

PRŮZKUMY

PAMÁTEK

I/2024



PRŮZKUMY PAMÁTEK

RECENZOVANÉ PERIODIKUM

DENKMALFORSCHUNG

HISTORICAL MONUMENTS'
RESEARCH & DOCUMENTATION

Ročník XXXI., číslo 1

www.pruzkumypamatek.cz

Časopis Průzkumy památek vydává Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště středních Čech v Praze.

Vydávání periodika je podpořeno úkolem DKRVO Prezentace výsledků výzkumu a vývoje NPÚ a podpůrná vědecká činnost pro výzkumné a vývojové pracovníky NPÚ – podpora recenzovaného periodika Průzkumy památek. Studie a materiále procházejí nezávislým lektorským posouzením. Časopis je indexován v databázi EBSCO (od roku 2021).

Vedoucí redaktor: Mgr. Jan Kypta, Ph.D.

Výkonný redaktor: PhDr. Olga Klapetková

Redakční rada: Mgr. et Mgr. Jan Dienstbier, Ph.D. et Ph.D.; PhDr. Zdeněk Dragoun; JUDr. PhDr. Pavel Kroupa; PhDr. Martin Krummholz, Ph.D.; Dr. Thomas Kühtreiber; Mgr. Jan Kypta, Ph.D.; Ing. Petr Macek, Ph.D.; PhDr. Vladislav Razím; doc. Ing. Michael Rykl, Ph.D.; Ing. Jan Sommer; prof. Ing. arch. Jiří Škabrada, CSc.; JUDr. Jiří Varhaník; Mgr. Helena Zápalová, Ph.D.; doc. PhDr. Jana Zapletalová, Ph.D.

Adresa redakce:

Sabinova 373/5 130 11 Praha 3

tel.: 274 008 283

e-mail: klapetkova.olga@npu.cz

Distribuce a předplatné:

Hana Nesměráková

tel.: 274 008 285

e-mail: nesmerakova.hana@npu.cz

Tisková příprava: Vojtěch Hytha, DiS.

Překlady anglických anotací: Mgr. Lucie Kasíková

Překlady německých resumé: PhDr. Jindřich Noll

Tisk: Tiskárny Havlíčkův Brod, a. s.

© Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2024

Layout: © Lepton studio, 1994–2024

Registrace povolena pod číslem MK ČR E 6836

Vychází 2x ročně

ISSN: 1212-1487

Za původnost a věcnou správnost uveřejněných příspěvků odpovídají autoři.

Vyšlo: 31. 8. 2024

Titulní strana: Jindřich Weber, návrh hlavního oltáře do poutního kostela sv. Vojtěcha ve Lštění (okres Prachatic), 1753, detail (SOA Třeboň, odd. Český Krumlov, Velkostatek Vimperk, inv. č. 4486, sign. III K alfa 26, kart. 388, 1746 až 1797, s. f.)

Zadní strana obálky: Broumov (okres Náchod), kresba kláštera od severovýchodu (Benediktinské opatství sv. Václava v Broumově, uloženo v Městském muzeu v Broumově)

Úvodník

Průzkumy památek a průzkumníci v digitální době

Die Denkmaluntersuchungen und Denkmalforscher in der Digitalära

Roman Lavička 1–2

Studie

Gotické části klášterního kostela sv. Vojtěcha v Broumově

Gotische Teile der Stiftskirche des hl. Adalbert in Broumov

Jiří Slavík, Petr Sommer 3–26

Pozdně gotický retábl z Chudenic v proměnách času

Das spätgotische Altarretabel aus Chudenitz im den Umwandlungen der Zeiten

Ondřej Šindlář 27–48

Nové poznatky k životu a dílu barokního sochaře Jindřicha Webera

Neue Erkenntnisse zum Leben und Werk des Barockbildhauers Heinrich Weber

Terezie Bednářová, Pavel Zahradník 49–78

Materiále

Předsunutá fortifikace hradu Cornštejna

Die vorgeschobene Befestigung der Burg Cornštejn

Jan Kypta, Jiří Marounek 79–88

Nová zjištění k renesančnímu portrétnímu obrazu z mobiliáře hradu Pernštejna

Die Neuerkenntnisse zum Renaissancebildnis aus dem Mobiliar der Burg Pernstein

Zdeněk Vácha 89–103

Průzkum nástropních maleb Carpofoora Tencally v Arcibiskupském paláci v Olomouci

Die Untersuchung der Deckengemälde von Carpofoora Tencalla im Erzbischöflichen Palais in Olomouc

Jana Zapletalová, Filip Menzel 103–113

Poznámky k tvorbě barokního malíře Jana Kryštofa Handkeho Průzkum a rehabilitace obrazu Svaté rodiny

Glossen zum Schaffen des Barockmalers Johann Christof Handke

Die Untersuchung und Rehabilitierung des Bildes der Heiligen Familie

Luboš Macháčko, Michal Vopálenský, Leoš Mlčák 114–124

Recenze

Zdeněk Dragoun – Michal Tryml, Románský kostel v Dolních Chabrech a jeho předchůdci

Rudolf Procházka 125–127

Pavel Vlček – Pavel Zahradník a kolektiv, Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách

Martin Šanda 127–128



NÁRODNÍ
PAMÁTKOVÝ
ÚSTAV

ÚZEMNÍ ODBORNÉ PRACOVÍŠTĚ
STŘEDNÍCH ČECH V PRAZE

PRŮZKUMY PAMÁTEK A PRŮZKUMNÍCI V DIGITÁLNÍ DOBĚ



PHDR. ROMAN LAVIČKA, PH.D.

Časopis *Průzkumy památek* slaví tři desetiletí úspěšné existence a představuje dnes hodnotný zdroj informací o řadě movitých a nemovitých památek. V době, kdy se rodil, se v naší zemi rovněž začal rozvíjet internet. Kdy došlo k propojení, respektive zásadnímu ovlivnění obsahu badatelských výstupů celosvětovou datovou sítí, kde každým okamžikem narůstá neuvěřitelné množství generovaných a uložených informací různé hodnoty, je těžké stanovit. V současnosti už nelze v případě internetu hovořit o moři, ale spíše o bezbřehém vesmíru informací, který se od svého vzniku neustále rozpíná. A jak tento virtuální prostor může ovlivnit práci průzkumníka?

Dnes vedle sebe působí přinejmenším dvě badatelské generace, z nichž jedna ještě pamatuje dobu „papírovou“ a druhá již vyrostla v čistě „digitálním“ věku. Zatímco ta první si musí využívat digitálního prostoru osvojit a jistým způsobem přijmout za své, ta druhá by si měla uvědomit, že naprostá většina informací nezbytná pro výzkum stále spočívá ve světě „kamene a papíru“. Obě skupiny pak potřebují v datovém světě rozlišit příslovečné jádro od plev a v moři balastu nalézt věrohodné a hodnotné informace. Tak, jako je užitečné zvládnout čtení starého písma a bez nadsázky i čtení například vývoje objektu ze stavby samé, tak je přínosné využívat možností světové informační sítě. Mohli bychom si (my od podstaty staromilci a někdy i konzervativci) položit otázku, zda je skutečně nezbytné užívání internetu a digitálních technologií při průzkumu památek? Odpověď není až tak jednoznačná. Jistě i dnes lze dosáhnout kvalitních badatelských výstupů s použitím tradičních metod, které však budou dostačovat především v první, průzkumné a popisné fázi výzkumu. Ale i zde nabízí digitalizace rychlejší a levnější porizování základní dokumentace. Naprostá většina z nás bezpochyby při vyhodnocování nálezů a finalizování výstupů využívá různé on-line dostupné databáze literatury, grafických a obrazových materiálů, případně někdy již celé digitalizované knihovny. Máme tak k dispozici informace, ke kterým by se před rozvojem internetu (nebo bez jeho užití) kvůli jejich rozptýlení nebo fragmentárnosti nebylo prakticky možné dostat a v reálném čase prostudovat.

Digitalizace napomohla např. zpřístupnění inventářů archivních fondů, vybraných historických materiálů (listin, obrazových dokumentů, map atd.), literatury a pramenových edic, které vyšly tiskem mnohdy ještě v 19. století. V řadě případů můžeme on-line studovat např. středověké rukopisy, které jsou někdy zachovány, respektive existují jen v jednom exempláři. V digitalizované formě je tak mnohdy (vzhledem k autorským právům) snáze dostupná historická literatura, která byla ještě před nástupem internetu zachována a někdy i zapomenuta ve fondech řady knihoven, muzeí a galerií po celém

světě. V případě nejnovější literatury si pak můžeme díky internetu velmi rychle alespoň učinit představu o rozsahu nových výstupů v dané oblasti či problematice a zjistit nejsnazší cestu, jak si potřebný výsledek opatřit a prostudovat.

Informace na internetu však mají a budou mít takovou kvalitu, jaká zde bude ukládána. I když je dnes prakticky samozřejmostí, že všechny národní vědecké, kulturní a paměťové organizace mají své webové stránky, bohužel ne všechny na nich za poslední minimálně jedno až dvě desetiletí vytvářejí funkční přístup ke svým fondům a sbírkám ve formě inventářů, soupisů nebo vyhledávacích programů. Zjišťujeme až propastné rozdíly v postoji řady domácích institucí k této problematice, která by měla být přinejmenším etikou povinností nejen vůči badatelům, ale i veřejnosti z hlediska „národní kulturní identity“. Řada organizací totiž vznikla, legitimně odůvodňuje svou existenci a je financována z veřejných peněz proto, aby shromažďovala, zpracovávala a zpřístupňovala kulturní dědictví ve své různorodé formě. Není zde cílem zpochybňovat přímý kontakt a důkladné osobní poznání např. sbírkových předmětů nebo archiválií, což musí vždy zůstat prioritou seriózního badatele. Problémem však zůstává všeobecná situace, kdy nelze dost dobře studovat něco, o čem ani „nevíme“, zda vůbec existuje, a případně kde je uloženo. Dosud je mnoho zejména uměleckých děl považováno za ztracené jen proto, že v minulosti získala např. chybné označení a ke všemu nebyla a nejsou vystavována. Z bezpečnostních důvodů a vzhledem k rozsahu fondů tak při hledání srovnávacího materiálu není možné požadovat a objektivně očekávat příležitost studia celých souborů uložených v depozitářích. Svou roli zde občas hraje i nespolehlivá paměť instituce, která může být ovlivněna zejména personální obměnou kurátorů, délkou jejich praxe a obeznámením s daným fondem. Proto někdy není v silách badatele při konkrétním požadavku, avšak do jisté míry obecnému dotazu získat o sbírce všechny potřebné informace. Avšak výzkum by neměl být založen na náhodě, byť ta někdy společně se štěstím vede k velkým objevům.

Digitalizace a zpřístupnění sbírkových, knižních a archivních fondů alespoň ve formě stručných katalogů, inventářů, respektive záznamů s identifikačními znaky, případně s obrazovým doprovodem je v současné době a technologických možnostech jedinou cestou, jak lépe spravovat a poznat naše kulturní a duševní vlastnictví. V některých případech pak může digitalizace dokonce zabránit přílišnému opotřebení nebo poškození určitého typu artefaktu během studia. I přesto je však s podivem, kolik českých kulturních institucí mnohdy zvučných jmen a dlouhé historie ignoruje tuto potřebu, a to i v kontrastu s těmi, které sice drobnými kroky (tedy vzhledem k rozsahu svých fondů), zato systematicky vytvářejí přinejmenším praktický digitální přístup pro badatele. Přestože lze vzhledem k rozsahu zachovaných historických pramenů a artefaktů důvodně předpokládat, že se jedná o zlomek zpřístupněných informací, výsledky těch, kteří se soustavně věnují digitalizování svých fondů, jsou impozantní, a především začínají pozitivně ovlivňovat kvalitu obsahu např. právě průzkumů památek.

Tyto řádky nechť nejsou vnímány jako volání po ulehčení života průzkumníka, badatele, který si vždy (jak věřím) bude vážit především možnosti studovat originál historického pramene, uměleckého díla nebo stavby, ale spíše jako sonda do problematiky digitalizace a jejích úskalí. Lepší a samozřejmě snazší přístup k informacím prostřednictvím skutečně funkčního webového rozhraní totiž usnadní nejen práci badatele, ale jeho výsledky pomohou paměťové instituci doplnit poznání a stanovit hodnotu spravovaného fondu nebo památky, a tak cíleně požadovat od společnosti prostředky na jejich ochranu a zachování pro další generace.

Roman Janička

GOTICKÉ ČÁSTI KLÁŠTERNÍHO KOSTELA SV. VOJTĚCHA V BROUMOVĚ

JIŘÍ SLAVÍK – † PETR SOMMER

Gothic Parts of the Monastic Church of St Adalbert in Broumov

The article deals with the building form of the medieval monastic church of the Benedictine Provostry in Broumov resulting from the reconstruction of the monastery castle during the 14th century. The church was built in the southern part of the compound in the third quarter of the 14th century. The Baroque reconstruction defines its current look; the perimeter walls up to the window ledges and the western tower with a Late Gothic room on today's first floor have remained from the medieval structure. For this space, the authors consider its original use for residential purposes. Later, it was adapted into a vault or archives. A large portal on the western side of the church stands out from the remaining architectural elements.

Keywords: Broumov – Gothic architecture – castle – Benedictine Provostry – church – iconography – two-nave hall church – Gothic portals

Příspěvek se zabývá středověkou podobou konventního kostela benediktinského probošství v Broumově, vzniklého v průběhu 14. století přestavbou klášterního hradu. Kostel byl vystavěn ve 3. čtvrtině 14. století. Jeho dnešní podobu určuje barokní přestavba, ze středověké stavby se zachovalo obvodové zdívo do výšky parapetů oken a západní věž s pozoruhodnou pozdně gotickou místností v dnešním prvním patře. U této prostory autoři zvažují její původní využití k obytnému účelu. Později byla adaptována na trezor či archiv. Mezi dochovanými architektonickými prvky vyniká velký gotický portál na západní straně kostela.

Klíčová slova: Broumov – gotická architektura – hrad – benediktinské probošství – kostel – ikonografie – halové dvoulodí – gotické portály

<https://doi.org/10.56112/pp.2024.1.01>

Článek je písemnou verzí příspěvku *Nové poznatky o stavebním vývoji kláštera v Broumově před barokní přestavbou*, předneseného v Broumově 2. října 2013 na konferenci *Via benedictina. K 800 letům příchodu benediktinů na Broumovsko a Policko*. Měl být otištěn ve stejnojmenném sborníku, jehož příprava však v počátcích ustrnula. Většina stavebněhistorických zjištění proto byla jedním z autorů postupně publikována samostatně.¹⁾ Téma bylo jakoby vyčerpané, přesto druhý autor, Petr Sommer, opakovaně vybízel k publikaci původního textu. Další badatelské akce v areálu přinášely nové poznatky především k novověkému stavebnímu vývoji.²⁾ Až v roce 2023 se podařilo vyhodnotit středověkou situaci na jižní straně presbytáře klášterního kostela sv. Vojtěcha.³⁾ Sumarizace aktuálního stavu poznání středověké podoby konventu a prelatury již byly zveřejněny,⁴⁾ proto se zde omezíme na středověké relikty konventního kostela. Příspěvek předkládáme v původní podobě,⁵⁾ abychom jím vzpomněli na archeologa a historika prof. Petra Sommera († 12. srpna 2023).

Přípravy oslav 800. výročí příchodu benediktinů na Policko a Broumovsko se v roce 2013 staly podnětem k zahájení průzkumných prací v hlavní části broumovského klášterního komplexu. V prelatuře, konventu a v zahradě navíc v roce 2014 započaly stavební práce, směřující k oživení této partie rozlehlého a z velké části nevyužitého areálu. V roce 2013 zahájený povrchový průzkum a na něj navazující operativní dokumentace vedlejších kostelních a přílehlých klášterních prostor potvrdily existenci před-

barokních stavebních relikтів. V některých případech výrazně doplnily poznatky stavebněhistorického průzkumu Mojžíry Horyny, jinde je rozmnožily a přinesly i nové informace spolu s množstvím dalších otázek. V době přípravy tohoto příspěvku byla zveřejněna objevná studie pojednávající o dvou předtím neurčených půdorysných plánech klášterního komplexu z „dientzenhoferovské“ mnichovské sbírky plánů z 2. poloviny 17. století. Autoři článku tyto kresby bezpečně ztotožnili s broumovským opatstvím.⁶⁾

1) J. Slavík, *Nové poznatky o stavebním vývoji kláštera v Broumově před barokní přestavbou*, in: I. Hlobil – M. Dospěl edd., *Gotické a rané renesanční umění ve východních Čechách. Příspěvky z vědecké konference Hradec Králové 2014*, Hradec Králové 2014, s. 18–32 (vyd. pouze elektronicky); J. Slavík, *Broumov: hrad a probošství břevnovského kláštera*, in: K. Nováček ed., *Devět století kláštera v Kladrubech 1115–2015*, České Budějovice 2017, s. 257–270.

2) Týž, *Suterénny prostory v jižní části areálu broumovského kláštera*, *Archeologie ve východních Čechách* 1, 2019, s. 106–119.

3) Týž, *Broumov, klášter – konvent, prelatura, Růžový dvůr – 3. etapa*, *Nálezová zpráva OPD. Josefův 2023*, Odborná spisovna NPÚ ÚOP v Josefově.

4) Týž, I.8.1 Hrad a probošství kláštera břevnovských benediktinů s kostelem sv. Vojtěcha v Broumově, in: H. Dáňová – I. Hlobil – K. Mezihoráková edd., *Uprostřed Koruny české. Východočeská gotika a raná renesance 2*, Praha 2020, s. 232–235.

5) V tomto článku citovaná literatura odráží stav výzkumu v letech 2013–2014, pozdější publikace nejsou reflektovány. Oproti původní verzi byla doplněna pozn. 58. Vlastní text nyní doznal drobných úprav jazykového a stylistického rázu.

6) M. Patrný – D. Štěrbová, *Der immerwährende Kaiser – der Plan für die „Provinzkapitel“ in Braunau in dem Dientzenhofer-Skizzenbuch* (Nr. 4584 BNM), *Umění LXII*, 2014, s. 240–250.



Obr. 1: Vlevo – situace jádra města Broumova s areálem kláštera podle tzv. císařského otisku mapy stabilního katastru z roku 1840. Vyznačen obvod města v hradbách včetně zástavby, silnou čarou zdůrazněny budovy kláštera se zahradou, radnice, farní kostel, kostel sv. Václava a bývalý kostel sv. Vavřince; šedě označen konvent s kostelem sv. Vojtěcha (kresba J. Slavík). Vpravo – situace klášterního areálu s vyznačením jednotlivých objektů zmiňovaných v textu; 1 – kostel sv. Vojtěcha, 2 – konvent, 3 – prelatura, 4 – fara a vrátnice, 5 – gymnázium, 6 – lékárna, 7 – Růžový dvůr, 8 – loreta, 9 – příkop, 10 – zahrada, a – západní portál kostela, b – západní (Červená) věž, c – zvonice (severní věž), d – sakristie, e – tzv. kapitulní síň, f – točité schodiště ze sakristie, g – kaple bratří, h – tzv. Tadeáška, i – předpokládaná kapitulní síň, j – věž zv. Grunwald, k – opatská kaple, l – studna, m – most do zahrady (kresba M. Pacák).

BROUMOVŠTÍ BENEDIKTINI VE STŘEDOVĚKU

Historii benediktinského Broumovska lze vystopovat až do začátku 13. století. Břevnovský mnich a jáhen Vitalis zde začal s kolonizací dosud pusté krajiny, a to v okolí dřevěné kaple Panny Marie, která se stala jádrem probošství v Polici nad Metují.⁷⁾ Krajina byla podle klášterní tradice

roku 1213 darována Břevnovu, z jehož iniciativy probíhala další intenzivní kultivace území v polovině 13. století i za Broumovskými stěnami. Ponechme nyní stranou otázky původní příslušnosti území na horním toku Stěnavy ke Kladsku, počátků kolonizace a přechodu k benediktinské Polici. Na ostrožně nad Stěnavou uprostřed Broumovské kotliny bylo jako obchodní středisko založeno tržní místo Broumov, doložené po polovině 13. století, a na jeho severovýchodním okraji opevněná správní lokalita. Její charakterizace kolísá mezi označením tvrz a hrad.⁸⁾ Jak v Polici, tak v Broumově záhy vznikla probošství, která

7) V této souvislosti jde zejména o listinné falsum 13. století (hlásící se k 22. květnu 1213) doložené v konfirmaci Karla IV. ze 14. ledna 1351. Znění této písemnosti se velice odlišuje od potvrzení svobod břevnovskému klášteru, které vydal 3. listopadu 1260 Přemysl Otakar II., a to jako potvrzení listiny Přemysla Otakara I. a Václava I. Již G. Friedrich z toho usoudil, že „polické“ spurium vzniklo až po konfirmaci Přemysla II. Vše se má dít za vlády břevnovského opata Kunona (1197–1217); *CDB II*, č. 367, s. 399–400. Polické probošství se ztotožňuje s „*Noua cella in Campo s. Mariae*“, již 18. března 1267

nadává kardinál kněz Guido čtyřicetidenními odpustky pro poutníky, kteří navštíví zdejší kostel na svátek Nanebevzetí Panny Marie nebo ve výroční den jeho posvěcení; *RBM II*, č. 539, s. 208.

8) K 15. březnu 1256 se v domácím břevnovském zápise jmenuje Rudger



Obr. 2: Broumov (okres Náchod), klášter, kostel sv. Vojtěcha. Pohled od jihozápadu (všechna foto M. Stecker, 2013, není-li uvedeno jinak).

jsou prvně doložena v listině Bonifáce VIII. k roku 1296 jako lokality plně podřízené Břevnovu.⁹⁾ V roce 1300 vy-

mechanicus, kterému břevnovský opat „iure hereditario seu teuthonico“ dává ke kultivaci les „... circa villam forensem, quae Brunow vulgariter vocatur“; RBM II, č. 91, s. 35. Významná zpráva se zachovala k roku 1296. Opat Bavor tehdy na dobu jednoho roku svěřuje „... municionem suam, quam habet in ciuitate sua Brunow... ad protegendam et gubernandam predictam municionem ac civitatem Brunow cum toto territorio...“ Konrádovi ze Sulcu; RBM II, č. 1732, s. 743–744. Po roce 1300 sepsal břevnovský opat Bavor pamětní zprávu o povstání fojtů Tyčka a Lea, v níž používá formulaci „in succensione castri Braumow.“ V souvislosti s tím, že v textu jmenuje svého bratra (Wissemirius de Nedczin) a tituluje ho „castellanus de Braumow“, lze broumovskou pevnost jednoznačně označit jako hrad; RBM II, č. 2765, s. 1207–1209.

9) „Petitio pro parte vestra nobis nuper exhibita continebat, quod in Reggrad, in Policz et in Braunow prepositure alias prioratus nuncupate dicti ordinis Pragensis et Olomucensis diocesis fuerunt, prout sunt

puklo známé povstání fojtů, při němž byla vyloupena Police a vypálen Broumov – přinejmenším zdejší hrad.¹⁰⁾ Obnovu okamžitě zahájil břevnovský opat Bavor II. z Nečtin. Díky protokolu, který zachycuje jeho aktivity na konci 13. a na začátku 14. století, si lze tuto obnovu rámcově představit. Zatímco v Polici vyrostl u staršího kostela po stavební stránce skutečný klášter s klausurou a ambitem, v Broumově se znovu buduje pevnost, jejíž součástí

eidem vestro monasterio et abbati ipsius monasterii pro tempore existenti pleno iure subiecte, consueueruntque regi et gubernari... per monachos vestri monasterii, quodque abbas... prepositos et priores prepositurarum et prioratum predictorum ac vicarios... qui quidem vicarii monachi duntaxat dicti monasterii esse consueuerunt, pro solo nutu et libera voluntate instituit et destituit; RBM II, č. 1716, s. 735–736.

10) Viz pozn. 7.



Obr. 3: Broumov, klášter. Stavební vývoj podle vyhodnocení Mojžíra Horyny z roku 1987. Úroveň přízemí prelatury a prvního patra konventu (odborná spisovna NPÚ ÚOP v Josefově).

byly cisterna (v literatuře se hovoří o studni, ale za čtyři hřivny bylo možné pořídit skutečně jenom nádrž na dešťovou vodu) a možná i fara, i když ta stála spíše u farního kostela ve městě. Bavorovo hospodaření v Broumově dokresluje zmínky o tom, že zde získal právo soudu, dále mlýn pod hradem a čtyři řeznické krámy ve městě. Faru ani proboštsví moc nehýčkal. Dozvídáme se pouze o koupi dvou cestovních alb.¹¹⁾ Poněkud záhadná je v kontextu

11) Fara byla sice spojena s městským farním kostelem, jehož patronát věnoval biskup Jan III. v roce 1258 břevnovskému opatu Martinovi, ale postavena mohla být jak na hradě, tak u farního kostela „... omnes fructus et obventiones ecclesie parrochialis de Brunow, opido forensi, ad mensam honestorum virorum et religiosorum abbatis et conventus dicti monasterii... duximus deputandos... honorabili viro et provido Martino et omnibus eius successoribus... indulgentes, ut in eadem de Brunow ecclesia vicarium... instituant; et vicarius, qui in ipsa fuerit ecclesia, abbati predicto in spiritualibus et temporalibus et nulli alteri tenebitur reddere rationem et ab eo vice nostri curam recipiet animarum, quam ei abbas ipse... poterit impartiri;“ CDB V/1, č. 162, s. 258–259. „Item in Brunow pro castro struendo per quinque annos quolibet anno XXIII marcas et quatuor (decim) maldratas annonae, scilicet septem siliginis, tres tritici et quatuor avenae. Summa pecuniae excepta annona CXX mar. Pro equis ad ducendos lapides XII mar.

uvedených zpráv Neplachova informace, že v roce 1322 bylo v Broumově vystavěno proboštsví.¹²⁾ Jde sice o údaj z nespolehlivého Vokounovského rukopisu, ale přesto z něj generace historiků usuzovaly, že broumovské proboštsví vzniklo právě tehdy. My, s vědomím dalších uvedených pramenných sdělení, můžeme nanejvýše usuzovat na to, že v posledních deseti letech své vlády opat Bavor proboštsví budoval (Neplachovo nedokonavé *facit exstruere* lze pochopit právě tak), s největší pravděpodobností v rámci svého hradu, ale jak vyplývá zejména ze stavby samé,

Item pro cisterna in Braumow IIII mar. Item pro domo plebani in Braumow VII mar. exceptis, quae se extendunt ad V mar... Item obtinimus iudicium civitatis Braumow, quod aestimatur quadringentis marcis. Item molendinum sub castro pro CL marcis. Item emimus quatuor bancos carniū, qui valent centum mar. arg. Item pro duabus albis viaticis IIII mar;“ RBM II, č. 2752, s. 1204.

12) „Anno MCCCXXII. Bavor Abbas divina miseratione in Brewnow facit exstrui Monast. in Braunow;“ G. Dobner, Monumenta historica Bohemiae nusquam antehac edita IV. Pragae 1779, s. 119; „Anno MCCCXII, Bavor, abbas divina miseratione in Brewnow, facit exstrui monasterium in Braunow;“ FRB III, s. 479. Spojení „facit exstrui“ je zde třeba chápat tak, že Bavor nechal stavět (vlastně zahájil) stavbu.



Obr. 4: Broumov, klášter. Stavební vývoj podle vyhodnocení Mojžíra Horyny z roku 1987. Úroveň suterénu prelatury, přízemí konventu a kostela (odborná spisovna NPÚ ÚOP v Josefově).

monumentální podoba hradu-probošství vznikala ještě dlouho po Bavorově smrti.

Je celkem dobře představitelné, že Bavor se budování probošství věnoval s rozdílnou intenzitou. Lze tušit, že jej v jeho díle brzdily problémy finančního i právního rázu. Pravděpodobně v roce 1330 došlo k zástavě Broumova a Broumovska kladským manům, bratřím Wolframovi a Matyáši Pannewitzům (Wolfram byl kladským purkrabím), a hrozilo reálné nebezpečí, že po smrti obou bratrů dojde k převodu Broumovska na panovníka. Revokace celé situace v roce 1331 alespoň zajistila, že po smrti Pannewitzů budou Broumovsko a Broumov vráceny Břevnovu.¹³⁾ Věc není zcela jasná a dokonce byl vysloven názor, že zástavu provedl sám opat Bavor.¹⁴⁾ Ať již jakkoli, zdá se, že situace Broumovska byla tak nejistá, že sem

nelze očekávat velké investice od kláštera, který si nebyl jist, zda mu Broumov zůstane. Bavor navíc v roce 1332 zemřel, což znamenalo další destabilizaci situace. Wolfram Pannewitz zemřel v roce 1346, kdy již byl jeho bratr Matyáš mrtev. Teprve potom se situace uklidnila, jistě i díky stabilní vládě Karla IV.

Svou důležitost pro interpretaci podoby Broumova ve 14. století má údaj životopisu Arnošta z Pardubic z doby krátce po jeho smrti v roce 1364. Arnošt měl snad studovat na broumovské škole.¹⁵⁾ V textu se o ní nehovoří přímo,

13) Celou věc znovu zvažuje a hodnotí F. Musil, Kolonizace Policka a Broumovska a břevnovská klášterní falza, Historická geografie 42/2, 2016, s. 137–168.

14) Tak to vidí např. břevnovský historik M. Ziegelbauer, Epitome historica... monasterii Břevnoviensis. Coloniae 1740, s. 187–188.

15) Jde o zázračné vidění, které měl Arnošt v kladském farním kostele Panny Marie (Arnošt je v něm pohřben) při nešporách, když se zpívalo Magnificat, nebo po nešporách, když se zpívala snad antifona Salve regina: „Cum essem in Glaciz frequentans scholas apud parrochiam, quam regunt hospitarii s. Johannis Iherosolimitani, ibidem una dierum, opinor sabbato, cum interesset vespere, stans inter alios scolares et pueros usque ad finem vespere infra Magnificat, aut post vespere immediate, cum cantabatur quedam antiphona, puto: Salve regina...“ Panna Maria se tehdy od Arnošta odvrátila, což jej poznamenalo na celý život. Několik měsíců po tomto zázraku se odebral do Broumova vzdáleného od Kladska tři míle a zůstal zde dlouhý čas. Pak odešel do Prahy, později na další místa k učení

ale popisované události se vztahují k Arnoštovu studiu v Kladsku, které se odehrávalo ve škole u farního kostela Panny Marie řízené johanity – ti měli v Kladsku kometu – a v dalších místech, zjevně i v Broumově.¹⁶⁾

Broumovské proboštství jistě i nadále existovalo, ale v podřízenosti hradu. Tato skutečnost byla pro zdejší monastické založení (proboštství a později opatství) určující i později – vždy bylo jasné, že tato instituce fungovala v areálu hradu vystavěného na okraji lehce opevněné městské lokace. Kamenné opevnění města se datuje do 60.–80. let 14. století.¹⁷⁾ Větší části plochy klášterního areálu zaujal konvent s kostelem a opatstvím, výrazně menší plocha, než je zvykem u jiných benediktinských fundací, byla určena pro hospodářské zázemí (obr. 2).

Broumovské klášterství se od jiných českých a moravských benediktinských opatství a proboštství odlišuje v několika směrech. Již jeho souvislost s pevností není v českém prostoru častá (např. strakonické johanity se museli rovněž vměstnat do opevněné plochy bavorovského hradu, podobně johanity v Českém Dubu, ale nejsou to příklady typické). Na druhé straně eremité žijící „*in loco solitario et deserto*“, jak nazývá Policko falsum listiny Přemysla I. hlásící se k 22. květnu 1213 (a po nich břevnovští benediktini a příslušníci broumovského konventu), potřebovali od samotného začátku výjimečné bezpečnostní zajištění.¹⁸⁾ Vypovídá o tom i založení hradu Vlčince v jižní části domény za Bavora z Nečtin.¹⁹⁾ Broumovský hrad, v němž od počátku 14. století existovalo proboštství jako zárodek pozdější klášterní komunity, nestál osamoceně při hraně ostrožny, ale na okraji opevněného městečka. Klášterní pevnost vznikla při šíjovém příkopu, tedy v klíčové oblasti lokace. Skutečnost, že klášterní areál jen nepatrně deformuje průběh zadní linie parcel měšťanských domů, je možné vysvětlit dodatečností areálu kláštera

vůči městu (srov. obr. 2). Hradní minulostí lze odůvodnit také skutečnost, že větší část plochy klášterního areálu zabírá konvent s kostelem a opatstvím. Jak již bylo zmíněno, výrazně menší plocha byla vymezena hospodářskému zázemí (dvoru) a zcela chybí rozsáhlé užitkové zahrady uvnitř ohrazení kláštera, založené v předpolí za širokým příkopem až v poslední třetině 17. století.²⁰⁾

DOŠAVADNÍ POZNÁNÍ STAVEBNÍCH DĚJIN KLÁŠTERA

Stavební podoba kláštera se formovala v lucemburské době, její dnešní podobu však určily především zásahy v průběhu raného novověku. Jmenovat lze výstavbu během 14. století, obnovy a přestavby po požárech v letech 1559, 1664, 1684 (s nimi souvisely stavební akce Tomáše Sartoria ve 2. polovině 17. století). Zásadní vrcholné barokní přestavba proběhla za opata Otmara Zinka v krátkém období let 1727–1733 podle projektu a pod vedením Kiliána Ignáce Dientzenhofera. Dále zmiňme opravy po dvou požárech v letech 1757 a 1779. Konventní kostel sv. Vojtěcha je v dnešní podobě dílem opata Sartoria a stavitele Martina Allia z let 1684–1688 s doplňky z 18. století.²¹⁾ Gotické části konventního kostela poprvé popsal Antonín Cechner v roce 1930.²²⁾

Bližší poznání stavební historie areálu znemožňovaly jak události druhé světové války, tak pozdější proměny kláštera v internační středisko řeholníků, a pak i řeholnic, které v období socialistické normalizace (1974?) vystřídal ostře střežené zařízení ministerstva vnitra s archivem bezpečnostních složek režimu. V rámci přípravy rekonstrukce zchátralého areálu pro archivní účely proběhl v letech 1986–1987 stavebněhistorický průzkum budov prelatury a konventu, pravděpodobně iniciovaný a prosazený úsilím památkového úředníka ONV v Náchodě a od roku 1981 pracovníka KSSPPOP v Pardubicích Roberta Řemínka. Průzkum zpracovali Milada Vilímková a Mojmír Horyna.²³⁾ Využili nově pořízené podrobné zaměření konventu. Průzkum však probíhal za provozu archivu bezpečnostních složek, některé prostory tehdy byly přístupné jen zčásti, jiné vůbec. Publikace se dočkaly pouze výsledky archivní rešerše, jejíž záběr končí obnovou kláštera po požáru z roku 1779.²⁴⁾ Elaborát nezahrnuje konventní kostel sv. Vojtěcha, který měl být předmětem závěrečné etapy průzkumu.²⁵⁾ M. Horyna alespoň vyhodnotil jeho

a k římské kurii: „... *ab illius miraculi visione elapsis aliquot mensibus recessi de Glac in Brumow a Glac per tria millia distans, ibi mansi plurimo tempore... Postea in Pragm iui, et postea transiui ad aliqua loca studiorum, et demum curiam Romanam;*“ FRB I, s. 398–400. Z celkového kontextu vyplývá, že Arnošt stále hovoří o době svých studií a že velmi pravděpodobně i v Broumově navštěvoval školu. Nesděluje, kde stála, můžeme se jenom domnívat, že to nebylo na hradě (nezdá se, že by tam pro ni bylo místo), ale stejně jako v Kladsku u farního kostela, tzn. ve městě.

16) Nejnovější rekapitulace znalostí o době a pramenech Arnoštovy Z. Hledíkové, Arnošt z Pardubic. Arcibiskup, zakladatel a rádce. Praha 2008.

17) Podle J. V. Šimák, České dějiny I/5. Středověká kolonizace v zemích českých. Praha 1938, s. 897.

18) CDB II, č. 367, s. 400. Listina se považuje za falsum, což mj. dokládá rozpor v jejím svědectví. Opuštěnost této krajiny není věrohodná, protože panovník dává břevnovskému opatu Kunovi „... *quendam circuitum meum, qui Policz vulgariter appellatur, cum omnibus suis attinenciis, videlicet pratis, campis, plantatis et plantandis*...“

19) T. Durdík, Ilustrovaná encyklopedie českých hradů. Praha 1999, s. 602–603, se v souladu s A. Sedláčkem, domnívá, že hrad vznikl až po roce 1341, kdy se polické proboštství rozrostlo o Petrovice, Petrovičky, Dřevíč a Maršov a nové území vyžadovalo ochranu; srov. A. Sedláček, Hrad, zámek a tvrz Království českého V. Podkrkonoší. Praha 1883, s. 59–66. O hradu se dozvídáme poprvé k roku 1366, kdy jej břevnovský opat Oldřich II. prodal Janu Kdulincovi z Ostroměře s podmínkou ochrany Police před útoky ze severu. O Bavorově založení Vlčince nepochybuje J. V. Šimák, o. c. v pozn. 17, s. 899, který připomíná, že na rozšířeném polickém dominiu vznikla pro jeho ochranu tvrz Homole. O fortifikačních aktivitách na Broumovsku více J. Čížek – J. Slavík, Systém vojenského zajištění benediktinského majetku na Broumovsku a Policku, in: Dissertationes historicae 7, Vladimír Wolf et Opera Corcontica. Hradec Králové 2002, s. 71–82.

20) M. Buroň, NKP – Klášter v Broumově, klášterní zahrada, standardní nedestruktivní stavebně historický průzkum, in: J. Láta, Restaurátorský průzkum, stavebně historický průzkum, dokumentace historicky cenných prvků – zahrada, 2012. Odborná spisovna NPÚ ÚOP v Josefově.

21) Především dnešní hlavní vstup v jižním traktu podle projektu Kryštofa Dientzenhofera z roku 1709.

22) A. Cechner, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese broumovském. Praha 1930, s. 29–115.

23) M. Vilímková – M. Horyna, Broumov, bývalý klášter, stavebně historický průzkum. Strojopis SÚRPMO Praha 1987. Odborná spisovna NPÚ ÚOP v Josefově, sign. SHP NA 0002a.

24) M. Vilímková – P. Preiss, Ve znamení břevna a růží. Historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově. Praha 1989.

25) Jeho zaměření proběhlo roku 1985 v rámci samostatné akce měřické skupiny Státního ústavu památkové péče a ochrany přírody v Praze.



Obr. 5: Votivní obraz z roku 1607 ze hřbitovního kostela Panny Marie v Broumově. Detail se zobrazením města s klášteřem v popředí od severovýchodu (Benediktinské opatství sv. Václava v Broumově, uloženo v Městském muzeu v Broumově).

konstrukce (včetně obou věží) související stavebně s konventem (obr. 3, 4). Rozsáhlé pozůstatky gotického kostela s monumentálním západním portálem byly historiky umění ve 2. polovině 20. století opomíjeny.²⁶⁾

Urbanisticko-architektonickou jednotu vrcholně barokního komplexu konventu a prelatury benediktinského kláštera narušují objekty na jižní straně areálu – jednak architektonicky odlišně pojatý kostel sv. Vojtěcha s dvojicí věží, budící při pohledu od jihu dojem bazilikálního trojlodí, a pak také půdorysně nepravidelné jihozápadní křídlo fary s vrátnicí. Kostel sv. Vojtěcha stojí po jižní straně konventu, přičemž jej uzavírá proti hospodářskému zázemí Růžového dvora.

Pozornost zasluhuje výškové řešení kláštera. Vstupní partie s křídlem fary a prelatura se nacházejí o jedno podlaží výše oproti úrovni kostela, konventu a budov gymnázia, lékárny a Růžového dvora, založených nad skalnatým bokem ostrožny s městskou lokací. Kostel je na první pohled raně barokní stavbou Martina Allia, vzniklou po požáru v roce 1684 za použití gotického (předhusitského) obvodového zdiva, patrného především na presbytáři s opěráky. Starší zdiva, existující nejen v budově prelatury, ale i v z obrysu kláštera vystupujícím jihozápadním křídle fary, identifikoval již A. Cechner,²⁷⁾ který přitom vycházel z materiálu biskupa Antonína Podlahy a broumovského benediktina Laurentia (Vavřince) Wintery. Podrobnější po-

pis gotických konstrukcí a prvků hlavního objektu kláštera provedl až M. Horyna.²⁸⁾

OBRAZOVÉ PRAMENY

Mimořádně důležitou výpověď o klášterním areálu skýtá soubor ikonografických pramenů, jejichž potenciál nebyl dosud vyčerpán, přestože většina nejstarších vyobrazení byla opakovaně publikována.²⁹⁾ Nejstarší vyobrazení Broumova s přiléhajícím klášteřem se objevuje na Helwigově mapě z roku 1561, je však příliš schématické. Nejstarší skutečně detailní vyobrazení Broumova pochází z roku 1609 (obr. 5). Jde o olejomalbu zobrazující Nejsvětější Trojici s Pannou Marií a s českými patrony. Broumov je vyobrazen od severovýchodu, tedy s akcentem na klášter. Zde zaznamenané detaily staveb v mnohém odpovídají dvojici perspektivních perokreseb klášter, doplněných vysvětlujícími texty (obr. 6, 7). Obě kresby se shodují v řadě detailů, přičemž i jejich celkové provedení a úprava včetně dvojitého orámování svědčí, že vznikly současně. Jejich dataci však nelze blíže určit. Vysvětlující nápis v horní části pohledu od severovýchodu uvádí, že klášter byl pouze nazýván hradem, když jej opat Wolfgang (Selender z Prošovic, 1602–1619) v roce 1600 opus-

26) Heslo Broumov např. opominul D. Líbal, *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek*. Praha 2001.

27) A. Cechner, o. c. v pozn. 22, s. 29–115.

28) M. Vilímková – M. Horyna, o. c. v pozn. 23.

29) A. Cechner, o. c. v pozn. 22, s. 30, 31, 35–37; M. Vilímková – P. Preiss, o. c. v pozn. 24, s. 58–59, 65, 71 a dále.



Obr. 6. Kresba zachycující broumovský klášter od severovýchodu, stav před 1660? (Benediktinské opatství sv. Václava v Broumově, uloženo v Městském muzeu v Broumově).

til (myšlen je snad Selenderův útěk 31. ledna 1619 před komisí stavovského direktoria).³⁰⁾ V této podobě klášter existoval do roku 1660, pak jej opat Tomáš (Sartorius, 1663–1700) strhl a přestavěl do podoby zachycené nějakým dalším prospektem. Popis dodává, že další část přestavby vedl tehdejší opat Otmar (Zinke, 1700–1738). Popis tedy pochází z Otmarovy doby, veduta však zachycuje starší stav přinejmenším z 1. poloviny 17. století, a to buď jako tehdy vzniklá ilustrace stavu staršího než popis, nebo ve formě kopie staršího vyobrazení. Také pohled na klášter od jihozápadu je doplněn rozsáhlým vysvětlením, umístěným rovněž v horní části orámované plochy. I zde se dozvídáme, že objekt přestavěl opat Tomáš a dobudoval opat Otmar. První kresba (obr. 6) přináší pohled z téměř identického úhlu jako zmíněná olejomalba z roku 1609.

Obě vyobrazení se v mnohém shodují, rozcházejí se však v zásadní informaci. Olejomalba jakoby zachytila jenom dvůr klauzury, nikoliv opatství, přesto však severozápadní nároží objektu flankuje architektonicky náročně pojednaná věž Grunwald. Červená (západní) věž kostela

je na svém místě, stejně tak věž zvonice po severním boku kostela. Druhá kresba zachytila klášter od jihozápadu (obr. 7). Na západní průčelí kostela navazuje jakési další křídlo (opatství?) s věží, která není doložena žádným dalším svědectvím, dobře však koresponduje s nově lokalizovaným středověkým jádrem prelatury. Všechny tři veduty zachycují řadu dalších zajímavých detailů, mimo jiné rozsáhlé opevnění lokality.

Rozbor nejstarších vyobrazení klášterního areálu z castelologického pohledu provedl Tomáš Durdík, který si povšiml skutečnosti, že součástí opevnění kláštera-hradu bylo obranné patro kostela opatřené střelnými (v popisu kresby kláštera od jihozápadu je uveden termín *Schiesslöcher* – obr. 7).³¹⁾

Prakticky žádná pozornost nebyla dosud věnována obrazu v lunetě nad vstupem z nádvoří prelatury do konventu (v prvním patře západního ramene ambitu). Přitom jde o podobu broumovského kláštera vzniklou v době opata Tomáše, o níž mluví vysvětlující nápisy na perokresbách.

30) M. Vilímková – P. Preiss, o. c. v pozn. 24, s. 52.

31) T. Durdík, Monastery castle in Broumov, Europa nostra – Scientific Bulletin 60, 2006, s. 117–122. Střílny pod kostelní střechou zmiňuje i B. Menzel, Baugeschichte des Braunauer Klosters, Der Rohrspatz 18, 1971/2, s. 36.



Obr. 7: Kresba zachycující broumovský klášter od jihozápadu, stav před 1660? (Benediktinské opatství sv. Václava v Broumově, uloženo v Městském muzeu v Broumově).

Je to malba na plátně ze souboru původně asi určeného do lunet o menším poloměru, než je dnešní, čili zřejmě do raně barokního Sartoriova konventu. Plochu obrazu vyplňuje scéna se sv. Benediktem a Václavem nad opatem Tomášem Sartoriem klečícím před vedutou kláštera (obr. 8). Malbu datuje věrohodně vyhlížející nápis, který sděluje, že obraz věnoval Sartoriovi broumovský konvent k 21. prosinci roku 1674.

Zobrazení klášterních objektů vyniká množstvím jinde nezaznamenaných detailů. Klášterní kostel je na ní zobrazen s hustým rytmem masivních odstupněných opěráků se sedlovými stříškami a s vysokými okny s lomenými či parabolickými záklenky. Zřejmě od společného vzoru byla odvozena rytina kláštera datovaná 1680 (obr. 9) a rytina univerzitní teze Otmara Zinka z roku 1689.³²⁾ I mezi těmito vyobrazeními je však možné stanovit alespoň relativní posloupnost.

Pevný chronologický bod poskytuje vyobrazení Broumova z Hesseliova urbáře z let 1676–1677.³³⁾ Z broumov-

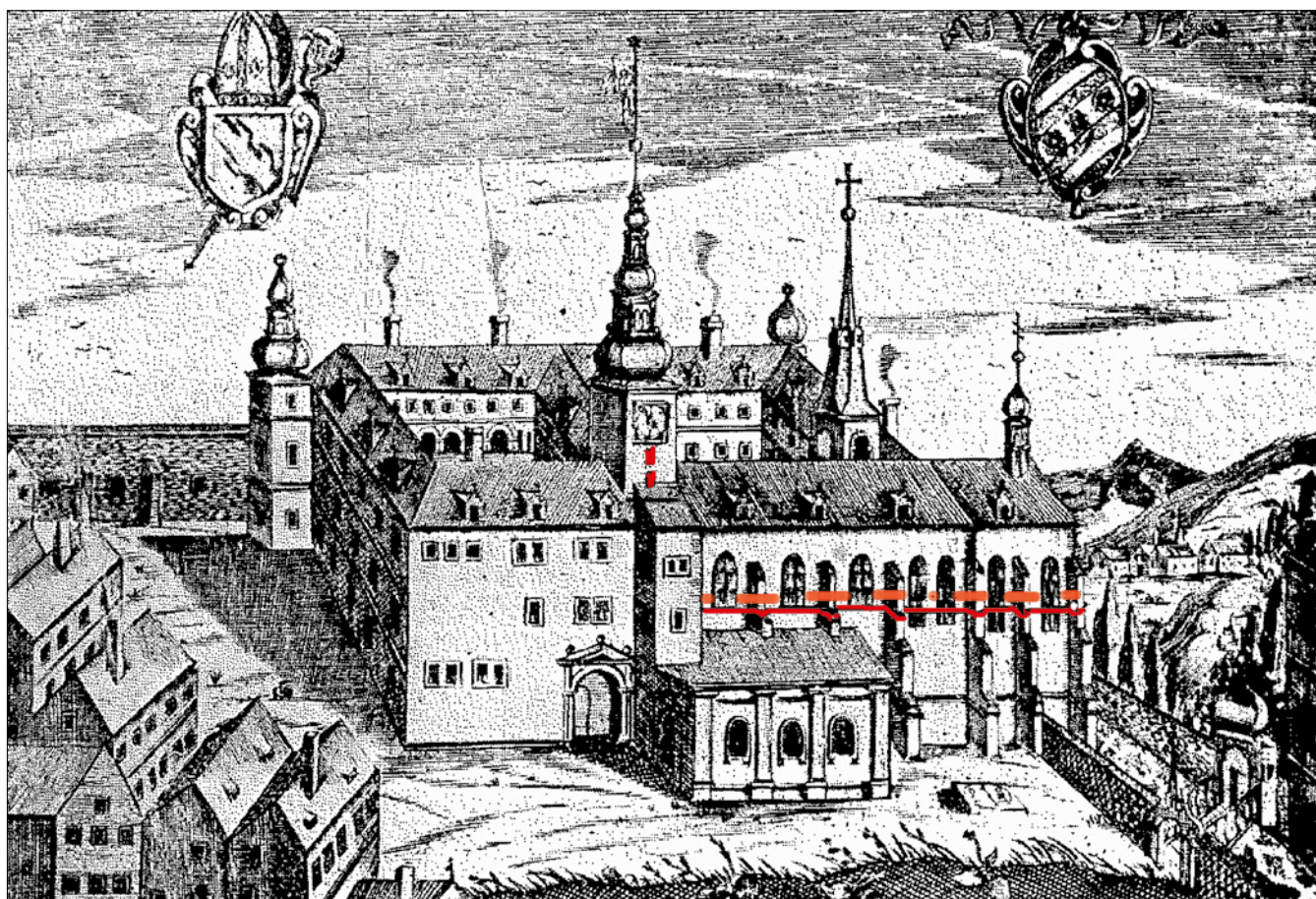
ského kláštera je na něm vidět málo, ale je zřejmé, že helmice na Červené věži je identická na všech srovnávaných vedutách. Je pravděpodobné, že vznikla po osudovém požáru v roce 1664, po němž se stavby kláštera začaly výrazně měnit. Červená věž se tehdy dokonce zřítíla, takže její nová střecha je logickou součástí rekonstrukce.³⁴⁾ Stejnou helmici identifikujeme na vedutě kladené k roku 1680, na lunetě z roku 1674 i na Zinkeho univerzitních tezích z roku 1689. Na začátku této řady je mnohokrát publikovaná veduta kladená k roku 1680. Dnes nejsme schopni identifikovat zdroj, z něhož byla převzata. Pochází snad z nějakého díla vydaného v roce 1680, což ale nevylučuje možnost, že je starší. Jižní fronta kostela a přiléhající prelatury je na ní zobrazena jako zcela volná, s výjimkou trojosého objektu navazujícího na opatskou kapli a západní partii jižního kostelního průčelí. M. Vilímková se domnívala, že jde o část kapituly s kaplí Panny Marie, kterou v roce 1676 vybudoval opat Sartorius.³⁵⁾ Nynější kapitulní síň novodobého konventu je však situována

32) Bez ikonografického rozboru vyobrazených objektů V. Jiřík, Univerzitní teze Otmara Zinkeho z roku 1689, Umění XIX, 1971, s. 503–508.

33) V. Šmelhaus, K dějinám osídlení. Díl 1. Broumovský urbář 1676–1677. Praha 1976.

34) M. Vilímková – M. Horyna, o. c. v pozn. 23, s. 63 a další.

35) Titíž, s. 67.





Obr. 8: Lunetový obraz se sv. Benediktem a Václavem z roku 1674. Detail s portrétem opata Tomáše Sartoria a vyobrazením broumovského kláštera (Benediktinské opatství sv. Václava v Broumově, uloženo v Městském muzeu v Broumově).

Obr. 9: Vyobrazení broumovského kláštera na grafice z roku 1680. Pohled od jihozápadu, červeně vyznačen rozsah dochovaného gotického zdiva a středověkých oken v nejvyšším patře věže (převzato z: A. Cechner, o. c. v pozn. 22; úprava J. Slavík).

podél východní části jižního průčelí kostela, kde na vyobrazení nic nestojí.³⁶⁾ Veduta tedy nejspíše pochází z doby před rokem 1676. Sartoriův lunetový obraz oproti ní zachycuje detaily architektonického ztvárnění prelatury a kostela s přístavbou podél jižního boku lodi, opatskou kaplí u jihozápadního nároží a zmizelým příčným traktem,

36) Dispoziční řešení raně a vrcholně barokního kláštera ani jeho následné proměny dosud nebyly zkoumány. Nelze proto vyloučit možnost, že kapitulní síň se nacházela v přízemí východního křídla konventu. Nynější sakristie s bohatou štukovou a malířskou výzdobou, vybavená kamny a odpovídajícím mobiliářem, od samého začátku sloužila k této funkci. Její dokončení je datováno letopočtem 1743 na klenbě. Jsou zde uvedeny také iniciály BAB, které udávají, že se tak stalo za opatského úřadu Benna Löbla. Oltář ve středu severní stěny zakrývá portál do sousední místnosti; dveře jsou vybaveny honosným zámkovým kování s rytým erbem opatství na krycí desce zámku. Nynější podoba severní stěny je tedy výsledkem dodatečného zásahu, podoba obkladů v okenních špaletách prozrazuje klasicistní původ.

Obr. 10: Kresba zachycující klášter od severovýchodu, kolem roku 1715 (Benediktinské opatství sv. Václava v Broumově, uloženo v Městském muzeu v Broumově).

vybíhajícím od opatské kaple k jihu. Všechny tyto objekty (alespoň v redukovaném náznaku) opakuje miniatura na Zinkeho tezích. Nejmladší z komentovaných vyobrazení pochází z doby kolem roku 1715³⁷⁾ (rovněž uloženo v broumovském muzeu) a zachycuje podobu kláštera po požáru v roce 1684 a následující obnově v letech 1685–1695 (obr. 10). Podle M. Vilímkové zobrazuje klášter, jak jej převzal Zinke po svém předchůdci a přestavěl poté do dnešní podoby.

STŘEDOVĚKÉ RELIKTY KOSTELA SV. VOJTĚCHA

Zděná výstavba kláštera se na základě dochovaných účetních zmínek klade do období opata Pavla II. (Bavora z Nečtin), tzn. na počátek 14. století. Ve výše citovaných pramenech se však hovoří o hradě, někdy o probošství,

37) M. Vilímková – M. Horyna, o. c. v pozn. 23, s. 70.



Obr. 11: Broumov, klášter, kostel sv. Vojtěcha. Hlavní gotický portál v někdejší západní průčelí, vpravo severní stěna západní věže.



Obr. 12: Broumov, klášter, kostel sv. Vojtěcha. Jižní portál průchodu do sakristie.

ale nikdy o kostele. Jako doba výstavby kostela se všeobecně uvádí 14. století, ačkoliv již A. Cechner zveřejnil vyobrazení gotického západního (hlavního) portálu kostela a profilace portálů sakristie,³⁸⁾ dovolující výrazně upřesnit datování. M. Horyna předběžně uvažoval o výstavbě kostela v 1. polovině 14. století, zřejmě pod vlivem obecně přijímaného názoru.³⁹⁾

Kostel sv. Vojtěcha je těsně propojen s objekty klášterního kontextu. Na severní straně k němu přiléhá konvent, na západě navazuje prelatura, jejíž jižní křídlo se napojuje na téměř v ose umístěnou západní věž kostela zvanou Červená. Jihozápadní kout mezi kostelní lodí a věží vyplnil převýšený barokní přístavek opatské kaple, stojící při výškovém stupni, který ve směru sever-jih probíhá celým areálem. Kostel, konvent a budovy jižně od kostela jsou založeny v nižší úrovni, takže patru konventu odpovídá přízemí prelatury. Na opatskou kapli navazuje terasa ukončující vstupní nádvoří prelatury. K jižní straně kostela přiléhá nižší trakt barokního hlavního vstupu s kaplemi Panny Marie a „Žaláře“, za nimiž východním směrem navazuje ve stejné šíři sálavý prostor ukončený v rovině vítězného oblouku kostela. Podél presbytáře pokračuje ve stejném objemu trakt nové kapituly, z jihu se k jeho východnímu konci připojuje dvoupatrový objekt

gymnázia s křídlem lékárny, vymezující spolu s ohradní zdí nádvoříčko. Jeho plochu v letech 1726–1869 zaplňovala loretánská kaple.⁴⁰⁾

Půdorysný i výškový rozsah dochovaného gotického zdiva kostela popsal již A. Cechner. Jeho údaje však zřejmě limitovala nepřístupnost některých prostor (klauzura, soukromé prostory opatství)⁴¹⁾ a nepřesná plánová dokumentace, pořízená před rokem 1914 jeho předchůdci A. Podlahou a benediktinem V. Winterou.⁴²⁾

Na vnějším obvodu kostela se dochovalo několik situací s doklady staršího, gotického stavu. Interiér zcela proměnila raně barokní přestavba, přičemž až na dlouhý presbytář ukončený polygonem a vybavený pravouhlým portálem v severní stěně nejsou v interiéru zbytky gotické stavby patrné. Již při prvním pohledu zaujme rozlehlost chrámu. Samotná loď má šířku 20 m, délku 50 m a výšku 30 m, presbytář je 20 m dlouhý a 11,5 m široký. A. Cechner jako první vyslovil názor, že se původně jednalo o gotické trojlodí s úzkými bočními loděmi, výškovým vyvinutím kostela se však nezabýval. Podle výšky dochovaných obvodových stěn gotické stavby se zbytky oken v nejvyšších partiích a podle vedutou doloženého obranného patra je zřejmé, že šlo o stejnolodí. Podlaha presbytáře a pravděpodobně i lodi se podle polohy původních portálů do sak-

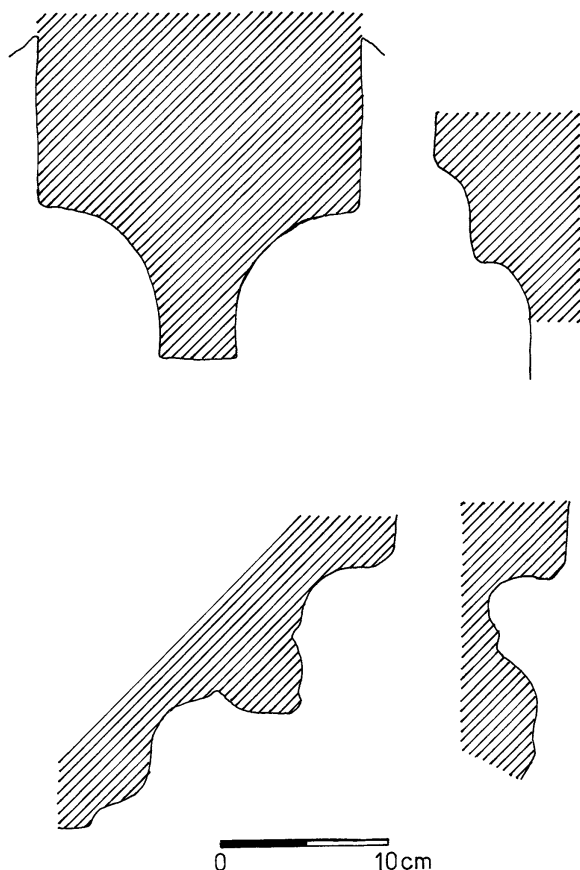
38) A. Cechner, o. c. v pozn. 22, s. 51.

39) Např. M. Horyna, Broumov, bývalý klášter, jižní křídlo. Stavebně historický průzkum. Strojopis SÚRPMO Praha 1987, s. 60. Odborná spisovna NPÚ ÚOP v Josefově, sign. SHP NA 0002a.

40) A. Cechner, o. c. v pozn. 22, s. 141.

41) Proto chybně popisuje polohu velkého portálu u severní věže a opomíjí níže popsany prostor s žebrovou klenbou v západní věži.

42) A. Cechner, o. c. v pozn. 22, s. V.

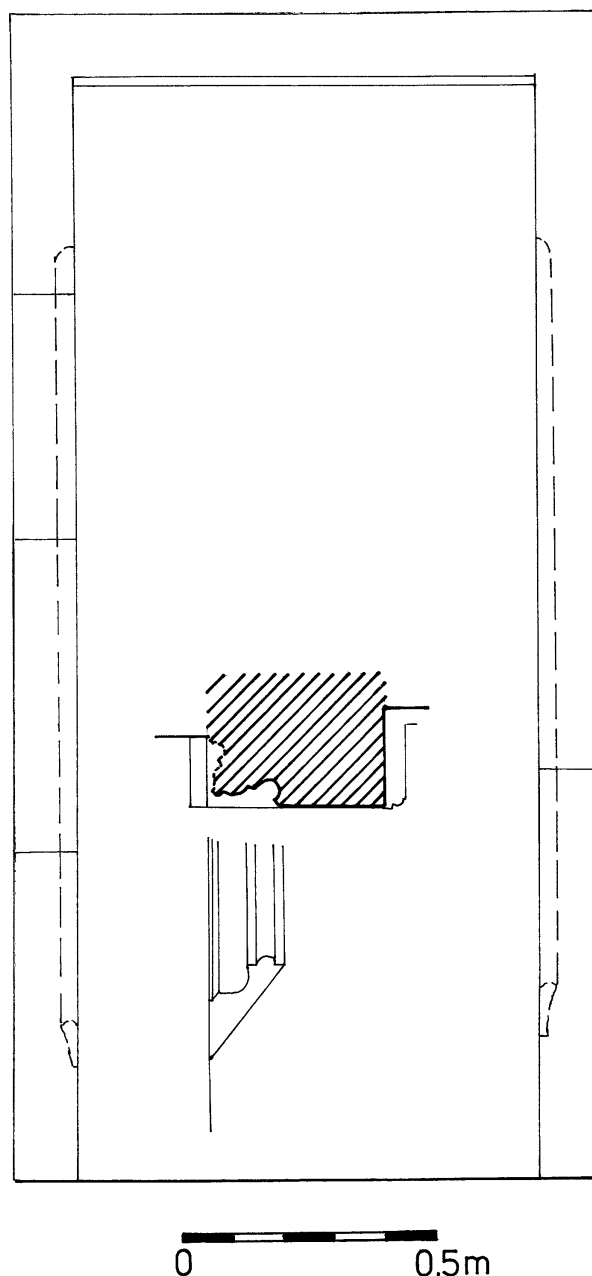


Obr. 13: Broumov, klášter, kostel sv. Vojtěcha. Nahoře profilace klenebního žebra v patře severní věže a jeho zakončení, dole profilace jižního a severního portálu sakristie (zaměření a kresba J. Slavík; platí i pro další nákresy, není-li uvedeno jinak).

ristie a navazujících schodišť nacházela v dnešní úrovni nebo jen mírně pod ní.

Pro rekonstrukci půdorysu kostela s obdélnou lodí a dlouhým pětibokým, mělce uzavřeným presbytářem se jeví jako zásadní umístění rozměrného západního portálu (obr. 11), osazeného severně od osové západní věže. Portál míří do koutu lodi, jeho práh se výškově nachází v úrovni přízemí prelatury a současně mírně pod úrovní hudební kruchty. Za portálem tedy muselo existovat velké schodiště v koutu lodi, hypoteticky rozšířeném oproti vlastní lodi směrem k severu. Obdobným způsobem byla řešena situace v městském kostele sv. Mikuláše v Jaroměři, kde však je výškový rozdíl mezi lodí kostela a úrovní vstupu výrazně menší.

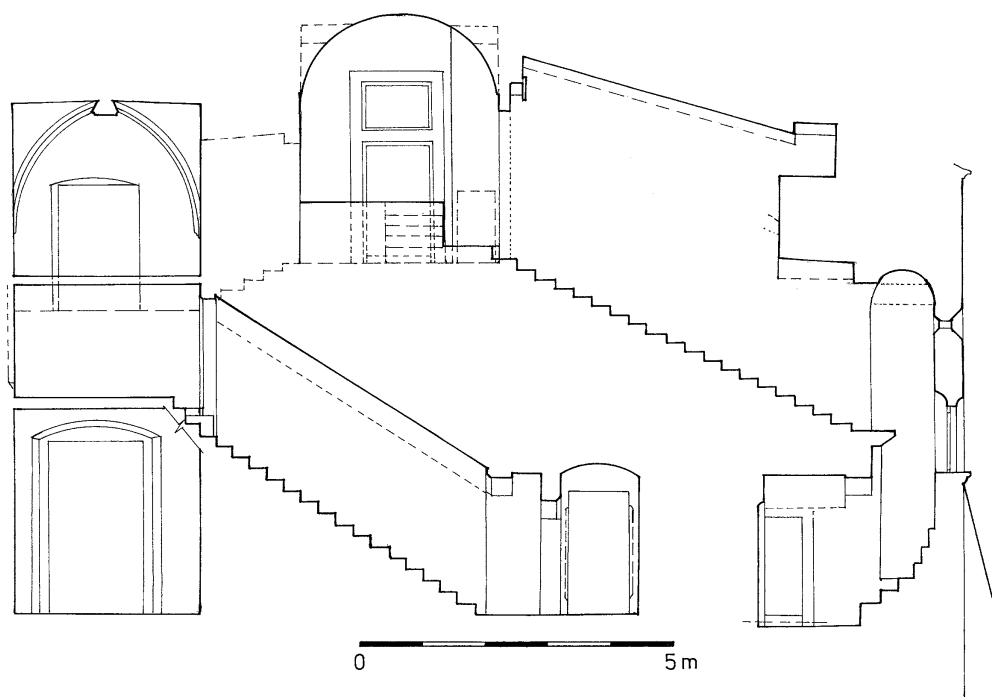
Západní portál sloužil původně jako hlavní vstup do kostela, nynější hlavní vstup v jižním průčelí vznikl až za opata Otmara Zinkeho v roce 1709 podle návrhu Kryštofa Dientzenhofera.⁴³⁾ Profilace půdorysně lomené nálevky západního portálu vychází z jednoduchého zkoseného soklu a bez přerušení prochází do lomeného záklenku. Vnitřní část profilace byla v minulosti zčásti odsekána. Sokl se při vnější straně zalamuje a nahore přechází do strmé šikmé plochy, z níž vyrůstá složitá profilace, tvořená sledem drobnějších i masivnějších výžlabků a oblounů na odsazení. Nejmasivnější prut o profilu hruškovce vystupuje nad zalomením soklu – na rozhraní vnější a vnitřní části profilace.



Obr. 14: Broumov, klášter, kostel sv. Vojtěcha. Severní portál průchodu do sakristie.

Polohu a podobu nejstaršího vstupu do kostela z konventu zatím neznáme. Severní stěna kostelní lodi je pro průzkum nepřístupná, vyloučit nelze existenci průchodu přízemím severní kostelní věže v místech dnešního barokně upraveného průchodu. Jako vstup z konventu pravděpodobně nesloužil nynější poměrně úzký průchod z kněžiště do sakristie, opatřený na obou stranách gotickými portály. V úplnosti se dochoval pravoúhlý jižní portál se symetrickým profilem vystupujícím ze zkoseného soklu. Jeho profilace se skládá ze subtilního hruškovce na šikmé podložce s oboustranným vyžlabením. Lze předpokládat, že se jednalo o portál sedlový (obr. 12, 14). Z druhého portálu se dochovaly stojky až do výšky 183 cm (zřejmě až do úrovně překladu). Výška stojek portálu a jeho osazení, pokud je původní, naznačují, že byl překryt přímým překladem, půlkruhové nebo lomené nadpraží by převyšovalo opačný portál (z presbytáře), čímž by odporovalo logice

43) M. Vilímková – P. Preiss, o. c. v pozn. 24, s. 87.

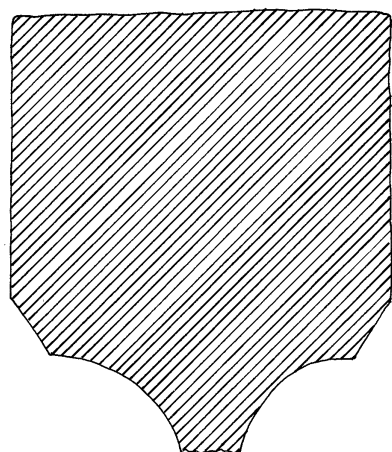
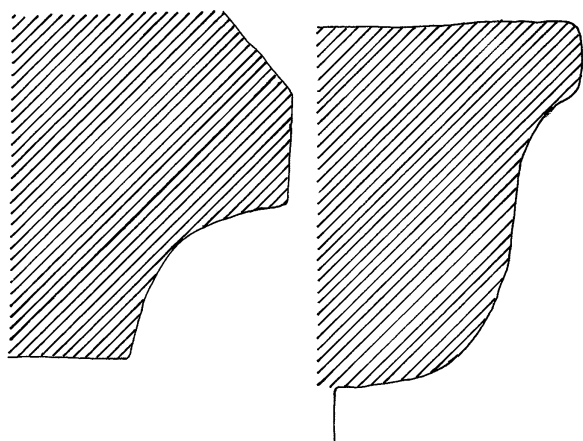


Obr. 15. Broumov, klášter, kostel sv. Vojtěcha. Schematický podélný řez severní zdí presbytáře s vertikálními komunikacemi, pohled k severu.

stavebního řešení. Kvůli obkladům lze z profilace zkoumat pouze vnější stranu, jež je shodná s jižním portálem (obr. 13, 14). Mezi těmito portály začíná schodiště v tloušťce zdi za půlkruhově završeným a okoseným portálem v západní stěně průchodu (obr. 15). Spodní část schodiště přisvětlovalo ze strany presbytáře malé neprofilované okénko s lomeným záklenkem, dnes ze strany presbytáře zakryté chórovou lavicí.

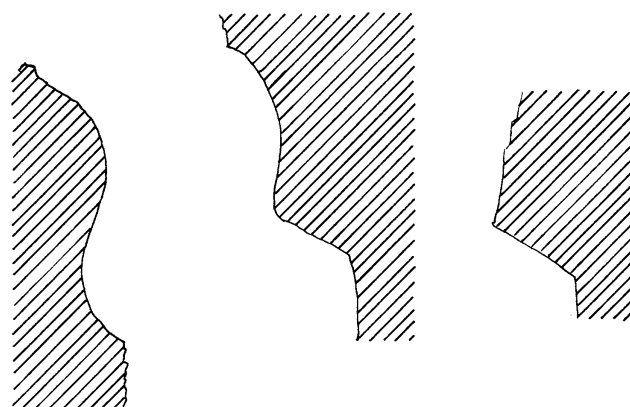
Schodiště směřuje k západu do patra malé věže čtvercového půdorysu (zvonice), vložené do kouta mezi východní stěnou lodi a severní stěnou chóru. Barokně upravené vysoké přízemí věže zakrývá rovný, zřejmě trémový strop. Původně

stejně vysoké první patro věže rozděluje ve třetině výšky provizorní dřevěný strop. Vstupy do horní úrovně ze severu a z východu zjevně nepocházejí z doby výstavby věže. Podle výškových poměrů souvisejí až s Dientzenhoferovou přestavbou. Do nižší úrovně se vstupuje vysokým úzkým portálem s lomeným záklenkem s okosením. Prostor dnes osvětluje široké okno se segmentovým nadpražím a neprofilovaným ostěním. Okno ze strany chóru koresponduje s freskou Kristova nanebevstoupení, malíř s ním tedy již počítal. Záklenek niky otvoru schází, zřejmě jej překrý-



0 10 cm

Obr. 16: Broumov, klášter, kostel sv. Vojtěcha. Profilace vnější části okénka v točitém schodišti a jeho parapetní římsy, dole fragment klenebního žebra druhotně použitého v jižní zdi severní věže nad klenbou presbytáře.



0 10 cm



Obr. 17: Broumov, klášter, kostel sv. Vojtěcha. Profilace klenebního žebra druhotně použitého v nadzdvíže presbytáře na jižní straně a dva profily spodní části podokenní římsy lodi. Dole kamenické značky na ostění portálu spojujícího západní věž a přízemí kostela.



Obr. 18: Broumov, klášter, kostel sv. Vojtěcha. Gotická nástěnná malba Klanění tří králů v severní věži.

vá podhled nízkého stropu, ze strany chóru je tvar okna přizpůsoben vyobrazení skály na fresce.

V severozápadním koutě půdorysně zúženého prostoru se nejnověji podařilo identifikovat dolní část stojky úzkého okoseného portálu, směřujícího západním směrem. Místnost ve vyšší úrovni je zaklenuta křížovou klenbou s klínovými vyžlabenými žebry, jež vycházejí bez konzol z koutů a protínají se v prostém svorníku. Klenební plochu dodatečně perforovalo pět dřevěných průchodek pro lana ke zvonům (je pravděpodobné, že věž sloužila jako zvonice i ve středověku). Celou jižní stěnu pokrývá gotická freska Klanění tří svatých králů (obr. 18). Malba byla částečně odhalena v roce 1986 v rámci předběžného restaurátorského průzkumu⁴⁴⁾ a restaurována v roce

44) J. Kaše a kol., Broumovský klášter. Předběžný restaurátorský průzkum. Státní restaurátorské ateliéry Praha 1986, s. 13–14. Odborná spisovna NPÚ ÚOP v Josefově, sign. RZ NA 0015.

45) J. Matějčiček, Broumov klášter, freska Klanění tří sv. králů v severní věži kostela sv. Vojtěcha, odhalení a restaurování. Restaurátorská zpráva, 1987. Odborná spisovna NPÚ ÚOP v Josefově, sign. RZ NA 0016.

1987.⁴⁵⁾ Vznikla v závěru 3. čtvrtiny 14. století.⁴⁶⁾ Zda se i v dalším patře věže zachovalo gotické zdivo, nelze dnes určit. Zdá se však, že v úrovni druhého patra konventu má zdivo věže barokní charakter, což je patrné nad klenbou presbytáře.

Východně od schodiště do věže prochází v tloušťce zdi presbytáře další schodiště, vystupující cca 1,5 m nad podlahu nynější horní úrovně prvního patra věže (obr. 15). Nástup na schodiště umožňuje prostý úzký a nízký průchod, skrytý v jihovýchodním koutě dnešní sakristie. Schodiště začíná točitým úsekem umístěným do vížkovitého útvaru, předstupujícího před líc východního křídla konventu na půdorysu tří stran oktogonu. Točitý úsek osvětlovala dvě okénka; úzké dolní stojí na masivní parapetní římsě a ukončuje jej půlkruhový záklenek. Okénko zevnitř profiluje okosení, zvenčí výžlabek (obr. 16). Zazděné hor-

46) Datoval Jan Royt při přednášce „Středověká nástěnná malba Klanění tří králů v areálu broumovského kláštera“, proslovené 22. srpna 2013 v Broumově na semináři „Broumovské nástěnné malby od středověku do baroka“.



Obr. 19: Broumov, klášter, kostel sv. Vojtěcha. Gotické zdivo na severní straně kostela; dole kvádrové zdivo s okénkem, nad ním otisk klenby. Pod okénky zbytek ohořelého fabionu dnešní Tadeášky.

ní okénko je oboustranně okosený okulus. Točité těleso schodiště je završeno nízkou kopulí s otisky bednění. Do dalšího, přímého úseku schodiště, jež stoupá k západu, se vstupuje průchodem s deskovým nadpražím, za kterým následuje valená lomená klenba. Točitá část schodiště je až na klenbu vyzděna z přesných, pečlivě sekaných pískovcových kvádrů. Příčný úsek schodiště byl původně zaklenut valenou klenbou, po níž zůstal otisk nad průchodem do dolní části schodiště. Od paty klenby výše jsou stěny přezděny. Obě stěny schodiště a jižní stěnu nad schodištěm pokrývají plochy kovem hlazené omítky s „neklidným“ lícem.

Nad schodištěm v tloušťce zdi se možná nacházelo další rameno schodiště, hlazená omítka severní stěny je však odsekána vodorovně v místě napojení smíšeného, pravděpodobně raně barokního zdiva. Schodiště končí průchodem na zvýšenou podestu chodby klášterní nemocnice s poměrně velkým oknem do presbytáře. Průchod i chodba náležejí vrcholné barokní výstavbě, jejíž projekt do prostoru nad nynější sakristií umístil klášterní nemocnici. Toto schodiště zřejmě spojovalo konvent s chórem kostela a sloužilo provozu za běžných podmínek, západní schodiště vedlo do výše popsané věžní místnosti s žebrovou klenbou a malbou Klanění tří králů, snad oratoře či pokladnice.⁴⁷⁾ Je ale možné uvažovat také o procesní funkci prostoru, který mohl spojit středověký konvent s chórem. V novověku mohly být v tomto prostoru umís-

těny malé chórové varhany, horní část sloužila jako jediný přístup do klášterní nemocnice.

Obtížně dostupná vnější strana presbytáře se v gotické podobě dochovala do značné výšky. Pozorovatelné gotické zdivo opěráků z pískovcových kvádrů s důlky končí v úrovni nadpraží dolních barokních oken presbytáře a ve stejné výši nacházíme i zjevně druhotné vrcholy opěráků. Kromě zdiva a opěráků s ústupky a římsami jsou patrná nároží šikmých špalet širokých oken. Na plášti kostela se nepodařilo nalézt Cechnerem publikovaný fragment s lichou kružbou. Měl být zazděn v kněžišti.⁴⁸⁾ Naopak v podkroví se v nároží špalety východního z jižních okének, jež osvětlují prostor nad presbytářem, podařilo zdokumentovat druhotně použité, poškozené klenební žebro hruškovcové profilace (obr. 17).

Další zbytky středověké stavby jsou patrné v podkrovích nad bočními prostorami po jižní straně kostela a při severním boku lodi nad sálkem tzv. Tadeášky, jež tvoří zdánlivě jižní rameno ambitu.⁴⁹⁾ V podstřeší Tadeášky je možné pozorovat líc severní zdi lodi, zřejmě středověkého původu. Ve spodní části leží dvě řady velkých pískovcových kvádrů, výše nahrazených lícovaným lomovým řádkovým zdivem. Obě tyto partie na lici odděluje pás cihelného či smíšeného zdiva, podle použitých nízkých cihel

48) A. Cechner, o. c. v pozn. 22, s. 51, obr. 59. Fragment nenalezl ani Ing. arch. Jan Slavík z Jaroměře, který se péčí o klášterní areál zabýval po převratu v roce 1989.

49) Její název vychází z využití v době pobytu řádových sester v 60. letech 20. století, které zde zřídily kapli apoštola Judy Tadeáše.

47) Tamtéž. Názor byl vysloven před nálezem západního portálu.

zřejmě raně barokního původu. Ve východní části se v nejvyšší řadě kvádrového zdiva podařilo nalézt úzké okosené okénko, zazděné cihlami (obr. 19). Parapet okénka zřejmě leží někde v úrovni paty klenby Tadeášky, nadpraží zaniklo při vkládání výše zmíněného pásu. Poloha okénka (1,8 m od východní zdi Tadeášky), jeho šířka i tloušťka severní stěny kostelní lodi dovolují uvažovat o možnosti, že okénko osvětlovalo schodiště v tloušťce zdi. Nevelké zbytky dalšího okoseného okénka stejných rozměrů se podařilo identifikovat o 11 m západněji. V západní části vystupují z líce zdiva dva opěráky z pískovcových kvádrů. Značně poškozená kordonová římsa s čitelným profilem výžlabku na zkosené spodní ploše je obíhá a v blízkosti východního okénka svým vystoupením vytváří substrukci pro subtilní třetí opěrák. Zatímco první dva opěráky odpovídají rytmu gotických opěráků na jižní straně dnešní lodi, je subtilní opěrák umístěn mimo tento rytmus. Rozsah zachovaného středověkého zdiva nad římsou je v důsledku přezdění a omítnutí méně čitelný, v západní části přesto lze určit polohy ostění širokých oken. Z opěráků se nad vrcholem římsy zachovaly pouze dvě vrstvy kvádrů a z okenních ostění jen patní kvádry osazené na výšku. Jejich povrch je značně poškozený a přesnou šířku a profilaci oken zde nelze určit. Na odhalených lících nejsou patrné stopy po středověkých klenbách či stropěch a krovech. Další situace ve stěně i na obvodu prostoru již náleží mladším zásahům, které překryly či silně poškodily starší situaci. Na západě to je do líce zdiva zapuštěná prostora s okoseným rohem a uzavřenou klenbou s bohatou štukovou výzdobou s perlovcem a vejcovcem na hranách, zřejmě raně barokní kaple. Směrem k východu se v nižší výškové úrovni rýsují půlkruhová čela kleneb o nevelkém rozpětí, snad současných s výše uvedenou kaplí. Východní pata nejlépe dochované východní klenby míří do kouta, mohla tedy nasedat na předchůdce dnešní dvorní stěny východního ramene ambitu. Tento klenutý prostor zřejmě tvořil součást raně barokního ambitu, jehož jihozápadní nároží zaujala zmíněná kaple.

Dientzenhoferova přestavba s jižním ramenem ambitu nepočítala a posléze (po požáru v roce 1757?) jej nahradila tzv. Tadeáška. Jedná se o přízemní sálek se vstupem na kazatelnu, ze kterého lze projít k západnímu vstupu do kostela (na raně barokní schodiště spojující západní gotický portál a interiér chrámu). Nejpozději v době výstavby Tadeášky byla pod téměř celý její prostor vložena krypta pro pohřby řeholníků.⁵⁰⁾ Chodba byla v první (nejstarší)



Obr. 20: Broumov, klášter, kostel sv. Vojtěcha. Gotické zdivo v podstřeší na jižní straně kostela; v popředí jihovýchodní nároží opěrák.

podobě opatřena stropem s mohutnými fabiony se štukovou římsou v patě. Ohořelé zbytky ramenátů fabionů i bednění v podstřeší dokládají důvod jejího nahrazení nynější, níže nasazenou valenou klenbou s pětibokými výsečemi. Ve východní i západní zdi podkroví nad Tadeášskou se zachovaly omítky s hrubým povrchem v šedé barvě a bíle natřené hladké pilastry (z pozdně barokní obnovy po požáru v roce 1779), mezi nimi pak ostění velkých pravoúhlých otvorů se zúženým půlkruhovým nadpražím, shodných s okny prvního patra ambitu. Východní otvor je zazděn cihlami do vodorovně kladeného bednění, v západním je vloženo nadpraží nynějšího vstupu a vzniklý nadsvětlík vyplnila cihelná zazdívka.⁵¹⁾

Jižní rameno ambitu při obnově po prvním požáru pravděpodobně zastřešil pult se strmými valbami v čelech. Teprve dodatečně zde vznikla dnešní pultová střecha. Nynější klenutá podoba tzv. Tadeášky zřejmě vznikla až při obnově po posledním požáru kláštera v roce 1779. S tímto údajem koresponduje informace o uzavření hrobky pod

50) V roce 1940 byly nalezeny ostatky Matouše Ferdinanda Sobka z Bilenberka († 1675). Podle dochované pamětní tabulky z roku 1940 víme, že byly odkryty pod oltářem Panny Marie při stavbě teplovzdušného vytápění kostela. Jeho topeniště bylo vloženo do východní části krypty pod Tadeášskou a velkoplošný výdech byl umístěn do plochy východní kaple u severní strany vítězného oblouku, tzn. do nynější kaple sv. Rodiny. Zřejmě v těchto místech byla umístěna hrobka s ostatky arcibiskupa Sobka, jež byly proto přeneseny do hrobky pod kapitulní síní (jižně od chóru). Oltář Panny Marie, podle nějž se hrob lokalizuje, by se pak nacházel v místě nynější kaple sv. Rodiny.

51) M. Horyna poškozené stojky vstupu popsal jako okosený portálek.

kapitulní síní při jižní straně presbytáře v roce 1785⁵²⁾ na které by mohlo navázat zřízení (nebo obnovení) hrobky pod podlahou Tadeášky. Vyloučit však nelze úplné uzavření hrobek v důsledku josefinských zákazů pohřbívání v obývaných budovách.⁵³⁾ Středověkou hrobku předpokládáme pod presbytářem kostela.

Také jižní zeď lodi zvnějšku zajišťují velké opěráky (obr. 20), jež polohově korespondují se severními. Tato situace pokračuje i na jižním boku presbytáře nad kapitulní síní. Systém opěráků je jasně zřetelný v podkroví. Kvádrové zdivo v nárožích opěráků bylo analyticky přiznáno při opravě v 90. letech 20. století. Opěráky propojuje kordonová římsa, která představuje (stejně jako na severní straně) parapetní římsu oken. V nejvýchodnějším poli lodě se jedná o dvojici oken, zachycenou na vyobrazení z roku 1680.⁵⁴⁾

ZÁPADNÍ VĚŽ KOSTELA SV. VOJTĚCHA

Řada důležitých nálezových situací se nachází v interiéru masivní západní věže a na jejím plášti (obr. 21). Zdivo věže a západní zeď lodi vyhlížejí jednotným dojmem a jsou ve viditelných partiích na jižní straně provázány. Vstup do nejnižšího podlaží věže z kostela umožňoval okosený, půlkruhem překlenutý portálek. Osazen je v lici západní stěny lodi tak, že je dnes otočen profilací do interiéru věže. Z portálku se vystoupá do stísněného nejnižšího podlaží věže. Těsně za portálem se nyní nachází příčka z cihel různých rozměrů, v její horní části lze rozeznat rubové úseky kvádrů římsy, probíhající po západní stěně v podkruchtí kostela. Široké okosení portálku dole končí zalomením. Na okosení záklenku a na dvou kvádrech stojek se nacházejí celkem tři kamenické značky. Přesné sesazení jednotlivých dílů portálu budí představu originálního osazení. Tento dojem však vyvrací orientace okosení směrem do interiéru věže a situace po stranách portálu, kde obě stojky kopíruje pruh hrubě omítaného zdiva, v němž se nacházejí cihly barokního formátu 7 × 14 cm i 8 cm vysoké předbarokní cihly. Tyto anomálie nepochybně svědčí o dodatečném osazení portálu.

Nad portálem předstupuje stoupavý segmentový záklenek, který je osazen na celistvě dochované bednění z použitých šindelů s ramenáty z řezných prken. Záklenek končí přibližně v polovině délky chodbičky. Nad ním navazuje smíšené lícované zdivo vložené pod segmentovou, téměř mitrovou klenbu s vodorovnou vrcholnicí a s otisky bednění. Záklenek je tedy vložen pod starší klenbu.⁵⁵⁾ Podlaha strmě stoupá k západu a dnes ji tvoří stavební suť, nejspíše zakrývající zbytky stupňů schodiště. Na horním konci schodiště byl osazen portál, z něhož se dochovala pouze část jižní stojky. Podle dlouhých oblých otisků pat nadpraží se jednalo o půlkruhově završený portál.

52) A. Cechner, o. c. v pozn. 22, s. 53–54.

53) V hrobce byly uloženy ostatky členů konventu z 3. třetiny 17. a z 1. poloviny 18. století; J. Slavík, Pohřbívání v broumovském klášteře, *Stopami dějin Náchodska* 16, 2018, s. 241–256.

54) Reprodukce viz např. A. Cechner, o. c. v pozn. 22, s. 37; M. Vilímková – P. Preiss, o. c. v pozn. 24, s. 65.

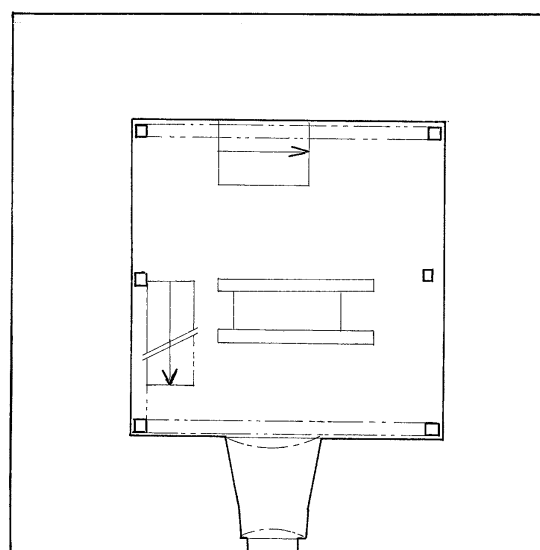
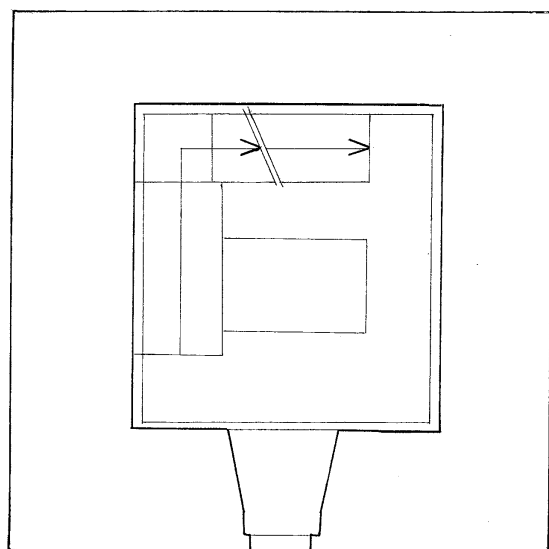
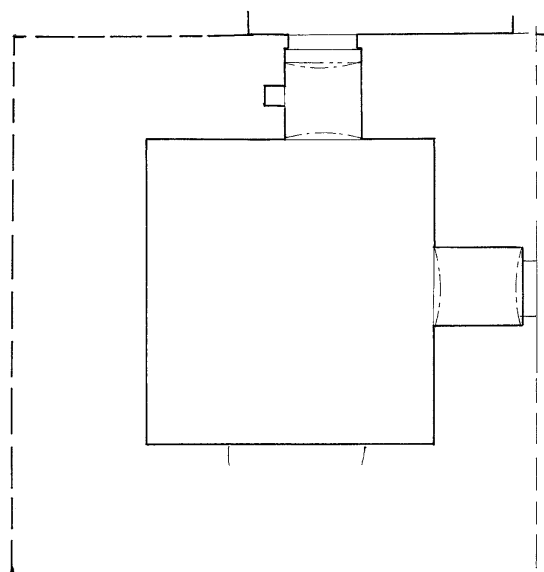
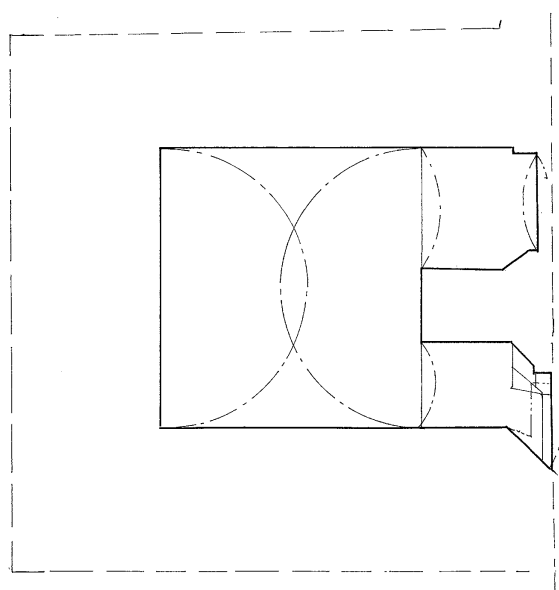
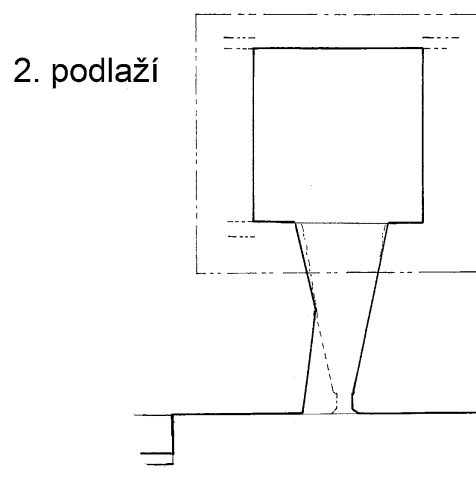
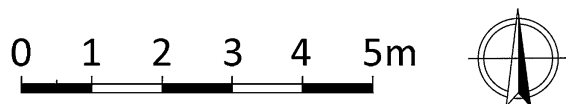
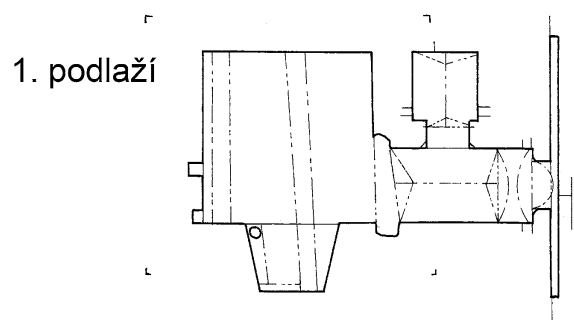
55) Tyto zásahy spojujeme s raně barokní stavební změnou sestupu ze západního portálu do lodí a zřízením vchodu na kůr dvouramenným sloupovým schodištěm.

V severní stěně schodišového prostoru se pravoúhlým okoseným portálkem vstupuje do chodbovité místnosti s kvádrovým nárožím v čelní stěně. Tato situace zřejmě dokládá změny plánu během výstavby. Kvádrové nároží nasedá nad podlahou na vodorovně uložený dlouhý pískovcový kvádr, končící u východní stěny. Zřejmě jde o práh zamýšleného průchodu. Za portálem s poškozenými výběhy okosení se nachází dvojice mělkých kapes pro závoru, vyzděných současně se zdivem. Překlad portálu byl určen do otvoru o 5 cm užšího, na vnějším lici východní stojky lze při bočním osvětlení pozorovat mělké důlky v místech zamýšlených kapes pro háky dveřních závěsů. Na nízké mitrové klenbě místnosti jsou dobře patrné otisky bednění. Můžeme jen spekulovat, jestli se jednalo o nástup do průchodu, nebo na nerealizované schodiště, o kajicnickou kobku, popř. prostor jiného určení. Na západní stěně nejnižšího podlaží věže rozpoznáme u jihozápadního kouta dvě ve stejné výšce umístěné trámové kapsy (zřejmě po podestě úzkého dřevěného schodiště) a v horní části jižní stěny stoupající parapet úzkého okénka zachovaného v další úrovni.

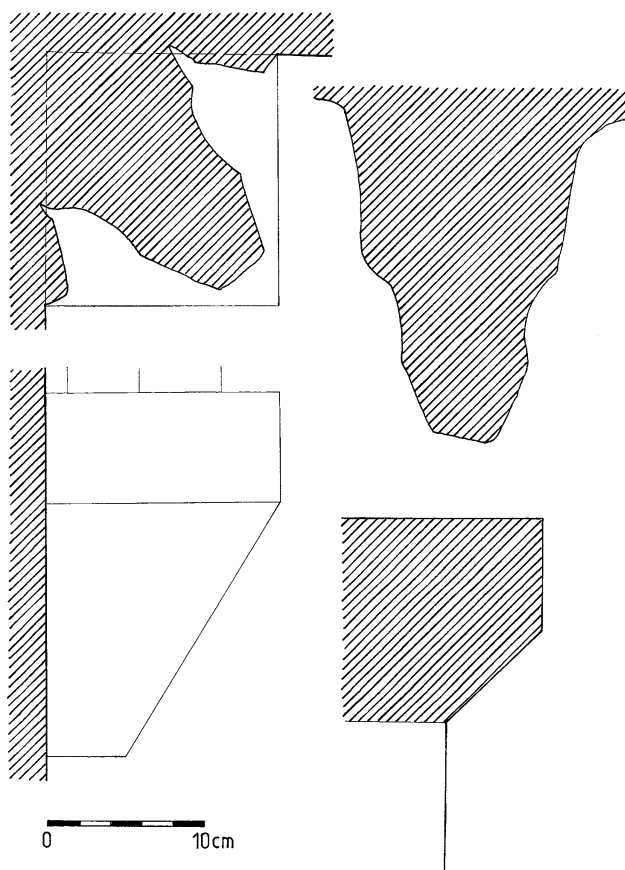
Také druhá úroveň (dnešní přízemí) věže je plochostropá. Z jihu bylo osvětleno vysokým úzkým okénkem, z jehož původních špalet se v úplnosti dochovala východní. Jižní část západního ostění a přilehlá část špalety byly odsekány při přeměně okénka na průchod. Současně zřejmě zanikl kamenný segmentový záklenek. Do exteriéru se okénko obracelo ve vnějším lici osazeným, oboustranně okoseným pravoúhlým ostěním s kapsami pro šest příček mříží. Vnější část západní špalety je přisekána, její líc urovnaly zlomky cihel. Prolomením nadpraží byl celý otvor upraven do podoby průchodu. Zřejmě k tomu došlo v souvislosti se zazděním vstupu do spodního podlaží. Vnitřní líc jižní, západní a zčásti i severní zdi je poškozen, nejspíše následkem mrazů (okénko zřejmě nebylo na zimu uzavíráno). V této úrovni lze v přízemí a v patře přiléhajícího křídla opatské kaple zkoumat i jižní vnější líc zdiva věže a přilehlý úsek západní zdi lodí s diagonálním opěrákem z kvádrového zdiva a kordonovou římsou, jež nepřechází na věž. Zřejmě se jedná o římsu probíhající na fasádách lodí a presbytáře. K jihozápadnímu nároží věže přiléhá kvádrové nároží vstupního křídla prelatury, zřejmě středověkého stáří. Těsně nad úrovní terénu se na jižní straně nároží nachází okosené zesílení tohoto zdiva. Pouze šachtovým průlezem v severovýchodním koutě přízemí lze sestoupit do donedávna nepřístupného sklepa, zřejmě původně zamýšleného jako úkryt. V něm pokračuje nejen nárožní opěrák, ale i armované nároží stavby přiléhající k věži. Sklepní prostor zřejmě vznikl částečným obezděním a postupným zaklenutím příkopu v době stavby přístavku opatské kaple u jihozápadního nároží kostela.⁵⁶⁾

Do třetího podlaží západní věže stoupá nové schodiště. Půdorys tohoto patra, završeného vysoko nasazenou valenou klenbou, se oproti spodním podlažím výrazně zvěšuje. Ve východní zdi se nachází dvojice velkých výklenků,

56) Na výše uvedeném pohledu na klášter od jihu (před rokem 1660?) se v popisu k písmenu H dočteme: „... die ausziehr Brucken am innern Thore über den Vahlgraben, der vor jetzo mehren theils zu Källern appliciret worden.“ Popis je zjevně mladší než stav areálu na vyobrazení; zmiňovány jsou sklepy v příkopu.



Obr. 21: Broumov, klášter, kostel sv. Vojtěcha. Půdorysy jednotlivých podlaží západní (Červené) věže.



Obr. 22: Broumov, klášter, kostel sv. Vojtěcha. Klenební konzola (půdorys a pohled), profil klenebního žebra a lavice v okně ve čtvrtém podlaží západní věže (tzv. klenotnice).

různě dodatečně upravovaných. Záklenky obou výklenků jsou provedeny z hrubších kusů lomového pískovce a vznikly současně s okolním zdívem. Šikmé a pravoúhlé rozšíření ve východních koncích výklenků naznačuje těsnou blízkost nároží s ostěním. Severní výklenek je širší, jižní uhýbá směrem k jihu a zřejmě sloužil jako průchod pro kalkanty. Tato situace s průchodem a širším výklenkem však vznikla zřejmě hned při stavbě kostela a nápadně připomíná soukromé oratoře, ovšem s tím rozdílem, že zde schází druhý vstup z vnějšku. Stěny a klenbu neosvětleného prostoru pokrývají hladké, železem utahované omítky s „neklidným“ povrchem, zřejmě středověkého stáří. Na jižní stěně lze nalézt rytá graffiti, nejstarší s monogramem GZ a letopočtem 1662. Další graffiti, umístěné v průchodu, obsahuje letopočet 1735. Interiér spodní části věže zřejmě sloužil v původním záměru jako komunikační prostor s možným vedlejším depozitárním určením.

Podlaha čtvrtého podlaží věže se nachází asi 1 m nad podlahou dnešního prvního patra prelatury. V západním vstupu z prelatury je osazen sedlový okosený portál s dvojicí kovaných gotických dveřních křídel s diagonálně kladenými pásy. Vnější dveře jsou provedeny honosněji, u vnitřních jsou podružné pásy malované. Uprostřed okosení nadpraží vnějšího portálu se dochovala část kamenické značky, zřejmě poškozené dodatečným vytesáním polodrážky pro dveřní křídlo. Vysoký prostor zvaný Klenotnice osvětlovalo z jihu okno se sedátkem při východní špaletě; strmě stoupající záklenek bude zřejmě druhotný. Spodní část severní stěny pročlenily dva výklenky nezná-

mého stáří. Jeden, umístěný v severozápadním koutě, je mělký a široký. Východnější je opatřen jemně okoseným pravoúhlým portálkem s polodrážkou na vnější hraně; ve špaletě se nachází drobná odkládací nika. Hypoteticky předpokládáme, že tento výklenek sloužil jako záchod. Místnost je završena později gotickou hvězdovou klenbou s klínovými, dvojnásobně vyžlabenými žebry na prostých jehlancových konzolách s odseknutou špicí (obr. 22).

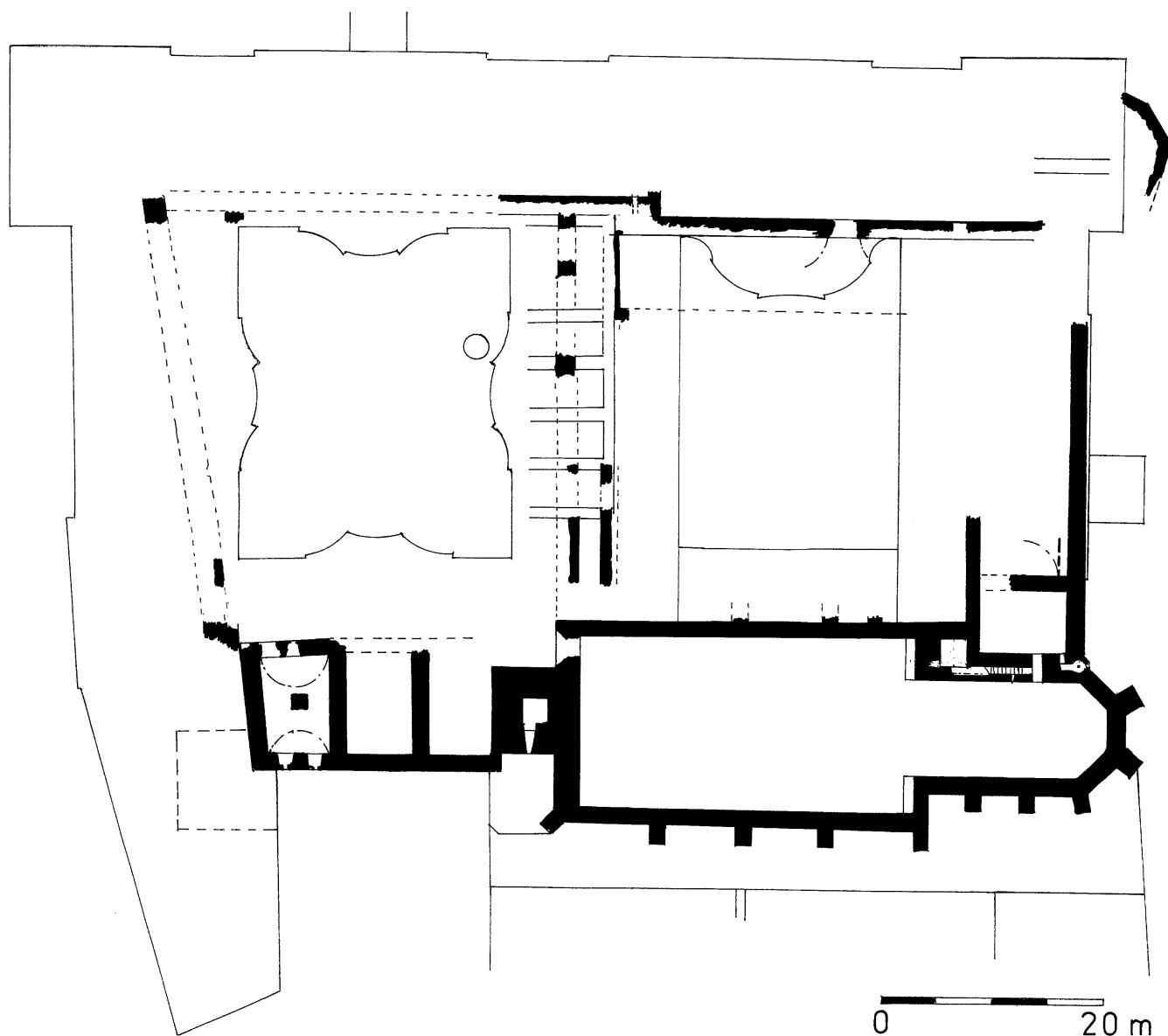
Místnost s hvězdovou klenbou byla zřejmě zpočátku koncipována jako obytná či reprezentační. Zřejmě později se zvýšilo její zabezpečení vložení dvojice gotických kovaných dveří, čímž se z ní stal trezor či archiv. Těsná blízkost obou výklenků, zdá se, vylučuje užití západnějšího z nich jako vytápěcího. Představa o jejím původně obytném účelu, který naznačuje existence (možného) záchodu s šachtou směřující někam pod hlavní portál kostela, je však oslabena absencí stop vytápění.⁵⁷⁾ M. Horyna označil oba výklenky za barokní a zřejmě počítal se změnou užívání prostoru.

Páté podlaží věže je dnes neobyčejně vysoké. Ve východní stěně se otevírá průchod, zazděný ve vnějším líci, kde se zřejmě dochoval pískovcový práh a přinejmenším část jižní stojky portálu. Průchod západní zdi lodi v úrovni horní části ciferníku hodin nad varhanami dnes zaslepuje zazdívka. Vyazuje složitější vývoj a řadu úprav. Celá situace budí dojem, že severní průchod vznikl úpravou vyvýšené záchodové niky. V jižní stěně naznačují trhliny možnou polohu velkého (okenního?) výklenku, takže se tu částečně opakuje dispozice předchozího patra s tím, že záchod by byl vyvýšen nad podlahu místnosti.⁵⁸⁾ Východní průchod míří do prostoru předbarokního podkroví kostela, jak dokazují otisky střechy na východní straně věže (viz níže).

Následují dvě patra na mírně zvětšeném půdorysu. Osvětlena jsou okénky v jižní stěně. Spodnější z těchto pater je dvojnásobně vyšší než horní s hodinovým strojem. Obě okénka překrývají cihelné segmentové záklenky, u okénka horního patra se nad cihelným záklenkem nalézá starší poškozený kamenný záklenek. V lících a nárožích špalet horního okénka jsou použity vysoké cihly formátu 8 × 13 cm a 8 × 28 cm. Detail v podobě opačně osazené-

57) Případná kamna by musela být umístěna u jižní stěny v jihozápadním koutě.

58) Jedná se o jedno z možných řešení zamezujících průniku nepřijemných pachů do obytné místnosti. V roce 2024 se mi (J. S.) daná situace stále jeví tak, že poloha a podoba dvojice nad sebou umístěných výklenků (včetně rozměrů a vybavení drobnými odkládacími výklenky) formálně odpovídá funkci záchodů. Tato hypotetická představa v případě čtvrtého podlaží koliduje s existencí výklenku v blízkém severozápadním koutě, spekulativně interpretovaném jako pozůstatek otopného zařízení (kamen). Nicméně ani absence kamen nevyklučuje naši představu. Místnost totiž mohla sloužit jako nevytápěná ložnice (komora) prelátského/královského bytu v prvním patře jižního křídla prelatury. S tím by nekolidovala ani existence velkého okna se sedátkem, které se naopak jeví jako nepatřičné pro pozdně gotickou vývojovou fázi, kdy daná místnost po adaptaci sloužila jako archiv. U severozápadního výklenku doplňují popis: výklenek nesahá k podlaze, parapet překrývají dřevěné desky, po jejichž sejmutí se ukazují dvě oddělené dutiny, sahající až k podlaze. Situaci lze vysvětlit jako nenápadný úkryt. Zda jde o původní podobu z doby výstavby, anebo byl takto využit starší výklenek vytvořený za jiným účelem, nedokážeme určit. Odpadové šachty předpokládaných záchodů by musely končit pod terénem, nejspíše v uzavřené jínce či spíše v suterénním prostoru, aby jejich vybírání nekolidovalo s přístupem do kostela západním portálem.



Obr. 23: Broumov, klášter. Dochované předdientzenhoferovské konstrukce konventu a kostela sv. Vojtěcha. Gotické konstrukce černě, raně barokní bíle (vyhodnocení a kresba J. Slavíka).

ho, drobně okoseného ostění s výběhy ve spodním okénku svědčí o druhotném použití článků. Dnešní nejvyšší patro věže s ciferníky hodin je zřejmě barokní nástavbou.

Od šestého podlaží byly všechny vnější strany věže volné, což ukazuje nepřerušný průběh odsekané (pravděpodobně patrové) římsy, jež je patrná v podkroví na všech čtyřech stranách. Klasický profil římsy se stříškou klesající pod úhlem 45° a spodní šikmou plochou s výžlabkem se dochoval pouze v krátkém poškozeném úseku jižního průčelí při jihovýchodním nároží věže, kde nejspíše posloužil jako šmorc dnes už neexistujícího zděného štítu. Nároží věže armují velké pískovcové kvádry, líce jsou vyzděny z drobnějšího lomového a sbíraného kamene. Na východním boku věže jsou asi 1 m nad římsou umístěny čtyři hluboké otvory po vyhořelých trámech. Překlady těchto otvorů, tvořené pískovcovými lomovými kameny, dovolu-⁵⁹⁾ jí interpretaci, že se jedná o kapsy z doby výstavby. Na

59) Udivují svými mohutnými rozměry, rozhodně se nejednalo o subtilní kuláče štenýřů lešení.

východním průčelí věže se v omítce, jež překrývá odsekanou římsu, dochoval výše zmíněný otisk jedné ze starších střech a na jihovýchodním a severozápadním nároží zbytky rytého nárožního kvádrování.

Zdivo věže je ve spodních podlažích tlusté 2,5 m, v horních 1,5 m. Nepochybně měla obranný charakter, což posiloval i ochoz v posledním patře, který však sloužil především k požární a bezpečnostní observaci města a okolí. Obrannou funkci lze přiznat i pavlači na jižní straně věže, zachycené na nejstarších vedutách. A. Cechnerem uváděné písemné prameny zaznamenaly, že při požáru v roce 1664 se zřítila horní část věže, přičemž prolomila klenbu lodi „do poloviny kostela“. Nejspíše se jednalo o pád krovu věže. Při následujících opravách v letech 1665–1675 byla Červená věž zvýšena o 6 loket a pokryta helmicí se dvěma lucernami a dvěma báněmi.⁶⁰⁾

60) A. Cechner, o. c. v pozn. 22, s. 29–30.

ZÁVĚR

V komplexu broumovského kláštera se v budovách kostela, konventu a prelatury dochovaly zbytky předdientzenhoferovské výstavby (obr. 23). Rozlišit lze raně barokní i středověké stavební fáze. Dosud však není jasná podoba konventního kostela souvisejícího s nejstarší, písemnými prameny doloženou zděnou výstavbou za opata Pavla II. (Bavora z Nečtin). Nejstarší stavební fázi dnešního konventního kostela lze klást až do pokročilého 14. století. S výjimkou A. Cechnera a M. Otteho se dosud nikdo nezabýval gotickou podobou jeho lodi.⁶¹⁾ Vzhledem k výšce obvodových stěn a nasazení oken nemohlo jít o bazilikální řešení, ale spíše o pseudobaziliku či stejnolodí. Stejnolodí mělo v naší prvotní hypotéze přednost na základě srovnání s podobou nedokončeného konventního chrámu benediktinského kláštera v Sázavě, budovaného ve 2. polovině 14. století.⁶²⁾ Zároveň lze zmínit i nejstarší podobu kostela sv. Mikuláše v Jaroměři, proměněného v pseudobaziliku až při obnově a dostavbě na počátku 16. století. Hypoteticky bylo možné uvažovat o tom, že byly všechny kostelní lodě stejně či různé široké, takže by střední loď mohla mít maximálně šířku presbytáře, jak tomu je na Sázavě i v Jaroměři. Tyto úvahy ovšem byly antikvovány identifikací plánů v mnichovské dientzenhoferovské sbírce, které dokládají, že středověký broumovský konventní chrám byl halovým dvojlodím.⁶³⁾ Že se po polovině 14. století jednalo o stejnolodí, svědčí i existence souvislého, jednotné působícího podstřešního patra se štěrbinovými okénky (střílnami), přetrvávajícího hluboko do 17. století. Vznik obranného patra lze datovat jen rámcově do 15. či 1. poloviny 16. století, vyloučit nelze ani jeho zřízení v 2. polovině 16. století, resp. po požáru kláštera zmiňovaném k roku 1559.

Na základě architektonických prvků jsme schopni upřesnit datování výstavby konventního kostela, dosud rámcově kladené do 14. století.⁶⁴⁾ Dochované pravoúhlé portály jasně ukazují na 2. polovinu tohoto věku. O bližší dataci do 3. čtvrtiny lze uvažovat na základě podoby hlavního (západního) portálu. Jeho analogii lze nalézt ve zmíněném chrámu sv. Mikuláše v Jaroměři, nově datovaném právě do 3. čtvrtiny 14. století.⁶⁵⁾ Dosud se nepodařilo

identifikovat pozůstatky kružeb gotických oken kostela. Z jeho zaklenutí jsme zatím identifikovali jeden kus žebra s profilem hruškovce a dva kusy klenebních žebířů s okosením a výžlabkem, přecházejícím v odlomenou profilaci na hrotu (obr. 16, 17). Zatím nedokážeme určit polohu původního vstupu do kostela z konventu.

ING. JIŘÍ SLAVÍK – NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV,
ÚZEMNÍ ODBORNÉ PRACOVNÍŠTĚ V JOSEFOVĚ,
OKRUŽNÍ 418, 551 02 JAROMĚŘ-JOSEFOV
SLAVIK.JIRI@NPU.CZ

† PROF. PHDR. PETR SOMMER, CSC., DSC.

PRAMENY A LITERATURA

- Buroň, M. 2012: NKP – Klášter v Broumově, klášterní zahrada, standardní nedestruktivní stavebně historický průzkum, in: J. Láta, Restaurátorský průzkum, stavebně historický průzkum, dokumentace historicky cenných prvků – zahrada. Odborná spisovně NPÚ ÚOP v Josefově, rkp.
- CDB II: Codex diplomaticus et epistolarius Regni Bohemiae II. G. Friedrich ed., Praha 1912.
- CDB V/1: Codex diplomaticus et epistolarius Regni Bohemiae V/1. J. Šebánek – S. Dušková, edd., Praha 1974.
- Cechner, A. 1930: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese broumovském. Praha.
- Čížek, J. – Slavík, J. 2002: Systém vojenského zajištění benediktinského majetku na Broumovsku a Policku, in: *Dissertationes historicae* 7. Vladimír Wolf et Opera Corcontica. Hradec Králové, s. 71–82.
- Dobner, G. 1779: *Monumenta historica Bohemiae nusquam antehac edita* IV. Pragae.
- Durdík, T. 1999: Ilustrovaná encyklopedie českých hradů. Praha.
- Durdík, T. 2006: *Monastery castle in Broumov, Europa nostra – Scientific Bulletin* 60, s. 117–122.
- FRB I: *Fontes rerum Bohemicarum* I. J. Emler – V. V. Tomek edd., Praha 1873.
- FRB III: *Fontes rerum Bohemicarum* III. J. Emler ed., Pragae 1882.
- Hledíková, Z. 2008: Arnošt z Pardubic. Arcibiskup, zakladatel a rádcé. Praha.
- Horyna, M. 1987: Broumov, bývalý klášter, jižní křídlo. Stavebně historický průzkum, SÚRPMO. Odborná spisovna NPÚ ÚOP v Josefově, sign. SHP NA 0002a, rkp.
- Jiřík, V. 1971: *Universitní teze Otmara Zinkeho z roku 1689, Umění* XIX, s. 503–508.
- Kaše, J. a kol. 1986: Broumovský klášter. Předběžný restaurátorský průzkum. Odborná spisovna NPÚ ÚOP v Josefově, sign. RZ NA 0015, rkp.
- Libal, D. 2001: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha.
- Macek, P. – Slavík, J. – Zahradník, P. 2000–2002: Jaromeř, chrám sv. Mikuláše, děkanství a škola čp. 3. Standardní stavebně historický průzkum, nedokončený elaborát. Odborná spisovna NPÚ ÚOP v Josefově, rkp.
- Matějček, J. 1987: Broumov klášter, freska Klanění tří sv. králů v severní věži kostela sv. Vojtěcha, odhalení a restaurování. Restaurátorská zpráva. Odborná spisovna NPÚ ÚOP v Josefově, sign. RZ NA 0016, rkp.
- Menzel, B. 1971: *Baugeschichte des Braunauer Klosters, Der Rohrspatz* 18, č. 2, s. 36.
- Musil, F. 2016: Kolonizace Policka a Broumova a břevnovská klášterní falza, *Historická geografie* 42/2, s. 137–168.
- Patrný, M. – Štěrbová, D. 2014: Der immerwährende Kaiser – der Plan für die „Provinzkapitel“ in Braunau in dem Dientzenhofer-Skizzenbuch (Nr. 4584 BNM), *Umění* LXII, s. 240–250.
- RBM II: *Regesta diplomata nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae* II. J. Emler ed., Praha 1882.
- RBM VII/1: *Regesta diplomata Bohemiae et Moraviae* VII/1. B. Mendel – M. Linhartová edd., Praha 1954.
- Royt, J. – Sommer, P. – Stecker, M. 2013: Sázavský klášter. Praha.

61) Miroslav Otte na základě popisů předbarokního stavu kostela uvažoval o dvoulodí. Svou teorii zveřejnil v publikaci J. Zális, Broumovsko. Krajina architektury & architektura krajiny. Broumov 2013, s. 52.

62) J. Royt – P. Sommer – M. Stecker, Sázavský klášter. Praha 2013, s. 31.

63) M. Patrný – D. Štěrbová, o. c. v pozn. 6.

64) Kostel je doložen k roku 1359 se zasvěcením sv. Vojtěchu a Václavu. V odpustkové listině z 31. května 1359 přemyslský biskup Mikuláš dává čtyřicetidenní odpustky, „... ut ecclesia b. Adalberti et s. Wenceslai in Brunow, ord. s. Benedicti, Prag. dyoc., congruis honoribus frequentetur et a Cristi fidelibus iugiter veneretur, omnibus vere penitentibus et confessis, qui ad dictam ecclesiam in singulis suis patronum festivitibus... libros, calices, ornamenta... aut qui cimiterium dicte ecclesie circuerint exorando pro defunctis... donaverint, legaverint seu donari vel (!) procuraverint, quocienscunque devote fecerint... quadraginta dies indulgentie... relaxamus;“ RBM VII/1, č. 228, s. 146. Zajímavá je zmínka o hřbitově, se kterým musíme počítat nejspíše jižně od kostela.

65) P. Macek – J. Slavík – P. Zahradník, Jaromeř, chrám sv. Mikuláše, děkanství a škola čp. 3. Standardní stavebně historický průzkum, nedokončený elaborát z let 2000–2002. Odborná spisovna NPÚ ÚOP v Josefově.

- Sedláček, A. 1883: Hrad, zámky a tvrze Království českého V. Podkrkonoší. Praha.
- Slavík, J. 2014: Nové poznatky o stavebním vývoji kláštera v Broumově před barokní přestavbou, in: I. Hlobil – M. Dospěl edd., Gotické a raně renesanční umění ve východních Čechách. Příspěvky z vědecké konference Hradec Králové 2014. Hradec Králové, s. 18–32 (vyd. pouze elektronicky).
- Slavík, J. 2017: Broumov: hrad a proboštství břevnovského kláštera, in: K. Nováček ed., Devět století kláštera v Kladruzech 1115–2015. České Budějovice, s. 257–270.
- Slavík, J. 2018: Pohřbívání v broumovském klášteře, Stopami dějin Náhodská 16, s. 241–256.
- Slavík, J. 2019: Suterénní prostory v jižní části areálu broumovského kláštera, Archeologie ve východních Čechách 1, s. 106–119.
- Slavík, J. 2020: I.8.1 Hrad a proboštství kláštera břevnovských benediktinů s kostelem sv. Vojtěcha v Broumově, in: H. Dáňová – I. Hlobil – K. Mezihrádová edd., Uprostřed Koruny české. Východočeská gotika a raná renesance 2. Praha, s. 232–235.

- Slavík, J. 2023: Broumov, klášter – konvent, prelatura, Růžový dvůr – 3. etapa. Nálezová zpráva OPD, Josefov. Odborná spisovna NPÚ ÚOP v Josefově, rkp.
- Šimák, J. V. 1938: České dějiny I/5. Středověká kolonisace v zemích českých. Praha.
- Šmelhaus, V. 1976: K dějinám osídlení. Díl 1. Broumovský urbář 1676–1677. Praha.
- Vilímková, M. – Horyna, M. 1987: Broumov, bývalý klášter, stavebně historický průzkum, SÚRPMO. Odborná spisovna NPÚ ÚOP v Josefově, sign. SHP NA 0002a, rkp.
- Vilímková, M. – Preiss, P. 1989: Ve znamení břevna a růží. Historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově. Praha.
- Záliš, J. 2013: Broumovsko. Krajina architektury & architektura krajiny. Broumov.
- Ziegelbauer, M. 1740: Epitome historica regii, liberi, exempti, in Regno Bohemiae antiquissimi, Celeberrimi. ac Amplissimi Monasterii Brevnoviensis vulgo S. Margarethae Ordinis S. Benedicti prope Pragam. Coloniae.

GOTISCHE TEILE DER STIFTSKIRCHE DES HL. ADALBERT IN BROUMOV

In der in der Hochbarockperiode gründlich umgebauten Benediktinerstiftsanlage in Broumov (Braunau, Bez. Náchod) sind in den Gebäuden der Kirche, des Konvents und der Prälatur Reste von Bauten aus dem Frühbarock und dem Mittelalter erhalten. Aus der Konventskirche des hl. Adalbert erhielten sich das Umfassungsmauerwerk bis in die Höhe der sowohl an der Süd- als auch der Nordseite anliegenden Trakte, das Chormauerwerk bis zur Spitze der unteren Fenster, der Westturm bis zum Fußboden des obersten Geschosses, und der Nordturm in die Höhe des Obergeschosses vom Konventsgebäude. Es handelte sich um eine zweischiffige Hallenkirche mit langem polygonal abgeschlossenem Chor. Mit Ausnahme des Westportals und der Portale der Barocksakristei entbehrt man der stilistisch ausdrucksvolleren Steinmetzdetails von diesem Bau. Die Datierung vom Stiftskirchenaufbau lässt sich den ursprünglichen Baugliedern gemäß in das 3. Viertel des 14. Jahrhunderts einordnen. Mit Rücksicht zum guten Bauzustand der Kirche und der anliegenden Partien kann keine größere Erweiterung der Kenntnisse der gotischen Teile vom Kirchenbau vorausgesetzt werden. Die Hallenform des Langhauses nach der Mitte des 14. Jahrhunderts bestätigen auch die Zeichnungen des Stiftes aus dem 17. Jahrhundert mit entwickeltem einheitlich wirkendem Dachgeschoss mit (schieß-) schartenartigen Fensterchen; das ist nur annähernd in das 15. oder 16. Jahrhundert datierbar.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Stadt Broumov (Braunau, Bez. Náchod). Links – Stadtkern mit dem Benediktinerstift, sog. Pflichtabdruck der Mappe des Stablen Katasters, 1840 gemäß. Umriss dem Stadt in der Stadtbefestigung samt der Bebauung, mit starker Linie sind die Stiftsgebäude mit dem Garten, das Rathaus, die Pfarrkirche, die Kirche des hl. Wenzel und die ehemalige Kirche des hl. Laurentius ersichtlich gemacht; das Konventsgebäude mit der Kirche des hl. Adalbert sind grau gefärbt (Zeichnung J. Slavík). Rechts – der Lageplan des Stiftsanlage mit Unterscheidung einzelner, im Text erwähnter Gebäude: 1 – Kirche des hl. Adalbert; 2 – Konvent; 3 – Prälatur; 4 – Pfarre und Pforte; 5 – Gymnasium; 6 – Apotheke; 7 – Rosenhof; 8 – Loreto; 9 – Graben; 10 – Garten; a – westliches Kirchenportal; b – westlicher (Roter) Turm; c – Glockenturm (Nordturm); d – Sakristei; e – sog. Kapitelsaal; f – Wendeltreppe aus der Sakristei; g – Kapelle der Ordensbrüder; h – sog. „Tadeáška“ (die in den 1960er Jahren von den internierten Ordensschwestern errichtete improvisierte Kapelle des hl. Judas Thaddäus im Zubau an der Nordseite der Kirche); i – der vorausgesetzte Kapitelsaal; j – Turm, sog. „Grunwald“; k – die Abtskapelle; l – Brunnen – die Brücke in den

Garten (Zeichnung M. Pacák).

Abb. 2: Broumov, Stiftskirche des hl. Adalbert, Ansicht von Südwesten (alle Fotos M. Stecker 2013, falls nicht anders angeführt).

Abb. 3: Broumov, Benediktinerstift. Baualtersplan laut Auswertung von Mojmir Horyna aus dem Jahr 1987. Die Ebene vom Erdgeschoss der Prälatur und dem Obergeschoss vom Konvent (Aktensammlung von NPÚ ÚOP/Nationalinstitut für Denkmalpflege, Facharbeitsstätte in Josefov).

Abb. 4: Broumov, Benediktinerstift. Baualtersplan laut Auswertung von Mojmir Horyna aus dem Jahr 1987. Die Ebene vom Untergeschoss der Prälatur und dem Erdgeschoss vom Konvent und der Kirche (Aktensammlung von NPÚ ÚOP in Josefov).

Abb. 5: Votivbild, 1607, aus der Marien-Friedhofskirche in Broumov. Detail mit der Darstellung des Braunauer Klosters (Benediktinerabtei des hl. Wenzel in Broumov, in Aufbewahrung des Stadtmuseums Broumov).

Abb. 6: Das Benediktinerstift in Broumov, Ansicht von Nordosten, Zeichnung, Zustand vor 1660? (Benediktinerabtei in Broumov, in Aufbewahrung des Stadtmuseums Broumov).

Abb. 7: Das Benediktinerstift in Broumov, Ansicht von Südwesten, Zeichnung, Zustand vor 1660? (Benediktinerabtei in Broumov, in Aufbewahrung des Stadtmuseums Broumov).

Abb. 8: Die hl. Benedikt und Wenzel, Lünettenbild, 1674. Detail mit dem Bildnis des Abtes Thomas Sartorius und der Abbildung des Braunauer Stiftes (Benediktinerabtei in Broumov, in Aufbewahrung des Stadtmuseums Broumov).

Abb. 9: Das Benediktinerstift in Broumov, Grafik, 1680. Ansicht von Südwesten, rot ersichtlich gemachtes Ausmaß vom erhaltenen gotischen Mauerwerk (übernommen aus A. Cechner, s. Zit. in Anm. 22, Gestaltung J. Slavík).

Abb. 10: Das Benediktinerstift in Broumov, Ansicht von Nordosten, Zeichnung, gegen 1715 (Benediktinerabtei in Broumov, in Aufbewahrung des Stadtmuseums Broumov).

Abb. 11: Broumov, Stiftskirche des hl. Adalbert. Gotisches Hauptportal in der einstigen westlichen Kirchenfront, rechts die Nordwand vom Westturm.

Abb. 12: Broumov, Stiftskirche des hl. Adalbert. Das südliche Durchgangsportale in die Sakristei.

Abb. 13: Broumov, Stiftskirche des hl. Adalbert. Oben – Gewölberippenprofilierung und -abschluss im Nordturmobergeschoss, unten die Profilierung des südlichen und nördlichen Sakristeiportals.

Abb. 14: Broumov, Stiftskirche des hl. Adalbert. Das nördliche Durchgangsportale in die Sakristei (Aufnahme und Zeichnung Jiří Slavík, das gilt auch für weitere Skizzen, falls nicht anders angegeben).

Abb. 15: Broumov, Stiftskirche des hl. Adalbert. Schematischer Längs-

schnitt über die nördliche Chormauer mit vertikalen Kommunikationen, Blick nach Norden.

Abb. 16: Broumov, Stiftskirche des hl. Adalbert. Die Profilierung der Außenseite vom Fensterchen im Wendelstein und von seinem Sohlbankgesims; unten das sekundär verwendete Gewölberippenfragment in der Südmauer vom Nordturm über dem Chorgewölbe.

Abb. 17: Broumov, Stiftskirche des hl. Adalbert. Die Profilierung der sekundär verwendeten Gewölberippe in der südlichen Choraufmauerung und zwei Sohlbankgesimsprofile vom Schiff. Unten die Steinmetzzeichen vom Portalgewände zwischen dem Westturm und Erdgeschoss der Kirche.

Abb. 18: Broumov, Stiftskirche des hl. Adalbert. Nordturm, gotische Wandmalerei der Anbetung der drei Könige.

Abb. 19: Broumov, Stiftskirche des hl. Adalbert, Dachraum der heutigen sog. Kapelle „Tadeáška“. Gotisches Mauerwerk an der Nordseite der Kirche, unten das Werksteinmauerwerk mit Fensterchen, darüber Gewölbe-

abdruck. Unter den Fenstern Rest nach der abgebrannten Deckenkehle über dem heutigen Gewölbe.

Abb. 20: Broumov, Stiftskirche des hl. Adalbert. Das gotische Mauerwerk im Dachraum an der Südseite der Kirche, im Vordergrund der Strebpfeiler an der Südostecke.

Abb. 21: Broumov, Stiftskirche des hl. Adalbert. Der westliche (Rote) Turm, Grundrisse von einzelnen Turmgeschossen (1.-3., 5.-7. Geschoss).

Abb. 22: Broumov, Stiftskirche des hl. Adalbert. Die Gewölbekonsole (Grundriss und Ansicht), Gewölberippen- und Fensterbankprofil im 4. Obergeschoss des Westturms (sog. Schatzkammer).

Abb. 23: Das Benediktinerstift in Broumov. Erhaltene Konstruktionen in den Konventsgebäuden und der Kirche des hl. Adalbert aus der Zeit vor dem Umbau von Dientzenhofer. Schwarz – gotische Konstruktionen, weiß – Frühbarock (Auswertung und Zeichnung J. Slavík).

(Übersetzung J. Noll)

POZDNĚ GOTICKÝ RETÁBL Z CHUDENIC V PROMĚNÁCH ČASU

ONDŘEJ ŠINDLÁŘ

Late Gothic Altarpiece from Chudenice in the Vicissitudes of Time

The article follows the fate of the Late Gothic altarpiece in the Church of St John the Baptist in Chudenice from the time of its origin in the early 16th century to the present. For several centuries, this medieval artwork served as a medium for family presentation and memory and during the 19th and 20th centuries, it underwent multiple adaptations and restoration interventions. The altarpiece is viewed as a model example of the functioning, use, and perception of one work over a long period of time. This is made possible because of the unusual wealth of archival materials related to the altarpiece as well as the church and its furnishings. The altarpiece in Chudenice played (along with the mural paintings in the presbytery) a substantial role in the presentation of the ancient and prominent family of its donors, the reason why it was purposefully preserved despite the multiple modernisations of the church.

Keywords: Late Gothic – medieval altarpiece – Chudenice altarpiece – Chudenice – Czernins of Chudenice – Bedřich Wachsmann – Gustav Miksch – Bohuslav Slánský

Příspěvek sleduje osudy pozdně gotického oltáře z kostela sv. Jana Křtitele v Chudenicích od jeho vzniku na počátku 16. století až dodnes. Středověké výtvarné dílo bylo po několik století médiem rodové reprezentace a paměti, v průběhu 19. a 20. století doznalo několika úprav a restaurátorských zásahů. Oltář je nahlížen jako modelový příklad fungování, využívání a vnímání jednoho konkrétního díla v dlouhém časovém rámci. To je umožněno díky neobvykle bohatému archivnímu materiálu, jenž se vztahuje k samotnému oltáři i celému kostelu a jeho mobiliáři. Chudenický oltář hrál (spolu s nástěnnými malbami v presbytáři) podstatnou roli při prezentaci starobylosti a významnosti rodu jeho donátorů, díky čemuž bylo cíleně dbáno na jeho zachování i přes několikanásobnou modernizaci kostela.

Klíčová slova: pozdní gotika – středověký oltář – chudenický oltář – Chudenice – Černínové z Chudenic – Bedřich Wachsmann – Gustav Miksch – Bohuslav Slánský

<https://doi.org/10.56112/pp.2024.1.02>

ÚVOD

Obec Chudenice na Klatovsku byla od dob, kam sahají nejstarší pramenné zmínky, kontinuálně až do roku 1945 úzce spjata s působením jediného šlechtického rodu – Černínů z Chudenic. S osudy jejich bývalé sídelní vsi je svázán také pozdně gotický retábl z hlavního oltáře zdejšího středověkého farního kostela sv. Jana Křtitele,¹⁾ objednaný roku 1505 bratry Janem a Vilémem Černíny. Mariánský oltář si jako jedna z mála středověkých památek trvale zachoval svou funkci v místě původního určení až dodnes. V průběhu času prošel nejen chudenický kostel, ale i jeho hlavní oltář řadou obnov a aktualizací, které výrazně zasáhly do jeho materiálové a vizuální podstaty. Význam retáblu v kontextu liturgie a rodové paměti však vždy zůstal zachován.

1) Zděná stavba kostela vznikla nejpozději ve 30. letech 14. století. Dřevo krovu presbytáře bylo pokáceno v zimě 1334/1335 (viz www.dendrochronologie.cz); D. Líbal, Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001, s. 137; nejstarší zmínka o kostele je z roku 1355 (Libri confirmationum I/1, s. 72–73).

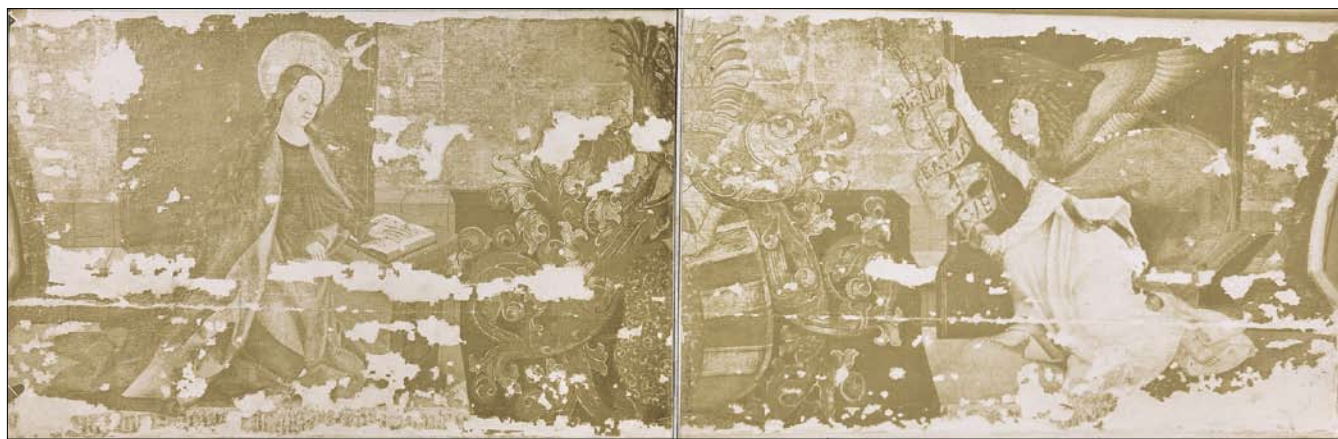


Obr. 1: Chudenice (okres Klatovy), kostel sv. Jana Křtitele, presbytář s hlavním oltářem (foto O. Šindlář, 2023).

Z původního retáblu se zachovaly pouze čtyři malované desky bez pozůstatků původní architektury, rámu či řezeb. Sváteční stranu tvoří ústřední vyobrazení Panny Marie s dítětem mezi sv. Janem Křtitelem, patronem kostela, a Janem Evangelistou. Boční oboustranně malovaná křídla zobrazují na sváteční straně sv. Václava a sv. Kryštofa. Charakter liturgicky významnější části je definován



Obr. 2: Chudenický oltář, predela, 1506 (foto O. Šindlář, 2022).



Obr. 3: Chudenický oltář, predela, fotografie Gustava Miksche z roku 1893 (SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 134).

nezvykle bohatým rozsahem výzdobných technik puncování a rytí, rozrušující celoplošné zlacené pozadí. Postavy sv. Jakuba nad klečící figurou Černína a sv. Ondřeje, vymalované na vnějších stranách křídel, se dnes vizuálně téměř neuplatňují. Současná adjustace tří popsanych desek v neogotické architektuře totiž neumožňuje jejich pohyb. Čtvrtá malovaná deska, tvořící původně predelu, nebyla v moderní době do této konstrukce zakomponována, nýbrž byla prezentována na čestném místě v presbytáři mezi dalšími černínskými rodovými pamětihodnostmi. Obsahová podstata původního retáblu tak i navzdory torzovitosti zůstala zachována. Měl totiž jednu specifickou roli – byl podstatným médiem paměti, fixoval ji v liturgickém prostoru; později také hrál roli v rámci prezentace starobylosti významného rodu sídlícího zde po staletí.

Uvedené skutečnosti dokládá několik dosud nevyužitých písemných a obrazových pramenů. V kontextu dalších historických dokladů k historii Černínů a ostatních lokálních památek umožňují sledovat osudy retáblu tematicky rozkročené mezi rodovou reprezentací, lokální pamětí, potřebou vizuální aktualizace i metodickým přístupem k restaurování maleb a památkové obnově. Tento příspěvek popisuje a objasňuje ojedinělou situaci zachování středověké mobilní malířské památky in situ, doprovobenou cennými prameny. Zvláště se zřetelem k archiváliím mapuje opakované vizuální a technické proměny, opravy a funkční stabilitu oltáře v průběhu času, v kontextu lokální historie i památkové péče. Prostřednictvím této jedné památky lze také nahlédnout vnímání díla v pro-

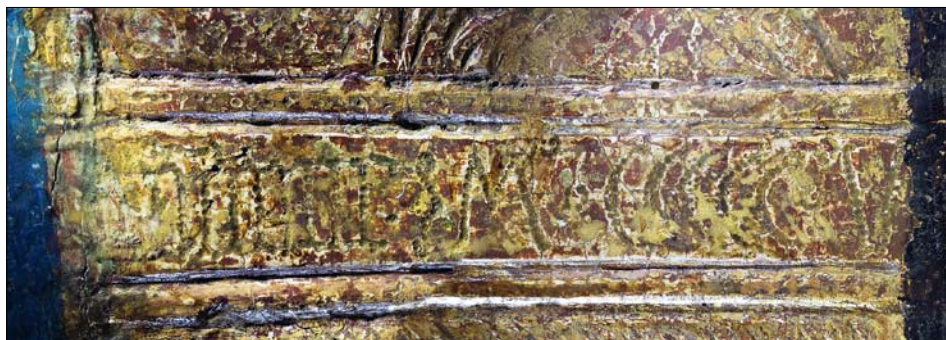
měnách času, které nám u drtivé většiny ostatních středověkých památek tohoto typu zůstává skryto.

K DATACI PŮVODNÍHO RETÁBLU

Že oltářní retábl vznikl na objednávku²⁾ bratří Jana a Viléma Černínů z Chudenic, hlásá nápadný reprezentativní nápis na čelní straně jeho dnes oddělené predely. Ve znění *Domin Wilhelmus domin[us] Ioh[an]nes Cernin Chuden[it]z / fieri fecerunt Anno Domini 1505* je umístěn do pásu při spodní hraně desky pod velký černínský erb vkomponovaný do centra výjevu Zvěstování. Již na první pohled se jeví pravá polovina nápisu obsahující letopočet 1505 jako mladší doplněk. To ostatně konstatoval již v roce 1933 restaurátor Bohuslav Slánský,³⁾ mnohem zajímavějším

2) K oltářní výběrově: K. Chytil, K vývoji středověkého malířství českého, Dílo II. 1904, s. 128; *týž*, České malířství prvních desetiletí XVI. stol., in: Ročenka klubu pro pěstování dějin umění za 1930, 1931, s. 6–7; J. Pešina, Pozdně gotické deskové malířství v Čechách. Praha 1940, s. 140–149; *týž*, Studie k pozdně gotickému baroku, Památky archeologické XXXI, 1940, s. 48; *týž*, Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství. Praha 1950, s. 48; P. Jindra – M. Ottová edd., Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách. Plzeň 2013, č. kat. 25 (Jan Royt); S. Nauš, Tvorba mnichovského malíře Jana Polacka v kontextu dobové výtvarné produkce v Bavorsku a možný ohlas v českém malířství kolem roku 1500. Diplomová práce na FF Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. České Budějovice 2018, rkp., s. 122–134.

3) Národní archiv Praha (dále jen NA), Státní památková správa (dále jen SPS), kt. 204, Chudenice, Zpráva o konservaci tabulových obrazů z kostela sv. Jana Křtitele v Chudenicích.



Obr. 4: Chudenický oltář, detail nápisu na střední desce s datací a nečitelnou signaturou (foto O. Šindlář, 2022).

dokladem je však korespondence malíře Gustava Miksche ohledně restaurování maleb s tehdejšími řediteli chudenického panství Eduardem Běhálkem z roku 1893. Miksch jej tehdy informoval, že levá část je zachovaná, zatímco pravá zcela ztracená (viz níže). Stav ostatně dobře dokumentuje jeho fotografie pořízená před restaurováním. Bylo však zjevné, že zde nápis pokračoval, a tudíž považoval za vhodné jej doplnit. K dispozici byl navíc dokument z roku 1706, ve kterém se mezi popisy starých rodových památek v kostele uvádí, že na predele je napsáno, kdo a ve kterém roce nechal oltář zhotovit. Bohužel již tehdy byla ztracena malovaná kopie predely, která měla být k textu původně přiložena.⁴⁾ Po konzultacích bylo rozhodnuto, že G. Miksch doplní nápis ve znění „*fieri fecerunt 1505*“, a to na základě popisu faráře Wildmanna z roku 1886, který mohl letopočet „*dosti jasně čísti*“ ve zlatém pozadí hlavního obrazu oltáře.⁵⁾ Stejný letopočet tam mezitím spatřil také August Sedláček a zároveň potvrzoval, že pravá část nápisu predely již byla nečitelná.⁶⁾ Na střední desce se skutečně dodnes nachází (na části zlaceného nápisového pásu ve spodním lemu zlacené draperie mezi Marií a Janem Evangelistou) původní letopočet 1505, zapsaný římskými číslicemi výzdobnou technikou puncování jako M·CCCC·V.

Zmínka a popisů datačního nápisu existuje až do doby Mikschova restaurování celkem devět, a na jejich základě lze jeho původní obsah rekonstruovat. Nejstarší písemný pramen zmiňující oltář pochází z roku 1629. V popisu černínských pamětihodností v chudenickém kostele je uveden nápis na predele takto: „*Dominus Vilhelmus et Dominus Johannes Czernin z Chudienicz hoc opus fecerunt fieri 1076*“.⁷⁾ Letopočet 1076 je velmi matoucí, a to i kdyby

šlo o vazbu ke starobylé historii rodu či zdejšího kostela, protože v rodové tradici je jeho založení spojováno s rokem 1200, jak dokládají další prameny ze 17. a 18. století popisující nápisy v kostele a uvádějící tento letopočet,⁸⁾ z nichž jeden se dochoval dodnes ve vítězném oblouku.

Jediný, kdo citaci nápisu z roku 1629 reflektoval v pozdější době, byl František Palacký v rodové historii Černínů

vydané 1829 Josephem Hormayrem. Zde citoval znění nápisu z predely převzaté z popisu z roku 1629, přičemž letopočet okomentoval poznámkou, že je vynechán řád stovek, jak bylo ve středověku časté.⁹⁾ Právě Palacký ostatně vytvořil opis této archiválie pro tehdejší pražskou část černínského archivu, v němž zanechal výraznou stopu v podobě množství opisů, regestů, výpisků a poznámek.¹⁰⁾ V jeho opise se navíc nachází u letopočtu 1076 tužkou vepsaná mladší poznámka „=1476“. Ten v kontextu rodové genealogie působí nevěrohodně, především však styl maleb přesvědčivě odpovídá době kolem roku 1500. Predelu s datačním nápisem lze bezpečně považovat za jeden celek společně se třemi deskami retáblu s puncovaným letopočtem 1505, a to díky srovnání podkreseb.¹¹⁾ Není tedy možné, že by šlo o součást původně jiného oltáře z roku 1476.

Obsah původního nápisu našťastí objasňuje Bohuslav Balbín v pojednání o historii Černínů asi ze 60. let 17. století, jakkoliv je tato práce zčásti spíše rodovou mytologií nežli historickou prací. Věnoval se v ní popisu některých památek v chudenickém kostele, v případě hlavního oltáře pak pouze jeho nápisové části: „*Již se obracím k oltáři a k arše, jak ji zvou, určené pro nejsvětější svátost, který byl opatřen na náklady dvou bratří, kteří tam svá jména namalovali: Vilém a Jan Černín 1706. Druhá číslice jako by byla sedmička, jiní to v mé přítomnosti četli jako dvojku, já mohu podle četných příkladů ukázat, že to je pětka, a tak to bude rok tisící pětistý šestý, což jestliže připustíme, pak tento chudenický kostel měl v různých staletích různé patrony a dobrodince, ale přece vždy z rodu Černínů.*“¹²⁾ Balbínovu interpretaci letopočtu jako „1506“ lze považovat za věrohodnější. Z jeho textu lze dovodit, že letopočet osobně viděl, další podporou je tvrzení Augusta Sedláčka, že kdesi v Roudnici nalezl dopis s popisem chudenických

4) Státní oblastní archiv (dále jen SOA) Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice, kt. 30, fol. 175–180. Jde o zprávu o starých pamětihodnostech a malbách v chudenickém kostele formou dopisu chudenického správce hraběti Heřmanu Jakubovi Černínu z Chudenic. Mladší přepis archiválie viz Archiv Národního muzea, František Tischer, inv. č. 244, fol. 92–99.

5) SOA Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice, kt. 34, fol. 99, 103; F. Wildmann, Farní osady na panství Chudenickém, Method XII, časopis věnovaný umění křesťanskému, 1886, s. 74–80. Letopočet 1505 ve spojitosti se střední deskou retáblu je zmiňován také v inventáři z roku 1771 – SOA Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice, kniha č. 653, fol. 51r–52r; v Pamětní knize chudenické fary – Knihovna městyse Chudenice, Pamětní kniha chudenické fary (kopie na CD), nepag., list č. 2; a v inventáři z roku 1862 – SOA Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice, kt. 34, fol. 4–21.

6) A. Sedláček, Hrady zámky a tvrze Království českého IX. Domažlicko a Klatovsko. Praha 1893, s. 30.

7) SOA Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, RA Černínové, kt. 3, fol. 109–

110. Jde o opis Františka Palackého z dnes neznámého originálu.

8) Např. SOA Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, RA Černínové, kt. 2, fol. 16–17, 24v (B. Balbín: Syntagma illustrissimae gentis Czerniniorum...); SOA Třeboň, o. c. v pozn. 4, fol. 175–180.

9) J. Hormayr, Taschenbuch für die Vaterländische Geschichte. Wien 1826, s. 321.

10) K černínskému archivu K. Trška, Černínský archiv v Jindřichově Hradci, Časopis archivní školy XII, 1936, s. 63–89; k Palackého působení ve službách Černínů též F. Tischer, Eugen Karel Hrabě Černín z Chudenic (1796–1868), Časopis společnosti přátel starožitností českých v Praze XXXI, 1923, s. 86–88.

11) Dokumentaci podkreseb infračervenou reflektografií provedl pomocí kamery Osiris MgA. David Hrabálek v roce 2022, kterému velice děkuji za ochotu.

12) SOA Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, RA Černínové, kt. 2, fol. 16–17. Překlad z latinského originálu PhDr. Markéta Koronthálová.

maleb, z něhož cituje „archa založená od dvou bratří, Viléma a Jana Černínův roku 1506“.¹³⁾ Lze se už jen domnívat, že pisatel z roku 1629 prohodil cifry, ve kterých se navíc pětka jevila jako sedmička, což odpovídá dobovému zápisu pětiky.¹⁴⁾

Chudenický retábl tak patří mezi několik velmi málo přímo datovaných děl z fondu pozdně gotického deskového malířství v Čechách. Dvojí datace zde nejspíše odráží délku procesu jeho vzniku, kdy predela byla dokončena jako poslední část a oltář sestaven v roce 1506, zatímco na podstatnější části retáblu se pracovalo již v roce 1505, po jeho objednání. Za pozornost stojí forma zmíněného zápisu data na střední desce. Puncovaný letopočet na sváteční straně retáblu navazuje na skupinu čtyř, dnes již prakticky nečitelných písmen oddělených tečkou. Domnívám se, že se zde může ukrývat signatura malíře, respektive dílny či mistrovská značka, jak lze vyvodit z mnoha analogií zápisů signatury s letopočtem zejména na památkách v zahraničí, ale i v Čechách.¹⁵⁾ Zápis se vizuálně uplatňoval nevýrazně, a mohl skutečně sloužit jako obvyklé označení tvůrce, zatímco v případě datace na predele šlo o součást záměru, když byl divákovi sdělován údaj o donátorech oltáře – dvojici příslušníků rytířského rodu z Chudenic. Byla tím fixována paměť na oba bratry v liturgickém prostoru, potažmo byla připomínána jejich jména pro další generace. Právě to se v případě chudenického kostela sv. Jana Křtitele po další staletí skutečně dělo.

ČERNÍNSKÉ MEMORABILIE

Obrazy původního retáblu byly chovány Černínů a chudenickými správci či faráři v takové účtě, že byly ponechány v místním kostele jako součást vybavení hlavního oltáře po celou dobu od svého vzniku až dodnes. Mezi rokem 1506 a dneškem se vystřídalo na mense hlavního oltáře chudenického kostela hned několik adjustací původního retáblu. To lze doložit díky neobyčejnému množství písemných pramenů týkajících se černínských rodových pamětihodností, odrážejících úctu k hodnotě starobylosti a rodovou tradici mísící se s mytologií. Nejstarší fotografie či kresby hlavního oltáře pocházejí až z konce 19. století, přičemž dokumentují pouze jeho současnou podobu.¹⁶⁾

Jediný písemný pramen, jenž zachycuje retábl nejspíše ještě v jeho původní podobě z roku 1506, je již citovaný dokument z roku 1629. Na žádost Jindřicha Černína se do chudenického kostela vypravili arciprabošť plzeňského kraje a kanovník vyšehradský Bartoloměj Kulda-

nus, vícepřevor plzeňského dominikánského kláštera Jan Muškátka a Jiří Widersperger z Widerspergu, aby „některé starozitnosti rodu pánův Černínův z Chudenic ohlídl a spatřili, a (...) hodnowěrné svědomi vydali“. Zpráva o jejich návštěvě podává o podobě retáblu obecnější, zejména ikonografický popis: „Předně a nayprwe spatřili sme archu na oltáři malowanou takto: In pede altaris erb práwě starobylým malířským kunstem wymalowaný, polowici čerweného a polowici modrého, w témž modrém w poli tři štrichy bilau barwau wymalowané, a pod erbem takowý nápis, totižto: Dominus Vilhemus et Dominus Johannes Czernin z Chudienicz hoc opus fecerunt fieri 1076. A na témž oltáři w zlatě malowané tři obrazy práwě starozitnosti katolickau, po prawé straně obraz swatého Jana křtitele, nad hlawau nápis Ecce Agnus dei etc. Na levé straně obraz swatého Jana ewangelisty, nad nim nápis Sancte Joannes ora pro nobis w prostřed obraz blahoslawené panny Marie, nad nim nápis Regina coeli etc. Na křidlách pak po prawé straně obraz swatého Wáclawa, nad nim nápis sanctus Wenceslaus Dux Boemie, po lewé straně swatý Křištof nad tim obrazem žádného nápisu není.“¹⁷⁾ Popis je včetně citací nápisů provedených puncováním na zlaceném pozadí věrohodný, a odpovídá dochovaným malbám. Bohužel se nedovídáme nic o architektuře retáblu, pro další interpretaci je ale podstatné, že zde je predela ještě součástí konstrukce.

Citovaný pramen je popisem starozitností v kostele se vztahem k rodu Černínů. Kromě oltáře popisuje již pouze nástěnné malby ve vítězném oblouku, jejichž obsah odkazuje na vyfabulovanou rodovou tradici. Dle ní Černínové pocházeli z boční větve Přemyslovců, tzv. Jindřichovců, tedy od Jindřicha, bratra Děpolda (větev Děpolticů, od níž tehdy zároveň myticky odvozovali svůj původ Švihovští z Rýzemberka) a Vladislava – českého knížete (1140–1158) a krále (1158–1172). Tuto rodovou tradici zachytil nejprve Bartoloměj Paprocký v roce 1602,¹⁸⁾ v rozvinuté podobě pak Bohuslav Balbín a novověká historiografie a genealogie.¹⁹⁾ Středověká a raně novověká historie rodu dosud bohužel nebyla odborně zpracována, aby mohly být vynášeny konkrétnější soudy o jeho strategii a postavení v kontextu místní a stavovské politiky.²⁰⁾ Jeho genealo-

13) A. Sedláček, o. c. v pozn. 6, s. 30.

14) K případům záměny pětiky a sedmičky v epigrafice J. Roháček, Epigrafika v památkové péči. Praha 2007, s. 43.

15) Z oblasti Čech lze jako analogii zmínit např. Signaturu mistra IW na Želinském oltáři (I-5-2-6- / I-W), na Votivním obraze ze Šopky (I-W 1-5-3[-0]), či na Madoně Kašpara Kašpárka (I-W / 1-5-3-8), Mistra BD na Madoně Roudnické (LETHA-M-CCCC-XIII-B-D). Zahraničních příkladů je mnoho, těsnou provazbu signatury s datací dokládají např. proslulé signatury Jana van Eycka, ikonická signatura Hanse Multschera na oltáři z Wurzachu z roku 1437, nebo signatury současníků malíře Chudenického oltáře – např. Ruelanda Frueaufa na deskách oltáře z vídeňského Belvedere (R-F / 1491; 1490-RF) či Lucase Cranacha běžně užívajícího monogramu LC, s občasné připojeným letopočtem (např. Odpočinek na útěku do Egypta, 1504).

16) A. Sedláček, o. c. v pozn. 6, s. 29.

17) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 7, fol. 109–110. Jde o opis Františka Palackého z dnes neznámého originálu, který je zprávou arciprabošťa plzeňského kraje a kanovníka Vyšehradského Bartoloměje Kuldana, vícepřevora plzeňského dominikánského kláštera Jana Muškátka a Jiřího Widerspergera z Widerspergu o návštěvě chudenického kostela a zhlédnutí starozitností rodu Černínů na žádost Jindřicha Černína z Chudenic.

18) B. Paprocký z Hlohol, Diadochos, id est Successio jinák Posloupnost knížat a králův českých... Praha 1602, o stavu rytířském, s. 51–53.

19) Sběrka prací týkající se rodové historie včetně Balbínova rukopisu v SOA Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, RA Černínové, kt. 2; J. J. von Weingarten, Fürsten-Spiegel oder Monarchia deß höchloblichen Ertz-Hauses Oesterreich. Prag 1673, s. 137–143.

20) Ke středověké genealogii a původu rodu recentně pouze M. Tejček, Drslavici erbu polotrojčící, in: Pod Zelenou Horou. Vlastivědný sborník jižního Plzeňska XVI, č. 3, Nepomuk – Přestice 2013, s. 3–6; dříve Z. Kalista, Královský komoří Černín, Časopis společnosti přátel starozitností československých v Praze XXXVI, 1928, s. 49–61; okrajově J. Janský, Páni z Rýzemberka, Skály a Švihova. Díl 1. Domažlice 2020, s. 71–92. Pouze přehledově P. Juřík, Dominia Pánů z Hradce, Slavatů a Czerninů. Praha 2010, s. 211–214. V rámci lokální historie Chudenic podrobněji s určitými rezervami J. Drnek – O. Brachtel, Chudenice. Městečko pod sv. Wolfgangem. Chudenice 2022. Nutno dodat, že i v nově publikovaných genealogiích je až do konce 16. století řada nejasných či zmatečných míst.



Obr. 5: Chudenický oltář, kopie obrazu sv. Jakuba s černínským donátorem, 1706 (SOA Třeboň, o. c. v pozn. 4, fol. 183).



Obr. 6: Chudenický oltář, kopie obrazu sv. Jakuba s černínským donátorem podle kopie z roku 1706, 2. polovina 19. století (Archiv Národního muzea, František Tischer, inv. č. 244).

gii lze s otazníkem odvozovat již od počátku 12. století, o něco lépe pak od konce, kde zdaleka nejvýznamnější osobou byl jistý Černín zastávající v letech 1202–1211 post nejvyššího komorníka krále Přemysla Otakara I.²¹⁾ Šlo o jihočeský rod usedlý zpočátku v oblasti Plzeňska, později Klatovska, od roku 1291 doložený v Chudenicích písemnými prameny.²²⁾ Jejich příbuzní, potomci bratra komorníka Černína, byli předci Švihovských z Rýzmbereka a šlo zjevně o mocnější větev rozrodu Drslaviců erbu polotrojříčí, honosící se příslušností k panskému stavu. Černínové tento příbuzenský vztah vnímali, reflektovali a jakožto příslušníci rytířského stavu se v 16. století hlásili ke stejným, byť fiktivním předkům, stejnému fiktivnímu příbuzenskému vztahu k Přemyslovcům, a dokonce i ke stejné, byť patrně fiktivní rodové světici Amabilii či biskupu Protivovi. Právě oni jsou vyobrazeni na středověkých nástěnných malbách v kostele, které popisuje zpráva z roku 1629, aniž by bylo jasné, zda je tato jejich ikonografie původní, nebo výsledkem mladších úprav uskutečněných před rokem 1629.²³⁾ Již v 15. i 16. století Černínové zastávali v Prácheňském kraji mezi ry-

tířskými rody významnější postavení.²⁴⁾ Kolem přelomu 16. a 17. století se velmi silně ekonomicky i mocensky pozvedli, zejména za života Heřmana Černína z Chudenic (1576–1651), který povýšil v roce 1607 do panského a 1627 do hraběcího stavu. Právě v této době lze doložit nárůst zájmu o rodovou historii a s ní související starobylé památky, a to i ze strany Heřmana. Na jeho příkaz byly zpracovány výtahy z Hájkovy kroniky a z dnes nedochovaných archiválií již tehdy zaniklého klatovského dominikánského kláštera sv. Vavřince, údajně dokládající přemyslovský původ Švihovských, jejich vzdálených příbuzných.²⁵⁾ Heřmanův testament z roku 1650 také obsahuje pozoruhodnou pasáž o rodových starožitnostech v chudenickém kostele: „Těž aby můj nápadník na to pozor dal, aby v témž kostele chudenském pod žádným způsobem starých malování a psaných věcí tam soucí neobnovovali, tím méně rušili, nýbrž v své podstatě a starožitný památce zanechali.“ Text navíc pokračuje závazkem, aby onen kostel navždy zůstal v majetku Černínů a nebyl prodán, i zmínkou o obsahu nástěnných maleb zobrazujících rodovou historii.²⁶⁾ Požadavek zachování

21) M. Tejček, o. c. v pozn. 20, s. 3–4; Z. Kalista, o. c. v pozn. 20, včetně citací pramenů.

22) J. Emler ed., *Reliquiae Tabularum Terrae Regni Bohemiae I.* Praha 1870, s. 3–4. Jde zároveň o nejstarší zmínku o Chudenicích.

23) K malbám recentně O. Faktor; *Středověká nástěnná malba v jihozápadních Čechách*. Disertační práce na FF UK v Praze. Praha 2016, rkp., s. 70–73.

24) O postavení Černínů vypovídá zvolení Viléma Černína z Chudenic (donátora retáblu) jako delegáta za Prácheňský kraj na sněm v Praze ohledně přípravy zřízení zemského, viz F. Palacký, *Archiv Český*...

díl V. Praha 1862, s. 495–496. Byli také schopni půjčit vysokou částku peněz klášteru viz SOA Třeboň, o. c. v pozn. 7, fol. 67–69 (přepis originálu zástavní listiny Františkem Palackým).

25) SOA Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, RA Černínové, kt. 4, fol. 9–25; kt. 5, fol. 2–5.

26) P. Král, *Mezi životem a smrtí. Testamenty české šlechty v letech 1550 až 1650*. České Budějovice 2002, s. 549; M. Kolář, *Jak Černínové dbali o zachování památky rodu svého, Památky archaeologické a místopisné IX, 1871–1873*, s. 958. Úryvek testamentu týkající se maleb byl roku 1864 zapsán na severní stěnu presbytáře kostela.



Obr. 7: Chudenický oltář, sv. Jakub s černínským donátorem, 1505 (foto K. Kocourek, 2013).

„starejch malování“ se týkal především zmíněných a již v roce 1629 popsaných nástěnných maleb, i v případě retáblu byl však respektován.

To se projevilo již nedlouho nato, když došlo k obměně retáblu hlavního oltáře. Stalo se tak krátce poté, co jej měl nejspíše někdy v 60. letech 17. století možnost vidět B. Balbín, který se o něm zmínil ve výše zmíněné rodové historii Černínů. Obnova proběhla v rámci barokizace interiéru, jiné oltáře a kazatelna byly objednány už před rokem 1660.²⁷⁾ Dopis z roku 1669 od Jana Černína z Chudenic, sídlícího na Chudenicích, Humprehtu Janovi, dědici zmíněného a bezdětného Heřmana Černína, nás o tom zpravuje stručně: „K tomu ten welky nowy woltarz w chramu Panie sem Malowati a odnieho 200 zl. dat mam kterzi malyrzi k swatemu križi prw przistimu dat a sloziti sem prypowiediel.“²⁸⁾ Autor dopisu se pak již v roce 1673 stal insolventním a pokusil se Chudenice navzdory závazku citovaného Heřmanova testamentu prodat, čemuž ale zmíněný Humprecht Jan zabránil vlastním odkupem, a tím Chudenice přešly do jiné rodové linie.²⁹⁾

Přestože se Jan Černín zmiňoval o malování nového oltáře, jehož součástí zůstala střední deska i obě křídla původního retáblu, zatímco čelní deska predely byla oddělena a prezentována samostatně v presbytáři. To dokládá obsáhlý dopis správce chudenického panství Jiřího Ferdinanda Klehny z roku 1706 Heřmanu Jakubovi hraběti Černínovi o starých malbách a dalších pamětihodnostech v chudenickém kostele. Hrabě si jejich popis a malované kopie vyžádal po osobní návštěvě.³⁰⁾ Nejprve se zmiňuje o predele s velkým černínským znakem: „na jedné drzevéné však plátnem potažené po levé stranie hrubého oltáře zaviešené tabuli, kteráž niekdy za starodávna a drživ než se nyníjší velkj oltarz přzed 50lety dielati dal za postament uživaná byla, na niž jest zviestování rodicžky Boží panny Marie aneb pozdravení andielské a mezi tím erb pánu Černínů krásnie a vznešenie s odpisem kdo a kterého roku to malovati dal“, a následně o samotném oltáři: „... v hrubém oltáři po levé stranie kdež sv. Vaczlav v ocžích do kostela po jedne a na druhé stranie za oltarz po druhé stranie mladý pán Černín s erbem pod ochranau sv. Jakuba apoštola Pánnie krásně a vznešeným malíržským dílem kleččizcy, vymalovaný jest...“.

Realizace nového oltáře před padesáti lety odpovídá, byť jen přibližně, době barokizace interiéru v 60. letech 17. století. Protože výběr popisovaných objektů v kostele byl motivován snahou zdokumentovat černínské rodové památky a nápisy, popsal černínský správce pouze levé oltářní křídlo, na jehož zadní straně je namalován klečící černínský donátor. Vznikla dokonce barevná kvašová kopie zadní strany tohoto křídla na papíře přiloženém

27) To dokládá prosba chudenického faráře Jakoba Salomonie z roku 1664 k Heřmanu Černínovi z Chudenic, aby poskytl příspěvek na omalování oltářů a kazateln, které dal zřídit zemřelý Děpolt Protiwa Černín (1630–1660) sídlící na Chudenicích, avšak po jeho smrti se o ně již nikdo nestará – viz SOA Třeboň, o. c. v pozn. 4, fol. 139r.

28) SOA Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, RA Černínové, kt. 187, fol. 137; též v kopiáři černínského archiváře – Archiv Národního muzea, o. c. v pozn. 4, fol. 316.

29) A. Sedláček, o. c. v pozn. 6, s. 33–34; K. Tříška, Vývoj Černínského ústřední správy, in: Sborník archivních prací XVIII, Praha 1968, s. 365.

30) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 4, fol. 175–180.

k dopisu, vzácný případ záznamu pozdně gotické malby z počátku 18. století. Dopis popisující černínské pamětní hodnoty v kostele se stal významným dokumentem rodové i lokální paměti: v archivech rodu i chudenického velkostatku lze nalézt hned několik jeho opisů z různých dob. Byl vtělen do pamětních knih obce i místní fary a ve 2. polovině 19. století jej zahrnul do kopiáře významných černínských písemností jindřichohradecký archivář František Tischer, včetně kopií kvašových maleb.³¹⁾

Podrobnější informace o podobě oltáře a způsobu prezentace středověkých maleb na něm neposkytuje ani dopis chudenického správce hraběnce Isabele Marii Černínové. Vedle nástěnných maleb se o oltáři zmiňuje pouze tolik, že se na něm nachází černínský fundátor s novým erbem, dále pak nabízí pro budoucí paměť vyhotovení malované kopie.³²⁾ Označení černínského erbu za nový reflektuje živou rodovou tradici o přemyslovském původu spojenou s erbovní pověstí, dle níž si Černínové jako potomci Přemyslovců změnili erbovní znamení ze lva na polotrojčící.

O reálné podobě oltáře vypovídá o něco lépe až kostelní inventář z roku 1740: „*Altar von uhralter Bildhauerey und Staffirung mit guten Gold das Altar Blath, voraus unser liebe frau, der Joannes Baptista, und Joannes Evangelista, auf der Seithen aber Wenceslaus, und Christophorus gemahlet, dann die Kupl mit unterschieden Statuen besetzt, welcher alle Ihro Graff Herman tssernin fidei Commiss Stiefter machen lassen*“, přičemž součástí retáblu byl ještě tabernákl s modrým mramorováním a kovovými ozdobami, tehdy již stářím zčernalý.³³⁾ Můžeme jen spekulovat, zda oltář ještě obsahoval sochy související s původní středověkou konstrukcí, protože přídavné jméno „*uhralter*“ se vztahuje zároveň na ně i na zlacení středověkých desek (*altar blath*). Nešlo o skříňový oltář s řezbami, mohlo by se tedy jednat maximálně o sochy z nástavce. Barokní úpravu dokládá zejména tabernákl nahrazující v nové konstrukci predelu, kterou překvapivě v inventáři nenalézáme, ačkoliv v roce 1706 i později (v 19. století) je doložena v presbytáři. Z popisu vyplývá skutečnost, že retábl bylo možné obcházet, a spatřit tak zadní strany středověkých desek. V inventáři se nachází poznámka „*pro memoria*“ s informací, že na zadní straně je namalován potomek Černínů, který byl ukryt na chudenickém zámku v komíně. Tím je míněno zobrazení neznámého Černína s apoštolem Jakubem. Podivná zmínka o ukrytí v komíně je zřejmě odrazem rodové mytologie v lidových pověstech. Jedna z nich vysvětluje jméno Černín tím, že rod měl být kdysi z hněvu krále vyvražděn kromě malého chlapce ukrytého v krbu či komíně, který pak díky ušpinění od sazí získal jméno Černín.³⁴⁾

Pověst zde může narážet na jistý úpadek Drslaviců erbu polotrojčící a prameny zmiňované vyhnání nejvyššího komorníka Černína ze země roku 1211.³⁵⁾ Snad na tohoto Černína odkazují také nástěnné malby ve vítězném oblouku chudenického kostela.³⁶⁾

Výrazně se do podoby retáblu promítly úpravy, které souvisely s rozsáhlými obnovami interiéru i exteriéru kostela, prováděnými od roku 1755.³⁷⁾ Inventář z roku 1862 podává informaci, že 1. listopadu 1760 byl oltář posvěcen pražským biskupem Janem Ondřejem Kayserem z Kaysernu.³⁸⁾ Mezi tímto svěcením a sepsáním inventáře však uběhlo 102 let, během kterých byl oltář jednou či dvakrát modifikován.

Adjustaci vztahující se k svěcení v roce 1760 poprvé zachycuje inventář z roku 1771, který mylně uvádí na zadních stranách bočních obrazů se sv. Václavem a Kryštofem zobrazení sv. Šebestiána a Wolfganga s černínským donátorem, ve skutečnosti jde o sv. Jakuba a Ondřeje. Protože zadní strany nebyly nikdy přemalovány, jedná se buď o chybu pisatele, anebo jde o zmatený odkaz na případnou sochařskou výzdobu. Žádnou bližší podobu celku neuvádí. Roku 1814 byl na zadní stranu retáblu vyhotoven dnes nedochovaný nápis zachycený v pamětní knize chudenické fary: „*Leta Páně 1814 za času urozeného Pána Jana Jylka wrchnjho auředlnjka a velebného Pána Fran. Slámy byl tento chrám Božj obnoven*.“³⁹⁾ To se zjevně týkalo úprav souvisejících s využitím mobiliáře z nedalekého, roku 1786 zrušeného kostela sv. Wolfganga. Zápis totiž dále hovoří o tom, že se z něj přenesly blíže nepopsané obrazy všech tří oltářů v kostele sv. Ja-

ší komín na chudenickém zámku je považován také za rodovou památku.

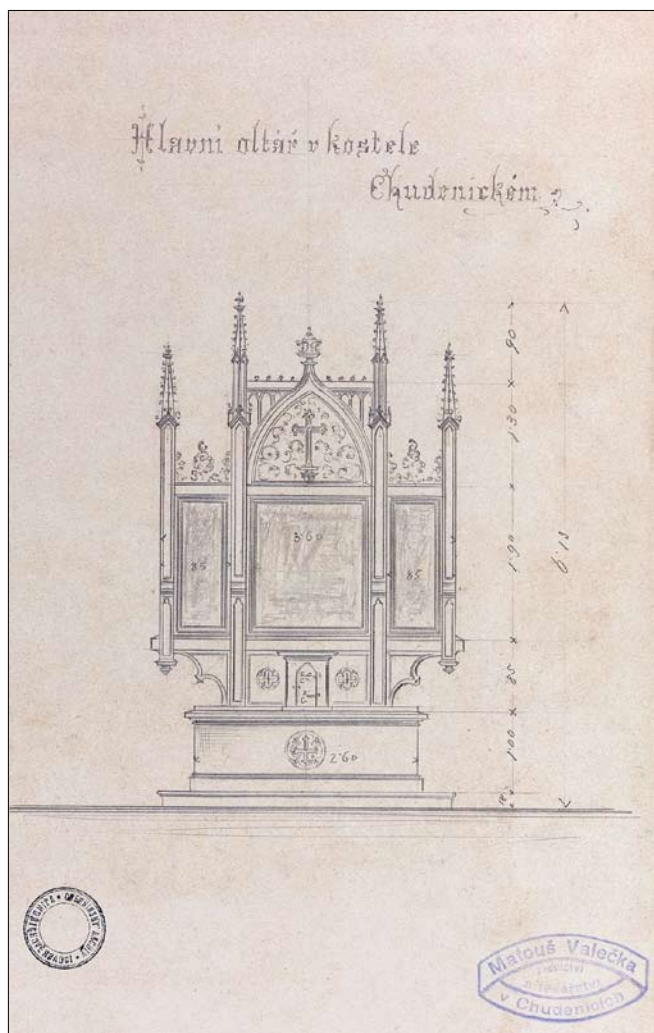
- 35) Vyhnání komorníka reflektovala historiografie již v 17. století, viz P. z Čechorodu, Phosphorus Septicornis Stella alias Matutina... Pragae 1673, s. 581; a již citovaný B. Balbín. Reflexi z doby pořízení citovaných inventářů zachycuje J. Hübner, Kurze Einleitung zum Dritten Theile von Johann Hübners Genealogischen Tabellen, bis auf gegenwärtige Zeiten fortgesetzt. Leipzig 1766, s. 162–164.
- 36) Malby pozoruhodné ikonografie odkazují k rodové historii a tradici. Výjev poprsí muže, jehož ruka táhá za opasek, opatřený nápisem „*cernyn pravy ktöz su nam zbozye vzely-buoh day aby samy vyce myaly*“, dle rodové tradice doložené v 17. a 18. století (zejména B. Balbín) zobrazuje jakéhosi předka jménem Černín. Opět může jít o narážku na tragickou událost v rodové historii spojenou se zchudnutím a snad i s přesunem rodového sídla do Chudenic. Z hlediska historického bádání jsme však schopni v pramenech nalézt pouze již zmíněnou událost vyhnání komorníka Černína z neznámých důvodů králem v roce 1211. J. Hübner, o. c. v pozn. 35, s. 162–164; J. Teige, Blätter aus der altböhmische Genealogie, in: Jahrbuch der heraldischen Gesellschaft Adler in Wien. Bd. 13, Wien 1886, s. 14–15. Je otázkou, jakou roli hrály nejasně datované malby v rodové strategii v 16. či 17. století, zda nebyly argumentem či obhajobou postavení rodu v minulosti a zda nejde o fiktivní historizující výtvor generací Černínů z novověku inspirovaný soudobou historiografií. Podrobněji k těmto malbám aktuálně připravuji samostatný článek.
- 37) O ní se zmiňuje Pamětní kniha chudenické fary – Knihovna městyse Chudenice, Pamětní kniha chudenické fary (kopie na CD), nepag.
- 38) SOA Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice, kt. 34, fol. 4–21.
- 39) Nápis se dochoval přepsaný v pamětní knize chudenické fary v zápise z doby po roce 1817 – Knihovna městyse Chudenice, Pamětní kniha chudenické fary (kopie na CD), nepag., list č. 2.
- 40) Žádost o přenesení oltářů z kostela sv. Wolfganga, které mají nahradit stávající retáblu v kostele sv. Jana Křtitele, byla podána ze strany chudenického faráře v roce 1785, viz SOA Třeboň, o. c. v pozn. 4, fol. 139v. Kostel sv. Wolfganga byl Černíny koupen v roce 1791. P. Juřík, o. c. v pozn. 20, s. 285; J. Drnek – O. Brachtel, o. c. v pozn. 20, s. 75–178.

31) Archiv Národního muzea, o. c. v pozn. 4, fol. 93–99.

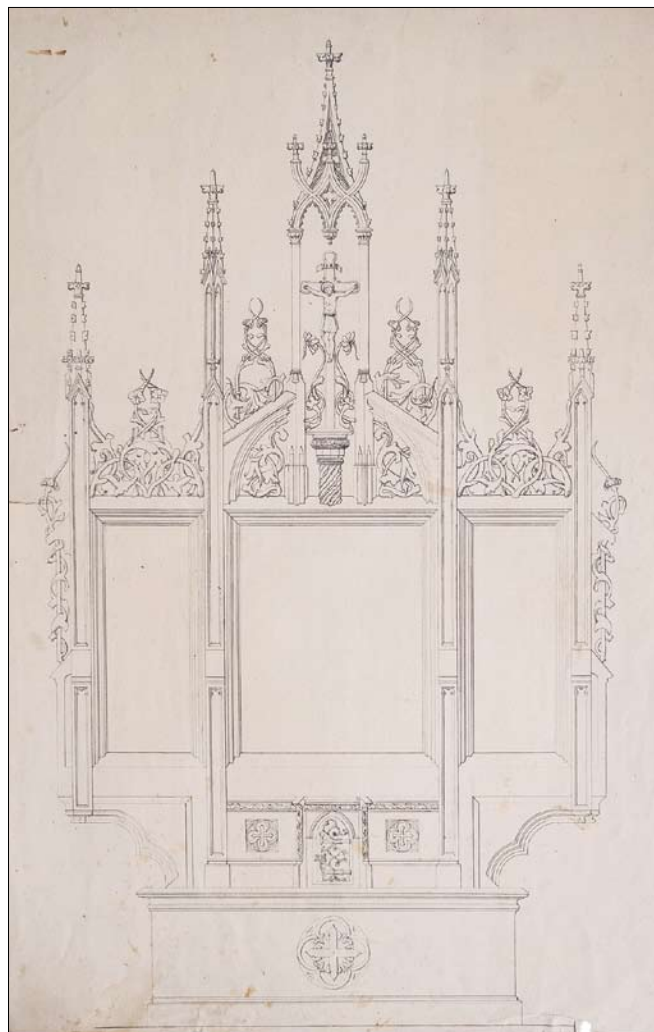
32) SOA Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, RA Černínové, kt. 1, fol. 59r–64r.

33) SOA Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice, kt. 33, fol. 254–264. Shodné jsou další dva inventáře z let 1743 a 1744, viz také fol. 296–309.

34) Pověst má několik variant, včetně varianty s tím, že šlo ve skutečnosti o těhotnou ženu, která byla demonstrativně ponechána naživu a v chudobě, viz publikace již ze 17. století: J. J. von Weingarten, o. c. v pozn. 19, s. 137–143. Pověst s komínem zmiňuje jako relevantní pro odvození rodového jména ještě František Wildmann v roce 1882 (F. Wildmann, Paměti a starožitnosti panství Chudenického. České Budějovice 2023, s. 15–17.) s tím, že onen údajný (a jistě mlad-



Obr. 8: Návrh architektury chudenického oltáře, asi 1863 (SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 127).



Obr. 9: Návrh architektury chudenického oltáře od Bedřicha Wachsmanna, asi 1870 (Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, o. c. v pozn. 48).

na Křtitele.⁴⁰⁾ O křídlech původního pozdně gotického oltáře je zmíněno, že již nejsou součástí konstrukce, nýbrž že jsou přibity na zdi. Minimálně v případě křídla se sv. Václavem se přesto nějakým způsobem pohledově uplatňovaly obě strany, protože je jako viditelná popisována i (vysoce ceněná) strana se sv. Jakubem a černínským donátorem. Obraz zvěstování z původní predely je opět doložen v presbytáři, konkrétně nad vchodem do sakristie. O něco mladší popisy svědčí o tom, že predela byla prezentována tak, že byla upevněna na dvě kopí zaražená do zdi nad vchodem do sakristie. Roku 1882 byla kopí již zetlelá.⁴¹⁾

Ve stručném popisu kostela z roku 1839 Johann Gottfried Sommer zmínil pouze střední desku s Pannou Marií bez dalších podrobností.⁴²⁾ Právě v tomto roce retábl prodělal další úpravu, o které nás zpětně zpravuje už zmíněný inventář z roku 1862.⁴³⁾ Nyní měl znovu obsahovat tři malované desky z původního retáblu s čitelným letopočtem MCCCCCV u nohou Panny Marie na střední desce, zasazené do konstrukce přenesené ze zrušeného kostela

sv. Wolfganga, v jejíž horní části se nacházel oválný útvar s vloženou sochou sv. Wolfganga. Součástí byly také dva pilíře se sochami přistavěné v roce 1839.

V době vzniku citovaného inventáře byl retábl přibližně po sto letech své existence nahrazen novou konstrukcí. Roku 1862 podal správce chudenického panství František Bauer zprávu o vypracování návrhu nového oltáře Karlem Jičínským, budoucím ústředním ředitelem panství, toho času vychovatelem u hraběte Jaromíra Černína z Chudenic. Jičínského zájem o archeologii a historii vyústil později do kariéry konzervátora státní památkové péče.⁴⁴⁾ Provedení návrhu nastiňuje zápis z následujícího roku v pamětní knize chudenické fary: „Hlavní oltář zdejšího chrámu Páně byl, až na starožitné a velkou uměleckou cenou mající obrazy odstraněn, a novým vkusným v gothickém slohu vyvedeným, v Plzni od truhláře Zajíce zhotoveným, obětovnou laskavostí urozeného pana Jaromíra hraběte Černína z Chudenic a na Chudenicích nahrazen. Starý se sboural 15. října 1863 a 16. nato nová o dva stěvíce dozadu k zdi blíže podezdívka vyzvednu-

41) Nejpodrobněji o tom píše F. Wildmann, o. c. v pozn. 34, s. 22–23. Původní Wildmannův text pochází z roku 1882.

42) J. G. Sommer, Das Königreich Böhmen. 7 Klattauer Kreis. Prag 1839, s. 214.

43) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 4–21.

44) Tamtéž, fol. 29; Ke K. Jičínskému viz K. Sklenář – Z. Sklenářová, Biografický slovník českých, moravských a slezských archeologů a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů. Praha 2005, s. 264. Jičínský se mimo jiné podílel na objevení a zajištění nástěnných maleb na zámku v Jindřichově Hradci.



Obr. 10: Návrh nástavce chudenickeho oltáře od Bedřicha Wachsmanna, asi 1870 (Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, o. c. v pozn. 48).

ta...“.⁴⁵⁾ Tomu odpovídá letopočet 1863 napsaný červenou barvou z rubové strany čelní dřevěné desky tvořící novogotický obal zděné mensy; vedle letopočtu je patrná další, avšak nejasně čitelná část nápisu: „Trun...“ (?).⁴⁶⁾

Pro neogotickou architekturu oltáře se dochovaly hned tři návrhové kresby. Menší nedatovaný návrh z fondu velkostatku Chudenice odpovídá až na několik drobných detailů téměř přesně dodnes dochované podobě konstrukce. Je označen razítkem Matouše Valečky, majitele zednictví a tesařství v Chudenicích. Dle charakteru kresby sloužil tento návrh primárně pro zadání rozměrů jednotlivých částí.⁴⁷⁾ Dva další návrhy se dochovaly v po-

zůstalosti Bedřicha Wachsmanna.⁴⁸⁾ První je nedatovaný návrhem celkové architektury, v několika částech výrazně odlišných od předchozí zmíněné kresby, a tím více od dochovaného oltáře, zejména v provedení nástavce. Základní charakter i některé detaily jsou však shodné, zachovány jsou i stejné proporce odpovídající formátům pozdně gotických desek, které měly být do konstrukce vsazeny. Nepochybně tedy jde o výkres konstrukce hlavního oltáře chudenickeho kostela. Druhá kresba je pravděpodobně rovněž nerealizovaným variantním řešením detailu nástavce. Její příslušnost k chudenickeému retáblu napovídá dvojice erbů, z nichž jeden je původní černínský, druhý trojdílný odpovídá štítku s bílým pruhem na červeném poli pod císařskou korunou, o který byl černínský erb rozšířen po povýšení do hraběcího stavu. Tvar i proporce nástavce jsou navíc blízké realizované podobě. Pod erby měla být dle kresby umístěna nápisová páska s letopočtem 1870 (opraveno na 1871). Protože k roku 1863 se již popisuje zhotovení pozdně gotické archy, zatímco Wachsmannův návrh nese leto-

45) Knihovna městyse Chudenice, Pamětní kniha chudenicke fary (kopie na CD), nepag.; obdobný zápis také v obecní kronice: SOA Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice, kniha č. 653, fol. 148r; k tomu také J. Drnek – O. Brachtel, o. c. v pozn. 20, s. 262.

46) Nápis a letopočet je možno spatřit při pohledu od zadní strany oltářní mensy při umělém osvětlení. Restaurátorská zpráva oltářní architektury z roku 2014, přestože byl retábl kompletně demontován, informace ani fotodokumentaci nápisů neobsahuje; J. Dlouhý – M. Sloupová, Hlavní oltář v kostele sv. Jana Křtitele v Chudenicích. Restaurátorská zpráva v plánovém archivu NPÚ ÚOP v Plzni, sign. RZ 3097.

47) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 127. K plánu se v archivním fondu neváže žádná další korespondence nebo dokumenty.

48) UPM v Praze, sbírka grafiky, knihy a miniatur, fond Bedřich Wachsmann, modré desky č. 1.



Obr. 11: Nejstarší vyobrazení interiéru chudenického kostela, 1863–1889 (převzato z: A. Sedláček, *Hradý zámky a tvrze Království českého IX. Domažlicko a Klatovsko*. Praha 1893, s. 29).



Obr. 12: Nejstarší fotografie interiéru chudenického kostela, 1892–1895 (NPÚ ŮPS v Českých Budějovicích, Státní hrad a zámek Jindřichův Hradec, inv. č. JH1173).

počet 1870, zdá se, že Wachsmann zde z nejasných důvodů již sedm let po realizaci retáblu navrhoval jeho úpravu. Ostatně u B. Wachsmanna byly do chudenického kostela objednány i návrhy dalšího mobiliáře – v roce 1888 kazatelna, sochy, podstavec pod kříž, poklop křtitelnice, a především dva boční a dodnes dochované oltáře, o rok později vitráže do oken presbytáře a lodi.⁴⁹⁾ Černínové jeho služby využili také pro návrh výmalby zámecké kaple v Dymokurech a dalšího (neurčeného) mobiliáře.⁵⁰⁾

V celkové obnově oltáře se patrně angažoval Eugen Karel hrabě Černín, který sám na Chudenicích přes léto pobýval a který zpracoval ve svých poznámkách lokální místopis. V roce 1864 byly na jeho popud opravovány také nástěnné malby ve vítězném oblouku kostela.⁵¹⁾

V nové podobě je celý oltář zachycen na kresbě z let 1863–1888, publikované Augustem

Sedláčkem.⁵²⁾ Tehdejší adjustace odpovídá dnešní. Jde o nejstarší vyobrazení kostelního interiéru a jediné, které ještě zachycuje starší dlažbu a barokní postranní oltáře. Opět se nepočítalo s uplatněním predely, která zůstala zavěšena v presbytáři nad vchodem do sakristie. Přestože se pro osazení středověkých desek zvolila neogotická architektura středověkého retáblu, neuplatnil se mechanismus pohyblivých křídel, ačkoliv to stav dochování maleb dovozoval. Nešlo zde o snahu rekonstruovat skutečnou, středověkou podobu a funkci torzovitě dochované památky, ale o vytvoření nového artefaktu dle aktuálních trendů, přičemž měla být zachována kontinuita přítomnosti starobylých černínských památek, majících vztah k současným donátorům. Úcta k malbám a respekt k jejich zachování jakožto rodové památky legitimizující a reprezentující starobylost rodu se ale již pomalu potkávala s vnímáním artefaktu jako uměleckohistorické památky. Nový přístup rodící se památkové péče se s retáblem setkal již po třiceti letech od své neogotické a také poslední proměny.

49) Knihovna městyse Chudenice, Pamětní kniha chudenické fary (kopie na CD), nepag.; SOA Třeboň, o. c. v pozn. 4, fol. 139v, 243–258 (korespondence malíře B. Wachsmanna), 285r–286v (dopis patronátního úřadu okresnímu hejtmánství v Klatovech resumující opravy kostela).

50) UPM v Praze, sbírka grafiky, knihy a miniatur, fond Bedřich Wachsmann, modré desky.

51) F. Tischer, o. c. v pozn. 10, s. 75–78.

52) A. Sedláček, o. c. v pozn. 6, s. 29.

„OPRAVA BYLA PROVEDENA ÚPLNĚ NOVÝM ZPŮSOBEM“

Od konce 80. let 19. století probíhala v interiéru kostela po několik dalších let průběžná obměna a oprava téměř celého mobiliáře i součástí stavby. Zahrnovala výměnu postranních oltářů v lodi a zasklení oken dle návrhů B. Wachsmanna, pořízení kazatelny a dalších bočních oltářů dle návrhů Antonína Cechnera,⁵³⁾ položení nové podlahy,⁵⁴⁾ přestavbu kruchty a zakoupení nových varhan.⁵⁵⁾ Součástí oprav bylo též restaurování pozdně gotických obrazů z hlavního oltáře roku 1893. Tento úkol byl svěřen Gustavu Mikschovi z ateliéru Františka Sequense na pražské akademii. G. Miksch působil jako malíř historických a náboženských obrazů a restaurátor středověkých maleb.⁵⁶⁾ Zejména jeho činnost na poli náboženské malby současníci z okruhu akademických a vlastenecky orientovaných umělců hodnotili velmi kladně,⁵⁷⁾ což odrážela jeho účast na výzdobě zásadních zakázek své doby (např. výzdoba pražských kostelů sv. Petra a Pavla na Vyšehradě či sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně).⁵⁸⁾ Snad podobně výrazná byla i jeho dosud neprobádaná činnost na poli restaurování nástěnných i závěsných maleb, protože jeho služby byly hojně využívány i v případě tak významných památek, jako např. nástěnných maleb v hradní karlštejnské kapli sv. Kříže,⁵⁹⁾ v kapli sv. Barbory plzeňského františkánského kláštera⁶⁰⁾ či ve svatováclavské kapli pražské katedrály.⁶¹⁾ Jeho zásahy, dnes většinou zahlazené kvůli nevhodnému způsobu přemalby a retuší, byly terčem velmi silné kritiky již záhy po dokončení některých zakázek, zejména v případě restaurování karlštejnských schodištních cyklů na konci 19. století. Zdejší úpravy nemohly být ihned odstraněny pouze pro tehdejší technologickou nemožnost nepoškodit originál.⁶²⁾

53) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 36–92, 253–255. Opravy popsal také farář v dopise okresnímu hejtmanskému v Klatovech viz tamtéž, kt. 30, fol. 285r–286v. Antonín Cechner se zabýval také možnostmi opravy nástěnných maleb v lodi kostela; viz tamtéž, fol. 262.

54) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 4, fol. 274–282 (korespondence a kresebné návrhy ohledně designu nové podlahy).

55) Tamtéž, fol. 215r–218v.

56) Osobě a dílu G. Miksche nebyla ze strany historiků umění dosud věnována bližší pozornost. K němu souhrnně pouze V. Nejedlý, Miksch Gustav, in: A. Horová, Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky, Praha 2006, s. 506.

57) František Ženíšek jej označil za jednu z nejvýznamnějších osobností soudobé náboženské malby spolu s dalšími žáky a kolegy Františka Sequense a malířem Janem Heřmanem. L. Jirásko – J. Kotalík, Akademie výtvarných umění a náboženská malba v letech 1870–1910, in: A. Filip – R. Musil edd., Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914. Praha 2006, s. 215–216.

58) R. Musil, Kalendárium, in: A. Filip – Roman Musil edd., Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914. Praha 2006, s. 20; B. Nechvátal – V. Hyhlík, Vyšehrad. Kapitulní chrám sv. Petra a Pavla. Velehrad 1995, s. 18; Kolektiv autorů, Karlín. Chrám sv. Cyrila a Metoděje v Praze-Karlíně. Kostelní Vydří 2007, s. 43–45.

59) V. Nejedlý, o. c. v pozn. 56, s. 506.

60) J. Fajt, Gotika v západních Čechách (1230–1530). II. Praha 1996, č. kat. 26 (Jan Royt).

61) J. Krása – J. Josefík, Nové poznatky v průzkumu barevných vrstev některých obrazů v kapli sv. Václava, Památková péče VII, č. 1, 1968, s. 14; M. Kostílková – P. Chotěbor, Pražský hrad, kaple sv. Václava. Praha 1999, s. 59; I. Kyzourová, Restaurování nástěnných maleb v kapli sv. Václava, Zprávy památkové péče LXX, č. 5, 2010, s. 320.

62) K tomu V. Dvořáková, Karlštejnské schodištní cykly, k otázce jejich vzniku a slohového zařazení, Umění IX, 1961, s. 110.

Mikschovy služby objednal roku 1893 E. Běhálek, ředitel chudnického panství. Prvním dokladem jejich kontaktu je dopis G. Miksche z 27. srpna o úspěšném doručení obrazů k němu do pražského ateliéru a o započetí prací.⁶³⁾ Již 5. října zaslal G. Miksch řediteli fotografii predely, kterou restauroval a doplnil na mnoha odpadlých částech malby. Stav z průběhu restaurování zachycuje fotografie nápisového pásu, dochovaného pouze v levé polovině desky. G. Miksch proto navrhoval tento nápis doplnit s dotazem, zda je možné zjistit jeho původní obsah.⁶⁴⁾ Nato ředitel zainteresoval K. Jičínského, v té době již ústředního ředitele panství, aby v jindřichohradeckém archivu pátral po případné citaci původního nápisu. K. Jičínský nakonec poskytl Mikschovi k nahlédnutí již zmíněný dopis z roku 1706 včetně kvašových kopií. Balbínův rukopis v černínském archivu, jenž dokládá původní znění nápisu, však zjevně zůstal opomenut, případně nebyl dostupný. „*Letopočet 1505 jest správný, více však nevíme nic, v archivu není ničeho ač jsme bedlivě hledali!*“⁶⁵⁾ E. Běhálek proto navrhl na základě zmínky faráře Wildmanna z roku 1886 o letopočtu 1505 na oltáři, že nápis na predele mohl být podobný, ve smyslu „*pořídil obraz l. p. 1505*“.⁶⁶⁾ G. Miksch s jeho návrhem souhlasil, pro upřesnění vhodné formulace textu se obrátil na Karla Chytila a hypotetickou rekonstrukci následně provedl. K. Chytil mezitím jakožto ředitel nedávno založeného Uměleckoprůmyslového muzea v Praze projevil zájem o fotografie maleb,⁶⁷⁾ které byly po necelých čtyřech měsících před Vánoci roku 1893 navraceny do Chudenic.⁶⁸⁾ V Mikschově pražském ateliéru měli kromě něj možnost studovat toto dílo také Zdeněk Thun, František Sequens, Josef Neuwirth a obrazový redaktor Zlaté Prahy Vilém Weitenweber, kteří se údajně vyslovili pochvalně o způsobu restaurování.⁶⁹⁾ Neuwirth ve Zlaté Praze uveřejnil krátkou zprávu o restaurování a první umělekohistorické zhodnocení díla, kde obhajoval důvody Mikschova doplnku ztraceného nápisu na základě archivních pramenů a navrhoval, aby se všechny obrazy původního retáblu opět zasadily do konstrukce funkčně odpovídající původní adjustaci díla, včetně možnosti pohybu křídel.⁷⁰⁾ K tomu však nikdy nedošlo; predela s obnoveným nápisem byla opět zavěšena do presbytáře nad vstup do sakristie. Protože se nyní malby staly známé v umělekohistorických kruzích, byly žádány pro zapůjčení na Národopisnou výstavu československou v roce 1895, kam však byly zaslány pouze fotografie.⁷¹⁾

Proběhlé restaurátorské práce financoval Eugen hrabě Černín částkou 1000 zlatých. E. Běhálek mu po dokončení prací mimo jiné s radostí sdělil, že celé dílo je nyní chráněno na věčné časy. Hluboce se však mýlil. Způsob

63) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 96.

64) Tamtéž, fol. 99.

65) Tamtéž, fol. 101–102.

66) Tamtéž, fol. 100.

67) Tamtéž, fol. 103. K. Chytil tento retábl zařadil do všech svých pojednáních o malířství kolem roku 1500 (K. Chytil, o. c. v pozn. 2).

68) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 104, 110–111, 114. Zásilkou i hosti do Chudenic obvykle cestovali vlakem do Staňkova nebo Švihova, odkud pro ně byl poslán povoz či později osobní automobil, a tímto způsobem byl přepraven také chudnický oltář.

69) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 106–107.

70) J. Neuwirth, Der Chudenitzer Flügelaltar, Bohemia LXVI, 1893, s. 33. Neuwirth podepsán zkratkou „-th“.

71) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 363; Národopisná výstava československá v Praze 1895, Praha 1895, s. 375.



Obr. 13: Chudenický oltář, obě strany pravého křídla, fotografie Gustava Miksche z roku 1893 (SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 131).



Obr. 14: Chudenický oltář, obě strany levého křídla, fotografie Gustava Miksche z roku 1893 (SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 131).



Obr. 15: Chudenický oltář, střední deska, fotografie Gustava Miksche z roku 1893 po restaurování obrazu, originální fotografie se nedochovala (převzato z: A. Podlaha, *Obrazy mariánské v Čechách ze století XIV.–XVI.* Praha 1904, tab. XVIII).

konsolidace dřevěné podložky vedl k tomu, že již v květnu následujícího roku se začaly vrstvy podkladu a malby v místech sklížení prken odlupovat.⁷²⁾ Z korespondence v průběhu Mikschova restaurování vyplývá, že desku před zásahem do malířských vrstev vyrovnával pan Mráz, který vyztužil zadní stranu střední desky pomocí silného dřevěného rámu s pěti příčkami, z nichž dvě byly do desky zahlobeny.⁷³⁾ Podložka tak nemohla přirozeně reagovat na změnu vlhkosti, což vedlo k rychle postupující destrukci na ni naneseného podkladu. Malbu navíc poškodil zloděj, který se pravděpodobně jen několik dní po osazení opravených obrazů vloupal do kostela a poškodil střední desku v místě malby malého Ježíše.⁷⁴⁾ G. Miksch

72) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 123 (dopis ředitele E. Běhálka hraběti Černínovi).

73) Mrázova zpevňující konstrukce byla roku 1933 odstraněna B. Slánským, díky němuž se o její podobě dovídáme. Zůstaly po ní patrné dvě prázdné horizontální drážky v prknech podložky.

74) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 122 (dopis ředitele E. Běhálka

na výzvu hraběte ujistil ředitele E. Běhálka, že hodlá v květnu 1895 přijet do Chudenic kvůli těmto poškozením.⁷⁵⁾ K opravám však došlo až v listopadu 1896, když se desky středního obrazu začaly bortit. Pro tuto akci byl poskytnut jako ateliér dům nedaleko Chudenic, a to s ohledem na vhodný světelný režim v jeho interiéru.⁷⁶⁾ Ještě předtím se dala nově pozlatit neogotická architektura retáblu Janem Pavelkou z Klatov.⁷⁷⁾

Zda se Mikschův zásah dočkal kromě pochvaly i nějaké kritiky, prameny nesdělují. Kromě nevhodného technologického řešení, jehož destruktivní následky byly po dvou letech pouze zaretušovány, byl jeho zásah veden s úmyslem doplnit chybějící části místy silně oprýskané a popraskané malby za pomoci totální napodobivé retuše, která v zájmu scelení zasahovala i mimo chybějící partie, a stávala se tak v důsledku přemalbou. Šlo o běžnou praxi 19. století, která se v té době začala stávat terčem kritiky. Z černobílých fotografií pořizovaných po restaurování je znát zejména v partiích hlav světců, nejvíce v případě sv. Ondřeje či sv. Kryštofa včetně malého Ježíše, že byla jejich fyziognomie či výrazy mírně pozměněny scelovací přemalbou. B. Slánský navíc čtyřicet let poté sejmul přemalby jinak velice dobře dochovaných a nepoškozených tváří Panny Marie a Jana Křtitele.⁷⁸⁾

Na Mikschovu obranu je třeba dodat, že fotografie pořízené před provedením zásahu, s nimiž by bylo možné jeho zásah srovnat, se dochovaly pouze v případě nejvíce poškozené predely, kterou přemalby charakterově příliš nezměnily. Nabízí se zde vysvětlení, že malby střední desky a křídel byly již v novověku jakožto součást oltáře vícekrát opravovány přemalbami, na rozdíl od predely, která s nimi už tehdy funkčně nesouvisela. Z hlediska dezinterpretace autenticity díla Mikschovým zásahem však každopádně chudenický oltář dopadl lépe než karlístejnské schodištní cykly, na nichž pracoval několik let poté.⁷⁹⁾

hraběti Černínovi).

75) Tamtéž, fol. 125 (dopis G. Miksche řediteli E. Běhálkovi).

76) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 4, fol. 150, 320–325 (korespondence mezi ředitelem E. Běhálkem a G. Mikskem).

77) SOA Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice, kniha č. 2348, účet za rok 1896.

78) NA, o. c. v pozn. 3.

79) *Národní listy*, 43, 1903, č. 214, 7. 8. 1903, s. 1.

V průběhu let se následkem deformace podložky, působení dřevokazného hmyzu a probourání okna ve stěně za oltářem (nebylo zaskleno)⁸⁰⁾ dostaly pozdně gotické malby do havarijního stavu. Na výzvu tehdejšího ředitele chudnického velkostatku Richarda Szalatnaye vyslal Státní památkový úřad v roce 1932 na místo Václava Wagnera, který stav označil za katastrofální kvůli natřikrát prasklé střední desce, značně opadané malbě a živelně provedeným retuším tehdejším chudnickým děkanem Václavem Šperlem. Pro opravu navrhoval oslovit restaurátory Bohuslava Slánského, Jindřicha Hlavína nebo Adolfa Bělohoubka.⁸¹⁾ Výběr hraběte Černína padl na B. Slánského, a to na základě doporučení od A. Cechnera pro spokojenost s jeho restaurováním deskových obrazů z kaple sv. Kříže na Karlštejně.⁸²⁾

B. Slánský tedy na výzvu ministerstva koncem roku 1932 obrazy na místě zajistil a vypracoval zprávu o dalším postupu a cenovou nabídku.⁸³⁾ Konstatoval velmi špatný stav, ztrátu soudržnosti podkladu s podložkou, místy prolomení četných velkých výdutí. Uvolnil se zakázka ujmout za sníženou cenu 8500 korun.⁸⁴⁾ Odmítl však transport do Prahy méně šetrným vlakem a trval na automobilu, do kterého se obrazy nevešly. Navrhoval proto již prasklou desku rozložit.⁸⁵⁾ V tomto stavu se v lednu 1933 po nutných zabezpečovacích pracích, spočívajících v celkových přelepech maleb přímo v Chudenicích, dostaly do jeho pražského ateliéru.

Obdobně jako při minulém restaurování řešil administrativní a organizační záležitosti správce chudnického velkostatku, přičemž hrabě Černín tyto kroky pouze schvaloval a podílel se na výběru osob, jimž se zakázky svěřovaly. V tomto případě však již nebyl tím, kdo by celou akci financoval. V době po pozemkové reformě přirozeně neměl či odmítal poskytnout prostředky, které proto žádal formou subvence od Státního památkového úřadu.⁸⁶⁾ Pa-



Obr. 16: Chudenský oltář, detail Panny Marie, fotografie Bohuslava Slánského z průběhu restaurování v roce 1977 (převzato z: B. Slánský – L. Slánská, Zpráva o restaurování střední desky Chudnické archy, 1977. NPÚ ÚOP v Plzni, Archiv plánů, projektů, průzkumů a restaurátorských zpráv, inv. č. RZ 161).

ralelně s restaurováním oltáře se přikročilo také k opravám klenby presbytáře a kostelního interiéru, pro které však byla subvence navzdory ujištění Václava Wagnera zamítnuta. Z toho důvodu odmítl nespokojený hrabě vyhovět žádostem Vincence Kramáře o roční vystavení chudnického oltáře v Praze a o jeho odkupu Ministerstvem školství za 250 000 korun.⁸⁷⁾

B. Slánský se během restaurování musel vyrovnat s mimořádně obtížným úkolem, protože stav desek byl mnohem horší, než se původně zdálo. Musel upevnit až polovinu plochy obrazu, kde došlo ke ztrátě soudržnosti podkladu malby s deskou. Dřevo desky však bylo natolik prožrané hmyzem, že se uvolněné vrstvy podkladu propadaly o 0,5 cm i v plochách o velikosti několika decimetrů čtverečních. Tmelení výdutí a upevňování vrstev zabralo

80) Ohledně okna viz Knihovna městyse Chudenice, Pamětní kniha chudnické fary (kopie na CD), nepag. Okno bylo probouráno roku 1926 z důvodu lepšího větrání, aby oltář netrpěl vlhkem (!).

81) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 153–157, 170–172, 235–236.

82) NA, SPS, Chudenice, inv. č. 229, kt. 204 (dopis Antonína Cechnera).

83) Tamtéž; SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 159, 173.

84) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 175–177, 195–196.

85) Tamtéž, fol. 192, 199r.

86) Státní subvence byla poskytnuta ve výši 3000 korun, celková cena restaurování byla nakonec 11000 korun, přičemž zbylých 8000 korun platil Eugen Černín – Státní okresní archiv Klatovy, AM Chudenice, inv. č. 9, Obecní kronika 1931–1975, s. 8–9; NA o. c. v pozn. 82.

87) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 215–216, 219.



Obr. 17: Chudenský oltář, střední deska, fotografie stavu před restaurováním v roce 2014 zachycující retuš B. Slánského na lokální tón (foto T. Berger, 2014).

zdaleka největší díl času restaurování, který se zdvojnásobil oproti očekávání. Zásah dále zahrnoval odstranění přemalby, retuše odpadlých částí včetně těch, které G. Miksch přemaloval, a pokus o odstranění druhotné vrstvy zlacení. To však nebylo možné pro příliš vysokou náročnost oddělení dvou vrstev zlacení od sebe. Deska byla navíc nově vyrovnána a zpevněna pomocí klouzavého roštu.⁸⁸⁾

I přes nečekané komplikace během náročného restaurování nežádal B. Slánský o navýšení rozpočtu.⁸⁹⁾ Získal si tím sympatie ředitele R. Szalatnaye, který ještě před odvozem desek zpět do Chudenic hodlal navštívit jeho ateliér.⁹⁰⁾ Sám B. Slánský snad měl zájem na restaurování maleb, neboť si mohl vyzkoušet opravu úplně novým způsobem, „který znamená podstatné zlepšení dosavadních konser-

vačních technik.“⁹¹⁾ Zakázka mu poskytla pestrou paletu problémů, s nimiž se musel vyrovnat nejen v rámci svého teoretického přístupu k restaurování, ale i v počátcích kariéry restaurátora středověkých maleb. Těm se začal věnovat od počátku 30. let, kdy začal v Československu průkopnický uplatňovat nové metody osvojené při studijním pobytu v Mnichově.

V době výběru restaurátora pro deskové malby byl nepochybně nejprogresivnějším odborníkem v Československu. A to jak pro využití moderních technik průzkumu, pro schopnost lépe zohlednit chemicko-technologickou podstatu při odstraňování či doplňování vrstev obrazu, tak i pro nekompromisně citlivý přístup k retuši. Byl nejen velkým kritikem doposud běžné praxe přemalby, ale i prvním, kdo formuloval metodu šetrného přístupu k retuši zohledňující primárně význam originálu.⁹²⁾ Právě to ho vedlo k odstranění téměř veškerých starších zásahů, přičemž sám aplikoval retuš lokálními tóny reverzibilními voskovými barvami s barevnou stálostí výhradně na tmelené plochy. Jeho přístup k materiálové podstatě středověkého díla jakožto celistvého artefaktu se právě v této době proměňoval. Na případu jeho patrně prvního doložitelného restaurování středověké malby (Jindřichohradecké Ma-

dony v roce 1931) bylo jasně ukázáno, že zpočátku vnímal podstatu středověkého díla pouze ve smyslu vrstev podkladu a malby, protože tuto desku pro její špatný stav zeslabil. Později však od tohoto přístupu ustoupil, ba naopak se snažil za každou cenu zachovat původní podložku kvůli zachování technologické celistvosti originálu, což dokládá jeho argumentace při restaurování votivního obrazu Jana Očka z Vlašimi v roce 1941.⁹³⁾ Ve zprávě ani v kore-

91) NA, o. c. v pozn. 3.

92) B. Slánský, O restaurování obrazů, in: Umění IV, sborník pro českou výtvarnou práci, 1930–1931, s. 173–174; D. Velgářová (Zemanová), Osobnosti II. generace tzv. československé restaurátorské školy a ich činnost v restaurátorském oddělení pražské Národní galerie v období 1956 až 1970. Diplomová práce na KTF UK v Praze. Praha 2022, rkp., s. 39–40. K B. Slánskému také Z. Bauerová, Konzervování – restaurování umeleckých děl v Československu 1918–1971. Disertační práce na FF MU v Brně. Brno 2009, rkp., s. 75–88.

93) J. Fift – D. Zemanová, Galerijní expozice versus liturgický prostor. Odlišné přístupy k restaurování?, in: A. Bartlová – H. Buddeus edd., Infrastruktury (dějin) umění. Sborník ze VII. sjezdu historiků a historiček umění v Ústí nad Labem. Ústí nad Labem – Praha 2022,

88) NA, o. c. v pozn. 3. Zakázka zahrnovala také obraz Oplakávání z presbytáře kostela, který nebyl součástí oltáře, a pochází původně z kaple hradu Švihov.

89) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 38, fol. 218.

90) Tamtéž, fol. 218v, 220r.

spondenci týkající se chudenic-kého oltáře nenajdeme teoretickou argumentaci umožňující nahlédnutí do jeho uvažování, za pozornost však stojí jedna věta o desce křídla se sv. Václavem: „Prasklou a sborcenou desku nepodařilo se vyrovnati, aby oboustranný obraz mohl býti rozříznut na dvě samostatné části.“⁹⁴ Zřejmě měl v úmyslu malby oddělit, aby mohly být prezentovány obě strany směrem do lodi kostela. Mohl to být právě tento praktický důvod, protože s konsolidací podložky střední desky si dal nesmírnou práci, přičemž se samozřejmě i v tomto případě nabízela možnost desku zeslabit a nahradit. Proměnu jeho vnímání středověkého díla lze proto hledat již u restaurování chudenicového oltáře v roce 1933.

Není jasné, zda při zásazích Slánského, či někdy dříve byly na malbách sejmuty lazury resinátu mědnatého ze zelených draperií. Výsledkem je podstatně světlejší odstín zelené a plošší modelace, to však B. Slánský řešil pouze lazurní retuší přes originální malbu, která tento původní efekt navodila, jak vyšlo najevo během restaurování v roce 2014. Resinát nebyl odstraněn na spodní části šatu Jana Evangelisty, se kterým lze dobře srovnat ostatní zelené draperie.⁹⁵

Když B. Slánský v roce 1977 znovu restauroval se svou ženou Ludmilou chudenicový oltář, nyní již zkonfiskovaný majetek německé šlechty v péči Krajského střediska památkové péče v Plzni, jeho přístup se ještě více precizoval. Opakoval se scénář z minulosti, kdy červotoč poškodil rozsáhlé části hmoty podložky, která musela být přímo pod vrstvou podkladu tmelena voskopryskyřičnou směsí. Jeho retuše z roku 1933 obstály jako barevně stálé, zatímco zbytky starších přemaléb a retuší G. Miksche bylo nutno pro barevnou degradaci pigmentu a laku sejmut. Jediný Mikschův doplněk, který zůstal pokaždé zachován, je vymyšlená část nápisu na predele. Na rozdíl od roku 1933 nyní i přes značnou náročnost odstranil druhotné vrstvy zlacení na poliment. Nešlo ani tak o technologické zdokonalení procesu, ale o vyšší časovou dotaci, která umožnila provést titěrné mechanické odstraňování skalpelem. Díky

s. 458; D. Velgářová, o. c. v pozn. 92, s. 40.

94) NA, o. c. v pozn. 3.

95) T. Berger, Panna Maria mezi svatými Jany Křtitelem a Evangelistou. Restaurátorská zpráva, 2014. Plánový archiv NPÚ ÚOP v Plzni, inv. č. RZ 3149.



Obr. 18: Chudenicový oltář, střední deska, stav odpovídající současnému (foto T. Berger, 2014).

tomu byla odhalena původní vrstva zlacení s mimořádně bohatou výzdobou puncováním a některými dosud nečitelnými puncovanými nápisy, dosud zalepenými vrstvou polimentu. Retuš již prověřenými, barevně stálými voskovými barvami aplikoval tentokrát ve dvou typech. Místa, jejichž doplněním nemohla být narušena formální podstata originálu, byla opatřena napodobivou retuší, zatímco u těch, kde by se doplňované tvary musely zcela vymýšlet, se uplatnila retuš na lokální tón.⁹⁶ Kombinaci těchto typů retuší B. Slánský využíval často, ve stejnou dobu např. u budňanského oltáře.⁹⁷

Slánského retuš na lokální tón byla při restaurování v roce 2014 Tomášem Bergerem nahrazena napodobivou a scelující retuší, která za účelem vhodné prezentace v li-

96) B. Slánský – L. Slánská, Zpráva o restaurování střední desky Chudenicové archy, 1977. Plánový archiv NPÚ ÚOP v Plzni, inv. č. RZ 161; titíž, Zpráva o restaurování pěti obrazů Chudenicové archy, 1977. Plánový archiv NPÚ ÚOP v Plzni, inv. č. RZ 162.

97) B. Slánský – L. Slánská, Zpráva o restaurování Budňanského oltáře z hradu na Karlštejně, 1978. Plánový archiv NPÚ ÚOP SC v Praze, inv. č. 28/59.

turgickém prostoru kostela rekonstruovala části nohou sv. Jana Křtitele a především velkou část spodního cípu pláště Panny Marie na střední desce.⁹⁸⁾ Tento cíp je ilustrativním příkladem výše popisovaných proměn. Při srovnání fotografií z doby po Mikschově zásahu, z průběhu druhého restaurování B. Slánského a stavu po Bergerově zásahu je patrné, jak velice odlišně bylo v každé etapě přistoupeno k problému chybějící části malby. Paradoxně ani jeden z těchto stavů nereflektoval skutečnost, že kompozice Madony včetně draperiového schématu byla téměř doslovně převzata středověkým malířem z grafiky L39 Martina Schongauera.⁹⁹⁾ Díky tomu se lze důvodně domnívat, že i řešení cípu pláště bylo grafické předloze minimálně blízké. V tomto ohledu retuš B. Slánského na lokální tón nejméně dezinterpretovala formu a styl malby, na druhou stranu ale esteticky narušovala liturgicky intenzivně využívané dílo.¹⁰⁰⁾

Zatím poslední restaurování oltáře, realizované v letech 2021–2024, opět zahrnovalo opravu rozsáhlých škod způsobených dřevokazným hmyzem a nepříznivým klimatem, jakož i nahrazení některých starších ztmavělých retuší. V současnosti se malby nacházejí, zdá se, ve stabilizovaném stavu.

ZÁVĚR

Při pohledu na fond středověkých movitých památek se mechanismy jeho dochování mohou jevit jako víceméně náhodné. Jde o pestrý, avšak obtížně uchopitelný fragment dobové tvorby. Většina mobilií, včetně deskových maleb a oltářních retáblů, byla násilně zničena, zanikla následkem klimatických podmínek či biologického napadení, shořela při požárech či padla za obětí krádeží, příp. byla nahrazena mladšími (dobově atraktivnějšími) díly. Jen některé z dochovaných děl přetrvaly díky iniciativě konkrétních osob – díky snaze duchovních i světských správců či donátorů zachovat určité objekty úcty, paměti či lokálního významu. Osudy chudenického oltářního retáblu, které bylo možné rekonstruovat díky šťastně dochovaným písemným pramenům, jsou v tomto ilustrativní.

Objednávku zadali dva příslušníci rodu Černínů v době pravděpodobného počátku jejich hospodářského a mocenského vzestupu. Po více než 120 letech, v době, kdy již členové tohoto rozvětveného rodu zastávali důležité mocenské funkce, byly oltářní obrazy při modernizaci kos-

telního mobiliáře zachovány ve své funkci, pouze oltářní predele se dostalo čestného „povýšení“ do funkce rodové insignie v presbytáři kostela. Důraz na reprezentaci a argumentaci starobylostí rodu s poukazem na jeho starožitnosti i mytologii o původu vedly k tomu, že se záměr zachování udržoval a naposledy se uplatnil ke konci 19. století. Tehdy se však tato mentalita proměnila na pozadí nového estetického vnímání a hodnocení středověkých památek, a to ve prospěch odbornější péče o umělecké památky minulosti jako takové.

V průběhu doby se nikdy nestalo, že by se z maleb oltáře stal nepotřebný kus mobiliáře, který by bylo možné nahradit, zatímco by se v lepším případě odsunul na nepodstatné místo, či v horším případě zužitkoval k jiným potřebám. Nebyl ani přemístěn do jiného prostoru, kde by se postupně vytratil z paměti jeho původní kontext, ani nebyl rozebrán či rozřezán pro druhotné využití či umělecký trh. Nešlo ani o „šťastnou“ okolnost nedostatku prostředků na novověkou aktualizaci mobiliáře. V tomto konkrétním případě se retábl dochoval zcela vědomě díky záměru Černínů, správců jejich majetku i místních farářů, kteří měli v úctě jeho starobylost, aktivně využívali jeho funkce rodové památky v podobě prastarého artefaktu označeného erby. Ctili i přání významného předka o zachování rodových památek v chudenickém kostele. Ne náhodou je možné tuto skutečnost pozorovat v místě kontinuální majetkové držby jednoho šlechtického rodu. Dochování reprezentativního díla tak příčinně souviselo se systematickou péčí o artefakt s rodovou pamětí. Tento aspekt lze sledovat v písemnostech memoriálního charakteru, jako jsou pamětní knihy, poznámky *pro memoria* v inventářích a vyžádané popisy starých památek. Retábl se tak zařadil po bok cíleně zachovaných památek, jako byly kultovní zázračné sochy a obrazy, vyobrazení titulárních světců či některé epitafy. Tento princip se na konci 19. století potkal s rodící se snahou o cílené zachování a restaurování děl, jejichž historická a umělecká hodnota byla vnímána jako univerzální. A ve třicátých letech 20. století pak s moderní teorií restaurování a novými vědeckými metodami, souběžně i se zájmem historiků umění.

Osudy chudenického oltáře je třeba vnímat v kontextu interiéru kostela, který sloužil mimo jiné jako jeviště šlechtické reprezentace.¹⁰¹⁾ Podoba středověkého liturgického prostoru však byla až na několik dochovaných či pramenně zachycených památek v průběhu času setřena, a nelze tedy uspokojivě rekonstruovat zdejší kontext v době vzniku retáblu. Kromě něj byly jedním z nejvýraznějších prvků rodové paměti středověké nástěnné malby ve vítězném oblouku. V současném stavu, doložitelném již v roce 1629,¹⁰²⁾ zobrazují postavy dávných předků Černínů – jakéhosi Drslava Protivu, biskupa Protivu a jeho sestru Amabilii, či Černína titulovaného „*fundator eklezie*“. K němu se patrně pojí jeho druhé vyobrazení s textem narážejícím na ztrátu majetku a letopočet odkazující k založení kostela roku 1200. Další tři ženské postavy v medailonech nelze identifikovat, přičemž i nápisem identifikované figury jsou

98) T. Berger – L. Helfertová – R. Balcarová, Oltářní křídlo se sv. Václavem a sv. Jakubem na reversu, predela s námětem Zvěstování s černínským erbem. Restaurátorská zpráva, 2012. Plánový archiv NPÚ ÚOP v Plzni, inv. č. RZ 2926; T. Berger, Oltářní křídlo se sv. Kryštofem a sv. Ondřejem na reversu. Restaurátorská zpráva, 2013. Plánový archiv NPÚ ÚOP v Plzni, inv. č. RZ 2927; *týž*, Panna Maria mezi svatými Jany Křtitelem a Evangelistou. Restaurátorská zpráva, 2014. Archiv NPÚ ÚOP v Plzni, inv. č. RZ 3149.

99) *The Illustrated Bartsch*, 8. Early German Artists. New York 1980, s. 242.

100) Případně budoucí restaurování by se mělo zaměřit na původnost vrstev v oblasti tohoto cípu. I fotografie B. Slánského dokládají, že po odstranění přemaleb zde byly určité zbytky naznačující možné nelogické pokračování draperie oproti předloze, jak bylo využito v Mikschově řešení. Ty vedly nejspíše i v recentním restaurování oprávněně k nutnosti rekonstrukce nejasně formovaného cípu. Může se jednat o novověkou či Mikschovu dezinterpretaci obtížně rozlišitelnou běžnými metodami průzkumu.

101) Termíny „sociální prostor“ a „jeviště šlechtické reprezentace“ jsou zde použity tak, jak je definuje Robert Šimůnek; např. R. Šimůnek, Městský farní kostel ve středověkých Čechách jako „sociální prostor“, Documenta Pragensia Supplementa VI, 2015, s. 9–51; *týž*, Reprezentace české středověké šlechty. Praha 2013.

102) Viz pozn. 7.

z hlediska moderních dějin zjevnou fikcí. Můžeme se jen domnívat, nakolik odrážely reálné povědomí o genealogii ve středověku a raném novověku. Měly v každém případě upevňovat lokální paměť s ohledem na zakladatelskou roli a akcentovat významný původ Černínů. Vzhledem k atypičnosti situaci ale vyvstává otázka, zda v době vzniku oltáře nebyla obsahem maleb klasická sakrální tematika výzdoby vítězných oblouků, jež byla změněna až v raném novověku.¹⁰³⁾

V presbytáři kostela byla (v neznámé době) vymalována snad také erbovní galerie, z níž se případně dochoval pouhý fragment v podobě jednoho aliančního a jednoho samostatného erbu na severní stěně v klenebních čelech. Jde o alianční erb Černínů a Elišky z Opálky – pravděpodobně manželky Drslava Černína († před 1466), otce Viléma a Jana, donátorů oltářního retáblu. Třetí erb s bílým kohoutem na červeném poli není identifikován.¹⁰⁴⁾ Údajně se zde nacházel i bílý lev na červeném poli, což lze interpretovat jako odkaz na již zmíněný mýtus o přemyslovském původu.¹⁰⁵⁾

Nejcennějším písemným pramenem, jenž odráží vnímání kostela jako místa paměti, je výše rozebíraný dopis z roku 1706. V něm jsou spolu s oltářem popisovány i nástěnné malby a další memorie.¹⁰⁶⁾ Šlo o dnes neexistující nápis na zdi kůru vztahující se k černínskému zakladateli z nástěnných maleb: „A.o MCC. za Knizete Wladislawa Tento Kostel Založiti Dal Drslaw Czernin“. Jiný nápis upozorňující na dávnou minulost a použitý jako argument pro autentickou situaci dochování starožitností se údajně nacházel na dnes již roztaveném zvonu: „*Udielan weymeno bozie leta bozieho tysyceho CCLXXXVI*“. Nápis je však mladším falzem, čemuž napovídá nejen velmi nepravděpodobné užití češtiny na paleografických památkách tohoto typu pro období, jež datují, ale i skutečný původ celé stavby kostela až přibližně před polovinou 14. století.

Dochované hmotné i písemné prameny ke kostelu v naprosté většině dokumentují strategii paměti, jak byla uplatňována až v průběhu pokročilého 16. a na počátku 17. století. Tehdy byly její důležitou součástí malby pozdně gotického oltáře, podtrhující argument o starobylosti rodu společně s dalšími údajně středověkými malbami a nápisy. Stejnou součástí bylo i rodové pohřebiště. Můžeme se důvodně domnívat, že generace Černínů z přelomu 15. a 16. století i jejich předkové byli pohřbíváni uvnitř kostela. Naši představu o sociálním prostoru z hlediska sepulkrálních památek lze vykreslit opět až pro dobu o století později. Černínskou rodovou hrobku ve formě menší krypty se vstupem lokalizovaným v prostoru před hlavním oltářem dnes připomíná její krycí kámen, nyní zazděný v jižní stěně presbytáře. Jde o náhrobní ká-

men Humprechta Černína z Chudenic a na Chudenicích (1525–1601), královského podkomořího a hejtmana Pražského hradu. Z citovaného popisu z roku 1706 vyplývá, že zakrýval vstup do krypty, ve které byli pohřbeni i jeho příbuzní.¹⁰⁷⁾ Zřejmě až někdy v 19. století byl vstup do hrobky převrstven novou dlažbou,¹⁰⁸⁾ čímž bylo uplatnění sepulkrálií v prostoru upozaděno. Je paradoxem, že se ve farním kostele, který mimo jiné fungoval jako stěžejní místo historické paměti Černínů v jejich sídelní lokalitě, do dnešní doby dochovaly pouze náhrobníky Jakuba Vřesovce z Vřesova, jeho manželky a chudenických správců Pavla Webera a Josefa Bretschneidera.

Rekonstruovaný osud chudenického oltáře umožňuje nakonec vyslovit jednu polemickou poznámku s aktuální hypotézou o provenienci nedávno připsaného Brandlova oltářního plátna s námětem Křtu Krista (kolem 1720). Rozměrný obraz (257 × 169 cm), objevený v polském Żabówie, by měl dle indicií pocházet z jihozápadních Čech, nejspíše Klatovska. Vzhledem k Brandlově práci pro Františka Josefa Černína v té době byla navržena hypotetická provenience z hlavního oltáře chudenického kostela sv. Jana Křtitele.¹⁰⁹⁾ Z výše uvedených skutečností však vyplývá, že to není možné. Odporují tomu kostelní inventáře i v případě bočních oltářů (v 18. století s vyobrazením Bolestné P. Marie se sv. Petrem a Pavlem, sv. Antonína, Nanebevzaté P. Marie a Ukřižovaného Krista).¹¹⁰⁾

Množství archiválií vztahujících se k chudenickému retáblu představuje ojedinělý případ v rámci českého fondu pozdně gotické deskové malby.¹¹¹⁾ Obdobně i dochování jeho malovaných desek in situ až do současnosti je v domácím kontextu velmi vzácnou situací, která dodává této jinak nadprůměrně kvalitní památce na významu. Můžeme jej zařadit mezi skutečné výjimky, které od svého vzniku až dodnes stále existují, byť s drobnými či většími úpravami, na svém původním místě a kontinuálně plní liturgickou funkci.¹¹²⁾ Vedle křivoklátského, mladšího sla-

107) Další generace Černínů již byly pohřbívány v jiných sídelních lokalitách, příp. v kapli sv. Zikmunda v chrámu sv. Víta na Pražském hradě, později pak v rodinné hrobce v kostele sv. Jakuba v Jindřichově Hradci.

108) Současná dlažba vznikla v roce 1895 (SOA Třeboň, o. c. v pozn. 4, fol. 274–282; dále viz pozn. 54), předchází je patrná na nejstarší fotografii a nejstarší kresbě kostelního interiéru (viz A. Sedláček, o. c. v pozn. 6, s. 29; NPÚ, Ústřední památková správa České Budějovice, Státní hrad a zámek Jindřichův Hradec, inv. č. JH1173), kde je již jasně patrná celistvá podlaha bez přítomnosti Humprechtova náhrobku či jiného krytu vstupu do hrobky.

109) A. Steckerová ed., Petr Brandl. Příběh bohéma. Praha 2023, č. kat. 38.

110) Inventáře z let 1740, 1743, 1744, 1771 a 1862 viz pozn. č. 33, 38. A dále pak SOA Třeboň, o. c. v pozn. 45, fol. 51r–52r (inventář 1771). Inventář z roku 1740 neuvádí Brandlův obraz ani v kostele sv. Wolfganga u Chudenic.

111) Z dalších děl, k nimž písemné prameny sahají hlouběji než do 19. století, lze zmínit Křižovnícký oltář (tzv. Puchnerovu archu), ke které se dochoval její podrobný popis včetně kontextu situování v kostele sv. Františka (k tomu J. J. Morper, Der Prager Architekt Jean Baptiste Mathey, München 1927, s. 127–128; V. Sádlo, První kostel sv. Františka u Křižovníků, in: Od Karlova mostu V. Zprávy z řádu křižovníků s červenou hvězdou v Praze, Praha 1932, s. 14–17).

112) Statistikou dochování retáblů a dalších deskových maleb na svých původních místech se dosud nikdo nezabýval, do budoucna by však tento výzkum mohl pomoci vyjasnit kontext dochovaného fondu. Mezi další retábly umístěné dosud in situ lze s jistotou dávkou pravděpodobnosti zařadit i hlavní oltář z kostela Panny Marie na Náměti v Kutné Hoře. Obdobně se dochovaly i jiné retábly či jejich části in situ až do doby jejich časného zdokumentování ve 2. polovině

103) K interpretaci nástěnných maleb z Chudenic aktuálně připravuji podrobnější článek. K malbám recentně O. Faktor, o. c. v pozn. 23, jenž také uvádí hypotézu o mladší proměně ikonografie maleb, kterou však klade až do 19. století.

104) Někdy je identifikována nejasně jako Kateřina z Vopisku. Jde však o zmatení Sedláčkova výkladu těchto erbů, viz A. Sedláček, o. c. v pozn. 6, s. 30. Zbylé plochy stěn a klenebních kápí patrně nikdy nebyly důkladně prozkoumány restaurátorskými sondami. Je možné, že další erby či jiné malby se zde pod vrstvou mladších nátěrů či omítky stále nacházejí.

105) Toho zde zmiňuje již B. Balbín – SOA Třeboň, o. c. v pozn. 8, fol. 17.

106) Dopis z roku 1706 viz SOA Třeboň, o. c. v pozn. 4, fol. 175–180.

větinského či libišského oltáře lze zmínit i skupinu retáblů a votivní desky z kaple Vlašského dvora v Kutné Hoře. Je to jen zlomek z dochovaného fondu pozdně gotického deskového malířství v Čechách, jenž celkově čítá více než 270 položek.¹¹³⁾

Studie vznikla na základě úplné finanční podpory Grantové agentury UK, č. projektu 355222.

Studie využila databázi Czech Medieval Sources online, kterou poskytuje výzkumná infrastruktura LINDAT/CLARIAH-CZ (<https://lindat.cz>) podporovaná MŠMT ČR (projekt č. LM2018101).

MGR. ONDŘEJ ŠINDLÁŘ – STUDENT DOKTORSKÉHO STUDIA NA ÚSTAVU DĚJIN KŘESŤANSKÉHO UMĚNÍ KTF UK, THÁKUROVA 3, PRAHA 6
ONDRA.SIN@GMAIL.COM
ORCID: 0000-0002-8561-8234

LITERATURA A ZÁVĚREČNÉ VYSOKOŠKOLSKÉ PRÁCE

- Bauerová, Z. 2009: Konzervování – restaurování umeleckých děl v Československu 1918–1971. Disertační práce na FF MU v Brně. Brno, rkp.
- Čechorodu, P. z 1673: Phosphorus Septicornis Stella alias Matutina... Pragae.
- Drnek, J. – Brachtel, O. 2022: Chudenice. Městečko pod sv. Wolfgangem. Chudenice.
- Dvořáková, V. 1961: Karlštejnské schodištní cykly, k otázce jejich vzniku a slohového zařazení. Umění IX, s. 109–171.
- Fajt, J. 1996: Gotika v západních Čechách (1230–1530) II. Praha 1996.
- Faktor, O. 2016: Středověká nástěnná malba v jihozápadních Čechách. Disertační práce na FF UK v Praze. Praha, rkp.
- Fřit, J. – Zemanová, D. 2022: Galerijní expozice versus liturgický prostor. Odlišné přístupy k restaurování?, in: A. Bartlová – H. Buddeus edd., Infrastruktury (dějin) umění. Sborník ze VII. sjezdu historiků a historiček umění v Ústí nad Labem. Ústí nad Labem – Praha.
- Hormayr, J. 1826: Taschenbuch für die Vaterländische Geschichte. Wien.
- Horová, A. 2006: Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky. Praha.
- Hübner, J. 1766: Kurze Einleitung zum Dritten Theile von Johann Hübners Genealogischen Tabellen, bis auf gegenwärtige Zeiten fortgesetzt. Leipzig.
- Chytil, K. 1904: K vývoji středověkého malířství českého, Dílo II, s. 122–129.
- Chytil, K. 1931: České malířství prvních desíletí XVI. stol., in: Ročenka klubu pro pěstování dějin umění za 1930, Praha, s. 6–7.
- Jánský, J. 2020: Páni z Rýzemberka, Skály a Švihova. Díl I. Domažlice.
- Jindra, P – Ottová, M. edd. 2013: Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách. Plzeň.
- Jirásko, L. – Kotlík, J. 2006: Akademie výtvarných umění a náboženská malba v letech 1870–1910, in: A. Filip – R. Musil edd., Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914. Praha, s. 195–225.
- Jurík, P. 2010: Dominia Pánů z Hradce, Slavatů a Czerninů. Praha.
- Kalista, Z. 1928: Královský komoří Černín, Časopis společnosti přátel starožitností československých v Praze, XXXVI, s. 49–61.
- Kolář, M. 1871–1873: Jak Černínové dbali o zachování památky rodu svého, Památky archaeologické a místopisné IX, s. 958.
- Kolektiv autorů 2007: Karlín. Chrám sv. Cyrila a Metoděje v Praze-Karlíně. Kostelní Vydří.
- Kostílková, M. – Chotěbor, P. 1999: Pražský hrad, kaple sv. Václava. Praha.
- Král, P. 2002: Mezi životem a smrtí. Testamenty české šlechty v letech 1550 až 1650. České Budějovice.
- Kráska, J. – Josefík, J. 1968: Nové poznatky v průzkumu barevných vrstev některých obrazů v kapli sv. Václava, Památková péče VII, č. 1, s. 11–21.
- Kyzourová, I. 2010: Restaurování nástěnných maleb v kapli sv. Václava, Zprávy památkové péče LXX, č. 5, s. 319–325.
- Libal, D. 2001: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha.
- Morper, J. J. 1927: Der Prager Architekt Jean Baptiste Mathey. München.
- Musil, R. 2006: Kalendárium, in: A. Filip – R. Musil edd., Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914. Praha, s. 11–22.
- Národopisná výstava československá v Praze 1895. Praha.
- Národní listy 1903, 43, č. 214, 7. 8. 1903, s. 1.
- Nauš, S. 2018: Tvorba mnichovského malíře Jana Polacka v kontextu dobové výtvarné produkce v Bavorsku a možný ohlas v českém malířství kolem roku 1500. Diplomová práce na FF Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. České Budějovice, rkp.
- Nechvátal, B. – Hyhlík, V. 1995: Vyšehrad. Kapitulní chrám sv. Petra a Pavla. Velehrad.
- Nejedlý, V. 2006: Miksch Gustav, in: A. Horová, Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky. Praha 2006, s. 506.
- Neuwirth, J. 1893: Der Chudenitzer Flügelaltar, Bohemia LXVI, s. 33.
- Paprocký z Hlohol, B. 1602: Diadochos, id est Successio jinák Posloupnost knížat a králův českých... Praha.
- Pešina, J. 1940: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách. Praha.
- Pešina, J. 1940: Studie k pozdně gotickému baroku, Památky archeologické XXXXI, s. 68–81.
- Pešina, J. 1950: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství. Praha.
- Podlaha, A. 1904: Obrazy mariánské v Čechách ze století XIV.–XVI. Praha.
- Roháček, J. 2007: Epigrafika v památkové péči. Praha.
- Sádlo, V. 1932: První kostel sv. Františka u Křižovníků, in: Od Karlova mostu V. Zprávy z řádu křižovníků s červenou hvězdou v Praze, Praha, s. 14–17.
- Sedláček, A. 1893: Hradby zámky a tvrze Království českého IX. Domažlicko a Klatovsko. Praha.
- Sommer, J. G. 1839: Das Königreich Böhmen. 7 Klattauer Kreis. Prag.
- Sklenář, K. – Sklenářová, Z. 2005: Biografický slovník českých, moravských a slezských archeologů a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů. Praha.
- Slánský, B. 1930–1931: O restaurování obrazů, in: Umění IV, sborník pro českou výtvarnou práci, s. 173–174.
- Steckerová, A. ed. 2023: Petr Brandl. Příběh bohéma. Praha.
- Šimůnek, R. 2013: Reprezentace české středověké šlechty. Praha.
- Šimůnek, R. 2015: Městský farní kostel ve středověkých Čechách jako „sociální prostor“, Documenta Pragensia Supplementa VI, s. 9–51.
- Teige, J. 1886: Blätter aus der altböhmische Genealogie, in: Jahrbuch der heraldischen Gesellschaft Adler in Wien. Bd. 13, Wien, s. 14–15.
- Tejček, M. 2013: Drslavici erbu polotrojiříči, in: Pod Zelenou Horou. Vlastivědný sborník jižního Plzeňska XVI, č. 3, Nepomuk – Přeštice, s. 3–6.
- The Illustrated Bartsch 1980: 8. Early German Artists. New York, s. 242.
- Tischer, F. 1923: Eugen Karel Hrabě Černín z Chudenic (1796–1868), Časopis společnosti přátel starožitností českých v Praze XXXI, s. 75–93.
- Tříška, K. 1936: Černínský archiv v Jindřichově Hradci, Časopis archivní školy XII, s. 63–89.
- Tříška, K. 1968: Vývoj Černínské ústřední správy, in: Sborník archivních prací XVIII, Praha, s. 363–376.
- Velgářnová, D. 2022: Osobnosti II. generácie tzv. československej reštaurátorskej školy a ich činnosť v reštaurátorskom oddelení pražskej Národnej galérie v období 1956 až 1970. Diplomová práce na KTF UK v Praze. Praha, rkp.

19. či v 1. čtvrtině 20. století, poté však byly přemístěny, což je např. případ rokycanského, průhonického či mladšího oltáře z Duban. U mnoha maleb je samozřejmě možné jejich provenienci hypoteticky určit s přihlédnutím k místu jejich nalezení.

113) Týká se fondu vymezeného rámcově od 40. let 15. do 40. let 16. století, do něhož nejsou zahrnuty importy z mladší doby, typicky realizované v 19. století.

- Weingarten, J. J. von 1673: Fürsten-Spiegel oder Monarchia deß höchlich-lichen Ertz-Hauses Oesterreich. Prag 1673.
- Wildmann, F. 1886: Farní osady na panství Chudenickém, Method XII, časopis věnovaný umění křesťanskému, s. 74–80.
- Wildmann, F. 2023: Paměti a starožitnosti panství Chuděnického. České Budějovice.

PRAMENY

Restaurátorské zprávy

- Berger, T. 2013: Oltářní křídlo se sv. Kryštofem a sv. Ondřejem na reversu. Restaurátorská zpráva. Plánový archiv NPÚ ÚOP v Plzni, inv. č. RZ 2927.
- Berger, T. 2014: Panna Maria mezi svatými Jany Křtitelem a Evangelistou. Restaurátorská zpráva. Plánový archiv NPÚ ÚOP v Plzni, inv. č. RZ 3149.
- Berger, T. – Helfertová, L. – Balcarová, R. 2012: Oltářní křídlo se sv. Václavem a sv. Jakubem na reversu, predela s námětem Zvěstování s černínským erbem. Restaurátorská zpráva. Plánový archiv NPÚ ÚOP v Plzni, inv. č. RZ 2926.
- Dlouhý J. – Sloupová M. 2014: Hlavní oltář v kostele sv. Jana Křtitele v Chudenicích. Restaurátorská zpráva. Plánový archiv NPÚ ÚOP v Plzni, sign. RZ 3097.
- Slánský, B. – Slánská, L. 1977: Zpráva o restaurování střední desky Chudenické archy. Plánový archiv NPÚ ÚOP v Plzni, inv. č. RZ 161.
- Slánský, B. – Slánská, L. 1977: Zpráva o restaurování pěti obrazů Chudenické archy. Plánový archiv NPÚ ÚOP v Plzni, inv. č. RZ 162.
- Slánský, B. – Slánská, L. 1978: Zpráva o restaurování Budňanského oltáře z hradu na Karlštejně. Archiv NPÚ ÚOP SČ v Praze, inv. č. 28/59.

Edice

- Emler, J. ed. 1867: Libri confirmationum (1354–1362). I/1. Pragae.
- Emler, J. ed. 1870: Reliquiae Tabularum Terrae Regni Bohemiae I. Praha.
- Palacký, F. ed. 1862: Archiv český čili staré písemné památky české i moravské, sebrané z archivů domácích i cizích. V. díl. Praha.

Nevydané prameny

- Archiv Národního muzea, František Tischer, inv. č. 244.
- Knihovna městyse Chudenice, Pamětní kniha chudenické fary (kopie na CD).
- Národní archiv Praha, Státní památková správa, kt. 204, Chudenice, Zpráva o konservaci tabulových obrazů z kostela sv. Jana Křtitele v Chudenicích.
- Národní archiv Praha, Státní památková správa, Chudenice, inv. č. 229, kt. 204, dopis Antonína Cechnera.
- Národní památkový ústav, Ústřední památková správa České Budějovice, Státní hrad a zámek Jindřichův Hradec, inv. č. JH1173.
- Státní oblastní archiv Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, RA Černínové, kt. 1, fol. 59r–64r.
- Státní oblastní archiv Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, RA Černínové, kt. 2., fol. 2–29.
- Státní oblastní archiv Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, RA Černínové, kt. 3, fol. 67–69, 109–110.
- Státní oblastní archiv Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, RA Černínové, kt. 4; fol. 9–25.
- Státní oblastní archiv Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, RA Černínové, kt. 5, fol. 2–5.
- Státní oblastní archiv Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice, kt. 30.
- Státní oblastní archiv Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice, kt. 33, fol. 254–264, 296–309.
- Státní oblastní archiv Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice, kt. 34.
- Státní oblastní archiv Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, RA Černínové, kt. 187, fol. 137.
- Státní oblastní archiv Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice, kniha č. 653.
- Státní oblastní archiv Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice, kniha č. 2348.
- Státní okresní archiv Klatovy, AM Chudenice, inv. č. 9, Obecní kronika 1931–1975.
- Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, sbírka grafiky, knihy a miniatur, fond Bedřich Wachsmann, modré desky (nezpracováno).
- Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, sbírka grafiky, knihy a miniatur, fond Bedřich Wachsmann, modré desky č. 1 (nezpracováno).

DAS SPÄTGOTISCHE ALTARRETEL AUS CHUDENITZ IM DEN UMWANDLUNGEN DER ZEITEN

Die spätgotischen Gemälde vom Hochaltar der Kirche des hl. Johannes des Täufers in Chudenice (Bez. Klatovy [Klattau]) erweckten das Interesse der Forscher schon seit Ende des 19. Jahrhunderts. Man kannte jedoch nicht die Archivalien vom Archivgut des Großguts Chudenice und vom Familienarchiv Czernin aus der Archivabteilung des Wittingauer Archivs in Jindřichův Hradec (Neuhaus), die mit ihrer Aussagekraft den Chudenitzer Altar in die ganz außerordentliche Position im Bestand der mittelalterlichen Denkmäler von diesem Typ in Böhmen stellen. Eine Menge Archivalien in Form von Briefen, Beschreibungen, Inventaren und Eintragungen in der Pfarrchronik belegen nicht nur das kontinuierliche Vorhandensein und Funktion der gemalten Tafeln am Hochaltar der Kirche, sondern auch das Verhältnis des Publikums und der Stifter zu ihrem Inhalt und ihrer Bedeutung. Dank ihnen lässt sich auch die ursprüngliche Form der ausdrucksvollen Predelleninschrift und dadurch die Datierung des Altars in die Jahre 1505–1506 zu präzisieren.

Schon die älteste Schriftquelle aus dem Jahre 1629, die noch den Altar in seiner mittelalterlichen Adjustierung registriert hatte, verstand seine Gemälde als eine sehr bedeutende Denkwürdigkeit des Geschlechts Czernin v. Chudenitz. Auch mehrere spätere Quellen belegen, dass die Gemälde stets auch die Funktion des Familienrepräsentationsmediums und -gedächtnisses erfüllten. Man hob vor allem

ihre Altertümlichkeit hervor. Das stellte für die Czernin, die spätestens in der Neuzeit ihren Ursprung von den Přemysliden hergeleitet hatten, einen grundlegenden Wert dar. Sie teilten diese Funktion mit weiteren Denkwürdigkeiten aus derselben Kirche, vor allem mit den Wandmalereien und Aufschriften, wie es besonders die Beschreibung der Czerninschen Memorabilien aus dem Jahre 1706 belegt. Ihren Teil bildeten auch die Gouachekopien etlicher Gemälde des Altars. Obwohl sich die Adjustierung des Retabels auf dem Hauptaltartisch im Laufe der Jahrhunderte gemäß den Bedürfnissen der zeitgenössischen Aktualisierung mehrmals änderte, die spätgotischen Gemälde blieben immer als sein Bestandteil.

Das Ehren des Wertes des Artefakts im Sinne des altertümlichen Familiendenkmals hat sich natürlich zu Ende des 19. Jahrhunderts zu umwandeln begonnen. Mit der Entwicklung der Denkmalpflege und der Standards des Restaurierens fing man den kunsthistorischen Wert des Werks zu empfinden. Man trat daher zu stets mehr fachgemäßen restauratorischen Eingriffen heran, die die zeitgenössischen Möglichkeiten widerspiegeln. Die Eingriffe aus den Jahren 1893 und 1933 sind dank der erhaltenen Korrespondenz sehr gut dokumentiert, die auch einen wertvollen Beitrag zur Geschichte des Restaurierens darstellt. Ihr Vergleich ermöglicht die zwei unterschiedlichen Erfassungsweisen anzusehen, von denen die eine eher auf die ästhetisch-

-funktionelle Ebene, die andere zu den technisch-technologischen Aspekten des materiellen Charakters des Werks orientiert war. Obwohl heute schon das lokale Gedächtnis verdünnt und die ursprüngliche Repräsentationsfunktion verwischt sind, die Gemälde sind bereits dank den Standards der Denkmalpflege weiterhin erhalten.

Mit keinen anderen spätgotischen Gemälden aus der Region Böhmens ist ein so reiches Archivmaterial verbunden, das ihr Leben durch die Jahrhunderte belegt hätte. Lediglich dank ihm lassen sich die Schicksale des Chudenitzer Altars zwischen der Strategie der adeligen Repräsentation, dem lokalen Gedächtnis, dem Bedürfnis nach der visuellen Aktualisierung und dem zeitgenössischen Herantreten zum Restaurieren und der denkmalträchtigen Erneuerung verfolgen. Das bestimmende Element des Schicksals der Gemälde war es, dass quer über die Jahrhunderte hindurch immer ein guter Grund zu ihrem Erhalten als Bestandteil der Funktionsausstattung der Kirche vorhanden war. Es handelt sich zugleich um eines der mehreren Denkmäler, die nicht als Zufall, sondern beabsichtigt erhalten wurden. Und dazu noch einer der seltenen Altäre, die sich ganz außerordentlich an Stelle ihrer ursprünglichen Bestimmung seit ihrer Entstehung bis heute hindurch kontinuierlich befinden.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Chudenice (Chudenitz, Bez. Klatovy [Klattau]), Kirche des hl. Johannes d. T., Presbyterium mit dem Hochaltar (Foto O. Šindlář, 2023).

Abb. 2: Chudenice, der Chudenitzer Altar, Predella, 1506 (Foto O. Šindlář, 2022).

Abb. 3: Chudenice, der Chudenitzer Altar, Predella, Foto von Gustav Miksch aus dem Jahre 1893 (SOA Třeboň/Staatliches Gebietsarchiv Wittingau, Abt. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice/Großgut Chudenitz, Karton 34, fol. 134).

Abb. 4: Chudenice, der Chudenitzer Altar, Mitteltafel, Detail der Inschrift mit Datierung und unlesbarer Signatur (Foto O. Šindlář, 2022).

Abb. 5: Chudenitzer Altar, Kopie des Bildes des hl. Jakob mit dem Czerninschen Stifter, 1706 (SOA Třeboň, Abt. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice, Karton 30, fol. 183).

Abb. 6: Der Chudenitzer Altar, Kopie des Bildes des hl. Jakob mit dem Czerninschen Stifter nach der Kopie aus dem Jahre 1706, 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (Nationalmuseumsarchiv, František Tischer, Best.-Nr. 244).

Abb. 7: Chudenice, der Chudenitzer Altar, der hl. Jakob mit dem Czerninschen Stifter, 1505 (Foto K. Kocourek, 2013).

Abb. 8: Der Chudenitzer Altar, Entwurf seiner Architektur, wohl 1863 (SOA Třeboň, Abt. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice, Karton 34, fol. 127).

Abb. 9: Der Chudenitzer Altar, Entwurf der Altararchitektur von Bedřich Wachsmann, vielleicht 1870 (Kunstgewerbemuseum Prag, Sammlung des grafischen Designs, Bedřich Wachsmann, blaue Mappe – nicht geordnet).

Abb. 10: Der Chudenitzer Altar, Entwurf vom Aufsatz von Bedřich Wachsmann, wohl 1870 (Kunstgewerbemuseum Prag, Sammlung des grafischen Designs, Bedřich Wachsmann, blaue Mappe – nicht geordnet).

Abb. 11: Chudenice, Kirche, Innenraum, die älteste Abbildung zwischen 1863-1889 übernommen aus A. Sedláček, Hradý, zámky a tvrze království českého IX. Domažlicko a Klatovsko/Burgen, Schlösser und Ansitze des Königreichs Böhmen IX. Tauser und Klattauer Land. Praha 1893, S. 29).

Abb. 12: Chudenice, Kirche, das älteste Foto ihres Inneren, zwischen 1892-1895 (NPÚ ÚPS/Nationalinstitut für Denkmalpflege, Regionale Denkmalverwaltung in České Budějovice, Staatliche Burg und Schloss Jindřichův Hradec/Neuhaus, Best.-Nr. JH1173).

Abb. 13: Der Chudenitzer Altar, rechter Flügel, beide Seiten, Fotos von Gustav Miksch, 1893 (SOA Třeboň, Abt. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice, Karton 34, fol. 131).

Abb. 14: Der Chudenitzer Altar, linker Flügel, beide Seiten, Fotos von Gustav Miksch, 1893 (SOA Třeboň, Abt. Jindřichův Hradec, Vs Chudenice, Karton 34, fol. 131).

Abb. 15: Der Chudenitzer Altar, Mitteltafel, Foto von Gustav Miksch, 1893, nach der Restaurierung des Bildes; Originalfoto nicht erhalten (übernommen aus: Antonín Podlaha, Obrazy mariánské v Čechách ze století XIV.-XVI./Die Marienbilder in Böhmen aus dem XIV.-XVI. Jahrhundert, Praha 1904, Taf. XVIII).

Abb. 16: Der Chudenitzer Altar, Detail von Maria, Foto von Bohuslav Slánský aus dem Verlauf der Restaurierung im J. 1977 (B. Slánský – L. Slánská, Zpráva o restaurování střední desky Chudenické archy/Bericht vom Restaurieren der Mitteltafel des Chudenitzer Altarschreins, 1977. NPÚ ÚOP v Plzni, Archiv plánů, projektů, průzkumů a restaurátorských zpráv/Nationalinstitut für Denkmalpflege, Facharbeitsstätte in Pilsen, Archiv der Pläne, Projekte, Untersuchungen und Restaurierberichte, Best.-Nr. RZ 161).

Abb. 17: Der Chudenitzer Altar, Mitteltafel, Zustand vor dem Restaurieren im Jahre 2014, Foto mit der Retusche von B. Slánský auf den lokalen Ton (Foto T. Berger, 2014).

Abb. 18: Der Chudenitzer Altar, Mitteltafel, das dem heutigen Zustand entsprechende Foto (Foto T. Berger, 2014).

(Übersetzung J. Noll)

NOVÉ POZNATKY K ŽIVOTU A DÍLU BAROKNÍHO SOCHAŘE JINDŘICHA WEBERA

TEREZIE BEDNÁŘOVÁ – PAVEL ZAHRADNÍK

New Findings on the Life and Work of the Baroque Sculptor Jindřich Weber

The presented text concerns the sculptor Jindřich Weber whose professional life was not only tied to West Bohemia but also South Bohemia, particularly from the late 1740 s to the early 1760 s. The review of the literary and source records enabled, in some respects, to add to the current state of knowledge about this artist. In addition to more precise information, the new findings about Weber's stay in the northern Písek Region – Kovářov and its vicinity – are particularly precious. Thanks to the newly discovered archival materials, it is possible to redate the length of Weber's stay in this locality (from the summer of 1755 to the end of 1756), to substantiate his participation in other art commissions (Lašovice and Staré Sedlo?), and to gain better insight into his lifestyle which was characterised by moving with his family according to his changing work offers. The new findings include Weber's variant design of the altarpiece gates perhaps intended for the parish church in Staré Sedlo. In certain aspects, the text disputes earlier conclusions; for example, it questions the attribution of selected works attributed to Jindřich Weber and re-examines the basic life dates of the artist and the character of his artistic activity. Weber's designing practice came into focus: only a few regional creators can boast the same quality and numbers, and it has not been adequately appreciated yet.

Keywords: Baroque – sculpture – South Bohemia – Jindřich Weber – sculpture workshop

Článek se zabývá sochařem Jindřichem Weberem, který byl svým profesním životem spjatý nejen se západními, ale především jižními Čechami, a to od konce 40. do počátku 60. let 18. století. Revize literárních i pramenných zmínek umožnila doplnit dosavadní stav poznání o tomto umělci. Vedle řady drobných upřesnění jsou přínosná především nová zjištění týkající se Weberova pobytu na severním Písecku – v Kovářově a jeho okolí. Díky nově nalezeným archiváliím je možné délku Weberova pobytu v této lokalitě předatovat (od letních měsíců roku 1755 do konce roku 1756), doložit jeho účast na dalších uměleckých zakázkách (Lašovice a Staré Sedlo?) a lépe nahlédnout na jeho způsob života, pro který bylo charakteristické stěhování podle momentálních pracovních nabídek a v doprovodu rodiny. K novým objevům patří i Weberův variantní návrh oltářních branek určených snad pro farní kostel ve Starém Sedle. Autoři článku polemizují s některými dosavadními závěry v literatuře; mj. zpochybňují atribuci vybraných děl připisovaných Jindřichu Weberovi a znovu se zabývají základními životními daty autora a charakterem provozování jeho umělecké činnosti. V centru pozornosti se ocitla především Weberova návrhová praxe, kterou se co do kvality i počtu může pochlubit málokterý regionální tvůrce a která nebyla doposud adekvátně oceněna.

Klíčová slova: baroko – sochařství – jižní Čechy – Jindřich Weber – sochařská dílna

<https://doi.org/10.56112/pp.2024.1.03>

Polovina 18. století patřila v jižních Čechách (hovoříme nyní konkrétně o území bývalého Prácheňského kraje) k období vyznačujícímu se značnou činnostností v umělecké sféře. Zasludou mecenášů z řad šlechty (Serényiové, Schwarzenbergové, Kolowratové), duchovenstva i představitelů církevních řádů (jezuité, maltézští rytíři) došlo v této době k realizaci celé řady významných podniků v oblasti architektury, malířství i sochařství (Lnáře, Blatná, Paštiky, Radomyšl, Mirovice, Březnice). Posledně zmíněné kategorie se týká tento článek, který je koncipován jako příspěvek k doplnění dosavadních poznatků o životě a díle sochaře Jindřicha (Hendricha, Hendrycha, Henricha, Heinricha) Webera.

V porovnání se svými vrstevníky patřil Jindřich Weber donedávna spíše k opomíjeným tvůrcům. Ve starší uměleckohistorické literatuře bylo jeho jméno uváděno jen sporadicky; první zmínky o něm pocházejí až z 30. let minulého století, a to v souvislosti s řezbářskými pracemi v západních (Kladruhy u Stříbra, Teplá) a jižních Čechách (Netolice). I když se v průběhu 20. a především 21. století soupis jeho identifikovaných (realizovaných i neuskutečněných) prací zásluhou několika badatelů postupně rozrůstal, v povědomí historiků umění byl Jindřich Weber zásluhou první monografické studie z roku 1938 nadlou-

ho zapsán především jako autor části řezbářské výzdoby děkanského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Netolicích. Řada poznatků o jeho životě a tvorbě byla publikována v regionálních periodikách a sbornících, proto je reflektován hlavně specialisty na pozdně barokní umění v jižních Čechách. Na základě dosavadních zjištění můžeme Jindřicha Webera zařadit mezi nejvýznamnější jihočeské sochaře poloviny 18. století. Třebaže tento kraj není vnímán (do značné míry oprávněně) co do počtu a kvality barokních sochařských realizací jako klíčové území, na příkladu Weberova díla lze ukázat, že i tato oblast může nabídnout stylově zajímavé práce. Protože se Jindřich Weber v posledních desetiletích nedomáhal monografické studie (snad s výjimkou jediné práce), není od věci nastínit vývoj dosavadního bádání o jeho životě a tvorbě, než budeme prezentovat nové poznatky a postřehy.

ŽIVOT A DÍLO JINDŘICHA WEBERA V PRAMENECH A LITERATUŘE

Vůbec poprvé lze v odborné literatuře jméno Jindřicha Webera zaznamenat roku 1932 v publikaci Antona Gnirše,¹⁾ a to v souvislosti s nedochovaným oltářem mučedníků



Obr. 1: Kladruby (okres Tachov), klášter, kostel Nanebevzetí Panny Marie, sv. Wolfganga a sv. Benedikta. Boční oltář sv. Josefa se sochou sv. Prokopa. Neznámý autor, kolem roku 1743 (všechna foto T. Bednářová, 2015, není-li uvedeno jinak).

sv. Jana a Pavla, který roku 1747 zamýšleli pořídit premonstráti pro svůj klášterní chrám v Teplé. Jak vyplývá z archiválií, se svým požadavkem se premonstráti obrátili právě na Jindřicha Webera, „jednoho z kladrubských dvojčat“ („von den beiden Kladrauer Zwillingenbruder“).²⁾ Citovaná zmínka odhaluje nejen místo předchozího působení Jindřicha Webera – klášter v Kladruzech u Stříbra, ale i skutečnost, že měl bratra obdobné profese. Dále nás tento pramen zpravuje o tom, že záhy po instalaci byl zmíněný oltář z klášterního kostela v Teplé odstraněn, a to z důvodu negativního hodnocení ze strany blíže nejmenovaných pražských umělců, jejichž názoru si představitelé kláštera v Teplé podle všeho značně cenili.³⁾

Informace o působení Jindřicha Webera v kladrubském klášteře, kterou Gnirsem citovaný pramen podává,



Obr. 2: Kladruby, kostel Nanebevzetí Panny Marie, sv. Wolfganga a sv. Benedikta. Boční oltář Panny Marie se sochou sv. Václava. Neznámý autor, kolem roku 1743.

logicky podnítila v mladší literatuře snahy o připsání některého z dosud anonymních sochařských děl v Kladruzech bratrům Weberovým. Jejich autorství bývalo zpravidla spojováno s dvojicí protějškových oltářů sv. Josefa a Panny Marie se sochami českých zemských patronů (obrázky 1; 2), provedených ve stylu „gotizujícího rokoka“ kolem roku 1743.⁴⁾

V povědomí odborné veřejnosti Jindřich Weber zakotvil až zásluhou monografické studie Františka Matouše z roku 1938, v jehož centru pozornosti se ocitl jiný sochařův počín a jiná lokalita.⁵⁾ Autor se zabýval (poněkud mimo rámec svého odborného zájmu, kterým byla především jihočeská gotika) barokním mobiliářem děkanského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Netolicích. Spojení řezbářských prací z netolickeho chrámu s Jindřichem Weberem je dnes považováno za nesporné, přičemž tyto řezby, vzhledem ke kvalitě a početnosti souboru, můžeme označit za stěžejní (dosud poznané) dílo tohoto umělce. Ale nebylo tomu tak vždy. Topografické, uměleckohisto-

1) A. Gnirs, Topographie der historischen und kunstgeschichtlichen Denkmale in der Tschechoslowakischen Republik, A. Land Böhmen I., Die Bezirke Tepl und Marienbad. Augsburg 1932, s. 397.

2) A. Gnirs, o. c. v pozn. 1, s. 397; F. Matouš, Weberovy oltáře a kazatelna v Netolicích, Umění 11, 1938, s. 484; V. Ryšavý, Nové nálezy k sochařské výzdobě klášterního areálu v Kladruzech, Zprávy památkové péče LX, č. 6, 2000, s. 164.

3) A. Gnirs, o. c. v pozn. 1, s. 397; F. Matouš, o. c. v pozn. 2, s. 484. František Matouš v době vydání svého článku ještě nebyl schopen říci, zda je Gnirsem zmiňovaný Weber totožný s Weberem netolickým. Srov. V. Ryšavý, o. c. v pozn. 2, s. 164.

4) V. Ryšavý, o. c. v pozn. 2, s. 164; též, Další nálezy k architektuře, sochařství a malířství v klášterním areálu v Kladruzech, Zprávy památkové péče LXVII, č. 2, 2007, s. 120; dále např. O. J. Blažíček, Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, s. 228–229. Autorství některého ze členů rodiny Weberů nasvědčuje skutečnost, že obraz na oltáři sv. Josefa je signován malířem Václavem Schmidtem z Plané u Mariánských Lázní, s nímž se rodina Weberova prokazatelně stýkala, jak o tom svědčí zápis v matrice narozených farnosti Kostelec z r. 1738.

5) F. Matouš, o. c. v pozn. 2, s. 473–484.

rické a soupisové práce vydané před rokem 1938 se řezbářskými pracemi v Netolicích zabývaly pouze okrajově, omezující se většinou na pouhý popis, případně uvedení dat jejich pořízení bez jakékoli ambice o uměleckohistorické zhodnocení či dokonce určení autorství.⁶⁾ Pramen známý tehdejšími autorům, *Kniha erekční farnosti Netolice*, založená děkanem Matějem Rudolfem Nigrinem v roce 1760, uvádí, že kazatelna (obr. 3) byla pořízena roku 1749 za děkana Antonína Rauschera nákladem Zuzany Praierové (Prayerové) za 400 zl. a roku 1752 byl zřízen oltář sv. Vojtěcha nákladem cechů kovářů a příbuzných řemesel.⁷⁾

V souladu s převažujícím dobovým hodnocením (pozdně) barokního umění byl barokní mobiliář netolických chrámů buď zcela pominut,⁸⁾ nebo nebyla tato díla příliš vysoko oceňována.⁹⁾ Výjimku představuje až výše zmíněný článek Františka Matouše, který, ačkoli v celkovém úhrnu považoval jihočeské barokní sochařství za průměrné až podprůměrné, rozpoznal kvalitu Weberových prací v Netolicích a přiřadil je „k těm zvláštním případům, kdy se z řemeslné úrovně svého okolí neočekávaně zdvihá některý kus svěžejší koncepce“.¹⁰⁾ Matouš jako vůbec první připsal autorství kazatelny a postranních oltářů sv. Floriána a sv. Vojtěcha v chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Netolicích (do té doby prakticky neznámému) Jindřichu Weberovi, informoval o okolnostech jejich vzniku, pokusil se charakterizovat umělcův osobitý výtvarný projev a prostřednictvím matričních záznamů doložil jeho dlouhodobé zakotvení na tomto místě.¹¹⁾ I při vědomí zásadního významu Matoušova článku je však třeba na tomto místě kriticky upozornit na určité nesrovnalosti týkající se jeho práce s prameny.¹²⁾ Jako



Obr. 3: Netolice (okres Prachatice), kostel Nanebevzetí Panny Marie. Kazatelna. Autor Jindřich Weber, 1749.

6) J. V. Truhlář, *Kostely a kaple na osadě netolické*, Method 13, 1887, s. 1–2, 13; F. Mareš – J. Sedláček, *Soupis památek historických a uměleckých v království českém* 38. Politický okres prachatický. Praha 1913, s. 158–159.

7) Státní okresní archiv (dále jen SOKA) Prachatice, Děkaný úřad Netolice, *Kniha erekční* (též výpisy z kostelních účtů 1764–1815) 1760–1846, inv. č. 1, sign. I–I, pag. 4, 34–35. K tomu dále F. Matouš, o. c. v pozn. 2, s. 483. Z mladší literatury podrobně též V. Starý, *Řezbář Jindřich Weber. Život a dílo*, in: *Vlastivědný sborník Muzea*

Šumavy VII, Sušice – Kašperské Hory, 2011, s. 212–214.

8) V jedné z nejstarších publikací týkajících se dějin města Netolice a jeho pamětihodností je zmiňována pouze (a to jen velmi okrajově) umělecká výzdoba kostela sv. Václava. Chrám Nanebevzetí Panny Marie a jeho vybavení bylo zcela pominuto. Srov. T. Antl, *Dějiny města Netolice*. Třeboň, 1903, s. 95–96.

9) Srov. J. V. Truhlář, o. c. v pozn. 6, s. 1–2, 13; F. Mareš – J. Sedláček, o. c. v pozn. 6, s. 158–160, 169–173.

10) F. Matouš, o. c. v pozn. 2, s. 473.

11) F. Matouš poněkud neurčitě odkazoval jako ke zdroji svých informací k „opisu akt týkajících se děkanství kostela“ uložených v městském archivu netolickém. Teprve r. 2011 bylo zásluhou V. Starého rozpoznáno, že jméno Jindřicha Webera ve spojitosti s vnitřním zařízením děkanství chrámu v Netolicích uvádí Pamětní kniha rodiny Mollerů 1650–1903.

12) Jak již V. Starý upozornil, František Matouš se musel při vyhledá-



Obr. 4: Netolice, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Boční oltář sv. Vojtěcha. Autor Jindřich Weber, 1752.

další zdroj jeho informací byla o mnoho desítek let později identifikována *Pamětní kniha netolické rodiny Mollerů*, která v otázce vzniku uměleckého vybavení netolického kostela doplňuje *Knihu erekcí farnosti Netolice*.¹³⁾ Mimo jiné

vání a výkladu pramenů spoolehnout na své spolupracovníky – archiváře V. Hadače z Třeboně, správce městského archivu O. Kudrnu a odb. učitele A. Černého z Netolic. Odkázaný při práci s archivními materiály na své kolegy se ve své stati dopustil nepřesností v citacích včetně uvedení neúplných údajů o místě jejich uložení. Podrobně k obsahu jednotlivých pramenů vztahujících se k Weberovi V. Starý, o. c. v pozn. 7, s. 207–214.

- 13) SOKA Prachatice, Archiv rodiny Mollerů, Netolice, *Pamětní kniha rodiny Mollerů 1650–1903*, nesign., pag. 48–49, 78. V r. 2013 se *Pamětní kniha Mollerů* stala samostatným tématem bakalářské práce Martiny Konzalové. *M. Konzalová, Paměti netolické rodiny Mollerů*. Bakalářská práce, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2013, rkp.

uvádí, že z odkazu 400 zl. od paní Zuzany Praierové byla v roce 1749 postavena nejenom kazatelna, ale též nové dubové „cancelli“ na malé kruchtě, pro niž se „vylámal“ nový průchod ze sakristie.¹⁴⁾ Z celkové ceny 220 zl. za oltář sv. Vojtěcha (obr. 4), postavený roku 1752 nákladem kovářského cechu, bylo řezbáři Jindřichu Weberovi vyplaceno 90 zl., zbytek byl určen štafirovi Ferdinandu Tenepaurovi (Tenebaurovi) ze Stropnice. Částkou 50 zl. přispěla na oltář Zuzana Praierová a tutéž sumu věnoval Jakub Pleněk ze Žitného.¹⁵⁾ Náklady na zřízení oltáře sv. Floriána v roce 1760 byly hrazeny pekařským a sladovnickým cechem, dále z odkazu Sikorovského a z darů několika dalších zbožných dobrodinců. Jindřich Weber za svoji práci obdržel v roce 1763 130 zl., Ferdinand Tenebaur ze Stropnice získal za štafírování oltáře v témže roce 215 zl. Celkové náklady za tento oltář tedy dosáhly částky 345 zl.¹⁶⁾

Účast Jindřicha Webera na netolických zakázkách však nebyla od počátku jednoznačnou záležitostí. F. Matouš ve svém článku popisuje události předcházející pořízení nového chrámového vybavení; mj. se zmiňuje o prvotním angažování sochaře Antona Thumbse, který, jak bude ještě připomenuto dále, pravděpodobně sehrál v životě Jindřicha Webera důležitou roli. Anton Thumbs dne 12. září roku 1749 předložil návrh na hlavní oltář a kazatelnu v děkanském chrámu v Netolicích ve třech různých cenových variantách společně s nákresy, které se bohužel do

dnešních dob nedochovaly.¹⁷⁾ Hlavní oltář v netolickém kos-

14) SOKA Prachatice, o. c. v pozn. 13, pag. 49.

15) Podrobně k tomu V. Starý, o. c. v pozn. 7, s. 213; SOKA Prachatice, o. c. v pozn. 13, pag. 48.

16) V. Starý, o. c. v pozn. 7, s. 213–214; SOKA Prachatice, o. c. v pozn. 13, pag. 78; SOKA Prachatice, Mlynářský a pekařský cech Netolice, *Knihy příjmů a vydání z r. 1759*, inv. č. 11, sign. IV A 1, kn. č. 4, fol. 3r–3v. *Knihy příjmů a vydání mlynářského a pekařského cechu* mj. uvádí, že bylo řezbáři za nový postranní oltář sv. Floriána již r. 1759 vyplaceno 48 zl. Truhlář za zhotovení „postamentu“ na tento oltář získal podle uvedeného zdroje 12 zl.

17) F. Matouš, o. c. v pozn. 2, s. 483–484, pozn. 2; V. Starý, o. c. v pozn. 7, s. 209; Státní oblastní archiv (dále jen SOA) Třeboň, Velkostatek (dále jen Vs) Netolice, Stavby a stavební opravy patronátní. Kostelní zařízení v Netolicích, 1675–1800 (spisový materiál), inv. č. 42, sign. III K alfa 35a, č. fa. 288, nezprac., fol. 131. Situaci po Thumbsově náhlé smrti v říjnu téhož roku ilustruje korespondence mezi neto-

tele Nanebevzetí Panny Marie s obrazem Františka Prokyše nakonec vytvořil (a to až roku 1766) českobudějovický řezbář Antonín Kubitsch, zlatil jej štafír Josef Putz z téhož města.¹⁸⁾ Z chrámového zařízení tak tedy byla oproti původnímu záměru nakonec namísto hlavního oltáře jako první realizována kazatelna, následovaná bočními oltáři – snad z důvodu dostupných finančních prostředků od soukromých dárců a cechovních sdružení.¹⁹⁾ Přestože okolnosti příchodu Jindřicha Webera do Netolic a zisku této zakázky nebyly ještě F. Matoušovi známy, s jistou dávkou opatrnosti jej již spojil s Weberem z kladrubského kláštera známým z Gnirsovy práce.²⁰⁾ Důležitým přínosem Matoušova článku bylo rovněž doložení dlouhodobého zakotvení Jindřicha Webera v Netolicích, a to prostřednictvím matričních záznamů o narození jeho dětí. Dne 2. dubna roku 1759 se jemu a jeho manželce Evě narodila dcera Johanna a o tři roky později, konkrétně 17. května roku 1762, syn Bernard. Zdomácnění Jindřicha Webera v tomto městě dokládají i poznámky v matričních záznamech. V prvním křestním zápisu je Jindřich Weber označen jako „statuarius loci“, ve druhém jako „incola Netolicensis“.²¹⁾

Roku 1942 byl vydán 35. svazek *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, který na svých stránkách uvádí mezi jinými i jméno jihočeského sochaře. Navzdory datu svého vydání však čerpá pouze z německojazyčných prací (Gnirse), přičemž Jindřicha Webera zmiňuje pouze jako autora nedochovaného oltáře sv. Jana a Pavla v klášterním kostele v Teplé.²²⁾ Recentní zjištění domácích autorů, jak vyplývá z literárních zdrojů uvedených pod textem hesla, nebyla jeho autorům známa.



Obr. 5: Prachatice, kostel sv. Jakuba. Boční oltář bičování Krista. Autor Jindřich Weber, 1752–1754 (Sbírka fotografické dokumentace NPÚ GnŘ; foto dr. Kysela, 1950).

O několik let později přispěl Ladislav Pilát dalším stríp-
kem do mozaiky poznání života a díla Jindřicha Webera.²³⁾ Počínaje rokem 1947 je s Weberovou rukou s určitostí spojován boční oltář Bičování Krista (obr. 5) z děkanského kostela sv. Jakuba Staršího v Prachaticích. Jednalo se o zásadní poznatek, poněvadž autorství dochovaného díla bylo doloženo smlouvou uzavřenou mezi řezbářem a pra-

lickým „direktorem“ a blatenským „vrchním“ Janem Václavem Schusterem, který první jmenovanému doporučuje namísto Thumbse Ferdinanda Ublackera, který v Blatné již po čtyři léta „pracuje pro kostely k úplné spokojenosti“. K tomu podrobně opět F. Matouš, o. c. v pozn. 2, s. 483–484, pozn. 2; V. Starý, o. c. v pozn. 7, s. 209; SOA Třeboň, Vs Netolice, Stavby a stavební opravy patronátní. Kostelní zařízení v Netolicích, 1675–1800 (spisový materiál), inv. č. 42, sign. III K alfa 35 b, č. fa. 288, nezprac., fol. 96r–96v.

18) Rozsáhlá korespondence týkající se hlavního oltáře včetně kresebného návrhu a smluv uzavřených s jednotlivými umělci je uložena ve fondu velkostatek Netolice: SOA Třeboň, Vs Netolice, Stavby a stavební opravy patronátní. Kostelní zařízení v Netolicích, 1675–1800 (spisový materiál), inv. č. 42, sign. III K alfa 35 b, č. fa. 288, nezprac.,

fol. 191r–238v.

19) F. Matouš, o. c. v pozn. 2, s. 483–484, pozn. 4.

20) Tamtéž, s. 484.

21) Tamtéž, s. 484; SOA Třeboň, Sbírka matrik Jihočeského kraje, Matrika Netolice, kn. 6 (narození), 1756–1784, fol. 53, fol. 130. Oba zápisy z křestní matriky cituje s odkazem na pramen i V. Starý, o. c. v pozn. 7, s. 211 (v případě odkazu na křest Weberovy dcery Johanny však V. Starý chybně uvádí fol. 51 namísto správného fol. 53).

22) U. Thieme – F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Band XXXV. Leipzig 1942, s. 220.

23) L. Pilát, *Průvodce děkanským chrámem sv. Jakuba v Prachaticích*. Vimperk 1947, s. 14.



Obr. 6: Teplá (okres Cheb), prelatura, opatský byt, Madona. Socha pochází z Úterý (okres Plzeň-sever), z kostela Narození sv. Jana Křtitele. Autor Jindřich Weber, kolem roku 1750 (Sbírka fotografické dokumentace NPÚ GnŘ; foto Vl. Fyman, 1953).



Obr. 7: Zadní strana sochy na obr. 6 (Sbírka fotografické dokumentace NPÚ GnŘ; foto Vl. Fyman, 1953).

chatickým děkanem Josefem Janem Wimmerem a datováno do let 1752–1754, kdy byla Weberovi v průběžných splátkách vyplácena mzda ve výši 80 zl.²⁴⁾ Objev tohoto

pramene byl o to významnější, že spolu se smlouvou byl na téže místě uložen i Weberův návrh dotčeného oltáře vypracovaný ve dvou variantách. O necelé tři roky pozdě-

24) SOKA Prachatice, Děkanství Prachatice, Budovy kostela a děkanství. Oltáře a jiný inventář (spisový materiál), inv. č. 183, sign. XIII., kart. č. 9, s. f.; L. Pilát, o. c. v pozn. 23, s. 14; V. Starý, o. c. v pozn. 7, s. 210–211. Při podpisu smlouvy dne 2. června 1752 ob-

držel Jindřich Weber 10 zl., 24. prosince 1753 mu bylo vyplaceno 30 zl. Dále následovala splátka 17. ledna 1754 ve výši 20 zl. a zbylých 20 zl. mu bylo vyplaceno 22. února 1754.

ji jej blíže komentoval Jiří Hilmera,²⁵⁾ který se pokusil ve stručnosti charakterizovat Weberovu tvorbu a zasadit ji do širšího uměleckohistorického kontextu. V dané době nepovšimnutá zůstala v tomto dokumentu nepatrná zmínka o původu Jindřicha Webera, který byl při podpisu smlouvy, tedy 2. července roku 1752, uveden jako „*Oberbergreichensteiner Bildhauer*“ (sochař z Kašperských Hor). Z hlediska budoucího úsilí o rekonstrukci životních osudů Jindřicha Webera se tento údaj ukázal být dosti důležitý.

Jindřicha Webera neopomněl krátce zmínit v kompendiu českého barokního sochařství ani Oldřich Jakub Blažíček,²⁶⁾ který jej zařadil po bok „*nečetných osobností provinciálních mistrů*“ Josefa Hofmanna a Ferdinanda Ublackera. V souvislosti s předmětem našeho zájmu je třeba připomenout ještě jedno dílo, kterým je drobná řezba Madony z kostela sv. Jana Křtitele v Úterý u Teplé (obr. 6; 7). Ve zmíněné Blažíčkově publikaci je tato „*dokonale skladebně vyvážená*“ řezba „*esovitě prohnuté, malohlavé Panny Marie*“ zařazena do okruhu tvorby Jana Adama Dietze. V proporcích sochy Blažíček spatřoval již náznaky klasicistního kánonu, avšak vzhledem k „*divoké, ve věncích a cípech se vlnící, malebně pojaté*“ drapérii hledal její původ blíže rokoku – v období kolem roku 1750.²⁷⁾ Zatímco Blažíčkova datace řezby je doposud všeobecně uznávána, názor na její autorství doznal zásadní proměny. Již nedlouho poté, roku 1964, byla řezba Madony z Úterý začleněna do okruhu prací Jindřicha Webera. Ve studii věnované českému baroknímu sochařství ji s Weberovou rukou poprvé spojil Erich Bachmann.²⁸⁾ I když byly vůči této nacionalisticky podbarvené práci vznášeny oprávněné námitky z řad domácích badatelů, spojení Madony z Úterý s rukou Jindřicha Webera uznal v roce 1967 i O. J. Blažíček.²⁹⁾

Kvalita Madony z Úterý byla nakonec shledána natolik vysokou, že byla zařazena mezi díla reprezentující české barokní sochařství na mezinárodních výstavách v 60. a 70. letech minulého století. V dubnu a květnu 1966 byla již jako dílo Jindřicha Webera představena v Miláně a zahrnuta do vůbec první italskojazyčné publikace o českém barokním sochařství.³⁰⁾ V roce 1969 byla prezentována v rámci stejnojmenné výstavy *Baroque in Bohemia* v Londýně a Birminghamu. V jejím katalogu³¹⁾ figuruje Madona z Úterý coby fragment oltářní výzdoby. Stručný text katalogového hesla charakterizoval Webera jako regionálního umělce, který hledal inspirační zdroje v dílech starých mistrů a který byl rovněž ovlivněn lidovým uměním, jak měly dokládat prudké pohyby jeho postav s ošklivými tvářemi a divoce vířícími drapériemi. Na řadu zahraničních výstav navázala téhož roku prezentace českého barokní-

ho sochařství na domácí půdě, opět se zastoupením řezby z Úterý.³²⁾ Navzdory pozornosti, které se v minulosti těšila, nejsou však bohužel okolnosti jejího vzniku ani původní místo určení doposud známy. Její datace a připsání ruce Jindřicha Webera na základě formálního rozboru jsou sice nanejvýš pravděpodobné, avšak doposud nijak doložené. Z nedávné minulosti tohoto díla, v současnosti vystaveného v expozici kláštera v Teplé, je známo pouze to, že se nacházelo na bočním oltáři Panny Marie v kostele Narození sv. Jana Křtitele v Úterý. Protože však spolu oltář se řezbou Madony slohově ani výtvarně nijak nekorespondují, jednalo se se vši pravděpodobností o umístění druhotné. Zda šlo původně o část většího oltářního celku, nebo o dílo určené soukromé devoci, není rovněž známo. Charakter a rozměry řezby by svědčily spíše pro druhou z možností. (Jak bude ještě uvedeno, v portfoliu doložených prací Jindřicha Webera se podobná drobná díla nacházela. Svědčí o tom řezba sv. Jeronýma zakoupená roku 1748 pro klášter v Teplé.) Nabízí se samozřejmě hypotéza, zda vznik Madony z Úterý nesouvisí rovněž s prostředím některého ze západočeských klášterů – např. opět s tepelským, v jehož držbě se ostatně městečko v uvedeném období nacházelo.³³⁾ Vzhledem k předpokládané dataci by tato exkluzivní řezba mohla představovat jednu z posledních prací Jindřicha Webera před jeho přesunem do jižních Čech.

Katalog výstavy *Kunst des Barock in Böhmen* z roku 1977 uvádí (patrně na základě předpokládaných generačních vazeb v rodině Weberů) jako datum narození Jindřicha Webera období kolem roku 1710.³⁴⁾ Tato práce časově ukotvuje Weberovo působení na jihu Čech mnohem konkrétněji (na rozdíl od londýnské výstavy z roku 1969) – do intervalu 1749–1762. Vedle všech výše uvedených prací nově rozšířil O. J. Blažíček (autor části katalogu věnované plasticce) soubor Weberových děl o „*teatrální*“ skupinu Ukřižování z kostela Nanebevzetí Panny Marie v Plané u Mariánských Lázní, pocházející podle něj z roku 1727 (obr. 8). Domácí soupisové a historické publikace ze 70. a 80. let minulého století Ukřižování z Plané a Madonu z Úterý jako možná díla Jindřicha Webera vůbec ne-reflektovaly a pracovaly se sumou informací z doby před rokem 1958.³⁵⁾

32) O. J. Blažíček – D. Hejdová – P. Preiss, *Umění českého baroku*. Soubor vystavený roku 1969 v Londýně a v Birminghamu. London – Birmingham 1970, s. 83.

33) Podrobně k historii města Úterý M. Malivánková Wasková – K. Waska – E. Wasková, *Historia Novofovensis. Dějiny města Úterý*. Plzeň – Úterý 2023. V rámci obrazového doprovodu byla na stránkách této knihy publikována nejenom fotografie Madony z Úterý z fotografické sbírky NPÚ GnŘ (viz i tento článek), ale i snímek interiéru kostela Narození sv. Jana Křtitele na počátku 50. let 20. století. Navzdory značné vzdálenosti je možné díky této fotografii s určitostí identifikovat původní umístění řezby Madony na bočním oltáři. Vlastní text publikace se však touto sochou nezabývá.

34) O. J. Blažíček – D. Hejdová – P. Preiss, *Kunst des Barock in Böhmen*. Essen 1977, s. 66–67, obr. 27; Dílo Jindřicha Webera bylo na výstavě zastoupeno opět řezbou Madony z Úterý.

35) Srov. A. Černý, *Tisícileté Netolice*. Netolice 1970, s. 7; E. Poche a kol. ed., *Umělecké památky Čech 3*. Praha 1980, s. 65; E. Poche a kol. ed., *Umělecké památky Čech 4*. Praha 1982, s. 160. Madona z Úterý figuruje v soupise *Umělecké památky Čech* jako dílo J. A. Dietze. Výjimku představuje pouze tato stať: O. J. Blažíček, *Sochařství pozdního baroka, rokoka a klasicismu v Čechách*, in: J. Dvorský red., *Dějiny českého výtvarného umění II. Od počátků renesance do závěru baroka*. Praha 1989, s. 727.

25) J. Hilmera, *Prachatice, Zprávy památkové péče X*, č. 2, 1950, s. 61–62.

26) O. J. Blažíček, o. c. v pozn. 4, s. 228–229.

27) Tamtéž, s. 216. Pod č. 256 byla zařazena i do obrazové přílohy této knihy.

28) E. Bachmann, *Plastik*, in: K. M. Swoboda – E. Bachmann – E. Hubala – H. Fillitz – E. Neumann, *Barock in Böhmen*. München 1964, s. 151.

29) O. J. Blažíček – J. Blažková – P. Preiss, *Německý obraz českého baroku*, *Umění XV*, 1967, s. 394.

30) O. J. Blažíček, *L'architettura e la scultura*, in: J. Polišenský – O. J. Blažíček – P. Preiss – D. Hejdová, *L'Arte del Barocco in Boemia*. Milano, 1966, s. 20, 125 kat. č. 469, taf. LXXXVIII.

31) O. J. Blažíček – D. Hejdová – P. Preiss, *Baroque in Bohemia*. London – Birmingham 1969, kat. č. 41, nepag.



Obr. 8: Planá u Mariánských Lázní (okres Tachov), kostel Nanebevzetí Panny Marie. Kalvárie. Neznámý autor, 1727 (?) (Sbírka fotografické dokumentace NPÚ GnŘ; foto Č. Šíla, 1952).

Situace se výrazně změnila po roce 2000, kdy se tvorba Jindřicha Webera dostala do hledáčku několika autorů.³⁶⁾ Již článek Vratislava Ryšavého z roku 2000 přišel, byť nebyl primárně zaměřen na Weberovo dílo, s řadou nových informací o tomto sochaři.³⁷⁾ Autorovi se předně podařilo potvrdit do té doby předpokládané ztotožnění Webera zmiňovaného v pramenech kláštera v Teplé s netolickým řezbářem. Dále nastínil trajektorii jeho pohybu po opuštění Kladrub (resp. Teplé) a také do značné míry vyřešil otázku Weberova příchodu do Netolic. Jím publikované záznamy z matriky oddaných města Kašperských Hor vypovídají o tom, že se zde 2. února 1752 Jindřich Weber oženil s Evou, dcerou tehdy již zemřelého kašperskohorského sochaře Antona Thumbse.³⁸⁾ O šest dní později se tamtéž oženil, tentokrát s dcerou místního řezníka, i jeho bratr Ondřej Weber.³⁹⁾ Jako otec sochařů je v matrice v obou případech zaznamenán zemřelý „*virtuosus Dominus*“ Jan Adam Weber, někdejší sochař kladrubského kláštera.⁴⁰⁾ Skutečnost, že již tři roky před svým sňatkem,

v roce 1749, převzal Jindřich Weber po náhle zesnulém Antonu Thumbsovi rozsáhlou zakázku v Netolicích, vedla k úvahám nad vztahem mezi oběma umělci. Jsou-li výklady pramenů správné, mezi bratry Weberovými a Antonem Thumbsem musel být osobní vztah (patrně na bázi učitele a žáka) navázán ještě za Thumbsova života. Předpokládá se proto, že právě v této kašperskohorské sochařské dílně mohli Weberové strávit alespoň část svých tovaryšských let.⁴¹⁾ Zatímco Jindřich Weber se v letech následujících po uzavření manželství s Thumbsovou dcerou usadil v Netolicích, jeho bratr Andreas setrval v Kašperských Horách, kde fakticky převzal dílnu Antona Thumbse. Jako sochaře a sakristiána starého 79 let jej 17. srpna roku 1801 uvádí zdejší matrika zemřelých.⁴²⁾

Jedním z posledních a zároveň nejpodrobnějších odborných textů věnujících se Jindřichu Weberovi se stal v roce 2000 článek archiváře V. Starého.⁴³⁾ Autor v něm poskytl nejenom přehled o dosavadní literatuře k dané

36) V. Ryšavý, K barokním umělcům v Kašperských Horách, in: Vlastivědný sborník Muzea Šumavy VI, Sušice – Kašperské Hory 2001, s. 59–62; V. Starý, o. c. v pozn. 7, s. 207–217; V. Ryšavý, o. c. v pozn. 2, s. 160–166; *tjž.*, o. c. v pozn. 4, s. 120.

37) V. Ryšavý, o. c. v pozn. 2, s. 164–165.

38) SOA Plzeň, Sbírka matrik západních Čech, Kašperské Hory 19 (oddání), 1725–1765, fol. 450.

39) Tamtéž, fol. 451.

40) Činnost Jana Adama Webera klade Vratislav Ryšavý hypoteticky mezi léta 1710–1740, tedy do let, jež v kladrubském klášteře patřila z hlediska uměleckého dění k nejživějším a kdy vznikla podstatná část dosud autorsky neurčené sochařské výzdoby kostela a tzv. Nového konventu.

41) V. Ryšavý, o. c. v pozn. 2, s. 165.

42) SOA Plzeň, Sbírka matrik západních Čech, Kašperské Hory 14 (zemřelí), fol. 23; V. Ryšavý, o. c. v pozn. 2, s. 165.

43) V. Starý, o. c. v pozn. 7, s. 207–217.

mu tématu, revidoval informace o Weberově životě a díle, přesněji citoval známé prameny (a spolu s tím také rozluštil řadu otázek spojených s konkrétním místem jejich uložení), ale na stránkách svého příspěvku poprvé publikoval zmiňovaný Weberův návrh oltáře Bičování Krista pro prachatický děkanský chrám z roku 1752. V. Starý se neomezil pouze na rekapitulaci již známých skutečností, ale nabídl rovněž nové informace, které čerpal z dosud opomenutých účetních knih netolickeho bratrstva sv. Barbory, které bylo založeno 30. června 1750 papežem Benediktem XIV. a potvrzeno pražským arcibiskupem Janem Mořicem Gustavem hrabětem z Manderscheid-Blankenheimu 6. srpna roku 1751.⁴⁴⁾ Nejstarší kniha příjmů a vydání z let 1751–1752 uvádí počáteční výdaje bratrstva, které bylo nutné vyrovnat vzápětí po jeho založení. Mezi položkami týkajícími se uhrazení rozličných poplatků (odvod pražské arcibiskupské konzistoři, poplatek za přinesení zakládací papežské buly, za získání ostatků sv. Barbory a pořízení kříže, za relikviář atd.) se vyskytuje i zmínka o pořízení bratrské knihy (členské matriky), která byla ozdobena blíže nespecifikovaným českobudějovickým zlatníkem, na niž zhotovil za 2 zl. „*futrál*“ Jindřich Weber, „*řezbář zdejší*“.⁴⁵⁾ Stejný pramen bohužel neuvádí příjmení řezbáře, který krátce na to za 3 zl. zhotovil malou statui sv. panny Barbory, za 4 zl. dvojici křížů na „*umbely*“ (nebesa) a za 2 zl. krucifix na tumbu. Uvedené předměty štafíroval, zlatil a stříbril za 10 zl. opět Ferdinand Tenepaur ze Stropnice.⁴⁶⁾ Přestože není řezbář vysloveně jmenován, lze se domnívat, že autorem těchto drobných prací byl Jindřich Weber.⁴⁷⁾ Nasvědčovala by tomu i dosud nepovšimnutá skutečnost – tentýž zdroj jen o několik odstavců dále totiž jmenuje Webera v souvislosti s dekorací „*červené umbelly*“. Za materiál na tuto umbellu, totiž za 6 lubů, bylo vyplaceno „*jednomu řičníkáři*“ 22 kr., „*p. Hendrychovi Webrovi, řezbáři zdejšímu, od vyhotovení sybu[!]* z těch koupených lubů“ 34 kr.⁴⁸⁾ Z výtahu celoročních vydání tamtéž se dozvídáme, že řezbáři a štafírovi bylo toho roku dohromady vyplaceno 27 zl.⁴⁹⁾ O několik let později, konkrétně 7. října 1754, bylo řezbáři „*Henricovi N[!]*“ zapláceno podle smlouvy 16 zl. za velkou sochu sv. Barbory se dvěma anděly a se čtyřmi „*essi*“⁵⁰⁾ Článek V. Starého v tomto bodě doplňuje ještě o informaci, že k soše vytvořil truhlář Jan Štrapergr za 57 kr. postament, který podle „*přiložené specifikace*“ okoval zámečník Václav Porota za 3 zl. a 45 kr. Damašek karmazínové barvy, zlaté krajky, hedvábí a „*pentle*“ určené k dozdobení „*trůnu neb statue svatě panny Barbory*“ dotvářejí v našich představách podobu do dnešní doby bohužel nedochovaného

44) Tamtéž, s. 215.

45) Tamtéž, s. 215; SOKA Prachatic, Archiv města Netolice, Kniha příjmů a vydání bratrstva sv. Barbory v Netolicích, 1751–1754, inv. č. 2593, sign. IV–1080, kn. č. 1663, fol. 6v.

46) SOKA Prachatic, o. c. v pozn. 45, fol. 7r; V. Starý, o. c. v pozn. 7, s. 215.

47) Podobně V. Starý uvažuje i o oltáři v kapli sv. Gertrudy, který, jak uvádí, byl roku 1762 štafírován stropnickým malířem F. Tenepaurem, za což mu bylo dle smlouvy vyplaceno 100 zl. Jméno řezbáře prameny opět neuvádějí, účast Jindřicha Webera na této zakázce je tedy pouze hypotetická. V. Starý, o. c. v pozn. 7, s. 216.

48) SOKA Prachatic, o. c. v pozn. 45, fol. 7v.

49) Tamtéž, fol. 10v.

50) SOKA Prachatic, Archiv města Netolice, Kniha příjmů a vydání bratrstva sv. Barbory v Netolicích, 1754, inv. č. 2594, sign. IV–1082, kn. č. 1665, fol. 3v; V. Starý, o. c. v pozn. 7, s. 216.

díla.⁵¹⁾ V položce rozličných vydání figuruje k roku 1754 opět Ferdinand Tenepaur, jemuž bylo po stržení 24 kr. zapláceno za blíže neuváděnou práci (snad za štafírování statue sv. Barbory) 6 zl. a 30 kr. Naše představy o celkovém profesním záběru Jindřicha Webera, který až doposud vystupoval jen jako řezbář, obohatil V. Starý zmínkou z *Knihy příjmů a vydání bratrstva sv. Barbory v Netolicích*, v níž je k roku 1760 uvedeno, že Jindřichu Weberovi bylo vyplaceno 10 zl. a 30 kr. „*od udělení stocatorského díla v klenutí, při kterém 20 dní strávil, odpočívaje sobě toliko den*.“ Českobudějovickému malíři Janovi Inhofovi bylo následně vyplaceno 20 zl. za 4 obrazy a 4 „*simbola*“, které maloval na toto klenutí.⁵²⁾

V roce 2011 Pavel Zahradník publikoval ve studii o stavebních dějinách tepelského kláštera informaci, která doplňuje Gnirsovu zprávu z 30. let minulého století o zhotovení oltáře sv. Jana a Pavla Jindřichem Weberem v roce 1747. Dozvídáme se, že byl tento oltář postaven až roku 1748, ale že na něm sochař i řemeslníci, totiž tepelský truhlář Thomas Hieronymus Pistl a malíř Lukas Wolf, pracovali již předchozího roku.⁵³⁾

V následujících letech byl Jindřich Weber v odborných textech připomínán pouze ve spojení s již známými díly. Roku 2005 uvedla Jindřicha Webera jakožto autora oltáře Bičování Krista v kostele sv. Jakuba v Prachaticích Ludmila Ourodová.⁵⁴⁾ Řezbu Madony z Úterý zahrnuje roku 2007 do své dizertační práce, věnované sochařské dílně v Jezeří u Jirkova, Kateřina Adamcová.⁵⁵⁾ Ta ji na základě velmi přesvědčivé argumentace vyřadila z tradovaného okruhu děl Jana Adama Dietze, přičemž se v souladu s předchozí odbornou literaturou přiklonila k názoru o jejím původu v dílně Jindřicha Webera.

Roku 2012 byly publikovány poznatky týkající se širšího okruhu rodiny Jindřicha Webera – konkrétně jeho otce Jana Adama. V. Ryšavý se v článku o Santiniho filiální kapli sv. Václava a Vojtěcha v Ostrově u Stříbra znovu dotkl osobnosti tohoto sochaře, kterého prameny až do této doby prezentovaly jako umělce ve službách kladrubských benediktinů, aniž by s ním bylo možné s jistotou spojit nějaké konkrétní realizace. Autor se mj. pokusil novou atribucí přispět k bližší charakteristice výtvarného projevu tohoto umělce.⁵⁶⁾ V souvislosti se stavbou a následným vybavováním zmíněné kaple doložil prostřednictvím křestního záznamu z roku 1738 pobyt Jana Adama

51) SOKA Prachatic, o. c. v pozn. 50, fol. 4r.

52) SOKA Prachatic, Archiv města Netolice, Kniha příjmů a vydání bratrstva sv. Barbory v Netolicích, 1760, inv. č. 2601, sign. IV–1088, kn. č. 1671, fol. 4r–4v; V. Starý, o. c. v pozn. 7, s. 216.

53) P. Zahradník, Stavební dějiny premonstrátského kláštera Teplá (I. část), in: Sborník muzea Karlovarského kraje 19, Cheb 2011, s. 59.

54) Stručný text shrnoval jen dosavadní poznatky o tomto díle, což je s ohledem na jeho pojetí pochopitelné. L. Ourodová, Průvodce kostelem sv. Jakuba. Prachatic 2005, s. 10–11.

55) K. Adamcová, Jan Adam Dietz, Adam Ferdinand Tietz, Jan Václav Grauer a sochařská dílna v Jezeří u Jirkova. Dizertační práce, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, 2007, rkp., s. 276–277.

56) V. Ryšavý připomíná, že na základě prameně doložené činnosti Jana Adama Webera pro kladrubské benediktiny byl tento sochař doposud dáván, a to jen „*velmi vágně*“, do souvislosti se sochou Panny Marie z roku 1716 v západním štítu klášterního chrámu a s nadživotní sochou sv. Benedikta nad severním bočním štítem. V. Ryšavý, Ostrov u Stříbra, stavba, zařízení a výzdoba filiální kaple sv. Václava a Vojtěcha, Zprávy památkové péče LXXII, č. 2, 2012, s. 119–120.

Webera v Pozorce – osadě nacházející se v těsné blízkosti kladrubského kláštera.⁵⁷⁾ V matrice narozených farnosti Kostelec, kam zmíněná obec tehdy náležela, je k 21. říjnu 1738 zaznamenán křest Marie Kláry (narozené předchozího dne), dcery sochaře Jana Webera a jeho manželky Kateřiny.⁵⁸⁾ Vedle již zmíněného místa jejich dočasného pobytu uvádí křestní záznam také kmotra, kterým byl Václav Schmidt – malíř a měšťan v Plané u Mariánských Lázní. K tomuto archivnímu nálezu lze však dodat ještě nález nový. O půl roku dříve, 29. dubna 1738, totiž zemřela v Pozorce ve věku 4 let Anna Maria Weberin. U jejího jména není zaznamenáno jméno otce, ale dopsaná zkratka „sculpt.“ jasně dokládá, že jde o dceru sochařovu, tedy o dceru Jana Adama Webera.⁵⁹⁾ Vedle Jindřicha Webera, který patřil bezesporu k předním protagonistům sochařského rodu, měla uměleckohistorická obec až do tohoto data povědomí pouze o jeho mladším bratru Ondřejovi a o otci Johannu Adamovi. Záznamy kostelecké matriky však prozrazují nejenom jméno manželky Johana Adama, ale i skutečnost, že manželé Weberovi měli vedle dvou synů minimálně ještě dvě dcery. Informace o kmotrovství malíře Václava Schmidta z Plané, který pro benediktiny v Kladrubech v dané době rovněž pracoval, napovídá něco více o společenských vazbách rodiny Weberů. Z doloženého pobytu Jana Adama Webera v Pozorce můžeme s jistotou usuzovat na to, že i on byl v daném období činný pro kladrubské benediktiny. Jeho ruku proto V. Ryšavý s opatrností spojuje se štukovým oltářem v již zmiňované kapli sv. Václava a Vojtěcha v Ostrově u Stržby, za nějž bylo blíže nespecifikovanému štukatérovi právě onoho roku 1738 zapláceno 50 zlat.⁶⁰⁾

Příslušníky rodiny Weberů zmiňuje přehledová studie o západočeském barokním sochařství, publikovaná v roce 2015.⁶¹⁾ Její autoři se zaměřili pouze na ta díla rodiny Weberů, která se nacházejí (resp. nacházela) v západočeském regionu, tzn. v Kladrubech a Teplé. Přehledový charakter textu však neumožňoval hlubší vhled do problematiky působení jednotlivých členů rodiny v daných lokalitách.

Nové zásadní poznatky k životu a dílu Jindřicha Webera přinesla v roce 2020 vydaná knížka Michala Šroňka, Kateřiny Horníčkové a Jana Ivanegy, věnovaná mobi-

liáři schwarzenberských patronátních kostelů v jižních Čechách (ojediněle též ve středních a severozápadních Čechách) v průběhu 17. a 18. století.⁶²⁾ Publikace, těžící z bohatých fondů Státního oblastního archivu v Třeboni, seznamuje prostřednictvím obrazových a písemných archivních materiálů s okolnostmi a postupy při zařizování vybraných kostelů. Pozornost je zvláště věnována mechanismům rozhodování a vzájemné komunikaci jednotlivých aktérů (vrchnost, duchovní správci, úředníci, umělci a řemeslníci). Zásadní složkou monografie je katalog návrhových kreseb kostelního mobiliáře. Primárním cílem autorů bylo porozumět vztahům a procesům vedoucím ke vzniku barokních uměleckých děl obecně, nicméně i z hlediska námi sledovaného tématu je kniha velice přínosná. Zkoumané prameny totiž nově potvrdily účast Jindřicha Webera na zakázkách pro kostely Všem svatých v Kovářově (okres Písek)⁶³⁾ a sv. Vojtěcha ve Lštění (okres Prachatic).⁶⁴⁾ Zatímco Weberova přítomnost ve druhé uvedené lokalitě nepřekvapí (vzhledem k blízkosti Prachatic, které patřily do už známé oblasti jeho působnosti), méně očekávaný je jeho pobyt v podstatně vzdálenějším Kovářově. Tato lokalita je od místa Weberova tehdejšího bydliště, Netolic, vzdálena 52 km vzdušnou čarou.

WEBEROVO PŮSOBENÍ NA SEVERNÍM PÍSECKU A VE LŠTĚNÍ U VIMPERKA

Jak již bylo řečeno, za Weberova života byl Kovářov součástí orlického panství a jako takový byl majetkem Schwarzenbergů, kteří měli k oběma uvedeným kostelům patronátní právo. O angažování Jindřicha Webera v Kovářově nás informuje korespondence mezi kovářovským farářem Franzem Fripesem, hejtmanem orlického velkostatku Josefem Eüchlerem a majitelem panství knížetem Josefem Adamem ze Schwarzenbergu, kterou si uvedené osoby mezi sebou vyměňovaly od července do září 1755 v záležitosti pořízení nového hlavního oltáře do kostela Všem svatých. Protože formát výše zmiňované monografie umožnil uvést ke vzniku dotčeného oltáře pouze základní informace a poněvadž zakázka na umělecké vybavení kovářovského kostela poskytuje velmi zajímavý vhled do dobové praxe (spočívající v tomto případě zejména v aktivním zásahu vrchnosti do ikonografického programu oltáře), dovolíme si poněkud šířeji rozvést obsah čilé korespondence mezi výše uvedenými aktéry a rovněž doplnit informace z dosud opomenutých zdrojů.

*Soupis rozličných nezbytných a duchovenstvem požadovaných pořizování a oprav u kostelů a far nacházejících se na knížecím schwarzenberském panství Orlíku ze dne 27. června 1755*⁶⁵⁾ nás informuje, že v uplynulých letech

57) V Pozorce (zřejmě v hostinci) kladrubští benediktini dočasně poskytovali přístřeší řemeslníkům a umělcům podílejícím se na budování kláštera. Příkladem této praxe jsou vedle Jana Adama Webera i členové zednické a stavitelské rodiny Rohuší (Rohoušů) z Přestic. V. Ryšavý, o. c. v pozn. 56, s. 118.

58) V. Ryšavý, který informaci o křtu Marie Kláry Weberové publikoval jako první, uvádí ve svém článku chybné datum – 23. října 1738. Srov. V. Ryšavý, o. c. v pozn. 56, s. 118; SOA Plzeň, Sbírka matrik západních Čech, sign. Kostelec 02 (narození), s. 155.

59) SOA Plzeň, Sbírka matrik západních Čech, sign. Kostelec 2, zemřelí, s. 67.

60) V. Ryšavý, o. c. v pozn. 56, s. 120.

61) V. Kovařík – T. Šíková, Řezbářská a sochařská tvorba v západních Čechách, in: A. Steckerová – Š. Vácha edd., Vznesenost a zbožnost. Barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách. Lomnice nad Popelkou – Plzeň 2015, s. 172. Autoři této studie přejímají atribuci soch z bočních oltářů klášterního kostela v Kladrubech Janu Adamu Weberovi, publikovanou v roce 1978. Srov. E. Poche a kol. edd., Umělecké památky Čech 2. Praha 1978, s. 56. Obraz na oltáři sv. Josefa s obrazem téhož světce je signován „Wenzel Samuel Theodor Smitt Maler in Plan. Anno 1743“. Období kolem roku 1743 jako datum pořízení oltářů uvedl prvně už O. J. Blažiček, o. c. v pozn. 4, s. 229.

62) M. Šroněk – K. Horníčková – J. Ivanega, Zbožnost, účelnost, reprezentace. Zařizování kostelů na schwarzenberských panstvích v 17. a 18. století. České Budějovice 2020.

63) Tamtéž, s. 15, 173 – 174.

64) Tamtéž, s. 153–154.

65) SOA Třeboň, Schwarzenberská ústřední kancelář Orlík nad Vltavou (1652) 1717–1948, Účty všech kostelů, inv. č. 87, sign. III K alfa 5, kart. 1, Consignation über verschiedene bey denen auf der hochfürstlich-Schwarzenberg. Herrschaft Worlyk befindl. Gottes-Häuser und Pfarretheyen nöthige und von der Geistlichkeit ansuchende Beyschaffung und Reparationen, fol. 67r–67v.

byly pro kostel Všechných svatých v Kovářově postupně pořizovány a štafírovány čtyři postranní oltáře. Hlavní oltář však tato písemnost charakterizuje jako „starý a neformenný“, čímž zdůvodňuje farářovo rozhodnutí uspořádat sbírku mezi farníky na pořízení nového oltáře, která vynesla k danému datu 70 zl. Protože však částka nebyla dostačující, požádal farář patronátní úřad nejenom o povolení k této výstavbě, ale rovněž i o uvolnění 30 zl. rýn. z kostelních peněz. Z hlediska budoucího vývoje celé kauzy je důležité upozornit na pisatelovu poznámku po straně dokumentu, která uvádí, že mu o tom nebylo ředitelem dříve nic nahlášeno. Je zřejmé, že tehdejší kovářovský farář Franz Fripes, snad z nevědomosti či přílišné iniciativy, obešel ředitelský úřad i patrona kostela a práci na novém hlavním oltáři zadal bez jejich předchozího uvědomění.

O značné nevoli ředitelského úřadu, kterou farářovo jednání vzbudilo, svědčí ostatně i dopis Josepha Eüchlera knížeti ze Schwarzenbergu ze dne 17. července 1755.⁶⁶⁾ V něm ředitel knížeti navrhuje, aby bylo požadovaných 30 zl. faráři Fripesovi za jeho jednání zadrženo. Rovněž si stěžuje, že navzdory písemné prosbě od něj dosud neobdržel patřičný náskok i se smlouvou s truhlářem.

Teprve v dopise z 30. července 1755 prosí farář Fripes hejtmana Eüchlera o to, aby byla knížeti Schwarzenbergovi o již učiněných krocích v záležitosti pořízení nového oltáře podána zpráva.⁶⁷⁾ Aby mohlo být jeho zřízení patronem kostela schváleno, konečně doplňuje ještě další potřebné informace. Dozvídáme se tak, že dopis doprovází příloha v podobě „obrysu, aneb dokonalého vyobrazení celého oltáře“ (obr. 9), jejíž zpětné navrácení si však pisatel vymíní. Dále uvádí, že smlouva s řezbářem byla podepsána na 80 zl., přičemž 60 zl. na nový oltář věnoval „jistý dobrodinec“ a dalších 7 zl. poskytlo ještě několik dárců. Farář ve svém dopise vyslovuje naději, že obraz s námětem Všechných svatých a Nejsvětější Trojice, který má být namalován do středu oltáře, pohne s city případných dalších dobrodinců. Z farářových slov vyplývá, že oltář bezprostředně po svém postavení štafírován být nemá, a to z důvodu chybějícího potřebného finančního obnosu na kostelním účtu. Domnívá se však, že může zůstat tři, čtyři i více let bez štafírování, do té doby dokud se opět nenajde nějaký dárců. Řediteli však slibuje, že se podle svých možností v budoucnu vynasnaží oltář uvést do odpovídajícího stavu. Závěrem znovu opakuje svoji prosbu (uvedenou v některém z dosud neznámých předchozích dopisů), aby byl kníže tak laskav a poskytl na pořízení oltáře chybějících 30 nebo 40 zl.

Na farářův dopis reaguje ještě týž den Josef Eüchler odpovědí, z níž vyplývá, že navzdory písemné i ústní prosbě neobdržel ani plán, ani smlouvu s řezbářem ve stanoveném termínu, ale že již před 14 dny poslal knížeti ke schválení soupis oprav, v němž je obsaženo i zřízení nového kovářovského oltáře.⁶⁸⁾ Faráře vyzývá k trpělivosti a sděluje, že si návrh oltáře u sebe ponechá do doby, než



Obr. 9: Jindřich Weber, návrh hlavního oltáře do kostela Všechných svatých v Kovářově (okres Písek), 1755 (SOA Třeboň, o. c. v pozn. 67, fol. 4).

bude znát v této věci názor knížete a že jej, ukáže-li se ta potřeba, posléze předá vyšším místům.

Navzdory Eüchlerovu předchozímu doporučení o zadržení potřebných financí se ukazuje být kníže Schwarzenberg v této záležitosti být mnohem shovívavějším. V dopise Eüchlerovi ze dne 9. srpna 1755 povoluje uvolnit potřebný obnos ke zbudování nového oltáře, avšak s podotknutím, že farář bude „při všech událostech v budoucnu podávat o všem ředitelskému úřadu patřičné oznámení“.⁶⁹⁾ Dále kníže prosí o zaslání „náčrtu řečeného oltáře i s rozpočtem výdajů.“

Dne 19. srpna 1755 oznamuje Josef Eüchler faráři Fripesovi, že kníže ráčil na zbudování nového oltáře uvolnit potřebných 30 zl., a připojuje rovněž výše citovanou podmínku o včasné informování ředitelského úřadu.⁷⁰⁾ Od faráře Eüchler žádá opětovně ještě doplnění podkladů (rozpočtu nákladů a smlouvy uzavřené se sochařem), aby je mohl spolu s návrhem, který již má v držení, poskytnout knížeti.

O několik dní později, 27. srpna 1755, podepsal Franz Fripes smlouvu na zhotovení hlavního oltáře do kostela

66) SOA Třeboň, Schwarzenberská ústřední kancelář Orlík nad Vltavou (1652) 1717–1948, Účty všech kostelů, inv. č. 87, sign. III K alfa 5, kart. 1, fol. 70.

67) SOA Třeboň, Velkostatek Orlík, Kostel v Kovářově. Stavební opravy na kostele a pořizování kostelních potřeb, inv. č. 1135, sign. III K alfa 11a, kart. č. 41, fol. 10r–10v.

68) Tamtéž, fol. 11r–11v.

69) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 66, fol. 49v.

70) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 67, fol. 106r.



Obr. 10: Jindřich Weber, návrh hlavního oltáře do poutního kostela sv. Vojtěcha ve Lštěni (okres Prachatice), 1753 (SOA Třeboň, o. c. v pozn. 77).

Všech svatých v Kovářově s Jindřichem Weberem.⁷¹⁾ Její znění je velmi stručné. Weber, kterého dokument uvádí jako „řezbáře z Netolic“, se v ní zavázal zhotovit oltář podle přiloženého „obrysu“, za což mu mělo být vyplaceno již jednou zmíněných 80 zl. a blíže nejmenovanému truhláři za jeho práci 20 zl. Ještě téhož dne odeslal kněz smlouvu na nový oltář Josefu Eüchlerovi a doprovodil ji kratičkým průvodním dopisem, v němž vyslovil své potěšení nad tím, že bylo jeho žádosti o příspěvek 30 zl. ze strany knížete vyhověno.⁷²⁾

Smlouva, která byla s Jindřichem Weberem uzavřena, a podoba zamýšleného oltáře byly v následujících dnech předmětem navazující korespondence mezi Josefem Eüchlerem a knížetem Josefem Adamem ze Schwarzenbergu. Ředitel si ve svém dopise z 28. srpna 1755 stěžuje, že nákras hlavního oltáře v Kovářově obdržel od faráře sice již 30. července, ale že na doplnění podkladů, tj. rozpočet nákladů a smlouvu, která byla s umělcem uzavřena, musel vyčkat až do 27. srpna.⁷³⁾ Z uvedených dat je

zřejmé, že dodané materiály předal Josef Eüchler knížeti ke zhlédnutí a případnému schválení obratem. V závěrečné části dopisu ředitel knížete upozorňuje na nedostatky v rozpočtu, který obdržel a který nezahrnoval práci kovářskou, zámečnickou a malířskou (oltářní obraz Nejsvětější Trojice). Eüchlerovu nespokojenost s průběhem celé záležitosti odrážejí závěrečná slova dopisu: „Obtížně to takovým způsobem jde s duchovními, když se chtějí do něčeho pustit a nevědí, jak to provést. Farář se tedy bude muset sám postarat o zbývající peníze.“⁷⁴⁾

Téměř o tři týdny později, 20. září 1755, reaguje kníže na předchozí Eüchlerův dopis.⁷⁵⁾ V odpovědi kníže potvrzuje jednak přijetí nákresu hlavního oltáře, ale zároveň vysvětluje, proč není opatřen jeho obvyklým schválením. Důvodem jeho jednání byla skutečnost, že podle předchozího Eüchlerova vyjádření měl oltářní obraz představovat Všechny svaté spolu s Nejsvětější Trojicí, která však již byla přítomna v návrhu řezbářské části oltáře – totiž skupinou Nejsvětější Trojice v nástavci. Kníže proto navrhl změnit buď námět oltářního obrazu (vhodným se mu zdál být výjev „Nanebevzetí Nejblahoslavenější Matky Boží Marie“), či figurální skupinu v nástavci. Náklady na malířské, zámečnické a kovářské práce, které chyběly v předloženém rozpočtu, měly být dle knížecího vyjádření doplněny a farář měl jejich uhrazení – vzhledem ke svému předešlému jednání – již vzít na sebe. Korespondenci týkající se pořízení hlavního oltáře v Kovářově uzavírá stručné sdělení ředitele Franzi Fripesovi ze dne 29. září 1755 o tom, že kníže neschválil „nejnověji poslaný plán hlavního oltáře“, přičemž zdůvodnění tohoto rozhodnutí nalezne v příloze dopisu, kterou je kopie knížecího „reskriptu“.⁷⁶⁾

Zda byl hlavní oltář v Kovářově nakonec skutečně postaven podle předloženého návrhu Jindřicha Webera, by nebylo možné pouze na základě výše citovaných pramenů s jistotou tvrdit, kdybychom neměli k dispozici jiný zdroj informací nacházející se ve fondu velkostatku Vimperk. Ten nás zpravuje o tom, že na zakázce pro Kovářov Weber skutečně pracoval v říjnu 1755.⁷⁷⁾ S Jindřichem Weberem již nesouvisející, avšak důležitou informaci, poskytla nově účetní kniha kostela, která dokládá, že se původní předpoklad faráře Fripese o delší prodlevě mezi pořízením a štafírováním oltáře opravdu naplnil.⁷⁸⁾ K jeho štafírování došlo nakonec až roku 1767, tedy více jak 10 let po jeho postavení. Účetní materiál z 30. listopadu 1767 uvádí, že z celkové částky 163 zl. a 57 kr. byl největší díl, celkem 150 zl., vyplacen pochopitelně štafírovi.⁷⁹⁾ Poměrně zajímavá je informace, že blíže nejmenovanému sochaři bylo v téže souvislosti vyplaceno 7 zl. za dva anděly. Podle

74) „...hart gehet es auf solche Arth mit denen geistlichen, wann Sie sich umb etwas annehmen wollen und nicht auszuführen wissen, wird also sich der Pfarrer umb das übrige Geld selbst besorgen müssen.“ SOA Třeboň, o. c. v pozn. 67, fol. 109v.

75) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 71, fol. 5r–5v; Dopis téhož znění uložen v SOA Třeboň, o. c. v pozn. 67, fol. 109r.

76) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 67, fol. 107r.

77) M. Šroněk – K. Horníčková – J. Ivanega, o. c. v pozn. 62, s. 154; SOA Třeboň, odd. Český Krumlov, Velkostatek Vimperk, inv. č. 4486, sign. III K alfa 26, kart. 388, 1746–1797, s. f.

78) SOA Třeboň, Velkostatek Orlik, inv. č. 2465, sign. III K alfa 3/2, kart. 1000, kn. č. 774, fol. 409r.

79) Zedníkům za zhotovení lešení a vybílání presbytáře připadlo 5 zl. a 12 kr., truhláři za rám 36 kr., kováři za lavičnick 36 kr. a zámečnickovi za opravu zámku u tabernáku 33 kr. SOA Třeboň, o. c. v pozn. 78, fol. 409r.

71) SOA Třeboň, Ústřední kancelář Orlik, Kovářov: zřízení nového oltáře / dílo řezbáře Webra z Netolic / pláněk 1731–1755, inv. č. 91, sign. III K alfa 11, kart. č. 1, fol. 6. Ve fondu Velkostatek Orlik se dochovala rovněž kopie této smlouvy. SOA Třeboň, o. c. v pozn. 67, fol. 107r.

72) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 71, fol. 3r–3v, 7r. Dopis stejného znění je uložen též v SOA Třeboň, o. c. v pozn. 67, fol. 107v.

73) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 67, fol. 108r–109v.

uvedené ceny můžeme usuzovat, že tyto pozdější doplňky hlavního oltáře byly pouze drobných rozměrů. Totožnost jejich tvůrce bohužel neznáme. Z téhož zdroje rovněž pochází sdělení, že „*Jeho knížecí Jasnost*“ na štafírování oltáře poskytla 20 zl., zatímco od rozličných dobrodinců byl vybrán větší díl potřebné částky – 93 zl. a 57 kr.⁸⁰⁾

Neméně zajímavé informace k dobové sochařské praxi, udělování zakázek a k dokreslení životní pouti Jindřicha Webera obecně poskytují prameny pocházející z výše zmíněného fondu velkostatku Vimperk. Podle nich se již roku 1753 snažil Jindřich Weber prosadit jako autor vnitřního zařízení poutního kostela sv. Vojtěcha ve Lštění u Vimperku. Snahy vybavit interiér chrámu odpovídajícím mobiliářem sahají hluboko do 40. let 18. století, tj. již do doby výstavby nového kostela a do období po jeho vysvěcení, k němuž došlo na jaře 1743. S přihlédnutím k předmětu našeho zájmu však ponecháme větší část obsáhlé dokumentace stranou⁸¹⁾ a zaměříme se pouze na vybraná fakta. Zaujmout nás může v první řadě skutečnost, že se roku 1744 neúspěšně ucházel o práci na kazatelně kostela i pozdější tchán Jindřicha Webera, sochař Anton Thumbs, toho času pobývajícím na lovu ve Vimperku. Jeho návrh, který podal společně se spolupracujícím vimperským truhlářem Janem Pavlíkem, však nechala vrchnost bez odezvy.⁸²⁾ Znovu se Anton Thumbs s Janem Pavlíkem v pramenech připomínají o dva roky později, v létě 1746, a to v souvislosti s návrhem hlavního oltáře. V tomto případě, zdá se, se snaha autorů setkala s větším úspěchem a pochopením ze strany zadavatele. K realizaci hlavního oltáře však ani tentokrát nedošlo, a to i navzdory předloženému rozpočtu a smlouvě podepsané oběma umělci dne 26. září 1746. Důvody jsou neznámé.⁸³⁾

Úsilí o náležité vybavení poutního kostela sv. Vojtěcha ve Lštění nepolevovalo ani v dalších letech. Další události se již úzce dotýkají Jindřicha Webera, který byl (jak vyplývá z textu jednoho z jeho vlastních dopisů) v záležitosti vnitřního zařízení kostela ve Lštění osloven vimperským ředitelem Janem Josefem Čapkem v době, kdy již pracoval v Netolicích.

Stručné shrnutí obsahu pramenů vztahujících se k této zakázce je třeba započít dopisem psaným samotným Jindřichem Weberem. Ačkoli je bez datace, z kontextu vyplývá, že právě tato zpráva zahajuje celou následující korespondenci, a proto je možné ji datovat do pozdního léta či časného podzimu 1753. „*Zprávou o nákresech*“ Weber reagoval na předchozí výzvu vimperského ředitele. Jejím obsahem je odhadovaná cena jednotlivých variant oltářů: Weber podle svého zvyku vypracoval každý návrh oltáře ve dvou variantách, a tedy i ve dvou cenových relacích (o cenách jednotlivých variant oltářů viz níže). Při tvorbě návrhů se podle všeho potýkal s jistými obtížemi.⁸⁴⁾ Tento



Obr. 11: Jindřich Weber, návrh bočního oltáře do poutního kostela sv. Vojtěcha ve Lštění, 1753 (SOA Třeboň, o. c. v pozn. 77).

předběžný rozpočet však musel být zcela jistě sochařem ještě přepracován a doplněn. V dopise pocházejícím z kanceláře velkostatku Vimperk, který chronologicky následuje, se totiž uvádějí jiné (vesměs vyšší) částky a jsou do něj navíc zahrnuty i odhadované ceny za práci štafíře.

Z dopisu ze dne 7. října 1753 (pisatel ani adresát neuvedeni) vyplývá, že v uvedeném dni přinesl sochař Jindřich Weber „*dva dvojité nákresey*“ oltářů určených do kostela sv. Vojtěcha (obr. 10, 11).⁸⁵⁾ Větší z nich předsta-

bové sochařské praxe, nebýt kostrbatých formulací, které poněkud zastírají jeho myšlenkový obsah. Weberova formulační neobratnost a pravopisné chyby vyniknou při srovnání s texty schwarzenberských úředníků, pro něž byla práce se slovem každodenní rutinou. „*Hier zu einer wänigen Aufweisung einer Zeichnung werde wegen Abgang anderer Materien, die hir nicht zu bekohmmen, diese Statuen tieren, so es aus Holtz verfertiget, wurde es leichter abzunehmen seyn, massen sich solche Materi nicht so arbeithen lasset.*“ (Tu k prostému vykázání jedné kresby bude kvůli ztrátě jiných materiálů, které tu nelze sehnat, sloužit tato socha, která je zhotovena ze dřeva, bylo ji snáze možno sejmout, poněvadž se takovýto materiál nedá zpracovávat.) Z citovaného textu lze vyvodit, že problémy mu působila neschopnost sehnat blíže nespecifikovaný výtvarný materiál k uskutečnění návrhových kreseb, a tak zřejmě použil v případě jedné z nich jako zastupný model dřevěnou sochu. Závěr věty o nemožnosti takový materiál zpracovávat však v daném kontextu zcela postrádá smysl.

⁸⁵⁾ SOA Třeboň, o. c. v pozn. 77. Z téhož zdroje pocházejí i veškeré následující materiály vztahující se k pořízení vnitřního zařízení kostela sv. Vojtěcha ve Lštění, nebude-li citováno jinak. K tomuto tématu rovněž M. Šroněk – K. Horníčková – J. Ivanega, o. c. v pozn. 62, s. 153–154, 162,

80) Tamtéž, fol. 410r.

81) M. Šroněk – K. Horníčková – J. Ivanega, o. c. v pozn. 62, s. 151–165.

82) Tamtéž, s. 152. SOA Třeboň, o. c. v pozn. 77.

83) Variantní návrhová kresba hlavního oltáře z roku 1746 se dochovala dodnes a je součástí téhož fondu. Představuje tak jediný dosud známý kresebný návrh Antona Thumbse. Blíže M. Šroněk – K. Horníčková – J. Ivanega, o. c. v pozn. 62, s. 153, 159 (obr.); SOA Třeboň, o. c. v pozn. 77.

84) O tom, že se Jindřich Weber s psaným slovem poněkud potýkal, svědčí, kromě zkomoleného vlastnoručního podpisu „*Wewer*“, mj. i závěrečná slova textu, kterými líčil své obtíže při zpracování návrhových kreseb. Tento krátký odstavec by byl vítanou informací k tématu do-

voval hlavní oltář, menší návrh byl určen „na malé oltáře po obou stranách.“ Obsahem listu je především předběžný rozpočet nákladů potřebných k jejich zhotovení. Zatímco za hlavní oltář provedený „podle modelu č. 1“ požadoval Weber 300 zl., za variantní „model č. 2“ požadoval dvojnásobek této ceny – tedy 600 zl., přičemž do částky byla v obou případech započítána řezbářská i truhlářská práce dohromady. Pokud by byla realizována první varianta, odhadoval řezbář štafírování na 400–500 zl., v případě provedení jeho druhé varianty by štafírování mělo stát 800–900 zl. Za boční oltář provedený ať už podle první či podle druhé varianty požadoval 150 zl. Cena za jeho štafírování (opět bez rozdílu, o kterou variantu půjde) měla činit asi 200 zl. Závěrem dopisu je opakován řezbářův příslib, že bude-li mu práce svěřena, „zhotoví všechno trvanlivě z dobře vyschnutého a k tomu vhodného dřeva“. Jako zálohu za velký oltář žádal vyplatit 100 zl., za menší pak 50 zl., „bez toho, co by snad mohl požadovat truhlář“.

O tom, že se Weberem stanovená cena za oltáře zdála být schwarzenberskému hospodářskému řediteli Janu Josefu Čapkovi přemrštěná a že si nebyl jistý ani uměleckou úrovní díla, svědčí koncept dopisu určeného registrátorovi v Českém Krumlově, který byl sepsán o pouhé tři dny později – 10. října 1753. Úvodem textu je zopakována již známá skutečnost, že mají být v kostele sv. Vojtěcha ve Lštění zhotoveny a štafírovány tři nové oltáře – hlavní oltář a dvojice bočních a že návrhy těchto oltářů byly zadány sochaři „bydlícímu v Kašperských Horách“. Dále z tohoto dokumentu vyplývá, že se na kostelních penězích k danému datu nachází asi 1400 zl. a že se pisatel dopisu dozvěděl o tom, že se má ve městě toho času „nacházet jeden vynikající sochař“. Ředitel se na adresáta obrací s prosbou, aby oba návrhy, které byly zaslány jako příloha listu, byly předloženy k posouzení „panu Zinnerovi“⁸⁶⁾ s žádostí o jejich posouzení a s dotazem, zda by nemohly být „postaveny jiným, lepším a lacinějším způsobem“. Zároveň si vyprošuje zaslání těchto návrhů zpět, aby případně „mohl požádat o jejich nejmilostivější knížecí schválení“.

Z Krumlova dorazila řediteli Čapkovi odpověď poměrně záhy. Stručným dopisem ze dne 17. října byl informován o momentální nepřítomnosti pana Zinnera, který se měl „v málo dnech vrátit z Vídně“ s příslibem, že mu budou zaslány náčrtky předloženy a „podle jeho úsudku a případně lepšího vkusu“ jím bude „projekt zdejšího sochaře přepsán“.

Již 7. listopadu téhož roku dorazila řediteli zpráva, že se Johann Anton Zinner z Vídně navrátil a že mu byly návrhy oltářů pro kostel ve Lštění předloženy, jak bylo příslibeno. Protože se počítalo s tím, že „převezme budoucí práce na panstvích“,⁸⁷⁾ zvažoval Zinner navštívit kostel

sv. Vojtěcha osobně za účelem „prohlédnutí jeho struktury“. Domníval se totiž, že by bylo vhodné oltáře provést v proporcích, které by lépe vyhovovaly měřítku stavby.

V nám známých pramenech nastává po uvedeném dopise v záležitosti jednání o mobiliáři pro kostel sv. Vojtěcha ve Lštění více jak roční pauza. Korespondenci obnovuje 31. prosince 1754 znovu Johann Anton Zinner, který vysvětluje, že důvodem dosavadního nenavrácení návrhů oltářů bylo jeho přílišné zaneprázdnění; mezi svými povinnostmi mj. zmiňuje i „pronášení posudků“. Ředitele Čapka upozorňuje na skutečnost, že do Krumlova přibyl nově „jeden slušný umělec v sochařství“, kterého by, bude-li mít o to ředitel zájem, za ním poslal, aby spolu mohli jednat osobně. Závěrem svého dopisu zhodnotil Zinner nepřilíš pozitivně Weberovy návrhy slovy, „že v nich nenachází nic méně než rozum, umění nebo cenu.“ Jejich případnou realizaci však ponechává zcela na vůli ředitele.

Z kontextu následující korespondence vyplývá, že k realizaci Weberových návrhů nakonec opravdu nedošlo a že celá záležitost byla na téměř celý další rok opět odsunuta do pozadí. Ředitelský úřad podle všeho Webera v souvislosti se zakázkou, o níž se ucházel, znovu nijak nekontaktoval. Jindřich Weber se tak nakonec vimperskému řediteli Čapkovi připomněl na podzim 1755 sám. V dopise sepsaném dne 20. října v Kovářově (kde tehdy pobýval v souvislosti se zakázkou na hlavní oltář pro tamní kostel) se odvolával na „dva náčrtky oltářů“, které vypracoval po ředitelově předešlé výzvě (zaslané kdysi do Netolic) a oznamuje mu, že doposud čeká na jeho rozhodnutí: „Posílám proto Vaší Urozenosti svoji nejpoddanější, k nohám položenou prosbu, abyste ráčil nejlaskavěji mne obdařit brzkým rozhodnutím, zasláným do Kovářova (tu nyní pracuji).“

Dne 2. listopadu téhož roku se Jan Josef Čapek obrací na orlického ředitele, výše zmíněného Josefa Eüchlera, s prosbou, aby Jindřicha Webera seznámil se skutečností, že zakázka bude patrně svěřena jinému umělci. Předpokládá totiž, že se s Weberem, který pobývá toho času v Kovářově, vidá častěji. Čapek rovněž svého kolegu prosí, aby „způsobil, aby Jeho Jasnost nejmilostivěji schválila jiné dva náčrtky, které navrhl krumlovský sochař, a hlavní oltář byl již opravdu zhotoven a postaven...“.

Ke konci téhož měsíce, 27. listopadu, informuje Joseph Eüchler ředitele ve Vimperku o tom, že si dal prostřednictvím kovářovského faráře sochaře Jindřicha Webera povolat k sobě, aby jej seznámil s novým vývojem událostí. Weberovi podle Eüchlerových slov „není milé, vidět se vyhnaným od této práce, v níž doufal, a tak žádá, aby mu jen byly odeslány jeho zhotovené náčrtky, pročez se také ještě písemně ohlásí“. Zda Weber ředitele Čapka v záležitosti navrácení svých kreseb ještě kontaktoval, či nikoli, nevíme. Jisté je, že jsou dodnes spolu s výše citovanou korespondencí uloženy v archivu vimperského velkostatku.

K dosavadnímu poznání života a díla Jindřicha Webera můžeme v tuto chvíli přispět ještě několika dalšími, dosud nepublikovanými informacemi. Nejprve je třeba se pomyslně vrátit na počátek Weberovy samostatné sochařské činnosti. Pro tepelský klášter Weber roku 1747 zhotovil,

86) Johann Anton Zinner byl rakouský sochař a štukatér, žák vídeňské Akademie, kde roku 1731 obdržel první cenu. Působil mj. ve službách Questenberků (Jaroměřice nad Rokytnou), ale činný byl především pro Schwarzenbergy ve Vídni i na jejich jihočeském panství – zejm. v Českém Krumlově. Jako krumlovský zahradní inspektor, kterým byl roku 1749 jmenován, byl přímo podřízený knížecímu stavebnímu řediteli Andreasi Altomontemu. Z jeho početné tvorby připomeňme alespoň Kaskádovou fontánu v zahradách českokrumlovského zámku (spolupráce s J. M. Griesslerem), sochy pro zámecský Plášťový most, mramorový epitaf Marie Eleonory ze Schwarzenbergu v kostele sv. Víta tamtéž či hlavní oltář pro farní kostel ve Volarech.

87) Touto formulací byl s největší pravděpodobností míněn dohled nad uměleckými (sochařskými a štukatérskými) zakázkami na schwarzenberských panstvích.

jak zásluhou A. Gnirse a pozdějších doplnění víme, oltář sv. Petra a Pavla. Přestože se smlouvu podepsanou s Jindřichem Weberem, o níž se Gnirs zmiňuje, nepodařilo již dohledat, lze tuto zprávu doplnit ještě o další poznatky.⁸⁸⁾ V archivu tepelského kláštera se totiž dochovala kvittance na 50 zl., které dne 13. května 1747 obdržel za práci Hönerichus (!) Weber, sochař kladrubského kláštera („*Bilthauer in Closter Cladrau*“). Dotyčný sochař pak velmi špatným pravopisem následně popsal svoje dílo, které mělo být 14 loket vysoké a mělo mj. zahrnovat čtyři velké sochy, čtyři menší figury nahoře a 5 andělských hlav.⁸⁹⁾ O několik měsíců později, dne 19. září 1747, bylo Weberovi vyplaceno dalších 20 zl. Novou prozatímní kvitancí vystavil Jindřich Weber, uváděný opět jako „*Bielthauer in Closter Klathrau*“, dne 25. listopadu téhož roku. V ní se uvádí, že z celkové částky 200 zl., která byla za oltář smluvena, i se svobodným obědem („*nebst freyer Mittags-Kost*“) a s pomocníkem – jeho vlastním bratrem („*sambt Gehülffen, meinem leibl. Bruder*“) obdržel kromě výše uvedených 70 zl. ještě dalších 90, tudíž zbývá vyplatit již pouze 40 zl. I tato suma byla posléze vyrovnána. Stalo se tak ve dvou splátkách vždy po 20 zl. dne 22. července 1748 a 18. prosince téhož roku. Patrně v souvislosti s posledně zmíněným zápisem byla ke kvitanci připsána poznámka, že byly zaplaceny 4 zl. „*za nabídnutou krásnou malou sochu sv. Jeronýma i s podstavcem, vysokou asi ¾ loktu (vor ein offerirte schöne kleine Statuen S. Hieronymi sambt Postament gegen ¾ Ellen hoch)*.“ Jméno jejího autora bohužel pramen neuvádí, ale vzhledem k přítomnosti citovaného přípisu na kvitanci týkající se Weberovy práce se lze domnívat, že autorem tohoto drobného díla byl snad také on. Jména Weberových spolupracovníků na této zakázce jsou již známá,⁹⁰⁾ doplňme však, že truhlářskému mistrovi Thomasi Hieronymu Pistlovi z Teplé bylo od června 1748 do března 1749 vyplaceno 50 zl. (výši celkové odměny neznáme). Práce řádového bratra, malíře Lukase Wolfa, na oltářním obraze nebyla pochopitelně finančně ohodnocena. Lukasi Wolfovi pomáhal při práci blíže nejmenovaný malířský tovaryš. Klášterní anály z roku 1748 se ve stručnosti dokonce zmiňují i o příčinách vedoucích k pořízení nového oltáře, kterou byly obavy z opakovaného úderu živlů.⁹¹⁾ Uvádějí doslova, že opat „*dal vypočítat a postavit oltář sv. Jana a Pavla (kvůli slibu, aby Bůh blesky, které již tolikrát udeřily do našich věží, ráčil na přimluvu svých nebešťanů milosrdně odvrátit)*“. I když větší část pramenů informujících o zřízení oltáře sv. Petra a Pavla pochází až z roku 1748, z jejich obsahu vyplývá, že byla převážná část práce na oltáři provedena již předešlého roku 1747.

88) SOKA Cheb, Premonstráti Teplá, inv. č. 594, kart. 55, fol. 18–30.

89) „*Zu diesen Altar wirdt in benanden Condtracht erfodtert 4 grosse Stadtuen, wiederum 4 glönere oben, item 2 Lessen (!), 4 Schaulen (!), nebst 5 Schilter, 4 gleine undt ein grosses, erfolget auch oben 5 Engelsköhlf, das Altar wirdt 14 El. hoch*.“ Význam termínů „*lessen*“ a „*schaulen*“ není v daném kontextu autorům tohoto textu zcela zřejmý. Vzhledem ke skutečnosti, že Weberův pravopis byl skutečně nesmírně špatný, je možné uvažovat o zkomolení slov, za nimiž se mohly skrývat výrazy jako např. lisény či sloupy (Säulen). Na druhou stranu je však nutné upozornit na fakt, že architektonické články oltáře nebyly vnímány jako rovnocenné sochařské výzdobě a jako takové se tudíž zpravidla v podobných výčtech (resp. smlouvách na zhotovení díla) nevyskytovaly.

90) P. Zahradník, o. c. v pozn. 53, s. 59.

91) Národní knihovna Praha, Sběrka rukopisů, sign. Teplá Ms A 47/13, s. 204.



Obr. 12: Jindřich Weber, návrh oltářních branek do kostela sv. Prokopa ve Starém Sedle (?); (okres Písek), 1756 (SOA Třeboň, o. c. v pozn. 93, fol. 125).

Další nová zjištění dokreslují průběh Weberova působení na orlickém panství. Část z využitých materiálů pochází ze Státního oblastního archivu v Třeboni, opět z fondu velkostatek Orlík. Velmi cenným pramenem se však ukázala být i kovářovská matrika, díky které jsme schopni nejenom lépe ilustrovat rodinné poměry, ale i mnohem přesněji časově ukotvit Weberův zdejší pobyt, který nebyl, jak se nyní ukazuje, krátkodobého rázu. Jindřicha Webera v Kovářově podle všeho nezdržovala jen jediná zakázka (práce na zdejším hlavním oltáři), ale pracovních příležitostí se mu v této oblasti patrně nabízel více. V Kovářově totiž prokazatelně pobýval od léta 1755 minimálně až do zimy 1756, a to i se svojí rodinou. Podobně ostatně doprovázela rodina i jeho otce Jana Adama Webera, jak o tom svědčí jeho pobyt v hostinci v Pozorce na panství kladrubských benediktinů na konci 30. let 18. století.

Účetní materiály patronátních schwarzenberských kostelů prozrazují, že již v létě 1755 bylo zjevné, že bude nutné v nejbližší době opravit kazatelnu v kostele Navštívení Panny Marie v Lašovicích.⁹²⁾ V Soupise rozličných nezbytných a duchovenstvem požadovaných pořizování a oprav u kostelů a far nacházejících se na knížecím schwarzenberském panství Orlíku ze dne 27. června 1755 se dočítáme, že kazatelna „*stojící na neforemném stolním podstavci je už úplně rozbita a hrozí neštěstím*“. Zamýšleno je proto její vylepšení „*nepatrnou sochařskou prací*“

92) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 65, fol. 66v–67r.

a její následné „*natření barvami*“ mirovickým malířem, což by vše mělo stát 30 zl. rýn. S požadavkem na „*vylepšení*“ lašovické kazatelny se patronátní úřad obrátil ještě téhož roku na sochaře Jindřicha Webera, který pobýval v nedalekém Kovářově. Dopis, který Weber adresoval dne 10. ledna 1756 důchodenskému písaři Hušákovi na Orlík, je velmi stručný.⁹³⁾ Jeho obsahem je pouze předběžný rozpočet na opravu kazatelny. Cenu za jeden nový podstavec na 3 stranách zdobený, za nové schody a 5 nových „*kroksteinů*“ [!] po stranách Weber odhadoval přinejmenším na 21 zl. Mnohem zajímavější z pohledu historika umění je však příloha tohoto dopisu, kterou byl kresebný návrh „*portálu*“ (branku po stranách oltáře) provedený opět „*na dvoji způsob*“. Jindřich Weber v dopise žádal adresáta o vyznačení vhodného řešení, které mu mělo být vodítkem pro jeho další práci. Oproti jiným známým Weberovým návrhovým kresbám je však tato práce o poznání schematictější. Z dopisu ani z vlastní kresby však není bohužel úplně zřejmé, kterého chrámu na orlickém panství konkrétně se předložený návrh týká. Vedle Lašovic, kde se doposud nalézá torzo pozdně barokního sochařského vybavení, které však s rukou Jindřicha Webera nemá nic společného, by v úvahu připadal i kostel sv. Prokopa ve Starém Sedle (dnes součást obce Orlík nad Vltavou). Dopis, z něhož citujeme, i kresba jsou ostatně zařazené mezi archívaliemi týkajícími se této lokality.

V interiéru starosedlského kostela se v současnosti nachází sice pseudoslohový mobiliář, ten ale i zde nahradil v průběhu 19. století, jak bylo kdysi běžné, starší kusy vybavení. V letech 1752–1753 byl kostel sv. Prokopa přestavován do dnešní podoby, můžeme se proto domnívat, že mohl být v průběhu následujících let vybavován novým mobiliářem, případně že se o jeho novém zařízení alespoň uvažovalo. Pro účast Jindřicha Webera na tomto úkolu však nemáme s výjimkou zmíněné návrhové kresby (je-li její ztotožnění s lokalitou vůbec správné) žádné jiné doklady.⁹⁴⁾

Vrátíme-li se ještě jednou k prokázané účasti Webera na opravě kazatelny v Lašovicích, zjistíme, že vyplacení požadovaných 30 zl. bylo skutečně knížecím reskriptem povoleno a následujícího roku 1756 bylo nejmenovanému sochaři (pravděpodobně Jindřichu Weberovi) za práci dáno 16 zl. Kostelní účet za rok 1756 dále uvádí,⁹⁵⁾ že kazatelnu za 22 zl. štafíroval bechyňský malíř Schmidl⁹⁶⁾ a že

důchodenský písař na tento účel přidal ještě „*4 balíčky kovu po 24 kr.*“ – tedy v celkové ceně 1 zl. a 36 kr. Za práci na upevnění kazatelny pak byly radvanovskému kováři vyplaceny 2 zl. a 17 kr.

O delším pobytu Jindřicha Webera na Kovářovsku dále svědčí a lepší představu o jeho rodinných poměrech přináší také matrika pokřtěných, oddaných a zemřelých obce Kovářov.⁹⁷⁾ Navzdory všeobecným předpokladům o jeho trvalém zakotvení v Netolicích ihned po sňatku, k němuž došlo roku 1752, je v Kovářově doložen ve společnosti svojí ženy Evy v polovině července 1755 a podruhé ještě v prosinci 1756. Je nutné zdůraznit, že tento poznotek Weberovo usazení v Netolicích po roce 1752 nijak nepopírá, pouze nás zpravuje o tom, že – patrně s ohledem na předpoklad delšího pobytu na orlickém panství – se Weber přesunul do místa svého nastalého působení i s rodinou. Z prvního záznamu se dozvídáme, že dne 15. července 1755 pokřtil v kostele Věch Svatých v Kovářově místní kaplan František Holý jejich dceru Marii Magdalenu. Matriční zápis dále uvádí, že jsou oba rodiče svobodní a že otec, sochař, v Kovářově momentálně pracuje. Kmotrou dítěte byla Magdalena Matesová, sládková z nedalekého Slavoňova, svědkem křtu byl Tobiáš Mates, sládek ze Slavoňova. Zásluhou druhého matričního záznamu můžeme pobyt rodiny Weberových na tomto místě posunout minimálně do konce roku 1756. Zápis s datem 16. prosince 1756 nás totiž zpravuje o tom, že se sochaři Jindřichu Weberovi, toho času prodlévajícímu v Kovářově, a jeho ženě Evě, narodila dcera Veronika.⁹⁸⁾ Její kmotrou byla Veronika Volavková, hostinská. Svědci nebyli kvůli ohrožení života potomka požádáni. Dítě pokřtil opět P. kaplan František Holý. Skutečnost, že kmotrou dítěte byla za těchto pohnutých okolností hostinská, svědčí o tom, že se Jindřich Weber během svého pobytu v Kovářově zdržoval právě v místním hostinci. Třetí a poslední zápis ve výše uvedené matrice potvrzuje skutečnost, že Weberova dcera Veronika zemřela do dvou hodin po narození.⁹⁹⁾ Po tomto datu již o pobytu Jindřicha Webera a jeho rodiny v Kovářově nemáme dalších zpráv. Spojnici, která by vnesla alespoň trochu světla do otázky, jaké bylo pozadí Weberova angažmá na Kovářovsku, lze spatřovat nejenom ve schwarzenberském patronátu kostela Věch svatých, ale rovněž i v osobnosti netolického děkana Matěje Rudolfa Nigrina, jehož působíštěm před jeho příchodem do Netolic byl do roku 1754 právě Kovářov.

SHRNUTÍ POZNATKŮ O ŽIVOTĚ A DÍLE JINDŘICHA WEBERA

Datum narození Jindřicha Webera není sice známé, a i když nás bohužel žádný z dochovaných pramenů (ani záznam o sňatku) o jeho věku ke konkrétnímu datu neinformuje, můžeme přesto odvodit, v jakém období přibližně se mohl narodit. Připomeňme si, že jeden ze

93) SOA Třeboň, Velkostatek Orlík, Kostel v Starém Sedle. Stavební opravy na kostele 1694–1771, inv. č. 1133, sign. III K alfa 9a, fol. 124r–124v, 125r.

94) Ve snaze o objektivnost je třeba podotknout, že nejstarší dochovaná Pamětní kniha kostela sv. Prokopa ve Starém Sedle je na zápisy z doby kolem poloviny 18. století dosti skoupá. V úvodním popisu vybavení kostela připomíná v dané době hlavní „*černozlátý oltář*“. SOkA Písek, Farní úřad Staré Sedlo, Farní kronika, inv. č. I., sign. I. – 1, s. f. Jednu z mála informací o mladším vybavení interiéru tohoto chrámu tak představuje dokument dokládající pořízení oltáře sv. Prokopa nákladem farníků roku 1806. Není bez zajímavosti, že dvojici andělských postav na tento již neexistující oltář vytvořil za 85 zl. pražský sochař Petr Prachner. Podrobně k pořízení oltáře SOkA Písek, Farní úřad Staré Sedlo, Inventáře, inv. č. 76, sign. II.III.4, kart. č. 4, s. f.; Toman Jan, Staré Sedlo, inv. č. 1020, kart. 40, nepag.

95) SOA Třeboň, Velkostatek Orlík, inv. č. 2473, sign. III K alfa 5/1, kart. 1001, kn. č. 780, nepag.

96) Bechyňským malířem „*Schmidlem*“ byl jistě míněn malíř Jan Kašpar Šmidl, jemuž byla v Bechyni 26. května 1753 pokřtěna dcera Anna Marie a dne 3. srpna 1756 tamtéž pokřtěn syn Václav Dominik. SOA

Třeboň, Sbírka matrik jižních Čech, sign. Bechyně 4, narození, fol. 18, 56.

97) SOA Třeboň, Sbírka matrik jižních Čech, sign. Kovářov 6, narození, fol. 447r.

98) Tamtéž, fol. 457v.

99) SOA Třeboň, Sbírka matrik jižních Čech, sign. Kovářov 6, zemřelí, fol. 592v.

starších literárních zdrojů uvádí jako předpokládané datum narození Jindřicha Webera období kolem roku 1710. Avšak s přihlédnutím k tomu, že ještě v roce 1738 křtil ve farním kostele v Kostelci v západních Čechách jeho otec Jan Adam Weber jedno ze svých dětí, se zdá být toto datum předpokládaného narození Jindřicha Webera přeci jen příliš časně. Uvádíme to i s vědomím skutečnosti, že mohl být teoreticky vícekrát ženatý a že se děti v rodině Weberových mohlo narodit více a ve větším časovém rozptylu. A. Gnirsem citovaný pramen o Jindřichu Weberovi udává, že byl jedním „z kladrubských dvojčat“. Zda byl jeho bratr Ondřej opravdu jeho dvojčetem, nebo zda si byli bratři pouze hodně blízcí věkem, nedokážeme rozhodnout. Protože však známe datum úmrtí a věk jeho bratra Ondřeje (zemřel v Kašperských Horách roku 1801 údajně ve věku 79 let), můžeme značně zpřesnit i datum narození Jindřicha Webera a klást jej do období kolem roku 1722. Místo narození obou bratrů však i nadále zůstává neznámé.

Nové poznatky z Weberova života, o nichž bylo pojednáno výše, naznačují, že otázka jeho tradovaného „usazení“ v Netolicích je poněkud složitější, než se až doposud v literatuře uvádělo. Smlouva s prachatickým děkanem na zřízení postranního oltáře Bičování Krista z počátku července 1752 zmiňuje Webera jako kašperskohorského sochaře. V letech 1753–1755 se v rámci korespondence schwarzenberských úředníků hovoří o Weberovi opět jako o sochaři z Kašperských Hor nebo dokonce jako o sochaři bydlícím v Kašperských Horách. Jedná se však o dobu, kdy byl již prokazatelně činný v Netolicích – např. pro bratrstvo sv. Barbory. Sám Weber se však v jednom ze svých dopisů sepsaných v říjnu 1755 odvolává na psaní, které mu v předchozích letech v záležitosti vnitřního vybavení kostela ve Lštění zaslal vimperský hospodářský ředitel Jan Josef Čapek, a to do Netolic. Povědomí o skutečném místě působení Jindřicha Webera bylo jistě mimo rozlišovací schopnost knížecích úředníků. Větší výpovědní hodnotu lze v této souvislosti přisoudit Weberovu tvrzení. V každém případě jsou však zmínky schwarzenberských úředníků důležitým svědectvím dokládajícím úzké vazby Jindřicha Webera ke Kašperským Horám a nepřímo tak potvrzují jeho delší zakotvení na tomto místě (snad právě v dílně Antona Thumbse).

Prameny spojující Jindřicha Webera s Netolicemi jej nejčastěji obdařují přízviskem „řezbář zdejší“. Netolické matriky pak u jeho jména uvádějí pouze „*incola Netolicensis*“ – tedy obyvatel Netolic, nikoli měšťan (*civis*). Zdá se tedy, že navzdory několikaletému setrvání na tomto místě, nezískal Weber v Netolicích měšťanské právo, nevlastnil zde žádný dům a bydlel patrně v podnájmu. Tomu nasvědčuje i jeho nenadálé zmizení po roce 1763. Na rozdíl od svého bratra Ondřeje, který se po svém sňatku v roce 1752 usadil v Kašperských Horách, Jindřich Weber (ač ženatý a otec několika dětí) patrně nikde trvale nezaťkoval a místo svého pobytu volil s ohledem na pracovní nabídky.¹⁰⁰⁾ Prameny naznačují, že obdobný způsob živo-

ta vedl i jeho otec. Do jaké míry byl tento *modus vivendi* v období kolem poloviny 18. století mezi umělci běžný, nedokážeme vzhledem k nízké probádanosti a nedostatku shromážděného srovnávacího materiálu posoudit. Možnost trvalého zakotvení na určitém místě pochopitelně souvisela s úspěšným provozováním umělecké činnosti a s tím souvisejícím finančním zajištěním a pochopitelně také s rodinnými vazbami. Vzhledem k nejisté ekonomické situaci, nutnosti cestovat za zakázkami či kvůli práci na pozici pouhého tovaryše či pomocné síly v sochařské dílně odkládala řada sochařů svůj sňatek a ženila se až v pozdějším věku, kdy již disponovali jistým společenským postavením a byli z hlediska obživy zajištěni.¹⁰¹⁾ Případ Jindřicha Webera je však dokladem odlišné praxe.¹⁰²⁾

Kusý je také dosavadní stav poznání konce Weberova života. Poslední zmínku o něm představuje vyplacení mzdy za oltář sv. Floriána v Netolicích z roku 1763, od té doby se již jeho jméno či jméno jakéhokoli člena jeho rodiny v netolických matrikách a ostatních dosud známých pramenech nevyskytuje. Vzhledem k dosavadnímu způsobu jeho života lze předpokládat, že se i s celou rodinou opět přesunul na jiné působiště. (Jeho věk, který nebyl k roku 1763 nikterak vysoký, by tomu rovněž nasvědčoval.) Rok 1763 tak není nutné v tuto chvíli považovat za konec jeho života. Stále tedy můžeme doufat, že místo jeho dalšího působení snad i spolu s jeho dosud nepovšimnutými díly na své objevení teprve čekají. S rukou Ondřeje Webera, který žil podstatně usedlejší způsobem života a který je průběžně uváděn v kašperskohorských matrikách jako „*statuarius*“, nedokážeme paradoxně spojit žádné konkrétní dílo.

S přesnějším určením data narození Jindřicha Webera získává zásadní trhliny Blažičkova hypotéza o jeho autorství Kalvárie v Plané u Mariánských Lázní z roku 1727.¹⁰³⁾ Pokud je toto datum správné, mohli bychom vzhledem k jeho předpokládanému narození v roce 1722 jeho spoluúčast na tomto díle vyloučit. Je ale třeba zdůraznit, že uváděná datace vzniku tohoto sousoší vyvolává značné pochybnosti. Vzhledem k stylové pokročilosti díla se zdá být přece jen dosti časná. Nahlíženo čistě z pohledu formální analýzy by bylo možné vznik této skupiny klást o 15–20 let později. Pokud by se však rok 1727 ukázal být jako pravdivý, měli bychom v tomto případě co do činění s „neznámým Braunovým vyučencem“. Patrně jediným dosud známým západočeským sochařem ovlivněným tvorbou M. B. Brauna byl Jakub Artschlag ze Stráže na Tachovsku. Absence monografického zpracování této osobnosti opět neumožňuje formulovat konkrétnější závěry,

100) Pro srovnání můžeme zmínit Weberova vrstevníka Ignáce Hammera (Hommera). Tento sochař, jenž působil především na pomezí středních a jižních Čech, navzdory zakázkám realizovaným ve značné vzdálenosti od domova (Vlachovo Březí, Tábor) až do konce svého života pobýval v Dobré Vodě u Březnice.

101) Jako příklad může posloužit čimelický sochař Jan Karel Hammer (Hommer), který se ženil až v pokročilém věku 40 let. Poměrně pozdě se oženil i jeho druhorozený syn František Hammer, a to ve věku 48 let. Jeho starší bratr Jan Václav se sice oženil již ve věku 23 let, ale četné změny místa bydliště v rámci Prahy, kde působil v letech 1761–1792 jako řezbář, svědčí (podobně jako změny míst pobytu u Jindřicha Webera) o jeho nejistém postavení. Ignác Hammer, další ze synů zmíněného Jana Karla Hammera, je příkladem jiné běžné dobové praxe, kdy se (ve věku 27 let) oženil s ovdovělou snachou řezbáře Františka Turnovského z Dobré Vody u Březnice. Tento v pořadí třetí syn se tak stal díky jistotě v podobě zázemí zavedené sochařské dílny pokračovatelem rodinné profese.

102) Podobně se za práci přesouvali i s rodinou členové sochařské rodiny Kitzingerů, srov. K. Loub, Tři (čtyři) sochařské generace rodiny Kitzingerů. Diplomová práce, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, 2021, rkp.

avšak jeho výtvarný projev, tak jak jej známe v současnosti, s Kalvárií v Plané nekoresponduje. Mnohem blíže má tato skupina právě k tvorbě Jindřicha Webera – zejména v pojetí dynamicky vířící drapérie zcela popírající tělesné jádro figury či v naturalistickém ztvárnění dvojice lotrů po stranách Ukřižovaného. Kriticky však musíme připustit, že obličejová typika (zejm. výrazné nosy) přítomných ženských postav – Bolestné Matky Boží a sv. Máří Magdalény – je Weberově malebné Madoně z Úterý poněkud vzdálená. Protože se doposud nepodařilo časnou dataci Kalvárie z Plané ověřit, ponecháme otázku autorství tohoto pozoruhodného díla otevřenou. Konečně, narození Jindřicha Webera v období kolem roku 1722 by podstatně více konvenovalo hypotéze o předpokládané tovaryšské cestě bratrů Weberových, která je měla podle panujícího přesvědčení dovést mj. i do dílny Antona Thumbse v Kašperských Horách.

S výjimkou jediného případu, kdy pro bratrstvo sv. Barbory v Netolicích provedl roku 1760 „*stoccatorské dílo*“, vystupoval Jindřich Weber na všech zakázkách vždy v roli řezbáře, a tak jej také uvádějí dobové českojazyčné prameny. Z pohledu dnešní terminologie by tento termín předpokládal pouze dovednost práce se dřevem. V latinských textech uvedený pojem „*statuarius*“ či německý „*bildhauer*“, který ve spojení se svojí osobou použil sám Weber, však již takto konkrétní význam nemají. I když doposud neznáme žádná jeho kamenosochařská díla, neznamená to, že by práce s tímto materiálem nebyl schopen. Zmínka o jeho štukatérské práci pro kapli sv. Barbory ostatně stvrzuje jeho širší materiálový záběr.¹⁰³⁾ Pokud přijmeme úvahu V. Ryšavého o účasti Jana Adama Webera na štukovém oltáři v kapli sv. Vojtěcha a Václava v Ostrově u Stříbra v roku 1738, můžeme se dohadovat, že práce s touto matérií nebyla Jindřichu Weberovi cizí a že si tuto schopnost osvojil ještě v dobách svého školení v domácím prostředí. Musíme však přiznat, že se i v tomto případě pohybujeme na příliš tenkém ledu.

Od doby, kdy byl publikován první odborný článek o Jindřichu Weberovi, se soubor jeho identifikovaných prací podstatně rozrostl. Veškerá dosud poznaná díla si jsou blízká datem svého vzniku, nikoli však geografickým rozptylem. Weberovy známé práce pocházejí z druhé poloviny 40. a z 50. let 18. století. Musíme však konstatovat, že se jejich větší část nedochovala. Řezbářské práce v Kovářově či recentně objevený návrh postranních branek určených patrně do kostela ve Starém Sedle se tak zařadily po bok kláštera v Teplé, kde je Weberovo dílo rovněž doloženo pouze písemnými prameny. Návrhy oltářů pro kostel ve Lštění pak v díle Jindřicha Webera zakládají zcela novou kategorii nerealizovaných prací. Jak již bylo zmíněno, k nemnoha jeho dochovaným dílům patří vnitřní

zařízení děkanských kostelů v Prachaticích (boční oltář Bičování Krista) a v Netolicích (kazatelna, boční oltáře sv. Vojtěcha a sv. Floriána).

Tradované připsání řezeb českých zemských patronů z bočních oltářů v lodi klášterního kostela v Kladrubech ruce Jindřicha Webera nelze podle našeho soudu přijmout bez výhrad. Ve snaze spojit s rodem Weberů (působících dle výpovědi dobových pramenů v Kladrubech) nějaké konkrétní dílo z této lokality mohla být v minulosti zavádějícím vodítkem v první řadě nápadná slohová odlišnost těchto řezeb od zbylé vnitřní výzdoby chrámu a dále také drapérie figur, která vykazuje nezanedbatelnou míru dynamiky. Přestože je dramaticky traktovaná drapérie jedním z hlavních výtvarných rysů v díle Jindřicha Webera, způsob, jakým se s ní nakládá u světeckých postav z bočních oltářů v Kladrubech, i jejich osobitá typika tváří nepodobná Weberově tvorbě, nás ponoukají hledat autora těchto prací v jiném okruhu. Vzhledem k předpokládanému datu vzniku této dvojice protějškových oltářů v období kolem roku 1743 a skutečnosti, že autorem jednoho z oltářních obrazů byl malíř Václav Schmidt z Plané, který s rodinou Weberů prokazatelně udržoval styky, lze polemizovat o možném autorství Jana Adama Webera. I v tomto případě se však kvůli naprosté neznalosti jeho výtvarného projevu pohybujeme na úrovni pouhých spekulací. Za stávající situace je třeba si zachovat kritický přístup k připsání těchto prací rukám Weberů, protože po formální stránce nevykazují žádnou spojitost s jejich (resp. jeho) dosud poznaným dílem.

Z hlediska finančního ohodnocení můžeme Jindřicha Webera (s přihlédnutím k lokalitě, v níž působil, charakteru objednávek, době a objednavatelům) zařadit k tehdejšímu průměru.¹⁰⁵⁾ Pokud by došlo k realizaci Weberem navrženého hlavního oltáře pro poutní kostel sv. Vojtěcha ve Lštění v podobě a za ceny, jaké navrhoval, zařadilo by se mezi jeho nejdražší zakázky právě toto dílo. Záleželo by pochopitelně na tom, která z předložených variant návrhu by byla provedena. Připomeňme, že cenu první varianty návrhu hlavního oltáře pro Lštění odhadoval Weber na 300 zl., druhou variantu na 600 zl. Hned vzápětí by z hlediska své ceny následovaly boční oltáře pro tentýž chrám, každý v částce 150 zl. Právě cena požadovaná za tato díla sehrála zásadní (byť ne jedinou) roli v konečném rozhodnutí vimperského ředitele Čapka Jindřicha Webera nakonec odmítnout. Reálně nejdražší uskutečněnou zakázkou tak bylo zřízení kazatelny v děkanském kostele v Netolicích, za niž bylo zapláceno 400 zl. V porovnání s dalšími Weberovými realizacemi se může zdát uvedená cena jako přemrštěná. Je však důležité si uvědomit, že v tomto případě pramen uvádí celkovou cenu kazatelny – tedy cenu za řezbářskou a štafířskou práci dohromady – včetně dalších drobnějších prací (zhotovení „*cancelli*“, vyhlášení průchodu ze sakristie atd.). Vezmeme-li v úvahu, že štafíři bylo za jeho práci zpravidla vypláceno o čtvrtinu

103) Srov. O. J. Blažiček – D. Hejdová – P. Preiss, o. c. v pozn. 32, s. 66.

104) Dobový slovník nerozlišoval mezi řezbářem a sochařem. Termín sochař českojazyčné texty v 18. století neznají. Označení řezbář tak mohlo zahrnovat i umělce pracující s kamenem. Lze předpokládat, že s ohledem na poptávku či na základě osobních preferencí upřednostňovali sochaři buď dřevo, či kámen. Schopnost zpracovat oba materiály však byla vlastní většině z nich. Specializace pouze na jeden druh z uvedených materiálů nebyla obvyklá. Pokud měli sochaři potřebu zdůraznit svoje mimořádné schopnosti, jednalo se zpravidla o znalost kovoliteckých technik či o práci s výlučnými materiály jakými byly např. mramor či alabastr atp. Za připomínku děkujeme Mgr. Kateřině Adamcové, Ph.D.

105) O. J. Blažiček se k cenám Jindřicha Webera, resp. sochařských uměleckých děl v tomto období vyjádřil následujícím způsobem: „Není mimořádně velkých osobností a tedy ani velkých rozdílů v odměnách; od 120 zl. do 200 zl. počítají za své oltáře M. Schönherr, Fr. I. Weiss, R. Prachner i J. A. Quitainer. Venkovští mistři jsou poněkud lacinější; netolický Weber dostává 90 až 130 zl. za oltář, kutnohorský F. M. Katterbauer dokonce jen 50 florent.“ – O. J. Blažiček, o. c. v pozn. 4, s. 170.



Obr. 13: Netolice, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Socha Krista – Rozsévače na stříšce kazatelny. Autor Jindřich Weber, 1749.

až třetinu více než byla cena řezbářského a truhlářského díla, zjistíme, že částka vyplacená Jindřichu Weberovi byla o poznání adekvátnější. I tak však náleží uvedenému dílu prvenství na pomyslném žebříčku cen jeho zakázek. Kazatelna v děkanském chrámu v Netolicích je z hlediska koncepčního i obsahového pojata velmi originálně. Připomeňme její fantaskní dekorativní aparát aplikovaný na jinak standardně konstruovanou architekturu a bohatou figurální výzdobu – pěti reliéfů, symboly 4 evangelistů, andělů komparz, střechu kazatelny pojatou jako výsek terénu a na ní výrazově velmi sugestivní vrcholovou sochu Krista-Rozsévače.

Co do výjimečnosti svého pojetí a tomu odpovídající ceny následuje vzápětí po kazatelně oltář sv. Floriána určený do téhož chrámu, za nějž bylo řezbáři vyplaceno 130 zl. Za protějškový oltář sv. Vojtěcha, jehož provedení lze zařadit k „tradičnějším“ zakázkám, získal Jindřich Weber 90 zl. Jen o něco méně, celkem 80 zl., bylo umělci shodně vyplaceno jak za oltář Bičování Krista v děkanském chrámu v Prachaticích, tak za hlavní oltář farního kostela v Kovářově. V případě ostatních zakázek, mezi něž patřily opravy stávajícího zařízení, dekorátorské práce a drobné jednotlivosti, se pohybujeme v podstatně nižších částkách nepřesahujících 20 (resp. 21) zl. Dosud nevíme, zda za výraznými díly z Weberovy produkce, k nimž patří zejména kazatelna a oltář sv. Floriána z Netolic, stojí ně-



Obr. 14: Netolice, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Boční oltář sv. Floriána. Autor Jindřich Weber, 1759–1763.

jaký konceptor, nebo zda jsou výsledkem sochařovy vlastní kreativity. Pouze spekulovat můžeme, že si byl Weber vědom kvality některých svých prací, přičemž celkovou cenu zakázky stanovil nejen podle standardních kritérií (např. časová náročnost práce), ale i na základě výtvarné a ikonografické originality.

Přestože Jindřicha Webera známe dosud jen jako tvůrce oltářních celků, volných soch s náboženskou tematikou, příp. užitého umění pro církevní rítus, okruh jeho objednavatelů byl poměrně široký. Až do nedávné doby jsme mohli do této skupiny zahrnout pouze církevní osoby (představitelé klášterů a správce farností), měšťany a cechovní sdružení. Z recentního výzkumu však vyplynulo, že k Weberovým zákazníkům patřili také aristokraté a laická náboženská bratrstva.

O první a dodnes relevantní zhodnocení tvorby Jindřicha Webera se pokusil František Matouš.¹⁰⁶⁾ Charakterizoval jej jako sochaře „pracujícího s ustálenou zásobou forem, jimiž však vládne s velikou bezpečností a již umí s dostatek obměňovati, aby nepůsobil jednotvárně“. V tomto smyslu poukazoval zejména na ustálená pohybová schémata figur a gestikulaci jejich rukou, které byly variovány v několika základních sestavách. V podobném duchu se vyjádřil i o obličejové typice soch, jež byly odlišeny pou-

106) F. Matouš, o. c. v pozn. 2, s. 482–483.



Obr. 15: Netolice, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Ústřední socha sv. Floriána z bočního oltáře. Autor Jindřich Weber, 1759–1763 (stav 2023).



Obr. 16: Prachatice, kostel sv. Jakuba. Anděl s křížem z bočního oltáře Bičování Krista. Autor Jindřich Weber, 1752–1754 (stav 2023).

ze „v detailech a přídacích“ a které byly „převedeny až na samé pomezí naturalismu“. Poukazoval na skutečnost, že navzdory reálnému budování tělesného jádra figur byla z postav akcentována především ramena a části nakročených končetin, zatímco zbytek těla a jeho pohyb byl znejasněn drapérií, která byla „traktovaná s opravdovou fantasií a virtuositou“. Velkoryse pojatá, členitá drapérie byla podle Matouše ve Weberově díle hlavním výrazovým prostředkem a jako taková se významným způsobem podílela na utváření celkové kompozice figur, zdůrazňovala jejich prostorovost a beztak již značně otevřený obrys, potlačovala jejich hmotnost a „zastírala stereotypnost postojů“ – mělké záhyby vedle hluboce probraných, tenké řasy a ostře vytažené hřebeny v sousedství oblých přechodů. Souhlasíme s Matoušovou poznámkou, že to byla právě drapérie, v níž se „projevil sochařův plastický smysl nejmarkantněji“. Tvorbu Jindřicha Webera ve všech jejích aspektech (kompozičních schématech, gestikulaci, výrazu tváří i drapérii) považoval za ztělesnění „decentního a graciešního dekorativismu“. I když bylo podle něj Weberovo dílo časově i formálně značně vzdáleno „velkým formám baroka“, nespatoval v sochách „velké formální uklidnění, jež je typické pro německé rokoko“.

Na počátku 50. let minulého století se pozornost Jiřího Hilmerý upřela, byť velmi zběžně, k Weberovu oltáři Bičo-

vání Krista v děkanském kostele v Prachaticích. Ve svém článku předně poukázal na příbuznost netolických prací s andělskými figurami z uvedeného oltáře, které ostatně vznikaly ve stejném období (obr. 16; 17).

Alespoň stručně charakterizoval tvorbu Jindřicha Webera O. J. Blažíček v syntéze *Sochařství baroku v Čechách*.¹⁰⁷⁾ Pokročilé 18. století se podle něj ve Weberově díle projevilo pouze „ornamentem a zdrobněním měřítka soch i oltářů“, zatímco v nich i nadále „přežíval dynamismus radikálního baroku“. Weberovo dílo posloužilo Blažíčkově jako ilustrace nepřipravenosti českého venkova v období před polovinou 18. století přijmout „poučky klasicismu“, které se již rozmáhaly v tvorbě Weberových pražských současníků, jakými byli např. J. A. Quitainer či I. F. Platzer. O. J. Blažíček považoval Webera za nesmírně expresivního tvůrce vzdáleného „všeho rokokového zjemnění“, jehož slohové východisko bylo na pozadí „fantaskně rozložených rouch“, drobných „postaviček krátkých sukovitých těl“ a „příkrých gest“, vyznačujících se „hrbolatými nosy a velkýma očima nad vyčnělými lícními kostmi“, jen těžko rozluštitelné.

Dílo Jindřicha Webera patrně nejvíce odsoudil E. Bachmann.¹⁰⁸⁾ V jeho charakteristice Weberovy tvorby se mj. ob-

107) O. J. Blažíček, o. c. v pozn. 4, s. 228–229.

108) „Man hat freilich den Eindruck, daß Heinrich Weber das Fremdländisch-



Obr. 17: Prachatice, kostel sv. Jakuba. Anděl (původně s houbou nabodnutou na tyči/yzopu) z bočního oltáře Bičování Krista. Autor Jindřich Weber, 1752–1754 (stav 2023).



Obr. 18: Netolice, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Socha sv. Placida (?) z bočního oltáře sv. Vojtěcha. Autor Jindřich Weber, 1752 (stav 2023).

jevuje přirovnání světeckých figur ke „koketním a hloupým Hunům“ („kokett-stupide Hunnen aussehen“). Svéráznou obličejovou typiku Weberových postav (obr. 18; 19; 20) nahlížel jako reminiscenci „cizozemsko-východní noty“, jejíž karikaturní provedení a snahu zveličovat připodobňoval k obecné tendenci rokoka „parodovat exotiku v chinoiseriích.“

Se všemi výše uvedenými (a ne vždy lichotivými) soudy poněkud ostře kontrastuje fakt, že Madonu z Úterý, od roku 1964 přijímanou jako dílo Jindřicha Webera, provází od počátku jejího uvedení do odborné literatury hodnocení podstatně uspokojivější. Poněkud paradoxně se tato práce odsuzovaného provinčního mistra stala pro zahraniční publikum příkladem ilustrujícím výjimečnost a šíří rozptýlu uměleckého projevu v Čechách v pozdním baroku.

Odborné články zabývající se Jindřichem Weberem, které se od 60. let minulého století objevily, byly zpravidla postavené na nových archivních zjištěních a týkaly se zejména jeho životních osudů, méně jeho tvorby. Pokud se podařilo prameny doložit jeho účast na dosud neznámých zakázkách, jednalo se převážně o drobnější úkoly,

kteří prozatím nejsme schopni ztotožnit s dochovanými pracemi.¹⁰⁹⁾ Pokus o novou analýzu Weberovy tvorby však žádný z těchto mladších textů neučinil. Jednu z výjimek představuje dizertační práce Kateřiny Adamcové, která na příkladu řezby Madony z Úterý a její komparace s dílem Jana Adama Dietze vystihla podstatu Weberova uměleckého projevu.¹¹⁰⁾ Ocenila především „lyrické ladění“ řezby prodchnuté „bezstarostnou radostností“, „nevšední půvab“ a „taneční lehkost“, které podtrhuje specifická dekorativní modelace drapérie „skládáná do abstraktních vzorců“, jejímž „cílem je vytvořit esteticky působivý celek“. Až potud se výběr termínů charakterizujících Weberovo dílo zásadně neliší od starších hodnocení. K. Adamcová však upozornila na jeden z důležitých aspektů, jímž se Weberovo dílo liší od tvorby jeho soupeřníka, jehož práce byly rovněž nadány značnou mírou expresivity a kterému bylo kdysi přisuzováno i autorství Madony z Úterý. Míní, že v případě této řezby „bylo obsahové sdělení sochy odsunuto zcela do pozadí“ ve prospěch prezentace „čistě estetické kvality figury“. Tento přístup však byl Janu Adamu Dietzovi zcela cizí. Drapérie sochy, byť její uspořádání a skladebné principy mohou místy Dietzovu tvorbu připomínat, dosahují zcela jiných modelačních výsledků. V pracích členů jezeřské

-Östliche der böhmischen Kunstlandschaft in ähnlicher Weise karrierend übersteigert und parodiert wie das Rokoko allgemein das Exotische in den Chinoiserien.“ E. Bachmann, o. c. v pozn. 28, s. 151.

109) Srov. V. Starý, o. c. v pozn. 7, s. 215–216.

110) K. Adamcová, o. c. v pozn. 55, s. 276–277.



Obr. 19: Netolice, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Socha sv. Benedikta z bočního oltáře sv. Vojtěcha. Autor Jindřich Weber, 1752 (stav 2023).



Obr. 20: Netolice, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Socha sv. Jakuba ml. na oltáři sv. Floriána. Autor Jindřich Weber, 1759–1763.

dílny na rozdíl od Jindřicha Webera „nikdy oděv neztratil svůj textilní charakter“. Pro Weberovo autorství Madony z Úterý podle K. Adamcové svědčí i obličejový typ.

NÁVRHOVÉ KRESBY

Jedinečnou a neoddělitelnou součástí díla Jindřicha Webera jsou jeho návrhy oltářních celků, které co do počtu i kvality patří v domácím kontextu k výjimečným souborům. Málo známý jihočeský sochař druhé kategorie se tak může pochlubit souborem návrhových kreseb, které počtem i úrovní svého zpracování snesou srovnání s díly takových umělců, jakými byli např. členové sochařského rodu Jelínků z Kosmonos či Leopold Hueber. S výjimkou jediného případu, kterým je návrh pro děkanský chrám v Prachaticích, na tom má zásluhu především výborně dochovaný, zpracovaný a systematicky uspořádaný schwarzenberský archiv, zaštiťující rozsáhlá území. Svou roli sehrála i kontinuita držby jednotlivých panství v rámci jediného rodu.

Do dobové sochařské praxe a Weberova myšlenkového světa skrytého na pozadí jednotlivých realizací nás nechává alespoň částečně nahlédnout pětice návrhových kreseb. Na základě dosud poznaného se zdá, že navzdory originalitě Weberova výtvarného projevu se jeho praxe

nijak zásadně neodlišovala od jeho souputníků. Jak dokládá většina z identifikovaných Weberových návrhových kreseb, měl ve zvyku objednavateli budoucí podobu díla prezentovat zpravidla ve dvou variantách odlišujících se jak kompozicí a použitým architektonickým tvaroslovím, tak i dekorativním aparátem, což lze označit za obvyklý postup.

Nejstarším ze skupiny je variantní návrh oltáře Bičování Krista v děkanském kostele sv. Jakuba v Prachaticích z roku 1752 (obr. 21). Proveden byl technikou lavírované perokresby, která představuje oltář edikulového typu vrcholící motivem vítězného oblouku. Střed oltáře je vyhrazen nikoli oltářnímu obrazu, ale prosklené skříně určené na vystavení uctívané sochy Zbičovaného Krista u sloupu, na níž spočívá v partii oltářního nástavce monumentální socha Bolestné Matky Boží s mečem vetknutým do hrudi. Čelo oltářní menzy měl v případě nerealizovaného návrhu zdobit figurální reliéf s námětem Krista na hoře Olivetské. Předložené varianty možné podoby oltáře se dále liší nejenom typem užitého architektonického tvarosloví, ale i druhem a množstvím dekorativního aparátu. Návrh doprovodných andělských figur držících nástroje Kristova utrpení (kříž, houba na tyči / yzopu) po stranách prosklené skříně dával objednavateli ke zvážení jejich odlišné kompoziční řešení ve vztahu k celku oltáře. Varianty návrhu oltáře nebyly Jindřichem Weberem nijak označeny,



Obr. 21: Jindřich Weber, návrh bočního oltáře Bičování Krista do kostela sv. Jakuba v Prachaticích, 1752 (SOA Prachalice, o. c. v pozn. 24).

spokojit se proto musíme při popisu tohoto návrhu s prostým slovním spojením „po levé a pravé straně z pohledu diváka“. Zdá se, že u objednavatele zvítězila varianta „po levé straně“, která pracuje se sedícími andělskými postavami a bohatším dekorem a která na rozdíl od svého protějšku více potlačuje tektoniku architektonické struktury oltáře. Ze srovnání s konečnou realizací se však zdá, že došlo k redukci výzdobných prvků. Nejnápadnější změnou oproti předloženému návrhu je ale absence figury Bolesné Panny Marie. Jako první se tímto návrhem podrobněji zabýval J. Hilmera, který z komparace návrhu a stávající podoby oltáře vyvodil závěr, že si v případě prachatické zakázky nakonec objednavatel zvolil řešení „plasticky bohatší“ a „kompozičně ucelenější“. Tato, v návrhové kresbě značně dominantní figura, byla nahrazena motivem probodeného Kristova srdce s trnovou korunou obklopeného paprscitou svatozáří. Popsané řešení vyzdvihl Hilmera slovy, že se řezbář „v konečném provedení lépe přizpůsobil podmínkám architektonického prostředí“, poněvadž se dotčený motiv mohl na rozdíl od figury Bolesné Matky

Boží mnohem lépe uplatnit na pozadí oválného okna kaple, do které byl oltář situován.¹¹¹⁾ Dodejme, že rozhodnutí „vynechat“ postavu Bolesné Matky Boží bylo šťastné i s ohledem na ústřední figuru Bičovaného Krista, pro niž byl tento oltář zhotoven. Působivé ztvárnění postavy Panny Marie v oltářním nástavci by na sebe snad až příliš strhávalo pozornost v neprospěch starší uctívané sochy ve středu oltáře, která svým poněkud strnulým postojem a jistou bezvýrazností nemůže konkurovat Weberovým expresivním figurám. O mechanismech vedoucích ke změně předloženého návrhu však nevíme nic bližšího. Nevíme, zda byla změna podoby zakázky iniciována samotným řezbářem, či zda za tímto rozhodnutím stál objednavatel.

V říjnu 1753 předložil Jindřich Weber k posouzení dvojici návrhů¹¹²⁾ na hlavní a boční oltář určených do poutního kostela sv. Vojtěcha ve Lštění na Vimpersku (obr. 10; 11). Opět se jedná o variantní návrhy provedené technikou lavírované perokresby. Přestože nikdy nedošlo k jejich realizaci, je na místě se pozastavit zejména u hlavního oltáře, který byl zamýšlen vzhledem k patrocinium místa, pro nějž byl určen, jako pocta českým zemským patronům v čele se sv. Vojtěchem. Variantní návrh představuje monumentální, prostorově formovanou portálovou oltářní architekturu, jejíž prvky se pod bohatým dekorativním aparátem sestávajícím zejména z rokajových rozvilin rozplývají do téměř amorfních struktur. To platí především o finančně méně náročné variantě č. 1, i když rozbujelý rokokový dekor je vlastní oběma návrhům. Naproti tomu téměř o polovinu dražší variantní návrh č. 2 se vyznačuje jasnější artikulací architektonických článků; v našem případě kombinací sloupové a pilastrové architektury, bohatší profilací říms atp. Oltářnímu nástavci je představena menza nesoucí tabernákl. Z figurální výzdoby této části oltáře zaujme především motiv okřídlené andělské hlavy po straně svatostánku (varianta č. 1). Ze srovnání se zbývající figurální složkou oltáře je však tento motiv silně naddimenzovaný. Inspirací pro toto neobvyklé řešení se patrně staly, jak se můžeme na základě doloženého Weberova pobytu v Kladrubech domnívat, obdobně pojaté okřídlené andělské hlavy z hlavního oltáře zdejšího klášterního kostela (obr. 22). Varianta č. 2 naopak po straně svatostánku předpokládá standardně pojatou figuru adorujícího anděla – efěba s gestem oddanosti a úcty. Pro reliéfní výzdobu dvířek tabernáklu byl zvažován motiv rokajové mušle či figurální výjev – pravděpodobně scéna Poslední večeře (naznačeno jen velmi schematicky). Na architekturu oltáře měl podle původního záměru autora po stranách navázat motiv konzoly nesoucí postavu světce (varianta č. 1) či oltářní branky (varianta č. 2) završené figurou téhož. Hlavnímu oltáři dominovala v centru retáblu nika s figurou sv. Vojtěcha v gestu žehnání. Půvabný eféb vznášející se nad figurou světce přidržoval nad jeho hlavou biskupskou mitru. Na biskupskou hodnost upozorňovala i dvojice dětských andělů u jeho nohou, která vedle symbolu mučednické smrti sv. Vojtěcha (kopí) přidržovala další z biskupských insignií – berlu. Záklenek niky, do níž byla figura sv. Vojtěcha situována, zasahoval do oblasti rozfatého kladí a pronikal až do prostoru oltářního nástavce.

111) J. Hilmera, o. c. v pozn. 25, s. 61–62.

112) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 77.



Obr. 22: Kladruhy, klášter, kostel Nanebevzetí Panny Marie, sv. Wolfganga a Benedikta. Detail hlavního oltáře se svatostánkem a dvojicí okřídlených andělských hlav. Autor Matyáš Bernard Braun (dílno), 1726 (foto M. Micka, 2023).

Doprovodné figury po stranách oltáře představovaly zleva sv. Václava a sv. Zikmunda, zprava sv. Prokopa a sv. Ludmilu. Podstavec / konzola nesoucí figury světců v těsném sousedství retáblu vykazují jisté „prohřešky“ proti správnému perspektivnímu zobrazení. Jejich neorganické napojení na zbytek oltářní architektury a zobrazení „jakoby z nadhledu“ působí v rámci správně uchopené lineární perspektivy oltáře poněkud rušivě a cizorodě. O tomto jevu však nemusíme nutně uvažovat jako o nedostatku, který by snižoval kvalitu jinak velmi zdařilého návrhu, ale jako o záměru autora. Jeho doposud poznané

kreslířské dílo nás přesvědčuje o tom, že si byl schopen poradit i s poměrně složitými perspektivními zkratkami. Tímto neobvyklým znázorněním světeckých figur mohl čistě hypoteticky sledovat určitý výtvarný záměr – např. lepší prezentaci postav a jejich postojů.

Po stranách oltářního nástavce měly úseky roztaženého kladí nést postavy sv. Víta a sv. Jana Nepomuckého. V případě 2. varianty byl návrh rozhojněn o andělský komparz pověřený nesením světeckých atributů (biret u sv. Jana Nepomuckého, mitra u sv. Prokopa). Střed oltářního nástavce nesl motiv holubice Ducha svatého obklopené plamennou svatozáří tvořenou ohnivými jazyky. Vertikální spojnicí mezi symbolem třetí Božské osoby a postavou sv. Vojtěcha vytvářela vedle již zmiňované figury anděla-eféba s mitrou i rozevřená kniha – obecný symbol učenosti světce či odkaz na knihu řádových pravidel.

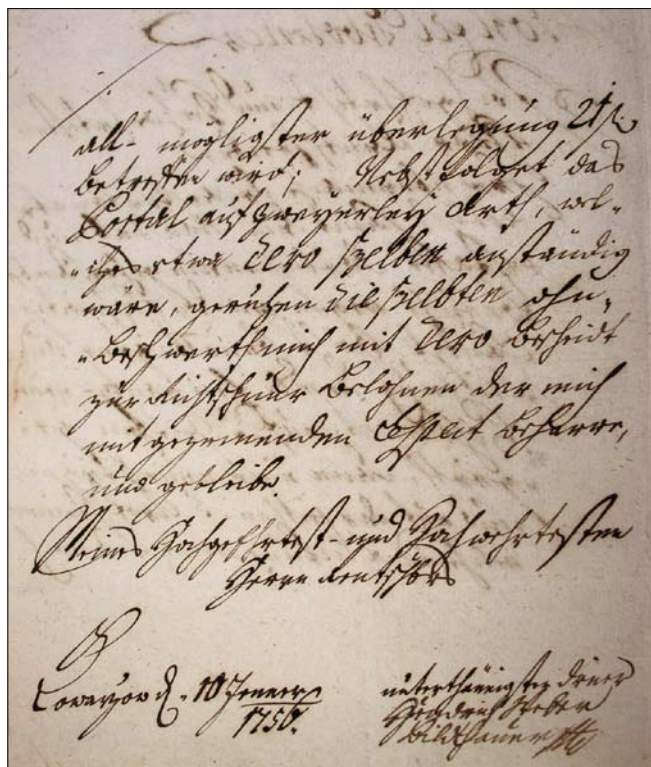
Zamýšlenou podobu postranních oltářů v kostele sv. Vojtěcha ve Lštěni představuje druhý Weberův návrh, který je pojímá jako jednoduché edikuly s dvojicí světeckých postav po stranách. Rokajový ornament je v porovnání s návrhem hlavního oltáře v tomto případě značně redukován, čímž nechává vyniknout tektonice oltářní stavby. Pyramidálně komponovaný oblačný nástavec tohoto bočního oltáře vrcholil figurou Boha Otce a vedle komparzu andělích hlav a figur třímajících atributy hořícího srdce a lilie měl zahrnovat i postavu Panny Marie ve scéně jejího korunování. Střed oltářní

plochy měl představovat výjev se Setkáním na cestě do Emauz. I když dosavadní literatura předpokládá, že se jednalo o malbu na plátně, je třeba upozornit na skutečnost, že žádný jiný z dosud známých Weberových návrhů oltářních architektur se centrálním výjevem, nebyl-li určen jeho specializaci, nezabýval. Střed zamýšleného hlavního oltáře pro kostel ve Lštěni byl pojat sochařsky, stejně tak i boční oltář v kostele v Prachaticích, kde se centrální figurou stala starší uctívaná socha. Jediným adekvátním srovnávacím materiálem je návrh hlavního oltáře do kostela Všechny svatých v Kovářově, kde se (jak víme z prame-

nů) s určitostí počítalo s realizací malby. Weberův návrh ponechává v tomto případě prostor pro budoucí obraz prázdný. V návrhu bočního oltáře ve Lštění však tento středový prostor vyplňuje konkrétní výjev, který má daleko k pouhému náznaku, jak dokládá např. jasné artikulované krajinné prostředí či plnohodnotně ztvárněné figury Krista a dvojice apoštolů. Přestože nemůžeme naše tvrzení opřít o prameny (neznáme zadání, přičemž ani Weber, ani žádný ze schwarzenberských úředníků se v dochované korespondenci o podobě středové části oltáře nezmiňují), dovolíme si i tak vyslovit domněnku, zda nebylo zamýšleno scénu Setkání v Emauzích pojmut jako reliéf. Světecké figury muže a ženy rámuující středový výjev nejsou konkretizovány žádnými atributy. První varianta počítala s jejich umístěním na úrovni spodní hrany obrazu / reliéfu, druhým možným řešením bylo jejich osazení na představený sokl po straně oltářní menzy (podobně jako v jen o něco starším návrhu pro boční oltář do děkanského kostela v Prachaticích). Podobně jako u hlavního oltáře, i zde se Jindřich Weber dopustil v kresbě architektonické složky oltáře perspektivních chyb, a to v první variantě návrhu v oblasti, kde perspektivní zkratka vyoseného úseku římsy neodpovídá natočení kladí a korintské hlavice sloupu pod ním.¹¹³⁾

Nedávno doložená účast Jindřicha Webera na zhotovení hlavního oltáře pro kostel Všechných svatých v Kovářově patří sice do kategorie „významnějších“ zakázek, ale ani v tomto případě se nám nepodaří dílo pramenně podchyceně spojit s dochovanou realizací. Návrh hlavního oltáře¹¹⁴⁾ pro kovářovský kostel, který prameny z roku 1755 zmiňují jako závazné vodítko pro řezbářovu práci, je součástí téhož fondu jako výše citovaná korespondence (obr. 9). Téměř ideální konstelaci (existenci smlouvy a návrhu díla) však značně kazí skutečnost, že Weberův oltář v průběhu následujících staletí zanikl – v 80. letech 19. století byl původní mobiliář kostela nahrazen novým, v neogotickém stylu.¹¹⁵⁾ Z původního barokního mobiliáře kostela Všechných svatých v Kovářově se do dnešní doby dochovala pouze kazatelna (resp. její torzo) s reliéfem Rozsévače, která je však dílem Ignáce Hommera z Dobré Vody u Březnice.¹¹⁶⁾

Návrh oltáře v Kovářově je proveden opět jako lavírovaná kresba perem a olůvkem. Tentokrát ale nejde o návrh variantní, ale o prezentaci definitivní podoby zamýšleného díla. Co se ze srovnání s obdobnými předlohami dané doby jeví jako ne zcela obvyklé, je skutečnost, že Jindřich Weber svůj návrh oltáře koncipoval ve vztahu k základním charakteristikám prostoru, v němž mělo být dílo umístěno. Z návrhové kresby je zřejmé, že měl být oltář i s postranními brankami zasazen do převýšeného prostoru gotického presbytáře, který byl naznačen lome-



Obr. 23: Dopis Jindřicha Webera ze dne 10. ledna 1756 adresovaný ortlickému důchodenskému písaři Hušákovu v záležitosti opravy kazatelny v Lašovicích (SOA Třeboň, o. c. v pozn. 93, fol. 124v).

ným obloukem.¹¹⁷⁾ Z výpovědi dobových pramenů vyplývá, že byl tento návrh určen jako příloha smlouvy uzavřené s řezbářem. I když nese tento návrh všechny rysy definitivní práce, z výše zmiňované korespondence se dozvídáme, že k jeho podobě měl patron kostela (nikoli neopravněně) výhrady a navrhoval proto změnu ikonografie v partii oltářního nástavce, příp. volbu jiného námětu oltářního obrazu. Bylo již poukázáno na zajímavou skutečnost, že tato duplicita zobrazení Nejsvětější Trojice nevalila tamnímu duchovnímu správci.¹¹⁸⁾ Zda byla řezbářská část oltáře realizována v nezměněné podobě a zásahu se dočkal oltářní obraz, nebo zda byl naopak oltář upraven ve prospěch oltářního plátna, nedokážeme říci.

Návrh pro kostel Všechných svatých v Kovářově představuje oltář tabulového typu s dvojicí branek po stranách a sarkofágovým tvarem tumby. Na první pohled upoutá členitý obrys oltáře vrcholící oltářním nástavcem v podobě oblačného prstence, v jehož středu se nachází zobrazení Nejsvětější Trojice – tedy postav Ježíše Krista a Boha Otce, mezi nimiž je situována zemská sféra, a znázornění Ducha sv. v podobě holubice s paprskitou svatozáří nad nimi. Scénu v oblačném prstenci doprovází dvojice andělčích figur, která s nástroji Kristova utrpení usedla na vystupující úseky vrcholové římsy. Středový oltářní obraz flankují po stranách postavy sv. Petra (po levé straně z pohledu diváka) a sv. Pavla. Nearchitektonicky pojatý tabernákl obklopuje dvojice okřídlených hlav cherubů, které zaujmou svojí neproporčností vůči ostatním částem oltářní výzdoby. Při pohledu na ně se nelze ubránit, jak již bylo řečeno v souvislosti s návrhem hlavního oltáře

113) M. Šroněk – K. Horníčková – J. Ivanega, o. c. v pozn. 62, s. 154.

114) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 71, fol. 4r

115) SOA Třeboň, Ústřední kancelář Orlík, Stavební opravy a pořizování inventárních potřeb pro kostel a faru v Kovářově 1861–1904, inv. č. 1406, sign 13/7, kart. č. 369, fol. 57r, 58v–58r. Uvedená složka obsahuje mj. rozpočet na pozlacovačské práce na nově zřízeném hlavním oltáři z roku 1881 a dále návrh bočního oltáře z roku 1888.

116) Kazatelna, za níž bylo sochaři vyplaceno 35 zl., byla v kovářovském kostele instalována až roku 1786. SOA Třeboň, Velkostatek Orlík, účet kostela Všechných svatých v Kovářově 1771–1799, inv. č. 2726, sign. XIII K alfa 7/1, kn. č. 878, nepag.

117) Za upozornění děkujeme Mgr. Kateřině Adamcové, Ph.D.

118) M. Šroněk – K. Horníčková – J. Ivanega, o. c. v pozn. 62, s. 173.

pro kostel sv. Vojtěcha ve Lštěni, srovnání s neobvykle pojatým hlavním oltářem kladrubského konventního kostela. Jeho sochařská složka rovněž nereflektuje realitu a nepracuje s tímtež měřítkem. Plocha oltáře zaplněná divoce rozbujelým rokajovým dekorem ve spojení s dynamickým ztvárněním drapérií postav, andělskou stafáží a oblaky budí dojem neustávajícího pohybu, víření či jakéhosi chvění, což do jisté míry podporuje i specifické pojednání pozadí.

Počet známých Weberových návrhových prací se zásluhou nového objevu rozrostl o další kus – návrh postranních branek završených dekorativními vázami a určených s největší pravděpodobností pro kostel sv. Prokopa ve Starém Sedle (obr. 12). Tento původem gotický kostel byl v letech 1751–1753 přestavován. Lze se tedy pouze domnívat, že dochovaná kresba a zmínka o ní ve Weberově dopise z roku 1756 dokládají pouze menší část zakázky, která s největší pravděpodobností snad původně zahrnovala i hlavní oltář. Setrvání v tomto regionu až do závěru roku 1756 by tomu ostatně nasvědčovalo. Náčrt oltářních branek, který byl proveden jako kresba olůvkem, je značně schematický. Zvolená dekorativní soustava se nijak nevy-myká tomu, co známe z jiných Weberových návrhových kreseb. Už ze samotného provedení a zvolené techniky je však zřejmé, že tomuto návrhu nepřikládal autor takovou váhu, jak tomu bylo v předchozích případech.

Všechny dosud objevené Weberovy návrhy kostelního mobiliáře jsou kreslené jistými tahy. O schopnostech autora svědčí i skutečnost, že na rozdíl od některých svých soupутníků byl schopen nakreslit jak architektonickou část návrhu oltáře, tak i složku figurální – v obou případech na stejné úrovni. Jeho návrhové kresby díky tomu působí vyvážené a harmonicky. Přestože ovládnutí umění kresby patřilo v této době ke školení mnohých budoucích sochařů, kvalita Weberových návrhů překračuje dobový průměr a nutí nás si položit otázku, kde mohl tento regionální mistr svých schopností nabýt. Z hlediska jeho uměleckého školení můžeme s jistotou uvažovat snad pouze o výuce a získání základů sochařského řemesla v otcově dílně. V potaz samozřejmě můžeme vzít i intelektuální a vůči umělcům více než vstřícné prostředí benediktinského kláštera v Kladrubech u Stříbra, kde se ve 30. letech 18. století mimo otce a syny Weberovy pohybovala řada dalších umělců – včetně malířů. (Za všechny připomeňme např. Jana Václava Schmidta, malíře z Plané, který byl s rodinou Weberů prokazatelně spřátelen.) Jakýkoli pokus o zodpovězení této otázky by však v tuto chvíli byl pouhou spekulací.

Suverénní přednes ve spojení s expresivním výtvarným projevem se propsal i do charakteru jeho návrhů, které mají daleko ke statické popisnosti obvyklých prací tohoto typu. Weberovy divácky atraktivní kresby naopak působí dojmem neustávajícího pohybu a vibrace. Dekorativní složka návrhů oltářů je ve většině případů rovnocenným prvkem složky figurální. Odlišit figurální část od ornamentální je při zběžném pohledu na tyto kresby jen velmi obtížné. Nejenom drobná andělská stafáž, ale i ústřední figury se na Weberových kresbách téměř rozplývají v bohaté, dynamicky rozvolněné změti rokajového dekoru a oblak. Nelze se ubránit dojmu, že Weber pojímá celek oltáře téměř jako skulpturu, kterou obdařil ob-

dobnými vlastnostmi jako své figury – členitým obrysem a dynamickým rozpořbováním, které jen místy protne a trochu usměrní vybraný architektonický prvek – úsek vystupujícího kladí, soklu či pilastru atp. Podobný přístup zaznamenáváme i u jeho světeckých postav, jejichž tělesné jádro se zcela ztrácí pod nánosy abstraktně pročleněné rozbujelé drapérie a jehož existenci připouští vedle odhalených partií těl pouze obrys ramenou či koleno a holeň nakročené nohy rýsující se pod látkou.

Weberova realizovaná a do dnešních dob dochovaná díla, např. oltář Bičování Krista z Prachatic nebo oltář sv. Vojtěcha z Netolic, jsou však na rozdíl od těchto návrhových kreseb pojaty tradičněji a více odpovídají zažitým představám o podobě oltářních retáblů. Minimální rozdíl mezi architektonickou a figurální složkou, tolik příznačný pro návrhové práce, byl při konečné realizaci obou zmíněných oltářů o poznání zdůrazněn. To lze tvrdit především o prachatickém oltáři, k němuž existuje návrhová kresba uváděných vlastností. Kresbnou přípravou k oltáři sv. Vojtěcha v Netolicích bohužel nedisponujeme a totéž musíme konstatovat i o jeho mladším pandánu a poslední známé práci Jindřicha Webera – oltáři sv. Floriána. Jde o dílo, které se v konečném provedení asi nejvíce přiblížilo výše popisovanému charakteru Weberových návrhových kreseb.

ZÁVĚR

Weberova činnost (v dnes poznané podobě) zahrnovala poměrně krátký časový úsek – necelá dvě desetiletí. Přesto se postupně z tohoto zcela neznámého umělce vyprofilovala jedna z nejzajímavějších postav jihočeského regionu, jejíž tvorba se rozrůstala ruku v ruce s poznatky o jejich životních osudech. Jindřichu Weberovi nebyla doposud věnována obsáhlejší monografická studie, přestože se v poslední době poznání jeho díla značně prohloubilo. Náš článek nemá ambici tento dluh vyrovnat, ale seznámením s nově objevenými prameny a novými postřehy opět více zpřesnit představu o sochařově životě a díle.

Je nesporné, že se po formální stránce dílo Jindřicha Webera značně odlišovalo od tvorby jeho vrstevníků, přičemž ze strany historiků umění nebylo pokaždé kladně hodnoceno. Nazíráno bylo jako svého druhu „slepá ulička“ uměleckého vývoje či ojedinělý úkaz. Vedle odmítavých stanovisek poukazujících na mnohé nedostatky a prohřešky proti dobovému estetickému citění je však možné v průběhu času zaznamenat i určitou fascinaci tímto svébytným výtvarným projevem. Na rozdíl od jiných regionálních tvůrců jeho dílo díky tomu „nezapadlo“. Navzdory minimu informací o jeho životě a díle i ambivalentnímu postoji odborné veřejnosti k němu byla jedna jeho socha ve 2. polovině 20. století prezentována na zahraničních výstavách jako divácky přitažlivá ilustrace různorodosti „českého baroka“. Nejistá geneze jeho uměleckého názoru, související s nedostatkem informací o původu a uměleckém školení jeho otce Jana Adama Webera, stejně jako jeho předpokládaného učitele Antona Thumbse, se v minulosti projevila nechtívou pouštět se do jakýchkoli konkrétnějších závěrů. I my v tomto směru raději zachováváme opatrnost. Protože by otázka původu Weberova nevšed-

ního výtvarného projevu přesáhla rámec předkládaného textu, dovolíme si v tuto chvíli pouze letmo poukázat směrem k Bavorsku, a to navzdory někdejšímu názoru O. J. Blažička, který Webera charakterizoval jako „*expresivního tvůrce vzdáleného všeho rokokového zjemnění*“. V současnosti již všeobecně přijímaný názor, že rokoko má i svou naturalistickou a expresivní polohu, dokládá nejenom dílo Jindřicha Webera, ale i některé sochy jeho staršího současníka Richarda Jiřího Prachnera.

Vedle podrobného komentáře k recentně publikovaným pramenům, jež se vztahují k mobiliáři kostelů sv. Vojtěcha ve Lštění a Všech svatých v Kovářově, bylo naším cílem především seznámení s novými prameny vypovídajícími o životě a díle Jindřicha Webera. Tato nová zjištění umožnila nejenom zpřesnit délku Weberova pobytu na Kovářovsku (od letních měsíců roku 1755 až do samotného závěru roku 1756), ale rovněž doložila jeho účast na dalších zakázkách (mobiliář v kostelech Navštívení Panny Marie v Lašovicích a zřejmě i sv. Prokopa ve Starém Sedle). Součástí nových objevů je i Weberova drobná variantní návrhová kresba oltářních branek, určených snad pro zmíněný kostel ve Starém Sedle. Celkovou představu o umělecké praxi dokresluje okolnosti budování hlavního oltáře v kostele Všech svatých v Kovářově (zejména jeho dokončení štafírováním v roce 1767) či bočního oltáře sv. Jana a Pavla v klášterním kostele v Teplé v letech 1747–1748.

Pokus o rámcové shrnutí poznatků o životě a díle Jindřicha Webera dal vzniknout několika postřehům. Předně umožnil zpřesnit předpokládané datum Weberova narození a v důsledku toho dovolil vyloučit jeho autorství u skupiny Kalvárie z Plané u Mariánských Lázní (je-li ovšem datum jejího vzniku, roku 1727, skutečně správné). Na základě formální analýzy bylo rovněž zpochybněno Weberovo tradované autorství sochařské výzdoby protějškových oltářů v lodi kladrubského klášterního kostela z roku 1743. Z podrobného studia již známých pramenů rovněž vyplynulo několik postřehů. Předně došlo k jisté korekci dosavadní představy o Weberovi coby „sochaři netolickém“. Navzdory tomu, že v Netolicích strávil několik let svého života a že zde zanechal nejpočetnější soubor svých prací, je zřejmé, že jeho život měl spíše „kočovný“ charakter a že se i s rodinou přesouval podle momentálních pracovních příležitostí. Jeho životní pouť je tak důležitým svědectvím o dobové sochařské praxi, která, jak se zdá, nutila sochaře s postupujícím 18. stoletím hledat zdroje obživy ve stále širším geografickém radiu. Jindřich Weber je v pramenech z první poloviny 50. let 18. století (tedy v době, kdy byl již činný v Netolicích) zmiňován jako kašperskohorský sochař. Je zřejmé, že jeho vazby ke Kašperským Horám, místu jeho předpokládaného tovaryšského působení a také sňatku, byly velmi silné. Doposud nepovšimnutá skutečnost, že netolické matriky Webera označují přízviskem „*incola*“, nepřímo poukazují na skutečnost, že nebyl měšťanem (tudíž vlastníkem domu) a že zde setrval pouze v podnájmu. Vzhledem k jeho dosavadnímu způsobu života a této skutečnosti tedy není nutné pokládat rok 1763 za datum Weberova úmrtí, ale spíše za datum přesunu za obživou do jiné lokality.

Všechny dosud známé návrhové kresby Jindřicha Webera jej prozrazují jako sebejistého a expresivního kreslíře, který pro tyto účely nevyužíval spolupracujícího řemesl-

níka (truhláře či architekta). Bližší pohled na tyto kresby umožnil alespoň ve stručnosti charakterizovat jejich specifika. Komparace kreseb s dochovanými realizacemi a podrobný rozbor známých pramenů dovolily rovněž nahlédnout do uměleckého procesu a myšlenkového světa nejenom jejich autora, ale i ostatních zúčastněných.

MGR. TEREZIE BEDNÁŘOVÁ – NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, GENERÁLNÍ ŘEDITELSTVÍ,
LILIOVÁ 219/5, 110 00 PRAHA 1
TEREZIE.BEDNAROVA@NPU.CZ

PHDR. PAVEL ZAHRADNÍK – HISTORIK ARCHITECTURY A SOCHAŘSTVÍ
ZAHRADNIK-PAVEL@O2ACTIVE.CZ

LITERATURA A ZÁVĚREČNÉ VYSOKOŠKOLSKÉ PRÁCE

- Adamcová, K. 2007: Jan Adam Dietz, Adam Ferdinand Tietz, Jan Václav Grauer a sochařská dílna v Jezeří u Jirkova. Dizertační práce, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova. Praha, rkp.
- Antl, T. 1903: Dějiny města Netolic. Třeboň.
- Bachmann, E. 1964: Plastik, in: K. M. Swoboda – E. Bachmann – E. Hubala – H. Fillitz – E. Neumann, Barock in Böhmen. München, s. 125–164.
- Blažiček, O. J. 1958: Sochařství baroku v Čechách. Praha.
- Blažiček, O. J. 1966: L'architettura e la scultura, in: J. Polišenský – O. J. Blažiček – P. Preiss – D. Hejdová, L'Arte del Barocco in Boemia. Milano, s. 15–22, 125.
- Blažiček, O. J. 1989: Sochařství pozdního baroka, rokoka a klasicismu v Čechách, in: J. Dvorský red., Dějiny českého výtvarného umění II. Od počátků renesance do závěru baroka. Praha, s. 711–740.
- Blažiček, O. J. – Blažková, J. – Preiss, P. 1967: Německý obraz českého baroku, Umění XV, s. 381–409.
- Blažiček, O. J. – Hejdová, D. – Preiss, P. 1969: Baroque in Bohemia. London – Birmingham.
- Blažiček, O. J. – Hejdová, D. – Preiss, P. 1970: Umění českého baroku. Soubor vystavený roku 1969 v Londýně a v Birminghamu. London – Birmingham.
- Blažiček, O. J. – Hejdová, D. – Preiss, P. 1977: Kunst des Barock in Böhmen. Essen.
- Černý, A. 1970: Tisícileté Netolice. Netolice.
- Gnirs, A. 1932: Topographie der historischen und kunstgeschichtlichen Denkmale in der Tschechoslowakischen Republik, A. Land Böhmen I., Die Bezirke Tepl und Marienbad. Augsburg.
- Hilmera, J. 1950: Prachatice. Zprávy památkové péče X, č. 2, s. 33–64.
- Konzalová, M. 2013: Paměti netolické rodiny Mollerů. Bakalářská práce, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, rkp.
- Kovařík, V. – Šíková, T. 2015: Řezbářská a sochařská tvorba v západních Čechách, in: A. Steckerová – Š. Vácha edd., Vznešenost a zbožnost. Barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách. Lomnice nad Popelkou – Plzeň, s. 158–177.
- Loub, K. 2021: Tři (čtyři) generace sochařské rodiny Kitzingerů. Diplomová práce, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova. Praha, rkp.
- Malivánková Wasková, M. – Waska, K. – Wasková, E. 2023: Historia Novoforensis. Dějiny města Úterý. Plzeň – Úterý.
- Mareš, F. – Sedláček, J. 1913: Soupis památek historických a uměleckých v království českém 38. Politický okres prachatický. Praha.
- Matouš, F. 1938: Weberovy oltáře a kazatelna v Netolicích, Umění 11, s. 473–484.
- Ourodová, L. 2005: Průvodce kostelem sv. Jakuba. Prachatice.
- Pilát, L. 1947: Průvodce děkanským chrámem sv. Jakuba v Prachaticích. Vimperk.
- Poche, E. a kol. edd. 1978: Umělecké památky Čech 2. Praha.
- Poche, E. a kol. edd. 1980: Umělecké památky Čech 3. Praha.
- Poche, E. a kol. edd. 1982: Umělecké památky Čech 4. Praha.
- Ryšavý, V. 2000: Nové nálezy k sochařské výzdobě klášterního areálu v Kladrubech, Zprávy památkové péče LX, č. 6, s. 160–166.

- Ryšavý, V. 2001: K barokním umělcům v Kašperských Horách, in: Vlastivědný sborník Muzea Šumavy VI, Sušice – Kašperské Hory, s. 59–63.
- Ryšavý, V. 2007: Další nálezy k architektuře, sochařství a malířství v klášterním areálu v Kladrubech, Zprávy památkové péče LXVII, č. 2, s. 119–125.
- Ryšavý, V. 2012: Ostrov u Stříbra, stavba, zařízení a výzdoba filiální kaple sv. Víta a Vojtěcha, Zprávy památkové péče LXXII, č. 2, s. 119–121.
- Starý, V. 2011: Řezbář Jindřich Weber. Život a dílo, in: Vlastivědný sborník Muzea Šumavy VII, Sušice – Kašperské Hory, s. 207–217.
- Šroněk, M. – Horníčková, K. – Ivanega, J. 2020: Zbožnost, účelnost, reprezentace. Zařizování kostelů na schwarzenberských panstvích v 17. a 18. století. České Budějovice.
- Thieme, U. – Becker, F. 1942: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Band XXXV. Leipzig.
- Truhlář, J. V. 1887: Kostely a kaple na osadě netolické, Method 13, s. 1–2, 13–22, 30–33.
- Zahradník, P. 2011: Stavební dějiny premonstrátského kláštera Teplá (I. část), in: Sborník muzea Karlovarského kraje 19, Cheb, s. 7–72.
- Státní oblastní archiv Třeboň, fond Velkostatek Netolice, Stavby a stavební opravy patronátní. Kostelní zařízení v Netolicích, 1675–1800 (spisový materiál), inv. č. 42, sign. III K alfa 35a, č. fa. 288, nezprac., fol. 131.
- Státní oblastní archiv Třeboň, fond Velkostatek Netolice, Stavby a stavební opravy patronátní. Kostelní zařízení v Netolicích, 1675–1800 (spisový materiál), inv. č. 42, sign. III K alfa 35 b, č. fa. 288, nezprac., fol. 96r–96v, 191r–238v.
- Státní oblastní archiv Třeboň, fond Schwarzenberská ústřední kancelář Orlík nad Vltavou (1652) 1717–1948, Účty všech kostelů, inv. č. 87, sign. III K alfa 5, kart. 1, *Consignation über verschiedene bey denen auf der hochfürstlich- Schwartzenberg. Herrschafft Worlyk befündl. Gottes-Haißern und Pfarretheyen nöthige und von der Geistlichkeit ansuchende Beyschaffung und Reparationen*, fol. 67r–67v.
- Státní oblastní archiv Třeboň, fond Schwarzenberská ústřední kancelář Orlík nad Vltavou (1652) 1717–1948, Účty všech kostelů, inv. č. 87, sign. III K alfa 5, kart. 1, fol. 49v, fol. 70.
- Státní oblastní archiv Třeboň, fond Schwarzenberská ústřední kancelář Orlík nad Vltavou (1652) 1717–1948, Účty všech kostelů, inv. č. 87, sign. 3 K alfa 5, kart. 1, *Consignation über verschiedene bey denen auf der hochfürstlich- Schwartzenberg. Herrschafft Worlyk befündl. Gottes-Haißern und Pfarretheyen nöthige und von der Geistlichkeit ansuchende Beyschaffung und Reparationen*, fol. 66v–67r.
- Státní oblastní archiv Třeboň, fond Schwarzenberská ústřední kancelář Orlík nad Vltavou, Kovářov: zřízení nového oltáře / dílo řezbáře Webra z Netolic / plánek 1731–1755, inv. č. 91, sign. III K alfa 11, kart. č. 1, fol. 3r–3v, 4r, 5r–5v, 6, 7r.
- Státní oblastní archiv Třeboň, fond Velkostatek Orlík, Kostel v Starém Sedle. Stavební opravy na kostele 1694–1771, inv. č. 1133, sign. III K alfa 9a, fol. 124r–124v, 125r.
- Státní oblastní archiv Třeboň, fond Velkostatek Orlík, Kostel v Kovářově. Stavební opravy na kostele a pořizování kostelních potřeb, inv. č. 1135, sign. III K alfa 11a, kart. č. 41, fol. 4, 10r–10v, 11r–11v, 106r, 107r–107v, 108r–109v.
- Státní oblastní archiv Třeboň, fond Velkostatek Orlík, inv. č. 2465, sign. III K alfa 3/2, kart. 1000, kn. č. 774, fol. 409r, 410r.
- Státní oblastní archiv Třeboň, fond Schwarzenberská ústřední kancelář Orlík nad Vltavou (1652) 1717–1948, Stavební opravy a pořizování inventárních potřeb pro kostel a faru v Kovářově 1861–1904, inv. č. 1406, sign. 13/7, kart. č. 369, fol. 57r, 58v–58r.
- Státní oblastní archiv Třeboň, fond Velkostatek Orlík, inv. č. 2473, sign. III K alfa 5/1, kart. 1001, kn. č. 780, nepag.
- Státní oblastní archiv Třeboň, fond Sbírka matrik Jihočeského kraje, Netolice 6, narození, 1756–1784, fol. 53, 130.
- Státní oblastní archiv Třeboň, fond Sbírka matrik Jihočeského kraje, Bechyně 4, narození, fol. 18, 56.
- Státní oblastní archiv Třeboň, fond Sbírka matrik Jihočeského kraje, Kovářov 6, narození, fol. 447r, 457v.
- Státní oblastní archiv Třeboň, fond Sbírka matrik Jihočeského kraje, Kovářov 6, zemřelí, fol. 592v.
- Státní oblastní archiv Třeboň, oddělení Český Krumlov, fond Velkostatek Vimperk, inv. č. 4486, sign. III K alfa 26, kart. 388, 1746–1797, s. f.
- Státní oblastní archiv Třeboň, Velkostatek Orlík, účet kostela Všeck Svatek v Kovářově 1771–1799, inv. č. 2726, sign. XIII K alfa 7/1, kn. č. 878.
- Státní okresní archiv Písek, fond Farní úřad Staré Sedlo, Farní kronika, inv. č. I., sign. I.–I., s. f.
- Státní okresní archiv Písek, fond Farní úřad Staré Sedlo, Inventáře, inv. č. 76, sign. II.III.4, kart. č. 4, s. f.
- Státní okresní archiv Písek, fond Toman Jan, Staré Sedlo, inv. č. 1020, kart. 40, nepag.
- Státní okresní archiv Prachatice, fond Děkaný úřad Netolice, Kniha erekcí (též výpisy z kostelních účtů 1764–1815) 1760–1846, inv. č. 1, sign. I–I, pag. 4, 34–35.
- Státní okresní archiv Prachatice, fond Děkaný úřad Prachatice, Budovy kostela a děkanství. Oltáře a jiný inventář (spisový materiál), inv. č. 183, sign. XIII., kart. č. 9, s. f.
- Státní okresní archiv Prachatice, fond Archiv rodiny Mollerů, Netolice, Pamětní kniha rodiny Mollerů 1650–1903, nesign., pag. 48–49, 78.
- Státní okresní archiv Prachatice, fond Mlynářský a pekařský cech Netolice, Kniha příjmů a vydání z r. 1759, inv. č. 11, sign. IV A 1, kn. č. 4, fol. 3r–3v.
- Státní okresní archiv Prachatice, fond Archiv města Netolice, Kniha příjmů a vydání bratrstva sv. Barbory v Netolicích, 1751–1754, inv. č. 2593, sign. IV–1080, kn. č. 1663, fol. 6v, 7r–7v, 10v.
- Státní okresní archiv Prachatice, fond Archiv města Netolice, Kniha příjmů a vydání bratrstva sv. Barbory v Netolicích, 1754, inv. č. 2594, sign. IV–1082, kn. č. 1665, fol. 3v, 4r.
- Státní okresní archiv Prachatice, fond Archiv města Netolice, Kniha příjmů a vydání bratrstva sv. Barbory v Netolicích, 1760, inv. č. 2601, sign. IV–1088, kn. č. 1671, fol. 4r–4v.
- Státní oblastní archiv Plzeň, fond Sbírka matrik západních Čech, Kašperské Hory 19, oddání, 1725–1765, fol. 450, 451.
- Státní oblastní archiv Plzeň, fond Sbírka matrik západních Čech, Kašperské Hory 14, zemřelí, fol. 23.
- Státní oblastní archiv Plzeň, fond Sbírka matrik západních Čech, Kostelec 02, narození, fol. 155.
- Státní oblastní archiv Plzeň, fond Sbírka matrik západních Čech, sign. Kostelec 2, zemřelí, fol. 67.
- Státní okresní archiv Cheb, Premonstrát Teplá, inv. č. 594, kart. 55, fol. 18–30.
- Národní knihovna Praha, Sbírka rukopisů, sign. Teplá Ms A 47/13, s. 204

NEUE ERKENNTNISSE ZUM LEBEN UND WERK DES BAROCKBILDHAUERS HEINRICH WEBER

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit der Persönlichkeit des Bildhauers Jindřich (Heinrich) Weber (gegen 1722[?]-nach 1763), der sein schöpferisches Leben mit der Region von West- und Südböhmen verbunden hat. Dieser in seinem künstlerischen Ausdruck außerordentlich interessanter Schnitzer trat aus der Anonymität verhältnismäßig spät heraus. Erst A. Gnirs hat im J. 1932 überhaupt erstmalig seinen Namen registriert. Das Bewusstsein vom Leben und Werk dieses Künstlers hat sich in den nachfolgenden Jahrzehnten erheblich vertieft. Die grundlegenden Erkenntnisse zu diesem Thema brachte auch die rezente Fachliteratur herbei, aber man hat Weber bislang keine monografische Studie (mit Ausnahme eines Falls, des Beitrags von V. Starý aus dem Jahr 2011) gewidmet. Man schöpfte alle Erkenntnisse von diesem bemerkenswerten Repräsentanten der Spätbarockbildkunst in Südböhmen überwiegend aus den kürzeren Materialien oder Fachtexten, deren Interessenschwerpunkt in der Regel zu anderen Themen orientiert war.

Den Anlass zum Zusammenfassen des vorliegenden Beitrags bildete aber nicht nur das Bedürfnis diesen Künstler wiederholt (und vielleicht auch etwas gründlicher) zu behandeln, sondern auch neue Erkenntnisse vor allem im Bezug zu seinem Leben und Werk zu präsentieren, deren Ermitteln den Autoren jüngst gelungen ist, und die sonst ohne Anführen der Zusammenhänge wirken könnten, als ob sie aus dem Kontext herausgerissen würden. Die einleitenden Absätze des Beitrags widmen sich daher dem Zusammenfassen der bisherigen Kenntnis von Heinrich Weber und seinem Schaffen. Die chronologische Übersicht der Fachliteratur enthält die grundlegenden Arbeiten, die sich diesem Künstler widmen, samt der kurzen Information vom Inhalt und Beitrag einzelner Texte. Das Augenmerk ist besonders an die initiierte Studie von František Matouš aus dem Jahr 1938 geheftet, die die grundlegenden Erkenntnisse zur mehrjährigen Wirkung Webers in Netolice (*Netolitz*, Bez. Prachatic) herbeigebracht hat, wo der Künstler in den 1750er und zu Beginn der 1760er Jahre den wesentlichen Teil der künstlerischen Ausstattung der Stadtpfarrkirche der Himmelfahrt Mariä geschaffen hatte. Zu den grundlegenden Arbeiten aus dem 20. Jahrhundert, die sich zu Weber beziehen, lassen sich ebenfalls die Texte von Ladislav Pilát (1947) und Jiří Hilmera (1950) zuordnen, die die Aufzählung der Arbeiten Webers um den Seitenaltar der Geißelung Christi aus der Prachattitzer Stadtpfarrkirche des hl. Jakob d. Ä. erweitert haben. Man durfte auch nicht die nicht zu positive Reflexion des Werks von Weber in der Publikation von O. J. Blažiček (1958) oder die ausdrücklich kritische Wertung seines Schaffens von E. Bachmann (1964) übersehen. Die kurzen, Weber und der Maria aus Úterý (*Neumarkt*, Bez. Pilsen-Nord, das an Weber zugeschriebene Werk aus dem Zeitraum gegen 1750) gewidmeten, in den Ausstellungskatalogen abgedruckten und die Barockkunst Böhmens im Ausland repräsentierenden Texte aus den 1960er und 1970er Jahren bilden eine gewissermaßen selbständige Gruppe. Die Fachliteratur zum Thema des Beitrags repräsentieren im neuen Jahrtausend vor allem die Arbeiten von V. Ryšavý (2000, 2001, 2007), V. Starý (2011) und die der Autoren M. Šroněk, K. Horníčková und J. Ivanega (2020). Die letztangeführte Quelle bringt die ganz wesentlichen Erkenntnisse in Gestalt des belegten, bislang nicht bekannten Wirkens Webers in Kovářov (Bez. Písek) und in Lštění (*Elstin*, Bez. Prachatic) bei Vimperk (*Winterberg*). Während Weber die Allerheiligenkirche in Kovářov mit dem neuen, bis heute aber nicht erhaltenen Hochaltar belieferte, hat er für die Kirche des hl. Adalbert in Lštění Paar Entwürfe für den Hoch- und Seitenaltar geschaffen, die aber nicht ausgeführt blieben.

Die belegten ausgeführten, sowie auch nicht ausgeführt gebliebenen Aufträge halfen dem Erklären der bislang unbekannten Lebensetappen Webers zwischen den Jahren 1753–1756; sie haben die überlieferte Vorstellung von seinem Dauersitz in Netolice nach seiner Hochzeit im Jahre 1752 infrage gestellt. Das Ziel des vorliegenden Beitrags fußt darin, den Leser mit dem Inhalt der Quellen in ihrer Gänze kennenzulernen – das gilt vor allem von den rezent veröffentlichten Archivmaterialien im Bezug zu Kovářov und Lštění. Die erläuternde Korrespondenz zu ihrer Entstehung, die die Umstände der Entstehung der Kircheneinrichtung und die zeitgenössische Bildhauerpraxis illustriert, erscheint als sehr interessant; man hat sie aber gründlicher erklärt und durch etliche weitere Erkenntnisse aus anderen Quellen

ergänzt. Im Fall des neuen Altars für die Kirche in Kovářov war seine Ikonographie, bzw. die Duplizität der Darstellung der Allerheiligsten Dreifaltigkeit zum Stein des Anstoßes worden, infolge deren der Fürst Schwarzenberg als Kirchenpatron das Billigen des Entwurfs in der vorgelegten Form abgelehnt hat. Aus den zugänglichen Quellen weiß man, dass der Altar im Jahre 1755 schließlich ausgeführt wurde, aber seine endliche Gestalt ist uns nicht bekannt. Sein Staffieren erfolgte, wie es übrigens seit Anfang an vorausgesetzt wurde, erst mit einer größeren Verspätung im Jahre 1767. Auch die Entwürfe für den Hoch- und Seitenaltar für die Kirche in Lštění wurden nicht ohne Vorwürfe aufgenommen. Der Winterberger Wirtschaftsverwalter als Auftraggeber der Werke war nicht mit dem zu hohen Preis einverstanden und drückte auch bestimmte Bedenken über das Niveau ihres künstlerischen Erfassens aus. Die Informationen, die das Wirken Webers mit der Inneneinrichtung der Kirchen der Heimsuchung Mariä in Lašovice (Teil der Gemeinde Kovářov) und der des hl. Prokop in Staré Sedlo (*Altsattel*, Bez. Písek) erweisen sich als ganz neu. Durch die Archivquellen ist die Teilnahme von Heinrich Weber an der Renovierung einer älteren Kanzel in Lašovice belegt, für die Kirche in Staré Sedlo ist wohl der bislang nicht veröffentlichte Variantenentwurf von Altarpforten entstanden. Die neu festgestellten Matrikeleinträge der Pfarrei Kovářov, die sich zur Geburt von zwei Kindern von Weber und dem Ableben eines von ihnen (Juli 1755 und Dezember 1756) präzisieren erheblich die Wirkungszeit des Bildhauers in dieser Region. Die Tatsache, dass er in der Ortschaft seines Wirkens mit der Familie weilte, belegt indirekt einen längeren Aufenthalt, wohl in Erwartung mehrerer Arbeitsgelegenheiten.

Das Zusammenfassen der bisherigen Kenntnis über das Leben und Werk von Heinrich Weber ließ einige Betrachtungen entstehen, die sich zu den Lebensdaten des Bildhauers, seinem Lebensstil sowie dem Werk beziehen. Das genaue Geburtsdatum des Bildhauers sowie sein Geburtsort warten noch auf ihre Feststellung, aber sie lassen sich in der Zeit um das Jahr 1722 voraussetzen. Die Jahreszahl 1763 lässt sich im Gegensatz anhand der bisherigen Informationen eher für das Jahr seines Fortgehens aus Netolice, nicht aber für sein Sterbejahr halten. Sein schon deklariertes enges Verhältnis zur Stadt Kašperské Hory (*Bergreichenstein*, Bez. Klatovy) bestätigen außer dem Matrikeleintrag von seiner Trauung im Jahre 1752 auch weitere Quellen der nachfolgenden Jahre. Der nähere Einblick in die Archivalien mit Bezug zur Wirkung Webers in Netolice ermöglicht uns die Erkenntnis seiner Arbeit in dieser Gegend durch etliche Marginalien zu ergänzen, und berechtigt uns zum Überlegen, dass diese Adresse im schöpferischen Leben des Künstlers nur einen Zufluchtsort bedeutete. Die in den Quellen registrierten Bezeichnungen „*řezbář zdejší* (der hiesige Schnitzer)“ oder „*incola Netolicensis*“ bezeugen nicht seinen Bürgerstatus. Das Belegen des Aufenthaltes Webers in Kovářov samt seiner Ehefrau Eva und die Geburt der Kinder ermöglichen seine Lebensweise besser zu begreifen, wozu häufige Umzüge mit der ganzen Familie dem temporären Arbeitsangebot gemäß typisch waren. Anhand der zeitlichen Zusammenhänge und der formalen Analyse wurde die Attribuierung mehrerer Kunstwerke revidiert, die in der Vergangenheit der Hand Webers zugeschrieben worden waren – seine Urheberschaft wurde vor allem bei der Figurenausschmückung der an Maria oder hl. Josef eingeweihten Seitenaltäre der Stiftskirche Kladruhy u Stříbra (*Kladrau*, Bez. Tachov) und gewissermaßen bei der Kreuzigungsgruppe der Pfarrkirche in Planá u Mariánských Lázní (*Plan*, Bez. Tachov – im zweiten der erwähnten Fälle führte zur Infragestellung der Zuschreibung an Weber nicht die stilistische Hinsicht, sondern die in der Literatur angeführte frühe Entstehungszeit der Kreuzigungsgruppe). Das Kennenlernen der erreichbaren Quellen erleichterte das Werk von Weber aus dem praktischen Hinblick anzusehen, sollte es sich um Preise einzelner Aufträge oder um die Entwurfspraxis handeln.

Bereits die Entwürfe des Kirchenmobiliars behalten sich im Rahmen des bislang erkannten Schaffens des Künstlers eine wichtige Rolle. Sie sind nicht nur durch ihre Zahl von 5 Entwürfen bedeutend; ihre Aussagekraft wächst vor allem daher empor, wenn man dessen bewusst wird, dass es sich mit Ausnahme von einem Fall (dem Seitenaltar der Geißelung Christi in der Stadtpfarrkirche in Prachatic) um

um die Arbeiten handelt, die die Gestalt der nicht erhaltenen oder nicht ausgeführten Arbeiten darstellen. Mit Ausnahme des Prachattitzer Entwurfs, der schon zu Ende der 1940er Jahre bekannt war, die Feststellung der übrigen Entwurfszeichnungen fällt in die letzten paar Jahre. Der vorliegende Beitrag bemüht sich im Rahmen des selbständigen Kapitels einen ausführlicheren, obwohl nicht erschöpfenden Einblick in diesen wichtigen Bestandteil der bildnerischen Praxis Webers darzubieten und das Augenmerk auf ausgewählte interessante Momente zu wenden, wie z. B. seine offensichtliche Inspiration durch den Hochaltar der Kladrauer Stiftskirche – konkret das Motiv der überdimensionierten Engelsköpfe an Seiten des Sakramentsschreins, das Weber in seinen zwei Entwürfen geltend machte. Aus der angeführten künstlichen Kategorie ist es besonders erforderlich auf den Webers Entwurf von zwei, wahrscheinlich in die Kirche des hl. Prokop in Staré Sedlo bestimmten Seitenportalen aufmerksam zu machen, der in diesem Zusammenhang zum ersten Mal veröffentlicht wird.

Einen bedeutenden Teil des vorliegenden Textes bildet eine Reflexion des bisherigen kunsthistorischen Wertung des Schaffens Webers zusammen mit der Polemik über etliche Schlüsse der älteren Fachliteratur – vor allem die einstigen Behauptungen von O. J. Blažiček, der den künstlerischen Ausdruck des Bildhauers mit erheblichem Maß am Naturalismus und der dramatischen Wirkung für eine ihrer Art Kuriosität hielt, die nicht mit den auf die Bildwerke der Spätbarockzeit gelegten Ansprüchen korrespondiert hatte. Im Beweis auf das Werk Richard Georg Prachners, des älteren Zeitgenossen Webers, das sich in bestimmten Hinsichten mit analogen Qualitäten auszeichnete, hat man (bislang nur flüchtig) auf das Milieu Bayerns als der Herkunftsregion der wahrscheinlichen Genese des künstlerischen Ausdrucks von Heinrich Weber gezeigt. Eine gründliche Bearbeitung des Themas reicht aber über das Ausmaß des Beitrags und wird zu einer Herausforderung in die Zukunft.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Kladruby (Kladrau, Bez. Tachov), Benediktinerstiftskirche der Himmelfahrt Mariä, hl. Wolfgang und hl. Benedikt. Seitenaltar des hl. Josef mit dem Standbild des hl. Prokop. Unbekannter Autor, gegen 1743 (alle Fotos T. Bednářová, 2015, falls nicht anders angeführt).

Abb. 2: Kladruby, Stiftskirche der Himmelfahrt Mariä, hl. Wolfgang und hl. Benedikt. Marianischer Seitenaltar mit dem Standbild des hl. Wenzel. Unbekannter Autor, gegen 1743.

Abb. 3: Netolice (Bez. Prachaticce), Kirche der Himmelfahrt Mariä, die Kanzel. Heinrich Weber, 1749.

Abb. 4: Netolice, Kirche der Himmelfahrt Mariä, Seitenaltar des hl. Adalbert. Heinrich Weber, 1752.

Abb. 5: Prachaticce, Kirche des hl. Jakob d. Ä., Seitenaltar der Geißelung Christi, Heinrich Weber, 1752–1754 (NPÚ GnŘ/Nationalinstitut für Denkmalpflege, Generaldirektion, Fotosammlung, Foto Dr. Kysela, 1950).

Abb. 6: Teplá (Tepl, Bez. Cheb/Eger), Prämonstratenserstift. Prälatur, Wohnung des Abtes, Madonna. Das Werk stammt aus der Kirche der Geburt Johannes d. T. in Úterý (Neumarkt, Bez. Pilsen-Nord), Heinrich Weber, gegen 1750 (NPÚ GnŘ, Fotosammlung, Foto Vl. Fyman, 1953).

Abb. 7: Teplá, Prämonstratenserstift. Prälatur, Wohnung des Abtes, Madonna aus Úterý. Rückseite des Werks (s. Abb. 6), Heinrich Weber, gegen 1750 (NPÚ GnŘ, Fotosammlung, Foto Vl. Fyman, 1953).

Abb. 8: Planá u Mariánských Lázní (Plan, Bez. Tachov), Kirche der Him-

melfahrt Mariä. Kreuzigungsgruppe, unbekannter Autor, 1727(?) – NPÚ GnŘ, Fotosammlung, Foto Č. Šíla, 1952).

Abb. 9: Heinrich Weber, Entwurf des Hochaltars für die Allerheiligenkirche in Kovářov (Bez. Písek), 1755 (SOA Třeboň/Staatliches Gebietsarchiv Wittingau, Velkostatek Orlik/Großgut Worlik, Kostel v Kovářově. Stavební opravy na kostele a pořizování kostelních potřeb/Kirche in Kovářov. Bauliche Reparaturen an der Kirche und Beschaffen vom Kirchenbedarf, Best.-Nr. 1135, Sign. III K α 11a, Karton Nr. 41, fol. 4).

Abb. 10: Heinrich Weber, Entwurf für den Hochaltar der Wallfahrtskirche d. hl. Adalbert in Lštění (Elstín, Bez. Prachaticce), 1753 (SOA Třeboň, Abt. Český Krumlov, Velkostatek Vimperk/Großgut Winterberg, Best.-Nr. 4486, Sign. III K α 26, Karton 388, 1746–1797, S. f.).

Abb. 11: Heinrich Weber, Entwurf für den Seitenaltar der Wallfahrtskirche d. hl. Adalbert in Lštění, 1753 (SOA Třeboň, Abt. Český Krumlov, Velkostatek Vimperk, Best.-Nr. 4486, Sign. III K α 26, Karton 388, 1746–1797, S. f.).

Abb. 12: Heinrich Weber, Entwurf für die Altarportale für die Kirche d. hl. Prokop in Staré Sedlo, Teil von Orlik nad Vltavou (Altsattel, Teil von Worlik, Bez. Písek), 1756 (SOA Třeboň, Velkostatek Orlik, Kostel v Starém Sedle. Stavební opravy na kostele/Großgut Worlik. Kirche in Altsattel. Bauliche Reparaturen an der Kirche 1694–1771, Best.-Nr. 1133, Sign. III K α 9a, fol. 125).

Abb. 13: Netolice, Kirche der Himmelfahrt Mariä. Christus als Sämman, Skulptur auf dem Kanzeldeckel. Heinrich Weber, 1749.

Abb. 14: Netolice, Kirche der Himmelfahrt Mariä, Seitenaltar des hl. Florian. Heinrich Weber, 1759–1763.

Abb. 15: Netolice, Kirche der Himmelfahrt Mariä, Seitenaltar des hl. Florian, zentrales Standbild des Heiligen. Heinrich Weber, 1759–1763 (Foto T. Bednářová, 2023).

Abb. 16: Prachaticce, Kirche d. hl. Jakob d. Ä., Seitenaltar der Geißelung Christi, Engelsfigur mit dem Kreuz. Heinrich Weber, 1752–1754 (Foto T. Bednářová, 2023).

Abb. 17: Prachaticce, Kirche d. hl. Jakob d. Ä., Seitenaltar der Geißelung Christi, Engelsfigur (ursprünglich mit dem auf dem Ysopstock angestochnen Schwamm). Heinrich Weber, 1752–1754 (Foto T. Bednářová, 2023).

Abb. 18: Netolice, Kirche der Himmelfahrt Mariä, Seitenaltar des hl. Adalbert, Standbild des hl. Placidus(?). Heinrich Weber, 1752 (Foto T. Bednářová, 2023).

Abb. 19: Netolice, Kirche der Himmelfahrt Mariä, Seitenaltar des hl. Adalbert, Standbild des hl. Benedikt. Heinrich Weber, 1752 (Foto T. Bednářová, 2023).

Abb. 20: Netolice, Kirche der Himmelfahrt Mariä, Seitenaltar des hl. Florian, Standbild des hl. Jakob d. J. Heinrich Weber, 1759–1763.

Abb. 21: Heinrich Weber, Entwurf für den Seitenaltar der Geißelung Christi in die Kirche des hl. Jakob d. Ä. in Prachaticce, 1752 (SOkA/Staatliches Bezirksarchiv Prachaticce, Děkaný úřad Prachaticce, Budovy kostela a děkanství. Oltáře a jiný inventář [spisový materiál]/Dechanej Prachaticce, Gebäude der Kirche und der Dechanej. Altäre und anderes Inventar [Schriften], Best.-Nr. 183, Sign. XIII., Karton Nr. 9, S. f.).

Abb. 22: Kladruby, Stiftskirche der Himmelfahrt Mariä, hl. Wolfgang und hl. Benedikt. Hochaltar, Detail mit dem Tabernakel und Paar geflügelte Engelsköpfe. Matthias Bernhard Braun (Werkstatt), 1726 (Foto M. Micka, 2023).

Abb. 23: Brief Heinrich Webers an den Worliker Gefällsschreiber Hušák vom 10. Januar 1756 in Sachen der Kanzelreparatur in Lašovice (SOA Třeboň, Velkostatek Orlik, Kostel v Starém Sedle. Stavební opravy na kostele 1694–1771, Best.-Nr. 1133, Sign. III K α 9a, fol. 124v).

(Übersetzung J. Noll)

PŘEDSUNUTÁ FORTIFIKACE HRADU CORNŠTEJNA

JAN KYPTA – JIŘÍ MAROUNEK

Forward Fortification of Cornštejn Castle

The article is devoted to the forward fortification of Cornštejn Castle (Znojmo Region) which is situated along the Moravian-Austrian border. The fortification blocks an elevated position above the access road, from which the castle could have been seriously threatened during a siege. Its perimeter fortification consists of a series of linear embankments and a frontal ditch. On the highest place of the enclosed area is the ruin of a stone prismatic tower. Thanks to an exact analysis of several wooden elements, the construction of the tower was dated to 1478.

Keywords: Cornštejn Castle – forward fortification – fortification architecture – medieval military – ground fortification

Článek je věnován předsunuté fortifikaci hradu Cornštejna (okres Znojmo), který je situován při moravsko-rakouské hranici. Fortifikace blokuje vyvýšené místo nad přístupovou komunikací, odkud mohl být hrad vážně ohrožen během obléhání. Její obvodové opevnění je tvořeno soustavou liniových náspů a čelním příkopem. Na nejvyšším místě ohrazené plochy stojí torzo kamenné hranolové věže. Díky exaktní analýze několika dřevěných prvků se výstavbu věže podařilo datovat do roku 1478.

Klíčová slova: hrad Cornštejn – předsunutá fortifikace – fortifikační architektura – středověké vojenství – zemní opevnění

<https://doi.org/10.56112/pp.2024.1.04>

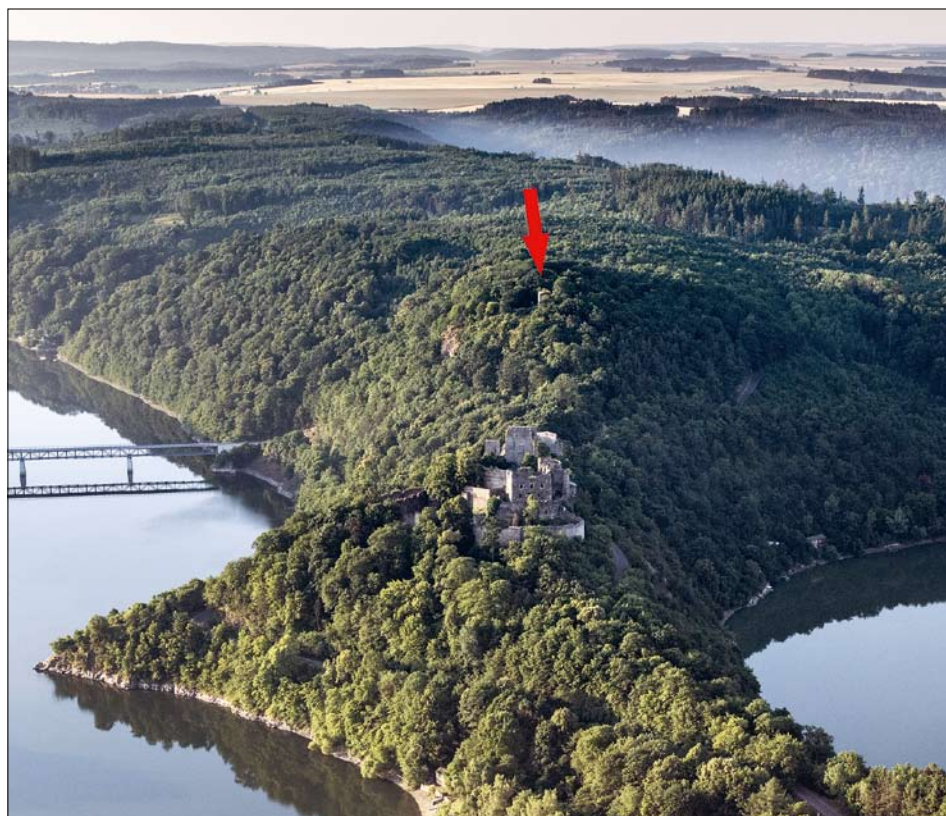
ÚVOD

Předsunutá fortifikace hradu Cornštejna (okres Znojmo), vybudovaného ve smyčce Dyje při moravsko-rakouské hranici, patří k nejmohutnějším a dispozičně nejsložitějším objektům svého druhu v českých zemích. Výrazně převyšuje jádro hradu, přičemž blokuje polohu nebezpečnou z hlediska aktivního i pasivního obléhání. V literatuře se jí dostalo pozornosti opakovaně. Na prvním místě je třeba jmenovat třicet let starý samostatný článek, v němž byla blíže zhodnocena spolu s dvojicí dalších fortifikačních situovaných v blízkosti hradu (Měřínský – Plaček 1991). Tyto dva objekty však jednoznačně souvisejí s činností obléhatelů v letech 1464–1465. S jejich působením lze spojit ještě další, v nedávné době postupně obje-

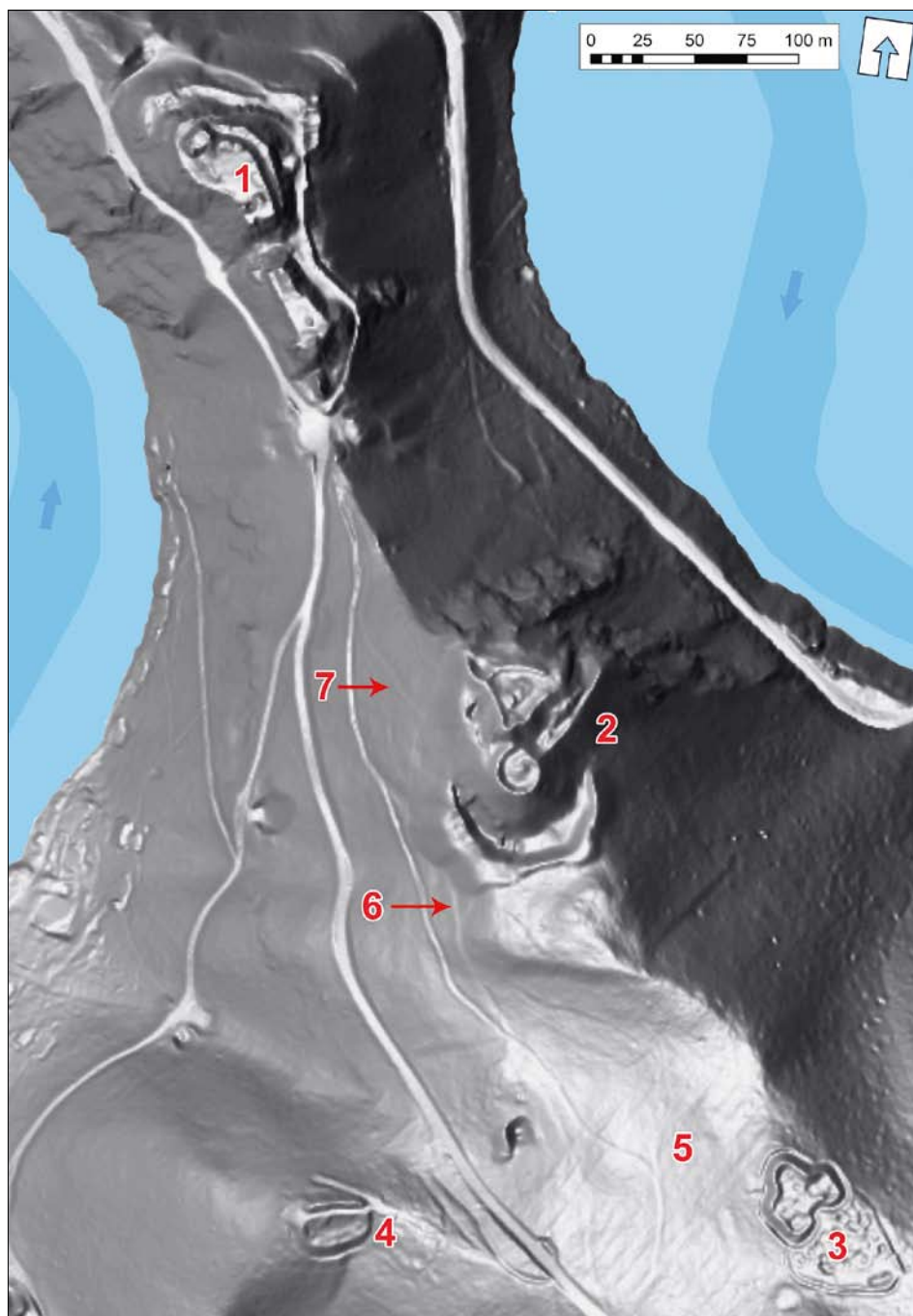
vené terénní stopy v jiných místech hradního okolí. Tyto polohy jsme v posledních letech podrobili komplexnímu geodeticko-topografickému průzkumu a výsledky detailně publikovali v katalogové části monografie, jež slouží jako přehled všech známých lokalit s dochovanými terénními stopami obléhání hradů v České republice (Kypta – Marounek 2022, 104–115).

Během několikaletého průzkumu okolí Cornštejna jsme zaměřili pozornost také na předsunutou fortifikaci hradu, protože bezprostředně souvisí s problematikou obléhání. Byť jí věnovalo pozornost několik badatelů (zvl. Měřínský – Plaček 1991; Kacetyl 2013; Sýkora 2015), můžeme její dosavadní popisy a hodnocení nejen podstatně doplnit, ale i korigovat. Oproti dosud publikovaným zákresům předkládáme výrazně zpřesněný plán, který vznikl na podkladě nadstandardně kvalitních dat leteckého mapování zemského povrchu (data poskytl Centrum dopravního výzkumu). Nicméně finální podobu plánu jsme do značné míry vytvořili na základě tradičního pozemního měření. Zákres umožňuje demonstrovat nové poznatky o terénních reliktech obvodového opevnění. Podrobněji se budeme zabývat i kamennou věží předsunuté fortifikace. Nyní ji dokážeme konkrétně datovat, a to díky dendrochronologické analýze fragmentů stropních trámů. Poprvé předkládáme její plánovou dokumentaci.

Jeden podstatný aspekt ale ponecháme stranou, a sice relativní chronologii vývoje předsunuté fortifikace v kontextu stavební proměny vlastního hradu během 2. poloviny 15. století. Je evidentní, že jeho obvodové opevnění prošlo dynamickým vývojem v téže době, kdy nad ním vyrostla, resp. byla vylepšována předsunutá fortifikace. V tomto ohledu ale nezbyvá než počkat na detailní pu-



Obr. 1: Cornštejn, hrad (okres Znojmo). Letecký pohled k jihovýchodu, šipkou označena věž předsunuté fortifikace (foto J. Jiroušek, 2015).



Obr. 2: Cornštejn, hrad, digitální model terénu; 1 – hrad, 2 – předsunutá fortifikace hradu, 3 – relikty obléhacích prací (subkomplex A), 4 – relikty obléhacích prací (subkomplex B), 5 – kdysi obdělávaná plocha (stopy polí jsou patrné v podobě souběžných nízkých hřbetů – mezních pásů), 6 – starší cesta zčásti převrstvená hmotou náspu, 7 – nevýrazné relikty starší cesty zčásti převrstvené suťovým kuzelem. Interpretace dat pomocí metody multidirection hillshade (zdroj dat: Centrum dopravního výzkumu, 2016–2019; vytvořil J. Marounek).

blikaci výsledků aktuálního archeologického výzkumu a operativního stavebněhistorického průzkumu hradu, který v současnosti doznává rozsáhlých stavebních a konzervačních zásahů. Výsledky čerstvých výzkumných akcí byly zatím publikovány jen předběžně v knížce popularizačního charakteru (Eckl – Rožnovský edd. 2023).

TOPOGRAFICKÁ SITUACE

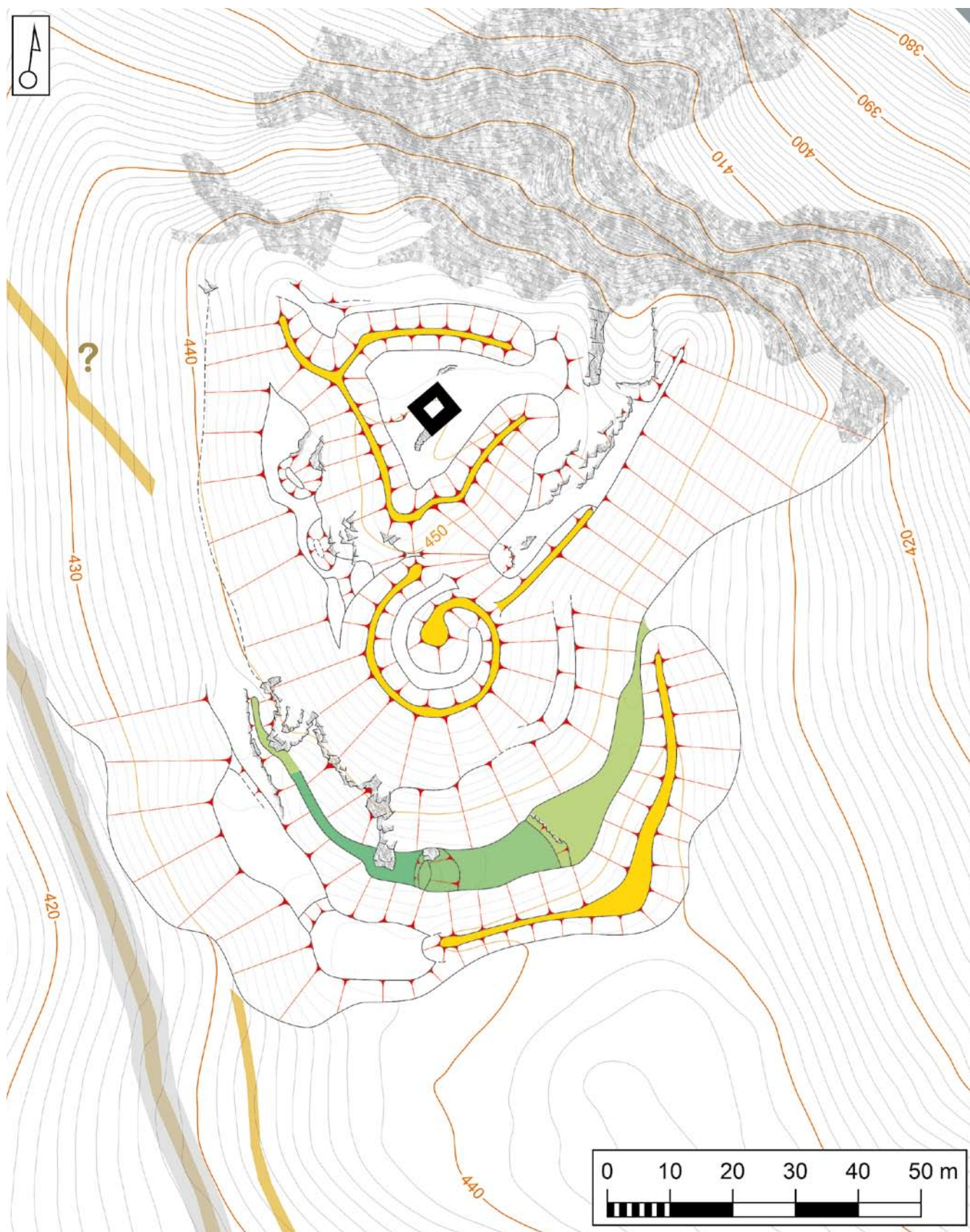
Hrad Cornštejn byl založen na poměrně úzkém hřbetu v krčku vytvořeném smyčkou toku Dyje. Terénní morfo-

logie jeho bezprostředního okolí se oproti středověké situaci výrazně změnila v důsledku vybudování vodní nádrže Vranov, která ve 30. letech minulého století zaplavila dno říčního údolí. Celkový charakter přírodních překážek, jež posilovaly fortifikační systém hradu, přesto zůstává dobře patrný. Obě podélné strany hradního jádra vyrůstají ze strmých skalnatých svahů vypínajících se nad vodní hladinou. Podél hradu vede ve svahu úzká asfaltová silnice, která v zásadě odpovídá historické komunikační osnově. Silnice obemyká návrší v ohybu řeky, načež stoupá k hradu po příkrém úbočí poměrně úzkého terénního krčku a poté dále vybíhá z údolí k plošině nad meandry řeky. Od severozápadu byl hrad přístupný z míst, kde k trojici dávných brodů sbíhalo několik cest z různých směrů. Od jihovýchodu byl přístupný z výrazně převýšené plošiny. Historickou sítí cest z doby před novodobými zásahy do krajiny ilustrativně zachycují mapy z 18. a 19. století (bližze Kypa – Marounek 2022, 106–107).

Na oba přístupové směry reaguje vnější opevnění hradního jádra. Jednak je zesíleno na týlní straně – proti úseku cesty stoupajícímu z údolí. Do mnohem větších dimenzí však narostlo na opačné, čelní straně – proti úseku cesty klesajícímu z převýšené plošiny. Zde se prudce zvedá skalnatý hřbet, který stoupá přímo od hradního šíjového příkopu. Jihovýchodní strana byla nejohroženější, protože z místa, kde hřbet sevřený tokem řeky přechází v plošinu, je prakticky celé hradní jádro

dobře viditelné, a to z nebezpečně blízkého odstupu. Je proto logické, že zde byla vybudována mohutná předsunutá fortifikace, jejíž obvodové opevnění do velké míry využilo přirozených terénních překážek – nejen svahů, ale i četných skalních výchozů. Jádro předsunuté fortifikace převyšuje povrch terénu hradního jádra o přibližně 33 m.

Proti předsunuté fortifikaci se v odstupu 216 m a 220 m dochovaly dva subkomplexy terénních reliktnů (obr. 2: 3, 4), které lze bez debaty ztotožnit s působením obléhatelů (bližze Kypa – Marounek 2022, 107–111). Oba



Obr. 3: Cornštejn, předsunutá fortifikace hradu.

Celková situace; žlutá – koruny náspů, zelená – dno příkopu, hnědá – cesty (tmavý odstín – zaniklé cesty), šedá – recentní poškození, modrá – vodní hladina (tmavý odstín – koryto řeky před zatopením údolí).

U příkopu jsou pomocí odstínů odlišeny jednotlivé úrovně hloubení, nejtmavší zelená značí plánovanou (dokončenu) úroveň, nejsvětlejší zelená nejmělkčí (nedokončený) úsek (zaměření a kresba J. Kypta – J. Marounek, 2024).



Obr. 4: Cornštejn, předsunutá fortifikace hradu. Pohled k jihu na přední díl jádra fortifikace se šnekovitým průběhem obvodového náspu (všechna foto J. Marounek, 2023–2024, není-li uvedeno jinak).



Obr. 5: Cornštejn, předsunutá fortifikace hradu. Pohled k severozápadu na severozápadní konec čelního příkopu, vpravo neodtěžený skalní výchoz.

sestávají z relativně mohutné opevněné pevnůstky a k ní připojeného, mnohem lehčeji ohrazeného prostoru, pokrytého větším množstvím jam. Oba subkomplexy, které interpretujeme jako tábory, leží proti sobě při svazích prudce spadajících do údolí. Jakožto dvojice opěrných bodů, zbudovaných u protilehlých hran údolí, blokovaly jednu z přístupových tras k hradu. Zjevně byly kombinovány s nějakou liniíovou zábranou, která mezi opevněnými leženími přetínala plošinu. Případné stopy spojovacího přehrazení beze zbytku zanikly. Prostor, přes který vedlo, je dnes sice zalesněn, díky datům pořízeným při leteckém skenování zemského povrchu je ale dobře patrné, že až sem kdysi zasahovala pole. Relikty přehrazení proto nejspíš zanikly následkem zemědělské činnosti.

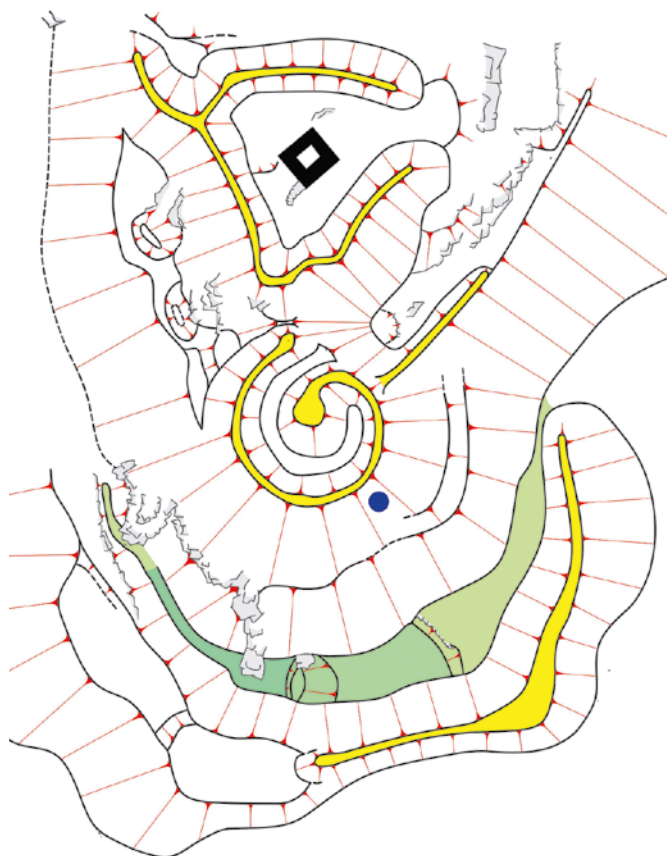
Domníváme se, že předsunutá fortifikace hradu vznikla už v době před jeho dobýváním, uskutečněným v letech 1464 až

1465. Tento závěr vyvozujeme hlavně z polohy zmíněných subkomplexů obléhacích prací. Oba jsou situovány tak, že reagují na předsunutou fortifikaci. Jinými slovy: pokud by předsunutá hradní fortifikace v roce 1464 ještě neexistovala, obléhatelé by svá ležení posunuli podstatně blíže k hradu. Nejasná je však relativní chronologie vývojových fází předsunuté fortifikace. Nepochybujeme o její existenci před rokem 1464, ale nedokážeme se vůbec vyjádřit k otázce, jakou měla podobu v této vývojové etapě. V době po obléhání mohla být výrazně modifikována, co se týče celkové dispozice i průběhu obvodového opevnění. K problému chronologie se ještě vrátíme.

DISPOZICE A OHRAZENÍ PŘEDSUNUTÉ FORTIFIKACE

Předsunutá fortifikace zaujala vyvýšeninu na začátku skalnatého hřbetu, jenž prudce klesá k hradu. Její celková dispozice stejně jako forma jednotlivých komponent obvodového opevnění jsou do značné míry determinovány přirozenou terénní konfigurací. Jádrem fortifikace je v podstatě dvoudílné, přičemž se rozkládá ve dvou výškových úrovních. Oba díly jsou ohrazeny náspy. Týlní, relativně vyšší díl zaujal temeno návrší. Jeho půdorys je trojúhelný, přičemž ve středu stojí kamenná věž. Pod jižním cípem trojúhelného týlního útvaru se nachází nižší terénní stupeň, na kterém byl vybudován rozměrný okrouhlý prvek, který označujeme jako čelní díl jádra fortifikace. Výškový rozdíl vnitřní plochy předního a zadního dílu činí přibližně 1,5 m.

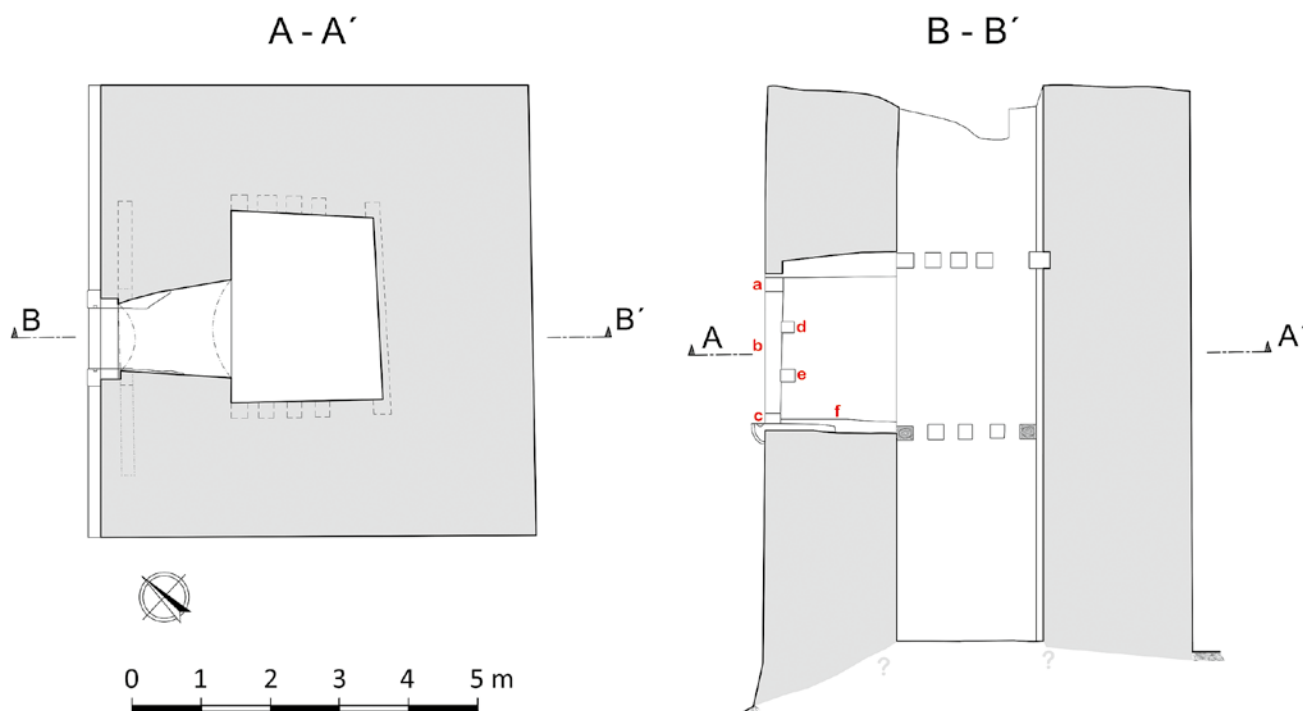
Dvoudílné jádro fortifikace se zdvihá oproti svému předpolí až o 15 m. Výškový rozdíl je zvýrazněn vnějším příkopem podkovovitého tvaru, který v mírném oblouku obíhá jižní patu vyvýšeniny, natočenou proti předpolí. Příkop se na obou stranách stáčí podél přirozené kuželovité vyvýšeniny, přičemž na západě i východě zabíhá do svahů nad řekou. Kontreskarpou přechází v násep, který na první pohled zaujme svými relativně subtilními dimenzemi. Ve srovnání s kontreskarpou je eskarpa mnohem vyšší, protože plynule přechází do vysokého přirozeného svahu pod okrouhlým dílem jádra fortifikace. Podél šíjového úseku se na kontreskarpu napojuje nízký násep, jehož koruna je oproti vnější patě převýšena maximálně o 1 m. V místech jihovýchodního zalomení příkopu je koruna násypu rozšířena, ale nikoli do té míry, abychom daný útvar mohli označit za zemní baštu. Dosti odlišný terénní útvar vznikl podél jihozápadního zalomení příkopu a podél jeho západní strany. Čelní liniový násep, kopírující relativně rovný šíjový úsek opevnění, končí ještě před výrazným ohybem příkopu. Dále pokračuje podél příkopu mohutná výsypka s širokým a rovným (dvojstupňovým) temenem, které jen minimálně převyšuje přirozený povrch terénu na vlastním předpolí předsunuté fortifikace. Přesto se mohlo jednat o funkční fortifikační prvek. Mohutná výsypka mohla případně fungovat jako bašta, určená by však byla ke kontrole západního úbočí, kudy vedla přístupová cesta k hradu. Na digitálním modelu terénu je patrné, že výsypka překrývá starší cestu v podobě terasového stupně (obr. 2: 6). Tento útvar je zřetelný i při tradičním průzkumu. Kdežto druhý podobný liniový útvar (obr. 2: 7), patrný



Obr. 6: Cornštejn, předsunutá fortifikace hradu. Pravděpodobný prakový projektil, poloha vyznačena modrým bodem.

(ale mnohem slaběji) na digitálním modelu terénu rovněž na úbočí pod severozápadní stranou fortifikace, jsme při pozemním průzkumu nedokázali identifikovat.

Při úvahách nad poněkud podivnou formou šíjového opevnění je třeba vzít v potaz celkovou podobu příkopu, který vykazuje jasné znaky přerušení zemních prací. Skutečnost, že příkop nebyl vyhlouben v plánovaném tvaru, vyplývá hlavně z existence dvou výrazných terénních zlo-



Obr. 7: Cornštejn, předsunutá fortifikace hradu. Svislý a vodorovný řez věží; a – otisk zhlaví překladu zárubně, b – otisk stojky zárubně, c – otisk zhlaví prahu zárubně, d, e – závorové kapsy, f – původní pata špalety. V půdorysu jsou přerušovanou čarou značeny kapsy horní závořky a kapsy stropních trámů prvního patra, tečkovanou linií jsou značeny kapsy spodní závořky (zaměření a kresba J. Kypta – J. Marounek, 2024).

mů na jeho dně. Dno příkopu je de facto rozděleno do tří stupňů, přičemž na jihozápadní straně je příkop nejhlubší, na východní straně nejmělkčí. V místech výškových zlomů dna příkopu navíc z povrchu terénu vystupuje skála, jejíž podoba jasně vypovídá, že se jedná o neodtesané bloky. Že příkop nebyl dokončen, je nejvíce očividné při jeho severozápadním konci, kde zůstal neodtěžen masivní blok skály (obr. 5). Podél něho zde byla vykopána pouze úzká rýha, na odlámání skály už nedošlo. Znak, který svědčí o nedokončeném hloubení příkopu, nebyly v dosavadní literatuře reflektovány. Předchozí bádání zato uvažovalo ještě o jednom příkopu, přičemž by přístupovou šíjí měla přetínat dvojice příkopů oddělených nízkým náspem; vnější příkop by měl mít podobu 17 m široké rozsedliny (Měřínský – Plaček 1991, 163; podobně Kacetl 2013, 98). Existenci druhého, vnějšího příkopu popíráme. Daný útvar považujeme za přirozenou sedlovitou modelaci terénního reliéfu na předpolí předsunuté fortifikace. Přesvědčivý je v tomto ohledu digitální model terénu, vytvořený z dat leteckého mapování.

Přední díl jádra fortifikace je tvořen zvláštním tvarem. Temeno vyvýšené plošiny, jež se vypíná nad čelním příkopem, je obkrouženo náspem, který se v týlu šnekovitě stáčí do vnitřního prostoru (na dosud publikovaných plánech je průběh náspu zakreslen dosti zavádějícím způsobem, např. Měřínský – Plaček 1991, obr. 3). Jakmile se násep stáčí do vnitřního prostoru, rozšiřuje se v úrovni paty i temena a zároveň se oproti obvodovému úseku o trochu snižuje. Mezi stočeným úsekem a severním koncem obvodového úseku (směřujícím k jádru fortifikace) vznikla úzká proluka. Šnekovitý průběh obvodového náspu je patrný i při tradičním průzkumu, zvláště dobře ale vynikne na digitálním modelu terénu. Temeno náspu je oproti vnitřní

patě převýšeno o 1 m. Svah pod šnekovitým útvarem je dosti strmý a vysoký; výškový rozdíl mezi korunou náspu a dnem příkopu činí 12 až 15 m). V polovině výšky svahu probíhá na východní straně úzký zešíkmený stupeň.

Na ploše jádra předsunuté fortifikace byla v minulosti položena zjišťovací archeologická sonda, z níž byly vyzvednuty „části kachlových kamen“ (Konečný – Merta 1980, 307). V mladší literatuře je nález reliktního kamen lokalizován do předního (okrouhlého) dílu fortifikace (Měřínský – Plaček 1991, 165–166). Byť je tento údaj doprovázen odkazem na předchozí citovaný článek z roku 1980, v něm ve skutečnosti není pregnantně popsána lokalizace nálezů. Realizace sondáže je zde pouze stručně zmíněna; na připojení, značně schematickým plánkem fortifikace chybí vyznačení polohy výkopu. Pro úplnost dodejme, že nález reliktního kamen později vedl k jalové spekulaci, že okrouhlý útvar sloužil jako „obytné velitelské stanoviště předsunutého opevnění“ (Kacetl 2013, 98). Nám se při povrchovém průzkumu nepodařilo v prostoru jádra fortifikace nalézt zlomky kachlů. Pod obvodovým náspem předního dílu jádra fortifikace, resp. ve svahu nad čelním příkopem, jsme našli na povrchu terénu rozměrný kámen, který na základě jeho tvaru hypoteticky považujeme za prakový projektil (obr. 6). Byl by to doklad ostřelování fortifikace obléhateli v letech 1464–1465.

Půdorys týlního dílu jádra fortifikace je trojúhelný, ze všech stran ohraničený náspy, jejichž koruna je oproti vnitřní patě převýšena kolem 1 m. V severovýchodním cípu půdorysu však zeje mezi náspy proluka. Z ohrazené plochy zde vystupuje menší plošina okrouhlého tvaru, rozkládající se nad skalními výchozy s výhledem do údolí. K severozápadnímu nároží trojúhelného prostoru je směrem k hradu připojena další plošina, tentokrát ve snížené



Obr. 8: Cornštejn, předsunutá fortifikace hradu. Severozápadní strana věže.



Obr. 9: Cornštejn, předsunutá fortifikace hradu. Vstup na severozápadní straně věže.

poloze. Tento připojený prvek je z jihozápadu ohraničen náspem, který plynule navazuje na opevnění trojúhelného prostoru s věží. Výběžek náspu směřujícího k hradu evokuje zemní baštu. Daný prvek mohl sloužit ke kontrole a případné obraně přístupové cesty k hradu.

Pod západní a jihovýchodní stranou trojúhelného dílu jádra fortifikace se rozkládají úzké terasové stupně s rozměrnými skalními výchozy na vnitřních stranách. Jihovýchodní terasový stupeň je pravidelněji tvarován, přičemž jeho hrana je zčásti lemována nízkým náspem, který vybíhá do svahu k výše popsanému šnekovitému útvaru. Terasa s náspem, situovaná nad vysokým a prudkým přirozeným svahem, zajišťuje celou jihovýchodní stranu předsunuté fortifikace. Na západním terasovém stupni se nacházejí dvě oválné jámy, které snad souvisejí s lámáním kamene (u jam i v nich se nacházejí skalní výchozy). Na hraně tohoto stupně chybí liniový násep. Pod hranou stupně je ve svahu až do vzdálenosti 15 m viditelný suťový kužel.

VĚŽ

Uprostřed trojúhelného dílu fortifikace stojí torzo kamenné věže přibližně čtvercového půdorysu o stranách

cca 6,5 m. Zdivo se dochovalo do výšky necelých 9 m. Původně však pokračovalo ještě minimálně o 1 m, jak je zřejmé ze vztahu podlahových trámů a současné koruny zdiva (viz níže). O dřevěné či hrázděné konstrukci, která nasedala na zdivo, vůbec nic nevíme, původní celkový charakter stavby nám proto uniká. Věž je situována diagonálně k hlavní půdorysné ose předsunuté fortifikace.

Zdivo je tvořeno lomovým kamenem, nároží nejsou armována. Na exteriéru jsou místy dochovány větší plochy malty rozetřené ze spár mezi kameny. Líc je vodorovně strukturován obligátními technologickými spárami, v nichž byly poměrně pravidelně osazeny subtilní lešeňové kuláče. Tloušťka zdiva je v podstatě konstantní (1,9–2,2 m). Na straně natočené proti hradu je zdivo zesíleno nízkým zešíkmeným soklem. Existence soklu koresponduje s terénním stupněm na ohrazené ploše. Jediným dochovaným otvorem je vstup umístěný na severozápadní straně, tj. proti hradu.

Vstup vedl do prvního patra; kamenný práh je oproti povrchu terénu převýšen o cca 4 m. Ve vnějším líci zdiva byla osazena masivní dřevěná zárubeň, po které se zřetelně dochovaly otisky v maltě (v literatuře je opakovaně mylně uvedeno, že otvor byl opatřen kamenným ostěním; např. Kacel 2013, 101). V negativu zárubně jsou dobře



Obr. 10: Cornštejn, předsunutá fortifikace hradu. Vstup do věže, negativ zárubně s dvojicí kapes po závorách.

patrně přesahy prahu a překladu. Dřevěný práh zárubně bezprostředně ležel na dvojici dochovaných konzol z tvrdé horniny. Jejich vyčnívající části jsou otesány do čtvrtinové výšece kruhu. Obě hrany zaoblených čel jsou po celé délce okoseny. Uprostřed konzol jsou vytesána lůžka pro točnici padacího můstku. Mezi konzolami je osazen kamenný práh – hranol vytesaný ze stejného materiálu. Horní líc tohoto prvku je umístěn přibližně v polovině výšky konzol, mezi ním a vlastním (dřevěným) prahem zárubně tedy zela mezera vyplněná patrně ještě dalším dřevěným prvkem. Na hrany negativu zárubně bezprostředně navazují kapsy dvojice závor, zasouváných vzájemně opačně. Vstupní nika je završena segmentovou klenbičkou. Původní úprava podlahy vstupní niky se nedochovala. Zdivo bylo při novodobých úpravách v celém rozsahu podlahy kompletně odlámáno o 5 až 15 cm. Díky tomuto narušení je dnes dobře patrné, že obě konzoly byly předimenzovaně osazeny do hloubi zdiva. Půdorys interiéru věže je lehce lichoběžný, přičemž poloha vstupu je asymetrická – ztelně je posunuta vůči osám vnější i vnitřní stěny.

Na podlahu vstupní niky plynule navazovala podlahy prvního patra věže. Její přízemí, vysoké minimálně 3 m, bylo temné. Osvětlovací otvory scházely i prvnímu patru, vysokému 2,25 m. Podlahy tohoto podlaží spočívala na pěti pravidelně osazených trámů. Jejich těsné rozestupy napovídají, že přízemí nebylo přístupné. Kapsy další pětice



Obr. 11: Cornštejn, předsunutá fortifikace hradu. Vstup do věže, dvojice konzol (s lůžky pro točnici padacího můstku) a práh.

trámů ukazují úroveň podlahy druhého patra. Z polohy těchto trámů je patrné, že schodiště do druhého patra bylo umístěno při jihovýchodní straně: krajní trám byl napůl osazen do líce zdiva, přičemž ostatní čtyři trámy byly osazeny blíže k sobě, aby vznikl prostor pro schodiště, široký necelých 60 cm. Zdivo v úrovni druhého patra se dochovalo maximálně do výšky 2,3 m.

Na jihovýchodní stěně jsou patrné kapsy ještě dvou dalších trámů (obr. 13), osazených kolmo vůči stropním, a to v úrovni podlahy prvního patra. Tyto dva trámy však byly umístěny výše než trámy podlahy: horní líce podlahových trámů probíhaly v třetině výšky profilu dvojice kolmých trámů. Dále je patrné, že dva kolmé trámy nebyly umístěny ve stejné výšce (vzájemný výškový rozdíl činí necelých 5 cm). Dvojice kolmých trámů, které musely být nakamponovány na podlahové trámy, snad souvisela s upevněním schodiště do druhého patra. Bezsporně nepodpíraly podlahu prvního patra, jak je mylně uvedeno v literatuře spolu s úvahou, že souvisely s poklopem průlezu do přízemí věže a případně i (bizarně domyšleným) systémem vytahování žebříku ve vstupu do věže (Kacel 2013, 104, 109–110).

Ve zdivu věže se dochovaly fragmenty několika dřevěných prvků, které se úspěšně podařilo podrobit dendrochronologické analýze (uskutečněno Tomášem Kynclem v roce 2022). Vzorky byly odebrány z lešeňových kuláčů i stropních trámů, přičemž získaná data se vzájemně shodují. Z celkem čtyř analyzovaných lešeňových kuláčů (všechny jedle) byly tři datovány. Dva z nich byly zhotoveny ze stromů pokácených rok po sobě, v zimních sezónách 1476/1477 a 1477/1478. U třetího kuláče spadá nejmladší dochovaný letokruh do roku 1467. Z konstrukce podlahy prvního patra se dochovala zhlaví dvou nosných trámů (oba dub). Oba byly také datovány. V jednom případě přesně známe datum skácení – zimní sezóna 1477/1478. U druhého se vzhledem k absenci podkorního letokruhu podařilo určit dobu skácení jen intervalově, a sice do rozpětí let 1475–1493, což v zásadě koresponduje s výše uvedenými zjištěními. Protože se data kácení dřeva lešeňových nosníků i stropních trámů v podstatě shodují, lze téměř s jistotou tvrdit, že věž byla stavěna v roce 1478, příp. velice krátce poté.

Vznik věže představuje pevný bod v úvahách o chronologii předsunuté fortifikace, která – jak dedukujeme



Obr. 12: Cornštejn, předsunutá fortifikace hradu. Jihozápadní stěna věže s kapsami trámů stropu prvního patra.

z polohy stanovišť obléhatelů – existovala již před rokem 1464. Výstavba věže tedy spadá do mladší vývojové fáze předsunuté fortifikace. Do literatury vstoupila spekulace, že její trojúhelné jádro s výběžkem proti hradu mohlo v první fázi představovat „jednoduchou obléhací baštu s postavením praku nebo děl na výběžku“, přičemž by souvisela s nějakou (v písemných pramenech nezachycenou) vojenskou akcí v době před obláháním v letech 1464–1465 (Měřínský – Plaček 1991, 165; podobně Plaček 2002, 147). Tento předpoklad je založen pouze na pozorování, že dispozice fortifikace celkově vykazuje neorganickou skladbu. Tvzení o neorganické skladbě není třeba zpochybňovat, je ale nutné hlavně zdůraznit skutečnost, že tyto nepravidelnosti jsou determinovány do velké míry přirozenou terénní konfigurací. Uvedenou úvahu, že při výstavbě předsunuté hradní fortifikace byla využita starší fortifikace obléhatelů, pokládáme za bezpředmětnou spekulaci, zvláště když v dochovaných písemných pramenech není o tomto starším obláhání zmínka (údajná vojenská akce je kladena do 20. až 40. let 15. století). Navíc si na rozdíl od citovaných autorů nemyslíme, že s ohledem na neorganickou dispozici jsou „dvě etapy výstavby ... v prostoru předsunutého opevnění na jihovýchod od hradu víceméně zřetelné“ (Měřínský – Plaček 1991, 166). Domníváme se, že úvahy o vývoji dispozice předsunuté fortifikace nemohou překročit úroveň planých spekulací.

Úloha věže nepochybně spočívala v rozhledu, a to nejen směrem do předpolí, ale i do jiných směrů, kam byl z vlastního hradu omezený výhled. Její případný obranný účel nedokážeme posoudit kvůli zániku konstrukcí horních podlaží. K popisu věže je třeba dodat, že v jejím okolí leží na povrchu terénu větší množství fragmentů cihel. Tento materiál buď pochází ze zaniklé hrázdné nástavby věže, nebo z nějaké další stavby situované vedle ní. Ostatně ve vstupu do věže doložený padací můstek nasvědčuje existenci bytelné (dřevěné) konstrukce, z níž se vcházelo na můstek. V podstatě totožné řešení vstupu, ovšem s instruktivněji dochovanými stopami po padacím můstku, shledáváme u čtverhranné solitérní (vysunuté) kamenné věže, jež patří k fortifikačnímu systému hradu Českého Šternberka (Razím 2018, 180).



Obr. 13: Cornštejn, předsunutá fortifikace hradu. Jihovýchodní stěna věže s dvojicí kapes trámů (vyznačeno šipkami), při okrajích fotografie kapsy trámů podlahy prvního patra.

ZÁVĚR

Výstavbu věže můžeme spojit s konkrétním držitelem hradu. Stručná zmínka o jeho obležení (vztaženému pouze k roku 1465) ve *Starých letopisech českých* obsahuje údaj, že král dobytý hrad předal Krajířům z Krajku (Šimek ed. 1937, 130). Nabyvatelem byl nejspíše Wolfgang († 1491), v jehož držbě je Cornštejn bezpečně zachycen v listině vyhotovené v roce 1487. V tomto dokumentu bylo stanoveno rozdělení Wolfgangových držav mezi potomky (blíže Pelikán 1928). Wolfganga, který co do rozsahu majetků i politických funkcí patřil k významným šlechticům království (srov. Šimůnek 2007; Nováková 2010, 33–49), proto můžeme pokládat za stavebníka věže. Sotva je ale řešitelná podstatná otázka, jaké další úpravy za jeho éry doznala předsunutá fortifikace jako celek, resp. jestli byla změněna její dispozice, příp. jak bylo vylepšeno její obvodové opevnění. Jisté je, že v téže době, kdy vznikla věž předsunuté fortifikace, probíhaly rozsáhlé stavební práce v jádru hradu, datovatelné rovněž díky výsledkům dendrochronologických analýz (stručně Mazáčková – Poláková 2023, 177).

Co se týče celkové dispozice, předsunutá fortifikace Cornštejna postrádá bližší analogie. Pokud víme, unikátní je podoba jejího předního dílu s obvodovým náspem šnekovitého průběhu. Mimořádné jsou i její celkové dimenze, které ji řadí mezi nejmohutnější opevněné objekty svého druhu. V tomto ohledu můžeme pro srovnání uvést podobně mohutnou fortifikaci zvanou Čepička, vybudovanou v 15. století nad cisterciáckým klášterem Porta coeli u Tišnova (Belcredi 1990). U cornštejnské fortifikace dále zaujmou znaky, které vypovídají o nedokončeném hloubení čelního příkopu. K tomu je ale třeba dodat, že fortifikace jako celek byla plně funkční. Mimochodem, i fortifikace Čepička nebyla dokončena, přesto svou úlohu plnila.

Článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury.

Janu Martínkovi (Centrum dopravního výzkumu) děkujeme za poskytnutí výškopisných dat, pořízených při leteckém mapování zemského povrchu v rámci výzkumného projektu Moravské křižovatky (NAKI II).

MGR. JAN KYPTA, PH.D.; JIŘÍ MAROUNEK – NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, ÚZEMNÍ ODBORNÉ PRÁCOVIŠTĚ STŘEDNÍCH ČECH V PRAZE, SABINOVA 373/5, PRAHA 3
KYPTA.JAN@NPU.CZ, MAROUNEK.JIRI@NPU.CZ

PRAMENY A LITERATURA

- Belcredi, L. 1990: Čepička – opevnění nad klášterem Porta coeli v Tišnově – Předklášteří, Časopis Moravského muzea – vědy společenské 75, s. 99–122.
- Eckl, P. – Rožnovský, D. edd. 2023: Cornštejn. Příběh hradu. Znojmo.
- Kacel, J. 2013: Kamenná věž „Hlaska“ v předsunutém opevnění Na Baště nad Cornštejnem, Thayensia 10, s. 91–114.
- Konečný, L. – Merta, J. 1980: Pokračování průzkumu středověkých opevnění kolem Nového hradu u Adamova, Archaeologia historica 5, s. 305–320.
- Kypta, J. – Marounek, J. 2022: Terénní stopy obléhání hradů v husitském století. Praha.
- Mazáčková, J. – Polláková, T. 2003: Procházka staletími aneb Cornštejn pohledem stavební historie, in: P. Eckl – D. Rožnovský edd., Cornštejn. Příběh hradu. Znojmo, s. 137–189.
- Měřinský, Z. – Plaček, M. 1991: Terénní pozůstatky fortifikačních systémů v předpolí hradu Cornštejna (k. ú. Bítov, okr. Znojmo), Castellologica bohemia 2, s. 161–176.
- Nováková, S. 2010: Krajířové z Krajku. Z Korutan do zemí České koruny. České Budějovice.
- Pelikán, J. 1928: Dělení zboží Krajířů z Krajku v r. 1487, Časopis Společnosti přátel starožitností československých v Praze, s. 133–142.
- Plaček, M. 2002: Externí fortifikace moravských hradů, Archaeologia historica 27, s. 139–154.
- Razím, V. 2018: Řeč středověké fortifikační architektury. Terminologie a její souvislosti. Praha.
- Sýkora, M. 2015: Poloha „Na Baště“ a její vztah ke hradu Cornštejn. Bakalářská práce, Západočeská univerzita v Plzni, rkp.
- Šimek, F. ed. 1937: Staré letopisy české z vratlavského rukopisu. Praha.
- Šimůnek, R. 2007: Pozůstalost Wolfganga z Krajku († 1491). Sídlní, krajinná a administrativní struktura šlechtického dominia v pozdním středověku, Historická geografie 34, s. 45–92.

DIE VORGESCHOBENE BEFESTIGUNG DER BURG CORNŠTEJN

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit der vorgeschobenen Befestigung der Burg Cornštejn (Zornstein, Bez. Znojmo/Znaim), die sich nahe der Grenze zwischen Mähren und Österreich befindet. Die Befestigung blockiert die Anhöhe über der Zugangskommunikation, von wo die Burg während einer Belagerung schwer bedroht werden konnte. Ihren Umriss bildet ein Komplex von Linienwällen mit dem Stirngraben. In der obersten Position steht ein Torso vom quadratischen Steinturm. Dank der exakten Analyse etlicher Holzglieder ist es gelungen die Erbauung des Turms zum Jahr 1478 zu datieren. Die oberen Turmgeschosse sind verschwunden, so dass seine Fortifikationsaufgabe sich nicht zu beurteilen lässt. Der Aufbau des Turms gehört erst der jüngeren Entwicklungsphase der Befestigung an. Er muss schon vor dem Jahr 1464 vorhanden gewesen sein; das ergibt sich aus weiteren Raumzusammenhängen. Im Vorfeld befinden sich Relikte nach den Belagerungslagen aus den Jahren 1464–1465. Die Anordnung dieser Lager reagiert auf die Lage der vorgeschobenen Burgbefestigung.

Was die Gesamtanlage betrifft, die vorgeschobene Befestigung Zornsteins entbehrt näherer Analogien. Ganz selten ist die Gestalt des Vorderteils mit der umlaufenden spiralförmigen Böschung. Auch ihre Gesamtmaße sind außerordentlich, sie ordnen sie unter die am massivsten befestigten Objekte ihrer Art ein. Die unregelmäßige Form des Stirngrabens ist die Andeutung, dass seine Vertiefung

nicht vollendet wurde. Die Befestigung war trotzdem als ein Ganzes völlig funktionsfähig.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Cornštejn (Zornstein, Bez. Znojmo/Znaim), Burg. Luftansicht von Nordwesten, Der Pfeil bezeichnet den vorgeschobenen Befestigungsturm (Foto J. Jiroušek, 2015).

Abb. 2: Cornštejn, Burg, digitales Geländemodell: 1 – Burg; 2 – vorgeschobene Burgbefestigung; 3 – Relikte nach den Belagerungsarbeiten (Subkomplex A); 4 – Relikte nach den Belagerungsarbeiten (Subkomplex B); 5 – die einstige Ackerfläche (Spuren nach den Feldern sind in Form der parallelen niedrigen Rainresten deutlich); 6 – der ältere, zum Teil mit der Aufschüttungsmasse überschichtete Weg; 7 – ausdruckslose Relikte nach dem älteren Weg, zum Teil vom Schuttkegel überschichtet. Die Deutung der Daten mittels der Methode multidirection hillshade (Datenquelle: Centrum dopravního výzkumu [Zentrum für die Verkehrsforschung], 2016–2019, Gestaltung J. Marounek).

Abb. 3: Cornštejn, vorgeschobene Burgbefestigung. Gesamtlageplan: gelb – Wallkronen; grün – Grabenboden; braun – Wege (dunkler Ton – verschwundene Wege); grau – rezente Beschädigungen; blau – Wasserfläche (dunkler Ton – Flussbett vor der Überschwemmung des Tals). Die Farbtöne des Grabens entscheiden einzelne Grabenebenen, das dunkelste Grün bedeutet die geplante (vollendete) Grabentiefe, das hellste Grün den seichtesten (unvollendeten) Abschnitt (Vermessung und Zeichnung J. Kypta – J. Marounek, 2024).

Abb. 4: Cornštejn, vorgeschobene Burgbefestigung, Blick nach Süden, der Vorderteil der Befestigung mit dem spiralförmigen Verlauf des umgebenden Walls (Alle Fotos J. Marounek, 2023–2024, falls nicht anders angeführt).

Abb. 5: Cornštejn, vorgeschobene Burgbefestigung, Blick nach Nordwesten zum nordwestlichen Ende des Stirngrabens, rechts der nicht abgebaute Felsenausbiss.

Abb. 6: Cornštejn, vorgeschobene Burgbefestigung. Wahrscheinlich ein Schleudergeschoss; seine Lage bezeichnet der blaue Punkt.

Abb. 7: Cornštejn, vorgeschobene Burgbefestigung. Vertikaler und horizontaler Schnitt über den Turm: a – Abdruck des Zargensturzkopfes; b – Abdruck des Zargenpfostens; c – Abdruck des Zargenschwellenkopfes; d, e – Türriegelscheiden/-taschen; f – ursprünglicher Laibungsfuß. Die Strichlinie im Grundriss bezeichnet die Scheide und Tasche des oberen Türriegels und die Deckenbalkenlager vom 1. Obergeschoss, die Punktlinie die Scheide und Tasche vom unteren Türriegel (Vermessung und Zeichnung J. Kypta – J. Marounek, 2024).

Abb. 8: Cornštejn, vorgeschobene Burgbefestigung. Nordwestliche Turmseite.

Abb. 9: Cornštejn, vorgeschobene Burgbefestigung. Nordwestliche Turmseite, Eingang.

Abb. 10: Cornštejn, vorgeschobene Burgbefestigung. Turmeingang, Zargennegativ mit Türriegeltasche und -scheide.

Abb. 11: Cornštejn, vorgeschobene Burgbefestigung. Turmeingang, Konsolepaar (mit Lagern für die Angel der Hebebrücke) und die Schwelle.

Abb. 12: Cornštejn, vorgeschobene Burgbefestigung. Südwestliche Turmseite mit Deckenbalkenlagern vom 1. Obergeschoss.

Abb. 13: Cornštejn, vorgeschobene Burgbefestigung. Südwestliche Turmseite mit einem Balkenlagerpaar (s. Pfeile), bei den Rändern der Fotografie deutliche Deckenbalkenlager vom 1. Obergeschoss.

(Übersetzung J. Noll)

NOVÁ ZJIŠTĚNÍ K RENESANČNÍMU PORTRÉTNÍMU OBRAZU Z MOBILIÁŘE HRADU PERNŠTEJNA

ZDENĚK VÁCHA

New Findings on the Renaissance Portrait Painting from the Pernštejn Castle Furnishings

The subject of the article is the presentation of new findings on the Renaissance group portrait painting which is today part of the Pernštejn Castle furnishings. The panel painting is dated 1548. The composition is dominated by a large family portrait (twenty-three persons) gathered outdoors around a table. The painting's provenance has now been safely determined based on the identification of the persons and the town in the background. The overall landscape scenery and architectural dominants suggest Steyr in Upper Austria. The conclusion that the painting depicts Colman Dorninger († 1552), the burgher of Steyr and his family, is primarily based on the featured coats of arms. One belongs to the Dorninger of Steyr, a Protestant family from which two mayors of the town descended. Further, there is the coat of arms of the Oefflers

(also Öfferls, Offerls), another prominent family in Steyr. The third coat of arms, hitherto completely unknown, probably belongs to the Trodl family (the attribution is based on the identification of the depicted married couple).

Keywords: panel painting – Renaissance – eschatology – family portrait – Dorninger – Steyr

Předmětem článku je prezentace nových zjištění k renesančnímu skupinovému portrétnímu obrazu, který je dnes součástí mobiliáře hradu Pernštejna. Desková malba nese dataci 1548. Kompozici dominuje portrét početné rodiny (celkem 23 osob) seskupené kolem stolu pod širým nebem. Provenienci obrazu se nyní podařilo bezpečně stanovit na základě identifikace osob a města v pozadí scény. Celková krajinná scénérie i architektonické dominanty odpovídají hornorakouskému Štýru (Steyr). Závěr, že malba zobrazuje štýrského měšťana Colmana (Kolomana) Dorningera († 1552) s rodinou, se opírá především o zobrazené erby. Jeden náleží Dorningerům ze Štýru, protestantskému rodu, z něhož pocházeli dva starostové města. Dále jde o erb Oefflerů (též Öfferl, Offerl), další významné štýrské rodiny. Třetí erb, doposud patrně zcela neznámý, by měl patřit rodině Trodlů (připsání vychází z identifikace zobrazeného manželského páru).

Klíčová slova: desková malba – renesance – eschatologie – portrét rodiny – Dorninger – Steyr

<https://doi.org/10.56112/pp.2024.1.05>



Obr. 1: Skupinový portrét, desková malba; 94 × 126 cm (NPÚ, SH Pernštejn; všechna foto M. Kučera, 2023, není-li uvedeno jinak).

Cílem článku je prezentace nových zjištění o mimořádném renesančním portrétním obraze, dnes umístěném v expozici na Státním hradě Pernštejně.¹⁾ Ústřední zpodobení triadvaceti osob je doplněno zobrazením Boha otce s holubicí Ducha svatého na oblacích, vedutou města, třemi erby a datováním 1548. Rozměrná desková malba (94 × 126 cm) není signována, ani jinak značena. V aktuální evidenci Národního památkového ústavu je vedena jako *Portrét skupinový, Rodina*;²⁾ roku 1953 byla evidována jako *1 olej renes. práce. 20 člená rodina. vel. 90 × 118. ve zlat. blondelové liště*.³⁾

V dosavadní literatuře byl obraz zmiňován jen okrajově, hlubší analýzy se zatím nedočkal. Zdeněk Kudělka v popularizačním průvodci po hradu a okolí (1958) hovoří o obraze na dřevě „představujícím šlechtice s rodinou“;⁴⁾ vzorové instalační libreto hradu z roku 1964 počítá s využitím tohoto díla označeného jako „renesanční deskový obraz rodiny“.⁵⁾ Ve sdělení o právě dokončené nové instalaci hradu Pernštejna z roku 1973 hovoří její autor Miloš Stehlík mj. o artefaktech v dané části návštěvnické trasy, jež lze zhlédnout spolu s „deskovým renesančním obrazem šlechtické rodiny u stolu“;⁶⁾ v publikaci *Státní hrad Pernštejn* téhož autora z roku 1976⁷⁾ je toto tvrzení opakováno. V syllabech pro průvodce z roku 2009 je obraz označen jako „epitafní deskový obraz z roku 1548“.⁸⁾

Doposud jediné známé spojení předmětné deskové malby s konkrétními osobami představují úvahy o vazbě na rodinu Schröfflů; v roce 1889 se v tištěném populárním průvodci po hradě objevuje tvrzení, že představuje „četnou rodinu horního rady Schröffla (vyobrazeno je tu dvacet dětí, jež pocházely z dvojího manželství Schröfflova)“.⁹⁾ Musíme však předpokládat, že autor vycházel z tradice, jejíž kořeny lze vysledovat již ve starších hradních inventářích Mitrovských, tehdejších majitelů hradu. V inventáři z roku 1828¹⁰⁾ je jeden z obrazů položky No: 25. nazván „Starý schröfflovský portrét rodiny barona“;¹¹⁾ zde nelze ovšem vzhledem ke kusé charakteristice díla zcela jednoznačně vazbu na naši malbu prokázat. Nejnověji se tvrzení o vztahu k rodu Schröfflů nepřímě opakuje v monografii hradu z roku 2015,¹²⁾ kde „epitafní deskový obraz Nebeská hostina věčné blaženosti z roku 1548“ se má „podle starých inventářů“ vztahovat „k předkům barona Schröffela“. Jako *Nebeská hostina věčné blaženosti* je obraz interpretován také v o rok později vydaném katalogu k tematické instalaci ke stolování na hradě Pernštejně.¹³⁾ Zde je zároveň předložen pokus o výklad výjevu. V poznámce k (neidentifikovaným) erbům v úvodu analýzy se opět objevuje odvolání na „starší údaje“, podle nichž jde o předky „Ignáce svobodného pána Schröffela z Mannsberku“. Při „tabuli pod nebesy“ má být uprostřed „hlava rodiny“, po pravici „snad současná manželka“, po levici „snad druhá bývalá manželka s dítětem“. Další postavy jsou popisovány jako „skupina pěti panen s panenskými vínky a pasy cudnosti, snad dcer, a tři chlapci“. Následuje skupina „dalších čtyř dětí... čtvrtá žena pod čepcem, snad provdaná žena, s dvěma dospělými dívkami, snad rovněž dcerami, třetí, mladší dívka trhá jablko do zástěry (v upomínce na jablko hříchu). Při tabuli posluhují dva chlapci nápojem, pravděpodobně nevlastní, v čelední službě... Pod stolem je zobrazen pes aludující věrnost manželkou, resp. „věrnost k loži i věrnost ke stolu“. Svátostné manželství bylo požitó pod nebesy upomínajícími svatební

stan se svatebním ložem a svatebním stolem...“

Malba byla restaurována v roce 1959 Oldřichem Míšou, jehož prvotní přípravná dokumentace nese datum 1. listopadu téhož roku.¹⁴⁾ Restaurátor nazval výjev jako *Rodina u tabule v přírodě* a ve stručném popisu v rámci návrhu prací popisuje techniku jako *temperu na smrkové desce (rozměry 129 x 96 cm)*. V restaurátorské zprávě z roku 1960, vložené do stejné složky,¹⁵⁾ je uváděn postup prací. Ke zprávě je přiloženo 14 černobílých fotografií procesu restaurování i s celkovým záběrem výsledného stavu líce i rubu desky.

V každém případě jde v kontextu našeho fondu renesanční malby o ojedinělé dílo, nápadné především množstvím zobrazených osob v rámci jednoho výjevu (včetně ústřední figury jedenáct osob mužského pohlaví a dvanáct postav pohlaví ženského) i způsobem jejich zpodobení. Deskovou malbu přímo, jak již bylo řečeno, datuje rok 1548, a proto tento letopočet spolu s erbovní složkou, doposud, pokud je mi známo, neidentifikovanou, tvoří přirozené východisko pro úvahy o jeho námětu. V tomto období byl hrad ještě v držení Pernštejnů a rok 1548 je shodou okolností současně rokem skonu Jana IV. z Pernštejna zvaného Bohatý, otce 20 dětí ze tří manželství,¹⁶⁾ erby ovšem jakoukoli vazbu na Jana prakticky vylučují a veduta města jí nenasvědčuje. Na hradě Pernštejně je obraz jednoznačně doložen až v inventáři z let 1862–1863, tedy v éře Mitrovských; v rámci obrazárny byl veden jako *Velký zdobený zlatý rám obraz rodiny s 23 hlavami malovaný na dřevě s letopočtem 1548*.¹⁷⁾ Při tehdejší evidenci zapisované již do předtištěných tabulek obsahovala obrazárna 141 položek.¹⁸⁾ Z popisu je tedy zřejmé, že v té době již nebyl námět, tedy hlavně zobrazené osoby, blíže znám, domnělá vazba na rodinu Schröfflů není přítomna.

Styl malby uvedenému datování odpovídá a doplnění letopočtu (antedatace) či erbů v pozdější době lze, i vzhledem k informacím z restaurování v roce 1959, vyloučit.

POPIS NÁMĚTU

V centru kompozice je umístěn stůl, jehož pozadí je tvořeno tmavohnědou látkou s červenou rubovou stranou, tedy závěsem tvořícím přehrnutím horního lemu baldachýn zavěšený mezi dvojicí listnatých stromů. Za obdélným stolem s rámovou deskovou trnoží sedí tři osoby. Uprostřed je statný muž zralého věku, po jeho pravici žena podobného věku a po levici žena mladší. Hlava muže je kompozičně umístěna do prostoru nad průsečík diagonál vedených z koutů obdélníkového obrazu, avšak zároveň je kompozice mírně asymetrická; drapérie není situována souhlasně se stolem, je stranově posunutá a pravá strana obrazového pole je takto mírně širší. Na bílém ubrusu se vegetabilní výšivkou a lemováním spletenými tkanicemi leží volně, jakoby rozsypané olistěné větévky, květy a plody. Lze zde rozpoznat drobný karafiát, růže, klasy obilí a snad třešně. Mezi starším párem je potom na stole ještě umístěna malá číše (obr. 2).

Mladistvé a dětské postavy jsou kompozičně (vůči stolu s hlavními aktéry) i oblečením rozděleny do dvou skupin. Ústřední mužská postava s hlavou pokrytou černým baretem a mírně natočenou k pravému rameni, tedy k ženě po pravici, má oči a vlasy tmavé, řídká bradka je



Obr. 2: Skupinový portrét, desková malba; detail, scéna u stolu.

prosedivělá. Pootočením hlavy se stává zřetelným mužův výrazný orlí nos. Hledí před sebe, ruce má složené na stole a dlaň pravice kryje levou ruku; v rukou je naznačen kapesník. Oděn je do světlé, tkaničkou pod bradou stažené košile s řásněnými manžetami, černého kabátce s dlouhým rukávem a červeným lemům límce, jenž je vidět mezi dlouhými kožešinovými klopami límce svrchní černé šuby s tříčtvrtečními rukávy. Pod stolem jsou vidět holínky hnědé barvy.

Žena po mužově pravici, jež na něj hledí, přidržuje rukama složenými na hrudi cíp bílé látky, možná zástěry. Je oděna do bílé košile s vysokým staženým límcem a jednoduchého černého šatu, na hlavě má bílý čepce s drobnou výšivkou. Šat postrádá ozdob, chybějí též jakékoli šperky. Mladší žena na opačné straně stolu, jež se obrací směrem ven za boční okraj stolu, drží za stolem k ní přicházejícího drobného hochu, jenž, aby dosáhl nad úroveň desky stolu, stojí na jednoduché stoličce. Žena zároveň ukazovákem míří k dalším mladistvým a dětským postavám v pravé části obrazu. Její oděv se skládá z černého živůtku s bílou, hustě řasenou košilí s dlouhými rukávy s manžetami a podobná je i suknice s drobnou výšivkou nad spodním lem. Její bílý čepce je charakterizován dlouhou stuhou, rovněž zdobenou výšivkou.

Po stranách ústředního motivu jsou hloučky stojících postav umístěny před souvislý porost živého plotu tvořený keři; na levé straně jde o červené a bílé květy růže, na protilehlé bílé květy růží, keře s drobnými bílými květy v hroznech a úplně na kraji keře s kopinatými listy a červenými bobulemi.

V levé části výjevu se nachází nejbližší ženě za stolem z levé strany mladá žena s čepcem, znakem manželského stavu, držící talíř s olistěnými plody (jablky?) a dále deset postav mladistvých a dětí, přičemž se pohlaví ne zcela pravidelně střídají. Postavy v zadním plánu tvoří špalír, od nejmenší mužské postavy na kraji se střídají různě natočené a různými směry hledící hoši a dívky, přičemž v pořadí čtvrtá dívka drží svou levicí za ruku děvčátka, jemuž na hlavu klade svou dlaň. Následuje, ještě v rámci tohoto houfu, za hochem další dívka, držící v dlaních plody s listy, a následující, s dlaní přiloženou pod svou hrudi a hledící směrem k ústřední dvojici, má jako jediná váček na šňůrkách. U hrany stolu je potom nakročený hoch, který něco, patrně pamlsek, podává pejskovi pod stolní deskou. Samostatnou figurou je potom chlapec, jediná postava v prvním plánu, nalévající ze džbánu do kalicha typu *Buckelpokal* tekutinu, tedy víno. Tento účastník děje, „číšník“, má, zdá se, jako jediný ze stafáže individualizovanou tvář a hledí přímo na diváka.

Na této straně obrazu mají všichni hoši krátké zelené pláště přehozené přes na hrudi prostřiženou, rovněž zelenou halenu a bílou košili s nízkým stojacím límcem. Punčochovité kalhoty jsou stejné barvy, nízké střevíce černé. Všichni chlapci mají vlasy střižené v dobovém stylu do účesu zvaného *Kolbe*. Ženská část stafáže má dlouhé šaty hnědé barvy s pravouhlým výřezem límce, v němž je jemná bílá košile s vysokým límcem ztuženým ozdobným obojkem. Vysoký pas je dán stažením červeným páskem, jehož volný konec spadá téměř na úroveň kolen. Živůtek je protkán zlatým dracounem stejně jako ohraničení



Obr. 3: Skupinový portrét, desková malba; detail, erby.



Obr. 4: Skupinový portrét, desková malba; detail, Bůh otec s holubicí Ducha svatého.

dvou pruhů černé barvy na spodním okraji šatu. Všechna děvčata jsou prostovlasá a mají třpytivé, patrně perlami opatřené čelenky.

V pravé části výjevu je celkově devět postav mladistvých a dětí, jež jsou svou výškou řazeny do hloučků. Po nejprv shluk čtyř drobných hochů, jsou stejně vysokí a bez jakékoli individualizace (čili jsou zobrazeni ve stejném věku), následuje tříčlenné seskupení vyšších (čili starších) ženských postav, z nichž mladá žena vlevo má na hlavě opět čepce. U stolu je, snad u své matky, zmíněný nejmenší z hochů, na samém okraji obrazové plochy je potom menší děvčátko se zvednutou pravicí, jíž trhá lístky keře (patrně vavřínu). Lístky jsou zobrazeny i v její zástěře tvořící vak. Žena a dívky jsou oděny stejně jako jejich pandány vlevo, šaty jsou ovšem nazelenalé barvy a červený živůtek

má černý lem. Postrádají však obojky a čelenky. Hoši mají rovněž stejné odění jako jejich protějšky, ovšem v barvě červené. Barevnost šatů postav na této straně je oproti všem ostatním světlejší.

Ve spodní partii obrazu je znázorněn terén s travinami a drobnými keři, v levé části obrazového pole na jeho okraji je potom umístěna mísovitá chladicí nádoba na víno, u níž stojí právě výše zmíněný „čišník“. Nízká nádoba kruhového průřezu, červená vně a žlutá zevnitř, je zdobená lvími hlavami s obručemi v tlamě, jako součást plastické dekorace nádoby je naznačen uvedený letopočet 15 48 (dělený roudou). Uvnitř chladicí nádoby, zpodobené jako terakota, jsou umístěny baňatá láhev a džbán s uchem a víkem, dle lesků lze předpokládat zobrazení nádob cínových.

Podstatnou součástí obrazu je i rozvinutý pohled na město, před nějž je figurální výjev umístěn. Veduta je přerušena, tedy rozdělena na dva úseky právě zmíněným baldachýnovým závěsem. Město v hradbách na soutoku řek vykazuje hned několik prvků, které vedou k jeho identifikaci, přičemž veduta s mnoha podrobnostmi je nesporně podstatnou součástí obrazu. Po stranách jsou městské brány s mosty, překonávajícími řeku v popředí, na pravé straně ale vidíme podélně s řekou most ještě přes druhý tok. V levé části veduty je dominantní kostel s trojdílným závěrem a vysokou

věží, v pravé části hrad nad městem. Osamělá stavení jsou umístěna i do kopců za městem, kde se střídají louky s lesními partiemi.

Erby jsou umístěny ve spodní části obrazového pole na osu stolu, přičemž znak uprostřed je větší (obr. 3). Na ústředním erbu je rozkročený divý muž s rozevlátými šedými vlasy a plnovousem s bezlistou větví na rameni drženou pravicí a helmici typu renesančního železného klobouku v pozvednuté levé ruce. Figura, stojící na terénu bílé barvy (připomínajícím trojvrší v patě štítu), je položená na černo-bíle dělený štít (s naznačeným zvýšeným okrajem, což platí pro všechny znaky). Následuje na heraldicky pravé straně v červeném poli zlatý třmen uprostřed se šesticípou hvězdou, na opačné straně je v červeném poli krácející figura havíře ve světlém pracovním oděvu s ka-



Obr. 5: Skupinový portrét, desková malba; detail, veduta města Štýru (Steyr) s farním kostelem sv. Jiljí a Kolomana.

pucí, jenž oběma rukama přidržuje na přivráceném rameni svazek loučí (?); v patě štítu je hnědě naznačen terén.

Na nebi se vznáší na oblacích sedící postava Boha otce, jehož pravice je pozdvížena v žehnajícím gestu a levá ruka přidržuje globus v podobě královského jablka se zlatou obručí a křížem. Postava s mohutným vlajícím plnovousem bílé barvy má na hlavě homolovitou tiáru s naznačenými obroučkami a se stuhami, šat s dlouhými rukávy je bílý, na ramenou má červený plášť přichycený kruhovou sponou na hrudi. Pod ním se s rozepjatými křídly vznáší bílá holubice (obr. 4).

IDENTIFIKACE VEDUTY

Pokud situaci zobrazeného města vztáhneme ke geografickým a urbanistickým podmínkám hornorakouského Štýru (Steyr) ležícího na řece Enži (Enns), do níž se na hranici hrazeného města vlevo řeka Štýra (Steyr), je vše zřejmé. Jde o pohled od východu, z protějšího břehu Enže, při němž se město rozvíjí v celé své šíři (ze stejné strany, byť z ptačí perspektivy, zobrazil město v roce 1649 i Matthäus Merian, jehož veduta patří k nejvíce reprodukováným historickým zobrazením města).¹⁹⁾

V levé části veduty je zobrazená sakrální stavba s výrazným trojdílným závěrem a se štíhlou vysokou (jižní) věží. Jde o farní kostel sv. Jiljí a Kolomana a trojdílná architektura závěru pozdně gotického chrámu je zobrazena, jak lze bezpečně tvrdit, v souladu se skutečností (obr. 5). Farní kostel je nejen jednou z dominant města, ale patří k nejvýznamnějším pozdně gotickým architekturám Hor-

ních Rakous. S novostavbou započal vedoucí vídeňský dómský mistr Hanns Puchspaum v roce 1443,²⁰⁾ ve Štýru vznikla dokonce pobočka svatoštěpánské vídeňské huti, tzv. *Viertellade*, jejíž vedoucí mistr Wolfgang Tenk († 1513), pracující rovněž v tzv. Admontské huti (v roce 1480 založil tamní bratrstvo kameníků),²¹⁾ patřil k mistrům, jejichž vliv možno předpokládat i na našem území.²²⁾ Kostel stavěný pod vedením Tenka po roce 1483 až do jeho smrti²³⁾ v roce 1522, ještě před dokončením, spolu s velkou částí města vyhořel (shořely též farní okrsek, dominikánský klášter, dvě městské brány, dvě bašty, pět věží městského opevnění a 55 domů).²⁴⁾ Práce na opravě kostela trvaly desetiletí, tzv. Velký portál byl zhotoven v roce 1554.²⁵⁾ V době pořízení malby však již byl kostel do určité míry opraven. Je vidět provizorní překrytí třemi nízkými stanovými střechami, dnešní mohutná střecha byla dokončena v roce 1559.²⁶⁾ Vedle farního kostela je vidět také již opravený významný komplex farního dvora a kaple sv. Markéty (*Margaretenkapelle*) s výrazným sanktusníkem, vlevo od stromu je potom součástí hradeb přímo nad Enží široká stavba dominikánského kláštera s kostelem, projevujícím se směrem k Enži polygonálním závěrem s operáky. Na samém okraji veduty je vlevo částečně zobrazena brána s mostem (jde o bránu na místě pozdější Nové brány, *Neutor*, postavené v roce 1576; příslušný most *Neubrück* vznikl v roce 1524).²⁷⁾ V pravé části pohledu na město potom vidíme rozlehlý areál zámku Lamberg, vyplňující prostor až po soutok obou řek. Hradu dominuje vysoký bergfrit čtvercového půdorysu zvaný *Römerturm*, jehož vrchní část s dlátovou střechou a nárožními vížkami byla polygonál-



Obr. 6: Hans Sebald Lautensack, pohled na město Štýr, 1554, lept (Georg-August-Universität Göttingen – Graphische Sammlung).

ní. Zřetelná je i dnes již neexistující věžovitá nástavba východního křídla jižně od předstupujícího polygonálního závěru hradní kaple. Pod zámek je zpodobena Enžská brána (*Ennstor*, zvaná též Dolní brána) s mostem a současně most přes řeku Štýru (původně vycházející z brány zvané *Steyrtor*) s výraznými peřejemi.²⁸⁾ Most ústí nad vodním mlýnem (*Spitalmühle*) se dvěma složenými na východním okraji části města zvané *Steyrdorf* pod návrším zvaným *Tabor*. Zdá se, že za mostem je na levém břehu zobrazena situace městského špitálu a kostela sv. Michala. Pod hradbami města směrem k toku Enže je zřetelně zobrazen prostor pro překládání a skladování zboží včetně branek vedoucích na náplavku, množství vorů se zbožím a hromady materiálu na břehu ilustrují významnou roli města jako střediska výroby a obchodu. Pro městské budovy je příznačné střídání střech červené a hnědé barvy; kupř. vrchol věže kostela má střechu červenou, trojlodí již hnědou, v obou barvách – rozlišujících patrně pálenou a šindelovou krytinu – jsou vyvedeny i střechy budov hradbního systému a domů, zámek byl v té době nejspíše celý krytý taškami.

Díky dochovanému realistickému zobrazení města z roku 1554²⁹⁾ vidíme, že pro nás nejlépe čitelné prvky, věž farního kostela i věž hradu, v té době ještě zvaného *Styrburg*, jsou prakticky na obou vyobrazeních do všech drobností shodné (obr. 6). Veduta tedy věrně popisuje skutečnost, a zásadně tak doplňuje představu o městě Štýr krátce před polovinou 16. století.³⁰⁾

IDENTIFIKACE OSOB

Východiskem pro určení osob na obraze jsou kromě identifikace zobrazeného města především erby. Erb uprostřed náleží Dorningerům ze Štýru, rodu, jenž městu dal dva starosty. Je údajně zobrazen na opisu erbovního listu z roku 1538 a dále až v podobě z *Annales Styrenses* (kroniky města Štýr vydané tiskem až 1740, autor ji ale zpracoval do roku 1630; viz pozn. 24), kde vidíme divého muže s bezlistou větví přes rameno, jenž v ruce drží klobouk – štít (obr. 7). Zde tedy již došlo k posunu zobrazení helmy typu železného klobouku s kónickým zvonek³¹⁾ v důsledku jeho výrazné široké krempe do podoby štítu. Na základě výše zmíněného opisu a *Annales Styrenses* byl prý v roce 1955 překreslen pro stať pojednávající o prvních pěti starostech města Štýr (obr. 7).³²⁾ Předpokládáme však, že erb na zkoumaném obraze je co do atributů figury nejvíce důvěryhodným vodítkem pro heraldickou interpretaci dorningerovského erbu před polovinou 16. století.

I v případě identifikace druhého, heraldicky pravého erbu nalézáme oporu v *Annales Styrenses*. Jde o erb Oefflerů (též *Öffler*, *Offerl*), další významné štýrské rodiny. Také zde ovšem došlo k posunu ve ztvárnění figury – zatímco rámeček pro plastickou šesticípou hvězdu tvoří na naší malbě třmen, později je hvězda, tentokrát osmicípá, vložena do prostého obdélníkového rámu s okosenými rohy (obr. 9). U Siebmachera (1857) je erb popisován „(*Offerl*)... v č. vyražený střední štítek, uvnitř z. hvězda“.³³⁾ Třetí erb není určený, měl by to být erb rodiny Trodlů, jenž není v jiném provedení či popise znám (udává se, že v Siebmacherovi publikovaný erb s danou rodinou nesouvisí).³⁴⁾ O to důle-

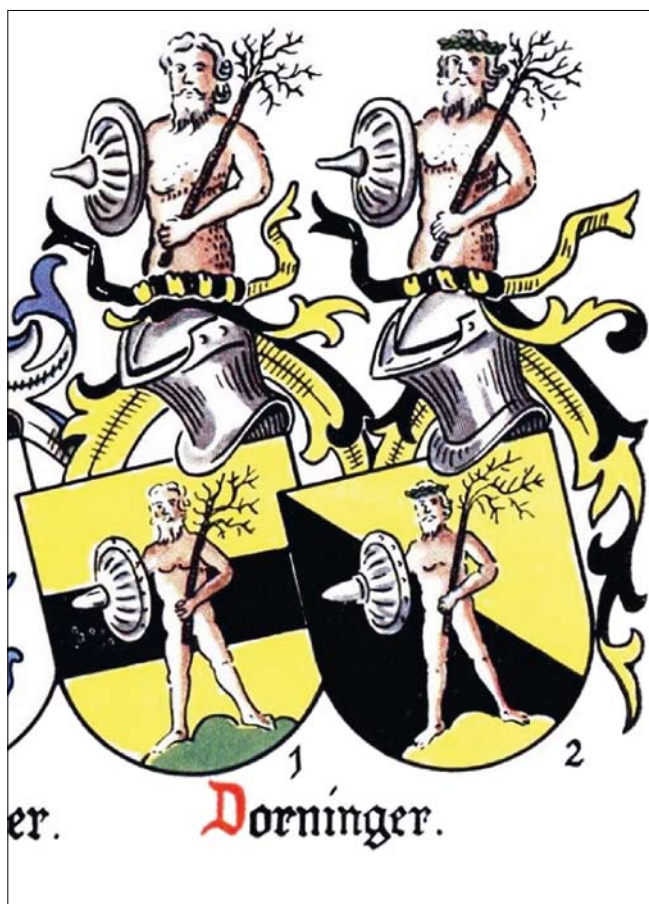


Obr. 7: Dorningerovský erb, *Annales Styrenses*, 1740 (zdroj: <https://www.digitale-sammlungen.de>).

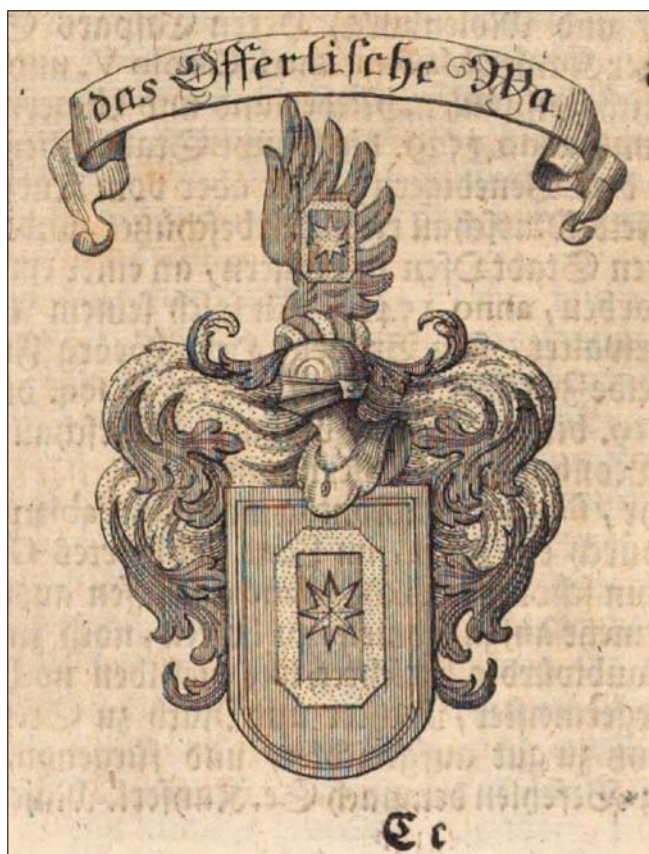
žitéjší je jeho podoba z hlediska obrazu jako heraldického pramene. Připsání vychází z dedukce po identifikaci hlavních osob, manželského páru na obraze.

Lze tedy vyslovit tvrzení, že dílo zobrazuje Colmana (Kolomana) Dorningera, štyrského měšťana s rodinou. V letech 1522–1525 a 1531 byl městským soudcem, v roce 1532 byl údajně spolu s dalšími třemi muži v době akutního tureckého nebezpečí městským válečným radou (*Kriegsrath*).³⁵ I když jsou v literatuře údaje o jmenovaných rodech a nyní dále zmiňovaných osobách často velice kusé a někdy si i protiřečí, víme, že byl dvakrát ženatý. Poprvé s Marthou Trodlovou, dcerou Bartoloměje Trodla,³⁶ podruhé s Annou Oefferlovou, dcerou Hieronyma Oefferla z hornorakouského města Enže (*Enns*), vdovou po starostovi města Štýru Andre Khölnpeckovi († 1526; měla být jeho poslední čtvrtou manželkou).³⁷ Počet dětí Dorningera, jenž zemřel v roce 1552,³⁸ z obou manželství, včetně těch vyženěných, je tedy dle obrazu dvacet. V *Annales Styrenses* je v dorningerovském rodokmenu ještě uvedeno, že jeho náhrobník je umístěn v chóru kostela, přičemž je míněn kostel farní.³⁹ Se jménem Dorninger se ve Štýru setkáváme zejména po roce 1508, kdy se Pongratz Dorninger († 1511), jenž byl od roku 1500 radním, stává starostou města. Byl patrně synem Lucase, porybného panství Steyr, matka je udávána jako Barbara Medtlin.⁴⁰

O rodu Trodlů (též *Drödl*) víme, že v druhé polovině 15. století jsou jeho příslušníci hamerníky v oblasti St. Gallen ve Štýrsku, zmíněný Bartoloměj († před 1528) odkázal dědicům *Radwerk* (druh vysoké pece na železo)



Obr. 8: Dorningerovský erb (zdroj: *Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr*, Heft 15, 1955; <http://steyr.dahoam.net>).



Obr. 9: Oefferlovský erb, *Annales Styrenses*, 1740 (zdroj: <https://www.digitale-sammlungen.de>).

v Eisenerzu, hamry u St. Gallenu a Weyeru, jakožto domy ve Štýru a Weyeru. Po smrti Bartoloměje převzal *Radwerk* č. 5 v Innerbergu jeho zeť Dorninger.⁴¹⁾ Již koncem 16. století však rod Trodlů z pramenů mizí,⁴²⁾ a snad též proto ani jeho erb není znám. U Oefflerů šlo o další rodinu usazenou ve městě Štýr, jistý Wolfgang Öfferl († 1513) město zastupoval v jednáních v obchodním sporu s městem Waidhofen v roce 1510.⁴³⁾

Z prvního manželství Colmana s Marthou Trodlovou se dle *Annales Styrenses* alespoň vyššího věku dožili Margareth a Hannß (Hannß zemřel v roce 1550, tedy dva roky po vzniku obrazu, *Annales Styrenses* vznikaly s odstupem asi tři čtvrtě století po Colmanově smrti), z druhého s Annou Oefflerovou pocházeli Anna Maria, Adam, Catharina, David, Helena, Magdalena a Susanna.⁴⁴⁾ O dceři Susanně se jinde dozvídáme, že se v roce 1566 stala druhou manželkou štýrského obchodníka se železem Magnuse Zieglera († 1591), jenž byl celkem ženatý třikrát. Na jeho epitafu v předsíni farního kostela ve Štýru jsou zobrazeny jeho tři manželky, dvanáct synů a šest dcer.⁴⁵⁾

Ze svazku Colmanova syna Adama s Hamoleiou Straserovou, dcerou městského soudce a starosty, vzešel syn Colman (*Coloman*), rovněž budoucí starosta města Štýru v letech 1603–1604 († 1609).⁴⁶⁾ Vdova po starostovi Colmanovi Maria Dorningerová, rozená Waldnerová, se v blíže neurčené době (udáván je pouze rok 1610 a později) vdala za Cosmana (*Kosmase*) Manna († 1641), úspěšného obchodníka v nožírství, nejvyššího úředníka (*Obervorgeher*) spolku pro obchodování se železem (*Eisenhandels Compagnie*), městského soudce (1612–1614) a starostu města Štýru v letech 1615–1617 a 1628–1630 a ještě od roku 1638 až do své smrti; poslední úřad zastával díky úspěšné konverzi ke katolicismu.⁴⁷⁾ Cosman zasedal v městské radě a zastupoval město mj. při jednáních v době hornorakouské selské války v roce 1626.⁴⁸⁾ V roce 1634 jej císař Ferdinand II. nobilitoval, stal se rytířem s predikátem *von Mannsperg*.⁴⁹⁾

Sňatkem vdovy Dorningerové s Mannem vzniklo nepřímé propojení s rovněž významnou podnikatelskou rodinou Schröflů ze Štýru (též *Schröfl*, *Schröffl*). V předpokládané době svatby Marie Dorningerové s Cosmanem Mannem patřil již rod Schröflů mezi vážené a zámožné a převážně již protireformačně orientovaný patriciát. Schröflové podnikali, jak bylo ve městě obvyklé, ve sféře těžby a zpracování železné rudy a obchodu se železem, resp. produkty z něj.⁵⁰⁾ Abraham Schröfl, narozený v roce 1569 († 1636) a považovaný za prvního významného představitele tohoto rodu,⁵¹⁾ se oženil s Elisabeth, dcerou Thomana Manna. Měšťanem ve Štýru byl Thoman od roku 1572.⁵²⁾ Elisabeth byla zároveň sestrou Cosmana (*Kosmase*) Manna z Mannsperku,⁵³⁾ jenž byl, jak již bylo řečeno, dlouhodobě a opakovaně starostou Štýru.

Nejvýznamnější zástupce rodu Schröflů Gottlieb, syn Abrahama, stál v letech 1625–1635 v čele společnosti pro zpracování a obchod se železem jako její představený (*Vorgeher*), tedy spolku podnikatelů zvaného *Innerberger Hauptgewerschaft*.⁵⁴⁾ Gottlieb převzal po roce 1636 rodinné obchodní záležitosti a stal se vedoucí osobou těžebního a zpracovatelského podnikání města a celého regionu (ve svých 33 letech se stal *Obervorgeher der Innerberger Hauptgewerschaft*,⁵⁵⁾ po roce 1660 jako *Eisenobmann für*

Ober- und Niederösterreich),⁵⁶⁾ a tak získal titul císařského rady (*Röm. Kaiserlicher Majestät Rat*).⁵⁷⁾ 16. července 1646 byl povýšen do šlechtického stavu, mezi lety 1651–1659 byl starostou města a v té době (1655) získal predikát „von Mannsperg“, jenž souvisel právě s bratrem matky; uvádí se též, že predikát mu byl udělen po vymření rodu Mannů.⁵⁸⁾ Později, spolu s polepšením erbu, byl povýšen císařem Leopoldem I. 20. května 1662 ve Vídni do rytířského stavu.⁵⁹⁾ V městských záležitostech podnikl starosta Schröfl též více cest na císařský dvůr do Prahy.⁶⁰⁾

Již dříve, v letech 1627–1628, došlo ve Štýru k úplnému kolapsu výroby a zpracování železa, a to mj. v důsledku silného protireformačního tlaku, jenž vedl k odchodu 228 rodin působících v těchto odvětvích; hospodářská deprese vrcholila právě v éře starosty Gottlieba Schröfla v roce 1652.⁶¹⁾ Ani čtvrtina obyvatelstva potom nebyla schopna řádně odevzdávat daně a dávky, současně se ale zvyšovaly nároky císařského dvora na hrazení nákladů spojených s tureckým nebezpečím. Jako starosta byl Schröfl ctěn, rada města pro něj zajistila daňové úlevy a dopřála mu opakovaně odměny (1655, 1657, 1659).⁶²⁾ Zároveň mu však bývá dáván díl viny na úpadku podnikání společnosti obchodující se železem: nesprávné vedení společnosti, produkce bez ohledu na stav trhu, zpožděné bilancování a nesmyslné dluhy. Současně je jako hlavní rozhodující osoba nařčen z převedení obchodu s ocelí směrem k říši do rukou svých příbuzných, čímž měl takto podnik (*Gewerkschaft*) obrát o podstatnou část příjmů.⁶³⁾ Také údajně nakupoval akcie podniku za třetinovou cenu, ale ve svém vkladu je měl uvádět již jako plnohodnotné.⁶⁴⁾ Gottlieb Schröfl se oženil čtyřikrát, vždy šlo o dcery z vážených štýrských rodin. Ze tří manželství, z nichž první zůstalo bezdětné, vzešlo 21 dětí. Zemřel 14. září 1680 ve Štýru ve věku 78 let.⁶⁵⁾

V historické literatuře se dočteme, že v archivu Mitrovských v Dolní Rožínce se nachází jednak rodopisné znázornění (*Stammtafel*) Schröflů, jednak Schröflůva Pamětní kniha (*Gedenkbuch*).⁶⁶⁾ Záznamy začínají zasnoubením s první Gottliebovou chotí Evou Stauderovou (1634) a končí smrtí jeho dcery Marie Kathariny v roce 1683. Nepodařilo se nám zjistit, kde se tyto archiválie nacházejí dnes, přepis knihy je ovšem dostupný.⁶⁷⁾ Poslední manželka Regina († 1692) po smrti Gottlieba, jenž své paměti zprvu sám prokazatelně psal, ve vedení knihy pokračovala. Gottliebovi synové zůstali ještě určitý čas aktivní v podnikání se železem, stali se záhy většinou císařskými úředníky a působili mimo Horní Rakousy. Nejčastěji bývají uváděni Johann Josef (1642–1674), Maximilian (1645–1678), Gottfried (1651–1674) a Johann Leopold (1658–1694). Posledně jmenovaný zastával funkci ředitele společnosti pro měď, sůl a hornictví (*Kupfer-, Salz- und Bergwesen*) v Prešpurku. Maximilian měl jen jednoho syna, ten ovšem zůstal bezdětný; syn Johann Leopold zplodil devět dětí, ale pouze syn Franz se šesti potomky zajistil pokračování rodu.⁶⁸⁾ Jedním z nich byl Gottliebův pravnuček Ignác (*Ignaz*), jehož prostřednictvím se Schröflové, tím že se oženil s Rosalií Stockhammerovou, ocitli na moravském Pernštejně. Po smrti jejího zadluženého otce v roce 1793 byl hrad zakoupen manželem Ignácem.⁶⁹⁾ Schröflůvské dědictví potom putuje v roce 1818 k Mitrovským, a to sňatkem Viléma Mitrovského z Mitrovic a Nemyšle, majitele statku Dolní

Rožínka, s Josefinou Schröfflovou z Mannsberku. Můžeme se domnívat, že pojednávaný portrétní obraz byl na Pernštejn dovezen z iniciativy uvedených osob.

SOCIÁLNÍ A KONFESNÍ KONTEXT

Město Štýr, z něhož Dorningerovi pocházeli, bylo důležitým střediskem výroby a zpracování železa z Innerbergu (starší název nedalekého štýrského města Eisenerz).⁷⁰⁾ Město v 16. století ovládalo 20–30 rodin. Štýrské zboží se vozilo do německých zemí, do Čech, na Moravu i do Slezska.⁷¹⁾ Obchodníci ze Štýru měli své zastoupení až v Benátkách, kde pobývali ve Fondaco dei Tedeschi a seděli u švábského stolu.⁷²⁾ Důležitou roli pro město hrála i jeho poloha na řece Enži, jež představovala významnou dopravní tepnu s rozvinutým vorařstvím pro přepravu dřeva potřebného mimo jiné k metalurgické produkci. Město se vyvíjelo jako centrum řemesel zpracovávajících železo pro širokou škálu výrobků⁷³⁾ i obchodu. Najmě v 15. a 16. století, v době konjunktury podnikání, se stalo „městem šlechty“.⁷⁴⁾ Dobu, jíž se zabýváme, významně poznamenalo přímé turecké ohrožení (především na konci 20. a začátkem 30. let 16. století). Byla ale zároveň érou rozmachu protestantismu, resp. obdobím hlubokého úpadku katolické církve. Od roku 1535 v místním farním kostele působil protestantský kazatel, přičemž krize církve se silně projevila též v monastické sféře.⁷⁵⁾

Datace obrazu 1548 znamená, že reprezentační obraz rodiny byl pořízen ještě za Dorningerova života, asi čtyři roky před jeho skolem. Autora, resp. autory obrazu neznáme, vysoká míra detailnosti veduty napovídá, že její tvůrce znal město více než důvěrně. Každopádně lze vyslovit tvrzení, že se malíř ve ztvárnění krajiny (jejího reliéfu i vegetace) snaží o střídmost pojetí skutečnosti, již vzdálené dramatickým scénériím tzv. Podunajské školy. O výtvarných aktivitách té doby ve Štýru víme velmi málo. Z období vzniku obrazu známe jen dva ve městě činilé malíře, Petera Fellingera, pracujícího 1545 v tamním farním kostele, a ještě možná místního měšťana a člena městské rady Michaela Schilwitze (1570).⁷⁶⁾ Ani jednoho však nemůžeme spojit s žádným konkrétním dílem. Rovněž nám nejsou známy analogické portréty rodin tamního patriciátu či šlechty. Obdobné obrazy významných podnikatelských rodin z města Štýr či obecně Horních Rakous se patrně nedochovaly.

Z *Annales Styrenses*⁷⁷⁾ známe, jak již bylo řečeno, devět Dorningerových dětí, ve výčtu avšak šlo pouze o potomky doživší se dospělosti. Je nesporné, a to již vzhledem k tehdejší dětské úmrtnosti, že na obraze jsou spolu se zesnulou manželkou zobrazeny i potomci, kteří v době vzniku obrazu již nežili.⁷⁸⁾ V roce vzniku obrazu jich tedy patrně zůstávalo jedenáct.

Hlavním protagonistou rodinné scény je pochopitelně sám Colman Dorninger – *pater familias*. Obzvláště zřetelný je rozdíl v pojetí „realistické“, individuálně podané dvojice žijících rodičů, u níž můžeme hovořit o skutečné podobizně,⁷⁹⁾ a „symbolické“ účasti jejich žijících i nežijících potomků, dané jejich záměrnou schematičností. Jak již bylo řečeno, část z nich se let, v nichž jsou zpodobeni, nejspíš nedožila, proto ta „unifikace“ dle zpodoběného věku. Jsou to patrně postavy na pohledově pravé straně

malby, na levé je jejich věk (posloupnost) naznačen odlišnou výškou, která s výjimkou relativně samostatných figur od okraje téměř plynule narůstá.⁸⁰⁾ V případě opakovaně připomenutého „číšníka“ by mohlo jít o nejstaršího vlastního Dorningerova žijícího mužského potomka, jenž měl v době pořízení obrazu být pokračovatelem rodu, tedy uvedeného Hannße. Jde ovšem jen o pouhou spekulaci. Souhrnně lze konstatovat, že děti jsou oděny jako „malí dospělí“ a sjednoceny oděvem nezávisle na svém věku. Jejich „stavovské“ odění současně reprezentuje společenské postavení rodiny. Pro úplnost je potřebné zmínit, že zesnulá manželka po Dorningerově levici je charakterizována dlouhou stuhou spadající z okraje čepce. Jde o tzv. fáchu, jak ji známe z epitafních zobrazení vdov, pro něž byla typická.⁸¹⁾ Zde je ale tento oděvní doplněk použit pro zemřelou manželku.

Žehnající ruka Boha otce je umístěna kompozičně v ose přímo nad Dorningerovou hlavou, kdežto umístění holubice Ducha svatého je kompozičně více podřízeno postavě Boha otce. V tomto případě hrají náboženské motivy pouze doplňkovou roli v rámci celkové úlohy obrazu, jenž byl pojat jako rodinná *memorie*.⁸²⁾ Nicméně mohou obsahovat konkrétní ideové poselství, podstatná je totiž absence Krista. Z jakých zdrojů Dorninger spolu se svým malířem čerpali, nevíme. Rozhodně ovšem musíme brát v potaz, že se v prostředí hornorakouské reformace šířil antitrinitarismus (popírání dogmatu existence nejsvětější Trojice), jenž měl ve Švýcarsku, Francii, jižním Německu a v rakouských zemích první poloviny 16. století celou řadu zdrojů. Štýrští naslouchali novým, obzvláště luterským kazatelům a městský kazatelský klášter zanikl; dominikáni, bez podpory obyvatel a příjmů, klášter prodali a z města v roce 1543 odešli.⁸³⁾ Večeře Páně ve farnosti již probíhaly *sub utraque specie*.⁸⁴⁾

Jedním z antitrinitářských proudů byli již ve 20. letech Křtenci, jejichž přímý vliv ale ve městě Štýr zůstal poměrně omezený a byli přijímáni především nižšími společenskými vrstvami.⁸⁵⁾ Po roce 1525 se zde setkáváme se jmény jako Balthasar Hubmayr, jenž zde nakrátko zavedl tiskárnu, či populární Hans (Johannes) Hut (1527). Dochována jsou i jména zde dlících putujících křtěnských kazatelů jako Leonhard Schiener, Hans Schlaffer a Thomas Waldhauser.⁸⁶⁾ Jako kacíři však byli pronásledováni nejen katolíky, ve Štýru zároveň coby konkurence i protestanty, což se neobešlo bez poprav; v roce 1528 bylo dvanáct Křtenců zatčeno, dílem sřato a dílem upáleno.⁸⁷⁾ Asi po pěti letech bylo jejich působení ukončeno, byť z času na čas se ještě později některé projevy objevily.⁸⁸⁾ Na štýrské občany měly vliv i další kazatelské osobnosti, které zjitřená doba první poloviny 16. století ve značném počtu produkovala. Proti trojiční nauce vystupoval zejména ikonoklasticky smýšlející Ludwig Hätzer (1500–1529), jenž byl popraven mečem v Kostnici na stejném místě, kde proběhlo upálení Jana Husa.⁸⁹⁾ Dalšími vlivnými antitrinitářskými kazateli byli Ital Valentino Gentile, popravený v roce 1566 v Bernu,⁹⁰⁾ a předně Španěl Miguel Servet, pohybující se ve francouzském a švýcarském prostředí. Jako odpůrci Kalvína, s nímž vedl intenzivní polemiku v rozsáhlé korespondenci, mu mj. měla být Trojice Kerberem.⁹¹⁾ Zdůvodněním ortelu smrti upálením z 26. října 1553, na niž byl Kalvínem vydán, bylo potom *antitrinitářství* a *novokřtěnectví*. Exeku-

ce proběhla v Ženevě.⁹²⁾ Část těchto směrů zdůrazňovala lidskou podstatu Krista, jenž byl řazen mezi proroky bez nároku na status Božího syna, což je i případ zmíněného Hanse Huta († 1527).⁹³⁾ Tyto věroučné proudy mohly vést v nebeské sféře pojednávání malby k redukci Trojice do „dvoutřetinové“ podoby.

U rodinného portrétu, jenž se jako typ vyvinul v průběhu 15. století,⁹⁴⁾ převažují scény v interiéru nebo na neutrálním pozadí. V tomto ohledu je předmětný obraz spíše výjimkou, neboť vedle portrétovaných osob staví na odiv minuciózně vypracovaný pohled na město, čímž demonstrovuje provázanost zpodobené rodiny s určitou lokalitou. Veduta zde nahrazuje obvyklá zátiší jako doprovodný motiv figurální složky portrétního zobrazení v případě interiérových scén. Rostliny, květiny a plody volně a řídky rozházené na stole, úlohu zátiší v tomto případě nemají, mohou ale případně mít i hlubší symbolický význam, což přenecháváme dalšímu bádání.

Setkání živých a mrtvých na reprezentačním rodinném portrétu není v 16. století nic neobvyklého. Na známém skupinovém portrétu císaře Maxmiliána a jeho rodiny jihoněmeckého malíře Bernharda Strigela (1516, Kunsthistorisches Museum Wien) jde rovněž o fiktivní setkání žijících i nežijících osob, u podobizny rodiny bazilejského starosty Jakoba Meyera s Madonou od Hanse Holbeina ml. z roku 1526 (Schlossmuseum Darmstadt) víme, že ze šesti zobrazených v tom roce již tři osoby nežily.⁹⁵⁾ Podobné mísení živých a mrtvých známe i z malířství italské renesance, kupř. je nacházíme u Portrétu rodiny Gozzadini (Lavinia Fontanová, 1584, Pinacoteca Nazionale di Bologna).⁹⁶⁾

Svět žijících a zesnulých členů rodiny je na výjevu spojen a celé přibuzenstvo je takto pomyslně opět pospolu. S vírou v opětovné setkání v životě věčném. U obrazu rodiny Colmana Dorningera jde o staticky pojímanou scénu s loutkovitou stafáží v uniformním odění a převažující typovou unifikací tváří. Jen náznakem se zde objevuje oživení určitými žánrovými motivy, které ale vyznívají poměrně neživotně. Aktivitu projevuje především opakovaně zmíněný „číšník“, méně již chlapec podávajícího pejskovi pamlsk. Aktivita se projevuje i v gestech rodinných příslušníků (kladení dlaně na hlavu dívky sestrou, držení rukou či položení dlaně na rameno či rozmluva mezi hochy, dívka trhající listy vavřínu, dále pak gesto Dorningerovy první manželky Marthy, jež nataženým ukazováčkem snad posílá chlapečka za bratry). I tyto „konající“ postavy jsou ale podány notně strnule. O „dřevěném“ řazení postav hovoří Philippe Ariès jako o příznačném rysu raných rodinných portrétů, zároveň upozorňuje na absenci snahy nechat vystupovat zobrazené osoby životně – figury jsou aditivně řazeny a spojovány gesty, aniž by se společně podílely na nějaké činnosti.⁹⁷⁾ Tato charakteristika platí i pro pojednávanou malbu. Až později se pod vlivem holandského malířství rodinný portrét mění v žánrovou scénu. Určitá topornost a absence zřejmých hlubších emocí, „ustrnutí v čase“, tedy odpovídá dané fázi vývoje renesančního skupinového portrétu, malíř však suverénně ovládal i jinou výtvarnou polohu. Výraznou dynamickou složku totiž vidíme, poněkud paradoxně, kupř. v zobrazení divého muže dorningerovského erbu. Samo minuciózní provedení erbových figur svědčí o výtvarných schopnostech autora.

Otázkou však zároveň zůstává, zda jde o dílo jediného autora nebo spíše dílenskou záležitost, na níž se mohli podílet malíři – specialisté, krajinář, vedutista a potom figuralista, jenž měl za úkol zachytit portrétní podobu manželského páru a symbolickou stafáž.

ZÁVĚR

Pojednávaná desková malba je patrně jediným dochovaným zobrazením štyrského měšťana Colmana Dorningera, pořízeným ještě za jeho života. Malba představuje rodinný portrét, na němž je spolu s ústřední mužskou postavou zpodobena jeho žijící manželka i zesnulá (první) choť. Žijící i mrtví potomci jsou pouhou schematickou stafáží. Všichni jsou pomyslně shromážděni již za Dorningerova života, a tak, jak zadavatel obrazu jistě věřil, se shledají i na věčnosti.

Veduta Štyru na pozadí výjevu představuje významné vodítko při výzkumu stavebních dějin města. Obraz je cenný i z heraldického hlediska, protože skupinový portrét doplňuje trojice erbů hornorakouských patricijských rodů. Badatelský potenciál obrazu je tímto příspěvkem využit jen zčásti. Výjev skýtá prostor pro další interpretace na poli výzkumu renesančního oděvu a symboliky rostlin či barev. V neposlední řadě vybízí k analýze, do jaké míry objednavatel deklaroval svoji konfesi prostřednictvím volby a způsobu pojetí náboženských motivů. Obraz představuje import, jehož přítomnost na Moravě lze předpokládat až od pozdního 18. století. Bezpochyby patří mezi nejceněnější sbírkové předměty v rámci rozsáhlých mobiliárních fondů státních hradů a zámků. Současně jde o doposud nedoceněný článek vývoje renesančního skupinového, resp. rodinného portrétu v evropském měřítku. Začlenění do tohoto rámce představuje pro další bádání asi úkol nejzávažnější.

PHDR. ZDENĚK VÁCHA – NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ
ÚSTAV, ÚZEMNÍ ODBORNÉ PRACOVISTĚ V BRNĚ,
NÁM. SVOBODY 8, 601 54 BRNO
VACHA.ZDENEK@NPU.CZ

POZNÁMKY

- 1) Takto je označena v sylabech SH Pernštejn (Text pro průvodce na SH Pernštejně pro sezónu 2009, autor neuveden), NPÚ 2009, Archiv NPÚ ÚOP v Brně (bez ev. čísla), s. 6. Obraz je nyní umístěn v prostoro paláce označované jako *gotická místnost – bývalá hradní kaple*.
- 2) CastlS, Evidenční list NPÚ, inventární číslo nové PE01880a (inventární číslo staré Pe 375/720).
- 3) Inventární kniha mobiliárního fondu. Státní hrad Pernštejn. Svazek č. 11, Archiv NPÚ ÚOP v Brně, s. p.
- 4) Z. Kudělka, Pernštejn. Státní hrad a okolí. Praha 1958, s. 15.
- 5) Pernštejn – hrad, vzorové instalační libreto, 1958. Archiv NPÚ ÚOP v Brně, sign. 7-4-1687.
- 6) M. Stehlík, Hrad Pernštejn a jeho instalace. Památková péče 1945–1970. Praha 1973, s. 150.
- 7) M. Stehlík, Státní hrad Pernštejn. Brno 1976, s. p.
- 8) Text pro průvodce na SH Pernštejně, o. c. v pozn. 1, s. 6.
- 9) V. Hládek, Malý průvodce po Pernštýně. Praha 1889, s. 22.
- 10) Moravský zemský archiv (dále jen MZA), Fond Velkostatek Pernštejn, karta 145, sign. IVj5 (*Inventarium Des Pernsteiner Schloßses*, 20. Juny 828).

- 11) E. Škrabalová – Z. J. Škrabal – L. Kaláblová – A. Chalupníková, Interiéry hradu Pernštejna a jejich proměny ve světle archivních pramenů. Obrazy v hradním paláci Pernštejna 1685–1899 v dobových inventářích, NPÚ ÚOP v Brně 2004. Regionální kartotéka USKP 68-CD/K, 68-CD/O, s. 1 (*Baron Schröflisches altes Familien-Portrait... I*). Předmětná malba je ztotožněna jako *Starý rodinný portrét Schröflů – epitaf z roku 1548* (Komentář k obrazové příloze, s. p.), vedle toho je uváděn *Portrét rodiny Schröflů*, vztahovaný k inventáři z roku 1805 (Komentář k obrazové příloze, s. p.), jenž je dnes rovněž umístěn v prohlídkové trase. Jde o portrét rodiny Ignáce Schröfla od Leopolda Korompaye, inventární číslo nové PE00962.
- 12) L. Kaláblová – M. Konečný – E. Škrabalová – Z. J. Škrabal, Hrad Pernštejn. Kroměříž 2015, s. 139.
- 13) V. Štajnochr, Prostrhý stůl na hradě Pernštejn. Praha 2016, s. 11–13, citace ze s. 13.
- 14) Seznam obrazů přejatých do opravy z galerie hradu Pernštejna 1959, in: O. Miša, Pernštejn II et. Restaurování obrazů. Archiv NPÚ ÚOP v Brně 1960/6/2. Stav díla popisuje jako... *zahnědlé a zakalené laky, přemalby v obloze, v obličejích, na stole, v pozadí a porůznu po celé ploše obrazu; deska zborcená*. Oprava měla sestávat z kroků jako vyrovnaní zborcené desky, úprava jejího rubu, osazení parketáže, sejmутí laků a přemalby, vytmelení, vyretušování, nalakování.
- 15) Zpráva o restaurování II. etapy závěsných obrazů z galerie hradu Pernštejna 1960, in: O. Miša, o. c. v pozn. 14. Zde stojí, že... *rub byl zholován a napetrifikován /zvlášť odkrytý červotoč/... S malby byla sejmuta vrstva pryskyřičných laků a dvě vrstvy přemalby, pokrývajících téměř celou plochu obrazu. Odstraněny byly staré voskové tmely, poškozená místa byla vytmelená a obraz vyretušován napodobivým světlostlým způsobem. Restaurovaná malba byla nalakována*.
- 16) P. Juřík, Encyklopedie šlechtických rodů. Praha 2014, s. 118.
- 17) MZA, o. c. v pozn. 10, sign. IVj5MZA (*Burgenboeude, Bildergalerie, Bilder; Großer verzierter Goldrahmen ein Familienbild mit 23 Köpfen auf Holz gemalt mit der Jahreszahl 1548*); za sdělení děkuje autor Mgr. Lence Kaláblové, NPÚ ÚOP v Brně.
- 18) E. Škrabalová, Interiéry 19. století na hradě Pernštejn ve světle archivních podkladů. Národní památkový ústav. Studium památkové péče, květen 2003, s. 33 (archív NPÚ GnŘ, ev. č. ZP 422).
- 19) Publikováno v *Topographia Austriae superioris modernae* Georga Matthäuse Vischera, Wien 1674, tab. 1777.
- 20) F. X. Pritz, Beschreibung und Geschichte der Stadt Steyr und ihrer nächsten Umgebungen. Linz 1837, s. 20.
- 21) U. Preuler, Studien zur Bautätigkeit der Viertellade von Steyr in Westniederösterreich. Diplomarbeit, Universität Wien 1997, rkp., s. 10; A. Schifter, Eine Gruppe spätgotischer Sakralbauten im Umfeld der Admonter Bauhütte. Dissertation, Universität Wien 2010, rkp., s. 253.
- 22) Z. Vácha, Středověká drobná architektura na Moravě, Monumentorum tutela 26, 2016, s. 72; S. Morawitz, Der Chor von St. Moritz in Olmütz (Olomouc) im Spannungsfeld architekturgeschichtlicher Erfindungen des mitteleuropäischen Spätmittelalters. Alte Beobachtungen und neue Erkenntnisse, ARS 53, č. 2, 2020, s. 189–190; Z. Vácha, Poznámky k vybraným pozdně gotickým kamenným reliéfům na jižní Moravě, Průzkumy památek XXVIII, č. 1, 2021, s. 118.
- 23) A. Schifter, o. c. v pozn. 21, s. 82.
- 24) Valentin Preuenhuebers Annales Styrenses, samt dessen übrigen Historisch- und Genealogischen Schriften, zur nöthigen Erläuterung der Oesterreichischen, Steyrmärkischen und Steyrischen Geschichten. Nürnberg 1740, s. 218. K osobě Preuenhuebera K. Eder, Der Reformationshistoriker Valentin Preuenhueber, Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr, Heft 15, Dezember 1955, s. 3–16. K Annales Styrenses J. Ofner, Annales Styrenses. Ein Nürnberger Druck aus dem 18. Jahrhundert. Sonderdruck Oberösterreichische Heimatblätter. Steyr 1966.
- 25) F. X. Pritz, o. c. v pozn. 20, s. 20.
- 26) B. Schöhrhuber, Bautechnische Analyse und statische Nachweissführung eines historischen Sakralbaus hinsichtlich der aktuellen Normenlandschaft anhand des Beispiels Stadtpfarrkirche Steyr. Diplomarbeit, FH Campus Wien 2013, rkp., s. 13.
- 27) F. X. Pritz, o. c. v pozn. 20, s. 13.
- 28) Dnes je v těchto místech jez.
- 29) Autor Hans Sebald Lautersack. Viz též J. Ofner, Das Antlitz der Stadt Steyr im Jahre 1554, Oberösterreichische Heimatblätter, Jahrgang 15, Heft 2/3, April–September 1961, s. 150–152.
- 30) Starším zobrazením města je patrně jen dřevoryt Michaela Wolgemuta kolem roku 1470, vyznačující se silnou stylizací. Byl převzat do *Weltchronik* norimberského Hartmanna Schedela (1493).
- 31) Jde o renesanční helmu, francouzský *chapeau de fer*, německy ten-
to konkrétní typ *Eisenhut mit konischer Helmglocke*.
- 32) E. Krobath, Die ersten fünf Bürgermeister der Stadt Steyr, Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr, Heft 15, Dezember 1955, s. 45–55, zde, s. p.
- 33) J. Stebmachers grosses und allgemeines Wappenbuch: in einer neuen, vollst. geordneten und reich vermehrten Auflage mit heraldischen und historisch-genealogischen Erläuterungen. 5.1: Zweitausend bürgerliche Wappen, Nürnberg 1857, s. 12 (... in R. ein ausgebrochenes Mittelschildchen, darin ein g. Stern.).
- 34) A. von Pantz, Die Gewerken im Bannkreise des Steirischen Erzberges. Wien 1918, s. 359.
- 35) F. I. Proschko, Ein Gelübde, Neues Hausbuch für christliche Unterhaltung, Achter Band, Augsburg 1862, s. 377–401, zde 395.
- 36) Měli údajně syny jmény Hans, Andrae, Wolf, Christoph a Sebald, dcery Rosinu, Barbaru, Katharinu, Margarethe (manželku Colmana Dorningeru), Ursulu a Apollonii. (A. von Pantz, o. c. v pozn. 34, s. 359); též A. Pensch, Regesten zum Innerberger Eisenwesen. Jahrbuch der K. K. Heraldischen Gesellschaft „Adler“. Wien 1908, Neue Folge, pozn. 4 na s. 130. U Maje Loehrové (M. Loehr, Beiträge zur Ortsgeschichte von Eisenerz Geschichte, Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark, Jahrgang 25, 1929, s. 195) se dočítáme, že jeho manželka (uváděná soustavně jako *Margaretha*) je rozená *Trodlin*. Ingeborg Krennová však uvádí, že jde o vdovu po Bartlme Trodlovi (I. Krenn, Die Häuserchronik der Altstadt Steyr. Dissertation Universität Innsbruck 1950, pozn. 1 k 145, Stadtplatz Nr. 15, rkp., s. p.), tuto verzi ovšem nelze bezvýhradně přijmout. V Annales Styrenses, na něž se Krennová odvolává, je pouze konstatováno „Martha, Bartlme Trodls“, zatímco u Anny je uvedeno jednoznačně *vdovství: „Anna... Andre Khölnpöckens Wittib“* (s. 185).
- 37) Ve Valentin Preuenhuebers Annales Styrenses, o. c. v pozn. 24, s. 188, se uvádějí 2 dcery, Barbara a Salome. Erlefried Krobath tvrdí, že Khölnpeck všechny manželky přežil (E. Krobath, o. c. v pozn. 32, s. 50), což by pochopitelně vylučovalo manželství vdovy po Khölnpeckovi s Colmanem Dorningerem.
- 38) Valentin Preuenhuebers Annales Styrenses, o. c. v pozn. 24, s. 185; I. Krenn, o. c. v pozn. 36, pozn. 1 k 145, Stadtplatz Nr. 15, s. p.
- 39) Valentin Preuenhuebers Annales Styrenses, o. c. v pozn. 24, s. 185. V Pantzově soupisu náhrobníků farního kostela (1911) však není zmíněn (A. von Pantz, Die Grabdenkmale der Stadtpfarrkirche zu Steyr, Heraldik, Jahrbuch der k. u. k. heraldischen Gesellschaft „Adler“, Wien 1911). Je zde ale (v kapitole II. Náhrobníky na vnějších stěnách kostela a v předších) popis náhrobníku Johanna Khäple-
ra († 1589) a jeho manželky Susanny Dorningerové († 1591), dcery Adama Dorningeru a Hamoleie (zde jako *Homolei*) Strasserové, jejíž erb je jeho součástí. *Štít je dělený, s divým mužem, jehož levice na rameni nese vytržený trnový keř, pravice přidržuje kruhový štít; kle-
notem je vytrstávající divý muž* (s. 99).
- 40) E. Krobath, o. c. v pozn. 32, s. 49.
- 41) M. Loehr, Die Radmeister am steirischen Erzberg bis 1625. Eine soziologische Untersuchung. Graz – Wien 1941, pozn. 125 na s. 45–46.
- 42) A. von Pantz, o. c. v pozn. 34, s. 358–359.
- 43) F. Bernd, Der Rat der Stadt Steyr im Jahre 1488, Steyrer Zeitung 1. 5. 1958, s. 2 [dostupné z <http://steyr.dahoam.net/wp-content/uploads/2019/09/Friedrich-Berndt-Der-Rat-der-Stadt-Steyr-im-Jahre-1488.pdf>].
- 44) Valentin Preuenhuebers Annales Styrenses, o. c. v pozn. 24, s. 185.
- 45) Hans Stögmüller uvádí, že Magnusovy děti ze svazku se Susannou se jmenovaly Justin, Hans, Anna, Susanna a Margarethe (H. Stögmüller, Adel in Steyr. Wien 2021, s. 587); Krennová (I. Krenn, o. c. v pozn. 36, pozn. 1 k 145, Stadtplatz Nr. 15) uvádí Hannse, Justina, Annu, Susannu a Margarethu.
- 46) E. Krobath, Die Bürgermeister der Stadt Steyr und ihre Zeit (Fortsetzung), Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr, April 1960, s. 31–54, zde s. 44. V Annales Styrenses (Valentin Preuenhuebers Annales Styrenses, o. c. v pozn. 24, s. 185) je uvedeno, že Adam zemřel v roce 1578.
- 47) I. Krenn, o. c. v pozn. 36, v pozn. 10 k 76, Stadtplatz Nr. 76, s. p.
- 48) V. Lutz, Der Aufstand von 1596 und der Bauernkrieg von 1626 in und um Steyr. Magistrat und Stadt Steyr – Kulturamt Stadtgemeinde. Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr, Folge 33. Steyr 1976, s. 52.
- 49) Tamtéž, s. 97.
- 50) C. Doppler, Reformation und Gegenreformation in ihrer Auswirkung auf das Steyrer Bürgertum. Dissertation, Universität Wien 1968, rkp., s. 105.
- 51) A. von Pantz, o. c. v pozn. 34, s. 310.

- 52) Tamtéž, s. 193.
- 53) Mannové patřili k nejbohatším měšťanům Štýru, Thomanovi patřili ve městě mj. 4 domy (*I. Krenn*, o. c. v pozn. 36, s. 53).
- 54) A. von Pantz, o. c. v pozn. 34, s. 311.
- 55) Tamtéž, s. 311; *E. Krobath*, Die Bürgermeister der Stadt Steyr und ihre Zeit (Fortsetzung), Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr, Heft 24, Dezember 1963, s. 18.
- 56) Franz Xaver Pritz uvádí, že byl *Eisenobmann* v letech 1660–1680 (*F. X. Pritz*, o. c. v pozn. 20, s. 416).
- 57) *E. Krobath*, o. c. v pozn. 55, s. 27.
- 58) *F. K. Wissgrill*, Schauplatz des nieder – österreichischen landsässigen Adels vom Herren- und Ritterstande vom XI. bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts. Heraldisch genealogische Zeitschrift, Organ des heraldisch genealogischen Vereins Adler in Wien. Zweiter Jahrgang 1872, s. 98.
- 59) Tamtéž.
- 60) *E. Krobath*, o. c. v pozn. 55, s. 27.
- 61) *F. Posch*, Die Oberösterreichischen Sensenschmiede und ihre Eisen- und Stahlversorgung aus der Steiermark, Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs. 8. Band, Beiträge zur Rechts-, Landes- und Wirtschaftsgeschichte. Graz – Köln 1964, s. 473–485, zde s. 474.
- 62) *E. Krobath*, o. c. v pozn. 55, s. 27–28.
- 63) A. von Pantz, o. c. v pozn. 34, s. 311.
- 64) *I. Hack*, Steyr und seine Beziehungen zum innerbergischen Eisenwesen. Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr. Steyr 1953, s. 47.
- 65) *E. Krobath*, o. c. v pozn. 55, s. 28.
- 66) A. von Pantz, o. c. v pozn. 34, s. 314.
- 67) <http://www.schroefl.com/de/vermisches/gottlieb.php>; *I. Hack*, o. c. v pozn. 64, s. 47.
- 68) A. von Pantz, o. c. v pozn. 34, s. 314.
- 69) *P. Holíková*, Knižní provenience moravských hradů a zámků, in: Bibliotheca Antiqua 2019, sborník z 28. konference, 13. – 14. listopadu 2019, Olomouc 2019, s. 7–15, zde s. 9.
- 70) *M. L. Fiala*, Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Steyr. Von der Stirapurhe bis zur Gegenreformation, Diplomarbeit, Universität Wien 2013, rkp., s. 4.
- 71) *F. Posch*, o. c. v pozn. 61, s. 473–485, zde s. 474.
- 72) *I. Krenn*, o. c. v pozn. 36, s. 100.
- 73) *L. Bittner*, Das Eisenwesen in Innerberg-Eisenerz bis zur Gründung der Innerberger Hauptgewerkschaft im Jahre 1625. Wien 1901, s. 544.
- 74) *H. Stögmüller*, o. c. v pozn. 45, s. 7–8. Dle tohoto autora je v jeho hradbách zaznamenáno v průběhu dějin na 120 domácích a přes 200 dočasně pobývajících šlechtických rodin, značná část úspěšného štýrského patriciátu byla nobilitována.
- 75) Když v roce 1591 nařídil Ferdinand I. vizitaci klášterů, bylo zjištěno, že v 36 mužských klášterech „ob und unter der Enns“ žilo 182 konventuálů se 135 ženami a 223 dětmi (*C. Doppler*, o. c. v pozn. 50, s. 12, 19).
- 76) *J. Ofner*, Kunstchronik der Stadt Steyr – Architektur, Bildhauerei und Malerei. 5. Fortsetzung (Renaissance). Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr, Heft 29, Oktober 1969, s. 49–76, zde s. 75.
- 77) *Valentin Preuenhuebbers Annales Styrenses*, o. c. v pozn. 24, tab. IX, Dorningerischer Stamm-Baum, s. 185.
- 78) O situaci prognózy dožití si můžeme udělat představu v případě 21 dětí Gottlieba Schröffla z Mannspurgu, jak jsou částečně zachyceny v *Gedenkbuch*u. Jde o situaci patricijské rodiny ze Štýru, asi století po Dorningerech, děti se rodily v letech 1637–1669. Přímo při porodu zemřely 2, přibližně do měsíce 2, kolem roku života 2, jedno asi ve 3 letech, další 4 zaznamenané zemřely v dospělém věku mezi 22 až 35 lety. Záznamy končí smrtí Marie Kathariny v prosinci 1683, ostatní potomci, u nichž zde není zaznamenáno datum úmrtí, tedy ještě žili. Nejstarší v té době mohl být Johann Franz, narozený v roce 1647, dožil se tedy alespoň 36 let.
- 79) Podoba Dorningerovy první manželky nejspíše nemohla být v době vzniku obrazu známa, a tak se u ní individualizace projevuje pouze v odlišení oděvu.
- 80) V případě epitafů 16. a 17. století z jihozápadního Německa se uvádí, že žijící osoby jsou zobrazovány adekvátně jejich biologickému věku, mrtví většinou v *nejlepších letech*. Současně je zobrazování živých a mrtvých na stejné sémantické úrovni považováno za prvek luteránské víry. „Mrtvého opět ukotvuje v jeho společensko-právním postavení, jež si ponechává i po smrti a přenáší na potomky“ (*K. Bender-Santamarta*, Totengedenken und Konfession. Studien zu südwestdeutschen Epitaphien des 16. und 17. Jahrhunderts am Beispiel der Amanduskirche in Urach. Dissertation, Philipps-Universität Marburg 2015, rkp., s. 114, 117).
- 81) *L. Vaňková – V. Pilná*, Metodika datování a interpretace portrétů 16.–18. století pomocí historické módy. Praha 2013, s. 28, 29. Jedno z nejvíce ilustrativních zobrazení žen (vdov) s fáchami nalezneme na obrazovém epitafu Andrease Kauxdorfa (St. Nikolai, Eilenburg) z roku 1565.
- 82) Na rozdíl kupř. od soudobých německých rodinných portrétů, jako v případě portrétu protestantské rodiny od Ludgera tom Ringa ml. *Christus Segen, von einem Spender und Familie umgeben*, Metropolitan Museum of Art (*D. O. Hughes*, Representing the Family: Portraits and Purposes in Early Modern Italy, Journal of Interdisciplinary History XVII:1, 1986, s. 7–38, zde s. 36), kde je uprostřed za stolem Kristus, či dokonce holandských scén hromadných starozákonních inscenací, jakou představuje kupř. obraz Maartena de Vosse *Rodina a přátelé Peetera Panhuijse jako Děti Izraele*, kolem 1575, Mauritshuis Haag; rodina a přátelé jsou zobrazeni v podobě biblického davu (*F. Polleross*, Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representation, Artibus et Historiae, Vol. 12, No. 24, 1991, s. 75–117, zde s. 98).
- 83) *I. Neumann*, Steyr und die Glaubenskämpfe. 1. Teil. Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr. Steyr 1952, s. 41.
- 84) *C. Doppler*, o. c. v pozn. 50, s. 14.
- 85) Tamtéž, s. 31.
- 86) *I. Neumann*, o. c. v pozn. 83, s. 27. Již v roce 1527 vydává městská rada Pokyn k nakládání s novokřtenci, kteří se vzdají svého bludu a požádají o milost (*Weisung über die Behandlung von Wiedertäufern, die von ihrem Irrtum absteigen und Begnadigung erbitten*). Viz *G. Menceffly ed.*, Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte Herausgegeben vom Verein für Reformationsgeschichte Band XXXI. Quellen zur Geschichte der Täufer XI. Band Österreich, I. Teil. Heidelberg 1964, s. 30. Zároveň je 4. listopadu referováno, že ve městě kázali Hans Hut, Jakob Portner, Hieronymus von Mansee a Eukarius Binder (*In Steyr haben Hans Hut, Jakob Portner, Hieronymus von Mansee und Eukarius Binder gepredigt.*), tamtéž, s. 33.
- 87) *A. Rolleder*, Heimatkunde von Steyr. Historisch-topographische Schilderung der politischen Bezirke Steyr Stadt und Land. Steyr 1894, s. 146.
- 88) *I. Neumann*, o. c. v pozn. 83, s. 26.
- 89) *F. Jehle*, Ludwig Hätzer (1500–1529) – der «Ketzler» aus Bischofszell. Frauenfeld 2010, s. 12.
- 90) *A. Molnár*, Na rozhraní věků. Praha 2007, s. 273.
- 91) Tamtéž, s. 281.
- 92) Tamtéž, s. 288.
- 93) *W. Lenk*, Deutsche Antitrinitarier in Deutschland und in der Emigration. Antitrinitarism in the Second Half of the 16th Century. Budapest 1982, s. 85–89.
- 94) *S. J. Hansbauer*, Das Oberitalienische Familienporträt in der Kunst der Renaissance. Studien zu den Anfängen, zur Verbreitung und Bedeutung einer Bildnisgattung. Dissertation. Julius-Maximilians-Universität Würzburg 2004, rkp., s. 263.
- 95) Ke Strigelově portrétu rodiny Maxmiliána I. *L. Madersbacher*, Bernhard Strigel, Die Familie Kaiser Maximilians I., in: Ch. Beaufort-Spontin – K. Gludowatz – A. Rosenauer, Spätmittelalter und Renaissance. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III. München – Berlin – London – New York – Wien 2003, s. 492; k portrétu starosty Meyera s rodinou od Holbeina ml. *P. Ariès*, Geschichte der Kindheit. München 1979, s. 102; autor uvádí, že tento způsob zobrazení je běžný od 16. do poloviny 17. století.
- 96) *S. J. Hansbauer*, o. c. v pozn. 94, s. 252.
- 97) *P. Ariès*, o. c. v pozn. 95, s. 482.
- 98) Tamtéž, s. 483, 486.

LITERATURA A ZÁVĚREČNÉ VYSOKOŠKOLSKÉ PRÁCE

- Ariès, P.* 1979: Geschichte der Kindheit. München.
- Bender-Santamarta, K.* 2015: Totengedenken und Konfession. Studien zu südwestdeutschen Epitaphien des 16. und 17. Jahrhunderts am Beispiel der Amanduskirche in Urach. Dissertation, Philipps-Universität Marburg 2015, rkp.
- Bernd, F.* 1958: Der Rat der Stadt Steyr im Jahre 1488, Steyrer Zeitung 1. 5. 1958, s. 2.

- Bittner, L. 1901: Das Eisenwesen in Innerberg-Eisenerz bis zur Gründung der Innerberger Hauptgewerkschaft im Jahre 1625. Wien.
- Doppler, C. 1968: Reformation und Gegenreformation in ihrer Auswirkung auf das Steyrer Bürgertum. Dissertation, Universität Wien, rkp.
- Eder, K. 1955: Der Reformationshistoriker Valentin Preuenhueber, Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr, Heft 15, Dezember 1955, s. 3–16.
- Fiala, M. L. 2013: Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Steyr. Von der Stirapurhc bis zur Gegenreformation. Diplomarbeit, Universität Wien 2013, rkp.
- Hack, I. 1953: Steyr und seine Beziehungen zum innerbergischen Eisenwesen. Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr. Steyr.
- Hansbauer, S. J. 2004: Das Oberitalienische Familienporträt in der Kunst der Renaissance. Studien zu den Anfängen, zur Verbreitung und Bedeutung einer Bildnisgattung. Dissertation, Julius-Maximilians-Universität Würzburg, rkp.
- Hládek, V. 1889: Malý průvodce po Pernštýně. Praha.
- Holíková, P. 2019: Knižní provenience moravských hradů a zámků, in: Bibliotheca Antiqua 2019, sborník z 28. konference, 13. – 14. listopadu 2019, Olomouc 2019, s. 7–15.
- Hughes, D. O. 1986: Representing the Family: Portraits and Purposes in Early Modern Italy, *Journal of Interdisciplinary History* XVII:1, s. 7–38.
- Jehle, F. 2010: Ludwig Hätzer (1500–1529) – der «Ketzer» aus Bischofszell. Frauenfeld.
- Juřík, P. 2014: Encyklopedie šlechtických rodů. Praha 2014.
- Kalábová, L. – Konečný, M. – Škrabalová, E. – Škrabal Z. J. 2015: Hrad Pernštejn. Kroměříž.
- Kudělka, Z. 1958: Pernštejn. Státní hrad a okolí. Praha.
- Krenn, I. 1950: Die Häuserchronik der Altstadt Steyr. Dissertation, Universität Innsbruck, rkp.
- Krobath, E. 1955: Die ersten fünf Bürgermeister der Stadt Steyr, Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr, Heft 15, Dezember 1955, s. 45–55.
- Krobath, E. 1960: Die Bürgermeister der Stadt Steyr und ihre Zeit (Fortsetzung), Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr, April 1960, s. 31–54.
- Krobath, E. 1963: Die Bürgermeister der Stadt Steyr und ihre Zeit (Fortsetzung), Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr, Heft 24, Dezember 1963, s. 3–29.
- Lenk, W. 1982: Deutsche Antitrinitarier in Deutschland und in der Emigration. Antitrinitarism in the Second Half of the 16th Century. Budapest.
- Loehr, M. 1929: Beiträge zur Ortsgeschichte von Eisenerz Geschichte (Sonderabdruck aus der Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark 25/1929). Graz.
- Loehr, M. 1941: Die Radmeister am steirischen Erzberg bis 1625. Eine soziologische Untersuchung. Graz – Wien.
- Lutz, V. 1976: Der Aufstand von 1596 und der Bauernkrieg von 1626 in und um Steyr. Magistrat und Stadt Steyr – Kulturamt Stadtgemeinde. Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr, Folge 33. Steyr.
- Madersbacher, L. 2003: Bernhard Strigel, Die Familie Kaiser Maximilians I., in: Ch. Beaufort-Spontin – K. Gludowatz – A. Rosenauer, Spätmittelalter und Renaissance. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III. München – Berlin – London – New York – Wien.
- Molnár, A. 2007: Na rozhraní věků. Praha 2007.
- Morawitz, S. 2020: Der Chor von St. Moritz in Olmütz (Olomouc) im Spannungsfeld architekturgeschichtlicher Erfindungen des mitteleuropäischen Spätmittelalters. Alte Beobachtungen und neue Erkenntnisse, *ARS* 53, č. 2, s. 173–194.
- Neumann, I. 1952: Steyr und die Glaubenskämpfe. 1. Teil. Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr. Steyr.
- Ofner, J. 1961: Das Antlitz der Stadt Steyr im Jahre 1554, *Oberösterreichische Heimatblätter* 15, Heft 2/3, April–September 1961, s. 150–152.
- Ofner, J. 1966: *Annales Styrenses*. Ein Nürnberger Druck aus dem 18. Jahrhundert. Sonderdruck Oberösterreichische Heimatblätter. Steyr.
- Ofner, J. 1969: Kunstchronik der Stadt Steyr – Architektur, Bildhauerei und Malerei. 5. Fortsetzung (Renaissance), Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr, Heft 29, Oktober 1969, s. 49–76.
- von Pantz, A. 1911: Die Grabdenkmale der Stadtpfarrkirche zu Steyr. Heraldik. Jahrbuch der heraldischen Gesellschaft Adler. Wien.
- von Pantz, A. 1918: Die Gewerken im Bannkreise des Steirischen Erzberges. Wien 1918.
- Pensch, A. 1908: Regesten zum Innerberger Eisenwesen, *Jahrbuch der heraldischen Gesellschaft Adler in Wien, Neue Folge* 18, s. 111–184.
- Posch, F. 1964: Die Oberösterreichischen Sensenschmiede und ihre Eisen- und Stahlversorgung aus der Steiermark, Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs. 8. Band, Beiträge zur Rechts-, Landes- und Wirtschaftsgeschichte. Graz – Köln.
- Polleross, F. 1991: Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representation, *Artibus et Historiae*, 12, No. 24, s. 75–117.
- Preuler, U. 1997: Studien zur Bautätigkeit der Viertellade von Steyr in Westniederösterreich. Diplomarbeit, Universität Wien, rkp.
- Pritz, F. X. 1837: Beschreibung und Geschichte der Stadt Steyr und ihrer nächsten Umgebungen. Linz.
- Proschko, F. I. 1862: Ein Gelübde. Neues Hausbuch für christliche Unterhaltung, Achter Band. Augsburg 1862.
- Rolleder, A. 1894: Heimatkunde von Steyr, Historisch-topographische Schilderung der politischen Bezirke Steyr Stadt und Land. Steyr.
- Schifter, A. 2010: Eine Gruppe spätgotischer Sakralbauten im Umfeld der Admonter Bauhütte. Dissertation, Universität Wien, rkp.
- Schörhuber, B. 2013: Bautechnische Analyse und statische Nachweissführung eines historischen Sakralbaus hinsichtlich der aktuellen Normenlandschaft anhand des Beispiels Stadtpfarrkirche Steyr. Diplomarbeit, FH Campus Wien, rkp.
- Stehlík, M. 1973: Hrad Pernštejn a jeho instalace. Památková péče 1945–1970. Praha.
- Stehlík, M. 1976: Státní hrad Pernštejn. Brno.
- Stögmüller, H. 2021: Adel in Steyr. Wien.
- Štajnochr, V. 2016: Prostřený stůl na hradě Pernštejn. Praha.
- Vácha, Z. 2016: Středověká drobná architektura na Moravě, *Monumentorum tutela* 26, s. 59–76.
- Vácha, Z. 2021: Poznámky k vybraným pozdně gotickým kamenným reliéfům na jižní Moravě, *Průzkumy památek* XXVIII, č. 1, s. 112–123.
- Vaňková, L. – Pilná, V. 2013: Metodika datování a interpretace portrétů 16.–18. století pomocí historické módy. Praha.
- Wissgrill, F. K. 1872: Schauplatz des nieder – östreichischen landsäßigen Adels vom Herren- und Ritterstande vom XI. bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts. Heraldisch genealogische Zeitschrift, Organ des heraldisch genealogischen Vereines Adler in Wien. Zweiter Jahrgang. Wien.

PRAMENY

Restaurátorské zprávy a rukopisné texty

- Miša, O. 1960: Pernštejn II et. Restaurování obrazů. Archiv NPÚ ÚOP v Brně 1960/6/2.
- Škrabalová, E. 2003: Interiéry 19. století na hradě Pernštejně ve světle archivních podkladů. Národní památkový ústav. Studium památkové péče, květen 2003. Archiv NPÚ GnŘ, ev. č. ZP 422.
- Škrabalová, E. – Škrabal, Z. J. – Kalábová, L. – Chalupníková A. 2004: Interiéry hradu Pernštejna a jejich proměny ve světle archivních pramenů. Obrazy v hradním paláci Pernštejna 1685–1899 v dobových inventářích. NPÚ ÚOP v Brně 2004, Regionální kartotéka USKP 68-CD/K, 68-CD/O.

Nevydané prameny

- Archiv NPÚ ÚOP v Brně, Inventární kniha mobiliárního fondu. Státní hrad Pernštejn. Svazek č. 11.
- Archiv NPÚ ÚOP v Brně, Pernštejn – hrad, vzorové instalační libreto, 1958. Archiv NPÚ ÚOP v Brně, sig. 7-4-1687.
- Archiv NPÚ ÚOP v Brně, Text pro průvodce na SH Pernštejně pro sezónu 2009, autor neuveden), NPÚ 2009 (bez ev. čísla).
- Moravský zemský archiv Brno, Fond Velkostatek Pernštejn, karton 145, signatura IVj5.

Edice

- Mecenseffy, G. ed. 1964: Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte Herausgegeben vom Verein für Reformationsgeschichte Band XXXI. Quellen zur Geschichte der Täufer XI. Band Österreich, I. Teil. Heidelberg 1964.

DIE NEUERKENNTNISSE ZUM RENAISSANCEBILDNIS AUS DEM MOBILIAR DER BURG PERNSTEIN

In der Burg Pernštejn (Pernstein, Bez. Brno-Land) befindet sich als Teil des installierten Mobiliars ein außerordentliches Tafelgemälde mit Darstellung von 23 Personen, dem Gottvater mit der Taube des Heiligen Geistes auf den Wolken, der Vedute einer Stadt, drei Wappen und der Datierung 1548. Das relativ große Bild ist weder signiert noch sonst bezeichnet. In der bestehenden Evidenz des Nationalinstituts für Denkmalpflege ist es als *Gruppen- oder Familienbildnis* registriert, die Bestandesevidenz vom Mobiliar aus dem Jahre 1953 enthält die Eintragung „1 Öl(bild), renaissancezeitliche Arbeit. 20gliederige Familie“. Das Vorhandensein des Bildes in der Burg Pernstein ist eindeutig erst im Inventar aus den Jahren 1862/1863 belegt, also unter den Burgbesitzern Mitrowsky, und zwar im Rahmen der Burggalerie als „Der große zierliche vergoldete Rahmen (mit) Familienbildnis mit 23 Köpfen, auf Holz gemalt, mit der Jahreszahl 1548“. Das Bild enthält samt der Zentralfigur 11 männliche und 12 weibliche Personen.

Das Tafelgemälde ist direkt, wie schon oben angeführt, ins Jahr 1548 datiert, und diese Jahreszahl zusammen mit dem heraldischen, bekanntlich noch nicht identifizierten Bestandteil und der Stadtansicht bilden den natürlichen Ausgangspunkt für die Betrachtungen über sein Thema. Die bislang einzige bekannte Verbindung des Werks mit konkreten Personen bilden die Überlegungen von der Beziehung zur Familie Schröfl; in dem 1889 herausgegebenen populären Führer für die Burgbesucher erscheint die Behauptung, es handle sich um das *Bildnis der zahlreichen Familie des Bergrats Schröfl (zwanzig abgebildete Kinder aus beiden Ehen Schröfls)*. Man muss aber vermuten, dass der Autor aus einer Überlieferung herauskam, deren Tradition sich schon in älteren Burginventaren von Mitrowsky, den damaligen Besitzern der Burg verfolgen lässt.

Inmitten der Komposition befindet sich der Tisch, dessen Hintergrund der dunkelbraune Vorhang mit der roten Kehrseite bildet; hinter dem Tisch in der Mitte der Szene ein stattlicher Mann reifen Alters, an seiner Rechten eine Frau ähnlichen Alters und an seiner Linken eine andere, jüngere Frau. Die Jugendlichen und Kinder sind an den Seiten des Tisches in zwei, durch ihre Kleidung sich unterscheidende Gruppen verteilt; auch die verhältnismäßig abgetrennten alleinstehenden Figuren drücken ihre „Angehörigkeit“ durch ihre Kleidung aus.

In der unteren Bildpartie ist das Gelände mit grasartigen Pflanzen und kleinen Sträuchern dargestellt, beim linken Rand des Bildfelds befindet sich ein schüsselförmiges Weinkühlgefäß mit einer Jahreszahl, bei dem die kindliche Figur des „Kellners“ steht, die als die einzige aus der Menge der Nachkommen das individualisierte Antlitz hat und aus dem Bild hinausschaut. Es möge sich um den ältesten Sohn, den Geschlechtsfortsetzer gehandelt haben.

Einen wesentlichen Bestandteil des Bildes stellt auch die abgewinkelte Stadtansicht dar, in deren Vordergrund die Figurengruppe gestellt ist. Die abgebildete Stadt am Zusammenfluss zeigt gleich mehrere Zeichen, die zu ihrem Identifizieren führen können, wobei die Vedute mit vielen charakteristischen Details ohne Zweifel einen wichtigen Bestandteil des Bildes darstellt. Es handelt sich um die Stadt Steyr (in Oberösterreich) an der Enns und Steyr. Gut identifizierbar sind vor allem die Pfarrkirche der hl. Ägidius und Koloman mit dreiteiligem Chorabschluss und die Burg, die Vedute enthält im Detail viele weitere konkret erkennbare Bauten.

Den Ausgangspunkt zum Bestimmen der abgebildeten Personen stellen außer der Stadt vor allem die Wappen. Das mittlere Wappen gehört den Dorninger aus Steyr, dem protestantischen Geschlecht, das der Stadt zwei Bürgermeister gab. Weiter handelt es sich um das Wappen der Oeffler (auch *Öfferl*, *Offerl*), einer weiteren bedeutenden Steyrer Familie. Das dritte, bislang wohl nicht identifizierte Wappen sollte der Familie Trodl gehören (die Zuschreibung kommt aus der Deduktion nach der Identifizierung des abgebildeten Ehepaars als der Hauptpersonen heraus). Es lässt sich also eine Behauptung ausdrücken, dass das Werk den Steyrer Bürger Colman (*Koloman*) Dorninger (†1552) mit Familie darstellt, der 1522–1525 und 1531 der städtische Richter war. Er war zweimal verheiratet, zunächst mit Martha, Tochter von Bartoloměj Trodl, zum zweiten Mal mit Anna, Tochter von Hi-

eronymus Oeffler aus Enns, Witwe nach dem Steyrer Bürgermeister Andre Khölnpeck. Aus der Ehe des Colmans Sohns Adam mit Hamoleia Strasser ist der Sohn Colman (Coloman) entsprungen, ebenfalls der zukünftige Bürgermeister von Steyr. Die Bürgermeister Colmans Witwe Maria Dorninger hat in der nicht näher bestimmten Zeit Cosman (*Kosmas*) Mann (†1641) geheiratet, den erfolgreichen Kaufmann im Bereich vom Messerschmiedehandwerk und mehrmaligen Bürgermeister von Steyr. Er wurde vom Kaiser Ferdinand II. in den Adelstand als Ritter von *Mannsparg* erhoben.

Durch die Eheschließung der Witwe Dorninger mit Mann ist eine indirekte Verbindung mit der ebenfalls bedeutenden Unternehmerfamilie Schröfl aus Steyr entstanden, die in jener Zeit schon zur katholischen Seite angehört hatte.

Der bedeutendste der Schröfl Gottlieb hat nach 1636 die Handelsangelegenheiten der Familie übernommen und wurde zur leitenden Persönlichkeit der Bergbau- und Verarbeitungsunternehmungen der Stadt und der ganzen Region. Er wurde im Jahre 1646 in den Adelsstand erhoben, in der Zeit der Ausübung des Bürgermeisteramts hat er das Prädikat „von Mannsparg“ erworben, das bereits mit dem Bruder seiner Mutter Zusammenhang hatte; es wird auch angegeben, dass das Prädikat ihm nach dem Auslöschen des Geschlechts Mann erteilt wurde. Durch Vermittlung über den Gottliebs Urenkel Ignaz mittels seiner Ehe mit Rosalia Stockhammer erscheinen die Schröfl als Besitzer der mährischen Burg Pernstein. Das Schröflsche Erbe übergang im Jahre 1818 zu den Mitrowsky, und zwar bei der Eheschließung von Wilhelm Mitrowsky von Mitrowic und Nemyschl/Nemysl mit Josephine Schröfl von Mannsparg. Es lässt sich vermuten, dass auf diese Weise auch das Gemälde nach Pernstein geraten ist.

Die Hauptperson der Familienszene stellt begreiflicherweise Colman Dorninger selbst, *pater familias* dar. Der Unterschied des Ergreifens des „realistisch“, individuell behandelten Elternpaars, bei dem man vom tatsächlichen Porträt überlegen kann, und der „symbolischen“ Anwesenheit ihrer lebenden sowie nicht lebenden Nachkommen in ihrer beabsichtigten Schematisierung ist aber besonders deutlich. Wie schon angeführt, ein Teil von ihnen erreichte wahrscheinlich nicht das Alter, in dem sie abgebildet sind, und daher auch die „Unifikation“ gemäß dem dargestellten Alter; das sind wahrscheinlich die rechtsstehenden Figuren. Im Allgemeinen lässt es sich konstatieren, dass die Kinder wie „kleine Erwachsene“ angezogen und durch die Kleidung unabhängig von ihrem Alter vereinigt sind, ihre „ständische“ Kleidung repräsentiert zugleich die Gesellschaftsposition der Familie.

Ein solches Treffen von Lebenden und Toten im repräsentativen Familienbildnis mit der Demonstration des Glaubens in das ewige Leben und der Hoffnung in das Treffen nach dem Tode ist im 16. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches. Der Gottvater zusammen mit der Taube des Heiligen Geistes auf dem Himmel stellen als das religiöse Motiv im Rahmen eines weltlichen Themas das *Familienmémorial* aber bloß eine Ergänzung der übrigen Bildkomponenten dar. Das Bild möge aber hingegen eine bestimmte Botschaft enthalten, denn die Abwesenheit des Christus ist wesentlich. Man weiß nicht, aus welchen Quellen Dorninger zusammen mit dem Maler schöpfte, es ist aber entschieden vorauszusetzen, dass im Milieu der oberösterreichischen Reformation der *Antitrinitarismus*, das Ablehnen des Dogmas der Allerheiligsten Dreifaltigkeit, der auf dem Schweizer, französischen, süddeutschen und österreichischen Gebiet in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Reihe Quellen zu finden pflegte, ausgebreitet war. Diese, in der Stadt Steyr auch stark vertretenen Glaubenslehreströmungen, mögen in der Himmelsphäre des Bildes zur Reduktion in die „Zweidrittelform“ der Dreifaltigkeit geführt haben.

Es handelt sich beim Familienbildnis Colman Dorningers um eine statisch erfasste Szene mit puppenartiger Staffage in uniformer Kleidung und der überwiegenden Unifikation der Gesichtstypen. Eine Belebung erscheint dabei in Andeutung mittels bestimmter Genremotiven, die aber verhältnismäßig schwach und lebensfremd ausklingen. Die erwähnte Plumpheit und Absenz aller deutlichen tieferen Emotionen, das „Erstarren in der Zeit“ stellten in dieser Entwicklungsphase vom Renaissancebildnis keine Ausnahme dar.

Das behandelte Tafelgemälde ist wohl das einzige erhaltene, noch während seines Lebens geschaffene Bildnis des Steyrer Bürgers Colman Dorninger. Das Bild stellt ein Familienbildnis dar, in dem zusammen mit ihm als Zentralfigur auch seine aktuelle (lebende) Ehefrau; seine verstorbene erste Ehefrau sowie die lebenden und toten Nachkommen bilden bloß eine schematische Staffage. Sie sind alle schon

zu den Dorningers Lebenszeiten imaginär versammelt, und wie der Auftraggeber des Bildes bestimmt glaubte, sollen sie sich auch in der Ewigkeit wiedersehen.

Eine weitere Deutungsebene des Bildes lässt sich in Gestalt der detaillierten Vedute der Stadt Steyr identifizieren, die sowohl eine bedeutende Quelle zur Baugeschichte der Stadt als auch eine authentische heraldische Quelle zu den oberösterreichischen Patriziergeschlechtern darstellt. Das Bild bietet auch den Deutungsraum im Bereich der renaissancezeitlichen Kleidung, der zeitgenössischen Pflanzen- oder Farbensymbolik, nicht zuletzt zum Konfessionskontext, vor allem den verschiedenen protestantischen Richtungen und Denominationen. Es handelt sich nicht um ein Werk der in den böhmischen Ländern einheimischen Provenienz und seine Anwesenheit auf diesem Gebiet lässt sich erst seit dem späten 18. Jahrhundert voraussetzen. Es zählt jedoch ohne Zweifel zu den wertesten Sammlungsgegenständen im Rahmen des Mobiliars der staatlichen Burgen und Schlösser. Es handelt sich zugleich um ein bislang nicht genug hoch geschätztes Entwicklungsglied vom renaissancezeitlichen Gruppen-, bzw. Familienbildnis im breiteren europäischen Kontext. Die wohl schwierigste und bedeutendste Aufgabe für die Weiterforschung stellt die Eingliederung des behandelten Bildes in diesen Rahmen dar.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Gruppenbildnis, Tafelmalerei, 94 x 126 cm (Nationalinstitut für Denkmalpflege, Staatliche Burg Pernstein, alle Foto M. Kučera, 2023).

Abb. 2: Gruppenbildnis aus der Burg Pernstein, Tafelmalerei, Detail der Szene am Tisch

Abb. 3: Gruppenbildnis aus der Burg Pernstein, Tafelmalerei, Detail der Wappen.

Abb. 4: Gruppenbildnis aus der Burg Pernstein, Tafelmalerei, Detail vom Gottvater mit der Taube des Heiligen Geistes.

Abb. 5: Gruppenbildnis aus der Burg Pernstein, Tafelmalerei, Detail der Abbildung der Stadt Steyr (Oberösterreich) mit der Pfarrkirche der hl. Ägidius und Koloman.

Abb. 6: Hans Sebald Lautensack, Stadtansicht von Steyer, 1554, Radierung (Georg-August-Universität Göttingen – Graphische Sammlung).

Abb. 7: Wappen der Dorninger, Annales Styrenses, 1740, S. 186 (Quelle <https://www.digitale-sammlungen.de>).

Abb. 8: Wappen der Dorninger (Quelle: Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr, Heft 15, 1955; <http://steyr.dahoam.net>).

Abb. 9: Wappen der Oeffler, Annales Styrenses, 1740, S. 201 (Quelle: <https://www.digitale-sammlungen.de>).

(Übersetzung J. Noll)

PRŮZKUM NÁSTROPNÍCH MALEB CARPOFORA TENCALLY V ARCIBISKUPSKÉM PALÁCI V OLMOUCI

JANA ZAPLETALOVÁ – FILIP MENZEL

Research of the Ceiling Paintings by Carpofo Tencalla in the Archiepiscopal Palace in Olomouc

The ceiling paintings in five stucco fields in the cabinet on the second floor of the Archiepiscopal Palace in Olomouc are regarded as the only work by the imperial painter Carpofo Tencalla which remains in this building. The paintings date probably from 1674 and the famous painter created them as a commission from Karl of Liechtenstein-Castelcorno, Bishop of Olomouc. The recently conducted non-invasive technological survey of the ceiling paintings, which lay in a detailed visual inspection of the paintings in the falling diffused light, strong lateral illumination, and ultraviolet-induced visible fluorescence, yielded valuable information about the work. This short text therefore brings more detailed information about the state of preservation of Tencalla's ceiling paintings, the degree of their authenticity, and namely the extent of earlier restoration interventions, including extensive overpaintings.

Keywords: Archiepiscopal Palace in Olomouc – Carpofo Tencalla – Richard Bitterlich – mural paintings

Nástrovní malby v pěti štukových polích v kabinetu ve druhém patře Arcibiskupského paláce v Olomouci bývají pokládány za jediné dochované dílo císařského malíře Carpofo Tencally v tomto objektu. Nástrovní malby pocházející patrně z roku 1674 a slavný malíř je vytvořil na zakázku olomouckého biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcorna. Recentně provedený neinvazivní technologický průzkum nástěnných maleb, spočívající v podrobné vizuální prohlídce maleb v dopadajícím rozptýleném světle, razantním bočním nasvícení i ultrafialové indukované viditelné fluorescence, přinesl cenné informace o díle. Tento drobný text tudíž přináší upřesňující informace o stavu zachování Tencallových nástěnných maleb, míře jejich autenticity a zejména rozsahu starších restaurátorských zásahů včetně rozsáhlých přemalbě.

Klíčová slova: Arcibiskupský palác v Olomouci – Carpofo Tencalla – Richard Bitterlich – nástěnné malby

<https://doi.org/10.56112/pp.2024.1.06>

Nástěnné malby císařského dvorního malíře Carpofo Tencally (1623–1685) z Bissone patří mezi cenné doklady raně barokního malířství ve středovýchodní Evropě. Tohoto vyhledávaného malíře, který byl uznáván mimo jiné díky své schopnosti realizovat nástěnné malby freskovou technikou, získal do svých služeb rovněž olomoucký biskup Karel z Lichtensteinu-Castelcorna (1624–1695), je muž mimo jiné dekoroval snad v roce 1674 několik sálů biskupské rezidence v Olomouci.¹⁾ Z Tencallových prací v dnešním Arcibiskupském paláci se dochoval pouze zloomek v podobě jednoho menšího zaklenutého sálu, tzv. kabinetu. Při příležitosti konzervátorského zákroku na dvou



Obr. 1: Olomouc, Arcibiskupský palác, kabinet ve druhém patře se štukovými dekoracemi a nástěnnými malbami (foto Z. Sodoma, 2018).

z pěti maleb, spočívajícím zejména v provizorní fixaci prasklin v omítce, se podařilo realizovat restaurátorský průzkum, který umožnil prohloubit dosavadní stav poznání o autenticitě dochovaných maleb.²⁾ Tento drobný text tudíž přináší upřesňující informace o stavu zachování Tencalova díla a zejména rozsahu starších restaurátorských zásahů včetně rozsáhlých přemaleb.

Kabinet s Tencallovými malbami se nachází v krátkém jižním křídle Arcibiskupského paláce ve druhém patře. Západní stěnou sál v současnosti přiléhá k chodbě v hlavním, fasádním křídle paláce. V minulosti před realizací stavebních úprav však kabinet přiléhá k prostoru, která původně sloužila jako velký sál a v době vzniku měla patrně nejhonosnější výzdobu, rovněž zdobenou malbami Carpofořa Tencally.³⁾ Nástěnnými malbami se v minulosti zabývalo několik badatelů. Jakkoli Johann Peter Cerroni (1753–1826) vyjmenovává jiné, dnes nedochované Tencalovy práce v paláci, které zanikly během 19. století, malby v kabinetu neuvádí.⁴⁾ Akademický malíř Richard Bitterlich (1862–1940), který pěti maleb v kabinetu na konci 19. století opravoval, mylně soudil, že jsou dílem olomouckého malíře Jana Kryštofa Handkeho (1694–1774) a pocházejí z doby kolem roku 1745.⁵⁾ Tato Bitterlichova atribuce, zprostředkovaná patrně neznámým korespondujícím autorem, ovlivnila pravděpodobně Augusta Prokopa, který ji zřejmě převzal a publikoval malby roku 1904 pod atribucí „Kristiánovi (!) Handkemu“.⁶⁾ Přesvědčivě připsal nástropní malby Carpofořu Tencalovi teprve Leoš Mlčák v roce 1992.⁷⁾ Nejzásadnější texty o pěti maleb a dalších, dnes nedo-

chovaných dílech Carpofořa Tencally v Arcibiskupském paláci, publikoval Martin Mádl, který se zaměřil zejména na ikonografické aspekty a kontextualizaci díla.⁸⁾

Kabinet je sklenut valenou klenbou s lunetovými výsečemi zdobenou štukovými dekoracemi, které patrně pocházejí od Quirica Castellioho († 1679) a jeho spolupracovníků (obr. 1).⁹⁾ V prostředním štukovém zrcadle oválného tvaru je vyobrazena postava okřídleného Génia s otevřenou knihou a pochodní v rukách a přilbou, nad níž se nachází kolo s vpletenou nápisovou páskou s lemmatem *INGENIO ET STVDIO* (obr. 2).¹⁰⁾ V zavíjených kartuších tvaru nepravidelného oválu vertikálního formátu, v horní části lehce stlačeného, na jižní a severní straně klenby nalezneme *putto* s kastanětami, respektive trianglem (obr. 5, 8). V zavíjených kartuších tvaru obráceného trojúhelníka, v prvním případě trojlaločného členění, na východní a západní straně klenby je vyobrazen *putto* s kytarou, respektive houslemi (obr. 11, 13). U dvou posledně zmíněných se autor evidentně inspiroval postavami *putti* se stejnými hudebními nástroji, jak je vyobrazil Carpofořův mistr Isidoro Bianchi (1581–1662) v Santuario dei Ghirli v Campione d'Italia, tedy Carpofořovi důvěrně známém místě sousedícím s Tencallovým rodištěm v Bissone (obr. 16).¹¹⁾

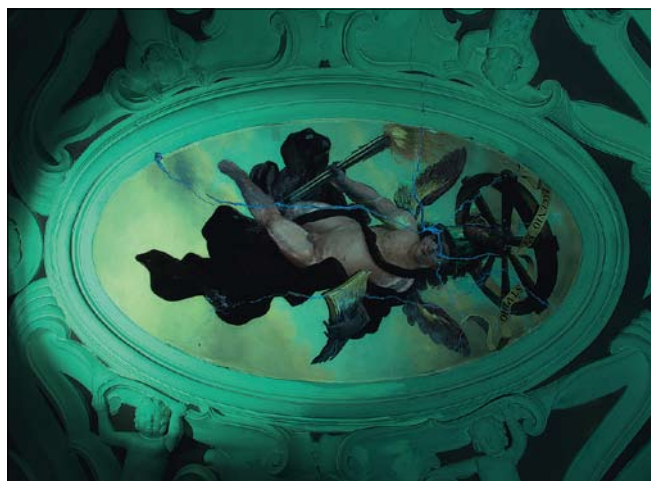
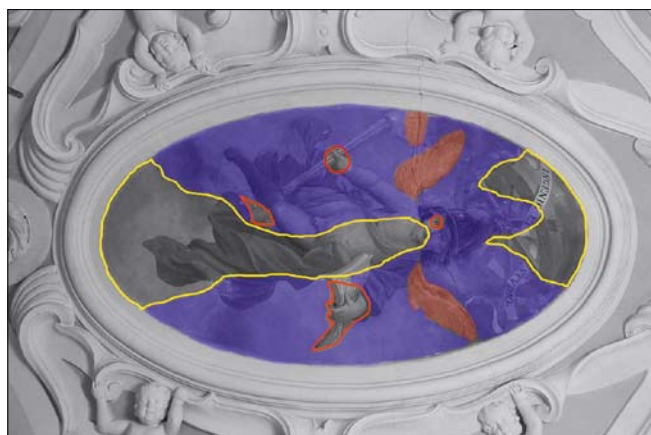
Recentně provedený neinvazivní technologický průzkum nástropních maleb, spočívající v podrobné vizuální prohlídce maleb v dopadajícím rozptýleném světle, razantním bočním nasvícením i ultrafialové indukované viditelné fluorescenci, prokázal cenné informace o díle, především rozsahu Tencalova originálu a míře poškození.



Obr. 2: Olomouc, Arcibiskupský palác, nástěnná malba, Carpofo Tencalla (přemalováno). Emblém Ingenio et studio, 1674, fotografie ve viditelném světle (všechna foto J. Zapletalová, 2023, není-li uvedeno jinak).

Obr. 3: Olomouc, Arcibiskupský palác, nástěnná malba, Carpofo Tencalla (přemalováno). Emblém Ingenio et studio, 1674. Zákres (F. Menzel) stavu dochování: žluté lineární ohraničení – tmel se zcela novou malbou; červené lineární ohraničení – originální malba (místa s druhotnými zásahy); transparentní fialová plocha – celoplošná přemalba; transparentní červená plocha – pod přemalbou prosvítající originální malba.

Obr. 4: Olomouc, Arcibiskupský palác, nástěnná malba, Carpofo Tencalla (přemalováno). Emblém Ingenio et studio, 1674, fotografie v ultrafialové indukované viditelné fluorescenci.



Na malbě Génia uprostřed klenby nejsou patrné stopy po denních dílech, z čehož lze usuzovat, že Carpofo Tencalla realizoval malbu ve štukovém zrcadle během jednoho dne. U ostatních čtyř štukových zrcadel se to vzhledem k malému rozsahu plochy malby předpokládá samo sebou. Pokud se týká případného využití kartonu, není situace jednoznačná. S jistotou můžeme konstatovat, že Carpofo Tencalla nepoužil pro eventuální přenos kresby z kartonů na stěnu rytou podkresbu. Ta je patrná pouze na *putto* s kytarou v místech, kde si restaurátor, patrně Richard Bitterlich, nově nanese vrstvu omítky, do níž si přímým rytím načrtl obrysy pro malbu doplňovaných míst. Na Tencallových malbách v Arcibiskupském paláci nejsou viditelné ani stopy po technice přenosu *spolvero*, což však může být dáno vrstvou přemaleb, přes které nemusí být *spolvero* patrné. Na malbách většího rozsahu u jiných Tencallových realizací bývají *spolvero* či častěji rytá podkresba pozorovatelné.¹²⁾ Vzhledem k absenci stop po využití

těchto technik ve studovaném sále Arcibiskupského paláce tudíž nelze s jistotou konstatovat, zda Tencalla kartony nevyužil vzhledem k relativně malému rozsahu maleb, což se zdá být pravděpodobné, anebo kartony použil, avšak stopy po přenosové technice *spolvero* nelze vzhledem ke stavu dochování a přemalbám pozorovat.

Všech pět nástropních maleb vykazuje rozsáhlé přemalby. Ty pocházejí z ruky vídeňského akademického malíře Richarda Bitterlicha, který se specializoval na umění portrétů a miniatur a ve stejném období se zabýval restaurováním nástěnných maleb orloje na olomoucké radnici.¹³⁾ Renovační práce v Arcibiskupském paláci Bitterlich realizoval za episkopátu arcibiskupa Theodora Kohna (1845–1915) v období září a října 1898 za cenu 300 zlatých.¹⁴⁾ Ve svém dopise z 15. září 1898 adresovaném arcibiskupskému správci uvedl, že předchozího dne v poledne obhlédl pětici maleb.¹⁵⁾ Malby byly podle jeho zjištění přemalovány s nepochopením a „*hrubou rukou*“, obzvláště prý ústřední výjev, který byl původně proveden se zvláštní péčí. V tomto poli, a ještě u jednoho dalšího hrajícího *putto* prý „*nebude dostačovat jednoduché restaurování obvyklým způsobem*“, ale bude potřebné „*domalování chybějících částí figur*“.¹⁶⁾ Bitterlichovo konstatování o stavu dochování maleb a plánovaných intervencích dobře koresponduje se stávající nálezovou situací. Nástropní malby byly již tehdy natolik destruované vlivem statických poruch a dlouhodobého zatékání srážkové vody z rubu klenby, že rekonstrukční způsob opravy některých částí, jak to navrhl Bitterlich, byl prakticky nevyhnutelný a z hlediska zadavatele jistě nezbytný.

Bitterlichovy přemalby respektují původní malby z hlediska kompozice a tvarů. Barvy přemaleb sice vycházejí v základu z původního barevného rozvrhu, ale v důsledku použití patrně olejových barev odlišných odstínů vytvářejí jiný účinek. Původní rukopis Carpofores Tencally, který pracoval v technice freskové malby do mokré omítky, lze pozorovat pouze na velmi omezených plochách, do nichž však Richard Bitterlich i tak zasahoval dílčím



Obr. 5: Olomouc, Arcibiskupský palác, nástěnná malba, Carpofores Tencalla (přemalováno). Putto s kastaněťami, 1674, fotografie ve viditelném světle.

způsobem s cílem zvýraznit určité části a učinit je tak lépe čitelnými.

Obraz polonahého okřídleného génia s přilbou s červeným chocholem, rozevlátým červeno okrovým pláštěm s planoucí pochodní v pravé ruce a knihou v levé ruce, nad jehož hlavou se vznáší dřevěné kolo s vpletenou nápisovou páskou, je přemalovaný prakticky celoplošně, originál už je patrný pouze lokálně (obr. 2–4).¹⁷⁾ V delší ose medailonu se táhne rozsáhlá druhotná vysprávka, provedena nejspíš sádkou nebo maltou s její významnou příměsí. Svědčí o výskytu statických problémů zdíva a snaze je opravit již v dávné minulosti. Tmel je vůči původnímu povrchu



Obr. 6: Olomouc, Arcibiskupský palác, nástěnná malba, Carpofores Tencalla (přemalováno). Putto s kastanětami, 1674, zakres (F. Menzel) stavu dochování: transparentní fialová plocha – celoplošná přemalba; transparentní červená plocha – pod přemalbou prosvítající originální malba; barevně neznačeno – originální malba.

intonaca hladší a překrývá je „do ztracena“, což je dobře patrné při bočním osvětlení. Přemalby jsou provedeny v duchu romantizujících tendencí konce 19. století, a ačkoliv respektují původní malířskou kompozici, barevnost je už kvůli použité technice poměrně odlišná. Obraz je protkán sítí statických trhlin, běžně o tloušťce 3 mm, ale také množstvím vlasových trhlin (obr. 17–18). Omítková vrstva je uvolněná od podkladu, v místech prasklin vznikly nivelační posuny omítkových ker, poklepem jsou zřejmé dutiny. Povrch malby je celoplošně znečištěn prachovým depozitem, barevná vrstva se lokálně sraňuje.

Navzdory značnému rozsahu přemalby u výjevu *putto s kastanětami* (obr. 5–7, 19) na jižní straně klenby kabinetu lze pozorovat úseky s prakticky netknutou originální malbou v oblastech hlavy, rukou a pravého chodidla *putto*. Omítková vrstva je kompaktní a pevná, na obraze se nachází jen jedna vertikální vlasová trhlina. Povrch malby je mírně znečištěn prachovým depozitem.

Malba *putto s trianglem* (obr. 8–10) na severní straně klenby vykazuje v nejvyšší míře typický Tencallův rukopis, který můžeme pozorovat díky menšímu množství přemalby Richarda Bitterlicha. Celoplošně přemalováno je jen pozadí, částečně drapérie a spodní část figury. Největší



Obr. 7: Olomouc, Arcibiskupský palác, nástěnná malba, Carpofores Tencalla (přemalováno). Putto s kastanětami, 1674, fotografie v ultrafialové indukované viditelné fluorescenci.

poškození zde představuje degradované *intonaco* a ztráta barevné vrstvy na chlapcově levé noze. Jedná se o důsledek dlouhodobého zatékání srážkové vody z rubu klenby, při kterém došlo k postupnému vyplavování minerálního pojiva, tvorbě puchýřů, ztrátě barevné vrstvy a vzniku tmavých jakoby mokrych fleků. Drapérie v pravé části kompozice je nesoudržná, barevná vrstva se odlupuje a místy zcela absentuje.

Tencalova autentická malba v poli znázorňujícím *putto s kytarou* (obr. 11–12) na východní straně klenby kabinetu je patrná pouze v oblasti obličeje, hmatníku loutny a ruce držící její krk. Zbývající plochy jsou plošně přemalované. Celá levá třetina kompozice je vytvořena na sekundární omítkové vysprávce. V této části malby lze pozorovat nápadně odlišný způsob zpracování záhybového systému drapérie, který je oproti Tencalově stylu příliš členitý. Povrch malby je protkán sítí vlasových trhlin, pozadí je vlivem působení vlhkosti flekaté.

Putto s houslemi (obr. 13–15) na západní straně klenby je téměř celoplošně přemalován. Původní Tencalova malba je přesto patrná v oblasti obličeje, rukou a houslí. V pravé polovině obrazu jsou četné trhliny, předpokládá se výskyt dutin a uvolněných, pohyblivých omítkových vrstev.

Závěrem je možno konstatovat, že míra autenticity nástropních maleb Carpofores Tencally v kabinetu je na-



tolik nízká, že ji lze předpokládat v řádu několika málo procent. Většinu povrchu pokrývají celoplošné přemalby velkého rozsahu a v některých případech rovněž rekonstrukce. Rozsah autentických Tencallových maleb je patrný z indikativních zákresů. Jakkoli je míra dochování autentických částí Tencallové malby velmi nízká, je evidentní, že Richard Bitterlich respektoval rozvržení maleb i jejich barevnost. Navzdory stavu zachování a rozsahu přemalby představují nástěnné malby v kabinetu zásadní a cenný doklad o činnosti Carpofořa Tencally ve službách biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu.

Príspevek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené Univerzitě Palackého v Olomouci (IGA FF_2024_013).

DOC. PHDR. JANA ZAPLETALOVÁ, PH.D. – KATEDRA
DĚJIN UMĚNÍ, FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY
PALACKÉHO V OLOMOUCI, KŘÍŽKOVSKÉHO 10,
771 80 OLMOUC

J.ZAPLETALOVA@UPOL.CZ

MGR. ART. FILIP MENZEL – DOBROVSKÉHO 17,
779 00 OLMOUC

FILIP.MEN@CENTRUM.CZ





Obr. 11: Olomouc, Arcibiskupský palác, nástěnná malba, Carpofo Tencalla (přemalováno). Putto s kytarou, 1674, fotografie ve viditelném světle.

Obr. 12: Olomouc, Arcibiskupský palác, nástěnná malba, Carpofo Tencalla (přemalováno). Putto s kytarou, 1674. Zákres (F. Menzel) stavu dochování: žluté lineární ohraničení – tmel se zcela novou malbou; transparentní fialová plocha – celoplošná přemalba; transparentní červená plocha – pod přemalbou prosvítající originální malba; barevně neznačeno – originální malba.



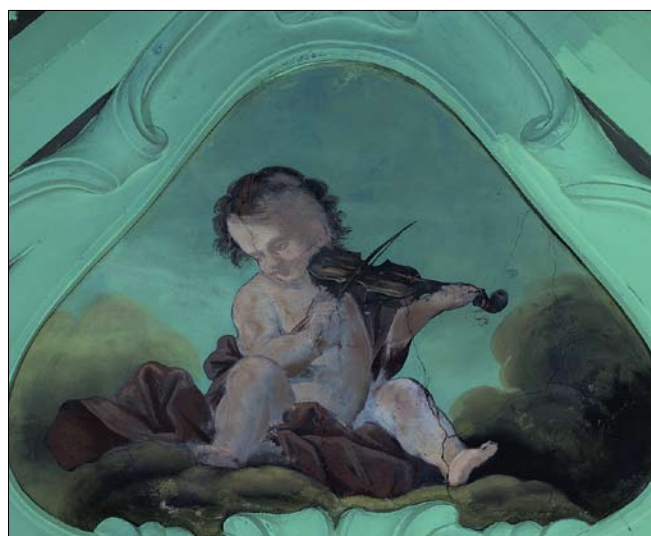
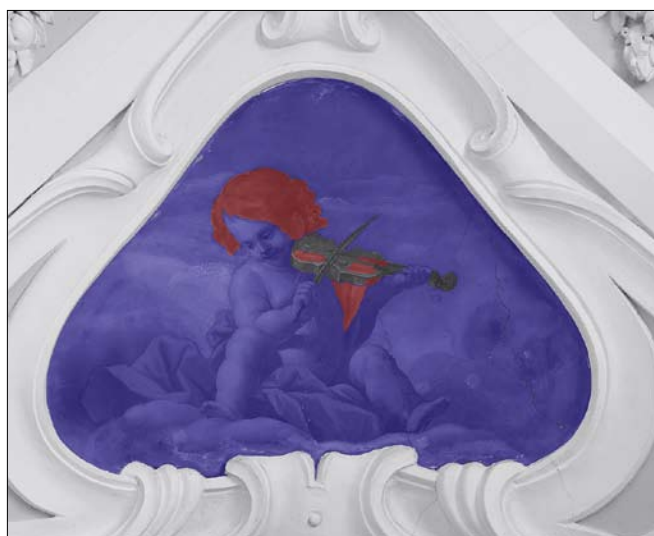
Obr. 8: Olomouc, Arcibiskupský palác, nástěnná malba, Carpofo Tencalla (přemalováno). Putto s trianglem, 1674, fotografie ve viditelném světle.

Obr. 9: Olomouc, Arcibiskupský palác, nástěnná malba, Carpofo Tencalla (přemalováno). Putto s trianglem, 1674. Zákres (F. Menzel) stavu dochování: transparentní fialová plocha – celoplošná přemalba; transparentní červená plocha – pod přemalbou prosvítající originální malba; barevně neznačeno – originální malba.

Obr. 10: Náměšť nad Oslavou (okres Třebíč), zámek, sala terrena, nástěnná malba, Carpofo Tencalla. Putto s trianglem, 1656–1657 (foto M. Mádl, 2012).

POZNÁMKY

- 1) K osobě Karla z Lichtensteinu-Castelcornu nejnověji zejm. *Jakubec ed. 2019; Švácha – Potůčková – Kroupa edd. 2019*. K malíři Carpofo Tencalovi v českých zemích (s odkazy na další zahraniční i domácí literaturu) *Mádl ed. 2012; 2013*.
- 2) Restaurátorský zásah realizoval Filip Menzel na prostřední malbě s emblémem Ingenio et studio a na vyobrazení putto s trianglem.
- 3) Tento sál s vnitřní výzdobou zanikl. Hlavní pole malby velkého sálu zdobil výjev Apollóna a Harmonila, srov. zejm. *Mádl 2013; Mádl – Švácha – Jemelková 2019*, s. 38–85.
- 4) Srov. *Mádl – Zapletalová 2012*, s. 381–383 (dok. 1/7–9). K nedochovaným pracím Carpofo Tencally v Arcibiskupském paláci srov. ze-



Obr. 13: Olomouc, Arcibiskupský palác, nástěnná malba, Carpoforo Tencalla (přemalováno). Putto s houslemi, 1674, fotografie ve viditelném světle.

Obr. 14: Olomouc, Arcibiskupský palác, nástěnná malba, Carpoforo Tencalla (přemalováno). Putto s houslemi, 1674, zákres (F. Menzel) stavu dochování: transparentní fialová plocha – celoplošná přemalba; transparentní červená plocha – pod přemalbou prosvítající originální malba; barevně neznačeno – originální malba.

Obr. 15: Olomouc, Arcibiskupský palác, nástěnná malba, Carpoforo Tencalla (přemalováno). Putto s houslemi, 1674, fotografie v ultrafialové indukované viditelné fluorescenci.

jména Mádl 2013; Mádl – Švácha – Jemelková 2019, s. 78.

- 5) Srov. Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, fond Ústřední ředitelství statků Kroměříž (ÚŘAS), inv. č. 18993, sign. M 8/II, kart. 2531, nefoliováno, dopis z 15. 9. 1898. Poprvé informaci uvedla Štěpánková 2003, s. 46–47. Dále též Jemelková 2012, s. 52.
- 6) Prokop 1904, s. 1155.
- 7) Mlčák 1992.
- 8) Mádl 2013; Mádl – Švácha – Jemelková 2019. Z předchozí literatury

k malbám též Štěpánková 2003; 2005; Togner 2008, s. 41, obr. 28, 29; Zapletalová 2010a.

- 9) Zapletalová 2010b; 2013.
- 10) K ikonografii a interpretaci srov. Mádl 2013, s. 182–184, obr. 267–272.
- 11) K Isidoro Bianchimu blíže de Angelis 1993, s. 120–129, obr. 94. Na podobnosti těchto putti s podobnými malbami v Červeném Kameni, Náměstí nad Oslavou a Rotundě v Květné zahradě v Kroměříži upozornil již Mádl 2013, s. 182.



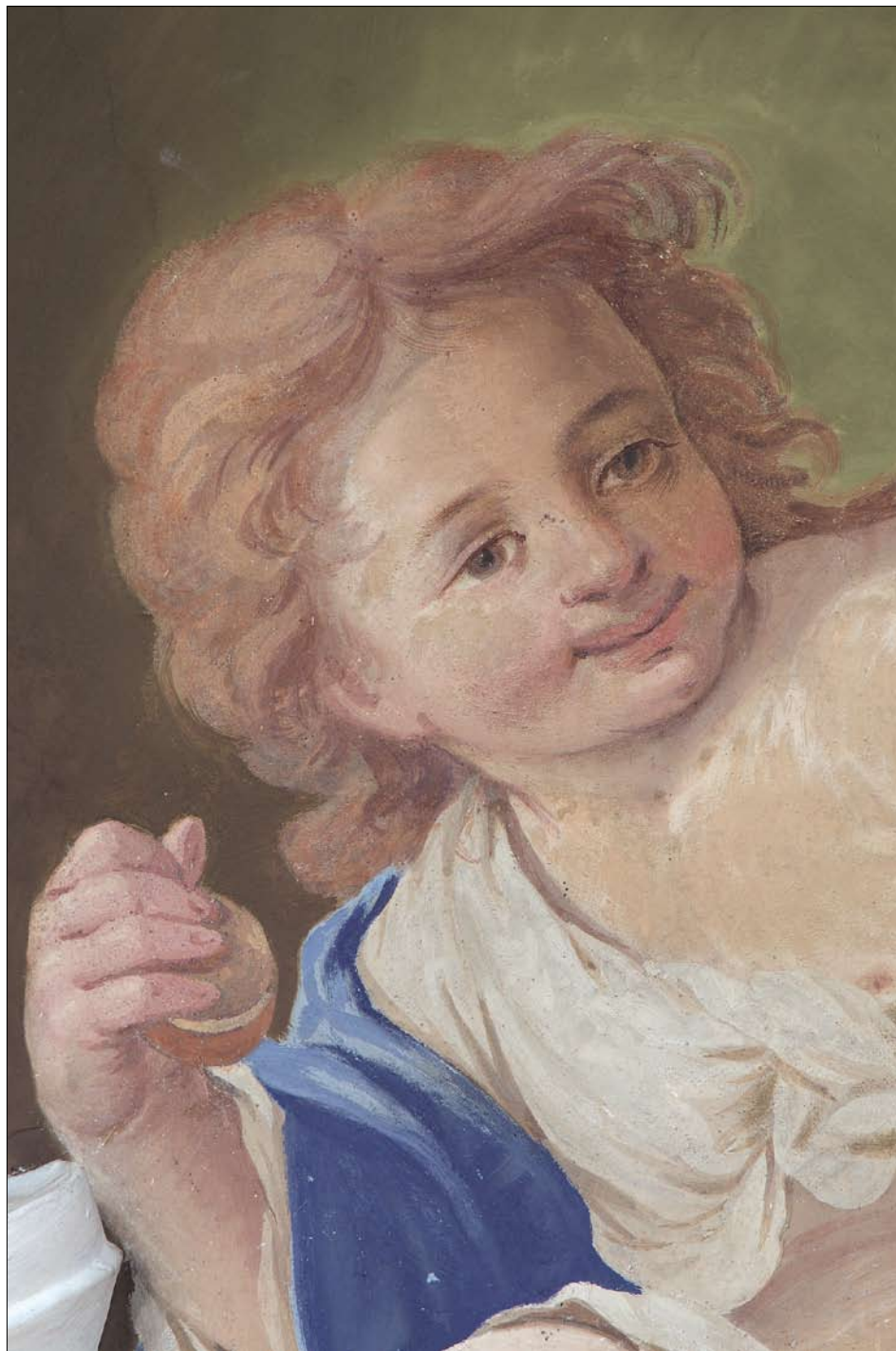
Obr. 16: Campione d'Italia, Santuario dei Ghirli, presbytář, nástěnná malba, Isidoro Bianchi. Putto s houslemi, 30. léta 17. století.



Obr. 17: Olomouc, Arcibiskupský palác, nástěnná malba, Carpofoforo Tencalla (přemalováno). Emblém Ingenio et studio, detail, 1674.



Obr. 18: Olomouc, Arcibiskupský palác, nástěnná malba, Carpofoforo Tencalla (přemalováno). Emblém Ingenio et studio, detail, 1674.



Obr. 19: Olomouc, Arcibiskupský palác, nástěnná malba, Carpofores Tencalla (přemalováno). Putto s kas-tanětami, detail, 1674.

- 12) K technice Carpofores Tencally srov. *Medvecký 2015*, s. 157–160. Obecně k raně novověkým technikám nástěnné malby srov. např. *Koller 2002*.
- 13) Bitterlichovo jméno v této souvislosti zmiňuje *Prokop 1904*, s. 1155; *MLčák 1992*, s. 20; *Štěpánková 2003*, s. 46–47; *Jemelková 2012*, s. 52; *Mádl 2013*, s. 182. K Bitterlichově opravě orloje srov. *Zatloukal 2016*, s. 308–310.
- 14) Konkrétně navrhl práce realizovat v období 20. 9.–5. 10. 1899. Srov. *Zemský archiv v Opavě*, o. c. v pozn. 5, dopis z 15. 9. 1898. Poprvé informaci uvedla *Štěpánková 2003*, s. 46–47. Dále též *Jemelková 2012*, s. 52. Dochovaly se rovněž dva další Bitterlichovy dopisy, a to z 1. září 1898 a z blíže neuvedeného dne téhož měsíce, uloženy tamtéž.
- 15) *Zemský archiv Opava*, o. c. v pozn. 5, dopis z 15. 9. 1898. Na existenci dopisu poprvé upozornila *Štěpánková 2003*, s. 46–47. Dále též *Jemelková 2012*, s. 52.

- 16) *Zemský archiv v Opavě*, o. c. v pozn. 5, dopis z 15. 9. 1898.
- 17) Loukoťové kolo je součástí původní malby, jakkoli jeho nemalá část je dnes namalována na sekundární vrstvu vysprávky. Nejedná se o druhotný přídavek, který by vznikl při restaurátorském zásahu nepochopením původně zachyceného větrníku. K hypotéze srov. *Mádl 2013*, s. 183.

LITERATURA A ZÁVĚREČNÉ VYSOKOŠKOLSKÉ PRÁCE

- de Angelis, M. 1993:* Isidoro Bianchi. Bergamo.
- Jakubec, O. ed. 2019:* Karel z Lichtensteinu-Castelcornu (1624–1695). Olomoucký biskup a kníže střední Evropy. Olomouc.
- Jemelková, S. 2012:* Olomoucká rezidence, in: M. Miláčková ed., Arcibiskup Theodor Kohn (1893–1904). Neklidný osud talentovaného muže. Olomouc, s. 51–53.
- Koller, M. 2002:* Wandmalerei der Neuzeit, in: A. Knoepfli – O. Emmenegger – M. Koller – A. Meyer, Wandmalerei, Mosaik. Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Band 2. Stuttgart, s. 213–398.
- Mádl, M. ed. 2012:* Tencalla I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha.
- Mádl, M. ed. 2013:* Tencalla II. Katalog nástěnných maleb Carpofores a Giacomina Tencally na Moravě a v Čechách. Praha.
- Mádl, M. 2013:* IV. Olomouc, Biskupská rezidence Karla II. z Lichtenštejnu-Castelcornu. Malby s mytologickými a starozákonními náměty, Carpofores Tencalla, 1674, in: M. Mádl ed., Tencalla II. Katalog nástěnných maleb Carpofores a Giacomina Tencally na Moravě a v Čechách. Praha, s. 161–185.
- Mádl, M. – Švácha, R. – Jemelková, S. 2019:* Biskupská rezidence v Olomouci 1665–1672, in: R. Švácha – M. Potůčková – J. Kroupa edd., Karel z Lichtensteinu-Castelcornu (1624–1695). Místa biskupovy paměti. Olomouc, s. 69–92.
- Mádl, M. – Zapletalová, J. 2012:* Dokumenty k činnosti Carpofores Tencally na Moravě, in: M. Mádl ed., Tencalla I. Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednatelích a o umělcích z jejich okruhu. Praha, s. 378–383.
- Medvecký, J. 2015:* Carpofores Tencalla a ranobaroková výzdoba hradu Červený Kameň. Bratislava.
- MLčák, L. 1992:* K nástěnným malbám Carpofores Tencally v arcibiskupské rezidenci v Olomouci, Zprávy památkové péče LII, č. 7, s. 20 až 21.
- Prokop, A. 1904:* Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung IV. Wien.
- Štěpánková, V. 2003:* Moravské dílo Carpofores Tencally v kontextu jeho celoživotní tvorby. Diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, rkp.
- Štěpánková, V. 2005:* Malířská tvorba Carpofores Tencally na Moravě v kontextu jeho celoživotního díla. Rigorózní práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, rkp.
- Švácha, R. – Potůčková, M. – Kroupa, J. edd. 2019:* Karel z Lichtensteinu-

- Castelcornia (1624–1695). Místa biskupovy paměti. Olomouc.
 Togner, M. 2008: Barokní malířství v Olomouci. Olomouc.
 Zapletalová, J. 2010a: Nově nalezené malby Carpofořa Tencally, Umění LVIII, s. 237–242.
 Zapletalová, J. 2010 b: První štukatéři ve službách olomouckého biskupa Karla z Lichtesteinu-Castelkorna, in: O. Jakubec – M. Perůtka edd., Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780, 2. díl, katalog. Olomouc, s. 161–166.
 Zapletalová, J. 2013: V. Olomouc, Kanovnická rezidence Georga Friedricha ze Salburgu, in: M. Mádl ed., Tencalla II. Katalog nástěnných maleb Carpofořa a Giacoma Tencally na Moravě a v Čechách. Praha, s. 189–190.
 Zatloukal, P. 2016: Meditace o architektuře. Olomouc, Brno, Hradec Králové, 1815–1915. Řevnice.

PRAMENY

- Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, fond Ústřední ředitelství statků Kroměříž (ÚRAS), inv. č. 18993, sign. M 8/II,

DIE UNTERSUCHUNG DER DECKENGEMÄLDE VON CARPOFORO TENCALLA IM ERZBISCHÖFLICHEN PALAIS IN OLOMOUC

Die Deckengemälde in fünf Stuckspiegeln im Kabinett im zweiten Stockwerk des Erzbischöflichen Palais in Olomouc (Olmütz) pflegt man für das einzige erhaltene Werk des kaiserlichen Malers Carpofořo Tencalla in diesem Gebäude zu halten. Die wohl aus dem Jahre 1674 stammenden Gemälde schuf der berühmte Maler im Auftrag des Olmützer Bischofs Karl von Liechtenstein-Castelcorn. Die aktuell durchgeführte nicht invasive, aus der gründlichen visuellen Besichtigung im diffusen Licht, der rasanten seitlichen Beleuchtung sowohl der ultravioletten induzierten sichtbaren Fluoreszenz bestehende technologische Untersuchung der Wandmalerei brachte wertvolle Informationen über das Werk herbei. Der vorliegende kurze Text präsentiert die präzisierenden Informationen vom Bestand und Erhaltung der Tencallas Wandgemälde, dem Maß ihrer Authentizität und vor allem vom Ausmaß der älteren restauratorischen Eingriffe samt den massiven Übermalungen.

ABBILDUNGEN

- Abb. 1: Olomouc (Olmütz), Erzbischöfliches Palais, Kabinett im zweiten Stockwerk mit Stuckdekorationen und Wandmalereien (Foto Z. Sodoma, 2018).
 Abb. 2: Olomouc, Erzbischöfliches Palais, Wandmalerei, Carpofořo Tencalla (übermalt). Das Emblem *Ingenio et studio*, 1674, Foto im sichtbaren Licht (alle Fotos J. Zapletalová, 2023, falls nicht anders angegeben).
 Abb. 3: Olomouc, Erzbischöfliches Palais, Wandmalerei, Carpofořo Tencalla (übermalt). Das Emblem *Ingenio et studio*, 1674, Einzeichnung (F. Menzel) des Erhaltungszustands: **gelbe** Begrenzungslinie – Kittfläche mit ganz neuer Malerei; **rote** Begrenzungslinie – Originalmalerei (mit lokalen Sekundäreingriffen); transparent **violette** Fläche – ganzflächige Übermalung; transparent **rote** Fläche – die unter der Übermalung durchschlagende Originalmalerei.
 Abb. 4: Olomouc, Erzbischöfliches Palais, Wandmalerei, Carpofořo Tencalla (übermalt). Das Emblem *Ingenio et studio*, 1674, Foto in der UV-induzierten sichtbaren Fluoreszenz.
 Abb. 5: Olomouc, Erzbischöfliches Palais, Wandmalerei, Carpofořo Tencalla (übermalt). Putto mit der Kastagnette, 1674, Foto im sichtbaren Licht.
 Abb. 6: Olomouc, Erzbischöfliches Palais, Wandmalerei, Carpofořo Tencalla (übermalt). Putto mit der Kastagnette, 1674, Einzeichnung (F. Menzel) des Erhaltungszustands: transparent **violette** Fläche – ganzflächige Übermalung; transparent **rote** Fläche – die unter der Übermalung durchschlagende Originalmalerei; farbig neutrale Fläche – Original malerei.
 Abb. 7: Olomouc, Erzbischöfliches Palais, Wandmalerei, Carpofořo Tencalla (übermalt). Putto mit der Kastagnette, 1674, Foto in der UV-induzierten sichtbaren Fluoreszenz.
 Abb. 8: Olomouc, Erzbischöfliches Palais, Wandmalerei, Carpofořo Ten-

- calla (übermalt). Putto mit dem Triangel, 1674, Foto im sichtbaren Licht.
 Abb. 9: Olomouc, Erzbischöfliches Palais, Wandmalerei, Carpofořo Tencalla (übermalt). Putto mit dem Triangel, 1674, Einzeichnung (F. Menzel) des Erhaltungszustands: transparent **violette** Fläche – ganzflächige Übermalung; transparent **rote** Fläche – die unter der Übermalung durchschlagende Originalmalerei; farbig neutrale Fläche – Original malerei.
 Abb. 10: Náměšť nad Oslavou (Namiest, Bez. Třebíč), Schloss, Sala terrena. Wandmalerei, Carpofořo Tencalla, Putto mit dem Triangel, 1656-1657 (Foto M. Mádl, 2012).
 Abb. 11: Olomouc, Erzbischöfliches Palais, Wandmalerei, Carpofořo Tencalla (übermalt). Putto mit der Gitarre, 1674, Foto im sichtbaren Licht.
 Abb. 12: Olomouc, Erzbischöfliches Palais, Wandmalerei, Carpofořo Tencalla (übermalt). Putto mit der Gitarre, 1674, Einzeichnung (F. Menzel) des Erhaltungszustands: transparent **violette** Fläche – ganzflächige Übermalung; transparent **rote** Fläche – die unter der Übermalung durchschlagende Originalmalerei; farbig neutrale Fläche – Original malerei.
 Abb. 13: Olomouc, Erzbischöfliches Palais, Wandmalerei, Carpofořo Tencalla (übermalt). Putto mit der Geige, 1674, Foto im sichtbaren Licht.
 Abb. 14: Olomouc, Erzbischöfliches Palais, Wandmalerei, Carpofořo Tencalla (übermalt). Putto mit der Geige, 1674, Einzeichnung (F. Menzel) des Erhaltungszustands: transparent **violette** Fläche – ganzflächige Übermalung; transparent **rote** Fläche – die unter der Übermalung durchschlagende Originalmalerei; farbig neutrale Fläche – Original malerei.
 Abb. 15: Olomouc, Erzbischöfliches Palais, Wandmalerei, Carpofořo Tencalla (übermalt). Putto mit der Geige, 1674, Foto in der UV-induzierten sichtbaren Fluoreszenz.
 Abb. 16: Campione d'Italia, Santuario dei Ghirli, Presbyterium, Wandgemälde, Isidoro Bianchi: Putto mit der Geige, 1630er Jahre.
 Abb. 17: Olomouc, Erzbischöfliches Palais, Wandmalerei, Carpofořo Tencalla (übermalt). Das Emblem *Ingenio et studio*, 1674, Detail.
 Abb. 18: Olomouc, Erzbischöfliches Palais, Wandmalerei, Carpofořo Tencalla (übermalt). Das Emblem *Ingenio et studio*, 1674, Detail.
 Abb. 19: Olomouc, Erzbischöfliches Palais, Wandmalerei, Carpofořo Tencalla (übermalt). Putto mit der Kastagnette, 1674, Detail.

(Übersetzung J. Noll)

POZNÁMKY K TVORBĚ BAROKNÍHO MALÍŘE JANA KRYŠTOFA HANDKEHO PRŮZKUM A REHABILITACE OBRAZU SVATÉ RODINY LUBOŠ MACHAČKO – MICHAL VOPÁLENSKÝ – LEOŠ MLČÁK

Notes on the Work of the Baroque Painter Johann Christoph Handke

The Holy Family Painting Research and Rehabilitation

The article presents the results of detailed restoration research of the Holy Family painting which has so far only hypothetically been attributed to the Baroque painter Johann Christoph Handke (1694–1774), active in Olomouc. During the restoration, overpainting was removed, revealing the figure of St Joseph. An authentic date 1753 was discovered on the reverse of the canvas. The analysis of style safely ranks the rehabilitated painting among Handke's works.

Keywords: Baroque painting – Johann Christoph Handke – restoration research – painting technique

V článku jsou prezentovány výsledky detailního restaurátorského průzkumu obrazu Svaté rodiny, který byl dosud jen hypoteticky připsán baroknímu, v Olomouci činnému malíři Janu Kryštofu Handkemu (1694–1774). Během restaurování byla odstraněna přemalba, čímž došlo k odhalení postavy sv. Josefa. Na rubu plátna byla nově zjištěna autentická datace 1753. Rehabilitovanou malbu lze na základě stylové analýzy bezpečně zařadit mezi Handkeho práce.

Klíčová slova: barokní malířství – Jan Kryštof Handke – restaurátorský průzkum – technika malby

<https://doi.org/10.56112/pp.2024.1.07>

Článek přináší výsledky detailního neinvazivního a invazivního průzkumu barokní olejomalby ze sbírek Muzea Kroměříž-

ska (inv. č. U 167 / DO 253) a také její uměleckohistorické zhodnocení. Na obraze byla donedávna patrná pouze Panna Marie s dítětem na klíně (obr. 1), během průzkumu a následného restaurování, realizovaného v letech 2022 až 2023 na Fakultě restaurování Univerzity Pardubice,¹⁾ se pod vrstvami přemaleb podařilo objevit a poté i odhalit postavu sv. Josefa (obr. 2).

Průzkum sledoval dva hlavní cíle. První souvisel s degradací malby; posouzen byl nejen tristní stav dochování, ale i příčiny poškození obrazu, načež byl navržen vhodný způsob restaurování.²⁾ Druhým cílem bylo shromáždit poznatky o použitých materiálech a technologii malby, což souviselo mimo jiné se snahou potvrdit či vyvrátit hypotetickou atribuci obrazu, přisávaného olomouckému malíři Janu Kryštofu Handkemu (1694–1774).



Obr. 1: Jan Kryštof Handke, Svatá rodina (Muzeum Kroměřížska), stav před restaurováním, líc, foto v rozptýleném světle (foto D. Svoboda).

POSTUP PRŮZKUMU

Neinvazivní fáze průzkumu zahrnovala fotodokumentaci v denním rozptýleném světle (VIS), razantním bočním nasvícením a v průsvitu.³⁾ Dále byly použity speciální zobrazovací metody jako ultrafialová luminiscenční fotografie (UVFP),⁴⁾ infračervená reflektografie (IRR)⁵⁾ a jejich modifikace – ultrafialová reflektografie⁶⁾ a infračervená transmitografie.⁷⁾ Prostřednictvím digitální mikroskopie byly získány bližší informace o barevné vrstvě, morfologii povrchu, typu poškození a rozsahu druhotných zásahů.⁸⁾ Zásadní zjištění přinesla radiografická analýza, provedená na světově unikátním zařízení Toratom v Centru Telč Ústavu teoretické a aplikované mechaniky AV ČR.⁹⁾

Na základě vyhodnocení dat získaných neinvazivními metodami byly z obrazu odebrány mikrovzorky za úče-

lem zjištění stratigrafie barevných vrstev, jejich prvko-
vého složení a identifikace pigmentů. Vzorky byly ana-
lyzovány pomocí optické (OM) a elektronové (SEM-EDX)
mikroskopie.¹⁰⁾ Dále byly odebrány vzorky vláken plátna,
a to v horizontálním i vertikálním směru pro identifikaci
vláknového složení; vyhodnocení proběhlo pomocí optické
mikroskopie, chemických selektivních reakcí a zkoušek
směru stáčení vláken. A konečně byly odebrány vzorky za
účelem zjištění materiálového složení jednotlivých vrstev
a povrchových úprav malby. Tyto byly vyhodnoceny
infračervenou mikrospektroskopií s Fourierovou trans-
formací (μ -FTIR).¹¹⁾

TECHNIKA MALBY

Komplexní průzkum prokázal, že technika malby plně odpovídá dobové praxi zavedené v českých zemích nejpozději v polovině 17. století.¹²⁾ Jedná se o vrstvenou olejomalbu na plátně, provedenou na červeném tónovaném podkladu bolusového typu a využívající systému podmaleb a lazur. V krátkosti lze říci, že jde o malbu vyhotovenou ve třech základních krocích: přípravná kresba – podmalba – finální malba s lazurami.¹³⁾ Princip této malby je takový, že tloušťka nánosu barvy na tmavém podkladu dosahuje maxima ve světlých plochách a klesá směrem ke stínům, které jsou tvořeny optickým součtem tónu podkladu, příp. tmavých partií podmalby a vrchních lazur.¹⁴⁾

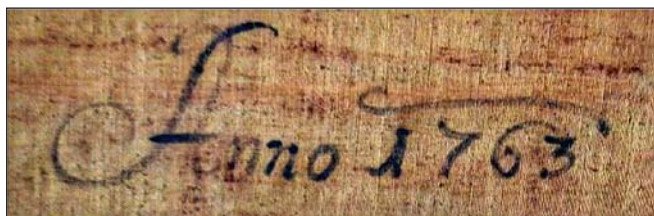
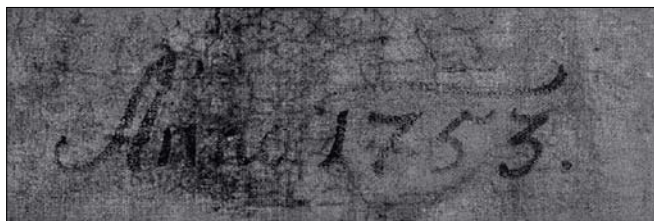
Plátno obrazu, jak vyplývá z výsledků jejího vlákninového složení,¹⁵⁾ je konopné s plátovou vazbou. Je sešito ze dvou kusů, spojených pevným švem ve spodní části výjevu. Dostavba plátna byla stanovena přibližně na $8 \times 10 \text{ cm}^2$. Útek byl definován dle pevného okraje textilie ve směru horizontálním a osnova ve směru vertikálním. Obraz byl vypnut na nepůvodním subtilním napínacím rámu z měkkého dřeva bez profilace a bez možnosti dopnutí pomocí rohových klínů.

Plátno bylo opatřeno izolační vrstvou na bázi proteinů, která je viditelná na stratigrafiích mikrovzorků pod hliníkovým podkladem. Přestože analýza μ -FTIR prokázala kromě proteinů přítomnost i polysa-



Obr. 2: Jan Kryštof Handke, Svatá rodina, stav po restaurování, líc, foto v rozptýleném světle (foto A. Ševčíková).





Obr. 3: Komparace datací na plátnech Jana Kryštofa Handkeho. Nahoře obraz Svaté rodiny z Muzea Kroměřížska, stav před restaurováním, infračervené foto (foto D. Svoboda). Dole obraz sv. Petra Kajčnicka ze Zvole (foto L. Mlčák).

charidů, olejů a terpenických pryskyřic, lze se domnívat, že hlavní složkou izolačního nátěru plátna byl klíh. Na zaklížené plátno by nanesen červený podklad bolusového typu, v němž byla jeho hlavní součást – červená hlinka – pojena lněným olejem a bílkovinami. Z toho je možné usuzovat, že vrstvy byly spojeny tzv. mastnou temperou. Jak vyplývá z optické a elektronové mikroskopie, podklad byl nanesen ve dvou až třech základních vrstvách obdobného složení. Kromě červené hlínky obsahuje podklad ještě příměs olovnaté běloby, rumělky, kostní černě a červeného lakového pigmentu zřejmě se substrátem hydratovaným oxidem hlinitým. Kromě těchto vrstev byly v podkladu identifikovány ještě dvě tenké nesouvislé hnědé vrstvy spojené mastnou temperou nebo olejem.¹⁶⁾ V obou případech se může jednat o další přípravné vrstvy podkladu nebo imprimituru. Souvrství podkladu je poměrně silné, proto se textura plátěné podložky v malbě téměř neprojevuje. Vrstva podkladu ve své tloušťce vyrovnávala nerovnoměrný reliéf plátěné podložky.

Metodou infračervené reflektografie (obr. 7) byla na vrstvě podkladu detekována subtilní lineární podkresba, kterou finální malba následuje téměř beze změn. Zjištěné autorské změny byly pouze drobné. Týká se to především tvaru horní linie záprstí a palce pravé ruky Madony, kde se výsledná malba lehce odchyluje od podkresby. Linka kresby je kultivovaná, vymezuje tvary jednoduše a jasně. Kromě této kresby nelze vyloučit přítomnost dobově běžné štětcové lavírované podkresby, která však IRR metodou nebyla prokázána.

Metodou infračervené reflektografie byl na rubu plátna odhalen štětcový přepis *Anno 1753*, v běžném denním

Obr. 4: Jan Kryštof Handke, Svatá rodina, stav před restaurováním, rub, foto v rozptýleném světle (foto D. Svoboda).

Obr. 5: Jan Kryštof Handke, Svatá rodina, stav před restaurováním, líc, foto v ostrém bočním osvětlení (foto D. Svoboda).

Obr. 6: Jan Kryštof Handke, Svatá rodina, stav před restaurováním, líc, foto v ultrafialové luminescenci (foto D. Svoboda).

Obr. 7: Jan Kryštof Handke, Svatá rodina, stav během tmelení defektů, líc, infračervená reflektografie (foto M. Martan).



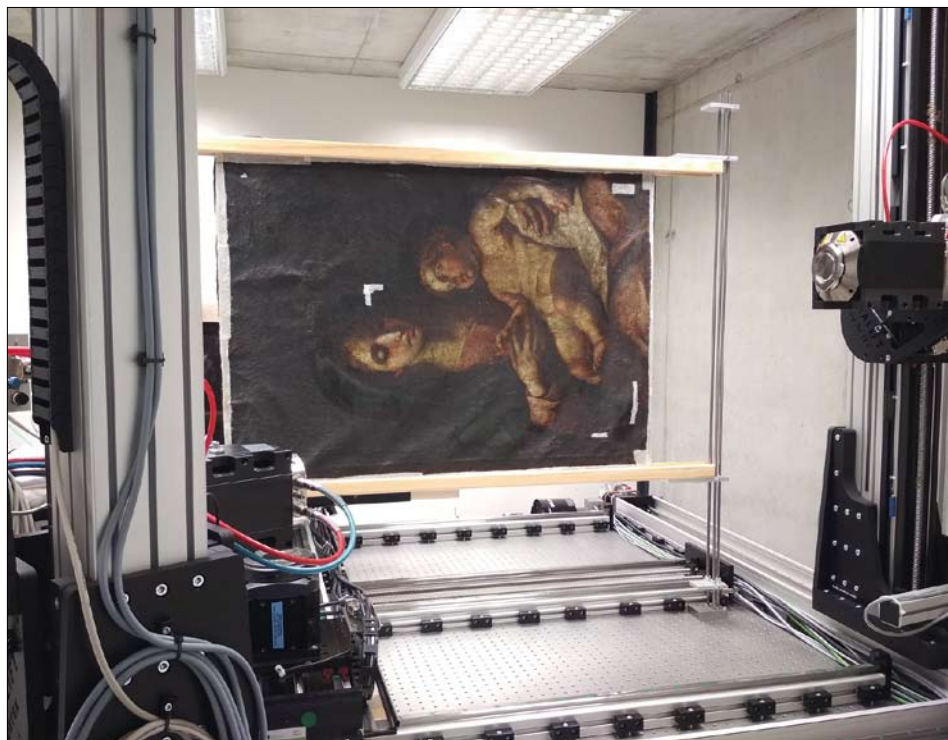
Obr. 8: Jan Kryštof Handke, Svatá rodina, stav před restaurováním, líc (rentgenové foto M. Vopálenský).

světle pod nánosy nečistot a druhotného nátěru takřka neviditelný. Tento nálezný měl zásadní význam pro určení autorství obrazu, protože rukopis odpovídá obdobným vnočením na dílech Jan Kryštofa Handkeho (obr. 3). S největší pravděpodobností se tedy jedná o malířovu vlastoruční dataci.

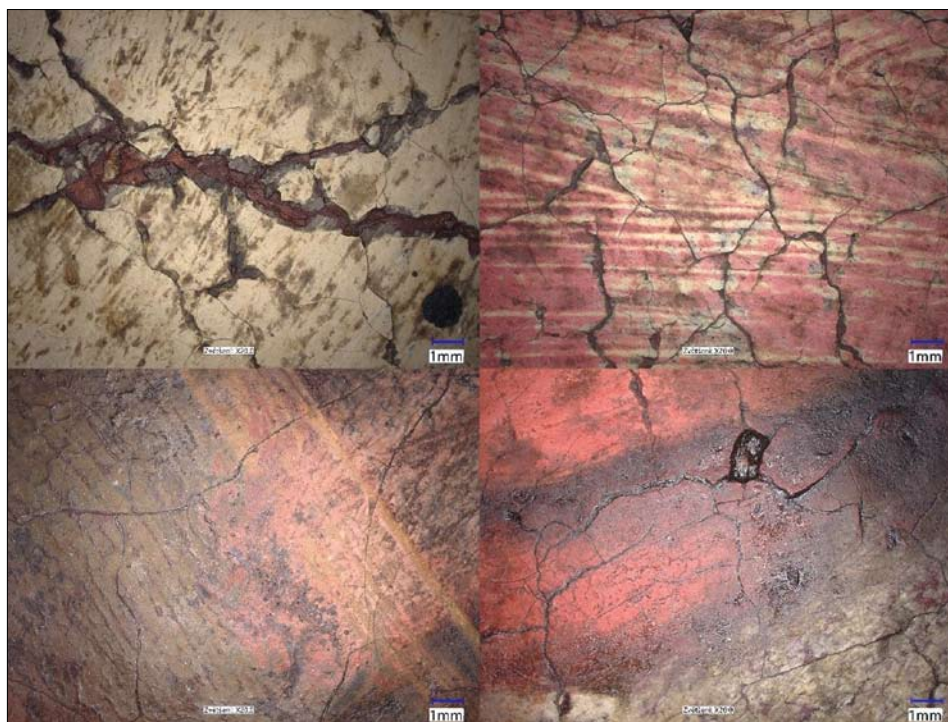
Rentgenová radiografie na obraze zviditelnila pastózní a polopastózní štětcové tahy, obsahující barevné pasty s pigmenty těžkých kovů. Jedná se zejména o partie, ve kterých malíř uplatnil modelaci olovnatou bělobou, tedy o inkarnáty a světlé části drapérií. V pravém dolním rohu obrazu, kde se v běžném denním světle malba jeví silně znečištěna a velmi špatně dochována, prokázaly rentgenogramy existenci kvalitně prokreslených skladů a záhybů modrého roucha Panny Marie. Rentgenové záření dále napomohlo detailněji zdokumentovat stav dochování původního plátna, rozsah, typologii a strukturu ztrát barevné vrstvy a sekundární krakeláže.

Na základě absence větších autorských změn a s ohledem na dostupné informace o dobové malířské praxi předpokládáme, že malbě předcházela jedna nebo více přípravných kreseb, na kterých autor vyřešil celkovou kompozici. Během vlastní malby se již k žádným razantnějším změnám neuchyloval. Nepochybně vycházel z obvyklých kompozičních řešení daného námětu.

Nejzávažnějším zjištěním radiografického vyšetření byla detekce nejasného tvaru v pravé části malby, zakrytého silnou vrstvou přemalby (obr. 8). Domněnku, že se může



Obr. 9: Rentgenové snímkování na Ústavu teoretické a aplikované mechaniky AV ČR, Centrum Telč (foto L. Macháčko).



Obr. 10: Jan Kryštof Handke, *Svatá rodina*, stav před restaurováním, lic, mikrofoto mikroskopem KEYENCE VHX7000N. Mikrofoto charakteristických fenoménů poškození malby: 1 – prasklina všemi vrstvami malby (vlevo nahoře); 2 – sekundární krakeláz v malbě, tahy červenou pololazurní barvou přes světlou podmalbu (vpravo nahoře); 3 – sekundární krakeláz, částečně setřená vrchní malba křížku v ruce Ježíška (vlevo dole); 4 – sekundární krakeláz a výpadek v malbě zalitý ztmavlým lakem (vpravo dole) (foto Ch. Prosdócimo).

jednat o později zamalovanou postavu sv. Josefa, potvrdil sondážní průzkum, doplněný o laboratorní stratigrafickou analýzu vzorků. Rentgenogramy dále ukázaly, že přemalba dokonale překryla i osm drobných hvězd, tvořících svatozář Panny Marie. Sondážní průzkum potvrdil, že subtilně namalované hvězdy byly při některém z mi-

nulých zásahů těžce poškozeny, nicméně jsou na obraze stále patrné. Tato zjištění měla zásadní význam pro další postup restaurování. Po diskuzi mezi restaurátory a kurátory bylo přikročeno k úplné rehabilitaci původní kompozice.

Samotná malba je provedena klasickou vrstvenou technikou vysvětlováním na tmavém podkladu. Autor použil typické dobové pigmenty, které rozdělával, jak vyplývá z laboratorního průzkumu,¹⁷⁾ v pojivu s vysokým obsahem oleje. Ku příkladu malba růžové draperie v popředí je vystavěna ze tří růžových vrstev různých odstínů, kdy vrstvy obsahují zejména olovnatou bělobu s příměsí červeného lakového pigmentu (zřejmě se substrátem hydratovaným oxidem hliníovým). Dvě vrchní obsahují dále neapolskou žluť, nejvrchnější vrstva navíc malou příměs rumělký. Naproti tomu malba modrého roucha Panny Marie se skládá ze dvou vrstev s obsahem mj. olovnaté běloby, uhlíkaté černi a pruské modři. Optickou a elektronovou mikroskopií bylo zjištěno, že malba inkarnátu byla provedena pomocí olovnaté běloby a rumělký.

Ultrafialovým zářením bylo na povrchu malby zjištěno velké množství druhotných zásahů v podobě retuší, přemalby a laků. Drobné, leč časté lokální retuše se nacházely ve figurálních partiích – inkarnáty a draperie. Pozadí postav bylo kompletně přemalováno, a to pravděpodobně jednou. Povrch malby pak pokrývalo několik nesourodých lakových vrstev.

Laboratorní analýza potvrdila skutečnosti zjištěné prohlídkou malby v ultrafialovém záření, dále upřesnila, že retuše a přemalby se vyznačovaly vyšším obsahem organického pojiva a okrovou luminiscencí.

Z pigmentů obsahovaly uhličitán vápenatý, olovnatou bělobu, železité pigmenty, kostní čern a příměs barytové běloby. Na vzorku z tmavé přemalby pozadí byly zachyceny nejméně čtyři lakové vrstvy s obsahem terpenických pryskyřic, z čehož dvě starší luminovaly v ultrafialovém světle žlutě, dvě mladší intenzivně modře.

POROVNÁNÍ TECHNIKY MALBY

Poznatky o technice malby a použitých materiálech byly porovnány s obdobnými zjištěními zaznamenanými v restaurátorských zprávách k obrazům připisáným Janu Kryštofu Handkemu. Jedná se o deset elaborátů z let 1977–2005.¹⁸⁾ Cílem bylo nalézt technologické a materiálové shody či rozdíly mezi námi zkoumaným obrazem a jinými potvrzenými Handkeho díly. Všechny blíže zkoumané malby, včetně nově rehabilitovaného obrazu Svatá rodina, vycházejí z dobové široce uplatněné techniky vrstvené malby na tmavém podkladu, který je nanesen na lněném nebo konopném plátně. Plátno bylo ve všech případech střední hrubosti (od 11 × 10 do 12 × 11 nití/cm²) nebo hrubé (8 × 9 a 9 × 9 nití/cm²) s plátňovou vazbou. Plátno obrazu Svatá Rodina s dostavbou 8 × 10 cm² lze přiřadit k hrubým. Podklad u všech maleb můžeme označit za bolusový typ, tzn. s obsahem červených okrů s příměsí černí a bezbarvých křemičitých podílů. U obrazu Ester a Ahasver, obrazu Abigail před králem Davidem a obrazu Klanění pastýřů byla ještě navíc zjištěna příměsí olovnaté běloby, která byla prokázána i u obrazu Svaté rodiny.

Z údajů obsažených v restaurátorských zprávách nelze s jistotou dedukovat, zda-li byl podklad nanášen v jedné, nebo několika vrstvách. Pouze u obrazu Klanění pastýřů je ve zprávě jasně uvedeno, že podklad byl nanesen ve dvou vrstvách, přičemž spodní vrstva ještě navíc ve dvou nátěrech.¹⁹⁾ Vrstvení podkladu a jeho složení je v tomto případě velmi blízké podkladu obrazu Svaté rodiny.

Na vrstvě podkladu byla u některých obrazů detekována lokální podmalba v šedých tónech, a to zejména v modrých a červených drapériích. Na námi zkoumaném obraze byla stratigrafickou analýzou v modrých a červených partiích detekována hnědá vrstva, na které byla provedena finální malba. Nelze s jistotou říci, jestli se jedná o vrstvu podmalby či imprimitury, nicméně je jisté, že autor si malbu podložil tmavším odstínem, podobně jako tomu bylo u několika dalších obrazů.

Společným rysem zkoumaných Handkeho maleb, ovšem s výjimkou oltářních obrazů Potvrzení řádu Tovaryšstva Ježíšova a Indická misie sv. Františka Xaverského,²⁰⁾ je forma malířského rukopisu. Malba je provedena v tenkých vrstvách, stopy rukopisu spolu se zvýšeným reliéfem malby jsou patrné jen v nejvyšších světlech. Na rentgenových snímcích vyniknou jak krátké tahy štětce, tak i dlouhé splývavé tahy po formě. Autoři restaurátorské zprávy k obrazům Svatých pomocníků uvádějí, že „pro autorovu techniku je typická zdánlivě hladká malba v pleti i draperiích, hluboký temnosvit a zároveň intenzivní, zářivá barevnost...základní akord barevné kompozice je tvořen červenými odstíny a hlubokou modří.“²¹⁾ Ve všech případech, obraz Svaté rodiny nevyjímaje, byly prokázány běžné dobové pigmenty. Za hlavní modrý pigment, způsobující onu hlubokou modř, lze označit pruskou modř, hlavní složkou červených odstínů byly červené okry a rumělka, často v kombinaci s miniem nebo červeným organickým lakem. Inkarnáty byly zpravidla tvořeny kombinací rumělky a olovnaté běloby.



Obr. 11: Jan Kryštof Handke, Svatá rodina, stav po restaurování, rub, foto v rozptýleném světle (foto A. Ševčíková).

AUTORSTVÍ OBRAZU

Podle papírového štítku přilepeného na rub slepého rámu byl obraz Svaté rodiny v majetku paní Marie Schattelové z čp. 17 v Lipníku nad Bečvou. O předchozí provenienci obrazu, na zadní straně opatřeného datací Anno 1753 a inventárním číslem 799, můžeme jen planě spekulovat. Od paní Schattelové se obraz dostal do sbírek Svatohostýnského muzea. Po jeho přechodném zrušení byl počátkem 50. let 20. století deponován v Muzeu v Bystřici pod Hostýnem, načež byl převeden do Muzea Kroměřížska.

Na základě charakteristických modelačních, fyziognomických a typologických znaků lze obraz připisat olomouckému malíři Janu Kryštofu Handkemu (1694–1774), jehož tvorba zahrnovala závěsné obrazy, nástěnné malby, kresby i grafiky (univerzitní teze). K dispozici máme i autobiografii, která poskytuje vhled do praxe barokní malířské dílny.²²⁾

Literatura věnovaná malíři je poměrně obsáhlá.²³⁾ Z našeho úhlu pohledu je důležitý jeden aspekt jeho tvorby, a sice silný inspirační zdroj v podobě grafických listů. Zvláště to platí pro rozměrné univerzitní teze, většinou pocházející z předních grafických dílen, především augsburských. Nejvíce jich pro Olomouc vytvořil Elias Christoph Heiss. Obrazové teze, vyvěšované na veřejně přístupných místech, Handke od roku 1714 pravidelně studoval a zajímal se o ně také v dílnách olomouckých tiskařů, kteří k jejich obrazovým částem připojovali své informativní dotisky. Starší teze, vytvořené ještě před malířovým příchodem do Olomouce, měl možnost poznat



Obr. 12: Bakalářská univerzitní teze z roku 1708 podle návrhu Jana Michaela Rottmayra (Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc).

v archivu zdejších jezuitů, s nimiž v 1. polovině 18. století intenzivně spolupracoval.

Grafikami je inspirován také námi zkoumaný obraz Svaté rodiny, jejíž kompozice je velmi blízká kompozicím Carla Maratta (1625–1713) a Johanna Michaela Rottmayra (1656–1730). Obdobně modelovanou hlavu spícího dítěte na Marattově obrazu Panny Marie se spícím Ježíškem z roku 1697 měl Handke možnost poznat prostřednictvím olomoucké obrazové bakalářské univerzitní teze. Roku 1719 ji pro Jana Františka svobodného pána z Einpachu zhotovil augsburský grafik Elias Christoph Heiss (1660–1731) se svým zetěm Bernardem Vogelem (1683–1737). Další inspirací mohl Handke získat z vyobrazení Panny Marie s modlitební knížkou na bakalářské tezi Václava svobodného Pána z Brisigelu z roku 1706, kterou podle návrhu římského malíře Bernarda Ludího reprodukoval v mezzotintě augsburský grafik Elias Christoph Heiss.²⁴⁾

Rottmayerovo vyobrazení Panny Marie s dítětem, které je Handkemu obrazu velmi blízké, se uplatňuje na mezzotintové olomoucké univerzitní bakalářské tezi Josefa Ignáce Trchaly z roku 1708, kterou podle Rottmayerova návrhu rovněž vytvořil zmíněný augsburský rytec Elias Christoph Heiss.²⁵⁾ S Rottmayerovými freskami z let 1704–1706 v jezuitském kostele ve Vratislavi se Handke podrobněji seznámil v letech 1731–1732, v době, kdy pracoval na výmalbě zdejší univerzitní auly Leopoldiny.



Obr. 13: Univerzitní obrazová teze z roku 1719 podle návrhu Carlo Marattiho (Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc).

Handke většinu svých maleb datoval, příp. na zadních stranách signoval obsáhlými nápisy, často s udáním stáří a místa působiště. Letopočet na rubu obrazu Svaté rodiny koresponduje svou formou s jinými dochovanými vrocenými na Handkeho dílech (obr. 3). Také figura graciézní Panny Marie s charakteristickou fysiognomií se v Handkeho díle vyskytuje opakovaně, a to jak na jeho oltářních a závěsných obrazech, tak i na kresbách a freskách. Lze ji doložit už na malířově nejstarším známém díle – fresce v rýmařovské kapli V Lipkách z roku 1715, kde je v tmaví perspektivní architektuře využita obrazová příloha z knihy *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, kterou sepsal Andrea Pozzo (1642–1709).²⁶⁾

V závěrečné etapě tvorby Handke rezignoval na fyzicky náročnou nástěnnou malbu, místo toho se věnoval spíše komorněji pojatým obrazům polopostav světců a Madon, loveckým, rybím a kuchyňským zátiším. Patří k nim i vznik zkoumaného obrazu Svaté rodiny z roku 1753, který plně koresponduje s Handkeho ustálenými figurami Panny Marie ze 40. až 60. let 18. století.²⁷⁾

K typickým formálním znakům patří modelace Mariiny oblé tváře s výrazným nosem, muskulatura nahého těla a hlava dítěte s ušlechtilou tváří, malba rukou s dlou-



Obr. 14: Jan Kryštof Handke, Panna Marie s modlitební knížkou, 60. léta 18. století (Muzeum umění Olomouc; inv. č. O 091).



Obr. 15: Jan Kryštof Handke, Panna Marie Bolestná, 1762 (Muzeum umění Olomouc; inv. č. O 1216).

hými prsty, detaily bílého lemu matčiných šatů i jejich jemný sklad ve výstřihu pod krkem. V koloritu jsou akcentovány tradiční barvy Mariina oděvu. V Handkeho díle jsou obdobně utvářeny polopostavy Panny Marie na trojici obrazů ze sbírek Muzea umění v Olomouci. Ze 60. let 18. století pochází Panna Marie s modlitební knížkou (obr. 14), z roku 1763 Panna Marie s palcem (obr. 16) a z roku 1762 Panna Marie Bolestná (obr. 15). Pro srovnání lze zmínit i ztvárnění Panny Marie na Handkeho obrazu Svaté rodiny z roku 1746, umístěném na bočním oltáři kostela Nanebevzetí Panny Marie v Holešově (obr. 18).

ZÁVĚR

K nejzávažnějším zjištěním detailního průzkumu obrazu patří skutečnost, že původní kompozice výjevu byla modifikována přemalbou. O důvodu tohoto rozsáhlého zásahu můžeme pouze spekulovat. Ve figurách a drapériích Madony a dítěte se druhotné zásahy omezily pouze na lokální retuše související s postupnou degradací původní malby, tzn. na zásahy, které zjevně měly za cíl redukovat viditelná poškození malby způsobená stárnutím obrazu, nešetnou manipulací či nevhodnými klimatickými podmínkami. Protože se na pozadí výjevu nacházely druhotně vyspravené perforace plátna a jelikož, jak potvrdil průzkum, původní subtilní barevná vrstva na pozadí byla celoplošně poškozena zřejmě nešetrným čištěním, lze se domnívat, že důvodem k přemalbě bylo i v tomto případě poškození originálu. Vzhledem k charakteru přemalby však nelze vyloučit ani estetický důvod, příp. kombinaci obojího.

Skutečnosti, jež vyplynuly z průzkumu a restaurování obrazu Svaté rodiny, korespondují s výsledky analýz jiných Handkeho obrazů. Jako podložka olejomalb posloužila různě kvalitní lněná nebo konopná plátna. Na zadních stranách pláten jsou často zachovány různé obsáhlé signatury s vročením, nebo jen letopočet (provedeno štětcem černou nebo méně často bílou barvou).

Na čelní straně plátna byl použit podklad ze směsi červených okrů s četnými bezbarvými minerálními příměsmi. Tón podkladu, makroskopicky oranžově červený, býval uplatněn v hlubokých stínech a částečně i v pololazurních polostínech. Tloušťka podkladů byla determinována hustotou plátna, a proto v zeslabených vrcholech vazby nezřídka proniká i na jeho zadní stranu. U komorních olejomalb na dřevě je vrstva těchto podkladů slabší.

Podmalby jsou omezeny na plochy lazurních pigmentů, jako je např. červený lak karmínového až fialového odstínu na růžovém podkladě. Různé vrstvy podmaleb se objevují zejména u architektonického nebo krajinářského pozadí a v drapériích. U drapérií, malovaných tradiční technikou vrstvení, dosahují podmalby různých odstínů a intenzity. Vrstva podmalby téměř nikde neprosívá a neuplatňuje se příliš ani v optickém součtu výsledných barevných tónů. Ve vlastní malbě užíval Handke klasické vrstvení olejových barev. Na některých podkladech se vyskytují pentimenti, dokládající kompoziční změny a úpravy v průběhu malování. Tyto autorské korektury a přemalby se zvláště uplatňují v gestech rukou a modelaci obličeje. Pro Handkeho techniku je typická zdánlivě hladká splyvavá malba v inkarnátech a modelacích dra-



Obr. 16: Jan Kryštof Handke, *Panna Marie s palcem*, 1763 (Muzeum umění Olomouc; inv. č. O 1327).

perí a obvykle velmi zdařile působící kontrast hlubšího temnosvitu s často intenzivním a zářivým koloritem.²⁸⁾ Také u zátíší je malířův přednes založen na kontrastu chladného rejstříku hlavních motivů a teplejšího rejstříku zobrazených doplňků. Pastózněji jsou podány většinou jen světelné akcenty.

Za provedené analýzy autoři děkují Ing. Petře Lesniakové, Ph.D.; RNDr. Evě Svobodové, Ph.D.; Ing. Ivaně Kopecské; MgA. Davidovi Svobodovi; Ing. Christophu Prosdócimo (KEYENCE INTERNATIONAL NV/SA) a Martinu Martanovi, akad. mal.

MGR. ART. LUBOŠ MACHAČKO, ARTD. – UNIVERZITA PARDUBICE, FAKULTA RESTAUROVÁNÍ V LITOMÝŠLI, JIRÁSKOVA 3, 577 01 LITOMÝŠL
LUBOS.MACHACKO@UPCE.CZ

DOC. ING. MICHAL VOPÁLENSKÝ, PH.D. – ÚSTAV TEORETICKÉ A APLIKOVANÉ MECHANIKY AV ČR, CENTRUM TELČ, BATELOVSKÁ 485, 588 55 TELČ
VOPALENSKY@ITAM.CAS.CZ

PHDR. LEOŠ MLČÁK – HISTORIK UMĚNÍ, OLOMOUC
MLCAKLEOS@SEZNAM.CZ



Obr. 17: Jan Kryštof Handke, *Svatá Anna a Panna Marie s dítětem*, 1746. Holešov, kostel Nanebevzetí Panny Marie, boční oltář (foto L. Mlčák).

POZNÁMKY

- 1) Více o průzkumu a restaurování A. Ševčíkové, Komplexní restaurování olejomalby na plátně Madony s Ježíškem (Svatá Rodina) z Muzea Kroměřížska. Diplomová práce. Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování v Litomyšli, 2023, rkp.
- 2) A. Ševčíková, Madona s Ježíškem (Svatá Rodina) z muzea Kroměřížska. Restaurátorská dokumentace. Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování v Litomyšli, 2023, rkp.
- 3) Pro dokumentaci ve viditelném světle byl použit fotoaparát Canon EOS 70D (EF-S 18-135 mm) a záblesková světla Jinbey DPX 600 W.
- 4) Ultrafialová luminiscenční fotografie byla provedena fotoaparátem Canon EOS 70D (EF-S 18-135 mm). Osvětlení díla deskovými světly s trubicemi Philips TL-D 18 W BLB s rubínovým sklem.
- 5) Pro infračervenou reflektografii byla použita infra kamera Apollo s interním skenovacím mechanismem poskytujícím reflektogramy s vysokým rozlišením (až do 26 MP). Kamera pracuje v pásmu 900–1700 nm. Průzkum se systémem infra filtrem proběhl ve vlnových délkách 1400–1700 nm. K osvětlení byly v obou případech použity halogenová světla.
- 6) K průzkumu v odraženém UV záření byl použit fotoaparát Canon EOS 70D (F 50 mm f/1.8 STM, 360–1100 nm) s filtrem Baader U Filter 80% T 350 nm.
- 7) Infračervenou transmitografií, při které infra červené paprsky prostupují plátnem a malbou byl zdokumentován fyzický stav nosné podložky a jednotlivé vrstvy. K průzkumu byl použit fotoaparát Canon EOS 80D (F 50 mm f/1.8 STM, 360–1100 nm) s filtrem MaxMax XNite 1000 ≥ 90% T 1300 nm v prostupujícím teplém halogenovém světle. Snímky odraženého viditelného světla (VIS), ultrafialová (UVR) a infračervená (IRR) fotografie byly normalizovány podle kalibračního cíle X-Rite ColorChecker.

- 8) K průzkumu byl použit vysoce přesný digitální mikroskop řady VHX 7000N s vysokým rozlišením (6144 × 4608) a velkou hloubkou ostrosti umožňující měření ve 2D i 3D modu. Měření bylo provedeno v ručním módu s využitím segmentového i vícenásobného nasvícení. Obraz byl zpracováván na zobrazovací jednotce 4 K FHD 27'.
- 9) Jako zdroj rentgenového záření byla použita reflexní rentgenka XWT-240-CT (XRyWorX, Německo) s urychlovacím napětím 100 kV a výkonem na terči 50 W. Záření bylo zaznamenáváno velkoplošným detektorem XRD 1611 CP (Varex Imaging, USA) se scintilátorem GOS ve vzdálenosti 1230 mm od zdroje záření, přičemž objekt byl umístěn do vzdálenosti 615 milimetrů (geometrické zvětšení 2x). Aktivní plocha detektoru je 409,6 × 409,6 mm s velikostí pixelu 0,1 mm. S uvedeným zvětšením tak každý radiogram pokrývá plochu zhruba 205 × 205 mm obrazu a rozlišení je tak 50 mikrometrů na obrazový bod. Rastrovací krok byl zvolen 176 mm v horizontálním i vertikálním směru, aby byl zajištěn dostatečný překryv sousedních obrázků. Expoziční doba byla nastavena na 1 s a každý obrázek byl průměrován ze 16 projekcí pro snížení stochastického šumu. Na jednotlivých obrázcích byla posléze provedena korekce typu flat-field a transformace histogramu tak, aby zkoumané detaily byly dobře patrné.
- 10) Pro optickou mikroskopii byl použit světelný mikroskop Nikon Eclipse LV100D-U, pro elektronovou mikroskopii pak elektronový mikroskop Tescan MIRA 3 LMU s analytickým systémem Bruker Quantax 2000 (Bruker, XFlash 5010 detektor).
- 11) Mikrospektroskopie byla provedena pomocí spektrometru Nicolet iN10MX, měření bylo provedeno technikou mikro ATR (germanium).
- 12) A. Pokorný, *Technika malby Petra Brandla*, in: A. Steckerová ed., Petr Brandl 1668–1735. Studie. Praha 2018, s. 195.
- 13) Tamtéž, s. 208; A. Wallert ed., *Still Life Techniques and Style. An Examination of Paintings from the Rijksmuseum*. Amsterdam 1999; M. Koller, *Das Staffeleibild der Neuzeit*, in: Reclams Handbuch der Künstlerischen Techniken. Stuttgart 2002, s. 261–434; A. Massing, *French Painting Technique in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries and De La Fontaine's Académie de la peinture*, in: E. Hermes ed., *Looking Through Paintings*. London 1998, s. 353.
- 14) M. Košárková – L. Machačko, *Komplexní přírodovědný průzkum techniky a technologie malby Gabriela Müllera na příkladu portrétů Jana Adama z Questenbergu a Marie Antonie z Questenbergu*, *Průzkumy památek XXVI*, č. 1, 2019, s. 39–46.
- 15) Druh plátna byl určen na základě charakteristických morfologických znaků nití pozorovaných na polarizačním mikroskopu Eclipse 600 Nikon. Rovněž byl proveden mikrochemický test čidlem fluoroglucinolem.
- 16) P. Lesniaková, *Materiový průzkum vzorků – Madona s Ježíškem*, malba na plátně, in: A. Ševčíková, o. c. v pozn. 1.
- 17) Tamtéž.
- 18) R. Hamsíková, Ester a Ahasver. Restaurátorská dokumentace, 2004. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-1100, rkp.; *táž*, Abigail před králem Davidem. Restaurátorská dokumentace, 2005. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-1187, rkp.; *táž*, Portrét probošta Mikuláše II. Veleka. Restaurátorská dokumentace, 2003. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-984, rkp.; *táž*, Klanění tří králů. Restaurátorská dokumentace, 2001. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-949, rkp.; *táž*, Čtyři oválné obrazy světců ze souboru Čtrnácti sv. Pomocníků. Restaurátorská dokumentace, 2002. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-947, rkp.; *táž*, Oltářní obraz sv. Štěpána a Nejsvětější Trojice. Restaurátorská dokumentace, 1999. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-616, rkp.; *táž*, Potvrzení řádu Tovaryšstva Ježíšova a Indická misie sv. Františka Xaverského. Restaurátorská dokumentace, 1977. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-0227, rkp.; M. Hamsík – R. Hamsíková, Nejsvětější Trojice. Restaurátorská dokumentace, 1999. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-494, rkp.; *táž*, Šest oválných obrazů sv. Pomocníků. Restaurátorská dokumentace, 1998. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-493, rkp.; M. Trizuljaková, Klanění pastýřů. Restaurátorská dokumentace, 2002. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-691, rkp.
- 19) P. Mařík, *Materiálový průzkum vzorků*, in: M. Trizuljaková, o. c. v pozn. 18.
- 20) Zde je barevná vrstva popisována jako velmi pastózní. Podklad malby se prakticky neuplatňuje.
- 21) M. Hamsík – R. Hamsíková, 1998, o. c. v pozn. 18.
- 22) L. Mlčák ed., Jan Kryštof Handke 1694–1774. Vlastní životopis. Olomouc 1994.
- 23) Výběrově J. Krampl, Olomoucký malíř Jan Kryštof Handke (1694–1774) I. část, in: Výroční zpráva Okresního archivu v Olomouci za rok 1980, Olomouc 1981, s. 83–120; *táž*, Olomoucký malíř Jan Kryštof Handke (1694–1774) II. část, in: Výroční zpráva Okresního archivu v Olomouci za rok 1981, Olomouc 1982, s. 91–150; M. Togner, *Tři neznámá zlatí Jana Kryštofa Handkeho ze sbírek Vlastivědného muzea v Olomouci*, *Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci* č. 294, 2007, s. 3–7; M. Schenková, *Dodatky k dílu Jana Kryštofa Handkeho (1694–1774)*, *Časopis Slezského zemského muzea* 49, č. 3, Série B – vědy historické, 2000, s. 287; M. Mádl, *Handkeho skica ze Strahovské obrazárny a malby v olomoucké kapli Božího Těla*, *Umění LIV*, 2006, s. 504–512; A. Koziet, *Jan Kryštof Handke (1694–1774)*, *Hlohov a Gorzupia Dolna*, *Opuscula historiae artium*, F 55, 2011, s. 126–133; T. Valeš, *Jezuitská kolej v Olomouci a neznámá skica Jana Kryštofa Handkeho*, *Opuscula historiae artium* 71, č. 1–2, 2022, s. 166–181; *táž*, *The Drawing Work of Johann Christoph Handke (1694–1774)*, *New Observations, New Attributions*, *Umění LXX*, 2022, s. 193–207; M. Togner, *Barokní teze olomoucké univerzity*, in: J. Jařab a kol., *Universitas Olomucensis 1573–1946–1996. Katalog výstavy Muzeum umění Olomouc* 12. 9.–6. 10. 1996. Olomouc 1996, s. 25–105. Kličovou bibliografickou položkou v bádání o Handkeho díle je M. Togner, Jan Kryštof Handke. Malířské dílo. Olomouc 1994. L. Mlčák, Jan Kryštof Handke (1694–1774), *Malíř šternberského kláštera*. Katalog výstavy. Olomouc 2024.
- 24) Teze Jana Františka Einspacha z roku 1719, *Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc*, Univerzita Olomouc, Univerzitní obrazové teze, č. 220 a 46.
- 25) Teze Josefa Ignáce Trchala z roku 1708, *Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc*, Univerzita Olomouc, Univerzitní obrazové teze č. 184.
- 26) A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Pars secunda. Roma 1693, figura 58.
- 27) Např. na obrazech sv. Anna s Pannou Marií z farního kostela v Holešově (1743), Svatá rodina v olomoucké katedrále (1749), Bolestná Panna Marie (1765), Panna Marie s palcem (1763) a Panny Marie s modlitební knížkou (60. léta 18. století) z Muzea umění v Olomouci a obrazu Svaté příbuzenstvo z bývalého augustiniánského kláštera ve Šternberku (40. léta 18. století).
- 28) Rozbory techniky Handkeho maleb, uvedené v restaurátorských zprávách, jako první využil M. Togner, 1994, o. c. v pozn. 23.

LITERATURA A ZÁVĚREČNÉ VYSOKOŠKOLSKÉ PRÁCE

- Koller, M. 2002: *Das Staffeleibild der Neuzeit*, in: Reclams Handbuch der Künstlerischen Techniken. Stuttgart 2002, s. 261–434.
- Košárková, M. – Machačko, L. 2019: *Komplexní přírodovědný průzkum techniky a technologie malby Gabriela Müllera na příkladu portrétů Jana Adama z Questenbergu a Marie Antonie z Questenbergu*, *Průzkumy památek XXVI*, č. 1, 2019, s. 39–46.
- Koziet, A. 2011: *Jan Kryštof Handke (1694–1774)*, *Hlohov a Gorzupia Dolna*, *Opuscula historiae artium*, F 55, 2011, s. 126–133.
- Krampl, J. 1981: *Olomoucký malíř Jan Kryštof Handke (1694–1774)*, I. část, in: Výroční zpráva Okresního archivu v Olomouci za rok 1980, Olomouc, s. 83–120.
- Krampl, J. 1982: *Olomoucký malíř Jan Kryštof Handke (1694–1774)*, II. část, in: Výroční zpráva Okresního archivu v Olomouci za rok 1981, Olomouc, s. 91–150.
- Mádl, M. 2006: *Handkeho skica ze Strahovské obrazárny a malby v olomoucké kapli Božího Těla*, *Umění LIV*, 2006, s. 504–512.
- Massing, A. 1998: *French Painting Technique in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries and De La Fontaine's Académie de la peinture*, in: E. Hermes ed., *Looking Through Paintings*. London 1998, s. 351–360.
- Mlčák, L. ed. 1994: *Jan Kryštof Handke 1694–1774. Vlastní životopis*. Olomouc 1994.
- Mlčák, L. 2024: *Jan Kryštof Handke (1694–1774). Malíř šternberského kláštera*. Katalog výstavy. Olomouc.
- Pokorný, A. 2018: *Technika malby Petra Brandla*, in: A. Steckerová ed., Petr Brandl 1668–1735. Studie. Praha 2018, s. 188–219.
- Pozzo, A. 1693: *Perspectiva pictorum et architectorum*, Pars secunda. Roma.
- Schenkova, M. 2000: *Dodatky k dílu Jana Kryštofa Handkeho (1694–1774)*, *Časopis Slezského zemského muzea* 49, č. 3, Série B – vědy historické, s. 287.
- Ševčíková, A. 2023: *Komplexní restaurování olejomalby na plátně Madony s Ježíškem (Svatá Rodina) z Muzea Kroměřížska*. Diplomová práce. Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování v Litomyšli, rkp.

- Togner, M. 1994: Jan Kryštof Handke. Malířské dílo. Olomouc.
- Togner, M. 1996: Barokní teze olomoucké univerzity, in: J. Jařab a kol., Universitas Olomucensis 1573–1946–1996. Katalog výstavy Muzeum umění Olomouc 12. 9.–6. 10. 1996. Olomouc, s. 25–105.
- Togner, M. 2007: Tři neznámá zátíší Jana Kryštofa Handkeho ze sbírek Vlastivědného muzea v Olomouci, Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci č. 294, s. 3–7.
- Valeš, T. 2022a: Jezuitská kolej v Olomouci a neznámá skica Jana Kryštofa Handkeho, Opuscula historiae artium 71, č. 1–2, s. 166–181.
- Valeš, T. 2022 b: The Drawing Work of Johann Christoph Handke (1694–1774). New Observations, New Attributions, Umění LXX, s. 193–207.
- Wallert, A. ed. 1999: Still Life. Techniques and Style. An Examination of Paintings from the Rijksmuseum. Amsterdam.

RESTAURÁTORSKÉ ZPRÁVY

- Hamsík, M. – Hamsíková, R. 1998: Šest oválných obrazů sv. Pomocníků. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-493, rkp.
- Hamsík, M. – Hamsíková, R. 1999: Nejsvětější Trojice. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-494, rkp.
- Hamsíková, R. 1977: Potvrzení řádu Tovaryšstva Ježíšova a Indická mise sv. Františka Xaverského. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-0227, rkp.
- Hamsíková, R. 1999: Oltářní obraz sv. Štěpána a Nejsvětější Trojice. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-616, rkp.
- Hamsíková, R. 2001: Klanění tří králů. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-949, rkp.
- Hamsíková, R. 2002: Čtyři oválné obrazy světců ze souboru Čtrnácti sv. Pomocníků. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-947, rkp.
- Hamsíková, R. 2003: Portrét probošta Mikuláše II. Veleka. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-984, rkp.
- Hamsíková, R. 2004: Ester a Ahasver. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-1100, rkp.
- Hamsíková, R. 2005: Abigail před králem Davidem. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-1187, rkp.
- Ševčíková, A. 2023: Madona s Ježíškem (Svatá Rodina) z muzea Kroměřížska. Restaurátorská dokumentace. Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování v Litomyšli, rkp.
- Trizuljaková, M. 2002: Klanění pastýřů. Restaurátorská dokumentace. Archiv NPÚ ÚOP v Olomouci, sign. R-691, rkp.

GLOSSEN ZUM SCHAFFEN DES BAROCKMALERS JOHANN CHRISTOF HANDKE DIE UNTERSUCHUNG UND REHABILITIERUNG DES BILDES DER HEILIGEN FAMILIE

Das schwerbeschädigte Ölgemälde der Heiligen Familie aus den Sammlungen des Muzeum Kroměřížska (Museum vom Kremšierer Land) wurde einer restauratorischen Detailuntersuchung unterzogen, deren Ziel darin bestand, dem Bild seine ursprüngliche Gestalt zurückzugeben. Man bediente sich bei der Diagnostik sowohl der multispektralen Standarddarstellungsmethode, als auch der sophistizierten Darstellungssysteme wie der digitalen Mikrofotografie, Infrarot-Reflektografie und der HD Röntgen-Transmissionsradiografie.

Die Mikroproben wurden zur Feststellung der Materialzusammensetzung der Malerei mittels optischer und Elektronenmikroskopie, sowie der Infrarot-Mikrospektrografie mit der Fourier-Transformation untersucht.

Zu den wichtigsten Untersuchungsergebnissen zählt die Feststellung der Tatsache, dass die ursprüngliche Komposition mit der späteren zusammenhängenden Übermalung überdeckt wurde, die die Figur des hl. Josef im Hintergrund ganz verschwinden ließ. Über den Grund eines so massiven Eingriffs darf man nur spekulieren. In den Figuren und Draperien von Madonna und dem Kind beschränkten sich die Sekundäreingriffe bloß auf lokale Retuschen im Zusammenhang mit der sukzessiven Degradierung der ursprünglichen Malerei. Man hat bei der Restaurierung in den Jahren 2022–2023 alle Sekundäränderungen entfernt, um die ursprüngliche Komposition des Bildes freizulegen. Auf Grund der charakteristischen Modellierungs-, physiognomischen und typologischen Zeichen kann das Bild dem Olmützer Maler Johann Christoph Handke (1694–1774) zugeschrieben worden sein.

ABBILDUNGEN

- Abb. 1: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie (Muzeum Kroměřížska/Museum vom Kremšierer Land), Zustand vor dem Restaurieren, Sichtseite, Foto im diffusen Licht (Foto D. Svoboda).
- Abb. 2: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie, Sichtseite, Zustand nach dem Restaurieren, Foto im diffusen Licht (Foto A. Ševčíková).
- Abb. 3: Vergleich der Datierungen der Leinwände von Johann Christoph Handke. Oben das Bild der Heiligen Familie aus dem Kremšierer Museum, Zustand vor dem Restaurieren, Infrarotfoto (Foto D. Svoboda), unten das Bild des hl. Peter des Büßers aus Zvole (Swolla, Bez. Žďár nad Sázavou – Foto L. Mlčák).
- Abb. 4: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie, Zustand vor dem Restaurieren, Rückseite (Leinwandseite), Foto im diffusen Licht (Foto D. Svoboda).
- Abb. 5: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie, Zustand vor dem Restaurieren, Sichtseite, Foto im scharfen Seitenlicht (Foto D. Svoboda).
- Abb. 6: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie, Zustand vor dem Restaurieren, Foto in der UV-Lumineszenz (Foto D. Svoboda).
- Abb. 7: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie, Zustand während der Kittung, Sichtseite, infrarote Reflektografie (Foto M. Martan).
- Abb. 8: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie, Zustand vor dem Restaurieren, Sichtseite (Röntgen-Foto M. Vopálenký).
- Abb. 9: Die Röntgenaufnahme im Institut der theoretischen und angewandten Mechanik der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik, Zentrum in Telč (Foto L. Machačko).
- Abb. 10: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie, Zustand vor dem Restaurieren, Sichtseite, Mikrofotografie mit dem Mikroskop KEYENCE VHX7000N. Mikrofotografie der charakteristischen Malschichtbeschädigungen: 1 – Schwingriss über alle Malschichten (links oben); 2 – sekundäres Krakelee in der Malschicht, Züge mit der roten Halblasurfarbe über der hellen Untermalung (rechts oben); 3 – sekundäres Krakelee, die zum Teil abgewischte obere Malschicht des Kreuzes in der Hand vom Jesuskind (links unten); 4 – sekundäres Krakelee und abgelöster Teil der Malerei, mit dem dunkel gewordenen Lack vergossen (rechts unten – Fotos Ch. Prosdócimo).
- Abb. 11: Johann Christoph Handke, Die Heilige Familie, Rückseite, Zustand nach dem Restaurieren, Foto im diffusen Licht (Foto A. Ševčíková).
- Abb. 12: Universitäts-Bakkalaureatsthese aus dem Jahre 1708 nach Entwurf von Johann Michael Rottmayer (Zemský archiv Opava/Landesarchiv Troppau, Zweigstelle Olomouc).
- Abb. 13: Universitäts-Bildthese aus dem Jahre 1719 nach Entwurf von Carlo Maratti (Zemský archiv Opava, Zweigstelle Olomouc).
- Abb. 14: Johann Christoph Handke, Maria mit Gebetbuch, 1760er Jahre (Muzeum umění/Kunstmuseum Olomouc, Best.-Nr. O 091).
- Abb. 15: Johann Christoph Handke, Schmerzensmutter, 1762 (Muzeum umění Olomouc, Best.-Nr. O 1216).
- Abb. 16: Johann Christoph Handke, Maria mit dem Daumen, 1763 (Muzeum umění Olomouc, Best.-Nr. O 1327).
- Abb. 17: Johann Christoph Handke, Heilige Anna und Maria mit Kind, 1746. Holešov, Maria Himmelfahrtskirche, Seitenaltar (Foto L. Mlčák).

(Übersetzung J. Noll)

RECENZE

ZDENĚK DRAGOUN – MICHAL TRYML, ROMÁNSKÝ KOSTEL V DOLNÍCH CHABRECH A JEHO PŘEDCHŮDCI

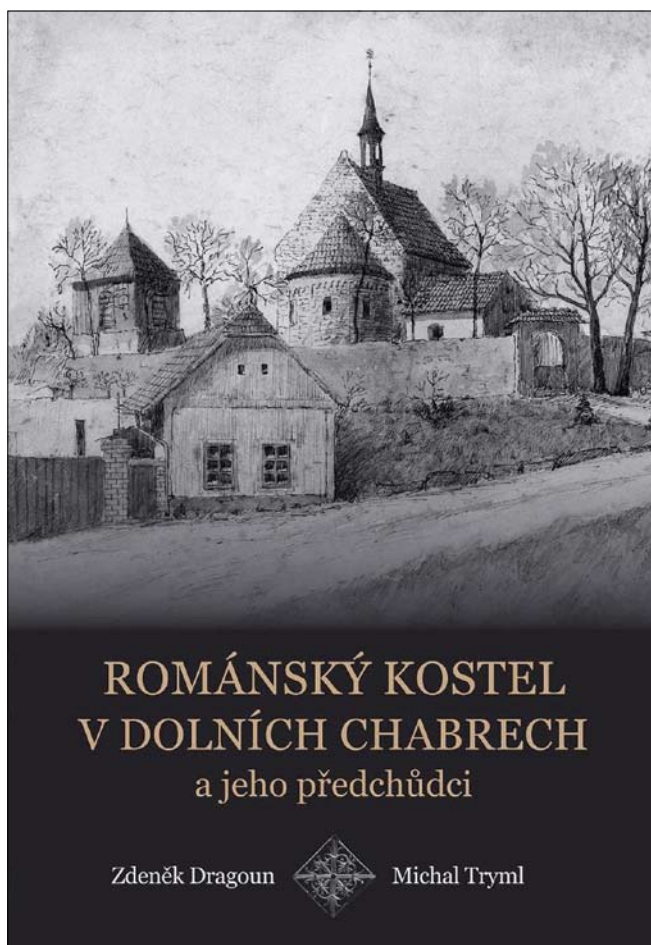
Dílčí příspěvky Klára Fleková, Jan Havrda, Alexandra Kloužková, Johana Křepelová, Jan Royt, Petr Schneider, Kamil Smíšek, Dana Stehlíková, Kateřina Tomková a Jan Zavřel.

Ediční řada Archeologické prameny k dějinám Prahy, sv. 9. Vydal Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Praze, Praha 2022, 279 s.; ISBN 978-80-87220-13-9.

Recenzovaná kniha přináší zevrubné vyhodnocení archeologického výzkumu významné románské sakrální stavby z pera početného kolektivu autorů, přičemž lví podíl připadá archeologům Z. Dragounovi a M. Trymlvi. Zahrnuje řadu kapitol týkajících se archeologického, stavebněhistorického i uměleckohistorického výzkumu, jakož i výsledky přírodovědných analýz. Petrograficky orientované statí a pojednání o nástěnných malbách byly nepříliš šťastně zařazeny do oddílu „Odborné posudky“, ačkoli se jedná o plnohodnotné vědecké texty.

Výzkum kdysi vesnického kostela Stětí sv. Jana Křtitele v dnešní městské části Praha 8 měl původně záchranný charakter, jak však autoři sami konstatují, „*nenápadně přerostl ve výzkum badatelský*“. V románském období představovaly Chabry součást zázemí pražského přemyslovského centra. První zmínka se však váže až k roku 1273, kdy již byly v majetku strahovského kláštera. Vcelku výstavný románský kostel však byl ve 2. polovině 14. století součástí poměrně chudé fary.

Těžiště práce spočívá ve vyhodnocení archeologického výzkumu, s ohledem na charakter lokality nepochybně nadprůměrného rozsahu, v návaznosti na něj je věnována náležitá pozornost i stávající stavbě. První kapitola stručně charakterizuje topografii a dynamiku vývoje raně středověkého osídlení. Doprovází ji mapka (obr. 1), kde by bylo vhodné graficky zvýraznit jednotlivé časové vrstvy a doplnit výškové členění; kromě odkazů v textu na jednotlivé polohy v mapce chybí vyznačení polohy „U obecního rybníka“, o níž se píše v textu (s. 11). V legendě se však uvádí, že vyznačeny jsou jen nejdůležitější lokality. Mezi ilustrace byl zařazen i výřez z indikační skici, neobsáhl však celé historické jádro obce. Neznalému čtenáři zcela unikne, že v těsné blízkosti Dolních Chabry (400 m na jihovýchod) byly v neznámé době vysazeny Horní Chabry (první zmínka z roku 1538, Dolní Chabry 1528), k nimž přísluší č. 3–5 na uvedené mapce. Stalo se tak asi až v době vrchnostenské správy strahovského kláštera. Zdá se, že 21 usedlostí v urbáři z roku 1410 zahrnuje obě sídelní jádra, která dostala samostatnou správu snad až v 16. století a v 19. století byla definitivně správně sjednocena (<http://www.osop-chabry.cz/historie-dolnich-chaber.php>). Obě vsi mají podobný půdorys rázu návesovky a byly propojeny zahradami (mapa stabilního katastru). Je však zřejmé, že



až do počátku 13. století zdejší kostel sloužil osídlení sestávajícímu z několika jednotek.

Jak plyne z podrobné charakteristiky geologických poměrů (J. Havrda), pod půdním pokryvem najdeme vesměs sprašové hlíny, které se sice běžně používaly k výrobě keramiky, zdejší však nikoliv, jak ukázala analýza materiálu románských dlaždic (A. Kloužková). Zjištění se opírá o nízký podíl vápnité složky v analyzovaných vzorcích na rozdíl od zdejších spraší.

První etapa průzkumu proběhla v 70. letech v gesci Městského pražského muzea; poznatky z tohoto období vzhledem k torzovité dokumentaci jsou dosti neúplné,

a také přiřazení nálezů ke konkrétním situacím není mnohdy jednoznačné. Důvodem první etapy výzkumu měla být celková rekonstrukce a úpravy v okolí chrámu včetně instalace podpovrchového vytápění. Následně byl širší prostor sakrálního a funerálního areálu zkoumán v letech 2010 a 2020. Byl odkryt v podstatě celý vnitřek a podstatná část nejbližšího okolí kostela. Z textu není jasné, kdo vlastně z pražského památkového střediska skutečně vedl výkopové práce v minulém století. Poslední, ještě nedokončená etapa výzkumu (2020, J. Havrda) nebyla v plném rozsahu do publikace zahrnuta.

Popis terénní situace sleduje stratifikaci lokality od shora dolů, což je poněkud matoucí, neboť čím je určitá fáze starší, tím vyšší má číselné označení. Detailní analýze terénní situace by se dalo vytknout, že ne vždy se v textu uvádějí odkazy na číselné značení jednotlivých zdí v příslušných půdorysech a řezech. Na škodu by nebyla ani příloha v podobě stratigrafického diagramu, který by určil pozici rozlišených jednotek. Poněkud nadměrně se také prolínají popisy terénních situací v kapitolách *Archeologický výzkum* a *Vyhodnocení výsledků*, které mohlo být stručnější, resp. zbaveno některých opakujících se sdělení. Je však zřejmé, že autoři vytěžili z terénu maximum, jejich výklad je promyšlený a věrohodný. Byl odkryt sled čtyř sakrálních staveb. Nejstarší je relikt podezdívky tvořené snad obdélnou lodí a zhruba čtvercovým presbytářem obsahujícím základ menzy. Následovala zděná stavba obdélného půdorysu s klasovým charakterem základových konstrukcí, k níž příslušel v interiéru ještě blok zdiva blíže východní obvodové zdi, snad pozůstatek presbytáře neznámé podoby. Bohužel tento objekt neměl vztah k žádnému v interiéru dochované vrstvě. Stratigraficky současně se stavbou 3 nebo 4, avšak v nejasném vztahu, byly dva zahloubené objekty a pouze jeden hrob, překrytý stavbou č. 2. Radiokarbonová datace přinesla interval 930–1132 n. l. Obě první fáze snad náležejí ještě 11. století. Třetí fázi představovala rotunda s lodí velkého průměru (téměř 13 m) a podkovovitou nebo půlkruhovou (s odstupněním) apsidou asi z počátku 12. století. Nepřekvapí zjištění o dosti nedbalém vyměření výkopu pro základ rotundy, zčásti zjištěného vně současné stavby. Trám objevený ve vítězném oblouku následující fáze, kde byl vzhledem k intervalu smýcení (v letech 1110–1115) patrně použit druhotně, by mohl naznačovat existenci dřevěné tribuny v rotundě, to je však spekulace, byť přípustná. Zatímco ve starší etapě chodili věřící jen po uhlé hlinité vrstvě s kamínky, mladší podlahu tvořily keramické dlaždice s různorodými reliéfními motivy; místy se dochovaly in situ v maltovém loži. Stávající pozdně románský kostel asi z 3. čtvrtiny 12. století opět s půlkruhovou apsidou byl vybaven tribunou, z níž byly odkryty relikty přízedních pilířů a zejména základ a patka středového sloupu s drápkovými výběhy. Východní část chrámu byla zvýšena, rozdíl překonávaly dva schody. Ze zvýšené úrovně se do kostela na západě i vstupovalo. Zajímavým objektem je kruhová jáma 120 × 110 cm s analogiemi na Levém Hradci a v Praze Oboře; interpretuje se jako úkryt cenností. Obě poslední fáze charakterizuje také kvádríkový charakter nadzemního zdiva, fasáda rotundy byla vybavena lizénami korunovanými obloučkovým vlysem, což je v našem prostředí v tak časně době málo obvyklé (počátek 12. století).

Ve stávajícím kostele se nacházejí fresky realizované ve dvou etapách – v období 1230–1270 (J. Royt). I zde došlo k posunu v poznání díky restaurátorským pracím v roce 1974, kdy se podařilo odkrýt spodní pás maleb v apsidě. Máme zde co do činění s nejstarším zobrazením mariánského cyklu v Čechách (na Moravě se dochoval v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě z doby o 100 let starší).

V interiéru kostela bylo rozlišeno 19 hrobů, vesměs příslušných k nejmladší fázi. Největší koncentrace byla zjištěna ve střední části lodi, kde byly zaznamenány i superpozice.

Sondy vně kostela prokázaly především dlouhé pohřbívání související se všem fázemi kostela a pokračující hluboko do novověku. Pozornost byla věnována především starší fázi pohřbívání (73 hrobů) oddělené destruktivní vrstvou z doby před polovinou 13. století; ve dvou hrobech stratigraficky nad touto destrukcí se vyskytly brakteáty z 2. poloviny 13. století (určili P. Schneider a K. Smíšek). Starší pohřebiště vytvářelo jakýsi oblouk při východní straně kostela, svým uspořádáním ukazovalo přechod od řadové struktury k etážovému pohřbívání s charakteristickým porušováním starších hrobů mladšími. Jedenáct nebožtíků mělo záušnice ve velikostním rozpětí 1,4–3,4 cm, jedno dítě doprovázel také náhrdelník většinou ze skleněných korálů, jeden byl vyroben z fluoritu. Autorka příslušné stati K. Tomková navzdory analogiím naznačujícím uložení příslušného hrobu ve 2. polovině 11. století uvažuje opatrně i o 12. století; domnívám se, že lze připustit nanejvýš jeho počátek (s. 12). Některé hroby byly označeny kamennými deskami, někdy s rytými motivy. Počátky pohřbívání se pak kladou opatrně již do 1. poloviny 11. století, konec někde u konce následujícího století. To podporuje i radiokarbonové datování (I. Světlík). Absence velkých záušnic nad 4 cm může být podle mého názoru odrazem prostorového vývoje pohřebiště.

Velmi důkladná petrografická analýza (J. Zavřel) prokázala zdroje tří použitých druhů hornin nacházející se ve vzdálenosti 4–5 km od předmětné stavby.

Ve venkovském prostředí výjimečný nález představuje soubor terakotových dlaždic (K. Fleková, Z. Dragoun; katalog D. Stehlíková, J. Křepelová). Vyznačují se složitými motivy včetně figurálních, avšak nepříliš kvalitním provedením (hrubé ostřívo narušující reliéf, nedokonalý výpal, variabilita rozměrů apod.) i málo pečlivou pokládkou. Zdá se, že dlaždice byly vyrobeny přímo pro kostel v Chabrech ve spíše druhořadé, blízko ležící dílně, původ matric však byl spíše vícezdrojový. Z hlediska motivů byly vymezeny tři skupiny. Přesné analogie některých chaberských dlaždic se nacházejí pouze v klášterním kostele v Sázavě. Zajímavé jsou dílčí podobnosti se souborem dlaždic z Rokytne na Znojmsku; známé přemyslovské centrum ovšem autoři příslušné kapitoly (K. Fleková a Z. Dragoun) opakovaně situují na Uherskohradištsko. Jde o ztvárnění ptačích křídel a motiv dvojice ryb. Volnější analogie některých typů lze sledovat na Ostrově u Davle a v Týnci nad Sázavou.

Pozornost byla v knize věnována také průběhu a zhodnocení památkové ochrany, a to zejména archeologických nemovitých nálezů. Vzhledem k charakteru starších konstrukcí bylo rozhodnuto pozůstatky zasypat (vyjma patky sloupu tribuny poslední románské fáze). Obnažené

dlaždice byly vyzvednuty a prezentovány v původním uspořádání.

V závěrečném zamyšlení sledují Z. Dragoun a M. Tryml zejména otázku přestaveb kostelů, a to především v Praze a v nejbližším okolí. Jde nepochybně o jev zde dosti častý, byť vzácněji doložený ve venkovském prostředí. Ještě méně zatím existuje prokazatelných dokladů dřevěných staveb. Přitom jde o kardinální otázku ve vztahu k více-méně prokázanému faktu opouštění nekostelních řadových pohřebišť na přelomu 11. a 12. století. Situace v Chabrech ukazuje, že v 11. století musíme počítat s existencí kostelních hřbitovů nejen v centrech, ale i v jejich zázemí, přinejmenším v pražském, kde se ještě nějakou dobu souběžně používaly funerální areály mimo sídlení jádra.

Autoři se kupodivu vyhýbají otázce stavebníka, která není jednoznačně zodpověditelná. Spíše než církevní instituci by bylo možné si představit v této roli představitele aristokracie, který měl blízký vztah ke knížecímu dvoru. Svědčí proto i ad hoc zřízená dílna na dlaždice.

Svým významem monografie přesahuje region českých zemí. Přináší totiž nové poznatky k tématu počátků venkovských kostelů a přechodu od nekostelního pohřbívání k hřbitovům v jádrech vsí. Ukazuje, jak komplikovaně dochází archeolog ke svým závěrům, ne vždy jednoznačným, a jaký výkon musí podat spolupracující tým. V tomto případě navíc badatelům přála štěstěna.

RUDOLF PROCHÁZKA

PAVEL VLČEK – PAVEL ZAHRADNÍK A KOLEKTIV, ENCYKLOPEDIJE ARCHITEKTŮ, STAVITELŮ, ZEDNÍKŮ A KAMENÍKŮ V ČECHÁCH

Vydala Academia, Praha 2023, 1062 s.; 2., přepracované vydání; ISBN 978-80-200-3261-4.

Recenzovaná encyklopedie jistě patří při práci stavebního historika ke knihám vůbec nejpoužívanějším, neboť poskytuje na svých více než 750 stranách základní přehled o skutečně obrovském množství osob, působících v Čechách od středověku až do 20. století. Jistě nepřekvapí, že se práce hned po svém vydání v roce 2004 těšila na poměry našeho odborného tisku dosti značné pozornosti recenzentů a nepřekvapí ani, že téměř všichni tito recenzenti práci rozsáhlého autorského kolektivu především vysoce ocenili. Asi ani není nutné čtenářům *Průzkumů památek* knihu podrobněji představovat. Připomenout lze snad jen fakt, že encyklopedie je zaměřena pouze na území Čech, tj. Moravu i Slezsko pomíjí, takže kupříkladu významný brněnský stavitel 1. poloviny 18. století František Benedikt Klíčnický v knize své heslo nemá a zmíněn je pouze jako provádějící stavitel v Rajhradě a Křtinách, a to v hesle věnovaném J. B. Santinimu. Naopak v Čechách působící italští či vídeňští mistři v knize svá hesla obsažena mají a nepřekvapí ani, že texty těchto hesel přirozeně zdůrazňují právě jejich české projekty. Nikoli však důsledně. Kupříkladu u vídeňského stavitele A. E. Matinelliho jsou vedle řady českých realizací obdobně podrobně rozepsány i práce moravské a rakouské.

Na sklonku loňského roku byla encyklopedie po téměř dvaceti letech znovu vydána v rozšířeném a přepracovaném vydání, což je opět na tuzemské poměry záležitost ojedinělá. Sluší se tedy zodpovědět především otázku, do jaké míry se práce v novém vydání proměnila, resp. má-li smysl si ji pořizovat, jestliže už vlastníme vydání předchozí. A už na tomto místě lze konstatovat, že odpověď bohužel není úplně jednoznačná.

Počet stran v novém vydání narostl prakticky o třetinu a kniha získala i novou grafickou úpravu, nejen moderněji působící, ale také praktičtější, neboť výrazněji než ve vydání prvním v textu zdůrazňuje křížové odkazy. Nutné je poznamenat, že za nárůstem počtu stran skutečně nestojí pouze odlišná grafická úprava. Čistě mechanické



„strojové“ porovnání první strany vlastního textu v obou vydáních ukazuje, že zatímco v prvním vydání obsahuje text strany zhruba 6500 znaků, ve vydání druhém jde prakticky o 7000 znaků. Nárůst počtu stran je tedy skutečně dán citelným rozšířením vlastního textu. Změny jsou ostatně patrné i pouhým pohledem. Ve druhém vydání oproti vydání prvnímu na zmíněné první stránce přibýlo ke čtrnácti většinou stručným heslům pět dalších a jedno heslo starší bylo poněkud rozšířeno. Sledovaný

text díky tomu „přetekl“ na následující stranu právě zhruba o zmíněnou třetinu.

Jiný dojem ovšem čtenář patrně získá ve chvíli, kdy v novém vydání zalistuje a najde jména, jejichž nositelům se nějakým způsobem věnoval už v minulosti. Při zpracovávání především archivních poznatků nejen v rámci stavebněhistorických průzkumů badatel samozřejmě nachází celou řadu nových, nikdy nepublikovaných zjištění. Některá z nich žel zůstanou „utopena“ pouze v rukopisném elaborátu z průzkumu, jiná jsou následně přetavena do podoby nejrůznějších odborných publikací. Pojďme se tedy podívat na to, jak s těmito výstupy autoři encyklopedie při přípravě druhého vydání pracovali. Začít samozřejmě můžeme texty výše zmíněných čtyř recenzí, neboť většina z nich obsahuje i zcela konkrétní podněty a připomínky.¹⁾ Jmenovitě je na tomto místě znovu vypočítávat asi nemá smysl, nutné je ale říci, že většina z těchto připomínek se do druhého vydání vůbec nepromítla.²⁾ Tento takřka ositentativní nezájem o opravy a doplňky je v kontextu nyní realizovaného druhého vydání stěží omluvitelný. Zpětné dohledání těchto recenzí je navíc, s ohledem na nesmírně pečlivě vedené záznamy v biografické databázi Historického ústavu AV ČR dostupné on-line, otázkou pouhých několik kliknutí myši. Tentýž nezájem je ale patrný i u řady dalších zjištění, publikovaných po roce 2004 časopisecky či knižně. Samozřejmě nelze tvrdit, že by autoři tuto literaturu zcela ignorovali, ovšem její v závěru knihy uvedený výčet je velmi neúplný. Sice zde na jedné straně nescházejí mnohé regionální sborníky, na straně druhé zde nenajdeme ani některé základní monografické texty, publikované například i stránkách *Průzkumů památek*. Za všechny lze uvést hutný biografický článek Jaroslava Panáčka z roku 2006, nazvaný *Abondio nebo Aponte*, zcela zásadně korigující v encyklopedii otiskované heslo „Abondio“ a obsahující dokonce návrh dvojice nových hesel, který svým způsobem stačilo do nového vydání pouze překopírovat.³⁾ Už hotová hesla ostatně obsahuje například i cený příspěvek Jana Ivanegy nazvaný *Stavební řemeslníci na schwarzenberských panstvích v Čechách 1660–1848*, publikovaný roku 2015,⁴⁾ dostupný navíc i on-line.

Je zjevné, že v rámci přípravy druhého vydání nedošlo k žádné systematické rešerši v mezičase publikovaných zjištění, a to navzdory tomu, že elektronické knihovní katalogy či už zmíněná biografie HÚ AV ČR, dostupná i on-line, umožňují tuto literaturu dohledávat velmi komfortně, často dokonce za pomoci klíčových slov v podobě jmen jednotlivých architektů či stavitelů. Ve druhém vy-

dání obsažené změny jsou tedy zřejmě dány pouze individuálním rozhledem a odborným zaměřením jednotlivých členů autorského kolektivu. Samozřejmě i tento přístup může v některých případech znamenat citelný posun. Například zásadní rozšíření hesla věnovaného důležitému schwarzenberskému staviteli 18. století Lorenci Habelovi se neudálo na základě publikovaných archivních zjištění autora této recenze,⁵⁾ následně ještě značně doplněných a rozšířených bádáním Jana Ivanegy,⁶⁾ ale zcela nezávisle na nich učiněnými zjištěními Pavla Zahradníka, jednoho z autorů encyklopedie, který roku 2003 zpracoval archivní rešerši zámku Hluboká.⁷⁾ Desítky dalších drobnějších zjištění ke schwarzenberským stavebním zaměstnancům ovšem recenzovaná encyklopedie neobsahuje, přestože zmíněnou Ivanegovu práci uvádí v seznamu použité literatury. Mnohé z těchto poznatků mimo to obsahuje i ob- jemná monografie A. E. Martinelliho z roku 2020.⁸⁾

Samozřejmě je možné, že systematické zpracování veškeré odborné literatury vydané po roce 2004 bylo nad reálné síly a možnosti autorů. A to by navíc bylo rozhodně žádoucí do rešerše zahrnout i zpravidla nepublikovaná zjištění stavebněhistorických průzkumů či řady nejrůznějších absolventských prací. Nebylo by tedy řešením alespoň citelné rozšíření autorského kolektivu? Ten se oproti prvnímu vydání zvětšil nevýrazně, nemluvě o tom, že někteří z autorů prvního vydání mezitím zemřeli. Žádoucí by bezpochyby bylo také pokusit se oslovit odbornou veřejnost prostřednictvím výzvy k doplnění v prvním vydání chybějících poznatků, například skrze odborný tisk, akademické instituce, profesní sdružení atd. Samozřejmě i to by obnášelo mnoho další práce, ovšem encyklopedie skutečně odrážející současné poznatky za takovou náma- hu bezesporu stojí. I kdybychom si na ni měli ještě dalších pár let počkat.

Kniha už ovšem vyšla. Asi by tedy bylo vhodné, aby se k celé věci postavil čelem především Ústav dějin umění AV ČR. Měl by začít už teď skutečně aktivně sbírat doplňky a opravy, byť je možná využije až za dalších dvacet let ve třetím opraveném a rozšířeném vydání. Ještě vhodnější by samozřejmě bylo vydání nějakého doplňku, případně jeho zveřejnění alespoň v elektronické podobě. Jinak budou recenzenti třetího vydání opět za další léta jen rezignovaně a jinými slovy opakovat povzdechnutí Karola Bílka, obsažené v recenzi vydání prvního. Své rozpaky ostatně tehdy formuloval poměrně laskavě, když konstatoval, že „encyklopedie architektů je záslužné dílo, ale výsledek mohl a měl být lepší“.

MARTIN ŠANDA

1) V chronologickém pořadí se jedná o recenzi Karola Bílka ve sborníku *Z Českého ráje a Podkrkonoší, Vlastivědná ročenka XVII*, 2004, s. 285–287; recenzi Tomáše Sternecka v *Českém časopisu historickém* CIII, 2005, č. 2 s. 434; recenzi Martina Slabocha v časopise *Genealogické a heraldické listy, Acta genealogica ac heraldica XXVI*, č. 3, s. 87–88; a o recenzi Jiřího Loudy ve sborníku *Krkonoše – Podkrkonoší IX*, 2009 s. 498–499.

2) Pokud k opravě či rozšíření výjimečně došlo (např. u hesla František Mencil), byly zjevně impulzem k opravě jiné v mezičase vyšlé publikace, mnohdy autorsky přímo spojené s autorským kolektivem recenzované encyklopedie.

3) J. Panáček, *Abondio nebo Aponte?*, *Průzkumy památek* XIII, č. 2, 2006, s. 125–130.

4) J. Ivanega, *Stavební řemeslníci na schwarzenberských panstvích v Čechách 1660–1848*. Příspěvek ke slovníku umělců, *Opuscula historiae artium*, časopis Semináře dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity Brno LXIV, č. 2, 2015, s. 206–223.

5) M. Šanda, Antonio Ehorto Martinelli jako schwarzenberský knížecký architekt a stavitel. Diplomová práce, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, Praha 2011, s. 59–63, 66, 79, 112–117, 128–131 a 168–169.

6) J. Ivanega, „Wohl, tüchtig und tauerhafft.“ Stavební aktivity na schwarzenberských panstvích za knížete Adama Františka (1703–1732). Disertační práce, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Brno 2016, především s. 53–66.

7) P. Zahradník, *Hluboká, zámek, dějiny objektu*, Praha 2003, nepublikovaný strojopis uložený v archivu NPÚ ÚOP v Českých Budějovicích.

8) M. Šanda, Anton Erhard Martinelli (1684–1747). Vídeňský architekt ve schwarzenberských službách. České Budějovice 2020.

Nabídka titulů vydaných Národním památkovým ústavem, územním odborným pracovištěm středních Čech v Praze

Tituly z naší produkce si můžete objednat a pouze přímo zakoupit na adrese: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště středních Čech, Sabinova 5, pošt. schr. 45, 130 11 Praha 3, e-mail: nesmerakova.hana@npu.cz, tel. 724 959 208 (publikace nezasíláme), nebo na webové adrese www.npu.cz/e-shop. Zde při zaslání poštou se k ceně publikací připočítává poštovné. Publikace naleznete také v prodejně a infocentru NPÚ Na Perštýně 12, Praha 1.

Středověká opevnění českých měst, 1. díl, Výklad **Vladislav Razím**

Praha, NPÚ ÚOP SČ, 2022, 496 s., bohatá obrazová dokumentace, ISBN: 978-80-88339-12-0 1 250 Kč

Do rukou čtenáře se dostává první díl knihy, kterou Národní památkový ústav vydával z praktických důvodů postupně v letech 2019–2022 (3. díl – katalog pro území Moravy a Slezska 2019, 2. díl – katalog pro území Čech 2020, 1. díl – výklad – systematický souhrn 2022).

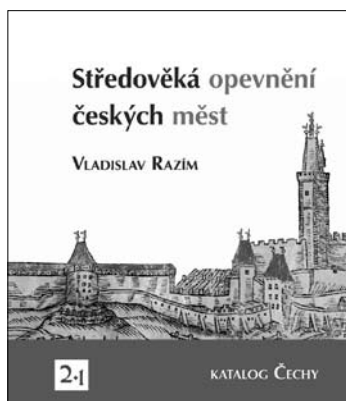
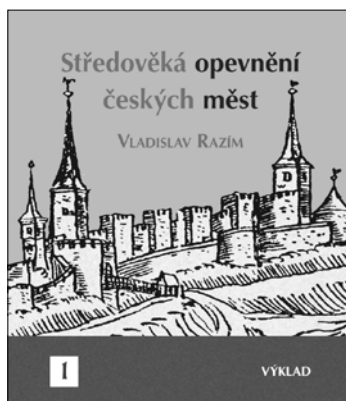
První díl přináší souhrnné kapitoly, které se zabývají základními, nejdůležitějšími tématy výzkumu středověkých městských opevnění. Po úvodu, který se věnuje hlavně postupům a stavu výzkumu, následují kapitoly o úlohách opevněných měst v průběhu středověku, o vývoji a struktuře středověkých měst ve vztahu k jejich hradbám, o stavební podobě a vývoji jednotlivých součástí opevnění, o výstavbě hradeb a jejich obraně, o otázkách provenience a místě českých městských opevnění v evropském středověku. Nechybí ani krátké přehledy o postupném zániku městských opevnění v průběhu 16. – 19. století, o zásadách památkové péče od poloviny 19. století dodnes a o potřebách dalšího zkoumání. Všechny kapitoly jsou doprovázeny bohatými obrazovými přílohami různého druhu a původu, které se doplňují se zobrazeními katalogových děl a v neposlední řadě poskytují také srovnání se zahraničním materiálem.

Knihy se pokouší splatit dlouhodobý badatelský dluh, který vynikal zvláště při srovnání s bohatou historií výzkumu a prezentace středověkých hradů. Je určena především zájemcům o historická města a středověkou fortifikační architekturu, může však být přitažlivá i pro další milovníky historie a jejich hmotných odkazů.

Středověká opevnění českých měst, 2. díl, Čechy **Vladislav Razím**

Praha, NPÚ ÚOP SČ, 2020, 1152 s. (2 svazky), bohatá obrazová dokumentace. 978-80-88339-03-8 2 000 Kč

Druhý svazek knihy kromě přehledu dějin, popisu a nástinu stavebněhistorického vývoje hradeb v jednotlivých městech se hesla katalogu skládají z historických a současných plánových, obrazových a fotografických příloh, které z velké části dosud nikdy nebyly publikovány. Poprvé lze v katalogu nalézt také plány s vyznačením k dnešku dochovaných, různě rozsáhlých zbytků opevnění každého města. Katalog tak poskytuje zejména komplexní představu o celkovém charakteru a stavebních proměnách uvedených městských fortifikací ve středověku (asi do poloviny 16. století) a zároveň ulehčuje dnešnímu zájemci nalézt jejich pozůstatky v často složitém a nepřehledném organismu městské zástavby. Mezi celkem 172 lokalitami dvou-svazkového katalogu Čech však najdeme také města, v nichž se z hradeb nad dnešní úrovní terénu nic nedochovalo, ale jejich existence je doložena prameny. Další poznatky z výzkumu jednotlivých opevnění budou využity v prvním, souhrnném dílu v rámci srovnávacího studia.



Opevnění měst středověké Evropy **Vladislav Razím**

2023, 720 s., bohatá obrazová dokumentace ISBN: 978-80-88339-16-8 1 200 Kč

Opevnění měst se svými věžemi, branami, ochozy a příkopy patřila k hlavním symbolům evropského středověku. Ochrana relikvů tohoto kulturního dědictví je v současnosti velmi důležitá. Kniha je zaměřena na stavebně-historický vývoj městských hradeb měst od raného středověku až po úsvit renesance, nechybí pohled na předchozí starověká období. Text doprovází bohatá fotografická a plánová dokumentace včetně reprezentativní ikonografie. Publikace se řadí díky svému pojetí a rozsahu k nejkomplexnějším dílům na dané téma vůbec.



Dějiny evropské architektury,

IV. díl – Středověké umění evropského Západu

Václav Mencl – Helena Soukupová ed.

Praha, NPÚ ÚOP SČ 2023, 512 s., bohatá obrazová dokumentace ISBN 978-80-88339-15-1 1400 Kč

Čtvrtý svazek Menclových Dějin evropské architektury úzce navazuje na předchozí díl. Obsahuje vývoj gotické architektury od poloviny 12. století do pozdní gotiky. Nejde přitom o monografie jednotlivých staveb, ale o výklad smyslu celkového architektonického vývoje, který autor vidí v souvislostech se středověkou spiritualitou a filosofií.

Václav Mencl **Dějiny evropské architektury IV.**



Skryté půvaby českých sídlišť

Hana Řepková

Praha, NPÚ ÚOP SČ 2023, 352 s., fotografická dokumentace ISBN 978-80-88339-17-5 900 Kč

Knihy odhalují hodnoty sídlišť pro jejich hlubší poznání a rehabilitaci. Podchycuje širokou škálu dosud intaktních domů a detailů staveb hromadné bytové výstavby od konce 19. století do současnosti. Dokumentuje pozoruhodné detaily staveb v obsáhlém katalogu, je sledována hodnota sídlišť po stránce historické, urbanistické, architektonické, umělecké, památkářské a také krajinářské. Česká sídliště jsou zasazena do referenčního rámce sousedních zemí Slovenska, Německa a Polska.

