

Masarykova Univerzita

Filozofická fakulta

Seminář dějin umění

**Adéla Ťažká**

# **Malířská výzdoba kostela Bolestné Panny Marie ve Sloupu**

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Michaela Šeferisová Loudová, Ph.D.

Brno 2008

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně pouze s použitím literatury a pramenů v práci uvedených.

.....  
Adéla Ťažká

Za cenné rady a podněty týkající se ikonografie děkuji vedoucí  
práce Mgr. Michaele Šeferisové Loudové, Ph.D.

## Obsah

1. Úvod.....	5
2. Kritika literatury a pramenů.....	7
3. Historie a popis sloupského kostela.....	9
4. Kaspar Friedrich Sambach.....	12
5. Restaurátorské zásahy do nástěnných maleb.....	14
6. Ikonografický rozbor nástěnných maleb.....	16
6.1 Výmalba podkruchtí nad západním vchodem.....	17
6.2 Prostor hudební kruchty.....	17
6.3 Klenba lodi.....	18
6.3.1 Výjev nanebevzetí Panny Marie.....	18
6.3.2 Scéna s erby a škapulíři.....	20
6.3.3 Loretánská litanie po obvodu chrámu.....	21
6.3.4 Architektonické prvky kolem nanebevzetí v klenbě chrámu.....	24
6.4 Presbytář.....	26
7. Ikonografický rozbor oltářních obrazů.....	29
7.1 Oltář sv. Anny.....	30
7.2 Oltář sv. Josefa.....	32
7.3 Oltář sv. Františka Serafinského.....	34
7.4 Oltář sv. Karla Boromejského.....	35
8. Závěr.....	37
9. Prameny a literatura.....	38
10. Seznam vyobrazení.....	40
11. Obrazová příloha.....	41

## 1. Úvod

17. století, kdy se postupně začal utvářet barokní sloh, vystřídal století 18. – doba vrcholného baroka a modernizace chrámových interiérů. Ta započala již na sklonku století předešlého a souvisela s ukončením třicetileté války. Na Moravě se barokní styl v malířství objevuje a utváří až od 90. let 17. století. Příčinou tohoto opoždění oproti Čechám byl vliv malířství rakouského, kde teprve tehdy skončila nadvláda cizinců, jež ovlivňovali zdejší kulturu. Čechy se vyvíjejí samostatně, neformovány vlivy středního Podunají tak jako vídeňský okruh.<sup>1</sup>

Po starší generaci freskařů - Františku Řehoři Ignáci Ecksteinovi (1689? – 1741) a Karlu Františku Antonínu Tepperovi (1682 – 1738), kteří nenavázali na Rottmayrovo omezení iluzivní architektury a zdůraznění figurální kompozice, ale dali přednost spojení figur s architektonickým ilusionismem, udala ve druhé čtvrtině 18. století směr moravského malířství generace významných rakouských mistrů – Daniel Gran (1694 – 1757), Paul Troger (1698 – 1762) a Michelangelo Unteberger (1695 – 1758). Generaci moravských odchovanců vídeňské akademie následuje kolem poloviny 18. století, skupina autorů zastupujících vrcholné malířství baroka na Moravě. V této souvislosti zesiluje expanze rakouské malby, jež kulminuje ve znamení jednotného stylu vídeňské Akademie vzešlého z iniciativy Paula Trogera. Styl pomalu přechází z vrcholného baroka v rokokově laděné motivy.

Vedle Kaspara Franze Sambacha, jehož malířskou výzdobu kostela Bolestné Panny Marie ve Sloupu jsem si zvolila pro svou bakalářskou práci, jsou činní například Jan Lukáš Kracker (1717 – 1779), Johann Wenzel Bergl (1718 – 1789), Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796), Felix Ivo Leicher (1727 – 1812), František Antonín Palko (1717 – 1766).<sup>2</sup>

Nutnou součástí kostelů se stává malířská výzdoba. Světci a světice byli prezentováni pomocí složitých ikonografických programů na oltářních či závěsných obrazech a freskách. V oblibě byla kombinace apoteóz či nanebevstoupení Krista a nanebevzetí Panny Marie spolu s výjevy ze života světců. V případě sloupského kostela byl na základě patrocinia použit námět s Pannou Marií, jíž je chrám zasvěcen. Protože v dosud známé literatuře nejsou

---

1. Ivo Krsek, *Malířství pozdního baroka na Moravě*, in: Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka et al., *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 112.

2. Idem, s. 122 – 139.

Sambachovy práce nijak významněji debatovány a výzdoba kostela ve Sloupu je uvedena pouze jako jeho vrcholné dílo<sup>3</sup>, zaměřím se zejména na objasnění jejího nevyřešeného ikonografického programu.

---

3. Idem, s. 131.

## 2. Kritika literatury a pramenů

Nejstarší zmínky o malířské výzdobě a stavbě kostela udává *Farní kronika*, jež se nachází ve Státním okresním archivu v Blansku. Zde jsou udávána data stavby a zároveň výmalby 1751 – 1754<sup>4</sup> a autor Kaspar Franz Sambach<sup>5</sup> (1715-1795). Ivo Krsek v *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku* konstatuje, že již O. Schweigl uvádí jako autory výmalby tři vídeňské specialisty, J.(?) Zagelmana, A. Greinera a K. F. Sambacha. Posledního zmiňovaného Krsek uvádí jako autora čtyř velkých pláten bočních oltářů a hlavního autora freskové výzdoby a podle lavírované kresby fresky kopule uchovávané ve sbírce vídeňské Albertiny opatřené popiskem „gemahlen in Mähren zu Slaub Ano 1752, das übrige das folgende Jahr 1753“<sup>6</sup> datuje celou freskovou výzdobu do let 1752 – 1753. Ovšem v textu k malířství uvádí roky 1751 – 1754.<sup>7</sup>

S letopočty 1752 -1753 operuje také Karel Kuča ve čtvrtém dílu publikace *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku* a zároveň uvádí i další dva výše zmíněné autory.<sup>8</sup> *Nová encyklopedie českého výtvarného umění* se kloní taktéž k těmto datům a to na základě přípravných kreseb ve Szépművészeti Múzeum v Budapešti a Albertině ve Vídni. Čtyři boční oltáře jsou datovány rokem 1754.<sup>9</sup>

Z původní datace 1751 – 1754 vycházejí i další autoři. Letopočty se objevují jak ve slovníkových heslech, tak v konkrétních textech. Nejdříve se zaměřím na hesla, která se vyskytují spíše ve starších publikacích. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler* Thiemeho a Beckera navíc vypisuje i další Sambachovy práce.<sup>10</sup> Pouze rok 1754 uvádí Dr. Prokop Toman ve svém *Novém slovníku československých výtvarných umělců*.<sup>11</sup> *Allgemeines Künstler-Lexikon* sice obsahuje heslo o Sambachovi, o výmalbě ve Sloupu se však nezmiňuje.<sup>12</sup>

---

4. Státní okresní archiv Blansko, fond Farní úřad Sloup, inv.č. 11, fol. 9r.

5. V některých publikacích je malíř uváděn s křestním jménem Kašpar a příjmením Sampach.

6. Viz Krsek (pozn. 1), s. 492, cit. 492.

7. Idem, s. 790.

8. Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku VI. díl*, Praha 2004, s. 726, 727.

9. LS [Lubomír Slaviček], heslo Sambach, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění – Dodatky*, Praha 2006, s. 666.

10. H. Bodmer, in: Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antik bis zur Gegenwart* 29, Leipzig 1935, s. 372 – 373.

11. Dr. Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců II*, Praha 1950, s. 396.

12. Red. Hermann Alexander Müller, *Allgemeines Künstler-Lexikon, Leben und Werke der Berühmtesten Bildenden Künstler*, Frankfurt am Main 1921, s. 159.

V roce 1888 píše farář Karel Eichler svého průvodce *Poutní místa a milostivé obrazy na Moravě a v rakouském Slezsku*, kde se vyjadřuje také ke sloupskému chrámu. Uvádí tradiční dataci 1751 – 1754 a stručně popisuje interiér kostela ovšem bez zmínky o nástěnných malbách.<sup>13</sup> Také ve *Vlastivědě moravské* nacházíme zmínky o sloupském kostele.<sup>14</sup>

Lokální publikace zastupují knihy Ladislava Soldána, v nichž uvádí vždy dataci 1751 – 1754.<sup>15</sup> O ikonografii malířské výzdoby se vyjadřuje vždy s různou přesností. Nejdetailnější popis se nachází v publikaci psané spolu s Evou Zouharovou.<sup>16</sup> Poznatky z archivních materiálů shrnuje v brožuře *Z krasového Sloupu i odjinud*.<sup>17</sup>

Tutéž dataci a krátký architektonický popis kostela můžeme prostudovat v knize P. Šafránka a P. Reibla *Sakrální stavby okresu Blansko*.<sup>18</sup> Vše předchozí obohaceno o podrobný popis malířské výzdoby nalézáme v publikaci I. Baláka *Sloup a Pustý žleb v Moravském krasu*.<sup>19</sup>

U Cerroniho v Moravském zemském archivu se nenachází žádný zápis o poutním kostele ve Sloupu.

V restaurátorské zprávě z roku 1980 akademický malíř František Sysel uvádí průběh vzniku výmalby. Prostřednictvím korespondence z výpisu z archivu KSSPPOP v Brně zmiňuje průběh přemalby, která proběhla v letech 1884 a 1885<sup>20</sup> a v podrobných zprávách jednotlivých částí interiéru popisuje průběh a škody nalezené při restaurování.<sup>21</sup>

---

13. Karel Eichler, *Poutní místa a milostivé obrazy na Moravě a v rak. Slezsku, Díl I. – Část II.*, Brno 1888, s. 345 – 351.

14. Jan Knies, *Vlastivěda moravská, II. místopis, Blanský okres*, Brno 1902, s. 174 – 177.

15. Ladislav Soldán, *Poutní chrám Panny Marie Bolestné, sloup v Moravském krasu*, Sloup v Moravském krasu 1995, s. 6.

16. Idem – Eva Zouharová, *Hraběnka Karolina z Rogendorfu a náš kraj*, Sloup v Moravském krasu 2004, s. 27 – 30.

17. Idem, *Z krasového Sloupu i odjinud*, Rosice u Brna 2001, s. 7 - 26.

18. Pavel Šafránek - Přemysl Reibl, *Sakrální stavby okresu Blansko*, Boskovice 1998, s. 59 – 60.

19. Ivo Balák a kol., *Sloup a Pustý žleb v Moravském krasu*, Blansko 1999, s. 102 – 106.

20. František Sysel, *Zápis o restaurátorských pracech na malbách od Fr. Caspara Sambacha (1715 – 1795) v klenbě presbytáře kostela P. Marie Bolestné ve Sloupu*, S. L. 1980.

21. Idem, *Zápis o restaurátorských pracech na malbách z roku 1754 od Kašpara Sambacha v klenbě lodi kostela ve Sloupu, I. část 3. etapy rest. prací*, S. L. 1980. – Idem, *Zápis o restaurátorských pracech na nástěnných malbách v kopuli lodi ve Sloupu od Kašpara Sambacha (1715 – 1795) z roku 1754*, S. L. 1980.

### **3. Historie a popis sloupského kostela**

Na počátku výstavby kostela ve Sloupu stojí dobročinnost tehdejšího pána z Rájce a Jedovnic Karla Ludvíka hrabě Rogendorfa (1680 – 1737<sup>22</sup>). Ten mezi léty 1720 – 1730 přispěl na obnovu minoritského kláštera v Brně a za odměnu si vyprosil tamější sochu Sedmibolestné Matky boží, k níž se chodíval modlit a která mu podle faráře Karla Eichlera vždy dopomohla k tomu, čeho si žádal. Protože kaple, do které hrabě zamýšlel sochu umístit dosud nestála, svěřil ji mlynáři Vavřinci Severovi. Po každodenních modlitbách u sochy, jíž Severa vyhradil samostatnou místnost, se jeho pětáctyřicetiletá dcera zbavila padoucnice, neboli epilepsie, která ji soužila po celý život. Tento čin se stal rychle známým po celém kraji a kvůli četným poutníkům Karel Ludvík vybudoval roku 1730 provizorní dřevěnou kapli,<sup>23</sup> do níž zázračnou sochu umístil a ve které sloužil jednou týdně mši kaplan z Doubravice nad Svitavou.<sup>24</sup> Tato kaple se později přičlenila k severní stěně kostela.

Hrabata z Rogendorfu vlastnila rájecké panství od roku 1667 do 23. 3. 1763, kdy plně připadlo rodu Salmů. Ti ho vlastnili do roku 1945 a svůj zájem přenesli z menších obcí do průmyslových částí okresu - do Blanska a Adamova.<sup>25</sup>

Jak dále píše farář Karel Eichler: „*Kdo do Sloupu k Matce Bolestné zavítal, kámen nesl ku stavbě nového kostela, takže za několik let nemalá hromada kamení na návsi povstala.*“<sup>26</sup> Stavba proběhla v režii manželky hraběte, Karoliny z Rogendorfu (1689 – 1759), která poskytla veškeré finance z vlastních zdrojů, a to ve velmi krátkém čase v letech 1751 – 1754. Tatáž data nalézáme v archiváliích. Konkrétně při studiu Farní kroniky.<sup>27</sup>

Projektantem kostela se stal vídeňský architekt Isidor Marcello Canavale, který projektoval také úpravy rájeckého zámku (1763 – 1769) po jeho vyhoření. Praktického provedení stavby se ujal boskovický zednický mistr Vavřinec Mertha, vítěz vypsáného konkurzu, tzv. ofěry.<sup>28</sup>

---

22. Viz Balák (pozn. 19), s. 102. Data narození a úmrtí Karla Ludvíka se v literatuře liší. Např. Soldán – Zouharová (pozn. 16) na s. 15 uvádí data 1682 - 1738.

23. Viz Eichler (pozn. 13), s. 345 – 346.

24. Viz Soldán (pozn. 17), s. 7.

25. Viz Idem – Zouharová (pozn. 16), s. 7.

26. Viz Eichler (pozn. 13), s. 347.

27. Viz Státní okresní archiv Blansko (pozn. 4).

28. Viz Balák (pozn. 19), s. 104.

Sloupský chrám byl slavnostně vysvěcen 27. října 1754 olomouckým kardinálem Ferdinandem Juliem svobodným pánem z Troyerů.<sup>29</sup> Tento rok přímo potvrzuje i datování na zadní straně hlavního oltáře. Zároveň byla do kostela z kaple přenesena socha Panny Marie Bolestné a umístěna na tento oltář zhotovený z černého a červeného mramoru vytěženého v Těšeticích na Kroměřížsku.<sup>30</sup> Oltář je dominantou chrámového interiéru, co se týče sochařských dekorací. Na oltářní mense sedí po jednom na každé straně kolem schránky na monstranci dva malí andělé. Na schránce na kříži leží Beránek Boží. Nad ním se nachází již zmiňovaná gotická socha Bolestné Panny Marie vyřezaná z lipového dřeva, jež prodělala barokní úpravu. Panně Marii přibýlo zlaté roucho a stejně jako Ježíši i pozlacená koruna. Horizontální pietu doplňuje dřevěný kříž, přes jehož ramena je přehozeno bílé roucho. U nohou Marie sedí dva malí putti a naříkají dva klečící andělé.

Nad tento výjev z oblaku shlíží Bůh Otec taktéž se dvěma putty a Duch Svatý v podobě holubice. Na dvou ramenech baldachýnu sedí okřídlené andílčí hlavičky a na zbývajících dvou ramenech dva naříkající putti. Baldachýn završuje velká pozlacená koruna. Z hlediska ikonografie jde o neobvyklé propojení piety a zobrazení Nejsvětější Trojice.

Hlavní oltář vytvořil sochař Ondřej Schweigl a pozlacovač Vincenc Kutálek.<sup>31</sup> Všechny tři typy andělů, tedy andílčí hlavičky, putti a andělé v podobě jinochů, se hojně objevují také na nástěnné malbě. V kryptě pod hlavním oltářem je pochovaná donátorka Karolína z Rogendorfu.

Chrám je postaven ve stylu pozdního baroka na oválném půdorysu, ne náhodou připomínajícím tvar těla želvy, neboť její krunýř se v mariánském kultu stal symbolem pevné ochrany.<sup>32</sup> Interiér kostela je složen z podélně oválné lodi 30 metrů široké a 40 metrů dlouhé, jež je členěna osmi výraznými mohutnými pilastry a čtyřmi výklenky, ve kterých jsou umístěné čtyři boční oltáře. Na hlavní loď navazuje obdélný, půlkruhovitě uzavřený presbytář s hlavním oltářem.

Západní průčelí fasády chrámu rámuje dvě mohutné, 42 metrů vysoké věže zakončené cibulovitými báními.<sup>33</sup> Nad hlavním, západním, portálem je do kamene vytesán latinský nápis: **A DO**MINO **FA**CTUM EST **I**STUD ET EST **M**IRABI**L**E IN **O**CUL**I**S **N**OSTR**I**S (Ps. 113. 23).

---

29. Viz Soldán – Zouharová (pozn. 16), s. 27.

30. Viz Balák (pozn. 19), s. 104.

31. Ladislav Soldán, *Poutní chrám Panny Marie Bolestné, sloup v Moravském krasu*, Sloup v Moravském krasu 1995, s. 8.

32. Viz Idem – Zouharová (pozn. 16), s. 28.

33. Pavel Šafránek – Přemysl Reibl, *Sakrální stavby okresu Blansko*, Adamov 1998, s. 59 – 60.

V překladu: „*Stalo se tak skrze Hospodina, tento div se udál před našimi zraky.*“<sup>34</sup>  
Chronogram skrývá rok 1754 a potvrzuje tak zápisy z písemných pramenů.

Nad portálem je umístěn v jedné kartuši erb pánů z Rogendorfu spolu s rodovým erbem Karoliny z Rogendorfu<sup>35</sup> mezi dvěma putty na okrajích římsy. V nikách věží jsou umístěny zleva sochy sv. Cyrila, sv. Marie Magdalény, sv. Marie Salome a sv. Metoděje od A. Bleiberga provedeny v pískovci a štku s dubovými detaily (stočený konec berly sv. Metoděje).<sup>36</sup>

Predelové obrazy na severozápadním a jihozápadním oltáři v interiéru vytvořil J. F. Jablonský. Křížovou cestu pak v roce 1766 Josef Ignác Havelka.<sup>37</sup>

---

34. *Bible*, Podle ekumenického vydání z roku 1985, Praha 1991, Ž 118,23, s. 558.

35. Viz kap. 6.3.2.

36. Oldřiška Keithová – Michaela Mrázová, *Restaurátorská dokumentace, Portály a sochy kostela Panny Marie Bolestné, Sloup v Moravském krasu*, sine loco 1998.

37. Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku VI. díl*, Praha 2004, s. 726.

#### **4. Kaspar Friedrich Sambach**<sup>38</sup>

Kašpar Sambach patří k okruhu vídeňských malířů oltářních obrazů a freskařů okolo Franze Antona Maulbertsche. Pochází ze Slezska (Narozen 6. 1. 1715 ve Vratislavi, zemřel 27. 2. 1795 ve Vídni.)<sup>39</sup>, kde spolupracoval s vratislavským malířem Johanem Heinrichem D'Epée,<sup>40</sup> žákem Daniela Grana. Z jejich společných prací na našem území je uváděna fresková výzdoba dominikánského kostela v Opavě z roku 1730.

V roce 1740 odchází mladý umělec do Vídně, kde je mu poskytnuta ta nejlepší škola pod vlivem Paula Trogera na Akademii, nejprve však u sochaře Georga Raphaela Donnera.. Už v roce 1744 získává první cenu v soutěži kresby podle modelu.<sup>41</sup>

Po studiích v kruhu malířů Antona Schunka, Josefa Ignáce Mildorfera, Franze Carla Palka, Johanna Lukáše Krackera či Johanna Ludwiga Greva,<sup>42</sup> jehož vliv je viditelný v celém Sambachově díle, se malíř stává v roce 1759 členem Akademie spolu s Franzem Antonem Maulbertschem, s nímž vytváří fresku v prostorách této budovy. Od roku 1762 vyučuje malbu historií už při profesorském postu. V roce 1772 se stává ředitelem sjednocené malířské a rytecké Akademie.<sup>43</sup>

Žákům předává své znalosti z oblasti teorie umění, perspektivy, optiky a matematiky. Je žádán také jako specialista na malbu mramorového basreliéfu grisaillovou technikou,<sup>44</sup> k níž se dostává díky studiu prací nizozemských specialistů 18. století – Jakoba de Zitta a Martena Jozefa Geerartse. V souvislosti s jedním ze svých učitelů, G. R. Donnerem, využívá i předlohy flámských a rakouských sochařů 17. a 18. století. Kašpar Sambach je zastoupen jak ve sbírkách Národní galerie v Praze, tak v Moravské galerii v Brně. Také v zahraničí je k nalezení v mnohých uměleckých institucích.<sup>45</sup>

---

38. Viz Thieme – Becker (pozn. 10), s. 372. – Viz Horová (ed.) (pozn. 9), s. 666. – Viz Toman (pozn. 11), s. 396.

39. Viz Horová (ed.) (pozn. 9), s. 666.

40. Malíř uváděn i jako Depée.

41. Viz Thieme – Becker (pozn. 10), s. 372.

42. Eduard Hindelang, *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil*, Sigmaringen 1994, s. 40.

43. Více Ibidem, s. 372.

44. Jedná se o šedou malbu na šedém podkladě napodobující sochařskou techniku.

45. Kunsthistorisches Museum a Albertina ve Vídni, Österreichische Galerie, Landesmuseum Joanneum Graz v Rakousku, Museum Bruckenthal Sibiu, Annenmuseum v Lübecku, Szépművészeti Múzeum v Budapešti, Barokní museum Rakouské galerie, Keresztény Múzeum v Ostřihomi. V posledních třech jmenovaných spolu s Albertinou se nacházejí přípravné kresby k pracím ze sloupského kostela.

Na Moravě nalézáme Sambachovy práce v Rudolci u Znojma, kde se nachází dva oltářní obrazy. Na jednom je vyobrazen svatý Jan Nepomucký, na druhém svatý Karel Boromejský. Dva oltářní obrazy z roku 1765 svatého Bruna a svatého Jana Křtitele se po přemístění z bývalého kartuziánského kostela v Brně – Králově Poli nacházejí od roku 1782 ve farním kostele v Královopolských Važanech. V roce 1773 vznikl pro farní kostel v Zábřehu oltářní obraz svatého Jana Nepomuckého. Pro hlavní oltář kostela v Jedlí byl v roce 1786 vytvořen obraz svatého Jana Křtitele. Tytéž ikonografické náměty jako u dvou oltářních obrazů v Rudolci nalézáme ve farním kostele v Matějovicích. Malby pocházejí asi z roku 1747. V případě sloupské výzdoby jde tedy o ranou práci.

Mimo území České republiky se Sambachovo dílo nachází například ve Székesfehérváru. Zde je zastoupeno třemi oltářními obrazy ve zdejším bývalém jezuitském kostele. Náměty maleb jsou Kristus na kříži, Anděl – Strážce a Smrt svatého Františka Xaverského. Všechny tři obrazy se datují rokem 1748.

Následníkem Kašpara Sambacha se stává jeho syn Johann Christian Sambach (1761 – 1797). Celý živo tráví ve Vídni, kde se učí od svého otce a později na Akademii. Podniká ale stipendijní studijní cestu na Akademii do Říma a působí také jako malíř oltářních obrazů na severní Moravě v liechtensteinském panství a ve východních Čechách. V této oblasti se nachází hlavní oltář s námětem Vztyčení Kříže v Dubicku u Šumperka z roku 1785, svatá Barbora na hlavním oltáři kostela v Zábřehu a Zavraždění svatého Václava z roku 1785 v Letohradu. Neznámý je obraz svatého Jana Křtitele původně umístěn v kostele v Jedlí.

Ve Vídni působí Johann Christian převážně jako autor kreslířských předloh pro rytce grafických reprodukcí (Clemens Kohl, Johann Ernst Mansfred a další), podílí se na tvorbě knižních ilustrací módních románů, divadelních her, básnických sbírek, kalendářů, ikonografických příruček (*Iconologie für Richter, Künstler und Kunstliebhaber*, Vídeň 1798 a 1801). Většina těchto kreseb se nachází ve sbírkách Národní galerie v Praze.<sup>46</sup>

---

46. Viz Horová (ed.) (pozn. 9), s. 667.

## 5. Restaurátorské zásahy do nástěnných maleb

Restaurování nástěnných maleb probíhalo s přestávkami v letech 1973 – 1982 ve třech etapách. V první etapě v roce 1973 byl restaurován prostor nad varhanním kůrem, z něhož se nedochoval žádný záznam v podobě restaurátorské zprávy. V letech 1978 a 1979 byly restaurovány malby v presbytáři. Od roku 1980 probíhal výzkum stavu maleb v klenbě chrámu a v roce 1982 bylo restaurování zcela dokončeno. Tyto dvě etapy popisuje jejich autor, restaurátor František Sysel, o němž jsem se zmiňovala již v kapitole druhé *Kritika literatury a pramenů* v souvislosti se vznikem maleb.

Malba je vyvedena technikou fresco a secco. Kvalitnější fresco je použito v případě ploch architektury, na nichž je dobře patrné rozvržení detailů pomocí ryté kresby. Pochopitelně se tyto části dochovaly nejlépe. Secco je zastoupeno ve figurálních kompozicích, kyticích, festonech a tmavých stínech iluzivní architektury.<sup>44</sup> Co se týče rozměrů pomalované plochy, má klenba lodi půdorys o rozměrech 18,5 x 13,5 metrů, na výšku 7,5 metrů. Plocha klenby včetně klenebních částí okenních výklenků čítá 452 m<sup>2</sup>.<sup>47</sup>

Podle sondáže, kterou Sysel provedl ve vrstvách přemalby hlavní římsy a ve stěnách presbytáře bylo zjištěno, že výzdoba probíhala ve dvou etapách. V první, jež se odehrávala do roku 1754, tedy do vysvěcení kostela, bylo provedeno mramorování širokých pilastrů a mramorování hlavní římsy a samozřejmě výmalba kleneb chrámu. V druhé etapě, kdy byly také dokončeny a nainstalovány boční oltáře, došlo k tónování bočních stěn. Pilastry byly vymalovány okrovou barvou, zrcadla na stěnách zelenou a zbylé části, tedy rámy zrcadel, plastické hlavice pilastrů a jejich patky barvou bílou. Tato barevnost odpovídá současnému stavu.<sup>48</sup>

V téže zprávě, z níž vycházím při tvrzeních v předešlém odstavci, Sysel přibližuje nešťastný průběh čištění maleb a přemalbu z roku 1884. Cituje z archiválií KSSPPOP v Brně, přesněji z dopisů se značením 84/CC, 78/CC a 125/CC. Dovídáme se, že dochází k čištění malby chlebovou střídkou. Následně se „nezaměstnaný pozlacovačský pomocník“<sup>49</sup> po nezdařené zkoušce vyhýbá přemalbě inkarnátů figur a spokojuje se s přemalbou pomocí

---

47. Viz Sysel (pozn. 20), s. 2.

48. Viz Idem (pozn. 21).

49. Viz Idem (pozn. 20), s. 3.

křiklavě žluté, červené a zelené a s pozměněním architektonických prvků.

Novodobé restaurování spočívalo v odstranění přemaleb a nečistot, v upevnění vrstev malby a omítky. Některé části malby musely být retušovány z důvodu nemožnosti odstranění přemalby a dekorativní prvky byly nově pozlaceny. Defekty v díle zapříčinilo vlhko, trhliny zdiva a silně hydrokopický pigment červeně v drapériích a květech, okrů ve stínování iluzivního zdiva a zeleně. Mechanicky bylo porušeno ostění při výměně oken. K retuším byla využita titanová běloba s akvarelovými barvami. Pro podklad zlacení byl použit, stejně jako v případě originálu, tzv. mordant.<sup>50</sup>

---

50. František Sysel, *Zápis o restaurátorských pracech na nástěnných malbách v kopuli lodi ve Sloupu od Fr. Kašpara Sambacha (1715 – 1795) z roku 1754*, S. L. 1982.  
Mordant je směs včelího vosku, terpentýnu a jeleního loje.

## 6. Ikonografický rozbor nástěnných maleb

Mariánské téma, jež je v interiéru použito vychází z tradic poutí zejména do míst, kde se udály zázraky spojené s Pannou Marií jako je tomu i v případě sloupského chrámu. Toto dění vychází ze situace v Českých zemích po Bílé hoře. Vítězství katolické strany si lidé spojovali se zázračným zakročením Panny Marie. K uctívání Bohorodičky přispělo také postavení národa, který prožil otřesy v podobě politických i společenských převratů a pociťoval obavy z budoucnosti. Marie byla chápána jako představitelka mateřské lásky, milosrdenství a téměř mateřského poměru a s tím související ochranou Českých zemí. Stala se nositelkou čistoty a naděje a vyslyšitelkou proseb. Byla tedy chápána jako nejmilovanější matka.

Mariánský kult souvisel se vznikem mnohého umění. Ať už šlo o mariánské zpěvy, které se šířily prostřednictvím poutníků, sepsání mnohých pojednání o Panně Marii, či námi diskutované výtvarné umění. V této oblasti se stalo základem oživení uctívání zázračných gotických soch a obrazů, které si vynutily vystavění vhodných reprezentačních prostor, s čímž souvisí také jejich malířská a sochařská výzdoba. Ve druhé polovině 18. století v Českých zemích existovalo na 390 mariánských kostelů a kaplí, z nichž 193 bylo zcela nově založených, 161 přestavěných a pouze 39 jich zůstalo románských či gotických.<sup>51</sup>

Ikonografie zařízení interiérů souvisela s legendou obestírající uctívanou sochu či obraz, s historií místa, donátory a správci objektu a samozřejmě se zbožností a liturgií, čímž se myslí například symboly loretánské litanie.<sup>52</sup> V následujících kapitolách se zaměřím na jednotlivá témata fresky v interiéru chrámu směrem od západu k východu tak, jak byla vnímána příchozími poutníky.

---

51. Josef Hanzal, Mariánský kult v barokních Čechách in *Rekatolizace v českých zemích (Sborník příspěvků z konference v Jičíně dne 10. září 1993)*, Pardubice 1995, s. 18 – 23.

52. Jan Royt, *Obraz a kult, Poutní místa v Čechách 17. a 18. století*, Praha 1999, s. 112.

## **6.1 Výmalba podkruchtí nad západním vchodem**

Aby Kašpar Sambach zvětšil malý prostor u vstupu do kostela, vymaloval na jeho nízký strop iluzivní kupoli rozdělenou na čtyři pole se štukovými prvky, jež se opakují v celém interiéru. Bílá barva v místech bližších divákovu oku postupně mění svůj tón až ve světle hnědou barvu a vytváří tak dojem hloubky a vzdálenosti. Čtyři pole kupole jsou vymalovány růžovou barvou, která se opakuje v celém interiéru.

Na nejbližší a nejvzdálenější straně od diváka se nachází kartuše s prázdným středem, evokujícím průhled oknem, stlačována k sobě dvěma volutami a zdobena akanty. Vlevo a vpravo se nachází široká kanelovaná váza na dekorativním soklu, o níž bude řeč i v dalších kapitolách o výmalbě interiéru. Střed, z něhož se spouští zlatý lustr, tvoří osm akantových lístků spojených do tvaru růžice.

Čtyři pendentivy kupole vyplňují festony na zlatém poli s červenými tečkami. Tvoří je pestré květiny s listy, šátek pak štukový akant. Rám je proveden v růžové barvě. Jeho spodní cíp ukončují akantové listy. Špalety nad okny tvaru býčího oka plní akantové prvky seřazené do tvaru vějíře a drobné palmety. Pole v bílém rámu je vymalováno světle oranžovou barvou se zlatým tečkováním.

Prostor podkruchtí ohraničuje meziklenební pas s oranžovým, zlatě tečkovaným pásem se štukovými malovanými prvky. Palmety se střídají se dvěma zkříženými pásky, rokajemi a akanty. Mezi tímto pasem a samotným vchodem do kostela je vstupní prostor ohraničen z každé strany jedním svislým růžovým pásem se štukovou volutou nahoře a akantem dole.

## **6.2 Výmalba hudební kruchtý**

Ve středu této části fresky se nachází iluzivní kruhový průhled na dva putty nesoucí velký táč s kyticí květů. Opatrně se snášejí do interiéru kostela, aby pokračovali v jeho zdobení květinovými girlandami. Nůši květů zespodu a zleva rámuje žlutá a růžová drapérie andílků. Pozadí vyplňuje modravé nebe, jež identifikujeme pomocí několika červánkových

obláčků. Druhy květin se shodují s těmi, které už zdobí zdi interiéru a k nimž se podrobněji vyjádřím následně.

Iluzi pohledu umocňuje perspektivně zkrácené a vhodně tmavě odtónované zdivo kolem průhledu. Stejně jako vnitřní iluzivní štukovou výmalbu i jej zdobí rokokově laděné prvky. Ve čtyřech štukových palmetách v cípech pendentivů iluzivní kupole se nachází pestrobarevné květiny. Jednotlivá pole členěná bílými rámy září růžovou barvou. Meziklenební pas, jež odděluje kruchtu od hlavní lodi je vymalován oranžově a jeho štuková výzdoba se shoduje s tou v podkruchtí. Středu oblouku dominuje velká rozvitá růžice totožná s růžicí na obrácené straně kostela mezi chórem a hlavní lodí.

Špalety vyplňuje oranžové pole v bílém rámu a ostění kasulového okna pás s růžovými poli. Obě části zdobí akantové prvky. Na svislé zdi mezi ostěním okna a samotným iluzivním průhledem se roztahuje pomocí pnoucích se akantů až do bočních růžových a oranžových polí podélná kartuše s výrazným žlutým středem.

### **6.3 Klenba lodi**

Pro klenbu lodi Sambach zvolil ikonografický program Nanebevzetí Panny Marie spolu s loretánskou litanií. Donátorku Karolinu z Rogendorfu připomíná erbem rodiny jejího původu a erbem Rogendorfů. Všechny figurální motivy výjevu vystupují z pestré iluzivní štukové výzdoby v rokokovém stylu. Podívejme se teď na jednotlivá témata podrobněji.

#### **6.3.1 Hlavní výjev - Nanebevzetí Panny Marie**

Prostoru hlavní lodi chrámu dominuje výjev Nanebevzetí Panny Marie. Na první pohled oko poutníka upoutá výrazná tmavě žlutá a tmavě modrá drapérie dvou andělů kolem Panny Marie. Následně se pozornost přesune k ní samotné. Světičky stojí ve světelné záři na mohutném narůžovělém mračnu, jež nadnášejí andělé. Podle Josefa Arimatejského *„apostolové s velkou úctou uložili tělo do hrobu a plakali a zpívali, dojatí její láskou a líbezností. A v tom je kolkolem ozářilo světlo z nebe, a když padli k zemi, andělé vyzdvihli*

*svaté tělo do nebe.*<sup>53</sup> Doširoka roztažené ruce, pohled upřený do dálky a podhled diváka dramtizují postavu Marie a dodávají jí na teatrálnosti. Červený hábit přidržený pásem<sup>54</sup> obtáčí v úrovni nohou modrá drapérie. Hlavu korunuje široká aureola složená z dvanácti hvězd, symbolu nevinnosti.

Bezprostředně kolem Panny Marie se nachází tři výraznější postavy andělů. Za jejími zády vpravo na oblaku leží anděl v zelené drapérii se sepjatýma rukama a pohledem upřeným na Marii. Z jeho těla má divák možnost spatřit jen ramena, zbytek je schován za oblakem. Zelený šat se doplňuje se světle zelenými křídli. Dojem takovéto barevnosti vyvolává stín, jež Marie na anděla vrhá. Pod její pravou rukou je v mrakové kupě usazen totožný anděl, ovšem pouze s drapérií obtočenou okolo boků. A stejně jako předešlý, tak i on vzhlíží k Panně Marii. Vpravo vedle anděla u Mariiných nohou v uvolněné pozici leží nahý putto znejasněn díky dálce, v níž se nachází. Opřený o lokty shlíží dolů na již zmíněného anděla ve výrazné, tmavě žluté drapérii kolem zeleného roucha, jež nese oblak i se všemi jeho obyvateli. Námahu Sambach znázornil kývajícima se nohama v římských sandálech a pravou paží, na níž upozorňuje žlutá drapérie mezi oblakem a ní. Poslední, co je z anděla viditelné, jsou jeho kaštanově hnědé vlasy. Otáčí se totiž k divákovi zády jak je u podhledu typické. Ačkoli by jasně mělo jít o anděla, jak už dokládá citace výše, postrádá jeho tělo nutná křídla. Tento jev můžeme nalézt i u prací dalších malířů<sup>55</sup>, ovšem nikdy se nejedná o tak důležitou a jasně viditelnou postavu. Bezkrídli andělé jsou především putti otočení k divákovi plně hrudí či v dálce, kde jejich křídla nejsou viditelná. Nenašla jsem žádný příklad, kdy by se jednalo o jednu z hlavních postav.

S tíží oblaku andělovi pomáhá putto ve fialové drapérii. Ten je na rozdíl od dospělého anděla k divákovi otočen hrudí. S levou rukou zabořenou v mračnu shlíží na scénu se škapulíři, která je zapuštěna do interiéru kostela.

---

53. *Příběhy apoštolů, Novozákonní apokryfy II*, red. Jan A. Dus, Praha 2003, kap. 5.3.2 Vyprávění Josefa Arimatejského (překlad z latiny), s. 467.

54. Podle některých apokryfů se apoštol Tomáš dostaví až po pohřbu Marie z důvodu zpoždění. Panna mu cestou do nebe shodí svůj pás na žádost odpuštění. M. Geerard, *Clavis Apocryphorum Novi Testamenti*, Turnhout 1992, Vyprávění Josefa Arimatejského, kap. 17 – 21 in *Příběhy apoštolů, Novozákonní apokryfy II*, uspořádal Jan A. Dus, Praha 2003, s. 448 a kap. 5.3.2 Vyprávění Josefa Arimatejského (překlad z latiny), s. 464 – 469.

Šlo o obvaz z roucha, do něhož Ježíš Marii oblékl, jak píše Martin z Kochemu ve svém spisu *Veliký život Pána a Spasitele našeho Krista Ježíše a jeho nejsvětější a nejmilejší matky Marie Panny*, Praha 2007, s. 943.

55. Například anděl s kadidelnicí ležící na oblaku na obraze Johanna Baptisty Zimmermanna *Maria jako královna Nebes* z roku 1730/31 ve Wallfahrtskirche, putto držící kříž na plátně Paula Trogera *Ježíšek se světci*, jež se nachází v Germanisches Museum. Putti bez křídel poletují na kresbě téhož autora na kresbě *Narození Marie* v Albertině, taktéž oblak s Kristem na obraze téhož *Oslava svatého Štěpána* podepírají putti bez křídel. Stejní putti se u Trogera nacházejí na fresce Farniho kostela v Pápě.

Vlevo nad skupinkou na oblačné kupě se vznáší druhý výrazný anděl s tmavě modrou drapérií. Stoupá vzhůru k nebi, takže je vidět z pohledu stejně jako mnozí další andělé. Na celém výjevu se vyskytuje velké množství andělů různého typu, které obklopuje celou scénu. Jejich sumarizace je problematická, jelikož mnoho z nich nacházejících se v dálce splývá se světle béžovými oblaky. S velkým úsilím lze rozeznat jedenáct andělích hlaviček a deset puttů.

### 6.3.2 Spodní scéna s erby a škapulíři<sup>56</sup>

Na spodním jemně růžovém oblaku, jenž díky iluzivní malbě vyvolává dojem, že se nachází uvnitř chrámu se odehrává scéna prezentace rodu donátorky v podobě vznášejícího se malého putta s červenou a růžovou drapérií přes boky. Andělíček se k divákovi staví zády a vystavuje na odív pergamen se dvěma erby. Vlevo je vyobrazen erb hrabat z Rogendorfu. Střední štítek čtvrceného štítu vyplňuje stříbrnočervená vpravo hledící orlice s černými drápy a zobákem na modrém poli. V pravém horním poli stejně jako v levém dolním se nachází ve spodní části zlaté cimbuří zprava se třemi prolukami a třemi stínkami<sup>57</sup>, v horní polovině na modrém pozadí zlatá hvězda. V levém horním a pravém dolním poli je vyobrazen na bílém, tj. stříbrném, pozadí červený, vpravo hledící kráčeující lev na zeleném trojpahorku.<sup>58</sup>

Vpravo Kašpar Sambach vymaloval erb rodu Pálffy-Erdödy, z něhož pochází

---

56. Škapulíř byl původně částí oděvu některých řádů. Jako první jej užívali benediktíni. Jedná se o dlouhý pruh látky s otvorem pro hlavu. Zároveň jde o jakýsi amulet nošený rovněž navlečený přes hlavu s jednou částí na prsou a druhou na zádech jak se dočítáme v knize Oldřich J. Blažíček – Jiří Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění, Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha 1991, s. 203.

Škapulíř jako předmět ochrany a nositel milosti je uváděn v souvislosti s řádem karmelitánů a jejich úctou k tzv. Panně Marii Karelské. Tzv. Svatý Škapulíř svěruje roku 1251 Panna Maria představenému řádu Šimonu Stockovi. Stává se nedílnou součástí oděvu. Svému nositeli zajišťuje spasení, má-li v okamžik smrti škapulíř na krku. Duše v očistci bude očištěna již první sobotu po své smrti. Jedna část obsahuje vyobrazení Panny Marie Škapulířové spolu s libovolným světcem, druhá mariagram a christogram. Barvy škapulířů se mění podle bratrstva, jemuž náleží. Vítězslav Štajnochr, *Panna Marie Divotvůrkyně*, Uherské Hradiště 2000, s. 256 – 258.

57. Milan Buben, *Encyklopedie heraldiky*, Praha 2003, s. 92.

58. Josef Pilnáček, *Staromoravští rodové*, Vídeň 1930, s. 444. Srov. August Sedláček, *Českomoravská heraldika, II. část zvláštní*, Praha 1925, s. 592 – 593.

Karolina, celým jménem Karolina Dorotea, dcera uherského palatina Mikuláše Pálffyho-Erdödyho z Monadogorek.<sup>59</sup> Ve znaku tohoto rodu se nachází zlatý jelen v modrém štítu s červeným kolem na zeleném trojvrší.<sup>60</sup> Oba erby završuje na pergameni vyobrazená zlatá koruna.

Putto, který rozbaluje pergamen s erby, vzhlíží k andělovi, jen přidržuje nekonečný roh hojnosti s černými škapulíři Bratrstva Panny Marie Bolestné. Tento výjev souvisí se založením tohoto bratrstva samotnou Karolinou z Rogendorfu.<sup>61</sup> Mělo být snahou o povznesení duchovního života sloupských farníků. Členové řádu nosili černý škapulíř jako znamení příslušnosti k tomuto bratrstvu.<sup>62</sup> Anděl je oděn v růžovou drapérii a stejně jako malý putto se k pozorovateli natáčí zády. Vlevo od rohu leží na oblaku druhý putto a vytahuje z něj černobílé škapulíře. Lokty se opírá o mrak tak, že je z něj viditelné pouze poprsí. Celé dění pozoruje třetí putto zahalen světle zelenou drapérií. Je vypoodobněn v takovém pohybu, jakoby se hnal na pomoc k vysypávání škapulířů.

### 6.3.3 Loretánská litanie po obvodu chrámu

Na osmi malovaných konzolách nad hlavicemi pilastrů sedí osm mladých žen, z nichž každá drží po jednom symbolu, který se týká mariánské ikonografie. Podél severní stěny od západu k východu je vyobrazena žena stojící vedle hořícího keře, žena držící miniaturu portálu, dívka drtící v rukou hady a panna s miniaturou archy v náručí, nad níž se klene duha.

---

60. Jde o starý uherský rod, jehož původ sahá až do 11. století. Rod Pálffy-Erdödy zachovával věrnost rodu Habsburků. V 16. století se účastnil významných válek Habsburků s Turky. Do 17. století, kdy se rod rozdělil do tří větví, sídlil v několika skupinách v Rakousku a v Uhrách, ovšem vlastnil také majetek v Čechách. Patřil mu titul říšského a uherského hraběcího stavu a od 19. století také knížecí titul.

In Soldán – Zouharová (pozn. 16), s. 19 je jelen popsán jako zlatý a kolo jako červené.

58. Ibidem (pozn. 16), s. 19.

61. Zakládání bratrstev bylo u klášterů a farních kostelů dominikánů a karmelitánů, jak je tomu v případě sloupského kostela, běžnou záležitostí. O jejich založení žádal správce farnosti či majitel panství. Uctívání mariánské kultu se tak šířilo poměrně dosti masově. Jiří Mikulec, *Barokní náboženská bratrstva v Čechách*, Praha 2000, s. 28.

62. Bratrstvo zaniklo v době panování císaře Josefa II. K obnovení řádu došlo 1. srpna 1853, kdy tehdejší sloupský farář Alois Wolf obdržel od představeného řádu servitů v Římě povolení. Plně byla činnost Bratrstva Panny Marie s černým škapulířem obnovena až v roce 2003, kdy byl farářem Františkem Korzárem nalezen původní zápisový listek z roku 1754. Viz Soldán – Zouharová (Pozn. 16), s. 32 - 33.

Na jižní straně v tomtéž směru žena nejbližší vchodu do kostela třímá hořící srdce, dívka vedle ní otevřenou knihu s mariagramem – jménem Maria ve zkrácené podobě, další panna objímá zrcadlo a konečně poslední oběma rukama přidržuje bílého beránka.

Tyto náměty vycházejí nejpravděpodobněji z modlitby *Loretánská litanie*, jejíž původ sahá až do 12. století, kdy byla mariánská litanie odvozena od litanie ke všem svatým a začala se plně rozšiřovat. Její využívání, ať už pro modlitby či jako ikonografické téma, vyvrcholilo v Novověku. Název ‚Loretánská litanie‘ pochází až ze 16. století, kdy byla modlitba oslavy Panny Marie oblíbená u poutníků mířících do Lorety,<sup>63</sup> legendární budovy stojící v Nazaretu, v níž Marie počala z Ducha svatého a kterou údajně přenesli andělé už v podobě kostela po různých přestavbách a poničeních v roce 1291 do Illyrie, města mezi Rjekou a Terstem.<sup>64</sup>

Jednotlivé personifikace by měly odpovídat veršům v loretánské litanii. V případě ženy sedící vedle hořícího keře pravděpodobně jde o personifikaci veršů spojených s neposkvrněností Panny Marie jako např. *Svatá Panno panen (Sancta Virgo Virginum)* ze tří úvodních zvolání. Podle svatého Augustina byla Marie pannou od narození, při porodu a až do smrti. Svatost Panny Marie je tedy zakotvená v jejím panenství.<sup>65</sup> Tyto teze hájil i svatý Jeroným a svatý Ambrož. Dogma o Mariině panenství bylo přijato v roce 553 na ekumenickém koncilu v Konstantinopoli. Přirovnání k hořícímu Mojžíšově keři, jakožto i další výjevy zobrazené na sloupské fresce (Archa úmluvy, Zrcadlo nezkalené, Brána Nebes) vycházejí ze starozákonní Šalamounovy *Písně písní*, které se ve výtvarném umění využívá od raného středověku.<sup>66</sup>

Z týchž zvolání vychází podle mého úsudku i personifikace s beránkem, symbolem Ježíše Krista. Přirovnání beránka k Ježíši se poprvé objevuje v *Evangeliiu svatého Jana* ve verši *Hleďte, beránek boží, který na sebe vzal hříchy světa*. Jan ztotožňuje Beránka božího se Synem božím,<sup>67</sup> personifikace by se tedy měla týkat verše *Svatá Boží Rodičko (Sancta Dei Genitrix)*, ale také veršů z části ‚zvolání k matce‘ a to konkrétně *Matko Kristova* a *Matko Spasitelova*.

---

63. G. Nitz [Genovena Nitz], heslo Lauretansiche Litanei in Remigius Bäumer (ed.), *Marienlexikon, Vieter Band, Lajtha – Orangenbaum*, St. Ottilien 1992, s. 33.

64. Jan Royt, *Obraz a kult, Poutní místa v Čechách 17. a 18. století*, Praha 1999, s. 114.

65. Viz G. Nitz [Genovena Nitz] (pozn. 00), s. 35

66. Jan Royt, *Zahrada mariánská, Mariánská úcta ve výtvarném umění od středověku do 20. století*, Sušice 2000, s. 8 a 9.

67. M. Hasitschka, heslo Lamm in viz R. Bäumer (ed.) (pozn. 63), s. 15.

Zbývajícím veršem z úvodních oslovení je *Svatá Maria (Sancta Maria)*. Tento verš je velmi pravděpodobně zobrazen pomocí ženy držící knihu s mariagramem. Jméno Marie pochází z hebrejského Mirjam, ovšem jeho výklad není přesně vyjasněn. Mnozí autoři jej objasňovali ve smyslu věstkyně a vládkyně, královny.<sup>68</sup> Obecně a jak je v našem smyslu nejpravděpodobnější, bylo jméno Maria spojováno s pomocí trpícím a sužovaným, kteří se k Bohorodičce modlili.

Z oslovení Panny prostřednictvím symbolů převzatých ze *Starého zákona* vychází následující personifikace. Žena držící portál se týká verše *Bráno nebeská*, jenž ve spojitosti se starozákonním předobrazem Marie jako druhé Evy znamená návrat do ráje, tj. znovuotevření brány Edenu, kterou za provinilci Adamem a Evou Bůh zavřel. Eva je s Marií konfrontována prostřednictvím faktu, že je její panenství, tedy neposkvrněnost, dáno od narození do smrti. Marie se nikdy nedopustí hříchu.<sup>69</sup> Myšlenka výkladu Marie jako *Porta Coeli* se objevuje poprvé někdy v 8. století. Až ve 12. století ji přebírá Loretánská litanie.<sup>70</sup>

Žena pevně držící zmítající se hady vychází zřejmě taktéž z předobrazu Evy. Marie jako přemožitelka hada (*Inimica et Victrix serpentis – Nepřítel a vítězka nad hadem*)<sup>71</sup> demonstruje svou čistotu a pravou víru. Námět se podobá konceptu *Panna Marie Immaculata*. Personifikace by mohla zastupovat verš *Uzdravení nemocných*, ovšem tento výklad nemohu podložit žádnou literaturou. Měl-li by se verš řadit mezi oslovení pomocí symbolů, byla by tato varianta nejpravděpodobnější.

Panna objímající archu představuje verš *Archo úmluvy (Foederis Arca)*. Marie je s Noemovou archou spojována od koncilu v Efesu, který proběhl v 5. století. Archa je vykládána jako svatý plod a duše Marie, která ale Archu převyšuje, neboť je sama zákonodárkyní, kdežto Archa pouze nositelkou zákona. Marie přijímá obsah v podobě plodu a čisté duše, tudíž převyšuje jak archu Noemovu, tak Archu úmluvy.<sup>72</sup>

Zmínky o srdci Panny Marie, které drží další z panen se objevují již ve *Starém zákoně* ve věštbě Sibyly, ovšem jeho uctívání se začalo šířit až ve 12. a 13. století v prostředí klášterů.

---

68. H. M. Köster [Heinrich Maria Köster], heslo Name Mariens in *Ibidem*, s. 581.

69. M. Pfister-Burkhalter [Margarete Pfister-Burkhalter], heslo PFORTE, VERSCHLOSSENE in Günter Bandmann – Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie, Dritter band, Allgemeine Ikonographie. Laban – Ruth*, Rom 1994, s. 424.

70. W. Dürig [Walter Dürig], heslo Pforte des Himmels in Remigius Bäumer (ed.), *Marienlexikon, Fünfter Band, Orante - Scherer*, St. Ottilien 1993, s. 193 – 194.

71. Jan Royt – Vladimír Hyhlík, *Římov, Poutní areál s loretou a kalvárií*, Velehrad 1995, s. 8.

72. J. Schindelberger – J. Scharbert [Josef. Scharbert], heslo Bundeslade in Remigius Bäumer (ed.), *Marienlexikon, Erster Band, AA - Chagall*, St. Ottilien 1988, s. 616.

Postupně se srdce stalo symbolem boží lásky a mateřské ochrany lidí.<sup>73</sup> Z tohoto důvodu jej přiřazují k verši *Pomocnice křesťanů*.

Symbol zrcadla zastupuje verš *Zrcadlo spravedlnosti (Speculum Iustitiae)*. Jasně vyleštěné zrcadlo symbolizuje nezkalenost duše. Marie je také chápána jako zrcadlo boží, neboť je zosobněním dokonalé čistoty a svatosti. Zrcadlo také může odrážet paprsky světla stejně jako září svaté boží bytosti, v tomto případě Panna Marie.<sup>74</sup>

Významy a interpretace loretánské litanie jsou mnohdy složité a problematické. Výklady mohou být různorodé v závislosti na jednotlivých symbolech. Jisté je vždy to, že každá z personifikací oslavuje vlastnosti spojené s životními příhodami Panny Marie a nich plynoucích vlastností.

#### 6.3.4 Architektonické prvky kolem hlavního výjevu v klenbě chrámu

Stejně jako v už popsáných částech klenby interiéru, i zde se opakují odstíny bílé, růžové a oranžové barvy. Akanty střídají palmety, rokaje a jiné architektonické prvky. Vše autor namaloval s dokonalou iluzí štuku, mramoru i více trojrozměrných prvků, jako například suprafenster.

Začneme tedy s popisem a to od středu ke stěnám chrámu. Nástropní zrcadlo s průhledem na nebe a scénu s Pannou Marií rámuje průřez stěnou klenby kostela, jež je zdoben růžovými poli s akanty a palmetami v bílých rámech. Ty se mezi poli střídavě proměňují v jednoduché kartuše a konzoly tvaru volut. Tato ostění se tradičně prolamuje a tříští tak pravidelný tvar elipsy na mnoho jednotlivých polí. Rohy zlomů prohýbání jsou zvýrazněny volutovými konzolami. Zaoblená římsa pod zídkou je vybarvena oranžově. Člení ji bílé akantové lístky ale i větší akantové motivy. Pravoúhlé zahnutí do klenby chrámu Sambach vybarvil bíle a s dekorativními prvky v tomto případě šetřil, čímž nechal vyniknout následujícím částem klenby.

---

73. J. Stöhr [Johannes Stöhr], heslo Herz Mariäs. Ibidem, s. 167 – 168.

74. W. Dürig [Walter Dürig], heslo Spiegel des Gerechtigkeits in Remigius Bäumer (ed.), *Marienlexikon, Sechster Band, Scherer – Zypressen*, St. Ottilien 1994, s. 239.

Prolamování zdiva kopírují jednotlivá oranžová horizontálně uspořádaná pole. Čtyři s růžovými rámy vyplněné světle růžovým akantem s volutou a květinovým festonem nad poli mezi špaletami bočních stěn. Čtyři při východní a západní stěně téže barevnosti, ale s akantem ve středu. Přechodem je jim křížení dvou bílých volutových pásků vystupujících z rámu a bílé rámové pole s akantovou růžicí. Celkem je tedy také vyobrazen každý prvek po čtyřech kusech.

Na tuto dekoraci navazuje bílá římsa s konzolami a palmetkami taktéž v bílé barvě. Prostor mezi konzolami vyplňují malé zlatavé oválky. Římsa obemyká iluzivní klenební pole a zároveň už v několika místech přechází v šest špalet bočních oken a dvě suprafenestry východní a západní stěny. Pro přechod ve čtyři okrajové špalety Sambach využil poloelipsovitého prohnutí římsy kolem kanelované obdélníkové konzoly. Ta je posazena na bílé kartuši na oranžovém pozadí se žlutooranžovým a bílým akantovým listem. Okolo kartuše visí z každé strany jeden květinový feston přichycený k volutě bílého rámu, jež přechází v organicky zvlňžený a zatočený akantový list. Dvě prostřední špalety v horním cípu zaobljuje bílá štuková palmeta s akantem podpírající zdvojenou konzolu zakončenou z obou stran dvěma volutami. Okolo palmety jsou vymalována dvě tradiční oranžová pole v bílém rámu s akantovým listem. Na bocích se nacházejí, stejně jako u dříve popisovaných špalet, dva květinové festony visící za voluty, jež přechází v organicky stočený akant obepínající asi dvě třetiny špalety.

Pole mezi špaletami jsou růžovým rámem s akantovými lístky rozčleněna na tři trojúhelníkové segmenty oranžové barvy se zlatým tečkováním, přičemž na jejich společný střed vhodně upozorňuje velký bílý akantový dekor se dvěma volutami a žlutooranžovým akantem na vrcholu. Ve spodním, největším poli sedí na osmi velkých volutových konzolách s akanty vždy jedna svatá panna. Jejich popisu a ikonografickému významu jsem se věnovala v předchozí kapitole.

V růžových špaletách nad okenními výklenky je v bílém rámu vymalována tmavě žlutá maska s pěti akantovými listy kolem hlavy a dekorativní bílou podezdívkou vystupující z rámu. Podpírá ji římsa nesená dvěma konzolami. Prostor šesti kasulových oken vyplňují dva k sobě přiléhající bílé rámy s malou tmavě žlutou růžicí na vrcholu v malém rámečku. Nad ní se rozprostírá podélná kartuše či akant se žlutým středem. Čtyři pole dělená růžovým rámem jsou vyplněna žlutou barvou a zlatým tečkováním. Ve spodních částech iluzivního klenebního pasu stojí na soklech dvě bílé vázy s bohatou a pestrou kyticí květů. Tento motiv vědomě

zasahuje do spodního žlutého pole a zčásti jej vyplňuje. Pas bezprostředně u okna je bílým rámem členěn na osm růžových polí se zlatým tečkováním.

Na východní a západní straně ohraničuje výmalbu hlavní lodi iluzivní architektura. Jde zde o výklenek s květinovou vázou na soklu a dvěma festony z téhož materiálu. Zdi zdobí akanty a voluty. Na bocích se o podstavec architektury opírají dva bílí štukoví puttoni, jež se chystají výklenek ozdobit stejně vyvedenými festony. Ačkoli jsou zabráněni do své činnosti tak, že si nepřítomně hledí svého, působí ladně a okouzlující zřejmě díky své živosti v kameni. Střed růžového pole podstavce vyplňuje rozsáhlá kartuše s akanty, volutami, palmetou a boltci. Střed je oranžový. Sokl se rozprostírá do boků v podobě akantových listů, jež stejně jako palmeta zasahují do boční strany meziklenebního pasu. Výklenek na západě klenby je zcela totožný až na pozice štukových puttů.

Po celém obvodu interiéru chrámu se táhne pás širokých říms, v nichž se střídají žlábkovnice a podbrádky. Kašpar Sambach mu přiřadil barvy v odstínech pastelové růžové, světle modré a béžové a vymaloval ho tak, aby působil jako vysochaný z mramoru. V místech k tomu určených přechází římsa v osm svazkových pilastrů s kompozitními štukovými hlavicemi. Akanty hlavic jsou pozlacené, voluty bílé stejně jako celé hlavice.

#### **6.4 Presbytář**

Do prostoru tvaru kovadliny malíř vložil typickou scénu se zpívajícími a muzicírujícími anděly. Na pastelově růžovém oblaku pohodlně sedí čtyři ústřední postavy. Ve středu s pravou rukou vztaženou před sebe a se soustředěným pohledem upřeným do dálky se zápallem zpívá postava oděná do bílé a růžové drapérie. Dynamický pohyb podtrhuje pozvednutá noha na oblaku natočená z podhledu k divákovi. Postava postrádá křídla, ale zároveň nemá kromě knihy, z níž čerpá informace potřebné ke zpěvu, žádný určující atribut. Podle vyprávění Josefa Arimatejského zněly při vyzdvižení duše Panny Marie do nebe žalmy, hymny a Písně písní.<sup>75</sup> Na základě tvrzení Martina z Kochemu: „*Ten tak slavný komitát a procesí svatí anjelé s rozličnými hudbami a muzikou předcházeli, kteří tak líbezně a sladce na své instrumenta hráli, že se ten zvuk po celým nebi rozlíhal.*“<sup>76</sup> a na základě faktu, že kostel

---

75. Viz *Příběhy apoštolů* (pozn. 53), s. 466.

76. Viz Martin z Kochemu (pozn. 54), s. 944.

nemá žádné starší patrocinium, jehož světec by zde byl prezentován v případě, že by ikonografie presbytáře nesouvisela s výjevem Nanebevzetí Panny Marie usuzují, že jde o anděla vyobrazeného bez křídel, jak tomu Sambach učinil už v případě anděla ve scéně Nanebevzetí Panny Marie. Není-li tomu tak a jedná se o tradiční výjev *Hudby Nebes* umístovaný v klenbě presbytáře, figura by byla vykládána též jako anděl, neboť podle *Lexikonu křesťanské ikonografie* jsou v tomto výjevu zastoupeni pouze andělé.<sup>77</sup>

Vlevo od anděla si o jeho nohu opřen hová putto ve žluté drapérii hrající na flétnu. Nepatrně za ním leží na mračně natažen putto hrající na triangl s pohledem upřeným na anděla – houslistu vpravo za zpěvákem. Křídla s šedo zelenými hřbety barevně doplňuje zelená drapérie, jíž si zároveň podkládá ruku s houslemi.

Dole pod oblakem upozorňuje na hudební scénu putto zahalen modrou drapérií. Dvě hlavičky se nachází úplně vpravo vedle houslisty a dvě nad scénou před oblakem. Jeden putto se zcela vlevo do půli těla schovává za oblak, ovšem s gestem natažené ručky jakoby prezentuje a nabízí přítomné muzikanty přihlížejícímu divákovi.

Scéna je vložena do iluzivní kupole ve světle hnědých barvách vycházejících z iluzivního vzdálení se pozorovateli. Prostor dělí čtyři leženy začínající volutami a sbíhající se do středu za oblakem. Ve třech polích jsou více či méně, v závislosti na pokrytí mračnem, viditelné tři kartuše s obrysem malého zlatého štítku uprostřed. Římsu kupole tvoří stejně jako u hlavního zrcadla zaoblená žlutá římsa se štukovým dekorem. Pole klenby, světle hnědá se zlatým tečkováním, jsou orámována tradiční růžovou barvou.

Dekor nacházející se v okolí kupole se typově shoduje s dekorem hlavní klenby. Na východ a na západ od kupole malíř vyobrazil po dvou oranžových polích v růžovém rámu s akantovým dekorem a západních navíc s malou palmetou. Pole jsou od sebe jsou odděleny bílým rámováním, jež obkresluje všechny jednotlivé prvky presbytáře. Střed polí směřujících na západní stranu tvoří rozložitý akant s palmetou a čtyřmi malými oranžovými poli, jež vytváří křížení pásků. Východní pole dělí dynamický akant se dvěma zkříženými volutami.

V pendentivech klenby stojí na iluzivních štukových krakorcích před růžově rámovaným oranžovým polem šest váz, kráterů, s přes okraj přetékanými květinami.

---

77. H. Braun [Hartmut Braun], heslo Musik, Musikinstrumente in Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie S-Z Nachträge 4*, Freiburg im Breisgau 1994, sl. 607.

V největším zastoupení jsou zde, stejně jako na festonech po celém interiéru kostela, vyobrazeny růže převážně červenavé barvy, jejichž symboliku spojenou s postavou Panny Marie rozvíjí Brigita Švédská když tvrdí, že, „*Jako se růže rozvíjí mezi trním, tak se také Panna Maria rozvíjí v utrpení.*“<sup>78</sup> . Dále jsou rozpoznatelné červené pivoňky, jež napodobují Marii jako „*růže bez trní*“<sup>79</sup> Méně či více rozvítené květy tulipánů různých barev. Další květy připomínají pryskyřníky, chrpy, karafiáty – symbol Mariina panenství<sup>80</sup> či lilie jako tradiční symbol nevinnosti s tělesné i duchovní čistoty. Jak píše Honorius u Autun v knize *Sigillum Beatae Mariae ubi exponentu cantica canticorum*: „*Jako lilie v trní je má přítelkyně mezi dcerami. To znamená, že jako převyšuje lilie bodláky a kopřivy ozdobou a půvabem, tak také převyšuje Maria všechny ozdobou cudnosti a půvabem svatosti.*“<sup>81</sup> Podobně o Marii hovoří i další učenci.<sup>82</sup> Zelené listy, které se pnou celými kyticemi se jeví jako břechťan či listy růží.

Pět špalet okenních výklenků zdobí oranžová pole v bílých rámech se zlatým tečkováním a štukovou dekorací. Palmety a do oka stočený pásek střídá špaleta se dvěma akanty. Prostor okolo oken je taktéž bíle rámován. Ostění oken vyplňuje stejně jako u oken v hlavní klenbě chrámu osm oranžových polí se štukovým dekorem.

Meziklenní pas oddělující presbytář od hlavního interiéru je vymalován šesti oranžovými poli se zlatým tečkováním, jež od sebe oddělují akanty a palmety. Celému pásu ve středu vévodí velká bílá štuková růžice či hvězdice se špičatými lístky. Boční strana pasu se odekorována drobnými, výrazně žlutými akanty střídajícími se s vždy třemi stejně barevnými žlábkami. Do této architektonické části zasahují štukové prvky z klenby hlavní lodi, o nichž jsem se zmiňovala v předchozí kapitole.

Sambachova freska je působivá především prostřednictvím výrazné světelné režie a měřítkové gradaci iluzivní kupole. Výjev jako celek působí svěže a vzletně, živě a přesvědčivě. Jako kdyby se dění odehrávalo právě tady a teď. Kašpar Sambach používá u fresek lokální barevnosti, jež pokrývá celý prostor určený k výmalbě. Barvy jsou výrazné, hutné. Malba tak i díky rozevlátým drapériím působí energicky, jakoby v pohybu a radostně. Hloubka kontrastu odstínů barev je velmi mělká.

---

78. Jan Royt – Hana Šedinová, *Slovník symbolů, Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998, s. 91.

79. *Ibidem*, s. 90.

80. *Ibidem*, s. 85.

81. *Ibidem*, s. 86.

82. Walafriidus Strabo v básni Hortubus, Svatý Bonaventura ve spise *Laus Beatae Mariae Virginis*, brigita Švédská nebo Adam ze sv. Viktora. *Ibidem*, s. 86.

Malíř se nesnaží o expresivnost. Převládají jemné pastelové odstíny a měkké malířské podání a to jak u architektonických prvků, tak u figurálních složek. Ty se harmonicky doplňují a propojují v jednotný celek. Malba je uhlazená, upravená jistou kresebností a oproti jiným Sambachovým pracím z téže doby můžeme konstatovat, že působí až téměř školsky. Toto názorné vyvedení připisují situaci v místě objednávky, protože u jiných děl už je pozorovatelný dělený rukopis, snahy o posunutí stylu k manýristické malbě.

Kompozice je ucelená, precizní, ale ne příliš složitě rozpracovaná. Toto vyvažují postavy s fyziognomickou přesností, které mnohdy zaujímají složité pozice ať už jde o pohledy či o natočení těl jak je tomu například u figur v presbytáři.

## **7. Ikonografický rozbor oltářních obrazů**

Jak už bylo předestřeno v úvodu této práce, vytvořil Kašpar Franz Sambach pro kostel Bolestné Panny Marie ve Sloupu kromě nástěnné výmalby také čtyři závěsné obrazy pro boční oltáře chrámu. Všechna plátna mají rozměry 500 x 240 cm, ovšem jejich tvar je nepravidelný připomínající kasulová okna.

Ikonografické náměty, tj. výběr jednotlivých spodobněných světců zřejmě není náhodný. Všechny čtyři hlavní postavy mají co do činění s Pannou Marií. Svátá Anna se svatým Jáchymem, jako vedlejší postavou jednoho obrazu, a svatý Josef jsou zástupci lidí z bezprostředního okolí života Panny Marie. Svatý František Serafinský a svatý Karel Boromejský se pak zasloužili o uctívání Panny Marie. František podporoval dogma o její neposkvrněnosti a Karel byl jejím zastáncem v průběhu tridentského koncilu a zavedl svátek oslavy narození Panny Marie.<sup>83</sup>

Ústřední postavy všech čtyř obrazů jsou identifikovány nápisem v malém ozdobném kartušovém rámečku nad horním okrajem rámu a působí jako jeho součást. Jména světců stejně jako drobné rostlinné dekorační prvky jako jsou voluty, rozviliny, akantové lístky nebo

83. H. Bach [H Bach], heslo Borromäus in Remigius Bäumer (ed.), *Marienlexikon, Erster Band, AA - Chagall*, St. Ottilien 1988, s. 541.

květy připomínající narcisy, kolem celého malého a na části velkého rámu jsou zlacené.

Z rámu se jménem navíc vyzařují paprsky aureoly. Hlavní rám obrazu je natřen tak, aby vzbuzoval iluzi černého mramoru a jeho vnitřní hrana je obtažena zlatou, jakoby tepanou lištou. O opakovaném zlacení rámu, ale i tabernáklů a o drobných opravách bočních oltářů se dočítáme v *Denníku farního chrámu Páně ve Sloupě od roku 1902 do roku 1920*.<sup>84</sup> Všechny čtyři obrazy jsou řazeny do roku 1754, přibližně do doby, kdy byl kostel vysvěcen. V následujících kapitolách se budu zabývat jednotlivými oltářními obrazy a jejich ikonografickým rozbořem.

## **7.1 Oltář sv. Anny**

O poškození obrazu požárem v roce 1910 se zmiňuje farář Josef Sychra v zápisu z roku 1912.<sup>85</sup> O zlacení řezeb a okras na oltáři pak již zmíněný *Denníku farního chrámu Páně ve Sloupě od roku 1902 do roku 1920*.<sup>86</sup> Žádné pozdější restaurátorské zásahy nejsou známy.

Námětem tohoto obrazu se stalo téma *Vyučování Panny Marie*. Přejít k mentální činnosti od fyzické naznačuje verpánek v levém dolním rohu plátna. Ústřední postavy – svatá Anna, Panna Marie a svatý Jáchym se nacházejí při spodním okraji obrazu blíže v pravé straně. Panna Marie oděná v jemně růžový šat pod prsy přepásaný stuhou stejné barvy je vyobrazena v pohybu, kdy se sesouvá a zároveň zvedá z klína svaté Anny. V pravé ruce drží pero nad knihou, kterou má sv. Anna položenou na pravém stehnu. Kniha je určujícím atributem tohoto výjevu.<sup>87</sup> Levou pak zvedá její levou ruku a upozorňuje ji tak na příchozího svatého Jáchyma, k němuž vzhlíží.

Sv. Anna sedí na židli, pravou nohu má podloženou nízkou stoličkou. Pravou rukou ukazuje do knihy na pravém stehnu. Oděna je v bílé roucho tradičně přehozené i přes hlavu, jíž završuje vyplněná aureola a v sytě žlutý plášť, jež jí zakrývá pas a pravou nohu a svádí

---

84. Státní okresní archiv Blansko, fond Farní úřad Sloup, inv. č. 27, *Denník farního chrámu Páně ve Sloupě od roku 1902 do roku 1920*, fol. 5r, 9r, 37r, 46v, 54r.

85. Viz SOAB, fond Farní úřad Sloup, inv.č. 11 (pozn. 1), fol. 45r.

86. Viz *Denník farního chrámu Páně ve Sloupě od roku 1902 do roku 1920*, (pozn. 71), fol. 46v.

87. G. Nitz [Genovena Nitz], heslo Anna in Remigius Bäumer (ed.), *Marienlexikon, Erster Band, AA - Chagall, St. Ottilien* 1988, s. 160

divákovo oko na ústřední scénu. Oči má sklopeny ke knize a je zahloubána do výkladu Panně Marii.

Sv. Jáchym, který k tomuto námětu přibývá ve třetí čtvrtině 14. století,<sup>88</sup> je vyobrazen jako starý muž s krátce přistřiženým šedivým vouse a šedivými vlasy. Oděn je v zašedlé pastýřské roucho s červenočerným škapulířem kolem krku, na nohou má oblečeny bílé ponožky a hnědé trepky. Levou rukou se lehce opírá o dlouhou hůl, v pravé zvedá do výšky jablko, které ukazuje Panně Marii. To je symbolem starozákonního předobrazu Panny Marie v podobě Evy. Jáchym sestupuje levou nohou ze schodu na jemně růžovou kamennou terasu s kuželkovou balustrádou vlevo v pozadí. Ta ukrajuje z obrazu přibližně jednu třetinu a zdůrazňuje tak celou spodní scénu. Na Jáchymovu postavu plynule navazuje v pravé části obrazu interiér budovy. Můžeme si všimnout lavice pod vysokým oknem a ze stropu visící olejové lampy. Horní okraj architektury zakrývá zelená drapérie spolu s načervenalým oblakem, z něhož na hlavní scénu shlížejí dva malí putti a tři okřídlené hlavičky andílků. V protikladu k nim vzhlíží jeden malý putto a dvě andílčí hlavičky směrem k nebi. Působí, jako kdyby se mělo něco významného udát. Můžeme se jen domnívat, že jde o naznačení dalšího průběhu života Panny Marie spojeného s vírou. Prostředníkem mezi oblakem s andílkou a třemi svatými je malý putto se zrzavými vlasy při levém horním rohu plátna lehce zahalen bílou drapérií. V každé ruce snáší jednu růži, další symbol Panny Marie.

Levou stranu výjevu uzavírá do tmavého stínu ponořená naprasklá váza stojící na vysokém cihlovém podstavci. Tataž váza se hojně vyskytuje na nástěnné malbě. Navíc doplněná květinami.

V prvním plánu obrazu se na zemi v popředí povalují dva putti. Hnědovlasý nepatrně zahalen červenou drapérií tahá vlákno vlny z verpánku vlevo, putto v modré drapérii udiveně ukazuje na horní anděle a navádí k nim divákovo oko.

Třetí plán obrazu vyplňuje mohutná koruna stromu, jež zakrývá antickou architekturu. Na město vlevo od koruny je upozorněno vysokým kamenným obeliskem.

---

88. Ibidem, s. 161.

## **7.2 Oltář sv. Josefa**

---

Obraz byl restaurován v roce 2005, jak se dovídáme z restaurátorské zprávy Jana Knora a Petra Kribuse. Ve zprávě je konstatováno, že obzvláště při okrajích obrazu byla v minulosti nanesena silná vrstva přemalby.<sup>89</sup> Kdy tomu tak bylo se ale z pramenů nedovídáme.

Ústředním motivem obrazu se stává, stejně jako tomu bylo u předchozího oltáře, trojčlenná skupina světců. Těžiště kompozice se tedy nachází v dolní polovině obrazu. Svatý Josef jako zesinalý starý muž, spočívá na diagonálně orientovaném chudobném loži. S zašedlým inkarnátem jeho umírajícího těla a se světle fialovým hábitem koresponduje tmavě žlutá drapérie sloužící jako příkrývka. Josef leží na bílém prostěradle, trup má podložen vysokým prostým polštářem. S utrpením ve slábnoucích očích vzhlíží vlevo k Ježíši Kristu, jež mu žehná pravou rukou. Levou nadzvedává žlutou příkrývku, snad aby požehnání směřovalo přímo na tělo trpícího a dosáhlo tak maximálního účinku. Ježíš je oděv v červený šat a zahalen tmavě modrým pláštěm. Levou nohou nazutou v sandálu stojí na dřevěném podstavci, na němž je umístěno lože. V obličejí se mu zračí lehký smířlivý úsměv, jež evokuje divákovi smrt jako formu vysvobození ze světského života. Kolem hlavy se mu rozprostírá tradiční aureola složená ze tří svazků zlatavých paprsků.

Zprava se nad umírajícím ze židle naklání Panna Marie ve světle fialovém šatu zahalená modrým pláštěm. Láskyplně drží sv. Josefa za levou ruku, soudržně s jeho utrpením se drží na hrudi se stejně smířeným úsměvem jako Ježíš.

Na plátně jsou vyobrazeny také tradiční atributy svatého Josefa. Jde o rozkvetlou hůl, jež je položena přes hranu schodu a některé tesařské náčiní. Tradice zobrazování rozkvetlé hole pochází z příběhu, podle něhož velekněz, který si nevěděl rady s Marií, protože chtěla setrvat v chrámu a neprovdát se, svolal starší k modlitbě k Bohu o žádost vyřešení této situace. V modlitebně se rozléhal hlas, který přikázal svolat všechny neženaté z rodu Davidova do chrámu. Každý vdavek schopný muž si měl s sebou donést i ratolest. Tomu, na jehož rozpučivší se ratolest přiletí holubice Ducha svatého Marie připadne. Mezi muži byl i

---

89. Jan Knor – Petr Kribus, *Restaurátorská zpráva IMAGO*, „Smrt svatého Josefa“, S. L. 2005.

Josef, kterému se ale zdálo nevhodné, vzít si tak mladou dívku, protože sám byl velmi stár. Žádnému muži ratolest nevyrašila. Boží hlas oznámil, že ten pravý muž ji nedonesl. Tak byl Josef prozrazen a vybrán za manžela Marii.<sup>90</sup> Vpravo na cihlové stěně visí pilka. Putto

v pravém rohu, otočen zády k divákovi a přihlížející scéně, zahalen červenou drapérií, drží v levé ruce kladivo, jímž si ve strachu cloní ve výhledu a pravou rukou se opírá o velký hoblík, jež leží za ním.<sup>91</sup> Vlevo při okraji plátna zřetelně rozpoznáváme pracovní stůl s kameninovou miskou a hrncem snad s barvou či kličem. V obou je ponořen tenký štětec. Nad stolem se tyčí dřevěná mohutná futra otevřených dveří. Dalším architektonickým článkem je trám s kusem dřevěného stropu nade dveřmi, který je zpola zahalen do oblaků hnědých a okrových odstínů, která se rozprostírají přes celou horní část kompozice a vinou dolů směrem k umírajícímu. Spolu s kouřovými oblaky se nad hlavní scénou vznášejí šest andělů různého věku. Tři bílé okřídlené hlavičky andílků následuje putto v zelené drapérii a anděl zahalen do tmavě modré a bílé drapérie. Tyto dostihuje malý putto při horním okraji obrazu.

Kompozičně Kašpar Sambach vychází z oltářního obrazu téhož námětu od Paula Trogera pravděpodobně z roku 1739.<sup>92</sup> Diagonálně natočená postel téměř odpovídá Trogerově pojetí, ovšem autor ji obrazově převrátil. Ubyla postava Boha vznášejícího se v kouřovém oblaku v levém horním rohu a dvě stojící ženské postavy a naopak přibylo zasazení do architektonického rámu Josefovy dílny. Sambach tedy obraz slepě nekopíroval, ale přeměnil ho a tak mu dal nový charakter a výraz větší realističnosti a věčnosti díky architektonickým prvkům. Postavy Ježíše Krista a Panny Marie zůstávají téměř stejné. Pouze Ježíšovo gesto ukazování na Boha Sambach vhodně nahradil gestem žehnání svatému Josefovi.

---

90. Jakub de Voragine, *Legenda Aurea*, uspořádala Anežka Vidmanová, Praha 1998, s. 256.

91. Karl Künstle, *Ikongraphie der Heiligen*, Freiburg im Breisgau 1926, s. 239.

### **7.3 Oltář sv. Františka Serafinského**

V případě tohoto obrazu nejsou známy žádné mechanické, či chemické zásahy, ani restaurování, jako tomu bylo u předchozích dvou.

Plátno z pravého horního rohu do dolního levého rozdělují tři pod sebou seřazené ústřední postavy. Na vrcholu se vznáší, obklopen temnými mračny, anděl, jež uděluje Františkovi uprostřed stigmata. Na spodní plán upozorňuje figura jednoho z hříšníků.

František (\* 1182 – † 1226, kanonizován papežem Gregorem IX. 16. července 1228.)<sup>93</sup> v tradičním františkánském hábitu z pytloviny, opásaném provazem se třemi uzly symbolizujícími tři řádové ctnosti: čistotu, chudobu a poslušnost, zbožně hledí na ukřižovaného Krista, jehož inkarnát přechází z odstínů šedé a bílé do mrtvolně zelené. Ke stigmatizaci došlo v roce 1224 na hoře La Verna (Arezzo).<sup>94</sup> Podle dochovaných záznamů se světci Kristus zjevil na kříži v podobě serafa se šesti křídly a udělil mu stigmata na ruku, nohou i ránu v boku. Přestože František rány ze skromnosti skrýval viděli je mnozí už za jeho života.<sup>95</sup> V případě tohoto obrazu je ale postava Krista a anděla rozdělena pro jasnou názornost a pochopení sdělovaného do dvou samostatných postav. Anděl se zrzavými vlasy a světle žlutou drapérií okolo boků v pravém horním rohu shlíží na vznášejícího se Františka s jasně viditelnými stigmaty v chodidlech a ukazuje prstem směrem do nebe a dvěma prsty druhé ruky na ukřižovaného Ježíše. Toto gesto jasně naznačuje udělování stigmat od Boha.

Světce v udivení pravou rukou obepíná kříž s Kristem, levou si přitahuje svůj provaz k sobě, jelikož ho za něj stahuje ho pekel jedna z šesti hříšníků, jež se nacházejí v puklině hory Arezzo, před níž se František vznáší. Bledý inkarnát této nemrtvé téměř splývá se bílým

---

92. Wanda Aschenbrenner – Gregor Schweighofer, *Paul Troger, Leben und Werk*, Salzburg 1965, s. 192.

93. Ivan Rusina – Marian Zervan, *Životy svätých, Ikonografia*, Bratislava 1994, s. 197.

94. *Ibidem*, s. 248.

95. Viz Jakub de Voragine (pozn. 90), s. 289.

mlžným oparem, kterým Sambach záměrně upozorňuje oko diváka na světce. Hříšníky divák rozpoznává pomocí zeleného hada s jablkem v ústech, jež se obtáčí okolo spodní části kříže.

Dolní část kompozice rámuje prohnutá, mírně diagonálně umístěná puklina v zemi končící vpravo třemi opotřebovanými schody, nad nimiž se vznáší svatý František. Levou

stranu uzavírá stěna skály s malými rostlinami a levý horní roh tmavě hnědé mračno z něhož vykukuje další anděl. Pozadí obrazu je odtónováno okrovými odstíny, které spolu se září, jež vychází z hlavy ukřižovaného, koresponduje s mračny a navozuje tak dramatický pocit z celého dění.

#### **7.4 Oltář sv. Karla Boromejského**

Stejně jako u předchozího oltářního obrazu, ani u tohoto jsem nenalezla žádné zmínky o novodobějším restaurování. Bylo u něj zřejmě pouze obnovováno zlacení jako u ostatních tří obrazů a jiných prvků v interiéru kostela.

Ikonografickým námětem se stalo téma *Podávání svatého přijímání nemocným morem*. Karel Boromejský (\* 1538 – † 1584, kanonizován papežem Pavlem V. v roce 1610.)<sup>96</sup> je na plátně vyobrazen v tradičním kardinálském oděvu, který se skládá z červené kleriky, bílé rochety a červené mozetty. Kolem krku si omotal černý kajícnický provaz.<sup>97</sup> V levé ruce drží kalich s mešním vínem, pravou vkládá hostii do úst bledé ženě nakažené morem. Tvář z profilu s typickým orlím nosem, tmavou pleť a tmavými vlasy korunuje tenká aureola. Vpravo za Františkem přihlíží aktu jeho dva učedníci v bílých kněžských rouchách s černými škapulíři a muž oděn v dobový šlechtický šat šedé barvy. On a jeden z mladíků v kněžském drží zapálené posvěcené svíce. Doleva Sambach umístil skupinu skleslých, vysílených a trpících nakažených morem, která koresponduje se skupinou vpravo. Žena, jež otevírá ústa k pozření hostie od světce, sedí nedbale zahalena bílou košilí a jedovatě zelenou sukní, ruce laxe spuštěné dolů přes vlastní dítě, které jí klidně spí opřené o stehno.

---

96. Viz Karl Künstle (pozn. 72), s. 366.

97. Hynek Rulíšek, *Postavy, atributy, symboly, Slovník křesťanské ikonografie*, Hluboká nad Vltavou 2005, nepag., heslo Karel Boromejský.

Děni přihlíží zřejmě ještě zdravý muž klečící za ženou a přidržující ji v sedu. Pomáhá jí tedy udržet se zpříma, což by jí samotné nemoc nedovoluje. Inkarnát muže má zdravou načervenalou barvu a roztíná tak prostor dvou nemocných. V pozadí totiž leží druhý nakažený

neidentifikovatelného pohlaví s bledou pokožkou a bolestně pootevřenými ústy. Nešťastníci se nacházejí na prosté podlaze hnědých odstínů. Tragičnost situace umocňují detaily, jako je prázdná dřevěná miska na kusu hadru ležící přímo na zemi, ale i viditelnější prvky v kompozici. Tím mám na mysli dřevěnou nástavbu s vylámanými deskami v blíže neurčitelném interiéru podepíraném dvěma pilíři kulatého tvaru. Na stropě může divák tušit valenou klenbu a tedy jen odhadovat, zda-li jde o interiér kostela, do něhož se nemocní uchýlili. Od hlavic Pilířů vede do levého horního rohu trám, jež upozorňuje na dva putty ležící na tmavě šedém oblaku vplouvajícím do interiéru z mlhavého šedého oparu, jež celé pozadí vyplňuje. Andílkovi nalevo rostou zrzavé vlasy, které barevně doplňuje drapérie olivové barvy. Druhý putto je vyveden pouze šedými odstíny v kombinaci s bílou. Ona shlíží dolů na obětavého Františka. Vpravo uprostřed plátna si povšimneme poničeného architektonického prvku šedé barvy. Mohlo jít o podpěrnou konzolu.

Stejně jako u dalších obrazů i zde je barevnost harmonicky vyvážená, střízlivá, ale pro účel obrazů dostačující. Převažují odstíny hnědí a barevné drapérie. Zelná je ve větší ploše zastoupena pouze na oltářním obraze sv. Anny. Omezený kolorit vyvažuje jemná výrazovost figur. Kompoziční celek je sestaven vždy dokonale, akademicky. Styl maleb jistě ovlivnila zakázka pro místní farní kostel, neboť u jiných obrazů i z dřívější doby Sambach používá dělený, manýrističtější rukopis.

## **8. Závěr**

Doba obnov a budování stávajících i nových kostelů přinesla mnohé nové ikonografické náměty, které si žádala výzdoba interiérů chrámů. Náměty vycházející veskrze z ustálených forem byly obohacovány o nové události a náměty z životů přibylých světců. Vznikaly tak pestré námětové roviny stejně jako jejich výklady.

Ve své práci jsem se snažila přiblížit dobové vnímání ikonografického programu kostela Bolestné Panny Marie ve Sloupu. Neopomenula jsem ani kapitolu věnovanou autoru Kasparu Friedrichu Sambachovi a okolnosti vzniku místního farního kostela.

Ačkoli jsem ponechala pár otazníků nad řešením ikonografie loretánské litanie, vytvořila jsem první ucelenou zprávu o historii sloupského kostela spolu s podrobným popisem jeho malířské výzdoby.

## **9. Použité prameny a literatura**

- Aschenbrenner**, Wanda – Schweighofer, Gregor, *Paul Troger, Leben und Werk*, Salzburg 1965.
- Balák**, Ivo a kol., *Sloup a Pustý žleb v Moravském krasu*, Blansko 1999.
- Bandmann**, Günter – Kirschbaum, Engelbert (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau 1994.
- Bäumer**, Remigius (ed.), *Marienlexikon*, St. Ottilien 1987 - 1992.
- Bible**, Podle ekumenického vydání z roku 1985, Praha 1991.
- Blažíček**, Oldřich J. – Kropáček, Jiří, *Slovník pojmů z dějin umění, Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha 1991.
- Buben**, Milan, *Encyklopedie heraldiky*, Praha 2003.
- Eichler**, Karel, *Poutní místa a milostivé obrazy na Moravě a v rak. Slezsku, Díl I. – Část II.*, Brno 1888.
- Hanzal**, Josef, Mariánský kult v barokních Čechách in *Rekatolizace v českých zemích (Sborník příspěvků z konference v Jičíně dne 10. září 1993)*, Pardubice 1995.
- Hindelang**, Eduard, *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil*, Sigmaringen 1994.
- Horová**, Anděla (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění – Dodatky*, Praha 2006.
- Keithová**, Oldřiška – Mrázová, Michaela, *Restaurátorská dokumentace, Portály a sochy kostela Panny Marie Bolestné, Sloup v Moravském krasu*, S. L. 1998.
- Knies**, Jan *Vlastivěda moravská, II. místopis, Blanský okres*, Brno 1902.
- Knor**, Jan – Kribus, Petr, *Restaurátorská zpráva IMAGO, „Smrt svatého Josefa“*, S. L. 2005.
- Kuča**, Karel, *Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku VI. díl*, Praha 2004.
- Kudělka**, Zdeněk – Stehlík, Miloš – Válka, Josef et al., *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996.
- Künstle**, Karl, *Ikonographie der Heiligen*, Freiburg im Breisgau 1926.
- Martin** z Kochemu ve svém spisu *Veliký život Pána a Spasitele našeho Krista Ježíše a jeho nejsvětější a nejmilejší matky Marie Panny*, Praha 2007.
- Mikulec**, Jiří, *Barokní náboženská bratrstva v Čechách*, Praha 2000.
- Müller**, Red. Hermann Alexander, *Algemeines Künstler-Lexikon, Leben und Werke der Berühmtesten Bildenden Künstler*, Frankfurt am Main 1921.
- Pilnáček**, Josef, *Staromoravští rodové*, Viedeň 1930.
- Royt**, Jan, *Obraz a kult, Poutní místa v Čechách 17. a 18. století*, Praha 1999.
- Idem**, *Zahrada mariánská, Mariánská úcta ve výtvarném umění od středověku do 20. století*, Sušice 2000.

- Idem** – Hyhlík, Vladimír, *Římov, Poutní areál s loretou a kalvárií*, Velehrad 1995.
- Idem** - Šedinová, Hana, *Slovník symbolů, Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998.
- Rulíšek**, Hynek, *Postavy, atributy, symboly, Slovník křesťanské ikonografie*, Hluboká nad Vltavou 2005.
- Rusina**, Ivan –Zervan, Marian, *Životy svätých, Ikonografia*, Bratislava 1994.
- Sedláček**, August, *Českomoravská heraldika, II. část zvláštní*, Praha 1925.
- Soldán**, Ladislav, *Poutní chrám Panny Marie Bolestné, sloup v Moravském krasu*, Sloup v Moravském krasu 1995.
- Idem** –Zouharová, Eva, *Hraběnka Karolina z Rogendorfu a náš kraj*, Sloup v Moravském krasu 2004.
- Státní okresní archiv Blansko**, fond Farní úřad Sloup, inv.č. 11, fol. 9r.
- Ibidem**, inv. č. 27, *Denník farního chrámu Páně ve Sloupě od roku 1902 do roku 1920*.
- Sysel**, František, *Zápis o restaurátorských pracech na malbách od Fr. Caspara Sambacha (1715 – 1795) v klenbě presbytáře kostela P. Marie Bolestné ve Sloupu*, S. L. 1980.
- Idem**, *Zápis o restaurátorských pracech na malbách z roku 1754 od Kašpara Sambacha v klenbě lodi kostela ve Sloupu, 1. část 3. etapy rest. prací*, S. L. 1980.
- Idem**, *Zápis o restaurátorských pracech na nástěnných malbách v kopuli lodi ve Sloupu od Fr. Kašpara Sambacha (1715 – 1795) z roku 1754*, S. L. 1982.
- Šafránek**, Pavel - Přemysl Reibl, *Sakrální stavby okresu Blansko*, Boskovice 1998.
- Štajnochr**, Vítězslav, *Panna Marie Divotvůrkyně*, Uherské Hradiště 2000.
- Thieme**, Ulrich –Becker, Felix, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antik bis zur Gegenwart 29*, Leipzig 1935.
- Toman**, Dr. Prokop, *Nový slovník československých výtvarných umělců II*, Praha 1950.
- Voragine**, Jakub de, *Legenda Aurea*, uspořádala Anežka Vidmanová, Praha 1998.

## **10. Seznam vyobrazení**

Obr. 1 Pohled na jižní stranu kostela

Obr. 2 Pohled na hlavní oltář

- Obr. 3 Datace na zadní straně hlavního oltáře
- Obr. 4 Vstupní portál
- Obr. 5 Ukázka přemalby a původní malby při odkrytí během restaurování
- Obr. 6 Pohled do varhanní kruchty
- Obr. 7 Pohled do stropu podkruchtí
- Obr. 8 Boční stěna podkruchtí
- Obr. 9 Hlavní výjev – Nanebevzetí
- Obr. 10 Přípravná kresba ze Szépművészeti Múzeum v Budapešti
- Obr. 11 Přípravná kresba z Albertiny ve Vídni
- Obr. 12 Scéna s erby a škapulíři
- Obr. 13 Výmalba presbytáře
- Obr. 14 Celkový pohled do presbytáře
- Obr. 15 Oltářní obraz sv. Anny
- Obr. 16 Oltářní obraz sv. Josefa
- Obr. 17 Oltářní obraz sv. Františka Serafínského
- Obr. 18 Oltářní obraz sv. Karla Borromejského
- Obr. 19 Půdorys kostela (kresba Zdeněk Hason)

Obr. 3, 5, 10 a 11 jsou převzaty z restaurátorské zprávy Františka Sysla. Autorkou zbylých fotografií je Adéla Ťažká.

---

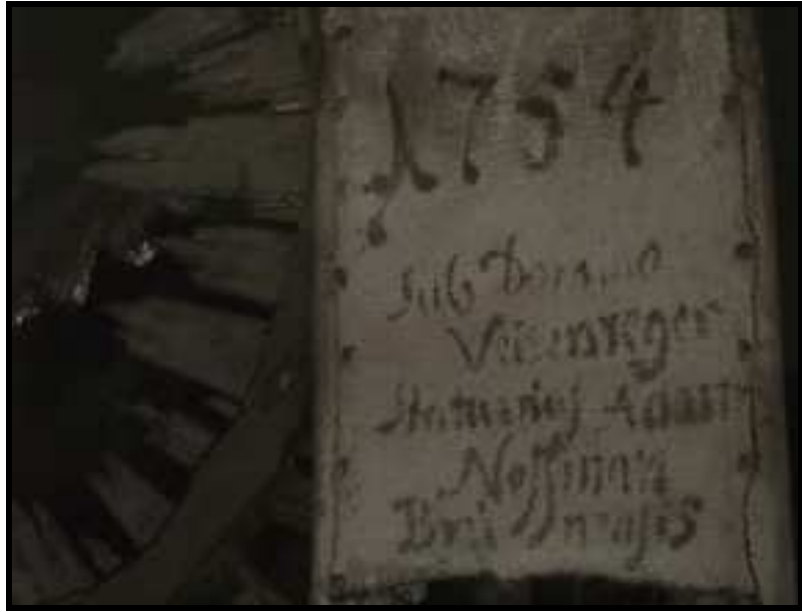
## **11. Obrazová příloha**



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14



Obr. 15



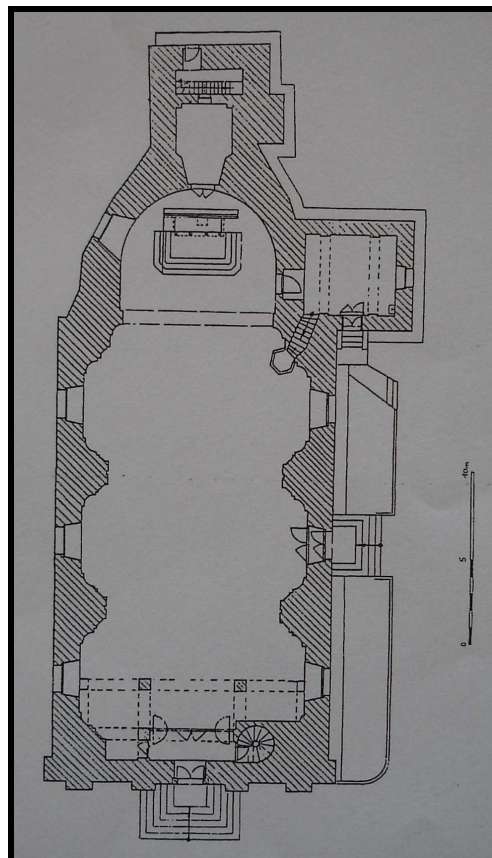
Obr. 16



Obr. 17



Obr. 18



Obr. 19