

DROBNOSTI K BAROKNÍ ARCHITEKTUŘE MORAVY V

Brno (1). Ve Württemberské Zemské knihovně ve Stuttgartu je uložen plán¹ názorující hlavní průčelí jednopatrové budovy o jedenácti okenních osách. Jeho střední části je předložen trojboký rizalit s vchodem do zvýšeného přízemí, na stranách je průčelí zakončeno dvouosými, méně předsunutými a o něco nižšími rizality zakončenými trojúhelníkovým štítem. Vchod a sousední okna vstupního rizalitu jsou spojeny s obálčnými světlíky, okna v jeho prvním poschodí přesahují půlkruhovými záklenky nad korunní římsu. Ostatní okenní otvory, rámované šambránou, jsou v přízemí završeny trojúhelníkovým frontonem, v patře girlandou ve vpadlém poli. Hlavní rizalit (s výjimkou některých částí v patře) a nároží rizalitů bočních mají pásovou rustiku, jinak je průčelí hladce omítnuto. Nad vchodem, v parapetu sousedních oken a v tympanonech štítů jsou různé válečnické emblémy. Budovu kryje vysoká mansardová střecha s téměř věžovitým útvarem nad hlavním rizalitem. Při horním okraji plánu je legenda: Das Zeug-Hauss in Brünn / 1740 d. 20. 8br, při spodním okraji měřítko (0) — 70 Pieds, nakreslené a popsané asi touž rukou. Z označení plánu vyplývá, že jde o návrh hlavního průčelí nové brněnské zbrojnice, která měla vystřídát starý arsenál na Mečové ulici,² a nešlo-li ovšem jen o jeho částečnou obnovu. Nesignovaný plán (datovaný shodou okolností dnem úmrtí Karla VI.) je nicméně významný především uměleckohistoricky. Na první pohled je totiž patrné, že jeho neznámý autor byl orientován na umění francouzské barokní klasiky a že pracoval s tvary charakteristickými pro její pozdní fázi. Jejich znalost a jistota, s jakou je všude použil, i označení měrné jednotky (jež může být ovšem také módní) by mohly svědčit i pro francouzský původ architekta, který se mohl v Brně uplatnit v souvislosti se zamýšlenou modernizací městských fortifikačních zařízení. Spolu se židlochovickým zámekem a s nejstaršími francouzsky zaměřenými pracemi Františka Antonína Grimma jeho výtvar představuje v barokní architektuře Moravy asi první projev této orientace.

Brno (2). Ze stejné sbírky jako předchozí návrh pochází i další plán³ vztahující se k Brnu. Představuje v pravé polovině nárys posledního patra věže s okenním otvorem, s kruhovým ciferníkem hodin mezi obloukovitě vedeným architrávem a stříškovitě zvednutou římsou a s patrovým, lucernovitým zastřešením; v levé půli je půdorys a nárys trámové konstrukce tohoto zastřešení. Při horním okraji uprostřed je legenda: Der Jesuiter Thurn zu Brün in Maehren, vlevo dole neoznačené měřítko. Plán není signován ani datován. Podle technického rukopisu i rukopisu označení je však nepochybné, že ho zhotovil autor návrhu na zbrojnici (srov. Brno /1/). Obtížnější je nalézt pohnutku, jež vedla ke vzniku projektu této úpravy věže brněnského jezuitského kostela. V letech 1732—1733 totiž Mořic Grimm věž zvýšil o nové zvonicevé patro a nově ji zastřešil.³ Poněvadž o bezprostředně následujícím poškození nebo zničení horních částí věže a nezbytnosti jejich další opravy není nic známo, zdá se jako nejpřijatelnější výklad, že zároveň s Grimmem byl k vypracování plánu vybidnut další architekt. Odkrýt jeho totožnost je však i v tomto případě nesnadné. Nicméně rovněž tento návrh ukazuje, že autorův formální aparát nevycházel z vrcholného baroka a z jeho doznívání, nýbrž že spíše inklinoval k střízlivým formám nadcházejícího klasicismu. Charakteristickým

¹ Sammlung Nicolai, sv. I, f. 21. Za laskavé upozornění, ofotografování i souhlas k uveřejnění děkuji doc. dr. H. Lorenzovi z Institutu für Kunstgeschichte der Universität Wien.

² Roku 1774 byl — jako dům č. 222 na Zelném trhu — prodán zednickému a tesařskému mistru Janu Václavovi Eitelbergrovi, který ho přestavěl. Srov. M. Trapp, *Beiträge zum bürgerlichen Militarismus Brünn's*, Brünn 1873, 33.

³ Srov. pozn. 1. Plán se nachází ve sv. V, f. 79.

³ Srov. V. Richter, *K dílu architekta Mořice Grimma*, Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1933, Praha 1934, 9. Tamtéž o snesení střechy věže roku 1843.

a zřejmě oblíbeným detailem, který by popřípadě mohl pomoci jednou ho odhalit, je květ o střídavém počtu listů, uplatněný u věže na nejrůznějších místech patra i ve spojení s větévkou či ratolestí, u zbrojnice na šambránách přízemních oken.

Fryšava (okr. Žďár nad Sázavou). Z 10. června 1781 pochází rozpočet na novostavbu kostela sv. Matouše, kaplanky a školníkovy bytu, vypracovaný v Brně a signovaný J. W. Eytelberger⁴. K rozpočtu je přiložen půdorys kostela představující jednodlnou stavbu se čtvercovým kněžištěm s půlkruhovým závěrem a sakristií na epistolní straně; loď je na něm zaklenuta valenou klenbou s výšecemi. Dále je připojen půdorys a nárys kaplanky, rovněž volně stojící prosté stavby se symetricky řešeným, na nárožích bosovaným průčelím o sedmi okenních osách a dvou bočních vchodech. Projektantem kostela, vystavěného roku 1788, i obou dalších objektů, byl brněnský stavitel, zednický a tesařský mistr Jan Václav Eitelberger, který v letech 1790—1791 pracoval⁵ v městě pro téhož stavebníka — nadační ústav Mariánská škola — na rozšíření a zvýšení ústavní budovy na nároží dnešní Gagarinovy a Běhounské (Etnografický ústav Moravského muzea). — Autorem hlavního oltářního obrazu ve fryšavském kostele byl velkomeziříčský malíř Jan Strčanovský.⁶

Herálec. Na novostavbu kostela sv. Kateřiny, vystavěného roku 1784, vypracoval 28. srpna 1783 rozpočet novoměstský zednický mistr František Hromádka, od něhož se dochoval i připojený příčný řez jednoduchou jednodlnou stavbou.⁷

Jaroměřice. Skrovná literatura o Santiniho poutním kostele Povýšení sv. Kříže (1712—1714) se oprávněně soustředila na jeho půdorys a hlavní průčelí. V této souvislosti zaznamenala zejména „pozoruhodnou blízkost“ obou ke kostelu sv. Voršily v Praze, „navázání“ na půdorysný rozvrh kolovratské kaple sv. Anny v kostele sv. Mikuláše v Praze na Malé Straně a „převzetí“ schématu fasády ze střední části svatomikulášského průčelí, přičemž v této „systematické návaznosti“ spatřovala „neustálý vzestup umělcovy tvůrčí autonomie“. Morfologicky jde jistě o postřehy (jež by bylo možno rozhojnit), které jsou namístě. Pouze formalisticky je však sotva možné uspokojivě vyložit zrod Santiniho staveb, tím méně stavby tak významné, jako je jaroměřická svatyně. Nedovolují to už známé okolnosti jejího vzniku, především záměr Františka Michala Augusta Šubíře z Chobyně vybudovat na vrchu Kalvárii za vsí na místě starší barokní kaple kostel jako část větší kalvárského souboru. Bylo by jistě třeba přezkoušet údaje uvedené neznámým autorem v propagačním spisku^{7a} a nekriticky přejímané odbornou literaturou. Nelze však pochybovat o tom, že mají věcné jádro. Podle nich souhlasil stavebník s myšlenkou františkána Hieronyma Weitha z Moravské Třebové, aby kostel zahrnoval všechna tajemství Kristova utrpení podle jeruzalémského vzoru, i s tím, aby Weith, který předtím Jeruzalém navštívil a znal topografii tamějšího chrámového okrsku, vypracoval plán rozmístění jednotlivých zastavení křížové cesty. Mimoto si Šubíř snad dal před zahájením stavebních prací poslat „plán“ jeruzalémské baziliky a vyzval nejmenovaného architekta, aby pro Kalvárii navrhl baziliku podobnou. Je málo pravděpodobné, že by za těchto okolností Santini řešil kostel, jímž měl soubor symbolizujících staveb vyvrcholit, jen jako formální problém. Podobně je ovšem nepravděpodobné, že by v souvislosti s ideovým konceptem H. Weitha,

⁴ Státní oblastní archiv v Brně, F 21/206.

⁵ Spolu s Františkem Hromádkou a snad i s Josefem Zeislem? Státní oblastní archiv v Brně, F 21/110. Srov. také H. Čáďová-Flodrová—K. Fuchs—S. Sommer, *Rekonstrukce někdejšího paláce šlechticů v Brně*, Zprávy památkové péče 20, 1960, 161 n.

⁶ Státní oblastní archiv v Brně, B 16/447.

⁷ Státní oblastní archiv v Brně, F 21/206.

^{7a} Jaroměřitz bei Gewitsch und der Wallfahrtsort „Kalvarienberg“, Jaroměřitz b. d. (po 1932). — K rukopisu F. Schupplera, *Annalecta... Sacri Montis Calvariae... 1737*, ułożenému na jaroměřické faře, mně zatím nebyl umožněn přístup. Srov. D. Hejzlová, *Moravské barokní stavby Giovanni Santiniho*, disert. práce KU v Praze, 1950, 60 n.

popřípadě F. M. A. Šubíře navštívil Jeruzalém, aby z autopsie poznal rozvrh kalvárského souboru nebo osnovu baziliky. O tom ho asi dostatečně zpravil Weith nebo plán objednaný stavebníkem. Avšak zatímco v otázce rozmístění jednotlivých staveb Santini mohl jeho informace sotva zužitkovat — podílel se na ní totiž asi jen jako konzultant —, bylo tomu u kostela podstatně jinak. Z analýzy jeho půdorysu vyplývá, že zcela ojedinělá konfigurace příčné podélné svatyně, od níž je ovšem třeba si odmyslet přístavby sakristie, panské oratoře nad ní (1782) a patrně i getsemanské zahrady, je výsledkem zrcadlově symetrického spojení dvou centralizujících útvarů. Jde o čtyřlísty s dvěma dvojicemi nestejně hlubokých apsid, z nichž mělké vnitřní se tvarem neuplatňují. Základní myšlenkou půdorysné kompozice je tedy duplicita chrámové stavby nebo těsné sousedství dvou kostelních staveb. V souvislosti s programem zástavby Kalvárie a požadovanou podobností s jeruzalémskou bazilikou se ovšem snadno vybaví komplex konstantinovských staveb v Jeruzalémě s hlavními budovami baziliky „hrobního“ a biskupského kostela a rotundy Zmrtvýchvstání, spojené s ním atriem. Ideově úzce související stavby však netvořily jedinou, třebaže nejzřetelnější se nabízející dvojici. Sama bazilika byla podvojným útvarem, poněvadž pod kostelem Nalezení sv. Kříže se nalézala velká kaple sv. Heleny, a podobně Anastasis sestávala ze dvou kruhových „lodí“ vzájemně oddělených patrovou arkaturou. Inspiračních možností bylo tedy několik. Je však otázka, do jaké míry si Santini mohl „vybrat“, byl-li postaven před úkol vypracovat projekt k dominantě poutního kalvárského souboru. Poněvadž hlavní stavbou v jeruzalémské dvojici bylo Anastasis nad domnělým Kristovým hrobem, zdá se nicméně nepochybné, že jak Weith při vypracování ideového a ikonografického konceptu celého okrsku, tak Santini při úvahách o podobě kostela měl na mysli tuto svatyni. Tomu by odpovídal i titul *Povýšení sv. Kříže*, jež měla stavba nést a jež měl patrně symbolizovat znovunalezení — tj. jakési zmrtvýchvstání, anastasis — uloupeného kříže. Z hlediska těchto velmi pravděpodobných souvislostí se jaroměřický kostel jeví jako volná narážka na jeruzalémský vzor. Zdá se však, že jeruzalémský topos sehrál v Santiniho, či spíše Weithových úvahách ještě jinou úlohu. Sloučením vnitřních apsid vznikl totiž mezi jejich hranami obdélník, na východní straně prodloužený o drobný pilířový oltář. Je dosti možné, že tento ideový a zároveň i geometrický střed stavby, zřetelně vyjádřený a zdůrazněný právě umístěním oltáře,⁸ měl vyvolat představu pravouhlé „celly“ starokřesťanských centrál, tedy místa, kam mělo sestoupit svaté město, nový Jeruzalém z Janova Zjevení. V tom případě by i tato okolnost svědčila pro to, že Santini (Weith) ve svých úvahách vyšel ze stavby Anastase, pokládané už současnými prameny za „přesnou zprávu“ o nebeském Jeruzalémě.⁹ Možnost takového náznačkového sloučení historického Jeruzaléma s apokalyptickým nebeským připouští vedle celkového pojetí jaroměřického poutního okrsku i jeho ostatní stavby. S největší pravděpodobností jsou však mladší než kostel a je otázka, zasáhl-li Santini vůbec do jejich výstavby. Nicméně jistou narážku na tento přírůstek lze spatřovat v samotném kostele, a to v trojici vstupů (střední je slepý) na hlavním průčelí, připomínající tři brány z Janova vidění. Celkový historizující záměr stavby, zřetelně naznačený již půdorysem, je ovšem nepochybný. Jeho výmluvným svědectvím je středověká forma klenebního útvaru, kterou Santini zvolil pro překrytí společného prostoru obou „centrál“: jde o křížovou žebrovou klenbu s kruhovým svorníkem.

Sledovat dále naznačenou interpretaci bez autentického příslušného dokladu by bylo metodologicky nezodpovědné. I přes její přibližnost je však zřejmé, že u zrodu jaroměřického poutního kostela byla myšlenka volného podobenství s proslulým jeruzalémským poutním místem, nikoli úsilí nalézt nezvyklý architektonický útvar. Svědčí o projektantově mistrovství, že symbolizující řeči architektonické formy dokázal položit přesnou hranici a že sloučil vyjádření základní ideje stavby s řešením aktuálních problémů soudobé architektury. Přirozenou cestou tak dospěl

⁸ Jeho původní vzhled byl nepochybně jiný. Mimo jiné bylo místo mezi pilíři přinejmenším v horní části prázdné.

⁹ Srov. například M. Rossi — A. Rovetta, *Infagini sullo spazio ecclesiale immaginate della Gerusalemme celeste*, v katalogu *La Gerusalemme celeste*, Milano 1983, 78.

k další variantě spojení centrálního útvaru s podélným, k pojetí stavby jako plně plastického, v prostoru rozvinutého tělesa a zároveň k vytvoření dynamického, konkávně a konvexně prohnutého průčelí, patrně nejvíc odpovídajícího jak myšlenke kalvárského dramatu, tak i současným tendencím „radikálního“ proudu.¹⁰

Křižanov (?). V textu obligace sepsané v Praze 29. dubna 1723 uvedl Jan Josef ze Schwalbenfeldu, že „... der H. Johann Santin Aychl, bürgerlicher Inschienenirer [sic!] d. königl. kleinern Stadt Prag, mir zu meiner besondern Nothdurfft und auf mein bittliches Ersuchen an bahren Geldt ohne einige Zuschlag... drey Hundert Tausend Gulden rf. vorgelleihen und vorgestrecket, welche 3000 so ich auch zugezehlt zu meinen Händen richtig und auf einmahl erhalten habe...“. Zároveň pojistil vypůjčené peníze hypotékou na svém křižanovském panství.¹¹ V souvislosti s touto půjčkou se pochopitelně vynoří otázka, jak se J. J. Schwalbenfeld dostal k Santinimu. Odpověď na ni nečiní nicméně obtíž. Jak zjistil V. Kotrba, Santini koupil roku 1705 od otce půjčujícího Jiřího Václava ze Schwalbenfeldu, úředníka české dvorské kanceláře, dům v Praze na Malé Straně v Nerudově ulici.¹² Buď v jeho bezprostřední blízkosti nebo někde poblíž Schwalbenfeldové vlastnili další dům, a to přinejmenším do roku 1732, kdy zemřel Jan Josef a kdy je v soupisu jeho pozůstalosti uveden dům „in der Spornen Gassen“.¹³ Otec i syn se tedy se Santinim znali a tak pravděpodobně hlavní pohnutkou k půjčce byl tento dlouholetý sousedský vztah. Schwalbenfeldové však „sousedili“ se Santinim, činným od roku 1705 nebo 1706 s přestávkami až do své smrti pro žďárský klášter, i svým křižanovským panstvím. Je tedy možné, že se setkávali také na Moravě. Nelze proto vyloučit domněnku, že po požáru goticko-renesančně-raně barokního zámku roku 1710, kdy ho Jiří Václav koupil od Maximiliána Oldřicha Kounice, se Santini nějakým způsobem — snad jako konzultant — podílel na projektu jeho barokní obnovy, popřípadě i úpravy kaple sv. Barbory před ním.¹⁴ Vyřešit tuto otázku by dnes ovšem mohl pouze nálezkem písemného či plánového dokladu nebo alespoň zaměření zámku z doby před jeho důkladnou novorenesanční přestavbou od roku 1866.¹⁵ Není také bez zajímavosti — i z hlediska vztahu Schwalbenfeldů k Santinimu — že žďárský opat Vejmluva koupil roku 1725 od Jana Josefa knihovnu jeho otce.¹⁶

Lechovice. V souvislosti s novými poznatky o stavebních dějinách zámku v Marcheggu naznačil P. Fidler možnost číst jméno vídeňského stavitele, zaznamenané Cerronim u lechovického poutního kostela, nikoli jako Christian Danel, nýbrž jako Christian Oedtl.¹⁷ Přes inkoustovou skvrnu, která poněkud znesnadňuje čtení jména, se však zdá nepochybné, že Cerroni má na tomto místě¹⁸ skutečně Danel, popřípadě Daniel. Nicméně je nejvýš pravděpodobné, že Fidlerův nápad má správné

¹⁰ Podle opatovické děkanské matriky, Státní oblastní archiv v Brně, B 16/389, byly na průčelí — jistě nad římsou — čtyři kamenné sochy andělů s atributy Kristova utrpení.

¹¹ Státní oblastní archiv v Brně, E 8/12/591.

¹² V. Kotrba, *Původ a život architekta Jana Blažeje Santiniho-Aichla 1677 až 1723*, Umění 16, 1968, 550 a pozn. 65, a též, *Česká barokní gotika*, Praha 1976, 136, 151, pozn. 65.

¹³ Státní oblastní archiv v Brně, E 8/12/607.

¹⁴ Zámecká kaple sice byla barokována, Santiniho autorství je však přinejmenším značně sporné. K tomu J. Sedlák, Santiniho stavby na Žďársku a památková péče, Umění 22, 1974, 28. Na obnovu křižanovského zámku či kaple snad pomýšleli už Kounicové kolem roku 1702. Srov. M. Stehlík, D. Martinelli, *Giov. Giuliani a A. Lanzani v kounicovské korespondenci*, SPFFBU F 12, 1968, 121 n.

¹⁵ A. Kratochvíl, *Vel.-Meziříčský okres*, Vlastivěda moravská, Brno 1907, 260.

¹⁶ A. Kratochvíl, l. c., 233, pozn. 2.

¹⁷ P. Fidler, *Zur Baugeschichte des Schlosses Marchegg und seinen barockzeitlichen Umbauten durch Philiberto Luchese und Christian Oedtl*, Unsere Heimat 49, 1978, 187.

¹⁸ J. P. Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren. Erste Abtheilung*, 1807, f. 222 v. Státní oblastní archiv v Brně, G 12 I/33.

jádro, a to v tom smyslu, že Cerroni četl jméno Oedtl (Oettel atd.) špatně, nebo že popřípadě opsal už jeho starší nesprávné čtení. Ve své nedávné studii o Oedtlovi vyšel W. G. Rizzi z Fidlerova výkladu a připsal téměř s jistotou lechovický chrám Christianu Alexandrovi Oedtlovi.¹⁹ Svou atribuci podepřel domněle přímou souvislostí mezi lechovickým kostelem a Steinlovými stavbami kostela sv. Doroty ve Vídní a farního kostela v Laxenburgu, které Oedtl prováděl, popřípadě o některé charakteristické tvarové detaily. Rizziho úvahy jsou nepochybně oprávněné, je však možno je korigovat a doplnit dalšími údaji. Především lze pochybovat o tom, že projektant lechovické stavby vyšel při volbě půdorysu jejího dostředného jádra z laxenburského farního kostela. Zatímco tam byla zvolené konfiguraci — čtverec s dvěma dvojicemi nestejně hlubokých půlkruhů — přes lehký důraz na podélné ose ponechána základní vlastnost centrály, je lechovická stavba v podstatě podélným útvarem se zdůrazněným středem. Longitudinalita osnovy je přitom důsledná, poněvadž je vytvořena jak prostorovým uspořádáním, tak seskupením hmot na vnějšku. Na podélné ose leží pět prostorových útvarů, jejichž hloubkovou tendenci uprostřed potlačuje jakási příčná loď v polovině podélné, jejíž ramena jsou hloubkou i tvarem poněkud osamostatněna; jejich přináležitost prostoru pod kopulí je proto značně volná, což je podtrženo i tím, že není možno je od vchodu do lodí pohledově obsáhnout. Také zvnějšku je stavba míněna jako podélný hmotný útvar rozepjatý mezi dvojici ortogonálně postavených věží a přístavků s oratořemi po stranách kněžiště, stejně vysokého jako podélná i příčná „loď“. Půdorysná osnova lechovické stavby má tedy s laxenburským kostelem jen málo společného. Také Rizzi si byl jejich odlišných vlastností vědom, vysvětlil je však tím, že prostorový koncept rakouského kostela zůstal ve vlastním účinu staviteli lechovické svatyně utajen a že mu byla přístupná jen vnějšková forma. Promyšlená konstrukce lechovického půdorysu, jejíž základní měrnou jednotkou byl poloměr kružnice vepsané čtverci pod kopulí, tomuto výkladu však odporuje. Podobně tak zcela nepřesvědčuje Rizziho závěr, že při představě dvouvěžové fasády padla Oedtlůva volba na Steinlův vídeňský kostel sv. Doroty, asi od roku 1702 jím prováděný. Mohutná patřová, téměř půlválcová exedra jeho vstupního průčelí, plynule přecházející do vnitřních zdí ji flankujících věží, se při pohledu na lechovickou hlavní fasádu ovšem snadno vybaví. Tím je však podobnost mezi průčelími obou staveb vyčerpána, poněvadž smyslem vstupní části lechovického průčelí je dynamický protiklad dvou kontrastně utvářených těles, nikoli vytvoření poloskryté vstupní jímky prostorově odsazené od přilehlého prostranství. Do jaké míry bylo při konceptu průčelí v Lechovicích vůdčí myšlenkou toto sousedství vypouklého a vydutého útvaru, ukazuje také jeho opakování i horizontálním směrem: s konvexní zdí předšně sousedí konkávně prohnuté zdi věží. Projektant této pozoruhodné konfigurace se proto mohl inspirovat nejen Steinlovými výtvy, ale také Fischerovými salzburskými stavbami, které jistě dobře znal, zejména kostelem sv. Trojice. Ostatně také půdorysně se lechovická stavba zdá být redukcí Fischerova kolejního kostela, z něhož byly vypuštěny oválné kaple mezi rameny kříže. Ať už však podnět k tvaru fasády vyšel od Steinla či Fischera, rozhodující je, jak s ním projektant naložil. Z tohoto hlediska se kostel v Lechovicích jeví jako značně autochtonní čin, který na moravské půdě ojedinělým způsobem završil dynamické tendence rakouského vrcholného baroka.

O to závažnější je správné řešení otázek autorství a doby jeho vzniku, jež ovšem zdaleka není snadné. V náčrtu historie stavby²⁰ jsem uvedl, že zhotovení plánu k ní spadá pravděpodobně do roku 1716. Dosud neznámý údaj z louchéckého diáře o položení základního kamene ke kostelu 1. července 1715²¹ však dovoluje posunout vypracování plánu přinejmenším k tomuto datu, jež nicméně zůstává jen datem ante quem. Je totiž třeba uvážít, že na stavbu louchécké opatství pomýšlelo — jak známo — už roku 1700 a že projekt nebo alespoň předběžný plán mohl tedy vzniknout kdykoli mezi lety 1700 a 1715. Ani dějiny vlastní výstavby chrámu nejsou doloženy v úplnosti. V září roku 1730 byl sice vysvěcen, z téhož roku však

¹⁹ W. G. Rizzi, *Der Tiroler Barockbaumeister Christian Alexander Oedtl, das Fenster*, seš. 28, 1981, 2848.

²⁰ *Drobnosti k barokní architektuře Moravy I*, SPFFBU F 19—20, 1975—76, 119 n.

²¹ Za jeho laskavé sdělení děkuji dr. A. Jirkovi.

pochází nárys jeho vstupní fasády od zatím blíže neznámého monogramisty F. G. Vzhledem k době vysvěcení, popřípadě vzniku hlavního portálu s letopočtem 1722 W. G. Rizzi tomuto plánu nepřikládá význam a domnívá se, že snad jde o vlastnoruční Oedtlovu kresbu, která byla teprve později popsána. Nehledě k malé pravděpodobnosti tohoto výkladu — za F. G. je připojeno fecit(!) — zaráží okolnost, která jak Rizzimu, tak o něco dříve mně unikla. První patro fasády mezi věžemi a volutová atika nad ním jsou totiž na plánu pojety jako rovná plocha, nikoli jako konkávní zeď! Poněvadž je rovněž málo pravděpodobné, že autor obě partie velmi pečlivě provedené lavírované kresby opomenul vystínovat a poněvadž předsíní i věže s hodinami již stály,²² je nepochybné, že nárys vznikl kvůli této části, jež ještě nebyla provedena. Tomu odpovídají i zprávy z let 1726 a 1728 o zbožných darech (vždy po jednom tisíci zlatých) na stavbu.²³ Jak měla průčelní zeď vypadat původně, není zřejmé, protože jak plán s půdorysem celé stavby, tak plán s půdorysem předsíně a věží pod nárysem průčelí zachycuje jen její přízemí. Lze však předpokládat, že její konkávní prohnutí bylo nad předsíní zamýšleno už od začátku. Proč mělo být zaměřeno za konzervativní rovné a proč se stavebník posléze přece jen přiklonil k původnímu řešení, zůstane už asi neobjasněno.

Podobné nejasnosti provází i otázku navrhovatele lechovické stavby. Rizziho domněnka o Oedtlově autorství byla sice podepřena zprávou o vybudování svatyně Christianem Oedtem, připojenou k zmíněnému záznamu o kladení základního kamene, nicméně její konstrukce založená na Fidlerově návrhu a na vztazích kostela k oběma Steinlovým stavbám je dosti labilní. Oedtem navržené sakrální stavby jsou zatím neznámé a srovnání s jeho dosti charakteristickým formálním projevem uplatňovaným na palácích a domech, na nichž se především nikde nevyskytla obdobná dynamická tendence, svědčí v jeho neprospěch. Mimoto text z diáře „... pro capella... magistro Viennensi aulico [sic] Christiano Ötl exstructa“ musí být interpretován tak, že mistr Oedtl chrám vystavěl, tj. že byl provádějící silou, nikoli navrhovatelem. To ovšem nevylučuje možnost, písemnými prameny málokdy zaznamenanou, že ho nejen vystavěl, ale také navrhl. V Oedtlově případě byla tato praxe spíše běžná než výjimečná. I tu by měla rozhodnout srovnávací analýza užitě soustavy a forem, jež však pro malou znalost Oedtlova díla zatím asi nemá smysl.

Opava. Jen ojediněle lze vznik a stavební dějiny menších barokních paláců a měšťanských domů doložit písemností, která by uváděla jméno jejich projektanta. Není-li šťastnou shodou okolností v některém z archívních fondů dochován signovaný plán stavby, je historik umění v nejednoduché otázce jejího autorství odkázán na srovnávací metodu. Výsledky, k nimž badatel její pomocí dospěje, jsou ovšem často sporné. A to i tam, kde jde o dílo tak vyhraněných formálních vlastností, jako je tomu u Sobkova paláce v Opavě, zejména u jeho uličního průčelí. Jeho rozvržení i tvary, jimiž bylo provedeno, jsou natolik osobité, že by nemělo činit potíže nalézt obdobně pojetý výtvor — pokud ovšem vznikl, popřípadě pokud rovněž zůstal dochován. Sobkově paláci, vystavěnému patrně v letech 1731 až 1732 pro Karla Josefa Rogojského z Rohožniku a stojícímu dosud v barokní moravsko-slezské architektuře zcela izolovaně, tvoří takovou tvarovou dobu zámek v blízkých Kravařích. Stavba, jež vznikla úpravou a rozšířením manýristické budovy ve dvacátých letech 18. století a hotova byla asi brzy po roce 1730, má s opavským palácem formálně tolik společného, že se zdá nepochybně i jejich společné autorství. Stačí poukázat na totožný kompoziční princip rizalitu obou staveb a na shody některých tvarových detailů. Charakteristické rysy vstupního rizalitu paláce — spojení se zdí průčelí křivkou, převýšení zdí o patro a splnutí všech jeho otvorů, popřípadě obrazu P. Marie s dítětem v jeden celek vrcholící trojúhelníkovým štítem — uplatnil projektant také u kravařského zámku: mohutný rizalit konkávně předsazeného tělesa kaple je ve středním poli složen stejným způsobem. A také tam jsou jednotlivé části provázeny stereotomně vyhloubenými poli (vpadlé dřívky pilastrů). Možnost Dvořákovské „paralelnosti samostatného jevu“ lze přitom

²² Roku 1725 stály již také varhany, jak alespoň uvádí G. Wolný, *Kirchliche Topographie von Mähren II/IV*, Brünn 1861, 266 n. Pokud nebyly zatímne uloženy jinde, stály v tom případě už na dnešním místě, poněvadž zadní zeď předsíně byla jistě vystavěna až do úrovně oblouku na kruchtě.

²³ Státní oblastní archiv v Brně, E 57/G 10 a E 57/G 9.

vyloučit, poněvadž podobně totožné jsou četné další tvarové prostředky. Tak například stejné je „armování“ nároží, u kravařského zámku bohatší tím, že jde o jakýsi bastardní pilástr (kanelovaná hlavice ve vlysu římsy), jehož dílek je sestaven z nestejně vysokých a nestejně širokých vpadlých rámovaných polí a spojen týmiž útvary na skoseném nároží s pilastrem sousedním; stejná je pásová bosáž v přízemí paláce a na vstupním rizalitu zámku zakončená podloženými klenáky nesoucími římsu; stejné jsou klenáky paláce a klenáky v nádvoří zámku s půlobloučkovým štítkem s čabroukou ve vpadlém poli; stejné jsou vysoko položené nadokenné dvoudílné římsy uprostřed zakončené volutou a spojené v těchto místech dole i nahoře s dalšími motivy; stejný je dekorativní motiv aliančního znaku ve štítu paláce a v suprafenestrech prvního patra křídla s kaplí; stejný je mřížkový ornament s vkládanými diamantovými rosetami, užitý na paláci v rámu balkónových dveří, na zámku například ve výplních pilastrů rizalitu s kaplí. Poněvadž dosud není známý ani autor přestavby kravařského zámku, může se zdát, že výsledky srovnání, toto tertium comparationis, nejsou přes jejich značnou přesvědčivost k ničemu. Nicméně nejde o samoúčelnost bludného kruhu. Nalezené podobné dílo nebo — jako u obou slezských staveb — dílo z téže ruky, jež je pouze ojediněle jen replikou výchozího, přinejmenším rozšiřuje poznatý repertoár užitých soustav a tvarů a zvětšuje tak možnost odhalení jejich projektanta. Pokud nebude v případě opavské a kravařské stavby odkryt nálezem písemné zprávy nebo plánu, bude ovšem třeba provést jejich podrobné srovnání s obdobně zaměřenou rakouskou architekturou.²⁴ Zatím lze jen předběžně upozornit na to, že princip kompozice i většina formálních útvarů a motivů osciluje kolem Hildebrandtovy tvorby. Nikoli ovšem v tom smyslu, že za navrhovatele obou staveb by bylo možno pokládat J. L. Hildebrandta. Tomu brání už jejich jistý „stavitelský“ ráz, který lze sotva připsat na vrub změnám provedeným výkonným stavitelem. Nepochybně ho však bude nutno hledat v okruhu Hildebrandtovi názorově velmi blízkých spolupracovníků, především těch, kteří si osvojili nejen jeho charakteristické tvarové detaily, ale i schopnost sestavit je v působivý celek.²⁵

Paskov. Zednický mistr Valentin Deutsch, projektant kostela sv. Vavřince vystavěného v letech 1740—1746,²⁶ vykonával, jak se zdá, nějaký čas také funkci olomouckého kapitulního stavitele.²⁷

Prlov (?). V knihovně Rakouského Spolku inženýrů a architektů ve Vídni je ve sborníku²⁸ sestaveném vídeňským architektem Franzem Sebastianem Rosenstinglem (1702—1785) uložen plán,²⁹ znázorňující půdorys chrámové stavby. Jde o jednoduchý kostel s dvouvěžovým průčelím nad schodištěm o dvanácti stupních, o něco užším, podélně obdélným polem s kruchtou zaklenutým valenou klenbou na pasech a přecházejícím dosti neorganicky do přičně položeného velkého oválu lodi (jež měla být jistě překryta dřevěnou kopulí), na protilehlé straně ústící do kněžiště hlubokého jako prostora před lodí a zakončeného půlválcovým závěrem. Ke kněžišti přiléhají na obou stranách patrové přístavky sakristie a prostory neznámého určení (asi kaple). Přízemí pravé věže je upraveno jako kaple na půdorysu oválu. Mezi věžemi je menší vížka s konkávně prohnutými zdmi. Na epistolní straně se do půdorysu promítá také korunní římsa, v levé polovině narýsovaná

²⁴ Je velmi pravděpodobné, že s oběma stavbami — zejména se Sobkovým domem — souvisí Blücherův palác v Opavě. Nasvědčuje tomu jak shoda celkového rozvržení fasády, tak podobnost některých formálních motivů, například pásové bosáže.

²⁵ Projektant stavby navrhl asi i mobiliář kaple, jak ukazuje zejména pozoruhodný rám hlavního oltářního obrazu.

²⁶ L. Mlčák, *Státní seznam nemovitých kulturních památek okresu Frýdek-Místek*, Ostrava 1980, 89.

²⁷ Státní oblastní archív v Brně, B 16/836.

²⁸ Označeném Kirchen-Bau, inv. čís. 903.

²⁹ Připojen ke sborníku v dodatku pod číslem XXVIII. Za laskavé upozornění, ofotografování i souhlas k uveřejnění děkuji doc. dr. H. Lorenzovi z Institutu für Kunstgeschichte der Universität Wien.

jen u věže. Na fotografii plánu lze na podélné ose oválu rozeznat vpichy po kružítku. Při spodním okraji plánu je měřítko 1—6 Wiener Klafter, pod ním (toutež rukou) legenda: Grund Riss von der Kirchen zu Bärlau in Mähren Anno 1740. Vpravo nahoře je patrně tužkou napsáno číslo 107. Pokud nejde v legendě o mylnou informaci, je moravské určení plánu jisté. Méně jednoznačná je však identifikace obce, pro kterou byl kostel projektován a která se na plánu nazývá Bärlau. Se značnou pravděpodobností jde však o nynější malou obec Prlov východně od Vizovic. Záměr vybudovat zde kolem roku 1740 poměrně velký kostel souvisí patrně s nezdařeným úsilím tehdejšího majitele vizovického panství Josefa Minkwitze z Minkwitzburku a jezuitů v Uherském Hradišti obrátit evangelické obyvatele Prlova a blízkých obcí³⁰ na katolickou víru. Okolnosti, za kterých tento úmysl vznikl, ani důvody, proč nebyl realizován, se už asi sotva podaří objasnit. Podobně obtížné je vyjádřit se k otázce navrhovatele plánu. Je možné, že jím byl sám F. S. Rosenstingl³¹, jehož dílo neznám. Je však také možné, že tento průměrný výtvarník, zajímavý jen nepřilíhivým pokusem sloučit podélně orientovanou stavbu s centrální, buď vyšel z prostředí uherskohradištské jezuitské koleje nebo byl dílem stavitele či zednického mistra, který pro ni pracoval.

Rozsochy. V letech 1763—1767 byl úplně přestavěn původně pozdně románský kostel sv. Bartoloměje.³² Zatímco kněžiště s půlválcovým závěrem a loď s opěrnými pilíři byly řešeny velmi prostě, byla vstupní fasáda pojata značně náročně. K nárožím lodí, jež byla prodloužena, byly připojeny mohutné hranolové věže, a to tak, že polovinou své strany byly přisazeny k bočním zdem lodí. Tak vzniklo doširoka rozvinuté průčelí s hluboko zasunutým středem západní zdi lodí. Rovněž tvarově byla přístavba vybavena bohatěji, jak to ukazují zejména věže, jejichž čtvrtkruhové vybrané nároží jsou osazena podložnými pilastry s výplněmi. Autorem této pozoruhodné přestavby byl nepochybně zednický mistr Antonín Hradešinský. V účtech duchovního úřadu dolnorozánsko-bystřického panství³³ a popřípadě i v připojených kostelních účtech je sice důsledně uváděn jako zedník, nicméně Protocollum domesticum rozsošské farnosti,³⁴ založené v prvním roce stavby, ho tituluje „architectus“. Z duchovních účtů se lze dovědět také jména některých umělců, kteří se v době výstavby podíleli na sochařských a malířských pracích pro kostel, a většinou i honorář, který za ně dostali. Tak autorem hlavního oltáře byl Ondřej Schweigl (50 zl.), dvou bočních oltářů žďárský sochař Georg (jindy Gregor) Hausser, který byl i autorem dvou soch andělů (45 zl.) a dvou rámu (6 zl.) asi podle nákrešů bobrovského malíře Josefa Šabarta (jeden — nesignovaný — nákres tužkou je přiložen), čtrnácti obrazů křížové cesty František Vavřinec Korompay (172 zl. 11 kr.), který namaloval i obrazy sv. Anny (?), sv. Josefa, sv. Jana Nep. a Františka Serafinského. Dále jsou zaznamenáni ještě bystřický malíř Antonín Bělík (Bílek) a „štafir“ Alexy.

Valtice. Dějiny valtického farního chrámu jsou značně dlouhé: roku 1631 byl — asi po složitých předchozích přípravách (roku 1602 je řeč o modelu nového chrámu)³⁵ — položen základní kámen k jeho stavbě, roku 1671 byl kostel vysvěcen. Hlavní důvod vleklé výstavby spočíval asi ve zřícení kopule roku 1638, jež jistě citelně ovlivnilo průběh dalších prací. Zdá se však, že došlo nejen k vystřídání hlavního projektanta chrámu Giovannioho Giacomu Tencally brněnským Andreou Ernou, ale také k částečnému přepracování původních plánů. Nasvědčuje tomu především hlavní průčelí stavby, které vzniklo nepochybně nejpozději. Zřetelně

³⁰ V sousedním Pozdřechově stál nicméně kostel od roku 1710.

³¹ Srov. U. Thieme—F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* 29, Leipzig 1935, 20. Autor hesla J. Schmidt se v něm zmiňuje také o prlovském plánu.

³² Původní křtitelnice se dochovala v sakristii.

³³ Okresní archiv ve Žďáru nad Sázavou, fond Farní archiv Rozsochy, inv. čís. 17, 18.

³⁴ Uloženo na farním úřadě v Rozsochách.

³⁵ G. Wilhelm, *Die Fürsten von Liechtenstein und ihre Beziehungen zu Kunst und Wissenschaft*, Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Liechtensteinischen Kunstgesellschaft 1976, 43.

o tom vypovídá už rozdíl v pojetí průčelí a ostatních částí kostela. Zatímco na pláští podélné i příčné lodi, jen nejnужnější členěním, je jako strukturální prvek užita „stereotomní“ oběžná ležena, je na západní fasádě nosný princip důsledně vyjádřen „tektonickým“ pilastrem. Toto nanášení článků vyvrcholilo vytvořením vysokého rizalitu a zdůrazněním vstupní osy plastickým útvarem portálu, hlavního okna a liechtenštejnského erbu ve štítu. Vzhledem k situaci architektury na Moravě přibližně ve druhé třetině 17. století je vyloučeno, aby se taková koncepce fasády objevila k roku 1631 nebo těsně po roce 1638. Zejména edikuly portálu a okna ukazují na to, že jde o slohovou vrstvu zastoupenou na Moravě až ranou fází tvorby Giovannio Pietra Tencally. Vznik nového návrhu na fasádu je proto možno položit do doby kolem roku 1660 nebo do šedesátých let 17. století. Složitější je však otázka jeho autorství, nepřichází-li Andrea Erna v úvahu nejen rokem úmrtí (1652), nýbrž především odlišným, zřetelně konzervativnějším pojetím fasád i slabší úrovní svých výkonů. Jistým vodítkem tu může být zjevná tvarová souvislost portálu a okna valtického chrámu s portálem a oknem vstupní fasády dominikánského kostela Maria Rotunda ve Vidni, dokončené po roce 1666.³⁶ Shody mezi nimi, provázené dalšími analogiemi (například tvar přízemní niky nebo umístění a úprava znaku ve štítě a nápisu ve výslu), jsou tak přesvědčivé, že jde buď o plagiát nebo o dílo téhož projektanta. Pravděpodobnější se zdá druhý výklad. Ani ten ovšem neřeší otázku autora valtické fasády, protože rovněž navrhovatel vídeňské stavby není zatím známý. Zmíněná podobnost s pracemi počátečního období díla G. P. Tencally by se nicméně mohla stát dosti spolehlivým východiskem dalšího bádání, jež by mělo konečně s pomocí Tencallových moravských prací (Brno-Zábrdovice, Lomnice především) objasnit i problém autorství vývojově velmi důležitého vídeňského kostela Devíti andělských kúrů (hlavní fasáda 1662). V této souvislosti stojí za povšimnutí velmi blízká konstrukce okenní edikuly vídeňského a valtického chrámu, i to, že vpadlá pole jejich pilastrů pokrývá stejný šupinový ornament.

Vidnava. Dvojice izolovaných, vzájemně od sebe odvrácených a šikmo natočených konkávně prohnutých pilastrů, která se na Moravě vyskytla nejdříve patrně v lodi jezuitského kostela v Olomouci (1711–1719 a později) jako nepochopený odraz nového podpěrného systému ve stavbách české „radikální“ skupiny, se znovu objevila na severu země a ve Slezsku ještě několikrát (kostely sv. Bartoloměje ve Vlčicích, sv. Kateřiny ve Vidnavě, P. Marie ve Staré Cervené Vodě; kostely sv. Petra a Pavla v Nise, sv. Vavřince v Glucholazech a sv. Valentina v Lubiaži). Je přitom pravděpodobné, že spíše než olomoucký kostel tu u většiny objektů zapůsobil nisský křížovnický chrám, rovněž dílo Michaela Josefa Kleina. Nasvědčuje tomu alespoň další, dosud nepovšimnutá stavba skupiny, tzv. katovna ve Vidnavě, která vznikla snad v době kolem poloviny 18. století. Římsu jejího štítu totiž nese opět dvojice nakoso postavených a zřetelně vyduťtých pilastrů, na jejichž jónské hlavici spočívá podobně lineárně utvářený úsek kladí jako na nisské stavbě. Není vyloučeno, že také tvar završení štítu vidnavského domu se opřel o volutovité boční úseky štítu kostela v Nise.

Žďár nad Sázavou (?). U příležitosti přijetí do „konfederace“ sv. Jana Nepomuckého ve Žďáru prostřednictvím opata tamějšího kláštera Václava Vejmluvy věnoval brněnský stavitel František Benedikt Klíčník dne 19. října 1725 tomuto bratrstvu 300 zlatých rýnských. O týden později, 26. října 1725, Klíčník složil v Brně — zřejmě v domě žďárských opatů — polovinu této částky.³⁷ Členství v bratrstvu a dar pro ně vybízí ovšem k otázce, čím bylo obojí motivováno. Je dosti pravděpodobné, že to nebyl jen věhlas stavby, u které tato instituce vznikla, nebo projev zbožné úcty ke světcům, nýbrž důsledek pracovního styku F. B. Klíčníka se žďárským klášteřem. Nelze vyloučit, že Klíčník se podílel přímo na stavbě zelenohorského kostela, jehož stavitel je zatím neznámý.³⁸

Zdeněk Kudělka

³⁶ Naposled G. Brucher, *Barockarchitektur in Österreich*, Köln 1983, 57.

³⁷ Státní oblastní archiv v Brně, E 8/14.

³⁸ O Klíčnickově stavitelské, blíže však neuvedené účasti ve Žďáru uvažoval A. Jírka, *Jan Santini a Jean Baptiste Mathey*, *Umění* 22, 1974, 272.