

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

Magisterská diplomová práce

**ŽÁCI A NÁSLEDOVNÍCI GEORGA RAPHAELA
DONNERA NA MORAVĚ**

Soňa Greplová

Vedoucí diplomové práce

Mgr. Martin Pavlíček, Ph.D.

Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně. K sepsání jsem použila pouze uvedené prameny a literaturu.

Soňa Greplová

V Olomouci, 10. května 2010

Děkuji Mgr. Martinovi Pavlíčkovi, Ph.D. za vedení diplomové práce, cenné rady a podněty, které mi poskytl během konzultací. Mé poděkování patří také všem, kteří mi umožnili zdokumentovat uměleckou tvorbu obsaženou v práci. Zároveň bych tímto poděkovala i rodině, která mi byla oporou.

OBSAH

Úvod.....	6
1. Georg Raphael Donner v zájmu literatury.....	10
2. Georg Raphael Donner (1693-1741) - život a dílo.....	18
2.1. Georg Raphael Donner před příchodem do Bratislavy.....	18
2.2. Bratislavské období (1729-1739).....	22
2.3. Vídeňské období a závěrečný epilog v Gurku.....	29
3. Stylové východisko tvorby Georga Raphaela Donnera.....	31
4. Okruh hlavních donnerovců na Slovensku.....	34
4.1. Žák Ludovít Gode a jeho dílna.....	35
4.1.1. Ludovít Gode.....	35
4.1.2. Jozef Sartory.....	38
4.1.3. Štefan Adam Steinmassler.....	38
4.1.4. Jozef Gode.....	39
4.2. Tvorba Gottfrieda Fritsche v Bratislavě.....	40
4.3. Výzdoba poutního místa v Mariance.....	42
4.4. Jan Mikuláš Moll a Ferdinand Balthasar Moll.....	46
4.5. Mathias Donner.....	48
5. Gottfried Fritsch v zájmu literatury.....	50
6. Medailon sochaře Gottfrieda Fritsche (1706-1750).....	62
7. Tvorba Gottfrieda Fritsche.....	69
7.1. Kostelec nad Černými Lesy.....	69
7.2. Vranov u Brna.....	74
7.3. Holešov.....	80
7.4. Určice.....	87
7.5. Kojetín.....	89
7.6. Kojetín: Sv. Vendelín a sv. Florian.....	92
7.7. Střílky.....	94
7.8. Střílky: osazení soch.....	101

7.9. Oplocany: Sv. Florián.....	110
7.10. Tovačov: Sv. Václav.....	112
7.11. Tovačov: Sv. Cyril a sv. Metoděj.....	113
7.12. Troubky: Sv. Amand.....	115
7.13. Vrchoslavice: Sv. Valentin.....	117
7.14. Tovačov: kašna.....	118
7.15. Lipník nad Bečvou.....	129
7.16. Dub nad Moravou.....	122
7.17. Tovačov: Sv. Anna a sv. Šebestián.....	124
7.18. Němčice nad Hanou: Sv. Juda Tadeáš.....	127
8. Fritschův styl a odkaz.....	129
9. Následovníci Donnerova klasicizujícího pojetí.....	133
9.1. Václav Böhm (1738?-1795).....	133
9.2. František Ondřej Hírnle (1726-1773).....	137
9.3. František Kohl (1711-1766).....	141
9.4. Josef Winterhalder st. (1702-1769).....	145
9.5. Ondřej Zahner (1709-1752).....	150
9.6. Johann Schubert (1743-1792).....	153
Závěr.....	155
Prameny a literatura	157
Summary.....	168
Seznam vyobrazení.....	169
Obrazová příloha.....	178

ÚVOD

Diplomová práce „*Žáci a následovníci Georga Raphaela Donnera ve druhé čtvrtině 18. století na Moravě*“, se ve svém hlavním cíli zaměřuje na tvorbu sochaře Gottfrieda Fritsche (1706-1750), tvořícího v intencích velkého barokního mistra rakouského původu Georga Raphaela Donnera (1693-1741), jehož obdivuhodné dílo nacházíme zejména ve třech destinacích - ve Vídni, v Salzburgu a v Bratislavě, kde vytvořil své nejlepší zakázky. Dříve, než vás seznámím s Moravou a jejími uměleckými klenoty, představím vám v jedné z následujících kapitol umělecký vývoj Georga Raphaela Donnera.

Těžiště Donnerovy tvůrčí aktivity spočívá víceméně v objednávkách ostřihomského arcibiskupa a uherského primase Imricha Esterházyho (1663-1745), hlavního mecenáše, který pozval Donnera do Bratislavy. Donner přijal arcibiskupovo pozvání a opouští své působiště v Salzburgu, kde působil v tamní mincovně a zároveň vytvářel sochařskou výzdobu schodiště zámku Mirabell, aby se roku 1729 usadil načas v Bratislavě (Pressburgu). V Bratislavě byl se svojí dílnou činný jedno desetiletí, tedy až do roku 1739, kdy odchází zpět do Vídně. V době Donnerova mládí Vídeň neprojevovala příliš zájem o jeho tvůrčí osobnost. Přes nesporný talent mu byly ve Vídni svěřovány spíše zakázky drobnějšího charakteru. Tato díla postrádala příznačnou monumentalitu, kterou se projevovала jeho vrcholná tvorba. Ve skutečnosti z jeho raného vídeňského období známe pouze několik drobných reliéfů či bozzetto *Piety* (1721). Své velké zakázky se dočkal až v Salzburgu. Přesto po nesvárech

s tamními mincmistry a po zastavení prací na výzdobě zámku Mirabell, odjíždí do Bratislavy, která díky velkorysé mecenášské podpoře arcibiskupa byla připravená přijmout Donnerovy inovace. Bratislava se stala důležitým centrem umění pro Střední Evropu v druhé třetině 18. století a načas tak převýšila uměleckou kvalitou samotnou Vídeň. Hvězdy byly v této době Donnerově osobnosti mimořádně nakloněny, neboť v okolí nebylo žádného konkurenta, který by ho mohl svým uměním zastínit. Donner Bratislavě vtiskl nejen nový barokní ráz v sochařství, ale také předurčil novou linii, po které se dali mnozí sochaři, jimž byla blízká klasicizující linie naslouchající vlivům antiky či renesance, než impulsy z tvorby italského barokního sochaře Gian Lorenza Berniniho (1598-1680). Bratislavské období ukončil návratem do Vídně, kde strávil zbytek svého života. Jeho tvorbu uzavírá olověné sousoší Piety (1741) umístěné v dómu v Gurku na Korutansku.

Donnerův epilog má svojí paralelu na Moravě. Jejím přímým kompozičním odkazem je sousoší *Krista na hoře Olivetské*, nacházející se v tzv. „Černé kapli“ v kostele Nanebevzetí P. Marie v Holešově, jehož výzdobu provedl v letech 1747-1748 moravský sochař slezského původu Bohumír (Gottfried) Fritsch. Je to vůbec jedna z nejdůležitějších moravských ukázek představujících klasicizující linii, kterou vymezil na Slovensku Georg Raphael Donner. Holešovská výzdoba se právem řadí mezi vysoce kvalitní díla první poloviny 18. století.

Ačkoliv Fritsch žil krátce, zanechal na Moravě stěžejní díla, jež nepochybně našla inspiraci u četných sochařů, byť Fritsch postrádal žáky a přímé následovníky.

Zajímavostí je také v určitých bodech podobný osud, který měl společný se svým učitelem. Stejně jako mincmistři v Salzburgu zbrojili proti konkurenci, kterou pro ně představoval Donner, setkal se Fritsch také ve Vídni s nevolí místních štukatérů, díky nimž opouští toto umělecké středisko, aby se usadil na Moravě, kde jej podporují jeho mecenáši. Ty našel v osobách Marie Terezie Savojské, rozené kněžny z Liechtensteina (1694-1772), která Fritschovi věnovala pozornost na počátku jeho moravského období, dále hraběte Františka Antonína Rottala (1690-1762) a hraběte Amada Antonína z Petřvaldu (1696-1762), pro něhož tvořil hřbitovní sochařskou výzdobu ve Střílkách (čtyřicátá léta 18. století), jež se bohužel do dnešní podoby dochovala ve fragmentárním stavu. Navíc je zčásti roztroušená po blízkém okolí.

Ačkoliv diplomová práce pojednává o Gottfriedu Fritschovi, neopomenu se stručně zmínit o dalších následovnicích Georga Raphaela Donnera, kteří se dotkli klasicizující linie. Ostatně tak již naznačuje samotný název diplomové práce. V této části se však omezím pouze na vytyčení těch nejdůležitějších ukázek, mezi které patří například náhrobky nacházející se v kapli Bolestné P. Marie v kostele sv. Mořice v Kroměříži. Mnozí ze sochařů byli již v minulosti důkladně monograficky zpracováni v některé z bakalářských či diplomových prací, jejichž výčet je zmíněn v odkazu použitých pramenů. Někteří však stále čekají na své vyzdvižení.

Zpracování Donnerových následovníků je velmi náročné téma, které se potýká s řadou problémů. Záblesk Donnerova vlivu je totiž možné spatřit u mnoha sochařů. Mohou být

ovlivnění jeho tvorbou, zároveň na ně mohlo působit Donnerovo dílo zprostředkovaně prostřednictvím Vídeňské akademie, na kterou vstupovali četní sochaři. Diplomovou prací se toto náročné téma neuzavírá, naopak tím otvírám prostor pro další vývoj bádání, který je zapotřebí.

1.

GEORG RAPHAEL DONNER V ZÁJMU LITERATURY

Literatura zabývající se Georgem Raphaellem Donnerem je v současnosti poměrně bohatá. Vzhledem k tomu, že neseepisuji aktualizované biografické dílo, omezila jsem se pouze na několik publikací a článků, které jsem použila pro sepsání části zabývající se rakouským sochařem.

O Donnerův život a jeho tvorbu se zajímali již jeho žáci a přátelé. Patří mezi ně např. Christian Ludwig von Hagedorn (1755),¹ kterého v monografii také cituje Andreas Pigler. Hagedorn naznačuje Donnerovu cestu do Itálie, ale pravděpodobně pouze za účelem pořízení materiálu pro svojí tvorbu. Drobné biografické záznamy Donnerových současníků byly z větší části pořízeny až po Donnerově smrti a posloužily prvním skutečným životopiscům ke vzniku monografií Georga Raphaela Donnera. Mezi první patří bezesporu Johann Schlager (1853),² Albert Ilg (1893)³ a Andreas Pigler (1929).⁴ O tyto tři uvedené autory se víceméně opírají také ostatní životopisci. Roku 1893 u nás vychází *Ottův slovník naučný*,⁵ v němž je ve stručnosti uveden medailón sochaře Georga Raphaela Donnera spolu s bratrem Mathiasem Donnerem (1704-1756). Z Donnerova díla je zmíněná pouze kašna na Neumarktu ve Vídni, fontána Andromeda osvobozena od Persea pro radnici ve Vídni, socha

¹ Christian Ludwig von Hagedorn, *Lettre á un amateur de la Peinture avec des Eclaircissements Historiques sur un cabinet . . .* Dresde 1755, Additions.

² Johann Ev. Schlager, *Georg Raphael Donner*. Wien 1853, (2. vydání).

³ Albert Ilg, *Georg Raphael Donner*. Wien 1893.

⁴ Andreas Pigler, *Georg Raphael Donner*. Leipzig – Wien 1929. V seznamu literatury Piglerovy monografie, najdeme také další literaturu, kterou Donnerovi věnoval Albert Ilg

⁵ *Ottův slovník naučný VII*, Praha 1893, s. 839.

Karla VI., krucifix pro hlavní oltář zámecké kaple ve Vídni a socha sv. Martina v Bratislavě. Donner je představen jako „reformátor rakouského, resp. německého sochařství, jež vymanil z manýrovaného slohu Berninova.“ Tietze – Conrat⁶ zpracovává roku 1913 Donnerovo heslo, v němž uvádí základní životopisné údaje a soupis jeho děl. Neobjevuje se tady práce provedená pro poutní místo v Mariance na Slovensku, nedaleko Bratislavy. Zmiňuje také jeho učitele, pouze však Prennera a Giulianiho. Uvádí rovněž zprávu o mladičkém Donnerovi, již zaznamenal Robert Leeb, opat kláštera v Heiligenkreuz. Ve své monografii nás na Leebovu informaci upozorňuje Andreas Pigler.⁷ Závěr hesla uzavírá porozumění Donnerova stylu, ve kterém se přes svého učitele Giulianiho obrací k italskému umění. V *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*⁸ (1929) Feulner mapuje na několika stránkách život a dílo Georga Raphaela Donnera od jeho časných let až po závěrečný epilog v Gurku. Kromě toho zde najdeme ve stručnosti výčet Donnerových následovníků opírajících se o jeho tvorbu. V několika větách nás seznamuje také s Fritschem a Kohlem. V Piglerově monografii se kromě seznamu a stručného popisu jednotlivých děl objevuje v zadní části také kapitola určená Donnerovým žákům, kde je mimo jiné také uveden Fritsch. Mylně je však nazýván Josefem Antonem Fritschem. Ostatně u starší

⁶ Ulrich Thieme – Felix Becker, (eds.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Band IX. Leipzig 1913, s. 449-452. Autor hesla: Erica Tietze – Conrat.

⁷ Andreas Pigler, *Georg Raphael Donner*, cit. v pozn. 4, s. 9: „Im Stift is eine Notiz aus der Mitte des 18. Jahrhunderts erhalten geblieben, deren Verfasser, offenbar ein Zeitgenosse, angeblich Abt Robert Leeb (1728-1755) in einigen Zeilen über die Lehrjahre Donners in Heiligenkreuz berichtet. Wenn her auch irrtümlich angegeben ist, daß Donner in Preßburg (Poszony) gestorben sei, so ist alles Wesentliche zweifellos authentisch. Der Donner wurde von Julen in Heiligenkreuz als ein Knab von 13 Jahren beiläufig augenommen. Er zeigte ein besonderes Genie. Er raubte die Kerzen und zinnernen Kriegeldekl und stache mit seinem Griffel bei nacht.“

⁸ Adolf Feulner, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*. Wildpark – Potsdam 1929.

literatury je záměna jmen Fritsche běžná. Rovněž datace narození neodpovídá skutečnosti. Z Fritschovy tvorby Pigler zveřejňuje pouze výzdobu stříleckého hřbitova, kde provedl smuteční anděly v mírně nadživotní velikosti a vázy pokryté reliéfně zpracovanými tématy „*Posledních věcí člověka*“.

Čistě monografickým zpracováním Georga Raphaela Donnera je publikace Kurta Blauensteinera (1944).⁹ Vychází hlavně z Piglerovy monografie. Výčet Donnerových děl začíná první jeho známou ranou prací – terakotovým sousoším Piety. V současnosti se nachází v Národní galerii v Praze. Blauensteinerova monografie nepřináší nic nového na poli Donnerova uměleckého vývoje. V Tomanově *Novém slovníku československých výtvarných umělců*¹⁰ (1947–1950) Donner vystupuje jako sochař vyučený ve Vídni u benátčana Giovanniho Giulianiho. Navíc se údajně díky němu dostal do Itálie. Do jeho děl je zařazena kaple sv. Jana Almužníka v Bratislavě. Je označen nejen jako autor výzdoby, ale také architektury. Dále se v Tomanově soupisu nachází hlavní oltář v dómu sv. Martina, z kterého se zachovalo pouze olověné sousoší sv. Martina se žebrákem a dva postranní andělé. Přičítá se mu také oltář v jezuitském bratislavském kostele a kazatelna, ačkoliv se zde připouští, že v době vzniku této kazatelny byl již Donner mrtvý. Mylně mu jsou připsány práce v Trenčíně, Trnavě a také návrh pro výzdobu alžbětinského kostela v Bratislavě.

Určitým vodítkem se pro mě stala publikace slovenských posluchačů univerzity J. A. Komenského, redigovaná Jiřím

⁹ Kurt Blauensteiner, *Georg Raphael Donner*. Wien 1944.

¹⁰ Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců I*, Praha 1947–1950, s. 170–171.

Kostkou (1954).¹¹ Kostka stručně popisuje Donnerovy životopisné údaje a seznamuje nás s jeho tvorbou. Jako většina badatelů nepovažuje výzdobu pro poutní místo v Mariance za Donnerovo dílo. Závěrečná kapitola obsahuje seznam Donnerových žáků a následovníků. Kromě Fritsche zařazuje do výčtu také moravského sochaře Františka Hirnleho a to ve spojitosti s náhrobkem biskupa Eghka nacházejícím se v kapli Bolestné P. Marie v kostele sv. Mořice v Kroměříži. Naproti náhrobku je jiný Donnerův odkaz, náhrobek kardinála Schrattenbacha. V minulosti byl považován za práci Františka Hirnleho. Jiří Kostka se přidržuje autorství rakouského sochaře Ferdinanda Balthazara Molla. Téhož roku vychází přínosná stať Marie Aggházy (1954),¹² v níž se autorka zabývá problematikou polemizované výzdoby v Mariance. Opírá se o archivní materiál, na jehož základě připisuje výzdobu Donnerovi a jeho pomocníkům. Dílenská pomoc asistovala i na výzdobě chórových lavic. Roku 1957 Zdeňka Skořepová sepsala monografii týkající se sochařské rodiny Platzzerů.¹³ Pro Donnerovu problematiku je přínosem z hlediska podnětů, jež čerpal z Michelangelova díla, ale také z hlediska významu, který barokní sochař představoval pro své vrstevníky. Poukazuje na Donnerův patrný vliv v tvorbě sochaře Ignáce Platzera (1757-1826), který se již hlásí k začínajícímu klasicizmu. Bruno Grimschitz¹⁴ roku 1959 publikuje stať zaměřující se na jedno z posledních Donnerových děl – kašna

¹¹ Juraj Kostka a kol, *Donner a jeho okruh na Slovensku*. Bratislava 1954.

¹² Maria Aggházy, *Neu entdeckte Werke G. R. Donners und seines kreises aus der Legend von Pressburg* (Bratislava), in: *Acta hictoriae atrium*, 1954, č. 1-2, s. 65-80.

¹³ Zdeňka Skořepová, *O sochařském díle rodiny Platzzerů. Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství*. Praha 1957.

¹⁴ Bruno Grimschitz, *Georg Raphael Donner – Der Brunnen am Neuen Markt in Wien*. Stuttgart 1959

na Neu markt ve Vídni. V závěru je krátký životopis sochaře, s přepisem testamentu ze dne 14.02.1741. Hans Sedlmayer (1968)¹⁵ staví Donnera do čela rakouského umění. Ve své studii se poutavě zamýšlí nad způsobem zpracování tvůrčových děl. Archivní údaje z Donnerova bratislavského období zveřejňuje Anna Petrová – Pleskotová (1969).¹⁶ Záznamy jsou z bratislavských matrik a poukazují na sochařův společenský život. Michael Schwarz se zabývá zejména Donnerovým podílem ve vývoji medailérství (1969).¹⁷ Zdůrazňuje přínos učitele Benedikta Richtera na osvojení medailérské techniky, kterou využíval v Salzburgu v tamní mincovně. Odlévací techniku zdokonalil na jednotlivých reliéfech určených pro kapli v Bratislavě. Velkým přínosem v poznání Donnerova života a jeho okolí jsou nepochybně texty slovenské autorky Márie Malíkové. Roku 1973 uveřejnila text věnovaný následovníkům rakouského sochaře na Slovensku, mezi které patřil i Gottfried Fritsch.¹⁸ Ivan Rusina zařadil Donnerovu tvorbu i jeho žáků do kontextu bratislavského sochařství v publikaci *Renesančná a baroková plastika v Bratislave* (1983).¹⁹ Ve sborníku Slovenské národní galérie v roce 1984 byly otištěny dva články týkající se sochařské výzdoby v Mariance. Autory textů jsou

¹⁵ Hans Sedlmayer, Raphael Donner. Ein Beitrag Österreichs zur europäischen plastik, *Epochen und Werke II*, Wien – München 1968.

¹⁶ Anna Petrová – Pleskotová, Sochár a architekt Juraj Rafael Donner vo svetle nových poznatkov, in: *Ars*, 1969, č. 1, s. 163 a n.

¹⁷ Michael Schwarz, Reliéfy kaplnky sv. Jána Almužníka od Juráka Rafaela Donnera – štýl a ikonografia, *Ars*, 1969, č. 1, str. 19 a n.

¹⁸ Mária Malíková, Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 17, 1973, č. 61, s. 77 a n.

¹⁹ Ivan Rusina, *Renesančná a baroková plastika v Bratislave* (pamiatky Bratislavy, zv. 8). Bratislava 1983.

Július Kalman (1984)²⁰ a Magda Keleti (1984).²¹ Zatímco první se zabývá historií velkolepé zakázky, stať autorky Keleti rozebírá dvě sochy poustevníků, dnes umístěné ve Slovenské národní galerii. Autorství soch zůstává stále nedorozřezané. Kompozicí Piety, která se v současnosti nachází v pražské Národní galerii, se zabývá Mária Malíková ve sborníku *Annales de la Galerie Nationale Hongroise* (1991).²² Čistě na sousoší sv. Martina se žebrákem se orientuje další stať Márie Pötzl – Malíkové (1992).²³ V tomto čísle o Donnerovi pojednává také Rusinova stať týkající se poutního místa v Marianke.²⁴ Roku 1993 uvedla Malíková publikaci věnovanou Donnerově tvorbě v Bratislavě.²⁵ V kapitole „Kaplanka sv. Jána Almužníka“ se opírá hlavně o zachovaný archivní materiál. Poměrně dobře jsme tak informováni o zahajovacích pracích na kapli, o řemeslnících a jejich jednotlivých podílech i o příjezdu sochaře do Bratislavy. Zároveň Malíková v jedné z následujících kapitol zařazuje Gottfrieda Fritsche do souvislosti s autorstvím dvou světeckých soch z oltáře poutního kostela v Marianke. Pod Donnerovým vlivem jsou také vytvořeny sochy určené pro biskupský kostel v Pécsi. Ve fragmentárním stavu se zachovala socha Krista a sv. Petra. Autor soch je neznámý, ale ani Malíková zde zcela nezapomněla autorství Gottfrieda Fritsche. Alespoň stylem a

²⁰ Július Kalman, Sochy J.R.Donnera v Marianke, in: *Galeria 8, Staré umenie (zborník SNG)*, Bratislava 1984, s. 230 a n.

²¹ Magda Keleti, Sochy z bratislavským dielne J. R. Donnera v zbierkach Slovenskej národnej galérie, in: *Galeria 8, Staré umenie (zborník SNG)*, Bratislava 1984, s. 239 a n.

²² Mária Pötzl – Malíková, Die typologischen Wurzeln der prager Pietá Georg Raphael Donners aus dem Jahre 1721, in: *Annales de la Galerie Nationale Hongroise*, 1991, s. 205 a n.

²³ Mária Pötzl – Malíková, Georg Raphael Donner: Sv. Martin a žebrák, *Pamiatky a múzea*, 1992, č. 5-6, s. 28 a n.

²⁴ Ivan Rusina, Pútna siesta Marianka (Mariátál), *Pamiatky a múzea*, 1992, č. 5-6, s. 54 a n.

²⁵ Mária Malíková, *Juraj Rafael Donner a Bratislava*. Bratislava 1993.

zpracováním nesou sochy podobné znaky s jeho jinými díly, datace se však v tomto případě rozchází. Při příležitosti výstavy „Georg Raphael Donner 1693–1741“ konané roku 1993 ve Vídni v Belvedéru, byl připraven obsáhlý katalog zahrnující kromě tvorby Georga Raphaela Donnera také díla jeho následovníků.²⁶ V katalogu je publikován text Miloše Stehlíka odkazující na Donnerův vliv na Moravě. Roku 1996 Ingeborg Schemper – Sparholz očišťuje studii zabývající se detailně jezdeckým památníkem na oltáři v dómu sv. Martina v Bratislavě, který konfrontuje s dílem Josefa Stammela pro zámecký kostel sv. Martina v Grazu.²⁷ Téhož roku Anna Jávor²⁸ zveřejňuje text zaměřený na dílenskou práci. Poukazuje zejména na výzdobu poutního místa v Mariance, kde polemizuje nad autorstvím obou světců. Do dílenských prací zařazuje dřevěné busty na chórových lavicích pro tentýž poutní kostel. V *Georg Raphael Donner – Baudirektor und Architekt?* (1998)²⁹ Petr Fidler upřesňuje Donnerovu pozici z hlediska projektanta. V uměleckohistorickém okruhu se vede polemika, kdo byl architektem oltářní architektury v kapli sv. Jana Almužníka v Bratislavě. Zatímco se někteří přiklánějí k autorství Josefa Emanuela Fischera z Erlachu, druzí se přidržují spíše Donnera. V *dejínách slovenského výtvarného umenia. Barok* (1998)³⁰ je katalogově zaznamenáno

²⁶ Sabina Grabner – Michael Krapf – Almut Krapf-Weiler – Monika Mayer, (eds.), *Georg Raphael Donner 1693–1741. Ausstellungskatalog*. Wien 1993.

²⁷ Ingeborg Schemper – Sparholz, Ein Reiterdenkmal am Altar. Gedanken zum Pressburger Hochaltar von Georg Raphael Donner aus Anlass einer Gegenüberstellung zu Josef Stammels Hochaltar der Schlosskirche St. Martin bei Graz. *Famousus Statuarius Josef Stummel 1695–1765. (Ausstellungskatalog)*. Admont 1996, s. 82 a n.

²⁸ Anna Jávor, Georg Raphael Donner als Unternehmer. Kollektive Monumentalwerke und Werkstattarbeiten, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1996, s. 139 a n.

²⁹ Petr Fidler, Georg Raphael Donner – Baudirektor und Architekt?, in: *Georg Raphael Donner. Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst Kongressakten Juli 1993*. Wien 1998, s. 149 a n.

³⁰ Ivan Rusina a kol, *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*. Bratislava 1998.

sochařské umění na území Slovenska. Gottfried Fritsch je uváděn jako autor sochařské výzdoby hlavního oltáře pro kostel Milosrdných bratrů v Bratislavě, naproti tomu Mariánský oltář v kostele sv. Trojice je uváděn jako dílo, jež vytvořila Donnerova dílna.

Výčet titulů věnovaných osobnosti Georga Raphaela Donnera je nepochybně mnohem více. Nicméně se domnívám, že pro sepsání samostatné kapitoly sloužící pouze k představení rakouského „průkopníka“ v sochařství druhé čtvrtiny 18. století, je seznam dostačující.

2.

GEORG RAPHAEL DONNER (1693-1741) – ŽIVOT A DÍLO

2.1. GEORG RAPHAEL DONNER PŘED PŘÍCHODEM DO BRATISLAVY

Georg Raphael Donner se narodil v Esslingenu nedaleko Vídně 24. května roku 1693 v rodině tesaře Petra Donnera, jako první ze sedmi dětí.³¹ Uměleckou kariéru kromě Georga započali také jeho dva bratři, Matthias (1704-1756) a Sebastian Donner (1707-1763). Oba byli významnými medailéry.

Umělcův výtvarný projev ovlivnili v počátku tvorby tři učitelé. V jedenácti letech nastoupil do učení dvorního klenotníka Johanna Franze Prennera, díky němuž se seznámil se základní zlatnickou a ryteckou činností.³² Větší vliv zanechal na Donnera jeho druhý učitel Giovanni Giuliani (1663-1744).³³ Mladičského umělce zasvětil do sochařského řemesla. Giuliani je znám také na území Moravy, kde provedl například sochařskou výzdobu v zámecké zahradě ve Slavkově u Brna.³⁴ U Giulianiho se začal učit přibližně v roce 1706-1707, tedy ve věku 13 let. Svého mistra následoval do Heiligenkreuz, kde zůstal až do roku 1710. Po učenických letech odchází zpět do Vídně. Ve Vídni se důkladně seznamuje s díly četných šlechtických sbírek, která

³¹ Při křtu dostal jméno Georg. V některých archivních zprávách se užívalo i jméno Johann, jako druhé křestní jméno. Raphael si umělec zvolil později sám. Jeho otec Peter Donner pocházel pravděpodobně z Preinsfeldu, nedaleko Heiligenkreuzs. Se svojí manželkou Ursulou se přestěhovali do Esslingenu. Ursula, Donnerova matka porodila celkem sedm dětí, čtyři chlapce a tři dívky.

³² Viz pozn 4, s. 8.

³³ Giovanni Giuliani (1663-1744), sochař narozený v Benátkách. Krátký čas působil ve Vídni, odkud odchází pracovat pro cisterciácký klášter v Heiligenkreuz, do kterého vstupuje roku 1711 jako „familiaris.“ Giuliani zemřel v Heiligenkreuz, kde byl také pochován. Svým dílem navazuje na poborniovskou severoitalskou plastiku.

³⁴ Miloš Stehlík, Nové poznatky k tvorbě Giovanni Giulianiho, in: *Barok v soše*, Brno 2006, s. 41-51.

obsahovala jak umění francouzského, tak italského 17. století. Větší impuls však pro něj znamenaly antické památky nacházející se na zahradách vídeňských paláců, jejichž vliv se odrážel v Donnerově vyzrálé tvorbě.³⁵ Ve Vídni vstupuje spolu se svým bratrem Matthiasem do učení k Benedictu Richterovi (1670-1735).³⁶ Benedikt Richter zasvětil oba umělce do medailérství. Donnerova pozdější tvorba provedená v Salzburgu poukazuje na výbornou znalost této rytecké techniky.

Vzhledem ke kvalitě jeho prací se stále vedou spory o tom, zda navštěvoval vídeňskou Akademii a rozšířil si tak vzdělání, či zda během období svých tovaryšských let podnikl kratší zahraniční cestu. Nemáme žádné archivní údaje, které by o tom nasvědčovaly. Většina historiků umění se domnívá, že navštívil Itálii, respektive Benátky. Tato krátkodobá návštěva se však pravděpodobně odehrála pouze za účelem pořízení materiálu pro vyhotovení soch.³⁷ Roku 1715 se Donner ve Vídni oženil s Evou Elizabethou Prechtlovou.³⁸ O čtyři roky později se jim narodila jediná

³⁵ Z antických památek se mluví zejména o tzv. Pyrrhově hlavě, která je umístěná ve dvorní knihovně ve Vídni. Kromě toho se mohl Donner seznámit s antickými sbírkami Leopolda Wilhelma nebo prince Evžena Savojského.

³⁶ Benedict Richter (1670-1735), byl významným medailérem. Narodil se ve Stockholmu. Než odešel do Vídně, působil ve Francii a pravděpodobně v Berlíně. Do císařského města přišel roku 1712, aby vyobrazil panovníka Karla VI. Roku 1715 byl ustanoven císařským mincmistrem. V 65 letech Richter umírá ve Vídni.

³⁷ Christian Ludwig von Hagedorn se zmiňuje o krátké návštěvě Innsbrucku a Benátek, kde jel obstarat mramor pro sochy určené do kaple sv. Jana Almužníka v Bratislavě při dómu sv. Martina. Je to jediná informace o návštěvě Itálie, na které se shoduje většina badatelů. V otázce studijních cest se věnuje také pozornost Donnerově oblíbené kovolitecké technice, v níž vynikal. Práci s olovem se Donner nenaučil u Giulianiho. Zůstává otázkou, kde získal dovednosti s tímto materiálem. Vyskytla se také domněnka, že Donner navštívil Francii, kde byla technika odlévání hojně využívána. Mohl se tomu však naučit u svého učitele Benedikta Richtera a rozvinout ji v Salzburgu.

³⁸ Po Donnerově smrti se vdova provdala za moravského sochaře a Donnerova následovníka Franze Kohla (1711-1766).

dcera Anna Katharina Elizabetha Prechtlová, která ještě téhož roku zemřela.

Do roku 1725 žil Donner ve Vídni. Před odchodem do Salzburgu známe od Donnera pouze několik prací víceméně komorního charakteru. Letopočtem 1721 je signované terakotové sousoší Piety, které mělo snad sloužit jako model pro dílo, jež nebylo realizované. Pieta se nacházela před první světovou válkou ve sbírce rodu Valdštejnů v Duchcově, odkud se dostala na zámek v Mnichově Hradišti. Od roku 1948 je sousoší součástí sbírky Národní galerie v Praze. Donner se jednoznačně inspiroval italským uměním. Inspiračním zdrojem byla *Pieta Palestrini*, kterou roku 1560 vytvořil Michelangelo (1475-1564). Na první pohled sousoší nese také znaky Donnerova učitele Giulianiho a to v řešení drapérie. Kompozicí se však obrací k italským vzorům.³⁹

Koncem roku 1725 odchází Donner do Salcburku, kde získává svoji první větší zakázku na sochařskou výzdobu pro zámek Mirabell.⁴⁰ Dne 15. prosince 1725 uzavírá smlouvu na vytvoření jedenácti nadživotních soch pro výklenky reprezentačního schodiště zámku [1]. Sochy jsou vyhotoveny z kamene, jenž pocházel z blízkého Untersbergu. Kromě samotného Donnera se na výzdobě podílelo několik jeho pomocníků. Mezi nimi byl také sochař pocházející z Tyrolska, Jakub Christoph Schletterer (1699-1774).

³⁹ Mária Malíková, *Juraj Raphael lDonner*, cit. v pozn. 25, s. 13: „Zoznam dosiaľ známych diel, ktoré mohli Donnerovi slúžiť ako predloha, môžeme rozšíriť o sochu Piety v kostele Sta Maria del Giglio v Benátkach, pripísanej G. Del Moro, ktorá je mu kompozične mimoriadne blízka.“ Typológií kompozičného usporiadání sousoší se více zabývá autorka Maria Pötzl – Malíková, viz pozn 22.

⁴⁰ Do roku 1721 přestavoval zámek architekt Johann Fischer von Erlach (1656-1723). Nástupem nového salzburského arcibiskupa Františka Antonína Harracha byl pověřen přestavbou vídeňský architekt Johann Lucas von Hildebrandt (1668-1745). Přestavbu provedl v letech 1721-1727. Hildebrandt si také sám vybíral umělce, kteří se podíleli na výzdobě zámku. Jednalo se zejména o umělce z vídeňského okruhu, mezi nimiž se objevuje také Georg Raphael Donner.

Z celého souboru plastik je Donnerem signovaná pouze nadživotní socha Parida. Na první pohled je patrná inspirace antikou. Postava je ztvárněná v silném kontrastu. Hlava se odvrací od diváka. Inspiraci našel v antické soše Merkura, jež se nacházela ve sbírkách rodiny Medici ve Florencii. Některými rysy také připomíná Michelangelova *Davida* z roku 1501-1504. Blíží se mu zejména v pojetí svalnaté vypracované postavy a částečně gestikulací rukou.

Kromě souboru nadživotních postav měl Donner podle druhé smlouvy, jež uzavřel dne 2. prosince 1726, vytvořit čtyři skupiny dětí s lampami určené pro zábradlí schodiště. Tyto dvojice puttů na podestách nesou podobné znaky jako hlavní sochy ve výklencích. Ostatní dětské postavy na balustrádě provedl jeden z pomocníků, pravděpodobně Jakub Schletterer a to na základě Donnerovy předlohy. Schlettererovy dětské postavičky jsou oproti Donnerovým provedeny v drobnějším měřítku a postrádají vážnost typickou pro Donnera.

V Salzburgu se také pokoušel uchytit v tamější mincovně, ve které mohl upotřebit své medailérské schopnosti získané během studijních let. Provedl několik medailí, z nichž jsou nejznámější tři z let 1726-1728. Jedná se o portréty arcibiskupa Františka Antonína Harracha a jeho nástupce arcibiskupa Leopolda Antona Firmiana. Třetí byla objednávkou z Mnichova a nese podobiznu kurfiřta Karla Albrechta. Medaile byla vyhotovena k příležitosti nástupu vlády kurfiřta roku 1726. Pro nevoli mincmistrů, kteří považovali Donnera za konkurenta, byl sochař obžalován za falšování mincí. Pobyt v Salzburgu se pro něj stává

neperspektivní, zvláště po smrti arcibiskupa Františka Antonína Harracha, kdy je také zastavena veškerá činnost na zámku Mirabell. Proto Donner přijímá pozvání ostříhomského arcibiskupa do Bratislavy, kam odjíždí po krátkém pobytu ve Vídni.

2.2. BRATISLAVSKÉ OBDOBÍ (1729-1739)

Bratislavské období patří k vrcholným etapám Donnerova života. Vděčíme tomu osobě ostříhomského arcibiskupa a uherského primase Imricha Esterházyho (1663-1745),⁴¹ který pozval sochaře do Bratislavy (Pressburgu). Dodnes není vyřešená otázka, kdo Imrichovi doporučil mladého sochaře, jehož dílo bylo v té době téměř neznámé. Jednou z akceptovaných domněnek může být doporučení architekta, kterého arcibiskup pověřil k vytvoření architektonických plánů pro kapli sv. Jana Almužníka při dómu sv. Martina.⁴² Přesné datum příchodu Donnera do Bratislavy je rovněž nejednoznačné. Předpokládá se, že začal pro arcibiskupa pracovat v roce 1729. Mária Malíková se také domnívá, že byl Donner arcibiskupem pozván pouze na vytvoření jediného projektu, kterým byla právě výzdoba kaple.⁴³ Až po ukončení této práce se mohl arcibiskup rozhodnout sochaře přijmout do svých služeb. O vytíženosti Donnera v arcibiskupových

⁴¹ Imrich Esterházy (1663-1745), významný mecenáš umění, arcibiskup ostříhomský. Byl synem hraběte Imricha Esterházyho a Susanny Bucsányi, hraběnky z Galanty. Vstoupil do řehole pavlínů, kde byl roku 1688 vysvěcený na kněze. Vystudoval teologii v Říme. Roku 1706 se stal biskupem ve Vácu, 1708 biskupem v Zahrebu, od roku 1722 -1725 působil jako arcibiskup ostříhomský a uherský primas. Současně byl knížetem Svaté říše římské. Roku 1741 korunoval Marii Terezii. Zemřel v Bratislavě roku 1745.

⁴² Projektantem byl pravděpodobně Joseph Emanuel Fischer von Erlach (1693-1742). Pro dóm sv. Martina navrhoval také náhrobek Augusta Kristiána Saského, předchůdce Imricha Esterházyho.

⁴³ Viz pozn 25, s. 16.

službách nasvědčují archivní záznamy z roku 1731,⁴⁴ kde je zřejmé, že Donner měl již v tomto roce prosperující dílnu.

Kaple sv. Jana Almužníka,⁴⁵ pro jehož výzdobu si pozval arcibiskup Donnera do Pressburgu, měla sloužit nejen k uctívání samotné relikvie, ale zároveň jako pohřební kaple fundátora, jenž si přál být pochován v kapli, aby tak mohl být světcí nablízku. Arcibiskup se inspiroval pohřebními kaplemi vysokých církevních hodnostářů nacházejících se v Římě.⁴⁶

Základní kámen objektu byl položen dne 23. května 1729.⁴⁷ Sochy měly být vytesány z mramoru, který si pravděpodobně Donner opatřil v Innsbrucku a v Benátkách. V Innsbrucku se setkává se sochařem Janem Mikulášem Mollem (1709–1743), který Donnera požádal, aby se podíval na jeho kazatelnu vytvořenou pro kostel sv. Jakuba. Pro výzdobu bratislavské kaple byly užity dva druhy mramoru. Mramor určený pro sochy na oltáři je hrubozrnný. Pro sochu arcibiskupa použil jemný bílý mramor kararský. Podle archivních materiálů vytvořil Donner jednotlivé modely ve Vídni, poněvadž jeho nový příbytek v Bratislavě byl toho roku v rekonstrukci. Do Bratislavy se přestěhoval zhruba koncem roku 1729. Dílna byla umístěna v arcibiskupské letní

⁴⁴ Zpráva pochází přesněji z 3. října roku 1731. Donner svědčil u soudu v případě sochaře Jana Mikuláše Molla, který byl obviněn za spoluúčast na vraždě.

⁴⁵ Sv Jan Almužník byl alexandrijský patriarcha z konce 6. a začátku 7. století. Jan Almužník byl znám hlavně díky dobročinnosti a pomoci chudým. Zemřel roku 619. Po jeho smrti ostatky převezli do Cařihradu, kde je v 15. století získal darem Matyáš Korvín. Matyáš ostatky uložil v Budíně. Posléze byly převezeny na bezpečnější místo do Bratislavy a umístěny za hlavní oltář dómu sv. Martina.

⁴⁶ Jiří Kostka a kol, viz pozn 11, s. 26, autor nás upozorňuje na náhrobek kardinála Francesca Adriana Cevu v kostele s. Giovanni in Laterano v Římě, jehož autorem je Cosimo Fancelli (1620–1680), Berniniho žák. Koncepce má blízko k Bratislavskému náhrobku.

⁴⁷ Mária Malíková, Juraj Raphael Donner, cit. v pozn. 25, s. 25: „Prvý konkrétny údaj, ktorý v zachovaných účtoch primasa Esterházyho súvisí s kaplnkou sv. Jána Almužníka, je účet bratislavského cinárskeho maestra Františka Pierenpöcka na 3 zlaté za cínové písmená, ktoré vylial 23. mája 1729 pre základný kameň kaplnky.“

rezidenci. Naplno se práce pro kapli rozjely roku 1730. O průběhu práce jsme poměrně detailně informováni ze zachovaných archivních materiálů arcibiskupské dvorské pokladnice.⁴⁸

Za doprovodu velkolepé slavnosti byly 28. října 1732 ostatky sv. Jana Almužníka přeneseny do nové kaple. Kaple je postavena v závěru boční lodi dómu sv. Martina.⁴⁹ Vstup zdobí barokní reprezentační portál pokrytý řaseným závěsem, jež přidržují hrající andílci [2]. Nad vstupem je s nápisem umístěná volutová kartuš. Naproti vchodu se nachází v plytké nische oltář [3], jehož ústředním motivem je stříbrná schránka s relikvií, kterou chrání dva majestátní andělé. Truhla je umístěna na vysokém podstavci, jenž je přikryt pozlacenou drapérií, která na vrcholu vyústila do koruny a tvoří tak relikvii baldachýnový závěs spadající dolů. Cípy závěsu přidržují z obou stran dva andělé stojící na soklech, jež představují strážce relikvie. U nohou andělů jsou na volutových výběžcích tabernáklu umístěny pololežící figury puttů s biskupskou berlou a mitrou. Predella a tabernákl je pokryt bronzovými reliéfy s pašijovými výjevy.

⁴⁸ Díky tomu známe jména mnohých řemeslníků, kteří pomáhali na pracích pro oltář sv. Jana Almužníka, jež Imrich Esterházy zaměstnával.

⁴⁹ Kaple byla realizována na místě gotické sakristie. Postavil ji bratislavský stavitel František Portenhauser. Po řadu let se pokládal za projektanta stavby i oltáře Georg Raphael Donner. Andreas Pigler, viz pozn. 4, připsal celý projekt Josephovi Emanuelovi Fischerovi z Erlachu. Současná literatura se kloní spíše k názoru, že tvůrcem je Antonio Galli – Bibiena (1697-1774). Kromě toho, že vytvářel iluzivní fresky, jako například iluzivní kupoli v kostele trinitářů v Bratislavě z roku 1744-1745, navrhoval také oltáře, castra doloris a triumfální oblouky. Donner vytvořil se svojí dílnou podle Bibienových návrhů kazatelnu v biskupském kostele v Gurku. Interiér kaple má vídeňský ráz. Je vybudována jako centrální stavba na půdorysu řeckého kříže, zasazená mezi opěrné pilíře gotického dómu sv. Martina. V exteriéru je zdobena jednoduchým pilastrovým řádem s ionskými hlavicemi a edikulovým oknem, proti kterému je v interiéru ve zdobené nische zasazená adorující postava arcibiskupa. Kupoli kaple pokrýl freskami vídeňský malíř Daniel Gran (1694-1757).

Andělé jsou uchopeni jako antikizující mladíci ve výrazných kontrapostech [4,5]. Drapérie se ovíjí kolem jejich vypracovaných, reálně pojatých těl a spadá volně na sokl. Tváře obou andělů připomínají sochy klasického Řecka. Z obou postav pramení hluboký klid. Mária Malíková konstatuje „Podobne jako Paridovi v Salzburgu aj týmto Donnerovým sochám chýba napätý aktívny výraz, z jeho anjelov nevyžaruje heroická sila, skôr elegická zasněnosť. Protirečivý pohybový motív – vytočená horná časť tela so zdvihnutým ramenom smerom k uvoľnenej nohe a odklon hlavy do opačného smeru – Donner stvárnil s elegantnou mäkkosťou barokového umelca, bez tvrdej dopovedanosti manieristických sochárov, pre ktorých je tento kontrastný motív základom figúry serpentinity.“⁵⁰ A stejně jako u Paridovy sochy v Salzburgu, najdeme u levé sochy anděla inspiraci Michelanelem, přesněji postavou Krista v kostele Sta Maria sopra Minerva v Římě, kterou provedl v letech 1519–1521.

Na tabernáklu oltáře se nacházejí bronzové reliéfy, které byly původně pozlacené. Jsou rozděleny na tři dvojice. Nejbližše predelle, na níž je umístěna *Pieta* [6], jsou po stranách reliéfy *Nesení kříže* a *Vztyčování kříže*. Obě kompozice jsou ztvárněné na největší ploše s větším doprovodným komparesem těl. Vedle nich jsou *Kristus na hoře Olivetské* a *Kladení do hrobu* [7,8]. Na vnějších stranách jsou dva úzké reliéfy *Bičování Krista* a *Korunování trním*. Tyto poslední reliéfy jsou vzhledem k tvaru predelly nejméně viditelné. Hlavní důraz jednotlivých scén je kladen na hlavní aktéry. Pozadí je pouze schematicky naznačené, čímž vyniká figurální složka. Donnerovy reliéfy se

⁵⁰ Mária Malíková, Juraj Raphael Donner, cit. v pozn. 25, s. 31.

vyznačují trojrozměrným odstupňováním prostoru, kdy neváhá zapojit do hry hladký povrch bronzu na jedné straně, na druhé straně vidíme pouze slabý obrys, konturu či plně vystupující plastické tělo.⁵¹ Naproti okna se v nice po pravé straně oltáře nachází klečící postava ostříhomského arcibiskupa Imricha Esterházyho v kněžském ornátě [9]. Imrich klečí na volutovém sedátku z červeného mramoru. Vedle nohou má kněžskou korunu. Klečící postava se mírně naklání dopředu. Je hluboce ponořená do myšlenek. Ruce má na prsou překřížené. Měkce, ale zároveň reálně pojatý obličej je znamenitou ukázkou portrétu. Pojetí adorující postavy se stalo také předlohou pro náhrobek biskupa Leopolda Eghka v kapli Bolestné P. Marie v kostele sv. Mořice v Kroměříži, kterou vytvořil roku 1763-1764 moravský sochař František Hirnle (1726-1773). Kromě oltáře a klečícího arcibiskupa se do Donnerovy tvorby zařazují také dva bronzové kandelábry po stranách oltáře, které byly po řadu let z jeho tvorby vylučovány. Badatelé se přikláněli k názoru, že se jedná spíše o import z Itálie. Nicméně v archivních dokumentech jsou kandelábry zahrnuty do Donnerova díla.

Po definitivním ukončení prací na kapli, se začal soustředit na své druhé nejdůležitější dílo pro arcibiskupa. Měl vytvořit hlavní oltář pro gotický dóm sv. Martina. Téma sv. Martina zvolil biskup z několika důvodů.

⁵¹ Inspiraci pro jednotlivá témata našel Donner nejen v italském umění, ale také u současníků, například u malíře Paula Trogera, s kterým se Donner seznámil v Salzburku. S Trogerem Donnera spojuje postava anděla s Kristem na reliéfu Kristus na Olivetské hoře. Scéna znázorňující Pietu má blízko k Parmigianinovu grafickému listu „*Kladení do Hrobu*“. V této scéně je také vyobrazena postava mladíka, držícího Krista za nohy. Kompozice odkazuje i na vzor malíře Rafaela a jeho obraz „*Kladení do hrobu*“, který se dnes nachází v Galerii Borghese v Římě. Ve scéně Korunování trním je viditelný odkaz na Donnerova učitele Giulianiho a jeho chórovou lavici v klášterním kostele v Heiligenkreuz.

Jednak středověký dóm byl zasvěcený sv. Martinovi, ale dalším důvodem také byly politické aspekty a snad i osobní biskupova role mecenáše a dárce.⁵² Bohužel se oltář sv. Martina do současnosti nezachoval. Stal se terčem puristických zásahů. Roku 1867 Donnerův hlavní oltář nahradili neogotickou nevýznamnou prací. Architektura oltáře byla úplně zničena. Ponechali pouze sochy, které pomalu podléhaly zkáze. Sousoší sv. Martina stálo načas na volném prostranství před dómem. Dnes se nachází v koutě na pravé straně v hlavní lodi dómu. Podobu oltáře známe pouze z dochované fotografie či z grafických vyobrazení pořízených při příležitosti korunování Marie Terezie Esterházyem roku 1741.

Donner provedl pro arcibiskupa zakázku v letech 1733–1735. Oltář vysvětil dne 5. listopadu 1735 biskup Zigmund Berényi. Stejně jako u projektu kaple sv. Jana Almužníka či samotného oltáře v kapli, ani zde neznáme autora koncepce oltáře. Donnerovo jméno není vyloučené, stejně jako jméno Josepha Emanuela Fischera z Erlachu či Antonia Galli-Bibieny. Východiskem oltáře se stal pravděpodobně Berniniho oltář v chrámu sv. Petra ve Vatikánu. Kompozičně se rozvíjel do tří plánů. V první části na soklech při stěně presbyteria klečeli dva adorující andělé, kteří se dnes nacházejí v Maďarské Národní galerii v Budapešti. Figury Donner pojal jako dvě mladistvé postavy vyvinutých atletických těl, jejichž křivky se esovitě stáčí směrem

⁵² Z politického hlediska byl zvolen sv. Martin, který je představitelem uherského světce. Martin pocházel z dnešní Szombathely a měl tak tvořit ústřední scénu, před kterou měli být korunováni budoucí uherští panovníci. Na tento akt poukazuje také napodobenina svatoštěpánské koruny, která se nadnášela nad centrálním motivem oltáře. Sv. Martin byl mimo jiné oděný do šatu uherského magnáta, nikoliv jak je ustáleným zvykem do šatu římského bojovníka. Biskupovým osobním motivem byl akt dobročinnosti, jenž byl vlastní nejen oběma světcům Martinovi i Janu Almužníkoví, ale také samotnému Imrichovi.

k hlavnímu výjevu. Ve druhém plánu se rozprostírala mohutná oltářní architektura skládající se ze čtyř sloupů rozestavěných do půlkruhu, nad kterými se tyčily čtyři mohutné voluty nesoucí královskou korunu. Místo tradičního užití světců vložil Donner mezi sloupy vázy. Třetí plán a zároveň ústřední scénu uzavíralo olověné sousoší sv. Martina se žebákem, Donnerova nejnáročnější práce [10,11].⁵³ Olověné sousoší bylo koncipováno jako mohutný, uzavřený jezdecký pomník. Z olova také odlil obě sochy andělů i vázy na oltáři.⁵⁴ „Donnerovo súsošie je prvé a jediné dielo, ktoré sa bez pozlátenia stalo stredobodom hlavného oltára.“⁵⁵ Kompozice je zajímavá také po ikonografické stránce. Sv. Martin byl většinou zobrazován jako stojící důstojník u jehož nohou se choulil žebák či jako voják, k němuž míří žebák. Donner kompozici otočil. Na vzpínajícím se koni je vidět pohyb sv. Martina mířícího k žebákovi. Inspiraci našel pravděpodobně ve vyobrazeních sv. Jiří s drakem, jenž bývá zobrazen rovněž na koni, ale také u jezdeckých pomníků vojevůdců, u jejichž nohou se krčili poražení nepřátelé. Sv. Martin vykonává milosrdný skutek a sklání se mírně nad žebákem, aby přeťal šavlí plášť. Žebák zde vystupuje jako rovnocenný partner. Jeho postava zahalená kouskem drapérie je kvalitně pojata atletická figura, stejně jako v případě andělů po stranách

⁵³ Olověné Donnerovo sousoší zobrazuje moment z legendy sv. Martina, kdy jako římský voják před branami města Amiens potkal žebáka třesoucího se zimou. Sv. Martin šavlí přeťal svůj plášť a daroval ho žebákovi. Ve snu se Martinovi posléze objevil Kristus zahalený v darovaném Martinově plášti. Martin zanechal služeb v armádě a po pokřtění se stal biskupem v Tours.

⁵⁴ Donner využil pro odlití soch slitiny olova a cínu. Tento materiál použil z praktických důvodů. Pro takto náročné a monumentální dílo se olovo jeví jako lépe zpracovatelný materiál zejména z důvodu stupně tání olova, kdy postačí 200° až 300°C, kdežto bronz potřebuje minimálně 900°C. Navíc olovo je měkčím a tedy lépe zpracovatelným materiálem než bronz, což je také určující kritérium pro vytváření monumentálních prací.

⁵⁵ Mária Pötzl-Malíková, *Georg Raphael Donner*, cit. v pozn. 23, s. 30.

oltáře kaple sv. Jana Almužníka. Opírá se o antické či italské předlohy. Kompozice postavy žebráka natahujícího ruku k sv. Martinovi má blízko k vyobrazení Michelangelovy scény *Stvoření Adama* v Sixtinské kapli ve Vatikánu, ale také k reliéfu *Sv. Martina*, jehož autorem je benátský sochař Andrea Riccia (1470-1532). Poslední léta v Bratislavě se Donner věnoval vesměs zakázkám, které získal ve Vídni. Tvořil zejména reliéfy, ale také zde vytvořil sochy pro kašnu nacházející se na Neumarktu ve Vídni, o které pojednávám v následující podkapitole.

2.3. VÍDEŇSKÉ OBDOBÍ A ZÁVĚREČNÝ EPILOG V GURKU

Jednou z posledních prací, kterou Donner rozdělal ještě v Bratislavě, je jeho slavná studna *Providencie* na Neumarktu, kdysi Moučný trh [12]. Roku 1737 začal vídeňský magistrát projednávat objednávku na kašnu s vídeňským sochařem Lorenzem Mattiellim (1678/88?-1748). K novému zadání se přihlásil také Donner, jenž přislíbil vytvořit sochy pro kašnu z olova. Původně měla mít studna pouze ústřední sochu *Providencie* (Prozřetelnost) a čtyři puttý držící ryby. *Providencie* sedí na kanelovaném soklu, který obklopují čtyři postavy puttů. Opírá se o medailon, na němž je tvář římského boha Januse. Ve druhé ruce svírá hada. Donner přesvědčil magistrát k tomu, aby zakázka byla obohacená o čtyři postavy symbolizující řeky, které se vlévají do Dunaje (Traun, Enns, Ybbs a Morava). Modely pro tyto sochy vytvořil Donner ještě v bratislavské dílně. Odlévání probíhalo již v novém vídeňské prostředí. Antikizující postavy umístil na obrubu kašny. Řeku Ybbs a Moravu představují ležící nymfy, řeka Traun [13] je

reprezentována mladíkem snažícím se přelézt obrubu a řeku Enns pojal Donner jako starce opírajícího se o skálu. Zatímco obě mužské postavy jsou pojaty realisticky na základě dokonale odpozorované fyziognomie těl, obě ženské postavy jsou v Donnerově díle znázorněné idealizovaně. Inspiraci hledal jak v italském, tak francouzském umění. Studna byla odhalena dne 4. listopadu 1739. Dnes se na místě olověných soch nachází bronzové odlitky a originály jsou umístěny v rakouské galerii ve Vídni v Dolním Belvedéru. Po přestěhování do Vídně získal Donner titul „královský komorní sochař“. Získával zde velké množství zakázek. Poslední dílo však vytvořil pro dóm v Gurku [14]. Objednávku získal roku 1740 od tehdejšího probošta Kochlera. Pro dóm měl vytvořit oltář sv. Kříže, který je umístěný uprostřed hlavní lodi. Výjimečností objednávky je skutečnost, že jej neobklopuje žádná oltářní architektura. Kompozice Piety je umístěná na menze a tabernáklu. Ústředním výjevem je P. Marie držící mrtvé tělo Kristovo. Ze strany ji přidržuje stojící postava anděla. Po stranách drží Kristovo tělo malí andělci ležící na volutových soklech. „Donner, ktorý sa vo svojom diele viac ráz zaoberal stvárnením tejto témy, vytvoril krátko pred svojou smrťou jedno zo svojich najvzretejších a najprecítenejších diel.“⁵⁶ V Gurku spolu s Donnerem pracovali také jeho pomocníci, kteří prováděli reliéfy pro kazatelnu v dómu. Vytvořili je podle Donnerových návrhů. Donner umírá 15. února roku 1741.⁵⁷

⁵⁶ Mária Malíková, *Juraj Raphael Donner*, cit. v pozn. 25, s. 56.

⁵⁷ Byl pochován na hřbitově sv. Mikuláše na vídeňském předměstí Landstrasse, nedaleko zahradního domu, kde pobýval. Koncem 18. století byl hřbitov zrušen a Donnerovy ostatky se dostaly do jednoho z masových hrobů na hřbitově st.Marx.

3.

STYLOVÉ VÝCHODISKO TVORBY GEORGA RAPHAELA DONNERA

V kontextu středoevropského umění 18. století znamená osobnost Georga Raphaela Donnera výrazný posun ve vývoji umění. Účinek jeho díla byl natolik markantní, že se například s jeho tvorbou vypořádávají žáci na vídeňské Akademii ještě hluboko v 18. století, kdy začíná již Evropu ovládat osvícenský klasicismus. V konečném důsledku nešlo pouze o přeformátování Donnerových myšlenek budoucími sochaři, což v závěru vyústilo v jakousi doktrínu, která již neměla nic společného s oslnivým dílem rakouského sochaře, ale patřičnou zásluhu na jeho genialitě a průkopnictví sehrála také role materiálu, který Donner s oblibou používal pro ztvárnění monumentálních plastik. Jak olovo,⁵⁸ tak mramor, zdůraznily hlavní prioritu, která dýchala z celé jeho tvorby – návrat k přirozené kráse, návrat ke klasickým vzorům minulosti, kterými se pro Donnera stala antika a italská renesance, barokním radikalismem téměř zatlačená do pozadí. Ačkoliv našel inspiraci v dílech starých mistrů, nešel přímo v jejich šlépějích. Donner byl natolik svébytnou osobností, která si ze svých vzorů vzala jen to nejpodstatnější, aby to posléze přizpůsobil svému vlastnímu pojetí, jež mu bylo blízké.

Pramenem jeho poznání se v žákovských letech staly antické památky, které byly součástí mnohých vídeňských a šlechtických sbírek. Kromě toho měl také možnost prozkoumat

⁵⁸ Techniku olova do své tvorby přejali rovněž jeho žáci. S olovem pracoval například moravský sochař František Kohl.

italské a francouzské umění 17. století. Přesto jeho silný příklon k antickým a italským příkladům dávají tušit studijní cestu do Itálie, kterou Donner pravděpodobně podnikl, byť tato zpráva není podložena doklady, až na zmínku o cestě do Innsbrucku a Benátek za účelem pořízení materiálu, jež se uskutečnila v pozdějším bratislavském období. Když se však posuneme do roku 1725, kdy začíná pracovat na sochách pro salzburský zámek Mirabell, nezůstáváme na pochybách o jeho skutečném poznání. Již tady na zámku Mirabell můžeme v postavě Parida spatřit Donnerův inspirační zdroj, ke kterému se obracel ve svém díle několikrát. Je jím Michelangelo Buonarotti (1475–1564). Vztah k velkému italskému malíři a sochaři Michelangelovi se zdůrazňuje nejen ve smyslu monumentality, ke které Donner směřoval. Jak podotýká Zdeňka Skořepová, „Rozumí se, že Donnerův vztah k Michelangelovi se neomezuje jen na přejímání kompozičních method a pohybových motivů.“ A dále pokračuje: „Kromě komposice, pohybových sestav, poučení v anatomii, modelaci mužského aktu i poměru drapérie k tělu, typologie a dokonce i takových detailů, jako je charakteristický účes Michelangelových postav – tato úprava vlasů připomíná hadrianovského Antonia a převezme ji pak podonnerovské sochařství – získá Donner svým studiem Michelangela především podklad pro ideovou koncepci svého díla. V tom je třeba hledat skutečný důvod Donnerova obdivu k Michelangelovu umění.“⁵⁹ Asi nejtypičtější ukázkou, kdy se Donner odvolává na Michelangela, je sousoší sv. Martina se žebrákem, kde v postavě žebráka vidíme zrcadlově obrácenou postavu Adama, jež je namalována na stropě

⁵⁹ Zdeňka Skořepová, *O sochařském díle rodiny Platzerů*, cit. v pozn. 13, s. 33.

Sixtinské kaple ve Vatikánu. Donner zobrazil žebráka jako člověka plného síly. Jde o krásný mužský akt se širokými rameny, tak jak jej vidíme na stropě kaple.

Ještě chvíli se zastavím u Donnerových nádherných postav. Třebaže měl Donner četné následovníky, bylo těžké napodobit figurální složku spolu s jejím hlubokým obsahem skrývajícím se v každé z jeho soch. Donnerova důsledně vypracovaná těla plné síly ukazují na vynikající znalosti anatomie sochaře. Všechny postavy, ať se již jedná o plně plastické sochy či figury na reliéfech, jsou zobrazeny v uvolněném postoji, kterému je cizí jistá strnulost objevující se na renesančních sochách. Vyzařuje z nich duševní klid tolik chybějící na tvorbě radikálního baroka. Ladnost těl podtrhuje také drapérie. Jednotlivé záhyby jsou měkké a subtilní. Látka splývá a přimyká se k tělu. Ničím nenarušuje plynulost jednotlivých linií. I výraz tváře je plný klidu a uvolněné mimiky. Ačkoliv jsou jeho postavy oproštěny od silných emocí, nezbavíme se pocitu, že jim vidíme do duše. Donner je skutečným mistrem v zobrazení rozjímání a kontemplace.

Přestože Donnerovy žáci oplývali uměleckými kvalitami a zručností, žádnému z nich se nepovedlo převést do své tvorby právě tento moment zachycení stavu rozjímání, aniž by se to projevilo na jednotlivých výrazech zobrazených.

4.

OKRUH HLAVNÍCH DONNEROVců NA SLOVENSKU

Ačkoliv Georg Raphael Donner v Bratislavě strávil pouze jedno desetiletí svého života, významně tím ovlivnil následující vývoj města. Díky důležitým a náročným zakázkám provedeným na objednávku arcibiskupa Imricha Esterházyho, založil Donner v Bratislavě kvalitní dílnu šířící vliv také po sochařově smrti.

Za hlavní šířitele Donnerovy tradice jsou považováni žáci z bratislavské dílny.⁶⁰ V souvislosti s Bratislavou nás zajímá hlavně sochařská činnost Bohumíra Fritsche (1706-1750), který se po krátké etapě strávené ve Vídni přestěhoval na Moravu. V Rakousku rozvíjeli klasicizující odkaz jednak bratři Jan Mikuláš Moll (1709-1743) a Balthasar Ferdinand Moll (1717-1785), ale také oba Donnerovi bratři. Na Slovensku se uplatnil sochař Ludovít Gode (?-1758/59). Zejména posledně jmenovaný žák se zasloužil díky založení vlastní dílny o přežívání učitelova stylu na Slovensku. Druhým velkým šířitelem odkazů byla vídeňská Akademie, na které vyučovali mnozí pomocníci a žáci z Donnerovy dílny. Patří mezi například Mathias Donner, Balthasar Ferdinand Moll či Jakub Christoph Schletterer.

Nyní vás ve stručnosti blíže seznámím s tvorbou hlavních následovníků na Slovensku. Výčet sochařů jsem

⁶⁰ Florian Zapletal, *Rozséváči Donnerova sochařského umění na Moravě*. Přerov 1938. Na základě informací, které poskytuje Füessliho lexikon: Hans Rudolph Füessli, *Allgemeines Künstlerlexikon*. sv. I., Zürich 1779, sv. II., Zürich 1806., se Zapletal zmiňuje o osmi přímých žácích. Jedná se o oba Donnerovy bratry Matouše a Šebestiána, Gottfrieda Fritsche, Jana Mikuláše Molla a bratra Balthasara Ferdinanda Molla, Ignáce Wurschbauera, Adama Fridricha Oesera a Antonína Rosiera.

rozdělila pro přehlednost do několika podkapitol. V první části je zařazen Ludovít Gode a jeho žáci. Následuje podkapitola shrnující účast Gottfrieda Fritsche v Bratislavě. Třetí část je zaměřená na poutní místo v Mariance s fragmentárně dochovanou výzdobou. A v závěru se stručně zmiňují o bratrech Mollových a Mathiasovi Donnerovi.

4.1 ŽÁK GEORGA RAPHAELA DONNERA LUDOVÍT GODE A JEHO DÍLNA

4.1.1. Ludovít Gode

Ludovít Gode (?-1758/59),⁶¹ žák a Donnerův přímý následovník, který po smrti svého učitele udržoval v Bratislavě kontinuitu klasicizujícího směru. Jako jediný z jeho žáků se vrátil na Slovensko, aby zde šířil Donnerovy myšlenky, ale také pravděpodobně doufal, že se stane hlavním sochařem arcibiskupa Imricha Esterházyho. Místo arcibiskupova sochaře však zaujal Andreas Hütter,⁶² jenž zastával funkci hlavního sochaře před Donnerovým příchodem do Bratislavy v roce 1727. Ludovít Gode pocházel ze sochařské rodiny působící ve Slezsku. Narodil se na začátku 18. století ve Vratislavy. Roku 1732 začal studovat na Akademii výtvarných umění ve Vídni. Nevíme, ve kterém roce nastoupil do jeho dílny. Spolu s dalšími pomocníky následoval Donnera do Vídně a do Gurku, kde se podílel na

⁶¹ V roce 1999 byla o sochařovi napsána obsáhlá bakalářská práce: Katarína Fajfková, *Práce sochárskej diel'ne Ludovíta Godeho pre Bratislavu*, Bakalářská práce olomoucké univerzity, 1999.

⁶² Andreas Hütter může být také považován za následovníka Georga Raphaela Donnera. Před příchodem Donnera byl považován za jednoho z významných sochařů v Bratislavě. Svého učitele se snažil napodobit věrně, přesto zůstal pouze průměrným sochařem. Jeho nejzdařilejším dílem je sochařská výzdoba oltáře P. Marie Trnavské pro kostel sv. Mikuláše v Trnavě, kterou provedl kolem roku 1741. Hütterova dvojice andělů je inspirována oltářem provedeným pro poutnický kostel v Mariance či mariánským oltářem pro kostel Trinitářů v Bratislavě, který pravděpodobně provedl Bohumír Fritsch kolem roku 1736.

výzdobě kazatelny. Do Bratislavy se vrací roku 1741. Godeho nejdůležitější zakázkou byla sochařská výzdoba průčelí novostavby kostela sv. Alžběty a kláštera Alžbětinek.⁶³ Údaje o autorovi v archivních poznámkách chybí, avšak Marie Malíková přisoudila výzdobu právě sochařovi z okruhu Donnera.⁶⁴ Tím byl Ludovít Gode. Sochařská výzdoba průčelí se zachovala téměř celá. Dominantu tvoří postava Alžběty se žebřákem, jež je umístěná v nice hlavního průčelí nad římsou. Na první pohled je patrná inspirace Donnerovou sochou sv. Martina se žebřákem z roku 1734. Kromě sousoší sv. Alžběty najdeme na průčelí i další sochy světců – sv. Štefana a sv. Ladislava. Pro postranní portál kláštera zhotovil Gode se svojí dílnou sochy sv. Imricha, sv. Alžběty a Anděla Strážce, přičemž posledně jmenovaná socha byla po druhé světové válce zničená a nahrazená sochou sv. Josefa. V interiéru kostela vytvořil Gode postavy v nadstavci, krucifix a reliéfy na lavicích. Vnitřní výzdoba se řadí mezi jeho vrcholná díla. *„Vo výzdobe interiéru kostola dosiahol Gode svoj prvý tvorivý vrchol. V štukových sochách potvrdil klasicizujúcu liniu svojej tvorby a spolu s geniálnym rakúskym maliarom Paulom Trogerom zanechal po sebe interiér, ktorého jednotný ikonografický program, kvalita výtvarných zložiek a slohová*

⁶³ Stavba kostela i kláštera proběhla v letech 1739-1745. Mecenášem byl arcibiskup Imrich Esterházy, který pověřil svého dvorního rádce Františka Töröka nad dohlížením stavby. Török do Bratislavy povolal významného vídeňského architekta Františka Antona Pilgrama (1699-1761), jenž byl autorem celého alžbětinského komplexu. Zatímco členění průčelí je provedeno v duchu radikálního baroka, interiér je proveden klasicizujícím způsobem. Na výzdobě interiéru se podílel rakouský malíř Paul Troger (1698-1762) pocházející z Tyrol. V Národní galerii města Bratislavy je umístěno Trogerovo plátno zobrazující portrét J. R. Donnera, které namaloval roku 1727-1728. Inv. č. A-5694

⁶⁴ Maria Malíková, *Die Schule*, viz. pozn. 18, s. 94 a n.

čistota robia z neho jeden z najzaujímavejších barokových interiérov."⁶⁵

Na konci 40. a začátkem 50. let vytvářel zakázky i pro jiná města. Mezi kvalitní práce se řadí kazatelna z let 1748-1749, kterou vytvořil pro jezuitský kostel v Györi. Projevuje se tu charakteristický prvek jeho pozdější tvorby - rokokový ornament, jenž spojuje s klasicizující linií promítající se na figurách andělů a jiných protagonistů. Propojení těchto dvou stylů uplatnil také na výzdobě kazatelny jezuitského kostela Nejsvětějšího Spasitele v Bratislavě,⁶⁶ kterou vytvořil roku 1753 [15]. Objednavatelem byl komorník Anton Jäger. Zaujme nás především svým barevným kontrastem dominujícím celým objektem. Hlavní pozornost spočívá na tmavých olověných reliéfech, jež nesou znaky Donnerova odkazu. Reliéfy zaplňují parapety kazatelny a schodiště a zadní část kazatelny. Témata souvisí s Kristovým životem. Zobrazují kazatelskou nebo učitelskou činnost. Na schodišti se nachází *Kristus u Marie a Marty, Kázání na hoře, Kázání lidem, Nechejte maličkých ke mně přijít*. Přední stranu řečniště pokrývá reliéf *Dvanáctiletý Kristus v chrámě*. Ve středu kompozice sedí Kristus držící kodex. Poslední reliéf, jenž je umístěný na zadní části ozvučnice, zobrazuje *Anděla přinášejícího písmo*. V rukou drží rozevřenou knihu doprovázenou čtyřmi symboly evangelistů.

⁶⁵ Ivan Rusina a kolektiv, *Dejiny slovenského výtvarného umenia*, cit. v pozn. 30, s. 438.

⁶⁶ Kostel byl postaven v letech 1636-1638 a v roce 1672 jej převzali jezuité. Zasvětili ho Nejsvětějšímu Spasiteli a vnitřek vybavili barokním mobiliářem. V roce 1753 byly ukončeny úpravy v kostele a dílo bylo završeno objednávkou kazatelny, kterou vyzdobil Ludovít Gode. Kromě Godeho v kostele pracoval také jeho žák Štefan Steinmassler (1721-1789), který provedl v letech (1759-1761) výzdobu dvou bočních oltářů – oltář Ignáce z Loyoly a oltář sv. Františka Xaverského.

Na kazatelně se nachází rovněž řada soch, mezi kterými se vyjímá postava Boha Otce opírajícího se o glóbus na střeše ozvučnice. Po stranách ústředního reliéfu sedí sochy líbezných andělů. Anděl držící v rukou kodex a kalich představuje Nový zákon, zatímco protějšek jako představitel Starého zákona přidržuje desky a kříž. Poslední rozsáhlejší Godeho objednávkou byla vnitřní výzdoba kostela klarisek. Výzdobu již nedokončil. Roku 1759 umírá a dílnu přebírá jeho pomocník Jozef Sartory, který také dokončil výzdobu kostela.

Z Godeho dílny vyšli tři sochaři rozvíjející klasicizující tendence: Jozef Sartory, Štefan Adam Steinmassler a Godeho syn Jozef.

4.1.2 Jozef Sartory (kol. 1728–1789)

Jozef Sartory převzal po Godeho smrti dílnu a oženil se s Godeho vdovou. Je autorem většiny štukatérských prací a sochařské výzdoby tří oltářů v kostele klarisek v Bratislavě. Ačkoliv je v jeho tvorbě patrný vliv Ludovíta Godeho, přimyká se již Sartory k rokokovému cítění.

Kolem roku 1769 pracoval na výzdobě zámecké kaple v Trenčanských Bohuslavicích, kde spolupracoval s rakouským malířem Franzem Antonem Maulbertskem (1724–1796). Začátkem 20. století byl zámek zbourán. Zůstala pouze zámecká kaple, která posléze sloužila jako farní kostel obce.

4.1.3. Štefan Adam Steinmassler (1721–1789)

Štefan Adam Steinmassler se narodil roku 1721. Události z jeho života v letech 1748–1752 jsou zaznamenány

v dokumentech bratislavského magistrátu. Tyto záznamy se týkají aféry, která se udála mezi sochařem a manželkou Steinmasslerova mistra Ludovíta Godeho. Po konfliktu mu bylo magistrátem nařízeno opustit město. Zpět se vrací teprve po mistrově smrti. Prvním známým samostatným dílem jsou sochy hlavního oltáře farního kostela v Pezinku, které provedl roku 1754. Pro Bratislavu vytvářel řadu oltářů. Mezi ně patří například oltáře pro jezuitský kostel, které provedl v letech 1759–1761 či boční oltář sv. Kříže pro kostel sv. Trojice z roku 1758. Objednavatelem jezuitských oltářů byl rektor Jozef Koller. Autorem měl být pravděpodobně Ludovít Gode. Vzhledem ke smrti sochaře zůstala výzdoba nedokončená. Jezuité proto pověřili dokončením Steinmasslera. Na výzdobě spolupracuje s malířem Františkem Antonínem Palkem (1717–1766), který dodává dvě rozměrné plátna „Vidění sv. Ignáce z Loyoly“ a „Smrt sv. Františka“. Steinmassler dodává ke každému plátnu dvojici jezuitských světců. V prvním případě se jedná o světce sv. Františka Xaverského [16] a sv. Františka Borgis. K druhému obrazu vytvořil sochy s. Aloise z Gonzagy se sv. Stanislavem Kostkou. Steinmasslerovi světci se přibližují typikou tváří Donnerovi. Koncem padesátých let dosahuje sochař svého tvůrčího vrcholu. Téměř současně s jezuitským kostelem provádí zakázku pro kostel trinitářů. V Bratislavě zůstává do roku 1773.

4.1.4. Jozef Gode (1743–1806)

Byl jediným synem Ludovíta Godeho. Jozef měl možnost studovat na akademii výtvarných umění ve Vídni. Byl žákem sochaře Jakuba Christopha Schletterera. Díky svému otci

získal dobrou průpravu ve vzdělání. Kolem roku 1766 se objevil v Bratislavě. O rok později opouští město. Jeho odchod způsobila řada konfliktů, která panovala mezi Godem a Sartorym. V druhé polovině 70. let 18. století žije v Rožnavě, kde tvoří pro biskupa Antona Révaie. Biskup pověřil Jozefa výzdobou farního kostela. Roku 1806 tady umírá. Jozef Gode vynikal zejména v reliéfní technice, kterou se přibližuje Donnerovu umění. V majetku Národní galerie v Bratislavě se nachází dva olověné reliéfy s výjevy *Extáze sv. Františka* [17] a *Extáze sv. Terezy*. Tyto reliéfy Jozef provedl v letech 1776-1778. Pochází pravděpodobně z biskupského paláce v Rožnavě.

4.2. TVORBA GOTTFRIEDA FRITSCHÉ V BRATISLAVĚ

Gottfried Fritsch, o němž bude pojednávat následující druhá hlavní část práce, provedl v Bratislavě během svého pobytu mariánský oltář kostela Nejsvětější Trojice [18]. Roku 1736 si práci u Donnera objednal hrabě Karel Zichy, předseda Uherské komory. Oltář vzniká téměř současně s výzdobou pro poutní kostel v Mariance. Měl být pořízen pro kopii zázračného obrazu Panny Marie od Albrechta Altdorfera (1480-1538). Donner patrně vytvořil návrh, ale práci zhotovil jeden z mistrových pomocníků. Odbornou literaturou byla práce připsána Fritschovi, čemuž napovídá i stylový rozbor postranních andělů, které jsou totožné s ostatními Fritschovými andělskými figurami, jež provedl na Moravě. Motiv adorace se opakuje jak v řešení oltáře pro kostel Nanebevzetí Panny Marie v Kojetíně, tak i v tzv. „Černé kapli“ v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Holešově.

Ústřední myšlenkou celého oltáře je tedy motiv věčné adorace. Obraz je umístěn na jednoduchém architektonickém pozadí, za nimž je rozvinutá bohatá drapérie ústící do baldachýnu, pod kterým se nachází řada dětských andílků. Dva z nich se vznášejí nad hlavami andělů a přidržují cípy drapérie. Andělské figury klečí na volutách. Levý anděl se téměř shoduje s andělem v rottalovské kapli v Holešově. Zbožně se dívá na obraz a levicí se opírá o architektonickou desku. Zrak druhého anděla směřuje k nohám. Sochy nesou typické znaky Fritschova umění. postavy s dokonale anatomicky propracovanými těly, hladká modelace tváře. Nejsou ještě idealizované a abstrahované jako v případě Fritschových vrcholných děl. I drapérie je více rozevlátá a provedena v hlubších záhybech, které se postupně mění v subtilní uchopení. Patrně kvůli vytíženosti přenechal Donner realizaci tovaryšovi, neboť v té době se zabýval výzdobou pro paulinský kostel v Mariance.

Druhou realizací, kterou Fritsch v Bratislavě provedl, je výzdoba hlavního oltáře kostela Milosrdných bratří. Výbava probíhala v roce 1737. Biskup Zikmund Berényi vysvětil oltář ještě téhož roku dne 30.června 1737. Oltářní architektura zabírá téměř celou stěnu presbytáře. Sochařská složka je podmíněná architektonické. Na vysoké podnoží se po stranách oltářního plátna nachází dvě řady sloupů s kompozitními hlavicemi, které jsou umístěny tak, že tvoří jakoby křídla. Půdorysně celek vytváří konkávní křivky. Na sloupech je nasazeno kladí ukončené prolamovanou římsou, jež ve střední části mizí, aby ponechala prostor pro plátno. Nad obrazem se zvedá štítový nástavec, rovněž zprohýbaný. Boky nástavce zdobí volutová křídla. Před

sloupy předstupují čtyři monumentální figury světců. Na levé straně sv. Augustin a sv. Jáchym. Na pravé straně jsou sv. Zachariáš a sv. Ján z Boha. Původně byly sochy připisány vídeňskému umělci z okruhu Lorenza Mattieliho (1688–1748). Lorenzo roku 1735–1736 pracoval na výzdobě kostela Milosrdných bratří ve Vídni. Mária Malíková světecké sochy na základě slohové analýzy připsala Fritschovi. Porovnávala je zejména se sochařskou výzdobou, kterou Fritsch provedl pro Vranov u Brna. „Fritsch vytvoril vo svojom prvom samostatnom diele, na hlavnom oltari v pútnickom kostole vo Vranove pri Brne z roku 1739 podobne modelované postavy s tvrdými, výraznými črtami tváre.“⁶⁷ Jan z Boha je zobrazen ve svém řeholním šatě. V ruce drží pozlacený kříž, na který upíná zrak. Na hlavě má trnovou korunu odkazující na vidění, v němž ho Kristus a Panna Marie korunovali trnovou korunou. Světec je zobrazen v mírném kontrapostu, stejně jako ostatní světecké postavy oltáře. Řeholní oděv je pokryt drapérií, která je oproti drapérie dalších soch značně umírněná. Vedle něj blíže k oltáři stojí postava Zachariáše [19], držící v ruce brko a svitek. V podobném duchu je zobrazen Jáchym [20] držící Bibli. Poslední socha sv. Augustina je oděna v biskupském rouchu. V ruce drží berlu, knihu a hořící srdce jako symbol hořící lásky k Bohu.

4.3. VÝZDOBA POUTNÍHO MÍSTA V MARIANCE

Poutní místo Marianka patří k objednávkám, které měl realizovat Georg Raphael Donner pro arcibiskupa Imricha Esterházyho. Na výzdobě se do velké míry podíleli Donnerovi

⁶⁷ Mária Malíková, *Georg Raphael Donner*, cit. v pozn. 25, s. 48.

pomocníci. Z toho důvodu jsem také zařadila výzdobu poutního místa do podkapitoly Donnerových následovníků, neboť se přikláním k názoru odborníků, že autorem obou zachovaných poustevníků je Gottfried Fritsch.

Poutní místo v Mariance (Marienthal) bylo prvním poutním místem na Slovensku a zároveň nejstarším v Uhersku. Je často porovnáván s rakouským místem Mariazell. Obě lokality měly stejného fundátora, kterým byl král Ludvík I. Veliký z Anjou (1326–1382). Roku 1377 položil v Mariance základní kámen kostela a pozval paulíny, aby zde založili klášter. Poutní místo mnohokrát podlehl plenění, zejména roku 1683, kdy se Turci připravovali dobýt Vídeň. Po porážce Turků nastal nový rozkvět místa. Leopold I. Habsburský (1640–1705) paulínům poskytl finanční pomoc na rozsáhlou rekonstrukci poškozeného areálu.⁶⁸ Pro nás je důležitá rekonstrukce, jež proběhla v 18. století za podpory dvou mecenášů. Prvním byl kardinál Kristián August Saský, který používal od roku 1711 areál jako svoji letní rezidenci a druhým byl arcibiskup Imrich Esterházy, jehož pozornost se soustředila na výzdobu presbytáře. Na novém hlavním oltáři měl pracovat Georg Raphael Donner se svojí dílnou, kterého v té době arcibiskup zaměstnával na pracích pro dóm sv. Martina v Bratislavě.⁶⁹ Sochař zhotovil návrh

⁶⁸ Pavlíni nechali zazdít gotická okna a mezi opěrné zdi postavili kaple. Nahradili také hlavní oltář novým barokním oltářem z tmavého mořeného dřeva, který byl pořízen roku 1694. Na nádvoří roku 1691 vybudovali kapli sv. Anny, kapli sv. Studny (místo, kde byla nalezena soška zázračné P. Marie) a šest mariánských kapliček.

⁶⁹ Otázkou autorství hlavního oltáře v poutním místě Marianka se zabývala hlavně Mária Aggházy, *Neuentdeckte Werke G. R. Donners*, viz. pozn 12, s. 65 a n. Ve svém článku vychází z údajů uvedených ve třetím svazku análů pavlinské řehole, jejichž autorem byl Martin Streska. Anály se zachovaly ve dvou exemplářích, v Čenstochové, v tamním pavlinském klášteře a v Maďarsku. Kronika informuje o tom, že autorem hlavního oltáře je sochař „*nomine Tonner*“. V dalším textu je sochař uváděn rovněž jako autor oltáře v dómu sv. Martina. Součástí trojsvazkové kroniky pavlinské řehole je popis oltáře, jenž se shoduje s kolorovanou grafikou z roku 1741. Kromě těchto záznamů se bohužel k významné stavbě nenašly jiné

podle Esterházyho ideové koncepce. Se stavbou se započalo dne 4. května 1736, kdy byl rozebrán původní oltář.⁷⁰

Nový oltář se skládal z tabernáklu a nadstavce. Ústřední část tvořila středověká soška Madony obklopená sedmicípou hvězdou s paprsky. Madonu přidržovali nad studnou dva andělé.⁷¹ Kolem této scény byla nakupena štuková oblaka s putti, na jejichž vrchole se vznášela postava Boha Otce, jenž žezlem ukazoval na Madonu.

V dolní části po stranách tabernáklu se nacházely dvě klečící majestátní figury vztahující se k pavlínské řeholi, sv. Pavel Poustevník a sv. Antonín Veliký. Obě sochy klečí na masivních volutách a jejich pohledy směřovaly k zázračné Madoně. V centru tabernáklu byla umístěna nika s reliéfem palmy, na které seděl havran. Reliéf doplňovaly po bocích dvě sošky lvů. Tyto symboly se váží k životům obou zobrazených světců.⁷²

Oltář v 19. století podlehl historickému purizmu. Dochovala se pouze středověká soška Madony, která se stala součástí nového neogotického křídlového oltáře z roku 1877 a obě sochy poustevníků. Tyto sochy byly přeneseny před vchod kaple Milosti.⁷³

dokumenty, jako například smlouvy a další konkrétní údaje, které by informovaly o pomocnících podílejících se s Donnerem na objednávce.

⁷⁰ Základní kámen nového oltáře vysvětil biskup Zigmund Berényi dne 7. května 1736. Hotov byl dne 6. srpna 1736, dva dny před mariánským svátkem. Poté se pracovalo ještě na výzdobě kleneb, které byly pokryty výjevy z legendy o zázračné Madoně z Marianky a na výzdobě sanktuária. Oltář vysvětil Zigmund Berényi až 14. ledna 1737.

⁷¹ Motiv studny souvisí s legendou vážící se k objevení zázračné Madony. Byla údajně nalezena v prameni nacházejícím se nedaleko bývalého kláštera.

⁷² Pavla Poustevníka objevil sv. Antonín pomocí zvířat, kteří mu ukazovali cestu. Havran poustevníkům nosil chleba, o který se dělili. Poté, co se sv. Antonín vrátil domů, uviděl, jak andělé odnášejí duši Pavla. Když se za ním Antonín vypravil, byl již mrtev. Když chtěl Antonín nechat Pavla pochovat, objevili se dva lvi, kteří mu vyhrabali hrob. Antonín si nechal Pavlův oděv z palmových listů jako památku k uctívání.

⁷³ Novogotický křídlový oltář byl vyhotoven podle plánů arcibiskupského architekta Josefa Lipperta vídeňským řezbářem Leitnerem. V podstatě zanikly všechny štukové části, dřevěné části, vázy se ztratily

Zachovalá torza dvou monumentálních světců, která se v současnosti nachází v expozici Slovenské Národní galerie, vzbuzují stále u badatelů pozornost. Kdo je jejich autorem? Obě sochy jsou vytvořeny v nadživotní velikosti. Sv. Pavel Poustevník [21] měří s podstavcem 230 cm a sv. Antonín 222 cm [22]. Plastiky jsou zachovány ve špatném stavu. Jsou pojaty jako stařecké postavy zahalené do šatu, jehož drapérie v dolní části spadá ve vertikálních liniích. Traktace látky je provedena úsporně, omezuje se pouze na několik záhybů, které kontrastují s holou plochou látky. Klečící figury se lukovitě nahýbají k boku. Udržují si tak odstup, aby viděly na Madonu. Výrazným tvářím dominuje větší nos, mírně vpadlé tváře, povadlé rysy, pootevřená ústa. Sochy jsou provedeny z pískovce.⁷⁴ Vzhledem k tomu, že Donner nepracoval s tímto druhem materiálu, neboť jeho doménou byla práce s mramorem, bronzem či olovem, vytvořil oba zmíněné poustevníky jeden z nadaných žáků Donnera a to na základě mistrových návrhů. V centru naší pozornosti jsou dva sochaři, Ludovít Gode nebo Gottfried Fritsch. V případě Godeho odkazuje odborná literatura na sochařské práce provedené pro kostel sv. Alžběty v Bratislavě, kde se nachází dvojice andělů po stranách oltáře.⁷⁵ Svým pojetím se přibližovali plastikám v Mariance. Současně s poutním místem vznikl roku 1736 oltář pro hraběte Zichyho. Jedná se

a poničené sochy obou poustevníků byly zrestaurovány a vystaveny na volné prostranství před kaplí. Roku 1978 obě sochy získala Slovenská Národní galerie. Nechala je opět restaurovat, díky čemuž byly odstraněny hrubé zásahy, které po sobě zanechala puristická restaurace. V roce 1981 rovněž nechala galerie zhotovit odlitky, které se umístily na prostranství místo originálů. Tyto odlitky provedlo Ústředí uměleckých řemesel v Brně pod vedením mistra Jana Procházky.

⁷⁴ Jako materiál uvádí odborná literatura pískovec. Jiný názor zastává Magda Keleti, *Sochy z bratislavském dielne J.R.Donnera*, viz. pozn 21, s.240. Domnívá se, že se jedná o tzv. mušlovitý vápenec.

⁷⁵ Anna Jávor, *Georg Raphaela Donner*, viz. pozn 28, s. 139 a n.

o boční Fritschův oltář Panny Marie v kostele Nejsvětější Trojice v Bratislavě. I zde je použit obdobný typ andělských figur. Navíc Bohumír Fritsch ve své moravské produkci používal v tvorbě vápenec, což je možné vidět na jeho kvalitní práci, kterou provedl pro hraběte Amada Antonína Petřvaldského z Petřvaldu, pána na Tovačově a Střílkách. Jedná se o výzdobu Stříleckého hřbitova, na které pracoval ve čtyřicátých letech 18. století. Oba světce můžeme rovněž porovnat s figurální výzdobou v kostele Milosrdných bratří v Bratislavě. Odpovídá i typika tváří. Ve stařeckých obličejích je pro něj charakteristické použití ostřejších rysů, mírně povadlých tváří, rovného výrazného nosu, plnovous s hlubokými zářezy.

Nejnověji se světeckými postavami z Marianky zabýval Miloš Stehlík, který postavy autorsky zařadil do tvorby Josefa Winterhaldera st. (1702-1769).⁷⁶ Stehlík uvádí, že kamenné statue nejsou od Fritsche, jak bylo doteď akceptováno, nýbrž od Winterhaldera. Ve spojitosti s ním odkazuje na výzdobu provedenou pro hradištské premonstráty. Postavy jeho Ctností a putty vykazují obdobné formální pojetí. To se projevuje v uchopení tělesného jádra sochy k drapérii, kterou malebně komponuje ve vzdušném pojetí, pod níž zachovává plastickou hojnost hmoty.

4.4. JAN MIKULÁŠ MOLL A FERDINAND BALTHASAR MOLL

Jan Mikuláš Moll (1709-1743) pochází ze známé sochařské rodiny. Otec i dva mladší bratři byli rovněž sochaři. Jeho pobyt v Bratislavě u Donnera je doložen rokem

⁷⁶ Miloš Stehlík, Das „Malerische und Bildhauerische“ im Werk von Josef Winterhalder d. Ä. (1702 Vöhrenbach – 1769 Wien), in: Lubomír Slaviček (ed.), *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo). Maulbertsch bester Schüler*. Langenargen – Brno 2009, s. 185-209.

1731.⁷⁷ Několikrát se účastnil soutěží, které pořádala každoročně vídeňská Akademie. V bratislavské dílně měl podíl na velkých dílech. S Donnerem spolupracoval na modelech pro kašnu na Neumarktu. Jan vytvořil alegorickou cínovou skupinu na sarkofágu Karla VI. v kapucínském kostele ve Vídni, datovanou rokem 1742 [23]. Adolf Feulner o náhrobku napsal, že je nejpěknější ukázkou vídeňského rokoka. „Die Gruppe ist eines der schönsten Werke der Wiener Rokokoskulptur, eine flüssige Komposition von ungemeiner Feinheit er Form, temperamentvoll und zugleich abgeklärt, durchgeföhlt bis in kleinste Einzelheit. Die jugendliche, sinnlich - edle Figur der in dumpfer Trauer versunkenen, in künstlichem Kontraposthingebugt liegenden Austria is die Schwester der Nymphe auf Donners Brunnen“.⁷⁸ V Bratislavě byl do jeho tvorby původně zařazen také náhrobek v kostele Milosrdných bratří, avšak Ivan Rusina autorství náhrobku přiřknul Balthasarovi Ferdinandovi Mollovi.⁷⁹

Balthasar Ferdinand Moll (1717-1785) je mladší bratr Jana Mikuláše Molla. Jeho první známé práce datované letopočtem 1739-1740 jsou pod vlivem tvorby Georga Raphaela Donnera. Přesto nemáme archivní záznamy, že by žil v Bratislavě. V Bratislavě se do jeho produkce zařazuje již zmíněný náhrobek hraběte Jana Balthasara Onella [24] z roku 1745. Je umístěn na pravé straně v presbytáři kostela Milosrdných bratří. Objednala ho Onellova žena Judita. Těžiště reprezentativního náhrobku spočívá v pyramidální kompozici. Je složen z černého sarkofágu, na němž je vyryt

⁷⁷ viz. pozn 44.

⁷⁸ Adolf Feulner, *Skulptur und Malerei*, cit. v pozn. 8, s. 36.

⁷⁹ Ivan Rusina, *Renesanční a baroková plastika v Bratislavě*. Bratislava 1993, s. 108-109, reprodu. 125.

nápis odkazující na zemřelého. Na horní části sarkofágu je připevněn pozlacený rodový erb. Tumba spočívá na rokajové mohutné kartuši, v jejímž středu je na černém pozadí rytý nápis. Rokajový rám kartuše ve spodní části uzavírá drobná okřídlená lebka. Nad sarkofágem se tyčí pyramida. U její spodní části je umístěný medailon s portrétem zemřelého v reliéfním provedení. Přidrжуje ho po levé straně andílek. Nad reliéfem se vznáší postava Fámy. Po pravé straně se opírá o sarkofág postava plačky. Roku 1751 Balthazara pověřila císařovna Marie Terezie (1717-1780) vytvořením sarkofágu její matky Alžběty Kristiny Brunšvické (1691-1750) v kapucínském kostele ve Vídni (obr.54). Pro Habsburky provedl ještě několik náhrobků v témže kostele. Mezi vrcholné ukázky patří bezesporu sarkofág Františka I. Lotrinského a Marie Terezie, který provedl roku 1753-1754 (obr.55).

4.5. MATTHIAS DONNER

Matthäus Donner se narodil 30. srpna roku 1704 v Esslingenu jako mladší bratr Georga Raphaela Donnera. Stal se významným sochařem a medailérem. Stejně jako starší bratr, i on se učil u Benedicta Richtera a posléze studoval sochařství na Vídeňské akademii. Po studiích pracoval na vídeňském dvoře jako medailér. V Donnerově dílně v Bratislavě působil krátce spolu se svým druhým bratrem Sebastianem. Nemáme od něj z bratislavského období žádnou samostatnou práci, kterou by po sobě na Slovensku zanechal. Mathias byl jedním z profesorů na vídeňské Akademii a šířil po bratrově smrti jeho odkaz.

V této kapitole jsem se pokusila alespoň stručně nastínit výčet žáků a pomocníků na Slovensku. Pochopitelně Donnerovců je podstatně více. Zejména v Rakouských zemích se nachází kvalitní sochaři, mezi které patří například Johann Georg Dorfmeister (1736-1786), na jehož oltářní pojetí navázal moravský sochař Václav Böhm. V rakouských zemích tvořil také Donnerův pomocník Jakub Christoph Schletterer, který se podílel na formování žáků vídeňské Akademie. Následující kapitoly věnují Moravě a sochaři Gottfriedu Fritschovi, hlavnímu zastánci klasicizující linie, kterému je v podstatě tato práce věnována.

5.

GOTTFRIED FRITSCH V ZÁJMU LITERATURY

Ve Schweigelově *Abhandlung der bildenden Künste in Mähren*⁸⁰ (1784) je Fritsch uveden pod nesprávným jménem Joseph. Podle Schweigela studoval Fritsch na vídeňské akademii pod Donnerovým vedením a získal první cenu. Ve skutečnosti však Fritsch na akademii nestudoval, ale pouze předložil do soutěže svoji práci. Schweigel připsal Fritschovi Krista s anděly v zámeckém kostele v Holešově. Mimo jiné také sochy v holešovském kostele. Uvádí také, že zemřel v Tovačově a dožil se 55 nebo 56 let. Roku 1807 napsal Jan Petr Cerroni *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren*⁸¹ (1807). Skizze obsahují v prvních dvou dílech seznam jednotlivých lokalit na Moravě, v posledním třetím svazku najdeme medailony umělců. Cerroni ve zpracování životopisu Fritsche vychází ze Schweigela. Nesprávně ho jmenuje Josefem Antonem. Podle Cerroniho se Fritsch učil u Ondřeje Zahnera. Školení v Olomouci bylo údajně financováno jeho mecenášem Amandem Antonínem Petřvaldským. Rovněž se domnívá, že za podpory hraběte podnikl studijní cestu do Itálie. Za Fritschova díla považuje nedokončenou výzdobu stříleckého hřbitova, jehož součástí měly být i sochy sv. Václava, sv. Cyrila a sv. Metoděje v Tovačově, stejně jako dvě sochy andělů, které by se měly nacházet v Tovačově ve farské zahradě. Ve Střílkách Cerroni připsal Fritschovi také křtitelnicí a

⁸⁰ Andreas Schweigel, *Abhandlung der bildenden Künste in Mähren*, 1784, rukopis 196, FM, SOA Brno, nest.

⁸¹ Jan Petr Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I-III*. Brno 1807, Moravský zemský archiv, fond G 12, sign. Cerroni I, inv. č. 32-34.

krucifix z tamního farního kostela. Za Fritschovo dílo považuje výzdobu kostela Nanebevzetí Panny Marie v Holešově, včetně Černé rottalovské kaple. Připisuje mu i oltáře annenského filiálního kostela v Holešově, nacházející se nedaleko farního kostela. V Dlabaczově *Allgemeines Künstler – Lexikon für Böhmen*⁸² (1815) vystupuje Fritsch pod jménem Joseph. Z jeho tvorby zmínil pouze výzdobu holešovské kaple. Nic nového nepřináší ani Georg Kaspar Nagler v *Neues Allgemeines Künstler – Lexikon*⁸³ (1837). Jako datum úmrtí udává letopočet 1800. Ernst Hawlik v *Zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnenden Künste in Markgrafthume Mähren*⁸⁴ (1838) se u Josefa Antonína Fritsche zmiňuje o studijní cestě do Říma, kterou podnikl za podpory jeho fundátora svobodného pána z Petřvaldu. Jako Fritschovo rodiště považuje Holešov. Stejně jako dosavadní literatura souhlasí Hawlik s Fritschovým autorstvím v případě výzdoby farního holešovského kostela. Mimo jiné uvádí, že se dožil 56 let a zemřel v Tovačově. V letech 1855–1863 vydává Gregor Wolný několikasvazkové *Kirchliche Topographie von Mähren*.⁸⁵ Sochaře Fritsche zmiňuje vícekrát. Nicméně jednou uvádí Josefa Antonína Fritsche, Georga Fritsche či v případě výzdoby paulánského kostela ve Vranově u Brna správně Gottfrieda Fritsche. Roku 1904 zpracovává Fritschův medailon August Prokop ve svém *Die Markgrafschaft Mähren in*

⁸² Gottfried Johann Dlabacz, *Allgemeines Künstler – Lexikon für Böhmen*, Praha 1815.

⁸³ Georg Kaspar Nagler, *Neues Allgemeines Künstler – Lexikon IV*, Linz 1837.

⁸⁴ Ernst Hawlik, *Zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnenden Künste in Markgrafthume Mähren*, Brünn 1838.

⁸⁵ Gregor Wolný, *Kirchliche Topographie von Mähren*. Brünn 1855-1863, I/2, I/3, I/5, II/1.

kunstgeschichtlicher Bezeichnung.⁸⁶ Je uveden jako Johan Anton Fritsch. Podle Prokopa se narodil v Holešově roku 1714 a zemřel 1770 v Tovačově, takže se dožil 56 let. Z tvorby zmiňuje holešovskou kapli a výzdobu pro filiální kostel sv. Anny v Holešově. U stříleckého hřbitova udává základní údaje, přičemž považuje sochy sv. Václava, Cyrila a Metoděje, které jsou dnes v Tovačově, za původní součást střílecké výzdoby. Hans Tietze v *Die Friedhofanlage in Střilek in Mähren*⁸⁷ (1906) představuje Fritsche mylně jménem Josef. Na jedné z váz znázorňující motiv Posledního soudu vidí volnější zpracování scény Michelangelova Posledního soudu. V *Moravě umělecké*⁸⁸ (1907) pojednává František Tábořský o Fritschově výzdobě stříleckého hřbitova a holešovské „Černá kaple“. Tábořský zpochybňuje také Wolného tvrzení o výzdobě bočních oltářů v témže holešovském kostele, jejichž světecké postavy přisoudil Wolný Fritschovi. Ve stejném roce zveřejňuje *Naše hřbitovy*⁸⁹ pojednávající o výzdobě na hřbitově ve Střilkách. K filiálnímu kostelu sv. Anny v Holešově Tábořský podotýká, že by Fritschovi připsal jedině dřevěný krucifix. Rovněž František Tábořský zaměňuje Gottfrieda s Josefem Antonínem Fričem. František Václav Peřinka se ve *Vlastivědě moravské. Zdounecký okres*⁹⁰ (1910) rozepisuje o výzdobě stříleckého hřbitova. Jako autora uvádí sochaře Josefa Antonína Fryče, který se narodil roku 1714

⁸⁶ August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Bezeichnung*. VI. Band. Wien 1904, s. 1031, 1233, 1241, 1247, 1251-1252.

⁸⁷ Hans Tietze, *Die Friedhofanlage in Střilek in Mähren*, in: *Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der kunst – und historischen Denkmale* III, F. V, 1906, s. 117-122.

⁸⁸ František Tábořský, *Morava umělecká*, in: *Moravská čítanka*, 1907, s. 275-330.

⁸⁹ František Tábořský, *Naše hřbitovy*, in: *Krásy našeho domova*, ročník III., 1907, s. 117-133.

⁹⁰ František Václav Peřinka, *Vlastivěda moravská. Zdounecký okres*. Brno 1910.

v Holešově a zemřel roku 1770 v Tovačově. Tato data použil z publikace Augusta Prokopa. Peřinka pouze nesouhlasí s místem narození v Holešově, u kterého ponechal otazník. Nesouhlasí také s Wolným, který se domnívá, že by se měly v tovačovském kostele a arcibiskupském parku kroměřížském nacházet sochy určené pro střílecký hřbitov. Zdeněk Wirth roku 1913 publikuje v *Uměleckých pokladech Čech I.* dva krátké texty věnované hřbitovu ve Střílkách. První z nich, *Hřbitov ve Střílkách*⁹¹ se zabývá zejména architekturou hřbitova, autorstvím architektonického projektu hřbitova a objednavatelem. V *Jos. Ant. Fritsch (+1770), plastika na hřbitově ve Střílkách*⁹² se věnuje čistě sochařskému celku. Roku 1916 zpracovává Wilhelm Schram slovníkové heslo v *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*,⁹³ ve kterém přebírá nesprávné jméno sochaře. Stejně jako August Prokop zveřejňuje špatná data narození a úmrtí sochaře. V podstatě přejímá to, co již bylo dříve napsáno. Za učitele považuje v první řadě Ondřeje Zahnera a posléze Donnera. Dřevěné sochy vytvořené pro filiální kostel sv. Anny v Holešově datuje rokem 1740. Zapletalův *Moravský sochař Bohumír Fritz (Fritsch)*⁹⁴ z roku 1928 nás stručně seznamuje s dosavadní literaturou věnující se Bohumíru Fritschovi. Přínosem je rovněž osvětlení data úmrtí Fritsche. Zapletalovi se podařilo nalézt úmrtní matriku v Tovačově, o čemž se zmiňuje na několika stránkách této publikace. Přináší nové údaje o Fritschových bratrech, jež byli stejně jako

⁹¹ Zdeněk Wirth, *Hřbitov ve Střílkách*, in: *Umělecké poklady Čech I*, Praha 1913, s. 11.

⁹² Zdeněk Wirth, *Jos. Ant. Fritsch (+1770), plastika na hřbitově ve Střílkách*, in: *Umělecké poklady Čech I*, Praha 1913, s. 32.

⁹³ Ulrich Thieme – Felix Becker (eds.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Band XII. Leipzig 1916, s. 503, autor hesel: Wilhelm Schram.

⁹⁴ Florian Zapletal, *Moravský sochař Bohumír Fritz (Fritsch)*. Olomouc 1928.

Gottfried pochování v kryptě tamního kostela. Ve statí *Ze sochařské výzdoby hřbitova ve Střílkách*⁹⁵ (1930) Florian Zapletal pojednává o Fritschově sochařské výzdobě hřbitova. Najdeme zde stručný souhrn badatelů zabývajících se konkrétně stříleckou výzdobou. Odkazuje na Jana Cerroniho, Ignáce Chambreze i Gregora Wolného. Kromě stříleckých soch počítá do původní výbavy také světecké postavy rozeseté po blízkém okolí. Ostatně již Cerroni naznačil, že součástí byly pravděpodobně sochy sv. Václava, Cyrila a Metoděje, které jsou v současnosti v Tovačově. Krátká studie Karla Svobody *Dvě památky funebrálního umění na Moravě*⁹⁶ (1933) pojednává o Fritschově výzdobě ve Střílkách a Holešově. V podstatě opakuje to, co již bylo dříve napsáno. *První Fritschova práce na Moravě* (1934) od Floriana Zapletala⁹⁷ se věnuje výzdobě hlavního oltáře ve Vranově u Brna. Roku 1935 uveřejnil Karel Svoboda *Několik dokladů a poznámek k osobě a tvorbě sochaře Gottfrieda Fritsche*.⁹⁸ Ve stručnosti nás seznamuje s důležitým Zapletalovým objevem, který našel úmrtní matriku sochaře, čímž se vyjasnil jeho věk i jméno. V závěru textu je uveřejněno také několik archivních záznamů týkajících se Gottfrieda Fritsche, mezi které patří korespondence adresovaná Marii Terezii vévodkyni Savojské či žádost na sochařskou výzdobu pro kostel sv. Petra a Pavla v Brně. V článku *K dějinám hlavního oltáře na Vranově*⁹⁹ (1936) jsou zveřejněny také

⁹⁵ Florian Zapletal, *Ze sochařské výzdoby hřbitova ve Střílkách*, *Časopis vlasteneckého spolku muzejního*, Olomouc 1930, s. 233-245.

⁹⁶ Karel Svoboda, *Dvě památky funebrálního umění na Moravě*, *Lidové noviny*, 5. XI. 1933.

⁹⁷ Florian Zapletal, *První Fritschova práce na Moravě*, *Akord I*, č. 9-10, 1934, s. 6-7.

⁹⁸ Karel Svoboda, *Několik dokladů a poznámek k osobě a tvorbě sochaře Gottfrieda Fritsche*, *Časopis vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci* 48, 1935, s. 41-49.

⁹⁹ Václav Richter, *K dějinám hlavního oltáře na Vranově*, *Akord V*, 1936, s. 65-72.

archiválie týkající se Fritschovy činnosti ve Vranově u Brna, které Richter objevil. Roku 1936 uveřejnil Florian Zapletal krátký článek *Portrét sochaře Fritsche*¹⁰⁰ v Národních listech, který pojednává o dvou stříleckých inventářích umístěných na tovačovském zámku. V jednom z nich je uvedeno, že ze stříleckého zámku bylo do Tovačova přeneseno několik malovaných obrazů, jež si vyžádala hraběnka Terezie z Khünburgu. V inventáři se také nacházel malovaný portrét sochaře Fritsche, který je dnes vystaven v tovačovském zámku. Druhý inventář pojednával o množství soch určených pro střílecký hřbitov. Důležitou publikací v oblasti Donnerova umění je knížka Floriana Zapletala *Rozséváči Donnerova sochařského umění na Moravě* (1938).¹⁰¹ Publikace mapuje nejen přímé následovníky, za které je možné počítat Gottfrieda Fritsche či Franze Kohla. Mimo jiné je věnována pozornost vídeňskému sochaři Ferdinandovi Balthasarovi Mollovi, jenž je považován za autory obou náhrobků nacházejících se v Bolestné kapli P. Marie v kostele sv. Mořice v Kroměříži. Setkáváme se zde také s méně známými jmény, jako je Jan Pragner z Holešova či Tomáš Šturm. V poznání autorů klasicizující linie je Zapletalova publikace stěžejním materiálem. V *Účasti Gottfrieda Fritsche na výzdobě kostela sv. Anny v Holešově*¹⁰² (1939–1940) autor upřesňuje konkrétní práci, kterou provedl v kostele Fritsch a také tuto výzdobu řadí mezi díla, která vznikla ještě před příchodem do Donnerovy dílny a řadí je tak mezi raná Fritschova díla. Ludvík

¹⁰⁰ Florian Zapletal, *Portrét sochaře Fritsche*, *Národní listy*, Praha, 5. I. 1936.

¹⁰¹ Florian Zapletal, *Rozséváči Donnerova umění*. Přerov 1938.

¹⁰² Jaroslav Pavelka, *Účast Gottfrieda Fritsche na výzdobě kostela sv. Anny v Holešově*, *Dílo*, ročník 30, 1939–1940, s. 20–23.

Páleníček v publikaci *Za pochodní krásy*¹⁰³ popisuje výzdobu hřbitova ve Střílkách. Jedná se pouze o stručný popis. Karel Stav ve své nepublikované disertační práci *Farní kostel v Kojetíně a jeho barokní sochařská výzdoba*¹⁰⁴ (1945) rozšířil Fritschovo dílo o šest bočních oltářů v kostle Nanebevzetí Panny Marie v Kojetíně. Ve skutečnosti se do Fritschovy tvorby z Kojetínské výzdoby řadí pouze dva boční oltáře. V Tomanově *Novém slovníku československých výtvarných umělců*¹⁰⁵ (1947-1950) nalezneme krátký medailónek sochaře s výčtem jeho prací. Ze základního souhrnu tvorby zde není uvedena výzdoba, kterou provedl pro Kostelec nad Černými Lesy. Autor hesla se také domnívá, že Fritsch absolvoval studijní cestu do Itálie. Karel Svoboda otiskuje roku 1951 *Sochař Bohumír Fritsch a jeho výtvarné dílo v Holešově*,¹⁰⁶ ve kterém nás stručně seznamuje s osobou sochaře. Rozebírá záměnu jmen Gottfrieda a Josefa Antonína a seznamuje se Zapletalovým přínosem v nalezení úmrtní matriky a tím také vysvětlení skutečného Fritschova věku. Do prvních ověřených Fritschových děl řadí hlavní oltář ve Vranově u Brna. Druhou ukázkou je výzdoba Paulánského kostela ve Vídni. Do souboru prací řadí také výzdobu pro Kostelec nad Černými Lesy a výzdobu hřbitova ve Střílkách, přičemž se domnívá, že výzdobu obstarali dva sochaři. Vrcholnou tvorbou holešovské kaple uzavírá výčet sochařových děl. V závěru medailonu rozebírá Fritschův styl a společné znaky s Donnerem. Ve slovenské publikaci *Juraj*

¹⁰³ Ludvík Páleníček, *Za pochodní krásy*. Kroměříž 1945.

¹⁰⁴ Karel Stav, *Farní kostel v Kojetíně a jeho barokní sochařská výzdoba*. (Disertační práce), Brno 1945.

¹⁰⁵ Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců I*, Praha 1947-1950, s. 240-241.

¹⁰⁶ Karel Svoboda, *Sochař Bohumír Fritsch a jeho výtvarné dílo Holešově*. Brno 1951.

*Raphael Donner a jeho okruh na Slovensku*¹⁰⁷ (1954) Kostka zmiňuje Gottfrieda Fritsche v souvislosti s šířením nového proudu na Moravě. Podotýká rovněž, že byl s vídeňskými štukatéry v rozporu a proto odešel posléze do Bratislavy, aby vstoupil do Donnerovy dílny. Mezi jeho nejdokonalejší práce řadí výzdobu pro Černou kapli v Holešově. Zdeňka Skořepová vydává v roce 1957 knihu věnovanou tvorbě rodiny Platzerů s názvem *O sochařském díle rodiny Platzerů. Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství*,¹⁰⁸ ve které pojednává o výzdobě v holešovské kapli, přesněji o sousoší Krista na hoře Olivetské. Upřesňuje zde význam, který sehrál ve umělcově školení Donner. Na kompozici je viditelný vliv Michelangelovy práce *Ukládání do hrobu*. Skořepová se domnívá, že mohl předlohu shlédnout na některé z kreseb, které si pořídil Donner při studijní cestě do Itálie. Většina textů věnovaných Fritschovi nebo všeobecně donnerovcům pochází z ruky Miloše Stehlíka. Jedním z nich je také *Výzdoba hlavního oltáře v Dubě nad Moravou*,¹⁰⁹ kde sleduje účast Gottfrieda Fritsche a dalších sochařů podílejících se na výzdobě kostela po Fritschově smrti. Ve výzdobě kostela také figuruje sochařův bratr Kašpar, který dohlížel na dodržení smlouvy. V přílohách je uveřejněn přepis vyúčtování výdajů nacházejících se ve Státním archivu v Olomouci. Příspěvkem do poznání vídeňských prací je článek Miloše Stehlíka *Notizen zur wiener Tätigkeit von G. Fritsch, Fr. Kohl und W. Böhm* (1961).¹¹⁰ Po stručném nástinu vývoje bádání v oblasti Gottfriedovy činnosti a

¹⁰⁷ Viz pozn. 11, s. 51-52.

¹⁰⁸ Viz pozn. 13, s. 32-33.

¹⁰⁹ Miloš Stehlík, *Výzdoba hlavního oltáře v Dubě nad Moravou*, *Umění VIII.*, 1960, s. 186-197.

¹¹⁰ Miloš Stehlík, *Notizen zur wiener Tätigkeit von G. Fritsch, Fr. Kohl und W. Böhm*, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, F5, 1961, s. 327-339.

osobnosti, se Miloš Stehlík dostává k výzdobě Paulánského kostela ve Vídni. Podle tvrzení některých badatelů vytvořil ve Vídni na bočním oltáři sochy sv. Mikuláše a sv. Libora. Stehlík tvrzení odmítá a přisuzuje mu naopak postranní oltář z mramoru v západní lodi chrámu a to na základě stylového rozboru soch v Kostelci nad Černými Lesy a ve Vranově u Brna. Problematikou střílecké architektury se zabývá Alena Jůzová – Škrabalová v článku *K problematice architektury hřbitova ve Střílkách* (1961).¹¹¹ Kromě stručně shrnuté výzdoby se věnuje hlavně otázce projektanta stavby. Josef Dostál roku 1964 napsal *Barokní sochař Bohumír Fritsch a jeho práce na Přerovsku*.¹¹² V ní uvádí výčet Fritschových statuí v blízkém okolí. Z již autorsky připsaných soch v Tovačově, Troubkách a Oplocanech, které tvořily součást výzdoby hřbitova, Dostál Fritschovi připisuje skulptury, které jsou ve Vrchoslavicích, Kojetíně a v Horní Moštěnici. Stehlík v publikaci *Střílky*¹¹³ řadí do stylové blízkosti stříleckého souboru také dvě skupinky dětí v zámeckém nádvoří v Buchlovicích. Fritschovo školení u Donnera potvrzuje Mária Malíková, jejíž stať *Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei*¹¹⁴ otištěná roku 1973 byla přínosem v poznání Donnerových žáků. U Fritsche podotýká, že se první zmínka objevila již v záznamech Christiana Ludvika von Hagedorna. Fritschův pobyt u Donnera datuje před rokem 1739. Zaznamenává konečné datum vídeňského pobytu, kdy je roku 1741 obviněn vídeňskými

¹¹¹ Alena Jůzová-Škrabalová, *K problematice architektury hřbitova ve Střílkách*, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, F 5, 1961, s. 307-317.

¹¹² Josef Dostál, *Barokní sochař Bohumír Fritsch a jeho práce na Přerovsku*, *Zprávy vlastivědného ústavu v Olomouci*, č. 119, 1964, s. 19-23.

¹¹³ Miloš Stehlík, *Střílky*. Brno 1964.

¹¹⁴ Viz pozn. 18.

štukatéry. V *Nástinu dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě*¹¹⁵ (1975-1976) Stehlík k Fritschovi přiřadil kazatelnu v Určicích. Tentýž autor ve statí *O moravském sochařství klasicizujícího baroka*¹¹⁶ (1985) mapuje klasicizující linii na Moravě prosazovanou Georgem Raphaellem Donnerem. Kromě známého protagonisty Fritsche a Františka Kohla, uvádí sochaře Josefa Winterhaldera st., u něhož je možné klasicizující ozvuk spatřit v letech 1730-1732. Krátce se zastavuje také u sochařů Ondřeje Zahnera, Františka Ondřeje Hirnla a Václava Böhma, jenž závěr svého života strávil v Polsku. U Ondřeje Schweigela podotýká „Klasicistní názor se projevoval v pozdním stadiu jeho tvorby pouze v doprovodném dekoru a architektonickém tvarosloví zejména oltářních skladeb“.¹¹⁷ Fritschově výzdobě v Lipníku nad Bečvou se obsáhle věnuje Bohumír Indra ve statí *Hlavní oltář Bohumíra Fritsche ve farním kostele v Lipníku n. Bečvou (Příspěvek k dílu Umělecké památky Moravy a Slezska)*.¹¹⁸ Za autora hlavního oltáře považuje Fritsche a vyvrací tak Svobodou mylně připsané tvrzení o Václavu Böhmovi, který by měl být tvůrcem oltáře. V textu *Fritschův epilog (ještě k dubskému oltáři)*¹¹⁹, který napsal Stehlík roku 1988-1989 navazuje na dřívější článek z roku 1960.¹²⁰ Text obohacuje o nově zjištěné prameny. Stať

¹¹⁵ Miloš Stehlík, *Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě*, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, F 19-20, 1975-1976, s. 35, pozn. 70.

¹¹⁶ Miloš Stehlík, *O moravském sochařství klasicizujícího baroka*, *Umělecko-historický sborník*, Brno 1985, s. 9-16.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 16.

¹¹⁸ Bohumír Indra, *Hlavní oltář Bohumíra Fritsche ve farním kostele v Lipníku n. Bečvou (Příspěvek k dílu Umělecké památky Moravy a Slezska)*, *Časopis Slezského zemského muzea* – B, 37, 1988, s. 180-189.

¹¹⁹ Miloš Stehlík, *Fritschův epilog (ještě k dubskému oltáři)*, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, F 32-33, 1988-1989, s. 80-89.

¹²⁰ Viz. pozn. 109.

Sochařství vrcholného baroka na Moravě (1989) seznamuje stručně se základními údaji Bohumíra Fritsche a také s jeho tvorbou. Hodnotí Donnerův vliv na sochaře, ze kterého přejal klasicizující prvky. „ ... rozvádí určitou složku jeho výtvarného názoru. K realitě se přimykající zaměření Donnerovy sochařské tvorby, které je charakteristické s menšími výchyly pro celé jeho dílo, neovlivnilo Fritsche tak silně jako Donnerovy klasicizující práce, jež předjímaly vývoj středoevropské plastiky. Fritsch Donnera domýšlel v jeho abstrahujících a stylizujících tendencích.“¹²¹ V *Nepoznaných mistrech Moravy* Gottfried Fritsch¹²² (1992) Stehlík nastiňuje medailon Fritschova krátkého života. Stejněho roku jako výzdobu holešovské kaple vyzdobil Fritsch také kazatelnu v Určicích. O rok později publikuje *Georg Raphael Donner und Mähren*¹²³ do katalogu výstavy, která se konala ve Vídni a jež byla věnována Georgu Raphaelovi Donnerovi. V podstatě zde stručně seznamuje s osobností sochaře a jeho nejdůležitější tvorbou. Medailon sochaře najdeme také v knize *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, kde je rozvedena Fritschova známá tvorba. Uznává, že pro výzdobu stříleckého hřbitova bylo zapotřebí více sochařů. „... a práce pro Amanda hraběte z Petřvaldu na stříleckém hřbitově se dlouho vlekly už proto, že měly být provedeny v kameni. Tato technika totiž Fritschovi nebyla blízká, a proto si provedení stříleckých

¹²¹ Miloš Stehlík, *Sochařství vrcholného baroka na Moravě*, in: Oldřich J. Blažiček – Mirjam Bohatcová – Bekt Bukovinská et al., *Dějiny českého výtvarného umění II (od počátků renesance do závěru baroka)*. Praha 1989, s. 532-535.

¹²² Miloš Stehlík, *Nepoznaní mistři Moravy* Gottfried Fritsch, *Box pro slovo – obraz – zvuk – pohyb – život*, 1992, č. 1, s. 43-47.

¹²³ Viz pozn. 26, s.187-205.

soch vyžádalo účast několika dalších sochařů.“¹²⁴ Stehlíkův článek, jenž vyšel v roce 1993 v katalogu k výstavě Georga Raphaela Donnera, vyšel v překladu jako součást publikace *Barok v soše*.¹²⁵ Roku 2005 vyšel prostřednictvím redakce Holešov Bohumír Fritsch 1706-1750. Medailon sochaře – štukatéra k 300. výročí jeho narození.¹²⁶ Publikace věnující se Fritschovi je napsána dosti amatérským způsobem. Nicméně na konci textu se nachází údaj Fritschova narození – 2.2.1706 ve Staré Lomnici u Klodska v Polsku. Avšak poznámka týkající se použitého pramene souvisejícího s uvedeným letopočtem a místem narození zde chybí. V jiné literatuře jsem se s konkrétním údajem Fritschova narození nesetkala a to ani u autorů pojednávajících o sochařovi. Bohumír Indra roku 2005 zpracoval Fritschovo heslo v Saurově slovníku *Allgemeines Künstler – Lexikon*.¹²⁷ V roce 2009 uveřejnil Miloš Stehlík v katalogu vydaném k výstavě Josefa Winterhaldera ml. stať „Das „Malerische und Bildhauerische“ im Werk von Josef Winterhalder d. Ä. (1702 Vöhrenbach – 1769 Wien).“ Stehlík přiřadil fragmentárně zachované postavy poustevníků z Marianky do tvorby Josefa Winterhaldera st. Podle autora statí Gottfried Fritsch není tvůrcem kamenných soch, neboť práce s tímto materiálem nebyla jeho doménou.¹²⁸

¹²⁴ Miloš Stehlík, Sochařství, in: Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996, s. 100-102, 412-417.

¹²⁵ Miloš Stehlík, Georg Raphael Donner, in: *Barok v soše*. Brno 2006, s. 98-113.

¹²⁶ Lila Matoušová – Zdeněk Čihánek, *Bohumír Fritsch 1706-1750. Medailon sochaře – štukatéra k 300. výročí jeho narození*. Holešov 2005

¹²⁷ K. G. Saur, *Allgemeines Künstler – Lexikon*. Band 45, München – Leipzig 2005, s. 301, autor hesla: Bohumír Indra.

¹²⁸ Viz pozn. 76.

6.

MEDAILON SOCHAŘE GOTTFRIEDA FRITSCH (1706–1750)

Bohumír Fritsch neboli také Gottfried patří mezi významné barokní sochaře na Moravě [25]. Ačkoliv zemřel poměrně mlád, zanechal po sobě dílo nesmírné kvality. Je hlavním šířitelem klasicizujících tendencí v sochařství na Moravě, které šířil Georg Raphael Donner. Údaje o životě Gottfrieda Fritsche jsou kusé. Ve starší literatuře je Fritsch často uváděn jiným jménem. Problém činila rovněž datace narození a úmrtí Fritsche. Díky tomu nesesedl také skutečný věk umělce.

V odborné literatuře u Fritsche nalezneme dvě jména: Josef Antonín¹²⁹ a Gottfried (česky Bohumír). Na základě náročné práce badatelů Floriana Zapletala a Karla Svobody bylo zjištěno, že autorem děl, které byly dříve připisovány Josefu Antonínovi, je ve skutečnosti Gottfried Fritsch. Tento omyl vznikl již ve starších spisech. Jak Schweigel, tak Cerroni označují autora výzdoby holešovské kaple jménem Joseph Fritsch. Druhým problematickým bodem v sochařově životě je datum a místo narození. Fritsch se narodil roku 1705. Přesné datum neznáme. Chybí nám stále matrika narozených. Florian Zapletal hledal matriky na Tovačovsku a Střílecku, leč bezvysledně. Posléze však zjistil, že pochází ze Slezska. Soudí se tak podle úmrtního záznamu v Tovačově, kde zemřel jistý Henericus Fritz (Jindřich

¹²⁹ Josef Antonín Fritsch je skutečnou osobou doloženou ve vídeňských matrikách, kdy mu roku 1720 zemřelo dítě. Osoba stejného jména byla také v Holešově. Dne 18. listopadu roku 1714 byl pokřtěn syn rodiny Fritschových. Není známo, že by byl zmíněný Fritsch spřízněn se sochařem. Na tyto skutečnosti nás upozorňuje Karel Svoboda, viz pozn. 106.

Fritz) a u něhož je uvedeno „*Towaczowii, ex Silesia*“.¹³⁰ Jindřich Fritz byl pravděpodobně jedním z bratrů Gottfrieda Fritsche. Vytrvalé hledání Fritschova místa a data narození zavedlo Floriana Zapletala do Jindřichova, kde bohužel pátrání skončilo. „*Byla zachycena stopa, vedoucí do Hennersdorfu (Jindřichova) v opavském Slezsku (politický okres Krnov), ale tamní farní úřad oznámil na písemný dotaz, že jejich křestní matriky počínají teprve rokem 1707, a že v matrikách z let 1707 až 1712 Gottfried Fritsch zapsán není.*“¹³¹ Lila Matoušová uvádí, že se Fritsch narodil dne 2. února 1706 ve Staré Lomnici u Klodska v Polsku.¹³² Je otázkou, nakolik je tato informace pravdivá, poněvadž kromě tohoto údaje, zde není žádný záznam, kde tuto informaci našla.

Nezodpovězenou otázkou také zůstává Fritschovo školení před příchodem do Donnerovy dílny, kde se objevil ve třicátých letech 18. století. Podle Cerroniho se Fritsch učil u Ondřeje Zahnera (1709–1752), což vzhledem k Zahnerově datu narození je dosti nepravděpodobné. Kdy přesně přijel do Bratislavy, není známo. Karel Svoboda se domnívá, že byl Fritsch v Donnerově dílně činný v letech 1735–1740.¹³³ Během tohoto pobytu se podílel na řadě objednávek, jež jsem zmínila v jedné z předešlých kapitol. Jedná se o mariánský oltář vytvořený roku 1736 pro trinitářský kostel v Bratislavě, o sochy na hlavním oltáři v kostele Milosrdných bratří a o poustevníků z nedochované výzdoby hlavního oltáře poutního kostela v Mariance.

¹³⁰ Florian Zapletal, *Moravský sochař*, cit. v pozn. 94, s. 13.

¹³¹ Florian Zapletal, *První Fritschova práce*, cit. v pozn. 97, s. 6.

¹³² Viz. pozn. 126, s. 17.

¹³³ Viz v pozn. 98, s. 45.

Všechny jmenované zakázky spadají zhruba do období 1736–1737. Kromě těchto prací se k Fritschovi řadí fragmentárně zachované sochy Krista a sv. Pavla, jež byly součástí oltáře určeného pro dóm v Pécsi. Smlouva na zakázku byla vyhotovena roku 1741. Práce se ukončily roku 1748. „Pripísanie autorství Bohumírovi Fritschovi sice celkove zodpovedá štýlu tohoto umelca, ale nie dosiaľ zisteným dátam z jeho života.“¹³⁴ Otázka autorství zůstává stále otevřená a právem, neboť se skutečně nedomnívám, že by Fritsch mohl být autorem těchto dvou zachovaných soch. Do souvislosti s Fritschem tyto sochy uvedla Mária Aggházy, jež obě zachované torza přirovnala k pracím, které vytvořil pro Kostelec nad Černými Lesy a Holešov. „Bohumil Gottfried Fritsch aus Mähren dürfte die Hauptaltarplastik des Doms von Pécs während seines Aufenthaltes neben Donner in Bratislava, oder kurz danach, etwa im Jahre 1741 geliefert haben. Aus den erhalten gebliebenen Fragmenten ist ein gewisser Zusammenhang mit seinen Werken in Holešov und Kostelec nad Černými Lesy zu vermuten.“¹³⁵

První práce, kterou vytvořil na českém území, je sochařská výzdoba farního kostela sv. Andělů Strážných v Kostelci nad Černými Lesy z roku 1739, jehož fundátorkou byla Marie Terezie, ovdovělá vévodkyně Savojská, rozená kněžna z Liechtensteina (1694–1772). Práce se týkala hlavního oltáře, kazatelny a dvou postranních oltářů. Poté pracoval na výzdobě hlavního oltáře v kostele ve Vranově u Brna. Výzdoba se řadí k prvním ověřeným Fritschovým pracím. Původně výzdobu Marie Terezie kněžna z Liechtensteina

¹³⁴ Mária Malíková, *Juraj Rafael Donner*, cit. v pozn. 25, s. 67.

¹³⁵ Mária Aggházy, *Barockplastik in Ungarn*. Budapest 1959, s. 14.

svěřila Donnerovi. Nakonec se práce ujímá Fritsch. Na konci roku 1739 se Gottfried objevuje ve Vídni, kde zůstal až do roku 1741. Pracoval zde na výzdobě bočního oltáře paulánského kostela sv. Andělů Strážných ve Vídni. Práce v kostele však byla také jeho jediným dílem v rakouském městě. Z archivních materiálů vyplývá, že byl sochař v rozporu s místními štukatéry, kteří na něj podali stížnost s tím, že vytváří sochy ze štuku. Díky této nepříjemné události roku 1741 dvorská komise zakázala Fritschovi pracovat na území Vídně s tímto materiálem.¹³⁶ Karel Svoboda mu připsal v paulánském kostele ve Vídni dvě postavy světců sv. Mikuláše a sv. Libora. Se Svobodovým tvrzením nesouhlasí Stehlík,¹³⁷ jenž mu naopak připisuje výzdobu nástavce postranního oltáře v západní lodi. Oltář zůstal nedokončen. Původně měl mít pravděpodobně sochy světců, které by byly umístěny před sloupy. Sochař provedl pouze štukovou výzdobu nástavce, ve které se nachází žehnající postava Boha Otce, kolem něhož se vznášejí postavy andílků. Jedna z andílčích figur přidržuje zeměkouli. „Je třeba konstatovat shody ve formálním pojetí skupiny oltáře z kostela vídeňských pavlánů s Fritschovou výzdobou v Kostelci nad Černými Lesy a s téměř současně vznikající plastickou složkou Fritschova vranovského oltáře. Analogie

¹³⁶ Karel Svoboda, *Několik dokladů*, cit. v pozn. 98, s. 42: „Byl však na vídeňské akademii jistě dobře zapsán, když ve sporu s vídeňskými štukatéry ujal se ho sekretář akademie Wasserberg a účastnil se s ním právního jednání před dvorní komisí pro záležitosti řemesel.“

¹³⁷ Miloš Stehlík, *Notizen zur wiener Tätigkeit*, cit. v pozn. 110, s. 332: „Wie bereits oben erwähnt wurde, lässt sich Fritsch Wiener Arbeit, die einen Streit zwischen ihm und den dortigen Stuckateuren auslöste, mit dem Altar in der Paulaner – Kirche, der mit den St. Nikolaus und Libor Statuen versehen ist, nicht identifizieren, wie es Svoboda getan hat. Wenn man schon die Tatsache nicht berücksichtigt, dass die betreffende Altararchitektur ebenso wie ihr Figural Schmuck aus Holz ist – und im Fritschs Streit mit den Stuckateuren handelte es sich doch namentlich um Arbeiten in Stuck – taucht hier in erster Linie aus stilistischen Gründen ein ziemlicher Zweifel bezüglich Fritschs direkte Urheberschaft an diesen Statuen auf.“

stylové stránky těchto srovnávaných Fritschových děl se projevuje v typech osobitě již vyhraněných andílků, v pojetí fyziognomie Boha Otce, jenž je u vídeňských pavlánů blízký vranovskému a zároveň i tváři kosteleckého sv. Jáchyma".¹³⁸ Po zákazu určeném dvorskou komisí odjel Fritsch do Tovačova ke svým příbuzným a zůstává zde do konce svého života. V září roku 1745 je Fritsch doložený v Brně, kde se pokusil získat práci určenou pro dóm sv. Petra a Pavla v Brně. Kapitula jej však odkázala na pozdější dobu.¹³⁹ Patrně už v této době pracuje na návrzích sochařské výzdoby určené pro hřbitov ve Střílkách, jehož objednavatelem byl jeden z hlavních mecenášů Fritsche, Amand Antonín Petřvaldský (1723-1762). V případě stříleckého hřbitova se mělo jednat o rozsáhlý sochařský komplex, který bohužel nebyl dokončen. Součástí výzdoby měly být také sochy světců z blízkého okolí. Jedná se především o sochy sv. Floriana v Oplocanech, sv. Amanda v Troubkách, sv. Cyrila a Metoděje ve farním kostele v Tovačově a sv. Václava v zámecké zahradě v Tovačově. Postavám andílků je také blízká dvojice hrajících si puttů na balustrádě v nádvoří zámku v Buchlovicích. V těchto letech vytvořil také Fritsch pro Amanda z Petřvaldu v kašnu s alegorií soutoku Moravy a Bečvy, umístěnou v zámecké zahradě nedaleko Fritschovy sochy sv. Václava. Mezi badateli se diskutuje o sochařově italské studijní cestě, kterou údajně podnikl za podpory uměnímilovného hraběte. Studijní cesta není ničím prokázána, domníváme se tak pouze na základě Ignáce Chambréze, holešovského rodáka a malíře,

¹³⁸ Miloš Stehlík, *Georg Raphael Donner*, cit. v pozn. 123, s. 101.

¹³⁹ Přepis Fritschovy žádosti uveřejňuje Karel Svoboda, viz pozn. 98, s. 49. Fritsch v této žádosti uvádí, že na vídeňské Akademii dostal královskou zlatou cenu v soutěži.

jenž si tuto informaci poznačil do svých zápisů. Poznání italského umění, zejména římského a florentského, se projevilo na jeho vrcholné výzdobě pohřební tzv. Černé kaple při presbytáři farního kostela Nanebevzetí Panny Marie. Objednavatelem kaple byl František Antonín hrabě Rottal. V kapli provedl dva oltáře. Na východní straně je se scénou Ukřižování, nazývaný také očistcový oltář, zatímco západní stranu zdobí nádherné sousoší Krista na Olivetské hoře. Kratší strany černošedé kaple pak nesou velmi kvalitní podobizny objednavatele Františka Antonína Rottala a jeho manželky Marie Cecílie. Současně s Černou kaplí vytváří drobný reliéf na kazatelně ve farním kostele v Určicích. Fritschovo vrcholné období se vymezuje čtyřicátými léty 18. století, kdy vytvořil své nejdůležitější projekty. Z tohoto časového údobí pochází řada kamenných soch podobných těm, které byly určeny pro střílecký hřbitov. Mezi ně se řadí sochy sv. Vendelína a sv. Floriana v Kojetíně na náměstí, přičemž sv. Florian nese portrétní rysy sochaře. Další kvalitní ukázkou je nepochybně sv. Valentin před farním kostelem ve Vrchoslavicích. V Kostelci na Hané stojí před kostelem kvalitní barokní socha z poloviny 18. století. Představuje stojící postavu sv. Valentina, po jehož pravé straně sedí dítě. Socha byla v nedávné době zrestaurována. Domnívám se, že je možné plastiku považovat za dílo Gottfrieda Fritsche. Nicméně pro její zařazení je zapotřebí ještě porovnat sochu důkladněji s ostatní Fritschovou tvorbou. V Kojetíně kromě venkovních plastik vznikly také v kostele Nanebevzetí Panny Marie dva boční oltáře, na kterých dvojice vznášejících se andělů přidržuje obraz. Těmito ladnými, téměř nebeskými

figurami navázal na svou dřívější práci pro trinitářský kostel v Bratislavě. Posledním nedokončeným Fritschovým dílem byla výzdoba poutního kostela Očišťování P. Marie v Dubu na Moravě, kterou začal roku 1750. Po jeho smrti se vedení ujal sochařův bratr Kašpar, který dohlédl na dodržení smlouvy. Hlavní oltář nakonec dokončil Fritschův spolupracovník a rovněž Donnerův nástupce Franz Kohl (1711-1766). Na výzdobě bočních oltářů se podílel sochař Ondřej Zahner (1709-1752), u něhož se klasicizující tendence projevila v pozdním tvorbě. Současně s monumentální dubskou zakázkou pracoval ve farním kostele sv. Jakuba Většího v Lipníku nad Bečvou, v němž vytvořil hlavní oltář se sochami sv. Petra a Pavla. Gottfried Fritsch zemřel roku 1750 v Tovačově. Pohřben byl dne 8. října 1750. V úmrtní matrice, kterou objevil Florian Zapletal je Fritsch označen jako „*Dominus Godefridus Fritz*“.¹⁴⁰ O sochařově významném postavení nasvědčuje kromě označení v úmrtní matrice také to, že byl pochován v kryptě tovačovského kostela před oltářem Sv. Trojice. „. . .*in cripts parochialis ecclesiae ad Sanctissimam Trinitatem sepultus*“.¹⁴¹ Je zde také uvedeno, že byl virtuózním sochařem „*Vitruosus statuarius*“¹⁴² a zemřel ve věku 44 let. Kromě Gottfrieda Fritsche v Tovačově v následujících letech zemřeli ještě další Fritschové, bratři Gottfrieda. Jde o Jindřicha, Kašpara a Karla.¹⁴³ Byli rovněž pochováni v kryptě.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Florian Zapletal, *Moravský sochař Bohumír Fritz (Fritsch)*, cit. v pozn. 94, s. 11.

¹⁴¹ *Ibidem*, s. 12.

¹⁴² *Ibidem*, s. 12.

¹⁴³ Henericus Fritz čili Jindřich Fritsch podle označení v úmrtní matrice pocházel ze Slezska. Zemřel nedlouho po Fritschovi, na podzim roku 1750. Kašpar Fritsch zemřel dne 6. května v roce 1765. Po Gottfriedově smrti v roce 1750, převzal všechny závazky spojeny s výzdobou pro kostel v Dubu nad Moravou bratr Kašpar.

7.

TVORBA GOTTFRIEDA FRITSCHÉ

7.1. KOSTELEK NAD ČERNÝMI LESY

Výzdoba kostela sv. Andělů Strážných v Kostelci nad Černými Lesy¹⁴⁵ se považuje za první samostatnou práci Bohumíra Fritsche. Zakázka získal roku 1739. Fritsch zhotovil pro kostel hlavní oltář se sousoším Anděla strážného, kazatelnu a dva boční oltáře se sochami sv. Jáchyma a sv. Anny. Objednávku zadala Terezie Marie Savojská, rozená kněžna z Liechtensteina (1694-1772). Patrně byla s jeho prací velmi spokojená, protože pověřila posléze Fritsche výzdobou poutního kostela ve Vranově u Brna, což měl podle původního plánu vytvořit Fritschův učitel Georg Raphael Donner.

Hlavní oltář pojal jako nízkou volutově komponovanou architekturu, jejímž ústředním bodem je na vrcholu umístěné sousoší Anděla strážce ujímajícího se mladého poutníka [26]. Stejně jako Donner v případě výzdoby hlavního oltáře v dómu v Gurku na Korutansku i Fritsch vytěžil ze sochařské výzdoby maximum a povýšil ji nad architekturu, která zde ztrácí monumentální charakter, jak je u oltářní architektury barokní běžné. Hlavní sousoší stojí na tabernáklu [27], jež je zahalený štukovými oblaky. Postavu Anděla Strážce vidíme z tříčtvrtečního profilu, stejně jako o něco menší postavu poutníka. Anděl stojí v kontrapostu s pravou volnou nohou, která je vysunuta vpřed. Anděl se

¹⁴⁴ V dnešním tovačovském kostele již krypta ani oltář sv. Trojice není. Starý kostel byl nahrazen novým v roce 1786.

¹⁴⁵ Farní kostel sv. Andělů Strážných byl vystavěn v letech 1735-1737. Na konci 19. století byla ještě v průčelí zbudovaná věž. Je to jednolodní kostel obdélného tvaru členěný pilastry.

mírně prohýbá dozadu. Hlavu má nakloněnou k levému rameni, čímž vyniká Fritschův protáhlý odhalený krk. Pravou ruku ohnutou v lokti natahuje k poutníkovi a chytá se jeho pravice. V levé ruce, kterou zvedá nad sebe drží pozlacený kříž. Anděl je oděn v šatu, jež odhaluje jeho trup. Ruce má zčásti zahalené. Oděv odkrývá celou jeho předsunutou štíhlou nohu. Rozevřená křídla opisují siluetu horní části těla. Hlavu pokrývají vlasy poseté kudrnami, jež volně spadají k rameni. Jeho pootevřená, nepřiliš široká ústa naznačují jemný úsměv. Mladistvou tvář zdobí dlouhý rovný nos a typické Fritschovy oči. Postava poutníka je šroubovitě vytočená tak, že dolní část těla je vidět z frontálního pohledu, naopak horní část trupu se vytáčí směrem k andělovi, takže ho vidíme z tříčtvrtečního pohledu. Obě ruce v adoračním gestu napřahuje k andělovi, který je drží pod loktem pravé ruky. Vzhledem k menšímu vzrůstu poutníka, naklání hlavu mírně dozadu, aby viděl svému ochránci do obličeje. Poutník má při sobě poutnickou hůl, jež opírá o své levé rameno a koncem se dotýká oblačného základu. Obličej rovněž lemují delší kučeravé vlasy spadající k rameni. Ačkoliv pojetí sochařské výzdoby oltáře vyznívá klasicistně, ponechává si Fritsch určité detaily, jež jsou barokně procítěné. Což je patrné zejména v pojetí drapérie obou hlavních protagonistů, ale také u další figurální složky. Figury na hlavním oltáři, jsou protáhlé. Zaměřil se na zdůraznění tvarů a linie těla a také na kontrasty světla a stínu. Drapérie je užitá střídmě, přesto je energičtější proti jeho mladším vrcholným pracím. Traktace látky je provedena v dlouhých vertikálních hlubokých záhybech, jež volně spadají k zemi.

Pouze v pase podkasané roucho jejich plynulost narušuje. Anděl se svým pojetím blíží Donnerovým postavám andělů vytvořených pro kapli sv. Jana Almužníka v dómu sv. Martina v Bratislavě. Pod hlavním sousoším jsou umístěni v oblacích tři postavičky andílků, z nichž první ve středu stojí v kontrapostu s volnou pravou nohou a v obou rukou před sebou přidržuje Veraikon. Poletující anděl na levé straně drží kříž a protější andílek drží kalich. Obklopují je na oblacích další hlavičky andílků. Ve spodní části jsou po stranách predelly dva poloklečící andělé, z nichž jeden drží přidržuje kadidelnici a druhý snop pšenice. Po stranách na volutových křídlech je ohraničují dva andílci klečící na oblaku. Kompozice oltáře je prodchnuta řadou diagonál, které směřují od nejkrajnějších postranních andělů na volutových křídlech tabernáku a putují směrem nahoru k houfu andělů v oblačném pozadí. Ústřední sousoší tvoří spolu s krajními anděly výraznou pyramidální kompozici.

Ve východních rozích po stranách hlavního oltáře se nachází dva drobné Fritschovy přízemní boční oltáře. Nalevo se nachází postava sv. Jáchyma [28] a napravo postava sv. Anny [29]. Fritsch v tomto případě oltářní architekturu nahradil pouze edikulovou nikou, do které umístil figury. Východiskem mu byla pravděpodobně Donnerova edikula, do které zasadil adorující postavu arcibiskupa Imricha Esterházyho. Stejně tak i Fritsch použil typ nízké obdélné niky, která je v dolní části rozšířená o volutové křídla. Horní část ukončuje zprohýbaná římsa, ve středu ukončená dvěma volutkami, které ústí do pozlacené mušle. Pod tím se ve štukových oblacích nacházejí drobné hlavy andílků. Obě

postavy stojí na drobném soklu potaženým umělým mramorem. Postava sv. Jáchyma je pojata z frontálního pohledu v kontrapostu s volnou pravou nohou, jež je z části odhalena. Hlava se mírně naklání směrem k levému rameni. V levici drží zavřenou knihu, kterou si opírá o levý bok, zatímco v pravé ruce drží hůl, jež od sebe odklání. Je oděn v bohatě řaseném rouchu, které v dolní části splývá k zemi v symetrických vertikálních liniích. Roucho má v úrovni pasu vykasané. Část šatu se ovíjí kolem knihy. Druhý cíp látky se obtáčí kolem pravé paže. Jeho obličej je úzký a tvář navíc protahuje delší plnovous, který opakuje stejné prstence jako v partii vlasů. Obličej lemuje dlouhý nos a povadlé tváře. Ve svém postoji vyznívá sv. Jáchym oproti sv. Anně dynamičtěji. Ta dává do celého pojetí zklidňující prvek. Štíhlá postava sv. Anny zcela zahalená do roucha, naznačuje mírný kontrapost s volnou mírně pokrčenou levou nohou, jež se rýsuje pod šaty. V levé ruce v lokti pokrčené drží zavřenou knihu, jež si opírá o bok. Z této knihy vidíme pouze kousek hřbetu. Pravou ruku si přikládá pokorně k hrudi. Její klidný obličej je posetý drobnými vráskami a jemně ochablými rysy tváře, což kontrastuje s traktací látky provedené v lineárních dlouhých záhybech. Sochy bočních oltářů jsou stylově velmi blízké sochám sv. Jáchyma a Anny po stranách hlavního oltáře v paulánském kostele ve Vranově u Brna. U vranovského oltáře však Fritsch dospěl k důraznější abstrahovosti a stylizovanosti. Kazatelna se nachází na straně bočního oltáře se sv. Jáchymem [30]. Je pojata jako válcové řečniště v růžovém odstínu bez zdobení. Plocha těla je pokryta pouze pilířky jež jsou ve spodní i vrchní části zkrouceny do závitnicových volut. Kazatelna je

zdobena sochařskou výbavou pouze na stříšce, kde je situována postava sv. apoštola Pavla, jenž káže. Po obou stranách sedí dva andělci, z nichž anděl po Pavlově levé straně drží dlouhý meč, zatímco protější anděl má v rukou váhy. Postava sv. Pavla je uchopena v kontrapostu s volnou pravou nohou. Hlavu má nakloněnou dopředu a dívá se jakoby dolů na diváky, kterým káže. Pravou ruku má zvednutou nad sebe. V levé ruce přiložené k hrudi drží zavřenou bibli, kterou z části přikrývá apoštolovo roucho. Stařecká tvář je pojatá obdobně jako obličej sv. Jáchyma. Dominantu obličeje tvoří orlí nos. Jeho obličej je prodchnut procítěným výrazem, což zdůrazňuje nakrabacení čela u kořene nosu. Traktace roucha je uchopena obdobným způsobem, jako v případě postav na bočních oltářích.

Výzdoba kostela je kvalitní ukázkou jednotného sochařského celku. Fritschova práce stojí na úplném počátku vývoje spějícího k jeho vrcholné holešovské práci, ve které se mu podařilo figurální složku idealizovat a odhmotnit, čímž se odklonil od Donnera, jehož postavy si udržují pozemskou tíhu.

7.2. VRANOV U BRNA

Výzdoba hlavního oltáře poutního kostela Narození Panny Marie¹⁴⁶ se řadí mezi první ověřené Fritschovo dílo, které dokončil na konci roku 1739, zároveň je to druhá práce, kterou provedl pro kněžnu Marii Terezii z Liechtensteina, ovdovělou vévodkyni Savojskou. Tato zakázka je bohatě dokumentována díky korespondenci mezi sochařem a kněžnou či mezi kněžnou a vranovskými paulány.¹⁴⁷ Jak uvádí Florian Zapletal *„Hlavní oltář ve vranovském poutním kostele byl postaven nákladem Edmundy Marie Terezie, ovdovělé kněžny z Lichtenšteinu na Mikulově, rozené z Dietrichšteinu. Potřebné hmotné prostředky pro tento účel určila ve své poslední vůli ze dne 16. června r. 1735.“*¹⁴⁸ Vzhledem k tomu, že zemřela roku 1737, výstavby oltáře se nedočkala. Proto se stala vykonavatelkou její poslední vůle kněžna Marie Terezie z Liechtensteina. Původně, tedy dne 18. prosince 1738 uzavřela kněžna smlouvu s vídeňským sochařem Georgem Raphaelem Donnerem s tím, že oltář měl být dokončen do poloviny května roku 1739. Posléze, snad pro Donnerovu vytíženost, kněžna pověřila zakázkou Bohumíra Fritsche, který měl oltář dokončit do 8. září. Dne 2. září 1739 psal Fritsch kněžně, že je oltář již

¹⁴⁶ Kostel Narození P. Marie ve Vranově u Brna byl vystavěn na základě zázraku, kdy ztracený šlechtic, moravský maršálek Vilém získal svůj ztracený zrak. Šlechtic v lese zabloudil a při modlení k P. Marii se mu zjevila mezi dvěma duby a uzdravila ho. On na to místo umístil sošku P. Marie. Vyprosil si, aby na tomto místě byla postavená dřevěná kaplička, ve které by soška spočívala. Na toto místo posléze přicházelo více a více poutníků. Se stavbou nového poutního kostela se započalo v roce 1622. Donátory byli kníže Maxmilián z Liechtenstein a jeho manželka Kateřina. Zároveň zde mělo být vybudováno místo pro poslední odpočinek rodu. K chrámu byl také připojen nový klášter Aula Dominae. Architektem stavby byl Giovanni Battista Erna, který zbudoval svatyni v prvcích typického raného baroka. Interiér kostela byl zvelebován od druhé poloviny 17. století a dokončen v 90. letech 18. století. Na výzdobě se podílela řada významných umělců.

¹⁴⁷ Korespondenci uveřejňuje ve své stati z roku 1935 Karel Svoboda, viz pozn. 98 a Václav Richter, viz pozn. 99.

¹⁴⁸ Florian Zapletal, *První Fritschova práce*, cit. v pozn. 97, s. 6.

téměř dokončen.¹⁴⁹ Kromě tabernáklu byl oltář dohotoven před vánocemi téhož roku. Hotovou uměleckou památku podle skutečnosti nakreslil malíř Jan Antonín Nevidal. Na základě jeho kresby vyryli oltář do mědi bratři Josef a Ondřej Schmutzerové ve Vídni a to roku 1740 [31].¹⁵⁰

Hlavní oltář na první pohled vychází z Donnerových zásad a to jak ve figurální složce, tak v pojetí oltářní architektury, u které se inspiroval jak postavením světeckých či andělských soch, jež jsou umístěny mezi sloupy, ale také využil Donnerovy drapérie v nástavci [32]. Tělo vranovského oltáře je tvořeno nakoso vytočenými sokly, na nichž spočívá na každé straně dvojice sloupů s kompozitními hlavicemi, jež nesou zalamované a vykrajované kladí, nad kterým se v nástavci zdvihá štuková baldachýnová výzdoba přidržívaná anděly. Andělé sedí po stranách na volutových zakončeních spočívajících na kladí. Ve středu oltáře se nachází malované plátno s námětem Nejsvětější Trojice, jež namaloval roku 1734 Pavel Troger. Plátno obklopují po stranách sochy rodičů Panny Marie, sv. Jáchym a Anna, kteří jsou umístěni vedle oltářních sloupů na mírně předstupujících pilířích soklu. Vnější stranu oltáře pak uzavírá dvojice poloklečících andělů. Postavy sv. Jáchyma a Anny již použil Fritsch dříve v bočních oltářích, které provedl pro kostel sv. Andělů Strážných v Kostelci nad Černými Lesy. Ve vranovském případě se však

¹⁴⁹ Z této korespondence však vyvstává několik otázek. Jednak Fritsch zde žádá kněžnu o finanční příspěvek, neboť od Donnera nedostal žádné peníze. Z čehož vyplývá, že si Donner předem vybral zálohu. Rovněž neznáme autora návrhu oltáře.

¹⁵⁰ Tento mědiryt a další dva znázorňující pohled na vranovský kostel a pohled na boční oltář sv. Františka z Pauly jsou umístěny v německé publikaci *Aula Dominae Vranovii* obsahující dějiny a popis vranovského chrámu a kláštera, jež byla sepsána při příležitosti pětistého výročí založení vranovské svatyně.

více přiblížil Donnerovu klasicizujícímu ideálu. Jedná se o kvalitní sochařskou výzdobu řadící se mezi jedno z Fritschových vrcholných děl. Nalevo od oltářního obrazu je postava sv. Anny [33]. Je uchopena z frontálního pohledu v mírném kontrapostu, jejíž pravá volná noha se rýsuje zpod jejího oděvu. Pravou ruku si přikládá k hrudi. Levá ruka je ohnutá v lokti a natažená před tělem. Hlavu má pootočenou mírně na pravou stranu. Její tělo zakrývá dlouhý šat zvýrazněný nad pasem. Roucho zakrývá rovněž krční partii, přesto i tato figura je charakteristická dlouhým štíhlým krkem, jež je pro Fritsche typický. Přes hlavu má přehozenou roušku, která zahaluje její vlasy. Obličej je kvalitní ukázkou stařeckého vážného portrétu. Obličej sv. Anny je pokryt drobnými vráskami viditelnými na čele a v oblasti úst. Doprovázejí je mírně povadlé rysy tváří. Úzké rty má pevně semknuty. Její vážnost upevňuje ostrý, rovný nos a velké, mírně povadlé oči, jež působí jako plynulá kresebná linie. Traktace oděvu je velmi zjemněná oproti kosteleckým sochám. Od pasu dolů spadají k zemi dlouhé subtilní záhyby. Látka přehozená přes levou ruku spadá volně k nohám a tvoří v jejím cípu plynulou klikatku. Horní část oděvu je pokryt řadou drobných záhybů, jež se kupí v oblasti krku a na prsou. I přes zahalené tělo vyniká štíhlá postava matky Panny Marie. Postava sv. Jáchyma je pojata ve větším kontrapostu s levou volnou nohou [34]. V pravé ruce svírá zavřenou knihu, zatímco v levé se opírá o hůl, která končí v úrovni nad kolenem. Na pravé ruce jsou viditelné vystupující žíly. Hlava je obrácená směrem k sv. Anně. Zdobí ji kučeravé vlasy, které opakuji stejné prstence jako plnovous. Obličej lemují ostré, povadlé rysy.

Dominantou je dlouhý orlí nos, nad nimž se rýsují hlubší vrásky. Stejně jako u sv. Anny i Jáchym má velké oči a úzké semknuté rty, jež jsou vidět pod knírem. Hlavu pokrývá čepec končící v úrovni uší. Jeho tělo je zakryté oděvem s bohatou drapérií. Levá ruka je ozdobena řadou knoflíků na rukávu, které jsou jediným zdobným prvkem. Má přehozený přes sebe také plášť, jehož jeden cíp se obtáčí přes pravé rameno a spouští se dolů k levému boku, kde je v uzlíku spojen s druhým cípem. Od pasu dolů se oděv rozevívá v klikatce na obě strany a odhaluje tak další část šatu, jenž ve vertikálních záhybech spadá volně k zemi. Po stranách jsou dvě andělské figury. Anděl po straně sv. Anny klečí na pravé noze, kterou zakrývá drapérie, zatímco levou nohu má pokrčenou v koleni a soklu se dotýká vnitřní stranou chodidla [35]. Tělo anděla je šroubovitě natočené tak, že spodní část vidíme téměř z profilu, zatímco horní část trupu otáčí směrem k nám. Obličej vidíme z tříčtvrtečního profilu, je skloněná dopředu a jakoby k pravému rameni. Ruce má před sebou semknuty. Jeho rozepjatá křídla kopírují siluetu horní části trupu. Obličej zdobí delší vlnité vlasy, jež odhalují andělův dlouhý krk. Vlasy spadají na pravé rameno. Obličej je jemný a idealizovaný, přesto je na něm patrný zármutek. Tváře andělů jsou proti stařeckým tvářím sv. Jáchyma a Anny hladké. Dlouhý rovný nos s užšími rty doplňují větší oči. U kořene nosu je zvýrazněná drobná prohlubeň, jež dodává jinak klidné tváři tragického výrazu. Anděl je zahalen do roušky, která odhaluje horní část těla, díky čemuž vystupuje jemně propracované atletické tělo anděla. Navíc látka se při levé noze spouští dolů a odhaluje tak štíhlou

andělovu končetinu. Drapérie se omezuje jen na několik hlubokých záhybů, které kontrastují s hladkou bílou plochou. Protější anděl je zobrazen z tříčtvrtečního profilu. Je téměř totožný jako protějšek [36]. Anděl klečí na pravé noze, levou má předsunutou. Obě ruce jsou překříženy. Pravou rukou se dotýká konečky prstů levého ramene, zatímco levá ruka propletená pod pravicí se dotýká dlaní hrudníku. Rozepjatá křídla rovněž lemují siluetu těla. Anděl je ovinut do drapérie, jež končí pod prsy. Zahaluje téměř celou spodní část postavy, kromě předsunuté levé nohy. Traktace látky je subtilně ztvárněná, v úrovni kolem pasu a níž jsou naznačeny miskovité záhyby. Podél odhalené nohy se tvoří delší klikatka. Obličej je obohacen o tentýž tragický dojem, který Fritsch získává díky mírnému stáhnutí čela v úrovni kořene nosu. Nástavec je uchopen jako závěsový baldachýn, jehož cípy přidržují andílci sedící na volutě. Nad baldachýnem je knížecí koruna, nad níž jsou v oblacích vidět hlavy drobných andílků, kteří zakrývají pozlacené paprsky. Pod závěsem jsou rodové erby knížete Jana Adama Ondřeje z Liechtensteinu a jeho manželky Edmundy Marie Terezie, rozené z Dietrichsteinu, jež byla zakladatelkou tohoto oltáře.

Vranovský oltář je proveden ve výrazně klasicizujícím pojetí. Z Donnera si vypůjčil zejména dvojici klečících andělů, jež Donner provedl na hlavním oltáři sv. Martina v dómu sv. Martina v Bratislavě. Ty se v současnosti nacházejí v Budapešti. Vranovští andělé jsou oproti Donnerovým v prostoru uzavřenější. V plném rozvinutí jim bránila oltářní architektura a drobnější měřítko kostela. Již v tomto moravském díle se projevuje pro Fritsche

příznačná idealizace a abstrahující prvek, který odproštuje andělské postavy od realistického pojetí. Zatímco postavy a gesta jsou klasicizující, na drapérii se stále uplatňuje barokní ráz.

7.3. HOLEŠOV

Výzdoba pohřební tzv. „Černé kaple“ přistavěné k raně baroknímu farnímu kostelu Nanebevzetí Pann Marie¹⁵¹ se řadí mezi vrcholná Fritschova díla. Objednavatelem se stal hrabě František Antonín z Rottalu,¹⁵² který si práci objednal roku 1747. Vysvěcení proběhlo následujícího roku. Funerální funkce kaple byla podtrhnuta výběrem omezené barevné škály, kterou tvoří použití černého a šedého mramoru pro stěny a oltáře. Kontrastují jim bělostné štukové figury, jež doplňuje střídavě použitý zlacený dekor. Strop je vyzdoben dekorativní malbou ve stejných černošedých odstínech. Jejich tématem jsou grisaillové kartuše s andílky. Zatímco se na kratších stranách kaple nacházejí dva oltáře složené ze sloupové oltářní architektury doprovázené bohatou sochařskou figurální výbavou, podélné strany jsou ve středu obohaceny vždy jedním výklenkem ve stěně, v nichž jsou umístěny postavy fundátora kaple hraběte Františka Antonína Rottala a jeho manželky Marie Cecílie, rozené hraběnky z Trauttmansdorfu.

Ústředním tématem hlavního oltáře je obraz Ukřižovaného zasazeného do pozlaceného rámu ve tvaru kříže,

¹⁵¹ K barokní přestavbě farního kostela dochází po roce 1650, kdy panství získal Jan sv. p. z Rottalu. Kolem roku 1652 přichází na jeho žádost do Holešova vídeňský architekt Filiberto Lucheze (1606-1666). Podle Luchesových projektů se začíná přestavovat nejdříve holešovský zámek a posléze farní kostel. Černá kaple byla k jižní straně presbytáře přistavěna za Františka Antonína Rottala v roce 1748.

¹⁵² Panství Holešov vlastnili od roku 1650 Rottalové (Rotthalové). Jako alodní panství jej koupil od Václava Eusebia knížete z Lobkovic Jan sv. p. z Rottalu, který patřil mezi jednoho z nejvlivnějších osobností na Moravě. Jan Rottal neměl žádné mužské potomky a dědictví tak připadlo na jeho dolnorakouského příbuzného Jana Kryštofa z Rottalu. Po jeho smrti zdědil panství nejstarší syn Jan Zikmund, který jej roku 1747 přenechává nevlastnímu bratrovi Leopoldu Ferdinandu Antonínovi. V roce 1750 zemřel a pánem Holešova se tak stal jeho nevlastní synovec František Antonín. Po jeho smrti v roce 1762 Rottalové vymřeli po meči. František Antonín byl nejvyšším komorníkem stříbra ve Štýrsku, přísedícím zemského práva a krajským hejtmanem hradišťským. S Marií Cecílií, dcerou Maxmiliána Zikmunda hr. z Trauttmansdorfu, se oženil v roce 1718. František Antonín byl milovníkem výtvarného umění a hudby.

nesený dvěma klečícími anděly na volutových soklech, které svírají kompozici Duše v očištění [36]. Proto se oltáři také říká Očištcový oltář. Po stranách mezi sloupovím jsou umístěny postavy Panny Marie a sv. Jana Evangelisty. Horní část oltáře je tvořena volutovým nástavcem doplněným řadou andělčích hlav umístěných na drobných štukových obláčcích, které obklopují v nástavci proražené oválné okno. Na volutách se podpírají sedící figury puttů. Putta na pravé straně pozoruje svůj protějšek, jehož pohled směřuje dolů k hlavnímu výjevu. Za nimi jsou na vyvýšených volutových ukončeních postaveny dvě vázy. Andělské figury nesoucí malovaný obraz Krista připomínají jak anděly z mariánského oltáře v trinitářském kostele v Bratislavě, tak jejich podobu můžeme také zhlédnout na bočních oltářích farního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Kojetíně. Stejně jako u zmíněných příkladů, jsou i klešící andělé v holešovské kapli ztvárněni jako mladíci s atleticky modelovanými těly, jež jsou v bederní části zahaleni drapérií provedenou hlubokými překládanými záhyby, odhalujícími jednu štíhlou vysunutou nohu. Jak v případě andělů, tak dalších protagonistů kladl Fritsch důraz nejen na anatomickou stránku těl, ale také na obrysovou úlohu, která se projevuje zejména v jednotlivých tvářích. Zatímco se anděl na pravé straně dívá nepřítomně před sebe [37], druhý vzhlíží k obrazu Ukřižovaného [38]. Stojící Panna Marie se uzavírá do svého trápení, které podtrhuje mírně skloněnou hlavou a slzami znázorněnými na její hladké malebné tváři [39]. Oproti postavě sv. Jana je Panna Marie oproštěná jakýchkoliv gest. Její štíhlé tělo je zahaleno do drapérie utvářené hlubokými záhyby. Ty na několika místech

kaskádovitě spadají směrem k zemi. Postava sv. Jana Evangelisty je proti Panně Marii dynamičtější [40]. Vzhlížejíc k obrazu sepíná sv. Jan ruce. Literatura zabývající se Fritschovou holešovskou výzdobou zmiňuje v souvislosti s postavami Panny Marie a sv. Jana Evangelisty stejný kompoziční princip, který o něco později realizoval Ludovít Gode při výzdobě hlavního oltáře v Trenčíně.

Tématem protějščího scény je kompozice Krista na Olivetské hoře [41]. Místo malovaného obrazu zde bylo virtuózně použito sochařského celku zasazeného do mělkého prostoru složeného z krajinné scenérie, kterou obklopují dvě stojící postavy smutečných andělů. Stejně jako u protějškového oltáře i zde jsou na první pohled patrné diagonály utvářející kompozici oltáře. Ty jsou vedeny od oněch smutečných andělů směrem nahoru k nástavci, který vyplňují andělci na obláčkách. V místě protínajících se diagonál se vznáší postava anděla přidržujícího v ruce kalich hořkosti a utrpení. Dívá se na ústřední postavu Krista podpíraného andělem, který je tak díky důkladné kompozici umístěn do trojúhelníku. Důraz na hlavní postavy také Fritsch podtrhl tím, že spící apoštoly od ústřední scény oddělil dvěma pozlacenými stromy, na levé straně palmou a na pravé vavřínem. Apoštoly ztvárnil reliéfně. Téměř nadpozemské znázornění hlavní kompozice doplňuje Fritsch drobnými pozemskými detaily, jako jsou ještěrky na skalnatém terénu. Úsporností drapérie a idealizací figur docílil Fritsch citové hloubky, kterou má oltář vzbuzovat. Na vážnost celé kompozice odkazují i nehybní smuteční andělé po stranách [42,43]. Drapérii omezil na několik

lineárně ztvárněných záhybů, které obkreslují štíhlou siluetu. Oltář skýtá mnoho podobností s Fritschovým učitelem Georgem Raphaellem Donnerem. Ačkoliv je v kapli patrný náznak oltářní architektury, přidržuje Donnerova příkladu, kdy se stává sochařská složka nadřazená architektonické, čímž zesiluje celkový účinek scénérie. Fritsch podobné schéma opakoval i v případě výzdoby hlavního oltáře v Kostelci nad Černými Lesy. Z Donnera čerpal rovněž v jednotlivých kompozičních a obsahových ztvárněních. Co se týče obsahovosti hrála pro holešovský výjev důležitou úlohu Donnerova Pieta v dómu v Gurku (1741), kde bolem zkoušené tělo Panny Marie podpírá na levé straně anděl. Stejným příkladem mohl sloužit také pietní reliéf retabula v kapli sv. Jana Almužníka v dómu sv. Martina v Bratislavě, popřípadě reliéf na tabernáklu znázorňujícího Krista na Olivetské hoře rovněž v bratislavské kapli. Co se týče vznášející se postavy anděla, máme možnost vidět paralelu na Donnerově reliéfu Hagar na poušti (1736-1738). Zdeňka Skořepová sleduje také v ústřední kompozici ozvuk Michelangelova díla. „*I zběžné srovnání Fričovy skupiny s Michelangelovým Ukládáním Krista do hrobu ve florentském dómě ukazuje, že tu Frič Kristovu postavu doslovně převzal, i když ji nepoužil zrovna nejvhodněji. Z Michelangelovy bohaté skupiny tu zbyly jen dvě střední figury. Místo Josefa Arimathijského zachycuje tu bezvládné Kristovo tělo anděl, který by však měl podle pašijí Krista ještě živého, jen na duchu klesajícího, pouze utěšovat*“.¹⁵³ Kromě těchto známých paralel Karel Svoboda ve svém článku zmiňuje jisté podobnosti s antickými sochami a

¹⁵³ Zdeňka Skořepová, *O sochařském díle*, cit. v pozn. 13, s. 32-33.

domnívá se, že by tedy mohl Fritsch podniknout studijní cestu do Itálie.¹⁵⁴ V kompozicích smutečních andělů jsou nepochybné paralely se stojícími anděly v kapli sv. Jana Almužníka v dómu sv. Martina. Fritsch použil podobných smutečních figur také ve Střílkách. Smuteční postavy, ať již střílecké či holešovské jsou znázorněny v mírném kontrastu. Jejich štíhlé tělo podtrhuje dlouhý krk a mírně naklánějící se hlava k rameni. Jsou to idealizované a klidné postavy na antický způsob, zbaveny citového vzruchu. Pouze drobný tragický moment je viditelný na jejich tvářích. Důraz kladl na atleticky vypracované tělo mladíka, které je ještě zdůrazněno splývající drapérií, jež je v případě holešovských andělů oproštěna od bohatě řešené barokní drapérie s hlubokým traktováním. Zde je oděv pojat v subtilních měkkých záhybech doprovázených hladkou plochou. Anděl na levé straně si přidržuje u obličeje roucho, aby si utřel slzy, které mu spadají po tváři. V druhé ruce drží kopí. Majestátní pravý anděl se dívá na Krista. V pravici přidržuje kousek lana. Druhou rukou si u beder přidržuje šat, který v těchto místech spadá v dlouhé kaskádě dolů. V bedrech je jeho šat svázan šňůrou. Část oděvu se obtáčí kolem levé vysunuté nohy, zatímco pravou nakročenou nohu má odhalenou a ukazuje tak topánky ztvárněné na antický způsob.

Postavy donátorů jsou zasazeny do mělkých nik. Představují ukázkou kvalitního reprezentativního portréty. Reprezentativnost je stvrzena bohatým šatem precizně ozdobeným dekorem. Oděv je zbaven veškerého barokního patosu. Donátoři s oddaností sledují téma odvíjející se na

¹⁵⁴ Viz pozn. 106, s. 14.

hlavním oltáři. „Svou portrétní věrností, kterou v podstatě neoslabuje ani jistá, poněkud strojená úprava postojů a gest, a vskutku velkorysým provedením bez zbytečného detailu, reprezentují se tyto portréty jako jedny z nejhodnotnějších z někdejší barokní oblasti rakouské, vedle F. X. Messerschmidtových plastických portrétů Františka I. a Marie Terezie, vzniklých až v roce 1766.“¹⁵⁵ Hraběnka Marie Cecílie Rottalová je umístěná po levé straně kaple [44]. Je oblečená v dobovém šatě s bohatě dekorovaným motivem, které působí jako krajkoví. V levé ruce směřující k dekoltu přidržuje květ růže. Pod figurou se rozkládá pozlacený latinský nápis:

SISTE VIATOR.
ET SVB HOC MARMORE
INTVERE
ILLUSTRISSIMAM DOMINAM DOMINAM
MARIAM CAECILIAM COMIREM A ROTTA
NATAM COMITEM DE TRAUTMANSDORFF
QVAE
VIRTVTIBVS AC MERITIS PLENA
TER **DENIS** TER **QVINQVE** **DVOBVS** **VIXERATANNIS**
AC CATHARINAE TRANSIT IN ASTRA DIE
PRO CVIVS ANIMA AGE
REQVIESCAT IN PACE¹⁵⁶

¹⁵⁵ Karel Svoboda, *Sochař Bohumír Fritsch*, cit. v pozn. 106, s. 8.

¹⁵⁶ Latinský nápis zní v překladu: „Zastav se poutníku, a pohled' pod tímto mramorem na nejjasnější paní Marii Cecílii, hraběnkou z Rottalu, rozenou hraběnkou z Trautmannsdorfu, která ctnostmi a zásluhami plná žila 47 let a na Kateřinu odešla do nebeské říše. Vyprošuj její duši, ať odpočívá v pokoji.“

Naproti stojí vznešená postava fundátora kaple, František Antonín hrabě Rottal opírající se levou rukou o bok [45]. V druhé svírá svitek. Stejně jako v případě jeho ženy, i fundátor je oděn v šatě dekorovaném bohatým krajkovým motivem. Za pasem má připevněný meč. Na zemi za Františkem leží pozlacený erb umístěný v rokažové kartuši. V případě hraběte se Fritsch inspiroval Donnerovou Apotheózou Karla VI. (1734), který má po boku létající Fámu. Pod hrabětem je latinský nápis, jež uctívá památku zesnulého:

IN PERENNEM SACRATISSIMAE PASSIONIS
DOMINICAE CVLTVM
ILLVSTRISSIMAE PIE IN DOMINO DEFFVNCTAE
ROTTALINAE FAMILIAE REERIGERIVM
ILLVSTISSMVS DOMINVS DOM. FRANCISCVS
ANTONIVS S:R:I: COMES A ROTTAL
TITVLO PLEN:
HAS **CONSECRATAS** **CRVCIFIXO** STR**VX**ERAT
ARAS
VT POST FATA ART**VS** **CONDERET** **HICCE** SVOS
PRO QVIBVS DVM QVOTIDIE INCRVENTVM **DEO**
HIC OFFERTVR SACRIFICVM
TV EIS QVOQVE REQVIEM PRECARE ETERNAM¹⁵⁷

¹⁵⁷ Na věčnou památku nejsvětějšího utrpení Páně zbudoval hrobku zbožně v Pánu zesnulé nejjasnější rodiny Rottalů nejjasnější pán, pan František Antonín jeho Milost hrabě Rottal plným titulem. Tyto oltáře posvěcené Křížem vybudoval 1748, aby zde po smrti uložil své údy, za něž by zde byla každodenně Bohu přinášena nekrvavá oběť. Ty jim také vyprošuj věčné odpočinutí.“

7.4. URČICE

Ve stejný rok, kdy vznikala výzdoba holešovské kaple, provedl Fritsch také kazatelnu v kostele sv. Jana Křtitele v Určicích na Prostějovsku [46]. Barokní jednolodní kostel sv. Jana Křtitele byl postaven v letech 1727-1734 na místě staršího kostela. Fritschův reliéf je umístěn na řečništi kazatelny, která je provedená v mramoru růžového zabarvení. Nad ní se zvedá stříška s baldachýnovým závěsem, po obou stranách přidržujícím andílky. Reliéf je pozlacený. Dalo by se říci, že je to jeden z mála reliéfů, které sochař provedl.¹⁵⁸ Mělký reliéf představuje *Kázání sv. Jana Křtitele*. Je zasazen do obdélného rámu, jenž je v rozích, na kratších stranách a ve spodní části konkávně vykrojen, zatímco horní část vyplňuje výseč.

Ústředním motivem reliéfu je stojící postava Jana Křtitele zahaleného do bederní roušky, jenž se obrací k osobám po jeho pravici. Ačkoliv je tento reliéf drobný a nepříliš do hloubky provedený, je možné na postavě Jana Křtitele spatřit, že jej Fritsch uchopil jako statného mladíka s vypracovaným štíhlým tělem. Hlava se mírně naklání k hrudi a je tak vidět dlouhý krk, který je charakteristický u Fritschových andělů. Kolem levé svěšené ruky má obtočenou drapérii. Pravicí ukazuje směrem k postavám. Námět je zasazen do krajinného prostředí. To je utvářené vysokými stromy za postavou hlavního protagonisty. Fritsch zde opět pomocí stromu oddělil dvě scény. Po pravé straně jsou ve spodní části umístěny figury otočeny zády k nám. Od hlavní postavy je dělí vysoký strom, který

¹⁵⁸ Reliéfy pokrývají také vázy na hřbitově ve Střílkách. Vzhledem k materiálu jsou jednotlivé náměty provedeny více do hloubky. Téměř plastický reliéf můžeme vidět na hlavním oltáři holešovské kaple, kde je námět Duše v očistci.

vrcholí až v horní části rámu. Stejný motiv rozdělení použil i v holešovské kapli u scény Krista na Olivetské hoře. Na levé straně je prostor otevřený. Stromy ustoupily před lidmi do pozadí. Vidíme zde několik postav. Fritschův námět vychází z jednoho z reliéfních provedení Donnerovy kazatelny v Gurku. Vyobrazení je blízké nejen zvoleným tématem, ale rovněž samotnou kompozicí.

7.5. KOJETÍN: KOSTEL NANEBEVZETÍ PANNY MARIE

Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Kojetíně je podélný barokní kostel s dvojvěžovým průčelím a středním štítem. Předpokládá se, že zde existoval chrám již ve 13. století. Spolu s městem byl však roku 1643 vypálen. Nový chrám se začal stavět roku 1688. Vlivem požárů a následného poškození kostela, proběhla v letech 1747–1748 rekonstrukce, která dala kostelu nynější podobu. Vnitřní výbava byla pořízená po rekonstrukci v polovině 18. století. V interiéru kostela se nachází kvalitní sochařská výzdoba. Gottfried Fritsch provedl dvojici bočních oltářů nacházejících se u pilířů v lodi. Kompozici tvoří malovaný obraz, který z obou stran přidržují vznášející se andělé, jež vykazují typické Fritschovy znaky a jež se shodují s holešovskými anděly. Na evangelijní straně se nachází oltář sv. Jana Nepomuckého a na epištolní stranu dosadil oltář sv. Barbory [47]. Jak Karel Stav,¹⁵⁹ tak Josef Dostál¹⁶⁰ považují za Fritschovu tvorbu také ostatní boční oltáře.¹⁶¹ Pravda, nesou sochařovy prvky a to právě v pojetí andělů, nicméně na první pohled se vyznačují jinými rysy, které míří spíše k rokokovému charakteru. Jejich autorem je František Hirnle.

Oltáře sv. Jana Nepomuckého a sv. Anny jsou dva protějškové oltáře. Oltářní architektura je provedena v narůžovělém a šedém mramoru. Nad menzou sarkofágového tvaru jsou po stranách dva volutové sokly určené pro sochy

¹⁵⁹ Viz pozn. 104.

¹⁶⁰ Viz pozn. 112.

¹⁶¹ Oltáře sv. Antonína Paduánského a sv. Josefa byly vytvořeny v letech 1730–1732. Do Fritschovy tvorby se řadí ještě oltáře sv. Anny a sv. Valentina na evangelijní straně a sv. Kříže na epištolní straně. Josef Dostál má pochybnosti pouze u oltáře sv. Anny, kde považuje za Fritschovy pouze hlavy. Podle slohového charakteru tyto oltáře nevytvořil Fritsch, ale František Hirnle.

andělů. Retábul je tvořen nikovitě projmutou stěnou s profilovanou římsou, po stranách ohraničenou vytočenými pilastry zdobenými zlaceným akantovým dekorem. V nástavci je umístěná skupina andílků v oblacích mezi zlatými paprsky. Levý anděl na oltáři sv. Barbory levou nohou klečí a pravou se opírá o oblak. Pravou ruku má přitočenou k hrudi, zatímco levou přidržuje obraz sv. Barbory v bohatě pozlaceném rámu. Dívá se před sebe. Figury všech andělů jsou esovitě prohnuty. Jejich křivka není ničím narušena. Symetricky je doplňuje tvar křídla, který u Fritschových soch kopíruje křivku horní části těla. Traktování oděvu je tvořeno bez dramatického akcentu. Drapérie je rozčleněna na základní paralelní záhyby mísící se s hladkou plochou štuku. Z bederní části mu přes levé stehno spadá klikatkový záhyb. Pravý anděl je ve stranově obráceném pokleku. Dívá se na obraz sv. Barbory, který přidržuje oběma rukama. Horní část trupu je odhalená. Šat je přehozen pouze přes bedra a splývavě spadá dolů k soklu. V nástavci vidíme sedět jednoho andílka držícího palmovou ratolest. Je obklopen hlavami puttů. Protějškový oltář je utvářen obdobně. Levý anděl zaujímá stejný postoj, jako anděl na oltáři sv. Barbory. Pouze ukazováček levé ruky má přiložený ke rtům a dívá se na sv. Jana Nepomuckého. Pravou rukou se dotýká spodní části obrazu. Horní část trupu se mírně zaklání dozadu, aby dobře viděl na světce. Roucho je více rozevláté. Pravý anděl se od obrazu odklání a dívá se za sebe, jakoby na přihlížející. Oběma rukama přidržuje obraz. Všechny čtyři andělské figury vykazují shodné znaky s vrcholnými Fritschovými díly. Jemné oválné tváře jsou zdobeny dlouhými kučeravými vlasy, které spadají na jednu

stranu, aby tak odhalily dlouhý hladký krk. Rovný nos, širší pootevřená ústa a větší oči dokreslují jemný obličej. Hladké pojetí figur oproštěných od citového vzezření a zároveň oproštění se od přílišného zdůraznění svalové hmoty, propůjčuje andělům téměř plošný až kresebný charakter. Navázal bezprostředně na oltář, který provedl roku 1736 v Bratislavě pro kostel Nejsvětější Trojice.

7.6. KOJETÍN: SV. VENDELÍN A SV. FLORIAN

Obě sochy stojí na náměstí po stranách morového sloupu se sochou Panny Marie. Vytvořil je roku 1747. Toto datum je uvedeno na zadní části soklu sochy sv. Vendelína. Socha sv. Floriana se nachází po levé straně sloupu. V mírně podživotní velikosti stojí na profilovaném podstavci shodném s podstavcem protějškové sochy sv. Vendelína. Florian je zpodoběn jako římský legionář [48]. Přes šat složený z brnění a suknice mu splývá dlouhý plášť, jenž je spojený pod krkem jednoduchou sponou. Na hlavě má přilbici. Levou nohou vykročuje vpřed. Světec drží v pravé ruce mušli, jejíž tvar připomíná roh hojnosti. Z mušle stéká voda na hořící domek, který stojí u nohou světce. V levé ruce přidržuje korouhev. Světec má delší kudrnaté vlasy a knír. Jeho mladickou tvář zdobí náznak úsměvu. Sv. Florian vykazuje portrétní rysy Fritsche.

Sv. Vendelín je oděn v dlouhém rouchu, které je částečně překryto pláštěm, rovněž sepnutým sponou [49]. Jako patron pastýřů a ochránce zvířat drží v levé ruce pastýřskou hůl. Jeho druhým atributem odkazujícím na pastýřství je klobouk, který si přidržuje v podpaží levice. V druhé ruce drží otevřenou knihu, do které se dívá. Hůl se opírá o korunu ležící vedle jeho nohou. Na pastýřství odkazuje také drobný reliéf na čelní straně soklu. Jsou na něm vyryty tři ovce. Stejně jako protějšková socha i hladká tvář sv. Vendelína je uchopena s náznakem drobného úsměvu, který doplňuje delší rovný nos, ploché čelo a delší vlasy sčesané dozadu. Proti vrcholným postavám, jež byly součástí stříleckého hřbitova, jsou obě sochy uchopeny ve strnulejším pojetí a také s omezeným využitím výrazových

prostředků. Dle mého názoru stojí na úplném počátku vývoje Fritschových světeckých soch, jejichž řadu završuje kvalitní postava sv. Amanda.

7.7. STŘÍLKY

Městečko Střílky se rozkládá nedaleko Zdounek. Kromě proslulého hřbitova se zde nachází také zámek, na jehož dvoře je při stěně umístěná barokní Neptunova kašna, jež je pravděpodobně rovněž Fritschovým dílem. Střílecký hřbitov má vskutku složitou historii. Roku 1744 byl na kopci položen základní kámen k novému chrámu dostavěnému roku 1769. Chrám Nanebevzetí Panny Marie se začal stavět za podpory majitele stříleckého panství Amand Antonína Petřvaldského z Petřvaldu.¹⁶² Naproti na vyvýšeném místě, jež vzniklo navezením půdy, se rozkládá hřbitov nejen významný svojí architektonickou koncepcí, nýbrž také kvalitní sochařskou výzdobou. Kapli Bolestné Panny Marie s rodinnou hrobkou chtěl vystavět při starém kostele Amand Ferdinand Petřvaldský z Petřvaldu,¹⁶³ majitel panství Střílek a Tovačova. Vzhledem ke smrti objednavatele, stal se posléze stavebníkem synovec Amand Antonín Petřvaldský, jenž byl nepřímo vázán ke stavbě kaple poslední vůlí ze dne 1. května 1724, na kterou v závěti Ferdinand vyčlenil 2000 zlatých. Amand Antonín přání strýce pozměnil a nechal zbudovat v letech 1730–1743 hřbitov s kaplí a hrobkou. Podle Miloše Stehlíka šlo patrně v původní koncepci o velký

¹⁶² Amand Antonín Petřvaldský se narodil roku 1696 jako syn majitele buchlovského panství. V roce 1715 byl na studijní cestě, která trvala čtyři roky a během této cesty poznal Itálii, Francii, Holandsko, Rakousko a Flandry. Závěti svého strýce Amand Ferdinanda Petřvaldského z Petřvaldu zdědil mimo jiné statek Střílky. Jako dědický podíl získal dne 9. června 1724 od svého otce Dětricha tovačovské panství se zámekem. Svůj majetek obohatil také o Cetechovice, Žadovice, Kostelec a přerovské panství. Na jednotlivých panstvích podnikl mnoho stavebních úprav, mezi něž patří i rozsáhlá výstavba stříleckého hřbitova. Hřbitov byl vysvěcen dne 12. května 1743 místním farářem Františkem Pomesiánem. Amand Antonín Petřvaldský zůstal svobodný, žil ve Střílkách, kde zemřel dne 19.03.1762. Byl pochován v kryptě stříleckého hřbitova, v níž se nacházeli i ostatky strýce.

¹⁶³ Amand Ferdinand Petřvaldský se narodil roku 1653. Vlastnil panství Střílky, Roštín a Dolní Moštěnici. Zůstal svobodný. Jeho bratrem byl Jan Dětrich Petřvaldský, otec Amand Antonína, jenž vlastnil panství na Buchlově. Podle závěti ze dne 1.5.1724 se stal dědicem majetku Amand Antonín Petřvaldský. Ferdinand zemřel v červenci roku 1724.

projekt, jehož součástí měl být také nový prostorný kostel. Přípravy k výstavbě nového kostela začal již roku 1728,¹⁶⁴ kdy nechal zbourat starý chrám a položil základy k novému. Dobyččí mor, ale také časté požáry způsobily odklad výstavby. Rozhodující je závěť sepsána dne 25. října 1731 Amandem Antonínem, v níž zvýšil finanční obnos určený pro stavbu kostela a také určuje, aby byl postaven podle projektu brněnského stavitele Mořice Grimma.¹⁶⁵ „*Měla to být velkolepá stavba s ambity a stavěna po italském vzoru.*“¹⁶⁶ V době vzniku závěti se již na projektu pracovalo. Byly započaty práce na dvou kaplích, jež ta na straně epištolní měla být pohřební. Pravděpodobně po uzdravení Amada Antonína byl změněn plán, v němž měla být kaple součástí hřbitovní architektury. Ze závěti tedy vyplývá, že nový návrh hrobky Petřvaldských a hřbitova mohl vzniknout až po tomto datu. Kostel za života majitele Amada Antonína nebyl dokončen a v testamentu k tomu pověřuje svého nástupce synovce Bernarda Jana Petřvaldského, jenž umírá o rok později. Novými majiteli se stali Khünburkové,¹⁶⁷ jež vybudovali menší kostel podle nového projektu stavitele Kryštofa Maywalda v letech 1764–1770.

¹⁶⁴ Dne 2. ledna 1728 žádá o povolení ke stavbě olomouckou konzistoř, v níž se odvolává na závěť svého strýce. Přístavbou kaple ke kostelu mohlo podle odborníků dojít k deformaci, proto se majitel panství rozhodl vystavět kapli v novém chrámu. Dne 12. ledna 1728 konzistoř souhlasí s výstavbou.

¹⁶⁵ Tyhle údaje jsou zaznamenány ve třetím bodě testamentu, jenž je otištěn ve stati Aleny Jůzové – Škrobalové, viz pozn. 111, s. 315, pozn. 15.

¹⁶⁶ Antonín Skřítek – Marie Skřítková, *Městečko Strílký*. Zlín 2001, s. 135.

¹⁶⁷ Khünburkové byli hraběcí rodinou. Předkové byli známí jako vysocí církevní hodnostáři. Petřvaldské panství získal František Josef Johan Nepomuk Wenzel z Khünburku. Narodil se roku 1724 a zemřel 1793. Jeho dědicem se stal syn Arnošt Josef narozený roku 1762. Ten měl z prvního manželství syna Jana Nepomuka a z druhého manželství Františka st. Arnošt roku 1832 ponechal Tovačov Janovi a František získal Střílky a Cetechovice. Úředně stanovenými správci Tovačova a Střílek byli Jan Nepomuk hrabě z Khünburku a Dominik Flessler, tovačovský rodák. Jan Nepomuk nechal vystavět zámeckou zahradu v Tovačově.

Hřbitov má čtvercový půdorys, jenž je na rozích konkávně vykrojen. Ohraničuje jej kamenná zídka pokrytá dekorem, na niž spočívá balustráda [50]. V terase je zbudován důmyslný kanalizační systém. V průčelí je dvouramenné vstupní schodiště a na druhém konci hřbitova se uprostřed rozkládá kaple, která je dominantou celému hřbitovu. Materiálem stavby je pískovec, z něhož jsou opracovány jednotlivé kvádry. Kaple půdorysně opakuje prostranství hřbitova. Z obou stran jsou ke kapli přičleněny dva přístavky, v jejichž jádru jsou schodiště vedoucí do rodinné krypty Petřvaldských. Všechny čtyři vnější strany kaple jsou zdobeny stejně. Průčelí je členěno dvojicemi pilastrů dórského stylu, na nichž spočívá kladí s triglyfy a metopami. V hlavním průčelí nese kladí trojúhelníkový štít. Pilastry jsou posazeny na mohutné podnoží pokryté stejným dekorem jako hřbitovní zídka. Ze tří stran je mezi pilastry vsunuté oválné okno se šambránou, která je konvexně a konkávně vykrojená. Pod oknem v průčelí je umístěn pravoúhlý vchod do kaple. Vchody jsou umístěny rovněž v přístěncích. Celá stavba je zastřešena stanovou střechou. Přístěnky kryjí profilované kamenné sokly, na nichž jsou umístěny vázy.

Projekt hřbitova pochází od biskupského inženýra Ignáce Cyraniho z Bolleshausu (1700?-1758),¹⁶⁸ jenž byl u Amada Antonína Petřvaldského zaměstnán, aby zaměřil a zakreslil tovačovské panství, což prováděl v letech 1740-1743. Architektura stříleckého hřbitova se řadí ke stavbám střízlivějšího umění, v němž doznívá barokní radikalismus.

¹⁶⁸ Je autorem servitského kostela ve Veselí nad Moravou a piaristického kostela v Kroměříži. Cyrani byl nadaným kreslířem, zeměměřičem a technikem.

„Neobvykle řešené architektonické ztvárnění hřbitovního celku připomíná svým pojetím terasové zámecké zahrady a slohově se řadí ke klasicizujícímu směru barokní architektury na Moravě.“¹⁶⁹

Vzhledem k předčasné smrti sochaře Fritsche zůstala bohužel výzdoba pro hřbitov nedokončená.¹⁷⁰ Jednotlivé plastiky vytvořil sochař z jemnozrného pískovce. Figurální výzdobu tvoří dětské postavičky – putti, velké postavy smutečných andělů a světců. Celek doplňují vázy pokryté reliéfní výzdobou.

Podle údajů byly sochy po dlouhá léta umístěny v bednách ve stříleckém zámku, kde podléhaly času. Pravděpodobně měly být posazeny na hřbitov všechny najednou až po jejich dokončení. V současnosti se však nachází na hřbitově pouze zlomek soch. Pilíře balustrády nesou sochy puttů. U schodiště stojí vázy. Dvě z nich také najdeme na přístěncích. Prostranství vévodí tři smuteční andělé. Jeden je u vchodu a další dva po stranách kaple. Jejich rozmístění není původní.

Řehoř Wolný uvádí, že viděl na pilířích balustrády stát 22 skupin geniů. Z velkých soch viděl na hřbitově pouze tři, což jsou pravděpodobně andělé, kteří tam jsou dodnes. Další dvě plastiky byly ve značně poškozeném stavu v zámeckém parku a představovaly rovněž andělské figury.¹⁷¹ V pozdější publikované topografii Wolný sděluje důležitou

¹⁶⁹ Miloš Stehlík, *Střílky*, cit. v pozn. 113.

¹⁷⁰ O nedokončení stříleckého hřbitova se zmiňuje Florian Zapletal, *Ze sochařské výzdoby*, viz pozn. 95, s. 233, který cituje starší literaturu z konce 18. století a z 19. století. V ní se výslovně uvádí, že hřbitov nebyl dokončen. Pojednává o tom František Josef Schwoy ve své *Topographische Schilderung des Markgrafthum Mähren*, Praha 1786 a Ignác Chambrez, *Nachlass eines mährischen Künstlers zur Belehrung seiner Söhne*. D'Elvert Schriften der historisch – statistischen Sektion, Brno 1856.

¹⁷¹ Viz pozn. 85, I/2, s. 193.

informaci, že pět soch bylo přeneseno do farního chrámu sv. Václava v Tovačově. Mělo se jednat o sochy sv. Václava, sv. Cyrila a Metoděje a dvě postavy andělů.

August Prokop prakticky přejímá to, co již napsal Wolný. Navíc se domnívá, že velké postavy měly stát na vysokých podstavcích mezi jednotlivými pilíři, na nichž spočívají sošky puttů, což by bylo pravděpodobné.¹⁷²

K sochám, jež měly být umístěny v Tovačově Florian Zapletal podotýká: „Nahlédneme – li do farního inventáře z r. 1812, shledáme tam, že po stranách hlavního oltáře stály tehdy v tovačovském farním chrámu sv. Václava na zděných a mramorovaných podstavcích dva moravští apoštolové sv. Cyril a Metoděj, vytesaní z kamene v životní velikosti a bílé alabastrovaní (ganz von Steinen gehauen in Mannesgrösse weis alabastrirt), kteréžto dvě kamenné figury (zwei steinernen Figuren) daroval kostelu Arnošt Laktan hrabě z Künburku, majitel panství tovačovského, stříleckého a cetechovického (v letech 1793 až 1832), a že před oltářním stupněm (vor dem Altarstafel) stály tehdy, t. j. r. 1812 na podstavcích, zhotovených z přírodního mramoru, dva andělé, vytesaní z obyčejného kamene (von ordinär Steine gehauen) a natřeni fermežovou barvou (mit Firnisfarbe angestrichene Engel), z nichž každý držel v rukou svícen (einen Leuchter).¹⁷³ Zapletal k tomu posléze uvádí, že oba andělé v kostele nejsou. Jeden by měl být ve značně poškozeném stavu ve farní zahradě, druhý je úplně zničený a socha sv. Václava nikdy v kostele nebyla. Nalezneme tam pouze sochy sv. Cyrila a Metoděje. Kromě toho

¹⁷² Viz pozn. 86, s. 1251-1252.

¹⁷³ Florian Zapletal, *Ze sochařské výzdoby*, cit. v pozn. 95, s. 239.

zmíněný Arnošt Laktan hrabě z Künburku daroval několik kamenných plastik také do svých dvorů. Předně se nachází v tovačovské zámecké zahradě socha sv. Václava (dříve stála v tovačovském panském dvoře zvaném Saxov), v Troubkách na hřbitově je umístěná socha sv. Amada (původně stála v panském dvoře) a v Oplocanech na návsi je socha sv. Floriana, která byla dříve v oplocanském panském dvoře.¹⁷⁴

Ze zachovaného zámeckého inventáře ze Střílek, který byl pořízen roku 1777 a o němž píše Florian Zapletal¹⁷⁵ vyplývá, kolik zde bylo pískovcových soch. Celkem šlo o 58 kusů (4 veliké nepoškozené a 6 poškozených, 11 malých nepoškozených a 37 poškozených). Není však uvedeno, kdo je jejich autorem, a chybí také informace, kde přesně měly být rozmístěny. Tento inventář také zmiňuje tři sošky z hlíny, z nichž jedné odpadla hlava. Pravděpodobně se jednalo o modely pořízené k výzdobě. *„Vytvořil – li tyto modely nebo skizzy sochař Fritsch, bylo by to důkazem, že Fritsch skulptury, určené pro hřbitov střílecký, modeloval a z pískovce vypracoval přímo ve Střílkách.“*¹⁷⁶ Při realizaci mu patně pomáhala dílna. Karel Svoboda se domnívá, že Fritsch mohl vytvořit pouze návrhy, podle kterého pracovali žáci a pomocníci zběhlí v práci s kamenem.¹⁷⁷ Do popředí vystupují zejména dva umělci. Prvním je Blažej Sturm, holešovský sochař a druhým sochařem byl Václav František Solnický, brněnský sohař.

¹⁷⁴ Ibidem, s. 242: „Uvážíme – li, že všechny tři zmíněné sochy jsou stejné velikosti že jsou ze stejného materiálu (vápence), že jejich technické provedení je bravurní a že také kompozičně jsou řešeny obdobně, dojdeme k závěru, že tyto tři sochy sv. Václava, sv. Amada a sv. Floriána vyšly z dílny téhož sochaře, a to sochaře dovedného. A odtud je už jen krok k dalšímu závěru, že tyto sochy vytvořil tovačovský sochař Bohumír Fritsch, a že představují zlomek Fritschovy sochařské výzdoby hřbitova ve Střílkách.“

¹⁷⁵ Viz pozn. 100.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Viz pozn. 106, s.6.

7.8. STŘÍLKY: OSAZENÍ SOCH

Na plošině hřbitova stojí tři smuteční andělé v mírně nadživotní velikosti. Jeden z nich se nachází hned při vstupu [51]. U jeho levé nohy stojí urna s víkem. Anděl si pravou rukou u pasu přidržuje oděv, zatímco levou se opírá o štít, vedle kterého jsou na urně položeny pruty a pochodeň. Hlavu otáčí napravo. Rozepjatá křídla kopírují siluetu anděla. Je oděn v šatu, které obepíná jeho štíhlé tělo. Další dva andělé se nacházejí u kaple. Anděl nalevo se přidržuje levou rukou štítu a dívá se před sebe. Hlavu má pootočenou tak, aby byl zdůrazněn Fritschův dlouhý krk. Téměř celá pravá ruka chybí. Jeho šat je splývavý. Obtahuje štíhlou siluetu anděla. Protějšší anděl opírající se rovněž o štít je šroubovitě pootočen směrem ke kapli, na kterou také upíná svůj zrak. Levou rukou si přidržuje splývavý oděv u hrudi. Všechny tři postavy jsou téměř totožné. Jsou to antičtí mladíci plní síly a života. Jejich štíhlá, těla se esovitě prohýbají. Nepochybně se při pojetí inspiroval Donnerovými figurami po stranách oltáře sv. Jana Almužníka při dómu sv. Martina v Bratislavě. Jsou to stejní andělé, které máme možnost spatřit také v holešovské kapli po stranách sousoší Krista na Olivetské hoře. Obličej je jemně propracované do oválu, zdobí je pootevřené rty, dlouhý rovný nos a velké oči. Stejně jako u Donnera i Fritsch zahalil postavy do přilnavých šatů, jejichž hladká plocha kontrastuje s měkkou traktací látky. Silueta křídel opakuje prohnutou linii těla. Všechny tři sochy jsou pojaty bez zbytečných detailů. Jediným zdobným prvkem je v podstatě štít, jehož rám je stočen do volutových závitnic.

Velmi kvalitní soubor tvoří vázy. Dvě jsou umístěny na přístěncích u kaple. Krátery nesou téma *Smrti* a *Posledního soudu* [52]. Dna kráteru tvoří jakási mušle, na které je postaveno tělo vázy s reliéfem, jež je přikryto víkem s plazícími se hady. Reliéf Smrti je téměř neznatelný. Jde vidět pouze část kosy, kterou přidržovala smrtka sedící na rakvi v krajinném prostředí. Nad celým výjevem se vznášejí oblaka. Na levé straně od smrtky je nakupena hromada lebek, zatímco po pravé straně bylo možné spatřit postavu kopající hrob. Váza s reliéfem Posledního soudu se zachovala čitelněji. Zobrazuje postavu Krista stojícího na oblaku, jenž pozvedá pravou ruku k nebesům. Pod ním je skupina vytrubujících andělů. Na levé straně se vznáší skupina andělů nesoucích sloup. Po pravé přidržují kříž, na kterém byl Kristus ukřižován. Výjev odkazuje na Michelangelův vliv. Kompozice je v podstatě zjednodušenou variantou Michelangelova Posledního soudu, kterou provedl v Sixtinské kapli ve Vatikánu. Ostatně na Michelangelův vzor odkazovaly i další vázy. Dvě byly umístěny při vstupu na válcových pilířích. V současnosti jsou pilíře neobsazené. Amfory nesly zobrazení *Pekla*, protější *Nebe*. Peklo představuje obrovskou tlamu Leviatana, u něhož Charón převáží zatracence do podsvětí, mlátíc je veslem. Odsouzenci padají z lávky přímo do hlubin pekla. Fritsch našel nepochybně inspiraci v Danteho Božské komedii, ale i v Michelangelově fresce v Sixtinské kapli. Ústředním bodem druhé vázy je Hospodinův symbol se skupinou andílků, jemuž se koří zástupy blažených. V popředí vidíme pod symbolem klečící anděly. Obě vázy jsou charakteristické přeplněnou scénou, která vzbuzuje dramatickost výjevu. Jsou provedeny

v hlubším reliéfu. Naproti tomu, oba krátery na přístěncích jsou pojaty volněji. Fritsch si zde více pohrál s kontrasty stínu a světla, hladké plochy a plasticky ztvárněných postav, čímž se více přiblížil Donnerovi. Z věže stříleckého farního kostela byly v letech 1957-1958 sneseny čtyři dekorativní vázy symbolizující *Peklo* [53], *Smrt* [54], *Nebe* a *Očistec*, jež stojí na balustrádě mezi schodištěm. Těla váz jsou zdobeny mušlovitými útvary. Zprohýbané rámy ohraničují scénu uprostřed vázy. Nebe je zobrazeno pomocí Hospodinovu symbolu. Druhou stranu pokrývá polopostava Krista s rozepjatýma rukama, kterého obklopuje řada andílků. Za Kristem jsou vidět paprsky. Váza se scénou Smrti má na jedné straně kříž ozdobený na každém konci jednou lebkou a pod křížem je hromádka složená ze tří lebek. Druhá strana je pokryta kresebným reliéfem, jež ztvárňuje smrtku sedící na rakvi, přes niž je přehozený plášť. Zpod rakve vyčnívá lopata. Smrtka v pravém pařátu přidržuje kosu, v levém má přesýpací hodiny. Vedle ní sedí na náhrobku andílek vyfukující bublinu. Na druhé straně je obrysově znázorněná architektura s pyramidou, před kterou předstupuje vysoký štíhlý strom. Peklo omezilo celý výjev pouze na zobrazení tváří ženy a muže, kteří se ztrácejí v záplavě plamenů. Druhé zobrazení nese motiv zatracence, do kterého se zakusují hadi. Rukama se je snaží od sebe odtrhnout, ale mají převahu. Z jeho dnes už téměř neznatelného obličejů cítíme zoufalství. Poslední váza znázorňuje Poslední soud a očistec. Na reliéfu jsou vytesané čtyři figury vstávající z hrobů. Tyto postavy jsou umístěny v dolní části. Nad nimi se rýsuje v oblacích polopostava Krista, jenž drží v levici kříž a v pravici

meč. Na druhém reliéfu je vytesána pololežící postava muže, který se pravou rukou přidržuje snad vozíku, ze kterého se dívá směrem k budově. Ta je umístěna na pravé straně reliéfu a z jejích oken šlehají plameny zvedající se k oblakům.

Součástí výzdoby bylo také šest alegorií,¹⁷⁸ jež byly v roce 2001 odcizeny. Celkem bylo ukradeno deset soch. Alegorie představovaly na jedné straně tři základní křesťanské ctnosti, které byly umístěny na pravé straně hřbitova v konkávně vykrojeném rohu a na straně druhé zde byly zastoupeny tři nectnosti, jež stály na levé straně hřbitova. Stehlík k nim podotýká, že se jednalo o symboly boží lásky a milosrdenství, jež vznikla v 19. století.¹⁷⁹ Rozprostíraly se na oblačné základně, v jejímž středu byl umístěn symbol. Alegorie Víry svírala hořící srdce, alegorie Lásky obsahovala lasturu, z níž kapal balzám a Naději prezentovala kotva.¹⁸⁰ Za řadou symbolů následovalo 8 sousoší puttů představujících pravděpodobně ctnosti. Druhá řada byla zastoupená alegoriemi *Sloužení tělu*, jež mělo symbolizovat opilství a nestřídmost v jídle. Na nakupených vnitřnostech byla umístěna srdce, z nichž jedno bylo ovínuté vinnou révou a poblíž něj držela ruka chléb. Další dvě kompozice představovaly alegorie *Hříšných srdcí* a *Zatvrzelých srdcí*.¹⁸¹

¹⁷⁸ Starší literatura, jako například Zdeněk Wirth nebo František Táborský uvádí, že se jednalo o čtyři symboly. V publikaci, kterou napsal Antonín Skřítek je uvedeno symbolů šest.

¹⁷⁹ Viz pozn. 113.

¹⁸⁰ Symbol Naděje je jedinou alegorií z této řady, která nebyla ukradena. V současnosti není osazena na balustrádě a kotva je nezvěstná.

¹⁸¹ K popisu odcizených soch jsem vycházela zejména z evidenčních karet, které zpracovala Mgr. Lenka Češková.

Řadu sousoší na pravé straně představují ctnosti. Zahajovala ji dvojice puttů představujících *Umění stavitelské* [55]. Na nízkém soklu stojí opracovaný kamenný kvádr. Na pravé straně vedle bloku stojí putto, jenž pravou pokrčenou nohou stojí na kvádru, zatímco levá noha je mírně zakročená. Horní částí těla se naklání k druhému puttovi, kterému klade pravou ruku na levé rameno. Levice dnes částečně chybí. Byla svěšena podél těla. Je zahalený pouze do úzkého pruhu látky v bederní oblasti, která se ovíjí přes pravou pokrčenou nohu, dále zakrývá záda a zadní část levého ramena, odkud je látka spuštěna volně dolů k zemi a jejíž cíp se klikatkovitě stáčí. Puttův pohled směřuje k protějškoví, se kterým je zabrán do hovoru. Ten klečí za kamenným kvádrem. Oběma rukama přidržuje stavitelské atributy. Pravou rukou se dotýká vrcholu trojúhelníku umístěném na velkém bloku. Levicí podlouhlého pravítka, jenž je umístěn před trojúhelníkem. Druhou sochou v pořadí, kterou máme dnes možnost vidět na hřbitově je *Putto s rouškou Veroniky* [56]. Tělo putta stojí v kontrapostu s volnou levou nohou. Hlava se mírně naklání k pravému rameni. Oběma rukama přidržuje roztažený Veraikon, na němž je reliéfně znázorněna Kristova hlava se zavřenýma očima, jenž je korunován trnovou korunou. Drapérie je přehozena přes jeho pozdviženou levou paži, odkud spadá dolů a obtáčí se kolem stehna. Druhý cíp látky se vine kolem jeho zad. Přidržuje ji pásek přehozený jako šerpa přes levé rameno. Třetím sousoším je dvojice puttů představujících *O jeho roucho metalí los* [57]. Mezi figurami je umístěna vlající drapérie - Kristovo roucho, které přidržují společně. Po pravé straně roucha stojí putto v kontrapostu s volnou

levou nohou. Jeho tělo je v mírném šroubovitém vytočení. Oběma rukama přidržuje drapérii. Druhá postava sedí na kameni, který pravděpodobně představuje symbol Golgoty. Pravou ruku má ohnutou v lokti a opírá se předloktím o kámen. Levou rukou drží roucho. Hlava je pootočena k rouchu, takže obličej vidíme z tříčtvrtečního profilu. Čtvrtou alegorii představuje *Nahé odívati*. Stojící figura v konrapostu je mírně natočena doprava. V rukou drží po levé straně Kristovo roucho. Drapérie klesá na puttova bedra, kde ji přidržuje tenký pásek. Druhý cíp roucha obtáčí záda a spadá volně k zemi za jeho pravou nohou. Jedná o kopii ze 60. let. Páté sousoší představuje *Zarmoucené těšiti*, na kterém je vytesána dvojice stojících puttů. Tělo jedné z postav se natáčí doprava. Rovněž levá noha je výrazně nakročená k pravé straně. Horní část trupu včetně obličeje se naklání dopředu. V obou rukou drží roušku, do které má rovněž zabořený obličej. Ten je téměř celý ukryt. Jsou vidět pouze jeho oči a vysoké klenuté čelo. Bedra zakrývá cíp drapérie, která je upevněna tenkým páskem. Látka se obtáčí kolem levé pokrčené nohy a spadá plynule k zemi. Putto po levé straně je zobrazen frontálně v kontrapostu s levou volnou nohou. Jeho tělo je mírně natočeno doleva. Hlavu zaklání vzad. Levou rukou se dotýká levého ramene zarmouceného putta. Přes pravou zčásti chybějící ruky má přehozenou drapérii. Na bedrech je rouška přichycena tenkým páskem a mezi jeho stehny spadá k zemi. Šestou skupinu ctností představoval *Putta se železnou rytířskou rukavicí*, který znázorňoval alegorii Statečnosti. Byl vytesán z frontálního pohledu v kontrapostu s volnou lehce zakročenou levou nohou, jež se o zem opírala pouze

prsty chodidla. V obou rukou natočených doprava třímal v bederní úrovni rytířskou rukavici. Levou rukou ji držel vespodu, zatímco pravá se dotýkala její horní části. Drapérie se vinula kolem jeho levého boku přes břicho na pravou paži, odkud spadala volně k zemi. Hlava putta se mírně nakláněla dozadu. Sedmé sousoší představuje dvojici puttů, jež znázorňují téma *Lítosti a pokání*. Jsou zachyceni z frontálního pohledu. Putto na pravé straně stojí v kontrapostu s volnou dopředu nakročenou pravou nohou. Horní část těla naklání na pravou stranu, čímž je levý bok výrazně vysunut. Tím směrem se natáčí rovněž hlava, ke které si tiskne roušku přidržující pravou rukou, jež se snaží zakrýt jeho lítost. Levou ruku má volně svěšenou podél těla a přidržuje v ní cíp látky. Druhá postava se mírně naklání na levou stranu. Jeho volná pravá noha je pokrčená v koleni a předstupuje vpřed. Levou ruku zvedá před obličej a cípem látky si zakrývá levou část obličeje, na kterém je cítit lítost. Pravá ruka je volně svěšená podél těla. Část ruky chybí. Třímal v ní patrně cíp drapérie, jež se vinula kolem zadní části jeho těla a obtáčela levé stehno. Pravou řadu uzavíral *Štítonoš*. Stejně jako protějšek stál na soklu u přístavku. Oba byli ukradeni v roce 2001. Přidržovali oválný štít protažený do volutového křídla. O obdobné volutové ukončení se štít opíral o zem. Ve štítu byl znázorněn erb stavebníka.

Levou stranu hřbitova zdobily sochy znázorňující neřesti spolu s nástroji Kristova umučení. První sousoší představuje *Lenost a rozmařilost* [58]. Zatímco levý putta stojí, druhý je znázorněn v mírném pokleku. Vedle pravého putty leží polštář s třásněmi v rozích, ke kterému se

figura sklání. Je dokola olemována jemným dekorem připomínajícím krajkoví. Na horní ploše jsou vidět dva otvory po čepech, v nichž byly původně umístěny pravděpodobně atributy postav. Postava klečí levou nohou na polštáři. Pravá noha je ukročena dozadu. V levé ruce svírá rukojeť předmětu, který je uražen. Úzký pás roušky halí bederní část a přidržuje ji tenký pásek. Levý protějšek je zachycen téměř z frontálního pohledu. Levou nohu má mírně nakročenou dopředu. Pravou ruku ohnutou v lokti přikládá k hrudi. Levou nataženou rukou se dotýká zad figury klečící na polštáři. Na obličeji, jehož pohled směřuje k divákovi je možné spatřit lehký náznak úsměvu. Následuje postava *Putta, hráče kostek*. Socha měla připomínat pravděpodobně spor o Kristovo roucho. Při popisu vycházím z evidenčních karet stříleckého hřbitova, neboť spolu s dalšími odcizena. Postava pojata z frontálního pohledu v mírném kontrapostu s volnou levou nohou, svírala tři kostky. Jeho tvář byla zachycena z tříčtvrtečního pohledu. Zrak se upínal směrem ke kapli. Drapérie v mohutných záhybech obtáčela bederní část. Na třetím místě je sousoší *Nemravné řeči, špatné knihy a zábavy*. Pravý putto stojí na knize, levý si v předklonu zacpává uši. Postava na pravé straně svírá v ruce špatně rozeznatelný předmět. Za knihami je položená trumpetka. Vedle něj sedí figura na skále s pařezem, v jehož zadní části vyrůstá větev s listím. *Putto s nástroji Kristova umučení* byl postaven na balustrádě na čtvrtém místě. V pravé ruce mírně pozdvižené a ohnuté v lokti držel nástroje umučení. Levá ruka byla od lokti dolů uražena. Pohled putta směřoval směrem ke kapli, kam upínal svůj zrak a pootevřená ústa. *Pýchu a lakomství* [59] představuje

dvojice puttů, z nichž na pravé straně stojí a dívá se dolů před sebe, zatímco na levé straně putto v mírném předklonu klečí a sleduje stojící figuru, která se drží na levém rameni svého protějšku. V druhé ruce svírá perlové korále. Drapérie je přichycena tenkým páskem a obtáčí se dozadu kolem jeho těla, kde se vine k pravému rameni a odtud volně spadá v hlubokých záhybech k zemi. Levá postava se v předklonu opírá o šperkovnici po okraj naplněnou šperky. Putto se o ní opírá levou rukou a zároveň v ní drží perlový náhrdelník. Výrazy obou napovídají, že se o náhrdelník přou. *Putta s trnovou korunou* byl rovněž odcizen. Třímal v obou mírně pozdvižených rukou trnovou korunu. Jeho zrak mířil ke kapli, takže obličej měl mírně natočen na stranu. Na sedmém pilíři je zachyceno *Rozjímání o marnosti lidského počínání*, na kterém pravý putto stojí v kontrapostu s pravou volnou nohou povykročenou vpřed. Jeho hlava je zakloněna mírně dozadu. Tělo zahaluje kus látky ovinuté kolem levé bederní části a pokračuje do zadní části, kde spadá na rakvi. Druhý putto sedí na rakvi hranolového tvaru. Levou ruku natahuje k rakvi, ve které přidržuje přesýpací hodiny.

Stříleckému celku se blíží dvě sousoší puttů na balustrádě v zámeckém dvoře v Buchlovicích. Na souvislost se Střílkami nás upozornil Miloš Stehlík.¹⁸² Na levé straně balustrády je na nízkém soklu dvojice Puttů s hroznem vína [60]. Putto držící hrozen vína, je zobrazen ve frontálním pohledu s mírným kontrapostem. Pravá volná noha je ukročena mírně doprava. Přidrží se pravého ramene protějšku. Drapérie se obtáčí kolem beder a spadá v mohutných záhybech

¹⁸² Viz pozn. 113.

volně k zemi. Druhá postava je v mírném pokleku. Pravou nohou klečí, zatímco levá pokrčená noha se opírá chodidlem o soklík. Pravou ruku má nataženou před sebe a dotýká se pravého stehna stojícího putty. Druhá dvojice je zobrazena v souboji [61] ve složité kompozici. Vidíme je z profilu. Levá předkloněná postava natahuje nohu dozadu, zatímco druhou zapírá o sokl, aby udržel rovnováhu. Pravou rukou se drží stehna protějšku a levou se přidržuje puttova ramena. Horní část těla druhé figury je šroubovitě povytočená. Pravou nohou stojí na špičce chodidla. Levou nadzvedává. Přidrží se hlavy protivníka, aby neupadl.

7.9. OPLOCANY: SV. FLORIÁN

Sochu sv. Floriana [62] umístil po roce 1793 na nádvoří panství v Oplocanech Arnošt Laktan z Künburku, kde stála do roku 1918. Tehdy se za pozemkové reformy provedla parcelace dvora. Stejný osud postihl i další světecké sochy ze stříleckého celku. Při přemístění byla socha bohužel poškozena. Kromě poničených rukou, přišel Florian rovněž o kopí, které třimal v levici. Za své vzal i původní podstavec, místo kterého je nyní použit betonový. Sochu obklopuje balustráda. Postava světce je provedena v mírně nadživotní velikosti. Díky postoji se silně prohýbá na stranu. Pravou nohu má pokrčenou, zatímco jeho levá noha je rovná, aby vyrovнала balanc. Vytváří tak silné lukovité prohnutí. V pravé ruce drží vědro s vodou, které zároveň opírá o pokrčenou končetinu. Z vědra teče voda, jež má uhasit rozhořelou hranici. Ve vztyčené ruce držel korouhev, o níž se opíral. Po levé straně stojí postava andílka s mlýnským kamenem. Světec je oděn jako římský voják. Má na sobě brnění se suknicí. Přes levé rameno je přehozený plášť a hlavu zdobí přilbici s chocholem. Suknice se na levém boku kupí do lineárních záhybů. Ty v některých místech utváří klikatky. Rozprostřený plášť na zádech je tvořen diagonálními záhyby spadajícími na zem. Obličejové rysy jsou mladistvé. Sv. Florián v Oplocanech je nepochybně pokročilejší variantou sv. Floriana na náměstí v Kojetíně. Liší se především postojem a ošacením. Zatímco kojetínský sv. Florian je zobrazen v mírném kontrapostu a vyzařuje z něj více klid a umírněnost v dekorativní složce, což je patrné jak na hladkém brnění tak na traktaci látky, je sv. Florian v Oplocanech pojat v dynamičtější a suverénnějším

postoji. Také brnění je mnohem zdobnější. Jak přední strana, tak také zadní část je poseta drobným dekorem. Andílek po levé straně Floriana se jakoby od něj odvracel, aby přidržel kámen. Na přední straně podstavce je umístěn znak Künburků, který byl sejmut z původního podstavce. Erb je umístěn do barokní kartuše zdobené po stranách rokajem a v horní části volutou, na níž spočívá koruna. Spodní část uzavírá vavřínová ratolest. Erb je rozdělen na čtyři pole. V prvním a čtvrtém poli se nachází koule. Ve druhém a třetím dveřní panty.

7.10. TOVAČOV: SV. VÁCLAV

Dříve se nacházela v blízkosti Tovačova na dvoře Saxov. Po roce 1918 byla přemístěná do zámeckého parku v Tovačově, kde stojí dodnes. Světec stojí na vysokém podstavci, jenž je po stranách rozšířený o volutová křídla. Uprostřed je umístěn oválný medailon, který dříve patrně nesl erb rodu Künburků. Medailon je zasazen do kartuše, ozdobené na bocích a v horní části volutkami. Kartuš je navíc obohacena na vrcholu korunou.

Sv. Václav [63] jakoby vykračoval levou nohou, kterou má mírně předsunutou vpřed. Je oděn do brnění, přes které má přehozený plášť, jež se obloukovitě stáčí pod levou rukou, kde tvoří mohutné záhyby splývající podél nohy k zemi. Na krku mu visí ozdobný řetěz. Hlava světce směřuje v mírném pootočení vzhůru. Na hlavě má čtyřhrannou knížecí čapku, z pod které vylézají zvlněné vlasy spadající na ramena. Světcovu tvář kromě typického obličeje zdobí také plnovous. Jeho obličej je stejně klidný jako tvář sv. Amanda. Obličej charakterizují drobná pootevřená ústa, trochu zašpičatělý rovný nos a výraznější oči. Obě ruce vztahuje vzhůru. V pravé vidíme vítěznou ratolest. Ačkoliv je na soše patrné, že podlehla vrubu času, přesto si můžeme povšimnout jeho oděvu posetého drobným krajkovým dekorem, jenž je možné spatřit na plášti za krkem světce či na lemech suknice. Po pravé noze stojí andílek držící štít se svatováclavskou orlicí. Andílek je zahalený pouze do kousku látky, který obepíná bedra. Tvář je téměř totožná s tvářemi ostatních andílků patřících do stříleckého souboru.

7.11. TOVAČOV: SV. CYRIL A SV. METODĚJ

Sochy sv. Cyrila a Metoděje jsou umístěny po stranách hlavního oltáře v kostele sv. Václava v Tovačově. Podle dosavadního bádání byly součástí nedokončeného celku stříleckého hřbitova. Jsou vytesány z kamene. Tovačovskému kostelu je daroval Arnošt Laktan hrabě z Künburku, majitel panství tovačovského, stříleckého a cetechovického. Na pravé straně oltáře stojí na vysokém mramorovou soklu se zlaceným ornamentem sv. Cyril s andílkem u levé volné nohy [64]. Tentýž postoj prakticky opakuje sv. Metoděj s andílkem po levé straně. Oba světci jsou oblečeni do biskupského roucha a mají na hlavě mitru. Roucho, přes které mají přehozený plášť, je zdobeno drobným dekorem. Sv. Metoděj drží v pravé ruce berlu. Levou ruku má prázdnou. Prsty na ruce jsou hodně poničené. Postava je vytvořena ve stejném postoji jako sv. Amand. Drobný rozdíl je pouze v pojetí tváře. Zatímco sv. Amand vykazuje na tváři drobný úsměv a zklidnělé, oduševnělé tváři dodává radostný výraz, sv. Metoděj se tváří vážně. Jeho obličej zdobí dlouhý vous spadající na plášť, který je pod krkem sepnut sponou. Obličej sv. Metoděje se sv. Amandem vykazují rovněž slohově podobné znaky. U tovačovské sochy jsou však rysy potlačeny vlivem bílého lesklého nátěru. U levé nohy stojí andílek, který v obou rukou drží misku. Jeho tělo je oděnou pouze do úzké roušky zakrývající bederní část. Hlavu má zakloněnou mírně dozadu. Svým ztvárněním se hodně přibližuje sochám puttů na balustrádě. Postava sv. Cyrila je pojata podobným způsobem. Hlavu má sklopenou a dívá se na schránku s ostatky sv. Klimenta. Nad hlavou ji v obou rukách drží andílek. Sv. Cyril v pravé ruce přidržuje

berlu. Na prstě má prsten a na krku pozlacený kříž. Roucho pod pláštěm je traktováno řadou vertikálních hlubokých záhybů. Obličej sv. Cyrila je velmi kvalitní. Charakterizuje jej orlí nos, jež často používal Fritsch ve svých stařeckých postavách, vystupující lícní kosti s mírně propadlými tvářemi, pootevřená ústa, velké oči, to vše je umocněno delšími kudrnatými vlasy, jež doplňuje plnovous. Andílek u sv. Cyrila jakoby levou nohou nakračoval vpřed. Nad hlavou nese schránku. Je oděn pouze do roušky kolem beder, kterou přidržuje úzký pásek. Ten je diagonálně spuštěn od pravého ramene k levému boku. Sochy sv. Cyrila a Metoděje se zařazují mezi kvalitní Fritschovy práce, které nepochybně provedl kolem roku 1747-1748.

7.12. TROUBKY: SV. AMAND

Světce stojí na jednoduché betonové podnoži. Na drobném soklíku je nápis: *sv. Amand, 1806*. Udává letopočet přemístění sochy hrabětem z Künburku. Jak již napovídá jméno světce, jež se ztotožňuje s objednavatelem Amandem Antonínem Petřvaldským, představuje plastika patrně hlubší odkaz. Domnívám se, že měla upozorňovat na mecenášskou stránku Amada Petřvaldského, který mohl prostřednictvím sochy prezentovat své postavení. Socha sv. Amada [65] je velmi kvalitní plastika plná živosti. Díky rozevlátému rouchu vytváří zdání pohybu. Z pod jeho roucha vidíme, že světec stojí v mírném kontrapostu. Levá noha je rovná, zatímco pravá je mírně pokrčená. V levé ruce držel biskupskou berlu, kterou mu pomáhal p5idr6ovat andílek po boku. V současnosti je bez berly. Pravá ruka jakoby chtěla na něco ukázat. Stejným směrem míří i jeho pohled plný klidu a procítěnosti. Zdobí jej velké oči s naznačenými víčky, úzký zašpičatělý nos, který Fritsch často používá ve svém tvaroslovném repertoáru a drobná pootevřená ústa, na nichž je možné spatřit náznak úsměvu. Staří světce prozrazují pouze mírně ochablé rysy ve tvářích a dlouhé rýhy kolem úst. Pod mitrou jsou vidět světcovy kudrnaté vlasy. Amand je oděn do kněžského roucha. Přes něj má přehozený pluviál pokrytý bohatým krajkovým připomínajícím portrétní sochy Rottalů v Černé kapli v holešovském kostele Nanebevzetí Panny Marie. Na prsou má také pod dekorovanou sponou řetěz s křížem. Hlavu zdobí vysoká biskupská mitra. Na rukou má hladké rukavice, opatřené na čelní straně ornamentem. V dřívější době bylo možné spatřit na šatu zlacení. To bylo na lemu biskupského roucha a mitry. Rovněž

zástěrka andílka byla opatřena barvou. Velmi dynamicky pojmal drapérii oděvu. Plášť, který má přehozený přes ramena se obtáčí kolem jeho pravé ukazující ruky ve velkém oblouku a v hlubokých klikatkovitých záhybech spočívá na pokrčené noze. Drapérie kleriky je tvořena řadou svislých drobných záhybů. Andílek po levé straně světce vykazuje základní znaky jež je možné spatřit i u ostatních andílků. Dětský kulatý obličejík vyzařuje radost. Stejně jako Amand i andílek má drobný zašpičatělý nosík a pootevřená ústa. Socha sv. Amanda patří bezesporu mezi nej kvalitnější Fritschovy světecké postavy provedené v kameni.

7.13. SOCHA SV. VALENTINA VE VRCHOSLAVICÍCH

Světeckým sochám ze stříleckého souboru se svým pojetím blíží také socha sv. Valentina [66], jež je umístěna před průčelím farního kostela ve Vrchoslavicích. Sv. Valentin stojí na vysokém soklu, nahoře i dole římsovaném a ve spodní části navíc po bocích rozšířeném o úzká volutová křídla. Na soklu je majuskulní nápis s chronogramem. Socha vznikla kolem roku 1747. Světec je zobrazen z frontálního pohledu v mírném kontrapostu s volnou pravou nohou. Hlava se mírně naklání dopředu. V levé pokrčené ruce drží biskupskou berlu. Pravou ruku má ohnutou v lokti a vysunutou před sebe. Pravděpodobně v ruce svíral nějaký předmět, atribut. Je oblečen v biskupském rouchu. Plášť pod krkem sepíná spona, pod níž je řetěz s křížem. Šaty jsou olemovány bohatým dekorem, který se přibližuje vzorům na světeckých sochách určených pro střílecký hřbitov. Na hlavě má světec posazenou mitru, z pod které vyčnívají vlnité vlasy, lemující jeho užší obličej s mírně povadlými rysy. Jeho drobná ústa jsou pootevřená. Světcovu vlídnou tvář dokresluje zašpičatělý rovný nos a větší hluboce zasazené oči. Traktace oděvu je provedena pouze v několika záhybech, jejichž forma je zklidněna díky dlouhým vertikálním liniím. Světcova záda jsou téměř hladká. Spočívá na nich jednoduše pojatý pluviál, z jehož konce visí střepec. Před světce leží na zemi dítě, které je kromě úzkého pásku v bederní oblasti téměř nahé. Dítě má hlavu pootočenou k pravému rameni a jeho zrak míří směrem k divákům. Jeho tvář je jemná. U brady je vidět díra. Svým pojetím a podobnými rysy v obličejí se blíží sv. Amandovi v Troubkách.

7.14. TOVAČOV: KAŠNA

Kašna [67] stojí v zámeckém parku v blízkosti sochy sv. Jana Nepomuckého, která pochází z roku 1717. Je vytvořena z pískovce a vznikla patrně ve 40. letech 18. století. Vnější část kašny tvoří těleso kruhového půdorysu, v němž se nachází vana ve tvaru čtyřlístu. Esovitě vydutá stěna je ukončena jednoduše profilovanou římsou. Uprostřed vany se nachází hranolový profilovaný podstavec, jenž je v prostředku obohacen ze všech stran kruhovými vystouplými terči. Ty byly zdobeny lvími hlavami provedenými z litiny, z nichž tekla voda. V současnosti hlavy na kašně chybí. Na podstavci se nachází kvalitní sousoší tvořící dvojici puttů, představujících pravděpodobně alegorii soutoku Moravy a Bečvy. Dvojice je postavena k sobě a nad hlavami přidržují piniovou šišku na podstavci. Putto na pravé straně se levou pokrčenou nohou opírá o kouli, zatímco na pravé noze, jež je mírně ukročená vzad, spočívá váha těla. Horní část trupu se naklání dozadu. Levou rukou natahující se před sebe, přidržuje šišku umístěnou na podstavci. Pravicí přidržuje spodní část podstavce. Tělo putta je zahaleno jenom v části beder do úzkého pruhu látky. Protějšková postava jednou nohou stojí na soklu, zatímco pravou pokrčenou nohou přikleká na rozbitý džbán či soudek. Mezi oběma postavami je nakupený blok kamene, jenž se různě vlní a ústí k přidržovanému soklu. Nakupená hmota pravděpodobně znázorňuje vodu vytékající z rozbitého předmětu. Z hmoty vyčnívá kousek předmětu, snad hořící pochodni, neboť na soklu drženém postavami vidíme část plamene.

7.15. LIPNÍK NAD BEČVOU

Fritsch byl výzdobou hlavního oltáře ve farním kostele sv. Jakuba Většího¹⁸³ v Lipníku nad Bečvou pověřen roku 1749 s tím, že práce byla ukončena v roce 1750, ještě před jeho smrtí [68]. Hlavní oltář sv. Jakuba Většího je archivně doloženou prací. Fritschově oltáři předcházelo zboření starého gotického oltáře. Na vysokých podnožích je umístěná na každé straně dvojice sloupů s kompozitními hlavicemi, jež nesou průběžné kladí s profilovanou římsou. Římsa se ve střední části klene do oblouku, pod kterým se nachází prostor pro umístění oltářního plátna. Ve středu nad obrazem je umístěn erb rodu Dietrichštejnů, neboť patronem kostela byl kníže Karel z Dietrichšteina. Celý oltář uzavírá nástavec, jehož štuková výzdoba s postavou Boha Otce sedícího nad zeměkoulí, jež je doprovázen letícím andělem s otevřenou knihou božích zákonů, pochází od Václava Böhma, který nahradil Fritschovu výzdobu v roce 1766.¹⁸⁴ Mezi sloupy oltáře jsou umístěny na volutových konzolkách postavy sv. Petra a Pavla, doprovázené dvojicí andělů, jež dříve použil ve vranovské ukázce. Adorující postavy spočívají na volutových křídlech po stranách oltáře. Poloklečící anděl nalevo od oltáře je obklopen štukovými obláčky [69]. Levou nohou klečí na volutě, pravou

¹⁸³ Základy farního kostela sv. Jakuba Většího můžeme vysledovat až do začátku 15. století. Roku 1613 utrpěl kostel vlivem požáru značného poškození. Loď na nárožích byla zpevněna opěráky a opatřena klenbou na pilířích, přičemž vzniklo sálové trojlodí. Za děkana Jiřího Františka Balšánka, došlo ke značným úpravám kostela. Roku 1693 nechal k severní lodi přistavět kapli sv. Barbory, o rok později upravil na protilehlé straně kapli Panny Marie. Roku 1749 se provedly úpravy vnitřního vybavení a byl pořízen hlavní oltář. V letech 1765-1766 proběhla rozsáhlá přestavba, kdy za účasti Františka Antonína Grimma došlo k novému zaklenutí kostela i presbytáře a ke zboření pilířů trojlodí. Navíc byly k dosavadním bočním kaplím přistavěny nové kaple a to Bolestné Panny Marie a sv. Kříže.

¹⁸⁴ V roce 1766 žádal farář Böhm o příspěvek knížete, aby mohl být presbýter farního kostela zbarokizován, stejně jako byla provedena barokizace kostelní lodi v předešlém roce. Při zboření gotické klenby bylo tedy nutné odstranit také vrchní štukovou výzdobu nového oltáře, která byla nahrazena novou Glorií. Nová výzdoba byla pořízena podle vzoru staré Fritschovy výzdoby a to v letech 1767-1768.

nohu má volně vysunutou. Horní část trupu se natáčí směrem k oltáři. Ruce má sepjaty do adoračního gesta. Obličej anděla je zachycen z profilu. Zatímco levá figura vyjadřuje klid, na protější soše je znatelný tragický výraz. Anděl je zahalený do bohatě řaseného roucha, jež odhaluje jeho štíhlou vysunutou nohu. Mezi stehny se tvoří plynulá klikatka. Traktace látky je mělká a splývavá, čímž zdůrazňuje štíhlou siluetu postavy. Protějškový anděl se vytáčí směrem k divákům. Pravou ruku ohýbá v lokti a přikládá si ji procítěně k hrudi. Levou ruku oddaluje od těla. Jeho měkký a idealizovaný obličej je blízký tvářím postranních andělů holešovské černé kaple. Oválný obličej zdobí dlouhý rovný nos, mírně pootevřená ústa, velké oči, jež jsou ztvárněny plynulou kresebnou linkou. Tvář uzavírají dlouhé kudrnaté vlasy spadající k ramenům. Drapérie je tvořena několika plynulými liniemi, jež tvoří v úrovni beder miskovité záhyby, pod nimiž se rýsují vertikální tahy. Nalevo od oltářního obrazu stojí socha sv. Petra držícího klíče [70]. Je zobrazen frontálně v kontapostu s volnou levou nohou. Hlavu má vytočenou směrem k obrazu. V levé ruce přiložené k hrudi, drží dva pozlacené klíče. Pravou ruku má volně spuštěnou podél těla. Je oděn do roucha, jež vytváří měkké záhyby. Stejně jako u jiných postav, i u sv. Petra zdůraznil Fritsch roucho vykasáním látky nad pasem. V bederní části se tvoří dva hluboké miskovité záhyby. Část oděvu zahalující nohy splývá k zemi a obtahuje Petrovu siluetu těla. Obličej apoštola zdobí krátké kudrnaté vlasy provedené ve stejných kučérách jako vlasy andělů. Dominantu jeho obličeje tvoří orlí nos a mírně povadlé rysy tváře. Postava sv. Pavla je rovněž

zobrazena z frontálního pohledu s volnou levou nohou [71]. V pravé ruce, jež je svěšená podél těla a jež se opírá o vysunutý bok, drží zavřenou Bibli. Levicí si přidržuje v úrovni beder své roucho, jehož drapérie spadá přes ruku. Tvář směřuje k divákům.

Karel Svoboda připsal sochy hlavního oltáře Fritschově dílně, jež pracovala v jeho stylu dále i po jeho smrti.¹⁸⁵ Domníval se, že autorem by mohl být sochař Blažej Sturm z Holešova, nejlepší Fritschův žák. Bohumír Indra ve svém příspěvku k lipnickému oltáři podotýká „Až počátkem r. 1749 uzavřel farář Böhm kontrakt na stavbu nového oltáře na římský způsob (předsunutý vlastní oltář, volný prostor mezi oltářem a zaoltářím se sloupy a oltářním obrazem na zadní zdi) se sochařem Gottfriedem Fritschem v Tovačově,...“¹⁸⁶ Ačkoliv se kontrakt nedochoval, jak podotýká Bohumír Indra, jsme informováni o postupu Fritschovy práce z ročních kostelních účtů a z deníku příjmů a vydání na stavbu hlavního oltáře, který si pořídil farář Böhm. Z těchto zápisů dále vyplývá, že Fritsch byl pověřen nejen sochařskou částí, ale také architektonickým projektem oltáře, jenž podle jeho návrhu provedl stavitel a spolupracovník Romeli. Fritschova jednota barokního oltáře utrpěla také koncem 19. století, kdy byl původní Fritschův předsunutý vlastní oltář odstraněn a místo něj byl použit dřevěný oltář s tabernáklem a dvěma cherubíny po stranách, jež provedl umělecký ústav v Mnichově.

¹⁸⁵ Karel Svoboda, Sochař Bohumír Fritsch (1706-1750) a jeho výtvarné dílo v Holešově, *Naše Valašsko*, roč. 13, 1950, s. 142.

¹⁸⁶ Bohumír Indra, *Hlavní oltář Bohumíra Fritsche*, cit. v pozn. 118, s. 183.

7.16. DUB NAD MORAVOU

Fritschův život uzavírá výzdoba hlavního oltáře v kostele Očišťování Panny Marie v Dubu na Moravě [73].¹⁸⁷ Zakázku získal roku 1748, ale vzhledem k předčasné smrti sochaře výzdobu dokončili Fritschovi spolupracovníci. K hlavnímu oltáři jsou zachovány archivní záznamy, dokládající jak finanční údaje, tak autorství malířů a sochařů podílejících se na výzdobě. Jednotlivé záznamy uveřejnil ve svých statích Miloš Stehlík.¹⁸⁸ Smlouvu na hlavní oltář uzavřel Fritsch roku 1748. Podle Miloše Stehlíka měl vyhotovit pro nástavec 11 štukových andílků, 7 nadživotních postav a 17 andílčích hlav. Kromě plastiky se počítalo rovněž s tím, že vytvoří i další práce související s výzdobou oltáře.¹⁸⁹ Po Fritschově smrti se ujal dohledem nad objednávkou Fritschův bratr Kašpar Fritsch z Tovačova. Práce se účastnili František Kohl (1711-1766), jenž vyšel z Donnerovy dílny, Jan Michael Scherhauf (1724-1792) František Hirnle (1726-1773) a Ondřej Zahner (1709-1752). František Kohl vystupuje od roku 1750 v účetních dokladech jako „Bauinspektor“. Z vyúčtování provedeného roku 1750 je patrné, že Fritsch provedl pouze návrhy, v nichž počítal i s bočními oltáři a kazatelnou a pořídil model hlavního oltáře. Gottfried uzavřel s Kohlem dne 17. září 1750

¹⁸⁷ Dub nad Moravou se nachází nedaleko Olomouce při pravém břehu řeky Moravy. Poutní kostel Očišťování Panny Marie, původně farní kostel Všech Svatých byl vystavěn v letech 1735-1756. Stavitelem byl architekt František Benedikt Klíčnický z Brna. Kostel je jednolodní orientovanou stavbou s dvojvěžím v průčelí. Pod kněžištěm kostela byla v roce 1840 zbudovaná krypta. Po levé straně chrámu byla přistavěna roku 1731 tzv. Mariánská rezidence, jež sloužila jako útulek pro výpomocné kněze. Interiér kostela byl dokončen postupně a některé prvky vykazují již známky rokoka.

¹⁸⁸ Viz pozn. 109 a 119.

¹⁸⁹ Miloš Stehlík, *Výzdoba hlavního oltáře*, cit. v pozn. 109, s. 186: „Dále měl Fritsch provést v Dubě umělé mramorování hlavního oltáře, vymodelovat hlavice oltářních sloupů, zhotovit dřevěný rám oltářního obrazu a jeho ozdoby, dodat tabernákl a konečně provést konzoly pro sochy a dekor na antependiu.“

smlouvu na sochařskou výbavu. Kohl vytvořil prakticky celou štukovou figurální výzdobu hlavního oltáře, ale také dokončil část bočních oltářů, neboť Ondřej Zahner umírá krátce po Fritschovi a práci již nestačil dokončit. Mimo to, se spolu s Scherhaufem, jenž podle Kohlova nákresu prováděl řezbářské práce a podílel na ornamentální výzdobě. Dubský oltář měl být nepochybně monumentálním dílem. Fritschovou smrtí však byla práce značně zredukována. Zatímco ve Fritschově díle bylo běžné, že sochařská výzdoba převažovala nad architektonickou, v případě Dubské práce je tomu naopak. Výrazná architektura oltáře potlačila plastickou výzdobu po stranách retabula a kontrastuje s bohatě dekorovaným štukovým osazením v nástavci. Původní koncepce nepochybně počítala s plastickým vyvážením i v dolní části. Původní Fritschův rozvrh oltáře navazoval na kompoziční řešení použité Donnerem v případě hlavního oltáře sv. Martina v Bratislavském dómu. Kohl namísto toho značně zúžil sochařskou složku, což mu v konečném důsledku také bylo vytýkáno objednavatelem.

7.17. TOVAČOV: SV. ANNA A SV. ŠEBESTIÁN

Gottfriedu Fritschovy jsou také připisovány dvě sochy nacházející se v Tovačově na hřbitově. Jsou zachovány v poměrně špatném stavu. První plastika představuje sv. Annu [73], druhá sv. Šebestiána [74]. Zejména socha sv. Šebestiána je značně poškozená. Má uraženy obě ruce. O těchto plastikách bohužel nemáme žádné informace.¹⁹⁰ Nevíme, pro koho je Fritsch dělal nebo kde měly být umístěny. Sv. Šebestián se opírá o kmen stromu, ke kterému je přivázán. Kousky lana vidíme na jeho pravé paži. Silueta jeho těla vytváří lukovité prohnutí na levou stranu. Pravou volnou nohu má pokrčenou v koleni a překřížuje druhou končetinu. Hlava se naklání dozadu. Jeho nahé tělo zakrývá pouze kousek roušky přehozené přes bedra a na pravé straně spojené drobným uzlem. Sv. Šebestián představuje mladíka, jehož štíhlé protáhlé tělo zvýrazňuje jemně propracované okolí břišní části. Hlavu pokrývají dlouhé, mírně zvlněné vlasy. Jeho tvář je bohužel špatně čitelná. Na oválném obličejí jsou znatelná pootevřená ústa. Při bližším zkoumání Šebestiánovy hlavy je možné vysledovat stopy k jinému Fritschovu dílu. V holešovské Černé kapli je na očištcovém hlavním oltáři reliéfní výjev Duše v očištcí, v němž prostřední hlava tvoří stranově převrácenou komponentu Šebestiánovy. Obě tváře se ve všech prvcích naprosto shodují. Zakloněná hlava, vlnité delší vlasy sčesané dozadu tak, aby vynikla jemná oválná tvář, pootevřená ústa, doširoka otevřené oči, jež lemují linie víček a trochu širší krk. Nápadnou paralelu s postavou

¹⁹⁰ Jedinou zmínku jsem k nim našla v publikaci Lily Matouškové, viz pozn. 126, která zde otiskla fotografii sv. Anny a jednou větou se o Fritschovi zmiňuje Jiří Šírek, *Svědkové minulosti na Střední Hané*, Olomouc 2009.

Šebestiána jsme našla v Michelangelově sousoší Piety Palestiny, kterou se již zabýval Fritschův učitel Donner. Fritsch se inspiroval postavou Krista, zejména horní částí jeho těla. Pouze Šebestiánova hlava je oproti Michelangelově nakloněna na opačnou stranu. A také se Šebestián opírá o kmen stromu, kdežto bezvládné Kristovo tělo podepírá v případě Michelangelovy Piety Josef Arimathijský. Druhá socha je postavena vedle sv. Šebestiána. Sousoší je rovněž značně poškozené. Jsou uražené ruce, linie jsou špatně znatelné. Sv. Annu vidíme z frontálního pohledu skloněnou nad rozradostněnou postavou Panny Marie. Anna ji přidržuje pravou rukou pod pravou paží, zatímco levá ruka spočívá na levém rameni. S vroucím pohledem se dívá na dítě. Je zahalena do záhybově bohatě řešeného roucha, které zahaluje celé její štíhlé tělo. Traktace látky je tvořena četnými mělkými záhyby, doplňovanými hlubokými vertikálně spadnými. Navíc na zadní části těla v místě předklonu se nakupuje miskovitě utvářený cíp látky. Vlasy má sčesané do drdolu, z kterého trčí čep. Dvě díry po čepu jsou rovněž znatelné v místech nakupených záhybů. Bohužel tvář sv. Anny je málo zřetelná. Svým pojetím rozradostnělého živého obličeje se blíží sv. Amandovi. Stojící dětská postava Panny Marie nakročuje pravou nohou dopředu. Je oděna v šatě končícím nad kolena. V horní části trupu je oděv podkasáný, čímž zvýrazňuje pas. Traktace látky je řešena několika diagonálními záhyby, které se miskovitě stáčí k levé ruce. Hlavu má natočenou dozadu tak, aby viděla na předkloněnou sv. Annu. Obličej je radostný stejně jako v případě putta doprovázejícího sv. Amanda. Fritsch modeluje dětské tváře obdobně. Kulatý tvar

obličej s naducanými tvářemi, drobným nosem, otevřenými ústy a oči lemované úzkou linkou víček. Vzhledem ke kvalitě soch, které jsou bohužel do dnešního dne ve značně porušeném stavu a také na základě porovnání sochy sv. Anny s postavou sv. Amanda či sochy sv. Šebestiána s holešovskou Černou kaplí, se domnívám, že byly vytvořeny na konci 40. let 18. století.

7.18. NĚMČICE NAD HANOU: SV. JUDA TADEÁŠ

V Němčici nad Hanou se na náměstí nachází socha sv. Judy Tadeáše [75], datovaná rokem 1731.¹⁹¹ Pískovcová socha světce stojí na vysokém soklu s volutovými křídly po stranách. Na soklu je ve zdobené kartuši minuskulní nápis odkazující na rok 1884, kdy byla socha obnovena. Sv. Juda Tadeáš je kvalitní ukázkou barokní sochy první poloviny 18. století. Je zobrazen jako stojící postava opírající se pravou rukou o kyj, zatímco v levé přidržuje na prsou medailon s Kristem, který je reliéfně zobrazen z profilu. Světec je oděn v šatu, pod nímž se rýsuje pravá volná noha. Oděv je v pase vykasáný, čímž vytváří u pasu řadu drobných záhybů. Přes šat má přehozené roucho, které spadá z levého ramene, ovíjí se kolem boku a pod levou rukou vytváří mohutný miskovitý záhyb. Roucho dále pokračuje k pravé straně, kde se kupí kolem ruky a kyje. Tvář světce je prodchnuta vírou a pokorou. Tvář pouze mírně zaklání dozadu. Z pod otevřených úst je patrný chrup. Na hladkém obličejí dominuje rovný dlouhý nos, výraznější lícni kosti, velké oči lemované oční linkou. Celek uzavírá drobný vous, který se u brady sbíhá ze dvou stran a vytváří jemný dekorativní prvek. Tadeášova hlava má blízko k obličejí Krista z oltáře Krista na Olivetské hoře v Černé kapli v Holešově. Oba se shodují v hladkosti tváře, vystouplých lícních kostí a také pootevřenými ústy, v nichž je patrný chrup. Ačkoliv se patrně jedná o Fritschovo dílo, nedomnívám se, že by se jednalo o sohu, kterou vytvořil

¹⁹¹ Jiří Šírek, *Svědkové minulosti*, cit v pozn. 190, s. 60: „Cenná barokní socha uprostřed náměstí, zřejmě dílo Bohumíra Fritsche z roku 1731. Vpředu na podstavci je ozdobný štítek se špatně stelným nápisem a letopočtem 1884, který zřejmě znamená rok přenesení na dnešní místo. Socha byla restaurována v roce 1997.“

roku 1731. Jednak nemáme možnost porovnat Fritschovy práce z tohoto raného období, tedy z období před příjezdem k Donnerovi. Podle dekorativně pojmutého vousu, znatelného chrupu a drapérie, patří plastika do skupiny Fritschových pískovcových soch, které tvořil ve čtyřicátých letech 18. století

8.

FRITSCHŮV STYL A ODKAZ

Již na první pohled vykazuje Fritschova tvorba poměrně jednotný stylový charakter napojující se na umění Georga Raphaela Donnera, které rozvádí do idealizující polohy. Sekundárně na něj mohlo působit i antické umění, jež mohl zhlédnout ve Vídni, kde se krátký čas pohyboval, popřípadě se mohl s antickým uměním setkat přímo v Itálii. Ovšem jeho studijní cestu nemáme prokázanou.

Z Donnera přebírá nejen formální aparát, ale také teatrálnost oltářní výzdoby a námětové prvky. Jeho stylu se Fritsch nejvíce přibližuje ve ztvárnění andělských postav. Zastupují důležitou úlohu v sochařském umění obou protagonistů. Již se neobjevují jen jako doprovodný kompars v nástavci oltářní architektury, ale oba umělci je zviditelnili tím, že jim vtiskli podobu mladíků a postavili je na důležité místo po boku ústředního výjevu oltáře. Zatímco Donnerovi andělé jsou statní mladí muži s atleticky hladkou postavou, tolik podobnou antickým hrdinům, Fritsch se v jejich uchopení posouvá dále. Jeho vznášející se či klečící postavy jsou křehké, téměř nadzemské postavy. V případě andělů na bočním oltáři pro Karla Zichyho v trinitářském kostele v Bratislavě, se Fritsch po formální stránce pevně drží Donnerových předloh. Chybí jim náboženská procítěnost, která se objevuje na jeho vrcholné tvorbě v holešovské kapli, popřípadě ve farním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Kojetíně. Stejně jako Donner i Fritsch používá podobnou typiku tváří i těla. Ta se vyznačuje dlouhými kadeřemi spadajícími na jednu stranu,

aby tak vynikl dlouhý hladký krk, což je ještě umocněno skloněním hlavy k rameni. Tento manýristický prvek převzal Fritsch od Donnera. Obličejové mají oválný tvar, jehož dominantou je delší rovný nos, širší pootevřené rty a větší oči pravidelného tvaru, jež umocňuje Fritsch jemnou obrysovou linií. Ačkoliv jejich tváře působí křehce a téměř neuchopitelně, vždy na nich zachytíme na rozdíl od Donnerových andělů mírný tragický výraz. Těla jsou velmi štíhlá. Jak Donner, tak i v případě Fritschovy tvorby je svalová funkce potlačena. Esovité křivky vznášejících se andělů není ničím narušena. Symetricky ji doplňují rozložená křídla, která kopírují na viditelnější straně křivku horní části trupu. Pouze v scéně Krista na Olivetské hoře má podpírající anděl roztáhnuté křídlo, aby vyvážil kompozici. Stojící Fritschovi andělé s nabývajícími sochařskými zkušenostmi získávají jiný charakter. Zatímco v Donnerových mladících cítíme silnou přítomnost, jakoby zhmotněnost a máme pocit, že se jedná o živého tvora, vrcholná Fritschova tvorba, kterou představují holešovské či kojetínské ukázky, je zcela tomuto účinku oproštěna. Naopak vzbuzují nadpozemskou neuchopitelnost. Fritsch toho docílí jejich idealizováním, které směřuje až k abstraktnímu uchopení. Na smutečných andělských postavách pojetých na antický způsob i na klečících andělech se prohlubuje cit pro náboženské pojetí, které u Donnera chybí. Odhmotnění postav docílí Fritsch také použitím drapérie, kterou navazuje na Donnerovu. Traktování je provedeno v dlouhých lineárních záhybech, mělkých, téměř subtilních, které splývají k zemi a obtahují postavu jednotlivých protagonistů. V rané tvorbě je drapérie

ztvárněná barokněji. Využívá hlubších a nesourodějších záhybů, jež na některých místech vytváří nakupenou hmotu. Ve vrcholné tvorbě se takovému pojetí vyhýbá tím, že opustil barokní pathos a drapérii změkčil. V případě holešovské ukázky omezil traktaci na minimum a do popředí vystupuje spíše holá plocha látky. Drapérie tak pozbyla důležitou funkci a naopak je podřízená tělesným partiím.

Pro Fritschovu tvorbu hraje zásadní význam kresebnost a obrysovost hlavních postav, které posouvá do popředí tím, že potlačuje pozadí, ať už zjednodušením oltářní architektury, či neutrálním pozadím za scénou. Tohle pojetí, čili vyzdvižení hlavního děje poukazuje na důležitou roli oltáře jako jeviště, kterou použil ve své tvorbě již Donner a to v případě hlavního oltáře pro dóm sv. Martina v Bratislavě či v dómu v Gurku. Významným prvkem Fritschovy tvorby je proto také důmyslná kompozice, kterou utváří použitím výrazných diagonál, což můžeme například spatřit v případě výzdoby hlavního oltáře kostela sv. Andělů Strážných v Kostelci nad Černými Lesy nebo také u obou oltářů Černé kaple v kostele Nanebevzetí P. Marie v Holešově. „Autor chápe oltárnu architektúru ako javisko, do ktorého vkladá dej v zámernom kompozičnom rozvrstvení. Potvrďzuje nám to myšlienka pohybového vyváženia ústredného motívu s pokojne stvárnenými plastikami sv. Jána a Márie, ktoré sú umiestené v interkolumbiách. Ich mierny kontrast, plošné, kresebné riasenie rúcha, vážnosť výrazu sú prvky, ktoré umelcovi pomohli dosiahnuť protiklad s plastikami zlietajúcich anjelov. Teda postavy svätých nedoplňujú len myšlienkove celý dej, ale svojím poňatím stávajú sa

dôležitým momentom kompozície, ktorá pre Fritschovu tvorbu bola charakteristická.“¹⁹²

Rovněž v případě nedokončené výzdoby stříleckého hřbitova využil Fritsch stejných prvků, které používal u oltářní výzdoby. Mám na mysli zejména vyzdvihnutí sochařské úlohy, která jak u Donnera, tak u Fritsche hrála stěžejní roli a byla nadřazená architektuře. Součást sochařského celku tvoří také smuteční andělé, kteří jsou pojeti stejným způsobem jako andělé po stranách oltáře v holešovské Černá kapli.

¹⁹² Juraj Kostka a kol, *Donner a jeho okruh*, cit. v pozn. 11, s. 50.

9.

NÁSLEDOVNÍCI DONNEROVA KLASICIZUJÍCÍHO POJETÍ

Zatímco první část diplomové práce se zaměřovala na osobu Georga Raphaela Donnera, ve druhé části jsem se pokusila důkladně seznámit s díly Gottfrieda Fritsche, který byl jeho nejdůležitějším nástupcem na Moravě. Třetí část práce stručně pojednává o dalších nástupcích, v nichž můžeme spatřit klasicizující aspekt. Mezi sochaře se řadí především Václav Böhm, František Hirnle, František Kohl, Josef Winterhalder st. a Ondřej Zahner.

9.1. VÁCLAV BÖHM (1738?-1795)

Sochař a štukatér Václav Böhm se narodil kolem roku 1738. Florian Zapletal mylně uvedl datum narození dne 6. září 1742, což posléze přijala pozdější odborná literatura.¹⁹³ Svým projevem se přiklání k představitelům Donnerovského barokního proudu ve druhé polovině 18. století. O Böhmovi víme, že se učil asi 2 roky u hranického sochaře Františka Gallaše.¹⁹⁴ Po vyučení odchází do Vídně, kde byl zapsán dne 26. března 1759 do žákovských seznamů vídeňské Akademie. Vídeňskou Akademii navštěvoval po šest let. Ve Vídni provedl Böhm v kostele sv. Kříže čtyři oltářní štukové figurální kompozice, jež vyplňují výklenky lodi kostela. Práci provedl pravděpodobně v šedesátých letech 18. století. Ze scén zachytil Olivetskou horu,

¹⁹³ Florian Zapletal, *Rozsévači*, viz pozn. 101, s. 16.

¹⁹⁴ František Gallaš byl řezbář a sochař v Hranicích. Narodil se roku 1723 a zemřel roku 1795. Kromě Václava Böhma se u něj také učil Jan Schubert z Lipníka. V roce 1758 se přestěhoval do Blanska u Brna. Působil tu jako farář jeho švagr, který mu zadal sochařskou výzdobu kostela. Poté se vrátil zpět do Hranic, kde zůstal do konce života.

Bičování, Korunování trním a Nesení kříže. Štukové scény tvoří jednotnou plastickou výzdobu. Böhmova Olivetská hora navázala jak po ikonografické, tak po kompoziční stránce na Olivetskou horu, kterou vytvořil Fritsch pro Černou kapli v holešovském kostele Nanebevzetí Panny Marie. Böhmovo zobrazení se však liší méně vyváženou kompozicí. Do čela niky staví bezvládné tělo Krista, jehož podpírá anděl. Jedná se tedy o stejné pojetí jako v případě holešovské výzdoby. Vídeňské sousoší se však ztrácí v přemíře detailů tvořících doprovodné pozadí hlavních aktérů. Mezi jednotně pojatou výzdobu se řadí také celek provedený v kostele sv. Linharta v Kdousově na Jemnicku, který provedl zhruba kolem roku 1763. Tuto zakázku vytvořil patrně ještě za svých studijních vídeňských let. „Pokud jde o kompozici oltářů, vycházel Böhm v kostele v Kdousově na Jemnicku a rovněž v Lipníku nad Bečvou z vídeňských vzorů Dorfmeisterových. Mělce formované retábly opatřoval někdy reliéfními scénami“¹⁹⁵ V Kdousově provedl Böhm štukovou výzdobu protějškových oltářů Panny Marie Růžencové, kde vytvořil postavu Archanděla Michaela s andílkou a protějškový oltář sv. Jana Nepomuckého, jež zdobí socha Archanděla Rafaela a andílci. Mimo to vytvořil rovněž štukovou výzdobu oltářů v kapli Bolestné Panny Marie, kde se nachází Pieta a Kladení do hrobu, kazatelna a protějškově řešená křtitelnice. Po návratu z Vídně si zařídil v Lipníku nad Bečvou sochařskou dílnu. Navíc mu jeho bratr Jan Böhm zajistil práci ve farním kostele sv. Jakuba Většího v Lipníku nad Bečvou, kde měl možnost poznat Fritschovo dílo. V kostele působil v letech 1766–1768. Jeho rukou jsou

¹⁹⁵ Miloš Stehlík, *Sochařství vrcholného baroka*, cit. v pozn. 121, s.747.

vytvořeny dva vysoké boční oltáře sv. Jana Nepomuckého a sv. Františka Xaverského [76], oltáře Bolestné matky Boží a sv. Kříže přistavěné v bočních kaplích, kazatelna a křtitelnice. Böhmovou zajímavostí jsou kazatelny, u nichž opakovaně koncipoval řečniště ve tvaru glóbu nesoucího polopostavou anděla. Stejný typ uplatnil Böhm také na kazatelně ve Velkopolsku. Protějškové oltáře sv. Jana Nepomuckého a sv. Františka Xaverského pojal reliéfně. Hlavní téma zasadil do niky, jež je po stranách doprovázeno světci stojícími před sloupem. Užitím zasazení hlavní scény do výklenkového prostoru opět navazuje na Dorfmeisterovy příklady. Oltář s ústředním zobrazením Svržení sv. Jana Nepomuckého z mostu do Vltavy má po stranách sochy sv. Václava a sv. Floriana. Oltář sv. Františka Xaverského nese téma Smrt sv. Františka Xaverského. Úplně stejný motiv posléze Böhm použil pro plastickou kamennou sochu, která se nachází v Polici (u Jemnice). I v tomto případě umístil světce pod detailně propracovaný přístřešek, jež leží na podušce, kterou v případě lipenského oltáře pojal dekoračně. Lipenský oltář má po stranách sochy sv. Šebestiana a sv. Rozálie, která pochází z počátku 20. století. Původně zde byla od Böhma socha sv. Rocha, patrona proti moru. Zatímco výše jmenovaná lipenská díla jsou celá vytvořena Böhmem, na hlavním oltáři vytváří pouze štukový nástavec, který přizpůsobil celkové koncepci Fritschova provedení. *„Při dodatečně provedené barokizaci gotického presbyteria lipnického farního kostela, v němž byl již 1749–1750 postaven nový nádherný barokní hlavní oltář proslulým sochařem Gottfriedem Fritsche (+1750), musel být celý horní štukový nástavec hlavního oltáře odstraněn. Böhm*

musel pak 1768 po přestavbě presbyteria postavit in stucco novou Glorii na hlavním oltáři a přizpůsobit ji celému Fritschovu oláři.¹⁹⁶ Roku 1771 získal zakázku pro město Místek, kde vytvořil sochařské práce pro nově zbudovaný kostel sv. Jana a Pavla. Na výzdobě kostela se podílel nejen po sochařské stránce, ale byl také autorem architektonické koncepce oltářů.¹⁹⁷ Provedl sochařskou výzdobu hlavního a dvou bočních oltářů, kazatelnu a křtitelnici. V roce 1772 Václava pověřil bratr Jan, administrátor fary v Hranicích zakázkou pro farní hranický kostel Stětí sv. Jana Křtitele. O rok později dokončil boční oltáře sv. Jana Nepomuckého se světeckými sochami sv. Floriana a sv. Karla Boromejského a oltář Olivetské hory se sochou Mojžíše a sousoším Abrahama s klečícím Izákem [77]. Téhož roku pronajímá svůj dům a odchází do Polska, kde působil v Poznani. Pro katedrálu tady vytvořil podle svého projektu hlavní oltář, jenž se do současnosti nezachoval. Jeho mecenášem v Polsku se stal hrabě Maxmilián Mielzyński, pro nějž pracoval do počátku 90. let 18. století. Pro něj tvořil výzdobu na zámku v Pawłowicích u Lešna, ale také výzdobu interiérů kostelů, jež se nacházely na panstvích hraběte. Zemřel v Polsku v 90. letech.

Jeho figury nesou nádech klasicizujícího stylu, který razila vídeňská Akademie, ale také Bohumír Fritsch, kterému se přiblížil ve své tvorbě pro kostel sv. Jakuba Většího v Lipníku nad Bečvou. Jeho dílo je charakteristické měkce

¹⁹⁶ Bohumír Indra, Příspěvky k biografickému slovníku výtvarných umělců na Moravě a ve Slezsku v 16. a 19. st., *Časopis Slezského zemského muzea*, série B, 42, 1993, s. 137.

¹⁹⁷ Tomáš Kocych, *Farní kostel sv. Jana a Pavla v Místku*, (Bakalářská diplomová práce), Brno 2007, s. 18: „Z jednotného vzhledu šesti oltářů lodi a oltáře hlavního lze usuzovat, že byly veškeré oltáře vztyčeny podle návrhu, který vzešel zpod ruky Böhmovy.“

pojatou splývavou drapérii, která se v pozdějších pracích zostřuje. Proti Fritschovi se snaží také více své postavy fyziognomicky propracovat. Naproti tomu Fritschovi andělské figury jsou maximálně abstrahovány. Typika tváří je pojata v ostřejších tvarech. Jaromír Olšovský dílo Václava Böhma přibližuj k tvorbě Františka Ondřeje Hirnleho a Johanna Schuberta.¹⁹⁸

9.2. FRANTIŠEK ONDŘEJ HIRNLE (1726–1773)

Narodil se v Praze dne 4. prosince 1726 v sochařské rodině, která přišla do Čech pravděpodobně z Bavorska. Svá učenická léta prožil v otcově dílně, kde se naučil základním sochařským technikám, jež posléze rozvinul na vídeňské Akademii, kde byl zapsán v roce 1752. Jeho učitelem byl Donnerův žák Balthazar Ferdinand Moll, o kterém jsem se zmínila v jedné z kapitol diplomové práce. V Mollově dílně pravděpodobně působil jistou dobu jako tovaryš a mohl se tak spolupodílet na některých jeho zakázkách. V roce 1754 vstupuje na Akademii také Františkův bratr Josef Hirnle. Po příchodu na Moravu pracoval zejména v Kroměříži, kde vytvořil nejen řadu zakázek, ale také jedno ze svých nejlepších prací, náhrobek biskupa Leopolda Eghka,¹⁹⁹ jež je provedený v intencích klasicizujícího

¹⁹⁸ Marie Schenková – Jaromír Olšovský, *Barokní malířství a sochařství ve východní části českého Slezska*, Opava 2004, s. 113: „Svou tvorbou má blízko k dílu Františka Ondřeje Hirnleho, s nímž rovněž často spolupracoval, a zejména k činnosti Johanna Schuberta, s nímž sice sdílel obdobné, barokně klasicistní zaměření a totožná dekorativní schémata, jehož však předčil přesvědčivostí svých kompozičních vzorců, vyvážeností svého díla a výraznou sochařskou kvalitou.“

¹⁹⁹ Leopold Bedřich Eghk se narodil dne 14. května 1696 v Hamburku. Vystudoval filozofii v Olomouci a později v Římě. Po návratu ze studií se stal děkanem a farářem v Mohelnici. Od roku 1722 působil jako kanovník v Olomouci. V roce 1750 se stal generálním vikářem olomoucké diecéze a biskupským oficiálem. Roku 1758 byl zvolen olomouckým biskupem. Během svého života se postaral o rozsáhlou obnovu kroměřížského biskupského zámku. Zemřel roku 1760 a podle svého přání byl pochován v kroměřížském kolegiálním kostele sv. Mořice, kde mu byl postaven honosný náhrobek.

donnerovského proudu. Bezpečně je Hirnle doložen v Kroměříži dne 8. srpna 1759, kdy křtí svého syna Antonína Františka. Na počátku 60. let se tady usadil a založil dílnu. Byl zaměstnán jak biskupskými zakázkami, tak zejména výbavou kostelních interiérů. Mezi jeho tvorbu se řadí například výzdoba kostela sv. Trojice ve Fulneku, kde se na interiérovém vybavení podílel se sochaři Václavem Böhmem a Janem Schubertem či výzdoba farního kostela sv. Jakuba v Kostelci na Hané. Pro jeho sochy jsou charakteristická štíhlá, protáhlá těla, s vertikálně řasenou drapérií. Hlavy jsou menší a posazeny na delších krcích. Jeho andělské postavy se v některých dílech podařilo přiblížit Fritschovskému pojetí. Což je patrné zejména v Horní Moštěnici nebo v Kojetíně. Boční oltáře s adorujícími anděly v kostele Nanebevzetí Panny Marie přisoudil Josef Dostál Fritschovi.²⁰⁰ Andělské postavy na oltářích sv. Ondřeje Avelinského a Františka Xaverského [78] však nesou charakteristické Hirnlovy znaky. Přiblížil se mu pouze v kompozičním pojetí, kdy použil dvojici andělů nesoucích obraz, jak je například možné spatřit ve Fritschově holešovské výzdobě. Andělské postavy jsou nápadně protáhlé postavy, klečící nepřítomně na volutovém zakončení oltářní architektury. Hlavy charakterizuje výrazný nos, stejně jako u Fritsche, nicméně v Hirnleho pojetí je méně vyvážený vzhledem k drobným a protáhlým hlavám a užším očím. Výrazy andělů jsou jakoby prázdné, postrádají citovou složku. V kojetinském kostele Nanebevzetí Panny Marie vytvořil Hirnle sochy na hlavním oltáři a bočních oltářích vyjma oltáře sv. Barbory a oltáře sv. Jana Nepomuckého, jejichž

²⁰⁰ Viz. pozn. 112

výzdobu provedl Gottfried Fritsch. Na bočních oltářích Povýšení sv. Kříže [79] a sv. Valentina přidržují obrazy andělské postavy polosedící na volutových soklech. Ve svém díle se Hirnle snaží přiblížit opět Fritschovi. Andělské postavy jsou jemně zpracované. Hirnle si pohrál s jednotlivými detaily. Obličej andělů jsou jemné, stejně jako traktace látky, která je subtilně uchopena. Obličej jednoho z andělů připomíná z frontálního pohledu spíše dívčí tvář. Na ústech je znatelný úsměv, který dodává tváři nádech citového pohnutí. Drapérie ve vertikálních záhybech splývá k zemi. Proti těmto půvabným andělům působí dvojice sedících figur na hlavním oltáři poněkud nepřírozeně. Jejich těla jsou víc protáhlé. Tyto spíše statné jinochy použil na bočním oltáři Povýšení sv. Kříže, kde oba klečí na volutách. Anděl na levé straně se dívá směrem k divákům, zatímco anděl po pravé straně je vidět z profilu. Hlavu má skloněnou a pravou ruku si klade na hrud'. Jeho tělo je propracované zejména v bederní části, kde koresponduje s rouškou, do které je zahalen. Než uzavřu Hirnlův život, pozastavím se chvíli u cínového náhrobku biskupa Eghka [80]. Je umístěný přímo naproti náhrobku kardinála Schrattenbacha, jež je dílem Zahnerovým. I když v minulosti byl i tento náhrobek přičítán Hirnlovi. Náhrobek biskupa Eghka je tvořen masivním soklem členěným vpadlými poli. Barevně je řešen černým a nahnědlým provedením mramoru. Po stranách jsou volutová křídla, na nichž spočívá, stejně jako na soklu konkávně projmutý nástavec, v jehož středu se do výšky zvedá černý obelisk. Před ním u černého klekátka, na kterém spočívá polštář s otevřenou knihou, poklekává biskupova postava, jehož ruce jsou na hrudi překříženy.

Hlava je skloněna lehce dopředu. Nese portrétní biskupovy rysy. Postava našla přímou paralelu v Donnerově soše Imricha Esterházyho, jež je umístěna v nice v kapli sv. Jana Almužníka v dómu sv. Martina v Bratislavě. Po levé straně za biskupem je rokajová kartuš se zlaceným erbem a insigniemi. Přidrží ji sedící putto. Pod postavou biskupa spadá na sokl drapérie s třásněmi, zpracovaná v jemných záhybech. Na pravé straně vedle klekátka sedí putto, jenž si utírá kapesníkem slzy. V levé ruce drží zlomenou pochodeň. Obelisk je částečně zahalen do splývavé drapérie, na jejímž vrcholu spočívá dekorativní váza s hořícím plamenem. Na obelisku je po levé straně umístěna třetí figurka putta ukazujícího k biskupově postavě. Pod figurální složkou je na soklu připevněna kartuš s latinským nápisem a chronogramem. Hirnle vtiskl na biskupův podpatek svoji signaturu s tadem.

Původně byla zakázka zadaná vídeňskému sochařovi Johanovi Georgovi Dorfmeisterovi (1736-1786). Koncem roku 1759 měl na požadavek biskupa vyhotovit model náhrobku, což vyplývá z Dorfmeisterovy vlastní biografie. Model náhrobku biskupovi odevzdal, než však došlo k realizaci, biskup zemřel a olomoucká kapitula oslovila o deset let staršího Hirnla. František Hirnle pro Eghkův náhrobek zhotovil na základě staršího nákresu vylepšený model, který byl spolu s rozpočtem předložen biskupu Maxmiliánu Hamiltonovi. Bohužel nevíme, nakolik se Hirnlův model shodoval s Dorfmeisterovým návrhem.²⁰¹

²⁰¹ *Náhrobek olomouckého biskupa Leopolda Eghka z chrámu sv. Mořice v Kroměříži. Restaurování 2001-2004.* Olomouc 2004, s. 15: „Vzhledem k vyváženosti kompozičního řešení i jistému podání figurální výzdoby je možnost, že autorem návrhu realizovaného náhobku byl sám Hirnle, daleko pravděpodobnější, než alternativa, že by pracoval podle modelu svého mladšího spolužáka“.

V blízkosti Eghkova náhrobku stojí nepochybně model náhrobku Maxmiliána hraběte Hamiltona. Model je dnes součástí sbírky Vlastivědného muzea v Olomouci. Náhrobek měl být zhotovený z mramoru a sochařská výzdoba by byla litá z cínu či olova. Měl se tyčit v kostele sv. Anny v Olomouci, nebyl však uskutečněný. Model spadá do počátku 70 let a auorem je patrně vídeňský sochař. Stejně jako v případě Eghkova náhrobku, vychází model z Donnerovy postavy Imricha Esterházyho.

9.3. FRANTIŠEK KOHL (1711-1766)

František Kohl pocházel ze sochařské rodiny. Narodil se dne 1. března 1705 v Kuksu. Jeho otcem byl pražský sochař Jan Bedřich Kohl (1681-1736), autor sochařských prací pro pražskou Loretu.²⁰² Josefa Františka Kohla nechali pokřtít dne 30. července 1705. První zkušenosti se sochařskou tvorbou získal pravděpodobně přímo u svého otce. Stal se jedním ze spolupracovníků Georga Raphaela Donnera.²⁰³ Tři roky po jeho smrti se František dne 17. února 1744 oženil s Donnerovou vdovou. Nevíme přesně, jaké práce v jeho dílně provedl, ale nejspíše vypomáhal při realizaci sousoší Piety v Gurku a také vytvořil několik bust pro chórové lavice, které byly určeny pro dóm sv. Martina v Bratislavě. Mezi první samostatné práce se řadí výzdoba pro zámeckou kapli v Schönbrunu. Z jeho ruky pochází figurální plastika pro hlavní oltář a rovněž dvě sochy z olova nacházející se ve výklencích. Schönbrunská

²⁰² Vytvořil erb nad vchody nesený dvěma anděly, kamenné sousoší sv. Felixe z Kantalicie před Madonou. Sousoší je umístěné na nároží loretského průčelí. Protějšek soše tvoří nárožní plastika sv. Jana Nepomuckého.

²⁰³ „V pozůstalostních aktech Rafaela Donnera uvádí se po jeho smrti dne 17. února r. 1741 bývalý pomocník zesnulého pan František Kohl“: Florian Zapletal, *Rozséváči*, cit. v pozn. 101, s. 7.

práce se datuje kolem roku 1744. Miloš Stehlík do Kohlovy vídeňské tvorby řadí náhrobek Leopolda Windischgrätze a Antonie Kevenhillerové z roku 1746. Nachází se na severním pilíři v lodi benediktinského kostela ve Vídni.²⁰⁴ Alegorické figury žen na náhrobku mají svým pojetím blízko k andělům vytvořeným pro dubský oltář.²⁰⁵ Po vídeňské etapě se přesouvá na Moravu, kde přebírá zakázku na výzdobu kostela Očišťování Panny Marie v Dubu nad Moravou. Jak jsem uvedla v kapitole týkající se Bohumíra Fritsche, Kohl se nedržel zcela Fritschova projektu, poněvadž výzdobu značně zredukoval. Mohutná oltářní architektura rozvinutá na konkávním půdorysu je složená z masivní podnoži, na které spočívají kanelurované sloupy s kompozitními hlavicemi. Po stranách ústředního obrazu Očišťování Panny Marie, který namaloval brněnský malíř Josef Stern (1716–1775) je dvojice pilastrů. Vrchol oltáře tvoří baldachýnový závěs, jež je po stranách doplněn volutovými křídly. Změna se týkala zejména v omezení figurální výzdoby. Vnější strany oltáře Kohl ozdobil dekorativními vázami a vedle nich před sloupy umístil dvě stojící andělské figury. Vázy jako součást oltářní výzdoby se u Donnerovců neobjevuje poprvé. Rakouský mistr rovněž v případě hlavního oltáře pro dóm sv. Martina v Bratislavě použil dvojici váz mezi sloupy. Ty byly pravděpodobně také u hlavního oltáře pro poutní kostel v Mariance. Kohl dekorativní prvek váz opakoval následně v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Kroměříži, která je

²⁰⁴ Viz pozn. 110.

²⁰⁵ Ibidem, s. 334: „Durch den Charakter unrer gesamten plastischen Formung, im Detail dann durch die Auffassung einer bewegungsmässig sparsam zum Ausdruck gebrachten Kation, durch das Verhältnis der spärlichen Drapérie zu dem Körper, schliesslich durch die Physiognomie der Köpfe, die einen fast verträumten Blick besitzen, antizipieren diese allegorischen Figuren bei den Wiener Benediktinern die Engel vom Hochaltar in Dub, die vier Jahre nachher von Kohls Hand hervorgegangen sind.“

v podstatě obměnou dubského oltáře. Postava dubského anděla na levé straně je otočená čelem k nám [81]. Stojí v kontrapostu s volnou pravou nohou. V rukou přidržuje kadidlo. Je zahalený do drapérie, která splývavě spadá v dlouhé klikatce k zemi. Horní část trupu je odhalená. Oválná užší hlava anděla kontrastuje s mohutnější hrudí. Anděl na pravé straně je pootočen směrem k oltářnímu obrazu, kam také upíná svůj obličej. V levé ruce přiložené k hrudi drží loďku na kadidlo. Dlouhé perutě obou andělů kopírují horní část trupu. Ačkoliv se Kohl řadil mezi důležité Donnerovy následovníky stejně jako Fritsch, jejich pojetí figurální výzdoby je značně odlišné. V postoji jsou figury živější, působí na rozdíl od Fritschových soch reálně. Fritsch pojímá sochy jako oduševnělé bytosti téměř nadpozemského původu. Kohlova figurální složka v případě dubské výzdoby postrádá symetrii, která hrála ve Fritschově tvorbě důležitou roli. Gottfried komponoval sochy tak, aby byly vždy proti sobě v podobném postoji. Kohlovy andělské postavy jsou rozdílné. Zatímco jedna je natočena tak, aby zhlédla oltářní plátno, druhá je čelem k divákům a komunikuje s nimi. Rovněž drapérii uchopuje jiným způsobem. Je malebnější. Cípy látky zdobí dekorativní klikatka. Nicméně i Kohl si uchoval klasicizující pojetí lehké splývavosti látky k tělu. Postavy více odhaluje, aby vynikla fyziognomie těla. Proti Fritschovým, téměř ženským figurám, stojí Kohlovy postavy plné tvarů. S poněkud strohou netabulovou částí kontrastuje nástavec zdobený početným komparem andílčích hlav a figur obklopujících Boha otce se zeměkoulí, pod nímž je zády otočená postava anděla. Svatostánek před oltářem měl být podle plánu rovněž

z mramoru. Kohl ho provedl ve dřevě. Jan Michael Scherhauf (1724-1792) se podílel s Kohlem na řezbářské složce. Výzdobu bočních oltářů měl podle smlouvy z roku 1750 provést Ondřej Zahner. Vzhledem k datu úmrtí přebírá práci Kohl a posléze František Hirnle. Zahner stihl provést oltáře sv. Kříže a sv. Josefa. Oltář sv. Kříže se nachází vpravo v hlavní lodi před křtitelnicí. Obraz znázorňuje Kristovu smrt. Po stranách oltáře jsou andělské postavy držící Arma Christi. Jeden anděl drží kopí sv. Longina a protější přidržuje hůl s houbou namočenou v octě. Zahnerovy andělské figury, zejména na pravé straně anděl držící hůl, je velmi blízká postavě v anenském kostele v Holešově. Druhý Zahnerův oltář představující Smrt sv. Josefa, má po stranách dvě sochy svatých prosebníků. Kohlovou rukou vznikly obě postavy pro oltář sv. Valentina. Architektura oltáře je sestavena z retabula, ve kterém visí plátno se sv. Valentinem uzdravujícím nemocnou ženu. Nástavec je konvexně vypjatý s vybranou konchou zdobenou kazetami s růžicemi. Po stranách oltářního plátna stojí postavy sv. Cyrila a Metodě v biskupském rouchu. Proti Fritschovým tovačovským sochám jsou však strnulé a těžkopádné. Kohlovým dílem je také boční oltář sv. Jana Nepomuckého s postavami sv. Jana Křtitele [82] a sv. Jana Evangelisty [83] po stranách. Oltáře sv. Anděla Strážce a sv. Vendelína spolu s křtitelnicí jsou dílem Hirnlovým. Bezprostředně po výzdobě dubského chrámu nebo před jeho dokončením se ujímá prací na hlavním portále do kaple Bolestné Panny Marie v kolegiálním kostele sv. Mořice. Nástavec portálu osadil dvojicí štukových andělů. Účetní záznamy z let 1751-1755

dokládají s jistotou Kohlův podíl.²⁰⁶ Kolem roku 1752–1753 vznikala jeho vídeňská realizace pro kostel sv. Petra. Je autorem výzdoby průčelí, pro které zhotovil olověné alegorické figury Naděje, Víry a Lásky. Vrátil se rovněž k dekorativním vázám, které také použil v případě dubského oltáře. Výzdobu navíc obohatil o postavy puttů. Podle Floriana Zapletala vytvořil Kohl tuto výzdobu v roce 1751.²⁰⁷ Po dokončení této výzdoby se věnuje objednávkám hlavního oltáře farního kostela Nanebevzetí P. Marie v Kroměříži. Kohlovi byla přisouzená také výzdoba v zámecké kapli v Miloticích.

9.4. JOSEF WINTERHALDER ST. (1702–1769)

Josef Winterhalder st. pocházel ze sochařské rodiny. Narodil se dne 10. ledna 1702 v Vöhrenbachu.²⁰⁸ První kontakt se sochařskou technikou získal v otcově dílně. Než přišel na Moravu, podnikl studijní cestu se zastávkou v Mnichově, kde poznává dílo Egidia Quirina Asama (1686–1739). Odtud putuje do Vídně, kde přichází do styku s tvorbou Lorenza Mattielliho (1688–1748), patřícího k významným vídeňským sochařům. V letech 1726–1728 navštěvoval vídeňskou Akademii. S Donnerovou produkcí přichází poprvé do kontaktu patrně v Salzburgu, kam zamířil po dokončení svých studií na Akademii. Donner provedl ve dvacátých letech v zámku Mirabell výzdobu reprezentativního schodiště. Figurální složku provedenou na antický způsob, aplikoval do nik zasazených ve stěnách. Právě Winterhalderovy rané práce vytvořené pro premonstrátský

²⁰⁶ Miloš Stehlík, K Zahnerově a Kohlově tvorbě v Kroměříži, *Umění* 7, 1959, s. 58.

²⁰⁷ Viz pozn. 99, s. 7.

²⁰⁸ Martin Pavlíček, *Josef Winterhalder st. (1702–1769)*. Brno 2005.

klášter na Hradisku u Olomouce odkazují na salcburské plastiky.²⁰⁹ Do Olomouce přichází sochař roku 1729. Vstupuje do dílny olomouckého sochaře Jana Sturmera (1675–1729). Na Moravu doprovázejí Josefa také bratři Jan Michael (1706–1759), jenž vystudoval rovněž vídeňskou Akademii a Antonín Winterhalder (1699–1758). Antonínovým dílem je výzdoba zámecké kaple ve Velkých Losinách. Dvojice andělů po stranách obrazu se blíží Donnerovu odkazu.²¹⁰ V roce 1730 získal Josef objednávku na výzdobu předsálí prelatury na Hradisku v Olomouci,²¹¹ kam měl dodat šestici alegorických soch.²¹² Smlouva byla sepsána roku 1730, kdy se Marie Alžběta Sturmerová zavázala dodat alegorické Ctnosti. Realizací se ujal Josef Winterhalder st. Práce byla dokončena roku 1733. Personifikace byly určeny do předsálí v prvním patře prelatury. Jednotlivé sochy umístil do nik ve stěnách. Alegorie představují Víru, Naději, Lásku, Trpělivost, Statečnost a Střídmost. Jsou provedeny v mírně nadživotní velikosti v kameni. Stojící alegorie Víry [84] je zahalena do šatu, jež ve splývavých vertikálních záhybech spadají k zemi. Na hlavě má roušku sahající k ramenům. V levé ruce drží kalich se zářící hostií.²¹³

²⁰⁹ Miloš Stehlík, *O moravském sochařství*, cit. v pozn. 116, s. 10: „Jsou to v první řadě alegorie křesťanských ctností v předsálí prvního patra prelatury, z nichž figury Lásky a Umírněnosti se vyznačují Donnerovskou jistotou v pojetí své vnitřní stavby a ztlumením pohybové akce.“ Stehlík dále pokračuje: „...je zde už patrný náznak dalšího stádia Winterhalderova plastického citění, podmiňovaného uměleckým kontaktem s dílem malíře Paula Trogera.“

²¹⁰ Viz pozn. 208, s. 20.

²¹¹ Benediktinský klášter byl založený roku 1078. Za biskupa Jindřicha Zdíka vystřídali benediktiny premonstráti. Po třicetileté válce docházelo k postupné obnově komplexu. Roku 1679 se začalo s výstavbou nového konventu, který byl dokončen do roku 1730. Tímto rokem se může započít s výzdobou prelatury.

²¹² Viz pozn. 208, s. 44.

²¹³ Pavel Suchánek, *K větší cti a slávě. Umění a mecenát opatů kláštera Hradisko v 18. století*. Brno 2007, s. 57: „V pozvednuté levici drží atribut v podobě kalicha se zářící hostií, doplněný při restaurování v roce 2000, podle gesta rukou se však spíše zdá, že Víra oběma rukama původně držela velký kříž“.

V případě Víry se Winterhalder inspiroval Donnerovou sochou Rhei Silvie, která se nachází v jedné z nik mirabellského zámku. Podle Martina Pavlíčka jde „...o klíčové dílo sochařství 18. století na Moravě, neboť stejně jako je Donnerova salcburská realizace prvním projevem neoklasicismu v Záalpi, tak je Winterhalderova Víra jedním z prvních projevů tohoto nastupujícího stylu na Moravě“.²¹⁴ Ten se však v plném rozsahu projevil až příchodem Gottfrieda Fritsche na Moravu. Nejenže zde plně rozšířil „neklasicistní“²¹⁵ tendenci, ale také uzavřel přátelství s Winterhalderem. O tom nás informovala jedna nedochovaná kresba, na které byli zobrazeni dva muži u okna.²¹⁶ Naději představuje štíhlá ženská postava opírající se pravou nohou o kotvu, která stojí vedle ní. Pravou rukou kotvu přidržuje, zatímco na levé ruce spočívá vrána. Je oděna v šatu s bohatě řešenou traktací látky, která se kupí na bocích v miskovitých záhybech. Vlasy ženy jsou stočeny do drdolu a ozdobeny květem. Její pohled směřuje k třetí personifikaci Lásky, jež drží na svém pravém předloktí dítě. V druhé ruce má olivovou ratolest. Její hladké šaty splývají k zemi a kontrastují s pláštěm, který vytváří mohutný záhyb obtočený kolem jejího těla. Čtvrtou Ctnost představuje Statečnost oděnou ve zbroji a s přilbicí na hlavě [85]. V pravé ruce drží kopí a v levé se přidržuje štítu s dekorativní kartuší, který vidíme za postavou. Trpělivost je doprovázená beránkem, který polehává u její pravé nohy. Alegorie Trpělivosti je oděna do šatu, přes

²¹⁴ Martin Pavlíček, *Josef Winterhalder st.*, cit. v pozn. 208, s. 46.

²¹⁵ *Ibidem*, s. 25.

²¹⁶ Edmund Wilhelm Braun, *Winterhalder Josef (I)*, in: Ulrich Thieme – Felix Becker (eds.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Band XXXVI. Leipzig 1947, s. 86.

který má přehozenou tuniku s třásněmi. Plášť sepnutý pod krkem sponou se dělí na dva cípy, které se ovíjí kolem rukou a spadají k zemi. V pravé ruce před sebou přidrží meč. Na hlavě zdobí účes perly a pokrývka hlavy. Poslední personifikaci představuje Střídmost s nádobou v pravé ruce a pohárem v levé. Její splývavý šat zejména v dolní části přimyká k tělu a ukazuje štíhlou siluetu postavy. Její pohled směřuje k nástrovní fresce. Celek doplňují kamenné vázy a dvojice světlonošů na balustrádě schodiště, kterým se přichází do předsálí. Z předsálí se vstupuje do rozlehlého obdélného sálu, jehož strop je pokryt monumentální freskou vídeňského malíře Paula Trogera (1698-1762). Ústředním tématem fresky je Zázračného rozmnožení chleba. Winterhalder s Paulem Trogerem navázal nejen úzkou pracovní spolupráci, ale také dlouhodobé přátelství. Winterhalder doprovodil Trogerovu výmalbu dvojicí štukových sousoší po stranách hlavního vstupu. Jedná se o sousoší Samuela vítajícího Saula a protějšek představuje Setkání Davida s veleknězem Achímelelem. Obě sousoší jsou vkomponovány do nik. V sále nad krby se nacházejí dva rozměrné štukové reliéfy Přistání sv. Pavla na Maltě a Trojí zapření Krista. Celek uzavírají štukové alegorické reliéfy ve špaletách oken. Po výzdobě hradištské prelatury osazuje před prelaturou sousoší sv. Jana Nepomuckého. Od roku 1733 pracuje na sochařské výzdobě bočních oltářů farního kostela Neposkvrněného početí Panny Marie v Uherském Brodě. Před rokem 1740 podbíkl cestu do Drážďan, kde poznává produkci Balthasara Permosera (1651-1732). Z Permoserovy tvorby si Winterhalder odnesl nové pojetí drapérie. Po drážďanské cestě získal monumentální zakázku

na osazení soch v Náměšti nad Oslavou, kde měl dodat sochy pro most, špitální kostel a farní kostel. Náměšťská práce nese stopy vlivu Paula Trogera. Ve čtyřicátých letech byl Winterhalder zaměstnáván dominikány v Brně, před tím povedl podle Stehlíka dronou zakásku v Bratislavě. „*Kromě nevýznamné zakázky pro bratislavské milosrdné bratry . .*“²¹⁷ V kostele Milosrdných bratří v Bratislavě je světeckými sochami vyzdoben hlavní oltář. Slovenští badatelé přisuzují práci Gottfriedu Fritschovi, s čímž také souhlasím. V souvislosti s Winterhalderovou účastí v Bratislavě přišel Miloš Stehlík s novou informací týkající se výzdoby bývalého poutního kostela v Mariance. O tom jsem se ostatně zmínila v příslušné podkapitole. Pakliže by byl autorem obou poutníků a rovněž světeckých postav v kostele Winterhalder, nikoliv Fritsch, Gottfriedův podíl na sochařské Donnerově složce by se patřičně zúžil. Otázkou také tedy zůstávají torzálně dochované sochy pro výzdobu chrámu v Pésci, které Agházy přisoudila rovněž Fritschovi, avšak s otazníkem. Na Moravě provedl Winterhalder množství kvalitních zakázek, mezi které se řadí například výzdoba pro prelátskou kapli na Velehradě, výzdoba pro kostel sv. Mikuláše ve Znojmě či provedení hlavního oltáře u sv. Tomáše v Brně. Na konci šedesátých let odchází sochař do Vídně. Z Donnerova umění si Winterhalder osvojil komponování figurální scénérie před neutrálním pozadím, uzavření kompozice, vyrovnanost děje.

²¹⁷ Miloš Stehlík, *Sochařství vrcholného baroka na Moravě*, cit v pozn. 121, s. 523.

9.5.ONDŘEJ ZAHNER (1709-1752)

Sochař Ondřej Zahner se narodil dne 7. 6. 1709 v Ettershausenu. Sochařskému řemeslu se patrně vyučil u svého otce. Na Moravu přišel před rokem 1730 a stal se výraznou sochařskou osobností druhé čtvrtiny 18. století. Ondřej Zahner ve své tvorbě vstřebal mnoho proudů, nemnul ho ani klasicizující styl upřednostňovaný Donnerem a Fritschem. Klasicizujícího citění se dotkl v posledních letech svého života a to patrně díky poznání Fritschovy tvorby. Na Zahnerovo rané dílo působilo zpočátku bavorské prostředí, zejména sochařská produkce Egidia Quirina Asama. Možnost poznat tvorbu bavorských sochařů získal Zahner ještě během svých učenických let. *„Zahner se přiklonil, jak je patrné z jeho raného díla, k tamní sochařské linii, vyznačující se zjemnělostí formy, pro niž je význačné vytríbené formální podání a promyšlenost vnitřního náboje.“*²¹⁸ Tento vnitřní náboj se projevuje zejména v uchopení emocionálního zabarvení, jež se projevuje zejména ve výrazech tváří jeho protagonistů. Druhým podnětem k utváření osobitosti Zahnera bylo poznání tvorby Baldasara Fontany, jenž se přikláněl ve své tvorbě k italským vzorům. Patrně na něj působil i jeho švagr Jan Jiří Schaubberger, s nímž měl možnost několikrát spolupracovat. Těžiště Zahnerovy tvorby je v zakázkách provedených pro Olomouc. Snad jeho prvním dílem byla část oltářů tvořících vybavení interiéru olomouckého domu sv. Václava. Většina sochařských ukázek je v současnosti rozptýlena v blízkém okolí. Podobný osud postihla i jeho

²¹⁸ Miloš Stehlík, Slohová podstata sochařského díla Ondřeje Zahnera, *Opuscula historiae atrium studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis*, F 42, 1998, s. 9.

další významná práce pro olomoucký kostel Panny Marie na Předhradí. Na počátku 40. let se Zahner opět setkává pracovně se Schaubbergerem při výzdobě farního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Holešově, jenž byl roku 1741 vysvěcen a ve kterém také o několik let později pracoval Gottfried Fritsch. Zahner provedl křtitelnicí, boční oltáře Zvěstování Panně Marii, Ukřižování, sv. Josef a Panna Marie Bolestná. Kromě toho je také jeho dílem dvojice dřevěných světlonošů a Immaculata nad hlavním vchodem do kostela. Plastiky jsou charakterizovány jeho typickými znaky, kterým se Zahnerova tvorba odlišovala od ostatních, zejména je to poznat v obličejové typice. Tváře jsou komponovány do trojúhelníkového schématu. Figury jsou provedeny s lehkostí a technickou zručností, plně rozvinuté do prostoru. Ve tvářích se projevuje citové zabarvení.

Klasicizující prvek se projevil jak jsem se zmínila na začátku medailonu sochaře v posledních letech Zahnerova života, což se projevilo například na výzdobě určené pro farní kostel ve Zborovicích, jenž se zachoval ve fragmentárním stavu. Blízkost k Fritschově pojetí vykazuje bezesporu výzdoba trinitářského kostela sv. Anny v Holešově, kde vytvořil sochařskou výzdobu hlavního oltáře a bočních oltářů Panny Marie, sv. Kříže, Panny Marie Pomocné a sv. Petra z Alkantary.²¹⁹ Kostel byl vysvěcen roku 1748. Dvojice bočních oltářů sv. Kříže [86] a P. Marie s andělskými figurami klečícími na volutách oltáře byly připsány tvorbě Gottfrieda Fritsche a datovány rokem 1735.²²⁰ Nicméně na základě stylového rozboru je jisté, že

²¹⁹ Viz pozn. 215, s. 22, pozn. 37.

²²⁰ Viz. pozn. 102.

se jedná o Zahnera, jenž se při této práci inspiroval andělskými Fritschovými figurami v holešovské Černé kapli ve farním kostele Nanebevzetí Panny Marie. Adorující andělé jsou zobrazeni v podživotní velikosti. Ačkoliv si andělské figury ponechávají obdobné postoje a gesta, jež s oblibou používal Fritsch, prozrazují Zahnera jeho charakteristické znaky. Ty se projevují zejména v podání obličejů. Jeho figury si stále uchovávají citové zabarvení a hloubku, nicméně v jeho tvorbě se projevilo formální zklidnění. U andělských figur došlo také k posunu v pojetí šatu, který je podřízen tělesné funkci. Šaty obepínají postavu, jakoby byly mokré, traktaci látky zjemnil a omezil na minimum. Nejvíce se klasicizujícímu stylu přiblížil v kroměřížském kostele sv. Mořice, kde vytvořil v kapli Bolestné Panny Marie²²¹ náhrobek kardinála Wolfganga Haníbala Schrattenbacha [87]. Náhrobek nechal zbudovat jeho synovec František Antonín Schrattenbach. Na obdélníkovém soklu z černého mramoru spočívá tumba vykládaná třemi čtvercovými poli. Na tumbě je položený černý sarkofág. Mezi oběma tělesy je umístěna rokajová kartuš s vyrytým nápisem upomínajícím na zesnulého i objednavatele. Náhrobek doprovází bohatá sochařská štuková výzdoba. Po stranách tumby jsou umístěny dvě ženské postavy. Vpravo sedí truchlící žena, jež drží v levici kotvu. Na levé straně stojí postava s tabulkou a daty zemřelého. Její zrak směřuje na portrétní medailon. Horní sochařská část je komponována na pravé straně postavou opírající se o vyhasínající pochodeň, která přidržuje v kartušovém rámu

²²¹ Kapli Bolestné P. Marie v kostele sv. Mořice v Kroměříži nechal vybudovat kardinál Wolfgang Hanibal Schrattenbach roku 1730. Je postavena při severní boční lodi gotického chrámu.

spolu s puttem na pravé straně medailon s portrétem zesnulého. Pod medailonem je umístěná zeměkoule, pod níž se rozprostírá drapérie lemována třásněmi. Na levé straně od truchlící postavy s pochodní je sedící putto, jenž drží v ruce zlatený erb rodu s odznaky hodností kardinála. Náhrobek je podřízen důsledné pyramidální kompozici, na kterou nás navádí jednotlivé postavy. Stejně jako v annenském kostele i tady Zahner zahaluje postavy do šatů, jež postrádají barokní ráz záhybového členění. Drapérie je změkčená a zcela přilnutá k tělu, které obepíná. Změkčení je patrné i u obličejů, jež si stále ponechávají charakteristické rysy Zahnerovy obličejové typiky, jako je rovný nos v dolní části poněkud široký, menší hlavy, přesto došel zde k abstrahovosti tvarů. Vzorem k figurální složce posloužil nepochybně Mollův sarkofág Karla VI., jenž je umístěný ve Vídni v kapucínském kostele. Zahner mohl tento náhrobek poznat prostřednictvím grafického listu. Ke klasicizujícímu pojetí se přiklonil také v zakázce určené pro kostel Očišťování Panny Marie v Dubu nad Moravou, kterou kvůli smrti nedokončil.

9.6. JOHANN SCHUBERT (1743?-1792)

Do následovníků klasicizujícího Donnerovského proudu Florian Zapletal řadí také sochaře a štukatéra Johanna Schuberta (1743?-1792 Frýdek).²²² Jeho rozsáhlá práce se nachází hlavně na území severní Moravy, ale také v rakouské části Slezska, kde vytvořil své nejlepší zakázky. Stejně jako Václav Böhm i Schubert se naučil sochařskému řemeslu v dílně hranického sochaře Františka Gallaše. Z Hranic pak

²²² Viz pozn. 101, s. 19.

odchází do Vídně. Jeho jméno však není uvedeno v žákovských seznamech vídeňské Akademie, proto pravděpodobně navštěvoval ateliér některého z vídeňských sochařů. Stylová tvorba je blízká dílům Václava Böhma a Františka Hirnleho,²²³ se kterým spolupracoval například při výzdobě kostela Nejsvětější Trojice ve Fulneku, kde na fasádě osadil sochy evangelistů. S Hirnlem se podílel také při výzdobě interiéru kostela sv. Jakuba v Kostelci na Hané, kde od něj pochází výzdoba křtitelnice a dvě figury sv. Augustina a sv. Martina zasazené do nik. Se svojí dílnou se zaměřoval zejména na výbavu chrámových interiérů. Unikátní světskou zakázkou byla výzdoba zámku ve Slezských Rudolticích,²²⁴ která se však do dnešních dnů nezachovala. Jeho pozdní tvorba se přiklání ke klasicizujícímu názoru, což se projevilo zvláště ve zjednodušení a zploštění formy oltářní architektury. *„Zejména v Krnově a v Opavě dospěla jeho oltářní retabula užitými formami do polohy oproštěné jednoduchosti s přízdobou typického lousseizového ornamentálního dekoru.“*²²⁵ Jeho tvorba však zůstala podbarvená rokokovou malebností. Fritschovým oltářem v Černé holešovské kapli se inspiroval při výzdobě oltáře sv. Kříže v kostele sv. Jana Nepomuckého v Prostějově. Způsob jeho tvorby zůstal v dekorativním uchopení, jak je možné spatřit na postavě sv. Kazimíra, polského světce, jenž je uchopen v pokleku na volutě ve Fritschovské póze.

²²³ Marie Schenková – Jaromír Olšovský, *Barokní malířství sochařství ve východní části českého Slezska*, Opava 2004, s. 134.

²²⁴ Objednavatelem byl Albert hrabě z Hodic. Kromě interiérů, které byly vybaveny na způsob divadla, nechal hrabě vyzdobit také zámecký park, do něhož nechal vytvořit drobné architektury, jako byl například čínský chrám, poustevny, zříceniny atd.

²²⁵ Miloš Stehlík, cit. v pozn. 122, s. 110.

ZÁVĚR

Pochopení nejen díla Gottfrieda Fritsche, ale všeobecně klasicizující barokní linie, jež se na Moravě začala poprvé prosazovat ve třicátých letech 18. století v tvorbě sochaře Josefa Winterhaldera st., by nebylo dostatečně možné bez poznání díla Georga Raphaela Donnera, jenž se ve své tvorbě zcela odklonil od radikálního baroku, aby sáhl pro inspiraci k antickému a renesančnímu sochařství, kde našel oporu v Michelangelově díle. Jeho adorující andělé plné klidu a vznešenosti se stali vzorem v mnoha dílech určených pro chrámovou interiérovou výzdobu. Stejný ohlas našly také reliéfy, které komponoval s použitím několika úrovní, přes obrysovou linii, po téměř plasticky vystupující živé figury. Donnerův ohlas se šířil prostřednictvím jeho žáků. Vzhledem k tomu, že mnozí z nich vyučovali na vídeňské Akademii, stala se brzy hlavní šířitelem jeho odkazu. Z tvůrčího vídeňského prostředí přišlo na Moravu mnoho sochařů, v jejichž díle se spojovala domácí tradice s vídeňsky orientovaným směrem. Na Donnerovu složku navázal přímo Gottfried Fritsch, jenž ve své tvorbě důsledně aplikoval Donnerovy tendence.

Mým cílem bylo seznámit se důkladněji s tvorbou umělce, o kterém víme tak málo. Zaměřila jsem se hlavně na mapování celé jeho tvorby. Informace o sochařovi jsou kusé. Chybí nám archivní materiály. Vhodným začátkem by bylo objevení matriky narozených. Je nutné prozkoumat údaj, který uvedla Lila Matoušová ve svém medailonu. Bohužel se mi autorku nepodařilo vyhledat. Vzhledem k tomu, že vyšla nová publikace, v níž jsme informováni o Winterhalderově

autorství dvou soch pro bývalý kostel v Mariane, je tedy zapotřebí znovu zmapovat Fritschovu činnost v Bratislavě. Zároveň je třeba vypátrat více o tom, co se dělo před příchodem na Moravu, zda prošel sochařským školením a u koho. V diplomové práci jsem kromě Gottfrieda Fritsche uvedla také několik stručných medailonů dalších následovníků klasicizujícího směru, mezi které patří Václav Böhm, František Ondřej Hirnle, František Kohl, Ondřej Zahner a Josef Winterhalder st. Asi nejdůležitějším z nich je František Kohl, u něhož dosud postrádáme česky psanou monografii. Bylo by přínosné zmapovanou tvorbu Fritsche a Kohla postavit vedle sebe a sledovat odlišnosti v klasicizujícím Donnerově odkazu.

PRAMENY

Jan Petr Cerroni, *Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I-III*. Brno 1807, Moravský zemský archiv, fond G 12, sign. Cerroni I, inc. Č. 32-34.

NPÚ Brno, evidenční listy movitých a nemovitých památek, restaurátorské zprávy.

NPÚ Kroměříž, evidenční listy movitých a nemovitých památek, restaurátorské zprávy.

NPÚ Olomouc, evidenční listy movitých a nemovitých památek, restaurátorské zprávy.

Andreas Schweigel, *Abhandlung Bildenden Künste in Mähren*. Brno 1784, Moravský zemský archiv, fond G 11, Františkovo muzeum, inv. č. 196.

LITERATURA

Mária Aggházy, Neu entdeckte Werke G. R. Donners und seines kreises aus der Legend von Pressburg (Bratislava), in: *Acta historie atrium*, 1954, č. 1-2, s. 65-80.

Mária Aggházy, *Barockplastik in Ungarn*, Budapešť 1959.

Malcolm Baker, Georg Raphael Donner, *The Burlington Magazine*. 1993, vol. CXXXV, No. 1089, s. 845-846.

Pavel Balcárek, Rodinný archiv rotalů a vrbnů. Osudy jeho majitelů a písemností, in: *Studie muzea kroměřížska*. 1986, s. 41-66.

Elfriede Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien*, zv. I. - II., Wien - München 1980.

Kurt Blauensteiner, *Georg Raphael Donner*. Wien 1944.

Oldřich Blažíček, *Pražská plastika raného rokoka*. Praha 1946.

Oldřich Blažíček, K Donnerovu reliěfu studny Jákobovy, *Zprávy památkové péče*. 1955, s. 71-72.

Oldřich Blažíček, *Sochařství baroku v Čechách*. Praha 1958.

Joseph Hans Csákós, Donner - Spuren in Mariathal bei Pressburg, *Forum*, č.6, 1936, s. 169-170.

Claudia Diemer, *Georg Raphael Donner. Die Reliefs*. (disertační práce). Nürnberg 1979.

Gottfried Johann Dlabacz, *Allgemeines Künstler - Lexikon für Böhmen*. Praha 1815.

Josef Dostál, Barokní sochař Bohumír Fritsch a jeho práce na Přerovsku (příspěvek k soupisu jeho děl), *Zprávy vlastivědného ústavu v Olomouci*, č. 119, 1964, s. 19.

Georg Rapahel Donner. *Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst. Die Beiträge des im Juli 1993 von der Österreichischen Galerie im Belvedere veranstalteten Symposium. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Band 92 (Neu Folge Band LVI), 1996.

Katarina Fajglová, *Práce sochárskej dielne Ľudovíta Godeho pre Bratislavu*. Bakalářská práce, Olomouc 1999.

Adolf Feulner, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*. Wildpark - Potsdam 1929.

Petr Fidler, Georg Raphael Donner - Baudirektor und Architekt?, in: *Georg Raphael Donner. Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst Kongressakten Juli 1993*. Wien 1998, s. 149-164.

Simona Grabner - Michael Krapf - Almut Krapf-Weiler - Monika Mayer (eds.), *Georg Rapahel Donner 1693-1741*. Ausstellungskatalog. Wien 1993.

Bruno Grimschitz, *Georg Raphael Donner - Der Brunnen am Neuen Markt in Wien*. Stuttgart 1959.

Ernst Hawlik, *Zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnenden Künste in Markgrafthume Mähren*. Brünn 1838.

Michaela Hrčková, *Sochařské dílo Václava Böhma ve Frýdku - Místku*. Bakalářská diplomová práce, Olomouc 2009.

Bohumír Indra, Hlavní oltář Bohumíra Fritsche ve farním kostele v Lipníku nad Bečvou, *Časopis Slezského zemského muzea - B*, XXXVII, 1988, s. 180-189.

Bohumír Indra, Barokní sochy Ferdinanda Grosse, Conrada Spindlera a sochařské dílo Václava Böhma v Lipníku nad Bečvou a v Hranicích, *Časopis Slezského zemského muzea - B*, XXXIX, 1990, s. 33-52.

Bohumír Indra, Příspěvky k biografickému slovníku výtvarných umělců na Moravě a ve Slezsku, *Časopis Slezského zemského muzea*, série B, 42, 1993, s. 124-146.

Anna Jávora, Georg Raphael Donner als Unternehmen. Kollektive Monumentalwerke und Werkstattarbeiten, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. Wien 1996, s. 139-148.

Juraj Rafael Donner a Bratislava (1693 - 1741). Slovenská národná galéria, Bratislava november 1992 - apríl 1993. Bratislava 1992.

Alena Jůzová-Škrobálová, K problematice architektury hřbitova ve Střelkách, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, č. 10, F 5, 1961, s. 308-317.

Július Kálman, Sochy J. R. Donnera v Marianke, in: *Zborník SNG - Galéria 8. Staré umenie*. Bratislava 1984, s. 230-237, 285.

Magda Keleti, F. X. Seegen a Slovensko, *Vlastivedný časopis* XXX, č. 4, 1981, s. 141-142.

Magda Keleti, J.R.Donner, kamenné sochy z jeho diela v zbierkach SNG. *Slovenská národná galéria Bratislava*, 1982. Bratislava 1982.

Magda Keleti, Sochy z bratislavskej dielne J. R. Donnera v zbierkach slovenskej národnej galérie, in: *Zborník SNG - Galéria 8. Staré umenie*. Bratislava 1984, s. 239-249, 285.

Tomáš Knoz (ed.), *Morava v době baroka*. Brno 2004.

Juraj Kostka a kol., *Donner a jeho okruh na Slovensku*. Bratislava 1954.

Vlasta Kratinová, *Barok na Moravě*. Braha 1986.

Jiří Kroupa, *Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost 1770-1810*. Brno - Kroměříž 1987.

Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670-1790*. Rennes - Brno 2003.

Ivo Krsek - Zdeněk Kudělka - Miloš Stehlík - Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996.

Viera Luxová, Barokové sochárstvo. IX. Časť, *Krásky Slovenska* XLIX, 1972, č. 2, s. 74-75.

Maria Malíková, Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei, in: *Mitteilungen der Österreichischen galerie* 17, 1973, 61, s. 77-180.

Maria Malíková, *Juraj Rafael Donner a Bratislava*. Bratislava 1993.

Jaroslav Mahon, *Kroměříž*. Praha 1948.

Georg Kašpar Nagler, *Neues Allgemeines Künstler - Lexikon* IV, Linz 1837.

Náhrobek olomouckého biskupa Leopolda Eghka z chrámu sv. Mořice v Kroměříži. Restaurování 2001-2004. Olomouc 2004.

Ludvík Páleníček, *Za pochodní krásy*. Kroměříž 1945.

Jaroslav Pavelka, Účast Gottfrieda Fritsche na výzdobě kostela sv. Anny v Holešově, *Dílo*, roč. 30, 1939-40, s. 20-23.

Jaroslav Pavelka, *Chrám sv. Mořice v Kroměříži*. Praha 1946.

Martin Pavlíček, *Josef Winterhalder st. (1702-1769)*. Brno 2005.

František Václav Peřinka, *Vlastivěda moravská. Zdounecký okres*. Brno 1910.

František Václav Peřinka, *Vlastivěda moravská. Kroměřížský okres*. Brno 1911.

Anna Petrová - Pleskotová, Sochár a architekt Juraj Rafael Donner vo svetle nových poznatkov, *Ars*, 1969, č. 1, s. 163-166.

Anna Petrová - Pleskotová, Bratislavskí výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia, *Ars*, 1970, č. 1-2, s. 209-241.

Andreas Pigler, *Georg Raphael Donner*. Leipzig - Wien 1929.

Wilhelm Pinder, *Deutsche Barockplastik*. Leipzig 1940.

Mária Pötzl - Malíková, Die typologischen Wurzeln der Prager Pietá Georg Raphael Donners aus dem Jahre 1721, in: *Annales de la Galerie Nationale Hongroise*, 1991, s. 205-207.

Mária Pötzl - Malíková, Georg Raphael Donner: Sv. Martin a žobrák, *Pamiatky a múzeá*, č. 5-6, 1992, s. 28-30.

Mária Pötzl - Malíková, Donnerovský náhrobek Mikuláša Pálffyho v Malackách, *Ars*, 1999, č. 1-3, s. 147-160.

August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Bezeichnung*. VI. Band, Wien 1904.

Ottův slovník naučný, Praha 1893, VII, s. 839.

Václav Richter, Archivní příspěvky k dějinám barokní plastiky na Moravě, *Památky archeologické*, n. ř. 4-5 (1934-1935), s. 120-124.

Václav Richter, K dějinám hlavního oltáře na Vranově, *Akord V*, 1936, s. 65-72.

František Rosmael, der Friedhof in Střilek, *Mitteinlungen des mährischen Gewerbe Museum*, XV, 1897, 57-58.

Ivan Rusina, Renesančná a baroková plastika v Bratislave. Bratislava 1983.

Ivan Rusina, Pútné miesto Marianka (Mariathal), *Pamiatky a múzea*, 5-6, 1992, s. 54-59.

Ivan Rusina - Marian Zervan, *Životy svätých. Ikonografia*. Bratislava 1994.

Ivan Rusina a kolektiv, *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*. Bratislava 1998.

K. G. Saur, *Allgemeines Künstler Lexikon*, Band 28, Leipzig 2001; Band 45, Leipzig 2005; Band 56, Leipzig 2007.

Hans Sedlmayer, Raphael Donner. Ein Beitrag Österreichs zur europäischen plastik, in: *Epochen und Werke*, II, Wien - München 1968, s. 194-202.

Ingeborg Schemper - Sparholz, Ein Reiterdenkmal am Altar. Gedanken zum Pressburger Hochaltar von Georg Raphael Donner aus Anlass einer Gegenüberstellung zu Josef Stammels Hochaltar der Schlosskirche St. Martin bei Graz. *Famously Statuarius Josef Stummel 1695-1765*. (Ausstellungskatalog). Admont 1996, s.82-93.

Marie Schenková - Jaromír Olšovský, *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*. Opava 2001.

Marie Schenková - Jaromír Olšovský, *Barokní malířství a sochařství ve východní části českého Slezska*. Opava 2004.

Michael Schwarz, *Georg Raphael Donner. Kategorien der Plastik*. München 1968.

Michael Schwarz, Reliéfy kaplnky sv. Jána Almužníka od Juráka Rafaela Donnera - štýl a ikonografia, *Ars*, 1969, č. 1, s. 19-30.

Zdeňka Skořepová, *O sochařském díle rodiny Platzzerů. Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství*. Praha 1957.

Antonín Skřítek - Marie Skřítková, *Městečko Střílky*. Zlín 2001.

Antonín Skřítek - Marie Skřítková, *Městečko Střílky 2*. Brno 2005.

Lubomír Slaviček (ed.), *Josef Winterhalder d.j. (1743 Vöhrenbach - 1807 Znojmo)*. Langenargen - Brno 2009.

Jana Spathová, *Stavební a umělecké památky*. Velehrad 2002

Karel Stav, *Farní kostel v Kojetíně a jeho sochařská výzdoba*. Dizertační práce, Brno 1945.

Miloš Stehlík, K Zahnerově a Kohlově tvorbě v Kroměříži, *Umění VII*, 1959, s. 56-62.

Miloš Stehlík, Plastická výzdoba zámku v Slezských Rudolticích. Příspěvek k dílu Jana Schuberta. Dodatek 1. Václav Böhm. *Umění VII*, 1959, s. 157-165.

Miloš Stehlík, Výzdoba hlavního oltáře v Dubě nad Moravou, *Umění VIII*, 1960, s. 186-197.

Miloš Stehlík, Notizen zur Wiener Tätigkeit von G. Fritsch, Fr. Kohl und W. Böhm. *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity F 5*, 1961, s. 327-339.

Miloš Stehlík, *Střílky*. Brno 1964.

Miloš Stehlík, Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* F 19-20, 1975-1976, s. 23-39.

Miloš Stehlík, O moravském sochařství klasicizujícího baroka, *Uměleckohistorický sborník*. Brno 1985, s. 9-16.

Miloš Stehlík, Pohled na sochařství moravského baroku, in: Jan Bistřický (ed.), *Historická Olomouc a její současné problémy* V. Olomouc 1986, s. 151-161.

Miloš Stehlík, O podílu Vídně na sochařství klasicismu na Moravě, in: Jan Bistřický (ed.), *Historická Olomouc a její současné problémy* VI. Olomouc 1987, s. 217-227.

Miloš Stehlík, Sochařství vrcholného baroka na Moravě, in: Oldřich J. Blažíček - Mirjam Bohatcová - Běket Bukovinská..., *Dějiny českého výtvarného umění II/2*. Praha 1987, s. 510-539.

Miloš Stehlík, Sochařství pozdního baroka na Moravě, in: Oldřich J. Blažíček - Mirjam Bohatcová - Běket Bukovinská..., *Dějiny českého výtvarného umění II/2*. Praha 1987, s. 740-751.

Miloš Stehlík, Fritschův epilog, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* F 32-33, 1988-1989, s. 80-89.

Miloš Stehlík, Nepoznaní mistři Moravy Gottfried Fritsch, *Box pro slovo - obraz - zvuk - pohyb - život*, 1992, č. 1, s. 43-47.

Miloš Stehlík, Slohová podstata sochařského díla Ondřeje Zahnera, in: *Opuscula Historiae Artium*, F42, Brno 1998, s. 7-26. Miloš Stehlík, Georg Raphael Donner, in: *Barok v soše*. Brno 2006, s. 98-113.

Pavel Suchánek, *K větší cti a slávě. Umění a mecenáš opatů kláštera Hradisko v 18. století*. Brno 2007.

Karel Svoboda, *Dvě památky funebrálního umění na Moravě*, *Lidové noviny*, 5. XI. 1933.

Karel Svoboda, *Umění v dějinách města Lipníka nad Bečvou*, in: *Lipník nad Bečvou. Město a okres*. Vyškov 1933, s. 45-54.

Karel Svoboda, *Několik dokladů a poznámek k osobě a tvorbě sochaře Gottfrieda Fritsche*, *Časopis vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci* 48, 1935, s. 41-49.

Karel Svoboda, *Několik dokladů a poznámek k osobě a tvorbě sochaře Gottfrieda Fritsche*, *Časopis matice moravské*, roč. 60, 1936, s. 397-398.

Karel Svoboda, *Sochař Bohumír Fritsch a jeho výtvarné dílo v Holešově*. Brno 1951.

Eduard Šafařík, *Život a dílo sochaře Františka Hirnla*. Nepublikovaná disertační práce, Olomouc 1952.

Jiří Šírek, *Svědkové minulosti na Střední Hané*. Olomouc 2009.

Karel Šourek (ed.), *Umění na Slovensku*. Praha 1938.

Martina Šviková, *Náhrobek kardinála Schrattenbacha v kostele sv. Mořice v Kroměříži*. Bakalářská práce brněnské univerzity 2006.

František Táborský, *Naše hřbitovy. Krása našeho domova*, roč. III, 1907, s. 117-133.

František Táborský, *Morava umělecká. Moravská čítanka*. Praha 1907, s. 275-330.

Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců I*, Praha 1947-1950.

Ulrich Thieme - Felix Becker (eds.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Band IX. Leipzig 1913; Band XII. Leipzig 1916.

Hans Tietze, Die Friedhofanlage in Střilek in Mähren, in: *Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der kunst - und historischen Denkmale III*, F. V, 1906, s. 117-122.

Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art 1-36*, London 1996.

Irena Vízdalová, *Farní kostel Nanebevzetí P. Marie v Holešově*. Postupová práce, Olomouc 1996.

Zdeněk Wirth, Jos. Ant. Fritsch (+1770), plastika na hřbitově ve Střílkách. *Umělecké poklady Čech I*, Praha 1913, s. 32.

Zdeněk Wirth, Hřbitov ve Střílkách. *Umělecké poklady Čech I*, Praha 1913, s. 11.

Gregor Wolný, *Kirchliche Topographie von Mähren*. Brünn 1855-1863.

Florian Zapletal, *Moravský sochař Bohumír Fritz (Fritsch)*. Olomouc 1928.

Florian Zapletal, Ze sochařské výzdoby hřbitova ve Střílkách, *Časopis vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci XLIII*, 1930, s. 233-245.

Florian Zapletal, Z výtvarného baroku na Moravě (sochaři Gallaš, Böhm a Schubert), *Akord I*, č. 8, 1934, s. 6-8.

Florian Zapletal, První Fritschova práce na Moravě, *Akord I*, č. 9-10, 1934, s. 6-7.

Florian Zapletal, Portrét sochaře Fritsche, *Národní listy*, Praha, 5.1.1936.

Florian Zapletal, *Rozsévачi Donnerova sochařského umění na Moravě*. Přerov 1938.

Florián Zapletal, Náhrobek biskupa Egkha v Kroměříži, *Vlastivědný věstník moravský IX*, č. 1, 1954, s. 171.

Florian Zapletal, Tvůrci sochařského díla v chrámech Lipníka nad Bečvou, *Vlastivědný věstník moravský* X, 1955, s. 69-75.

Florian Zapletal, Akademický sochař František Hirnle v Kroměříži, *Rodné zemi*. Brno 1958, s. 188-196.

Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965.

SUMMARY

The Austrian sculptor Georg Raphael Donner brought a new orientation into the baroque sculpture of the first half of the 18th century. His classicism pieces of work inspired by antique, but also Michelangelo's work influenced not only sculptors that produced their work in Bratislava and Austria, but also in Moravia, where the Donner's follower, Gottfried Fritsch created his statues. What is considered to be the best Fritsch's work is the sculptural decoration of so called Černá kaple in the church "Nanebevzetí P. Marie" in Holešov, which was ordered by the duke František Antonín Rottal, and was completed in 1748. With his best work Fritsch followed compositionally one of the Donner's sculptural group, concretely the Pieta designed for dome in Gurk. Fritsch developed Donner's work into more idealized setting. The figural decoration in the church "Očišťování Panna Marie" in Dub na Moravě should have been his last work. However, because of his untimely death, the work was taken over by Fritsch's colleague and another Donner's follower - František Kohl. In Moravia we can register a classicism movement in the work of many sculptors, which was developed mainly after the half of the 18th century. Sculptors came into contact with the stream of classicism especially thanks to Viennese Academy, which became the main disseminator of Donner's bequest after his death. It was reflected not only in the final pieces of work by Ondřej Zahner, but also by Václav Bohm, František Hirnl and last but not least by Josef Winterhalder st.

SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Georg Raphael Donner: *Pohled na výzdobu předsálí a schodiště*, 1725-1729, Salcburk, zámek Mirabell. Foto: <http://austrian-lexikon.at>, vyhledáno 11. 04. 2010.
2. *Vstupní portál kaple sv. Jana Almužníka*, 1730-1731, Bratislava, dóm sv. Martina. Foto: Soňa Greplová.
3. Georg Raphael Donner: *Oltář sv. Jana Almužníka*, 1730-1731, Bratislava, dóm sv. Martina. Foto: Soňa Greplová.
4. Georg Raphael Donner: *Levý anděl z oltáře sv. Jana Almužníka*, 1730-1731, Bratislava, dóm sv. Martina. Foto: Soňa Greplová.
5. Georg Raphael Donner: *Pravý anděl z oltáře sv. Jana Almužníka*, 1730-1731, Bratislava, dóm. Sv. Martina. Foto: Soňa Greplová.
6. Georg Raphael Donner: *Pieta*, reliéf z predelly oltáře v kapli sv. Jana Almužníka, 1730-1731, Bratislava, dóm sv. Martina. Foto: Soňa Greplová.
7. Georg Raphael Donner: *Kristus na Olivetské hoře*, reliéf z predelly oltáře, 1730-1731, Bratislava, kaple sv. Jana Almužníka v dómu sv. Martina. Foto: Mária Malíková, *Juraj Raphael Donner*, Bratislava 1993.
8. Georg Raphael Donner: *Kladení do hrobu*, reliéf z predelly oltáře, 1730-1731, Bratislava, kaple sv. Jana Almužníka v dómu sv. Martina. Foto: Mária Malíková, *Juraj Raphael Donner*, Bratislava 1993.
9. Georg Raphael Donner: *Socha Imricha Esterházyho*, 1730-1731, Bratislava, kaple sv. Jana Almužníka v dómu sv. Martina v Bratislavě. Foto: Mária Malíková, *Juraj Raphael Donner*, Bratislava 1993.

10. Georg Raphael Donner: *Sousoší sv. Martina se žebrákem*, 1735, Bratislava, dóm sv. Martina. Foto: Soňa Greplová.
11. Georg Raphael Donner: *Sousoší sv. Martina se žebrákem*, detail, 1735, Bratislava, dóm sv. Martina. Foto: Soňa Greplová.
12. Georg Raphael Donner: *Kašna Providencie*, 1737-1739, Vídeň, Neu Markt. Foto: Sabina Grabner - Michael Krapf-Almut Krapf-Weiler - Monika Mayer, (eds.), *Georg Raphael Donner 1693-1741. Ausstellunkatalog*. Wien 1993.
13. Georg Raphael Donner: *Traun*, detail, 1737-1739, Vídeň, Neu Markt. Foto: Sabina Grabner - Michael Krapf-Almut Krapf-Weiler - Monika Mayer, (eds.), *Georg Raphael Donner 1693-1741. Ausstellunkatalog*. Wien 1993.
14. Georg Raphael Donner: *Pieta*, 1741, Gurk, dóm. Foto: Mária Malíková, *Juraj Raphael Donner*, Bratislava 1993.
15. Ľudvít Gode: *Kazateľna*, 1753, Bratislava, jezuitský kostel. Foto: Soňa Greplová.
16. Štefan Adam Steinmassler: *Sv. František Xaverský*, 1759-1761, Bratislava, jezuitský kostel, boční oltář. Foto: Soňa Greplová.
17. Jozef Gode: *Extáze sv. Františka*, 1776-1778, Bratislava, Slovenská Národná galérie. Foto: Soňa Greplová.
18. Gottfried Fritsch: *Oltář Panny Marie*, 1736, Bratislava, kostel Nejsvětější Trojice, Bratislava. Foto: Mária Malíková, *Juraj Raphael Donner*, Bratislava 1993.
19. Gottfried Fritsch: *Zachariáš*, 1736, Bratislava, kostel Milosrdných bratří. Foto: Soňa Greplová.
20. Gottfried Fritsch: *Jáchym*, 1736, Bratislava, kostel Milosrdných bratří. Foto: Soňa Greplová.

21. Gottfried Fritsch?: *Sv. Pavel Poustevník z bývalého hlavního oltáře v kostele v Mariance*, 1736, Bratislava, Slovenská Národní galerie. Foto: Soňa Greplová.
22. Gottfried Fritsch?: *Sv. Antonín Veliký z bývalého hlavního oltáře v kostele v Mariance*, 1736, Bratislava, Slovenská Národní galerie. Foto: Soňa Greplová.
23. Jan Mikuláš Moll: *Sarkofág císaře Karla VI.*, 1743, Vídeň, císařská krypta kapucínského kostela. Foto: Soňa Greplová
24. Balthazara Ferdinand Moll: *Náhrobek hraběte Jana Balthazara Onella*, po 1743, Bratislava, kostel Milosrdných bratří. Foto: Soňa Greplová.
25. Neznámý autor: *Portrét Gottfrieda Fritsche*, Tovačov, zámek. Foto: Soňa Greplová.
26. Gottfried Fritsch: *Hlavní oltář Anděla strážného*, 1739, Kostelec nad Černými Lesy, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Foto: Soňa Greplová.
27. Gottfried Fritsch: *Hlavní oltář Anděla strážného*, detail, 1739, Kostelec nad Černými Lesy, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Foto: Soňa Greplová.
28. Gottfried Fritsch: *Sv. Jáchym*, 1739, Kostelec nad Černými Lesy, kostel Nanebevzetí Panny Marie, boční oltář. Foto: Soňa Greplová.
29. Gottfried Fritsch: *Sv. Anna*, 1739, Kostelec nad Černými Lesy, kostel Nanebevzetí Panny Marie, boční oltář. Foto: Soňa Greplová.
30. Gottfried Fritsch: *Kazatelna*, 1739, Kostelec nad Černými Lesy, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Foto: Soňa Greplová.

31. Georg Raphael Donner – Gottfried Fritsch: *hlavní oltář v kostele Narození Panny Marie na Vranově*, rytina Josepha a Andrease Schmuzera podle kresby Jana Ondřeje Nevídala, 1740. Foto: Miloš Stehlík, *Osobitost moravského barokního sochařství*, in: Tomáš Knoz (ed), *Morava v době baroka*. Brno 2004.
32. Gottfried Fritsch: *Hlavní oltář*, 1739, Vranov u Brna, kostel Narození Panny Marie. Foto: Soňa Greplová.
33. Gottfried Fritsch: *Sv. Anna*, 1739, Vranov u Brna, kostel Narození Panny Marie. Foto: Soňa Greplová.
34. Gottfried Fritsch: *Sv. Jáchym*, 1739, Vranov u Brna, kostel Narození Panny Marie. Foto: Soňa Greplová.
35. Gottfried Fritsch: *Pravý anděl*, 1739, Vranov u Brna, kostel Narození Panny Marie, hlavní oltář. Foto: Soňa Greplová.
36. Gottfried Fritsch: *Hlavní oltář*, 1747–1748, Holešov, Černá kaple v kostele Nanebevzetí Panny Marie. Foto: Soňa Greplová.
37. Gottfried Fritsch: *Pravý anděl*, detail, 1747–1748, Holešov, Černá kaple v kostele Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář. Foto: Soňa Greplová.
38. Gottfried Fritsch: *Levý anděl*, detail, 1747–1748, Holešov, Černá kaple v kostele Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář. Foto: Soňa Greplová.
39. Gottfried Fritsch: *Panna Marie*, detail, 1747–1748, Holešov, Černá kaple v kostele Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář. Foto: Soňa Greplová.
40. Gottfried Fritsch: *Sv. Jan Evangelista*, detail, 1747–1748, Holešov, Černá kaple v kostele Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář. Foto: Soňa Greplová.

41. Gottfried Fritsch: *Kristus na Olivetské hoře*, 1747-1748, Holešov, Černá kaple v kostele Nanebevzetí Panny Marie. Foto: Soňa Greplová.
42. Gottfried Fritsch: *Anděl na levé straně*, detail, 1747-1748, Holešov, Černá kaple v kostele Nanebevzetí Panny Marie, oltář Krista na Olivetské hoře. Foto: Soňa Greplová.
43. Gottfried Fritsch: *Anděl na pravé straně*, detail, 1747-1748, Holešov, Černá kaple v kostele Nanebevzetí Panny Marie, oltář Krista na Olivetské hoře. Foto: Soňa Greplová.
44. Gottfried Fritsch: *Hraběnka Marie Cecílie Rottalová*, 1747-1748, Holešov, Černá kaple v kostele Nanebevzetí Panny Marie. Foto: Soňa Greplová.
45. Gottfried Fritsch: *František Antonín hrabě Rottal*, 1747-1748, Holešov, Černá kaple v kostele Nanebevzetí Panny Marie. Foto: Soňa Greplová.
46. Gottfried Fritsch: *Kazatelna*, 1748, Určice, kostel sv. Jana Křtitele. Foto: Soňa Greplová
47. Gottfried Fritsch: *Boční oltář sv. Barbory*, čtyřicátá léta 18. století, Kojetín, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Foto: Soňa Greplová.
48. Gottfried Fritsch: *Socha sv. Floriana*, 1747, Kojetín, náměstí. Foto: Soňa Greplová.
49. Gottfried Fritsch: *Socha sv. Vendelína*, 1747, Kojetín, náměstí. Foto: Soňa Greplová.
50. Ignác Cyraní z Bolleshausu – Gottfried Fritsch: *Pohled na hřbitov*, 1731-1743, výzdoba čtyřicátá léta 18. století, Střílky. Foto: Soňa Greplová.
51. Gottfried Fritsch: *Smuteční anděl*, čtyřicátá léta 18. století, Střílky, hřbitov. Foto: Soňa Greplová.

52. Gottfried Fritsch: *Váza s reliéfem Posledního soudu*, čtyřicátá léta 18. století, Střílky, hřbitov. Foto: Soňa Greplová.
53. Gottfried Fritsch: *Váza s reliéfem Pekla*, čtyřicátá léta 18. století, Střílky, hřbitov. Foto: Soňa Greplová.
54. Gottfried Fritsch: *Váza s reliéfem Smrti*, čtyřicátá léta 18. století, Střílky, hřbitov. Foto: Soňa Greplová.
55. Gottfried Fritsch: *Umění stavitelské*, čtyřicátá léta 18. století, Střílky, hřbitov. Foto: Soňa Greplová.
56. Gottfried Fritsch: *Putto s rouškou Veroniky*, čtyřicátá léta 18. století, Střílky, hřbitov. Foto: Soňa Greplová.
57. Gottfried Fritsch: *O jeho roucho metali los*, čtyřicátá léta 18. století, Střílky, hřbitov. Foto: Soňa Greplová.
58. Gottfried Fritsch: *Lenost a rozmařilost*, čtyřicátá léta 18. století, Střílky, hřbitov. Foto: Soňa Greplová.
59. Gottfried Fritsch: *Pýcha a lakomství*, čtyřicátá léta 18. století, Střílky, hřbitov. Foto: Soňa Greplová.
60. Gottfried Fritsch, *Putti s hroznem vína*, čtyřicátá léta 18. století, Buchlovice, zámecké nádvoří. Foto: Soňa Greplová.
61. Gottfried Fritsch: *Dvojice puttů v souboji*, čtyřicátá léta 18. století, Buchlovice, zámecké nádvoří. Foto: Soňa Greplová.
62. Gottfried Fritsch: *Sv. Florián*, 2. polovina 40. let 18. století, Oplocany. Foto: Soňa Greplová.
63. Gottfried Fritsch: *Sv. Václav*, 2. polovina 40. let 18. století, Tovačov, zámecký park. Foto: Soňa Greplová.
64. Gottfried Fritsch: *Sv. Cyril*, 2. polovina 40. let 18. století, Tovačov, kostel sv. Václava, hlavní oltář. Foto: Soňa Greplová.

65. Gottfried Fritsch: *Sv. Amand*, 2. polovina 40. let 18. století, Troubky, hřbitov. Foto: Soňa Greplová.
66. Gottfried Fritsch: *Sv. Valentin*, 2. polovina 40. let 18. století, Vrchoslavice, před farním kostelem. Foto: Soňa Greplová.
67. Gottfried Fritsch: *Kašna*, 2. polovina 40. let 18. století, Tovačov, zámecká park. Foto: Soňa Greplová.
68. Gottfried Fritsch: *Hlavní oltář*, 1748-1750, Lipník nad Bečvou, kostel sv. Jakuba Většího. Foto: Soňa Greplová.
69. Gottfried Fritsch: *Levý anděl*, 1748-1750, Lipník nad Bečvou, kostel sv. Jakuba Většího. Foto: Soňa Greplová.
70. Gottfried Fritsch: *Sv. Petr*, 1748-1750, Lipník nad Bečvou, kostel sv. Jakuba Většího. Foto: Soňa Greplová.
71. Gottfried Fritsch: *Sv. Pavel*, 1748-1750, Lipník nad Bečvou, kostel sv. Jakuba Většího. Foto: Soňa Greplová.
72. Gottfried Fritsch - František Kohl: *Hlavní oltář*, 1750, Dub nad Moravou, kostel Očišťování Panny Marie. Foto: Miloš Stehlík, Sochařství, in: Ivo Krsek - Zdeněk Kudělka - Miloš Stehlík - Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996.
73. Gottfried Fritsch, *Sv. Anna*, čtyřicátá léta 18. století, Tovačov, hřbitov. Foto: Soňa Greplová.
74. Gottfried Fritsch, *Sv. Šebestián*, čtyřicátá léta 18. století, Tovačov, hřbitov. Foto: Soňa Greplová.
75. Gottfried Fritsch: *sv. Juda Tadeáš*, čtyřicátá léta 18. století, Němčice nad Hanou, náměstí. Foto: Soňa Greplová.
76. Václav Böhm: *Oltář sv. Františka Xaverského*, 1766-1767, Lipník nad Bečvou, kostel sv. Jakuba Většího. Foto: Soňa Greplová.

77. Václav Böhm: *Oltář Krista na Olivetské hoře*, kolem 1773, Hranice na Moravě, kostel Stětí sv. Jana Křtitele. Foto: Soňa Greplová.
78. František Hirnle: *Oltář Františka Xaverského*, 60. léta 18. století, Horní Moštěnice, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Foto: Soňa Greplová.
79. František Ondřej Hirnle: *Oltář Povýšení sv. Kříže*, 2. pol. 18. století, Kojetín, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Foto: Soňa Greplová.
80. František Ondřej Hirnle: *Náhrobek biskupa Leopolda Eghka*, 1763-1764, Kroměříž, kaple Bolestné Panny Marie v chrámu sv. Mořice. Foto: Soňa Greplová.
81. František Kohl: *Anděl na levé straně hlavního oltáře*, 1750, Dub nad Moravou, kostel Očišťování Panny Marie. Foto: Soňa Greplová.
82. František Kohl: *sv. Jan Křtitel*, kol. 1750, Dub nad Moravou, kostel Očišťování Panny Marie, oltář sv. Jana Nepomuckého. Foto: Soňa Greplová
83. František Kohl: *sv. Jan Evangelista*, kol. 1750, Dub nad Moravou, kostel Očišťování Panny Marie, oltář sv. Jana Nepomuckého. Foto: Soňa Greplová.
84. Josef Winterhalder st.: *Víra*, 1730-1733, Hradisko u Olomouce, předsálí. Foto: Pavel Suchánek, *K větší cti a slávě. Umění a mecenát opatů kláštera Hradisko v 18. století*. Brno 2007.
85. Josef Winterhalder st.: *Statečnost*, 1730-1733, Hradisko u Olomouce, předsálí. Foto: Pavel Suchánek, *K větší cti a slávě. Umění a mecenát opatů kláštera Hradisko v 18. století*. Brno 2007.

86. Ondřej Zahner: *Oltář sv. Kříže*, před polovinou 18. století, Holešov, kostel sv. Anny. Foto: Soňa Greplová.

87. Ondřej Zahner: *Náhrobek Wolfganga Hanibala Schattenbacha*, po roce 1750, Kroměříž, kaple Bolestné Panny Marie v kostele sv. Mořice. Foto: Soňa Greplová.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Soňa Greplová
Katedra:	Dějiny umění
Vedoucí práce:	Mgr. Martin Pavlíček, Ph. D.
Rok obhajoby:	2010

Název práce:	Žáci a následovníci Georga Raphaela Donnera na Moravě
Název v angličtině:	The followers of Georg Raphael Donner in Moravia
Anotace práce:	Diplomová práce se zabývá životem a dílem sochaře Gottfrieda Fritsche, jehož tvorba byla ovlivněna prací vídeňského sochaře Georga Raphaela Donnera. Součástí práce jsou i medailony dalších sochařů tvořících v klasicizujícím pojetí, které rozšířil Donner.
Klíčová slova:	Georg Raphael Donner, Gottfried Fritsch, Klasicizující styl Vídeňská Akademie; polovina 18. století; Holešov, Bratislava; František Kohl
Anotace v angličtině:	The diploma thesis deals with the life and work of Gottfried Fritsch, whose sculptures were influenced by a Viennese sculptor Georg Raphael Donner. It also contains short biographies of other sculptors who followed Donner in his classicism style.
Klíčová slova v angličtině:	Georg Raphael Donner, Gottfried Fritsch, Classicism style Viennese Academy; half of the 18. century, Holešov, Bratislava, František Kohl
Přílohy vázané v práci:	Bez přílohy
Rozsah práce:	226
Jazyk práce:	Čeština