

Jakubec, Ondřej

Poznámky k architektonickému jazyku na Moravě kolem roku 1600 : sakrální stavitelství v průsečíku "normy" a "formy"

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 615-[634]

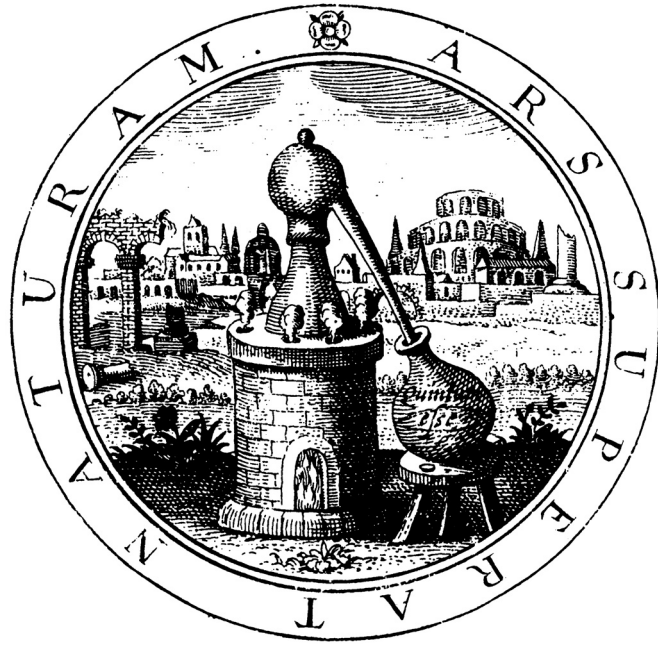
ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123982>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



POZNÁMKY K ARCHITEKTONICKÉMU JAZYKU NA MORAVĚ KOLEM ROKU 1600. SAKRÁLNÍ STAVITELSTVÍ V PRŮSEČÍKU „NORMY“ A „FORMY“

ONDŘEJ JAKUBEC

V úvodu k jednomu ze svých výborů „renesančních studií“ se Ernst Hans Gombrich zamýšlel nad povahou umělecké tvorby, kterou vnímal jako produkt specifického „klimatu“, nikoliv však ve významu jednoduchého determinismu. Pod tímto pojmem si spíše představoval konkrétní prostředí, ve kterém působila konkrétní tradice, tedy „normy“, sdílené umělci i objednavateli. Zajímalo jej, jaký vliv mohly mít tyto „normy“ na konkrétní umělecké „formy“. ¹ Podobná otázka ostatně zaznívá i dnes, stále zejména z prostředí anglosaského dějepisu umění, kdy lze zmínit Michaela Baxandalla, který důsledně analyzoval vznik „konkrétní“ umělecké formy jako průsečíku „konkrétního“ zadání, nejrůznějších okolností, stejně jako osoby tvůrce, který na základě působení zmíněných „konkrétních“ faktorů koncipuje „konkrétní“ formu díla. ² Následující text se pokouší podobný přístup využít i při analýze „konkrétních“ forem vybraných architektur na Moravě z doby kolem roku 1600. Byl přitom zvolen okruh funkčně vyhraněných sakrálních staveb, vymezených ať už přímo liturgickou náplní (votivní a poutní svatyně), či představujícími objekty spojené s ní spíše volněji (pohřební a memoriální kaple). Budou tedy analyzovány většinou drobné architektury, jejichž formy jsou však velmi distinktivní. Nabízí se přitom otázka, jak

je možné, že vznikaly v přibližně stejné době stavby se stejnou či analogickou funkcí, ale přitom s tak rozdílnou formou, a proč tomu tak bylo. Tato otázka bude v rámci analyzovaného materiálu sledována ve třech specifických formálně-stylových projevech architektury před rokem 1620: 1) „Nachgotik“ či tzv. gotizující styl; 2) pozdněrenesanční či manýristická architektura; 3) protobaroko, resp. „protobarokní manýrismus“, přičemž tomuto termínu dávám poněkud jinou náplň, než pro kterou byl původně definován. Smyslem těchto kategorií není navodit jakýsi orientační rámec či zdání chronologické posloupnosti, nebo dokonce „vývoje“. Sama propustnost „hranic“ mezi těmito „styly“ ukazuje, že je nelze brát absolutně. Cílem by mělo být spíše naznačit, že tyto formy (mody) nebyly aplikovány samovolně, nemají nijak autonomní charakter, ale že jejich „výběr“ byl vždy dán specifickým záměrem a funkcí. Klíčem pro tento zvolený interpretační rámec je koncept „stavební úlohy“, který propojuje otázku všeobecného zadání a konkrétních okolností, pokrývající široké spektrum vlivů od ideje objednavatele po specifické okolnosti výstavby (tedy to, co by možná Michael Baxandall označil pojmy „Charge“ a „Brief“). ³ Obecným zadáním je v tomto případě tedy typ „pohřebního kostela“, který byl v rámci konkrétních stavebních úloh řešen vždy poně-

kud jinými formami – gotizujícími, manýristickými i protobarokními.

Budeme se proto nevyhnutelně dotýkat otázky stylu architektury v době doznívající renesance a počínajícího baroka, tedy jakéhosi „území nikoho“, jak je domácí umění po roce 1600 někdy vnímáno. Studování tohoto období přineslo řadu pokusů o řešení, které byly již dříve a mnohem výstižněji shrnuty.⁴ Zjednodušeně řečeno se diskutuje o tom, jak architekturu tohoto období interpretovat v intencích pozdně renesančního, manýristického, protobarokního či raně barokního stylu. Již z toho je zřejmé, že až dosud dominoval při studiu této problematiky spíše formálně-stylový pohled. V tomto směru se většinou analyzují vztahy domácího stavitelství k soudobé italské architektuře, sleduje se tvarový aparát staveb, počínaje konstruováním vnitřního prostoru, přes vnější vymezení a artikulaci ploch. Na druhé straně je tento *modus operandi* tradičního dějepisu umění doplňován sociohistorickými či kulturněhistorickými přístupy, jež hledají pro vymezení „barokního“ stylu i jiné než stylově-historické charakteristiky, tedy spíše principy ideové či konceptuální. Nový barokní styl se v tomto případě spojuje zejména s novou vrstvou objednavatelů, kteří budovali stavby jako „*ostentativní manifest*“ a volili pro ně „*novou monumentalitu a přísnost*“.⁵ Tyto dva přístupy ale samozřejmě nejsou antagonistické, a ani by neměly být. V tomto textu ale nepůjde ani tak o příspěvek do „debaty o protobaroku“, spíše bude jeho cílem naznačit jedno z možných „čtení“ moravské architektury kolem roku 1600. Předkládaný způsob „čtení“ se zaměří na „stavební úlohu“, tedy na to, jakým způsobem se do konečné formy stavby mohlo promítnout konkrétní zadání a účel. Pro větší názornost byla k tomuto pokusu vybrána poměrně ucelená skupina památek, vyhraněná svým typem a funkcí, a to drobnější církevní či „polo-církevní“ stavby kaplí hrobních, memoriálních, poutních a votivních. Nepůjde o „efektní“



Obr. 1: Telč, zámecká kaple Věch svatých, pohled od jihovýchodu, 1575–1580.

a „exemplární“ objekty typu pražského Valdštejnského či brněnského Dietrichstejnského paláce, ale naopak o mnohem nenápadnější stavby. Na jejich vypovídací hodnotě a „exemplárnosti“ to ale vůbec neubírá.

SAKRÁLNÍ GOTIZUJÍCÍ ARCHITEKTURA, SEPOLCHRUM A DEMONSTRACE RODOVÉ KONTINUITY

Gotizující tvarosloví představovalo nepochybně nejtypičtější formální typ volený pro renesanční církevní stavby v Zápálpi, ale nejen zde. Fenomén tzv. Nachgotik či gotického *survivalu*, potažmo *revivalu* je poměrně dlouho zkoumaný a přes všechna jedinečná a specifická zjištění se nebudeme příliš mýlit, když si dovolíme generalizovat.⁶ Pro 16. století bylo jednoduše příznačné, že obecně akceptovaným „*kirchisch*“ stylem byla právě gotika, respektive gotizující styl.⁷ Z toho důvodu se i u nás řada kostelů stavěla v tradičním duchu (dispozice s polygonálním odsazeným presbytářem, lomené oblouky oken, klenební systémy s žebrovými vzorci apod.) a označení renesanční je zde skutečně často spíše

rámcové. Nepřekvapí proto, že v objektech „moderních“ soudobých zámků nacházíme novostavby kaplí distinktivně odlišené svým gotizujícím aparátem, demonstrující a lokalizující v objektu *sacrum*, respektive jeho formálně-typologickou svébytnost.⁸ Na Moravě to reprezentují například ve třetí čtvrtině 16. století kaple žerotínských zámků v Náměšti nad Oslavou a Velkých Losinách, po roce 1600 drnovická zámecká svatyně v Dolních Kounicích a v Čechách ještě na konci první třetiny 17. století třeba kaple na zámku v Březnici. V rámci těchto rezidenčních svatyní je nicméně asi správné rozlišovat vlastní kaple, které jsou většinou (i funkčně) integrální součástí organismu stavby zámku, v rámci které se více či méně uplatňují, a relativně nezávislé „zámecké kostely“. Pro ně je naopak příznačná i jistá polyfunkčnost (mohou být například farními chrámy), ale jejich sepětí s rezidencí je rovněž klíčové. A to jak pokud jde o jeho liturgické využívání vrchností (nejčastěji prostřednictvím panské oratoře, někdy přímo propojené se zámkem zvláštním koridorem), tak i ve významu pohřebního kostela. V rámci renesančních a manýristických objektů lze tento typ nalézt například na zámcích v Opočně, Kostelci nad Černými lesy, v Mikulově apod.

Při studiu sakrálních staveb se ovšem nestýkáme jen s jejich formálními aspekty. V tomto směru provedlo dosavadní bádání již příkladnou stylově-historickou klasifikaci,⁹ při které se však jakoby samozřejmě považovaly tyto stavby „jen“ za kostely. V pozadí lze vnímat klíše jakési „středověké gotické sakrálnosti“, které komplementárně doplňuje vnímání renesance jako „necírkevního“, profánního slohu.¹⁰ Raně novověké svatyně ovšem nebyly z hlediska funkčního pouze autonomními liturgickými prostory. Kostely měly přes svůj farní status (*Pfarrkirchen*) také úlohu centrálního „panského“ vrchnostenského kostela (*Gutskirchen*). Jako posvěcené centrum dominia se proto tyto kostely stávaly



Obr. 2: Telč, zámecká kaple Všech svatých, pohled do presbytáře s náhrobkem Zachariáše z Hradce a Kateřiny z Valdštejna, 1575–1580.

nezřídka i pohřebními (*Grabeskirchen*), s příslušnými hrobkami a sepulkrálními monumenty svých patronů. Vazba majitelů panství a patronů kostela k těmto chrámům byla velmi intenzivní a souvisela se silným vědomím rodinné kontinuity, tradice a prezentace rodu na dědičném panství. V centrech dědičných statků tato funkční provázanost (*Gutskirchen-Grabeskirchen*, rodová pohřebiště i svědci rodové tradice) představovala specifickou „stavební úlohu“. Ta se mohla projevit i stavebníky záměrně volenou „formální distinkcí“, která se s odvoláním na demonstraci rodově-legitimizačního zakotvení na daném území projevovala historizujícím a tradičním tvaroslovím pogogetického stylu.¹¹

Můžeme argumentovat několika příklady. Specifickou architekturou je pohřební kaple Všech svatých v Telči. Byla vysvěcena dne

3. května 1589, tři měsíce po smrti stavebníka Zachariáše z Hradce u příležitosti jeho výpravného pohřbu.¹² Výzdoba kaple a její napojení na trůnní sál nad ní je specifickým případem, který jedinečně propojuje sakrální funkce objektu se sekulárními, memoriálními i humanistickými významy a ve výsledku vytváří ojedinělé rodové mauzoleum umístěné v klíčové rodové rezidenci. Interiér je ovládan náhrobkem Zachariáše z Hradce a jeho ženy Kateřiny z Valdštejna, jejíž ostatky byly společně s tělem jejich syna Menharta Lva přeneseny z dosavadního pohřebiště při farním kostele sv. Jakuba v Telči. Jeví se tedy, že objektu ve výsledku dominovaly sepulkrálně-memoriální významy; sám pohřební monument *de facto* znemožňuje „plnohodnotný“ liturgický provoz kaple. Tomuto „zadání“ náležitě odpovídá i formální podoba kaple, reprezentující typický hybrid pogotického stylu „infiltrovaného“ renesančním detailem. Základní rozvrh stavby s odsazeným polygonálním chórem, opěráky i základním gotizujícím vzorcem klenby je však spíše typicky „kirchisch“.¹³

Ještě výmluvnější stavbou typu *Gutskirche-Grabeskirche* je novostavba kostela sv. Jana Křtitele ve Staré Vsi nad Ondřejnicí. Nachází se v sousedství zámku, přestavovaného Jarošem Syrakovským z Pěrkova, který tím stvrzoval úsilí po zakotvení rodu na tomto teritoriu. To bylo ostatně posíleno ziskem funkce nejvyššího písaře moravského jeho synem Ctiborem Syrakovským,¹⁴ který v souvislosti s dokončením zámku přikročil i k výstavbě nového panského kostela, dokončeného roku 1591.¹⁵ Demonstrací zapuštění kořenů rodu a založením rodové tradice se stalo zřízení hrobky v kostele, a to ve formě několikačlenného sochařského monumentu v chóru, symbolicky představující nerozlučitelnost rodových vazeb. To kostel *de facto* proměnilo v rodový sepulkrální památník, čemuž odpovídají i „kabinetní“ proporce stavby, která představuje zajímavou architektonickou

Kunstschränk.¹⁶ Styl kostela je typickou ukázkou pogotické architektury – jednoduší s polygonálním závěrem členěným opěráky, lomená okna, žebrová síťová klenba a exemplární jižní portál, klasická edikula s vloženým „gotickým“ obloukem vstupu. Zdá se tak, že celková tradiční dispozice kostela-hrobky tak nejlépe vyhovovala demonstrativně-komemorativním potřebám rodu.¹⁷

Podobných kostelů typu *Pfarrkirche-Gutskirche-Grabeskirche* bychom mohli v době kolem roku 1600 nalézt více. Typické je pro ně především spojení funkce vrchnostenského a pohřebního kostela s gotizujícím formálním aparátem. Můžeme zmínit farní kostel Všech svatých v Dobromilicích (přestavěný 1592), jenž sloužil jako hrobka několika generacím bratrského rodu Žalkovských ze Žalkovic. Konfesionální vyhraněnost fundace byla podtržena výzdobou kazatelny s biblickými citáty, nesoucí v dominantní pozici znaky vládnoucí vrchnosti, Jana Žalkovského ze Žalkovic a Anežky Bítovské ze Slavíkovíc.¹⁸ Tento model „konfesionálně-sepulkrálního“ prostoru je u nás analogický např. severočeským kostelům, kde konfesionálně-politickou orientaci stavebníků zdůrazňují i oltáře, kazatelny a křtitelnice – např. sv. Václav ve Valtířově, sv. Jakub ve Svádově, ale i třeba sv. Gothard v Brozanech na Litoměřicku. Typickým hrobním vrchnostenským kostelem, počátkem 17. století patrně přestavěným do gotizující podoby, je kostel sv. Kateřiny (původně N. Trojice) v Prusinovicích, nekropole Prusinovských z Víckova. Rovněž kostel sv. Ondřeje v Bartošovicích, zásadně přestavovaný v osmdesátých letech 16. století Albrechtem Sedlnickým z Choltic, obsahuje rozsáhlý a ucelený soubor figurálních náhrobníků z doby kolem roku 1600, což potvrzuje, že byl kostel plánovaně budován právě jako rodové pohřebiště. Gotizujícím kostelem je i luteránský chrám Povýšení sv. Kříže v Hustopečích nad Bečvou (1611), ve kterém stavebník Viktorin ze Žerotína úzce propojil liturgickou a sepulkrální



Obr. 3: Březnice, zámecká kaple, před 1632, pohled od severovýchodu.

funkci stavby. V „klasickém“ pogotickém slohu byl v osmdesátých letech 16. století vystavěn Meziříčskými z Lomnice kostel sv. Stanislava v Jemnici, fungující rovněž jako rodové pohřebiště.¹⁹ Také pogotický styl kostela N. Trojice v Běhařovicích, vystavěný Jiřím Kryštofem Teufelem z Gundersdorfu roku 1596, opět těsně souvisel se založením rodové hrobky. Podobně byl kostel sv. Matouše v Brtnici založen před rokem 1598 Brtnickými z Valdštejna jako rodová hrobka – *Grufthapelle* – v gotizujícím stylu (dispozice, křížové žebrové klenby, lomená okna s kružbami).²⁰ S moravským prostředím je spojený i chrám sv. Jana Křtitele ve slezských Pawłowicích, jako tradiční místo rodinné hrobky rytířské rodiny Pavlovských z Pavlovic. Péčí olomouckého biskupa Stanislava Pavlovského z Pavlovic (1579–1598) došlo v devadesátých letech 16. století k radikální přestavbě kostela, který

měl poskytnout důstojné místo k pochování předků. Striktně gotizující forma tohoto *Gutskirche-Grabeskirche* odpovídá deklarovanému záměru prezentovat kontinuitu rodu, v čase i prostotu udržující vědomí široké rodiny živých i zemřelých.²¹

Předložená hypotéza tedy počítá s tím, že pro uvedené příklady gotizujících kostelů z doby kolem roku 1600 nebyla jejich vyhraněná forma volena „nahodile“, ale že odrážela záměrně volené významy. Do nich se promítal klíčový vztah vrchností k „jejich“ kostelům, potažmo hrobkám, který určovaly principy kontinuity a rodové tradice. Obligátní pogotický styl těchto staveb tak mohl souviset s osobitou snahou stavebníka demonstrovat tradici svého rodu v místě jeho pohřebiště „starobylými“ formami doby svých předků.

MANÝRISTICKÁ REPREZENTACE POZDNE RENESANČNÍCH SEPULKRÁLNÍCH STAVEB

Z nedůslednosti předchozí teze by nás ale mohl usvědčit fakt, že přece známe i jiné sakrálně-sepulkrální objekty z doby kolem roku 1600, jejichž forma je ovšem bytostně *up to date*, tedy manýristická. Jde zejména o hrobní kapli rodiny Edelmannů při farním kostele sv. Mořice v Olomouci (1572), kapli sv. Stanislava při tamní katedrále sv. Václava (1585–1591) a volně stojící hrobku Bukůvků z Bukůvky v Postřelmově (1592). Povaha těchto staveb je svým „modernistickým stylem“ v rámci domácího sakrálního či „sepulkrálně-sakrálního“ stavebnictví skutečně výjimečná (podobně je možné zmínit časnější gryspekovskou hrobní kapli v Kralovicích). Na tyto stavby můžeme nahlížet jako na projevy neméně „ostentativní manifestace“, stejně jako v případě protobarokní architektury v době třicetileté války.²² Jejich stavebníky byly osobnosti, které se pohybovaly (každá svým způsobem) ve složitém konfesně-sociálním stavovském prostředí. To jim bylo do jisté míry nepřátelské nebo se vůči němu musely vyme-

zovat. Jejich reprezentativní stavby lze považovat za svého druhu legitimační gesta, která mohla přitahovat pozornost mimo jiné i svou „novostí“ či „moderností“.

Václav (I.) Edelmann (†1581) byl představitel jedné z nejvýznamnějších olomouckých patricijských rodin předbělohorské doby, výrazná osobnost katolické strany ve městě, exponent císařské a biskupské politiky v tomto bikonfesijním královském městě. Rodina byla roku 1558 nobilitovaná a za Václava se etablovala nejen majetkově, ale i sociálně získáváním nejrůznějších úřadů, které ji pevně zapojily jak do městských, tak mimoměstských struktur (působil nejen dlouhá léta jako člen městské rady, její emisar, velitel pěšího pluku a purkmistr, ale i jako císařský výběrčí daní).²³ Postavení Edelmannů odpovídala reprezentační architektura paláce na Horním náměstí (mezi lety 1572–1586). Václav Edelmann také založil roku 1572 při hlavním městském farním kostele sv. Mořice svou rodovou hrobku. O její reprezentační a komemorační náplni svědčí ústřední nápis, věnující stavbu – „*monumentum*“ – nejen „*ad Dei Immortalis Honorem et Gloriam suisque*“, ale také „*ac suorum memoriam perpetuum*“. Svými rozměry je tato pravoúhlá, více ke čtverci se blížící kaple opět příkladem „kabinetní“ manýristické architektury. Část její hmoty se uplatňuje v exteriéru kostela úsekem obdélníkovitého pláště, který představuje vyhraněně „modernistické“ architektonické principy – například zajímavě prokomponovaný vysoký bosážový sokl, rustika podložená hladkým tříčtvrtěsloupům či motiv vysunutého, propadajícího se klenáku (který se nicméně objevuje i na řadě olomouckých portálů té doby). Za projektem této vyhraněně italizující architektury je hledán někdo z Italů, působících při zakázkách olomouckých biskupů a jezuitů. Konkrétně se spekuluje o jistém Jeronýmu (Girolamu) z Benátek, vystupujícím při výstavbě renesančního jezuitského konviktu v Olmouci.²⁴ Vlys edelmannovské kaple



Obr. 4: Stará Ves nad Ondřejnicí, kostel sv. Jana Křtitele, 1591.

je vyzdoben nepoměrně rustikálnějšími reliéfy, zahrnujícími vedle ústřední heraldicko-nápisové scény Ukřižování a Zmrtvýchvstání Krista s doplňujícími postavami sv. Petra a Pavla, sv. Šebestiána a evangelisty sv. Lukáše, Matouše a Marka. Koncepce výzdoby je relativně blízká výzdobě portálu drážďanské zámecké kaple (1556),²⁵ ovšem její přesný program není přes základní náboženský (sepulkrálně-eschatologický) rozměr příliš jasný. Exkluzivita této stavby je přes spornou úroveň sochařské výzdoby, viděno dnešními očima, nepochybná. Plně odpovídá záze-
mí objednavatele, prestižního katolíka, který se pohyboval v nejvyšších patrech lokální hierarchie a jenž svým ostentativním postojem, politickými postoji a partnerstvím s olomouckými biskupy přinejmenším iritoval významnou část olomoucké nekatolické komuni-

ty. Stavba rodové hrobní kaple, ale i paláce, v manýristických „moderních“ formách představuje jednoznačné manifestační gesto.

Tento významově ostentativní a formálně „distinktivně-modernistický“ výraz nacházíme také u jiné olomoucké drobné sakrálně-sepulkrální stavby – kaple sv. Stanislava při jižní straně katedrály sv. Václava. Objednavatel, olomoucký biskup Stanislav Pavlovský z Pavlovic, tento příslušník chudé slezské rodiny, teprve nedávno etablované na Moravě, koncipoval stavbu roku 1585 jako hrobku části své slezské rodiny. Měla tak jako v jiných případech nově usazených „slezských exponentů“ na Moravě (například zmiňovaných Syrakovských z Pěrkova ve Staré Vsi) fungovat jako výraz rodového zakotvení v zemi. V případě biskupa Pavlovského mohla vyjadřovat i sebevědomí reprezentanta rodu, který svým společenským postavením přivedl rodinu na výsluní moci a prestiže, o které se jí předtím ani nezdálo. Nepřekvapí proto manifestačně akcentovaný rodový (nikoliv biskupský) znak, umístěný na vysoké střeše kaple. Kaple byla však opět vybudována v distinktivním moderním manýristickém stylu, bez jakékoliv stopy gotizujících formálních motivů. Pravoúhlá stavba na přibližně čtvercovém půdorysu má především neobyčejně sofistikovaně řešenou fasádu. Bohatý kamenický aparát vysokého soklu, sdružených pilastrů, výrazně plasticky zalamaných úseků římsy a kladí doprovází bizarní zešíkmené okenní špalety se skosenými kazetami, které v celku vytváří dostředivé opticko-perspektivní schéma. To počítá s pohybem diváka, a stavba tak představuje svého druhu manýristickou hříčku, která předpokládá aktivní spoluúčast a postupné „čtení“ stavby. Neméně reprezentativní je i portál kaple z jižní boční lodi katedrály, opulentní mramorová struktura vytvořená dle serliovských předloh s příznačnými motivy sdružených hladkých sloupů na pozadí bosované podložky a zalomených úseků kladí. To vše je doplněno vloženou bronzovou



Obr. 5: Jemnice, kostel sv. Stanislava 1580–1590, pohled na presbytář od jihovýchodu.

vou litou mříží vstupu s bohatým dekorativním a zejména ideovým programem. Kaple zahrnovala i bohatou a programově koncipovanou výzdobu. Již v roce 1588 je doložena objednávka oltáře a komplexně byla kaple vyzdobena roku 1591. Sochařská (štuková) výzdoba stěn Giorgia Gialdiho zahrnovala erbovní vývod biskupa Pavlovského z Pavlovic na čtyři předky, andílky, christologický emblém pelikána, zobrazení ctností Lásky, Víry a Naděje a sochy sv. Václava a Stanislava. Malíř Gerhard von Falkenburg měl ve stejném roce pokrýt kapli nástěnnými malbami, obsahujícími opět biskupův znak, ale také Arma Christi a vedle dalšího dekorativního aparátu zejména scény ze života patrona biskupa i kaple – sv. Stanislava. Exkluzivní charakter stavby ocenil na jaře 1597 i papežský ceremoniář Giovanni Paolo Mucante, kte-

rý kapli navštívil v doprovodu papežského legáta kardinála Enrica Caetaniho: „*V pondělí jednadvacátého [dubna, 1597] si šel pan kardinál vyslechnout mši do téhož katedrálního chrámu, do překrásné kaple z mramoru, zbudované a zasvěcené současným biskupem slavnému patronovi Polska a jeho krajanovi, jehož jméno nosí, neboť se jmenuje Stanislav Pavlovský [v originále „Stanislao Pavloski“]. Byl tam po celém obvodu zobrazen překrásnými malbami celý život, zázraky a smrt onoho slavného světce.*“²⁶

Kaple tedy byla svým způsobem i devocionálně-memoriální stavbou zasvěcenou sv. Stanislavovi a v tomto ohledu nepřekvapí, že byla patrně již v průběhu stavby zbavena své sepulkrální funkce ve prospěch čistě liturgické, v čemž biskup Pavlovský nejspíše věrně následoval potridentské instrukce, zejména Karla Boromejského. Její distinktivní a nezvyklá manýristická forma je svým způsobem analogická neméně bezprecedentnímu vystupování hlavy moravského kléru, biskupa, který získal pro olomoucké biskupy potvrzení knížecího titulu, byl agilním reprezentantem císařské politiky na Moravě a stoupencem striktního konfesionalizačního (potridentského) programu. Kaple a zejména její výzdoba nesla řadu aktuálních odkazů, souvisejících s upevňováním pozice olomouckých biskupů – potvrzení knížecího titulu, vítězství nad zemským soudem ve věci sporu o jurisdikci nad klérem. Tento program byl do jisté míry historizující, zvláště s ohledem na aktualizaci legendy sv. Stanislava, který reprezentoval obdobný spor světské (zde i protestantské) moci s mocí duchovní, její manifestační a konfrontační charakter byl ovšem plně vyjadřován moderní okázalou formou manýristické, efektní architektury. Výjimečnosti stavby přitom plně odpovídá zvažovaná osobnost projektanta – rudolfinského architekta, Florentána Giovanniho Gargiolliho.²⁷ Kaple sv. Stanislava, ovšem i související přestavba katedrálního průčelí do triumfální trojvěžové podoby, působila jako okázalé



Obr. 6: Olomouc, kaple sv. Stanislava při katedrále sv. Václava, 1585–1591, pohled od jihozápadu.

gesto potridentského biskupa-knížete, kterým vyjadřoval svou upevněnou stavovskou pozici, prestižní, ale stále napadané politické postavení, stejně jako konfesionální a církevně-mocenské pretence.²⁸

Podobným typem „parvenu“, jak lze nahlížet s mírným nadhledem na biskupa Pavlovského, byl také Zikmund Bukůvka z Chromče, člen rytířského rodu bratrského vyznání pocházejícího z Pardubicka, jehož jedna větev se na Moravě usadila ve druhé polovině 15. století. Oč byly majetkové poměry rodu skromnější, o to větší ctižádostivost v jednání jeho členů můžeme pozorovat. Snaha rodu po společenském uznání vrcholila po polovině 16. století, kdy se Petr Bukův-



Obr. 7: Olomouc, hrobní kaple Edelmannů z Brosdorfu při farním kostele sv. Mořice, 1572, pohled od severovýchodu.

ka stal komorníkem menšího zemského práva v olomouckém kraji a jeho syn Jan posléze získal výhodnými sňatky dostatek prostředků pro rodovou reprezentaci. Během prvního manželství s Ester Syrakovskou z Pěrkova vybudoval zámek v Třemešku, jehož portál (1587) nese bezprecedentně akcentované sochařské reliéfy obou manželů v životní velikosti, doplněné opulentním dekorativním a nepostradatelným heraldickým aparátem. V rámci druhého manželství s bohatou členkou významného moravského rodu Johannou Morkovskou ze Zástřizl, které odráželo jeho více než konsolidované společenské postavení, vybudoval počátkem 17. století zámek v Ivanovicích na Hané, jehož výzdo-

ba arkádového nádvoří představuje podobně okázalou manifestaci společenského etablování rodu. V nejvyšším patře nádvoří je vytesán výjimečný sochařský program obsahující nápisy, které identifikují jednotlivé členy rodu, jejich majetky a úřady a zejména erbovní vývody prezentující propojení rodiny Bukůvků s dalšími moravskými rody. Všechny tyto fundátorské aktivity lze bezpochyby vnímat jako demonstraci nabyté společenské prestiže a výraz snah chudého rytířského rodu po uznání v rámci přísně hierarchizované stavovské moravské společnosti.²⁹

Ve stejném duchu můžeme nahlížet na rodovou hrobku v Postřelmově, fundovanou Zikmundem Bukůvkou z Bukůvky, majite-



Obr. 8: Postřelmov, hrobka Bukůvků z Bukůvky, 1592, celkový pohled.

lem statku Chromeč, bratrem zmiňovaného Jana, disponujícího v rámci rozdělení rodových statků nepoměrně menším majetkem. Stavba dokončená roku 1592 stojí v těsném sousedství farního kostela a natáčí se svým průčelím k jeho hlavnímu vstupu. Vzhledem k tomu, že Chromeč spadala pod farní obvod postřelmovského kostela, musel Zikmund získat pro stavbu kaple, nazývané dle dobového pramene jednoduše „pohřeb“, souhlas majitele tohoto statku a patrona kostela v Postřelmově, kterým byl Ladislav Velen ze Žerotína, respektive jeho poručníci. Přes poměrně jednoduchou dispozici a rustikální sochařskou výzdobu průčelí představuje tato stavba jedinou volně stojící renesanční centrálu pohřební kaple. Hrobní stavbu tvoří kubus o ne zcela pravidelné čtvercové základně, zaklenutý kupolovitou klenbou se štukovými rámci, opatřený suterénní hrobní komorou. Funkce čtvercového prostoru nad ní není zcela jasná, ale lze předpokládat, že se jednalo o liturgický prostor s oltářem, ke kterému byl určen plat 15 zl. záduší.³⁰ O uspořádání a výzdobě interiéru si tedy nemůžeme udělat představu, nicméně o „výpravnosti“ fundace svědčí zachované průčelí s bohatou reliéfní výzdo-

bou, otevřené rozměrnou arkádou s bohatou manýristickou tepanou mříží. Výzdoba tematicky akcentuje ve smyslu ars moriendi vanitasní tematiku, ale zahrnuje i navazující moralistní a klíčové manifestační motivy.³¹ Zejména velké erby Zikmunda Bukůvky a jeho ženy Barbory Okrouhlické z Kněnic s navazujícími reliéfními personifikacemi Síly (Fortitudo) a Lásky (Charitas) prezentují stavebníky nejen těmito rodově-heraldickými atributy, ale i poukazem na jejich osobnostní kvality, tedy ctnosti, ke kterým se hlásili, a jež tímto představovali. Přes architektonickou lapidárnost stavby je celé její autonomní postavení izolované centrály a zvláště náročný, byť jednoduše provedený výzdobný program možné považovat za ojedinělý příklad manýristické kreace, který „modernistickými“ prvky vyjadřuje v rámci této programově komemorativní fundace úsilí rodu Bukůvků po uznání jejich společenské prestiže. Stavba je o to zajímavější, že právě její „indiferentní“ formální podoba „periferního manýrismu“ dobře odráží objednavatelské zázemí této průměrné rytířské rodiny.

Ve všech uvedených případech jsme mohli sledovat drobné sepulkrálně-memoriální stavby, které jsou v porovnání s předchozími hrobními církevními stavbami budovány v distinktivně odlišném stylu – moderními manýristickými formami. Je to jistě dáno i stavebním typem menší, relativně autonomní stavby, která navazuje na obdobné předlohy – v případě kaple sv. Stanislava zejména na polské hrobní kaple, vyrůstající jako houby po dešti po vzoru Berreciho Zikmundovy kaple při krakovské katedrále. Ovšem sama tato volba více či méně samostatných, formálně vyhraněných staveb ukazuje, že jejich cílem bylo i něco víc než jen poskytnout prostor pro uložení ostatků rodinných příslušníků. Ve všech případech byli objednavateli lidé, kteří se snažili upevnit svou nově nabytou společenskou prestiž a jejichž politické vystupování bylo často konfrontač-



Obr. 9: Olomouc, kaple sv. Anny, 1617 (úpravy 1885–1886), pohled od jihozápadu.

ní. „Moderní“ ostentativní charakter těchto efektních manýristických staveb je tak možné vnímat jako demonstrativní politikum a výraz úsilí po etablování a zviditelnění se ve stavovských strukturách.

POTRIDENTSKÝ „PROTOBAROKNÍ MANÝRISMUS“ JAKO KONFESIONÁLNÍ GESTO

Po roce 1600 nacházíme v rámci zvolené typologie staveb objekty, které se svým stylem vymykají předchozím drobnějším sakrálním a sepulkrálním stavbám. Jejich styl je nepochybně jiný, v žádném případě u nich již nepřevažuje tradiční „kirchisch“ styl „Nachgotik“, nepředstavují se ani jako manýristicky efektní stavby, užívající příznačný aparát „dekorativně-tektonických“ článků. Na druhou stranu ale nejsou ani ryze „novými“ protobarokními stavbami, i když některé nové

specifické motivy na nich můžeme pozorovat. Jde zejména o tendenci k jednoduché, pádnější monumentalitě, urbanistickému cítění, tendenci staveb „teatrálně“ dominovat svěmu bezprostřednímu okolí. Prostory staveb jsou sjednocené, jejich fasády jednoduše členěné ve větších plochách, příznačná je jistá „geometrická přísnost“.³² Kombinace manýristických a protobarokních prvků se u nich vyskytuje v různé míře, avšak právě z důvodu jisté synkreze byl pro jejich rámcové označení zvolen termín „protobarokní manýrismus“. Ten si vypůjčuji od Zdeňka Kudělky, míním jím však něco poněkud jiného než richterovskou interpretaci moravské architektury 17. století.³³ Namísto pro tvorbu Giovanniho Giacoma Tencally jej spíše užívám pro definování „předcházející“ architektury, kterou vnímám ze své podstaty jako v dobrém slova smyslu kompilativní. Jako příklady toho-

to „předbarokního stylu“ uvádím spíše drobnější devocionálně-memoriální stavby, kaple, svatyně poutní a votivní.

Olomoucká kaple svaté Anny představuje jako příznačný „svědek umírajícího času“ typickou předbělohorskou stavbu, ve které pomalu doznívá svět pozdní renesance a manýrismu. Jde v podstatě o adaptaci středověké svatyně, zmiňované po polovině 14. století, ale její původ může být již raně gotický.³⁴ Kaple představuje jeden z prvních projevů svatoanenské úcty v českých zemích, spojené s údajnou relikvií paže sv. Anny, jež zde měla zůstat po smrti Václava III.³⁵ Po období úpadku v 15. a 16. století získal v roce 1598 správu kaple (rektorátního kostela) papežskou provizí olomoucký kanovník Martin Václav z Greiffenthalu, pozdější probošt, biskupský oficiál a generální vikář. Ten roku 1617 dokončil představbu středověké kaple, které ve svém testamentu zajistil bohatou fundaci pro pět kleriků, s úkolem zajišťovat její liturgický provoz. Památku na tohoto „druhého zakladatele“ uchovává v kapli mramorová deska, pořízená v polovině 17. století olomouckým děkanem Klaudiem Sorinou z Mantovy a Železné Hory, který byl od roku 1628 rektorem kaple, jmenovaným olomouckým biskupem Františkem kardinálem z Dietrichsteina (1599–1636).³⁶ Dnešní podoba kaple je ovšem značně znehodnocena razantním zásahem provedeným v roce 1885, kdy došlo během regotizace katedrály ke zkrácení kaple o jedno klenební pole, přenesení fasády a její novorenesanční úpravě. Bohatá ikonografie však umožňuje dobře rekonstruovat její původní podobu.

Kaple z roku 1617 představovala jednodolní stavbu, zakončenou trojbokým polygonem závěru. Přehledný interiér byl zaklenut valenou klenbou se stýkajícími se lunetami, s hranami přetaženými profilovanými štukovými žebry, která se ve středu sbíhají, a sugerují tak dojem zaklenutí poli křížové klenby.

Při patě klenby probíhá profilovaná římsa, která se výrazně zalamuje nad kanelovanými pilastry, jež pravidelně člení stěny kaple. Stěny stavby byly prolomeny čtyřmi páry (dnes jen třemi) termálních oken. Ploché průčelí kaple, poměrně odlišné od dnešního, bylo korunováno dvoupatrovým volutovým štítem prolomeným kruhovými i podélně loženými oválnými okny, s armovaným nárožím. Z původního průčelí byl přenesen ušlechtilý edikulový portál i mramorový reliéf se sv. Annou Samoutřetí, ale zaniklo velké kruhové okno, které mělo jako okna sakristie zešíkmenou špaletu.

Přestavěná kaple obsahuje některé tradiční architektonické formy, částečně patrně vyvolané respektem k původní stavbě (masivní opěráky, vyrovnávající mj. tlaky valené klenby, polygon závěru), jiné byly nově akcentovány – zvláště motiv fiktivní křížové žebrové klenby, docílený propojením zvýrazněných a stýkajících se štukových hran lunet. Ovšem vše ostatní již představuje zajímavou asambláž manýristických a protobarokních motivů, nehledě na to, že se tradiční polygon presbytáře, měnící se většinou v mělčí trojboký závěr, vyskytuje u řady dalších protobarokních sakrálních staveb v Čechách, fundací nové pobělohorské šlechty, např. Zahořany, kostel N. Trojice; Černíkovice, kostel Povýšení sv. Kříže. Zvláště poslední svou hmotou, ale i např. detaily termálních oken představuje zajímavou analogii olomoucké kapli.³⁷ Zajímavě je komponovaný interiér, který na jedné straně zdůrazňuje tektonické členění sledem iluzivních travé „křížové klenby“, na druhé straně v motivu lemujícího monumentálního pilastrového řádu a obíhající korunní římsy podporuje sjednocený jednoduchý prostor. Právě tento pravidelný rytmus posílený pravoúhlými vpadlými poli mezi pilastry zdůrazňuje dostředivý charakter prostoru, který i vzhledem ke své výšce působí do jisté míry centralizujícím dojmem. Patr-



Obr. 10: Olomouc, kaple sv. Anny při katedrále sv. Václava, Franz Biela, 1854, akvarel, detail.

ně i v původní nezkrácené stavbě muselo být toto vyvážení longitudinální a centrální dispozice patrné. Také lunety prostor uzavírají, ale neoddělují a spíše plynule propojují sféry zdi a klenby, stejně jako volně plyne valená klena s lunetami, jejichž „křížová pole“ nejsou nijak oddělena. Světelná inscenace v interiéru kaple musela být oproti dnešnímu stavu kvalitativně značně odlišná, nejen pro otevření termálními okny i na východní straně, ale i pro velké jižní kruhové okno, které před oltář přinášelo intenzivní osvětlení. Rovněž fasáda kaple byla pozoruhodně řešená. Vůbec celý objem stavby se uplatňoval více než dnes, a to nejen pro zkrácení stavby, ale též kvůli jejímu otevření i na východní stranu, tam, kde dnes ústí svými termálními okny do podkrovního ambitu

katedrály, respektive patra dnes prezentovaného Zdíkovského biskupského paláce.³⁸ Samotný objem blokovitě, téměř volně stojící stavby s průčelím, reprezentativně otevřeným z vyvýšeného místa svatováclavského návrší do náměstí před katedrálou, nezapře italskou inspiraci. To podtrhuje i akcentovaný portál s bosovou podložkou, kombinující pilastrový řád se sloupovým, a se zajímavou plastickou gradací ke svému středu, ve kterém se v prolomeném frontonu nachází biskupský znak Františka kardinála z Dietrichsteina. S výjimkou ještě manýristicky řešeného, bohatě děleného štítu průčelí kaple dominuje nečleněná rozměrná plocha celé spodní zóny. Celkový exponovaný zjev kaple s efektně natočeným reprezentativním průčelím odpovídá potridentské architektonické teorii, zvláště duchu *Instructiones* Karla Boromejského, požadujícího pro sakrální stavbu symbolické „vyvýšení“ nad okolní terén.³⁹ Kaple se stala vedle katedrály další přirozenou dominantou okrsku, a i přes svou příchylnost k ní si stále uchovávala výraznou autonomii. Přesně tyto požadavky působivosti a důstojnosti stavby zdůrazňovala potridentská architektonická teorie.⁴⁰

Kaple sv. Anny je tedy na jedné straně svědkem dozrívajícího tradičního způsobu aplikace gotizujících prvků na sakrální stavbě, na straně druhé je efektní manýristickou stavbou s řadou zajímavých motivů (kanelovaný vysoký pilastrový řád, termální okna, samotná asambláž s goticismy). Stejně tak však svým ostentativním urbanistickým působením a jistou velkorysostí reprezentuje některé aspekty nové protobarokní estetiky. Můžeme u ní snad skutečně pozorovat jistou novou snahu o „mohutné působení“.⁴¹ To ovšem souvisí i s ideovou náplní stavby, která manifestovala programově obnovovaný středověký kult sv. Anny, který ve spolupráci s jezuitou soustavně podporovali olomoučtí biskupové. Započal to již biskup Pavlovský obnovením olomouckého bratrstva sv. Anny

a svou následnou podporou poutního místa v nedaleké Staré Vodě. Přestavěná kaple sv. Anny je tak jedinečným dokladem konfesionalizačního působení moravské katolické hierarchie, která v potridentské době vědomě a cíleně restituovala tradiční a distinktivní katolické kultury, zvláště lokálních patronů. V průsečíku této konfesionalizační politiky a obnovy katolické zbožnosti i konfesijní disciplinace se jeví olomoucká kaple sv. Anny jako jedinečný objekt, ve kterém se její specifická ideová intence propojuje s ojedinělou a v řadě ohledů „novou“ formou.

Právě zmíněná svatoanenská svatyně ve Staré Vodě u Libavé představuje ne zcela vyřešený problém. Její podobu před dnešní barokní přestavbou zachycuje univerzitní teze Františka Biretty z Brandenfelsu (Antonín Lublinský – Leo Heckenauer, 1686) jako jednododní stavbu, snad se stále patrným historizujícím aparátem – odsazený (polygonální?) presbytář, opěráky (?). Zajímavé je průčelí vymezené dvěma štíhlými věžemi s cibulovitými báními, jemuž dominuje rozměrné kruhové okno, podobně jako u kaple sv. Anny v Olomouci. Podobná dvouvěžová průčelí u domácích renesančních staveb téměř nenalzáme. Nelze je ovšem pro jejich pravděpodobné odsazení od fasády ani spojovat s protobarokními dvouvěžovými kostely první třetiny 17. století, aplikujícími kombinaci „římského edikulového frontispicu a záalpského katedrálního westwerku“ (na Moravě např. Valtice).⁴² Ve Staré Vodě se jedná opět spíše o jakýsi hybrid, vnějškově svými tradičními formami prezentující historizující aspekty kultu sv. Anny, který olomoučtí potridentscí biskupové programově obnovovali.⁴³ Dvouvěžové průčelí s kruhovým oknem je tak spíše aluzí na středověké záalpské kostely. O utváření interiéru kostela si nelze udělat představu. Veduta naznačuje jednododní sálovou dispozici, ovšem vyvozovat z toho další závěry s jistotou nelze. Hypoteticky lze předpokládat mírně převýšený jednotný prostor lodi, a pokud by ony opěráky,



Obr. 11: Stará Voda, kostel sv. Anny před barokní přestavbou, Antonín Lublinský – Leo Heckenauer, univerzitní teze Františka Biretty z Brandenfelsu, 1686, mědiryt, detail.

nelogicky probíhající až ke koruně římsce, byly spíše pilastry, potom by sugerovaly spíše dojem vtažených pilířů. Pokud by tomu tak skutečně bylo, představoval by sjednocený interiéru kostela nepochybně zajímavé řešení. V tom případě by ovšem veduta zcela jistě představovala podobu kostela po pozdější přestavbě.

Stylem s olomouckou kaplí sv. Anny velmi těsně souvisí votivní kaple sv. Rocha u Úsova z roku 1624, ojedinělá fundace Anny z Boskovic a jejího muže Karla z Liechtensteinu, konvertity a významného příslušníka „nové“ katolické aristokracie.⁴⁴ Jde o analogickou drobnou stavbu vyvažující longitudinální a centrální dispozici a stejně tak zajímavě kombinující tradiční a soudobé architektonické formy. Obdobné je i působivé osazení kaple v krajině, kde dominuje nejen průčelím, ale celým svým převýšeným objemem s ušlechtilou a velkorysou křivkou podkovovitě odsazeného závěru. Tomu napomáhá i „vysazení“ stavby na masivní rustikový sokl, posilující spolu s výrazným nárožním armováním a monumentální „nečlenitostí“ při pohledu od závěru „pevnostní“ charakter stavby. Samotné průčelí je stále spíše ješ-

tě manýristickou kreací, zvláště svým nakupením dekorativních motivů – stupňovitý štít kombinující negativní plochy (niky, vpadlá pole) s římsami a rámci, centrální kruhové okno s rustikovým ostěním, akcentovaný portál s masivní archivoltou, přepásanou bosami a bizarním volutovým nástavcem. Zdá se, že jako v případě olomoucké kaple sv. Anny také zde dochází k synkrezí forem pocházejících z prostředí záalpské renesance s celkovým prostorovým či kontextuálním působením stavby, vycházejícím z principů potridentské architektury. Bezspornou novou protobarokní estetiku zastupuje velkoryse nečleněný a působivý plášť stavby, stejně jako sjednocený interiér, ovšem ještě doplněný o manýristickou a mírně rustikální štukovou dekoraci. Pojem „protobarokní manýrismus“ (či „manýristické protobaroko“) snad může být pro tento architektonický projev vcelku příhodný. Vyjadřuje totiž příznačně ambivalentní charakter této architektury. V celkovém vyznění stavby ovšem převažuje zasazení jednotlivých, jakkoliv bizarních, manýristických prvků do působivé a demonstrativní struktury, podbarvené vyhraněným konfesionálním podtextem. Definovaná stavební úloha i zde vychází nejen z dobového kontextu Moravy v první čtvrtině 17. století, ale konturuje dobře i manifestační pretence zdejších fundátorů z řad katolické elity.

S tímto objednavatelským prostředím souvisí i další exemplární protobarokní stavba – poutní kostel Panny Marie ve Vranově u Brna, postavený Maxmiliánem z Liechtensteina, bratrem fundátora úsovské kaple, jenž patřil po své konverzi údajně k nábožensky nejhorlivějším členům rodu. Již v roce 1617 se Andrea Erna zavázal provést plány „Joana Marii“, nejspíše Giovanniho Marii Filippiho, kostel byl ale postaven až před rokem 1630.⁴⁵ Jednoduchý, pádný a monumentální objem stavby i její homogenní prostor dobře ztělesňují architektonický purismus nastupující protobarokní estetiky. Výmluvně přitom je, že



Obr. 12: Úsov, kaple sv. Rocha, 1624, pohled od jihozápadu. Foto: Hana Myslívečková ml.

tento styl plně konvenuje nejen s potridentskou devocionalitou reformovaného katolicismu, propagující právě význam poutních míst, umocněný po roce 1633 přivedením paulánů a výstavbou přílehlého konventu. Souzní totiž také s pohřební funkcí kostela, rodového mauzolea Liechtensteinů, kteří touto fundací okázale manifestovali jak svou zbožnost, tak rodovou slávu. Výmluvně na toto propojení principu *pietas* a *memorie*, jako klíčových principů protobarokní architektury,⁴⁶ upozorňoval paulán François Albert ve smyslu, že touto fundací se Maxmilián z Liechtensteina nemohl „lépe postarat o svou spásu, ani [nemohl] nechat svůj dům zaskvít se v jasnějším lesku“.⁴⁷ Nové formy přitom vyjadřují obdobný obsah jako gotizující rodové svatyně příslušníků tradičních moravských rodů. V tomto případě ovšem záměrům těchto „*Neureichen*“ jako zakladatelů nové rodové moci patrně mnohem více vyhovovala okázalá „gründerská“ architektura.⁴⁸

Tuto mocensko-reprezentační náplň protobarokní architektury ovšem nelze oddělit od jejích náboženských souvislostí. Stavby poutních kostelů, jako posvátných, ale zároveň opěrných bodů, odrážejí atmosféru sebevědomého potridentského katolicismu. Na Moravě první třetiny 17. století tento styl triumfujícího katolicismu pregnantně vyjadřovaly fundace olomouckého biskupa Františka kardinála z Dietrichsteina, zvláště nový monumentální chór olomoucké katedrály, výmluvně propojující sepulkrálně-memoriální funkci biskupské hrobky a plánovanou schránu ostatků „moravských apoštolů“ sv. Cyrila a Metoděje se strohým monumentalismem velkorysé stavby. V této souvislosti nelze opomenout ani typologicky neméně výmluvné menší fundace kardinála v rodovém Mikulově – kostel sv. Anny s Loretou či memoriálně-votivní kapli sv. Šebestiána (s protimorovým zasvěcením jako v Úsově), tyčící se nad městem na Svatém Kopečku a spolu s dalšími drobnými stavbami (kaple Křížové cesty) přenášející do moravské krajiny motiv posvátné barokní hory.⁴⁹

Bylo by snad možné jmenovat i další příklady protobarokního architektonického stylu, uváděného na Moravu v první třetině 17. století, pro zamýšlený účel ale tento „vzorek“ stačí. Představené stavby snad dobře ilustrují nový styl, někdy ještě do jisté míry „přechodový“, který za spoluúčasti manýristického formálního aparátu postuluje motivy protobarokní estetiky. Formální rysy monumentalit a přísné působivosti, jednoduchosti a pádnosti této „manifestační architektury“ přitom konvenují s jejím ideovým obsahem. V případě sakrální architektury reflektuje některé zásady potridentské architektonické teorie a především demonstuje sílicí postavení, či přinejmenším pretence, zdejší církevní hierarchie a jejích aristokratických partnerů. Není patrně náhodou, že tyto stavby souvisejí s katolickým objednavatelským prostředím, které jimi vyjadřovalo novou sebe-



Obr. 13: Vranov u Brna, paulánský konvent s kostelem Panny Marie, před 1630, rytina, 18. století. Foto: Jiří Kroupa, *Kunst, Mäzenatentum und Gesellschaft in Mähren 1620–1650*, in: Klaus Bussmann – Heinz Schilling (eds.), *1648. Krieg und Frieden in Europa I.* (kat. výst.), Westfälische Landesmuseum Münster – Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück, München 1998.

vědomou a „triumfální“ reprezentací. V této době je nicméně stále obtížné spojit jeden styl s vyhraněnou konfesí, pro sledované stavby je do jisté míry příznačný dobový rys *varietà*⁵⁰ či *licenza*.⁵¹ Přesto výrazně se prosazující aspekt velkorysosti, „přísnosti“ a pádné působivosti signalizuje příchod nového stylu. Ten se ostatně sleduje i v soudobých světských zakázkách, které obdobnými způsoby představují, zejména v kontextu nové „válečné aristokracie“, jasný ostentativní manifest.⁵²

Závěrem lze shrnout, že přibližně ve dvou desetiletích předcházejících roku 1600 a dvou desetiletích následujících můžeme na Moravě pozorovat v kontextu menších církevních a memoriálních staveb, často se sepulkrální funkcí, stylově pestrý přístup k této relativně analogické stavební úloze. Zatímco na jedné straně tradičně dominoval gotizující styl, souznějící s ideou komemorace, rodové posloupnosti a stability, ve stejné době nacházíme zcela odlišná řešení. Vyhraněné manýristické fundace jsou o to víc pozoruhodné, čím jsou ojedinělejší. To je dáno i jedinečnými okolnostmi jejich vzniku a často konfrontačním či manifestačním obsahem, který měl jak konfesionálně-politické, tak společensko-legitimizační konotace. Efektivnost jejich stylu byla jistě ovlivněna řadou okolností – stavebním typem, inspiračními předlohami, osobnostmi stavebníků a jejich kulturním *milieu*. Nicméně zdá se pravděpodobné, že právě jistá extravagance mohla vyhovovat jejich manifestačnímu záměru a snaze upoutat pozornost. O něco později začíná být tento manýristický styl infiltrován novou „protobarokní“ estetikou, se kterou ostatně v řadě případů zajímavě srůstá. To snad může dob-

ře ilustrovat princip jisté continuity, propojující manýristická díla s jejich protobarokními pokračovateli, a utvářející tak i pouto s raně barokním obdobím.⁵³ Užívání tohoto „nového stylu“ bylo nepochybně rovněž ovlivněno neméně bohatou škálou okolností, ovšem za přítomnosti něčeho obecnějšího. V případě církevních staveb za tento nový rys můžeme považovat jistou teatrálnost a thau-maturgický koncept, spojený s potridentským katolicismem. To se formálně projevvalo mimo jiné onou velkorysostí, pádností a monumentalitou, čitelnou jak na velkých střídě členěných fasádách, tak v homogenních interiérech. Zárodky těchto protobarokních formálních, ale především ideových principů můžeme sledovat právě na představených architekturách první čtvrtiny 17. století. Předložená klasifikace přístupů k řešení příbuzných stavebních úloh neměla ale sugerovat nějak abstraktní vývoj stavebních forem. Cílem bylo spíše upozornit na to, že za zvolenou formou konkrétní stavby mohla stát neméně konkrétní motivace a že různé „dialekty“ voleného architektonického jazyka snad konvenovaly s různými významovými odstíny konkrétní stavební úlohy.

COMMENTS ON ARCHITECTURAL LANGUAGE IN MORAVIA AROUND 1600: SACRAL ARCHITECTURE IN THE CROSS POINT OF “NORM” AND “FORM” (ONDŘEJ JAKUBEC) – SUMMARY

The starting point of this text is in the thoughts of E. H. Gombrich who examined, to what extent the particular contextual “norms” of the time can influence the particular art “forms”. Similar thinking was used when studying special religious buildings in Moravia around 1600 – votive, pilgrimage, burial and memorial churches in this respect. Within this framework of architectural typology, different formal solutions are found. These can be divided into three specific groups according to their form and style – “Nachgotik” (or Gothic-like style), Late Renaissance (or Mannerism) and Protobaroque (or “Protobaroque Mannerism”). The analysis intends to show that these forms were not being applied spontaneously but always “chosen” under the particular circumstances, according to the specific intentions and purpose in a broader sense. Approximately around the year 1600 various styles are chosen for relatively similar tasks

– projecting minor religious buildings often with a sepulchral function. Even if Gothic-like style dominated, fitting to the idea of commemoration and succession in family best, different results from the same period can be found. Manneristic buildings correspond with the spirit of confrontation and manifestation related with confession and politics, closely connected to legitimizing in society. Some time later the Manneristic style merges with new “Protobaroque” aesthetics, creating inspiring results in some cases. This is probably easy to illustrate with the principle of certain continuity joining Manneristic works with their Protobaroque continuators, creating a bond with Early Baroque period as well. Use of this “new style” was inter alia influenced by “new” circumstances of “new” self-conscious customers who responded to the triumphal Catholicism after the Council of Trent. As for church buildings, their concepts were theatrical and thaumaturgic to some extent, formally accompanied by certain breadth, decisiveness and grandiosity, which can be noticed both at the large, modestly structured facades and in the homogenous interiors. The presented classification of approaches to related building tasks is not intended to advocate the idea of abstract development of building forms. It is intended more to draw reader’s attention to the fact that there could be a particular motivation for particular building form chosen and that various “dialects” of architectural language might correspond with various shades of meaning the particular building task had.

- 1 Ernst Hans Gombrich, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, s. vii.
- 2 Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Picture*, New Haven – London 1985, zvl. s. 29–30.
- 3 Jiří Kroupa, *Umělci, objednavatelé a styl. Studie z dějin umění*, Brno 2006, s. 75–76.
- 4 Ivana Panochová, *Mezi zbraněmi vlčí múzy. Protobaroško v české a moravské architektuře 1620–1650 a jeho donátorské pozadí. Slohová, funkční a ideová analýza* (disertační práce FF UP), Olomouc 2003, s. 9–63. – Eadem, Na prahu baroka. K typologickým a slohovým problémům moravské architektury v letech 1620–1650, in: *Studia Moravica II, Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultatis Philosophica Moravica III*, Olomouc 2005, s. 107–124.
- 5 Jiří Kroupa, Kunst, Mäzenatentum und Gesellschaft in Mähren 1620–1650, in: Klaus Bussmann – Heinz Schilling (eds.), *1648. Krieg und Frieden in Europa I*, kat. výst., München 1998, s. 253–261. – Idem, Počátek nového stylu na Moravě: rok 1650, nebo 1660?, in: *Historická Olomouc XIII*, 2002, s. 24.
- 6 Ondřej Jakubec, Pogotické umění (heslo), in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění – Dodatky*, Praha 2006, s. 602–603. Zde další literatura. Jednou z recentních systematických prací je disertace Michaela Schmidta, *Reverentia et magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhunderts*, Regensburg 1999. S ohledem na užití termínu „protobarokní manýrismus“ v tomto textu by bylo možné užít pro tento stylový projev analogicky označení „renesanční gotika“, jak se uvádí i jinde, např. Ethan M. Kavalier, Renaissance Gothic in the Netherlands: The Use of Ornament, *Art Bulletin* 82, 2000, s. 226–251.
- 7 Termín „kirchisch“ jako vhodný gotizující styl pro církevní stavby použil roku 1557 Ferdinand I. v listu svému synu Ferdinandu Tyrolskému. Viktor Kotrba, Die nachgotische Baukunst Böhmens zur Zeit Rudolfs II., *Umění* 18, 1970, s. 310.
- 8 Obecně k tomu viz Will Coster – Andrew Spicer (eds.), *Sacred Space in Early Modern Europe*, Cambridge 2005. Základní názory a literaturu shrnuje v českém překladu Andrew Spicer, Posvátný prostor. Historiografie a perspektivy zkoumání raného novověku, in: Martin Elbel (ed.), *Limity a možnosti historického poznání*, Olomouc – Pardubice 2008, s. 157–163.
- 9 Exemplární studií, a to i svým podtitulem, stále zůstává Jarmila Krčálová, Kostely české a moravské renesance. Příspěvek k jejich typologii, *Umění* 29, 1981, s. 1–37.
- 10 Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the Age of Humanism*, Chichester 1998, s. 15–16.
- 11 Renate Holzschuh-Hofer, Kirchenbau und Grabdenkmäler, in: *Adel im Wandel. Politik – Kultur – Konfession 1500–1700*, kat. výst., Wien 1990, s. 91–111. – Uwe Albrecht, Fürstliche Mausoleen und Grabmäler der Renaissance in Norddeutschland und

- Dänemark, in: Lutz Unbehaun (ed.), *Die Künste und das Schloß in der frühen Neuzeit*, München 1998, s. 111–129. – Thomas Winkelbauer – Tomáš Knoz, *Geschlecht und Geschichte: Grablegen, Grabdenkmäler und Wappenzyklen als Quelle für das historisch-genealogische Denken des österreichischen Adels im 16. und 17. Jahrhundert*, in: Joachim Bahlcke – Arno Strohmeier (eds.), *Die Konstruktion der Vergangenheit*, Berlin 2002, s. 129–177. – Ondřej Jakubec, Forma sleduje funkci. Sakrální gotizující architektura renesance na Moravě v průsečíků demonstrace konfesionality a rodových tradic, in: Petr Holý (ed.), *Artis historia. Sborník studií o dějinách umění a památkové péči* 1, Ostrava 2006 (= Sborník prací Filozofické fakulty Ostravské univerzity 230), s. 68–76. – Andrea Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenthäuser im Zeitalter der Renaissance 1550–1650*, Kiel 2007.
- 12 *Annotatio quot quando, et ubi idem Rmus et Illmus ac Dnus Dms Stanislaus Pawulowsky Episcopus Olomucen: Regalis Capella Bohemiae Comes Ecclesias, Caemeiteria, Altaria et Portatilia consecravut, aut reconciliauit*, Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, fond Arcibiskupská konzistoř Olomouc, rukopis sign. 109a, s. 499–500.
- 13 Veronika Korčáková, Ikonografický program pohřební zámecké kaple Všech svatých v Telči, *Průzkumy památek* 8, 2001, č. 1, s. 21–36.
- 14 Libuše Dědková – Antonín Grůza, Renesanční zámeček ve Staré Vsi nad Ondřejnicí, *Průzkumy památek* 8, 2001, č. 2, s. 132–140.
- 15 Moravský zemský archiv v Brně, fond G 83, Matice moravská, tzv. Kopíř biskupské korespondence XXIV, fol. 373.
- 16 Jan Białostocki, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary – Bohemia – Poland*, Oxford 1976, s. 87. – Henry-Rusell Hitchcock, *German Renaissance Architecture*, Princeton 1981, s. 350.
- 17 Podobně tomu bylo i v případě nedalekého kostela sv. Kateřiny v Klimkovicích, kde se nalézá analogické mauzoleum pánů z Markvartovic.
- 18 Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska* 1, Praha 1994, s. 379.
- 19 Jan Sedlák, Poznámky k historizující a pogotické architektuře 16. století na Moravě, in: *Historická Olomouc a její současné problémy* IV, Olomouc 1983, s. 162–165.
- 20 Tak nazývá stavbu August Prokop, *Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung* III, Wien 1904, s. 684. – Samek (pozn. 18), s. 260.
- 21 Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 267–270. Pro příslušnou literaturu k jednotlivým stavbám viz idem, Forma sleduje funkci (pozn. 11).
- 22 Kroupa, Počátek nového stylu (pozn. 5), s. 24.
- 23 K rodině Edelmannů vyčerpávajícím způsobem Helena Bajerová, Rod olomouckých erbovních měšťanů Edelmannů z Brosdorfu, in: Ludovít Szabó (ed.), *Pocta Peadr. Jírmě Holínkové, CSc. Sborník příspěvků žáků k problematice dějin předbřlohorské Olomouce*, Ostrava 1985, s. 24–30.
- 24 Ivo Hlobil, Renesance a manýrismus, in: Ivo Hlobil – Pavel Michna – Milan Togner, *Olomouc*, Praha 1984, s. 72–73.
- 25 Jarmila Krčálová, O původu renesančních reliéfních cyklů v Olomouci, *Umění* 23, 1975, s. 133. – Eadem, *Centrální stavby české renesance*, Praha 1976, s. 32–33.
- 26 Johann Rainer – František J. Holeček (eds.), Ein Bericht über eine Reise durch Schlesien und Mähren im Jahre 1597, in: Miloslav Polívka – František Šmahel (eds.), *In memoriam Josefa Macka (1922–1991)*, Praha 1996, s. 299.
- 27 Jarmila Krčálová, La Toscana e l'architettura di Rodolfo II. Giovanni Gargioli a Praha, in: Leo S. Olschki (ed.), *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento III. Relazioni artistiche. Il linguaggio architettonico europeo*, Firenze 1983, s. 1045. Naposledy k českému angažmá Giovanniho Gargioliho viz Guido Carrai, I Fiorentini al Castello: Il protego di Bernardo Buontalenti e Giovanni Gargioli per le Nuova Galleria di Rodolfo II., *Umění* 51, 2003, s. 370–384.
- 28 Jistý historizující či tradiční motiv lze spatřovat i v translaci těla tradice biskupa Pavlovského z Kroměříže, kde zemřel, do kostela sv. Petra v Olomouci (prvního biskupského kostela), odkud byl teprve převezen „na dóm, kde byl pohřben ve vlastní kryptě“. V „zastávce“ u starobylého kostela sv. Petra lze vidět jistý odkaz k vědomí kontinuity biskupského úřadu, potažmo k cyrilometodějské tradici, která byla biskupem programově podporována v rámci potridentské reformy. Josef Prucek (ed.), Olomoucká souhrnná kronika z let 1432–1656 sestavená Bedou Dudíkem, in: *Ročenka Okresního archivu v Olomouci 1982*, Olomouc 1983, s. 152. – Ondřej Jakubec, Kaple sv. Stanislava při katedrále sv. Václava v Olomouci, její stavebník, olomoucký biskup Stanislav II. Pavlovský, a její malířská výzdoba. Význam a funkce, *Střední Morava* 2001, 12, s. 27–42.
- 29 Zdeněk Doubravský, *Bukůvkové a jejich renesanční hrobka v Postřelmově*, Postřelmov 2000, s. 4–9. – Vladimír Březina, *Rytířský stav v Čechách a na Moravě v raném novověku. Rod Bukůvků z Bukůvky od středověku do 20. století*, České Budějovice 2008.
- 30 Doubravský (pozn. 29), s. 14. Plat 15 zl. „k záduší“ zmiňuje smlouva ženy Zikmunda Bukůvky Barbory Okrouhlické z Kněnic a jeho syna Albrechta s postřelmovskou obcí z roku 1612. Pro její přepis viz ibidem, s. 21.

- 31 Ibidem, s. 11–16. – Milada Lejsková-Matyášová, Portrétní a náhrobní plastiky zemanského rodu Bukůvků na Šumpersku, *Severní Morava* 13, 1966, s. 61–64.
- 32 Jiří Kroupa, „Moderni fiori“: kardinál z Dietrichsteina, protobarok a umělecká funkce na Moravě po roce 1600, in: Emil Kordiovský – Miroslav Svoboda (eds.), *Kardinál František z Ditrichštejna a jeho doba*, Mikulov 2006 (= Mikulovská symposia XXIX), s. 64.
- 33 Václav Richter – Zdeněk Kudělka, Die Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts in Mähren, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* 21, 1972, F 16, s. 91–130. – Zdeněk Kudělka, Architektura, in: Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 43–45. K tomu viz Panochová, Na prahu baroka (pozn. 4), s. 34–36. – Eadem (rec.), Václav Richter: Umění a svět, *Umění* 51, 2003, s. 340.
- 34 Václav Richter, *Raněstředověká Olomouc*, Praha – Brno 1959, s. 156–159. K dějinám kaple zejména Metoděj Zemek, *Rektorátní kostel svatě Anny v Olomouci*, Olomouc 1945. – Ondřej Jakubec, Kaple sv. Anny na Olomouckém hradě a svatoanenský kult na Moravě kolem roku 1600, in: idem (ed.), *Arcidiecézní muzeum na Olomouckém hradě*, Olomouc (v tisku).
- 35 Ivo Hlobil, Místopisné otázky kolem zavraždění Václava III. v Olomouci, *Vlastivědný věstník moravský* 35, 1983, s. 168–170. – Idem, Poslední Přemyslovci a počátky kultu sv. Anny v českých zemích. (Nejstarší příklady ikonografie sv. Anny Samětřetí), *Časopis Národního muzea – řada historická* 152, 1983, č. 1–2, s. 27–34.
- 36 Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, fond Metropolitní kapitula Olomouc, listiny, sign. B II d 1.
- 37 Ivana Panochová, Offiziere und Rivalen Albrecht von Waldsteins als Stifter von Bauwerken in der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs in Böhmen und Mähren, *Umění* 54, 2006, s. 492–503.
- 38 Dokazuje to i ikonografie, např. rytina s pohledem na Olomouc po roce 1724, viz Miloslav Pojzl, *Olomouc očima staletí*, Olomouc 1992, s. 89, obr. 3.
- 39 K roli podobně akcentovaných fasád např. Kroupa, Kunst, Mäzenatentum (pozn. 5), s. 258. Tento požadavek symbolického vyvýšení sakrální stavby můžeme ostatně nalézt již přinejmenším u L. B. Albertiho.
- 40 Hanno-Walter Kruft, *Dejiny teórie architektury. Od antiky po súčasnosť*, Bratislava 1993, s. 95–96.
- 41 Václav Richter, *O pojem baroka v architektuře*, Olomouc 1944, s. 21.
- 42 Petr Fidler, Kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Valčicích, in: Emil Kordiovský (ed.), *Město Valtice*, Valtice 2001, s. 220.
- 43 Ondřej Jakubec, Poutní místa, poutě a milostné obrazy v mecenátu a politice olomouckých biskupů raného novověku. Několik poznámek k poznání konfesionalizačních praktik na předbělohorské Moravě, in: Joanna Lubos-Kozieł et al. (eds.), *Pielgrzymowanie i sztuka. Góra Świętej Anny i inne miejsca pielgrzymkowe na Śląsku*, Wrocław 2005, s. 307–321. – Idem, Kaple sv. Anny (pozn. 34).
- 44 Milena Filipová, Kaple sv. Rocha v Úsově, *Severní Morava* 65, 1993, s. 13–17. – Panochová, *Mezi zbraněmi* (pozn. 4), s. 235–238.
- 45 Kroupa, Kunst, Mäzenatentum (pozn. 5), s. 257.
- 46 Kroupa, „Moderni fiori“ (pozn. 32), s. 66.
- 47 Citováno dle Ivany Panochové. K tomu viz Panochová, *Mezi zbraněmi* (pozn. 4), s. 242.
- 48 Kudělka, Architektura (pozn. 33), s. 42.
- 49 Naposledy k osobě a patronátu Františka z Dietrichsteina viz Emil Kordiovský – Miroslav Svoboda (eds.), *Kardinál František z Ditrichštejna a jeho doba*, Mikulov 2006 (= Mikulovská symposia XXIX). – Leoš Mlčák (ed.), *Kardinál František z Dietrichsteina (1570–1636). Prelát a politik neklidného věku*, kat. výst., Olomouc – Kroměříž 2008.
- 50 Thomas DaCosta Kaufmann, *Court, Cloister and City. The Art and Culture of Central Europe 1450–1800*, Chicago 1995, s. 217–221. – Idem, „La guerre de Trente Ans a-t-elle eu lieu?“ Continuation and Discontinuation during the War, in: Jacques Thuillier – Klaus Bußmann (eds.), *1648. Paix de Westphalie. L'Art entre la guerre et la paix*, Paris 1999, s. 141–165.
- 51 Jarmila Krčálová, Italské podněty v renesančním umění českých zemí, *Umění* 33, 1985, s. 78.
- 52 Panochová, Offiziere und Rivalen (pozn. 37). – Kroupa, Kunst, Mäzenatentum (pozn. 5), s. 257.
- 53 Ibidem, s. 253.