

BAROKNÍ OLTÁŘE FARNÍHO KOSTELA NEPOSKVRNĚNÉHO POČETÍ PANNY MARIE V UHERSKÉM BRODĚ

Lenka Melichová, *Seminář dějin umění, FF MU, Brno*

Na umělecké výzdobě farního kostela Neposkvrněného početí Panny Marie, který vznikl mezi léty 1717–1733, se výraznou mírou podílí vlámský malíř Peter van Roy, jehož plátna jsou zastoupena na třech bočních oltářích. Dále se zde setkáme s díly Josefa Winterhalder staršího a Františka Vavřínce Korompaye a pokusíme se znovu podívat na dataci jednotlivých oltářů.

Projekt kostela, stejně tak jako jeho pozdější stavba, souvisí s uklidněním poměrů na uherskobrodském panství. Sedmnácté století bylo ve znamení neustálého přechodu vojsk a plenění města. A po relativním zklidnění situace došlo k postupné obnově. Nejprve byl opraven starý farní kostel, následovala výstavba špitálu a pak i nového farního kostela a fary. V městském prostoru se objevují první sochařská díla. Přímo s projektem farního kostela souvisí i přechod patronátního práva z kroměřížské kapituly na majitele uherskobrodského panství Dominika Ondřeje Kounice, který se v této souvislosti roku 1704 zavázal vystavět nový kostel. Avšak kostel byl zbudován až v letech 1717–1733, kdy byl majitelem panství již jeho syn Maxmilián Oldřich Kounic – Rietberg. Chrám byl postaven podle plánů Dominika Martinelliho nebo vedoucího stavebního úřadu u Kouniců Georga Antonína Bitterpfeila, který si jakožto Martinelliho spolupracovník osvojil jeho styl.¹ Kostel byl vysvěcen 25. 10. 1733.

„*Vysokoblahorodý hrabě, milostivý pane! Z řádků Vaší Excellence, odeslaných mně s včerejším datem z Uherského Brodu [jsem seznal] opakovanou tužbu, aby bylo uděleno svolení k posvěcení onoho již plně vybaveného tamního krásného nově zbudovaného kostela...*“² Dopis, který byl odeslán z Olomouce 21. října 1733 hraběti Maxmiliánovi, nám říká, že kostel byl již plně vybaven. Otázku co kompletní vybavení znamenalo pro soudobého člověka se pokusím následně zodpovědět.

Halový interiér chrámu, rozdělen mohutnými pilíři na tři lodě, působí velmi prostorným dojmem. V bočních lodích se nachází celkem šest bočních oltářů, po třech na každé straně. Dominantou však zůstává hlavní oltář zasvěcený Neposkvrněnému početí Panny Marie. Mohutné sloupy retabula hlavního oltáře nesou obloukový tympanon se znakem Kouniců,³ nad nímž se tyčí volutový nástavec s holubicí Ducha svatého ve slávě. Po stranách sedí andělé se zlacenou drapérií.

Immaculata na hlavním obraze je oděna do bílého roucha s modrým pláštěm, který jí splývá po zádech a po levém boku utváří dekorativní drapérii. Marie „Tota Pulchra“ stojí na zemské sféře se srpkem měsíce a levou nohou přišlapuje hlavu hada, který je obtočen kolem zeměkoule. Atributy spojené s motivem Immaculaty jsou přejaty z Janova Zjevení (Zj 12, 1) – žena oděná sluncem, s měsícem pod nohama a s korunou dvanácti hvězd kolem hlavy, zde jsou hvězdy nahrazeny korunou královskou, kterou se jí chystá vložit na hlavu dvojice andělů.⁴ Obrazový typus Marie na hadu vyjadřuje její vítězství nad dědičným hříchem (Gn 3, 15) a v přeneseném významu byl hojně využíván v protireformaci jakožto vítězství církve nad kacířstvím. Což je zdůrazněno i zobrazením archanděla Michaela v pravém dolním rohu obrazu. Michael se svazkem blesků v pravé a štítem v levé ruce, s energicky rozmáchlým gestem pošlapává a vyhání hřích a herezi. Textové východisko zobrazení archanděla Michaela nacházíme opět u Jana ve Zjevení (Zj 12, 7–9). Po Mariině levé straně jsou tři andělé. Jeden anděl adoruje Immaculatu, další, více v pozadí, se sklání z oblaků směrem dolů. Třetí anděl drží v rukou medailon s Mariiným obrazem. Předobrazy výjevů v medailonech nacházíme v dřívějších zobrazeních Immaculaty, kde ji obklopují andělé se symboly Loretánské litanie.



František Vavřínek Korompay, Svaté příbuzenstvo.

formou reliéfu, jehož autor je Josef Winterhalder starší.⁷ V průběhu let se objevuje několik základních ikonografických typů Navštívení (L 1,39). Zatímco zpočátku probíhá návštěva zdrženlivě formou pozdravení z určité vzdálenosti, později dominuje typ objetí a polibku obou žen vycházející z ritu symbolického pozdravení pokoje.⁸ Na většině zobrazení tohoto tématu vidíme Alžbětu, jak přibíhá k Panně Marii, je pohybově aktivnější, zde je tomu ale naopak. Typy Navštívení se liší i v počtu asistenčních figur. Uherskobrodské setkání Panny Marie s Alžbětou probíhá v přítomnosti sv. Josefa. Sedí v levém dolním rohu reliéfu a zamyšleně hledí ven z kompozice, směrem k divákovi. Výjevu se účastní i několik puttů. V pravém dolním rohu na stupních podia sedí jeden s atributy poutnictví – mošnou a poutnickou holí. Další čtyři vidíme v oblacích nad scénou. Celá událost je zasazena do jemně provedené antikizující architektonické kulisy domu Zachariášova. Což nám umožní srovnání s jiným Winterhalderovým dílem, a to s reliéfy z hradiské prelatury, kde v slavnostním sále jsou obdobným způsobem zpracovány scény apoštola *Petra zapírajícího Krista*, *Přistání apoštola Pavla na Maltě* a skupina alegorií v okenních špaletách (1731–1733). I pozorující figuru můžeme v díle Josefa Winterhaldera spatřit už dříve a to v sousoší *Davidova přijímajícího chleby od Achímeleka*, které se nachází rovněž v prelaturě bývalého premonstrátského kláštera Hradisko u Olomouce.⁹

Na oltářní menze jsou uloženy ostatky sv. Fortunáta, které věnoval kostelu Maxmilián

Symbyly litanie Loretánské se ve spojení s Immaculatou v období vrcholného baroka objevují již méně, popřípadě je jejich počet redukován. Obraz je jasně barevný, na rozdíl od ostatních obrazů z bočních oltářů je provedený více v pastelovějším koloritu a je více prozářen světlem. Autor díla je neznámý, ale obraz pravděpodobně vychází z italské barokní malby, snad z benátského prostředí.⁵

Umělecké výzdobě jednotlivých oltářů, ani chrámu jako celku, se v dosavadní literatuře nikdo nevěnoval. Všeobecně se soudí, že kostel již při svěcení zdobilo šest bočních oltářů, přičemž jeden z nich byl v 19. století přestavěn. U této koncepce se zůstává i nadále a nově je většina sochařských děl interiéru připisována Josefu Winterhalderovi staršímu.⁶ Pokud se ale podíváme na jednotlivé oltáře pozorněji, zjistíme, že otázka jejich datování není zcela jednoznačná.

První oltář severní boční lodi je zasvěcený *Navštívení Panny Marie*. Jako jediný má ústřední motiv zpracovaný

Oldřich hrabě Kounic – Rietberg.¹⁰ Podle erbu v nástavci retabula se dá usoudit, že oltář fundoval někdo spřízněný s rodem Rietberg.¹¹ Kdo to však byl, nevíme. Ale nebyl to hrabě, neboť erb neobsahuje znak rodové větve Kouniců.¹² Ostatky sv. Fortunáta nemusely být primárně určeny právě pro tento konkrétní oltář, šlo o dar kostelu bez přímé vazby na místo umístění. V kronice brodských dominikánů čteme: „Toho roku [1733] dne 9. října bylo z Vídně do uherského brodu na císařských mezcích přeneseno tělo sv. Fortunáta mučedníka, které dostal darem nejjasnější a nejvznešenější pán, pan Maxmilián z Kounic, hrabě Svaté říše římské a nejvyšší hejtman moravský, od Svatého otce Benedikta XIII., z Řádu bratří kazatelů, a bylo uloženo v našem kostele. Ráno pak, tj. 10. října, bylo odneseno do domu nejjasnějšího pana hraběte.“¹³ Avšak samotný darovací akt mezi papežovým zplnomocněncem a hrabětem, proběhl bezmála o deset let dříve. O tom nás informuje pergamenová ostatková listina.¹⁴ O umístění v nově zbudovaném farním kostele se nedovídáme nic. Není tedy jisté, že ostatky byly umístěny na tomtéž místě jako nyní.

Shodnou architektonickou koncepci vidíme i na protějším oltáři sv. Kříže v jižní boční lodi. Temnosvitná malba kalvárie na retabulu představuje Kristovo ukřižování a pod křížem skupinu postav – Pannu Marii, sv. Jana Evangelistu na pravé straně kříže a sestru jeho matky Marii Kleofášovou, Marii, manželku Zebedea, Marii Magdalskou a ještě jednu ženu nalevo od kříže. V baroku je obvyklé užití spíše menšího počtu postav, popřípadě zobrazení Krista samotného. Od 15. století se ustavilo přesvědčení o historické správnosti užití čtyř hřebů k přibití korpusu. Variuje se držení Ježíšova těla, které je podmíněno momentem zobrazení. Typologickými obměnami prochází i asistenční postavy, zejména Panna Marie, neboť Tridentický koncil stanovil, že není vhodné, aby Panna Marie pod křížem projevovala drastickým způsobem svou bolest, aby plakala, či omdlévala. Podle soudobých teologů Panna Marie věděla o vzkříšení Krista, a tak projevy žalu byly vyhrazeny Máří Magdaléně.¹⁵ Na oblacích vedle uherskobrodského Ukřižovaného se vznášejí tři putti. Dva z nich zachytávají do Kristovu výtékající krev nádoby. Třetí se sepijatýma rukama vzhlíží k jeho tváři. Slunce v zatmění nám napovídá, že je zde zachycen moment Kristovy smrti. (Lk 23,44–46; Mk. 15,33; Mt 27,45–50). Ikonograficky se ale nejedná jen o samotný akt Ukřižování. Při levém dolním



Josef Winterhalder, st., Navštívení, 1733.



Neznámý autor, Immaculata, hlavní oltář.

malíř fresek, oltářních obrazů i portrétů. Těžiště jeho tvorby bude patrně na území dnešního Rakouska, ve Vídni se podílel na umělecké výzdobě Schönbornského paláce. Na Moravě pracoval roku 1733 pro hraběte Sinzendorfa v Židlochovicích, byl jeho uměleckým poradcem při výzdobě nově přebudovávaného zámku, k jehož výmalbě i sám přispěl.²⁰ Dále jeho dílo nacházíme u knížete Liechtensteina ve Valticích a možná pracoval i pro Qustenberka v Jaroměřicích.²¹ Archivně máme doloženu Royovu návštěvu ve Slavkově, která proběhla v červenci roku 1733. Antonín Jirka se domnívá, že tato návštěva souvisí s objednávkou pláten pro uherskobrodský kostel a klade ji do přímé souvislosti s Maxmiliánem Kounicem jako zadavatelem obrazů.²² Ale ani jeden z oltářů s Royovým plátnem nenese erb Maxmiliána Kounice jako donátora.

Rodový znak umístěný na oltáři sv. Kříže patří Janu Zikmundu von Waldstätten. Jeho podobu můžeme vidět i na náhrobní desce na epištolní straně presbytáře. Jan Hájek s přídomkem Waldstätten byl ve službách Dominika Ondřeje Kounice, tedy otce Maxmiliána Kounice, jako jeho osobní tajemník a později jej jako říšský sekretář doprovázel při jeho diplomatických misích do Holandska. V roce 1701 byl povýšen do rytířského stavu a je velmi pravděpodobné, že v úzkém spojení s Kounicí setrval i po smrti Dominika Ondřeje. Zemřel ve Vídni 1. ledna 1737 a byl pohřben ve farním kostele v Uherském Brodě. Jan Zikmund Hájek je na tomto oltáři prezentován coby jeho donátor. V této souvislosti se nabízí myšlenka, že to byl právě on, člověk, který se pohyboval ve Vídni v prostředí císařského dvora, kdo inicioval objednávku Royových pláten.

Vedlejší oltář, tedy druhý v jižní boční lodi, má o něco méně reprezentativní retabul než oba předchozí. Na něm umístěný obraz vychází opět z ruky Petra van Roye a předsta-

okraji obrazové plochy vidíme už poněkud nezřetelně hadí hlavu s jablkem hříchu v tlamě. Jím je zdůrazněna vykupitelská úloha Kristovy smrti. Zajímavé je barevné pojetí inkarnátu. Zatímco Kristus a truchlíci ženy jsou v mrtvolně bílém tónu, Jan Evangelista má přirozenou barvu těla.

Obraz je dílem Petra van Roye. Vlámský malíř zmiňovaný v letech 1683–1738 patří k umělcům, jehož práce není ještě probádaná.¹⁶ V letech 1683–1684 se učil u Jana van Helmonta (1650 – po 1714) v Antverpách a v letech 1706–1738 je doložen jako císařský komorní malíř ve Vídni,¹⁷ kde u něj určitou dobu pobýval Franz Anton Maulbertsch.¹⁸ V literatuře se můžeme setkat s názorem, že Peter van Roy byl Maulbertschovým učitelem, avšak případný vliv na Maulbertschovu tvorbu nemůžeme prozatím pro nedostatečnou znalost Royova díla dokázat.¹⁹

Peter van Roy je uváděn jako

vuje sv. Barboru. Žena bledého inkarnátu, je oblečena do bílých šatů a modrého pláště. Zbožně a odhodlaně upírá pohled k nebi, zatímco její rozhořčený doprovod v čele s otcem Dioskurem se jí chystá usmrtit za to, že se skrze kněze Origena z Alexandrie seznámila s křesťanským učením, a že odmítla uctívat pohanské bohy.²³ Na scéně jsou přítomny všechny důležité osoby mající podíl na její mučednické smrti. Služebníci, kteří na příkaz Dioskura stavěli věž, Martinus, soudce a místodržící, který po mnohém mučení odsoudil Barboru k smrti, i jeho služebník, jenž před tím na jeho rozkaz vlácel Barboru za vlasy. Pozemské scénérii asistují dvojice andělů a několik puttů. Jeden z andělů slétá směrem k Barboře, v pravé ruce drží mučednickou palmu a levou rukou se chystá korunovat světící vavřínovým věncem. Druhý z dvojice drží kalich s hostií a významně na něj poukazuje druhou rukou. Hostie je výrazným zdrojem přímého světla na obraze.



Oltář Panny Marie Lurdské, přestavba, 1881.

Na protějším oltáři zasvěceném sv. Josefu vidíme opět obraz od Petra van Roye. Představuje *Smrt sv. Josefa*. Josef leží na lůžku, tvář obrací ke Kristu, který jej drží za ruku a druhou ukazuje vzhůru k nebeskému otci. U lůžka, u Josefových nohou, pokleká v modlitbě anděl. Diagonálně položené tělo sv. Josefa kompozičně vyvažuje vertikála, kterou tvoří po jeho levé ruce stojící Panna Marie. Gesta a pohled směřuje k nebi, tím výrazově spojuje dolní – pozemskou scénu s horní – nebeskou představující Boha Otce, holubici Ducha svatého a skupinu puttů s liliemi, symboly čistoty. Takto utvořená diagonála je do levého dolního rohu protažena díky košíku s tesařským náradím. Tento prvek jednak dotváří kompozici, ale zároveň ujasňuje i otázky ikonografické. Předměty v košíku jsou Josefovy atributy. Za lůžkem můžeme spatřit ještě další dvě postavy. Jde pravděpodobně o anděly. Ikonografické téma *Smrti sv. Josefa* nabylo v době baroka na významu. Od 17. století je obrazové pojetí jeho úmrtí spojeno s Josefem coby patronem dobré smrti. Zvlášť vyjádřeno vztahem Krista a umírajícího Josefa.²⁴

Jen hypoteticky můžeme usuzovat donátory předchozích dvou oltářů, neboť se prozatím nepodařilo přiřadit erby nad obrazy konkrétním osobám.²⁵ Jde o osoby, které byly nepochybně v úzkém vztahu jak s Uherským Brodem, tak s hrabětem Maxmiliánem Oldřichem.

Všechny tři van Royovy plátna jsou poměrně tmavá. Z nehlubokého temnosvitného prostoru vystupují ozářené postavy přímým světlem, jehož zdroj je mimo obraz. Vyskytující se zdroj světla na obraze, jako například slunce na Ukřižování, svatozář Boha Otce



Peter van Roy, Smrt sv. Josefa, 1733.

Marii Lurdské, jehož patrocinium pochází z 19. století, resp. po roce 1881, kdy zakoupil v Paříži brodský děkan František Knapp sochu panny Marie Lurdské a sošku klečící Bernardety, které byly umístěny právě na tento oltář.²⁷

Pokud se ale podíváme na sokl retabula, můžeme v něm spatřit barokní tvary a na soklech sloupů erby Kouniců na levé a Rietbergů na pravé straně.²⁸ Centrální výjev, v současné době tedy jeskyni s Pannou Marií Lurdskou a klečící Bernardetou, nad nimiž se vznáší nápis: „*Já jsem neposkvrněné početí*“, nesou dva andělé. Oba andělé ve své barevnosti i zjemnělé modelaci jsou formálně zařaditelní spíše do 19. století, avšak jejich základ je barokní. Sochařská složka je doplněna o drobná oblaka s hlavičkami puttů. Nástavec nad oltářem je pojednán silně dekorativně bez vazby na architekturu oltáře, jeho zvlněné linie jsou nelogicky koncipované vzhledem k celku. Tato dekorativnost 19. století se projevila i na kartuších zmiňovaných

na obraze Smrti sv. Josefa, je omezen ve své působnosti, zář se velmi rychle ztrácí v okrových a hnědých tónech. Výjimkou je hostie na obraze sv. Barbory, jejíž zář osvětluje nejvrchnější část výjevu, ale ani zde není intenzita světla příliš velká. Malíř pracuje s ostrým světlem, hlubokým stínem a jasnými nelomenými barvami.

Všeobecně se má za to, že oltářní plátna od Petra van Roye nacházející se ve farním kostele byla zhotovena k roku 1733. Restaurátorské práce, které byly prováděny v letech 1968 – 1971, ukázaly, že všechna díla jsou signovaná, ale jen jedno datované. Podpis a dataci nalézáme na obraze Smrt sv. Josefa: „*Petrus van Roy fecit anno 1733*“. Umučení sv. Barbory nese dole uprostřed nápis „*P. van Roy*“ a Kalvárie „*P. van Roy fecit*“.²⁶ Signatury jsou okem nepostřehnutelné. Jestliže se tedy datace nachází na plátně druhého oltáře, dá se usoudit, že předchozí byl k témuž datu rovněž dokončen. A stejně tak i jejich protějšky v jižní lodi. Tím je výčet oltářů z doby svěcení u konce. Jak si dále ukážeme, zbylé dva oltáře jsou z pozdější doby.

Poslední dvojice oltářů se od předchozích odlišuje. V severní boční lodi je oltář v současnosti zasvěcený *Panně*

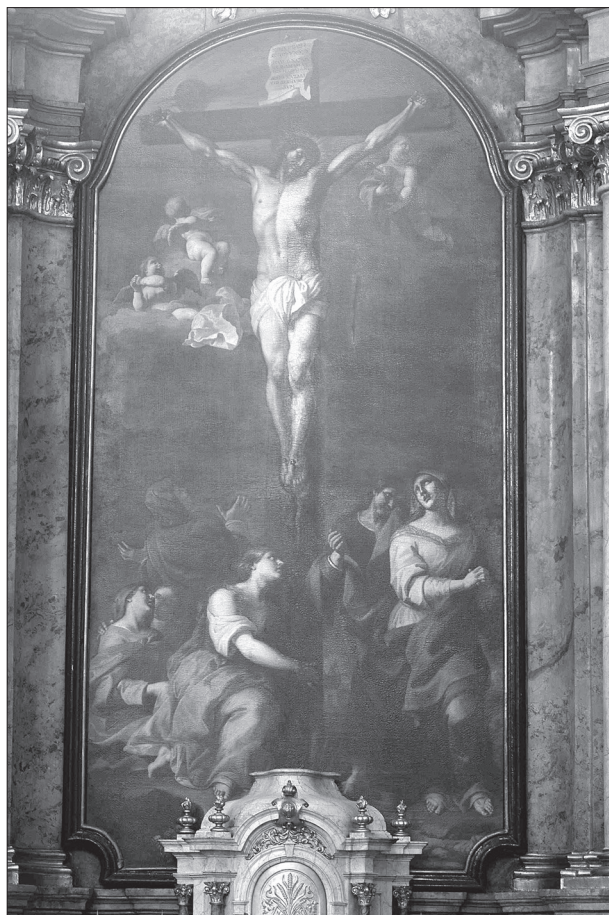
erbů a na jejich silné stylizaci. Zde představají mít úlohu reprezentativní a získávají roli dekorativní s odkazem na historii. Konkrétní prvek historie oltáře je tedy přetvořen a znovu použit, avšak se změnou své funkce.

V archivních pramenech se nám dochovaly útržky dopisů týkajících se stavebních záležitostí zámku ve Slavkově a kostela v Uherském Brodě, které adresovala hraběnka Marie Ernestina Františka rozená von Rietberg kouni-covskému stavebnímu řediteli Václavu Petruzzimu. V jednom dopise ze dne 2. 5. roku 1747 píše: „*Andělé, kteří drží obraz, přijdou dolů, až pod sloupy a všechno nahore a kolem obrazu chci mít z pozlacených úzkých lišt převázaných růžičkami na způsob mřížky na bílém mramorovém podkladu a žádnou jinou ozdobu a o tom jsem se s ním (tj. se sochařem) také dohodla.*“²⁹ A dále v některém z dalších listů, ze dne 15. 6. 1748 varuje Petruziho: „...*a když oltář, který dám některému zdejšímu znalci*



Peter van Roy, Sv. Barbora, 1733.

prohlédnout, nebude dobrý, trvanlivý a dokonale v souladu se smlouvou zhotovený, jsem také schopna dát tento oltář strhnout. [...]“³⁰ Tato slova se s velkou pravděpodobností vztahují právě k oltáři dnes zasvěcenému Panně Marii Lurdské. Pokud byli andělé součástí původního retabula, byli potom právě při renovaci v 19. století silně předěláni tak, aby namísto obrazu drželi více do prostoru předsazenou jeskyni s Pannou Marií. Pro tuto hypotézu svědčí fakt, že oltář je poslední v řadě, tedy jeho datace do poslední čtvrtiny čtyřicátých let je možná. Dále pro ni svědčí i ona reaplikovaná dvojice erbů, tedy jak erb hraběnky jakožto stavitelky, tak i erb jejího manžela označující, že oltář je věnovaný jeho památce. A částečně nám pro tuto tezi svědčí i dvojice andělů a, pokud si odmyslíme novodobé úpravy, určitá disproportionita oltáře vzhledem ke všem ostatním. Tu spatřuji zejména v subtilnosti sloupů. V 19. století došlo k přetvoření horní římsy a nástavce. Sloupy a pilastry retabula můžou být původní, k jejich změně nebyl důvod. Avšak otázkou zůstává střední, konvexně vyduťatá část pod dvojicí andělů. Jakoby napodobovala svatostánek. Tvarově je se soklem retabula neslučitelná, působí disharmonicky vzhledem k celku, ale i vzhledem k ostatním oltářům. Hypoteticky můžeme uvažovat, že barokní oltář v sobě obsahoval svatostánek, který by určoval právě takové postavení andělských figur. Přítomnost svatostánku mohla mít souvislost s častějšími bohoslužbami za hraběte, na jehož památku byl tento oltář vystavěn. Andělé, ačkoliv jsou výrazně upraveni v 19. století, přesto vykazují určitou formální podobnost s anděly u protějšího oltáře, především se skupinou, jenž prolamuje římsu.



Peter van Roy, Ukřižování, 1733.

můžeme číst: „*Ecce ... agnus dei*“. Další dva Kristovi příbuzní – Zachariáš a Jáchym jsou ztvárněni sochařsky. Zobrazení Kristových příbuzných se může rozšířit na mnoho figur. Přes Mariiny sestry a jejich muže až po jejich děti, popřípadě může přecházet do rodokmenu ve formě kořenu Jesse.³² Zde vidíme užší rodinu, nejznámější biblické postavy Kristových příbuzných. Dvojice andělů v pozadí přináší košíky s ovocem. Další andělé a putti spolu s holubicí Ducha svatého se vznášejí nad hlavami všech zúčastněných.

Retábl oltáře je jako jediný z uherskobrodského souboru doplněn sochařskou výzdobou i ve spodních partiích vedle sloupů. Obě sochy jsou polychromované. Zachariáš stojí na levé straně mírně za sloupem. V pravé ruce drží (měl držet) kadidelnici, jejíž váha je taky jedním z faktorů určující držení jeho těla. Protějšek mu tvoří socha sv. Jáchyma s košíkem holubic. Jáchym je komponován pro více pohledů. Obě sochy jsou oděny do bohaté a logicky utvářené drapérie, a zvláště u sochy sv. Jáchyma je drapérie velkoryse modelovaná.

Autorem sochařské výzdoby je Josef Winterhalder st. Martin Pavlíček mu připisuje všechny sochy na tomto oltáři, tedy i anděle a putti na římsě, stejně jako dvojici andělů z oltáře předchozího.³³ Skupina andělů, prolamujících římsu retabula, má poměrně blízko k dvojici z oltáře Panny Marie Lurdské. Ale od Zachariáše a Jáchyma, kteří stojí u paty sloupů a kteří jsou skutečně Winterhalderovým dílem, se poněkud odlišuje. Drapérie velkého anděla je spíše splývavá, těžká, bez charakteristických ostrých a hlubokých záhybů a zvláště působí i její dolů směřující cípy. Podobný styl vidíme i v nástavcích dvou oltářů v klášterním

Poslední oltář v jižní boční lodi je zasvěcen *Svatému příbuzenstvu Kristovu*. Architektonicky je téměř shodný s dvojicí oltářů Svatého Kříže a Navštívení. Jen je doplněn o sochařskou složku. Obraz, odkazující na patrocinium oltáře, je dílo Františka Vavřince Korompaye a je datován mezi léta 1770 a 1775.³¹

Postavy Kristových příbuzných na obraze jsou z levé strany orámovány sloupovou architekturou a jsou umístěny na vyvýšené kamenné podestě na jejímž okraji můžeme číst signaturu: „*Franc : Korompay pinx.*“ Panna Marie s Ježíškem, Josef, stojící za nimi s rozkvetlou větvíčkou jakožto symbolem svého zasnoubení, a Anna, se starostlivým gestem, tvoří spíše rodinnou atmosféru, než obraz Kristova příbuzenstva z hlediska genealogického. Při levém okraji výjevu doplňuje rodinu i sv. Alžběta s malým Janem Křtitelem. Zřetelně jej poznáme podle jeho atributů – beránka u nohou a holí v podobě kříže, přes kterou je ovinuta páska s nápisem. Z něj

kostele v Uherském Brodě.³⁴ Dá se soudit, že vzešly z Winterhalderovy „dílny“. Otázku jaký podíl na jejich vytváření má sám Josef Winterhalder starší, nebo jeho bratr Antonín, s nímž v Uherském Brodě spolupracuje, bych nechala otevřenou. Zvláště v případě, kdy neznáme styl dílenské práce, se mi zdá zjednodušující vše vztahovat přímo k Josefu Winterhalderovi. Sochařskou paralelu k Zachariášovi a Jáchymovi, jak z hlediska ikonografie, tak formy, najdeme na oltáři sv. Anny v kostele sv. Martina v Třebíči (1758–1760), což je další z Winterhalderových děl. Tyto sochy však nejsou polychromovány. Na retabulu oltáře, resp. na jeho soklu je třeba si povšimnout i zvláštního způsobu štukování, které imituje mramorovou inkrustaci. S tímto způsobem se sekáváme i u dvou oltářů u brodských dominikánů a i na oltářích v Třebíči, k nimž Josef Winterhalder prováděl sochařskou výzdobu. Štukové práce jsou rovněž jeho dílem.³⁵

Josef Winterhalder pracoval pro farní kostel v Uherském Brodě už v roce 1733, kdy zhotovil reliéf Navštívení a s velkou pravděpodobností i anděle v nástavci hlavního oltáře.³⁶ Mohl tedy v tomto roce pracovat i na oltáři Kristova příbuzenstva. Z předchozího textu ale víme, že jeho protějščí oltář, tedy dnešní oltář Panny Marie Lurdské v době svěcení nestál a je tedy málo pravděpodobné, že by interiér kostela byl v době svěcení označen za „plně vybavený“, kdyby nebyla dodržena symetrie protějščích oltářů. Z toho můžeme usoudit, že v roce 1733 byly zbudovány jen první čtyři oltáře. A pro dataci posledního, zasvěceného Kristovu příbuzenstvu se nám nabízí rozmezí let 1747–1758, kdy Josef Winterhalder byl prokazatelně v Uherském Brodě.³⁷ Ale toto rozmezí není ve shodě s obecně přijatou datací Korompayova oltářního plátna: 1770–1775.

Sv. Alžbětu při levém okraji doplňuje Zachariáš, zatímco sv. Jáchym je v blízkosti své ženy sv. Anny. Musel existovat koncept oltáře jako celku, který zvažoval umístění jednotlivých figur na plátně a jejich vztahy k sochám. Oltář jako jediný na sobě nenesl žádný erb. Můžeme jen hypoteticky vyvozovat, že by případným objednavatelem mohlo být město, resp. městští radní. Tato domněnka není bezdůvodná, protože právě pro město jako objednavatele zpracovává Josef Winterhalder kašnu na náměstí. A to v druhé polovině padesátých let. Nabízí se tedy tři možnosti. Buď se budeme snažit posunout vznik oltáře ke konci 60. let, nejpozději však do 1769, kdy Winterhalder umírá, nebo bude třeba znovu zvážit dataci Korompayova obrazu a případně ji posunout směrem k druhé polovině let padesátých, kdy se Josef Winterhalder prokazatelně v Uherském Brodě pohyboval. A poslední možností by bylo osazení oltáře jiným, neznámým plátnem, které by bylo po dvaceti letech vyměněno za Korompayovu malbu. Vyloučit tuto možnost prozatím zcela nemůžeme, domnívám se však, vzhledem k nákladnosti vyhotovení nového oltářního obrazu, že je tato varianta málo pravděpodobná.

František Vavřínek Korompay (1723–1779) se učil u F. A. Palka během jeho moravského pobytu. Těžiště jeho díla nacházíme v Brně, kam přišel z Kroměříže. Svými současníky byl ceněn hlavně jako portrétista. S oltářními obrazy se v jeho díle setkáváme od čtyřicátých let 18. století, kdy pracuje převážně pro brněnské chrámy. Následující desetiletí je v Korompayově díle určitým tajemstvím, protože neznáme žádné jeho dílo, které by bylo možné prokazatelně zařadit do této doby. Datované obrazy se objevují teprve v šedesátých letech. Přesto je do padesátých let 18. století přiřazen soubor maleb pro kostel sv. Martina v Třebíči.³⁸

Pokud se podíváme na některé Winterhalderovy práce druhé poloviny padesátých let, kromě již uvedené kašny se sochou sv. Floriána z roku 1756 na uherskobrodském náměstí, nacházíme je rovněž v Třebíči v kostele sv. Martina, a to v letech 1758–1760. Sochařská paralela jednoho oltáře již zmíněna byla, ale v této souvislosti je třeba doplnit, že malby na obou oltářích, na nichž Winterhalder v Třebíči pracoval, jsou z ruky Františka Vavřínce Korompaye, resp. byly v jejich původní podobě. Oltář sv. Anny Samotřetí nesl malbu tohoto zaměření, která byla v pozdější době nahrazena sochou. Původní plátno spolu se sochami sv. Zachariáše a Jáchyma vedle sloupů a sv. Alžběty v nástavci tvořilo i zde ikonografické téma sv. Příbuzenstva Kristova.³⁹ V této souvislosti se nabízí myšlenka, že obě zakázky, jak trebičská, tak uherskobrodská, vznikly víceméně paralelně ve „spolupráci“ obou umělců a to

kolem roku 1758. K tomuto datu se Josef Winterhlader objevuje v Uherském Brodě znovu. Máme to doloženo jeho vlastnoručním zápisem, jenž se nachází na zadní straně kresby podle obrazu *Stětí Jana Křtitele*.⁴⁰

Malba *Stětí Jana Křtitele* je dílem neznámého umělce a v současné době je umístěna na čelní stěně severní boční lodi farního kostela. Do původního farního, tedy nyní husitského, kostela na hlavní oltář, ji nechal přivést Dominik Ondřej hrabě Kounic buď v roce 1697 nebo 1701. Do nynějšího farního kostela byla přenesena po roce 1784.

Scéna je zachycena v momentě, kdy kat podává poněkud vyděšené Salome hlavu Jana Křtitele položenou na podnosu. Předání soucitně přihlíží služebná v její blízkosti. Anatomicky výrazně propracované tělo mrtvého světce leží uprostřed výjevu a z pravého dolního rohu k němu přibíhá vystrašený chlapec. Postavy jsou nasvíceny z nebe přicházejícím ostrým světlem, vše co je v pozadí je tmavé a málo zřetelné. Tmavost obrazu je zčásti dána jeho stářím, neboť právě kresba Josefa Winterhaldera nám ukazuje, že v době, kdy si kopii obrazu pořizoval, zřetelně viděl i architektonické pozadí.

V této souvislosti se zdá málo pravděpodobné, že by do Uherského Brodu jel znovu po dvou letech jen proto, aby si zhotovil kopii obrazu. Tu si mohl vytvořit při kterémkoliv své předchozí návštěvě. Od roku 1733 do roku 1756 byl v Uherském Brodě několikrát. Nabízí se tedy hypotéza, že v roce 1758, kdy vznikla kresba, mohlo dojít buď k uzavření smlouvy na sochařskou výzdobu oltáře Svatého Příbuzenstva, anebo k jeho zhotovení.⁴¹

V souvislosti s polychromií soch na všech bočních oltářích se můžeme ptát, zda byla původně všechna sochařská díla barevně pojednána, anebo jde o „dekorativní potřebu“ 19. století.

V osmnáctém století jsou pro moravské prostředí charakteristické spíše oltářové sochy monochromní, resp. bílé nebo v barvě bílého mramoru, popřípadě se zlacením. Proto i štukové práce toto mramorové vzezření soch podporovaly. Souvisí to s „italskou manýrou“, s italským barokem berniniovským a s italsko-klasicistními náladami společnosti, resp. vídeňského dvora, jenž byl z velké míry určující pro moravské baroko. Polychromie soch by vykazovala vazby spíše na dřevěnou než na mramorovou skulpturu. A to nebylo v soudobé moravské tvorbě běžné, zvláště ne v kounicovském Brodě, kde i veškerá architektura, jejíž výstavba byla tímto rodem podporována, vycházela z italsko - francouzských klasicizujících vzorů.

Způsob „bílé“ povrchové úpravy sochařské práce vidíme ve farním kostele na hlavním oltáři. I oltář jako celek je laděn do světlých tónů, světlý mramor sloupů koresponduje s bílou a zlatou na sochách. V podobných tónech jsou i první dva oltáře v bočních lodích, prosvětlenější a odlehčenější je zvláště oltář s reliéfem Navštívení Panny Marie. Proto poněkud disharmonicky působí pastelový kolorit andělských postavicek na římsě. U ostatních oltářů tento rozdíl není tak nápadný, neboť jsou celkově tmavší. Ale opět bych se zastavila u oltáře Panny Marie Lurdské a u hraběncina požadavku zlatých úzkých lišt na bílém mramorovaném podkladu.⁴² Pokud bylo hraběnce vyhověno, i tento oltář byl světlejší, dá se soudit, že andělé nesoucí obraz polychromováni nebyli. U oltáře Svatého příbuzenstva Kristova si taky poměrně lehce dokážeme představit bílé sochy pouze se zlacením, namísto barevných, které by lépe korespondovaly s celým oltářem a svou světlostí by tak vyvažovaly masivnost bloku retabula.⁴³

Na závěr je třeba ještě jednou shrnout, že v době svěcení kostela v roce 1733 se v interiéru chrámu nacházely vedle hlavního ještě čtyři boční oltáře. Tři z nich opatřil kvalitními malbami Peter van Roy. Zbylé dva oltáře nacházející se na koncích bočních lodí pocházejí z pozdější doby. Oltář původně neznámého patrocinia, dnes zasvěcený Panně Marii Lurdské, byl založen na popud hraběnky Marie Ernestiny Františky rozené von Rietberg, na památku svého zesnulého manžela hraběte Maxmiliána Oldřicha Kounice, v druhé polovině čtyřicátých let. Oltář Kristova příbuzenstva s obrazem od Františka Vavřince Korompaye a se sochami Josefa Winterhalder staršího se vymyká jakékoliv prokazatelné dataci. Přesto nabízím rozmezí let 1747–1758. S větším důrazem na konec padesátých let.

Poznámky:

- 1 Jiří Kroupa, *Nové poznatky na téma Domenico Martinelli a Uherský Brod*, Studia Comeniana et historica, 39, 1989, str. 111. Helmut Lorenz, z jehož práce *Domenico Martinelli (1650–1718) und die österreichische Barockarchitektur* Kroupa vychází, odepisuje z Martinelliho díla farní kostel v Uherském Brodě a za možného projektanta považuje právě G. A. Bitterpfeila, kterému je možné připsat i stavbu radnice a špitálu.
- 2 Část dopisu, který odeslal Ferdinand Godedt[?] dne 21. října 1733 hraběti Maxmiliánu Kounicovi. Obsah dopisu se týká povolení k přesunu farních služeb ze starého kostela na nový a oprávněnost děkana vykonávat farní povinnosti. MZA, G 436, Inv. č. 1362, sign. P15; přepis dle Aleš Kapsa, *Uherskobrodská farnost ve XX. století. Vybrané zápisy z pamětních knih uherskobrodské farnosti*, Uherský Brod, 2005, str. 25.
- 3 Erbem Kouniců bylo stříbrné lekní na červeném poli, u moravské větve byl znak od roku 1642 čtvrcen s modrou růží ve zlatém poli Sezimů z Ústí. Hlavním klenotem byl pár černých křídel. Na oltáři je tento znak bez klenoty. Milan Buben, *Encyklopedie heraldiky*, Praha 1994.
- 4 Neposkvrněné početí Panny Marie bylo římskokatolickou církví dogmatizováno až roku 1854. Nicméně se toto téma v křesťanské ikonografii objevuje již mnohem dříve. Náleží již ke středověkým teologickým spekulacím tak, jak je můžeme číst například v apokryfních vyprávěních, a je částečně vyjádřeno i v typologické konfrontaci Marie s Evou. A od pozdního středověku do barokní doby bývá většinou obklopena symbolickými obrazy Loretánské litanie. V baroku se většinou symboly Loretánské litanie vypouštějí a namísto toho je zdůrazněno vítězství nad dědičným hříchem v podobě hada. Gerd Heinz Mohr, *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*, Praha 1999. – J. Fourné, *Immaculata Conceptio*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II., Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1990, str. 338–343. – *Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy I.*, Vyšehrad, 2001. Např. *Protoevangelium Jakubovo*, str. 259; *Pseudo – Matoušovo evangelium*, str. 291. – G. M. Lechner – H. M. Koster, *Unbeflekte Empfängnis*, in: Remigius Bäumer – Leo Scheffczyk (ed), *Marienlexikon VI, Scherer-Zypresse, St. Ottilien*, 1994, str. 519–532.
- 5 Po stranách hlavního oltáře se nacházejí epitafy a náhrobní deska. Naproti sakristii na epištolní straně je to náhrobní deska Jana Zikmunda Hájka von Waldstätten, bratra uherskobrodského primátora Pavla Hájka. Tmavá deska se zlatým nápisem je korunovaná osobním znakem Jana Hájka, s nímž se můžeme setkat ještě dále na jednom z oltářů v boční lodi. Erb je doprovázen dvojicí sedících andělů. Na téže straně více za oltářem se nachází epitaf matky Maxmiliána Kounice Ludmily z Kounic, rozené z Roupova. Náhrobek Maxmiliánův je pak na protější, evangelijní straně a je vytesán do pískovce.
- 6 Martin Pavlíček, *Josef Winterhalder starší*, Brno, 2005, str. 69.
- 7 Ibidem, 2005, str. 69.
- 8 S tematikou Navštívení se můžeme ve výtvarných dílech setkat již v 5. století. Rozšiřuje se díky františkánské literatuře a mystice v období pozdní gotiky. Pozdravení může být vyjádřeno i úklo-nou, popřípadě pokleknutím. Navštívení je situováno buď v krajině, před městem anebo, což je od doby renesance velmi oblíbené, před neutrální antikizující architekturou, která je mnohdy chápána jako dům Zachariášův. Marie a Alžběta bývají při svém setkání nejčastěji osamoceny. Avšak již od 8. století je můžeme nalézt v doprovodu jedné či dvou služebných a v pozdní gotice se k nim připojuje jako průvodce sv. Josef, popřípadě Zachariáš, či jiné asistenční figury, včetně andělů. M. Lechner, *Heimsuchung Mariens*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II., Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1990, sl. 230–232.
- 9 K Hradisku více Pavel Suchánek, *Premonstrátská kanonie Hradisko u Olomouce ve 20.–40. letech 18. století – formy a funkce sochařských děl*, Brno 2004 (disertační práce), str. 59–62.
- 10 Ostatky přivezl ze svého diplomatického pobytu v Římě a pocházejí z katakomby sv. Abdona a Sennena. Jaroslav Hlobil, *Uherský Brod, město a okres*, [b. m., b. d.], str. 17. – Josef Bartoš, *Uherský Brod. Minulost i současnost slováckého města*, Brno, 1972, str. 145.
- 11 Erb se čtvrceným kulem. První a třetí pole znaku orlice vlevo hledící. V kule v prvním a čtvrtém poli medvěd, ve druhém a třetím zkřížené praporečky. Erb je korunovaný šlechtickou korunou. In: Buben, 1994.
- 12 Základní znak Kouniců – stříbrné lekní na červeném poli, u moravské větve byl znak čtvrcen s modrou růží ve zlatém poli, Buben, 1994.
- 13 Kapsa, 2005, str. 23.
- 14 „...a dali jsme darem nejjasnějšímu a vysoce urozenému panu hraběti Maxmiliánovi z Kounic, u svaté

- Apoštolské Stolice mimořádnému vyslanci svaté císařské Výsosti Karla VI., u jeho Svatosti voleného císaře římského, posvátné tělo se zlomkem nádoby od krve mučedníka Kristova svatého Fortunáta, vyjmutého ze hřbitova svatých Abdona a Sennena [...]. Dáno v Římě dne 9. měsíce července 1724. [...]“ Ibidem, str. 24.*
- 15 R. Haussherr, *Kruzifixus*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II, str. 606–642.
- 16 H. Schwarz, Peter van Roy in Tieme – Becker. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. str. 129–130. Zde je uvedena starší literatura a prameny. Roye zmiňuje i August Prokop: August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlicher beziehung*, III. Band, Wien, 1904, str. 1296. Z hlediska architektonického zmiňuje uherskobrodský kostel i v kapitole o netypických barokních chrámech, str. 1031. Další realizace Petra van Roye v Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler in Ostmark, Ersten Band. Wien und Niederdonau*, Wien-Berlin, 1941, str. 75, 451, 479.
- 17 Antonín Jirka, (ed.), *Středoevropské malířství 1600–1730 z moravských sbírek*, Zlín, 1992, str. 30.
- 18 „*Maulpertsch Franz Anton ein Schwab, Mahlers Sohn, g. in d. Theinfalt Strasse in Regenthallisch H. bey H. v. Roy.*“ „*Dem 5den dito Frantz Andoni Maulbertsch gebürdig aus Schwaben in Langenargen, dessen Vater ein Maler dasselbst, logiert in d. Teinfaltstrassen bey H. v. Royen in regenthallischen Hauß im 3 Stock.*“ Zápis k 5. říjnu 1739 ve jmenném registru dvorní akademie ve Vídni. Wien, Archiv der Akademie der Bildenden Künste, 1/a, 1/b, S. 30, 175. Cit dle Klara Garas, *Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*, Budapest, 1960, str. 241. K Royovi více i Eadem, str. 177. – Eadem, *Über Mäster und Vorgänger Maulbertsch. Van Roy, van Schuppen und Rottmayr*, in: *Bulletin du Musee Hongrois des Beaux-Arts*, Nr. 45, 1975, str. 22. Dále Franz Martin Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch 1724 – 1796*, Wien, 2006, str. 28, 30. – Zora Wörgötter (ed), *Franz Anton Maulbertsch und sein Umkreis in Mähren, ausgewählte Werke aus tschechischen Sammlungen*, Langenargen am Bodensee, 2006, str. 31.
- 19 Za upozornění na vztah Petra van Roye a Franze Antona Maulbertsche a na příslušnou literaturu děkuji Mgr. Michaeli Šeferisové Loudové, PhD.
- 20 Antonín Jirka, *Materiálové příspěvky k historii malířství na Moravě*, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, F 18, 1974, str. 73. K Royovým pracem v Židlochovicích více Jiří Kroupa, „*Lieu de plaisance*“ a *barokní Morava*, (habilitační práce), Brno, 1994, str. 89, 90.
- 21 Z knížecí liechtensteinské sbírky: *Mater dolorosa*, olej na plátně, 67×45 cm, na rubu nálepky: Aus der fürstlichen Galerie Wien No 1514; vedle: Anonyme. Valtice, státní zámek, inv. č. 738/785. Jirka, 1992, str. 30. Další Royov obraz, *Portrét knížete Václava z Liechtensteina ze sbírek Muzea výtvarných umění v Budapešti*, publikuje Klara Garas in: Garas, 1975, str. 22. Obraz je signován. Vazba van Roye na Questenberky viz: Ivo Krsek, *Malířství*, in: Krsek, Ivo - Kudělka, Zdeněk – Stehlík, Miloš – Válka, Josef, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha, 1996, str. 120. Pro Questenberky vytvořil pravděpodobně portrét mladého Jana Adama Questenberka.; v Moravské galerii *Portrét A. E. Girota*, olej na plátně, 90×73 cm, nápis na zadní straně: P. von Roy. F. / A. E. Girot / Et 41. 1718, Inv. č. A 1298. Wörgötter, 2006, str. 31.
- 22 Jirka, 1974, str. 73.
- 23 Podle jedné legendy nechal její otec v době, kdy se rozhodl ji provdat, stavět lázeň, podle jiného znění v době její konverze ke křesťanství začal budovat věž, do níž chtěl Barboru uvrhnout. Společné však je to, že poručil v dané budově vystavět dvě okna, ale Barbora v době jeho nepřítomnosti nařídila služebníkům zhotovit okna tři jako symbol trojjedinosti Boha. Otec se po návratu na dceru rozhněval a chtěl ji zabít. Skála, kde oba stáli se ale rozestoupila a pojala Barboru do sebe a vynesla ji na kopec, kde stáli dva pastýři. Jeden z nich Barboru prozradil, a proto se jeho stádo ovcí proměnilo na kobylinky a on sám v mramorovou sochu. Když ji otec našel, dal ji zbičovat a vláčet za vlasy a poté se rozhodl celou záležitost předat místodržícímu a soudci Martianovi. Ten ji znovu mučil a nakonec odsoudil k smrti. Popravu provedl mečem její otec. L. Petzold, *Barbara*, in: *Lexicon der christlichen Ikonographie*, VI, str. 304–311. Jakub de Voragine, *Legenda aurea*, Praha 1998, str. 365–370.
- 24 G. Kaster, *Joseph von Nazareth*, in: *Lexicon der christlichen Ikonographie*, VII, sl. 210–221.
- 25 Modrý štít u oltáře sv. Barbory je dělen břevnem pošikem, kde v pravém poli je umístěna zlatá hvězda a v levém zlatý srp měsíce. Znak je korunovaný turnajovou helmou s korunou a křížem. Zatím se mi nepodařilo spojit erb s konkrétní osobou, proto nelze určit fundaci oltáře. Stoupající měsíc s hvězdou obsahuje mnoho moravských rodů, ale přímo s takto členěným štítem jsem se nesetkala. Na erbu oltáře Smrti sv. Josefa vidíme na modrém pozadí v dolní polovině otevřenou

- knihu a v horní polovině nad ní trojúhelník Božího oka a za ním světelné paprsky. Jednotlivé erbovní figury jsou zlaté. Klenotem je koruna a nad vším se vznášá klobouk. Jeho střechou je proplečena šňůra, která splývá po stranách dolů a je zakončena šesticí střapců na každé straně. Podle klobouku vznášejícím se nad samotným znakem se dá usoudit, že jde o církevní hodnostáře a počet střapců dává několik možností. Šest střapců se objevuje na znacích opatů, proboštů, biskupů nebo domácích prelátů. Absence rozlišovací barvy u střapců i u klobouku nám ani užší specifikaci neumožní. Heinrich Edlen von Kadlich, *Der Mährische Adel*, Nürberg, 1899; Milan Mysliveček, *Erbovník aneb kniha o znacích i osudech rodů žijících v Čechách a na Moravě*, Praha, 1997; Zdeněk, M., Zenger, *Česká heraldika*, Praha, 1978, str. 127.
- 26 Jírka, 1974, str. 73–74.
- 27 Hlobil, [b. d.], str. 17.
- 28 Erb na levém soklu je zlatý, reliéfně zpracovaný: čtvrcený štít, v prvním a čtvrtém poli lekna, ve třetím poli růžice, druhé pole je prázdné. Erb na pravém soklu je opět reliéf zlaté barvy: Třikrát polcený, první pole s orlicí vpravo hledící, druhé pole fantazijní heraldická figura, třetí a čtvrté pole dělené, svatoondřejský kříž se střídá se lvem ve skoku vlevo hledícím. Zde prezentovaný svatoondřejský kříž je ale redukce původních zkřížených praporců. Precizně propracovaný znak hraběnky můžeme vidět na fasádě kostela. Buben, 1994.; Kadlich, 1899.
- 29 Milada Vilímková, *Význam osobnosti stavebníka pro interpretaci barokní architektury* in: Umění XXIX, 1981, str. 542. Autorka vychází z fasciklu dopisů hraběnky Kounicové, které byly uloženy v Lobkovickém archivu v Roudnici a svého času zapůjčeny Jaroslavu Gollovi, v jehož pozůstalosti uložené v Národním archivu v Praze by se měly nacházet. NA Drobné pozůstalosti – Dr. Jaroslav Goll 1872–1927. Sdružený a skupinový inventář, F 56. Bohužel se mi je nepodařilo objevit.
- 30 Ibidem, 1981, str. 542.
- 31 Krsek, 1996, str. 543.
- 32 M. Lechner, *Sippe, Heilige*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie IV sl. 163–168.
- 33 Pavlíček, 2006, str. 71–72.
- 34 Oltář sv. Vincence Ferrerského a Panny Marie Pasovské, dnes sv. Josefa.
- 35 V současné době jsou štukové inkrustace názorně viditelné jen na soklu sloupu u sv. Jáchyma, zobrazují skalnatou krajinu. Ostatní výplně jednotlivých polí jsou prázdné, avšak při bližším pohledu jsou patrné kontury obdobných „krajín“.
- 36 Pavlíček, 2006, str. 71.
- 37 V roce 1747 a 1753 pracuje na zakázce pro klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie v Uherském Brodě. Smlouvy k oltářům: MZA E16, kart. 32, sig. GI, fol. 12–14. K ostatním pracím viz dále.
- 38 Pavel Škranc, *Příspěvek k dějinám malířství na Moravě ve 2. polovině 18. století. Dílo F.V.Korompaye*, (diplomová práce), Brno, 1981, str. 56. – Lubomír Slavíček, *Drobná zjištění k dílu Františka Vavřínce Korompaye*. Bulletin Moravské galerie v Brně 50, 1994, s. 62–63. Vlasta Kratinová, *Baroko. Stálá expozice starého umění*, Brno, 1992, b. s.
- 39 I protějský obraz sv. Josefa od Františka Vavřínce Korompaye byl nahrazen sochou. Ivo Krsek, *Nové poznatky k dějinám malířství 18. století na Moravě*. Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, F 21–22, str. 66.
- 40 Nyní uloženo v Moravské galerii. Kresba perem na papíře, 339×217 mm. Inv. č. B 1309. Na zadní straně kresby se nachází zrcadlově obrácený nápis: *Joseph Winterhalder / Den 27 Juli nach Mittag hab ich es angefangen / und den 30 diß hab ich es gefertigt. Copiert in / der Ungarisch Broder Phar (uintern) / Kirchen. Anno 1758 a dodatečný přípis: Dieses Bild ist Rotmayerisch a v dolním pravém rohu: Winterhalder Senior 1751. K této kresbě např.: Lubomír Slavíček, *Dvě neznámé kresby Josefa Winterhaldera st.*, in: *Ars naturam adiuvens*. Sborník k poctě prof. PhDr. Miloše Stehlíka, Brno, 2003, str. 85. – Ibidem, „Ein guter maler muss bildhauerisch, und ein guter Bildhauer male- risch arbeiten trachten.“ *Zu einigen malerischen Zeichnungen des Bildhauers Johann Winterhalder d. Ä. in Brünn*, in: *Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei*. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag, Petersburg, 2000, str. 151. – Pavlíček, 2006, str. 109.*
- 41 Pro úplnost je třeba zmínit dvojice andílků na kůru. Andílci nalevo hrají na příčnou flétnu a na violoncello, na pravé straně na housle a trubku. Přidávají se tak k hudbě varhan a společně s chrámovým sborem přispívali k oslavě Boha hudbou. Jejich sochařské autorství je nejisté, stejně tak u skupiny andělů na varhaní skříní.
- 42 Vilímková, 1981, str. 542.
- 43 Devatenácté a dvacáté století se výraznou měrou podepsalo na dotváření interiéru farního kostela.

Protějšek Stětí Jana Křtitele tvoří v jižní lodi obraz Zavraždění sv. Václava, který byl kostelu darován v roce 1929. Obraz pochází od ak. mal. Josefa Hellera z Kroměříže. Byla vytvořena i křížová cesta, kazatelna a výrazná socha Božského srdce Páně naproti ní. Jak už bylo řečeno, byl přetvořen i poslední oltář v severní boční lodi a byla provedena nová polychromie na sochách.

Původ snímků: Photograph Credits – Fotonachweis: Seminář dějin umění FF MU (Tomasz Zwyrtek).

Bc. Lenka Melichová, DiS. (n. 1980), vystudovala restaurování a konzervování nábytku a nepolychromované dřevorezby na VOŠUŘ v Brně a ukončila bakalářské studium na FF MU obor muzeologie a dějiny umění. V současné době studuje magisterský cyklus dějin umění na FF MU.

The Baroque Altar of the Parish Church of Virgin Mary's Immaculate Conception in Uherský Brod

A b s t r a c t

The parish church of Virgin Mary's Immaculate Conception in Uherský Brod was consecrated on October 25, 1733. The purpose of this study was to analyze the individual altars from the iconographic point of view as well as to discuss their dating and authorship. Besides the main altar, there are six lateral altars in the church. The Altar with Crucifixion and the lateral altar of St. Barbara bear the canvases by the Flemish painter Peter van Roy. On the last altar in the South lateral nave, there is the canvas of Holy Christ's Family by František Vavřinec Korompay, and sculptural decoration by Joseph Winterhalder the Elder. In the North nave, the same sculptor rendered the relief of Visitation on the first altar, while the second one bears the canvas depicting the Death of St. Joseph, again by Peter van Roy. The last altar consecrated to the Virgin Mary of Lourdes was rebuilt in 1881 when its patronage had been changed. However, we can still discern traces of the original Baroque work. While the main and the first four altars date back to the church's consecration, the two of the opposite altars are of a later date. The last altar of the North nave – the today's altar of Virgin Mary of Lourdes – dates back to the late 1740s. The origin of the Holy Family altar is estimated between 1747–1758.

Barockaltäre in der Pfarrkirche der unbefleckten Empfängnis der Jungfrau Maria in Uherský Brod

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die Pfarrkirche der unbefleckten Empfängnis der Jungfrau Maria wurde am 25. Oktober 1733 geweiht. Die vorliegende Studie hat sich zum Ziel gesetzt, einzelne Altäre hinsichtlich der Ikonographie, Autoren- und Zeitbestimmung zu analysieren. Außer dem Hauptaltar gibt es in der Kirche sechs Seitenaltäre. Der Altar der Kreuzigung und der Altar der Heiligen Barbora tragen die Gemälde des flämischen Malers Peter van Roy. Am letzten Altar im südlichen Seitenschiff sind das Gemälde namens Heilige Verwandtschaft Jesu von František Vavřinec Korompay und eine plastische Ausschmückung von Josef Winterhalder zu sehen. Am ersten Altar im nördlichen Seitenschiff hat derselbe Bildhauer das Relief Mariä Heimsuchung geschaffen, während am zweiten ein Gemälde von Peter van Roy den Tod des Heiligen Joseph darstellt. Der letzte Altar der Maria von Lourdes wurde nach 1881 umgebaut, wo auch das Patrozinium geändert wurde. Die Spuren des ursprünglichen Barockwerkes sind daran jedoch zu erkennen. Der Hauptaltar sowie die ersten vier Seitenaltäre stammen aus der Weihezeit, weitere gegenüberstehende Paare der Altäre sind später errichtet worden. Der letzte Altar im nördlichen Kirchenschiff – der heutige Altar der Maria von Lourdes – stammt vom Ende der vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts und beim Altar der Verwandtschaft Jesu wird die Zeitspanne 1747–1758 vermutet.