–148. – Eadem, „Hortus episcopi debet esse sacra biblia“. Knihovní sály zámku v Kroměříži – příspěvek k ikonografii maleb Josefa Sterna, *Opuscula historiae artium* F 47, 2003, s. 15–44. – Eadem, „Merkwürdige Thaten [...] besonders aber die Erbauung der Bibliothec“. Die Deckengemälde der Bibliothekssäle des Schlosses in Kroměříž/Kremsier und ihr Bezug zu den Fresken der Wiener Hofbibliothek, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXI, 2007, č. 4, s. 590–608. – Eadem, Josef Stern – „Privilegiatus Pictor Brunensis“, in: Jana Svobodová (ed.), *Baroko. Příběhy barokního Brna*, Brno 2009, s. 168–179.

<sup>2</sup> Vlasta Kratinová, *Malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1968. – Pavel Preiss (rec.), Výstava malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie, *Umění* XVII, 1969, s. 98–102. – Vlasta Kratinová, *Barok na Moravě. Malířské a sochařské návrhy z moravských sbírek* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1986. – Anna Rollová (rec.), Výstava Barok na Moravě – malířské a sochařské návrhy z moravských sbírek, *Umění* XXXVII, 1989, s. 562–565. – Vlasta Kratinová, *Barock in Mähren* (kat. výst.), Wien 1988. – Ivo Krsek, Malířství pozdního baroka na Moravě, in: Oldřich J. Blažiček et al., *Dějiny českého výtvarného umění II/2 Od počátku renesance do konce baroka*, Praha 1989, s. 800–801. – Idem, Malířství, in: Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 141–142, s. 525–529, kat. č. 243, s. 534, kat. č. 248.

<sup>3</sup> Skicu, původně připisanou J. W. Berglovi (Kurt Rossacher, *Visionen des Barock. Entwürfe aus der Sammlung Kurt Rossacher* /kat. výst./, Salzburg 1966, s. 22–23, kat. č. 8), určil jako Sternovo dílo Lubomír Slaviček, Na okraj výstavy rakouského barokního umění ze sbírek Národní galerie v Praze, *Umění* XXVII, 1979, s. 554, pozn. 40. – Idem, Michelangelo Unterberger und Josef Stern. Zu ihren Ölskizzen im Salzburger Barockmuseum, *Barockberichte* VII, 1992, s. 221–229, zvl. s. 226–229.

<sup>4</sup> Obraz je v současnosti uložen v Moravské galerii v Brně, viz Zora Wörgötter, *Franz Anton Maulbertsch und sein Umkreis in Mähren*, Ausgewählte Werke aus tschechischen Sammlungen, Ausstellungsführer, Museum von Langenargen am Bodensee, 9. 4. – 15. 10. 2006. – Michaela Šeferisová Loudová, ... dieses Altarbild ist eine der schönsten und fleißigsten Arbeiten dieses würdigen Künstlers ... : Das Altarblatt und die Ölskizze der Hll. Leopold und Liborius von Joseph Stern, in: Eduard Hindelang – Lubomír Slaviček (edd.), *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen*, Langenargen – Brno 2007, s. 199–219.

<sup>5</sup> Olej na plátně, 90 x 46 cm, soukromá sbírka Dolní Rakousko.

<sup>6</sup> Miloš Stehlík, Výzdoba hlavního oltáře v Dubě nad Moravou, *Umění* VIII, 1960, s. 193. Fotografie je uložena ve fotoarchivu Národního památkového ústavu, územní odborné pracoviště v Brně, inv. č. 15.513, č. neg. 30 339.

<sup>7</sup> Skica byla součástí soukromé sbírky vídeňského obchodníka se starožitnostmi, kam se dostala, jak vyplývá z informace o sbírce v aukčním katalogu, nejspíše v osmdesátých letech 20. století: *13. Okt. Alte Meister im Kinsky, 75. Kunstauktion, 13. Oktober 2009, 15 Uhr, Alte Meister* (aukční kat.), Wien 2009.

<sup>8</sup> K dějinám poutního místa viz Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren, meist nach Urkunden und Handschriften. I. Abtheilung Olmüsser Erzdiöcese*, V. Bd., Brünn 1863, s. 70–73. – František Šigut, *Poutě k Panně Marii dubské*, Valašské Meziříčí 1944. – Pavel Pospěch – Marie Šnajdrová, in: Pavel Pospěch – Marie Šnajdrová – Václav Šnajdr et al., *Dub nad Moravou, Tučapy, Bolelouc. Historie a současnost*, Dub nad Moravou 2001, s. 21–34. – Karel Kavička, *Dub nad Moravou. Proboštský, farní a poutní kostel Očišťování Panny Marie*, Velehrad 2010 (zde uvedena další literatura).

<sup>9</sup> Zdeněk Kudělka, Architektura pozdního baroka na Moravě, in: Oldřich J. Blažiček (pozn. 2), s. 695.

<sup>10</sup> Jiří Kroupa, Architektura poutního chrámu v Dubu v baroku, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, F 37–39, 1993–1995, s. 199–203. Zde je jako počátek stavby uveden rok 1741 (s. 200). – Bohumil Samek (*Umělecké památky Moravy a Slezska A–I*, Praha 1994, s. 425) uvazuje o Klíčnickově vlastním návrhu kostela a s otazníkem klade zahájení stavby do roku 1736. – František Šigut (pozn. 8, s. 23, 54) považuje za autora plánů Pavla Malnovského, „stavitele ve Slavkově u Brna“, jako provádějícího stavitele uvádí Jiřího (sic!) Klíčnicka, a to podle poznámky J. P. Cerroniho („Georg Klitschnik“). Viz Jan Petr Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und österr. Schlesien I–III 1807*, Moravský zemský archiv Brno (dále jen MZA Brno), fond G 12, I–32, fol. 124r. – Šigutovy údaje přebírá i novější literatura: srov. Kavička (pozn. 8), s. 11–12.

<sup>11</sup> Závěrečné vyúčtování je datováno 12. 8. 1757. Viz Stehlík (pozn. 6), s. 188–189.

<sup>12</sup> Wolny (pozn. 8), s. 72–73. K mecenátu olomouckých kanovníků viz Rudolf Zuber, *Osudy moravské církve v 18. století*, Praha 1987, zvl. s. 72–75. – Pavel Suchánek, Olomoucký kanovník Jan Matyáš z Thurnu a Valsassiny, sběratel a mecenáš, in: Martin Elbel – Ondřej Jakubec (edd.), *Olomoucké baroko: proměny ambic jednoho města. 1/ Úvodní svazek*, Olomouc 2010, s. 269–274. – Idem, Metropolitní kapitula v Olomouci a umění v 18. století, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780. 3/ Historie a kultura*, Olomouc 2011, s. 43–52.

<sup>13</sup> K Mayerswaldovi viz Pavel Suchánek, Sběrka obrazů a grafik olomouckého kanovníka Jiřího Jindřicha z Mayerswaldu (1676–1747), *Opuscula Historiae Artium*, F 51, 2007, s. 63–83.

<sup>14</sup> Stehlík (pozn. 6), s. 194–195.

<sup>15</sup> Stehlík (pozn. 6), s. 194–195. – Miloš Stehlík, Fritschův epilog (Ještě k dubskému oltáři), *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, F 32–33, 1988–1989, s. 80–89. – Miloš Stehlík, in: Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 417, kat. č. 160.

<sup>16</sup> Stehlík, Fritschův epilog (pozn. 15), s. 80.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 84–89.

<sup>18</sup> Zemský archiv Opava (dále jen ZA Opava), pobočka Olomouc, fond Metropolitní kapitula Olomouc (dále jen MCO), kart. 619, inv. č. 4578, sign. CHa11 – stavební a patronátní záležitosti kostela v Dubu.

<sup>19</sup> MZA Brno, fond G 12, Cerr. II, 300.

<sup>20</sup> Kavička (pozn. 8), s. 21. Evidenční list movité kulturní památky udává rozměry „asi 7 x 3,4 m“, Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Olomouci. Obraz zřejmě nebyl restaurován, k dispozici zde nejsou žádné novodobé restaurátorské zprávy. Za toto sdělení děkuji Ondřeji Belšíkovi.

<sup>21</sup> Podle tradice zaznamenané Cerronim se měl Stern ve Vídni, údajně při nákupu barev, setkat s Janem Leopoldem hrabětem z Dietrichsteinu, na jehož pozvání přišel na Moravu a stal se jeho dvorním malířem. Ve světle smlouvy na dubský obraz s údajem o pořízené plátna ve Vídni získává Cerroniho tvrzení poněkud na věrohodnosti. Jan Petr Cerroni, *Sammlung über Kunstsachen vorzüglich Mähren*, MZA Brno, fond G 11, č. 60, ed. Marie Lomičová, Rukopis o umění Jana Petra Cerroniho, *Umění*



XXVI, 1978, s. 60–78. – Cerroni, *Skizze III.* (pozn. 10) (2. verze životopisu), MZA Brno, fond G 12, I–34. – Viz též Wilhelm Schram, Einige handschriftliche Quellen zur mährischen Kunstgeschichte, *Zeitschrift des Mährischen Landesmuseums IV*, Heft 1, 1904, s. 85–88.

<sup>22</sup> Kvitance jsou datovány 28. 3. 1751 (200 zl.), 30. 12. 1751 (525 zl.), 7. [?] 1752 (300 zl.), 9. 3. 1752 (212,30 zl.), ZA Opava, pobočka Olomouc, fond MCO, kart. 619, inv. č. 4578, sign. CHa11 – stavební a patronátní záležitosti kostela v Dubu. Celkem Stern přijal 1237, 30 zl., což odpovídá údajům na závěrečném vyúčtování z 12. 8. 1757. Viz Stehlík (pozn. 6), s. 188.

<sup>23</sup> Sternova stvrzenka ze 4. 9. 1755 na 12 zl., které dostal za cestu z Brna do Dubu. Viz Stehlík (pozn. 6), s. 196. Cestu Stern podnikl v doprovodu vedoucího stavby Jana Jindřicha Hoffera. Viz ZA Opava, pobočka Olomouc, fond MCO, kart. 723, inv. č. 4734, sign. Ia49/1 – účty a smlouvy o zřízení velkého oltáře v Dubu z Mayerswaldovy pozůstalosti, výdaje Jana Hoffera 1755–1757. Stehlík (pozn. 6, s. 194) uvádí datum Sternovy cesty nesprávně 6. 9. 1755.

<sup>24</sup> Dnem 5. 11. je datováno vyúčtování stolařského mistra Mikuláše Škrabala z Dubu za rám a slepý rám na hlavní oltář, za něž obdržel 22 zl. Na podobu rámu dohlížel Franz Kohl, který v této záležitosti navštívil Dub dvakrát, 22. 8. a 1. 10., Stehlík (pozn. 6), s. 196. Rám byl 15. 10. přivezen do Dubu, poté se obraz připevňoval do rámu, o čemž svědčí výdaje za hřebíky. Viz ZA Opava, pobočka Olomouc, fond MCO, kart. 723, inv. č. 4734, sign. Ia49/1 – účty a smlouvy o zřízení velkého oltáře v Dubu z Mayerswaldovy pozůstalosti, výdaje Jana Hoffera 1755–1757. – Zajímavý je rovněž údaj o vydání 5 zl. v roce 1755 za čištění obrazu, není však uvedeno, jakého. Viz ZA Opava, pobočka Olomouc, fond MCO, kart. 723, inv. č. 4734, sign. Ia49/1 – účty a smlouvy o zřízení velkého oltáře v Dubu z Mayerswaldovy pozůstalosti, Pozlacočácké a štafířské práce 1755 a 1756. Možná šlo o Sternovo plátno, které bylo dokončeno na jaře 1752 a mohlo být od té doby někde uloženo. O rámu se rovněž hovoří v nedatovaném vyúčtování s Kohlem za práce mimo smlouvu, toto vyúčtování ovšem klade Miloš Stehlík (pozn. 6, s. 191) až do roku 1756. V závěrečném vyúčtování z 12. 8. 1757 se uvádí, že za rám k obrazu na hlavní oltář obdržel 20 zl. truhlář Schrötter, ibidem, s. 188.

<sup>25</sup> V roce 1753 dodal Stern do dubského kostela ještě dva obrazy určené na boční oltáře (stvrzenka na částku 400 zl. je datována 7. 12. 1753), ZA Opava, pobočka Olomouc, fond MCO, kart. 723, kart. 316, inv. č. 3769 – správa prebendy v Dubu, stavební záležitosti. Dnes se však v kostele nachází kromě hlavního oltářního obrazu pouze jeden jeho obraz, a to *Archanděl chránící dítě* na oltáři Anděla Strážce v lodi. Zda se stvrzenka vztahovala k tomuto obrazu, není jasné, neboť podle Františka Šiguta (pozn. 8, s. 36) byl oltář Anděla Strážce, svěcený roku 1735, přenesen ze starého kostela Věch svatých do nového poutního chrámu až po roce 1764. Starší literatura připisovala Sternovi na základě tvrzení J. P. Cerroniho (pozn. 10, MZA Brno, fond G 12, I–32, fol. 124r.) i obraz *Ukřižování*, který je však dílem Johanna Ignaze Mildorfera, stejně jako zbývající tři obrazy *Smrt sv. Josefa*, *Sv. Jan Nepomucký* a *Sv. Valentin* na první a druhé dvojici oltářů v lodi (jedna ze dvou Mildorferových kvitancí na celkovou částku 400 zl. za čtyři obrazy včetně plátna a barev nese datum 1752, ZA Opava, pobočka Olomouc, fond MCO, kart. 619, inv. č. 4578, sign. CHa11 – stavební a patronátní záležitosti kostela v Dubu). – Srov. Elisabeth Leube-Payer, *Joseph Ignaz Mildorfer 1719–1775. Akademieprofessor und Savoyisch-Liechtensteinischer Hofmaler*, Wien – Köln – Weimar 2011, s. 119–125, 266. – Bez nálezu dalších pramenů zatím nelze otázku objednávky dvou Sternových obrazů pro boční oltáře uspokojivě vysvětlit. Malý závěsný obraz *Krista v Emauzích*, dnes v sakristii, určený Bohumilem Samkem snad jako dílo Josefa Sterna, nepochází s největší pravděpodobností z jeho ruky. – Srov. Samek (pozn. 10), s. 426. V souvislosti s výzdobou bočních oltářů není bez zajímavosti dopis Franze Antona Maulbertsche kanovníkovi Josefu Antonínu Quentellovi z 10. 3. 1756, v němž se Maulbertsch jménem malíře a profesora vídeňské akademie E. F. Angsta (kolem let 1699–1760) dotazuje na osud skic („*Gedancken und Scizerl*“), které Angst vyhotovil k obrazům zřejmě na boční oltáře v roce 1755, nedočkal se však ze strany objednavatele žádné odpovědi, ZA Opava, pobočka Olomouc, fond MCO, kart. 777. Možná běželo o plátna na poslední, čtvrtou dvojici oltářů, ale ta pořízena už nebyla. Oltáře jsou novorenesanční z poloviny 19. století. Viz Samek (pozn. 10), s. 426.

<sup>26</sup> Ernst Hawlik, *Kunstnachrichten. Ueber bildende Künste in Mähren (Fortsetzung)*, *Annalen der Literatur und Kunst des In- und Auslandes*, III. Bd., 1810, s. 139.

<sup>27</sup> Šigut (pozn. 8), s. 58.

<sup>28</sup> Stern byl zřejmě nejvíce ovlivněn římskou malbou druhé poloviny 17. a počátku 18. století, a to především malbou Carla Marattioho a jeho žáků a následovníků Giuseppa Passeriho a Giuseppa Chiariho, z benátské malby mu bylo blízké dílo Antonia Pellegriho, poznal však i neapolskou malbu a práce Francesca Solimena. Podrobněji viz Loudová, *Malíř Josef Stern* (pozn. 1), s. 11–14.

<sup>29</sup> Josef Scharbert, heslo: Reinigungsofper bei den Juden, in: Remigius Bäumer – Leo Scheffczyk (edd.), *Marienlexikon herausgegeben im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg E. V.* I–VI, St. Ottilien 1988–1994, V. Bd., s. 448–449. – Friederike Tschochner, heslo: Darbringung Jesu im Tempel, in: ibidem, II. Bd., s. 142. – Gertrude Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst I*, Gütersloh 1966, s. 100–101. – Jakub de Voragine, *Legenda Aurea*, přeložili Václav Bahník – Anežka Vidmanová, Praha 1984, s. 112–114.

<sup>30</sup> Šigut (pozn. 8), s. 58.

<sup>31</sup> *Sv. Walburga se světci*, signováno, Ulm, Städtisches Museum. Viz Hubert Hosch, Katalog, in: Eduard Hindelang (ed.), *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil* (kat. výst.), Sigmaringen 1994, kat. č. III. 4, s. 230–231. – *Klanění tří králů*, Opava, Slezské zemské muzeum, Wörgötter (pozn. 4), kat. č. 2, s. 31, s. 60.

<sup>32</sup> Viz Wörgötter (pozn. 4), kat. č. 3, s. 31, s. 61. K oběma obrazům a jejich autorským replikám podrobněji Monika Dachs-Nickel, Einige Anmerkungen zur Motivgeschichte in Maulbertschs Frühwerk. Die vier Kabinettbilder der Epiphanie und der Schlüsselübergabe an Petrus in den Museen von Friedrichshafen, Langenargen und Opava, in: Hindelang – Slavíček (pozn. 4), s. 58–77.

<sup>33</sup> MZA Brno, G 11, č. 196 (Andreas Schweigl, *Bildende Künste in Mähren, Malerei*), fol. 15 v.

<sup>34</sup> Za nezištné poskytnutí excerpt z archiválií z fondu Metropolitní kapitula Olomouc (ZA Opava, pobočka Olomouc) jsem zavázána Pavlu Suchánkovi.