

dvorech a významných městech se stala obligátní součástí výchovy aristokracie. Mnoho moravských šlechticů i měšťanů ovládalo kromě domácích jazyků a latiny řadu cizích řečí a bylo „o světě“ dobře informováno z vlastní zkušenosti.

Koncem 16. století politické a náboženské napětí v zemi stouvalo a Morava se začleňovala do vznikajícího velkého evropského konfliktu. Za vlády císaře Rudolfa II. (1576–1612) se staly španělská a papežská ambasáda na jeho pražském dvoře centrem radikální katolické „španělské strany“ připravujícím rekatolizaci českých zemí. V reakci na toto nebezpečí posilovali čeští a moravští evangelíci své vazby na souvěrce v evropských zemích. Během svých studií ve Švýcarsku se nadaný Karel starší ze Žerotína (1564–1636), pocházející z tradičně husitského a evangelického rodu, seznámil s Jindřichem Navarrským a jeho družinou, zejména s Filipem de Duplessis-Mornay. Budoucí král ho natolik okouznil, že se začal považovat za „Francouze“. Nabídl Jindřichovi své služby a slíbil, že mu přijde na pomoc, když o to bude požádán. Když Jindřich Navarrský bojoval o korunu, Žerotín splnil svůj slib: Půjčil králi velkou peněžní sumu a s menším vojenským oddílem se připojil k jeho vojsku obléhajícímu Rouen. Byl laskavě přijat u dvora, zúčastnil se šarvátek, avšak jeho dobrodružná cesta skončila zklamáním a vystřízlivěním z francouzského okouzlení. Žerotín nebyl rozeným válečníkem a život královského dvora neodpovídal jeho přísnému moralismu. V důsledku této zkušenosti se stal přesvědčeným pacifistou a zastáncem zásady, že za svobodu víry nelze bojovat zbraněmi. Aplikoval tuto zásadu i během českého stavovského povstání, zahájeného pražskou defenestrací roku 1618.

Barokní Morava

Triumf katolicismu a absolutismu

Většina badatelů dnes soudí, že počátky baroka jako kulturní a umělecké epochy souvisejí s porážkou českých a moravských stavů na Bílé hoře (8. listopadu 1620) a s důsledky třicetileté války. Václav Černý například píše: „*Barokní kulturní stylovost je nevídaným prožitkem obratu národního vývoje neobyčejně výrazněna.*“ Toto osudové spojení baroka s porážkou stavovské revoluce a s třicetiletou válkou – dvěma událostmi, které ohrozily existenci českého státu a samotnou existenci české jazykové kultury – vrhalo stín na období baroka, označované za „dobu temna“. Teprve

v třicátých letech 20. století se ve studiích zabývajících se barokem objevuje nový pohled. Baroko se začíná studovat jako doba, která má stejně blízko k Bohu jako jiné epochy českých dějin. Navzdory ideologickým překážkám pokračovalo studium baroka nepřetržitě i během druhé poloviny 20. století. Bylo inspirováno evropským bádáním, mimo jiné pracemi vynikajícího znalce dějin a kultury baroka ve střední Evropě Victora-Luciena Tapiého. Systematické výzkumy dějin výtvarného umění, hudby, literatury a sociální historie byly završeny řadou syntetických prací, katalogů výstav a biografii významných umělců, což umožnilo poznat i charakteristické znaky baroka na Moravě. Během let 1618–1619 Moravané vážali připojit se k revoltě českých stavů proti vládě a proti králi Ferdinandovi II. (1619–1637), který byl právě zvolen. Jejich postoj lze přičítat vlivu Karla staršího ze Žerotína. Ten byl totiž přesvědčen, že čeští stavové zůstanou izolováni a že budou poraženi. Teprve v květnu roku 1619 strhla Moravu do povstání skupina radikálních protestantů vedená Karlovým bratrancem Ladislavem Velenem ze Žerotína a Moravané se spojili s Čechy a sdíleli s nimi jejich osud. Po bitvě na Bílé hoře se na Moravě rychle zhroutil odpor proti vítěznému katolickému vojsku a země byla císařským vojskem okupována. Kardinál František z Dietrichsteina byl jmenován gubernátorem (1620–1636) s plnými politickými a vojenskými pravomocemi. Tento biskup patřil k velkým kardinálům 17. století a jeho význam překračoval hranice země. Hluboká barokní zbožnost se u něho spojovala s širokým kulturním rozhledem a kulturním mecenátem. Za jeho vlády proběhly na Moravě procesy s „rebely“. Političtí vůdcové země z doby povstání, kteří nestačili uprchnout, byli uvězněni a statky „zrádců“ byly konfiskovány. Roku 1627 vypudil Valdštejn z Moravy Dány a zjednal Habsburkům ve střední Evropě mocenskou převahu. Nyní mohly být oktrojovány v Čechách a na Moravě nové ústavy, tzv. Obnovená zemská zřízení (1627–1628). V obou zemích to přineslo radikální politické a náboženské změny. Habsburkové se prohlásili za dědičnou dynastii na českém královském trůně a to znamenalo konec politických a náboženských svobod. Katolická církev se stala jedinou církví v českých zemích. Tím začíná doba „barokního“ konfesijního absolutismu. Politické vrstvy obyvatelstva, tj. šlechta a měšťané museli přijmout katolickou víru nebo

Aegidius Sadeler,
Grafický portrét kardinála
Františka z Dietrichsteina,
Moravská galerie v Brně



se vystěhovat. Stavovské orgány (sněmy, zemský soud a úřady) trvaly nadále, ale mohly být složeny pouze z katolíků oddaných dynastii. Po smrti kardinála Dietrichsteina v roce 1636 byl zřízen „Moravský královský tribunál“, podřízený přímo dvoru. Stal se ohniskem absolutismu a byrokrati-zace zemské správy.

Emigrace tisíců evangelických rodin byla prvním důsledkem změny politických a náboženských poměrů. S první vlnou emigrace odešli kněží Jednoty bratrské, mezi nimi Jan Amos Komenský (1592–1670), a novokřtěnci. Síť evangelických far a bratrských sborů byla zničena. Rekatolizace používala různých forem donucování a misijní činnosti. Nejtěžším jejím úkolem bylo vytvoření sítě katolických far a škol. Po dobu třicetileté války narážela obnova katolické církve na nedostatek kněžstva a na strach z porážky Habsburků.

A tak se mohla plně rozvinout až po vestfálském míru (1648), který potvrdil novou náboženskou situaci v českých zemích. Stalo se to za episkopátu Karla z Lichtensteinu-Castelcorna (1666–1695), který byl již během svého života oslavován jako „obnovitel církve na Moravě“.

Historická situace v 17. století dodává baroku na Moravě několik charakteristických rysů. Barokní kultura a zejména barokní umění jsou především nástrojem rekatolizace; baroko na Moravě má všechny znaky radikální protireformace. Současně s budováním farní sítě a s obnovováním náboženského života se snaží protireformace likvidovat „kacířskou minulost“ a prosazovat novou náboženskou mentalitu, vycházející ze zcela jiných hodnot, než z jakých vycházela reformace: protireformace obnovuje kult světců a Panny Marie, slavnostní liturgii, uměleckou reprezentaci posvátných témat a ctností a organizuje časté náboženské slavnosti. Expresivní, naléhavý a působivý styl baroka nabízel účinné nástroje k překonání kacířské minulosti a k rekatolizaci země, která je současně posledním stadiem christianizace. Paralelně s jazykem a stylem církevního baroka se rozvíjí jazyk a styl baroka světského, jemuž dodává látku heroická tradice aristokratických rodů, ale také manifestace věrnosti a služby panovníkovi.

Švédská okupace v posledních letech války způsobila naprostou devastaci země. Město Brno se roku 1645 úspěšně ubránilo několikaměsíčnímu obléhání švédskou armádou. Posílilo to jeho pozici jako hlavního města Moravy. Olomouc, která se Švédům

Portrét císaře Karla VI. s jeho devízou, Stavovské rukopisy, Brno, Moravský zemský archiv



Anton Riga,
Mariánský sloup,
Uherské Hradiště



vzdala, byla po válce natolik zpusťořena, že se pochybovalo o možnosti jejího obnovení. Řada dalších měst byla v podobné situaci. Počet obyvatel klesl na Moravě asi o třetinu oproti předválečnému stavu. Válka přinesla úpadek královských měst a obecnou pauperizaci venkova. Avšak válku přežila správa panství a jejich ekonomický systém. Ten se nadále opíral o vrchnostenskou výrobu a trh, byly však posíleny vrchnostenské monopoly v rámci dominií, zejména pивní, a neúměrně vzrostly roboty poddaných. Zesílily všechny negativní hospodářské a sociální tendence předbělohorské doby a parazitní robotně-nevolnický systém pak trval až do konce 18. století. Teprve kolem poloviny 18. století dosáhl počet obyvatelstva předválečné úrovně, asi milionu lidí. Obyvatelstvo bylo periodicky devastováno morovými epidemiemi. Proti nim nebylo jiné obrany než prosby o pomoc u „morových světců“, jejichž sochy a sloupy dodnes zdobí náměstí měst a návsi mnoha vesnic.

Porážka stavovského povstání a nová ústava z roku 1628 podstatně změnily složení stavovské obce a mentalitu moravské aristokracie, jejíž kosmopolitizace se

zavrřila. Konfiskované statky přecházely na dvorské hodnostáře a plukovníky císařského vojska. V této době se podstatně zvětřil majetek Liechtensteinů, Dietrichsteinů, Rottalů, Magnisů, Serényiů a do země nově přišlých rodů. Čeřtina přestala být jazykem zemské aristokracie a ve funkci úředního jazyka byla nahrazována němčinou.

Základní proměnou prošla politická mentalita pobělohorské moravské šlechty. Namísto oddanosti „obecnému dobrému“ vlasti-země, což byla hlavní politická ctnost stavovské společnosti, se stala nejvyšší hodnotou věrnost a služba panovníkovi.

Během války na Moravě vymizela kdysi početná a politicky významná vrstva rytířstva. Nejbohatší rytíři oddaní dynastii byli povýřeni do panského stavu. Páni byli daleko nejmocnějším stavem, ale starobylá rovnost panských rodů byla naruřena legalizací titulů kníže, vévoda a svobodný pán, užívaných v římské říši. V zemské politice zaujala vůdčí postavení skupina knížecích rodů (Liechtensteinové, Dietrichsteinové, Kounicové). Jejich vlivné pozice u dvora a v diplomacii jim umožnily ovlivňovat i „velkou“ evropskou politiku. Jejich rodinné archivy jsou pro tuto politiku jedinečným pramenem.

Obnova katolické církve

Ve svém úsilí o obnovu náboženského života mohla katolická církev navazovat na úspěchy, jichž dosáhla počátkem 17. století, kdy již téměř polovina farností v zemi byla katolická a kdy řada významných pánů, jako byli Karel z Liechtensteinu a Albrecht z Valdštejna, ke katolicismu konvertovala. Konfiskace církevních statků během stavovského povstání byly jen krátkou epizodou a jezuité vypovězení z Brna a Olomouce se vrátili do svých kolejí s vítěznou císařskou armádou. Řeholníci přicházeli na Moravu z Itálie a sousedních zemí a přebírali i funkce světského duchovenstva. Během války komplikovala obnovu církve paradoxně i skutečnost, že bohaté olomoucké biskupství bylo svěřováno habsburským arcivévodům a členům císařského dvora. V letech 1637–1662 byl biskupem arcivévoda Leopold Vilém, bratr císaře Ferdinanda III. a místodržící v Nizozemí. Patřil k nejvýznamnějším mecenášům umění své doby a shromáždil jedinečné umělecké sbírky. Jeho válečná a politická zaměstnání mu neumožnila trvalejší pobyt v zemi. Teprve za episkopátu Karla z Lichtensteinu-Castelcornu (1664–1695) se biskupský dvůr vrátil na Moravu. Jeho sídlem se stala biskupská Kroměříž,



Hieronymus Benno Beyer,
Hans Jörg Zeiser,
*Pobled na Brno při obléhání
Švédy* (detail), 1645, Muzeum
města Brna

Gianbattista Canziani,
*Wolfgang Hannibal, kardinál
 Schrattenbach, přijímá holdo-
 vání stavů jako místokrál
 v Neapoli, Arcibiskupský
 zámek a zahrady v Kroměříži*



kde byl vybudován v knížecím stylu velkolepý zámek s parkem a zahradami. V 18. století se na biskupském stolci střídali členové významných aristokratických rodů: hrabě Wolfgang Hannibal Schrattenbach (1711–1738), který byl současně císařským vyslancem v Římě a neapolským vicekrálem, hrabě Jakub Arnošt z Lichtensteinu (1738–1745), hrabě Ferdinand Julius Troyer (1745–1758), hrabě Leopold Bedřich z Egkhu (1758–1760) a hrabě Maximilián Hamilton (1761–1776). Svou biskupskou hodnost spojovali olomoučtí biskupové opět s hodností světského knížete a prvního člena panského stavu na sněmu. Biskupský dvůr, na němž se spojila církevní kultura s aristokratickým životním stylem, byl nejdůležitějším ohniskem barokní kultury a barokní festivity. Olomoucká kapitula, jejímiž členy byli v barokní době také příslušníci aristokracie, obnovila svou kulturní roli, kterou v zemi zaujímal v době humanismu.

V rekatolizaci Moravy a vytváření barokní kultury připadla důležitá role klášterům. V tradičních klášterech se začaly prosazovat potridentské reformy od konce 16. století. Opati těchto klášterů reprezentovali církev na sněmech a soutěžili s pány o prestiž prvního stavu. Při úpadku rytířstva a královských měst byli preláti spolu s pány rozhodující politickou silou země.

První místo mezi moravskými kláštery připadalo cisterciáckému klášteru na Velehradě, spojenému tradicí s velkomoravskými počátky křesťanství. Za tímto klášterem následovaly podle pořadí starobylosti i bohatství premonstráti na Hradisku u Olomouce, s poutním kostelem na Svatém Kopečku; na jihu země byli nejbohatším klášterem premonstráti v Louce u Znojma. Následovali benediktini v Rajhradě u Brna, nejstarší konvent v zemi. Po nich následovali premonstráti v Zábřovicích u Brna, augustiniáni v Brně a cisterciáci ve Žďáře, kde kultivovaný opat Václav Vejmluva (1705–1737) přestavěl kostel a klášterní budovy podle projektu Jana Santiniho-Aichla (1677–1723), nejvýznamnějšího architekta českého a moravského baroka. Jezuité přišli na Moravu v druhé polovině 16. století: roku 1566 do Olomouce a roku 1572 do Brna. V sedmdesátých letech 16. století získala olomoucká kolej statut vysokého učení. Po krátkém vyhnanství jezuité obnovili své koleje a v 17. století byly založeny další koleje v krajských městech: Jihlavě, Znojmě, Uherském Hradišti a v poddanském městě Telči. V budování sítě gymnasií narazili jezuité na konkurenci piaristů, kteří zřizovali školy v důležitých poddanských městech: v Mikulově (1631),

Strážnici (1631), Lipníku nad Bečvou (1634). Moravské piaristické kláštery, jejichž počet vzrůstal, byly jádrem řádové provincie „Germania“, jediné mimo hranice Itálie. Po skončení války pokračovalo zřizování klášterů starých i nových řeholí (kapucínů, paulánů) v královských i poddanských městech. Kolem poloviny 18. století měla již Morava hustou síť klášterů a poutních míst. Rostl také počet mnichů domácího původu. Bohatství církve vzrůstalo natolik, že se zemské úřady obávaly škodlivého omezení politických stavů. Císař Leopold I. (1658–1705) proto musel vydat příkazy omezující zakládání nových klášterů a rozšiřování církevního majetku. Kláštery se svými chrámy, opatskými rezidencemi a poutními kostely jsou na Moravě nejdůležitějšími ohnisky barokní kultury. Koncem 17. a počátkem 18. století byly moravské – původně gotické – kostely radikálně „barokizovány“; jejich klenby byly pokryty freskami, sochy vyplnily chrámový prostor a ozdobily chrámová průčelí. Kláštery byly budovány jako architektonické komplexy, kde chrám, konvent, administrativní a hospodářské budovy tvořily jednotný opev-

něný prostor obklopený zahradami. Bohaté kláštery mohly zadávat architektonické a umělecké práce nejlepším architektům a umělcům země i střední Evropy. V některých klášterech (například ve žďárském v době Vejmluvova opatství) se projevuje tendence k jednotnému architektonickému řešení kostelů a klášterních zařízení na celém panství.

Ohniska světského baroka

„Knížecí rezidence“ vysoké aristokracie představují ohniska světské kulturní a umělecké aktivity. V době barokního absolutismu se tato aristokracie podílela na moci specifickým způsobem: Za to, že se vzdala svého podílu na státní suverenitě, si uchovala suverénní práva ve svých doménách a část moci v zemích habsburské monarchie (Robert J. W. Evans). Vysoká zemská aristokracie trávila část roku ve svých vídeňských palácích, ale své trvalé rezidence si budovala v zemích, kde žila se svými rodinami trvale a kde byla administrativní centra jejich panství. Většina moravských „knížecích rezidencí“ se nacházela na jihu země (Mikulov, Valtice, Vranov nad Dyjí,

Hradisko u Olomouce, bývalý klášter řádu premonstrátů



Jaroměřice, Slavkov), tedy na dosah od vídeňského dvora. Karel Eusebius z Liechtensteinu (1611–1684), jeden z nejbohatších stavebníků na Moravě a sám architekt-amatér, je autorem spisu o architektuře (*Werk von der Architektur*, Victor Fleischer (ed.), Wien–Leipzig 1910). Podle jeho názoru je knížecí rezidence životním prostorem aristokratické rodiny, ale současně reprezentuje její bohatství a její slávu. Je budována pro věčnost a zaručuje nesmrtelnost stavebníka podobně jako „zápis do kronik“.

Potomci konvertity Karla z Liechtensteinu, jednoho z bělohorských vítězů a pak správce Českého království, byli na Moravě nejbohatší knížecí rodinou a jejich statky se nacházely ve všech částech země. Jejich majetek se rovnal majetku církve a převyšoval majetek celého rytířského stavu. V době své největší majetkové expanze platili 20 procent zemské berně. Karel Eusebius z Liechtensteinu (1611–1712) spolupracoval na projektu zámku v Plumlově postaveného na špatně vybraném místě, který je spíše produktem manýristické megalomanie než barokního stylu. Hlavní liechtensteinská rezidence byla budována ve Valticích na moravsko-rakouské hranici. Počátkem 18. století Liechtensteinové připojili ke svému majetku panství Vaduz a Schellenberg, aby získali knížecí místo na říšském sněmu. Nicméně až do roku 1945 měli jádro svého majetku na Moravě. Liechtensteinové soustředovali své zájmy především na vysokou politiku a na finance. Proto zaujali na Moravě vedoucí pozici Dietrichsteinové. Díky kardinálovi Františkovi z Dietrichsteina se jejich majetek podstatně zvětšil. Jejich hlavní rodovou rezidencí byl Mikulov, také na jižní hranici země. Původně evangelický rod Kouniců překonal krizi po porážce stavovského povstání díky Dietrichsteinům. V 18. století byli Kounicové povýšeni do stavu říšských knížat a osvědčili se jak v zemských, tak dvorských úřadech a v diplomacii. Jejich rezidence byla budována ve velkém stylu v poddanském městě Slavkově; zde diktoval Napoleon poraženým po bitvě u Slavkova mírové podmínky.

Na jižní moravské hranici vybuďovala svou rezidenci a přijímala zde císaře Karla VI. také rodina Althanů. Součástí této rezidence bylo grandiózní barokní mauzoleum předků v centrální síni zámku ve Vranově nad Dyjí. Pozoruhodným místem barokní kulturní aktivity se stal koncem 17. a počátkem 18. století zámek v Jaroměřicích nad Rokytnou, rezidence rodu Questenbergů. Je to příkladný typ situace „v zámku a podzámčí“. Hudební skladatel František Václav Míča (1694–1744) zde zkomponoval na lokální téma první

operu v českém jazyce. Všude na Moravě se stavěly barokní rezidence a „barokní vily“. Dodnes do nich můžeme vcházet na někdejších panstvích rodu Rottalů, Serényiů, Lichtensteinů-Castelcornů, Podstatských z Prusinovic a na severu Moravy katolické větve rodu Žerotínů. Většinu těchto rezidencí stavěli místní stavitelé podle projektů významných architektů, adaptovaných podle potřeb a možností stavebníků.

Vrcholná doba baroka na Moravě a prosazení se domácích umělců

Charakteristika moravského baroka

Po porážce Turků před Vídní v roce 1783 začala císařská vojska pod velením Karla Lotrinského (1643–1690) a pak Evžena Savojského (1663–1736) vytlačovat Turky z Uher. Pro Moravu to znamenalo konec turecké hrozby. Turci se měnili ve zlou vzpomínku a vstoupili do témat lidové poezie. Morové epidemie ustávaly (poslední proběhla roku 1713) a rány z doby třicetileté války se zacelily. Díky míru a demografickému růstu se královská města opět stala rušnými hospodářskými a kulturními středisky. Platilo to především pro dvě moravská zemská hlavní města, Brno a Olomouc, a pro města krajská. Země byla administrativně rozdělena do šesti krajů, jejichž hlavními městy byly Znojmo, Jihlava, Brno, Uherské Hradiště, Přerov a Nový Jičín. Centralizace a byrokratizace správy a justice zvyšovaly význam těchto měst. Právě v těchto městech se kolem klášterů a farních kostelů odehrával nepřetržitý proud bohoslužeb a slavností v barokním dekoru.

Brněnský sochař Ondřej Schweigl (1735–1812), zakladatel místní umělecké školy, je také prvním historikem moravského umění. Tento „moravský Vasari“ napsal na konci 18. století, tedy na sklonku baroka, že architektura a výtvarná umění zažila na Moravě největší rozkvět za vlády císaře Karla VI. (1711–1740). „*Pro blaho umělců nastala tehdy šťastná doba, kdy všichni bohatí šlechtici napodobovali příklad Karla VI. a stavěli krásné zámky. Kláštery je následovaly a stavěly krásné chrámy.*“

V této době se podle Schweigla i podle výsledků moderního bádání na Moravě začali konečně prosazovat domácí „géniové“. Ještě v 17. století byla umělecká a architektonická práce v zemi téměř výlučně doménou Italů nebo potomků Italů, kteří se na Moravě usadili v 16. století. Také všichni domácí umělci odcházeli do učení a na zkušenou do Itálie.

Mikulov, zámek Dietrichsteinů



Jaroměřice nad Rokytnou,
zámek Questenbergů





Jan Blažej Santini-Aichl,
Žďár nad Sázavou, interiér
klášterního chrámu Nanebevzetí
Panny Marie

Na konci 17. a na počátku 18. století však začínají na Moravě udávat tón „Němci“, náležející k okruhu vídeňských dvorských architektů a umělců. Ústup Italů je dán také tím, že po založení vídeňské akademie odcházejí moravští umělci na školení do Vídně. Projekty velkých aristokratických rezidencí vrcholného baroka první poloviny 18. století nesou signatury Johanna Bernarda Fischera von Erlach (1656–1723), Johanna Lucase von Hildebrandt (1668–1745) a jiných dvorských architektů. Ve stejné době vypracovával projekty sakrálních staveb nejvýznamnější architekt českých zemí Jan Santini-Aichl (1677–1723). Rovněž sochařská a malířská výzdoba rezidencí na jihu země byla prováděna vídeňskými umělci, kteří také zvítězili i v konkurzu na výzdobu Zemského domu v Brně. Malířská výzdoba sídla zemských sněmů a Tribunálu je koncipována jako symbolická oslava bohatství, slávy a ctností země a její věrnosti vládnoucí dynastií.

Bratrstva sv. Lukáše, která byla založena v Brně a Olomouci na počátku 18. století, sdružovala malíře, sochaře a zlatníky, měla dohlížet na úroveň umělecké práce, vzdorovat konkurenci amatérů a pokoušela se uměleckou práci v zemi monopolizovat. Ovšem žádné překážky nebyly kladeny najímání dvorských umělců vysokou aristokracií. Mnoho prací vycházejících z moravských sochařských a malířských dílen náleží do oblasti střední kvality. Avšak velká umělecká konjunktura dala vzniknout i vynikajícím dílům, která snesou srovnání s jinými lokálními školami středoevropského vrcholného baroka.

Architektonická, sochařská a malířská díla na Moravě jsou součástí uměleckého baroka střední Evropy. Geografická poloha země, její „průchozí“ pozice v blízkosti Vídně a severní Itálie, vyhovovala „kosmopolitismu“ aristokracie a vysokého kléru. Otevřenost a kosmopolitní tendence dominují i ve vědění a vzdělanosti. Dokládají to knihovny barokní doby. Na Moravě můžeme obdivovat značný počet knihoven s bohatými knižními fondy v původních barokních interiérech. Knihovny se staly na zámcích a v kláštřích symbolickými místy vzdělanosti a jsou v nich uchována všechna podstatná díla jak tradičního vědění, tak myšlení 17. a 18. století.

Olomoucká jezuitská univerzita obnovila po skončení třicetileté války studium – především teologie – i pro studenty ze střední a severovýchodní Evropy.



Brno, knihovna kláštera
kapucínů (freska Josef Stern)

Věhlas a lesk této školy je reprezentován i vynikajícími graficky vyzdobenými „tezemi“ studentů, vydávanými na závěr studia. Vyučování na jezuitských a piaristických gymnasiích probíhalo podle jejich školských řádů. Součástí studia byla školní divadelní představení, která sledovala výchovné cíle, ale byla také reprezentací školy před veřejností. Dochované synopse svědčí o tématech těchto her. Vycházejí z Bible, životů svatých a velkých historických osobností. Mladí aristokraté odcházeli nadále na univerzity a studijní cesty do jižní a západní Evropy. Ve žďárském klášteře opata Václava Vejmluvy byla založena a kratší dobu působila akademie pro domácí šlechtickou mládež.

Obyvatelé země nadále užívali tří jazyků: latiny, němčiny a češtiny, jejíž význam klesal. Jako úřední jazyk se čeština udržela jen v menších městech a v překladech úředních dokumentů pro obyvatele venkova, kteří neuměli německy. V jazykově českých oblastech žila česká literatura v náboženských knihách, kazatelství a duchovní poezii. V 18. století byla kázání slavných kazatelů vydávána tiskem. V kazatelství a duchovní poezii se čeština modernizovala a dosahovala vysokých básnických kvalit. Jazyk kancionálů vydávaných v Čechách, na Moravě a ve Slezsku jednotu spisovné češtiny upevňoval. Venkovské obyvatelstvo mluvilo lokálními dialekty, které se udržely až do 20. století.

Jako vědecká disciplína a současně literární žánr přispěla v pobělohorské době k udržení státního a zemského vědomí v českých zemích zejména historiografie. Čeští a moravští historikové byli v kontaktu se zakladateli moderních pomocných věd historických a editory pramenů, bollandisty a mauriny a psali ve stylu antických historiků. Nejvýznamnější historické dílo o dějinách Moravy napsal a zčásti publikoval zemský historiograf Tomáš Pešina z Čechorodu (1629–1680). Inspirován válkami 17. století nazval svou práci *Mars Moravicus*; její první díl vyšel roku 1677. V duchu humanistické tradice zpracoval mýtus o markomanském původu Moravanů. Odtud pak pokračují dějiny země obdobími Velkomoravské říše, moravského markrabství, husitství, reformace a protireformace a třicetileté války. Ve druhém nepublikovaném díle se zabývá především válkami tureckými. Pešinovým dílem proniká duch moravského katolického vlastenectví a jeho obraz moravských dějin působil a platil až do 19. století. V 18. století se pěstovala historie ve všech moravských kláštrech. Klášterní kroniky však zůstaly v rukopisech a velkorysý program historické práce, vypracovaný knězem Janem

Středovským na počátku 18. století, nebyl realizován. Na Moravě, stejně jako všude jinde v barokní Evropě se rozvíjí kultura velkolepých slavností. Doprovázejí každou významnou událost v životě církve, státu a země i významných osobností. Bez zřetele k explozi svátků a slavností, jejich dramaturgie a dekoru by byl boom všech uměleckých žánrů baroka a jeho masovost nevyšvětlitelný. Festivita je jedním z hlavních znaků barokní mentality. Církevní slavnosti vyvrcholily na Moravě při korunovacích zázračných obrazů Panny Marie, která byla přijata za „královnu země“. Konaly se roku 1732 na Svatém Kopečku u Olomouce a roku 1736 v Brně, kde byl v klášteře sv. Tomáše chován zázračný obraz „Černé madony“, připisovaný sv. Lukáši. Velkolepé mariánské slavnosti, na kterých se podílela celá země, měly také kompenzovat ztroskotání úsilí moravské církve o svatořečení kněze Jana Sarkandera (1576–1620), umučeného během stavovského povstání.

Těmito grandiózními akcemi oslavovala katolická církev vítězství v zápasu o duši lidu a novou společenskou harmonii. Dramaturgie průvodů a procesí zahajujících slavnosti byla pojata tak, aby byly znázorněny řád a úloha církve. Vrcholem slavností byly bohoslužby v chrámech, jejichž dekor byl zdvojen novou dočasnou slavnostní výzdobou. Avšak již v době, kdy frekvence a okázalost slavností dosahovaly vrcholu, se začaly ozývat kritické hlasy. Poukazovaly na to, že svátky a slavnosti pohlcují mnoho pracovního času a vyprazdňují pokladny klášterů. Od poloviny 18. století se počet svátků omezuje. Ve vzdělaných vrstvách společnosti se začíná měnit náboženská mentalita. Slezské války po nástupu Marie Terezie na trůn vyjevily krizi státu, slabiny společenského systému a nutnost realizace jeho reform, zpožděných dobou vlády uměnilovného císaře Karla VI.

Paradoxem baroka na Moravě je, že jeho krize přichází v době, kdy se v umění začínají prosazovat domácí „géniové“. V šedesátých a sedmdesátých letech 18. století ještě konjunktura pokračuje, ale její barokní charakter se rozkládá. Jiří Kroupa, který pozdní stadium baroka na Moravě analyzoval, ukázal, jak se v produkci malířů Franze Antona Maulbertsche (1724–1796) a Josefa Winterhaldera ml. (1743–1807) prosazují osvícenská témata a postupy. Přicházejí na Moravu především z francouzských zdrojů, a to do prostředí vysoké šlechty a jejích umělců. Příkladem této francouzské orientace

Kočár olomouckého biskupa,
hraběte Leopolda Egkha, zámek
Náměšť na Hané



Dřevěný kostel (ze skanzenu v Rožnově pod Radhoštěm)



nejen v kultuře, ale i v politice je rodina Kouniců. Moravští architekti a umělci odcházejí stále častěji hledat inspiraci do Francie a přinášejí odtud klasickou zkušenost. Odliv barokní stylovosti a náboženské mentality je organicky provázen pronikáním osvícenské a klasické kultury. Je příznačné, že nejdéle se baroko v umění a religiozitě udržuje na moravském venkově, kde ovlivnilo folklór. Reformy císaře Josefa II. (1780–1790) pak způsobily v pravém slova smyslu pád kulturní epochy.

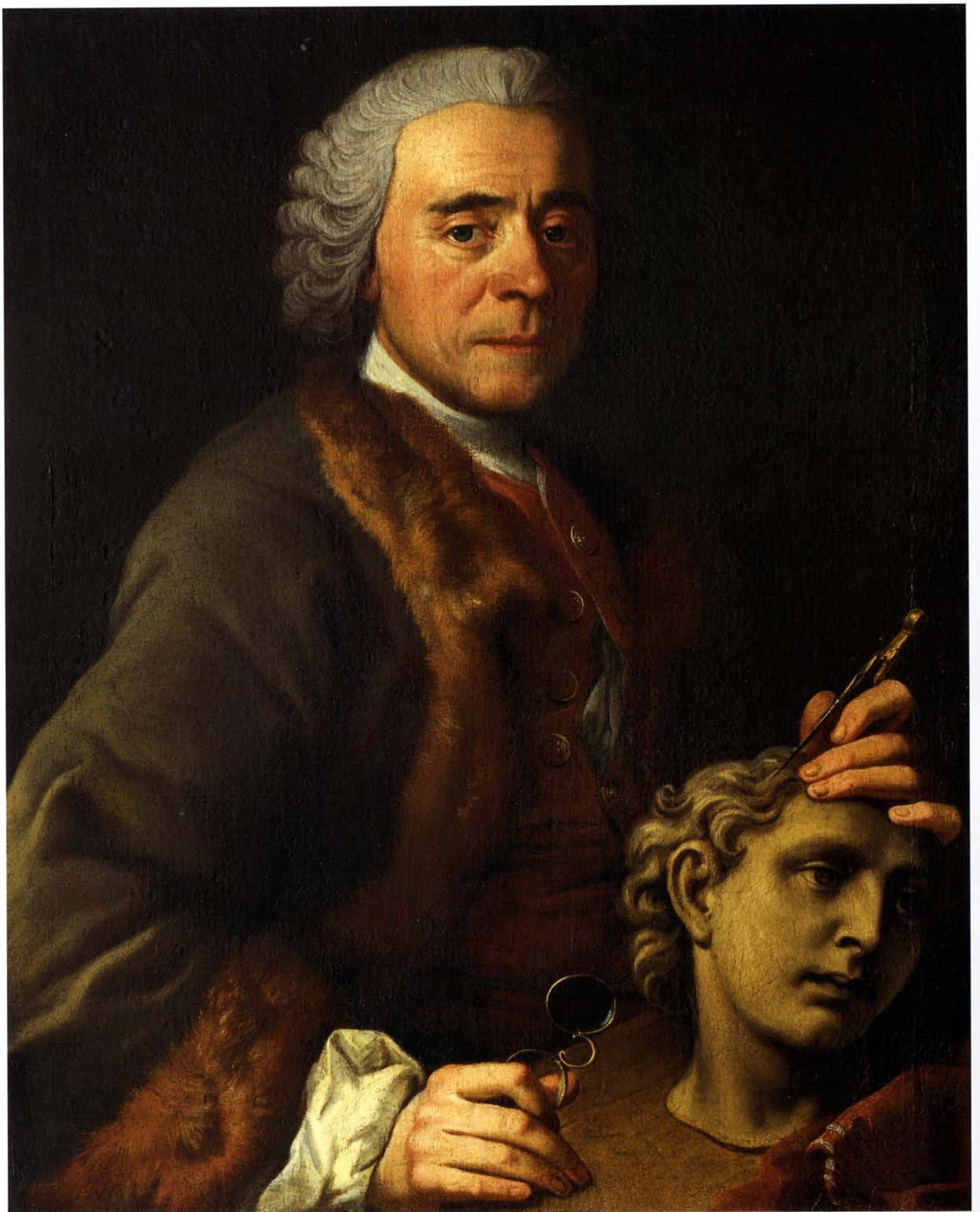
Badatelé si znovu a znovu kladou otázku, zda existuje „moravská“ varianta baroka, podobná variantě české. Zdá se, že spíše než o moravském baroku lze mluvit o baroku na Moravě. Baroko v této zemi má všechny znaky země jako „mostu“. Přicházejí sem vlivy z Itálie, podunajské oblasti, Čech a Slezska, nachází zde prostor

činnost architektů a umělců italských, vídeňských a pražských, kteří tvoří ve svém vlastním osobním stylu. Morava tedy nemá srovnatelné umělecké centrum podobné Praze. Jižní část země je v přímém okruhu vídeňského dvora a jeho umělců, nejvýznamnějších uměleckých osobností monarchie. Umělecká a kulturní aktivita se na Moravě soustřeďuje v lokálních centrech, hlavních městech kolem biskupského dvora, bohatých klášterů a knížecích rezidencí.

Charakteristickými znaky baroka na Moravě je pluralita forem a vlivů, stylová různorodost, přizpůsobování možnostem zadavatelů a masovost produkce. Baroko reprezentuje restrukturalizaci politického a náboženského prostoru země, ale také její schopnost podílet se na proměnách umění a kultury a „zdomácnovat“ je. Zejména hudební kultura klášterů, kostelních

kůrů a zámeckých rezidencí s jejich podzámčím zvyšovala kulturní úroveň obyvatelstva a jeho schopnost překonávat hluboké krize. Dnes je baroko pokládáno za legitimní etapu historie a kultury, která hluboce ovlivnila kulturní obraz moravské země a obohatila ji o mnoho výjimečných uměleckých památek.

Tato stať byla určena francouzskému publiku jako informace o dějinách Moravy. Podrobněji pojednává autor o době a kultuře baroka v Dějinách Moravy II.



Skenováno pro studijní účely

Umělecká úloha, objednavatelé a styl na Moravě doby barokní

Jiří Kroupa

Někdy kolem roku 1770 se vzdělaný brněnský sochař Ondřej Schweigl (1735–1812) rozhodl, že svou řemeslnickou dílnu rozšíří na „domácí akademii“ (Hausakademie) výtvarných umění. Spolupracoval tehdy na Moravě na řadě míst s nejvýznamnějším vídeňským pozdně barokním malířem Franzem Antonem Maulbertschem (1724–1796) a měl rovněž přístup k pozoruhodné sbírce architektonických kreseb brněnského inženýra Františka Antonína Grimma (1710–1784). Takové kontakty jej zřejmě přivedly na myšlenku, že se pokusí na základě výuky především kresby podpořit další rozvoj umělecké tvorby na Moravě. Ještě o něco později (kolem roku 1785) tento učený a myšlenkami umírněného osvícenství prodchnutý umělec sepsal formou kritického cestopisu *Pojednání o výtvarných uměních na Moravě*. S čím se zde při četbě setkáme, je stejně překvapivé jako pozoruhodné. Učený sochař vytvořil první dějiny umění na Moravě! Ondřej Schweigl zde především ve zkratce načrtl vzestupnou linii domácí umělecké tvorby od počátku 17. století až k pracím svých současníků, přičemž zvýraznil zejména význam akademického prostředí ve Vídni v době vlády Karla VI. jako zdroje uměleckých inovací své doby. Ale výtvarné umění na Moravě se stále zdokonaluje: „*Přispívají k tomu mecenáši z řad šlechty, ale i umělci, kteří se sdružují do neformálních společností. Architekti kreslí a kopírují, aby si vyzdobili své příbytky, malíři a sochaři se cvičí v architektuře. A všichni společně pracují na zdokonalení uměleckého vkusu, spolupracují na zakázkách, jezdí do zahraničí,*

tam se učí podle významných děl cizích umělců, kupují reprodukční grafiku a to vše potom přinášejí zpět na Moravu, aby i jiní umělci se mohli poučit z těchto prací.“

Na Moravě bylo umění doby barokní přirozenou součástí střeoevropské kultury 17. a 18. století. Vyzářovaly sem tendence uměleckých center z Vídně, z Prahy i ze Slezska, ovšem je nutno říci, že Morava jako kulturní země nikdy nebyla zemí pouze pasivně přijímající vnější podněty. Právě v barokní epoše zde totiž vznikla mnohdy pozoruhodná umělecká díla, která měla naopak podstatný význam pro dějiny umění sousedních zemí. Je však stejně tak zjevné, že v takových širších kulturních souvislostech zdejší průběh dějin jednotlivých uměleckých oborů v různých dobách vykazoval rozdílný rytmus a tempo: to se týkalo jak proměňujícího se významu jednotlivých uměleckých oborů, tak i různě silné intenzity určitých stylových akcentů. Tak ku příkladu v architektuře se stala Morava zemí nejvíce umělekohistoricky zajímavou zvláště v průběhu raného baroku (1660–1690), zatímco nesmírně kvalitní sochařská produkce zde byla nejsilnější o něco později, ve vrcholné fázi baroku po roce 1700. Nový, podstatný význam si získala architektura na počátku rokokově klasicistního zaměření pozdního baroku po roce 1740 a tehdy rovněž potvrdila vysokou úroveň sochařské tvorby na Moravě skupina barokně klasicistních akademických sochařů, která zde

Střeoevropský malíř
2. poloviny 18. století,
Portrét sochaře Ondřeje
Schweigla, Brno, soukromá
sbírka

Vranov u Brna, poutní chrám
Narození Panny Marie

po roce 1740 působila. Zcela zjevně se však odlišný rytmus dějin uměleckých oborů ukázal v malbě freskové i závěsné, kdy nejvýznamnější díla – a to dokonce mnohdy tvorba umělecky nesporně výjimečné kvality nejen v měřítku středoevropském – vznikala na Moravě až od konce padesátých let 18. století (resp. teprve po roce 1765); to tedy znamená naopak v té době, kdy by se mohlo zdát, že barokní civilizace a kultura ustupuje zcela do pozadí.

Neměnila se však jen míra „umělecké kvality“, měnila se též souvislost uměleckých děl a mentalit ve společnosti. Umělecká díla, která se dříve vyznačovala zejména svou účastí na jednotné, monumentální a reprezentativní formě velkých stavebních souborů, se v druhé polovině 18. století stávají spíše objektem pozorného vnímání, oceňování umělecké ideje a jejího vztahu k rozličným uměleckým konceptům. Umělecká díla jsou předmětem rozprávění a meditace nad nimi. Toho si byl ostatně vědom Ondřej Schweigl, jenž po zdůraznění myšlenky stálého pokroku umění na Moravě dodával: „*To vše je mi důvodem, abych prošel naši Moravu a část Slezska až k hranicím Čech, abych mohl spatřit ty nejkrásnější staré gotické stavby i ty nyní nejnovější, potěšit se z nich a podat o nich zprávu i jiným.*“

Ondřej Schweigl nás ve svém textu upozorňuje na to, že důležitý podíl na rozkvětu domácí umělecké kultury neměla snad určitá uzavřenost země, ale naopak její stálé kontakty s různými uměleckými centry a vytríbený vkus zdejších objednatelů. Pokusme se jít Schweiglovou cestou. Nebudeme zdůrazňovat ani provinčnost země, do níž přijíždějí cizí umělci, ani naopak výjimečnost jednotlivých vynikajících uměleckých děl. Možná, že přispějeme k pochopení umění baroka na Moravě nejlépe tím, jestliže si na vybraných příkladech povšimneme řešení nejdůležitějších uměleckých objednávek a stálého, vzájemného vztahu objednatelů, uměleckých osobností a jejich „stylů“.

Čas války (1615–1650)

Memoria a Pietas: tajuplná místa

Jedním z dodnes velmi často navštěvovaných míst v blízkosti hlavního města Moravy je poutní kostel ve Vranově u Brna. Před blížícím se návštěvníkem se jakoby náhle objeví zářivě bílá stavba na vyvýšenině uprostřed lesů. Chrám byl sice v exteriérech upraven na počátku 19. století, neoklasicistní architekt však ponechal zachován základní tvar i puristickou čistotu



původní stavby. Stavbu tohoto místa iniciovaly roku 1617 dvě dědičky majetku významného moravského rodu pánů Černožských z Boskovic: Kateřina a Anna Alžběta. Jejich otec nedávno budoval krásný manýristický zámek v Bučovicích (v té době ještě nebyl zcela dostavěn) a zřejmě nic nehovoří výmluvněji o povaze nového stylu než srovnání umělecky a vizuálně atraktivního vrchnostenského zámku s puristickou strohostí poutního chrámu. Zakladatelky poutního chrámu hrály ovšem významnou roli ve stavovské společnosti: byly manželkami knížat Maxmiliána a Karla z Liechtensteina. Ti, původně členové významné moravské a rakouské protestantské šlechty, na přelomu nového století slavnostně konvertovali ke katolicismu, stali se důležitou oporou habsburského panovníka a právě těsně před započítím stavby vranovského poutního místa byli povýšeni do knížecího stavu. Výstavba nového chrámu byla tehdy významná z několika důvodů: nové poutní místo vzniklo v blízkosti druhého hlavního města země, bylo manifestací nového, protireformačního katolicismu a byla při něm zbudována hrobka všech větví knížecího rodu Liechtensteinů (brzy nato zde byl založen klášter řádu paulánů-minimů, kteří se o poutní místo a hrobku starali). Těto zjevné rodové manifestaci katolické zbožnosti odpovídal také styl architektury. Severoitalský zednický mistr Andrea Erna, který se právě tehdy usadil ve městě Brně, se ve smlouvě zavázal, že vystaví zcela nový kostel podle projektu rudolfínského architekta Giovanni Maria Filippioho. Projektant přitom navrhl

stereotomně jasnou stavbu s jednotným vnitřním prostorem, podobnou jeho dřívějšímu projektu kostela Nejsvětější Trojice v Praze, avšak navenek i uvnitř snad ještě více římsky klasicky čistou.

Symbolický význam takového architektonického purismu si uvědomíme zejména tehdy, srovnáme-li vranovský poutní chrám s jinými stavbami té doby, pozdně renesančními a manýristickými: s jejich bohatou barevnou výzdobou v interiérech a sgrafitovou výzdobou v exteriérech. Představu o podobě moravských měst a krajiny v polovině 17. století si totiž můžeme utvořit z řady dobových vedut. Stačí si vzpomenout, jak jejich tvůrci zdůrazňovali postavené novostavby. Mezi tmavými gotickými a sgrafity pokrytými manýristickými stavbami, kostely apod., se podstatně odlišují v kontrastu bílých ploch a šedomodrých architektonických článků nové, sněhobíle zářící novostavby kostelů s nápadně zvýrazněnými erby aristokratických objednavatelů na průčelí.

Po celou první polovinu 17. století se setkáváme uprostřed třicetileté války s podobnými stavbami. Jsou jen zdánlivě jednoduché a prosté. Na rozdíl od skutečně asketických staveb některých mendikantských konventů (např. františkánů, kapucínů aj.) se vždy vyznačovaly nápadnou, puristicky přesnou, geometrickou tvarovou strukturou, bělostí a čistotou svých fasád. Připomeňme v této souvislosti objevující se úvahy o určitém „neopalladianismu“ v evropské architektuře první poloviny 17. století (Günter Skalecki). Barokní architektura se zpočátku záměrně odlišuje od rafinovanosti manýristických architektonických koncepcí a zdůrazňuje velkolepost prosté formy. A ještě jedno mají tyto stavby společné: jsou z valné většiny memoriálními chrámy – knížecími mauzolei, v nichž jsou budovány hrobky významných rodů, které na počátku 17. století ostentativně vyjadřují svou věrnost katolické zbožnosti a habsburskému dvoru.

Druhý nejvýznamnější moravský katolický rod, knížecí rodina Dietrichsteinů, budoval pozoruhodné poutní místo s hrobkou v letech 1622 a 1623 ve svém moravském sídelním městě Mikulově. Kardinál a olomoucký biskup kníže František z Dietrichsteina byl dlouholetým vládcem Moravy a usiloval o úpravu svého rezidenčního sídla v Mikulově do podoby zemského hlavního města. Přestavěl jej a roku 1622 získal papežské povolení k výstavbě poutní kaple se Svatou chýší podle vzoru italského Loreta. Kult loretánské chýše byl tehdy zdůrazňován v Římě zejména v okruhu papeže Urbana VIII. při přípravě *Svatého roku* 1625. Mikulovská *Santa casa* byla právě onoho

roku 1625 slavnostně zpřístupněna sice nikoli jako první ve střední Evropě, ale zjevně jako dosud nejvěrnější kopie loretánské stavby. Součástí poutního místa v Mikulově, které bylo předáno do péče mikulovských kapucínů, bylo také vybudování rozsáhlého areálu Svaté Hory nad městem. Cesta k vrcholům pahorků nad Mikulovem byla protkána drobnými kapličkami, několika ohrazenými svatými místy a na nejvyšším bodě se dodnes působivě tyčí kamenná zvonice a „palladiánský“ kostel sv. Šebestiána na centrálním půdorysu. V Mikulově byl nápadně využit onen sekvenční a vypravěčský vzor, kterým se vyznačovala původně Svatá Hora v severoitalském Varallu, podle jejíhož vzoru vyrůstaly podobné soubory na konci 16. století a v prvních desetiletích 17. století především v oblasti předhůří piemontských a lombardských Alp. Stejně tak z dálky působí mikulovská Svatá Hora mnohem spíše jako jedna z italských posvátných a magických hor zbožného prostředí, ovlivněného boromejskou rekatolizací. Historik umění Franz Matsche spatřuje v často opakovaném „translatiu“ Svaté chýše během války z Itálie do zemí Koruny české „přenášení části Svaté země“ do nově rekatolizovaných zemí. Poutní místo v Mikulově se skutečně stalo v době třicetileté války významným centrem katolické reprezentace, zvláště, když jej navštívil v kritických dobách války habsburský císař. Roku 1636 byl poutní areál rozšířen o kapli sv. Anny s hrobkou knížecího rodu, upravenou podle projektu Giovanni Giacoma Tencally a do interiéru byla umístěna „Thaumaturga“, kopie zázračné mariánské černé sošky. Šíření úcty k loretánské zázračné soše se stalo součástí nové protireformační *Pietas austriaca* v habsburské monarchii všeobecně, neboť Panna Maria, ztotožňovaná s katolickou církví, byla uctívána jako „vítězka nad učením heretiků“. Přes všeobecné doznívání manýrismu ve výtvarném umění oné doby na Moravě nacházíme v puristicky čistém stylu sakrálních a pohřebních staveb, vyjadřujících pojmy *pietas* a *memoria* vysokých aristokratických rodů, právě v té době povýšených do knížecího stavu, první etapu raně barokní architektury a architektonické dekorace na Moravě. K podobnému úsilí o spojení rodové paměti s ostentativní podporou zázračných a magických prvků v katolictví a v novém uměleckém stylu dochází totiž v průběhu třicetileté války i jinde na Moravě.

Mikulov, Sv. Kopeček



Je ovšem též zcela přirozené, že válečné období nemožňovalo větší rozvíjení podobné umělecké tvorby. To se týká především malířství, v němž tradiční měšťanské malířské dílny pracovaly nadále spíše řemeslným způsobem podle manýristických grafických listů. Asi proto se nejvýznamnějšími malířskými soubory této doby staly opět donace obou rodů nejúžeji spjatých s probíhající rekatolizací. Dietrichsteinský soubor osmi mariánských obrazů od benátsko-nizozemského malíře Baldissera d'Anna pro brněnské jezuity (kolem 1615) spojuje v sobě snad příznačně prvky benátské pozdní renesance a manýrismu, zatímco práce cremonského malíře Giovanni Battisty Ghidoniho pro Liechtensteiny ve třicátých letech jsou nesmírně kvalitními protobarokními příklady umělecké tvorby. Hlavním představitelem onoho puristicky memoriálního, raně barokního stylu byl, především na jihu země, stavitel a štukatér Andrea Erna, jenž působil v Brně od roku 1617 po celou první polovinu století. Když v roce 1652 zemřel, byl označován jako „*celebris in provincia ac primarius Architectus*“. Onen oslavný výrok můžeme

asi chápat především jako ocenění nově se prosazujícího vznešeného a ostentativně čistého stylu, který dodnes upomíná na vzestup nové, katolické aristokracie uprostřed pustošivé války.

Triumfální cesta a magie rodu

Není pochyb, že v průběhu válečných událostí ve střední Evropě – zvláště pak ve čtyřicátých letech 17. století, kdy zde operovala švédská armáda – byla na Moravě větší umělecká činnost těžko myslitelná. Mezi nejvýznamnějšími aristokratickými rody na Moravě, které chtěly manifestovat svou roli v obraně katolictví a habsburské monarchie, se však přesto prosazovaly aktuální trendy italského raného baroku, i když většinou prostřednictvím sousedních uměleckých center. Významnými postavami zde tehdy byli architekt a štukatér Giovanni Giacomo Tencalla a jeho mladší bratr, štukatér (ale též stavitel) Giovanni Tencalla. Ti oba po působení v polských královských službách přešli do služeb knížat Liechtensteinů na jižní Moravu. Ve Vídni

a v Dolním Rakousku starší z bratrů seznámil středoevropské prostředí s římským raným barokem: vystavěl totiž dominikánský kostel ve Vídni a nový farní kostel v dnes sice moravských, tehdy ovšem dolnorakouských Valticích. To byly stále ojedinělé projevy a moravské prostředí ve třicátých letech 17. století zjevně nebylo na římský architektonický styl v sakrální architektuře připraveno.

V architektuře světské a pevnostní se v této době na Moravě ovšem objevuje ideální projekt výstavby knížecí rezidence, v níž by byly propojeny prvky sakrální, memoriální i reprezentativní do jednotného celku. Jeho autorem byl florentský architekt Giovanni Pieroni da Galiano (1586–1654), vojenský inženýr, matematik a filozof, jenž přišel k vídeňskému dvoru již roku 1622. Byl podivuhodnou osobností: byl přítelem Galileiho a propagoval jeho myšlení, později založil ve Vídni dokonce učenou společnost *Accademia degli Antistagiriti* zaměřenou na podporu nové vědy. Usadil se v Praze, kde byl architektem generalissima císařských vojsk Albrechta z Valdštejna. Na Moravě Pieroni působil jako poradce při výstavbě městských opevnění a v letech 1628–1630 zde pracoval pro generála knížete Rombalda XIII. Collalta et San Salvatore v městečku Brtnice, které se stalo střediskem generálova majetku. Projektoval pro něj řadu staveb

včetně rodové hrobky a textilní manufaktury; z těchto plánů byla provedena pouze malá část. Co nás však asi nejvíce zaujme, to je ideální návrh na přestavbu starého brtnického hradu a renesančního zámku. Kresba je velmi jednoduchá, ale je nesmírně důležitým projevem raně barokní stavební úlohy. Jako model vzorově znázorňuje, jak by měla být přetvořena stávající situace brtnického zámku do jednotného, modernějšího urbanistického celku. Zámecké stavby měly být regulovány do pravouhlých nádvoří, přiřazovaných k sobě, před nimi se rozkládal dlouhý podélný přístupový koridor lemovaný snad kolonádou či stromovou alejí po obou stranách; na tento koridor mělo být napojeno rozlehlé vstupní nádvoří, v němž na jedné straně jsou umístěny budovy hospodářského předdvorí, na protilehlé straně potom právě přestavovaný kostel paulánského kláštera (současně pohřebiště rodiny Collaltů). To, co je přitom v kresbě urbanisticky představeno, je idea rezidence na „triumfální cestě“, která probíhá v ose od předzámčí až po jádro zámku a zahrnuje přitom složku jak memoriální, tak i hospodářskou. Nebyl to reálný projekt, byla to „filozoficko-urbanistická“ idea. Je to příklad korespondenčního návrhu, který ukazuje objednavateli „správné“ řešení architektonické úlohy z hlediska architektonické teorie a vzorového řešení.

V případě filozofujícího architekta-teoretika to nebylo ničím náhodným. Pieroniho význam spočíval asi především v ideálně architektonické a korektorské rovině, s níž posuzoval a vybíral kameníky, štukatéry a malíře: vlastně pro středoevropské prostředí znamenal něco jako uměleckou akademii *en miniature*. Vypracovával také jiná modelová řešení, o která se mohli opřít jak architekti, tak i jejich objednavatelé. Zachovány jsou jeho projekty chrámů, sice neprovedené, ale zcela jasně poskytující českému a moravskému prostředí poznání různorodé typologie barokního řešení centrálních a podélných půdorysů. V brtnickém modelovém projektu byla vytvořena nová barokní urbanistická, rezidenční a městská struktura: směřování v ose „triumfální cesty“ k určitému ohnisku. Roku 1630 však kníže Collalto, „dobyvatel Mantovy“, zemřel a velkolepá idea rezidence v Brtnici přirozeně nebyla nikdy provedena. Doklady o skutečných triumfálních vjezdech na Collaltův zámek ovšem máme. V letech 1723–1726 byl do tzv. „sálu vjezdů“ brtnického zámku umístěn soubor rozměrných maleb, představujících

Karel František Töpfer,
*Příjezd císaře Karla VI.
do Brtnice, 1723–1724,*
Brtnice, zámek





Vranov nad Dyjí, zámek hraběte Althana

zcela symptomatically triumfální vjezdy habsburských císařů během války do Brtnice právě v oné ose, kterou Pieroni navrhol stavebně upravit. Jinou důležitou skutečností bylo, že takový rezidenční zámek, směřovaný na cestě mezi sakrálním a světským prostorem (mnohdy s magickým interiérem), se stal typologickým modelem rezidencí nejvýznamnějších osob v aristokratické společnosti. Prostorová idea „triumfální cesty“ se totiž na nejvýznamnějších knížecích dvorech skutečně prosadila jako základní urbanistické schéma. S totožnou myšlenkou se setkáváme v téže době v liechtensteinských Valticích a v Moravském Krumlově

a také v dietrichsteinském Mikulově. V interiérech starých zámků rovněž nalezneme „osobní magii“ aristokratických rodů v malovaných sálech, vyprávějících na konci „triumfální cesty“ oslavné události z dávných či nedávných rodových dějin.

V nejpozoruhodnější podobě se s totožnou prostоровou myšlenkou setkáme ještě značně později na sklonku století, když se stala smyslem obdivuhodné poválečné obnovy althanovské rezidence ve Vranově nad Dyjí v roce 1687. Zde tato cesta vedla po ostrohu mostem se vstupní věží, předhradím s prvním nádvořím, zámek se zámeckým kostelem a druhým nádvořím až po hlavní zámecký sál. Co však téma „triumfální cesty“ ve Vranově dokonale ozvláštnilo, to byl originální přínos vídeňského architekta Johanna Bernharda Fischera von Erlach. Ze syntézy středoevropské rezidenční triumfální cesty a Berninim inspirovaného elipsovitého sakrálního prostoru se tehdy zrodila realizace vranovského „sálu předků“ jako jedinečného architektonického výtvaru v Evropě.

Na konci cesty vedoucí zámek byl postaven zdá-li viditelný reprezentativní symbol: *Templum virtutis et honoris*, chrám cti a slávy aristokratického rodu. O stejně mimořádnou podobu interiéru tohoto „světského chrámu“ se zasloužil (tehdy začínající a málo známý) malíř Johann Michael Rottmayr (1654–1730) spolu se sochařem Tobiasem Krackerem (1658 – po 1722). V pilířích architektury uvnitř sálu jsou umístěny sochy předků rodu, mytických i historických, z nichž každý reprezentuje určité *exemplum* ctnosti. Nad nimi je působivá malba personifikací těchto ctností a ústřední apoteóza hraběcího rodu. Architektura, sochařství i malba zde vytvářejí v té době jedinečný umělecký a ikonografický celek. Je zde poprvé ve střední Evropě použita idea „barevného prostoru“ v interiéru světské architektury. Poslední z řady vyobrazených příslušníků rodu je zde sám stavebník tohoto mytického ansámblu. Nápisové motto nad jeho postavou uvádí, že pokud do sebe vstřebá všechny ctnosti svých předků a poznání věcí světských a náboženských, stane se „nejvýznamnějším a nejušlechtlejším ze svého rodu.“

Historikové často přemýšleli nad významem onoho „sálu předků“ a uvažovali, jak asi měl vypadat generální projekt barokního zámku ve Vranově jako novostavby. Neuvědomovali si však, že neexistoval žádný „první“ projekt. To, čím působí zámek dodnes tak tajuplně a vznešeně, je vlastně poměrně

tradiční architektonická a urbanistická úloha rezidence a triumfální cesty. Tím, že tato úloha byla doplněna o vrcholně barokní uměleckou strukturu, získává celý stavební komplex ještě více na zajímavosti a originalitě. Je to totiž navenek symbol rodu (rod=dům) a uvnitř v jistém slova smyslu „magické zrcadlo“ objednavatele – aristokrata, jenž v onom sále může do sebe vstřebat všechnu sílu, ctnost a moudrost svého rodu.

Poválečné intermezzo (1650–1660)

Symbols obnovy

Budování raně barokní reprezentace nejvyšších aristokratických rodů ovšem na Moravě probíhalo během války, která ničivě zasáhla do mnoha sfér života. Zejména severní Morava byla ve čtyřicátých letech značně zpustošena. Poté, co švédská armáda dokonce obsadila jedno z hlavních měst Moravy Olomouc, byl zdejší život, ale též život celé severní oblasti země ovládnán válečným hospodářstvím. Ale ušetřeny nezůstaly ani jižní části země. Švédský vpád na jižní Moravu a obléhání Brna roku 1645 přinesly značnou devastaci a zničení toho, co zde bylo v té době vystavěno. Snad nejničivěji doplatil na švédský vpád dietrichsteinský Mikulov: obsazení města znamenalo nejen zastavení budování rezidence na „triumfální cestě“, ale především vyrabování zámeckých interiérů a odvoz významných uměleckých sbírek včetně původní rozsáhlé knihovny kardinála Františka z Dietrichsteina do Švédska. Závěrečná léta války tak na Moravě zničila mnohé z toho, co zde bylo vytvořeno v průběhu první poloviny 17. století.

Teprve po uzavření Vestfálského míru – a zvláště pak po odchodu švédských vojsk ze severu země roku 1650 – mohla být na Moravě zahájena poválečná obnova. Z hlediska umělecké úlohy v tomto okamžiku navazují objednavatelé, stále z řad vysoké aristokracie, na předchozí témata válečného období (tj. ostentativní zdůraznění moci a zbožnosti, rezidence a dvorská reprezentace, thaumaturgické pojetí obrazu). Vrstva objednavatelů se ovšem rozšiřuje: symboly obnovy přinášejí především příslušníci „nově zbohatlých“ rodů, spojených s válečnou „vládou“ na Moravě. Ti opět ostentativně představují svou věrnost císařskému domu a katolické víře.

Roku 1653 financoval jeden z bývalých válečných zemských „triumvirů“ a moravský zemský hejtman, hrabě Kryštof Pavel Lichtenstein-Castelcorn novou výstavbu kapucínského chrámu Nalezení sv. Kříže v hlavním městě v Brně. Pro hlavní oltář tohoto chrámu objednal

obraz u německého malíře Joachima von Sandrarta. Pro Brno měl takový dar podstatný význam: v jeho zdech se objevil poprvé v 17. století chrámový oltářní obraz velkého formátu a současně se zde objevilo první vskutku barokní malířské dílo na Moravě. Zcela přirozeně hrál Sandrartův obraz ovšem v tehdejší Brně roli především sakrální a memoriální. Nedávno byla vyslovena domněnka, že obraz byl objednán k počtě císařovny Eleonory, jejíž kryptoportrét se skrývá v postavě sv. Heleny (Pavel Preiss). Pro uměleckou recepci ve městě však obraz asi neměl podstatnější význam. Brněnské měšťanské milieu zůstávalo stále u pozdně manýristické řemeslné produkce a zjevně nemohlo v obraze vidět něco jiného než jen kultovní, magicky působící dílo. K jeho skutečnému ocenění začalo docházet vlastně až v osmdesátých letech 17. století, kdy byl tento obraz (opět symptomaticky) považován za Rubensovu práci.

V téže době (od let 1652/1653) začal první poválečný moravský zemský hejtman (a rovněž bývalý „triumvir“) hrabě Jan z Rottalu budovat svou rezidenci se zahradou v Holešově podle návrhu severoitalského architekta a štukatéra Philiberta Lucheseho (1606–1666). Luchese se svou družinou přišel do Vídně podobně jako dříve oba Tencallové



Johann Christian Pröbstl,
Johann Sigmund Kercker,
náhrobek Ludvíka Raduita
de Souches, 1722–1727, Brno,
kostel sv. Jakuba

z polského prostředí. V Holešově použil v jistém slova smyslu stále pozdně renesanční půdorys, obvyklý v polském stavitelství té doby: čtyřkřídlá zámecká dispozice má v nárožích poměrně malé osmiboké věže, v nádvoří jsou na třech stranách pilířové arkády, umístěné proti hlavnímu, „divadelnímu“ sálu. Před zámkem bylo budováno hospodářské předzámčí a mezi ním a městským náměstím byl stavěn chrám s rodovou hrobkou. Za budovou zámku se rozprostřela rozsáhlá, v podélné ose vodních kanálů směřovaná zámecká zahrada. Na dlouhou dobu to byl největší barokní zahradní celek na Moravě, inspirovaný velkými francouzskými zámeckými parky s vodními plochami a obdivovaný v dobových textech. V interiéru zámku dominují dodnes štukované místnosti sály terreny, hlavního sálu a dalších místností a na zámeckých stropěch nalezneme malby s rozmanitými mytologickými obrazy a emblémy. Projekt holešovského zámku je v tomto smyslu snad typický. Zatímco celková dispozice byla zjevně odvozena od tradičních schémat manýristických paláců, funkce interiérové výzdoby, ale zejména planimetrická soustava zámeckých fasád na vnějšku – to vše představuje již zcela nový stylový prvek.

V dietrichsteinském Mikulově byla poválečná obnova zahájena dalším z bývalých zemských hejtmanů, knížetem Maxmiliánem II. Ten dokončil dlouhotrvající výstavbu loretánského chrámu roku 1654. Dosud volné prostranství s loretánskou chýší před kaplí sv. Anny překlenul dřevěnou kupolí s monumentální štukovou výzdobou další z rodu významných severoitalských umělců, Giovanni Tencalla. Vyzdobil také „memorie“ významných katolických šlechticů, kteří si při ambitu kolem loretánské chýše zřídili své rodové kaple pro vlastní manifestaci katolické zbožnosti a reprezentace. Dodnes zůstala zachována pouze jediná, připisovaná hraběti Jiřímu z Náchoda. Právě při pohledu do její kupole si povšimneme, jak bohatá a různorodá dekorace, kterou Giovanni Tencalla používal také na dalších místech jižní Moravy, dala zapomenout na dosavadní groteskové motivy pozdní renesance a manýrismu, případně na puristicky jednoduché protobarokní štukové pásové motivy. Je zde naopak představena základní idea „štukového baroku“, jenž ve středoevropském prostředí ovládal uměleckou tvorbu až do počátku 18. století. Záhy poté se na Moravě již objevuje první dokonalý příklad tohoto stylu v interiérové výzdobě zámecké kaple v Tovačově. Dosud neznámá skupina severoitalských dekoratérů ji vytvořila po roce 1670 pro hraběte Ferdinanda Julia ze Salm-Neuburgu

(přírozeně dalšího ze zemských hejtmanů). Ten kapli vybavil „zázračnou“ relikvií a jako nové poutní místo jí zpřístupnil poutníkům na cestě z biskupské Olomouce do biskupské rezidence v Kroměříži.

Všichni zmínění objednavatelé svým mecenášstvím především reprezentovali moc nově povýšené katolické, válkou zbohatlé šlechty: všichni byli zemskými hejtmany v době války a nyní ostentativně představovali svou novou prestiž ve společnosti. Nebylo divu, že také další umělecká událost byla tedy spojena s podobným zdůrazněním nových zemských a zeměpanských institucí. Do zemského domu při klášteře dominikánů v Brně byly svezeny na jedno místo symboly stavovské samosprávy: zemské desky olomoucké a brněnské. Bylo tomu tak proto, že již od roku 1642 se Brno stalo definitivně jediným hlavním městem Moravy a jeho úspěšná obrana proti Švédům na konci války toto postavení ještě upevnila. Nový zemský hejtman, hrabě Gabriel Serényi, budoval v letech 1659–1666 v areálu zemského domu novou reprezentativní budovu královského Tribunálu v Brně. Stavitel Paul Weinberger usiloval přitom o to, zapojit novou budovu do zástavby areálu, současně však akcentoval puristickou jednoduchost a čistotu fasády s věží v průčelí.

Církevní objednavatelské prostředí se podobně ostentativní reprezentaci zpočátku vyhýbalo. Z pramenů víme o tom, že řadě církevních představitelů byla proti mysli ona aristokratická touha po ostentativní reprezentaci. Jedním z prvních klášterů, který však manifestoval již na počátku šedesátých let 17. století svůj starobylý význam prostřednictvím nového stylu, byla premonstrátská kanonie v Brně-Zábrdovicích. Zatímco nová budova prelatury s polygonálními věžičkami v nárožích průčelí svou planimetrickou fasádou odpovídala spíše upravenému a zjednodušenému stylu holešovského zámku, klášterní chrám se svým centralizovaně sjednoceným prostorem a se svou výraznou „prostorotvornou“ fasádou podle projektu Giovanni Pietra Tencally (1629–1702) (jenž působil tehdy ve Vídni jako Lucheseho „socius“), představil brněnskému, ale stejně též vídeňskému a podunajskému (!) prostředí nový, severoitalský umělecký styl lombardských umělců a kameníků.

Čas emblémů a mýtů (1660–1690)

Znovuvzkříšení umění na Moravě

Nejdokonaleji zachovaný barokní městský soubor na Moravě dnes nalezneme v Kroměříži, bývalém rezidenčním městě olomouckého biskupa. Přesto, že město bylo umělecky dobudováno teprve v pozdně barokním období, jeho základní urbanistická struktura, včetně nově vystavěného rezidenčního zámku, dvou zahrad, budov piaristické koleje a ulice kanovníckých domů vznikla v poslední třetině 17. století. Kroměříž byla za třicetileté války zničena, a musela být proto postavena zcela znovu; dobře o tom svědčí nejen jednotná podoba městských domů, ale též erby hraběte Karla Lichtensteina-Castelcora, umístěné na

průčelích. Tento příslušník starého tyrolského rodu nastoupil roku 1664 na stolec olomouckého biskupství. Biskupství se za jeho vlády stalo jedním z klíčových míst katolické obnovy poválečné Moravy a nový biskup, jenž vládl v moravské diecézi až do roku 1695, zde energicky zahájil obnovu. Nezůstal však pouze v oblasti víry a náboženství, ale inicioval stavební a uměleckou obnovu svých rezidenčních budov (Biskupský palác v Olomouci, zámky v Kroměříži a Vyškově, hrad Mírov), podporoval obnovu starých, válkou poničených klášterů (Hradisko u Olomouce, Velehrad, Louka u Znojma, Brno-Zábrdovice), výstavbu nových poutních míst (Svatý Kopeček u Olomouce, Stará Voda u Libavě) a konventů školského řádu

Kroměříž, galerie v Květné zahradě



piaristů (Kroměříž, Příbor, Lipník, Stará Voda). Tato obnova byla komplexní: nebyla spojena pouze s architektonickou výstavbou, ale též se sochařstvím, malířstvím, zahradní architekturou, s novými ikonografickými obsahy a emblematickou, tj. spojením textu a obrazu do celku s moralizujícím významem. S novým postojem k umění úzce souviselo také budování biskupovy sbírky obrazů a kuriozit. Biskupská sbírka v Olomouci a v Kroměříži byla nejvýznamnější v zemi a její složení bylo v tomto smyslu zcela příznačné: obrazárna obsahovala vzácná umělecká díla (nejproslulejší je dodnes Tizianův *Apollo a Marsyas*), ale též množství nově zhotovených obrazů včetně velké řady kopií, na jejichž zhotovení biskup zaměstnával několik domácích malířů, aby ve struktuře sbírky napodobil proslulou císařskou obrazárnu arcivévody Leopolda Viléma v Praze a ve Vídni. Biskup však toužil též po antických sochařských pracích. Když si chtěl podle vzoru římských vil zařídit otevřenou galerii antických soch ve svém zahradním Libosadu (Lustgarten), nechal si svými sochaři zhotovit množství „antických“ soch podle dostupných grafických listů.



Martin Antonín Lublinský,
Archanděl Rafael (detail),
Brno, kostel sv. Tomáše

Jedním z biskupových poradců v uměleckých záležitostech byl učený malíř a současně olomoucký augustinián-kanovník Martin Antonín Lublinský (1636–1690). Lublinský byl ideovým tvůrcem rozvrhu významných klášterů a biskupových zahrad: navrhl obnovu cisterciáckého kláštera na Velehradě, podílel se na obsahovém utváření interiérů premonstrátského kláštera Hradisko u Olomouce, vyzdobil interiéry i exteriéry svého vlastního kláštera, apod. Pro moravské kláštery namaloval značné množství závěsných obrazů, ale zhotovoval též kresby a předlohy pro grafické listy. Jeho umělecká tvorba byla skutečně novým počátkem malby na Moravě, a to nejen stylem, ale též ikonografií a emblematickou.

Neudiví tedy, jestliže v „estetickém společenství“ na dvoře olomouckého biskupa nalezneme několikrát odkazy na ideu „znovuzkříšení umění“. Toto znovuzkříšení je na Moravě stále neseno především severoitalskými řemeslnickými skupinami. Pracovali v nich zedníci, štukatéři a kameníci, ale též malíři fresek. Ti všichni vytvářeli novou dekorativní jednotu různých uměleckých druhů. Přicházeli tehdy do střední Evropy ve značném počtu a přinášeli s sebou nové fasádové dekorativní vzory a štukatérské formy. Bylo to dáno pouze novou módou, anebo snad i tím, že po skončení třicetileté války bylo ve střední Evropě opět bezpečno pro severoitalské zedníky a kameníky, kteří cítili množství poptávky a možnost získat obživu při rekonstrukci válkou poničených zemí? Jejich styl je však jiný než dříve. Raně barokní stylové tendence jsou po polovině 17. století vystřídány dekorativním planimetrismem.

Nejvýznamnějším reprezentantem tohoto stylu byl na Moravě císařský vídeňský inženýr Giovanni Pietro Tencalla (1629–1702), který zde projektoval především pro rezidenční dvůr olomouckého biskupa a pro širší okruh nově rekonstruovaných klášterů. Dokonce zde zřejmě stavěl mnohem více než ve svém působišti na vídeňském dvoře. Proto se také někdy zdá, jako by Tencallův styl pozoruhodně členitých barevných fasád sjednotil na Moravě celou jednu epochu dekorativního umění druhé poloviny 17. století. Ve skutečnosti však při pozornější prohlídce nalezneme ve vzorcích fasád rozdíly a spolu s nimi i mimořádnou schopnost obměny a variací. Taková variabilita měla své příčiny. Především se na Moravě objevují stavitelské severoitalské družiny z různých oblastí a každá z nich

používala svůj vlastní dekorativní aparát. Nejstarší z těchto skupin byl okruh kolem architekta Lucheseho, který v dekorativních schématech vycházel asi nejvíce z pozdně renesančních vzorníků Sebastiana Serlia (1475–1554) a blížil se někdy až „francouzsky“ působivé fasádové struktuře „stereotomního planimetrismu.“ Ve svých nejrafinovanějších projektech vytvářel na fasádách barevné sítě, utkané z horizontálních říms a vertikálních lizén. Okruh kolem Giovanniho Pietra Tencally do svého planimetrismu zařazoval naopak především tektonické články (polosloupy, pilastry s probranými dříky apod.) a fasády vytvářené příslušenky tohoto okruhu prokazují mnohem větší tendenci k baroknímu vertikálnímu sjednocení. Konečně oje-

Lomnice, kostel Navštívení Panny Marie, 1669–1682



něle na Moravě působily také skupiny grisonských mistrů, které pokrývaly své fasády „strukturou“ nejrůznějších geometrických vzorů za pomoci různě strukturované omítky z různě složeného písku. Právě rozmanitostí těchto fasád byla zřejmě Morava proslulá, setkáváme se s nimi totiž na budovách zámků, klášterů i nově budovaných městských paláců ještě později, až v prvních desetiletích 18. století.

Proti puristické čistotě a zářivé bělobě raně barokních fasád poutních a memoriálních kostelů, reprezentujících obnovený katolicismus na počátku 17. století či proti kubizující jasnosti zámeckých a palácových fasád nových feudálů se nyní z větší části severoitalská umělecká kultura odívá do pestrobarevného šatu působivé vizuální zajímavosti, rozmanitosti a výrazné barevnosti užívaných architektonických forem. Pohledy na kláštery, zámky a dokonce i městské paláce na vedutách z doby kolem roku 1700 nám ukazují stále podobný obraz: stavby s nárožními věžicemi jsou dekorativně „oděné“ do rozličných variací planimetrických soustav. Rychlé rozšíření tohoto stylu bylo dáno též tím, že přelom šedesátých a sedmdesátých let 17. století představuje na Moravě nejen stavitelskou aktivitu velkých klášterů, ale též obrat v mecenášské aktivitě širších vrstev šlechty. Na Moravě se objevuje nová generace aristokratů, která již neprofituje pouze ze získaného, v pobělohorských konfiskacích obdrženého majetku, ale usiluje o zvelebení svého panství a o vytvoření středisek ve smyslu patriarchální ekonomiky „celého domu“ (Otto Brunner razil termín „*ganzes Haus*“). Na moravských dvorech „*se žilo starosvětsky*“, napsal kdysi v této souvislosti brněnský historik architektury Václav Richter a na Moravě se začíná prosazovat venkovská kultura „zámku a podzámčí“. Nepochybně právě proto, že se na Moravě v uvedeném období poměrně hodně stavělo, si můžeme povšimnout, jak precizně objednatelé a jejich umělci pracovali s minuciózním odlišováním „stylových úrovní“ v rámci planimetrické dekorace. Dokonalým příkladem, dodnes zachovaným, je vytvoření nové urbanistické struktury centra městečka Lomnice poblíž Brna, kterou prováděl po roce 1669 hrabě Franz Serényi: zámek na návrší byl rozšířen o nové křídlo a na náměstí pod zámek byl postaven nový farní chrám s farou, naproti budova radnice (Giovanni Pietro Tencalla, Paul Weinberger, Jan Křtitel Erna). Každá ze staveb má přitom

odlišné stylové zaměření: na jedné straně tu nalezneme chrámovou „prostorotvornou fasádu“, na druhé straně „grisonsky“ jednoduché strukturování fasády radnice. Po dokončení staveb byl uprostřed náměstí vztyčen roku 1710 monumentální mariánský sloup. Stavební situace již nebyla nikdy později porušena a pohled na areál celého souboru je dodnes jedinečnou příležitostí prohlédnout si patriarchálně-barokní strukturu raně barokního vrchnostenského městečka.

Podobné urbanistické koncepce raného baroka můžeme však rekonstruovat. Jednotlivé umělecké (stavební či zahradní) soubory byly zasazovány do jasně ohraničených celků ohradami, zídkami či vodními příkopy. Takovým celkem byl jednou zámek postavený „ve tvrzi“ (*palazzo in fortezza*), podruhé ohrazená zahrada jako „umělá příroda“, jindy poutní místo v málo přístupném prostředí či městské náměstí. Každý z těchto souborů tvořil existenciální „místa“, která byla definována vizuálně akcentovaným prvkem: věží či sloupem. Není divu, jestliže se setkáváme na starých vedutách s množstvím věží a vížek na fasádách zámků i klášterních budov. Nepřekvapí, jestliže od sedmdesátých let do konce 17. století jsou na náměstích značného počtu moravských měst vztyčovány mariánské vítězné sloupy. Panna Maria je v nich vyznačována spolu s místními městskými svatými jako ochránkyně moravských měst, jako ústřední patronka celé Moravy. Přirozené: jsou to symboly vítězné protireformace, ale znamenají též emblémy poválečné obnovy a touhu po rozkvětu nového řádu místního prostředí. Mají totiž svůj urbanistický význam. Nově vytvářená „místa“ byla seřazována na určitou osu, cestu a jejich smysl byl podobný jako řazení nádvoří rezidencí v ose „triumfálních cest“. Na konci raně barokních cest jsou „prostorotvorná“ průčelí chrámů, výrazné kulisy zámečků a klášterních průčelí nebo významné městské centrum. V Brně byl sloup vítězné Panny Marie obrácen k hlavní městské třídě a bráně a jako by směřoval návštěvníka k sobě. Mentalita raného baroka na Moravě tak mohou být připodobněny k poutníkovu pociťování světa, když putuje za vizuálním či kultovním zážitkem od místa k místu.

Vysoká aristokracie brzy našla i v tomto umění možnosti reprezentace své moci. Dobový výrok z tehdejší italské Ferrary je možné uvést jako příklad: „*je sice opravdu zapotřebí ekonomie, ale stejně tak je třeba uměleckého lesku – ekonomie bez umění je totiž záležitostí pouze soukromníků, nikoli však věcí pro knížete*“, napsal jeden z příslušníků rodu d'Este v polovině 17. století. V tehdejší společnosti se na Moravě skutečně

pohyboval aristokrat, který takový význam umělecké tvorby pro knížecí reprezentaci velmi zdůrazňoval: kníže Karel Eusebius z Liechtensteina (1611–1684). Kníže, jemuž patřila téměř jedna čtvrtina Moravy, se zajímal o magii, alchymii a kabalu a současně byl diletuujícím architektem. Budoval si rozsáhlý kabinet kuriozit a umění, na rozdíl od olomouckého biskupa však odmítal přítomnost kopií v obrazové sbírce a stal se zakladatelem proslulé liechtensteinské umělecké kolekce. Umělecké mecenášství bylo pro něj spojeno se zárukou trvalé historické památky na významný aristokratický rod. Proto měl podle jeho mínění být velký aristokrat nejen objednavatelem, ale i teoreticky vybaveným znalcem. On sám znal dobře italské a francouzské teoretické spisy o umění a podobný spis pro poučení svých nástupců na knížecím trůnu rovněž sepsal. Podle jeho projektu byl na střední Moravě stavěn zámek v Plumlově, který je jistě pozoruhodným dokladem umělecké kultury té doby. Zámek měl mít dvojí fasádu: planimetrickou na vnějšku a sloupovou v nádvoří. V téže době podobně argumentoval císařský komorník a vídeňský milovník architektury Wolfgang Praemer, jenž ovšem uznával také možnosti variace: buď má stavba striktně teoreticky navenek planimetrickou fasádu a ve svém nádvoří sloupy, nebo může být význam stavby akcentován navenek buď planimetriem (jednodušší styl), anebo sloupořadím na fasádě (vznešený, vysoký styl).

Emblematika a poetická mytologie

Součástí obnovy královských a stavovských institucí na Moravě se stalo pořízení nových stavovských rukopisů, které byly i nově iluminovány. Rokem 1670 je datován vznik „*Knihy stavu panského*“, kterou vyzdobil malíř Jan Křtitel Spiess (†1688), jenž tehdy pracoval pro olomouckého biskupa. O rok později vznikla „*Knihy stavu rytířského*“, do níž malíř a biskupův rádce v uměleckých záležitostech Martin Antonín Lublinský namaloval celostránkové obrazy-miniatury. Na jedné z nich je alegorický výjev s Moravou: před zříceninami z antických sloupů a rozpadávající se stěnou, na níž je zobrazena moravská orlice, stojí okřídlený muž s korunou a přesýpacími hodinami na hlavě (alegorická personifikace Času) a ukazuje prstem na rozpadávající se erb jako na symbol starobylosti zemské instituce. Čas se naklání k ženské postavě, která kreslí do knihy rytířské erby a má

Carpophoro Tencalla,
Fresky v zámecké knihovně,
Náměstí nad Oslavou



u sebe opřenou trubku (je to tedy současně Sláva a Historie). Obě tyto postavy sleduje o kyj se opírající král Markomanů jako pozoruhodný příklad barokního historismu, odvolávajícího se na analogii mezi jménem země a germánského kmene. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 17. století na Moravě vstupujeme do doby obnovy hospodářství a společnosti, ale též kultury mýtů, do doby zbožné víry a magie, do doby, v níž jsou spojovány historické a mytologické události těsně k sobě. S poeticko-mytologickou ikonografií se setkáváme především v náročně koncipované výzdobě s ornamentálně zpracovávanými štukami, využívajícími v interiérech jednotného architektonického prostoru. Zářivě bílý, masivní štuk byl barevně rámován a pokrýván zlatem a do štukových rámců byly umísťovány nevelké freskové malované výjevy. Tvůrci této výzdoby byli hodně oceňováni: štukatér Quiricho

Castelli pracoval na Moravě v Tencallově okruhu na velkém množství zakázek a za jeho výkony jej obdivoval Karel Eusebius z Liechtensteina; malíře Carphora Tencalla (1623–1685), jenž začínal pracovat na Moravě a později působil v širším Podunají, označil Joachim von Sandrart (1606–1688) dokonce za „obnovitele“ freskařství v zaalpských zemích. Vzdělaní štukatéri používali přirozeně vzorníků, šablon a forem, ale podobně jako v řešení fasád byl význam uměleckého díla poměřován především schopností invenční variace, virtuozitou a řemeslnou kvalitou dekorativního zpracování. Interiéry, v nichž dominovaly bílo-zlaté barvy štuky a černo-hnědé barvy dřeva (dodnes je uchován interiér bývalého augustiniánského klášterního kostela sv. Tomáše v Brně) byly doplňovány malířskými pracemi. Je pozoruhodné, jak málo o činnosti domácích malířů – ovšem nejen na Moravě –

víme. Zápisy malířských cechů moravských měst zmiňují množství jmen, z velké většiny však k žádnému z nich nemůžeme připojit významnější práci. Řada těchto malířů byla vlastně pouze jen dekoratéry a štafírery a jejich práce měly zřejmě většinou charakter malovaných emblematických ve štukových výplních. Působivost vnitřní výzdoby se totiž odvíjela především od štukově bohaté a invenční „kaligrafie“. Přirozeně si v takové souvislosti vzpomeneme na dobové výtky římských a severoitalských akademických teoretiků a kritiků, kteří podobnému uměleckému myšlení a praxi v sochařství i malbě vytýkali zaměření především na divákovy smysly. Umělecká díla, jejichž smysl neměl být primárně „kaligrafický“, dodávali do zámeckých sbírek a do interiérů chrámů vagantní umělci. Jakoby zakletí do mentalit raného baroku putovali tito cestující malíři od jednoho dvorského nebo klášterního centra ke druhému. Jejich cesty po Evropě mohou být dobře rekonstruovány právě na základě míst, kde zanechávali svá díla. Tak antverpský rodák Frans de Neve (1608–1688?) odjel nejprve do Říma, později se objevuje v Augsburgu, Mnichově, Salcburku, odtamtud se dostává do Olomouce a cestuje přes liechtensteinské Valtice do Vídně. Na Moravě pracovali především malíři nizozemští (Frans de Neve, Jan de Herdt, Justus van den Nypoort, Jan Thomas) a němečtí (Tobias Pock, Johann Spillenberger, Gottfried Libalt). Jejich styl lze označit v jistém slova smyslu za barokní „akademismus“, neboť takřka každý z nich v sobě spojoval poučení především z vlámské Rubensovy malby, avšak ta byla korigována znalostí boloňských a římských akademických škol. Vagantní umělci byli často přijímáni ke dvorům rovněž proto, že byli schopni splnit specializované objednávky pro nově vzniklé obrazárny aristokratů a klášterů: tak se mezi nimi často objevují portrétisté, krajináři, malíři žánrů, bitev a zvířecích zátiší. Jeden z umělecky nejlepších, Carl Andreas Ruthart (1630–1703), odešel z rodného Gdaňska nejprve do Říma, potom zpět na sever do Antverp a nakonec přes Řezno, Vídeň a Olomouc do italských Benátek a opět do Říma a do Aquily, kde jako mnich strávil většinu svého života. A tak se v obrazárnách šlechticů i klášterů setkáváme s podobnými tématy obrazů, podobnými jmény autorů a podobnými „styly“. I to bylo jednou z příčin, proč je raný barok v širší oblasti střední Evropy zdánlivě tak jednotný. Stejně putovali též sochaři, i když ti z povahy svého řemesla se mnohem spíše usazovali na delší dobu především v moravských městech v blízkosti velkých klášterů, které jim

nabízely zajímavé objednávky (Michael Zürn mladší přišel z bavorského území Innviertl do Olomouce a později odešel do Rakouska, Jan van der Furth přišel do Brna z Nizozemí, apod.). Charakteristickým základem uměleckých děl – jak oněch kaligrafických „pro oko“, tak především ikonologických „pro rozum“ – byla v moravském prostředí „emblematika“. Obecně byla považována za jeden z uměleckých druhů a byla pěstována učiteli v kláštorech, ale zejména na jezuitské univerzitě v Olomouci. Zvláště v tomto ohledu dodávaly olomoucké univerzitě proslulost emblematicky pozoruhodně zhotovované teze, rozměrná obrazová oznámení o základních obhajovaných článcích a o závěrečné promoci uchazeče o univerzitní diplom. Malíř Joachim von Sandrart si ve svém spisu *Accademia tedesca* povšiml, že kresby a grafické listy zpracovávané s vynalézavou invencí na emblematická a filozofická témata byly osobitým projevem především pražského prostředí, kde byl jejich tvůrcem malíř Karel Škréta (1610–1674). Na vzniku některých z těchto kreslených emblematických se podílel v době svých pražských univerzitních studií také augustinián Martin Antonín Lublinský. Právě ten zřejmě tento způsob grafické práce přenesl na olomouckou půdu. Tématem jeho tezí jsou většinou složitě promyšlené mytologicko-emblematické oslavy aristokratických patronů budoucího doktoranda. V olomouckém prostředí vzniklo značné množství takových děl a navíc se zde prosazovala také tvorba tezí jednodušších, k nimž dodávali předlohy s obrazy svatých rovněž i další umělci, malíři a kreslíři. S emblematickou a poeticko-mytologickými interpretacemi se setkáme i na jiných místech, v malířské výzdobě a v návrzích slavnostních dekorací. Je vůbec pozoruhodné, jak je v takových poetických „ikonologiích“ s dekorativně „kaligrafickým“ raným barokem spojován především antický a historický mýtus. Zejména aristokratické rody hledají své předky v mytické i historické minulosti země, v níž žijí. Pouze v té době je tedy možné, aby například knížata Dietrichsteinové (původně z Korutan) hledala mezi svými předky velkomoravského vládcе knížete Svatopluka. Jen tak si asi vysvětlíme, že moravská větev uherského rodu Serényiů si dala vypsát své dějiny v tom smyslu, že prý se jejich mytický předek jmenoval Temnurtus (od českého slova temný), po svém pokřtění však přijal naopak jméno Serenus (tentokrát latinsky



Jan Jirí Schaubberger,
Caesarova kašna, Olomouc

světlý) a teprve toto jméno bylo posléze převedeno do maďarštiny. Zachované portréty příslušníků šlechty od vagantních malířů Jana de Herdta či Jana Thomase (1617–1678) nám představují muže a ženy šlechtické společnosti v převlečení: jednou jako mytologické postavy, podruhé v divadelních kostýmech. V zajímavém cyklu velkých obrazů Jana de Herdta si ostatně příslušníci vysoké aristokracie „hrají“ na postavy z literárního díla Torquata Tassa.

Mýtus se přirozeně nevyhýbal ani městskému prostředí. Vídeňský sochař Ignaz Johann Bendl postavil v devadesátých letech 17. století v Brně pro tenkrát nově vzniklé, významné kupecké grémium kašnu se čtveřicí antických bohů jako ztělesněním čtyř živlů. Přitom na vrcholu kašny byl vzduch symbolizován Merkurem, který byl současně též patronem nově vzniklého kupeckého společenství. Město Olomouc bylo ztotožňováno se starobylým římským městem Julia Caesara a v následujícím století byla na náměstí proti radnici postavena jezdecká Caesarova socha jako emblematický symbol města. Ale také v počátcích Brna bylo hledáno starověké mytické město, tentokrát keltské, a proto se v pozdější době uvažovalo o postavení jezdecké sochy keltského vojevůdce (projekt

Ondřeje Schweigla však v době osvícenství již nebyl uskutečněn).

Jeden z oněch umělců, který pracoval původně pro olomouckého biskupa jako jeho kopista a pořizoval rovněž pro něj výzdobu stavovských rukopisů, Jan Křtitel Spiess, z biskupových služeb vystoupil a roku 1675 se usadil ve městě Brně. Pro město tehdy namaloval rozměrnou vedutu. V doprovodném textu, jenž je součástí obrazu, je Brno skutečně ztotožněno s napůl mytickým, napůl historickým městem antických pramenů, s místem zvaným *Arsinia*. Mýtus a emblém v druhé polovině 17. století skutečně s kulturní a společenskou obnovou Moravy souvisí velmi úzce.

Čas slavností a zázraků (1690–1730)

Velké rezidence, „grand goût“

Sledujeme-li tvorbu italských umělců ve střední Evropě na sklonku 17. století, neunikne nám, že se zde Italové objevují v zásadě jako nositelé dvou stylových proudů: jeden představují řemeslníci tradičně severoitalského původu, druhý tvoří umělci vzděláni

Václav Render,
Ondřej Zahner a jiní,
Čestný sloup Nejsvětější
Trojice, Olomouc

v akademickém, římském a boloňském prostředí. V uměleckohistorické literatuře bývá často uváděno, že se oba proudy vystřídalý v měnícím se časovém horizontu. Teprve v osmdesátých letech 17. století tedy mělo dojít k proměně směrem k novému baroku prostřednictvím římského umění, a tudíž i k nástupu nového stylu. Toto chronologické pojetí opravdu odpovídá historické skutečnosti. Když však v poslední čtvrtině 17. století nastává obnovení především architektonické orientace na římský vrcholný barok, dochází k tomu formou zjevného paradoxu. H. G. Franz kdysi napsal, že severoitalsí zedníci a kameníci přinášeli do Zaalpí formy zhruba padesát let opožděné. Avšak také to, co je nyní považováno za nové a moderní, je ve skutečnosti rovněž poměrně staršího původu. Příklon k novému stylu znamená totiž především příklon k římskému Berniniho dědictví, tak jak bylo pietně uchováváno na římské Accademii di San Luca. Příklon k „římskému stylu“ neznamenal pouze stylově historickou inovaci, ale mnohem spíše výraznou proměnu kulturní orientace zaalpského prostředí vysoké aristokracie. S touto proměnou totiž souvisela především nová objednávka, která požaduje velkolepou, slavnostní a monumentální architekturu. Přesto, že Bernini sám v Paříži s realizací svých projektů pro královský Louvre neuspěl, byly tyto projekty všeobecně považovány za dokonalý a vzorový model knížecí reprezentace. Stejně významným estetickým ideálem se pro středoevropského šlechtice stala fasáda římského městského Palazzo Chigi-Odescalchi. S touto proměnou byl spojen přirozeně i nový způsob architektonické tvůrčí práce umělců, kteří se v římském prostředí pohybovali. Byli akademicky vzdělaní, vystupovali navenek ušlechtilé a urozeně a stávali se často průvodci a poradci aristokratů v uměleckých záležitostech. Řím se stal v té době centrem „vysokého vkusu“ i nového způsobu projektování a pro středoevropskou aristokracii byl skutečným ideálem vznešeného umění. Velmi příznačně působí dotaz moravského hraběte Michaela Johanna II. Althana knížeti Maximiliánovi z Liechtensteina z roku 1686, zda se „*ten architekt, který pobýval šestnáct let v Římě u cavaliere Berniniho, opravdu jmenuje Fischer?*“ Tato věta byla zmiňována vždy v souvislosti s oceňováním architekta Johanna Bernharda Fischera von Erlach a uznáním jeho umění ve Vídni. Teprve nedávno vídeňský historik umění Hellmut Lorenz zdůraznil, že ze znění onoho dotazu vůbec nevyplývá, že by Althana jako potenciálního mecenáše umělecká osobnost Fischerova vůbec zajímala. Pro něj byl naopak mnohem podstatnější fakt,

že existuje někdo, kdo je schopen orientace v moderní římské architektonické tvorbě. O to významnější však pro objednavatele jistě bylo, jestliže do prostředí podunajské monarchie, kde byly takové nové a módní formy reprezentace vyžadovány, přicházejí skutečně prvořadí římsí akademikové. Jen o málo později se objevují ve Vídni korespondenční projekty proslulého Berniniho žáka Carla Fontany (1634–1714) a ve Vídni a na Moravě se pohybuje římský profesor veřejné Accademie di San Luca architekt Domenico Martinelli (1650–1718). Zdejší aristokracie je záhy uchvávena jeho stylem („*qui a magnatibus multis ad diversa aedificia adhibebatur*“). Tento styl je navysost aristokratickým, vysoce vzdělaným, vysoce „vznešeným“. Není divu, že je v oblibě zejména v prostředí „mladého dvora“ kolem budoucího císaře Josefa I., k němuž se ostatně váže poznámka některých historiků, že termíny „josefinismus“ a „rané osvícenství“ by se měly dávat do souvislosti spíše s tímto mladým a krásným Habsburkem (jenž se stylizoval obdobně jako francouzský král, ovšem do role boha Slunce – Hélie) než s jeho pozdějším jmenovcem na sklonku téhož století. Nová kultura aristokratické vznešenosti měla však své limity. Především byla až příliš těsně spojena s individuální objednávkou osobností vysoce postavených magnátů ve společnosti. Byla výrazem jejich prestiže a sebe prezentace a byla proto též po jejich smrti velmi rychle jejich dědici opouštěna. Projekty velkých aristokratických rezidencí představovaly značně nákladné a rozlehlé stavby rozvínuté do okolního prostoru. Do detailů kreslené plány byly v souvislosti s novým způsobem projektování často „prezentační“ či „korespondenční“ a zpravidla zůstávaly jen na architektonických výkresech. Na druhé straně výstavba těchto rezidencí nebyla pouze záležitostí stavební. Nesla s sebou další konotace nového způsobu dvorského života včetně zapojení práce italských umělců – „virtuosi“ v oblastech malířství, sochařství a dekorativní tvorby. Spojení architektury a akademicky virtuózní malby a sochařství vytváří něco výlučného a snobského, je to však i viditelné *exemplum* nového uměleckého vkusu. Velké rezidence tedy zdůrazňují především společenský a urbanistický akcent. Proti předchozí době se neuzavírají do soukromých částí, ale naopak se otevírají do exteriéru, propojují se s okolím, dominují mu a ostentativně představují jednotlivé architektonické a sochařské části jako



Skenováno pro studijní účely



Domenico Martinelli,
Slavkov, zahradní průčelí
zámku

cenné drahokamy, které dohromady tvoří systém planet či hvězd kolem rezidenčního jádra. Je tedy přirozené, že v aristokratické společnosti na Moravě musíme hledat právě jen takové osobnosti vysokého společenského postavení, pro něž mohl být tento výrazně reprezentativní a monumentální projev od počátku určen. První objednávky v tomto smyslu dostával na Moravě Johann Bernhard Fischer von Erlach, jenž se dovedně zaštiťoval svým římským školením. Právě na něj se těsně po jeho návratu z Říma obrátil kníže Maxmilián Jakob Moritz z Liechtensteina, aby vytvořil projekty pro rezidenci liechtensteinské sekundogenitury v Moravském Krumlově. Nad rezidenčním městem s renesančně-raně barokním zámekem mělo být vystavěno velkolepé, teatrální *ambiente* na kopcích v okolí. Měly zde vzniknout solitérní stavby na kopcích:

poutní kostel a „*oválný sál na hoře*“. O osudu těchto projektů nejsme informováni, zřejmě zůstaly pouze na papíře. Skrze tyto moravské projekty se však s Johannem Bernhardem Fischerem von Erlach seznámil hrabě Johann Michael II. Althan. Pro něj již architekt onen efemérně působící oválný sál skutečně (po roce 1688) vystavěl, když jej spojil s rezidencí na „triumfální cestě“. Projekty tvořící rezidenční soubory ze solitérních staveb však nemohly uspokojit ta velká knížata, která usilovala o výstavbu nových, urbanisticky náročně řešených a vybavených rezidencí. Situace se pro ně změnila, když se na přelomu let 1690 a 1691 objevil na Moravě Domenico Martinelli (1650–1718). Martinelli představoval pro podunajskou vysokou aristokracii záruku znalosti akademického, římského

berninismu. Proto se o něm tak obdivně zmiňuje pisatel análů kláštera Hradisko, když napsal, že je to architekt „*inter principes famosus*“. Jeho nejvýznamnějším moravským mecenášem se stal říšský vicekancléř hrabě Dominik Ondřej Kounic. Jeho titul mu ostatně poskytoval postavení jedné z klíčových osobností habsburské monarchie kolem roku 1700. Také proto



Baldasare Fontana,
výzdoba *sala terreny* zámku
v Kroměříži

zahájil stavbu své rezidence ve Slavkově u Brna. Nejprve si dal již roku 1689 vypracovat moderní, „berniniovský“ projekt od mnichovského královského architekta Enrica Zuccalioho (1642–1724). Když se však ve Vídni objevil Martinelli, okamžitě se obrátil na něj. Architekt pro vicekancléře vyprojektoval stavbu, která přesahovala dosud běžný standard a představovala monumentální ideu „královské“ či „kurfiřtské“ rezidence: projekt obsahoval zámek s rozsáhlým, mírně opevněným vodním příkopem, monumentální chrám s rodovou hrobkou a konírny a zahrady v takovém rozsahu, že mu měla padnout za oběť celá část města Slavkova. Stavba byla skutečně zahájena, i když po smrti říšského vicekancléře roku 1705 již nebyla z pochopitelných důvodů dokončena podle původních plánů.

Pro svého dalšího významného mecenáše, knížete Jana Adama z Liechtensteina zpracoval Martinelli na Moravě pouze dílčí projekty: hlavní rezidenční stavby pro něj budoval totiž ve Vídni. Když však získal později kníže Anton Florian z Liechtensteina (1656–1721) dědictvím rodový valtický zámek na rakousko-moravských hranicích, rozhodl se vybudovat pro sebe rezidenci podle projektu římsky a španělsky vyškoleného architekta Antona Josefa Ospela (1677–1756). Anton Florian byl původně hofmistrem na španělském habsburském dvoře a stal se „španělským grandem“. Také on – podobně jako ostatní velcí stavebníci – budoval svou rezidenci především jako určitou architektonickou a uměleckou „sebe-reprezentaci“. Tentokrát zůstaly zachovány starší budovy zámku v exteriérech bez větších změn v ose „triumfální cesty“, ale dále architekt řešil především urbanistický úkol: prostorové rozšíření areálu kolem již stojícího zámku. Důležitou součástí přebudování celého areálu se stalo přitom spojování vnějších prostorů a rozrušování „hranic“ mezi rezidencí, městem a přírodním okolím v podobě velkolepého urbanistického celku.

Umělecká úloha a téma rezidence zapojuje do svého urbanistického řešení především okolí. Předzámčí, město, velkolepé zahradní plochy i volná příroda jsou součástí těchto monumentálních a značně náročných projektů. Přestože ústřední téma rezidence je tedy především tématem budovaného prostorového prožitku, nedílnou součástí rezidenční architektury byl i „velký styl“ malířů a sochařů, neboť jejich práce zcela přirozeně onen prostorový zážitek umocňují. Do dvorských služeb při výstavbě velkých rezidencí přicházejí především italské významné umělci vysokého barokního stylu, který splňuje nový aristokratický vkus. Kníže Jan Adam z Liechtensteina vyjádřil záležitost velkých aristokratů slovy, že si přeje mít namalovány obrazy v dobrém italském vkusu, odpovídající uměleckým pojmům *morbidezza* a *vaghezza*. Tato slova znamenala jemné modelování, klasicizující ušlechtilost, určitou sladkost výrazu a měkké rozdělování světla a stínů, tak jak se to projevovalo zejména v pracích boloňských a římských akademických malířů. A tak se na Moravě objevuje především svými freskami Lombardan Andrea Lanzani, Boloňané Marcantonio Franceschini a Innocenzo Christophoro Monti, římsky vzdělaný Nizozemec Anthonis Schoonjans či „domácí“ Neapolitánc

Martino Altomonte. Obdobný „velký styl“ reprezentoval svými zátišími Franz Werner Tamm, ze sochařů především Giuliano Giuliani, Franz Biener aj.

Tématem prací těchto umělců byla především antická mytologie jako aluze na slávu a vznešenost knížecího dvora. Knížecí rezidence byly okrskem Apollónovým a Dianiným, místem Múz a venkovských nymf. Snaha o spojení mytologické ikonografie a akademického stylu ústila v harmonicky ztvárněné vnější i vnitřní prostory rezidencí. Zatímco v zahradách byly sestavovány skupiny mytologických soch a sousoší, v interiérech se spolu s boloňskými malíři historií na Moravě záhy objevili také boloňští specialisté v oboru architektonické iluzivní a dekorativní malby, kvadraturisté.

I když italská *magnificenza* barokních mytologií a vysoký akademický vkus byly vázány především na nejvyšší vrstvy aristokratického prostředí, na Moravu se nový styl dostal rovněž k těm dvorům duchovních knížat, jejichž výstavba byla zahájena již v dřívějších letech: k olomouckému biskupovi, k premonstrátům na Hradisku a cisterciákům na Velehradě. Svědčí to mimochodem o stálém významu těchto rezidencí pro středoevropské umění, ale rovněž tak o nesmírně vytríbeném uměleckém zručnosti tohoto okruhu. Vždyť si můžeme vzpomenout, že olomoucký biskup zahájil obnovu své diecéze ještě v době prvního pronikání raného baroku severoitalských řemeslníků.

Biskup Karel Lichtenstein-Castelcorn se před svou smrtí pozoruhodně proměnil v mecenáše odlišného, moderního stylového způsobu. Spolu s novým architektonickým vkusem se na Moravu dostal ohlas Berniniho radikálně barokního sochařství v osobě jeho pozdního žáka Baldassara Fontany (1661–1733). Fontana přišel do Olomouce těsně před rokem 1690 a okamžitě dostal velmi důležité zakázky na zámku v Kroměříži (sala terrena, velký sál, biskupův trůnní sál). Svými štukatérskými a sochařskými díly vyzdobil především interiéry Tencallových raně barokních prací, ale propojení nového vrcholně barokního stylu s dekorativním „raným barokem“ bylo poměrně šťastné. Podobný význam ostatně mělo i to, že své vrcholně barokní obrazy posílal z Lubiaže do moravských klášterů Michael Leopold Willmann (1630–1706). Soužití stylů bylo totiž dáno tím, že dekorativní „raný barok“ pracoval s koncepty jednotných architektonických těles a prostorů, které měly být navenek i uvnitř dále dekorovány. Jestliže tedy výzdoba nových sálů zvýraznila v poberniniovské interpretaci jejich rezidenční, vznešený a emblematicko-mytologický charakter, bylo to stále v souladu s raně barokní estetikou

rozlišující „planimetrický, dekorativní styl“ vnějšku od podstatnějšího „velkého stylu“ vnitřku.

Rozkvet uměleckých center

Roku 1713 vypukla na severní Moravě morová epidemie, jedna z posledních v dějinách země a současně jedna z největších. Brzy se rozšířila téměř na celé území Moravy a dva následující roky přecházela z místa na místo. Hned po skončení moru byl na náměstích takřka každého města budován morový (mariánský, někdy svatotrojický) sloup jako poděkování za ukončení nákazy a prosba za její budoucí odvrácení. Tato sochařská díla, naplněná zbožnou úctou měšťanů, se stala zjevným symbolem úpravy a přestavby dosud středověkých a renesančních měst a městeček. V encyklopedické sbírce osvěcenského württemberského důstojníka

Ferdinanda Friedricha von Nicolai bylo v nedávné době nalezeno množství zaměření moravských obcí a sídel právě z doby mezi lety 1710 a 1720.

Tato zaměření jsou v mnohém pozoruhodná: ukazují nám totiž, že většina staveb i obcí v té době byla stále ještě pozdně renesanční, případně raně barokní s charakteristickými polygonálními věžičkami v nároží fasád! Pouze několik nových, velkých rezidencí a klášterních celků bylo v té době rozestavěno. Ukazuje se, že náš pohled na moravská městečka, chrámové stavby a zámky je tedy při dnešním vnímání množství barokních zámků a barokně upravených měst a městeček často zkreslen. Někdy si snad málo uvědomujeme, že kultura lokálních barokních ohnisek, kterou dnes na Moravě především obdivujeme, se zde začala rozvíjet teprve v oné době, kdy tato zaměření vznikala. Nová barokní kultura se ovšem velmi rychle rozšířila po celé zemi. V době vlády císaře Karla VI. si ji můžeme při jistém zjednodušení rozdělit do základních socio-kulturních oblastí a povšimnout si jejich hlavních znaků:

1. umělci v tradičním cechovním zřízení měst
2. venkovská kultura symbiózy „zámku a podzámčí“
3. poutní místa významných klášterů
4. dekorativní stylové zaměření umělecké tvorby.

1. Důležitým symptomem rozvoje měšťanské umělecké kultury se staly vnitřní reformy dosavadního podřízení umělecké tvorby v cechovním zřízení. Pobyt italských a vagantních „virtuosů“ v aristokratických rezidencích a jejich úspěchy, jakož i založení první, zatím soukromé, malířské akademie

ve Vídni (1692) vedlo zjevně ke snaze o společenský vzestup umělců, kteří se nově usazovali v moravských městech. Zjevně právě zvýšení vlastní prestiže a odlišení se od běžného cechovního mistra a štafířera vedlo k tomu, že více než desítka malířů a sochařů pracujících na rezidenčních dvorech vytvořila 18. října roku 1700 v Brně Bratrstvo sv. Lukáše: jedním z jeho prvních představitelů byli Coelestis Ximenes (?–1704), pozoruhodný malíř velmi kvalitních zátiší, a sochař Anton Riga, jenž přišel ze severského Královce (dnes Kaliningrad) a stal se jedním z iniciátorů stylově nové, domácí sochařské tvorby. Oba tehdy pracovali pro die-trichsteinský dvůr. Jedním z posledních přijatých byl kolem roku 1715 rovněž z okolí rezidenční kultury vystupující malíř-kvadraturista František Řehoř Eckstein (1689?–1741), jenž se prosadil převážně nově koncipovanými nástrojnými freskami s malovanou architekturou, iluzivně rozšiřující vnitřní prostor, a návrhy projektů efemérní architektury pro brněnské slavnosti. Právě Eckstein se pokoušel vytvořit na různých místech jižní i severní Moravy nový koncept „barevného“ interiéru jak v chrámových interiérech (Velehrad, loretánská kaple v Brně, Krnov) a ve šlechtických sídlech (Milotice), tak i v brněnských městských palácích. K dílčím reformám došlo asi také v br-

něnském cechu zedníků a kameníků, zvláště poté, co se zde mistry stali Mořic Grimm (1704) a František Benedikt Klíčnick (1706). Oba začali svou kariéru rovněž v rezidenčním prostředí, usadili se ve městě a ovládli takřka celou jihomoravskou stavební produkci první poloviny 18. století. V jejich dílech se zrcadlí různé stylové prvky podunajské, vídeňsky orientované stavitelské kultury. V Olomouci došlo k oddělení malířů a sochařů od jiných řemeslníků teprve roku 1719, asi v souvislosti s útlumem umělecké práce v okolí nového olomouckého biskupa. Malířskou objednávku však nyní zadávaly olomoucké kláštery, zejména jezuité, díky nimž se do Olomouce dostávají z Vídně moderní díla „velkého slohu“ Johanna Georga Schmidta (1694–1765). Rovněž z Vídně sem v této době přicházejí vrcholně barokní malíři Josef Wickart (1691–1729), snad nejlepší malíř první poloviny 18. století na Moravě, a freskař a kvadraturista Karel Josef Harringer (1686–1734). Ten se podobně jako Eckstein v Brně podílel významnou měrou na slavnostních dekoracích v Olomouci na Sv. Kopečku. Mezi těmito malíři se v olomouckém cechu posléze prosadil zejména značně zaměstnaný Jan Kryštof Handke (1694–1774): spolu se



František Benedikt Klíčnick,
Milotice, zahradní průčelí zámku



Ondřej Zahner,
Sv. Anna Samatřetí,
Jankovice (u Holešova)

svou dílnou od roku 1724 zvládal většinu zakázek v Olomouci a okolí včetně reprezentativní výzdoby orloje olomoucké radnice. Přitom organizaci cechovní práce i mentality městského umělce velmi dobře dokresluje jím sepsaná *Autobiografie*, do níž si zaznamenával své postřehy a především údaje o vytvořených zakázkách.

Jednou z klíčových postav olomouckého uměleckého života té doby byl ovšem Václav Render (1669–1733), jenž si proti olomouckým a vídeňským řemeslníkům vybojoval zcela nezávislé postavení s titulem „*hofbefreyter*

Steinmetzmeister und Architect“. Jedině tak se asi mohl stát neúnavným inspirátorem a koordinátorem velkého množství především sochařských a kamenických děl na severní Moravě. Roku 1716 začal tvořit své celoživotní dílo, o němž snil, že by „*svou výškou a nádherou výzdoby nemělo sobě rovného v žádném jiném městě*“: monumentální Svatotrojický sloup na Dolním náměstí. Za jeho života bylo postaveno jen patro celého monumentu, avšak Render dal impuls k dostavbě, když svému „*snu*“ odkázal veškerý svůj majetek. Sloup, na jehož výzdobě se podílela celá řada olomouckých sochařů a kameníků, poté kongeniálně dokončil (v pozici takřka spolutvůrce monumentu) v letech 1744–1752 teprve sochař Ondřej Zahner (1709–1752), jehož prací je většina proslulé sochařské výzdoby včetně pozlaceného měděného sousoší Nejsvětější Trojice na vrcholu.

Není vyloučeno, že Václav Render byl též ideovým tvůrcem ojedinelého konceptu mytologického cyklu olomouckých kašen. Již v osmdesátých letech 17. století byly ve městě postaveny dvě sochařsky vyzdobené kašny: Neptunova a Herkulova. K nim přibyla ještě další, ovšem původní funkce všech těchto kašen byla především užitková. Ve dvacátých letech 18. století došlo k proměně. V návaznosti na starší kašny byly nově vytvořeny kašna Tritonů, dále kašna Caesarova a kašna Merkurova; místo původní kašny sv. Floriána vznikla kašna Jupiterova. Na vzniku nových kašen se podílel právě Václav Render a okruh sochařů kolem organizátora cechovního života, sochaře Jana Sturmera (1675?–1729). Sturmerova dílna v Olomouci vypochovala vůbec množství vysoce kvalitních sochařů 18. století (Filip Sattler, Jan Jiří Schaubberger, Ondřej Zahner, Josef Winterhalder starší). Kašny jsou proto příkladem mimořádné úrovně olomouckého sochařství té doby. Staly se součástí nového urbanismu města, měly funkci mytologicko-representativní a hrály rovněž důležitou roli při organizaci barokních průvodů a při městských slavnostech.

Obě největší moravská města zde nebyla zmíněna náhodou. I když na Moravě byla i jiná důležitá města, jako například Znojmo (orientované především na rakouské Podunají), Jihlava (s důležitým podílem českých umělců kolem Václava Noska a jeho syna Siarda Noseckého) nebo Uničov (díky Ignáci Zeidlerovi ve třicátých letech 18. století středisko rozsáhlé grafické produkce), Brno a Olomouc

se staly skutečně hlavními a nejvýznamnějšími uměleckými centry na Moravě.

Důležitou roli v barokní moravské kultuře hrály přitom zvláště sochařské dílny. Vysoce kvalitní sochařská produkce se totiž objevuje v krajině: v podobě božích muk, zastavení, poklon, křížů či jednotlivých soch, které objednávají v měšťanských sochařských dílnách obce i jednotlivci. Tato díla se stávají venkovskou pamětí: jsou stavěna na exponovaných místech jako komemorativní památky na události každodenního života šťastné i tragické, upomínky na přírodní jevy či v kolektivní paměti uchovávané „zázračné“ události apod. Jednu z nejdokonalejších memorií tohoto typu nalezneme dodnes na vzdáleném místě mimo hlavní tratě u vsi Jankovice u Holešova: olomoucký sochař Ondřej Zahner zde vybudoval roku 1742 impozantní sousoší sv. Anny jako výraz privátní zbožnosti holešovského měšťana.

2. Cechovní umělci přirozeně nepracovali pouze ve městech, ale současně uzavírali též smlouvy na práci pro zemskou aristokracii na moravském venkově. Propojení umělecké tvorby a venkova v blízkosti centra vrchnostenského panství, dominia, je do značné

v nově vystavěných vrchnostenských zámcích, letohrádkách a loveckých zámečcích ve venkovské krajině. Tyto zámky byly součástí hospodářského života šlechty: v jejich blízkosti byl hospodářský dvůr, vesnice a venkovský kostel postavený na náklady vrchnosti. Místní vrchnost, ať již světská nebo duchovní, si pro svá venkovská sídla vybírala architektky i z okruhu proslulých rezidenčních umělců z Vídně: tak zde pracoval Domenico Martinelli (Vřesovice), Johann Lucas von Hildebrandt (Kunín, Opava), Antonio Beduzzi (Nové Zámky u Litovle), Christian Alexander Oedtl (Mikulov), ale mnohem častěji volila měšťanské zednické mistry z okolních měst a městeček. Ti reagovali na všeobecný model z vídeňského prostředí, nebo upravovali starší sídlo, ale především mu dodávali dekorativní výzdobu fasád a interiéru výrazně podunajského charakteru (Milotice, Hrotovice, Lysice, Kravaře u Opavy). Často neznáme „jediného“ tvůrce zámeckých projektů, neboť tyto stavby byly často stavěné podle pokynů objednavatele podle různě obměňovaných projektů a modelů, takže můžeme mnohem spíše mluvit o jakémsi procesuálním, „mnohvrstevnatém“ způsobu plánování (Hellmut Lorenz). Podobně si šlechtictví objednavatelé vybírali v městském prostředí také malíře, sochaře a dekoratéry, kteří dodávali umělecká díla do zámeckých prostor a interiérů venkovských chrámů.

Snad nejcharakterističtější příkladem objednavatele, jenž ztělesňoval systém „zámku a podzámčí“, byla osobnost a mecenášská činnost hudebně velmi vzdělaného hraběte Jana Adama z Questenbergu. Na svém zámku Jaroměřice nad Rokytnou vytvořil hudební a operní soubor z řad svých poddaných. Pořádal hudební produkce a operní představení, jichž se účastnila nejen šlechta, ale také vrchnostenská úředníci a měšťané. Svůj prostorově rozlehlý zámek budoval po řadu let v rozmezí 1709–1739, přičemž stále měnil charakter stavební úlohy a plány. Nejprve pro něj dolnorakouský zednický mistr Jakob Prandtauer vypracoval projekt navazující v rozvrhu na ve šlechtických kruzích módní Berniniho trojdílné palácové schéma Chigi-Odescalchi. Ten také začal s přestavbou původně renesančního zámku. Avšak roku 1711 vyšla grafická publikace Paula Deckera *Fürstlicher Baumeister* s ideálním projektem knížecí rezidence a hrabě se rozhodl, že právě podle tohoto modelu bude pokračovat ve výstavbě. První fázi zámku podle



Johann Lucas von Hildebrandt,
Kunín, zámek

míry charakteristické pro prostředí nejen moravské, ale i české. Ještě v pozdějším 19. století označila spisovatelka Božena Němcová pozoruhodnou symbiózu patriarchálních vztahů feudála a jeho poddaných metaforicky „v zámku a podzámčí“. Od dvacátých let 18. století se setkáváme s oním vztahem zámku a podzámčí především

Jan Blažej Santini-Aichl,
Zelená Hora u Žďáru nad
Sázavou, poutní kostel
sv. Jana Nepomuckého

tohoto modelu dokončil roku 1715 a hned vzápětí vybudoval opět podle odlišných projektů krásnou francouzskou zahradu. Po přestávce, způsobené finančními problémy, hrabě od roku 1720 opět začal stavět, tentokrát novostavbu vstupní části zámku s divadlem a novým kostelem po stranách velkého nádvoří. Kdo byl však autorem tohoto nového projektu přesně nevíme, i když se v pramenech objevuje řada „velkých jmen“ vídeňských stavitelů, kteří za hrabětem jezdili na konzultace. A tak teprve roku 1731 byla dokončena zámecká fasáda, na jejímž zhotovení se podílel kromě dojíždějících zednických mistrů také místní vrchnostenský sochař a štukatér. V zámeckých interiérech se pohybovali posléze další malíři a dekoratéri (vídeňští i místní) a spolu s místními sochaři pracovali pod mecenášskou „taktovkou“ hraběte.

S toutéž patriarchálně venkovskou kulturou se setkáváme na řadě míst moravského venkova. Vytvářeli ji cechovní zedničtí mistři, sochaři a malíři z městského prostředí, kteří přebírali a často rozmělnovali původní rezidenční styl, případně rozvíjeli dekorativní styl předchozího období. Josef Válka nazývá tuto kulturu „*art moyen*“, neboť je specifickou reflexí „velkého stylu“ v patriarchálně maloměstském a venkovském prostředí. Z této kultury ovšem vyrůstají nejen budovy zámků, ale též hospodářských dvorů a stejně tak nově upravované farní kostely, jejichž výstavba a výzdoba byla vrchnostenskými patrony podporována.

3. Kromě šlechtického prostředí jsou na Moravě v první polovině 18. století důležitým objednavatelem umění staré i nové kláštery rozličných řeholí. Mezi nejvýznamnější z nich patřily v první polovině 18. století především starobylé kláštery cisterciáků ve Žďáru, benediktinů v Rajhradě nebo premonstrátů v Brně-Zábrdovicích a v Louce u Znojma. Pouze stále rozestavěný klášter v Hradisku u Olomouce si přitom udržoval svůj status budované rezidence: v třicátých letech dostavěné křídlo prelatury a dokončené poutní místo na Sv. Kopečku ještě více zdůraznily původní význam tohoto premonstrátského areálu. Ostatní kláštery však nejsou v dvacátých a třicátých letech 18. století budovány jako duchovní rezidence, ale při prováděných úpravách zdůrazňují spíše akcenty vnitřní výzdoby klášterních chrámů a navenek se prezentují především poutními místy. Stavebním úsilím klášterů byly na řadě urbanisticky exponovaných míst na Moravě vytvářeny „posvátné okrsky“ s poutními kostely, sochařskými soubory a kaplemi. Nová poutní místa vznikají na legendami opředené půdě: tam, kde vyvěrá zázračný pramen, který léčí místní obyvatele,

tam, kde se zázračně objeví posvátná soška nebo obraz a venkovské veřejnosti pomáhá, případně tam, kde se v minulosti ukrýval poddaný lid před nebezpečím. Poutní místa jsou budována v magickém prostředí Moravského krasu v blízkosti Brna, ale též na bájných kopcích po celé Moravě (Cvilín, Hostýn). Jsou stavěna často na centrálním půdorysu, jsou zdaleka viditelná, jak svým průčelím a kupolí spojují zemi s nebem. Spolu s bezprostředním okolím se stávají místem lidových poutí, místních podivuhodných jevů, zázračných, lidově nevysvětlitelných událostí a především velkých lidových slavností.

Jedním z takových míst byl nově budovaný poutní kostel v Lechovicích, který vystavěli loučtí premonstráti na cestě z Brna do Znojma na kopci nad místním léčivým pramenem v letech 1715–1722 (projekt Christiana Alexandra Oedtla, barokně klasicistní výzdoba Michael Jan Fissé a Antonis Schoonjans). Na výstavbě dalších, architektonicky podivuhodně ztvárněných míst se projekčně podílel především architekt Jan Santini-Aichl (Santini, 1677–1723). Podle jeho projektů byl nejen stavěn nový klášterní chrám a přestavovány klášterní budovy v Rajhradě u Brna, ale kolem roku 1719 tento pražský architekt vytvořil paralelně tři dokonalé návrhy poutních míst na komplikovaném centrálním půdorysu. Jedním z nich byl neprovedený projekt poutního místa pro panství rajhradského kláštera, další však byly provedeny a patří k nejlepším pracím pražského architekta vůbec: poutní chrám ve Křtinách u Brna, stavěný pro zábrdovické premonstráty, a zvláště magicky působivý kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené Hoře nad cisterciáckým klášterem ve Žďáru nad Sázavou. Santiniho poutní stavby jsou navenek stereotomní, krystalická tělesa, v interiérech naplněná symbolikou světla, které proniká skrze různě tvarovaná okna. Intenzita takového „zázračného“ světla je odstupňována pomocí vnitřní modelace stavby do rozličných světelných valerů a díky tomu je v interiérech vytvářena působivá hra světla a stínu. Asi právě proto počítal Santini především s výrazným uplatněním kamenické a štukové práce a s monumentální sochařskou výzdobou, kterou prováděl ve Křtinách řezbář Antonín Schweigl a ve Žďáru sochař z okruhu českého vrcholně barokního sochaře Matyáše Bernarda Brauna, Ignác Rohrbach (1691–1747). Mezi všemi poutními stavbami působí nesmírně podivuhodně zejména žďárský poutní



Skenováno pro studijní účely

Křtiny, interiér poutního kostela
Jména Panny Marie



komplex. Při jeho projektování využil architekt gotických stylových prvků a sestavil je do symbolicky a emblematicky působivého souboru, který byl zasvěcen svatému Janu Nepomuckému. Na rozdíl od jiných míst posvátné místo na Zelené Hoře ovšem nevzniklo na podkladě místních legend, ale žďárský opat Vejmluva symbolicky „přenesl“ světcovo rodné místo na vrcholek moravského kopce ještě o několik let dříve, než byl tento proslulý světec středoevropské protireformace kanonizován a stal se zemským patronem českým. Poutní chrám ve Žďáru je dodnes snad nejmagičtější působící architekturou moravského baroku, a můžeme si proto dobře představit, jak mohl v první polovině 18. století svou záhadnou přitažlivostí snad ještě více působit na imaginaci venkovských poutníků na hranicích Čech a Moravy.

4. Žďárský opat pietně dodržel i po Santiniho smrti jeho architektonické myšlení a jeho projektovanou interiérovou koncepci výzdoby. Ostatní interiéry architektonických projektů na Moravě byly vyzdobeny teprve v třicátých letech 18. století. Proto působí interiér Rajhradu a Křtin ze „Santiniho“ pohledu poněkud nezvykle, ale na Moravě patří naopak k nejvíce symptomatickým dílům barokní epochy. Tehdy se v interiérech moravských staveb prosadila především idea

„barevného“ prostoru dekorativní architektury. Ve Vídni byl jejím hlavním představitelem sice již v dřívější době divadelní inženýr, architekt a kvadraturista Antonio Beduzzi (1675–1735), sám však později v letech 1722–1735 působil na různých moravských místech. Smyslem nové koncepce výzdoby interiérů byla přitom nejen iluzivní architektonická a malířská výzdoba klenby, ale též stěn a architektonických článků, vytvářející prostorovou jednotu pomocí zářivě prosvětlených barev. V sakrálních i světských interiérech takový prostor působil jako *teatrum sacrum*, jako místo posvátné vizuální podívané. Na Moravě je shodou okolností zachován jeden z prvních a pak také i jeden z nejvýraznějších takovýchto prostorů. K prvním patřil v dřívější době interiér „sálu předků“ ve Vranově nad Dyjí. Jedním ze zdejších nejdokonalejších příkladů koncepce takového „barevného prostoru“ je výzdoba Velkého sálu prelatury kláštera Hradisko u Olomouce.

Vytvořil ji tyrolský malíř Paul Troger (1698–1762) krátce po svém příchodu do Vídně roku 1731 spolu s kvadraturistou Antoniem Tassim a sochařem Josefem Winterhalderem starším (1702–1769).

O vytváření podobného „barevného“ prostoru se mezitím na Moravě pokoušel malíř Michael Jan Fissé (1686–1732), žák římského malíře Cirra Ferriho, znojemský umělec pracující zejména pro premonstrátské kláštery a jejich poutní místa. Asi nejlepším představitelem tohoto stylu však byl „nekorunovaný vládce“ brněnských cechovních umělců Jan Jiří Etgens, žák římsko-neapolského malíře Sebastiana Concy. Etgens maloval velké slavnostní fresky zvláště pro interiéry chrámů (Brno-minoritě, Rajhrad, Křtiny, Kroměříž). Využíval v nich efektů působení světla a stínu, jak to bylo typické v římském a neapolském barokně klasicistním malířství.

Určitým vnějším protipólem interiérových konceptů „barevného prostoru“ byly stavěné a zdobené teatrální dekorace v interiérech chrámů i na veřejných prostranstvích. Roku 1716 bylo na počest narození arcivévodky Leopolda projektováno v Brně slavnostní dekorativní osvětlení, přičemž na jedné z hlavních brněnských ulic byla rozmístěna slavnostní architektonická dekorace. V Olomouci byla při téže příležitosti postavena triumfální brána. Naopak při úmrtích významných osob byla v brněnských a olomouckých kostelích stavěna *castra doloris* (např. císařovně Eleonore v Brně u sv. Tomáše roku 1720). O svátečních příležitostech

byla v chrámových interiérech stavěna *quarant'ore* a „boží hroby“ (jsou zachovány projekty Karla Josefa Harringera a z druhé poloviny 18. století Josefa Winterhaldera ml.). Nejvelkolepějšími slavnostními dekoracemi byly ovšem *sacre rappresentazione*, vytvořené u příležitosti mariánských slavností v Olomouci roku 1732 (Karel Josef Harringer) a v Brně roku 1736 (František Řehoř Ignác Eckstein). Jejich velkolepé působivosti se blížily i dekorace velkých jubilejních slavností: Žďár v letech 1730 a 1735, Brno roku 1745, Hradisko u Olomouce roku 1751 (Jan Hoffmann) či realizace velkých, dekorativních ohňostrojí (Brno, 1748). Těmto dekorativním konceptům a idejím se podřizoval jak architektonický exteriér, tak i umělecké řemeslo. Za provedením vzácných památek uměleckého řemesla se přitom velmi často skrývala myšlenka a návrh významných umělců-sochařů. Například na návrzích uměleckého řemesla se v Brně, po svém příchodu z Olomouce, často podílel sochař Jan Jiří Schaubberger. Neudiví tedy, že mezi jeho pracemi nalezneme nejen velké sochařské soubory a sochařsky zpracovávané oltáře, ale též štukovou a dekoratérskou výzdobu brněnských šlechtických paláců a měšťanských domů včetně návrhů na umělecké řemeslo. Je snad proto zcela přirozené, že společenské postavení i umělecké výkony Etgensovy a Schaubbergerovy se vymykaly běžné měšťské, cechovní činnosti. Nepřekvapí tedy, jestliže oba navrhli v pozdních třicátých letech 18. století zřídit novou uměleckou akademii v Brně (s vyhlídkou na vznik ještě další v Olomouci). Etgens zdůvodňoval návrh tím, že velcí umělci jako Caracciové nebo Rubens by nedosáhli takové dokonalosti, kdyby „*nepraktikovali Studium Academicum Pictorium*“. Schaubberger přitom odkazoval na příklad italský, francouzský a zejména vídeňský, kde všude došlo díky akademickému prostředí k velkému rozkvětu malířství a sochařství.

Francouzské intermezzo (1730–1740)

Nový, moderní vkus?

V pařížské Bibliothèque Nationale jsou dochovány v pozůstalosti francouzského královského architekta Roberta de Cotte tři výkresy týkající se projektu zámku v moravských Židlochovicích. Jeho vlastník, hrabě Philipp Ludwig Wenzel von Sinzendorf, nejvyšší dvorský kancléř habsburské monarchie, si zde stavěl po roce 1722 poslední z velkých rezidencí na Moravě. Hrabě byl několikrát diplomatem habsburského císaře

při důležitých mírových jednáních s francouzským králem v letech 1705 a 1713. Roku 1705 podporoval Josefa I. v jeho reformě vídeňské umělecké akademie a stal se generálním superintendantem akademie. Byl přívržencem „francouzského vkusu“ a módy, několikrát jej portrétoval malíř Hyacinth Rigaud.

Proměna středoevropského vkusu je ostatně po roce 1722 stále zřejmější. Syn slavného architekta Fischera z Erlachu, Josef Emanuel, se toho roku vrátil z francouzské studijní cesty a zjevně potom nově směřoval zaměření činnosti dvorského stavebního úřadu ve Vídni. K podobnému, francouzsky inspirovanému intermezzu dochází o málo let později při proměně rezidenčního projektu rodu Kouniců ve Slavkově u Brna. Původní „vicekancléřský“ projekt byl po smrti Dominika Ondřeje Kounice opuštěn nejen z finančních důvodů, ale též z důvodu společenské konvence. Nový majitel neměl ono významné postavení jako jeho otec. Hrabě Maxmilián Oldřich ovšem přesto stál ve společenské hierarchii poměrně vysoko: byl zemským hejtmanem na Moravě. Tomuto postavení by měla zjevně odpovídat i novostavba jeho zámku. Hrabě dal přepracovat původní rezidenční projekt do uměřenější, ale současně též módnější „francouzské“ podoby na půdorysu tvaru U s hlavním sálem v *corps de logis* a dvěma pavilony na konci bočních křídel.

Půdorysná dispozice Slavkova spolu se současně budovaným zámkem v Židlochovicích je na Moravě skutečně dalším příkladem „francouzského“ otevřeného zámeckého půdorysu s čestným dvorem. Za touto stavbou můžeme přirozeně vidět opět konkrétní objednatelský zájem. Hrabě Maxmilián Oldřich Kounic byl totiž rovněž jedním z „frankofilů“ v okruhu habsburské aristokracie. Měl zájem především o francouzskou klasickou kulturu 17. století: vlastnil ve své knihovně kompletní vydání dramát Racinových a Corneillových. Moravský zemský hejtman byl velmi moderně smýšlejícím politikem a jemu jsou na Moravě v první polovině 18. století přiznávány reformy již skutečně raně osvícenského ražení. (Nebylo asi divu, že k témuž frankofilství inklinoval též jeho slavný syn, státní kancléř kníže Václav Antonín Kaunitz-Rietberg). Do dějin umění na Moravě se však hrabě Kounic zapsal i dalším svým mecenášským činem. Ze své pozice zemského hejtmana navrhl roku 1732 vyzdobit sněmovní sál moravských

Robert de Cotte,
Ludwig Sebastian Kaltner,
Židlochovice, zahradní průčelí
zámku



stavů v budově, kterou krátce předtím dostavěl brněnský zednický mistr Mořic Grimm (1669?–1757). Na výzdobu byla vypsána soutěž, které se zúčastnili dva freskaři z Brna František Řehoř Ignác Eckstein a Jan Jiří Etagens a spolu s nimi vídeňský freskař Bartolomeo Altomonte (1693–1783) s kvadraturistou Gaetanem Fantim. Zemský hejtman zadal téma „*La virtù fa felice la Provinzia della Moravia*“ a prosazoval především vídeňské malíře. Nebyl však spokojen s Altomontem a nakonec přizval k práci vídeňského malíře Daniela Grana (1694–1757), který výmalbu spolu s Fantim v letech 1734–1735 skutečně provedl. Nevíme sice přesně, zda Kounic pomýšlel na určité stylové zaměření, když se s Altomontem rozešel, ale v každém případě zvolil více akademickou, klasicizující polohu freskové barokní malby. Navíc se v Granově přístupu k zakázce mohl spolehnout na jeho vzdělání a zkušenost *concettisty*, to je schopnost samostatně vynalézat zajímavé alegorické a ikonologické programy. Kounic byl ve svém výběru úspěšný. Daniel Gran totiž provedl v Brně vynikající umělecké dílo, v němž dokonale

vyvážil své inspirační zdroje: jak Le Brunovu francouzskou klasiku, tak Solimenuv ušlechtilý akademismus.

Zájem o francouzské umění lze v této době sledovat ve zvýšené míře také ve šlechtických sbírkách obrazů a zejména v nově sbíraných a objednávaných reprezentativních portrétech, nejvýrazněji se však proměna vkusu odehrávala v zájmu o francouzskou architektonickou produkci a teorii projektů venkovských staveb *maisons de plaisance* a *maisons de campagne*. Syn brněnského zednického mistra Mořice, František Antonín Grimm (1712–1784), poté, co absolvoval uměleckou a vojenskou akademii ve Vídni, se vydal na studijní cestu. V letech 1735–1740 pobýval v Římě, kde se v ateliéru Nicola Salviho podílel na vzniku proslulé Fontany di Trevi; později odjel do Paříže. Zde se seznámil s de Cottovou architekturou a snad pobýval u stavitele zámků a paláců Jacquese Gabriela (V.). V Paříži asi vytvořil projekt zámku, který si po svém návratu domů popsal těmito slovy:

„...projekt, který jsem zhotovil v Paříži, podle pařížského vkusu, ale v mnohém podle římského způsobu a měřítka; vytvořil jsem ho podobný pařížským stavbám se zabradou, abych ukázal, že se lze v Římě naučit všemu a vyškolit se podle způsobu kraje..., proto jsem Vám takový projekt zhotovil.“

Tato slova byla zjevně adresována některému z budoucích Grimmových významných mecenášů. Čtou se jako určitá obrana někoho, kdo studoval v Itálii a je po něm vyžadováno, aby vyprojektoval stavbu „podle francouzského vkusu“.

Čas zdání, extatických vizí a světla (1740–1790)

*Disegno a Colorito:
umělec mezi akademií a dvorem*

Na okraji malého městečka Strážky, v podhůří mýty opředěných Chřibů, je dnes položen asi jeden z nejpozoruhodnějších memoriálních souborů moravského baroku: hřbitov s kaplí a s hrobkou rodu svobodných pánů Petřvaldských z Petřvaldu. Inženýrsky pozoruhodnou stavbu zde tvoří terasa ohrazená dekorativní balustrádou s kaplí v ose. Terasa měla být původně vyzdobena velkými sochami smutečných andělů a svatých patronů aristokratické rodiny, sochařskými vazami s reliéfy a drobnými alegorickými sousošími na ohradní zídce. Autorem modelů k sochařské výzdobě byl Gottfried Fritsch (1706?–1750). Přišel na Moravu před rokem 1740 a zprvu se snad chtěl usadit v Brně. Později ovšem žil v Tovačově jako dvorní umělec svobodných pánů Petřvaldských z Petřvaldu, tehdy třetího nejbohatšího rodu v zemi. Fritsch byl jedním z nejlepších žáků vídeňského sochaře Georga Raphaela Donnera (1693–1741). Pod vedením svého učitele se stal sochařem ušlechtilého barokního klasicismu a rozvinul „Donnerův styl“ na Moravě do dokonalé podoby. Svědčí o tom také jeho další smuteční realizace, kterou provedl v memoriální kapli hrabat Rottalů v Holešově. Zemřel sice poměrně mladý, ale jeho barokní klasicismus podnítil také jiné sochaře, aby se na Moravě vyrovnávali s tímto novým, umělecky lákavým stylovým proudem.

V tomto okamžiku si však především můžeme povšimnout společenského postavení akademického umělce na Moravě. Gottfried Fritsch se již za svého pobytu ve Vídni střetl s tamějším sochařským cechem a to byl i jeden z důvodů, proč odtud odešel. To, že se stal „dvorským umělcem“, mu paradoxně nabídl

svobodu tvorby. Nebyl ostatně sám. Mikulovský sochař Ignác Lengelacher (1698–1780) pracoval řadu let téměř denně pro knížata z Dietrichsteina. Teprve na počátku čtyřicátých let 18. století získal titul „dvorského“ umělce a rozšířil své aktivity po celé jižní Moravě. Bydlel v domě, který měl vzhled šlechtického paláce: byl zde salon, sala terrena, umělecká galerie a pouze kůlna na sochařský kámen u domovního nádvoří by mohla prozradit, že jsme v domě umělce. Také další vzdělání umělci se stávají dvorskými architekty, malíři apod. Mladší bratr mikulovského knížete, hrabě Leopold z Dietrichsteina získal „dvorského architekta“ Františka Antonína Grimma i „dvorského malíře“ Josefa Sterna (1716–1755). Proslulý portrétista František Antonín Palko (1717–1767) žil za svého pobytu v Brně v aristokratickém paláci, který měl pronajatý jeho mecenáš, olomoucký biskup a kardinál Ferdinand Troyer, atd.

Zdá se tedy, že v sociologickém ohledu skutečně dochází od čtyřicátých let 18. století ke zjevné proměně statutu umělců. Být dvorským umělcem neznamená totiž nyní tak jako dříve být připoután zakázkami a poddanstvím k rezidenci, ale představuje to zjevnou svobodu proti omezením cechovního způsobu vykonávání řemesla. Dvorský umělec je většinou akademicky vzdělaný, má uhlazené chování a pod protektorstvím mecenáše se stává uznávanou osobností, na niž se obracejí další objednavatelé z celé země. Není divu, že právě z této doby máme zachováno nejvíce portrétů umělců, kteří jsou znázorňováni nikoli jako řemeslníci, ale spíše jako personifikace svého umění a vědění. Na takových portrétech jsou umělci představováni jako nositelé akademických ctností, především *honestas* a *aemulatio*, měšťanské cti a umělecké soutěživosti.

Nový zájem o uměleckou zdatnost, akademickou vzdělanost a o nové umění není přitom záležitostí pouze jednotlivých umělců, ale též jejich objednavatelů. Pocit modernosti je prostě na počátku panování císařovny Marie Terezie takřka všeobecný. Jak však můžeme umělecko-historicky uchopit takovou nápadnou spolupráci a konkurenci rozmanitých stylových zaměření? Někdy bývá různorodost pozdního baroku kriticky snižována pro své propojování značně rozdílných a často i protichůdných stylů. Jistým klíčem k porozumění této situaci však mohou být pozdější Schweiglova slova věnovaná této době. Vzpomeňme si na větu o tom, že umělci



Ignác Josef Cyraní z Bolleshausu,
Gottfried Fritsch,
Střílky, hřbitov rodu Petřvaldských

„společně pracují na zdokonalení uměleckého vkusu, spolupracují na zakázkách, jezdí do zahraničí, kupují reprodukční grafiku...“. Pokusme se tedy jeho názor verifikovat na typických příkladech umělecké tvorby na Moravě v druhé polovině 18. století. Akademické *aemulatio* ve smyslu uměleckého soutěžení přispívalo jednak ke skutečnému zdokonalování práce, jednak k vytváření spolupracujících skupin umělců,

kteří společně kreslí, vzdělávají se a vytvářejí uměleckou školu. Brněnský sochař Josef Winterhalder starší vzpomínal, jak za svého pobytu ve Vídni často po večerech kreslil a soutěžil v kresbě s malířem Paulem Trogerem. V grafické sbírce Moravské galerie je dodnes uchovávána sochařova pozůstalost, v níž jsou rovněž kresby Trogerovy. Kresby obou jsou velmi často skutečně takřka zaměnitelné.

Josef Winterhalder st.,
Sv. rodina na útěku do Egypta,
Moravská galerie v Brně

Josef Winterhalder st.,
Paul Troger,
Sv. Antonín Padovánský
a sv. Antonín Eremita adorují
Ježíška, Moravská galerie
v Brně



Winterhalder ovšem nekreslil kopie „podle“ svého přítele, ale mnohem spíše „jeho metodou“. Právě podobná soutěživá spolupráce (nikoli závistivé soupeření) byla jedním z ideálů akademického prostředí. Umělci různého stylového zaměření pracovali společně na objednávkách. Od počátku vytvářeli spolupracující, již nikoli dílnu, ale skupinu, která byla vázána smlouvami i přátelskými kontakty. Byl to snad jeden z důvodů, proč byly nyní stavby zámků a chrámů jakoby jednotně a rychleji dokončovány, než tomu bylo dříve? Především architekti si v této době osvojili nový způsob tvůrčí práce, kterou přinášeli původně umělci vzdělaní na římské *Accademii di San Luca*. Předkládají totiž objednavateli do detailů vypracované projekty (s variantním řešením) a podle schváleného projektu je poté realizují zedničtí mistři. Éra mnohvrstevnatého plánování skončila, nyní dochází spíše k „mnohvrstevnatému“ koncipování uměleckého díla, když o jeho podobě rozhoduje architekt spolu s malíři a sochaři, kteří teprve původní projekt do- tvoří. Důležité je, že při vytváření jednotných umělec-

kých děl se umělci nesnaží o nějaký apriorně jednotný styl, ale naopak přicházejí se svým individuálním stylem, kterým by se jejich výkony navzájem mohly doplňovat.

Nevíme dosud přesně, jak byli umělci vybíráni k výzdobě jednotlivých staveb. Je však nápadné, že při různých objednávkách pracují často stejné skupiny spolupracujících umělců. Přitom jejich spolupráce není založena na nějakém shodném stylu, ale tyto spolupracující skupiny kombinují svá stylová zaměření vědomě a snad i na základě umělecky a kriticky vedené diskuse. Kolem poloviny 18. století jsou na Moravě vytvořeny dva základní modely spojení architektury a ostatních umění, které vycházejí z dosavadní místní tradice. První z nich zjevně navazuje na ideu „barevného prostoru“ a dále ji rozvíjí. Typickým příkladem je výstavba a výzdoba piaristického chrámu v Kroměříži. Zde v letech 1737–1768 pod dohledem architekta Ignáce Cyraního z Bolleshausu (1700?–1758) dokončil nejprve původní Egtensovu fresku v interiéru

Kroměříž, interiér kostela sv. Jana Křtitele



Fulnek, interiér kostela Nejsvětější Trojice



brněnský malíř Josef Stern. Poté dodal na hlavní a boční oltáře obrazy rektor vídeňské akademie Michelangelo Unterberger (1695–1758) (o hlavním oltáři napíše Schweigl, že je to nejkrásnější malba na Moravě), další obrazy přidali Josef Stern a Felix Ivo Leicher (1727–1812), sochařskou výzdobu oltářů zhotovil Wolfgang Träger (1714?–1763). Přes stylistickou rozmanitost jednotlivých umělců však dekorativně vybavený celek kostela působí velmi jednotně. Podobnou uměleckou spolupráci nalezneme také v augustiniánském chrámu ve Fulneku: zde v letech 1748–1753 pracovali kolem místního stavitele Mikuláše Thalherra (1708–1769) a olomouckého malíře Josefa Sadlera (1725–1767) Felix Ivo Leicher a Ignác Raab (1711–1787). Podobné soubory nalezneme i na jiných místech. Vznikají zde barvou a světlem prozářená slavnostní divadla, naplněná kvalitními uměleckými díly. Také druhý model navazuje na určitou starší tradici, tentokrát interiérů Domenica Martinelliho, vídeňského protoklasicisty Donata d'Allia, případně Antona Ospela a Jana Santiniho. I když realizace tohoto modelu byly značně uslechtilé, nebyl na Moravě tolik rozšířen. Využívá především kontrastu bílé, či šedé a bílé barvy v interiéru s barevností oltářních pláten v sochařských pozlacených oltářních retáblech. Hlavním tvůrcem takových nesporně působivých,

barokně klasicistních děl s prosvětlenými a racionálně koncipovanými interiéry byl brněnský architekt František Antonín Grimm. Při stavbě farního kostela v Drnholci (po 1749), případně v Hranicích (1751) vždy spolupracoval s malířem Josefem Sternem, který světlým interiérum dodával svými oltářními obrazy výrazné barevné a expresivní akcenty.

Pokud se podíváme na tyto modely detailněji, zjistíme, že jejich tvůrci byli především vzdělaní architekti-inženýři. František Antonín Grimm byl zřejmě nejvýznamnějším představitelem rokokového klasicismu při projektování zámku a „*maisons de plaisance*“ (Vizovice, Napajedla, Bystřice pod Hostýnem), v nichž podle svého výroku slučoval „francouzský“ půdorys s „italským“ členěním fasády pomocí kamenicky opracovaných okenních ostění. Naopak dílo Ignáce Cyraniho z Bolleshausu vyrůstalo spíše z tradic podunajské, dekorativně malebné architektury inspirované asi zejména dílem vídeňského architekta Johanna Lucase von Hildebrandta (Dub, Kroměříž, Veselí, Střílky). Nevíme však přesně, zda měli vzdělaní umělci na Moravě, nebo alespoň ti, kteří byli v této chvíli zjevnými „režiséry“ vnější i vnitřní výzdoby, větší povědomí o italsko-francouzské akademické

diskusi 17. století na téma *disegna* jako podstaty umělecké tvorby. Ondřej Schweigl se ovšem přece jen zmiňoval o cestách umělců do zahraničí, z nichž někteří přinášeli domů teoretické spisy a vzorníky ke studiu. Lze tedy předpokládat, že snad určité základy teoretických znalostí mohli – především akademicky vzdělaní umělci – mít. Ostatně výuka na akademiích se od výuky řemeslného základu odlišovala zejména stránkou teoretického vzdělávání se. Architekt František Antonín Grimm rozlišoval termíny „římský, italský a pařížský způsob“ a vedle toho „starý, moderní a nejnovější vkus“, sochař Ondřej Schweigl později rovněž hovořil o uměleckých „způsobech“, ale používal často i stylová označení v termínech kresby a barvy. Pozoruhodné je, že při svých popisech uměleckých děl na Moravě rozlišoval „štětec suchý“ a „štětec štavnatý, tučný“ zcela podle terminologie dobové akademické teorie a kritiky. V těchto slovech totiž nalezneme pojmy zcela určité části klasické barokní italské teorie 17. století, v nichž je ztotožňován štětec se stylem v řemeslném provedení. Zdůraznění řemeslné stránky umělecké zdatnosti (*pratica*) bylo tedy zřejmě i pro středoevropského umělce nejvíce přijatelné. V tomto rámci byl v akademické teorii rozlišován styl *statuino*, tj. styl suchý, styl jasné linie a hladkého sochařského povrchu, a *pittresco*, tj. styl skicovitý, styl fragmentární formy a temnosvitných efektů. Stylová rozmanitost mezi podobnými teoretickými póly je velmi dobře patrná zejména v malířské produkci na Moravě. Výrazný podíl na atraktivitě malby mezi objednavateli na Moravě v druhé polovině 18. století mělo přitom nesporně nové kritické a smyslové „posuzování“ malířských děl jako uměleckých výkonů. V této době se výrazně rozvíjí umělecké sběratelství. S velkými sbírkami se nesetkáváme pouze u šlechticů a v klášterních knihovnách, ale též u umělců. Jistě i v této souvislosti se setkáváme na Moravě s řadou prací drobnějších formátů, skic, kreseb, grafických listů v pozoruhodné stylové různorodosti. Dílo nejvýznamnějších malířů na Moravě je tak zachováno nejen konečnými realizacemi ve velkém formátu, ale především skicami nejrůznějších druhů (*modello*, *ricordo*, pseudoskica). Právě tyto malby drobného formátu zcela jistě tvoří nejpoutavější složku moravského umění této doby. Množství výtvarně velmi pozoruhodných skic známe v díle Josefa Sterna, jenž se stal po polovině 18. století na Moravě značně vyhledávaným malířem. Vedle jeho benátsky a expresivně zaměřeného díla na Moravě představovala další, radikálně barokní až manýristicky expresivní stylovou polohu tvorba Josefa Ignáce Havelky

(1716–1788) v Brně a Franze Antona Šebesty-Sebastiniho (1724–1789) v Prostějově. Naopak spíše racionálně a stylisticky konformně zaměřenou povahu měly malířské práce Judy Tadeáše Suppera (1712–1772) v Moravské Třebové, Josefa Tadeáše Rottera v Brně a olomouckého Josefa Pilze (1711–1797). Někde mezi těmito styly bychom posléze našli senzuální, rokokově klasicistní polohu krásných portrétů a emotivních obrazů Františka Antonína Palka a jeho následovníků Františka Vavřince Korompaye (1723–1779) a Antona Gluncka (1728–1799). Ovšem umělecky nejosobitějším domácím malířem na Moravě byl asi především olomoucký Josef Ignác Sadler (1725–1767). Ten strávil několik let podobně jako architekt František Antonín Grimm v Římě a spolupracoval tam snad s neapolským malířem Corradem Giaquintem. Po svém návratu na Moravu si udržoval rokokově odstíněný styl svého učitele a stal se přes svou předčasnou smrt asi jediným neapolsky orientovaným, rokokově-klasicistním umělcem pozdního baroku na Moravě. Přestože nejvýznamnějším teoreticky vzdělaným umělcem na Moravě byl v 18. století sochař Ondřej Schweigl, je asi přirozené, že nejmenší vliv akademických teorií lze sledovat právě v sochařských dílnách, které zůstávaly pevně svázány s dílenskou a řemeslnou prací. Umělecky a středoevropsky důležitý význam měla především moravská činnost akademických sochařů „Donnerova stylu“. Vedle tohoto stylového zaměření však na Moravě působily stále velmi kvalitní domácí sochařské dílny. Jistou novinkou v jejich práci bylo, že kolem nejvyhraněnějších osobností sochařů (často též akademicky vzdělaných) vznikají v této době jakési sochařské školy, které spolupracovaly s místními malíři a kreslíři. Nejzajímavější byla asi škola Josefa Winterhaldera staršího, kterého později obdivoval mladší Schweigl jako „vzorovou“ postavu vzdělaného, akademického umělce a osobnostně ušlechtilého člověka. Winterhalderovo umělecké nadání je patrné z množství dochovaných kreseb v Trogerově stylu, mezi nimiž je i řada *ricord* starších uměleckých děl, které jej zaujaly na různých místech na Moravě. Na různých místech na Moravě také zanechal množství sochařských prací: v Brně spolupracoval mezi jinými s Jakubem Scherzem, v Olomouci s Janem Antonínem Richterem (1712–1762). Mladého sochaře Ondřeje Schweigla v Předklášteří u Tišnova seznámil s vídeňským

malířem Franzem Antonem Maulbertschem a předal mu zde v jistém slova smyslu nástupnictví své významné pozice v moravském umění. Schweigl sám byl ovšem snad více vyškolen domácí rodinnou dílnou a brněnským ateliérem Jana Adama Nesmanna (1710–1773), sochaře původem z Mohuče, který v Brně pracoval v barokně dekorativním stylu předchozího období. V Mikulově tvořil své práce rovněž v obdobném „rezidenčním“ barokním stylu nadále Ignác Lengelacher spolu se svými následovníky na dietrichsteinských panstvích (Joachimem Güntherem a Janem Sternem). Nejvýznamnějším olomouckým ateliérem byla zato opravdová sochařská městská akademie Ondřeje Zahnera, kolem níž se shromáždili nadaní olomoučtí sochaři (Jan Kammereit, Jan Michael Scherhauf, Wolfgang Träger). Konečně pozoruhodným dokladem toho, že ani v pozdním baroku nezanikla starobyle tradiční řemeslná sochařská praxe a že navíc neztratila ani kvalitu svého provedení, byla individuální a originální tvorba Jiřího Antonína Heinze (1698–1759). Tento rodák ze Svitav se řemeslu vyučil v okruhu Braunových žáků na českomoravském pomezí a později putoval po moravských městech, kde si vždy na čas otevřel dílnu, aby uspokojil velkou řadu objednavatelů z církevních i městských kruhů. Tak prošel postupně Uničovem, Olomoucí a Fulnekem a svou bohatou, ale výlučně ojedinelou prací ukončil v jihomoravském Znojmě. Jaký byl vlastně styl těchto umělců? Vedle sebe nalezneme pozdně barokní, rokokové, neoklasicistické a neomanýristické stylové projevy ve značné rozmanitosti. Také tuto skutečnost ovšem Ondřej Schweigl dokáže vysvětlit, když hovoří o tom, jak umělci sbírají a kupují listy reprodukční grafiky a přinášejí ji domů k užitku svému i ostatních. Takto, z různorodých motivů tvoří umělci svá díla; nikoli náhodou se objevila v souvislosti se středoevropským pozdním barokem v odborné literatuře úvaha o „mozaice“ vlivů a forem. Pokud jsou však v jednotlivých pracích odhalovány pouze rozličné „vlivy“, zapomíná se na něco velmi podstatného. Ona mozaika totiž není znakem pozdního stylu, ale spíše způsob tvůrčí práce. Z různých motivů totiž vyrůstají autorsky stylová umělecká díla, která byla v dobové kritice oceňována a poměřována termíny jako: vynalézavost a uspořádání (*Erfindung, Anordnung*), barevnost a přiměřený výraz, lehkost provedení. Tyto termíny vytvořily ve středoevropském prostředí umělecký model řemeslně zvládnuté práce, jenž měl jistou paralelu v italském teoretickém termínu *pratica*.

Návrat velkého stylu

Po polovině 18. století dochází k uměleckému vyvrcholení barokní kultury na Moravě ve dvou tradičně významných rezidenčních místech: v premonstrátském klášteře v Louce u Znojma a v biskupské rezidenci v Kroměříži. V Louce roku 1745 nastoupil do čela konventu opat Hermengild Meyer a zahájil přípravu novostavby klášteře. Nově zvolený projektant Franz Anton Pilgram (1699–1761) vypracoval roku 1748 generální projekt na vrcholně barokní umělecké téma: projektoval klášter jako „chrám Šalamounův“ (vzorem byl starší Hildebrandtem a jím postavený benediktinský klášter v Göttweigu) a vybudoval podle tohoto projektu nejprve budovu konventu. Po jeho smrti převzal staveniště dvorní architekt císařovny Franz de Paula Anton Hillebrandt (1719–1797) a pracoval na dalším, knihovním křídle, jež bylo pouze zčásti dokončeno a poté do roku 1778 vyzdobeno. Na výzdobě konventu se podílel zprvu akademický malíř Josef Ignác Mildorfer (1724–1796) (vymaloval fronton klášterního průčelí a hlavní schodiště). Nejvýznamnějším sálem konventu se však stal dnes nezachovaný letní refektář s malířskou výzdobou Franze Antona Maulbertsche a jeho pomocníků (Josef Winterhalder ml., Vincenz Fischer jako kvadraturista) a se sochařskou výzdobou sochaře Josefa Winterhaldera st. Tématem malířské výzdoby přitom bylo invenčně nápadité spojení tří nástropních obrazů oslavujících premonstrátský řád v podobě alegorie, morálního exempla a historického příběhu (*fatto*). Roku 1752 zasáhl rezidenci olomouckého biskupa v Kroměříži požár, jenž z větší části zničil její raně barokní výzdobu. Zámek byl brzy opraven a biskup Leopold Bedřich, hrabě Egkh-Hungerspach objednal slavnostní výzdobu nově přestavěných sálů. Zatímco rezidenční biskupovu kapli a knihovnu freskou vyzdobil brněnský malíř Josef Stern (a podal zde jeden ze svých nejlepších výkonů), hlavní světský prostor v rezidenci, tzv. Lenní sál, maloval Franz Anton Maulbertsch. Ten zde roku 1759 vytvořil patrně své nejlepší dílo (*fresco-secco*) s nástropní malbou alegoricky oslavující reformy právního systému v intencích tereziánské vlády. Jedná se o expresivně nápadnou, barevnou a světelnou féerii jako v málokterém díle oné doby. Významu obou míst, jak klášterní, tak i biskupské rezidence, odpovídal v těchto případech také vysoký umělecký význam, neboť Maulbertschovy

Franz Anton Maulbertsch,
Lenní (manský) sál, Kroměříž,
zámek



a Sternovy práce představují skutečný vrchol pozdně barokního malířství na Moravě. Současně však v nich můžeme hledat jistý návrat k „velkému stylu“ vrcholného baroku.

Vize a extáze: mezi zdáním a osvícenstvím

Kolem roku 1765 ukončil svou práci u dvora knížat Dietrichsteinů nejvýznamnější architekt pozdního baroku na Moravě František Antonín Grimm. Na knížecím dvoře byl vystřídán inženýrem a geometrem Janem Karlem Hromádka. S podobným jevem se v této době setkáváme častěji. Nová architektura byla spojována s novým způsobem projektování a rovněž s určitým byrokratickým myšlením: důležitější roli proto hrají úředníci-geometrové jako například Jan Antonín Krzaupal von Grüneberg, Josef Anneis, Karel Rudczinský a u vídeňského dvora Franz de Paula Anton von Hillebrandt, případně zedníci mistrí schopní i geometrických zaměrování (Valentin Stiebock,

Johann Amonn, Pavel Malenowský). Styl jejich projektů je obdobně úřednický. Projektují většinou stereotomně jednoduché stavby, s fasádou tvořenou plochými šambránami oken a portálů a členěnou oběžnými lezénami a lezénovými rámy. Zdá se, že jednoduché formy chrámů a vrchnostenských zámků v druhé polovině 18. století se mnohdy takřka blíží geometrickému purismu raně barokních memorií a zámeckých staveb. Nápadný rozdíl mezi nimi si však uvědomíme především srovnáním jejich vnitřní výzdoby. Dokonalým příkladem je chrám na Hradišti sv. Hypolita u Znojma. Na místě bývalého velkomoravského hradiska zde stojí bývalé probošství pražského kláštera křížovníků s červenou hvězdou. Na počátku 18. století zdejší probošti obdrželi právo pontifikálií, stali se generálními vikáři řádu a posléze jako infulovaní preláti se dostali mezi nejvyšší hierarchii moravské stavovské společnosti. Se společenským vzestupem souvisela

i obnova jejich chrámu, k níž došlo v průběhu roku 1765. Místní zednický mistr přeměnil půdorys kostelní lodi do podoby čtverce a zaklenul ji takřka „raně barokní“ kupolí na vysokém tamburu. Navenek se architektonicky jedná o prostou stavbu, která již zdáli působí jako memoriální či poutní místo. O to pozoruhodnější a cennější je chrámový interiér vymalovaný Franzem Antonem Maulbertschem. S proslulým malířem zde spolupracoval jeho tehdejší žák Josef Winterhalder mladší, jenž se podílel spolu s Ondřejem Schweiglem na obrazovém a sochařském vybavení interiéru. Vstupem do interiéru však náhle prožíváme podivuhodnou proměnu. Poměrně malý prostor se před návštěvníkem náhle změní v nesmírně cenný vizuální klenot „uměleckého díla“. To takřka vizionářsky představuje propojení legendy o nalezení sv. Kříže s činností a historicko-poetickou skutečností křížovnického řádu. Lze říci, že všechna Maulbertschova díla v této době spojuje takovýto vizionářský akcent a umělecká forma ostentativně zaměřená na diváka. Dříve, na freskách velkého stylu vrcholného baroka, byla nejdůležitější část fresky uprostřed

Franz Anton Maulbertsch,
Josef Winterhalder ml.,
Znojmo-Hradiště sv. Hypolita,
pohled do interiéru
proboštského kostela



a představovala apoteózu rodu a glorii svatých, které diváky odkazovaly neoplatónským způsobem k jinému, nadskutečnému světu idejí. Přes určitou změnu akcentu tomu tak bylo ještě v Louce a v Kroměříži. Nyní se pro Maulbertsche naproti tomu stává nejdůležitější věcí zejména příběh, *istoria* nebo *poesia*, které představují divákovi dramatickou vizi a extaticky působí na jeho mysl. Dobově vzdělaný kritik (ostatně vyškolený na francouzské umělecké kritice) obdivně napsal v sedmdesátých letech 18. století, že Maulbertschovo rozvržení světla a stínu a jeho kolorit „*znalce překvapuje a nevědomé okouzluje*“. Maulbertschovo dílo patří do umění na Moravě přirozeně jen zčásti. Přesto se ovšem musíme tázat, jak došlo k prosazení takového umění především ve střední Evropě (a to pouze v oblasti Dolních Rakous, západních Uher a Moravy). Jeho zdejší význam není ovšem dosud socio-kulturně objasněn. Na počátku padesátých let 18. století na Moravě vznikly ovšem ještě dva zajímavé vídeňské soubory rokokově zaměřené malby. Státní kancléř z počátků vlády Marie Terezie, hrabě Korfírz Ulfeld, objednal pro svůj zámek v Brodsku u Prostějova cyklus nástěnných krajin od Antona Schunka (1720–1770), jednoho z prvních Trogerových žáků, vedoucího výuku na vídeňské akademii. V letech 1752 a 1753 vytvořil potom v poutním chrámu ve Sloupu u Brna malíř Kaspar Franz Sambach (1715–1795) jednotně koncipovaný celek z freskové malby a svých závěsných oltářů. Interiér poutního kostela je plný prosvětlené záře, květin a květinových košů, malovaných v pastelových barvách. Proti kontrastně barevným prostorům vrcholně barokních „posvátných divadel“ se však zde setkáváme naopak s rokokovou hravostí letohrádků a se zátiším s rozkvetlými květy. Důležitým prvkem interiérové výzdoby bylo současně zjevné potlačení architektonické tektoniky a proměna „barevného prostoru“ do slavnostně radostné podoby. Další Trogerovi žáci se na Moravu dostávali velmi rychle: Johann Lucas Kracker (1717–1779) si otevřel svůj ateliér ve Znojmě a vytvořil na Moravě kromě velké řady oltářních obrazů jednotně koncipovaný interiér freskové a závěsné malby v premonstrátském klášterním kostele v Nové Říši (opět s charakteristickým popřením architektonické tektoniky). Na dalších místech pracovali Josef Ignác Mildorfer (1719–1775) a Josef Wenzel Bergl (1718–1789).



Skenováno pro studijní účely

Nejvýznamnějším a nejproslulejším umělcem mezi Trogerovými akademickými žáky byl ovšem právě o půl generaci mladší Franz Anton Maulbertsch (1724–1796). Jeho práce na Moravě zahrnují jak práce freskařské (pro piaristy v Mikulově, pro olomouckého biskupa v Kroměříži, pro křížovníky v Hradišti sv. Hypolita u Znojma, pro kartuziány v Brně-Králově Poli a premonstráty v Dyji) a oltářní obrazy (Brno, Hrádek u Znojma, Předklášteří u Tišnova, Doubravník), tak i závěsné obrazy a pseudoskici. Na některých místech s ním spolupracovali jeho starší kolegové z Trogerovy školy; jinde pracoval se svými žáky: v Mikulově spolu s moravským rodákem Felixem Ivo Leicherem, v Hradišti sv. Hypolita a v Louce s Josefem Winterhalderem mladším. V moravském prostředí se však objevují i práce napodobující jeho styl v bizarně extatickém stylovém zaměření (František Šebesta-Sebastini).

Přesto, že Maulbertschovi byly věnovány velmi důležité uměleckohistorické práce, přece jen nám dosud chybí duchovně-vědné porozumění jeho dílu.

Brněnský historik umění Ivo Krsek upozorňoval na expresionistické a impresionistické prvky jeho stylu (tytéž prvky ostatně obdivoval i moderní rakouský malíř Oskar Kokoschka). Přitom Maulbertschovy práce nejsou stylově zařaditelné: v padesátých a šedesátých letech tvoří určitou svébytnou a individuální paralelu rokokové malby, v pozdější době jsou „klasicistní“, aniž by však mohly být vážně srovnávány s ostatním evropským neoklasicismem. Rovněž také další umělecké a stylové paralely nejsou zcela dostatečné pro vysvětlení jeho díla: jednou se hovoří o „pozdně barokním manýrismu“, jindy se poukazuje na „romantizující barok“ v díle staršího severoitalského malíře Alessandra Magnasca (1667–1749).

Maulbertschův styl je však pozoruhodný nejen svým romantickým a vizionářským zaměřením, ale jeho práce mají mnohdy pro svoje propojování legendy a historické skutečnosti takřka hádankovitý a nesrozumitelný význam. Stěží bychom je asi pochopili, kdyby u několika z nich – zejména z období jeho pozdní tvorby – neexistoval jejich písemný výklad, který převádí vizuální fantazii do slov pochopitelných rozumem. Můžeme si tedy jeho díla představit jako součást metaforických kázání či jako výzvu k emotivnímu, dialogickému vcítění se do bohatosti vizuální formy. Není asi náhodou, že fresky, plně extatického vzrušení a magického působení, maloval Maulbertsch na Moravě pro řád křížovníků, kartuziánů či premonstrátů. Takové malby nevznikají pro morální a racionální poučení či

z důvodů dvorské reprezentace, ale pro vyvolání víze a intuice. Nejsou určené ke kolektivnímu prožívání, ale k individuálnímu procítění. Nejsou již nositelem barokního zázraku, ale vizuálního okouzlení. Podobná touha po „vizuální zajímavosti“ přivedla zjevně kněžnu Marii Kristýnu z Dietrichsteina k myšlence uvést roku 1769 znovu do chodu zděděnou manufakturu na fajánsové výrobky ve slezském Proskově. V období dietrichsteinské správy (1769–1782) tato manufaktura vyráběla převážně figurální a dekorativní keramiku a její výrobky patří dodnes mezi vyhledávané exponáty užitého umění v muzejních sbírkách. Nad výrobky této manufaktury bděl významný národohospodář František Karel Sonnenfels a ten spolu s dalšími moravskými osvícenci její produkci brzy rozšířil v aristokratickém prostředí střední Evropy.

Konec baroku a osvícenství (1780–1794)

Emblémy rozumu a citu

Les Emblèmes de la raison nazval svou proslulou sbírku esejů o kultuře konce 18. století Jean Starobinski. Také na Moravě se v pozdním 18. století setkáváme s uměleckými díly, jež můžeme považovat za určité emblémy, které mohou charakterizovat proměnu společnosti a kultury na sklonku *ancien régime*. Tyto „emblémy“ však mají po dlouhou dobu podivuhodně stálý, barokní charakter. Roku 1778 vymaloval Franz Anton Maulbertsch strop klášterní knihovny v Louce freskou, jejímž námětem byla alegorie pokroků lidského ducha. Freska dnes neexistuje: pramenem k jejímu poznání jsou však zachované skici a kresby a také její dobový výklad. Alegorie pokroků lidského ducha byla legendou, pohádkou, v níž dějiny filozofie a teologie jsou současně dějinami lidské kultury a lidského vědění. Jednotlivé epochy byly stále více a více osvětlovány, až nejvyšší části byly se světlem takřka sjednoceny. Ideové téma fresky přitom končilo ve svérázném, osvícensky pojatém panteismu, když ve vrcholu klenby byla namalována téměř v záři světla neviditelná „Věčná moudrost“. Pozoruhodné přirozeně bylo, že myšlenka katolického osvícenství a pokroku lidského ducha ve formě historické legendy se objevuje v tvorbě geniálního pozdně barokního virtuosa. Ve střední Evropě se však pozdní barok stává součástí kultury doby osvícenství stejně dobře jako rokokový



Isidore Canevale,
Rájec nad Svitavou, zámek

klasicismus a sentimentalismus konce století. Jiným velmi podobným, umělecky zajímavým příkladem je v této souvislosti skica k nástrovní fresce, kterou vytvořil kolem roku 1794 Maulbertschův žák a také jeho následovník, Josef Winterhalder mladší. Freska podle této skici sice nebyla nikdy provedena, nicméně se zdá, že byla původně určena pro nový sněmovní sál zemských stavů, umístěný v Brně do budov bývalého augustiniánského kláštera. Také na této malbě, která v hlavní myšlence sledovala dřívější podobný Maulbertschův úkol, je nápadná symbolika světla, spojená s alegorickými personifikacemi.

Ondřej Schweigl se v téže době domníval, že největšího vrcholu moravská výtvarná kultura po polovině 18. století již dosáhla. Nyní stáli umělci před odlišnými úkoly. Vzdělaný sochař si postěžoval, že Morava nemá ku příkladu dost dobrých grafiků. Rovněž v kresbě nebyl příliš spokojen se soudobou uměleckou situací. Přeje si totiž čistou kresbu s jasnými konturami, harmonií a jasností podání; necení si příliš umělců, kteří „užívají spíše smělych či hrbatých kontur namísto jasné čisté linie a přehlížejí pravdivé zásady kresby“. Umělci se prý spokojují s průměrností, pracují spíše pro oko než pro srdce.

Schweigl se v té době již pozvolna blížil k těm teoretikům, kteří kritizovali pojmy *colorito* a *pittoresco*, avšak pozdní obrazy Maulbertschovy a Winterhalderovy pro něj zůstávaly stále oněmi pracemi, které dokázaly spojit vizuální i emotivní složku v uměleckém díle „pro srdce“. Zůstal totiž přesvědčeným osvícencem: chválí vše nové a moderní a celý jeho spisek vyznívá jako oslava umění doby osvícenství na Moravě. Zřejmě – podobně jako i jiní sběratelé a znalci ve Vídni – chápal Maulbertschovo pozdní dílo za stejnorodé s myšlenkami vídeňského a středoevropského pozdního osvícenství.

Je asi přirozené, že v druhé polovině 18. století se ještě jednou a mnohem významněji ve střední Evropě přihlásí „francouzský vkus“. Když do tereziánské Vídně přijel rodák z Vincennes, architekt Isidore Canevale (Gannaval, 1730–1786), spolupracoval nejprve na projektech slavnostních dekorací při příležitosti svatby Josefa II. Ve Vídni se potom usadil a vytvořil zde jeden ze svých prvních projektů pro hraběcí rod Salm-Reifferscheidtů, když stavěl na Moravě zámek v Rájci nad Svitavou. Tento zámek je typologickým *maison de plaisance* francouzské teorie, který byl však využit pro funkci středoevropského vrchnostenského zámku.

Později se Canevale přiklonil ještě více k puristické a geometricky jednoduché „revoluční architektuře“. Ve středoevropském prostředí se jeho styl stal opět po čase určitým výlučným stylem malé části vysoké aristokracie kolem císaře Josefa II. Na Moravě podobným stylem pracoval pro Liechtensteiny též Johann Henrizzi v Brně a v Moravském Krumlově, ovšem ve zdejším prostředí zůstala tato stylová poloha spíše velmi výjimečná. Poslední z velkých aristokratických „architektonických diletantů“, kníže Karel ze Salm-Reifferscheidtu, svobodný zednář a rosenkrucián, si však na svém zámku v Rájci dlouho uchovával emblematickou sbírku projektů z okruhu pařížských „revolučních architektů“.

Výjimečnou stavbu na Moravě ovšem vybudoval osvícenský státní kancléř Václav Antonín Kaunitz-Rietberg ve Slavkově u Brna. Jeho projektant Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg vytvořil roku 1786 plány pro farní kostel před rezidenčním zámkem v čistě kubizujících formách revoluční architektury. Kostel se svým prosvětleným a vzdušným prostorem příliš nepodobal ostatním chrámovým stavbám. Byl chápán jako symbol tolerance, neboť měl být užíván jak katolíky, tak protestanty. V tomto smyslu byl ovšem spíše „emblémem“ kultury josefínského státu a mnohem méně byl spojen s domácí kulturní tradicí. Takové tradici naopak mnohem lépe odpovídala

výzdoba hlavního oltáře v pozdně gotickém chrámu v Doubravníku u hradu Pernštejna. Původní hlavní oltář s raně barokním obrazem Jana Křtitele Spiesse byl roku 1784 odstraněn, brněnský sochař Ondřej Schweigl zhotovil nový, velkoryse projektovaný v pozdně barokních formách. Do něj bylo vsazeno jedno z pozdních monumentálních pláten Franze Antona Maulbertsche s tématem Nalezení sv. Kříže. Obraz, umístěný v jasném a prosvětleném prostoru, je nápadně čistý ve svém temnosvitném, pozdně barokním klasicismu. Nemá již vůbec nic z bývalých poetických, mytologických či „záračných“ příběhů; představuje naopak reálnou, puristicky jasnou, historickou skutečnost.

To již byla doba, kdy se začíná objevovat zájem o malířská a sochařská díla také v tom smyslu, že jsou ošetřována a spravována jako umělecká díla. Možná, že za určitý „emblém“ nové epochy můžeme považovat též tu skutečnost, že malíři, tvůrci nového klasicizujícího směru, malují a současně se stávají správci aristokratických obrazáren. Tak portrétista Jan Nepomuk Steiner (1725–1793) se staral o proslulou sbírku státního kancléře Kaunitze, Vincent Fanti (1719–1796) navrhoval architektonické kresby a současně spravoval knížecí Liechtensteinskou sbírku. Pozoruhodný malíř Franz Adolph z Freenthalu (1729–1773), jenž po svém pobytu ve Francii a na anglickém dvoře vymaloval největší, rokokově klasicistní Sněmovní sál kroměřížského zámku, pracoval jako ředitel diechtsteinské sbírky. Ostatně také sochař Ondřej Schweigl psal na sklonku století dobrozdání a oceňování uměleckých děl pro gubernium na Moravě. Ovšem i on měl na konci století již méně zakázek z církevního prostředí. Navrhoval tedy sochy pro zahrady a parky.

Nový styl, styl rozumu a citu se v té době neprojevoval ani tak v architektuře a výtvarných uměních, jako spíše v zahradní architektuře „sentimentálních a pitoreskních zahrad“ a „pohádkových lesů“, jejichž výstavba byla na Moravě podporována a přinesla zde mnohdy velmi pozoruhodné plody. V nich však pozdní barok již definitivně končí.



V předchozích řádcích jsem se pokusil přiblížit k osvětlení charakteru umění na Moravě především sledováním „umělecké úlohy“ a zkoumáním jejího zakotvení v mentalitách a kultuře 17. a 18. století. Pojem „barokní“ neznamená v tomto smyslu nějaký statický pojem, ale má několik podob, které se často při vzniku uměleckých děl vcelku plynule setkávaly: od dekorativní variability exteriéru v raném baroku, přes spojení vysoce kvalitních děl, která vytvářela ikonologickou, skutečně rezidenční „krásnou jednotu“ až po užitkovou dekoraci řemeslné povahy, s níž byl vyzdobován nábytek, dřevěné táflování nebo malířská výzdoba světnic a místností. S těmito jednotně působícími formami souvisela úloha aristokrata-objednavatele či jeho poradce-ikonologa jako „režisérů“, kteří koordinovali práci architektů, zednických mistrů, štukatérů, sochařů, malířů a zahradníků. Ti všichni spoluvytvářeli umělecké dílo. A teprve díky podobné spolupráci, v níž je mimo jiné v 18. století naposledy vyjádřena akademická a teoretická představa o propojení myšlené představy a konkrétního provedení, vznikaly ty soubory, jež můžeme nazvat barokními a jež jsou dodnes významnou součástí kulturního dědictví na Moravě.

Doubravnik, kostel Nalezení sv. Kříže, hlavní oltář (Ondřej Schweigl, Franz Anton Maulbertsch)

Emblémy barokní Moravy

Josef Válka

Baroko jako umělecký a životní styl, jako forma religiozity a jako kultura se na Moravě prosazovalo během třicetileté války. Armády tehdy táhly moravskými úrodnými rovinami „jako po nějakém mostě“ a zanechávaly po sobě spoušť. Rekonstrukce země byla spojena s radikální proměnou jejího politického systému a náboženské situace. Válka zastavila nadějně progresivní tendence 16. století, kdy byly české země přirovnávány k Nizozemí. Platilo to ovšem spíše pro politické a náboženské poměry než pro samotnou společnost. Nic ve střední Evropě se nedalo přirovnat moci, bohatství a kultuře nizozemských měst. Avšak od doby husitství trvala na Moravě náboženská koexistence a svoboda a lidé jinde pronásledováni pro víru zde nalézali útočiště. Tato náboženská svoboda byla zaručena zemským právem a panovníci ji museli při nástupu vlády potvrzovat. Porážka evangelických Čechů a Moravanů na Bílé hoře roku 1621, potvrzená vestfálským mírem roku 1648, změnila radikálně politickou a církevní situaci. Nová ústava země, tzv. *Obnovené zřízení zemské* z roku 1628 uzákonilo vítězství katolického konfesijního absolutismu. Baroko je na Moravě katolické a imperiální a prosazuje se tak, jak postupuje budování sítě katolických farností, obnovování klášterů a vláda aristokracie, oddané dvoru a církvi. V 17. století je to baroko bojovné, hrdinské a polemické, záměrná antiteze kacířského a stavovského období. V první polovině 18. století, kdy katolická církev ovládla duše obyvatelstva, je baroko vítězné a také v zemi zdomácnělé.

Proměna náboženského a politického prostoru, jeho „barokizace“ se uskutečňovala v rámci tradičních zemských a církevních institucí, v původních hranicích země, jak je zobrazuje Komenského mapa Markrabství moravského. Císař Svaté říše římské, český král a moravský markrabě vystupovali v zemi v jedné osobě, nadále zasedaly pravidelně zemské sněmy, zemský soud, a také Královský tribunál sídlil v zemi a jeho úředníci byli Moravané. Umístění Tribunálu v Brně rozhodlo spor o hlavní město země alespoň v administrativním smyslu. Nadále byla země symbolizována svým zemským znakem, tj. císařskou orlicí v červenobíle šachovaném poli a zemské politické stavy, šlechta, duchovenstvo a svobodné měšťanstvo si po prudkém nástupu „cizinců“ v první polovině 17. století uchovávaly nejen své zemské občanství, nýbrž i zemský „my-pocit“. Baroko posílilo tradiční zemskou hierarchii, rodové sebevědomí šlechty, sebevědomí klášterů a kapitul a obecnou úctu ke starobylosti a tradici. Sebevědomí země, postavení církve, aristokracie, měst a poutních míst, jejich historie jsou mytologizovány a stávají se předmětem kultu. Baroko je poslední epochou, kdy mýtus splývá s historií, kdy každá instituce a osobnost kolem sebe vytváří kultovní prostředí a nechává se oslavovat lidem, básníky a umělci. Církev se legitimizuje a prosazuje zázračnou mocí svých světců a posvátných míst a velkolepým divadlem slavností. Nikdy v dějinách Moravy nebyla

předchozí dvoustrana

Daniel Gran,

Apoteóza vlády spravedlnosti
(detail), Moravská galerie v Brně

Josef Leonard Weber,

Markrabě Jan Jindřich, portál
bývalé prelatury kláštera
augustiniánů v Brně (dnešní
Moravské galerie)

země tak mytizována a zaplněna kultovními posvátnými místy a symboly jako v době baroka. Výtvarná mytologizace těžší z témat světské i církevní historie a světská mytologie je živěna humanistickým vzděláním a odívá se do hávu antických vzorů a symbolizací ctností, spravedlnosti, síly, statečnosti, vzdělanosti, moudrosti, rozvahy a lásky k vlasti. Této antické linii mytologizace vyšel vstříc humanistický a barokní mýtus ztotožnění Moravanů s Markomany na základě podobnosti jejich jmen. Do historicky přesvědčivé podoby propracovali tento mýtus původu barokní historikové a genealogové. Nejvýznamnější moravský zemský historiograf Tomáš Pešina z Čechorodu (1629–1680) dal mýtu původu Moravanů nadlouho definitivní a respektovanou podobu. Prvním markomanským – moravským králem byl Marobud, svádějící vítězné boje s římskými legiemi. Předznamenal tak vojenské ctnosti Moravanů, jež se pak projevovaly po celý středověk, během třicetileté války a válek tureckých. Proto nazval Pešina dějiny Moravy *Mars Moravicus*. Na barokních malířských a grafických alegoriích jsou zobrazováni Mars a Bellona jako domácí bohové a Marobud je jedním z domácích heroů.

Pešinův současník a „zakladatel moravské barokní malby“ Martin Antonín Lublinský (1636–1690) je autorem jedné z nejzdařilejších mytologických alegorií počátků a průběhu moravských dějin. Herkules-Marobud provází Moravany časem historie, kterou sepisuje Clio, a Fama ji zlatým pozounem hlásá do času světa měřeného Chronem. Barokní Morava obnovila svými šlechtickými erby a rodovými ságami spojení s bájnou dobou svého původu a počátků. Koncem 17. a počátkem 18. století, v době vrcholného baroka, se konečně mohl hrdinský duch země projevit ve vítězných bojích proti Turkům pod velením nových heroů, Karla Lotrinského (1643–1690) a Evžena Savojského (1663–1736). Morava, jako nárazníková země, přispívala po staletí k obraně křesťanstva proti turecké hrozbě svými daněmi, krví svých vojáků, ale také vášnivými protitureckými pamflety, jako byl Pešinův *Ucalegon*. Vítězství císařských vojsk byla na Moravě oslavována jako vlastní vítězství a turecké motivy se objevují ve freskové výzdobě moravských zámků a postupně, tak jak se turecké války stávají reminiscencí, se turecké motivy objevují v moravském folkloru.

Také obě moravská hlavní města spojují svůj původ s římskou dobou, jejími hrdiny a událostmi. Brno, které se stalo sídlem zemské vlády, strážcem zemských desek, jevištěm šlechty a matkou duchovenstva, bylo

podle pověsti založeno Arminiem I., králem Moravanů za vlády císaře Augusta (27 př. Kr.–14). Toto město si získalo nehynoucí slávu svou hrdinnou obranou během několikaměsíčního obležení švédskou armádou roku 1645, jíž zřejmě zachránilo Vídeň před okupací. Má svého moderního heroa ve vojenském veliteli obrany, Raduitovi de Souches (†1682), původně kalvinistovi, který pak získal na Moravě velké statky a občanství a jemuž byla oddána na věčnou paměť socha. Nic nemohlo být účinnější hrdinskou symbolizací města jako epopej jeho obrany proti kacířům. Po celou dobu baroka byla tato epopej připomínána komemorativními slavnostmi.

Také počátky druhého hlavního města Moravy, Olomouce, jsou v pověstech spojeny s antikou. Jeho jméno se spojuje s římskou dobou analogií jména Olomouc – Juliomons a založení je přičítáno samotnému Juliu Cesarovi (100–44 př. Kr.), jehož jezdecká socha zdobí kašnu na jednom z náměstí, nebo Juliu Maximianovi, římskému vojevůdci v době markomanských válek za císaře Alexandra Severa (222–235). Olomouc si nárokovala prvenství mezi moravskými městy proto, že byla sídlem biskupství, biskupské kapituly, mnoha klášterů a univerzity. Martin Antonín Lublinský zakomponoval do svého obrazu Olomouce Minervu, ale také hold patronce města sv. Pavlíně, jejíž ostatky věnoval olomouckým jezuitům roku 1623 papež Řehoř XV. V sedmdesátých letech 17. století vznikla – zřejmě podle programů Lublinského – jedinečná malířská výzdoba nově založených knih zemských desek a erbovních knih panského a rytířského stavu. Je zde v alegoriích vyjádřena ideologie barokního absolutismu a nového vztahu země a stavů k panovnické moci. Ústřední postavou alegorií a symbolem moci je panovník, v této době Leopold I. (1658–1705). Země a její stavové mu vzdávají hold a kladou k jeho nohám veduty měst, erby a zdobí jeho portréty před tureckými stany symboly jeho vlády: moudrosti, spravedlnosti, rozvážnosti a vojenské statečnosti. Lásky k panovníkovi překrývá někdejší lásku k vlasti, moravská zemská orlice a zemské stavy se sklánějí před neomezenou mocí císařského majestátu.

V soutěži na výzdobu Zemského domu, představovaného na počátku vlády Karla VI. (1711–1740), zvítězili nad domácími umělci vídeňští mistři a malíř Daniel Gran (1694–1757) vytvořil hlavní symbolickou a alegorickou kompozici pro strop

sněmovního sálu. Jsou zde ztvárněny všechny ctnosti země, které baroko vyznávalo: na nebeském Olympu se vznášejí bohové Mars, Bellona, Merkur, Minerva a symboly Potestas, Victoria a Abundantia, barokní putti kladou věnce k obelisku s moravskou orlicí. Čestné místo na Pantheonu zaujímá Religio s knihami Starého a Nového zákona.

Hlavní ctností Moravanů je nyní nová katolická zbožnost, jejíž strážkyní je církev. Katolická Morava se v baroku ztotožňuje se svou mytologizovanou a historizovanou křesťanskou tradicí, se současnou obecnou církví, s novými formami zbožnosti, které jsou antitezí reformace. Především s kultem světců, jejich ostatků a zázračných obrazů. Obrazy a sochy světců zaplňují vnitřní prostory barokizovaných chrámů, ale i jejich průčelí, náměstí i vesnické návsi, mosty přes řeky a potoky a rozcestí v polích; v grafickém provedení a knihtiskem jako „svaté obrázky“. Nabídka světců a ostatků je obrovská, protože kromě světců celé církve, zemských patronů a lokálních patronů, přinášejí na Moravu své světce kláštery a aristokraté z celé Evropy. Do moravských kostelů jsou dováženy ostatky prvních křesťanů z římských katakomb a ukládány do oltářů i na oltáře. Největší úctě se těší zázračné obrazy a sošky Panny Marie v chrámech poutních míst, které mají zázračnou moc. Mariánský kult spojuje Moravu spíše s Polskem a Rakouskem než s Čechami. Kolem poutních kostelů se rozvíjí velkolepé divadlo slavností jako hold světcům, zejména Panně Marii, jejichž obrazy jsou na hlavních oltářích zasazovány do zlatých nebo stříbrných rámců.

Na Moravu se vrátil pozapomenutý kult svatých Cyrila a Metoděje, slovanských věrozvěstů a zakladatelů moravské církve. V jejich misi má moravská církev svůj počátek a od ní trvá nepřetržitá kontinuita pravé víry, nikdy nepřerušená kacířstvím. Nicméně barokní Morava, stejně jako barokní Čechy, se pokusila dosáhnout svatořečení moderního zemského světce a patrona, symbolizujícího barokní ctnosti. Měl se jím stát kněz Jan Sarkander (1576–1620), uvězněný a mučený pro vlastizrady v době vlády kacířského krále Fridricha Falckého roku 1620. Jeho úcta se spontánně šířila mezi lidem a byla podporována zemskou církví, vládou i císařským dvorem. Avšak papežská kurie svatořečení odkládala a žádostem moravských a polských ctitelů vyhověl teprve Jan Pavel II. Na Moravě byl ovšem ctěn český barokní světec Jan Nepomucký, kanonizovaný v Praze roku 1729.

Posléze se moravská církev a zemská reprezentace rozhodly zasvětit zemi Panně Marii a symbolicky ji korunovat za královnu. Roku 1732 na Svatém Kopečku

u Olomouce, roku 1734 ve Znojmě a roku 1736 v Brně byly uspořádány celozemské korunovační slavnosti zázračných mariánských obrazů. Obraz Černé Madony, darovaný klášteru sv. Tomáše v Brně císařem Karlem IV. (1346–1378), byl připisován samotnému evangelistovi sv. Lukáši, patronu umělců. V režii církve se na těchto slavnostech podílela celá země; o dekor, hudbu a ohňostroje se postarali nejvýznamnější moravští umělci a ohňostrojci, z kazatelen kázali ve třech jazycích, latinsky, německy a česky nejslavnější kazatelé. Tyto slavnosti byly také oslavou vítězné církve, jež se již v zemi plně domestifikovala, stejně jako barokní architektura a umění, jež dodnes dodávají na mnoha místech zemi urbanistickou, architektonickou a uměleckou tvářnost.

1 **Martin Antonín Lublinský**

1636 Lešnice (Slezsko) – 1690 Olomouc

Starobylá pověst země Moravy
(ilustrace v *Knize rytířského stavu*)

1673

Kresba štětcem, kvaš, pergamen, vázáno v rukopise, 365 x 285 mm; značeno na kamenném kvádru pod nohou Famy: *P. Antonin Lublinsky fecit 1673*
Brno, Moravský zemský archiv, A 3, inv. č. 46
(získáno 1931)

Provenience: Brno, zemský tribunál 1673–1783; Brno, moravsko-slezské právo 1783–1850; Brno, okresní soud II. sekce 1850–1855; Brno, zemský soud 1855–1931.

Literatura: Krsek 1989a, s. 360; Kroupa 1995, s. 67, 71; Kopřivová–Marečková 1991, s. 48–49, 101; Válka 1995, s. 224–225 (jako *Znak Moravy s králem Marobudem, Chronem a Klio*); Josef Válka in: Krsek–Kudělka–Stehlík–Válka 1996, s. 40 (jako *Alegorie historie a moci Moravy*).Jedna z celostránkových ilustrací *Knihy stavu rytířského* Desek zemských založené roku 1671 seskupuje v malebném prostředí antických ruin porostlých divokou vegetací tři alegorické figury, které vytvářejí obsahový i formální rámec pro obraz moravského znaku namalovaného na zdi v pozadí.¹Vousatý stařec s křídly a kosou, korunovaný přesýpacími hodinami, je Čas, ztotožňovaný se Saturnem či Chronem. Kosa, někdy také srp nebo nůž na prořezávání, značí, že Čas odstraňuje vše, co si odsloužilo své trvání na zemi.² U nohou Času je usazena Fama. Na klín si položila velkou knihu, do které překresluje zlatým perem moravskou orlici, zobrazenou v pozadí. Činí tak na doporučení Času, který ukazuje na znak Moravy, nahlížeje Famě přes rameno. Fama má u sebe svůj atribut, zlatý pozoun, aby mohla hlásat slávu Moravy do světa. Je zobrazena s křídly pokrytými peřím a posetými množstvím očí, které umožňují své nositelce vidět vše, co se na zemi děje.³ Ve spojení s Časem se stává Fama také zosobněním Historie, zaznamenávající na pokyn Času věhlas moravské země. Naproti dvojici Času a Famy sedí v zamyšlení Herkules. Kyj, o který se opírá, a kůže nemejského lva, do které je zahalen, symbolizují *Virtus heroica*. Hlavice korintského sloupu pod jeho pravici značí sílu, torzo sloupu za postavou Herkula je starým symbolem pevnosti a stálosti v přesvědčení.⁴Na zadní straně kresby je uveden vysvětlující text:
*„Kdokoli hledáš na světě udatné hrdiny a toužíš poznat na zemi slavné muže, zde čti: spoznáš hrdiny, jež zrodil kmen Markomanů, kmen bohatý na nejslavnější muže.**V roce, v němž v tomto seznamu Morava šlechtické rody z hrdinského kmene prostřednictvím insignií – erbů obnovila.“⁵ Herkules jako alegorie síly fyzické i síly ducha a odvahy nabývá v souvislosti s tímto textem ještě dalšího významu – představuje Marobuda, krále Markomanů, jehož kmen byl spojován na základě podobnosti jmen Markomanů a Moravy s historií moravské země. M. L.*2 **Jan Křtitel Spiess**

? Scherzingen (Tyrolsko) – 1688 Brno

Císař Leopold I.(ilustrace v *Knize panského stavu*)

1671

Kresba štětcem, kvaš, pergamen, vázáno v rukopise, 415 x 285 mm; značeno v levém dolním rohu: *Go. an Batt. a Spies r F a 1671*
Brno, Moravský zemský archiv, A 3, inv. č. 45
(získáno 1931)

Provenience: Brno, zemský tribunál 1671–1783; Brno, moravsko-slezské právo 1783–1850; Brno, okresní soud II. sekce 1850–1855; Brno, zemský soud 1855–1931.

Literatura: Kopřivová–Marečková 1991, s. 55–56, 101; Krsek 1989a, s. 363; Válka 1995, obr. č. 14; Ivo Krsek in: Krsek–Kudělka–Stehlík–Válka 1996, s. 22, 119.

Knihy stavu panského byla při úřadu Moravských zemských desek založena roku 1670 a její iluminace jsou převážně dílem Jana Křtitele Spiese. Z jeho ruky pochází i titulní iluminace tohoto rukopisu, kresba císaře Leopolda I.Císař je oděn do zlatého brnění a do zlatě vyšívání pláště, na krku má rád zlatého rouna, u pasu meč. Je vyobrazen se všemi odznaky své moci, císařskou korunou, žezlem a říšským jablkem. Za ním stojí pod baldachýnem bohatě zdobený císařský trůn se znakem říšského orla. Nad hlavou císaře se vznáší velký znak lemovaný vavřínovým věncem, který přidržují dva putti. Znak tvoří dvouhlavý říšský orel s císařskou korunou nad hlavami a mečem a žezlem v pařátech, který nese na hrudi erb Leopolda I. ověněný řádem zlatého rouna. Portrét císaře v majestátu doprovází jeho devíza „*Consilio et industria*“ (S rozvahou a pílí), kterou představují dvě alegorické figury na krychlových podstavcích po stranách. Stařec vlevo zosobňuje *Consilium* – Radu či Rozvahu.⁶ Je starý, protože



jen člověk zralého věku se zkušenostmi je schopen dobře poradit. Jeho dlouhý purpurový plášť upomíná na senátorskou tógu, srdce na krku je egyptským symbolem rady, neboť rada vychází ze srdce. Kniha a na ní sedící sova symbolizují studium a noční přemítání, pramen dobré rady. Tři spojené hlavy psa, lva a vlka značí obezřetnost, která je při udílení rad nezbytná. Stařec šlape po hlavě medvěda, ztělesnění hněvu a zvrhlosti, a po delfínovi, symbolu spěchu a rychlosti, jež jsou nepřítelem rozvahy.

Žena naproti je personifikací *Industrie* – Píle.⁷ Žezlo, které drží, značí velikost ducha a připravenost. Ruka na jeho konci znamená píli a dovednost, otevřené oko na její dlani obezřetnost, díky které píle dojde úspěchu. Křídla připojená k ruce představují rychlost, která zvětšuje zásluhy píle.

Historici se shodují, že Leopoldovo heslo vystihovalo také jeho povahové rysy.⁸ Zdá se, že císař Leopold (1657–1705) byl velmi nerozhodný a váhavý, jak ostatně sám přiznával,⁹ a projevoval někdy až přílišnou závislost na radách a názorech druhých. Při rozhodování si počínal velmi opatrně a vždy vyslechl názory svého okolí. Současně byl velmi pracovitý a pilný,¹² pročítal množství spisů, psal k nim poznámky, připravoval si podklady pro různá veřejná jednání a vedl rozsáhlou korespondenci. **M. L.**

3 Antonín Freindt

1664 Olomouc (?) – 1727 Olomouc

Alegorie prosperity Moravy pod dobrou vládou Leopolda I.

Doktorská teze Karla Josefa Rodena
1704

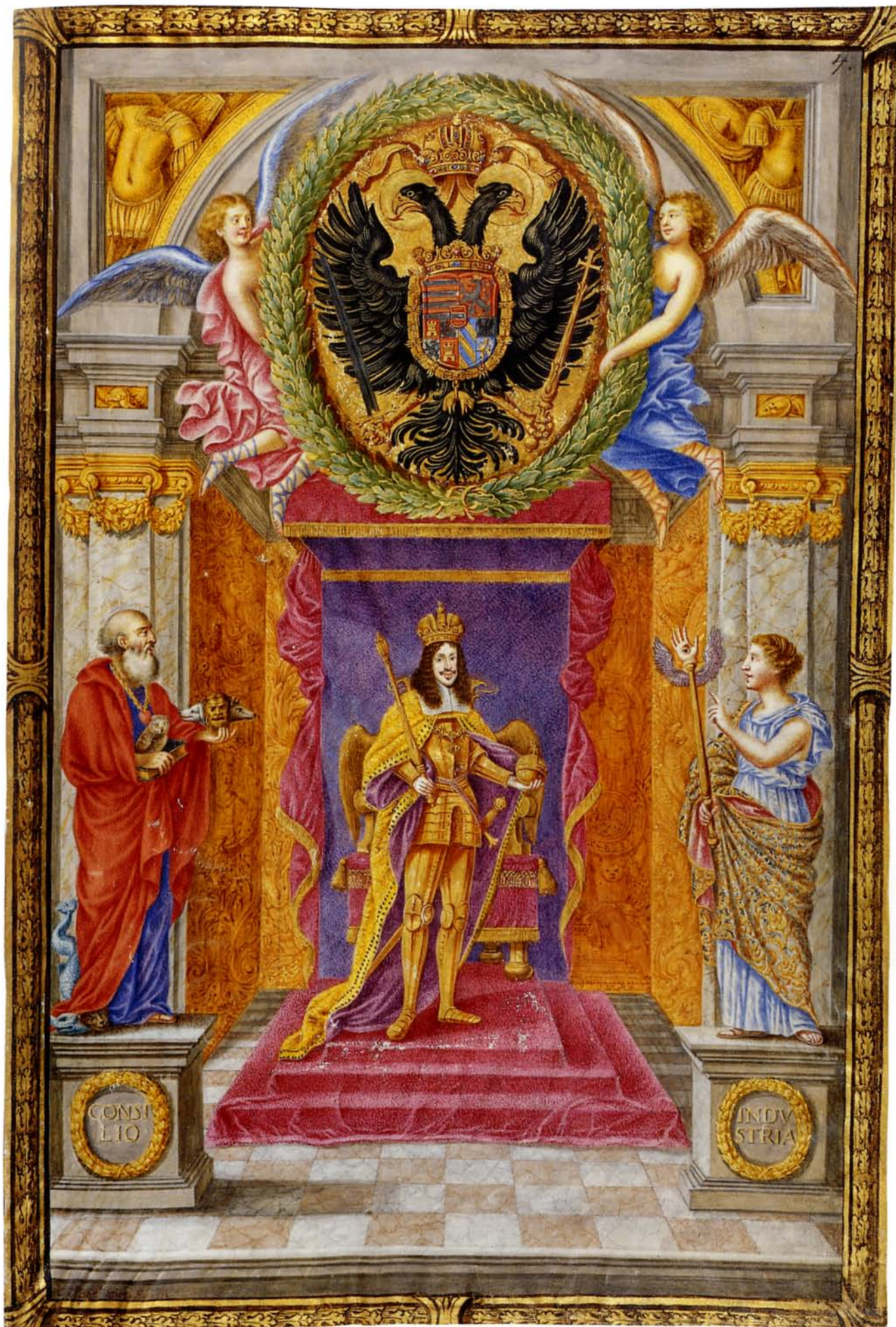
Mezzotinta, papír, 1075 x 690 mm (soutisk dvou desek s dotiskem textové části, otisk desky 1020 x 672 mm); značeno vpravo dole:

Antonius Freindt sculp: Olomu.

Opava, Zemský archiv, pobočka Olomouc,
fond Univerzita Olomouc, inv. č. 2129/217

Provenience: sbírka univerzitních tezí olomoucké univerzity.
Literatura: Válka 1995, s. 179; Josef Válka in: Krsek–Kudělka–Stehlík–Válka 1996, s. 18.

Barokní alegorie země Moravy je námětem jedné z univerzitních tezí, jimiž byla olomoucká univerzita v 17. a 18. století proslulá. Kompozičním centrem je na grafickém listu mapa Moravy, zakreslená poněkud neobvykle do podoby kruhu nebo spíše do formy zeměkoule, ovšem zeměkoule zobrazující pouze Moravu – tedy moravský svět. Mapa Moravy je obklopena nebeskými mocnostmi, zástupci stavů (duchovenstvo, šlechta, města) a alegorickými figurami. Vlevo poklekající žena se zrcadlem je nepochybně personifikací *Prudentie* (obezřetnosti – předvídavosti) a gesto její levé ruky spočívající na kormidle pevně spojeném s Moravou – moravským světem je dostatečně výmluvné. *Fortitudo* (statečnost – pevnost) reprezentuje ženská figura s masivním sloupem a hērakleovskou lví kůží na hlavě spolu s opět ženskou postavou personifikující *Moderatio* (umírněnost – sebeovládání) s přesýpacími hodinami. Symbolicky pozdvižená ruka s váhami patří *Justitii* (spravedlnosti). Důstojnou postavu muže s parukou, opírajícího se jednou rukou o fascis – liktorský svazek a druhou o sochu Pallas Athény, můžeme interpretovat jako alegorii *Bonum consilium* – dobré rady a zároveň vzdělanosti. Podobně jako v případě nebeských mocností zajišťují představitelé stavů spolu s personifikacemi státně politických ctností rozkvět země, nepochybně pod vládou císaře Leopolda I. (1657–1705), jehož monogram „L I“ tvoří nejen optický, ale zřejmě také ideový střed celého listu. Výsledky dobré vlády naznačují rohy hojnosti s plody země, ale i s atributy vzdělanosti nebo kameny s astrologickými



Skenováno pro studijní účely



3 Antonín Freindt,
*Allegorie prosperity
Moravy pod dobrou
vládou Leopolda I.*

symbolsy planet, kterým odpovídají kovy zajišťující bohatství země – stříbro a železo. Zatímco u převážné většiny univerzitních tezí se setkáváme téměř výlučně s náboženskou tematikou, v doktorské tezi Karla Josefa Rodena akcentování spíše státní a politické emblematicky dovoluje celý výjev nazvat *Allegorií prosperity Moravy za dobré vlády Leopolda I.* Nebeské mocnosti ovšem ani zde nechybějí

a rozsáhlý kompars zemských patronů a světců v horní části kompozice dobrou vládu nejen podporuje, ale přímo podmiňuje. Ostatně v centru kompozice je na křídlech říšského orla nesen obraz zázračně brněnské Panny Marie Svatotomské, v uvažované době jedné z hlavních „thaumaturgických“ záštit Moravy.

Upřesnění funkce nebeské sféry, kde se objevují symboly planet nesené anděly, je vysvětleno textem na nápisové pásce: „Božská moc řídí nebeské světy“.¹¹ Neobvyklou formu znázornění Moravy ve formě zeměkoule objasňuje potom druhá část sentence objevující se jako mluvící páska na rozmezí nebeské a pozemské sféry: „a císař otcovskou mocí–péčí moravský svět“.¹²

Grafický list je signován pouze provádějícím grafikem, olomouckým mědirytcem Antonínem Freindtem (1664–1727), autor kresebné předlohy není znám. Mnohofigurální kompozice listu je řešena přehledně, v jednotlivých figurách i celku s nespornou výtvarnou kulturou a poukazuje na návrh invenčně a výtvarně zkušeného malíře. S ideou v zásadě velmi příbuznou, včetně kompozice, se setkáváme v rozměrném obraze M. A. Lublinského *Allegorie spravedlnosti*, který vznikl v roce 1682 na objednávku zemského hejtmana Františka Karla Liebsteinského z Kolowrat (1667–1700) pro výzdobu průčelní stěny zasedací místnosti Tribunálu v Brně jako nového správního centra země.¹³ I když jde o odlišné téma, byť podobně osově řešené, repertoár ctností je shodný s univerzitní tezí a v typologii jednotlivých figur nacházíme řadu styčných prvků, které dovolují uvažovat o možném autorství Martina Antonína Lublinského. V době vzniku teze byl ovšem Lublinský již více než deset let mrtev. Spíše hypoteticky můžeme proto předpokládat vznik teze podle původního kresebného návrhu Martina Antonína Lublinského, který byl ovšem využit jako grafická předloha pro teze o desetiletí později.¹⁴ M. T.

4 Daniel Gran

1694 Vídeň – 1757 St. Pölten

Bohatství a sláva Moravy

před 1734

Olej, plátno, 146,5 x 97,5 cm

Brno, Moravská galerie, inv. č. A 64 b (získáno 1865)



Provenience: ?Brno, sbírka Archinger.

Literatura: Heinrich 1853, s. 63; Trapp 1882, č. kat. 61; Trapp 1890, č. kat. 149; Průvodce 1899, č. kat. 150; Schram 1901, s. 168–169; Thieme–Becker XIV, 1921, s. 499; Průvodce 1924, č. kat. 163; Drobná 1935b, s. 66; Kat. Brno 1946, č. kat. 103; Dřímál 1947, s. 116; Toman 1947, s. 267; Kratinová 1968, s. 18; Kratinová 1972, s. 12; Knab 1977, s. 83, 176; Baum 1980, s. 202; Kratinová 1986, s. 12, č. kat. 3; Benšová 1987, s. 66; Kratinová 1988, s. 24, č. kat. 8; Krsek 1989b, s. 617; Kratinová 1992, s. 52, č. kat. 32; Ivo Krsek in: Krsek–Kudělka–Stehlík–Válka 1996, s. 473, č. kat. 202.

V souvislosti s přestavbou a rozšířením Zemského domu v Brně zamýšleli moravští stavové počátkem třicátých let 18. století přikročit k malířské výzdobě sněmovního a soudního sálu. Jednání zprvu probíhalo s brněnskými malíři Františkem Rehořem Ignácem Ecksteinem a Janem Jiřím Etagenssem, poněkud později s vídeňskými mistry, nejprve s Bartolomeem Altomontem (1694–1783), poté s Danielem Granem a boloňským malířem iluzivních architektur Gaetanem Fantim (1687–1759). Konečnou volbou umělců k uskutečnění záměru byl pověřen zemský hejtman Maxmilián Oldřich hrabě Kounic (1720–1746). Ten se přiklonil k posledním dvěma malířům. Gran se měl stát autorem figurální malby na stropě sálu, zatímco Fantimu jako kvadraturistovi byla zadána práce na iluzivní architektuře. 15. dubna 1734 oba vídeňští mistři uzavřeli smlouvu a na jaře následujícího roku výzdobu sálu ukončili.¹⁵

Brněnská Granova a Fantiho díla zdobí strop bývalého hlavního sněmovního sálu dvěma freskovými malbami, jež představují alegorii ctností, bohatství a moci, které činí šťastnou zemi Moravu a apotheosu dobré a spravedlivé vlády. Ústřední výjev byl namalován nad lavicemi sněmovny v sále, apoteóza jako alegorie „dobré vlády“ byla umístěna nad trůnem zemského hejtmána Maxmiliána Oldřicha hraběte Kounice.¹⁶ K prvému výjevu se zachovaly kromě tří přípravných kreseb (dvě z nich jsou ve sbírkách Albertiny ve Vídni, jedna v Germanisches Nationalmuseum v Norimberku) dva olejové návrhy, uložené dnes v galerii vídeňské Akademie der bildenden Künste a v Österreichische Galerie. Dále se zachovala zrcadlově obrácená dílenská podoba Granovy malby ve sbírkách Moravské galerie. Na všech těchto spíše náhodně uchovaných přípravných pracích lze sledovat celý Granův tvůrčí postup vztahující se k brněnské objednávce. *Primo pensiero*, první nápad, jak nástropní malbu koncipovat, suverénně nakreslený, se zabývá figurálním

4 Daniel Gran,
Bohatství a sláva Moravy

uspořádáním horní části kompozice. Realizace nástropní malby směřovala přes dílčí kresby některých postav zamýšleného díla k návrhu provedenému olejem. Nepochybně po závěru práce pro Zemský dům vznikl vystavený, zrcadlově obrácený obraz, jenž patří do sbírek Moravské galerie. Byl v této podobě proveden v Granově dílně pravděpodobně jako předloha pro grafický list, který měl podle něho vzniknout.¹⁷ Figurální motiv malby rozvrhl Gran kompozičně ve formě esovky rozvedené do obrazové hloubky. Pod zvěrokruhem, naznačujícím u horního okraje čas věčnosti, letí Fama s pozounem, hlásající slávu Moravy. Vlastní kompozici završuje symbol země, obelisk se znakem Moravy, šachovanou orlicí. K obelisku přilétají puttí s vavřínovým věncem a korunou. Z levé strany obelisku našla místo ženská postava s palmovou ratolestí, vladařská ctnost, korunovaná právě geniem. Z druhé strany sedí *Potestas*, personifikace moci, které předávají puttí její insignie ve formě polních znaků římských legií. Vedle vladařské ctnosti je patrná *Victoria* s vavřínovým věncem kolem hlavy a soškou bohyně Niké v ruce. Pod ní seskupil Gran tři postavy: Merkura, boha obchodu, Minervu, bohyni moudrosti, která naučila člověka umění a řemeslům, a *Cognitio*, personifikaci poznání a vědomostí. Protějšek těchto postav na pravé straně skladby tvoří *Religio* doprovázené Starým a Novým zákonem. Tuto skupinu sledují pohledem bohyně lovu Diana a Fortuna s kolem. Centrální motiv celého obrazu tvoří *Abundantia* s rohem hojnosti a svým doprovodem. Nejnižší ve složitém figurálním řetězci celé malby umístil Daniel Gran vodní božstvo, dále Herkula, největšího hrdinu řeckých bájí spolu s Marsem, bohem války a Bellonou, jeho sestrou, ke které se váže alegorie věčné slávy a putto se zbraněmi. Podnož této skupiny tvoří alegorická ženská postava s helmou a palmovou ratolestí, představující patrně sílu a zdatnost. Celý tento svět alegorických postav a antických bohů a bohyň, po ikonografické stránce již v literatuře obšírně interpretovaný,¹⁸ je usazen na oblacích; postavy jsou podány v živých pohybech a vzájemné komunikaci. **V. K.**

5 Jan Blažej Santini-Aichl (1677 Praha – 1723 Praha) František Benedikt Klíčnick (1677 Ivanovice na Hané? – 1755 Brno)

Křtiny, kostel Jména Panny Marie s rezidencí premonstrátského řádu

Dřevo, papír, 20 x 100 x 80 cm

Žďár nad Sázavou, Městský úřad

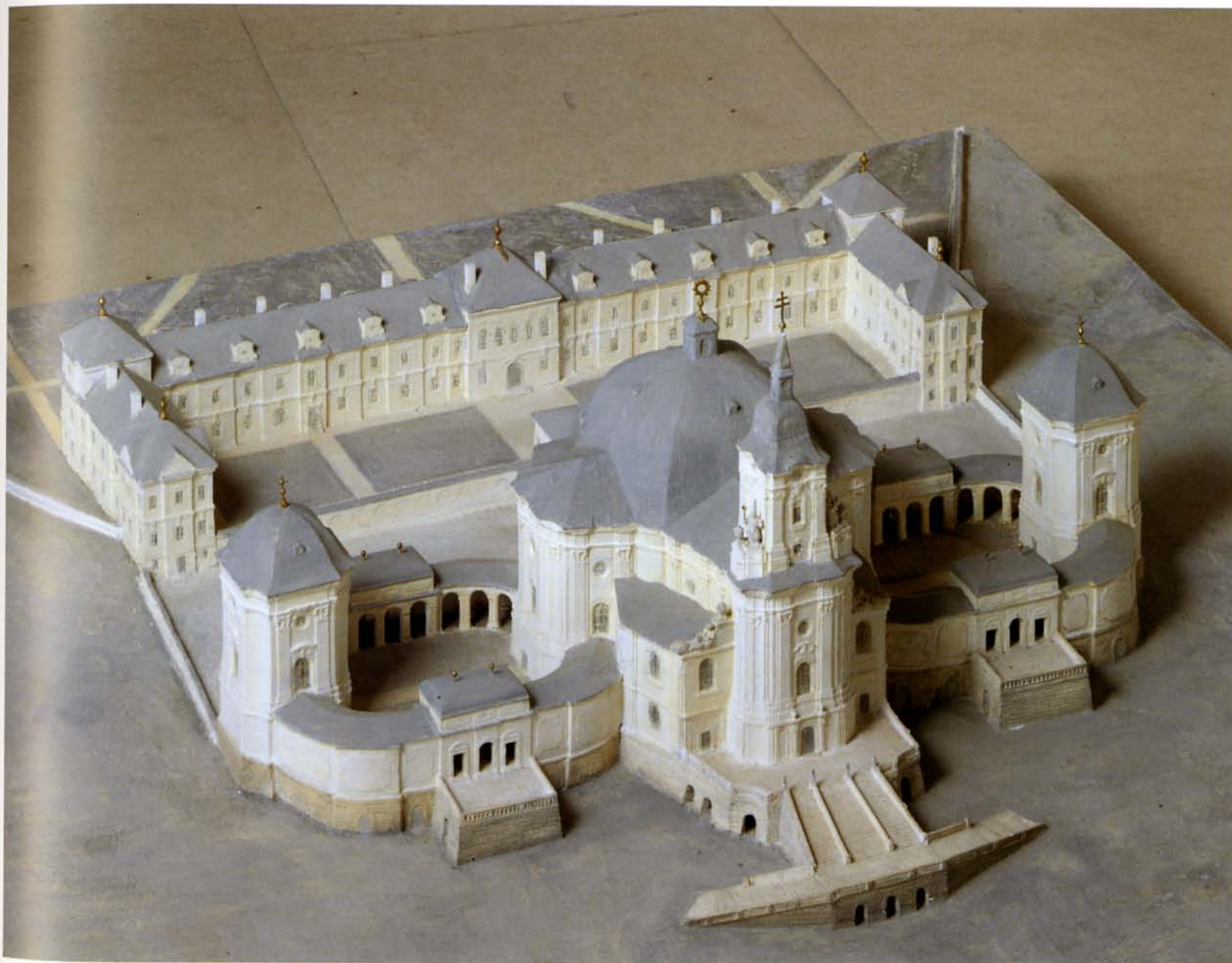
Provenience: Novodobý model (1977), vytvořený akad. sochařem Františkem Lahodou podle návrhu ing. arch. PhDr. Viktora Kotrby pro expozici díla Jana Santiniho ve Žďáru nad Sázavou. Literatura: Kotrba–Sedlák 1977, č. kat. 3–14–00; Kroupa 1987, s. 157–172; Zdeněk Kudělka in: Krsek–Kudělka–Stehlík–Válka 1996, s. 257–261; Horyna 1998, s. 331–337.

Proslulé mariánské poutní místo ve Křtinách u Brna je poprvé zmiňováno roku 1237. Ovšem již jeho jméno (údolí křtu) v sobě zahrnuje mnohem starší legendární tradici, která se navenek na Moravě projevovala ve značné popularitě tohoto poutního místa. Areál patřil klášteru premonstrátů v Brně-Zábrdovicích. Na jeho nejstarších známých vedutách z let 1668 a 1707 byly vždy zobrazovány dva kostely, vystavené blízko sebe. V menším, starším kostele, nazývaném též „kostel Zázračného obrazu“, byla uchovávána milostná socha Panny Marie z první poloviny 14. století. Význam poutního místa ve Křtinách vzrostl zejména během třicetileté války, kdy se stal cílem dvou velkých děkvných poutí. Nejprve sem přišel roku 1621, na počátku války – po bitvě na Bílé hoře a po potlačení českého povstání, kardinál a vládce Moravy František z Dietrichsteina (1570–1636). Naopak na sklonku oné kruté války se sem dostavil jeden z hlavních obránců města Brna, jezuita Martin Středa, aby po neúspěchu švédského obléhání města vzdal roku 1645 dík Panně Marii jako ochránkyni Brna a útočišti soužené Moravy. Po skončení války opat zábrdovického kláštera Godefried Olenius nechal oba kostely nově upravit a v letech 1660–1661 byla v jejich sousedství vybudována také budova klášterní rezidence pro samostatně působící řeholní komunitu zábrdovických premonstrátů. Poblíž posvátně ohrazeného kostela se zázračnou sochou byla posléze postavena nová kaple sv. Anny. Novou etapu stavební činnosti ve Křtinách zahájil opat Hugo Bartlicius (1712–1738), který nejprve

stavěl novou budovu rezidence v letech 1712–1718 zřejmě podle projektu brněnského zednického mistra Františka Benedikta Klíčnicka. Těsně před rokem 1718 zasáhl do projektu poutního místa proslulý pražský architekt Jan Blažej Santini-Aichl, jenž v téže době pracoval na Moravě také pro další významné kláštery (pro cisterciáky ve Žďáru a pro benediktiny v Rajhradě). Roku 1718 tedy opět František Benedikt Klíčnick podle Santiniho projektu přestavěl starší kapli sv. Anny a připojil ji ambitem ke „kostelu Zázračného obrazu“. V interiéru byla tato kaple vyzdobena freskou znojemského malíře Michaela Jana Fissé (1686–1732) a roku 1733 byla do ní přenesena zázračná socha Panny Marie. To byla ovšem již doba, kdy na místě původního starobylého kostela vyrůstala novostavba monumentální barokní centrály.

5 Jan Blažej Santini-Aichl,
František Benedikt Klíčnick,
kostel Jména P. Marie
s rezidencí premonstrátů,
Křtiny

Základní kámen k novému poutnímu kostelu Jména Panny Marie byl položen roku 1728, tedy až po smrti Santiniho. Zatímco však půdorysná, hmotová a prostorová dispozice byla prací tohoto vynikajícího střeoevropského architekta, projekt chrámových fasád a zejména novou věž v průčelí kostela vytvořil brněnský zednický mistr Klíčnick asi již samostatně. Výstavba však příliš nepokročila. Teprve po delší stavební přestávce nový opat Kryštof Jiří Matuška (1738–1777), jenž bývá považován za druhého zakladatele křtinského poutního místa, roku 1738 znovu zahájil výstavbu. Dokončil ji v rychlejším tempu roku 1744 nový zednický mistr František Josef Ritz z Brna (bývalý Klíčnickův polír v první fázi stavby). Interiéry chrámu byly o rok později pokryty freskou Jana Jiřího Egtense



na téma apokryfní oslavy Panny Marie v textu Knihy Sirachovy a 1. května 1750 byla do chrámu slavnostně přenesena na hlavní oltář socha Panny Marie. Komplex poutního areálu zůstal oproti plánovanému vzhledu, zachovanému na dobových vyobrazeních, stavebně nedokončen. Nebyla totiž uskutečněna výstavba druhého ambitu s kaplí a navíc po zrušení premonstrátského kláštera roku 1784 byla budova křtinské rezidence sekularizována a přeměněna ve vrchnostenské sídlo. V průběhu 19. a 20. století však duchovní život ve Křtinách stále pokračoval s nezmenšenou intenzitou a Křtiny dodnes patří k nejvýznamnějším a nejnavštěvovanějším poutním místům na Moravě vůbec.

Model poutního areálu, který byl vytvořen na podkladě studie pražského historika umění a znalce Santiniho tvorby Viktora Kotrby pro architektovu muzejní expozici, představuje ideální podobu místa po jeho případném dokončení. Na rozdíl od situace představené na modelu však Jan Santini-Aichl původně neprojektoval věž v průčelí kostela a ústřední kostel měl mít mnohem výraznější a zřetelnější symbolickou podobu mariánské hvězdy, doplňující ne příliš obvyklé chrámové zasvěcení Jménu Panny Marie. **J. K.**

6 Jan Kryštof Laidig

? – 1717 Brno

Panna Marie Křtinská – útočiště soužené Moravy
kolem 1717

Mědiryt, papír, 671 x 473 mm; značeno na podstavci pod sochou Panny Marie v oblouku na levé straně kartuše *Delin:P.Wenceslaus May; Mon:Zabr:Can:Reg;*, na pravé straně kartuše: *Joan:Christoph:Laidig sculpsit Brūnae*; v kartuši nad výklenkem se sochou Panny Marie nápis: *Tota pulchra es/o Maria!/et macula non est in tē/Cant.4. vers.7.*; v levém dolním rohu český text, v pravém dolním rohu německý text¹⁹
Brno, Moravská galerie, inv. č. C 20714 (získáno 1970)

Provenience: Vyškov, soukromý majetek před 1970.
Nepublikováno.

Panna Marie Křtinská, gotická kamenná socha Madony, jejíž vznik se dnes klade do doby kolem roku 1340,²⁰ byla podle legendy nalezena za bouře v křoví nedaleko vsi Bukovinky a poté umístěna v tamním

koste. Odtud prý byla roku 1210 na popud Lva z Klobouk, zakladatele zábrdovického kláštera premonstrátů, kteří poutní místo ve Křtinách spravovali, přenesena do Křtin. Ve Křtinách se péče o zázračnou sochu ujal klášter premonstrátek, jeho existenci se však zatím nepodařilo prokázat.²¹ Tolik se o historii sochy Panny Marie Křtinské dovídáme z textu, který je součástí Laidigova grafického listu.²²

Laidigova mědirytina reprodukuje sochu Panny Marie Křtinské velmi věrně včetně detailů oděvu, od reality se odchyľuje pouze v případě obou andělů nesoucích Mariin plášť.²³ Na grafickém listu je socha zpodobena na podstavci, na němž je ve vinětě představena plánovaná podoba poutního areálu ve Křtinách z doby jeho přestavby v druhém desetiletí 18. století. Kartuš nad obloukem niky, ve které je socha umístěna, nese verš z Písně písní: „*Celá jsi krásná, ó Marie, a poskvrny na tobě není*“ (Pís 4,7). Po obou stranách niky jsou zavěšeny berle, okovy a meče těch, kterým Panna Marie Křtinská pomohla, a obrazy částí lidského těla, které byly na její přímluvu uzdraveny. Zázračná mariánská socha pomáhala, jak čteme v doprovodném textu, zvláště slepým, neplodným a těhotným ženám a malým nemocným dětem, proto jsou mezi uzdravenými částmi těla vidět oči, hlavičky s obvázanými očima a hlavičky malých dětí.

Pozoruhodná je výpověď druhého z nápisů na podstavci naproti Laidigově signatuře. Z jeho textu se dovídáme, že autorem předlohy pro grafický list byl P. Wenceslaus May, řeholní kanovník zábrdovického kláštera. Jak vypovídají klášterní anály, May zemřel 30. ledna roku 1704.²⁴ Podle tohoto údaje bychom museli Laidigovu rytinu datovat nejpozději rokem 1704, tomu však odporuje podoba křtinského areálu zachycená v oválné kartuši na podstavci. Budoucí vzhled poutního chrámu s ambity a kaplemi po obou stranách mohl být znám nejdříve roku 1712, kdy nastoupil do úřadu opat Hugo Bartlicius (1712–1738), který jako první rozhodl o nové výstavbě poutního místa ve Křtinách, anebo spíše až v době kolem roku 1717, kdy opat pro svůj záměr také získal vynikajícího architekta Jana Blažeje Santini-Aichla (1677–1723).²⁵ Zdá se tedy, že Jan Kryštof Laidig užil Mayovy starší kresby a k ní připojil podle zamýšleného Santiniho projektu chrámovou vedutu. Na základě uvedených dat je možno rytinu časově zařadit do doby těsně před rokem 1717, resp. do roku 1717, neboť



6 Jan Kryštof Laidig,
Panna Marie Křtinská –
útočiště soužené Moravy

grafik zemřel v Brně v prosinci roku 1717. Křtiny se v této době těšily velké oblibě poutníků nejen z Moravy, ale i z okolních zemí, kteří navštěvovali Pannu Marii Křtinskou v nebývalém počtu dosahujícím na počátku 18. století 20–25 tisíc za rok. M. L.

7 Jan /Daniel/ de Herdt
(Giovanni de Hertz)
(činný v letech 1646–1684)

Adorace obrazu Panny Marie Znojemské
1678

Olej, plátno, 241 x 167 cm; značeno vlevo dole:
J. Herdt 1678
Znojmo, Jihomoravské muzeum, inv. č. O-336

Provenience: Znojmo, klášter dominikánů s kostelem (kaple sv. Barbory?); Znojmo, hradní kaple, od počátku. 20. století.
Literatura: Richter–Samek–Stehlík 1966, s. 67; Ciprian–Šturf 1996, s. 12, č. 15.

Poměrně rozměrný obraz představuje ikonograficky velmi zajímavý a v lidovém prostředí oblíbený typ barokního „obrazu v obraze“. Smyslem podobně zaměřených maleb bylo vizuálně ozvláštňit, případně nově inscenovat známý, ve veřejnosti již uctívaný, zázračný obraz. Německý historik umění Hans Belting v souvislosti s úvahou nad funkcí takového typu obrazu upozornil na skutečnost, že inscenování kultovních obrazů s pomocí novověkého „umění“ šlo často ruku v ruce se zvýšenou propagační funkcí výtvarných děl v době protireformace. Zázračné obrazy, které se svou malířskou formou odlišovaly od tehdejšího „moderního umění“, byly na oltářích ukazovány divákovi podobně jako relikvie a jako takové měly být rovněž uctívány. Současně byl „obraz v obraze“ používán často především protireformačními a misijními řády k výraznějšímu zpřítomnění „zázračného“ obrazu mezi městskou a lidovou veřejností.²⁶

Obraz, jenž je na našem obraze adorován anděly, je malířskou reprodukcí „milostného“ obrazu Panny Marie Znojemské, vzniklého ve třicátých letech 17. století. Vlastnili jej znojemští dominikáni a původně se snad nacházel v jedné z kaplí při klášterním kostele. Ta byla v pozdním 19. století zbořena a obraz byl poté přenesen do kaple na znojemském hradu.

Klášteř dominikánů, který byl ve Znojmě založen již kolem poloviny 13. století, byl během třicetileté války značně poškozen a teprve po několika desetiletích po skončení války došlo k jeho důkladnější obnově. Impulsem k novým úpravám byla především činnost klášterního převora, mimořádně vzdělaného Antonia Missensia, který po roce 1653 stavební a duchovní obnovu kláštera podnítil. Roku 1677 byl konsekrován nově přestavěný klášterní kostel olomouckým světícím biskupem Johannem hrabětem von Breunerem. Tehdy byl na hlavní oltář dodán obraz *Nalezení sv. Kříže* od nizozemského malíře, působícího předtím v italské Brescii, Jana Daniela (de) Herdta. Tentýž malíř pro klášter namaloval o rok později rovněž nové plátno s adorací obrazu Panny Marie Znojenské. Vznik tohoto obrazu upozorňuje na nesporně klíčový moment v dějinách uctívání znojemského zázračného obrazu, neboť součástí nově vzestupujícího významu znojemských dominikánů v širším prostředí jižní Moravy se stal právě převorem Missensiem důrazně podporovaný kult Panny Marie Znojenské. Z jeho doby ostatně pocházejí také první zprávy o mariánském bratrstvu sv. Růžence, působícího v další kapli při klášterním chrámu. V širším městském prostředí se stal „zázračný“, milostný obraz značně oblíbeným a uctívaným, ačkoli jeho uctívání schválil (23. listopadu 1722) olomoucký biskup kardinál Wolfgang Schrattenbach teprve dodatečně. Roku 1734 byl „zázračný obraz“ slavnostně korunován a vystaven na nově sochařsky vybavený oltář v klášterním chrámu. Herdtův obraz byl zjevně spojen s vizuální propagací milostného obrazu. Jeho tématem je totiž zázračné přemístění obrazu, který byl podle běžně se opakující legendy na své nové místo přinesen anděly. Ti obraz obklopují v irrealním ovzduší. Pod ním je namalovaná pre-romantická, podmračená, pustá krajina s hradem na pobřeží. Tísnivě potemnělá krajina má nepochybně alegorický význam, přičemž nasvícený, adorovaný obraz představuje polohu vyšší skutečnosti než je běžný pozemský svět. Malíř se při namalování milostného obrazu ovšem nespokojil pouze s jeho kopírováním, ale použil při jeho reprodukci zjevně odlišný stylový modus, který v kresbě a malbě nadsazuje určité prvky starodávnosti a rustikalizace. Takovouto zdánlivou „neuměleckostí“ provedení zdůraznil odlišnost zázračného obrazu od běžné produkce, odlišnost z hlediska času i dobového uměleckého vkusu. Naproti tomu postavy andělů i krajina jsou malovány v Herdtových typických teplých červenohnědých barvách, které prozrazují jeho původně flámské školení.

Ostatně na Herdtův způsob malby upozorňoval brněnský sochař Ondřej Schweigl (1735–1812), když na konci 18. století napsal, že Herdt dodržoval zásady správné kresby a na jeho obrazech „*inkarnát je teplý a krevnatý, kolorit je přirozený, ale vzduch je špinavě zakouřený, málo optický*“.²⁷ Tato charakteristika ostatně dobře odpovídá i naší malbě. **J. K.**

8 Ignác Lengelacher

1698 Unter Peissenberg – 1780 Badensko

Sv. Jan Nepomucký, patron Moravy
kolem 1740

Dřevo, polychromie, v. 97 cm

Brno, Moravská galerie, inv. č. E 602

(získáno 1974)

Provenience: Brno, soukromý majetek do 1974.

Literatura: Kratinová 1992, s. 16, č. kat. 10; Miloš Stehlík in: Krsek–Kudělka–Stehlík–Válka 1996, s. 99, 408, č. kat. 154.

Jedním z nejvýznamnějších patronů barokní Moravy se na přelomu 17. a 18. století stal český světec Jan Nepomucký. Úcta k němu zde byla rozšířena již před jeho kanonizací v Římě roku 1729. Dodnes se proto setkáváme s poutními místy, obrazy a sochami stavěnými na jeho počest na mnoha místech Moravy.

Dietrichsteinský sochař Ignác Lengelacher se během celé své tvorby na Moravě věnoval svatojanské tematice velmi často, počínaje světcovou figurou na sloupu Nejsvětější Trojice v Mikulově (1723–1734) a sochou světce v jihomoravských Pouzdřanech konče (1751). Po skladebné stránce má tento námět v Lengelacherově tvorbě řadu variant, které svědčí o jeho bohaté představivosti a vynalézavosti v opakovaném podání těžce světecké postavy. Lengelacher někdy doplňoval stojící sochy sv. Jana v kompoziční a obsahový celek andělíci postavy přídržujícími atributy, jindy zpodobil samotnou postavu světce buď stojící nebo klečící. Na vystavené svatojanské řezbě se Lengelacher oprostil od závislosti a vazby na další komponenty a soustředil se především na interpretaci duševního stavu světce adorujícího kříž, který, jak poloha rukou nasvědčuje, původně držel v tichém, do sebe

²⁷ Jan /Daniel/ de Herdt,

Adorace obrazu P. Marie Znojenské



Skenováno pro studijní účely

koncentrovaném meditativním rozpoložení. Obsahovou vážnost podtrhuje přísná důraznost jednoduché tělesné skladby sochy. Rukopis řezby je jemný, měkký, úsporný a přitom plný tvarových nuancí.

Oblačná podstava vytváří figuře kompoziční základnu a zároveň naznačuje spojení s transcendentnem, neboť jde o apoteózu mučedníka. Sv. Jan Nepomucký, generální vikář pražského arcibiskupa Jana z Jenštejna, zemřel násilnou smrtí roku 1393. Roku 1729 došlo při otevření jeho hrobu k nálezů organické hmoty, která byla považována za zázračně zchovalý světcův jazyk.

Jan Nepomucký byl uctíván především jako mučedník pro zpovědní tajemství a jeho kult se rozšířil nejen v českých zemích, ale po celé katolické Evropě a pronikl až do zámoří.²⁸ V. K.

8 Ignác Lengelacher,
Sv. Jan Nepomucký



9 František Vavřínek Korompay 1723 Rohatec (u Strážnice) – 1779 Brno

a. Sv. Cyril

b. Sv. Metoděj křtí knížete Svatopluka
1760–1765

Olej, plátno, 53 x 36,5 cm, 53 x 36 cm

Brno, Moravská galerie, inv. č. A 535, A 536
(získáno 1929)

Provenience: Mnichov, soukromý majetek před 1929.

Literatura: Kat. Brno 1946, č. kat. 108, 110; Hálová-Jahodová 1947, s. 226, 253 (uveden pouze Sv. Metoděj); Toman 1947, s. 528; Venera 1949, s. 56–57, s. 95–97; Kratinová 1968, s. 22, č. kat. 15, s. 23, č. kat. 16; Krsek 1969b, s. 89 (pouze Sv. Metoděj); Kratinová 1972, s. 16 (pouze Sv. Metoděj); Krsek 1981a, s. 22; Škranc 1981, s. 61–63, s. 103, č. kat. 22, 24; Krsek 1989c, s. 802, 804; Kat. Bratislava 1993, s. 98, č. kat. D4, s. 100, č. kat. D5; Slavíček 1994, s. 63 (pouze Sv. Metoděj); Ivo Krsek in: Krsek-Kudělka-Stehlík-Válka 1996, s. 539, 543, č. kat. 253, 254.

Korompayovy obrazy, chápané jako obsahové protějšky, zobrazují slovanské věrozvěsty, hlavní duchovní ochránce Moravy, v rouchu latinských biskupů. Oba světci jsou oděni do splývavých pluvialů a vybaveni odznaky své církevní hodnosti, berlou a mitrou na hlavě. Reprezentují jeden z charakteristických fyziognomických typů používaných malířem, typ mužské světecké tváře s hluboko zasazenými očima a výrazným nosem, zjemněné bohatým hebkým vousem.

Sv. Metoděj, jehož oděv září ve zlatavých tónech umocněných bílou a šedomodrou, lije z nádoby ve tvaru mušle vodu na hlavu křtěného knížete. Kníže se sepjatými rukama, zahalen do jasně červeného pláště, sklání hlavu nad křtitelnicí. Na zdobeném tmavozeleném polštáři v levém dolním rohu leží jeho panovnická insignie, královská koruna. Sv. Metoději asistuje ministrant, třímající v pravici zapálenou svíci, jejíž světlo ozařuje malý kříž na vrcholku Metodějovy mitry. Motiv kříže se opakuje ve formě přívěsku, který má biskup zavěšen na krku, a zdůrazňuje tak smysl celé scény. Doprovod knížete tvoří černoušek s exotickou čelenkou a náušnicí v uchu a s červeným slunečником v ruce.

Levá polovina obrazu s převažujícími červenými a hnědými odstíny je celá ponořena do stínu. Zde jsou vyobrazeni pohané, kníže, na kterého již zanedlouho dopadne světlo víry, a jeho černé páže. Naopak sv. Metoděje a jeho pomocníka zobrazil malíř v proudu světla, jehož zdroj tušíme vlevo nahoře a které přichází z nebes, světlo křesťanské víry.²⁹

Podle atributu knížete, královské koruny umístěné v popředí, můžeme upřesnit dosud poněkud sporný ikonografický námět obrazu, v literatuře označovaný jako křest knížete Bořivoje, prvního českého historicky doloženého knížete, který přijal od Metoděje křest na popud knížete Svatopluka (883).³² Koruna je však korunou královskou, nikoliv knížecí, jsme tu tedy zřejmě svědky křtu knížete Svatopluka (871–894), nejmocnějšího velkomoravského vládce, který byl tradičně nazýván králem.³¹

Postava sv. Cyrila, podaná v jemných tónech bledě-modré, růžové a světle hnědé se zlatožlutými odlesky, vystupuje z monochromně malovaného pozadí, ozářena nebeským světlem. V jeho zlatavém proudu v pozadí spatřujeme *Ecclesii* s tiárou na hlavě a v bohatě

zřaseném rouchu. V pravé ruce drží kalich s hostií a klíče, v levici kříž. Sv. Cyril přidržuje znak Moravy se stříbrno-červeně šachovanou orlicí a důležitost znaku v obraze zdůrazňuje gestem pravé ruky. Gotická architektura v pozadí v duchu barokního historismu naznačuje, že se jedná o výjev z historie.

Obraz sv. Cyrila rozvádí a současně tematicky završuje námět obrazu sv. Metoděje. Svatopluk, „král moravský“, vstupuje přijetím křtu nejen do obce věřících, ale také tímto aktem přivádí ke křesťanství zemi, které vládne, Velkou Moravu. Moravský znak v ruce sv. Cyrila symbolizuje vstup země do společenství církve, zosobněné postavou *Ecclesie*. Sláva velkomoravské církve založená

- 9 František Vavřínek
Korompay,
a. *Sv. Cyril*
b. *Sv. Metoděj křtí knížete Svatopluka*



oběma světci a přenesená na markrabství moravské v čele s olomouckým biskupstvím přetrvává až do 18. století, kdy je připomínána a obnovována také prostřednictvím uměleckých děl, jak to dokládá i dvojice Korompayových pláten, která se řadí k poměrně početné skupině obrazů a fresek s cyrilometodějskou tematikou na Moravě.³² **M. L.**

10 Jan Křtitel Spiess

? Scherzingen (Tyrolsko) – 1688 Brno

Brno – pohled na město od východu

1675

Olej, plátno, 99 x 157 cm

Brno, Muzeum města Brna, inv. č. 2282 (získáno 1904)

Provenience: Brno, majetek města (1838); Brno, Františkovo museum 1872–1904.

Literatura: Brünner Wochenblatt 1825, s. 85; Hawlik 1838, s. 25; d'Elvert 1860, s. 216; Trapp 1882, s. 34, č. kat. 12; Bretholz 1898, s. 16–17; Průvodce 1899, s. 10, č. kat. 29; Thieme-Becker XXXI, 1937, s. 376; Šujan 1928, s. 34; Hálová-Jahodová 1947, s. 204, 213; Kat. Brno 1949, nestr.; Kalivoda 1959, s. 40; Krsek 1969a, s. 174; Samek 1969, č. kat. 17; Krsek 1981b, s. 12; Krsek 1989a, s. 363; Ivo Krsek in: Krsek-Kudělka-Stehlik-Válka 1996, s. 119.

Spiessův obraz zachycuje město Brno už s novým opevněním, které se začalo budovat po skončení třicetileté války a dokončeno bylo v roce 1702. Věcným kresebným stylem ukazuje malíř divákovi všechny hlavní dominanty města, které jednotlivě líčí velmi přesně, zato v celku je mnohdy posunuje oproti realitě tak, aby byly na obraze co nejlépe vidět.

Vlevo se na vrchu Petrově vypíná největší chrám ve městě, chrám sv. Petra a Pavla, dosud pouze s hranolovou věží, pod níž jsou vidět arkády Biskupského dvora. Vysoká štíhlá věž napravo patří k budově Staré radnice, pod kterou je namalována Měnínská brána, jediná z městských bran, která se dochovala do současnosti. Nalevo od ní spatřujeme tehdy ještě gotické kněžiště klášterního kostela minoritů. Další výraznou dominantu na obraze tvoří dvouvěžové průčelí teprve nedávno vybudovaného barokního chrámu sv. Michala, náležejícího k dominikánskému klášteru. Chrám s věží a gotickým chórem dále napravo je farní kostel sv. Jakuba, nad kterým se na kopci rozkládá hrad Špilberk. Mezi oběma chrámy, kostelem sv. Jakuba a sv. Michala, rozeznáme vlevo Zemský dům a dnes již neexistující kostel sv. Mikuláše, napravo

rozlehlou budovu jezuitských kolejí. Zcela vpravo stojí augustiniánský klášter s kostelem sv. Tomáše. V popředí za městskými hradbami rozmístil malíř shluky domků a rozmanitou figurální stafáž.

Nad městem se vznášejí čtyři putti nesoucí štíty se znaky – uprostřed je to říšský orel doprovázený českým lvem, vlevo moravská orlice, vpravo nový znak Brna. Tento znak získalo město polepšením starého znaku roku 1646 na základě privilegia císaře Ferdinanda III., uděleného městu za statečnost, se kterou se roku 1645 ubránilo téměř čtyřměsíčnímu obležení švédské armády.³³ Znak Brna doprovází nápis „*Salutem ex inimicis nostris*“ (Spásu z našich nepřátel).

Slávu a sebevědomí města dokládá také k obrazu připojený latinský nápis: „*Brno, kdysi Arsuna, přední město Moravanů, věrné, vítězné, založené Arminiem Prvním, králem Markomanů, pod vládou císaře Augusta, staré sídlo králů a markrabat, nyní domov královské vlády, strážce desek zemských, jeviště šlechty a matka duchovenstva.*“

V textu nápisu je Brno ztotožněno s germánskou Arsunou, která odpovídá názvu Arsonion, osady vyznačené na Ptolemaiově mapě Velké Germánie,³⁴ čímž je doložena v duchu barokního historismu mytická starobylost města.

Obraz města Brna byl podle nejstarší zprávy z roku 1825 pověšen v kanceláři brněnského magistrátu a město Brno si jeho autora vážilo natolik, že malíři byl při udělení městského práva roku 1676 odpuštěn správní poplatek.³⁵ **M. L.**



10 Jan Křtitel Spiess,
*Brno – pohled na město
od východu*

11 Martin Antonín Lublinský
1636 Lešnice (Slezsko) – 1690 Olomouc

Olomouc – pohled na město od jihozápadu
1674

Olej, plátno, 96 x 230 cm; značeno vlevo dole
na kameni: *FAL 1674*³⁶

Olomouc, Vlastivědné muzeum, inv. č. O 481

Provenience: Olomouc, městská radnice (1956).
Literatura: Otáhal 1956, s. 22–23; Burian 1959, s. 374, č. kat. 14;
Hlobil–Michna–Togner 1984, s. 113.

Olomouc jako druhé hlavní město Moravy je téma-
tem rozměrného plátna, které bylo původně –
podobně jako v předchozím brněnském případě –

pravděpodobně určeno k výzdobě některé z měst-
ských reprezentačních prostor. Jeho autorem je
Martin Antonín Lublinský, dnes právem považo-
vaný za zakladatele moravské barokní malby.
Od roku 1671 děkan augustiniánské kanonie
u Všech svatých v Olomouci byl respektován
nejen jako schopný malíř, ale především jako
malíř-erudita, tvůrce náročných ikonografických
a emblematických programů. Nezbytné alego-
rické figury, osvětlující „historii“, doplňují proto
i tak ryze topografické dílo, jakým je veduta
Olomouce z roku 1674.

Vznášející se ženská postava v hermelínovém plášti
a s knížečí čapkou doprovázená dvojicí putti zde
personifikuje Markrabství moravské – jeden z putti



11 Martin Antonín Lublinský,
*Olomouc – pohled na město
od jihu západu*

nese znak olomouckého biskupství, druhý zřejmě v medailonu šachovanou orlicí, znak Moravy.³⁷ Personifikace země-Moravy předává věnec květů sv. Pavlíně, patronce Olomouce, oděné v bílé ríze s květinovým věncem na hlavě – symbolem panenské mučednice a hlavním atributem, lampičkou z římských katakomb v ruce.³⁸ Antickou lampu spolu s ostatky sv. Pavlíny daroval v roce 1623 olomouckým jezuitům papež Řehoř XV. na podporu rozvíjejícího se kultu regionální světice a protimorové patronky (srov. č. kat. 97). Třetí hlavní figurou je Minerva (Pallas Athéna) s tradičním štítem a kopím jako ochránkyně před ničivou válkou a ochránkyně Vzdělanosti. Můžeme ji považovat za připomínku univerzity jako sídla vzdělanosti a zřejmě personifikaci civilní správy města. Celá skupina je doplněna sedícím říčním mužem – Moravusem, personifikujícím řeku Moravu. Figurální stafáž alegorických postav vytváří repusoárovou skupinu v prvním plánu, vyvolávající iluzi prohloubeného prostoru s vlastní vedutou města, které je zde zachyceno v již konsolidovaném stavu po značné

devastací za třicetileté války. V obnovených hradbách se objevují všechny výrazné dominanty města – premonstrátský klášter Hradisko, farní kostel sv. Mořice, radnice, někdejší minoritský kostel, nově vybudovaný jezuitský konvikt, kostel sv. Michala kláštera dominikánů, kostel kapucínů a kostel sv. Kateřiny, to vše včetně dnes již neexistujících hlavních městských bran. Viditelný důraz na zachycení nově budovaného komplexu jezuitských staveb spolu s alegorickou skupinou akcentující novou patronku města, sv. Pavlínu a Minervu personifikující vzdělanost, dovoluje předpokládat, že objednateli obrazu mohli být olomoučtí jezuité jako hlavní propagátoři nového kultu a rozhodující podílníci na obnově města. Jinou vedutu města, tentokrát jako ryze popisný topografický námět, vytvořil Lublinský ještě o několik let později i pro mědirytinu, provedenou augsburským rytcem Mathäusem Küselem (1629–1681).³⁹ M. T.

Poznámky

1. K Zemským deskám srov. František Hrubý, *Moravské zemské desky*. Brno 1931; [kat.] *Právní klenoty Moravy a Slezska*, Brno 1991.
2. Edward A. Maser (ed.), *Cesare Ripa – Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758–1760 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations*. New York 1971, č. 24.
3. Benjamin Hederich, *Gründliches Lexicon Mythologicum*. Leipzig 1741, sl. 897.
4. Cesare Ripa (cit. v pozn. 2), č. 167 (*Síla*), č. 139 (*Stálost*).
5. „*Quibus magnanimos in terris quaeris heroes, famososque cupis cervere in orbe viros, hic lege: perspicies heroes quos Marcomannum gens genuit, summis gens opulenta viris. Anno quo in albo isto Moravia generosa de gente heroica pro sapias per insignia renovabat*,” viz Kroupa 1995, s. 71.
6. Cesare Ripa, *Iconologia*. Venetia 1645, s. 106–110 (*Consiglio*).
7. Cesare Ripa (cit. v pozn. 6), s. 278–279 (*Industria*).
8. K Leopoldově osobnosti viz John Philip Spielman, *Leopold I. Zur Macht nicht geboren*. Graz–Wien–Köln 1981 (anglicky 1967). Další literatura viz Brigitte Hamannová, *Habsburkové. Životopisná encyklopedie*. Praha 1996, s. 244.
9. Srov. Jiří Mikulec, *Leopold I. Život a vláda barokního Habsburka*. Praha–Litomyšl 1997, s. 172.
10. Ivana Corneiová–Jiří Rak–Vít Vlnas, *Ve stínu tvých křídel... Habsburkové v českých dějinách*. Praha 1995, s. 116.
11. „*Numen agit superos mediis virtutibus orbes*”.
12. „*Et Caesar Moravum Patris Virtutibus orbem*”.
13. Olej, plátino, 233 x 196,5 cm; značeno vpravo dole: *Anton Lublinsky / Can. Reg. Later. / fecit 1682*. Na rubové straně plátina nápis štětcem: *Excellentissimus Dominus Capitaneus Comes a Kolowrat, Dono Dedit Reg in Tribunali, M: DCLXXX.* Brno, Opatství řádu sv. Augustína a sv. Tomáše, Staré Brno; Kroupa 1995, s. 66; Ivo Krsek in: Krsek–Kudělka–Stehlík–Válka 1996, s. 114.
14. Využívání starších předloh provádějícími grafiky nebylo při realizacích univerzitních tezí nic neobvyklého a právě v Lublinského případě se setkává s podobným využitím zhruba ve stejné době u bakalářské teze se sv. Janem Nepomuckým z roku 1703 podle předlohy z roku 1687. Srov. Tognier 1996a, s. 38, č. kat. 5.
15. Dřímál 1947, s. 114, 168, pozn. 115.
16. Moravský zemský hejtman Maximilián Oldřich Kounic patřil k nejvýznamnějším osobnostem Moravy doby barokní. Na Moravě se úspěšně pokoušel o reformy ve smyslu hospodářského merkantilismu, měl zájem o umění a literaturu francouzské klasiky; srov. Jiří Kroupa, kat. č. 28 (Slavkov), kat. č. 138.
17. Knab 1977, s. 83.
18. Baum 1980, s. 201–202.
19. *Hystorya. Obraz kterýž widiss, a pobožně ctiss, wraucný a pobožný Milowniku Matičky Boží, jest z celistvého kamene. Před časy bez Paměti, w kostelíčku Malé Bukowinky, půl Mile od Křtin, postawen jest byl. Když pak Lew Hrabě;* *Klobauk* wystawel předně klasster Zábrdowský Léta Páně 1200. *uwedauc do něho Bratry kanonické Rzeholy Praemonstrginský zase klasster s dwauma kostely w Audoli Křtinském wyzdwihl, a Pannám nasseho Řádu Léta Páně 1210. odwedl, předpowěděný kamenný Obraz B.R.B.Panny Marye, odtud do Křtin přenesl, kterýžto od prwniho swého Přenesení, mezy mnohými nesiastnými Příhodami, a Behy Wojenskými, až do času přítomného, celý a neporusený zůstává. Welikým a častým Pobožného Lidu, nejen z Morawy, ale y z okolnich kralowstwi a zemi tam putujícího Nawsttíwením pobožně se cti. Nejhlawnějšsý Paut přičasu Neděli přes 20000. se počita po Božim Wstaupeni se koná, při kterěz, Communicantůw. Welikými a častými Zazraky se stkwí, obzwlasťně pak slepým, neplodným a těhotným Ženám, jako y malým nemocným a nedůžitým Dítkam pomáhá tak že potěseni Zarmaucených, Autočistě Saužených wsech Slowem Matkau Milosrdenstwi w Prawdě a w skutku se ukazuje.* *History. Die Bildnuß zu Kyritain der glorwürdigsten Gottes Gebährerin, so dem günstigen Leser allhier vorgestellt wird, ist auß einem Stein, und 7.Schub hoch. Ware vor undencklichen Zeiten her, in einem Kirchein zu Klein-Buckowin, ein halbe meil von Kyritain ausgesetzt, und von. denen allda sich auffhaltenden Einsidlern verehret: Nachdem aber Leo Graff von Clobuck das Kloster Obrowitz im Jahr Christi 1200. gestiftet, und die Geistlichen deß Canonischen Prämonstratenser Ordens allda eingesetzt, bat er nachgebends das andere Kloster in dem Thal Kyritain mit 2.Kirchen erbauet, und die hochgedachte Bildnuß der gebenedeyten Mutter Gottes von Buckowin nacher Kyritain übersetzt; allwo es von selbiger Zeit in unterschiednen unglücklichen Zufällen und Kriegs-Empörungen biß zu gegenwärtiger Zeit unversehrt bebarret, und von dem andächtigen Volcke, so nicht allein auß Mähren, sondern auch benachbarten Ländern und Königreichen ankomm. et, also eyffrig und häufig verehret wird, daß an gewöhnlicher Kirchfahrt Exaudi mebrdann. 20000. Seelen, so daß Hochwürdigte geniessen, gezeehlet worden. Es leuchtet mit vielen Wunder Gnaden, insonderheit ist es denen Blinden, den unfruchtbarren und auch schwangern Frauen, wie dann denen krancken Kindern ein sondere Hülf. Thut also Maria in diesem Gnadenbild sich als eine Mutter der Barmherzigkeit erzeugen.*
20. Horyna–Royt–Hyhlík 1994, s. 5.
21. *Ibidem*.
22. Více k Panně Marii Křtinské viz Royt 1999, s. 30, 32, 38, 44, 195, 226, 229, 197, obr. 40.
23. K soše jsou dnes připojeny dvě figury andělů, které vytvořil Antonín Schweigl před r. 1750.
24. Brno, Moravský zemský archiv, G 10, č. 296, fol. 215v, *Annales Monasterii Zabrdovicensis* II, 1674–1711.
25. Horyna 1998, s. 331–337.
26. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1991, s. 538–539.
27. O Herdtovi a jeho pracích na Moravě srov. Olga Kasajová, *Jan de Herdt. Jeho díelo na Morave v 2. polovici 17. století*. Nepublikovaná diplomová práce. Brno 1981. Znojemský obraz však zde mezi de Herdtovými díly není uváděn.
28. Srov. Kat. München 1993.
29. V Národní galerii v Praze je uložena Korompayova další varianta tohoto námětu; viz Slaviček 1994, s. 63.
30. Srov. Dušan Třeštík, *Počátky Přemyslovců. Vstup Čechů do dějin (330–935)*. Praha 1997, s. 181–188, 312–347.
31. K ikonografii Bořivojova/Svatoplukova křtu viz Dušan Rezanina, *Křest knížete Bořivoje či krále Svatopluka? (1–3). Duchovní pastýř I–III*, 1986, s. 7–10, 31–34, 45–48; Dušan Rezanina, *Ještě k tzv. velehradské křestní scéně. Duchovní pastýř III*, 1987, s. 30–31; Miloslav Pojsl, *K ikonografii Bořivojova křtu v barokním období. Historická Olomouc X*, 1995, s. 119–126.
32. Například cyklus fresek (Jan Jiří Etagens) a oltářních obrazů (Ignác Raab) v cisterciáckém chrámu Nanebevzetí P. Marie na Velehradě (1719–1735), freska na klenbě zámecké kaple v Kroměříži (Josef Stern, *Křest knížete Svatopluka*, 1766).
33. Jaroslav Dřímál, *Město Brno. In: Znaky a pečeti jihomoravských měst a městeček*. Brno 1979, s. 29–31.
34. Emanuel Šimek, *Velká Germanie Klaudia Ptolemaia I.–IV.* Praha 1930, 1935, 1949, 1953, viz IV., s. 691. – Název Arsunas se objevuje také u B. Bretholze; srov. Berthold Bretholz, *Brünn, Geschichte und Kultur*. Brünn 1938, s. 13.
35. *Brünner Wochenblatt* 1825, s. 85.
36. Možno číst i „PAL“ – v prvním případě „fecit/ faciebat Antonius Lublinsky“, ve druhém „Pater A. L.“
37. Výklad postavy není zcela jednoznačný. Může být totiž též symbolem olomouckého knížectví v rámci diecéze. Olomoucký biskup zvolením získával i titul knížete.
38. Sv. Pavlína je v uvažované době zcela novou sveticí, která se stala patronkou města Olomouce a protimorovou ochránkyní. Její ikonografie dosud nebyla jednoznačně kodifikována a Lublinský je první, kdo ji vytváří. V následujících letech se antická lampa vytratila a hlavním atributem se stává kamení, kterým byla údajně ukamenována.
39. Srov. Schram 1894, s. 19. Olomouc, Městský archiv.

Architektonické modello a kresba

Jiří Kroupa

Architektonická tvorba se na Moravě v 17. a 18. století vyznačovala značnou rozmanitostí a zajímavostí. Setkáváme se v ní takřka se všemi hlavními tendencemi a architektonickými styly doby barokní ve střední Evropě. To se týká i způsobu a charakteru projektování významných staveb. Architektonické kresby a *modella* užívají různorodých forem prezentace, přičemž množství vizuálně nejvíce pozoruhodných projektů vznikalo v zajímavém napětí mezi „bytím“ a „zdáním“.

Podobně jako jinde v Podunají přinášeli první barokní architektonické projekty na Moravu stavitelé ze severní a střední Itálie. Jedním z nich byl Giovanni Battista Pieroni da Gaglioni (1586–1654), učený umělec, v dobových pramenech označovaný s obdivem jako „filozofický architekt, astronom, astrolog a inženýr“. Pieroni navrhoval horoskopy, ikonografické programy, štukové výzdoby a jeho prameny doložené dílo vyvolává dodnes údiv. Svými návrhy vytvářel dokonce jakousi architektonickou, duchovní akademii a architektonickou *convenance* ve střední Evropě. Množství jeho výkresů, které jsou dnes uchovány ve florentských Uffizziích, ukazuje nejrůznější modelová řešení pro rozmanité architektonické úlohy, jako například *palazzo in fortezza*, chrám podélný nebo centrální, hrobka, zahradní loggie či obydlí a manufaktury moravských tkalců.¹

Pieronihovo velmi často neuskutečněné projekty ovšem ukazují příznačně dvě stránky počínajícího baroku ve střední Evropě. Především většina z nich byla nejspíše kreslenou představou, která posléze nebyla ani uskutečněna: ukazuje mnohem spíše modelové řešení. To, co ve

svých projektech Pieroni předkládal, byla přitom koncepčně nová definice umělecké úlohy. Nebyl to „první projekt“, ten by totiž měl být dále konkretizován, byl to svým způsobem „korespondenční“ projekt, který ukazoval objednateli správné řešení architektonické úlohy z hlediska současné architektonické teorie a vzorového řešení.

Kromě toho tyto Pieronihovo projekty současně ukazují, jak se stále více nedílnou součástí architektonické práce stávala geometrie, zejména ty její části, které pojednávaly o názorném předvedení projektu. Ještě v 16. století, ale též častěji i v 17. století se objednavatel spokojil s načrtnutým řešením (ichnographií) a s názorným modelem, podle něhož se mělo stavět. Nyní se na „kavalírských cestách“ v 17. století mladí aristokraté sami učili více rýsovat a výkresy číst. Proto při prohlídce studijních spisů mladých aristokratů nezřídka zjišťujeme, že nápadně důležitou částí jejich výuky se stává především *doctrina spherica* (nauka o kruzích, oválech a elipsách). V této oblasti byly pojmy jako *sphera recta* a *sphera parallela* stálou součástí planimetrické soustavy v běžné architektonické praxi a byly i nadále spojovány s tektonickým principem v architektuře. Podstatné místo vedle nich si současně získávala *sphera obliqua* jako součást nauky o kuželosečkách a řezech stereometrických těles a modelů.

Obě tyto oblasti architektonické tvorby se v barokní středoevropské architektuře staly významnou součástí navrhování architektury a různorodého „projekčního myšlení“. Při pohledu na plány

pro mimořádně působivý poutní chrám sv. Jana Nepomuckého s ambity na Zelené Hoře u Žďáru nad Sázavou od Jana Blažeje Santini-Aichla (1677–1723) si bezděčně vzpomeneme na slova brněnského historika umění Václava Richtera, který svou analýzu této dokonale magicky působivé, symbolické architektury začínal slovy: „projekt nárysu nad půdorysem je tak neurčitý, že jeho rozdílnost od současných stavebních zvyklostí se zdá být takřka fantastická... Architektonický detail vnitřku je gotizující, zvenku však převažuje princip stereotomního členění“.² Santiniho projekt byl totiž původně zřejmě vytvořen pomocí architektonického modelu a jeho podoba byla konkretizována přímo na stavbě. Vůči takovému, spíše tradicionalistickému způsobu projektování si udržovala jistou zdrženlivost především římská akademická (cortonovsko-berniiovská) tradice. S jejím pronikáním do střední Evropy kolem roku 1700 však zjevně souvisel také nový místní přístup k architektonickému projektování. Základní principy nového myšlení popsal Filippo Baldinucci (1624–1696) pro bývalou švédskou královnu Kristýnu: hovořil totiž o obecném konceptu (*molto universale*), v němž je architektura s ostatními uměními spojována takovým způsobem, až vzniká zázračný, krásný celek (*bel composto*). Právě kolem tohoto posledního termínu se poměrně nedávno rozvířila diskuse, v níž bylo naznačeno, že za tímto slovním spojením je s největší pravděpodobností skryt aristotelský koncept spojení formy a hmoty.³ V tomto smyslu je architektura blíže duchovnímu, ideálnímu pojmu *disegno* (ve smyslu aristotelské formy), zatímco ostatní umění by patřila k přirozenému světu matérie. *Bel composto* by potom znamenalo, že myšlená architektonická idea je spojena s dokonalým uměleckým provedením (kresebně podloženým). Vztah mezi architektonickou ideou a provedením, mezi funkčním významem a konkrétním symbolem, mezi stavební teorií a praxí byl v barokní architektonické kresbě stále promyšlen a na počátku 18. století se rovněž projevoval v konkrétních výsledcích architektonické projekční tvorby jako architektonické *modello*. To nyní znamenalo dokonalou, vzorovou kresbu architektonických detailů. Ve středoevropském prostředí takovou kreslířsky dokonalou techniku promyšlení projektů a různých variant řešení přinášel austro-italský architekt a divadelní inženýr Antonio Maria Nicolao Beduzzi (1675–1735). Na Moravě pracoval především pro knížecí rod Liechtensteinů a pro některé významné kláštery. Svě kresby přitom označoval příznačně jako *modello di disegno* a v jeho architektonické pozůstalosti nacházíme často sumu detailů, portálů, okenních šambrán apod., jež

je možné posléze invenčně použít jako doplnění do základního teoretického schématu.

Jaké však bylo ono teoretické (duchovní, ideální) schéma? Běžně se hovoří o tom, že neexistuje „barokní“ teorie v architektuře. Tato skutečnost však byla způsobena mimo jiné novým způsobem meditace a přemýšlení o architektuře. Namísto původních teoretických traktátů nastupuje v průběhu 17. a 18. století několik nových forem teoretické a praktické architektonické aktivity:

– „korespondenční architektura“, která představuje jednak vzorový charakter projektu, jednak je skutečnou explikací (doplněna o poznámky, detaily apod.) dané objednávkou;

– činnost „filozofujících“ architektů a později akademické *Concorsi Clementini* v Římě utvářejí „decorum“, „convenance“ v architektuře, neboť při nich není pouze projektováno, ale i teoreticky rozvažováno nad konkrétní architektonickou úlohou; – intervence „vznešených objednavatelů“, kteří si nechávají nakreslit ideální prospekty (*prospect generale*) svých sídel, svých rezidencí i měst, i když tato myšlená *modella* nejsou nezbytně a přesně realizována do skutečnosti.

Zejména posledně zmíněné prospekty jsou dokonalým projevem souvislosti barokního „bytí“ a „zdání“. Hrabě Maximilián Oldřich Kounic (1679–1746) nechal vystudovat syna svých poddaných Václava Petruzzioho (1700–1752) v architektuře: poslal jej na studijní cesty do zahraničí a on se vrátil jako úspěšný kreslíř a ředitel hraběcích stavebních podniků. V 18. století byl obdivován za velké obrazy a kresby francouzských zámků, především královské rezidence ve Versailles. Doma zhotovil mimo jiné dvě kresby: *prospect generale* na nově stavěný zámek a město Slavkov u Brna a projekty na úpravu fasád zámku v Bzenci. Ve svých kresbách předváděl nově rozestavěné architektury skutečně jako ideální modely a exempla nové stavební kultury.

Totéž učinil v téže době Nicolaus Millich (činný v druhém čtvrtletí 18. století), když vypracoval kresbu dosud stále rozestavěného zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou. Jeho majitel, hrabě Jan Adam z Questenbergu (1678–1752), chtěl mít postavenu „knížecí rezidenci“, ovšem tu mu stavěli místní a venkovští zedníci mistři. Jeho kreslíř mu tedy nakreslil monumentální prospekt – projekt zámku, jak by měl vypadat (avšak jak v té době po různých adaptacích nevypadal, ani na dané parcele vypadat nemohl).

Velká témata barokní „teoretické“ architektury jsou tak na Moravě ve dvacátých a třicátých letech 18. století zpracována do podoby myšlené ideje, „zdání“: místní stavitelé pracují v intencích knížecích objednavatelů, kteří se snaží uskutečnit své sny a touhy po skvělé a reprezentativní architektuře. Ovšem právě v téže době začala na Moravě působit nová vrstva vzdělaných stavitelů, kteří se učili projektovat racionálně a zřetelně „podle francouzského vkusu“. Jejich stále aktivnější činností končí na přelomu dvacátých a třicátých let barokní meditace o *modellu* a kresbě, o „bytí a zdání“, o teorii a praxi projektování ve středoevropském prostředí.⁴

25 Giovanni Pieroni da Gaglioni,
Brtnice, kaple s hrobkou
Collaltů – model



25 Giovanni Pieroni da Gaglioni

1586 Florencie –
1654 Vídeň

*Brtnice, kaple s hrobkou
Collaltů – model*
(1629)

Dřevo, 83 x 70 x 70 cm
Praha, Správa Pražského
hradu

Provenience: Novodobý model
(2000) podle návrhu prof. Petra
Fidlera (Univerzita Innsbruck) na
základě Pieroniho originální kresby
(Florencie, Uffizi, Gabinetto di di-
segni e stampe, inv. č. 4469A).
Nepublikováno.

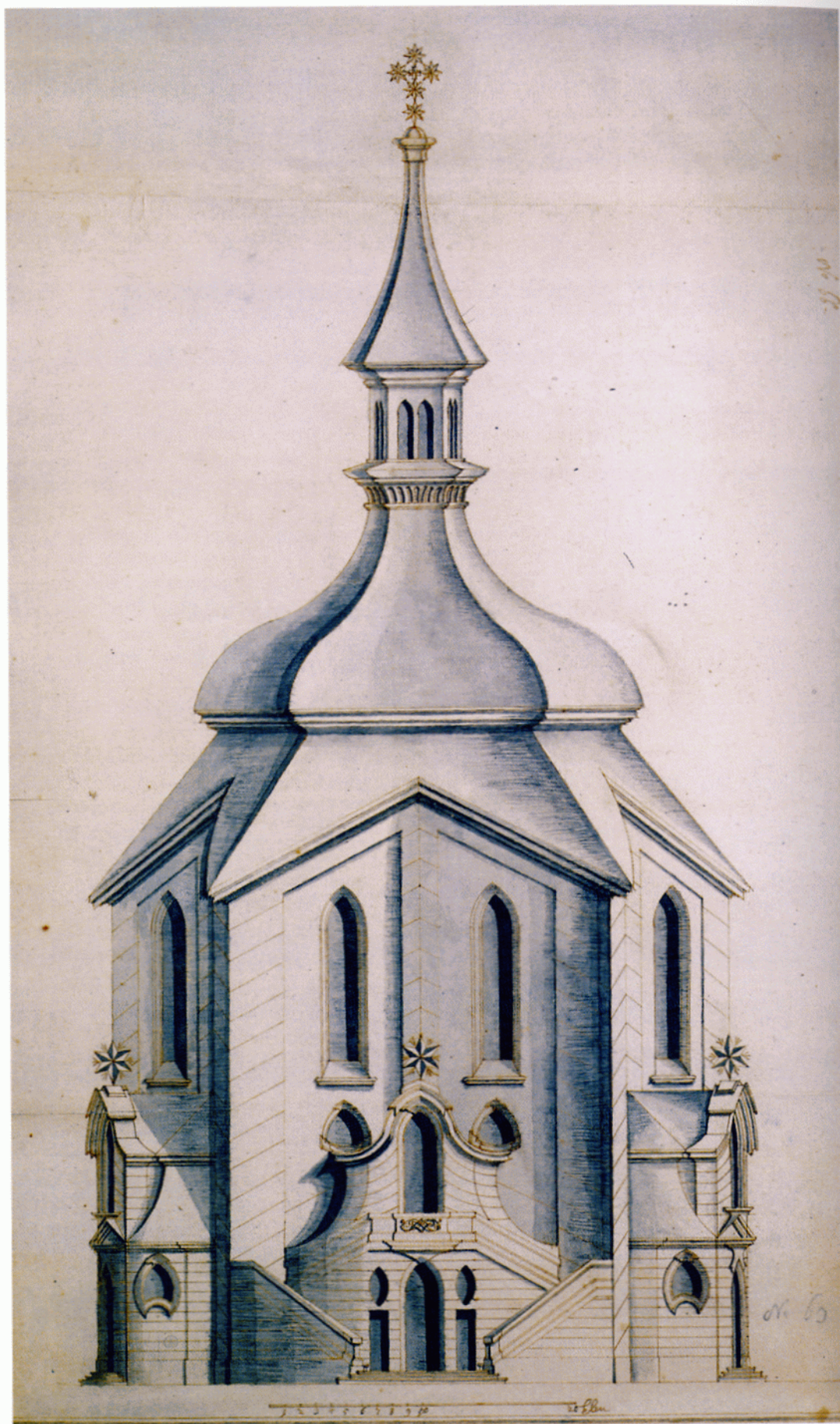
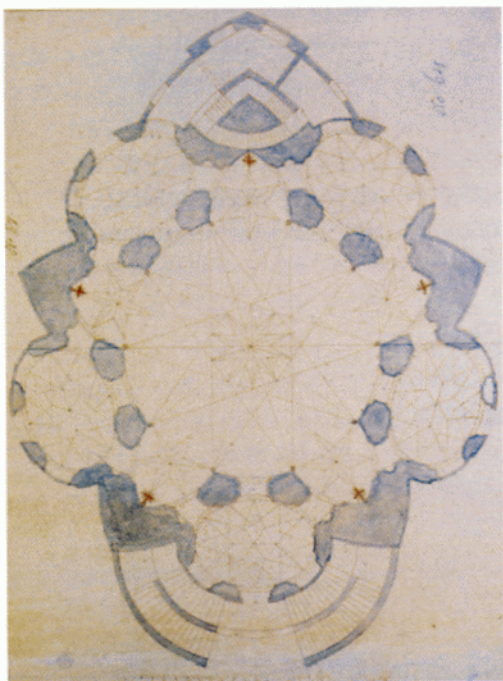
Giovanni Battista Pieroni, syn medicéjského architekta Alessandra a žák architekta Bernarda Buontalentiho přišel do Vídně s rodinou a pomocníky v roce 1622, aby vstoupil do služeb Ferdinanda II.⁵ Zpočátku se věnoval pevnostnímu stavitelství, později architektuře a vedle toho i vědecké činnosti. Jeho astronomická

pozorování nalezla uznání i u Galilea Galilei. Pieroni prováděl též vědecké pokusy a ve Vídni založil první vědeckou akademii ve střední Evropě; vedle toho ovšem sestavoval i horoskopy. Od roku 1622 působil v Praze a záhy začal v Čechách pracovat pro vévodu Albrechta z Valdštejna, kterému vyprojektoval palác v Praze, jakož i přestavbu zámku v Jičíně, ve Wismaru a Güstrově a mnohé další stavby v Praze a v severočeském Jičíně. Na Moravě je Pieroniho činnost doložena v collaltovské Brtnici u Jihlavy. Pieroni projektoval pro hraběte Collaltu rodinnou hrobku, paulánský kostel sv. Matouše a ubikace pro tkalce tamější manufaktury. Ve Vídni vyprojektoval Pieroni přestavbu collaltovského paláce Am Hof.⁶

Západomoravské panství Brtnice získal generál císařských vojsk a proslulý „dobyvatel Mantovy“ hrabě Rombald XIII. z Collalta et San Salvatore (1579–1630) jako pobělohorský konfiskát. Vázán povinnostmi u dvora anebo pověřen řízením vojenských operací nevěnoval správě svého moravského panství a s ní spojené stavební činnosti zpočátku větší pozornost. Nejpozději od roku 1628 se však inspiroval hospodářskou aktivitou svého nadřízeného a „rivala“ Albrechta z Valdštejna v severních Čechách.⁷ Collalto dal postavit v Brtnici soukenickou manufakturu včetně obydlí pro rodiny soukeníků – zjevně pro potřeby císařské armády. Do Brtnice povolal řeholníky paulánského řádu sv. Františka a zahájil pro ně stavbu klášterních budov. Pieroniho plány realizoval v Brtnici zednický mistr Giovanni Petrucci. Brněnský historik umění Václav Richter florentskému architektovi navíc připisoval ještě další projekty, včetně ideového *modella* pro přestavbu brtnického zámku v rezidenční soustavu typu *palazzo in fortezza*.⁸

Pieroni uvedl do Prahy a do Čech celou řadu originálních řešení i „moderních“ typologických motivů, které se v budoucnu staly součástí české barokní architektury. Do středoevropské architektury přinášel nové náměty nejen florentského, ale i římského protobaroka. Jedním z umělecko-historicky nejzajímavějších projektů byl Collaltův záměr vybudovat pro sebe a svůj rod hrobku v blízkosti zámku v Brtnici. Projekt kaple, doložený Pieroniho vlastnoručními kresbami ve sbírce florentských Uffizií, představuje pro florentskou stavební tradici typickou centrálu sklenutou kopulí, která svou formou navazuje především na manýristické stavby memoriálních a pohřebních kaplí florentského quattrocenta

26 Jan Blažej Santini-Aichl,
Zelená Hora u Žďáru nad Sázavou, poutní
kostel sv. Jana Nepomuckého
a. nárys průčeli
b. půdorys



a cinquecenta. Vrstvení stěny rezonuje s řešením Giovanna Antonia Dossioho ve florentské kapli Niccolini a forma kazety v kupoli kaple byla použita předtím již na florentské Capella dei Principi Pieroniho učitelem Bernardem Buontalentiem. Projekt kaple však zůstal pouze na papíře. Hrabě Rombaldo Collalto zemřel ve švýcarském Churu již v roce 1630 a jeho vdova stavbu nerealizovala. Smrtí hraběte skončila také éra velkorysých plánů na pozvednutí Brtnice na významné politické a hospodářské centrum ve střední Evropě. **P. F.**

26 Jan Blažej Santini-Aichl

1677 Praha – 1723 Praha

Zelená Hora u Žďáru nad Sázavou – poutní kostel sv. Jana Nepomuckého
1719–1722

a. Narys průčelí

Kresba perem tuší, lavírováno šedě, papír,
701 x 429 mm; číslováno (pozdější rukou) perem
No. 66, tužkou No. 63
Měřítko: 0–20 Ellen
Brno, Moravská galerie, inv. č. B 14812 (získáno 1945)

b. Půdorys kostela

Kresba perem tuší, lavírováno šedě, papír, 431 x 335 mm;
číslováno (pozdější rukou) perem No. 67, tužkou No.
64
Měřítko: 0–20 Ellen
Brno, Moravská galerie, inv. č. B 14813 (získáno 1945)

Provenience: Rájec nad Svitavou – zámek, sbírka plánů Františka Antonína Grimma před 1945; Brno, Umělecko-průmyslové museum 1945.

Literatura: Richter 1966, s. 25–37; Neumann 1971, s. 235–256;
Richter–Kudělka 1972, s. 114; Kotrba 1976, s. 14–16; Kroupa 1982,
č. kat. 13.1, 13.2; De Meyer 1997, s. 325–361; Zdeněk Kudělka in:
Krsek–Kudělka–Stehlík–Válka 1996, s. 274–281; Horyna 1998,
s. 338–349; Richter 2001, s. 333–346.

Na přelomu 17. a 18. století se na Moravě velmi rychle rozšířil kult Jana Nepomuckého jako mučedníka zpo-
vědního tajemství. V dubnu roku 1719 byl v Praze otev-
řen jeho hrob a v lebce byla nalezena organická hmota,
považovaná za mučedníkův jazyk. Tento zázračný nález
vyvolal v opatu cisterciáckého kláštera ve Žďáru
Václavu Vejmluvovi (1670–1738) myšlenku vybudovat

v blízkosti svého kláštera centrum kultu a úcty k bu-
doucímu světcí (ještě před jeho beatifikací a svatoře-
čením).

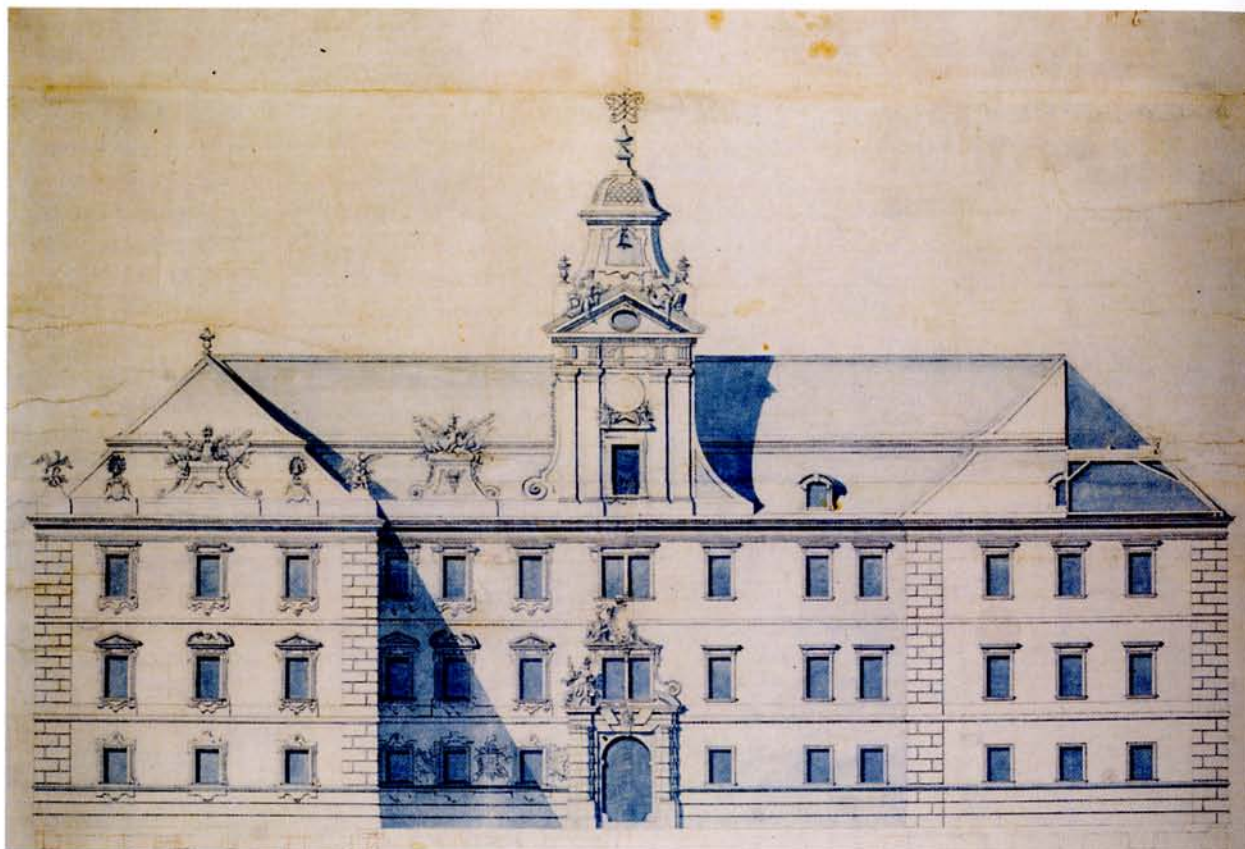
Václav Vejmluva, rodák ze Starého Brna a nadšený
milovník architektury, přejmenoval vrch nad klášte-
rem na Zelenou Horu podle Zelené Hory
u Nepomuku, odkud přišli první cisterciáci do
Žďáru (a kde později podle tradice studoval budoucí
mučedník). Na něm měl být nyní postaven poutní
kostel podle návrhu tehdy již proslulého architekta
Jana Santini-Aichla.

Stavební práce na poutním kostele začaly takřka
okamžitě roku 1719. Zprvu je prováděl Jan Jakub
Vogler z kutnohorského zednického cechu (v blíz-
kém cisterciáckém klášteře v Sedlci Santini právě
tehdy projektoval). Jakmile byly dokončeny zá-
kladní práce, proběhlo v roce 1720 položení základ-
ního kamene. Poté, do roku 1722, stavěli na Zelené
Hoře otec a syn Donato a Donat Theodor
Morazziové z Chrudimi. Roku 1722 byl kostel vy-
svěcen a následujícího roku při něm vzniklo
Bratrstvo kajícníků Jana Nepomuckého, jehož čle-
nem, jedním z prvních, se těsně před svou smrtí stal
i Jan Santini-Aichl.

Ke stavbě jsou dochovány pozoruhodné výkresy,
které ukazují zřejmě úvodní stadium celého pro-
jektu. Podle klášterní tradice opat Vejmluva zadal ar-
chitektovi téma stavby na půdorysu pětiúhelníku.
Santini tento geometrický tvar geniálně přetvořil do
složitě symbolické struktury. Brněnský historik
umění Václav Richter ji analyzoval a poukázal při-
tom na mimořádně precizní a jasné geometrické roz-
vržení půdorysu právě na základě pěticípé svatoján-
ské hvězdy. Nad tímto symbolickým geometrickým
obrazem byla vybudována hmota stavby ve formě
krystalické drúzy. Celá stavba i s vnitřní výzdobou
v sobě přitom obsahuje složitý symbolicko-teolo-
gický a ikonografický smysl. Jak je však patrné ze
srovnání současného stavu a projektu, v průběhu
stavby došlo k proměně původního Santiniho půdo-
rysu: vypuštěno bylo dvojité schodiště, které – podle
kresby – mělo stát při vstupním průčelí v ose kostela
a umožňovalo přístup na galerii proti hlavnímu oltáři.
Základní rozvrh a objem stavby byly tímto krokem
dále geometrizovány do podoby dokonalé centrály
stojící na vrcholu kopce mezi nebem a zemí.

Na kresleném projektu stereotomního tělesa jsou pa-
trné stylově gotizující prvky, díky nimž se stal kostel
sv. Jana Nepomuckého jedním z nejmagičtějších
a nejproslulejších příkladů tzv. gotizujícího baroka

27 Antonio Maria Nicolao Beduzzi,
Valtice, liechtensteinský zámek
a. průčelí



v Čechách a na Moravě. Poutní kostel dnes obklopují ambity na půdorysu desetiúhelníka s pětibokými kaplemi. Stavěny byly v další stavební fázi.⁹ Jejich půdorysný tvar je zjevně rovněž dílem Santiniho, jejich stavitel byl však již brněnský zednický mistr František Benedikt Klíčník (1677–1755), jenž roku 1725 po Santinim rovněž vstoupil do žďárského Bratrstva kajcníků sv. Jana Nepomuckého. **J. K.**

27 Antonio Maria Nicolao Beduzzi
1675 Bologna – 1735 Vídeň

Valtice (Feldsberg), liechtensteinský zámek
1724–1729

a. *Průčelí zámku*

Kresba perem tuší, lavírováno šedomodrou, papír na plátně, 997 x 1436 mm; očíslováno (pozdější rukou) perem a tužkou *No. 1*; Měřítko: 0-60 Piedi

Brno, Moravská galerie, inv. č. B 14742
(získáno 1945)

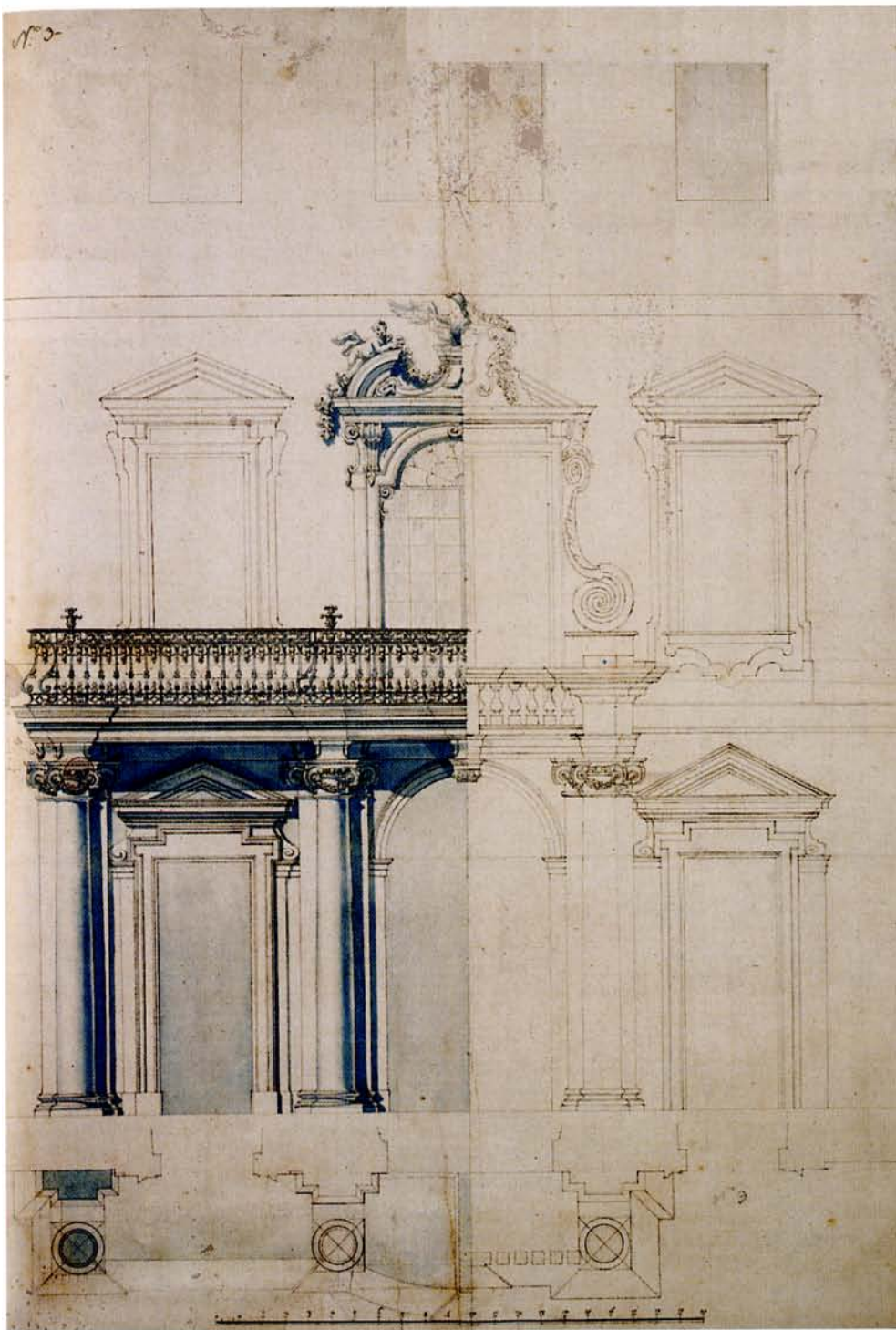
b. *Altana zámku*

Kresba perem tuší, lavírováno šedomodrou, papír na plátně, 985 x 680 mm; očíslováno (pozdější rukou) perem a tužkou *No. 3*; Měřítko: 0-20 (Piedi di Vienna)
Brno, Moravská galerie, inv. č. B 14744 (získáno 1945)

Provenience: Rájec nad Svitavou – zámek, sbírka plánů Františka Antonína Grimma před 1945; Brno, Umělecko-průmyslové muzeum 1945.

Literatura: Richter 1963, s. 61, 84–85, pozn. 80 (Domenico Martinelli); Rizzi 1979, 36–45 (Antonio Beduzzi); Kroupa 1982, č. kat. 14.1; Rizzi 1985, s. 211–222; Kroupa 1985, s. 6, č. kat. 3, 4; Kroupa 1990, s. 74–105; Zdeněk Kudělka in: Krsek–Kudělka–Stehlík–Válka 1996, s. 229–231; Kroupa 1998, s. 73–89; Kroupa 2000, s. 37–50; Kroupa 2001, s. 155–196.

Velmi precizní dekorativní kresby, které získal do své sbírky brněnský architekt František Antonín Grimm (1710–1784) z pozůstalosti divadelního inženýra Antonia Beduzziho, souvisí s důležitou



27 Antonio Maria Nicolao Beduzzi,
Valtice, liechtensteinský zámek
b. *altana*

etapou ve stavebních dějinách liechtensteinského zámku Valtice. Po smrti knížete Antona Florianu z Liechtensteina (1656–1721), jenž zahájil přestavbu a novostavbu své rodové rezidence, nastoupil na liechtensteinský trůn jeho syn, kníže Josef Jan Adam z Liechtensteina (1690–1732), a s jeho nástupem se změnil funkční a umělecký koncept projektu valtického zámku.

Rezidenční sídlo jednoho z nejvýznamnějších knížecích rodů v habsburské podunajské monarchii bylo stavěno na hranicích Dolních Rakous a Moravy po celou první polovinu 17. století a ještě na jeho sklonku bylo znovu upravováno. Na jeho vzniku se podílela postupně řada významných stavitelů, pracujících ve Vídni (Giovanni Battista Carlone, Giovanni Giacomo Tencalla, Giovanni Tencalla, Giovanni Pietro Tencalla, Domenico Martinelli, Pietro Giulietti ad.). Teprve však s nástupem knížat Antona Florianu a Josefa Jana došlo k jeho závěrečné přestavbě, jejímž výsledkem je dnešní podoba zámku.

Architektem první etapy byl v letech 1713–1722 Anton Josef Ospel (1677–1756). Ten vytvořil rozsáhlý urbanistický projekt rezidence spojující nově upravené starší části s novými hospodářskými a správními trakty. Ve druhé etapě nový kníže především zastavil další budování prostorově rozlehlého sídla a soustředil se na dekorativní výzdobu interiérů a fasád ústředního panského *corps de logis*. Jeho novým architektem se stal císařský divadelní inženýr a dekorátor Antonio Maria Nicolao Beduzzi. Ten pro knížete vytvořil sérii vysoce kvalitních kreseb, které sloužily jako ukázkové *modello* pro závěrečné úpravy.

Návrh na fasádu představuje vedle sebe původní stav fasády (vpravo) a novou dekoraci podle Beduzziho návrhu. Pro Beduzziho dekoratérské myšlení je přitom charakteristické, že vyšel ze stávajícího stavu a fasádu doplnil o planimetrické ozdoby na plochu fasády kladené postupně ve vrstvách na sebe. Důležitou roli pro něj přitom hrála především sochařská výzdoba a vojenská emblematika spojená s důstojnickou kariérou vládnoucího knížete.

V závěrečné fázi přestavby, roku 1729 vznikl projekt nového portálu s balkónem v zámeckém nádvoří, v pramenech nazvaný *altana*. Tento portál vedl do třetího nádvoří rezidence, v němž stával původní valtický hrad (za dalších majitelů byl hrad zbořen a nahrazen parkovou úpravou). Současně *altana* a jeho dekorativně vznešená forma vyznačovaly

ústřední část zámku, sestávající z hlavního sálu, kaple a soukromých knížecích komnat. Nepochybně z tohoto důvodu nám výskyt balkonového průčelí s vrchnostensko symbolickou dekorací velmi nápadně připomene podobné téma reprezentativního balkonu francouzské dvorské etikety. Odtud totiž udílel kníže v rezidenci pozdrav a očekával hold úředníků, poddaných a sloužících. Zde se objevoval pod rodovým erbem a impresou, která symbolizovala význam knížecího rodu v minulosti i současnosti. Opačnou stránkou těžce mince potom přirozeně byla ta skutečnost, že *altana* jako portál s balkonem byl vchodem do nejstaršího, jakéhosi magického jádra zámecké rodové rezidence, ztělesňující onu podvuhodnou ideu knížecího „rodu“ a „domu“ ztělesněnou v barokní rezidenci. **J. K.**

28 Václav Petrucci

1700 Uherský Brod – 1752 Slavkov u Brna

Ideální prospekt města Slavkova u Brna

1732

Kresba perem tuší, kolorováno, papír, 647 x 435 mm; značeno dole pod legendou: *delinea vit W: A: Petrucci*; nad legendou: *Prospectus Civitatis Austerlitiæ versus ad Occidentem*; popsáno čísly s legendou: *1 (Ecclesia Parochialis) – 19 (Sinagoga Judeorum)*. Brno, Archiv města Brna, fond Hoferiana 42/2

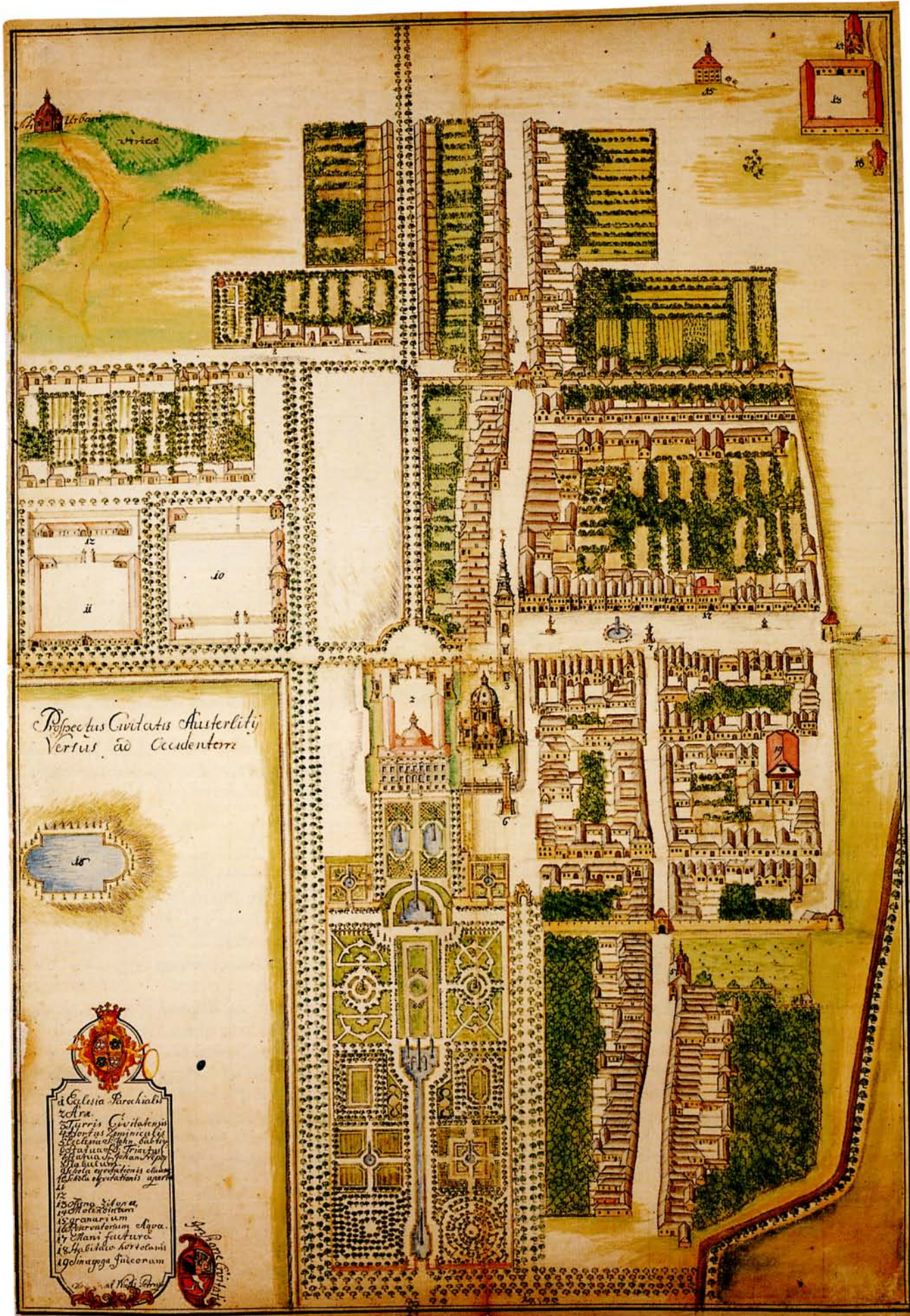
Literatura: Kubátová 1956, s. 134 (Petrucci, kopie Martinelliho návrhu); Richter 1963, s. 52 (Petrucci, kopie dle Domenica Martinelliho); Richter–Kudělka 1972, s. 111; Zdeněk Kudělka in: Krsek–Kudělka–Stehlík–Válka 1996, s. 226–227 (starší projekt Domenica Martinelliho?).

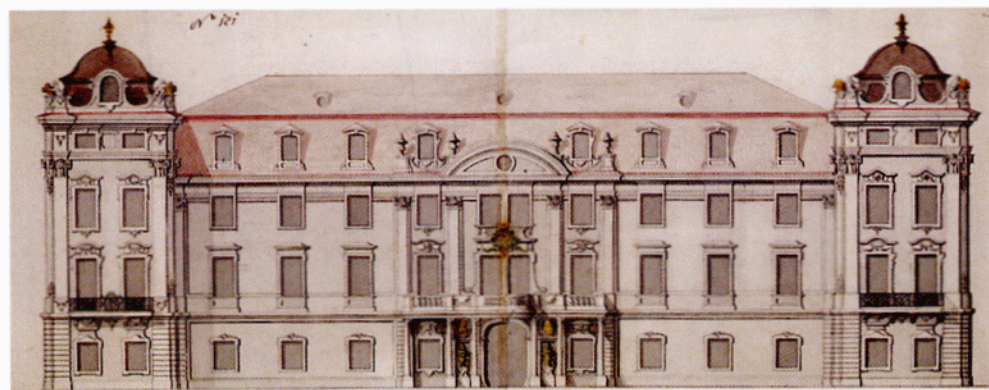
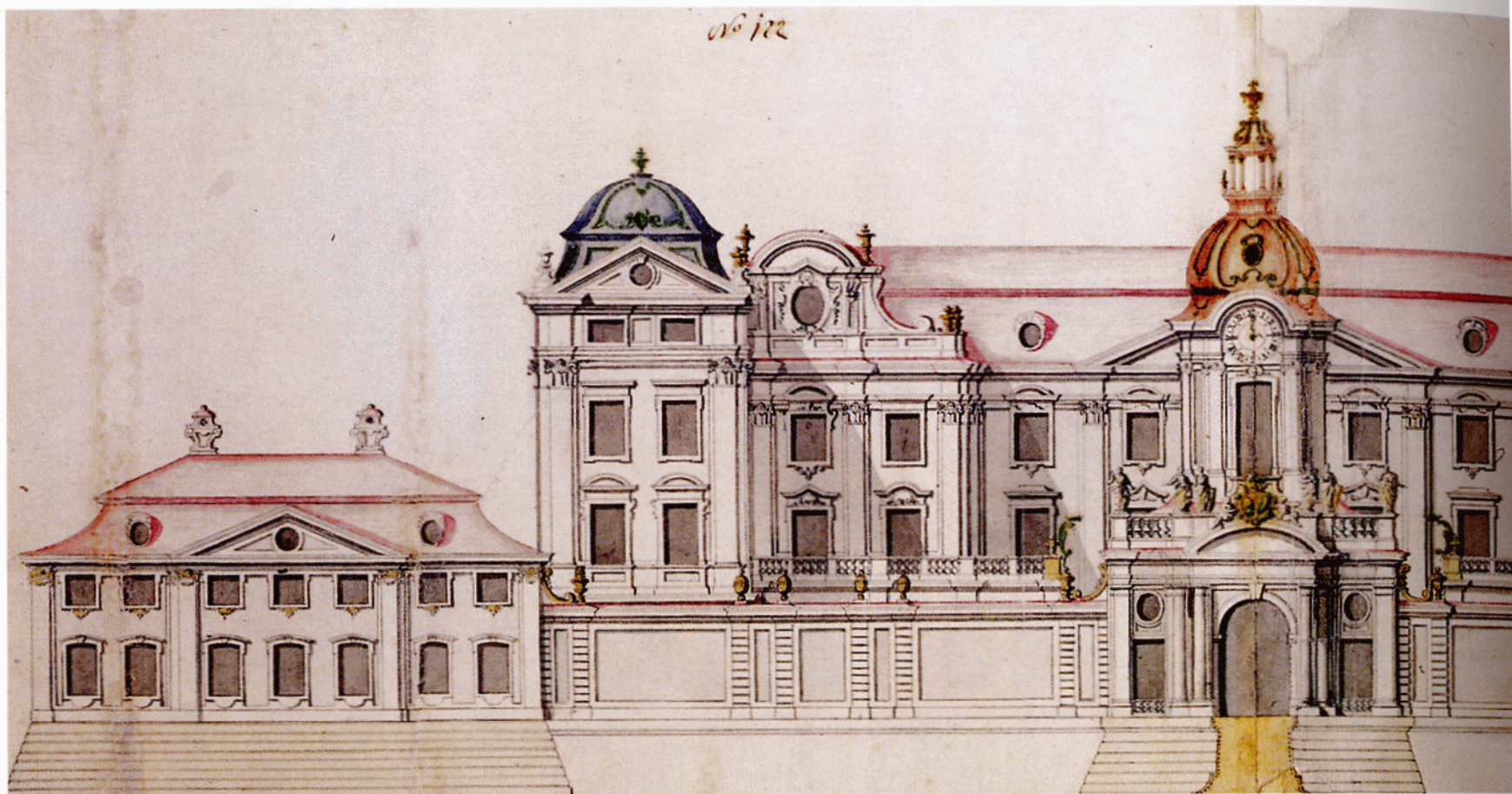
Roku 1732 byl Václav Petrucci (Petrucci), pocházející z počestlé rodiny v Uherském Brodě, jmenován stavebním ředitelem hraběte Maxmiliána Oldřicha Kounice (1679–1746) v jeho sídelním městě Slavkově.¹² Úkolem nového stavebního ředitele zde bylo po delší přestávce znovu zahájit výstavbu zámku, zámeckého parku a dalších vrchnostenských budov. Slavkovský zámek měl tehdy za sebou období, v němž se střídaly plány projektantů představujících původní goticko-renesanční sídlo (Enrico Zuccalli, Domenico Martinelli).¹¹ Původně byl zámek představován na přelomu 17. a 18. století pro říšského vicekancléře hraběte Dominika Ondřeje Kounice (1654–1705) na podkladě velkolepého projektu Domenica Martinelliho

(1650–1718), který reprezentoval monumentální ideu „kurfiřtské“ či „vicekancléřovy“ rezidence. Tento projekt však nebyl po smrti říšského vicekancléře z pochopitelných důvodů proveden. Nový majitel hrabě Maxmilián Oldřich Kounic neměl ono významné postavení jako jeho otec. Ve společenské hierarchii ovšem přesto stál poměrně vysoko: byl zemským hejtmanem na Moravě. Tomuto postavení měla nepochybně odpovídat i nová podoba zámku. Kounic byl přívržencem „francouzského“ vkusu, ve své knihovně vlastnil kompletní díla francouzských dramatiků a nebylo tedy divu, že nechal přepracovat původní zámecký projekt do uměřenější, ale současně též módnější „francouzské“ podoby na půdorysu tvaru písmene U s hlavním sálem a dvěma pavilony s vyhlídkovými terasami na konci bočních křídel.

Jako nový architekt se ve Slavkově objevil po roce 1732 Ignazio Valmaggini (činný ve Vídni ve třicátých a čtyřicátých letech 18. století), dosud stále „velká neznámá“ rakouského baroku. Zahájil tehdy stavbu hlavního sálu a severního křídla. Valmaggini byl později ředitelem dvorského stavebního úřadu ve Vídni po Josefu Emanuelovi Fischerovi von Erlach, mladším (1693–1742) a před lotrinským architektem Jean-Nicolas Jadotem de Ville-Issey (1710–1761). V této souvislosti nepostrádá na zajímavosti to, že právě návrat mladšího Fischera von Erlach z Francie do střední Evropy roku 1722 bývá všeobecně považován za dobu proměny architektonického vkusu u vídeňského dvora směrem k francouzskému stavebnímu způsobu, který s Jadotem kulminoval.¹²

Situaci nového zámku uprostřed mezi hospodářským a městským „předzámčím“ ve Slavkově náznorně ukazuje ideální prospekt Václava Petruzzioho. Ten zdůrazňuje zámek jako nové urbanistické centrum. Zámecké základní osnovy jsou podřízeny všechny městské komunikace i měšťanské domy. V této souvislosti je možné připomenout, že otevřená půdorysná dispozice zámku ve Slavkově spolu se současně budovaným zámkem v Židlochovicích jsou na Moravě prakticky prvními příklady francouzského zámeckého půdorysu, tj. půdorysu otevřeného ve tvaru písmene U s čestným dvorem.¹³ Zatímco v Židlochovicích bylo stavěno podle korespondenčního projektu pařížského královského architekta Roberta de Cotte (1656–1735), u slavkovského zámku musíme hledat naproti tomu určité „domácí“ vysvětlení jeho podoby. Modelem pro Kounice





29 Václav Petruzzi,
Průčelí zámku v Bzenci
ze zahrady

z hlediska jeho postavení jako moravského hejtmána bylo totiž architektonické řešení „rezidence prvního ministra“ (zámek Richelieu od Jacquese Lemerciera z doby před polovinou 17. století). Jednalo se však o modelovou situaci, o typ, nikoli o přímý vzor k napodobení. Proto Valmaggini i Petruzzi přijali sice typologickou stavební novinku, ale současně ponechali starší

členění fasád podle původního projektu Domenica Martinelliho, aniž by byl dodržen jeho monumentální rezidenční projekt. J. K.

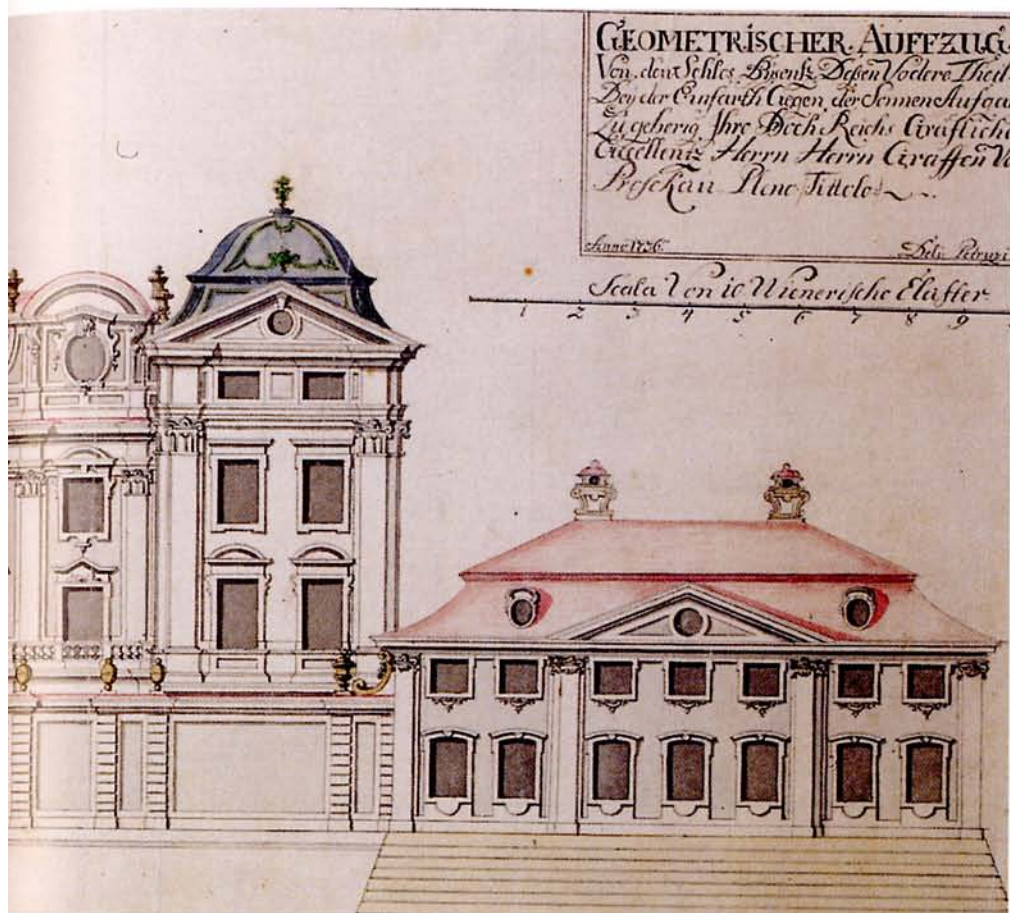
29 Václav Petruzzi

1700 Uherský Brod – 1752 Slavkov u Brna

Průčelí zámku v Bzenci

1736

Kresba perem tuší, lavírováno, kolorováno, papír, 308 x 910 mm; značeno (pozdější rukou Františka Antonína Grimma): No. 122; popsáno: *Geometrischer Aufzug von den Schlos Büsenz, dessen vodere Theil bey der Einfarth gegen der Sonnen Aufgang, zugeherig Ihro Hoch Reichs gräfliche Excellenz Herrn Grafen von Prosckau, Pleno Tittolo. / Anno 1736. Deli: Petruzi*



29 Václav Petruzzi,
Průčelí zámku v Bzenci
ze dvora

Měřítko: 0-10 Scala von 10 Wienerische Clafter
Brno, Moravská galerie, inv. č. B 15037 (získáno 1945)

Provenience: Rájec nad Svitavou – zámek, sbírka plánů Františka Antonína Grimma před 1945; Brno, Umělecko-průmyslové museum 1945.

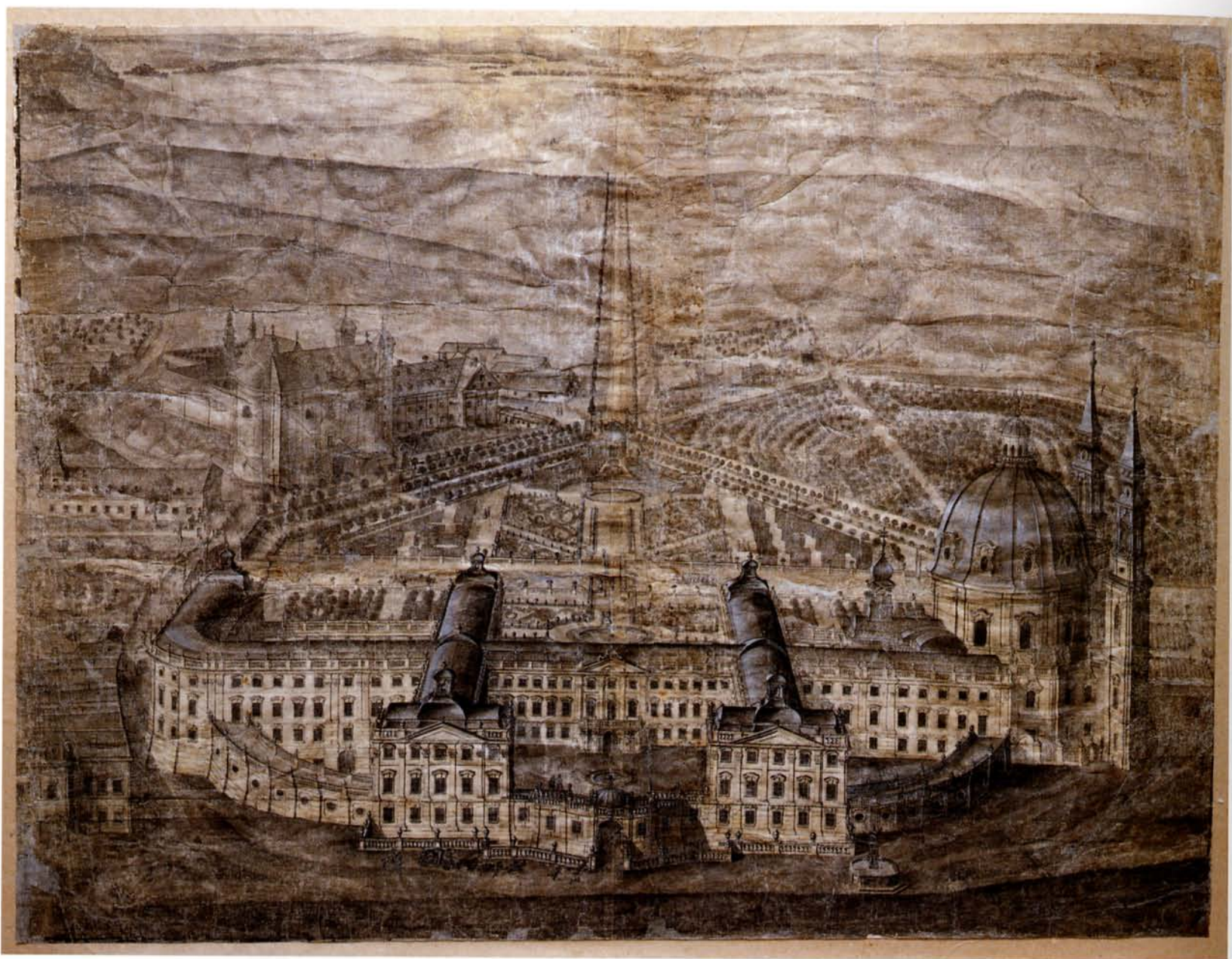
Literatura: Richter 1963, s. 69, 87 (Václav Petruzzi plány pouze překreslil); Zdeněk Kudělka in: Krsek–Kudělka–Stehlík–Válka 1996, s. 241–242 (Domenico Martinelli?, Václav Petruzzi?).

Umělecký obraz východomoravského zámku v Bzenci v době barokní je dodnes obestřen jistou dávkou umělecko-historického tajemství. Dvě Petruzziho kresby zahradní a vstupní fasády, které později získal do své sbírky plánů dietrichsteinský architekt František Antonín Grimm (1710–1784), jsou dnes zřejmě jediným svědectvím o projektované podobě bzeneckého zámku v době barokní. Zámek totiž dnes ve svém původním vzhledu již neexistuje, protože byl po roce 1850 radikálně přestavěn v historizujícím, neogotickém stylu. Obě kresby byly původně zhotoveny pro hraběte

Erdmanna Kryštofa Pruskovského z Pruskova (1675–1753), který vlastnil bzenecký majetek od roku 1701 po celé půlstoletí. Podle místní tradice (zčásti doložené také v pramenech) hrabě zprvu dokončoval v letech 1709–1710 přestavbu staršího zámku, kterou zahájil údajně již jeho otec.¹⁴ Původní zámek-hrad měl podobu hlavní budovy s nárožními bastiony, ke které přiléhala nepravidelně sestavená hospodářská křídla kolem vnitřního nádvoří. Zdá se však, že ani stavební etapa v prvním desetiletí 18. století nevedla k dokončení přestavby. Zřejmě též proto asi vznikly obě Petruzziho kresby. Z popisu na kresbě s fasádou do zahrady („... jak by mohla být fasáda novou omítkou a architektonickými prostředky okrášlena, ... jak by mohlo být altana před hlavním sálem okrášleno.“) vyplývá, že Petruzzi navrhoval především architektonickou dekoraci na jinak nestejně rozvržená a utvářená průčelí. Zatímco první kresba zobrazuje zahradní křídlo s altana uprostřed, druhá, kresebněji bohatší, představuje vstupní křídlo a nádvoří zámekovou fasádu. V moravském dějepisném umění byly obě kresby, poprvé publikované Václavem Richterem roku 1963, dlouho považovány za kopie podle projektů Domenica Martinelliho (1650–1718).

Kresba průčelí bzeneckého zámku, označená v němčině jako *geometrischer Aufzug*, však ukazuje prostorově hloubkové pojetí zámku poněkud bizarně podané geometricky do plochy: čela křídel po stranách, pavilónovité přístavby na jejich koncích i vstupní bránu do dvora se dvěma *communes* po stranách. Projekt vykazuje skutečně některé formální prvky blízké stylu Domenica Martinelliho z doby jeho projektů slavkovského zámku. Nepochybně proto byl tak dlouho považován za jeho dílo. Ovšem moderně otevřená půdorysná dispozice, včetně výrazné dekorativního charakteru celé fasády, a v neposlední řadě též téma *altana*, módní ve třicátých letech 18. století na Moravě, to vše odkazuje na to, že Martinelliho formy byly do projektu spíše dodatečně vloženy podle slavkovské předlohy. Petruzziho prospekt měl tedy nejspíše ve formě vzorového *modella* ukázat možný způsob modernizace zámku.

Přestavba zámku byla opravdu částečně uskutečněna: zda se tak stalo i s Petruzziho dekorativními prvky bohužel dnes již nevíme.¹⁵ Součástí úprav bylo též pozoruhodné sochařské vybavení zahrady, v níž byla vystavěna pozoruhodná oranžerie se



30 Nicolas Millich (?),
*Jaroměřice nad Rokytnou –
prospect generale od severu*

sochařskou výzdobou, z níž se dodnes dochovaly
sochy (Apollo a Diana).¹⁶ J. K.

30 Nicolas Millich (?)
doložený v Jaroměřicích nad Rokytnou 1727–1736

*Jaroměřice nad Rokytnou – prospect generale
od severu*

1729

Kombinovaná technika (kresba perem, černou křídou, lavírováno tuší, vysvětlováno bělobou), papír,
864 x 1155 mm

Jaroměřice nad Rokytnou, státní zámek, inv. č. J 5822
(Státní památkový ústav Brno, 474/1383)

Literatura: Plichta 1980, s. 152, 158–160 (Hildebrandt); Fidler 1974, s. 85–86 (údaje o vedutistovi Millichovi); Fidler 1984, s. 119–139 (Millich); Zdeněk Kudělka in: Krsek–Kudělka–Stehlik–Válka 1996, s. 247–250 (neznámý architekt, 1731).

Kreslíř a vedutista Nicolas Millich (Milch) dostal zaplacenou podle údajů v pramenech z questenberské pokladny v letech 1727 a 1729 vždy za trojici vedut jaroměřického zámku. Veduty z roku 1727 se pravděpodobně staly předlohou pro zahradní zámecké průčelí zachycené na grafickém listu s portrétem hraběte (rytci Joseph a Andreas Schmuzerové). Zřejmě jediná dosud zachovaná kresba na jaroměřickém zámku nejspíše patří do konvolutu kreseb, zmiňovaných k roku 1729. Tyto kresby měly zachycovat Jaroměřice „pohledy ze všech světových stran“.

Jaroměřický zámek je zobrazen perspektivně z výšky od severu a zachycuje kromě hlavního průčelí s kostelem zámeckou zahradu a část předměstí Lhota s kostelem a budovami servítského kláštera. Pohled byl dlouhá léta pokládán za ideální projekt (a přisuzován architektovi Johannu Lucasi von Hildebrandt),¹⁷ případně za ideální zobrazení zamýšlené podoby zámku (připisován neznámému architektovi na základě projektu Jakoba Prandtauera).¹⁸ Funkci kresby však mnohem precizněji určil Petr Fidler (1984), když kresbu označil za „ideální prospekt“ zámku, jako předlohu pro další grafické listy hraběte Jana Adama Questenberga.

Kreslíř příliš nedbal skutečnosti: nepravidelný průběh křídel, způsobený přestavbou stojících starších budov, je totiž na kresbě zarovnan. Celý areál je nakreslen přísně symetricky, takže zámecké křídlo vlevo přesně opakuje ohyb zámeckého kostela vpravo. Rovněž boční příčná křídla jsou kreslena v celé délce, ačkoli by na ně v reálném prostoru již nezbylo místa. Jedná se tedy nejspíše o modellovou představu, barokní „zdaní“, jemuž skutečnost stavby příliš neodpovídala.

Hrabě Jan Adam z Questenberga (1678–1752) usiloval od počátku o to, vybudovat si v Jaroměřicích „knížecí stavbu“. Budoval ji postupně ve třech stavebních etapách, při nichž pozvolna měnil své modely. Za autora prvního je běžně považován architekt Jakob Prandtauer (1660–1726), jenž před rokem 1709 navrhl přestavbu průčelí zámku v berniniovsky trojdílném schématu *corps de logis* a boční křídla. Roku 1711 se hrabě obrátil k modelovému vzoru v díle Paula Deckera (*Fürstlicher Baumeister*) a dokončil stavbu zahradní části zámku spolu se zahradou a rozestavěným kostelem. K poslední fázi pozval „stavitele ze St. Pöltenu“, pravděpodobně Josepha Munggenasta (1680–1741). Ten těsně předtím dokončil *altana* benediktinského kláštera v Melku a byl asi též autorem obdobného *altana*, které spatřujeme na kresbě jaroměřického zámku. **J. K.**

Poznámky

- Jarmila Krčálová, Giovanni Pieroni – architekt? *Umění* XXXIV, 1988, s. 511–542.
- Václav Richter, Santinis Pläne für die Kirche auf der Zelená Hora bei Saar. *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university* F 10, 1966, s. 25–38. K Santinimu a jeho katalogu architektonických kreseb srov. rovněž Horyna 1998.
- Srov. např. Rudolf Preimesberger, Berninis Capella Cornaro. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1986, s. 190–219.
- Jiří Kroupa, „Modello“ und „gusto“ im barocken Mähren. Wien, v tisku.
- Krčálová 1988 (cit. v pozn. 1); Luigi Zangheri, Giovanni Pieroni e Baccio del Bianco a Praga e nell'impero. In: *Centri e periferie del barocco. Il barocco romano e l'Europa*. Roma 1992, s. 505–516; Petr Fidler, Kostel sv. Jakuba v Jičíně a architekt Giovanni Battista Pieroni. *Z Českého ráje a Podkrkonoší* 3, 1997, s. 31–44.
- Brno, Moravský zemský archiv, G 169, Rodinný archiv Collaltů: *Litterae Architectorum Pieroni et Io. Petrucci ad Comitum Rombald de Collalto, concernantes Architecturam Novam Ecclesiae Pernicensis*; J. O. Eliáš.–M. Heroutová–D. Libal, *Klášter Brtnice. Stavebně historický průzkum, SÚRP MO*, 1974; Jaroslav Petru, Předpoklady pro opravu architektury G. B. Pieroniho v Brtnici. *Památky a Příroda* 8, s. 147; Petr Fidler, Loggia mit Aussicht – Prolegomena zu einer Architekturtypologie. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XL, 1987, s. 83–101.
- Pavel Balčárek, Brtnice ve víru Třicetileté války, s. 133–149; Vratislav Nejedlý, Uměleckohistorické památky Brtnice, s. 369–395; In: Jan Janák (ed.), *Dějiny Brtnice a připojených obcí*. Brno 1988.
- Václav Richter, Příspěvky k dějinám architektury 17. století. *Památky archeologické* XXXIX, 1933, s. 59–66.
- Mojmír Horyna počítá s původním Santiniho návrhem i v případě obelisků nad kaplemi ambitů, které jsou doloženy na pozdějších kresbách před polovinou 18. století.
- Lubomír Peduzzi, Václav Petrucci, stavitel Kouniců. *Vlastivědný věstník moravský* XLV, 1993, s. 56–61.
- Hellmut Lorenz, Domenico Martinellis Projekt für Schloss Austerlitz (Slavkov u Brna) in Mähren. *Umění* XXIX, 1981, s. 250–258.
- Jiří Kroupa, Otázky slavkovského zámku: Valmaggini a Slavkov. *Umění* XXVII, 1979, s. 154–158. Ke stavbě zámku srov. Kubátová 1956, s. 133–144.
- Kromě Petrucciho kresby je tato nová, podle mého mínění Valmagginiho koncepce zachována rovněž na půdorysu slavkovského zámku překresleném architektem Františkem Antonínem Grimmem v jeho plánové sbírce v Rájci nad Svitavou. Foto srov. Zdeněk Kudělka, Drobnosti k barokní architektuře Moravy III. *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university* F 25, 1981, s. 68 (Domenico Martinelli).
- Již k roku 1671 je např. zmiňována novostavba zámecké kaple a v 90. letech 17. století další stavební úpravy.
- V této souvislosti je ovšem též nápadné, že nevíme ani, jak se oba plány dostaly do sbírky Františka Antonína Grimma. Pruskovské dědictví ve druhé polovině 18. století připadlo knížatům z Dietrichsteina, jejichž architektem brněnský inženýr Grimm byl. Mohl snad pokračovat na některých adaptačních pracích na zámku.
- Sochy jsou dnes v parku zámku Buchlovice. Miloš Stehlik je připisuje sochaři Ignáci Lengelacherovi (1698–1780); svým stylem připomínají práce italského virtuosa Lorenza Mattiellioho (1688–1748).
- Plichta 1980, s. 151–167.
- Zdeněk Kudělka in: Krsek–Kudělka–Stehlik–Válka 1996, s. 247.

Franz Anton Maulbertsch a jeho okruh na Moravě

Lubomír Slavíček

Již brněnský sochař a vzdělaný historiograf Ondřej Schweigl (1735–1812) na sklonku 18. století označil ve svých poznámkách o soudobém umění na Moravě a jeho nejvýznamnějších reprezentantech vídeňského akademického malíře Franze Antona Maulbertsche (1724–1796), rodáka od Bodamského jezera, za prvního mezi malíři, kteří se v této době umělecky uplatnili na Moravě. A to navzdory skutečnosti, že ho nelze počítat k moravským umělcům, přestože pro teritorium Moravy vytvořil mnoho děl. Malířův velký obdivovatel a také častý spolupracovník Schweigl, stejně jako další soudobí znalci, Maulbertsche vysoko hodnotili pro jeho „talent ducha a píli“ a především pro „originalitu jeho díla“, k níž přispíval především malířův bohatý, proměnlivý kolorit, a také poněkud „zvláštní nápady“. Pozornost znalců umění a většiny tehdejších žáků, kteří byli ochotni napodobováním jeho příkladu obětovat dokonce základy přirozené kresby, přitahovalo pozornost zejména malířovo neobyčejně dráždivé nakládání s barvou a jeho způsob práce štětce.¹ Kritické hlasy, zejména z řad stoupenců klasicismu, pak v souvislosti s uměleckým hodnocením Franze Antona Maulbertsche, kterého s oblibou označovali za „originálního podivína“ (ein origineller Sonderling), opakovaně upozorňují na některé nedostatky v kresbě. Maulbertschovi i jeho velkému předchůdci Paulu Trogerovi (1698–1762), který si vysloužil epiteton malíře „nebezpečných obrazů“, vyčítali, že ovlivnili tvorbu mladých umělců z okruhu vídeňské akademie, která se např. u Franze Antona Schunka

(před 1720–1770) nebo Johanna Ignaze Mildorfera (1719–1775) zvrhla v „nevkusnou manýru“.² Tvorba Paula Trogera a Franze Antona Maulbertsche, dvou předních představitelů malířské akademie ve Vídni, i většina prací jejich četných žáků a následovníků je vpravdě strhujícím příkladem výrazového, mnohdy až exaltovaného umění, založeného především na plastické nadsázce a světelně umocněné barvě, tj. výtvarných prostředcích, které byly pochopitelně cizí pojetí stoupenců doktriny klasicismu, uplatňující se ve střední Evropě až na sklonku 18. století.³ Osobitý a výtvarně radikální projev Franze Antona Maulbertsche, který současníky podmaňoval a strhával bohatou fantazií i subjektivně zabarvenou expresivností, krystalizoval ovšem pozvolna. Po váhavých začátcích, kdy Maulbertsch poněkud zůstával ve stínu některých svých spolužáků a vrstevníků, se jeho talent naplno rozvinul těsně po roce 1750, kdy malíř zahájil strmou dráhu obdivovaného a hojně zaměstnávaného malíře monumentálních fresek i autora oltářních a závěsných obrazů. Radikálnost malířova projevu, v němž nakonec došlo k vystupňování barevné exprese, eskalovala v několika zakázkách na konci padesátých let, mezi nimiž důležité místo zaujaly dvě závažné realizace vytvořené pro moravské objednavatele. V letech 1759 až 1760 se svými pomocníky a spolupracovníky Andreasem Bruggerem (1737–1812) a Johannem Angstem (1736–1760) namaloval výtvarně strhující a ikonograficky

předchozí dvoustrana

Franz Anton Maulbertsch,
detail fresky ve Sněmovním
sále zámku v Kroměříži

Josef Winterhalder ml.,
Proměnění Krista na hoře Tábor,
Rajhrad, freska v presbytáři
klášterního kostela

pozoruhodnou fresku na stropě Lenního sálu letní rezidence olomouckého biskupa v Kroměříži a ve stejné době pokryl freskovou výzdobou klenby klášterního kostela piaristů v Mikulově. Maulbertschovy monumentální freskové realizace, závěsné a oltářní obrazy, stejně jako přípravné kresby a olejové skici, jimiž si umělec svá definitivní díla připravoval, vzbudila pochopitelně nebývalý zájem četných milovníků umění a objednavatelů. Současně se stávala vzorem hodným následování pro jeho malířské kolegy, spolužáky z vídeňské akademie a spolupracovníky, mj. pro Felixe Ivo Leichera (1727–1812), Johanna Wenzela Bergla (1718–1789), Johanna Cimbala (1722–1795), Josefa Sterna (1716–1775), Johanna Ignaze Mildorfera, Johanna Lucase Krackera (1719–1779) nebo Franze Xavera Wagenschöna (1726–1790), kteří na Moravě, tradičně se ochotně otevírající výtvarným podnětům přicházejícím z vídeňského centra, našli široké umělecké uplatnění jako freskaři i malíři oltářních obrazů. K rozšíření Maulbertschova osobitého výtvarného stylu, který značně čerpal podněty z italského (Johann Liss, Giuseppe Bazzani, Carlo Marratti, Alessandro Magnasco, Carlo Carlone, Giovanni Battista Piazzetta, Giovanni Battista Pittoni ad.) i nizozemského malířství (Rembrandt, Pieter Pauwel Rubens) a rovněž z tradice severského manýrismu,⁴ vydatně přispěli i moravští nebo na Moravě později působící adeпти malířského umění Josef Winterhalder ml. (1743–1807), František Antonín Šebesta-Sebastini (1724–1789), Andreas Brugger, nebo Matthias Bronnenmayer (1751–1725), kteří prošli školením v Maulbertschově dílně a později ve své vlastní tvorbě na úrovni svých uměleckých schopností věrně propagovali, opakovali, ale i rozměňovali jeho styl.⁵ V průběhu šedesátých a sedmdesátých let docházelo pod vlivem nastupujícího klasicismu v Maulbertschově díle k postupné proměně malířova výtvarného názoru. Svůj podíl na ní měla i teoretická činnost malířova přítele, významného osvícence a stoupence barokního klasicismu, Josefa von Sonnenfels (1732–1817), rodáka z Mikulova na jižní Moravě, který ve funkci sekretáře vídeňské akademie patřil po roce 1770 společně s jejím protektorem, knížetem Václavem Antonínem Kaunitz-Rietbergerem (1711–1794) a s Josefem svobodným pánem von Sperges (1725–1791) k vlivným rozhodčím ve věcech výtvarného vkusu.⁶ Maulbertsch na tyto nové slohové podněty reagoval ovšem po svém a o jeho tvůrčím přístupu mj. vypovídají fresky vytvořené kolem roku 1765 pro kartuziány v Brně-Králově Poli, křížovníky s červenou hvězdou na Hradišti

u Znojma (kostel sv. Hypolita) nebo premonstráty v Louce u Znojma (skici k nedochovaným freskám letního refektáře), či soubor oltářních obrazů namalovaný pro klášterní kostel cisterciáček v Předklášteří u Tišnova (1766–1767). Přiklon k tendencím výtvarného klasicismu, projevující se především zpevněním celkového kompozičního uspořádání, utvrzováním forem, pohasnutím barev a také snahou po potlačení expresivních složek, se v Maulbertschově díle ve větší míře uplatnil až v průběhu sedmdesátých a osmdesátých a na počátku devadesátých let, a to zejména v monumentálních zakázkách v Uhrách a Tyrolech. Na Moravě se to nejvýrazněji projevilo ve fresce v poutním kostele v Dyji u Znojma (1774). Malířovy oltářní obrazy vytvořené ve stejném období třeba pro moravské objednavatele (Vranov u Brna, 1777; Brno-Zábrdovice, 1782; Doubravník, 1784) a zejména Maulbertschovy přípravné olejové skici, v nichž je zřejmá přímá kontinuita s jeho díly z druhé poloviny padesátých a počátku šedesátých let, ukazují zřejmé limity umělcova následování klasicismu. Tuto skutečnost můžeme mj. doložit na svěží skice (dnes v Augsburgu, Städtische Kunstsammlungen-Deutsches Barockmuseum) vztahující se k zaniklé fresce v knihovním sále premonstrátského kláštera v Louce u Znojma.⁷ Sledujeme-li výrazné stopy, které Maulbertschova umělecká činnost zanechala na Moravě, nesmíme opomenout ani skutečnost, že jeho díla byla dobře zastoupena v soudobých soukromých sbírkách, zejména pak v držení malířových zaměstnavatelů z řad vysokého kléru. Drobné závěsné obrazy, příp. přípravné skici, zpracovávající mytologické i náboženské náměty jako Pallas Athéna, Ester, Abigail, Sv. Jiří či Nejsvětější Trojice se nacházely v majetku louckého opata Gregora Lambecka (1712–1781).⁸ Šlo nepochybně o dary, jimiž se malíř odvděčil svému častému zaměstnavateli. Ucelený soubor dvanácti olejových skic Franze Antona Maulbertsche vlastnil další z významných zadavatelů, prior a prelát kartuziánského kláštera v Králově Poli u Brna, Athanasias Gottfried (1728–1814). Nejspíše šlo o přípravné práce k freskové výzdobě prostor kapitulní síně, sakristie (dnes kaple Andělů) a kaple P. Marie v klášterním kostele.⁹ Gottfried, který u svých současníků získal pověst vzdělaného muže a vášnivého obdivovatele výtvarného umění (*leidenschaftlicher Verehrer der bildenden Künste*), byl stoupencem osvícenských

myšlenek a mj. se zúčastnil aktivit brněnského komitétu *Société patriotique de Hessen-Homburg*. Hrabě Maximilian Josef Lamberg (1729–1792), jeden z iniciátorů tohoto komitétu, se ve své knize *Memorial d'un Mondain* (1774) zmiňuje o rozmluvách, které s Athanasiem Gottfriedem vedl o umění. Zaznamenává například, že mu prelát detailně vyložil ikonografii některých uměleckých děl, které objednal pro svůj klášter.¹⁰

Finesy Maulbertschova strhujícího a neobyčejně přítavného výtvarného projevu dovedli pochopitelně ocenit i jeho umělečtí kolegové, vrstevníci i příslušníci nastupující generace, kteří se snažili jeho díla, především kresby a grafické listy, olejové skici a drobné obrázky získat do svého vlastnictví. Spolu s vlastními kopiemi a záznamy, zachycujícími Maulbertschovy invence, sloužily jako zdroj výtvarné a ikonografické inspirace pro jejich původní tvorbu. Víme, že větší množství Maulbertschových kreseb vlastnil především jeho vyučenec Matthias Bronnenmayer, který v Brně do roku 1825 působil jako učitel kreslení.¹¹ Přítomnost mistrových skic je doložena také v dílenské sbírce vzdělaného brněnského sochaře a častého Maulbertschova spolupracovníka Ondřeje Schweigla, v jehož držení se před rokem 1812 nacházely také práce malířova věrného žáka a následovníka Josefa Winterhaldera ml. a dalších malířů vyšších z okruhu vídeňské akademie a pracujících na Moravě, mj. Josefa Sterna, Františka Antonína Palka (1717–1766) nebo Johanna Martina Schmidta, zv. Kremser-Schmidt (1718–1801).¹² I proto dnešní zastoupení prací Franze Antona Maulbertsche a jeho okruhu v Moravské galerii a dalších veřejných sbírkách v českých zemích je nejen početné, ale především mimořádně kvalitní a vskutku reprezentativní.

77 Franz Anton Maulbertsch

1724 Langenargen – 1796 Vídeň

Vítězství Minervy nad Závistí

kolem 1765

Kresba černou a bílou křídou, šedě tónovaný papír, 283 x 205 mm

Brno, Moravská galerie, inv. č. B 2599

(získáno 1938)

Provenience: Brno-Řečkovice, sbírka Arnold Skutezky před 1938.

Literatura: Kat. Praha 1949, s. 10, č. kat. 72; Garas 1960, s. 16, 199, č. kat. 36; Bushart–Sandner 1963, s. 55, č. kat. 91; Alice Strobl in: Kat. Maulbertsch 1974, s. 108, č. kat. 113; Garas 1974, s. 256; Kroupa 1984b, č. kat. 7; Kroupa 1985, s. 12, č. kat. 53; Kratinová 1988, s. 53–54, č. kat. 30; Preiss 1996, s. 90, č. kat. 45.

V mnohotvárném díle Franze Antona Maulbertsche se zejména v průběhu padesátých a šedesátých let opakovaně vracejí témata, v nichž je připomenuta tradiční úloha Pallas Athény či Minervy jako patronky a ochránčyně umění a umělců.¹³ Podobným námětům byla od renesance věnována zvýšená pozornost zejména v prostředí uměleckých akademií. Akademické učiliště ve Vídni nebylo v tomto směru výjimkou a je příznačné, že jako téma prvního konkurzu, který se uskutečnil v roce 1750 po čtyřletém přerušení výuky, vybral rektor akademie, malíř Jacob van Schuppen (1670–1751) alegorickou scénu *Akademie se svými atributy u nohou Minervy*. V zadání úkolu se objevuje jednoznačné ztotožnění bohyně moudrosti Minervy s tehdejší protektorkou akademie, císařovnou Marií Terezií – *Allegoria oder verblümete Vorstellung der Kayserin unter der Gestalt der Minerva mit ihren Attributis oder Eigenschaften sizend*. První cenu, zlatou medaili v této akademické soutěži v kategorii malby obdržel Franz Anton Maulbertsch za obraz, který byl nedávno znovu objeven.¹⁴ Také další Maulbertschova díla, v nichž byla zpracována podobná tematika, vznikla v těsném sepětí s malířovou akademickou kariérou. Řádným členem akademie se Maulbertsch stal v roce 1759 na základě fresky *Alegorie malířství, sochařství a architektury*, kterou namaloval v zasedací místnosti tehdejšího sídla akademie. V roce 1770 předložil jako přijímací kus na rytecké akademii Jakoba Schmuzera grisajový obraz – předlohu pro grafický list – představující alegorii osudu Umění.¹⁵

77 Franz Anton Maulbertsch,
Vítězství Minervy nad Závistí



Do tohoto tematického okruhu lze zahrnout i Maulbertschovu bravurní kresbu, která i přes svůj nepopiratelný studijní charakter – přípravná práce k závěsnému obrazu? – působí dojmem zcela svébytného výtvarného díla. Jejím námětem je Pallas Athéna, která svými zbraněmi přemáhá jednoho z hlavních nepřátel umění, Závist.¹⁶ Zosobnění Závisti, která leží poražena na zemi, pod nohama vítězné bohyně, je ve shodě s tradičními představami, kodifikovanými mj. *Ikonologií* Cesare Ripy, znázorněno jako vyhublá, ošklivá stará žena, která má místo vlasů hady. Vznik kresby, načrtnuté rychlými a zběžnými tahy černé křídly a vysvětlované dotyky bílé křídly, byl dosud bezvýhradně kladen na počátek padesátých let, podle mínění Bruno Busharta nejspíše do roku 1752. Shodný kreslířský ductus, pracující s energickým šrafováním, a plně korespondující s luminismem jeho fresek a olejových obrazů z počátečního období malířovy tvorby, nacházíme také na vynikající kresbě s novozákonním podobenstvím o milosrdném Samaritánu. Rovněž vznik této studie byl původně datován do doby kolem

roku 1754 a později Ekkardem Knabem a Alicí Stroblovou přesvědčivě posunut do první poloviny šedesátých let.¹⁷ Stejnou časovou korekci lze provést také v případě brněnské kresby. Maulbertsch nebyl pochopitelně jediným umělcem z okruhu vídeňské umělecké akademie, který k ikonografii Pallas Athény vítězí nad Závistí a Nevědomostí, respektive chránící především mladé umělce před jejich negativním působením, opakovaně vracel. Podobně koncipované alegorie známe například ze sochařského zpracování Jacoba Christoph Schleiterera (1757) a Johanna Pergera (1769),¹⁸ nebo z kresby Johanna Martina Schmidta, zv. Kremser-Schmidt (1785).¹⁹ L. S.

78 Franz Anton Maulbertsch 1724 Langenargen – 1796 Vídeň

Vysvobození panny

kolem 1759

Olej, plátno, 73 x 52,4 cm

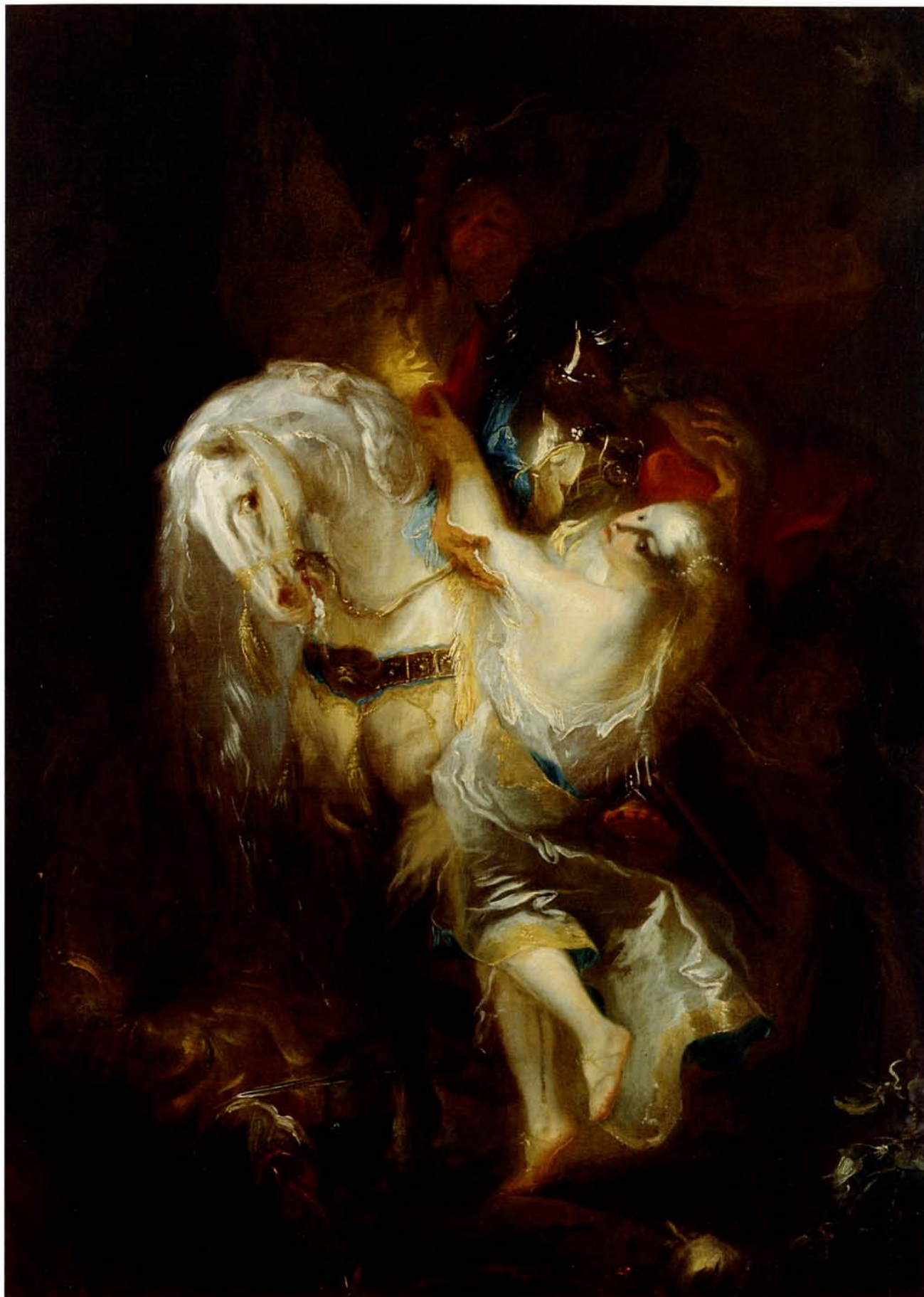
Brno, Moravská galerie, inv. č. Z 1644

(získáno 1946)

Provenience: Veverská Bitýška, soukromý majetek před 1946. Literatura: Kat. Brno 1946, č. kat. 123; Hálová-Jahodová 1947, s. 224; Garas 1960, s. 51, s. 207, č. kat. 116; Preiss 1962, s. 284; Krsek 1963, s. 89; Kat. Brno 1967, č. kat. 20; Kratinová 1968, s. 29, č. kat. 35; Kratinová 1972, s. 9, 12; Garas 1974, s. 237; Ivo Krsek in: Kat. Maulbertsch 1974, s. 91, č. kat. 39; Krsek 1974, obr. 1; Krsek 1975–1976, s. 138; Cannon–Brookes 1976, s. 26; Krsek 1979, s. 59–66; Pavel Preiss in: Kat. Tokyo 1980, č. kat. 27; Kroupa 1984, č. kat. 2; Kroupa 1986b, s. 134, 258; Kratinová 1988, s. 47, č. kat. 24; Kratinová 1992, č. kat. 38; Fehr–Lemmens 1994, s. 146–149; Fehr–Lemmens 1996, s. 49, 83; Luigi Ronzoni in: Lorenz 1999, s. 443–444, č. kat. 180.

Smělá výtvarná řešení, vyznačující se odvážnými barevnými a kontrastními světelnými kombinacemi, pozoruhodně diferenciovaným malířským rukopisem, kombinujícím tenké lazurní nátěry s pastózními nánosy barev, tvarovou nadsázkou, která se nevyhýbá ani výraznému zkreslení a karikaturním rysům v typice postav, se v tvorbě Franze Antona Maulbertsche v padesátých letech uplatňovala nejen v jeho freskách a rozměrných oltářních kompozicích, ale s nebývalou intenzitou a působivostí i v jeho komorních pracích, především v přípravných a autonomních skicích a v drobných kabinetních obrazech. Jeden z nejpůsobivějších

78 Franz Anton
Maulbertsch,
Vysvobození panny



Maulbertschových malířských výkonů z této doby představuje nevelký obraz ze sbírek Moravské galerie v Brně, jehož námět se dosud nepodařilo přesvědčivě objasnit. Scéna zobrazuje rytířského jezdce na bílém hřebci, s praporcem opřeným o pravé rameno, který k sobě pozvedá plavovlasou, zpola obnaženou dívku (princeznu?), již právě zachránil před smrtelným nebezpečím. Tělo poraženého protivníka leží vlevo pod kopyty jeho koně, zatímco jeho utátá hlava se nachází na opačné straně. Po pokusech interpretovat zobrazený výjev jako Únos Proserpiny nebo jako výjev z legendy o uherském patronu, sv. Ladislavovi (Klára Garas), se většina autorů spokojila pouze s obecným ikonografickým určením typu: Únos, Scéna z legendy nebo Vysvobození panny. Přitom je nanejvýš pravděpodobné, že obraz zachycuje zcela konkrétní scénu, která byla inspirována určitou literární předlohou, nejspíše pozdně renesančním nebo barokním básnickým heroickým eposem.²⁰

Provedené slohové rozborů obrazu opakovaně prokázaly komplikovanou výtvarnou strukturu tohoto Maulbertschova díla a současně upozornily na rozmanité zdroje, které ji podmínily. Dramaticky vyhocenou scénu malíř umístil do tmavého, pouze povšechně definovaného prostoru, z něhož je prudkým světlem akcentována postava dívky, jejíž fyziognomie vychází z typů používaných malíři benátského settecenta (Giovanni Antonio Guardi, Giovanni Battista Pittoni), ušlechtilá hlava koně, jeho šíje a hrud'. Zakloněná postava jezdce zahalená v plášti, stejně jako tělo a hlava poraženého nepřítele zůstávají divákovi částečně zahaleny měkkým šerosvitem. Způsob světelné režie nepochybně odkazuje k Rembrandtovi, jehož dílo Maulbertsch, stejně jako jeho současníci, velmi pozorně a intenzivně studoval a jehož výtvarné postupy i jednotlivé motivy ve své tvorbě často parafrázoval.²¹ V osvětlených partiích obraz upoutává rafinovanou barevností a malířským ztvárněním inkarnátů dívčina obličej a těla, stejně jako kůže a hřívy bělouše. Způsob jejich barevného pojetí a malířského provedení svědčí jednak o malířově fascinaci pozdně manýristickým malířstvím rudolfinského okruhu, jmenovitě dílem Bartholomea Sprangera, jednak o vydatném poučení flámskou malbou 17. století, zejména díly Peetera Pauwela Rubense a Anthonise van Dyck. „*Ze zážitku Rubense, z jeho uchvácenosti smyslovými kvalitami a kvetoucí tělesnosti, stejně jako z jeho bytostného sklonu vytvářet slavnostní vizi světa jakoby ze vzácné hmoty, lze odvodit nejen dívčím inkarnát i s jeho settecenteskou benátskou intonací a manýristickým vyhrocením, ale*

i malířské pojednání jejího roucha, běloskvoucího koně a konec konců i šerosvitu v jeho smyslné vláčností.“²² V Rubensově díle má svůj původ i diferenciovaný malířský rukopis, který pracuje s tenkými lazurními nánosy barvy, působivě doplněnými pas-tózními, téměř kaligraficky vedenými tahy štětce, které například přispívají k vyvolání dojmu pohybu draperií. Nelze přehlédnout, že rovněž většina motivů obrazu vychází z konkrétních rubensovských předloh, zejména z jeho slavného medicejského cyklu, který v grafickém přepisu byl používán při výuce na vídeňské akademii a nadto se prokazatelně nacházel v Maulbertschově majetku.²³ Tento hlavní inspirační zdroj byl dále doplněn znalostí Rubensových obrazů, které malíř mohl studovat v aristokratických obrazárnách ve Vídni. Tak typ a pohybová akce dívky má svůj předobraz nejen v ženském aktu na alegorickém výjevu *Triumf pravdy* z Historie Marie Medicejské, ale rovněž v postavě *Oreithyie* na Rubensově plátně *Boreás unáší Oreithyiu*, který byl součástí věhlasné obrazárny knížete Václava Antonína Kaunitze-Rietberga (dnes Vídeň, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste). Rovněž typ bílého oře je odvozen z předloh Rubensových koní, kteří se mj. objevují ve scéně *Cesta královny Marie Medicejské do Pont-de-Cé*, případně na obraze *Požehnání Deciu Musovi* z cyklu Peetera Pauwela Rubense ze života římského konzula Decia Musa, který se od roku 1693 nacházel ve Vídni v proslulé obrazárně knížat z Liechtensteina. Některé motivy patří k ustálenému repertoáru Maulbertschových prací; například typ a pohybová akce vojáka se objevuje na pozdější skice, znázorňující esovitě prohnutou postavu sv. Floriána (kolem 1765).²⁴ L. S.

79 Franz Anton Maulbertsch

1724 Langenargen – 1796 Vídeň

Diana a Kallistó

1760

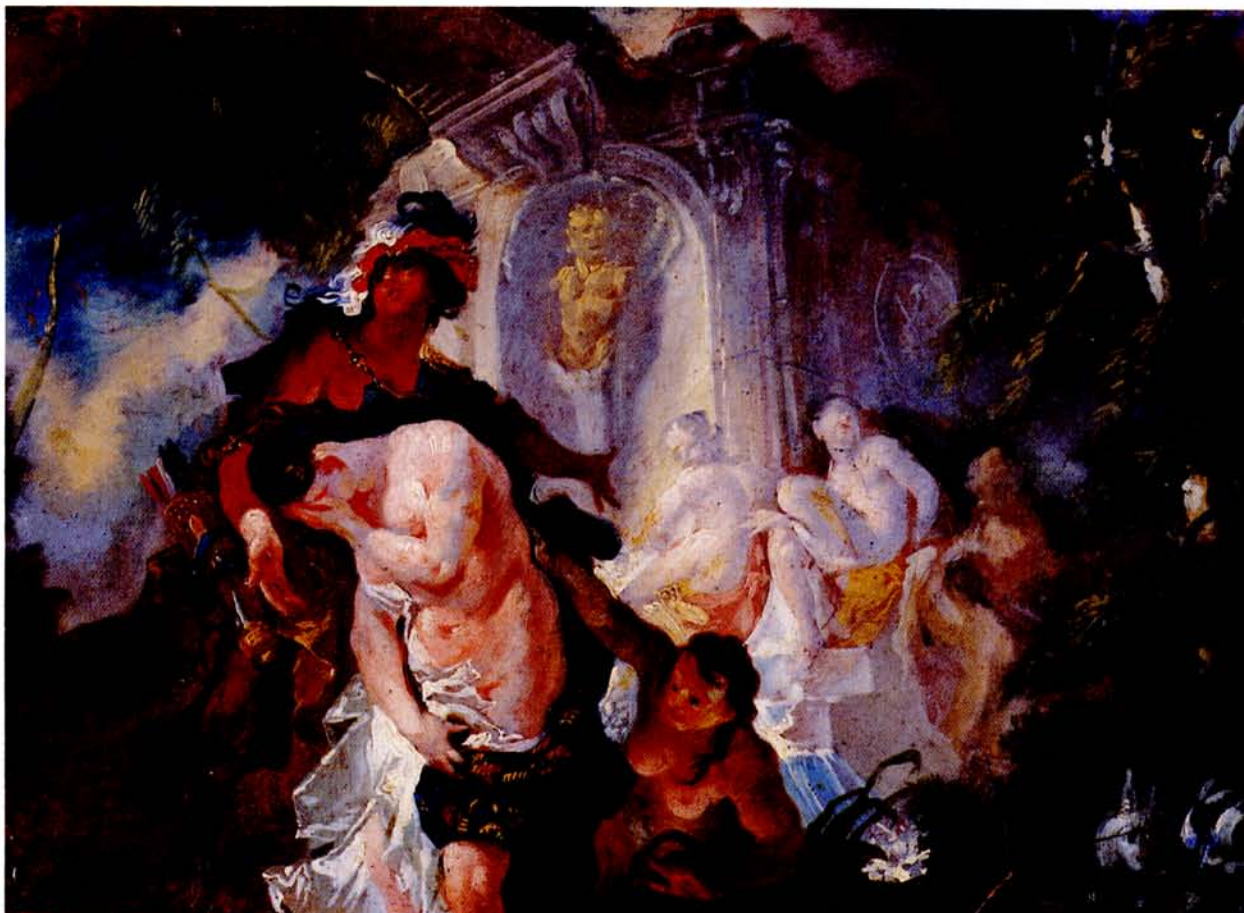
(a verso): *Dvě bohyně (Jitro a Poledne)*

Olej, papír, 20,8 x 29,2 cm; značeno na rubové straně (dodatečně): *Maulbertsch*

Brno, Moravská galerie, inv. č. A 498

(získáno 1923, dar Marie Kořistkové)

79 Franz Anton Maulbertsch,
Diana a Kallistó



Provenience: Brno, sbírka Morize Wilhelma Trappa; Brno, sbírka Emila Kořistky před 1923.
Literatura: Průvodce 1924, č. kat. 176; Kat. Brno 1946, č. kat. 126; Garas 1960, s. 50, s. 207, č. kat. 121; Preiss 1962, s. 284; Bushart–Sandner 1963, s. 55, č. kat. 95; Bushart 1964, s. 161; Kratinová 1968, s. 29, č. kat. 36; Kratinová 1972, s. 12; Krsek 1973, s. 105; Ivo Krsek in: Maulbertsch 1974, s. 92, č. kat. 43; Krsek 1974, obr. 2.1, 2.2; Garas 1974, s. 237; Pigler II, 1974, s. 79; Bushart 1975, s. 46; Haberditzl 1977, s. 217; Cannon–Brookes 1977, s. 26 (F. A. Maulbertsch – kopie); Baum 1980, s. 310; Schelest 1982, s. 323; Kratinová 1986, s. 17–18, č. kat. 10; Kratinová 1988, s. 48, č. kat. 26; Hosch 1990, s. 178; Schelest 1990, s. 28 (F. A. Maulbertsch); Kratinová 1992, č. kat. 37; Fehr–Lemmens 1994, s. 154; Preiss 1996, s. 87, č. kat. 52; Fehr–Lemmens 1996, s. 85; Hubert Hosch in: Hindelang 1996, s. 468–469, č. kat. B 28 (Andreas Brugger).

Poté, co Franz Anton Maulbertsch úspěšně dokončil práce na velkolepé fresce v Lenním sále biskupského zámku v Kroměříži (1759) oslavující pět významných událostí z dějin olomouckého biskupství a konzistoře, uzavřel s ním spokojený biskup Leopold Bedřich hrabě Egkh v listopadu 1760 smlouvu na vytvoření další náročné freskové výzdoby v zámeckých interiérech.²⁵

Malíř se zavázal vytvořit v letních měsících roku 1761, případně 1762, na základě předloženého ikonografického programu a schválených skic, nástropní malby ve velké jídelně. Podle biskupova rozhodnutí měly být jejich hlavním námětem příjemné a svěží poetické příběhy vycházející z Ovidiových *Metamorfóz*, v nichž se mohla naplno uplatnit malířova fantazie. V souladu s dobovými teoriemi *decora* byly nakonec zvoleny scény vztahující se tematicky k hostinám, k jídlu a pití. Proto jako čtveřici hlavních výjevů (*Haupt-Poesien*) autor definitivní verze programu malířské výzdoby, kterou malíř stvrdil svým podpisem, doporučil znázornění hostiny u příležitosti svatby Pelea a Thetidy, jejímiž účastníky byli olympští bohové, dále triumf Bakcha navracejícího z Afriky v družině vínem rozjařených Bakchantek, Satyrů a Faunů, boj Kentaurů a Lapithů na svatbě krále Peirithoa a Hippodameie a konečně výjev znázorňující mořského boha Nerea a jeho dceru Amfitrité v doprovodu Tritónů a mořských



nymf. Tyto ústřední scény měly ještě doplnit alegorické výjevy denních dob – rána, poledne, večera a noci, do nichž byly integrovány také odkazy na olomoucké biskupy minulosti, přítomnosti i budoucnosti. V případě potřeby měl malíř ve vedlejších polích jako *Neben-Poesien* znázornit další mytologické příběhy: Parnas s múzami, Paridův soud, Rozsápání Penthea bakchantkami, proměnu loďníků Bakchem v delfíny, které tematicky navazují na hlavní výjevy. Navzdory pečlivým přípravám, v jejichž průběhu malíř zřejmě vytvořil

množství skic, nebyla zakázka nakonec realizována, neboť její zadavatel, biskup Egkh v prosinci 1760 zemřel. Jeho nástupce na biskupském stolci Maximilian hrabě Hamilton se k původnímu záměru vrátil až v roce 1769, kdy vytvořením maleb, které byly provedeny v následujících třech letech, pověřil již jiného malíře, bezvýhradného stoupence nové klasicistní estetiky, Františka Adolpha z Freenthalu (1721–1773). Pro slohovou změnu je příznačné, že původně zamýšlenou freskovou malbu nahradily rozměrné olejové obrazy na plátně (*quadri riportati*), umístěné na stropě.²⁶ Většina přípravných skic, jimiž se Maulbertsch na vytvoření zakázky připravoval a které prokazatelně předložil ke schválení objednavateli, je dnes ztracená nebo neurčená. Do vztahu s plánovanou výzdobou velké jídelny jsou tradičně dávány především dvě oboustranně malované skici na papíře ve Vídni, Österreichische Galerie–Barockmuseum²⁷ a v Moravské galerii v Brně, které zpracovávají ovidiovské náměty. I když jde o témata – *Diana a Kallistó* na brněnské a *Diana v lázni*, respektive *Výchova malého Bakcha* na vídeňské skice listu –, která nejsou výslovně uvedena v definitivním programu výzdoby, není nutné pochybovat o jejich bezprostředním vztahu k připravované fresce.²⁸ Obě známé studie v Brně a ve Vídni, k nimž lze ještě přiřadit slohově i technicky shodnou skicu ve Lvově,²⁹ která se vztahuje nejspíše k prvnímu návrhu ikonografického programu výzdoby,³⁰ nesou příznačné slohové znaky Maulbertschovy tvorby z počátku šedesátých let. Současně spolehlivě ukazují různorodé podněty, z nichž malíř v této době čerpal. Poněkud chtěné pohyby postav a barevnost inkarnátů svědčí zřetelně o snaze vyrovnat se s tvorbou manýristických malířů činných na pražském dvoře Rudolfa II. V mnohých dalších motivech byly pak rozpoznány zřejmé ohlasy konkrétních děl Peetera Pauwela Rubense, Johanna Lisse, Carla Marrattiho, Carla Carloneho či Paula Trogera. Navzdory nesporné výtvarné kvalitě i brilantnímu barevnému i rukopisnému bohatství lícové i rubové strany brněnské skici došlo v nedávné době k zpochybnění autorství Franze Antona Maulbertsche, když za jejího původce byl nepřesvědčivě označen Maulbertschův žák Andreas Brugger, který se podílel na jeho freskových realizacích v Kroměříži a v Mikulově.³¹ L. S.

80 Felix Ivo Leicher,
Rebecka a Eliezer u studny

80 Felix Ivo Leicher

1727 Bílovec – 1812 Vídeň

Rebeka a Eliezer u studny

kolem 1754

Olej, plátno, 37,5 x 29,2 cm; značeno na obojku monogramem: *F. L.*

Brno, Moravská galerie, inv. č. Z 3124 (získáno 1958)

Provenience: Lysice – zámek, sbírka hrabat Dubských před 1958. Literatura: Kat. Brno 1946, č. kat. 117 (moravský malíř 2. poloviny 18. století); Garas 1960, s. 31, s. 201, č. kat. 54 (F. A. Maulbertsch); Preiss 1962, s. 291; Bruno Bushart in: Kat. Maulbertsch 1974, s. 85, č. kat. 16; Garas 1974, s. 29, 237; Pigler I, 1974, s. 55; Cannon–Brookes 1976, s. 22 (F. I. Leicher); Slavíček 1982, s. 40; Kroupa 1984, s. 10, č. kat. 3; Kroupa 1986b, s. 258.

Drobný, barevně i rukopisně zjemnělý kabinetní obrázek, jehož námětem je scéna setkání Abrahamova služebníka Eliezera s Rebekou u studny (Gn 24, 10–27) ze starozákonního příběhu o Izákovi, byl dlouho spojován s tvorbou Franze Antona Maulbertsche.³² Podobně jako v obrazech benátských malířů 18. století (srov. např. rytinu Josepha Wagnera podle obrazu Jacopa Amignoniho) dílo svým ztvárněním spíše než ilustraci starozákonního výjevu připomíná rokokově laděný, pastorální výjev bez konkrétního obsahu. Výtvarný styl a správná interpretace monogramu *F. L.* umístěného na obojku psa dovolila jeho nynější průkazné vřazení do oeuvre Felixe Ivo Leichera. Vedle Josefa Winterhaldera ml. bývá Leicher většinou uváděn jako jeden z nejvěrnějších následovníků a rozšiřovatelů Maulbertschova osobitého umění. Podobná charakteristika tvorby tohoto malíře, zdůrazňující jen působení maublertschovských vlivů, je velmi zjednodušená. Ve světle nejnovějších poznatků o Leicherově tvorbě je však zřejmé, že rozhodující vliv na formování jeho malířského názoru v době jeho studia na akademii ve Vídni v letech 1751 až 1754 a těsně po jeho skončení, neměl ani Paul Troger nebo Franz Anton Maulbertsch, ale jiná z vůdčích osobností akademie, profesor malby a její rektor Michelangelo Unterberger (1695–1758). Dílo tohoto malíře představuje umírněnější variantu „jednotného stylu“ vídeňského akademického učiliště, která svou zdrženlivostí byla přítažlivá pro konzervativněji orientované posluchače a absolventy akademie. Mnozí z nich se po vzoru svého učitele věnovali výhradě malbě oltářních a závěsných obrazů. Tento rozhodný vliv, který je dominantní zejména v počátcích Leicherovy samostatné tvorby, byl teprve později doplňován o podněty, které poskytovala

tvorba představitelů radikálnějšího křídla akademického okruhu, zejména dílo jeho přítele a spolupracovníka Franze Antona Maulbertsche. Půvabný obraz *Rebeka a Eliezer u studny* lze přiřadit k dílům, která Leicher vytvořil na počátku své samostatné tvorby a v nichž naplno uplatnil poučení, získané studiem pod egidou Michelangela Unterbergera. Jde především o jeho oltářní obrazy v piaristických kostelech v Kroměříži (*Sv. Vendelín jako pastýř*, kolem 1755)³³ a ve Vídni, St. Thekla an der Wieden (*Umučení sv. Tekly*, 1756).³⁴ Největší paralely však brněnský obraz pojí s kompozicí *Samuel pomazává Saula na krále*, s níž se v roce 1754 zúčastnil každoroční soutěže akademie a získal druhou cenu a stříbrnou medaili. Výsledný obraz na předepsané starozákonní téma a jeho přípravná skica, dříve rovněž považované za díla Franze Antona Maulbertsche, se dochovaly ve sbírkách Germanisches Nationalmuseum v Norimberku.³⁵ Oba norimberské obrazy s brněnským spojuje shodný kompoziční rozvrh, příbuzné malířské provedení a dokonce i analogické kulisy, v nichž se oba příběhy odehrávají. **L. S.**

81 Johann Wenzel Bergl

1718 Dvůr Králové nad Labem – 1789 Vídeň

Kristus se zjevuje nevěřícímu sv. Tomáši
1769Olej, plátno, 73 x 37, 5 cm; značeno na rubové straně vlevo nahoře monogramem: *J. B. / 1769*
Olomouc, Muzeum umění, inv. č. O 265
(získáno 1952)

Literatura: Eduard A. Šafařík in: Kat. Olomouc 1967, s. 70–71, č. kat. 17 (F. A. Maulbertsch – napodobitel, možná J. W. Bergl); Kratinová 1968, s. 32; Preiss 1969, s. 99; Garas 1971, s. 25; Kratinová 1972, s. 12; Vlasta Kratinová in: Kat. Maulbertsch 1974, s. 181–182; Garas 1974, s. 237; Haberditzl 1977, s. 553, pozn. 131; Baum 1980, s. 324; Kratinová 1986, s. 26; Togner 1986, s. 12–13, č. kat. 2; Kratinová 1988, s. 111; Slavíček 1991, s. 61; Lubomír Slavíček in: Horová 1995, s. 65; Grossová 1999, s. 25.

Mezi nejzávažnější zakázky Franze Antona Maulbertsche, které v průběhu své činnosti pro moravské objednavatele vytvořil na poli oltářních obrazů, patří rozměrná kompozice *Kristus se zjevuje nevěřícímu Tomáši*. Obraz, jedna z malířových nejlepších oltářních kompozic vůbec, znázorňuje

Franz Anton Maulbertsch,
*Kristus se zjevuje nevěřícímu
Tomášovi*, Brno, kostel sv. Tomáše,
hlavní oltář



známou scénu, v níž apoštol Tomáš zmrtvýchvstalému Kristu na jeho výzvu vkládá prst do rány na Kristově boku (Jan 20, 19–29), aby se přesvědčil o jeho přítomnosti. Maulbertsch toto dílo namaloval v roce 1764 pro hlavní oltář augustiniánského kostela sv. Tomáše v Brně, který na objednávku tehdejšího opata kláštera Matthäuse Pertschera a podle návrhu sochaře Josefa Winterhaldera st. (1702–1769) byl nově zřízen v letech 1762 až 1764.³⁶

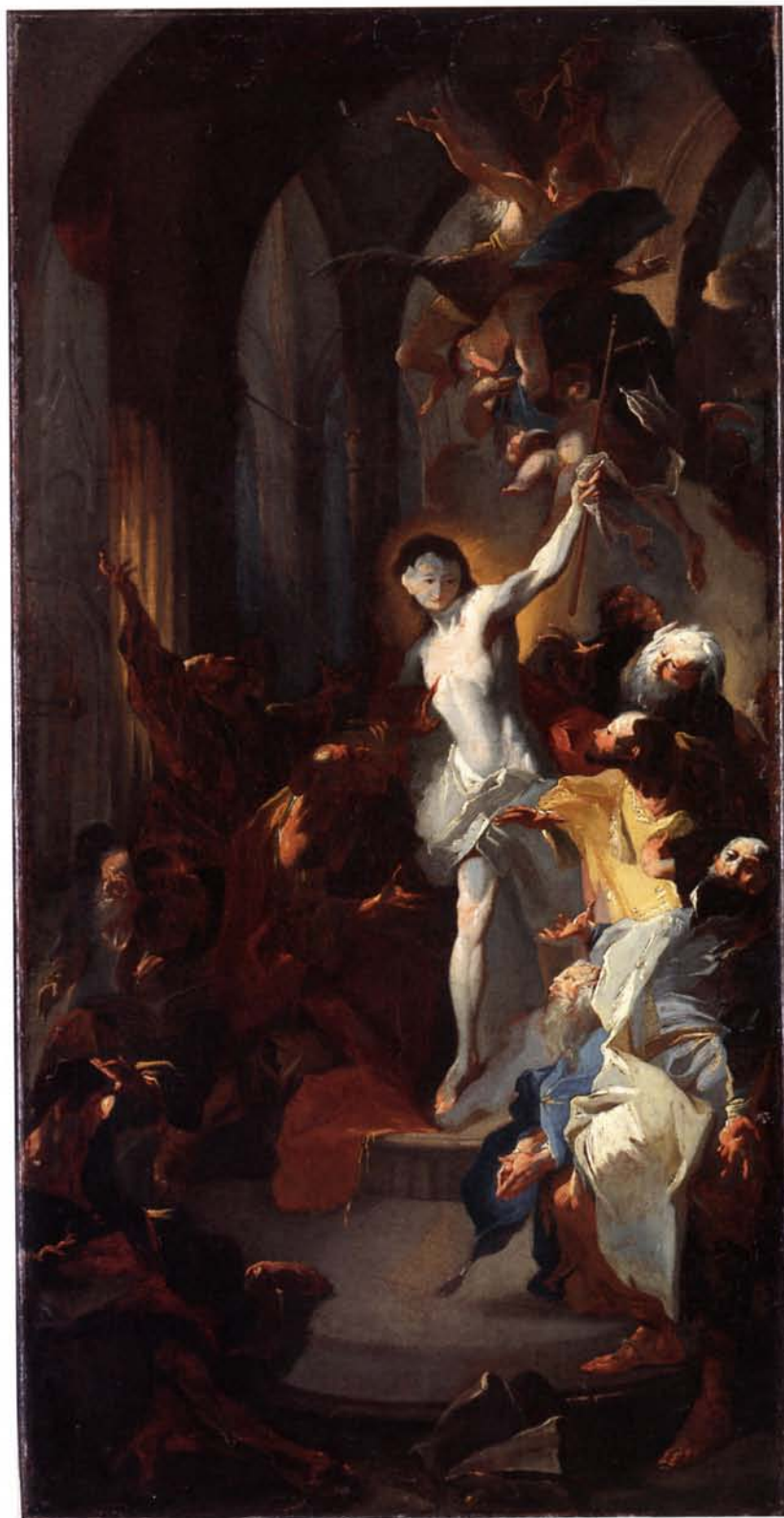
Výsledné dílo si Maulbertsch připravil nejméně dvěma olejovými skicami, které se dochovaly ve Vídni, Österreichische Galerie–Barockmuseum a v St. Pölten, Niederösterreichisches Landesmuseum. Prvotní záznam představuje nepochybně vídeňská skica,³⁷ která se základním kompozičním řešením výrazně odlišuje od definitivního obrazu. Současně však obsahuje motivy a výtvarné postupy, které předznamenávají jeho výtvarnou podobu. Již na této skice malíř výjev setkání Krista se sv. Tomášem, jemuž jsou přítomni další apoštolové, zasadil do prostoru připomínajícího gotický kostel. Tento obrazový prostor je konstruován jako iluzivní prodloužení skutečného gotického chóru kostela sv. Tomáše, který byl obnoven při barokní přestavbě klášterního chrámu, zničeného za obležení

města Švédy na konci třicetileté války. Postava Krista, s vítězným praporcem ve vztyčené pravici a další postavy se vynořují jako barevné ostrůvky, vydělené prudkým světlem z temnosvitného prostoru. Působivá světelná režie je nepochybně Maulbertschovou programovou reminiscencí na Rembrandta a na jeho způsob práce se světlem a stínem.

Druhá skica, na jejímž základě nejspíše došlo k uzavření smlouvy s objednavatelem, se svým úzkým převýšeným formátem, kompozičním uspořádáním i výtvarnými prostředky přibližuje výslednému obrazu.³⁸ Výjev, který je odsunut poněkud do hloubky prostoru, Maulbertsch nyní situoval na schodiště s půlkruhově zakončenými stupni ve frontálně znázorněném interiéru s gotickými klenbami. Ústřední postavu Krista s praporem ve vztyčené levé ruce, akcentovanou mohutným proudem prudkého světla, obklopují postavy apoštolů, včetně vlevo klečícího sv. Tomáše. Tomu Kristus pravici vede ruku, kterou nevěřící apoštol s obavami přikládá ke Kristově ráně na boku. Při pravém okraji stojí postava apoštola sv. Matouše s otevřenou knihou (evangeliem) u nohou, která vyhlíží z obrazové plochy. Výrazně individualizované rysy této postavy, patrně i na skice a ještě více na vlastním oltářním obraze, dokládají, že jde nepochybně o sakrální identifikační portrét objednavatele, preláta Matthäuse Pertschera.

Výtvarně účinná kompozice brněnského obrazu, jehož dramaticčnost zvyšují použité výtvarné prostředky, energický rukopis a zejména temnosvitné efekty, se setkala s obdivem nejen u objednavatele, ale také u Maulbertschových malířských kolegů, zejména u těch, kteří s malířem udržovali přátelské i pracovní styky. Výmluvné svědectví tohoto zájmu představují malované záznamy, které vznikly zejména podle druhé z přípravných prací Franze Antona Maulbertsche. K nejznámějším příkladům patří její kopie, které ve druhé polovině šedesátých let vytvořili Josef Winterhalder ml.³⁹ a Johann Wenzel Bergl. Oba umělci patřili také k Maulbertschovým blízkým spolupracovníkům a podíleli se na vzniku některých jeho zakázek. Winterhalder v době svého učebního pobytu v dílně Franze Antona Maulbertsche v letech 1764 až 1766 a krátce po jeho skončení, Johann Wenzel Bergl například v roce 1760 při realizaci freskové výzdoby knihovního sálu v barnabitském klášteře v dolnorakouském Mistelbachu. L. S.

81 Johann Wenzel Bergl,
*Kristus se zjevuje
nevěřícímu Tomášovi*





82 Josef Winterhalder ml.,
Loučení sv. Petra a Pavla

82 Josef Winterhalder ml.
1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo

Loučení sv. Petra a Pavla
po 1767

Kresba perem, lavírováno, okrově tónovaný papír s filigránem, 359 x 238 mm; značeno vlevo dole: *Jos. Winterhalder*; uprostřed na hoře autorský přípis: *18. in Mitte des Circels*
Brno, Moravská galerie, inv. č. B 55 (získáno 1863)

Provenience: ?umělecká pozůstalost Josefa Winterhaldera ml. před 1807; ?Brno, sbírka Jana Petra Cerroniho před 1826; ?Brno, sbírka Moritze Wilhelma Trappa před 1863.
Literatura: Garzarolli–Thurnlacker 1928, s. 59; Drobná 1946, s. 112, 114; Hanavská 1952; Garas 1959, s. 75; Garas 1960, s. 236; Kat. Brno 1967, č. kat. 86; Malíková 1967, s. 128, obr. 5; Krsek 1970–1971, s. 292; Pigler I, 1974, s. 401; Haberditzl 1977, s. 412; Ivo Krsek in: Krsek–Kudělka–Stehlík–Válka 1996, s. 517, č. kat. 236; Grossová 1999, s. 62.

Další z významných oltářních kompozic Franze Antona Maulbertsche, vytvořených pro Moravu, kterou Josef Winterhalder ml. v době svého působení v mistrově ateliéru využil jako inspiraci k vlastní práci, byl signovaný obraz *Loučení apoštolů sv. Petra a Pavla*. Mimořádně kvalitní dílo namaloval Maulbertsch v letech 1766 až 1767 na objednávku johanitské komendy v rakouském Mailbergu pro hlavní oltář farního kostela v Hrádku u Znojma.⁴⁰ Franz Anton Maulbertsch se při ztvárnění oblíbeného tématu inspiroval starší ikonografickou tradicí, mj. obrazy rakouských nebo v Rakousku činných umělců, Johanna Spillenberga v dómu sv. Petra a Pavla v Brně (před 1679), Paula Trogera v Gottesdorfu (1741/1742), Johanna Ignaze Mildorfera v kostele St. Ulrich ve Vídni (kolem 1756), nebo Martina Johanna Schmidta, zv. Kremser-Schmidt v Haindorfu (1758).⁴¹ Winterhalder, který v době vzniku obrazu pro Hrádek pobýval v Maulbertschově dílně, měl jedinečnou příležitost z bezprostřední blízkosti poznat nejen výsledný obraz, ale také přípravné práce k němu – kresbu a olejovou skicu-*modello*.⁴² Na jejich základě pak vytvořil svou kresbu, která byla v minulosti považována za autentický výtvar Franze Antona Maulbertsche a Winterhalderova signatura pouze za podpis vlastníka. Později byla správně rozpoznána její nesporná příslušnost ke kreslířskému dílu Josefa Winterhaldera ml. a kresba označena za záznam podle Maulbertsche, v níž kreslíř některé motivy předlohy vynechal,



83 Josef Winterhalder ml.,
Král David před archou úmluvy

například repusoárovou postavu bírice vlevo v popředí nebo scénu popravu v pozadí, jiné zjednodušil. Mnohem pravděpodobněji jde o přípravnou práci k malířovu dosud neznámému oltářnímu obrazu, který v poněkud zjednodušené podobě parafrázuje Maulbertschovu kompozici v Hrádku. Nasvědčovala by tomu i existence kompozičně téměř identické olejové skici ve sbírkách Slovenské národní galerie v Bratislavě, jejíž vznik lze datovat nejspíše do sedmdesátých let.⁴³ V současné době jsou v malířském díle Josefa Winterhaldera ml. známa pouze dvě zpracování toho ikonografického tématu. Obě rozměrná plátna pocházejí však až z pozdější fáze jeho umělecké činnosti – oltářní obrazy ve farních kostelech v Horní Bobrové a v Řeznovicích vznikly v roce 1784, respektive 1790.⁴⁴

L. S.

83 Josef Winterhalder ml.

1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo

Král David před archou úmluvy

Kresba perem, lavírováno, papír,
180 x 131 mm; dole autorský přípis: *David stellet den Prior vor. Die Ruthe u Gebeth, seine / Gerechtigkeit der geistlichen Zucht u Regierung, die er mit Freunde / u dem Beyspiele seinem Volk mitprägt, ds schaubrod sol den sege / als seine Folge seiner hl: obsorge zeigen, die Harfe stellet die / Harmony seiner Bruder vor;* vpravo dole poznámka Jana Petra Cerroniho:

Winterhalder Junior; na rubové straně: *Conceptes (...),* ikonografické poznámky Josefa Winterhaldera ml., obsahující koncepty, výklady (interpretaci) obrazových námětů ze Starého zákona, antické mytologie a historie, a z emblematiky.

Brno, Moravská galerie, inv. č. B 88

(získáno 1863)

Provenience: ?umělecká pozůstalost Josefa Winterhaldera ml. před 1807; ?Brno, sbírka Jana Petra Cerroniho před 1826; ?Brno, sbírka Moritze Wilhelma Trappa před 1863.

Literatura: Garzarolli–Thurnlackh 1928, s. 60 (Maulbertsch, po 1777); Drobná 1946, s. 113, 116–118 (Winterhalder); Hanavská 1952; Garas 1959, s. 75, s. 87, pozn. 22; Garas 1960, s. 236; Kat. Brno 1967, č. kat. 85; Haberditzl 1977, s. 309; Kroupa 1984b, s. 14, č. kat. 56; Preiss 1996, s. 94, č. kat. 47; Slaviček 1998, s. 74–75, pozn. 67; Slaviček 2002, s. 84–89.

Poměrně velké množství Winterhalderových kreseb bylo v minulosti bez větších výhrad považováno za nesporné práce jeho učitele a vzoru Franze Antona Maulbertsche. Bylo tomu tak i skupiny kreseb, která se patrně z pozůstalosti Josefa Winterhaldera ml. přes sbírky brněnských sběratelů posléze dostala do grafické sbírky Moravského zemského muzea (dnes v Moravské galerii).⁴⁵ Winterhalder byl nejen mistrovým nejvěrnějším žákem a následovníkem, ale současně i umělcem, který dovedl dobře napodobit většinu vnějších znaků jeho výtvarného projevu, malířského i kreslířského. Důvěrnou znalost získal nejen v době, kdy se učil v Maulbertschově dílně (1764–1766), ale i později, kdy se zejména mezi lety 1772 až 1774 jako blízký spolupracovník podílel na realizaci řady Maulbertschových fresek. Jak bylo rozpoznáno, Winterhalder usiloval „*pochopit a osvojit si světelnou a barevnou stavbu jeho děl detailní pojednání a zejména typiku*“, ale navzdory tomu „*Maulbertschova dramatická, bravura rukopisu a expresivnost mu však zůstala, přes výpůjčky kompoziční a formální cizí, a především jeho nadání nedostupná*“.⁴⁶ Navzdory tomu velká podobnost, ze strany Winterhaldera jistě záměrně pěstovaná, způsobila, že po smrti Franze Antona Maulbertsche to byl právě on, kdo byl opakovaně pověřen dokončením některých prací svého učitele a velkého vzoru. A později se tato podobnost stala příčinou časté záměny prací obou umělců.

Brněnská kresba znázorňuje starozákonního krále Davida jako královského kněze s harfou u nohou, stojícího na stupních oltáře s archou úmluvy,⁴⁷ nad kterou

se vznáší anděl držící desky desatera a metlu ve svých rukou. Výjev je doplněn postavíčkou andílka, který sedí u bochníků chleba. Protože v současné době neznáme žádné definitivní zpracování v díle Josefa Winterhaldera ml. ani Franze Antona Maulbertsche, nelze jednoznačně určit, zda jde o Winterhalderovu kreslířskou, bravurně provedenou kopii podle Maulbertschovy předlohy, nebo o záznam vlastní invence. Kresba patří v kontextu Winterhalderova známého kreslířského díla nepochybně k nejlépejším výkonům, v němž se malíři podařilo přiblížit charakteristickému kreslířskému rukopisu Franze Antona Maulbertsche, pro nějž byly příznačné energické tahy pera i šrafování. Obsáhlý přípis pod kresbou svědčí o tom, že Winterhalder věnoval značnou pozornost i ikonografické stránce díla. Vysvětlující text zdůrazňuje, že starozákonní král David – mj. symbol spravedlnosti – představuje převora, nepochybně objednavatele díla. Dále vysvětluje jednotlivé použité motivy a symboly, které se vztahují k úloze představeného konventu, již plní příkladně a s radostí. Metla a kamenné desky Zákona v rukou anděla vyjadřují spravedlnost jeho vlády a péči o duchovní výchovu, bochníky chleba pak jeho starost o hmotné zajištění potřeb spolubratří; harfa je použita jako symbol harmonie klášterní komunity. Nelze vyloučit, že oním objednavatelem mohl být prelát a představený kartuziánského kláštera v Králově Poli u Brna, Athanasias Gottfried, který v šedesátých letech pověřil Maulbertsche malířským dotvořením interiérů svého konventu a klášterního kostela. V tom případě by Winterhalderova kresba mohla zachycovat dosud neznámé a dnes ztracené dílo Franze Antona Maulbertsche, jehož ikonografii určil sám vzdělaný a uměnímilovný objednavatel. L. S.

Poznámky

- Ondřej Schwegl; viz Hálová-Jahodová 1972, s. 170, 173, 184.
- Füssli 1801, s. 19. Srov. též Hubert Hosch, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie. In: Hindelang 1994, s. 79–82.
- Betka Matsche-Wicht, „die heiligkeit, die stille ordnung, das kenliche in der kleidung und die wircksame bedeiuttung der Historie“. Zur Lage der österreichischen Freskomalerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Andreas Tacke (ed.), *Herbst des Barock: Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904)*. München 1998., s. 83–96; Franz Matsche, Franz Anton Maulbertsch und Daniel Gran. Zur Frage des Klassizismus im österreichischen Spätbarock. In: Tacke (op. cit.), s. 203–214.
- Otto Benesch, Maulbertsch. Zu den Quellen seines malerischen Stils. *Städte-Jahrbuch* 1924, s. 107–176; Pavel Preiss, Der Neomanierismus in der Kunst des 18. Jahrhunderts. In: *Actes du XXIIe Congrès International d'Historie de l'Art, Budapest 1969*, II. Budapest 1972, s. 595–601; Klára Garas, Der italienische Einfluß und der Wiener Akademiestil zur Zeit von Franz Anton Maulbertsch. In: Hindelang 1994, s. 111–134.
- Srov. Haberditzl 1977, s. 259–270.
- Jiří Kroupa, Poznámky k Sonnenfelsově koncepci umění. In: Jaroslav Sedlář (ed.), *Uměleckohistorický sborník*. Brno 1985, s. 195–209; Jiří Kroupa, Wenzel Anton, Prince Kaunitz-Rietberg: from „Curiosité“ to Criticism of Art. *Opuscula historiae artium* F 40, 1997, s. 7–58; Franz Pascher, Joseph Freiherr von Sperges (1725–1791). Liebhaber, Förderer und Verwalter der Künste unter Maria Theresia und ihrer Söhne. *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 11, 1967, Nr. 55, s. 35–66.
- K dílu Franze Antona Maulbertsche na Moravě srov. zejména Ivo Krsek in: Krsek–Kudělka–Stehlík–Válka 1996, s. 133–136, s. 501–508, č. kat. 224–230.
- Garas 1960, s. 268, Dokument CL.
- Slaviček 1998, s. 74–75. Někteří z těchto skic se později s brněnskou sbírkou Karla Kühnla dostaly do Lvova; srov. Haberditzl 1977, obr. 14; Schelest 1990, s. 12–13, s. 38–39, č. kat. 9.
- Jiří Kroupa, „Société patriotique de Hessen-Hombourg“ v Brně. *Časopis Matice moravské* CXIII, 1994, s. 142–143.
- Slaviček 1998, s. 62, pozn. 30.
- Cecilie Hálová-Jahodová, Sochařská rodina Schweiglů v Brně. *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity* 17, 1968, s. 66–68, 74–76; Lubomír Slaviček, Objevná výstava: Evropská kresba 16.–18. století ze Lvovských sbírek. *Umění* XXXII, 1984, s. 186, pozn. 10a.
- Klára Garas, Franz Anton Maulbertschs Wiener Akademiebilder. *Alte und moderne Kunst* 7, Nr. 60/61, 1962, s. 35–37.
- Videň, Österreichische Galerie – Barockmuseum; Luigi Ronzoni in: Lorenz 1999, s. 441–442, č. kat. 178; Hubert Hosch, Das wiedergefundene Akademiepreisgemälde von Franz Anton Maulbertsch aus dem Jahr 1750 und sein Umfeld. *Pantheon* LVIII, 2000, s. 113–117. Dříve byla do vztahu s vítězným obrazem dávana grisajová skica ze sbírky Dr. Wilhelma Reuschela v Mnichově (dnes v Mnichově, Bayerisches Nationalmuseum); srov. Klára Garas, Zur Kunststübing an der Wiener Akademie im 18. Jahrhundert – Die Preisstücke. In: *Prijateljstvo Zbornik II. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 33, 1992, s. 414–416; Monika Meine Schawe–Martin Schawe, *Die Sammlung Reuschel. Ölskizzen des Spätbarock*. München 1995, s. 106–109, č. kat. 12, obr.
- Videň, Akademie der Bildenden Künste; Klára Garas (cit. v pozn. 13), s. 35–37.
- Srov. Andre Pigler, Neid und Unwissenschaft als Widersacher der Kunst. Ikonographische Beiträge zur Geschichte der Kunstakademien. *Acta Historiae Artium* I, 1954, s. 215–235.
- Videň, Graphische Sammlung Albertina; Alice Strobl in: Kat. Maulbertsch 1974, s. 44, s. 110, č. kat. 128.
- Ingeborg Schemper-Sparholz in: Krapf 1993, s. 452–453, č. kat. 107; s. 540–541, č. kat. 153.
- Thomas DaCosta Kaufmann, *Central European Drawings 1689–1800. A Selection from American Collections*. Princeton 1989, s. 130–131, č. kat. 45.
- Srov. Krsek 1979, s. 59; Luigi Ronzoni in: Lorenz 1999, s. 443.
- Srov. Elisabeth Hermann-Fichtenau, *Der Einfluss Hollands auf die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts*. Wien–Köln–Graz 1983; Fehr–Lemmens 1996, s. 49–50.
- Krsek 1979, s. 59. Srov. též Fehr–Lemmens 1996, s. 49–50.
- Garas 1960, s. 284, Dokument CLXVI. K recepci Rubensova díla v prostředí vídeňské akademie srov. Lubomír Slaviček, Franz Xaver Wagenschön, „Pictor Viennensis Austriae Discipulis P. P. Rubenius“ – Copia und Imitatione in seinem graphischen Werk. *Barockberichte. Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseum zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* 11/12, 1995, s. 435–442.
- Olej, plátno, 40 x 27 cm, Videň, Österreichische Galerie–Barockmuseum, inv. č. 2329; Bruno Bushart, Fragen an Maulbertschs Hl. Florian. In: Rüdiger Klessmann (ed.), *Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert: Symposium aus Anlaß der Ausstellung „Malerei aus erster Hand – Ölskizzen von Tintoretto bis Goya“ im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig vom 28.–30. 3. 1984*. Braunschweig 1984, s. 114–123. Podobné kompoziční řešení podtržené světelnou režii použil Franz Anton Maulbertsch rovněž ve skice *Sv. Martin na koni se žebřákem* (1756/1757) v Amiens, Musée de Picardie; srov. Garas 1971, s. 19, obr. 8; Garas 1974, s. 235.
- Srov. Haberditzl 1977, s. 214–218. Ke smlouvě srov. Garas 1960, s. 244, Dokument XXIII.
- Srov. Jiří Kroupa, Prameny k výzdobě Sněmovního sálu kroměřížského zámku. *Zpravodaj Muzea Kroměřížska* 1980, č. 3, s. 27–29; Pavel Škranc, Sněmovní sál kroměřížského zámku. In: Kroupa 1984b, s. 20–22; Ivo Krsek in: Krsek–Kudělka–Stehlík–Válka 1996, s. 561–564, č. kat. 269, 70.
- Olej, papír, 330 x 440 mm, inv. č. 4230; srov. Baum 1980, s. 310.
- K tomu srov. především Krsek 1974, s. 91–92, č. kat. 42 a 43.
- Olej, papír, 310 x 430 mm, Lvov, Ukrajinská akademie věd, inv. č. 6596/97–4327/28; srov. Schelest 1990, s. 48–51, č. kat. 14.
- Breitenbacher 1925, s. CXIX, pozn. a.
- Hubert Hosch in: Hindelang 1996, s. 468–469, č. kat. B 28.
- Srov. Jürgen Paul in: LCI 2, 1970, sl. 352–354 (Isaak); Jürgen Paul–Werner Busch in: LCI 3, 1971, sl. 503–504 (Rebekka). Franz Anton Maulbertsch ikonografické téma setkání Eliezera a Rebeky zpracoval kolem roku 1749 v kabinetním obraze v Budapešti, Szépművészeti Múzeum; srov. Garas 1974, s. 10, 238, obr. 1.
- Krsek 1989c, s. 794.
- Boris Lossky, Identification d'une esquisse de Felix-Ivo Leicher au Musée de Tours. *La Revue du Louvre et des Musées de France* 12, 1962, s. 229–232.
- Cannon–Brookes 1976, s. 22; Klára Garas (cit. v pozn. 14), s. 421. Hubert Hosch in: Hindelang 1994, s. 70, 284–285, č. kat. IV. 11 připisuje oba obrazy vítězi konkurzu Josefu Hauzingerovi.
- Drobná 1935a, s. 17–24, 41–45. Srov. Maximilian Steif, Franz Anton Maulbertsch in Brünn. *Forum* 5, 1935, s. 54–55; Haberditzl 1977, s. 275–280.
- Baum 1980, s. 324, č. kat. 191; Fehr–Lemmens 1996, s. 115–118.
- Olej, plátno, 79 x 42,2 cm, inv. č. 1744; srov. Garas 1960, s. 212, č. kat. 172, obr. 162.
- Olej, plátno, 82,8 x 42 cm, Brno, Opatství sv. Tomáše řádu sv. Augustina na Starém Brně; srov. Kratinová 1988, s. 106–111, č. kat. 68.
- Haberditzl 1977, s. 411–413.
- Pigler I, 1974, s. 399–401.
- Baum 1980, s. 336, č. kat. 200.
- Magda Keleti, *Neskorá renesancia, manierizmus, barok v zbierkach SNG*. Bratislava 1983, s. 113–115, č. kat. 57; Grossová 1999, s. 62.
- Ivo Krsek in: Krsek–Kudělka–Stehlík–Válka 1996, s. 517; Grossová 1999, s. 60–63, s. 90, č. kat. 38, s. 98, č. kat. 56.
- Drobná 1946, s. 109–123.
- Kratinová 1968, s. 31.
- K ikonografii Davida srov. Robert L. Wyss in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* III. Stuttgart 1954, sl. 1083–1119; Robert L. Wyss in: LCI 1, 1968, sl. 477–490.

Morava a Francie

Jiří Kroupa

V letech 1739 a 1740 pobýval brněnský architekt a inženýr František Antonín Grimm (1710–1784) na cestách v západní Evropě. Po svém návratu vypracoval návrh na letohrádek, který vlastnoručně popsal dedikací svému mecenáši: „Projekt, který jsem zhotovil v Paříži podle pařížského vkusu, ale v mnohém podle římského způsobu a měřítka. Vytvořil jsem jej podobný pařížským stavbám se zahradou, abych prokázal, že se lze v Římě naučit všemu a vyskolit se potom podle způsobu kraje. Proto jsem Vám takový plán nakreslil...“

Tento projekt byl v dřívější době připsán vídeňskému architektu Josefu Emanuelovi Fischerovi z Erlachu ml. (1693–1742) a datován již do roku 1722.¹ Současně v něm byl spatřován určitý symbolický význam: byl znamením příklonu podunajské kultury k francouzskému architektonickému stylu na vídeňském dvoře. Dnes však již víme, že projekt musíme datovat do pozdější doby a že je prací nikoli dvorského vídeňského, ale naopak lokálního moravského architekta a inženýra. Jeho „emblematický“ význam mu ovšem i dnes stále zůstává: architektuře je sice možné se naučit (jako dříve) v Římě, ale moderní evropský architektonický vkus vládne nyní v Paříži.

Na Moravu přicházela tato nová móda, móda „pařížského vkusu“ v architektuře i v portrétním malířském umění ostatně již dříve. Stávalo se tak však spíše jen zásluhou osobního vkusu významných mecenášů výtvarného umění. Tato situace se teď po roce 1740 změnila! Potvrzuje to zejména architektonická tvorba inženýra Františka Antonína Grimma. Tento brněnský

rodák, syn místního proslulého zednického mistra, se stal dvorním architektem knížecího rodu Dietrichsteinů a vypracoval pro jeho příslušníky množství projektů zámků, letohrádků i kostelů, postavených v uměřeném barokně klasizujícím duchu.² Díky svému významnému společenskému postavení se ovšem dostal i do širšího okruhu šlechtických stavebníků na Moravě. Pro ně potom vyprojektoval a postavil nový typ zámecké rezidence: podle francouzských typologických vzorů *maison de plaisance* budoval vrchnostenská sídla na trojkřídle půdorysu s otevřeným *cour d'honneur* v nádvoří a s vystupujícím hlavním sálem v zahradní části (Vizovice, Bystřice pod Hostýnem, Napajedla). Rovněž jednotlivé místnosti v interiérech byly označovány a posléze i dekorovány podle francouzské módy. František Antonín Grimm se stal těmito projekty nejvýznamnějším domácím architektem kolem poloviny 18. století. Svým dílem posléze připravil ovzduší jak pro zemské geometry, pracující na Moravě v jednoduchém, puristicky čistém, pozdně barokním stylu ve druhé polovině 18. století, tak i pro francouzské architekty, kteří přinášeli do střední Evropy a na Moravu určitou variantu pařížské „revoluční architektury“ (Isidore Canevale-Gannaval, Charles Moreau).

Rovněž v dalších oblastech výtvarného umění, především v oblasti portrétní malby, grafického umění a kresby, se na Moravě ve druhé půli 18. století dělo

Josef Winterhalder ml.,
interiér zámku v Dukovanech,
1791

něco zcela nového. A také zde – jako již v případech architektury – inovace souvisely s osobnostmi velkých mecenášů a „mužů vkusu“. Od šedesátých let 18. století byl v podunajské monarchii zjevně jedním z nejdůležitějších mecenášů umělecké tvorby z moravského šlechtického rodu pocházející kníže, státní kancléř Václav Antonín Kaunitz-Rietberg (1711–1794). Ten především podporoval reformu výuky na vídeňské akademii výtvarných umění a obzvláště prosazoval nový rozmach kresby a grafických technik. Byl to právě on, kdo poslal mladého nadějného grafika Jakoba Mathiase Schmuzera (1733–1811) do Paříže, aby se zdokonalil v grafické technice v soukromé pařížské škole Jean-Georgese Willa (1715–1808). Schmuzer měl v Paříži úspěch a na škole dokonce také učil. Po svém návratu posléze otevřel ve Vídni pod protektorstvím Kaunitzovým novou ryteckou školu (*Kupferstecherakademie*), jež se stala velmi brzy nesmírně populární a mohla být zárodkem osvětské reformy akademického uměleckého školství v podunajské habsburské monarchii.³

V nové „mědirytecké škole“ učili umělci podunajští i zahraniční ovšem nejen obory kreslířské a grafické, ale i ty dosud tradičně pěstované, ovšem v moderním duchu. Tak zde například působil na jedné straně freskař a malíř Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) se svými pozdně barokními náboženskými a historickými kompozicemi, na druhé straně do Vídně přijel z Paříže přes kurfiřtskou Mohuč krajinář Franz Edmund Weirötter (1730–1771). Ten se svými žáky jezdil pracovat na moravský venkov a na Kaunitzových panstvích vyhledával sentimentální a preromantické motivy, které mu nepochybně připomínaly jeho původní francouzské krajinářské začátky. Skloněk baroku na Moravě je tak již jasně ovládnán francouzskou módou a zájmem o francouzskou civilizaci. V pozoruhodných sbírkách kancléře Václava Antonína Kaunitz-Rietberga a člena moravského gubernia, knížete Karla ze Salm-Reifferscheidtu nalezneme dnes množství kreseb a grafických listů francouzského původu, které svědčí o zájmu vysokých společenských vrstev ve střední Evropě o francouzskou civilizaci.⁴ To se zpočátku nezměnilo ani po roce 1789. „*Všichni velcí páni zde byli v prvních letech přáteli revoluce...*“, napsala si o něco později anglická lady Montagu o atmosféře vídeňských salonů. V té době ovšem končila pozdně barokní kultura a móda; a části společnosti bylo povolna vystřídaní „anglománií“ počátku nového století.

143 František Antonín Grimm

1710 Brno – 1784 Brno

*Projekt letohrádku v zabradě –
řez budovou a dvorem*

1740–1742

Kresba perem, kolorováno, papír, 380 x 540 mm; popsáno rukou Františka Antonína Grimma vlevo nahoře: *Auftrag uber die Seiten des Hoffs sambt einen Stuck der faciata / wie auch ein Stuck Profil über die wohnung und Stigen* a vpravo nahoře: *Elevation des Cotéz de la cour avec le Profil du Corps de logis / No 110. Profiell und Auftrag des Hoffs nach Parisser Ard eingetheillet über den vorigen Haupt Plan*

Brno, Moravská galerie, inv. č. B 15262 (získáno 1945)

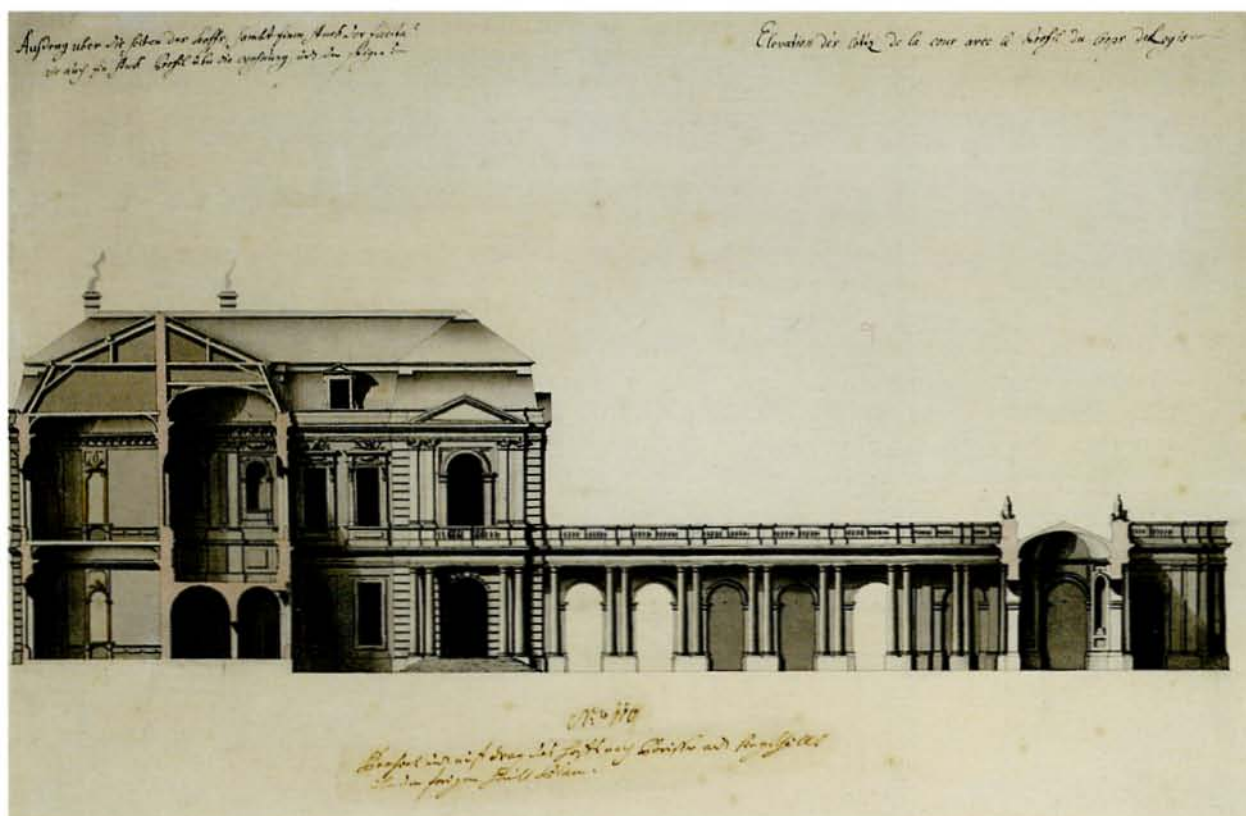
Provenience: Rájec nad Svitavou – zámek, sbírka plánů

Františka Antonína Grimma do 1945.

Literatura: Kroupa 1982, č. kat. 17.1.

Výkres představuje řez budovou a dvorem a je druhým plánem z konvolutu tzv. Rájeckého plánu (nazvaného podle místa uložení, zámku Rájec nad Svitavou). Výkres prvního plánu – půdorysu zveřejnil poprvé August Prokop, který jej současně označil za dílo neznámého německého architekta z roku 1740.⁵ Prokopovu reprodukci použil o půl století později Thomas Zacharias. Ten zařadil rájecký půdorys tentokrát do okruhu pařížské architektury Roberta de Cotte a přisoudil jej Josefu Emanuelovi Fischerovi von Erlach ml. spolu s datací k roku 1722.⁶ Teprve nález originální předlohy ve sbírkách zámku Rájec však mohl definitivně potvrdit: (a) autorství Františka Antonína Grimma, a (b) souvislost tzv. rájeckého plánu s plánem řezu budovy ve sbírkách Moravské galerie v Brně.⁷ Oba plány se uchovaly jako součást studijních pomůcek brněnského architekta v době jeho zahraniční cesty po jižní a západní Evropě. Teprve poté, kdy oba plány byly nahlíženy současně, mohlo dojít k jejich adekvátnímu hodnocení. Vysvětluje se jimi především Grimmova poznámka na prvním plánu, která hovoří o francouzském vkusu a římském způsobu. Půdorys i řez prozrazují inspiraci zejména architekturou z okruhu Roberta de Cotte (1656–1735) a především Jeana Courtonna (1671–1739). Tomu odpovídá „distribution“, užití arkádového nádvoří a symetrické rozvržení otvorů a oken. Naproti tomu rozdělení přízemí a prvního

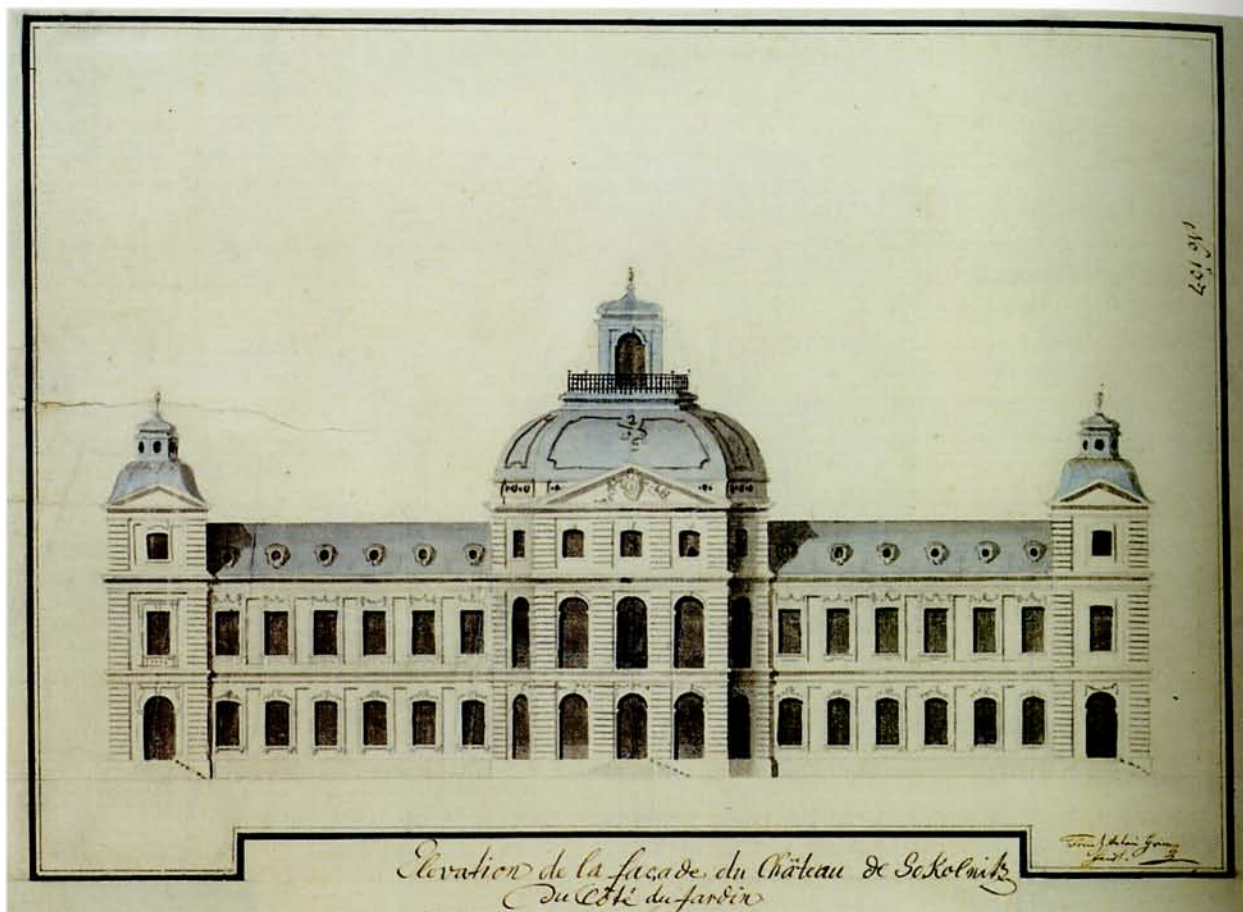
143 František Antonín Grimm,
Projekt letohrádku v zahradě –
řez budovou a dvorem



patra (ve smyslu *piana nobile*), jako i drobný architektonický detail oken prvního patra, to svědčí mnohem více o prvcích převzatých z italské architektury. František Antonín Grimm tak spojil dvě velké tradice evropské barokní architektury a pokusil se vytvořit vlastní typ vrchnostenské budovy. S podobnou verzí posléze pracoval při své samostatné práci na Moravě v padesátých a šedesátých letech 18. století. František Antonín Grimm se ve svém přípisu na půdorysu obrací zjevně na mecenáše, kterému naznačuje, že „v Římě se lze naučit všemu“ a posléze je možné vyškolit se ve francouzském, případně lokálním stylovém způsobu. Taková pasáž zní snad jako obhajoba architekta, který pracoval především v římském prostředí u Nicolò Salviho (1697–1751). Naopak na několika jeho (charakteristicky nedokončených) výkresech z Paříže nalezneme jeho vlastnoruční poznámku, že na jejich definitivní provedení mu nezbylo příliš mnoho času. Z poznámky na zadní straně mapy Francie můžeme zjistit, že ji Grimm používal za své cesty po jižní a západní Evropě v letech 1739 a 1740, na obdobné mapě Německa je poznámka s datem 1741. Co se týče celého konvolutu, zdá se, že projekt zámku

vznikl jako prezentační projekt pro hraběte Jana Leopolda z Dietrichsteina (1703–1773). Ten zjevně již od svého nástupu v držení sekundogeniturních dietrichsteinských statků na konci roku 1738 preferoval „francouzský“ styl v architektuře a mladý architekt mu po svém návratu z cest předložil ukázkový návrh svých uměleckých schopností. Kdy se tak stalo, přesně nevíme. Zřejmě to mohlo být v roce 1740 (jak uvádí August Prokop snad na základě nám dosud neznámé indicie), anebo spíše až roku 1742. Ve službách u Dietrichsteinů se František Antonín Grimm jako dvorní architekt a geometr objevuje teprve od roku 1743. J. K.

144 František Antonín Grimm,
Sokolnice – projekt zámecké
fasády



144 František Antonín Grimm (?)

1710 Brno – 1784 Brno

Sokolnice – projekt zámecké fasády

1738?

Kresba perem, kolorováno, papír, 390 x 530 mm;
značeno vpravo dole: *Frantz Anton Grimm fecit.*;
popsáno: *No. 137 – Elevation de la façade de Chateau
de Sokolnitz du Coté du Jardin*

Brno, Moravská galerie, inv. č. B 15047 (získáno 1945)

Provenience: Rájec nad Svitavou – zámek, sbírka plánů Františka
Antonína Grimma do 1945.

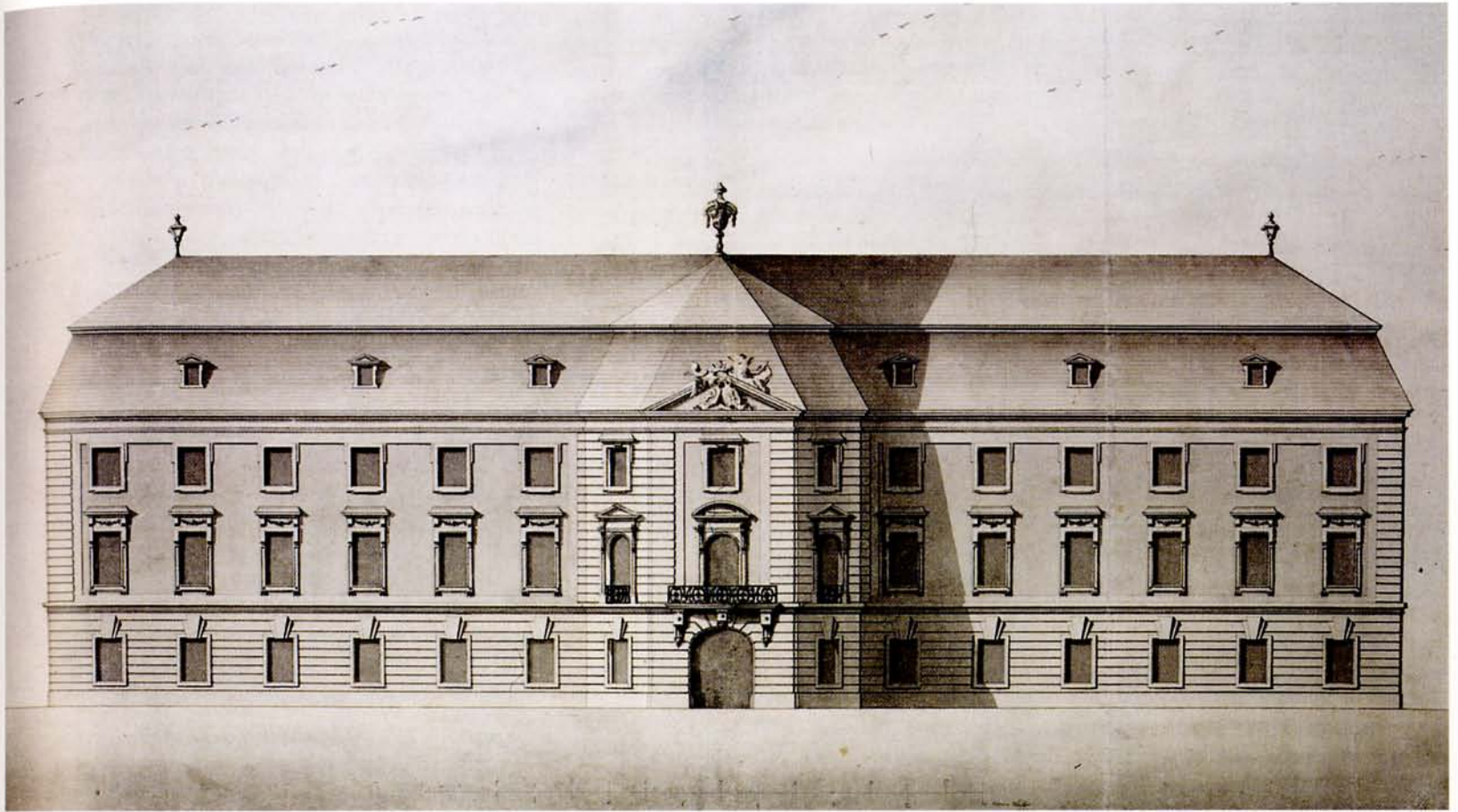
Literatura: Kroupa 1982, č. kat. 25.1.

Zámek Sokolnice získal dědictvím spolu se sekundo-
geniturním, hraběcím Dietrichsteinským palácem
v Brně roku 1738 hrabě Jan Leopold z Dietrichsteina
(1703–1773). Hrabě byl nejvyšším zemským sudím na
Moravě a aspiroval zpočátku též na místo moravského

zemského hejtmana. Svůj majetek ještě dále zvětšil
tím, že přikoupil významné panství se zámekem
v Židlochovicích. Na nově získaném majetku zahá-
jil rozsáhlejší stavební činnost, která měla nepo-
chybně vést k jeho výraznější sebe prezentaci
v moravské společnosti.

Při přípravách na své stavby zřetelně projevoval
svou zálibu ve francouzské architektuře. On sám
navštívil Francii dvakrát (jednou během tzv. kava-
lířské cesty, podruhé roku 1725 opět za studijním
účelem). Doma ve svém brněnském paláci vybudo-
val proslulou obrazárnu a vydržoval si v něm
nákladný dvůr.

Po získání Židlochovic pokračoval v dostavbě zdejšího
nedokončeného zámku podle původního pro-
jektu Roberta de Cotta (1656–1735). Pro svůj brněn-
ský palác si nechal zhotovit plány od Ludwiga
Sebastiana Kaltnera, který pracoval podle de
Cottových plánů právě v Židlochovicích. Kaltner
(v pramenech doložený na Moravě a ve Vídni



145 František Antonín Grimm,
Napajedla – projekt zámecké
fasády

v letech 1722–1741) navrhl půdorys paláce a francouzsky uměřenou, „planimetrickou“ fasádu v exteriéru. Po roce 1743 však tuto fasádu přepracoval nový dietrichsteinský architekt František Antonín Grimm. Není vyloučeno, že ke stejnému střídání architektů došlo také v Sokolnicích, když Kaltner snad navrhl první, ideální projekt pro novostavbu zámku a František Antonín Grimm zde posléze pracoval před rokem 1750.

V Sokolnicích stávala na místě dnešního zámku tvrz, která byla v letech 1694–1696 upravena a zmodernizována do podoby protáhlého obdélníka. Tuto stavbu získal do svého držení Jan Leopold z Dietrichsteina a rozhodl o její přestavbě. Zachovaný návrh na novou zámeckou fasádu je zjevně ideálním prospektem, neboť nerespektuje příliš velikost pozemku. Nadto je poněkud málo proporčně rozvržen. Proti monumentálnímu ústřednímu bloku hlavního sálu jsou na bocích křídel totiž projektovány jen menší nárožní věže. Přesto však projekt ve svém planimetrickém členění fasády nezapře, že byl zjevně vytvořen podle

francouzských vzorníkových publikací. Pokud vznik tohoto projektu navíc položíme k roku 1738, jeho odlišnost od veškeré tehdejší barokní architektonické produkce na Moravě bude velmi zřetelná. Projekt zůstal v ideálním prospektu a neproveden. Pro jeho přihlášení se k francouzskému stylovému způsobu by byla jistě značně důležitá jeho datace a autorství.

V pozdější době jej označil jako vlastní invenci František Antonín Grimm slůvkem *fecit*. Jeho vlastní architektonický styl i jeho pozdější nové projekty pro Sokolnice se však v kresbě i ve stylu značně od tohoto prvního prospektu odlišují. Není tedy vyloučeno, že máme před sebou buď nejstarší projekt Kaltnerův, nebo rané dílo Grimmovo, Kaltnerem značně inspirované. Francouzský popis totiž upomene na podobné popisky plánů zámku v Židlochovicích.⁸ Kolem roku 1750 František Antonín Grimm navrhl další sérii plánů pro Sokolnice. Hlavní zámeckou stavbu nechal stát (pouze v ní přestavěl

zámeckou kapli) a před budovu projektoval tři nižší vstupní křídla kolem hlavního dvora. Je pozoruhodné, že i v tomto výsledném projektu, podle něhož se zámek začal skutečně upravovat, se Grimm poučil na typologii čtyřkřídlého zámku z období francouzské klasiky. **J. K.**

145 František Antonín Grimm

1710 Brno – 1784 Brno

Napajedla – projekt zámecké fasády

1764

Kresba perem, lavírováno, pozadí kolorováno, papír, 932 x 527 mm; značeno vpravo nahoře: *N°1 / Liber 177 / Frantz Antoni Grimm* a popsáno: *Facciada von dem Schloss Napagedel*

Měřítko: Wiener klafter

Brno, Moravská galerie, inv. č. B 15282 (získáno 1945)

Provenience: Rájec nad Svitavou – zámek, sbírka plánů Františka Antonína Grimma do 1945.

Literatura: Richter 1957–1958, s. 139–140; Kroupa 1982, č. kat. 25.1; Zdeněk Kudělka in: Krsek–Kudělka–Stehlík–Válka 1996, s. 326–327, č. kat. 88.

Projekt zámku Napajedla patří do zralého období Grimmovy architektonické tvůrčí činnosti. Architekt jej projektoval pro hraběnku Marii Amalii rozenou Rottalovou a jejího manžela, hraběte Quidobalda z Dietrichsteina (1717–1772). Napajedla byla součástí rozsáhlého majetku rodu hrabat z Rottalu. Po úmrtí jeho posledního mužského potomka, hraběte Františka Antonína Rottala, byl rozsáhlý majetek roku 1763 rozdělen mezi jeho tři dcery na tři díly, panství Holešov, Bystřice pod Hostýnem a Napajedla. Bývalé hlavní sídlo panství, město Holešov, svůj nově dokončený zámek již mělo, před majiteli sousedních panství vyvstala však nutnost vybudovat si nová sídla. Jak v Bystřici pod Hostýnem, tak i v Napajedlech byl projekty pověřen dietrichsteinský architekt František Antonín Grimm. Grimm ve svém projektu vyšel ze svých starších architektonických idejí, z prezentačního projektu pro Dietrichsteiny ze svého raného tvůrčího období a především z realizované výstavby zámku ve východomoravských Vizovicích. Vytvořil tak typ rezidence, v níž pozoruhodným způsobem spojil francouzský *maison de plaisance* se středoevropským rezidenčním zámekem. Monumentální budova je v Napajedlech vybudována

na kopci nad řekou Moravou a svou podobou působí neobyčejně impozantně. Vystavěl ji podle Grimmových projektů zednický mistr Antonín „Mates“ Slováček. Z nemnoha archivních zpráv lze přitom usuzovat, že zámek byl stavěn od roku 1764 a roku 1772 byly dokončeny krov a střecha.⁹ Zatímco půdorysně a typologicky Grimmův projekt pro Napajedla v podstatě obměňuje základní architektonické schéma, zajímavě působí nesmírně puristicky pojatá fasáda, členěná pouze okenními šambránami z kvalitního kamene. Střední části rizalitu jsou armovány takřka po „francouzském“ způsobu. Zámecká budova je tak ztělesněním domácí, moravské varianty pozvolného přerodu pozdního středoevropského baroku k neoklasicismu. V této situaci zřejmě neudíví kladné přijetí, kterého se dostalo na Moravě současně stavěným importům francouzské „revoluční architektury“.¹⁰ V Grimmově sbírce plánů v Moravské galerii v Brně je uchován kompletní konvolut autorských faksimilí původních plánů od architekta Františka Antonína Grimma. Pečlivá kresba včetně podání detailů z tohoto konvolutu vytváří doklad vysoké architektonické a umělecké kultury, která se v sedmdesátých letech 18. století udržovala ve městě Brně. Stalo se tak jistě i přičiněním brněnské soukromé školy Ondřeje Schweigla, která zde působila, a s níž asi Grimm rovněž spolupracoval. **J. K.**

146 Louis-Adam Lorient

Paříž, činný v polovině 18. století v okruhu Ange-Jacquese Gabriela

Paříž, průjezd do ulice Rue des Arcs

Kresba perem a tužkou, lavírováno, papír, 516 x 412 mm; značeno: *Inventéé et dessinéé par Lorient Arch.[itecte] du Roy*; popsáno dole: *Arcade de la Ruë St. André des Arcs*

Brno, Moravská galerie, inv. č. B 15249 (získáno 1945)

Provenience: Rájec nad Svitavou – zámek, sbírka plánů Františka Antonína Grimma do 1945. Nepublikováno.

Pozoruhodná dvojice plánů s arkádou, projektovanou v Paříži, je spolu s plány na pařížský Place

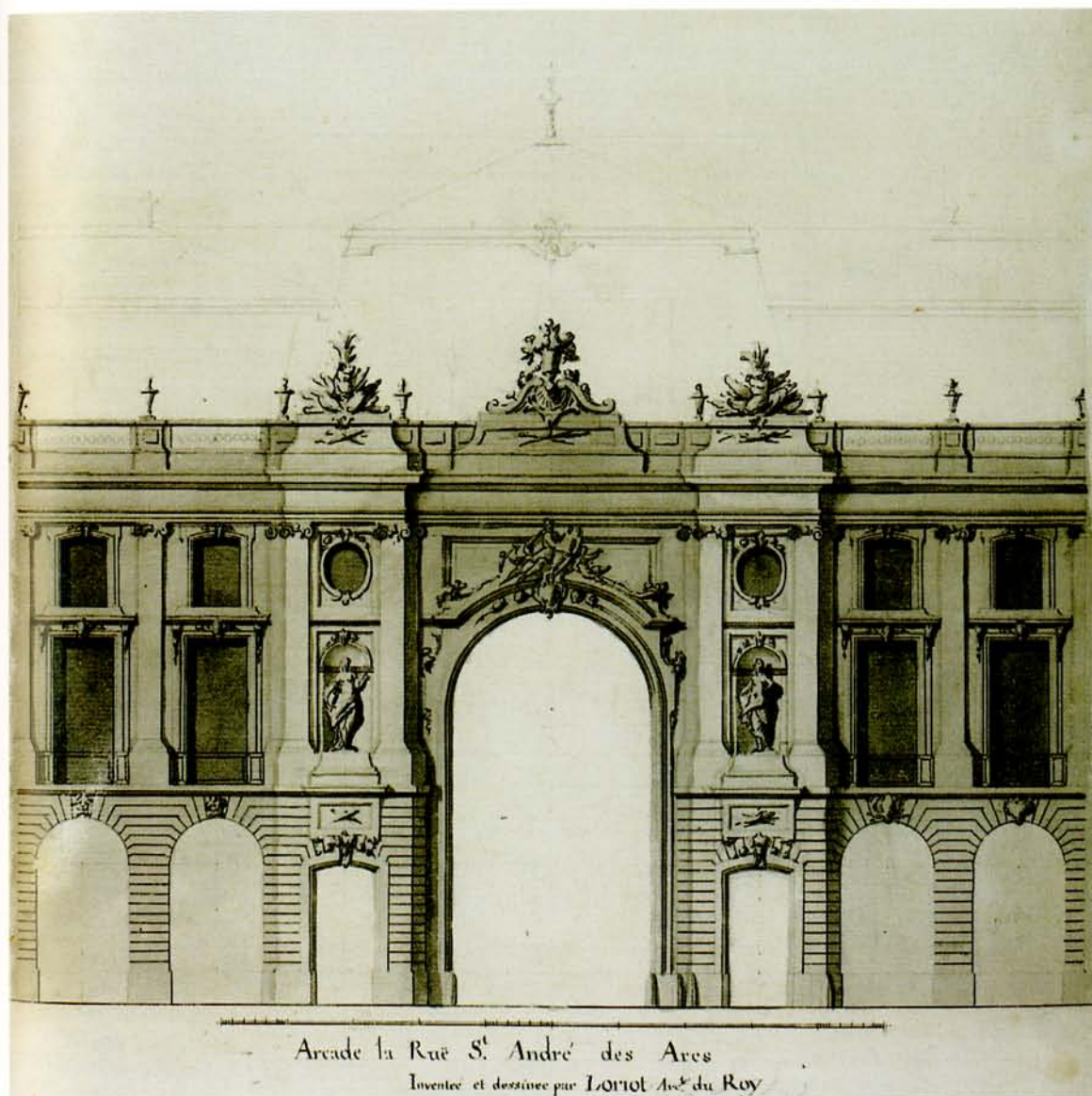
royale (dnešní Place de la Concorde) zajímavým dokladem zájmu moravské aristokratické veřejnosti o soudobou francouzskou architektonickou tvorbu. Plány získal kníže Karel Josef ze Salm-Reifferscheidtu (1750–1838) asi přímo za svého pobytu v Paříži. Kníže Karel ze Salm-Reifferscheidtu, svobodný zednář a rosikrucíán, byl rovněž diletujícím architektem. Na svém zámku v Rájci nad Svitavou si vytvořil sbírku architektonických modelů, kreseb a grafik z nejrůznějších zdrojů ať již přímou objednávkou, nebo nákupem. Po smrti brněnského architekta Františka Antonína Grimma získal tímto způsobem

např. celou jeho proslulou sbírku. Plány z různých sbírek se přitom často v nově vzniklých seskupeních prolínaly. Tak se stalo, že Lorientovy plány jsou většinou v zámecké sbírce v Rájci, ovšem některé z nich se dodatečně staly součástí tzv. Grimmovy sbírky (ač do ní původně nepatřily). To je i případ projektu arkádového průjezdu. Autor projektů není příliš znám. Roku 1774 vydal v Paříži knižně spis *Mémoire sur une découverte dans l'art de bâtir*. Byl v té době zjevně spolupracovníkem Ange-Jacquese Gabriela (1698–1782) v Paříži. Proto jsou dochovány na rájeckém zámku

především variantní a neprovedené projekty na nově vzniklé královské náměstí v Paříži.

Lorientovy projekty na fasádu a uzavření pařížské ulice arkádovou branou s těmito projekty velmi úzce souvisí. Představují ve své formě dokonale zvládnutou francouzskou, klasickou tradici. Byly rovněž velmi dobře graficky pojednány a z dochovaných inventářů rájeckého zámku je patrné, že byly na přelomu 18. a 19. století zavěšovány na stěnách salonu a knihovny jako součást interiérové výzdoby.¹¹

J. K.



146 Louis-Adam Lorient,
Paříž, průjezd do ulice Rue des Arcs

147 Jakob Mathias Schmuzer

1733 Vídeň – 1811 Vídeň

Louis Tocqué

1696 Paříž – 1772 Paříž

Portrét Václava Antonína Kaunitz-Rietberga

1761–1764

Mědiryt, lept, papír, 660 x 503 mm; značeno vlevo dole: *Peint par Tocqué*; vpravo dole: *Gravé par J. Schmuzer a Paris 1764*; uprostřed dole titul: *Wenc. Ant. Comte de Kaunitz-Rietberg Chevalier de la*



Toison d'Or, Ministre de Conférences et Ambassadeur de l'Empereur et de l'Impératrice – Reine de Hongrie et de Bohême auprès du Roi Très-Chrétien en 1752

Praha, Národní galerie, inv. č. R 90144

Literatura: Nagler 1835–1852, s. 370, č. 9; Schulze-Altappenberg 1987.

Se Schmuzerem, který vystudoval na vídeňské akademii zprvu sice architekturu, ale později se zabýval převážně kresbou a grafickou tvorbou, se státní kancléř Václav Antonín Kaunitz-Rietberg (1711–1794) seznámil kolem roku 1759. Nadaný muž jej zaujal a státní kancléř poslal jeho grafické práce jako ukázkou do Paříže německému umělci Jeanu Georges Willovi (1715–1808), který si zde otevřel proslulou kreslířskou a ryteckou školu. Po několika letech pro Schmuzera navíc získal kancléř na dvoře císařovny Marie Terezie stipendium ke studijnímu pobytu v Paříži. Díky tomuto finančnímu zajištění Schmuzer odejel do soukromé kreslířské školy v Paříži za Jeanem Georgem Willem. Zdá se, že již tehdy Kaunitz zjevně pomýšlel na to, že podobná škola by mohla být otevřena také ve Vídni.

Jakob Mathias Schmuzer kancléřovu důvěru nezklamal. Do Vídně přicházely od Willa o mladém umělci velmi dobré zprávy. Wille dokonce Schmuzerovi předal v letech 1763–1766 vedení své krajinářské školy pro německé stipendisty v Paříži (*Teutsche Landschaftsschule*). Kaunitz poté roku 1766 Schmuzerovi nařídil, aby se vrátil do Vídně a téhož roku zde byla pod jeho patronací založena mědirytecká akademie (*Kupferstecherakademie*). Jejím ředitelem se právě Jakob Mathias Schmuzer okamžitě stal.

Grafický list zpodobující státního kancléře byl jednou z prvních Schmuzerových grafických portrétních prací. Byl vytvořen na základě staršího portrétního, který byl zhotoven v Paříži roku 1752, v době, kdy zde byl budoucí státní kancléř rakouským vyslancem u francouzského královského dvora. Schmuzer začal na rytině určené pro státního kancléře pracovat ještě ve Vídni před svým odjezdem. Stále ještě rozpracovanou měděnou desku si vzal s sebou do Paříže a tam ji pod Willovým dohledem dokončil. Ten ve svých pamětech poznamenává, že se na vzniku grafického obrazu skutečně podílel.¹²

Z řady rytin, reprodukcí portréty státního kancléře, patří tento Schmuzerův grafický list k poměrně málo známým a rozšířeným. Kauniz je zachycen „en face“, stojící v úzkém architektonickém prostoru vymezeném nábytkem a architekturou se závěsy v pozadí. V textu popisu je označován jako diplomat a hrabě, ačkoli v době dokončení grafického listu byl již státním kancléřem a knížetem. Poměrná řídkost výskytu tohoto obrazu byla ovšem dána rovněž Kaunizovým způsobem, jakým nakládal se svými portréty. Často je věnoval jako osobní dárky a odmítal je



dát do volného prodeje. Podobný osud postihl i mnohem pozdější Schmuzerovu rytinu, kruhový Kaunizův portrét podle bronzového reliéfu Johanna Baptisty Hagenauera (1732–1810).¹³ Tato velmi kvalitní rytina byla od počátku neprodejná a objevovala se na veřejnosti velmi zřídka. J. K.

148 Jakob Mathias Schmuzer

1733 Vídeň – 1811 Vídeň

Jan Nepomuk Steiner

1725 Jihlava – 1793 Jihlava

Portrét státního kancléře Václava Antonína Kauniz-Rietberga

1767

Mědiryt, lept, papír, 626 x 462 mm; značeno:

J. Steiner pinx., J. Schmuzer sc. Viennae

Praha, Národní galerie, inv. č. R 22029

(získáno 1949)

Prameny: Vídeň, Archiv Akademie výtvarných umění (Walter Cerny, *Die Mitglieder der Wiener Akademie. Ein geschichtlicher Abriss auf Grund des Quellenmaterials des Akademiearchivs von 1751 bis 1870*. Wien 1978). Graphische Sammlung Albertina.

Literatura: Nagler 1835–1852, s. 367–372; Hálová-Jahodová, 1939–1940, s. 315–373. Kat. Melk 1980, s. 392, č. kat. 353; Szabó 1994, s. 200–201. Kroupa 1994, č. kat. III; Jiří Kroupa in: Klingenstein–Szabó 1996, s. 371.

Roku 1767 se stal moravský malíř z Jihlavy Jan Nepomuk Steiner členem Akademie výtvarných umění ve Vídni. Při této příležitosti namaloval portrét svého mecenáše a současně protektora akademie, státního kancléře knížete Václava Antonína Kauniz-Rietberga (1711–1794). Téhož roku (1767) byl rovněž Jakob Mathias Schmuzer, ředitel *Kupferstecherakademie*, jmenován dvorským rytcem a převedl Steinerovu podobiznu do grafického listu. Kníže ve slavnostním obleku se svatoštěpánským řádem stojí před závěsem, je obrácen bokem k divákovi a dívá se mimo obraz vlevo. Levici má připaženou, pravici se opírá o hřbet knihy na stolku, na němž leží ještě další listiny. Kniha je pozoruhodným ikonografickým doplňkem, neboť státní kancléř drží ve své ruce Montesquieuův spis *De l'esprit des lois*. Stylizuje se tak nejen do role významného evropského státníka, ale především do role osvícenského rádce.

Jak předloha, tak i grafika jsou nesporně významnými díly středoevropského portrétního umění a portrétní grafiky. Jan Nepomuk Steiner se ve svém originálu usiloval přiblížit dvorskému, oficiálnímu portrétnímu stylu. Zjevně usiloval o to, stát se jako portrétista náhradou za předčasně zemřelého Františka Antonína Palka (1717–1767). Steinerův nový podporovatel Kaunitz prosazoval právě Palka u císařského dvora. Kancléř však nebyl zcela spokojen se Steinerovým, poněkud suše klasizujícím a racionálním stylem. Přes další pozoruhodné portréty, které Steiner namaloval ve funkci dvorního komorního malíře ve Vídni, se ovšem v prostředí vídeňské aristokracie mezi tehdejšími portrétisty příliš neprosadil. Státní kancléř Kaunitz v něm zjevně viděl spíše schopného restaurátora obrazů a zaměstnával jej především jako ředitele a kustoda své umělecké sbírky. Grafické přetlumočení portrétu je velmi zajímavé a představuje jednu z nejkvalitnějších prací vzniklých ve střední Evropě v šedesátých a sedmdesátých letech 18. století. Schmuzer zjevně hledal nejvýstižnější formu grafického přepisu. Dodnes je dochována řada grafických variant (dnes v grafické sbírce Albertina), odlišujících se stylem i technikou. Tyto pokusy ukazují, s jakou pečlivostí přistupoval Jakob Mathias Schmuzer ke svému úkolu a jak experimentoval s vhodným stylovým výrazem ke konečnému grafickému přetlumočení. Výsledek patří k nejlepším středoevropským pracím, prezentujícím „Willovu grafickou manýru“. Nepochybně také proto je dodnes tento Kaunitzův grafický portrét jedním z nejznámějších portrétů tereziánské doby, doby osvícenství v habsburské monarchii. J. K.

149 Franz Edmund Weirotter

1730 Innsbruck – 1771 Vídeň

a. Pohled na Vernonnet

1760

Lept, papír 287 x 358 mm; značeno vlevo dole: *Dessiné et gravé par F. E. Weirotter*; uprostřed dole titul: *Vue de Vernonnet*
Brno, Moravská galerie, inv. č. ES 2199

b. Pohled na Vernonnet v Normandii

1760?

Lept, papír 287 x 358 mm; značeno vlevo dole: *Dessiné et Gravé par F. E. Weirotter*; uprostřed dole titul: *Vue*

de Vernonnet en Normandie; dedikace dole: *Dédié à Monsieur Philippe Jacques Loutherbourg Peintre du Roy*; vlevo a vpravo dole označen vydavatel: *À Paris chez Wille Graveur du Roy, Quay des Augustin. Par son très humble serviteur Weirotter*
Brno, Moravská galerie, inv. č. ES 2200

Provenience: Brno, Sběrka Eduarda Sykory.
Literatura: Nagler 1835–1852, s. 66, č. 27 a 28; Schulze-Altappenberg 1987, inv. č. 230, 231.

Oba grafické listy patří do série šesti grafik, které zhotovil Franz Edmund Weirotter podle svých kreseb a podle dvou kreseb od Christiana Wilhelma Dietricha-Dietricy (1712–1774) a Jeana Georga Willa (1715–1808) v Paříži v letech 1760 a 1761. V té době Weirotter studoval v Paříži na soukromé kreslířské škole u Willa, k němuž byl přijat již roku 1759. Spolu se svým učitelem a dalšími spolužáky se tehdy účastnil krajinářských exkurzí po Francii. Prezentované grafické listy byly patrně výsledkem jeho prvních školských prací. Mají podobu pečlivě dokončeného uměleckého díla, obsahují signaturu i texty s věnováním. Na jednom z listů je například připojeno věnování francouzskému krajináři a spolužákovi Philippu Jakobu Loutherbourgovi ml. (1740–1812). Moravská galerie v Brně vlastní celou sérii, ovšem některé listy byly později upravené, např. na prvním pohledu na Vernonnet chybí označení nahoře vlevo: *F. E. Weirotter fec. 1760*, které již dříve zveřejnil Hein-Thomas Schulze-Altappenberg. Weirotter studoval u Willa v Paříži především krajinářství a v tomto oboru si získal pozoruhodnou jistotu při zobrazování přírodní skutečnosti. Zatímco jeho rudkové či lavírované kresby „v přírodě“ představují zachycení reálné, nezkrášlené skutečnosti, při zpracování reálných krajinářských záběrů francouzského pobřeží do grafických listů Weirotter ovšem využíval pitoreskního, holandizujícího stylu. Tento styl pozměňoval původně viděné do podoby sentimentálních a preromantických fantazií, zaplněných postavami rybářů, sedláků či poutníků a byl blízký stylové poloze tehdejších předních francouzských rokokových krajinářů. Schulze-Altappenberg si v této souvislosti povšiml, že podobného, od reality se odklánějícího, sentimentálního stylu použil Weirotter zejména ve svých raných grafických listech, které za svého školského pobytu vydával ve Willově

149 Franz Edmund Weiroter,
b. Pohled na Vernonnet
v Normandii



pařížském nakladatelství. Všechny grafické listy z konvolutu, z něhož pocházejí i naše grafiky, byly nesmírně populární a na pařížském trhu se objevovaly takřka po celou poslední čtvrtinu 18. století. Franz Edmund Weiroter přijel na Schmuzerovo a Kaunitzovo pozvání přes Mohuč do Vídně a stal se zde na Mědirytecké akademii jedním z prvních profesorů samostatného oboru krajinomalby na uměleckých akademiích vůbec. Přesto, že poměrně brzy zemřel, do středoevropského akademického prostředí přenesl

způsob Willovy výuky krajinomalby. Podobně jako jeho učitel i on jezdil se svými žáky pracovat „v přírodě“, ovšem nikoli „podle přírody“. Místem jeho častých exkurzí se stala Morava, resp. panství státního kancléře Václava Antonína Kaunitze-Rietberga (Slavkov a Uherský Brod). S jeho doporučením sem Weiroter pravidelně do své předčasné smrti jezdil a vyhledával také zde (podobně jako dříve ve Francii) se svými žáky zajímavé krajinářské motivy pro pitoreskní a preromantické přepracování. J. K.



149 Franz Edmund Weirötter,
a. Pobléd na Vernonnet

Poznámky

1. Poprvé připsal tzv. rájecký plán mladšímu Fischerovi z Erlachu rakouský historik Thomas Zacharias roku 1960. Srov. Hellmut Lorenz, *Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte – Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur*. In: *Artibus et historiae* 4, 1981, s. 99–123.
2. Kroupa 1982.
3. Jiří Kroupa, Jakob Mathias Schmu(t)zer und die graphischen Künste in Mähren am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Thomas Winkelbauer (ed.), *Kontakte und Konflikte. Böhmen, Mähren und Österreich: Aspekte eines Jahrtausends gemeinsamer Geschichte*. Horn-Waidhofen an der Thaya 1993, s. 257–274. Ke vztahu Willa a střední Evropy srov. Michel Espagne–Michael Werner, *La correspondance de Jean-Georges Wille. Francia* 17/2, 1990, s. 173–180.
4. Pozoruhodné projekty francouzského původu v Salmově sbírce dosud nebyly publikovány. K dobovým dimenzím umělecké a společenské situace srov. Jiří Kroupa, Kresba na konci 18. století a kultura „de la curiosité“. *Bulletin Moravské galerie v Brně* 47, 1991, s. 66–68.
5. Prokop IV, 1904, s. 1099–1100, datace „circa 1740?“ je na s. 1102.
6. Thomas Zacharias, *Joseph Emanuel Fischer von Erlach*. Wien 1960.
7. Zdeněk Kudělka, Drobnosti k barokní architektuře Moravy III. *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university* F 25, 1981, s. 67. Kroupa 1982, č. kat. 17.1, 17.2. Hellmut Lorenz, *Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte – Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur*. In: *artibus et historiae*, 1981 s. 99–123.
8. Brno, Moravská galerie, inv. č. 15 493–15 517. Srov. Jiří Kroupa, *Dietrichsteinský palác v Brně a Ludwig Sebastian Kaltner. Umění* XLVI, 1998, s. 522–547.
9. Toho roku došlo ke smrtelnému zranění dělníka, který na střeše pracoval; rovněž dendrochronologický průzkum krovu prokázal datum 1772 jako datum stáří dřeva. Samek 1999, s. 326–327.
10. Jiří Kroupa, „Lieu de plaisance“ a barokní Morava. *Pronikání a vliv francouzské kultury v architektuře 18. století na Moravě a ve střední Evropě*. Nepublikovaná habilitační práce Brno 1994.
11. Brno, Moravský zemský archiv, F 86, inv. č. 141 J; C2, sign. S 265.
12. *Mémoires et Journal de J. G. Wille*. Paris 1857, I., s. 291.
13. Ze zachovaných exemplářů je uložen na zámku Slavkov jeden tisk s Kaunitzovým vlastnoručním věnováním generálu Loudonovi (původně ve sbírkách zámku Žďánice).