

MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ

FILOZOFICKÁ FAKULTA

SEMINÁŘ DĚJIN UMĚNÍ

FARNÍ KOSTEL SV. LINHARTA V KDOUSOVĚ A JEHO

MALÍŘSKÁ VÝZDOBA

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Lubomír Slavíček, CSc.

Radim Španihel

Brno 2006

Obsah

1.	Úvod.....	3
2.	Historie obce Kdousov a kostela sv. Linharta	3
3.	Popis stavby a pokus o určení autorství	6
4.	Vztyčení bronzového hada	10
5.	Plastická výzdoba kaple	12
6.	Hlavní oltář	13
7.	Boční protějškové oltáře.....	18
8.	Obrazy v predellách bočních oltářů	25
9.	Portrét faráře Freunda.....	29
10.	Křížová cesta	30
11.	Madona s dítětem.....	35
12.	Sakristie	36
13.	Další dobové vybavení kostela	39
14.	Závěr	39
15.	Summary.....	41
16.	Použité prameny.....	43
17.	Použitá literatura	43
18.	Obrazová příloha.....	45

1. Úvod

Historie farního kostela sv. Linharta v Kdousově je doposud plná nejasností a tajemství. Tato skutečnost je způsobena zejména tím, že baroknímu umění na Moravě je větší pozornost věnována v podstatě až od poloviny minulého století. Důkladného uměleckohistorického prozkoumání se tak do dnešní doby dostalo pouze nejvýznamnějším dílům a památkám. Kostelu sv. Linharta se proto v odborné literatuře doposud příliš pozornosti nevěnovalo. Zprávy o něm se omezují prakticky jen na práce, zabývající se barokním uměním Moravy jako celkem, a z toho důvodu nebývá Kdousovu věnována více než jedna strana textu. To, že se v kostele sv. Linharta nenachází díla výjimečných kvalit, která by přitáhla větší pozornost odborníku, je tedy asi hlavní příčinou nedostatečného probádání památky.

Nejasnosti způsobuje zejména fakt, že zatím nebyl proveden řádný archivní průzkum, a chybí tedy původní prameny, které by vznik stavby a její výzdoby mohly objasnit. Velká část uměleckých děl nacházejících se ve zdejším kostele proto stále zůstává bez určení autorství, přesně datováno není v současnosti prakticky žádné.

Při psaní své bakalářské práce jsem se tedy chtěl pokusit o nalezení původních pramenů, které by pomohly objasnit autorství děl, či jiné skutečnosti relevantní pro historii umění. Dále bylo mou snahou popsat zejména malířskou výzdobu kostela a na základě formálního srovnání zasadit jednotlivá díla do souvislosti s další tvorbou jejich autorů nebo alespoň do kontextu barokního umění Moravy.

2. Historie obce Kdousov a kostela sv. Linharta

Na území dnešní obce Kdousov se při archeologických průzkumech podařilo nalézt poměrně značné množství důkazů o dřívějším osídlení. Dosud nejstarším předmětem je zlomek pazourkového jádra ze starší doby kamenné. Při povrchovém sběru v blízkosti obce byly nalezeny fragmenty keramiky, pravděpodobně pocházející z doby laténské, a další zlomky z mladohradištního období. Pomocí

archeologických průzkumů byl potvrzen v blízkosti dnešního svatostánku sv. Linharta kostel, zřejmě také z mladší doby hradištní (11–12. stol.). U pozůstatků kostela byly nalezeny i lidské kosti a bronzové šperky (esovité náušnice).¹

Název vesnice vznikl pravděpodobně odvozením od vlastního jména Kdůs a prameny jej obsahují v různých obměnách.² Nejstarší pramenná zmínka o obci pochází z roku 1342, kdy ji i s patronátem nad zdejším kostelem daroval markrabě moravský Karel jako odúmrt' po Brunovi z Dražovic³ ženskému benediktinskému klášteru v Pustiměři. Důvodem, proč obec daroval právě tomuto klášteru, může být fakt, že jeho sestra tam působila jako abatyše.

Majetkem kláštera obec zůstala až do roku 1597, kdy olomoucký biskup Stanislav Pavlovský klášter v Pustiměři zrušil a kostel v Kdousově připojil i se všemi jeho právy a příjmy ke kolegiální kapitule sv. Mořice v Kroměříži. Kdousovská farnost se tak stala kanonií patřící druhému kanovníkovi kroměřížské kapituly.

Obročí kdousovského kostela bylo poměrně rozsáhlé, jak je patrné z listiny „obchůzkové“, založené při obchůzce hranic panství ze dne 12. dubna 1643 nastupujícím farářem Matoušem Dubielovským. Ke kdousovskému panství patřily kromě nynějšího katastru obce Kdousova i katastr Jiratic, částečně také obce Radotice a Malý Dešov.

O různých hospodářských problémech a církevních záležitostech se do dnešní doby dochovalo poměrně velké množství zpráv, dle kterých lze zmapovat například jména místních farářů od zmiňovaného roku 1342 až do současnosti. Vzhledem k tomu, že mým úkolem je zabývat se spíše současným kostelem, dovolím si je přeskočit a věnovat se až událostem z období, které ovlivnilo vznik dnešního kostela.

¹ Pavel Koštuřík – Jaromír Kovárník, Soupis pravěkých a slovanských lokalit, in: Pavel Koštuřík - Jaromír Kovárník – Zdeněk Měřinský – Martin Oliva, Pravěk Třebíčska, Muzejní a vlastivědná společnost, Brno 1986, s. 164, 196, č.39.

² Názvy obce v pramenech: „1342 *Kduesow*, 1347 *Gdusow*, 1351 *Kdusow*, 1498 *Gdausow*, 1602 *Kdausow*, 1718 *Gdausau*, 1846 *Gdossau*, *Kdaosow*, 1872 *Gdossau*“. Viz Ladislav Hosák – Rudolf Šrámek, Místní jména na Moravě a ve Slezsku, Díl I. (A – L), Academia, Praha 1970, s. 388.

³ Srov. Codex diplomaticum et epistolaris Moraviae, sv. VII., s 284-285, č. 392.

Roku 1705 se stal knězem v kdousovské farnosti otec **Wenzel Heinrich Freund**, který tu své poslání plnil až do roku 1735.⁴ Po celou dobu své působnosti neúnavně shromažďoval finanční prostředky k vystavění nového kostela, který měl nahradit již nevyhovující gotický chrám. V zoufalé snaze o zajištění co největšího jmění často vedl i soudní spory s majitelem polického panství, hrabětem Františkem Berchtoldem, posléze i s jeho synem Adamem Ignácem.⁵ Proslul také svou nekompromisností při vybírání desátků od místních usedlíků. I přes svou velkou snahu se ale nedožil ani zahájení stavby. Tento částečný neúspěch mu však nezabránil, aby na stavbu nového kostela daroval své dědictví po rodičích a všechny úspory z farního velkostatku, které za svého působení nashromáždil. Na jeho památku je dodnes v kostele uchováván farářův barokní portrét, kterým se budu později zabývat podrobněji.

Otce Freunda vystřídal ve funkci kdousovského faráře **Johann Cyrill Stallhofer** (1735 - 1740), který byl po své smrti jako do té doby jediný pohřben v kryptě původního kostela. Jeho následovníkem se stal **Anton Doležel**, rodák z Bučovic (1740 – 1745), za jeho působení, v roce 1741, byla v Kdousově pořízena socha sv. Jana Nepomuckého, stojící při cestě do Kostník.

V červnu roku 1745 převzal místo faráře otec **Karl Poisl** (1745 – 1753), který ihned po svém nástupu zahájil přestavbu dřevěné fary, dokončit se jí podařilo už následujícího roku. Poté se farář Poisl pustil do přestavby filiálního kostela sv. Kateřiny v blízkých Slavíkovcích. Chrám mu měl být jakýmsi zkušebním modelem pro zamýšlený nový kostel v Kdousově. Stavba je také pravděpodobně dílem stejného architekta. Jakmile dokončil kostel sv. Kateřiny (kolem roku 1749), pustil se otec Poisl do příprav pro vybudování nového farního kostela v Kdousově. Stavbu však dovedl přibližně do výše jednoho sáhu, jeho nástupce otec Ignác Sukup (1753 – 1776) v ní ale neúnavně pokračoval a využil tak svých znalostí ze stavitelství.⁶

⁴ Moravský zemský archiv, Brno, Fond G12/I Cerroniho sbírka, kniha č. 20, Beiträge zur Kirchengeschichte von Mähren [...], f. 5.

⁵ Rod Berchtoldů získal Polici a okolní vesnice roku 1633 a vlastnil je až do 30. října 1821. Srov. Ludvík Meduna, Z historie Police u Jemnice (Příspěvek k dějinám jihozápadní Moravy), Osvětová beseda v Polici a Dům osvěty B. Václavka v Třebíči, Třebíč 1969, s. 29.

⁶ O faráři Sukupovi se traduje, že studoval u samotného mistra Kirchmayera.

Průběh stavby ani přesnou dobu vzniku se zatím nepodařilo podložit původními prameny. Zatím nejstarší archiválie, která se o novém kostele zmiňuje, je Fundační listina Marie Anny hraběnky Berchtoldové z roku 1766,⁷ v níž kdousovské faře věnuje finanční prostředky. Zmiňuje se také o povinnosti faráře starat se o kapli Bolestné P. Marie. Bližší zmínky o stavbě listina neobsahuje, pro náš účel je však cenná jako doklad o tom, že kostel byl v té době již zřejmě dokončen.

Jan Petr Cerroni ve svém nepublikovaném spisu Historie moravských farností, který však pochází až z roku 1807, uvádí, že farní kostel v Kdousově byl nově vystavěn v letech 1753 – 1763. Zmiňuje také přesné datum svěcení kostela, to se konalo 2. července 1767.⁸

3. Popis stavby a pokus o určení autorství

Architektem kdousovského farního kostela byl pravděpodobně **Matyáš Kirchmayer** (1732 – 1782), pro jehož tvorbu je charakteristická kombinace stylových prvků doznívajícího baroku a nastupujícího klasicismu. Autorství je díky již zmiňované absenci pramenných dokladů stanoveno pouze na základě formálního srovnání s ostatními stavbami, které navrhoval.⁹ Mezi ně patří například kaple v Dobré Vodě, farní kostel sv. Vavřince v Dačicích nebo již zmiňovaný kostel ve Slavíkovcích.

Farní kostel sv. Linharta v Kdousově byl vybudován v letech 1753 – 1763 velkou měrou z peněz odkázaných farářem Freundem.¹⁰ Novostavba byla zbudována zhruba na místě strženého gotického kostela, je však oproti původní budově pootočená. Starý chrám stával přibližně v místě dnešní kaple Bolestné Panny Marie, presbytáře a sakristie. Z důvodu urbanistického začlenění do prostoru tak, aby průčelí s hlavním vchodem směřovalo k náměstí, není stavba orientována, ale stojí přibližně podél osy severovýchod – jihozápad.

⁷ Moravský Zemský Archiv, Brno, Fond B2, karton 55, sig. F2/2, písmeno Y.

⁸ Moravský Zemský Archiv, Brno, Fond G12/I Cerroniho sbírka, kniha č. 10, Beiträge zur politischen und Kirchengeschichte von Mähren [...], f. 98.

⁹ Rut Svobodová, Farní kostel sv. Linharta v Kdousově, (bakalářská diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2005, s.14.

¹⁰ Viz Cerroni, (pozn. 8) f. 98.

Kostel je součástí areálu s farou, barokní sýpkou a dalšími hospodářskými budovami. Stavba je obehnaná omítanou zídou na betonovém soklu, její barevnost odpovídá utváření fasády kostela, členící leženy jsou bílé a vnitřní plochy červené. Po stranách jednoramenného kamenného schodiště vedoucího ke vchodu zdobí zídou dvojice dekorativních váz.

Dnešní chrám sv. Linharta je jednolodní stavba s krátkým odsazeným kněžištěm uzavřeným apsidou. Z bočních stran chóru vybíhají čtyřboké útvary, jejichž hrany jsou zaobleny, vlevo od kněžiště se nachází kaple Bolestné Panny Marie, místnost vpravo slouží jako sakristie. Prostora nad sakristií v prvním patře dříve sloužila jako oratoř.

Jihozápadní věžové průčelí je výtvarně akcentované. Ústřední dvakrát odstupňovaný rizalit rámuje dvojice dórských pilastrů vysokého řádu stoupajících ze soklu stavby, v rozích jeho navázání na fasádu jsou zasazeny dórské sloupy vysokého řádu, podložené pilastry. Hlavní vchod prolomený symetricky uprostřed rizalitu rámuje nevýrazné kamenné ostění. Ze stran je ale střed rizalitu zvýrazněn dvojicí nízkých nakoso postavených dórských pilastrů s vypadlými výplněmi. Kosé pilastry nesou kladí nad vstupem segmentově vypnuté.

Po stranách rizalitu s hlavním vchodem prolamují fasádu ještě dva symetricky umístěné boční vstupy. Obdélníkové dveře vchodů rámují nevýrazně profilovaná kamenná ostění, nade dveřmi prolomená čtyřúhelnými uprostřed segmentově vypnutými světlíky. V nárožích rámují fasádu dórské pilastry vysokého řádu. Plocha stěn je nad vchody v úrovni prvního poschodí prolomena trojicí oken umístěných symetricky se vstupy. Všechna tři okna jsou shodně půlkruhově zaklenuta a orámována šambránou s vpadlou výplní. Profilované archivolty uprostřed završují klenáky, na něž vždy dosedá nadokenní římsa stáčeující se do volut. Na římsu navazují ještě frontony, u bočních oken jsou trojúhelné a nad prostředním segmentový.

Hlavice vysokých pilastrů procházejících přes obě podlaží spodní části kostela nesou mohutné kladí, jehož vlys zdobí výrazné triglyfy, metopy mezi nimi jsou hladké. V ose s bočními okny je vlys proražen menšími oválnými okny, profilovanou římsu podkládají mutuly.

Nad ústředním rizalitem kostela se tyčí věž čtvercového půdorysu s výrazně zkosenými nárožními, do nichž jsou zahlobbeny niky se sochami svatého Linharta a Prokopa. Z kladí po stranách věže se zvedají atikové nástavce v bocích zavlnuté do volut, ze kterých stoupají trojboké jehlance. V ose věže je prolomeno segmentově uzavřené okno rámované profilovanou šambránou a nadokenní římsou. Spodní patro věže završuje zalamovaná výrazně profilovaná římsa, která se uprostřed mírně zvedá nad dekorativní volutový klenák.

Horní zvonicevé patro věže má ve zkosených nárožích předsazeny iónské pilastry nesoucí jednoduché kladí. Plocha všech čtyř stěn je uprostřed prolomena půlkruhově zakončeným oknem s profilovanou šambránou završenou klenákem. Na klenák dosedá kladí, které se uprostřed prohýbá, aby vytvořilo prostor pro velké hodiny. Podstřešní profilovaná římsa se obloukově vzdouvá nad kruhovými hodinami a nese protáhlou přílbovou střechu se široce zkosenými hranami. Po bocích a ve vrcholu ji zdobí klasicistní vázy, ze všech stran ji dekorují festony.

Boční stěna má stejně jako průčelí vysokou podezdívku, rytmizují ji vysoké lezénové rámy. Ze stěny lodi vystupuje rizalit navazující na širší průčelní fasádu, rámovaný je dórskými pilastry nesoucími za roh zalomené kladí fasády. Stěny lodi prolamuje trojice segmentově zakončených oken rámovaných profilovanou šambránou a archivoltou ve středu završenou klenákem. Na klenák dosedá segmentový fronton, na nějž navazuje ještě oválné zrcadlo, v prostředním poli nahrazené oknem stejného tvaru.

Sakristie i kaple vystupují z profilu hlavní lodi, jejich stěny směřující k průčelí stavby mají iluzivně namalována okna stejného tvaru, jako jsou užita na lodi kostela. Ve stěně sakristie je prolomen ještě pravoúhlý vchod umístěný nesymetricky mimo osu blíže k vnějšímu okraji stavby. Dveře rámuje kamenné profilované ostění s ušima a nevýrazným klenákem. Zbylé dvě stěny sakristie jsou nad soklem a parapetní římsou prolomeny pravoúhlými okny s kamenným ostěním. V ose s nimi, ale výše, jsou proražena vysoká okna stejného tvaru jako u hlavní lodi, ovšem ve spodní polovině zazděná. Nad nimi však ještě proráží zeď oválná okna rámovaná šambránou. Vnější stěna kněžiště je nad soklem opět členěna lezénovými rámy a stěny v bočních polích jsou proraženy již známými okny.

Budovu kostela kryje valbová mansardová střecha dosedající na profilovanou korunní římsu.

V interiéru kostela je nad předsíní vybudována hudební kruchta osazená klasicistními varhanami. Nesou ji tři pasy pruské klenby, dva pilíře a polopilíře. Samotnou loď členěnou do tří travé uzavírá klenba tvořená barokními plackami na pasech dosedajících na úseky zalamovaného římsového kladí. To je v místě vyústění pasů klenby podpíráno vždy dvojicí pilastrů s bohatými kompozitními hlavicemi zdobenými drobným zlaceným dekorem.

Kněžiště odděluje od hlavní lodi triumfální oblouk, tvoří jej jedno užší travé zaklenuté opět pruskou plackou. Navazující obloukový závěr chóru je z zaklenut konchou s výsečemi nad okny.

Vstupy do kaple i sakristie jsou rámovány portály z umělého mramoru zdobenými štukovým dekorem. Kaple je zaklenuta pruskou plackou, jejíž plocha je vyplněna freskou. Stěny dekoruje umělý mramor a bohatá plastická výzdoba. Nízká sakristie je klenuta rovněž pruskou plackou, dosedající na stěnu až v úrovni spodní hrany oken.

Při celkovém zhodnocení stavby kostela lze říct, že synteticky spojuje prvky pozdního baroku a nastupujícího klasicismu. Nejlépe patrné je to v průčelní fasádě stavby, kde spodní část členěná vysokým řádem pilastrů a sloupů nesoucích kladí vyznívá již dosti klasicistním dojmem. Naproti tomu horní partie kostela s věží jsou pojety spíše barokně.

Ve srovnání s ostatními stavbami Matyáše Kirchmayera můžeme nalézt poměrně dost spojujících prvků. S kostelem ve Slavíkovcích se kdousovský chrám shoduje zejména v celkové skladbě hmot, slavíkovický filiální kostel je však samozřejmě skromnější než kostel, pod který spadal. Na fasádě lodi využívá podobného členění vysokými lezénovými rámy. V interiéru je užito stejného motivu zdvojených pilastrů podpírajících zalamované kladí v místě dosedajících pasů klenby. Pro to, že by stavby mohly pocházet od stejného autora, hovoří i fakt, že objednavatelem obou staveb byl farář Karl Poisl a vznikly v přibližně stejné době.

U kaple v Dobré Vodě Matyáš Kirchmayer využil podobného propojení klasicistních a barokních prvků jako v Kdousově. Klasicistní spodní část průčelí

stavby výrazně rozčlenil čtveřicí mohutných dórských pilastrů nesoucích kladí s triglyfy. Atikový štít se svými volutovými postranními křídly představuje prvek čistě barokní. Vzhledem k tomu, že v blízkém okolí využíval tohoto propojení právě jen Matyáš Kirchmayer, můžeme jej považovat za důležitou pomůcku při určování autorství.

Kostel sv. Vavřince v Dačicích se shoduje s kdousovským chrámem opět členěním stěn interiérů pomocí dvojic korintských pilastrů nesoucích zalamované kladí, stojících na vysokém soklu.

Na základě tohoto krátkého srovnání staveb lze tedy říct, že autorem kdousovského kostela sv. Linharta byl z velkou pravděpodobností architekt Matyáš Kirchmayer.

4. Vztyčení bronzového hada

Plocha klenby kaple Bolestné Panny Marie je, jak jsem již výše zmiňoval, vyzdobena nástěnnou malbou. Tématem fresky je vztyčení bronzového hada, které vychází ze Čtvrté knihy Mojžíšovy Starého zákona. Ikonograficky je tato scéna považována za předobraz novozákonního ukřižování Krista.

Malbu autor pojal jako jednopohledovou, nejdůležitější postava scény, Mojžíš, který právě vztyčil antonínský kříž omotaný hadem, na něj ukazuje jakousi hůlkou a zřejmě dle biblického textu říká svému lidu: „Když na něj ve víře pohlédnete, hadi vás nezabijí“. Oděn je do tyrkysově modrého šatu, kolem pasu a dolní poloviny těla se mu vzdouvá mohutná světle fialová drapérie. Fyziognomie postavy Mojžíše je na rozdíl od některých vedlejších postav ztvárněna celkem výstižně, anatomicky správně.

Představitelé Mojžíšova lidu sužovaného jedovatými hady jsou zobrazení ve spodní partii malby a po jejich bočních okrajích, ohraničených iluzivní architekturou. Končetiny figur i drapérie z tohoto rámce v několika místech přecházejí. Většina postav v rukou křečovitě svírá hada, snaží se mu zabránit, aby jim ublížil. Fyziognomie postav působí v řadě míst poněkud deformovaně, záda jsou shrbená, ruce hyzdí boule a červené otoky. Ty je ale možné vykládat jako

malířův úmysl, možná je zachytil již pokousané pálivými hady? Nicméně u klečící postavy matky, která své dítě drží v náručí a směřuje jeho pohled ke kříži ve snaze zachránit jej, je zjevná nedokonalost právě ve zobrazení rukou matky. Paže dítěte vypadají také nepřirozeně mohutné oproti ztvárnění těla.

Nepříliš harmonickým dojmem působí kompoziční nevyváženost, která vznikla natěsnáním většiny figur podél okrajů. Horizont je položen velmi nízko, prakticky u paty kříže, vystupují z něj jen matné siluety egyptských pyramid v pozadí. Převážnou část malby tak zabírá poněkud prázdně působící nebe, vyvedené ve světlých odstínech modré a růžové.

Rámec kolem ústředního výjevu tvoří římsa iluzivní architektury, prostřed každé strany architektonického rámce je zasazen výklenek zdobený výraznými volutami, ve všech výklencích stojí velká rokoková váza s kyticí květů. Celá iluzivní architektura je provedena grisaillovou technikou, jen květiny ve vázách jsou vyvedeny v barvách ladících s odstíny využívanými v ústředním obraze.

O autorství malby se dlouho vedly dohady, také proto, že se dosud nepodařilo najít žádné prameny, které by jej uváděly. Až v 60. letech minulého století Miloš Stehlík připsal fresku na základě formální analýzy moravskému malíři Josefu Sternovi.¹¹

Svým provedením je kdousovská freska blízká zejména nástěnné malbě, kterou Josef Stern vytvořil v knihovně Trenckova křídla Kapucínského klášteřa v Brně. Obě fresky jsou koncipovány jako jednopohledové, orámované výrazným rámem iluzivní architektury, její výklenky s vázou vykazují zejména svými štíhlými dramaticky zavnutými volutami značnou podobnost. Blízkost obou maleb dokládají i další stylově příbuzné prvky, zejména těžká drapérie přečnávající z obrazu přes iluzivní rámec a již zmíněné anatomické nepřesnosti ve ztvárnění figur. Množství shodujících se prvků svědčí o stejném autorovi i blízké době vzniku obou nástěnných maleb.

U kdousové fresky nám v časovém určení napomáhá, že známe datum svěcení kostela, došlo k němu roku 1767, tento rok můžeme tedy využít jako datum ante quem pro vznik fresky. U malby na stropě knihovny v Kapucínském klášteři je

¹¹ Miloš Stehlík, Výzdoba hlavního oltáře v Dubě nad Moravou, Umění VII, 1960, s. 197, poznámka 6.

předpokládán vznik kolem let 1766/67. Na základě srovnání lze tedy jen souhlasit s připsáním, které provedl Miloš Stehlík.

Dodnes není příliš objasněno, jakým způsobem získal Josef Stern zakázku na výzdobu kdousovského kostela, který je poměrně dost vzdálen od všech míst, kde malíř do té doby působil. Jako pravděpodobné se jeví doporučení od olomouckých biskupů, kteří pobývali v Kroměříži, a několik Sternových maleb se v jejich rezidencích nachází. Kdousovská prebenda spadala v době vzniku kostela pod kroměřížskou kapitolu a lze předpokládat, že olomoučtí biskupové byli s představiteli kapitolu ve styku.¹²

5. Plastická výzdoba kaple

Veškerá plastická výzdoba kaple i chóru kostela je tvořena ze štuky, jejím autorem byl sochař **Václav Böhm** (1738 -1795). Řemeslným základům sochařství se přiučil u hranického sochaře Františka Gallaše. V roce 1759 se zapsal ke studiu na Vídeňské akademii. Ve své umělecké tvorbě vycházel z vícera uměleckých vzorů. V období, ve kterém pracoval na výzdobě kdousovského kostela, mu byl vzorem vídeňský sochař Dorfmeister. V důsledku sbližování se s domácí moravskou tradicí přizpůsobil své pojetí a doplnil ho o oltářní sloupovou architekturu. V průběhu tvorby se měnil také jeho modelační způsob. Po vídeňském raném období, expresivně vyhraněném, přešel Böhm k plynule vláčnému formování figur. Velkou pozornost věnoval zejména plastickému formování postav a plnosti objemů.¹³

Na starozákonní předobraz ukřižování tématicky navazuje štuková **Pieta**. Bezládné Kristovo tělo leží na klíně Panny Marie ve zvláštní poloze, opřeno o levý bok, zády ke své matce. Levá ruka bezvládně visí dolů, nohy má mírně pokrčeny dozadu. Prohnuté tělo tak vytváří jakýsi kompoziční oblouk, vzbuzuje dojem, jakoby Panně Marii mělo každou chvíli spadnout. Svaly na Kristově trupu a hrudi

¹² Srov. Michaela Loudová, Malíř Josef Stern (1716 – 1775), (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2000, s. 114.

¹³ Srov. Miloš Stehlík, Sochařství pozdního baroka na Moravě, in: Dějiny českého výtvarného umění II (Od počátků renesance do závěru baroka), Academia, Praha 1989, s. 748 – 749.

jsou výrazně modelovány, působí ale nepřírozeným dojmem. Marie je mírně předkloněná, v levici drží Kristovu ruku a pravicí podpírá jeho tělo. Za zády Panny Marie stoupá na zdi mohutný tmavý kříž, ze kterého byl Ježíš po umučení sňat. Ke zvýraznění devocionálního vyznění doplňují ústřední scénu po stranách dva modlící se andělé.

Plastika **Kladení do hrobu** je zasazena do niky v pravé stěně kaple a tvoří oltářní retabulum navazující na jednoduchou menzu z imitace mramoru.¹⁴ Sv. Jan Evangelista a Josef z Arimatie stojící za hrobem spouští bezvládné Kristovo tělo zahalené drapérií do tumby. Před hrobem klečí ohnutá Máří Magdaléna držící Krista za bezvládně visící ruku. Před sebou má položený svůj atribut - dózu na vonné masti. Truchlící Panna Marie je ve zkratce zachycena vlevo od hrobu. Opírá se o pravici, v levé ruce drží skrčenou látku, jíž si utírá slzy.

Drapérie všech postav scény jsou výrazně řaseny, modeluje je stín dopadajícího světla. Postavy jsou, jak je u Václava Böhma zvykem, precizně promodelovány, na jejich hladkém lesklém povrchu se měkce rýsují stíny. Plastika působí svou umírněnou ale přirozenou expresivností.

6. Hlavní oltář

Autorem velkých obrazů všech tří oltářů je moravský rodák **Johan Leopold Daysigner**. Cerroni ve svém rukopise uvádí, že hlavní oltář sv. Leonarda i vedlejší oltáře jsou „*von J. L. Daysinger inv. Et pinx. Von Jamniz gemahlt*“.¹⁵ Dopustil se tedy chyby v umělcově jméně, když místo Daysigner, jak se na dvou signovaných obrazech umělec zvětšil, napsal Daysinger. Umělcovo jméno je v pramenech i literatuře uváděno ještě ve více variantách, jako například Daisinger, Dayssinger nebo dokonce Theisinger. Já ve své práci budu dále používat umělcem užitou podobu příjmení Daysigner.¹⁶

¹⁴ Na menze je malá náhrobní deska Faráře Klima, který byl v kryptě kaple pohřben roku 1946.

¹⁵ Viz Cerroni, (pozn. 8) s. 98.

¹⁶ Zajímavé je, že ve veškeré literatuře, která se o zdejších oltářních obrazech a jejich signování zmiňuje, je signatura přepisována chybně „*Daisinger*“, chybná varianta je zřejmě přebírána ze zmiňovaného Cerroniho spisu.

Ignác Leopold Daysigner se narodil roku 1701 v západomoravském městě Kadani. O jeho učňovském období víme jen, že byl zaměstnán jako pomocník v dílně rakouského malíře Paula Trogera.¹⁷ Svému mistrovi pravděpodobně pomáhal při freskové výzdobě kláštera Geras. První prameny doložené zmínky o jeho činnosti pochází z českoněmeckého pohraničí, konkrétně z Bambergu v letech 1738/39 a Lintachu in der Oberpfalz z roku 1741. Jednoznačně prokázáný je vznik fresek v rezidenci Heidecksburg ve městě Rudolstadt v Durynsku z roku 1744. Jeho následné přestěhování zpět na jižní Moravu mohlo vést přes Vídeň, kde zanechal dva své obrazy.

První doklad o malířově práci na Jižní Moravě pochází z roku 1754, souvisí s malbou oltářního obrazu ve Znojmě. Nejpozději od tohoto data tedy tvoří I. L. Daysigner na Moravě. Ve znojmském kostele sv. Mikuláše autor zanechal hned šest svých pláten umístěných ve dvojicích na hlavním a dvou bočních oltářích. Velké plátno hlavního oltáře zachycuje sv. Mikuláše, nad ním je v oltářním nástavci menší plátno sv. Trojice. Boční oltář vlevo je zasvěcen sv. Šebestiánovi a protější oltář svaté Rodině.

Mnoho Daysignerových obrazů se dochovalo též ve Slavonicích, kde malíř požíval výsadního postavení. Freskovou technikou tu vymaloval interiér hřbitovní kaple. V presbiteriu zobrazil scény ze života Krista a v lodi vymaloval Povýšení sv. Kříže, které bylo bohužel zcela zničeno novodobou přemalbou. Ve freskách zde vytvořených malíř využíval rokokového luminismu v bohaté škále jasných barev. Chápání prostoru však stále vyznívá barokně, je plytký, ozářený světlem ze zdroje umístěného mimo obraz. Pro hlavní oltář kostela Božího těla Daysigner vytvořil v roce 1771 obraz Korunování P. Marie, ve kterém rovněž čerpá z rokokové barevné pestrosti. Ve stejném kostele se nachází ještě autorův obraz sv. Floriána. Ve slavonickém farním kostele se nachází hned trojice Daysignerových obrazů, jejich náměty jsou Jan Nepomucký, Archanděl Gabriel a Smrt sv. Josefa. Všechna tři plátna jsou charakteristická umělcovou snahou vytvořit komplikovanou kompozici a velkou pozorností, kterou věnoval tvorbě detailů. Kolem roku 1784,

¹⁷Srov. J. Sedlář [Jaroslav Sedlář] – B.K. [Birgit Krehl], heslo Deyssinger Johan Leopold, in: K. G. Saur, Allgemeines Künstlerlexikon Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Band 27, München – Leipzig 2000, s. 33 – 34.

tedy již ve značně pokročilém věku, malíř vyzdobil freskami kapli sv. Jana Nepomuckého, její kvalita je však už spíše průměrná. Pro farní kostel pak umělec namaloval ještě obrazy čtyř evangelistů, které si udržují poměrně kvalitní barevné pojednání, ale na hodnotě jim značně ubírají anatomické nepřesnosti ve ztvárnění postav.

Další Daysignerova malířská díla se nachází v okolních Popicích, Starém Hobzí, Nové Bystřici a samozřejmě v Kdousově.¹⁸ V Brně v kostele sv. Tomáše je dodnes uchováván jeho obraz sv. Petra, v němž umělec užil svého typického ztvárnění stařecké tváře.

I po svém přesídlení na Moravu pracoval umělec rovněž pro rakouské objednavatele. V roce 1756 získal zakázku na malířskou výzdobu radniční kaple v Retzu a kolem roku 1760 namaloval Josefův cyklus v klosterneuburgské Letní residenci v Stoitzendorf. Farní kostel v Döbblingu zdobí obraz sv. Šebestiána, hlavní loď farního kostela ve Waidhofen an der Thaya vymaloval freskou s náměty ze života P. Marie a dále zde vytvořil několik velkoformátových olejových obrazů. Jednotlivá obrazová pole fresky orámoval rokokovými ornamenty. K umělcově pozdní tvorbě patří například oltářní obrazy ve Waldviertelském farním kostele pravděpodobně vytvořené v roce 1774. Ještě později, v roce 1783, vytvořil oltářní obraz Nanebevzetí Panny Marie v Altpölle. Johann Leopold Daysigner zemřel v pokročilém věku roku 1788 ve Slavonicích.

Ve své době byl, jak dokazuje poměrně značné množství zakázek, zřejmě oblíbeným umělcem. Dnes je však považován za umělce spíše průměrných kvalit.¹⁹ Dosáhnout malířské bravury svého učitele Paula Trogera se mu ve většině případů zdaleka nepodařilo.

Hlavní oltář v kostele je zasvěcen **svatému Linhartovi** (Leonardovi) poustevníkovi, což odpovídá také nepříliš častému patrociniu chrámu. Menza oltáře stojí volně v prostoru, utvářena je ze dřeva pomalovaného tak, aby vytvářela iluzi

¹⁸ Srov. Friedrich Polleross, Kunst - Reisen und Kunst – Handel im 17. und 18. Jahrhundert, in: Friedrich Polleross (Hg.), Reiselust und Kunstgenuss Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2004, s.32.

¹⁹ Srov. Ivo Krsek, Náčrt dějin Moravského malířství 18. století, in: SPFFBU F13 (1969), s. 88.

mramoru. V horní partii ji zdobí zlacený dekor akantových rozvilin. Na menzu navazuje velmi dekorativní tabernákl, jeho výrazně zprohýbaná skříň je celá zlacená se zasazenými zrcadlovými tabulkami. Dekorativní vyznění umocňuje hojně užití rokajové výzdoby, která v horní části vytváří jakýsi baldachýn, po stranách doplněný vázami. Ve vrcholu z baldachýnu stoupají louče paprsků nebeské glorie. Před ním ze skříně vystupuje malý zlacený krucifix, po stranách je kompozice ještě doplněna o adorující anděly klečící na postraních volutách.

Samotný oltářní obraz je zavěšen na zdi za menzou a tabernáklem. Jeho prohýbaný rám utváří akantové rozviliny a směrem vzhůru se mírně zužuje. Ve vrcholu rám přizdobuje dekorativní váza, po jejíchž stranách stojí dva andělci. Pravý anděl má v ruce knihu a lilii, levý drží kněžskou čepici. Všechny tři předměty jsou atributy sv. Linharta. Celý rám je zlacený a s tabernáklem se stylově vhodně doplňují.

Ikonografickým tématem obrazu je oslava svatého Linharta. Světce zobrazeného uprostřed rozměrného plátna nadnáší dvojice andělů k nebesům s Nejsvětější Trojicí. Oděn je do černého kněžského roucha s bílým kolárkem, tento oděv byl u světce zejména v 17. a 18. století užíván pravidelně.²⁰ V obličejí má klidný výraz a ruce rozpažené do gesta pokory a přijímání. Kolem hlavy mu již září nenápadná svatozář. Pár andělů nadnášejících svatého Linharta působí ve srovnání s ním mohutným dojmem, to je způsobeno tím, že se postavy směrem vzhůru perspektivně zmenšují. Andělé ve spojení s menšími adorujícími andělky po stranách a Nejsvětější Trojicí nahoře vytváří kompoziční kruh, v jehož středu je sv. Linhart.

Ježíš, Syn boží, sedící na nebesích vlevo nad adorovaným světce, na sobě nemá oděv, pouze klín mu zakrývá červená drapérie. Levou rukou drží vztyčený nástroj svého umučení, gesto pravice a pohled směřují k Bohu otci, pravděpodobně s ním Ježíš rozmlouvá. Bůh otec oděn do béžového roucha sedí vedle a s poklidným výrazem jej sleduje. Holubice Ducha svatého se vznáší uprostřed nad nimi. Pozadí Nejsvětější Trojice vyplňuje tlumeně prosvítající nebeská glorie, kolem okrajů ji obklopuje rej andělků.

²⁰ Srov. Karl Künstle, *Ikonographie der Heiligen*, Freiburg im Breisgau 1926, s. 402 – 405.

Pod ústředním výjevem spěchá za sv. Linhartem anděl zahalený v modré drapérii přinášející mu jeho atribut, opatskou berlu. Vlevo a dole pod andělem se v žaláři svíjí trojice vousatých polonahých zločinců s okovy na ruku. Lotři plní úlohu odkazu na Linhartovo patronství, je přímluvcem vězňů, mnoho z nich si u něj svým pokáním vysloužilo přímluvu za osvobození, aby mohli vést zbožný život.

Celkové barevné ladění obrazu je spíše tlumené, pozadí se od tmavé spodní části směrem vzhůru mírně zesvětluje až k završení již zmíněnou nebeskou glorií. Vyznění glorie je ale poněkud matné, její světlo jako by se prodíralo skrz mlžný opar. Ve světlejší horní části obrazu a lokálně u drapérií se však objevují i jasnější tóny modří, červeně a světle růžové.

Kompozice působí dynamicky, zejména zásluhou množství andělů, kteří v kruhu kolem světce vytváří jakýsi poletující výr postav stoupající k nebesům. Kontrastně s dynamickým rejem vyznívá sv. Linhart nechávající se v klidném údivu unášet vzhůru, i Nejsvětější Trojice očekávající ho na nebesích. Zajímavé je, že světec připomíná gestem rozpažených rukou s dlaněmi otočenými k nebi, kam směřuje i jeho pohled, typickou pózu, v níž bývá zobrazována Panna Maria či sv. Jan Nepomucký. Mladá tvář sv. Linharta je velmi podobná tváři Jana Nepomuského, jak ji umělec zachytil na kdousovském bočním oltáři, kterému se budu věnovat později.

Ztvárnění Nejsvětější Trojice je v pojetí sedících postav a jejich vzdouvajících se drapérií velmi blízké Nejsvětější Trojici z kostela sv. Mikuláše ve Znojmě. Kristus zaujímá sice trochu jinou pozici a svůj kříž má položený pod nohama, ale horní polovina těla je pojata velmi podobně. Stařecká hlava Boha otce s mohutným plnovousem i Ježíšův obličej jsou ve svých rysech téměř totožné s těmi z kdousovského oltáře. Drapérie se zde podobně mohutně vzdouvají, sahají světcům až nad jejich hlavy.

Signatura malíře: „*J. L. DAYSIGNER INVENT, PINXT*“ je umístěna v levém dolním rohu plátna, datace bohužel uvedena není. Pokud však zasadíme plátno do kontextu umělcovy tvorby a přihlédneme k některým známým datům, můžeme je poměrně přesně datovat. Vzhledem k tomu, že kostel byl vysvěcen roku 1767 a je více než pravděpodobné, že v tuto dobu již byly oltáře na svém místě, můžeme

proto datum svěcení přijat jako dataci ante quem. Pro stylové srovnání nám mohou sloužit například malby ze znojemského kostela sv. Mikuláše, které, jak bylo již zmíněno, vznikly kolem roku 1754 a jsou nejstaršími moravskými obrazy. Obraz sv. Linharta při porovnání s nimi působí díky své dynamice vyvráždějším dojmem než poněkud strnulá znojemská díla. Je zřejmé, že vznikl později než znojemské obrazy. Blízký svou dynamikou je spíše umělcovým dílům z 60. let. Podobný výr andělů i když skromnější můžeme vidět například na obraze Boha v andělské glorii nacházejícím se v Heidenreichsteinském farním statku. Zmíněný obraz je datován do roku 1760. Dle mého názoru je tedy pravděpodobnou dobou vzniku obrazu sv. Linharta první polovina 60. let 18. století. To jest přibližně období, kdy byl dostavěn i kdousovský kostel.

Oltářní obraz byl v minulosti několikrát restaurován, ve zdejší farní kronice je záznam o obnově interiéru kostela vykonané v roce 1892 za 6000 zlatých, přičemž restaurací oltářních obrazů byl pověřen malíř Javůrek z Prahy.²¹ O poslední opravě jsou záznamy na zadní straně plátna hlavního oltáře: „*Úplně obnoveno a dvojmo plátnem podlepeno L. P. 1942 za faráře Viléma KLIMA z dobrovolných darů věřících z celé farnosti zvláště rodiny Kovářovy z Kostník č. 33, pí. Františky Tříletých z Kdousova č. 31, manželů Puchnarových z Kdousova č. 33, pí. Antonie Krpounové z Police č. 45 a rodiny Svobodové z Mladoňovic č. 17. Atelier Otto STRITZKO BRNO*“.²²

7. Boční protějškové oltáře

Symetrické postranní oltáře jsou umístěny před triumfálním obloukem chóru a otvírají vlastní liturgický prostor. Jejich menzy vytvořené z šedého stucco lustra mají jednoduchý tvar, nejsou zdobeny žádným dekorem. V navazujících predellách s růžovými bočními volutami jsou zasazeny malé kasulové obrazy. Z volut po bocích predelly stoupají štukové plastiky, větší z nich je vždy archanděl, na druhém boku jsou pak menší sošky andělů. Na oltáři sv. Jana Nepomuckého se nachází

²¹ Informace je získána z rodinné kroniky Tomáše Nekuly z Mladěnovic, uložené v rodinném archivu.

²² Malíř Otto Stritzko měl v Brně restaurátorský ateliér, který převzal po Janu Janašovi po jeho smrti roku 1941. V autorově malířské tvorbě se nachází také obraz Kdousova z roku 1950. Srov. Ivo Binder, Otto Stritzko, (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 1997, s. 22, 72.

archanděl Rafael a na protějším oltáři Panny Marie růžencové archanděl Michael. Hlavní oltářní obraz navazující na predellu je flankován sloupy oltářní architektury z šedé imitace mramoru, jejich bobulové hlavice i patky zvýrazňuje zlacení. Na obloukově vypnutou korunní římsu navazuje volutový atikový štít s plastickými putty. Ve středu štítového nástavce oltáře sv. Jana Nepomuckého je vysoký reliéf s puttem objímajícím zlatého beránka božího. Nástavec protější zdobí reliéf s dítětem, za kterým je malý křížek.

Vedlejší oltář zasvěcený v době baroka obzvláště oblíbenému světcí **svatému Janu Nepomuckému** se nachází na pravé straně lodi kostela. Světec je na plátně zachycen v okamžiku, kdy stojí předvolán před krále Václava IV., který od něj požaduje prozrazení zpovědního tajemství jeho druhé manželky Žofie.²³

Scéna se odehrává v interiéru paláce, panovník v zlatožlutém královském oděvu a červeném plášti stojí na schodišti před svým vyvýšeným trůnem. Gesto Václavovy levice značí, že k Janovi promlouvá. Králův prst však ukazuje ke dvořanům kolem něj, jeden z nich drží na tácu biskupskou berlu a mitru, druhý nese na podnosu zlaté řády. Na schodě pod nimi leží další dva zlaté podnosy, na nichž stojí číše, bohatě zdobený větší pohár je zřejmě ciborium. Václav tak Janovi nabízí úplatky za prozrazení zpovědního tajemství. Světec je oblečen do černobílého kanovnického šatu s šedým pláštěm, na řetězu kolem krku mu visí zlatý krucifix. Otočen stojí směrem ke králi a zvednutou pravicí se vztyčeným prstem ukazuje k nebi, zřejmě králi říká, že jedině Bůh má právo vyslyšet skrze něj, jeho služebníka, zpovědní tajemství. V pravém dolním rohu scény přihlíží dráb, v ruce drží okovy a hořící svíci, kterou byl světec při mučení pálen v bok. Proti drábovi stojí bílý pes a výhružně na něj vrčí. Psův široký kožený obojek je zdoben zlatě napsanými iniciálami „WR“, jež jsou zkratkou slov Wenzel Rex a odkazují tak na krále jako majitele psa.

Horní část obrazu nad světcem vyplňuje množství andělů, největší z nich přináší věnec a ve druhé ruce třímá palmovou ratolest symbolizující světcovo

²³ Srov. Isidor Vondruška, *Životopisy svatých v pořadí dějin církevních*, Díl II, Praha 1931, s. 120 – 125.

mučednictví. V úplném vrcholu obrazu je zobrazen trojúhelník božského oka, které všemu přihlíží.

Ztvárnění všech postav je v gestech i mimice klidné, svůj pohled většinou upínají směrem ke králi. Fyziognomie je zachycena výstižně bez větších nepřesností.

Barevnost obrazu působí zvláštním kontrastem mezi poněkud tlumenou nebeskou sférou, v níž převažují odstíny šedi a okru. Ta je kompoziční diagonálou vedoucí z levého dolního rohu oddělena od sféry pozemské, která je barevně pestřejší. Dvořané a zejména král jsou oblečení do oděvů výrazných barev, převažují zde odstíny červené a zlaté. Pozadí obrazu je oproti hlavnímu oltáři světlejší, barvy jsou chvějivější, a zejména v barevnější části umělec plně uplatnil svou zálibu v rokokové jasné barevnosti.

Signatura umělce „*J. L. Daysigner*“ je umístěna v levém dolním rohu obrazu na prvním stupni podia, v jehož vrcholu stojí panovník. Je psána hnědou barvou jen o stupeň tmavší než podklad, je proto hůře čitelná. Bohumil Samek ve své knize uvádí signaturu: „*J. L. DAYSINGER INVEN[I]IT, PINXIT*“.²⁴ Mně se však ani po důkladném prohlédnutí obrazu nepodařilo slova „*INVEN[I]IT, PINXIT*“ nalézt. Vzhledem k mému zjištění, že své jméno umělec napsal „*Daysigner*“ a ne „*Daysinger*“, jak Samek chybně uvádí, se domnívám, že autor obraz zřejmě sám nezkoumal a svou verzi signace patrně chybně převzal z jiné literatury.

Ikonografické ztvárnění obrazu čerpá z dříve ustálených typů, z nichž některé se v zobrazování světce opakují již od středověku. Ztvárnění tváře krále Václava odpovídá rysům obličejů, jak jsou zachyceny v reliéfu na Staroměstské mostecké věži a objevují se pak v uměleckých dílech pravidelně. Korunu má však namalovanou odlišně, mnohem menší. Hlava světce dívající se vzhůru k nebesům se v jeho znázornění užívá již od prvopočátku, původ tohoto ztvárnění má sahat až k prvnímu obrazu, údajně vytvořenému po vyzdvižení Janova těla z Vltavy. Tvář, jak ji *J. L. Daysigner* zachytil, však neodpovídá ustáleným portrétním rysům světce, který bývá většinou zobrazován jako starší muž s plnovousem.²⁵ V osmnáctém

²⁴ Srov. Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska*, Academia, Brno 1999, s. 133.

²⁵ Srov. P. Angelus Waldstein [P. Angelus Waldstein - Wartenberg], *Obtíže s patronem země České*, in: *Svatý Jan Nepomucký 1393 – 1993 (kat. výst.)*, Praha – Mnichov 1993, s. 21.

století byl Jan Nepomucký omlazován poměrně často, ale vzhledem k výše zmíněné blízkosti s tváří Sv. Linharta na hlavním oltáři lze tuto podobu vysvětlit spíše tak, že se jedná o typ tváře, který malíř využíval častěji.

Velký vliv na způsob zobrazování světce měla však také bronzová socha sv. Jana Nepomuckého, kterou nechal r. 1683 na Karlově mostě vztyčit Gottfried Mathias Wunschwitz. Zde byl světec poprvé zachycen v kanovníckém šatu, s krucifixem v ruce a palmou mučedníka. J. L. Daysigner tyto atributy také v obraze zakomponoval, ratolest světci přináší výše zmiňovaný anděl a kříž v ruce, který by se do scény nehodil, nahradil malým křížkem zavěšeným na řetězu kolem krku světce. Zajímavé je, že umělec užil místo obvyklého věnce s pěti hvězdami, které dle legendy osvětlovaly místo, kde bylo světcovo tělo nalezeno, jen běžný nimbus. Jeden z andělů se však shora snáší s věncem v náručí, hvězdy na něm ale také nejsou patrné.

Další atributy, které můžeme vidět na obraze, jsou kniha, kterou světec drží v levé ruce, výše popisovaný dráb má navíc okovy a nástroj mučení, hořící svíci. Pod jeho nohama se rýsuje ještě kladka symbolizující, že byl Jan natahován na skřípec.

Biskupskou mitru a vysoké hodnosti nabízené Václavem IV. za prozrazení zpovědního tajemství můžeme vidět například na antependiu východního oltáře náhrobku sv. Jana Nepomuckého v katedrále sv. Víta. Podle návrhu Josefa Emanuela Fischera z Erlachu jej vytvořili Antonio Corradini a Josef Würth v roce 1736.

Z ikonografického rozboru je zjevné, že se J. L. Daysigner, jak je u něj obvyklé, snažil o vytvoření co nejpropracovanějšího ikonografického programu obrazu. Zkombinoval tedy prvky vyskytující se v jiných dílech často samostatně nebo v různých kombinacích, aby co nejkomplexněji vylíčil zachycovanou scénu a osudy světce.

Oltářní obraz je jak bylo výše zmíněno signován i stylové rysy malby nám napovídají, že je jeho autorem skutečně J. L. Daysigner. Zejména poněkud strnule působící figury mohou být považovány za poznávací znak umělce. Obraz je svým barevným laděním odlišný od hlavního oltáře. Umělec se už více přiklonil

k rokokovému světlejšímu koloritu, barvy jsou pomocí světelných efektů rozvíjeny do vícera valérů. Právě toto barevné pojednání lze na obraze považovat za vcelku zdařilé. Jak jsem už výše zmiňoval je pojetí obličeje sv. Jana Nepomuckého nápadně podobné obličejí sv. Linharta na hlavním oltáři. U postav dvořanů rozmístěných kolem panovníka si můžeme povšimnout, že jsou si jejich obličeje nápadně podobné. To lze připisovat Daysignerovu sklonu k typizaci, ve své tvorbě totiž často užíval typů tváří. Vzhledem ke zmiňovanému prosvětlení a většímu užití rokokových prvků se domnívám, že obraz vznikl později než hlavní oltář. Že byl později tvořen boční oltář než oltář hlavní by samozřejmě odpovídalo i logickému postupu při zařizování chrámu. Domnívám se, že umělec oltářní obraz vytvořil někdy v první polovině 60. let 18. století, tedy ještě před vysvěcením kostela.

Druhý boční oltář **Panny Marie Růžencové** je, jak již bylo zmíněno, protějškový k oltáři sv. Jana Nepomuckého. Architektura obou oltářů je proto totožná, plastickou výzdobou jsem se již krátce zabýval, přistoupím proto rovnou k popisu velkého oltářního obrazu.

Světičky ve středu plátna sedí v uvolněné póze s rozkročenýma nohama. Oblečeny má na sobě červené šaty, jejich rukávy zdobí bílé volány, modrá drapérie jí přikrývá spodní polovinu těla. Pravou nohou podpírá srpek měsíce, Ježíška má usazeného na levém koleni. Hlavu Marii zdobí zlatočervená koruna, kolem ní svítí ještě jasně žlutá svatozář. Shora se k Marii snáší dvojice andělů s květinovým věncem.

Matka boží předává pravicí růženec svatému Dominikovi. Zakladatel dominikánského řádu klečí na schodišti pod ní, oděn je v černobílém řádovém rouchu, v levici třímá lilii a pravicí od Marie přijímá zmiňovaný svatý růženec.

Ježíšek je zobrazen nahý, jen jeho klín zakrývá bílá látka, na níž je usazen, hlavu mu zdobí stejná koruna jako jeho matce. V levici drží růženec, pravou ruku má zvednutu, zřejmě jí žehná klečící světičky pod sebou.

Oproti sv. Dominikovi klečí Kateřina Sienská, zakladatelka ženské větve dominikánského řádu, oblečena je do řeholního roucha, v levé ruce drží lilii a pravicí přijímá od Ježíška v Mariině náručí růženec. Pod svatým Dominikem je

vyobrazen ležící bílý pes s hůlkou v puse, který symbolizuje psy boží, „*Domini Canes*“. Ve spodní části plátna se v pekelném ohni svíjí 5 hříšníků, ke kterým se sklání andělíček zahalený do červené drapérie. V každé ruce spouští hříšníkům jeden růženec, aby mohli modlitbou bojovat za vykoupení svých hříchů. Ústřední scénu předávání růženců po stranách vroubí malovaný rokajový rám vyplněný patnácti medailony, v nichž jsou zachycena tajemství svatého růžence.

Vlevo, tedy po pravici Panny Marie, jsou v medailonech vyličeena **Tajemství radostná**, odspodu:

1. Kterého jsi z Ducha Svatého počala. Marie klečí u pultíku s knihou a vpravo nad ní se vznáší anděl. V levé ruce drží lilii na znamení své nevinnosti a pravicí ukazuje vzhůru k holubici ducha svatého.
2. S kterým jsi Alžbětu navštívila. Panna Marie klečí před Alžbětou, která jí klade ruce na ramena, za svou matkou stojí Kristus, již jako dospělý mladík.
3. Kterého jsi v Betlémě porodila. Marie klečí u narozeného Ježíška na bílé látce, vlevo se k dítěti sklání tři králové, úplně nahoře letí anděl.
4. Kterého jsi v chrámě obětovala. Panna Marie a sv. Josef klečí před starcem, který má v náručí Ježíška v bílé látce. V pozadí se rýsují chrámové arkády.
5. Kterého jsi v chrámě našla. Ježíš, už téměř dospělý, sedí v chrámě, kde jej rodiče před lety zanechali, a rozmlouvá s učenci.

V horním oblouku rokajového rámu jsou znázorněna **Tajemství bolestná** zleva: 1. Který se pro nás krví potil. Ježíš klečí a nad ním se vznáší anděl, aby spasiteli sdělil, jakou oběť za vykoupení lidských hříchů má udělat.

2. Který byl pro nás bičován. Vykupitel má ruce položené na kovadlině, aby mu je mohli spoutat do okovů, dva drábové mu při tom bičují záda.
3. Který byl pro nás trním korunován. Kristus sedí na lavici ve vězení, jehož zamřížované okno se rýsuje v pozadí. Dva vězňitelé mu na hlavu nasazují trnovou korunu.
4. Který pro nás nesl těžký kříž. Spasitel klečí na zemi, upadl pod vahou kříže a snaží se vstát. Nad ním stojí voják, který ho palicí pobízí, aby už šel.
5. Který byl pro nás ukřižován. Ježíš je přibit na kříži s nápisem INRI tak, jak jej známe z krucifixů. Vpravo od kříže je P.M. v modrém rouchu, vlevo stojí sv. Josef.

Konečně v pravém páse rámu medailony zobrazují **Tajemství slavná**, odshora:

1. Který z mrtvých vstal. Kristus je zahalen vzdouvající se červenou drapérií, s pravou rukou zvednutou vzhůru, v levé drží zástavu s červeným křížem.
2. Který na nebe vstoupil. Ježíš oděn do červeného šatu a modrého pláště stoupá do nebe, které je ozářeno zlatavou glorií. Dole nanebevstoupení přihlíží lid.
3. Který Ducha svatého seslal. Panna Marie sedí obklopena starci s vousatými tvářemi. Svrchu k ní slétá ve zlaté glorii holubice ducha svatého.
4. Který tě, Panno, do nebe vzal. Marie s rozpaženými rukama stoupá k nebi, zajímavé je, že oproti běžnému znázornění nanebevzetí není nikým unášena. V dolních partiích medailonu nanebevzetí přihlížejí starci.
5. Který tě v nebi korunoval. Matka boží sedí v dolní části oválného medailonu. Nad ní je nejsvětější trojice. Ježíš s Bohem otcem drží Marii nad hlavou korunu a chystají se ji korunovat. Nad korunou je jako duch svatý zobrazena holubice. Pozadí je ozářeno zlatavou nebeskou glorií.

Kompozice obrazu je utvářena pomocí ústředního čtyřúhelníku vymezeného třemi hlavními postavami a andělem. Centrum obrazu tedy tvoří postavy předávající či přijímající růženec. Postranní rám pak divákovi názorně vyjevuje obsah jednotlivých tajemství. Zdrobnělé výjevy tajemství v medailích jsou však poněkud těžko rozpoznatelné pouhým okem. Proto je pro diváka poněkud složité odhalit, o jakého tajemství se v konkrétním medailonu jedná.

Oproti mohutným hlavním postavám působí zdrobnělé scény v medailonech kontrastním dojmem. Celkově je však kompozice dle mého názoru zdařilá, jasně uspořádaná.

Co se týče malířského stylu, jeví se mi zejména způsob ztvárnění oděvů sv. Dominika a sv. Kateřiny poněkud nepřirozený. Jejich záhyby, ostře ohraničované liniemi, působí poněkud ploše, jakoby škrobeně, nepřirozeně strnule. Barevnost obrazu je svěží, chvějivá, rokoková, I. L. Dayesigner se zde už zcela odklonil od tmavého barokního koloritu.

Oltární obraz je co do ikonografického konceptu kombinací několika typů zobrazení Panny Marie Růžencové, které se častěji vyskytují jako samostatné

výjevy. Matku boží zachycuje zároveň jako královnu nebes s korunou na hlavě, dekorovanou snášejícími se andílky věncem červených růží, v němž je několik květin světlejších, což také symbolizuje členění růžence. Po stranách obrazu jsou pak v oválných medailonech vyličená výše popisovaná tajemství svatého růžence. Výjev je však dále doplněn o předání růžence sv. Dominikovi a Kateřině Sienské. Anděl ve spodní části dále předává růžence hříšníkům.²⁶

Malíř jako by chtěl tímto několikanásobným znázorněním předání symbolicky vyjádřit cestu šíření růžence od Boha přes Pannu Marii, zakladatele dominikánského řádu jakožto největšího propagátora růžence až k samotným hříšníkům.

Obraz není autorem signován ani datován, ale podle stylu malby je jasné, že jeho autorem je také I. L. Daysigner. Zejména jasné linie řasení rouch, které proto nepůsobí přirozeným dojmem a postavy poněkud izolují, jsou velmi podobné s pojetím oděvů na hlavním oltáři sv. Linharta. Co se týče časového určení vzniku díla, lze konstatovat, že především kolorit odpovídá protějšimu oltáři sv. Jana Nepomuckého, zařadil bych jej tedy, stejně jako předchozí obraz, přibližně do první poloviny 60. let 18. století.

8. Obrazy v predellách bočních oltářů

V predellách obou zmiňovaných bočních oltářů jsou zasazeny menší kasulové obrazy, které vytvořil **František Vavřinec Korompay**. Tento moravský umělec je druhým doloženým malířem, který se účastnil výzdoby kdousovského kostela. Narodil se v Rohatci u Strážnice, což je stvrzeno zápisem v matriční knize kostela P. Marie ve Strážnici, kde je dochován zápis o křtu, který proběhl 10. srpna 1723.²⁷ O malířově životě se dodnes podařilo zjistit jen velmi málo informací, životní osudy tak můžeme jen domýšlet, k čemuž nám můžou napomoci zachovaná umělecká díla. Malířovým učitelem byl pravděpodobně František Antonín Palko. Jeho vliv je shledáván především v umělcově rané tvorbě, již od roku 1750, kdy se

²⁶ Srov. E. Wilkins [Eithne Reading Wilkins], heslo Rosenkranz, in: Engelbert Kirschbaum, Lexikon der Christlichen Ikonographie, dritter Band, s. 568 – 572.

²⁷ Moravský zemský archiv, fond E67, Sbírká matrik, kniha 5770, s. 59.

usadil v Brně. Nejmarkantněji se Palkův vklad projevil v malbě portrétů, například v podobizně brněnského architekta Františka Antonína Grimma nebo v reprezentativním portrétu probošta kláštera augustiniánů – kanovníků ve Šternberku - Aurelia Augustina.²⁸ Tvorba F. V. Korompaye je spjata především s Brnem, kde maloval pro místní kostely. Mnoho děl vytvořil zejména pro chrám svatého Jakuba a minoritský kostel sv. Janů. Dalším důležitým Korompayovým působištěm byla Kroměříž, ale připisovány jsou mu i obrazy v jiných moravských regionech a několik také v Čechách.

Korompayovo dílo je historiky umění charakterizováno jako vyrovnané úrovně, typické svou vnitřní vážností. Většina jeho obrazů se vyznačuje spíše tlumenou barevnou škálou lomených tónů. Často využívá jen omezeného množství barev, které však pomocí jemného odstínění rozvádí do dokonale sladěného, oku lahodícího, akordu. Zejména jeho obrazy drobného formátu okouzlují svým intimním charakterem, který je zvýrazněn vynikajícím podáním světelných kvalit.²⁹

V predelle oltáře zasvěceného sv. Janu Nepomuckému je zasazen malý kasulový obraz svatého **Františka z Pauly**. Světec je zobrazen ve shodě s kodifikovaným ikonografickým pojetím, jako starší prostovlasý muž s bílým plnovousem, oděn do prostého hnědého žíněného roucha. Klečí na zemi, ruce má na prsou ve zbožném gestu, vyzařuje z něj pokora a zbožná láska. Svůj zrak upírá k svítícímu zjevenému nápisu „*CHARITAS*“, toto slovo si sv. František zvolil za heslo svého řádu a stalo se tedy jeho atributem.³⁰ U kolen světci poletuje trojice andělů čtoucích knihu, jeden z nich drží v levé ruce hůl a prstem pravice ukazuje do textu. Kniha i hůl jsou rovněž běžně užívané atributy sv. Františka z Pauly. Andělka otočeného k nám zády malíř ztvárnil ve zkratce, zhruba jen do úrovně ramen, jeho křídla jsou velmi matně naznačena.

Text spisu, ve kterém andělé čtou, je spíše jen obrazem písma než skutečným zápisem, ze kterého bychom mohli něco přečíst. I když svým věrohodným

²⁸ Srov. Pavel Preiss, František Karel Palko - Život a dílo malíře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka, Národní galerie, Praha 1999, s. 273.

²⁹ Srov. Vlasta Kratinová, Malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie (kat. výst.), Brno 1968, s. 15.

³⁰ Srov. Vondruška, (pozn. 23), s. 165.

detailním ztvárněním svádí k pokusům jej rozluštit. Jediná jasně čitelná část textu knihy je signatura „*Franz Korompay pinxit*“ ve spodní části listu vlevo.

V horních partiích obrazu jsou na levé straně namalováni tři andělci, u dvou z nich jsou patrná i křídla, třetímu lze rozeznat jen hlavu a tmavě hnědé vlasy. Vpravo za zmiňovaným nápisem jsou další dva andělci zachyceni pouze ve zkratce.

Barevnost pozadí obrazu využívá neutrálních zelenošedých odstínů, barvy moduluje rozptýlené večerní světlo. Jen místně, zejména na inkarnátu andělků shromážděných kolem spisu, se odráží jasnější teplé světlo. Scéna se zřejmě odehrává v exteriéru před chrámem, za postavou světce se rýsuje sokl a sloup stavby. V pozadí matně vystupují tmavší plochy, které vzbuzují dojem, že se jedná o vzdálené keře či koruny stromů.

Vraťme se však ještě ke zmiňované signatuře umělce. Její umístění na oltářním obraze v jeho středu je totiž poněkud nezvyklé a nutí nás proto přemýšlet, proč právě zde umělec zvětšil své jméno tak nápadně. Možným zdůvodněním je, že sv. František z Pauly mohl být malířovým patronem, a proto se zde chtěl umělec zviditelnit, shoda křestních jmen k této domněnce rovněž vybízí. V literatuře ani pramenech se mi o tom žádnou zmínku bohužel najít nepodařilo. Indicií, která hypotéze přidává na opodstatnění, však může být to, že na protějším obraze Učení Panny Marie svou signaturu nepoužil, přestože se mu nabízela možnost prakticky shodného umístění do textu.

Na protějším oltáři zasvěceném Panně Marii Růžencové malíř v kasulovém obraze zobrazil **Vyučování Panny Marie**. Kompozice pojímá v tradičním schématu jehlance. Anna sedí v křesle ve velmi uvolněné poloze, levou nohu má podepřenu stoličkou a opírá se o stůl s bělavou drapérií vpravo. Na klíně má položenu listinu s hebrejsky psaným textem, prstem pravé ruky v něm ukazuje mladé Marii, která text pozorně sleduje. Anna je oblečená ve světle modrých šatech s růžovým nádechem, na hlavě má bílý šátek a přes klín přehozenou žlutou látku s ozdobnými třásněmi ve spodním okraji. Marie po Annině pravici působí ve srovnání s mohutně vyznívající postavou své matky velmi křehkým dojmem. Oděna je v červené sukni, modrém plášťku a bílé halence. Vrchol skupiny tvoří sv. Jáchym stojící za nimi

v hnědém oděvu. Pravicí je opřený o hůl a levou rukou se drží Anniny židle. Obličej má tmavý s plnovousem, rysy tváře nejsou příliš patrné. Scéna se zřejmě odehrává na terase u domu, za P. Marií se rýsuje balustráda zábradlí a v dáli matně vystupují obrysy barokního chrámu. Vpravo za Annou je také vidět chrámovou architekturu.

Kolorit obrazu je prakticky totožný s předešlým popisovaným dílem, scéna je rovněž zobrazena ve večerním zšeřelém osvětlení. Jasnější barvy i když také ne příliš zářivé, se vyskytují jen v oděvech malé Marie a na žluté látce přehozené přes klín její matky. Zajímavé barevné efekty malíř zachytil na světle modrém Annině oděvu, ve výše popisovaných růžových odlescích. Zasazení do exteriéru s architekturou v pozadí obě díla také spojuje. Hebrejský text na svitku působí, stejně jako text v knize předchozího obrazu, velmi důvěryhodně, láká tak ke snaze jej rozluštit.

Zajímavostí oltáře Panny Marie Růžencové je, že malý Korompayův obraz se dá odklopit. Prostor nacházející se za ním sloužil jako tajná schránka, ve které byly dříve uschovávány různé cennosti.

Celkově vyznívá pojetí obou kasulových obrazů podobným dojmem u nesignovaného obrazu Učení Panny Marie nemůže být proto pochyb, že byl jeho autorem také František Korompay. Jednoduchá kompozice děl jeví značnou podobnost obě scény se odehrávají v exteriéru s naznačenou sakrální architekturou, přičemž důležitou roli v nich hraje text spisů, v nichž postavy či andělé čtou. Rovněž na obou obrazech využil umělec svého typického koloritu, založeného na omezeném spektru barev, které ale rozvádí do mnoha odstínů, tvořících intimně působivý celek. Zšeřelé osvětlení je vždy jen na určitém místě projasněno, čímž jsou osvětlené části obrazu akcentovány.

Díla zapadají do umělcovy tvorby šedesátých let, kdy se věnoval zejména tvorbě obrazů menších formátů a užíval svého oblíbeného motivu „podvečerních“ scén.³¹ Detaily malby jsou kvalitně propracovány, zejména ve ztvárnění obličejů světců, velkou pozornost umělec zjevně věnoval i tvorbě textů spisů. Dle mého

³¹ Srov. Pavel Škranc, Příspěvek k dějinám umění na Moravě. Dílo Františka Vavřince Korompaye (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 1981, s. 88 - 89.

názoru vznikly oba obrazy, stejně jako Daysignerova díla na bočních oltářích, přibližně v polovině 60.let 18. století.

9. Portrét faráře Freunda

Jak jsem již výše zmiňoval, dodnes je v sakristii kostela uchováván barokní portrét zdejšího faráře Wenzela Heinricha Freunda.

Otec je vyportrétován jako polopostava v černém kněžském oděvu s bílým límcem. Zachycen je z čelního pohledu, hlavu má jen velmi mírně pootočenou doprava. Před sebou v pravém dolním rohu obrazu drží velkou červenou knihu s ozdobným kováním, opírá ji o zelený stolík. Mohlo by se jednat o misál, který se na zdejší faře dříve nacházel a dnes je bohužel ztracen.³² Přes knihu se vine nápisová páska, v níž je napsáno: „*Háreditas mea pradara est mihi psal: 15. 6.*“ Pod pravou rukou je ještě namalována malá lidská lebka jako symbol memento mori.

Tvář je modelována pomocí výrazných šedých stínů, vrásky na čele jsou poměrně hodně jasné. Levé oko i obočí kněze je nápadně výše než pravé, tvář vypadá poněkud obtloustlá, s dvojitou bradou. Výraz otcova obličej je působí přísným dojmem.

Pozadí obrazu je celé černé, obrys postavy kněze v jeho tmavém plášti je tedy na obraze jen matně rozeznatelný. Světlo přichází ze zdroje umístěného vlevo, mimo obrazovou plochu je spíše matné, rozptýlené.

Na rubové straně obrazu je nápis, který uvádí, kolik peněz odkázal ze svého dědictví a příjmů z farního statku na stavbu nového kostela: „*Verus Ecclesia Par. Gdausoviensis & Fil. Slavikovicensis Amicus Eximius Dominus Wenceslaus Henricus Freund Parochus in Gdausov Hereditate sua Utriusque Ecclesia munificus promotor JM 11333 [znak florentských zlatých] huic 5666 [znak florentských zlatých]40[znak měny] reliqvie.*“

³² Za tuto informaci děkuji kdousovskému rodákovi, panu faráři Františku Puchnarovi.

Obraz je malován technikou oleje na plechu, o jaký druh plechu se jedná, se mi nepodařilo zjistit. Podložka se skládá ze dvou částí spojených zhruba v její polovině, v horní části je mírně prohnutá.

Autor obrazu ani jeho přesná datace nebyly dosud objasněny. Dle formálních znaků malby zejména užití temnosvitu je však pravděpodobný jeho vznik v první polovině 18. století. Jako pomůcka při dataci nám můžou pomoci nápisy na obraze, v nichž je uvedeno, že farář odkázal své dědictví i úspory z farního statku. Vzhledem k tomu, že farář Freund působil v Kdousově od roku 1705 nemohl obraz vzniknout před tímto datem a jelikož jsou uvedeny poměrně značné úspory ze statku je jasné, že nevznikl ani brzo po jeho nástupu. Farář Freund zemřel v Kdousově roku 1736, dle mého názoru je pravděpodobné, že portrét vznikl na sklonku jeho života nebo brzy po smrti jako dík za prostředky věnované na výstavbu kostela.

Vzhledem k nedostatku srovnávacího materiálu musím v současné době otázku autorství nechat otevřenou. Dle malířského rukopisu, působícího poněkud těžkopádným dojmem, se lze domnívat, že autorem obrazu mohl být některý z místních umělců ne příliš vysokých kvalit.

10. Křížová cesta

Pojetí zobrazování Kristova utrpení pro spasení lidstva se v průběhu dějin delší dobu vyvíjelo. Z původních pašijových cyklů a křížových cest o různých počtech zastavení bylo nakonec kodifikováno pojetí křížové cesty jako cyklu o čtrnácti zastaveních. V 18. století již byla znázornění křížových cest běžnou výbavou kostelů snad v celé křesťanské Evropě. Jejich tvorbou se zabývali umělci různé úrovně od těch nejkvalitnějších, často akademicky školených, až po umělce vyloženě lidové.³³

Zejména u křížových cest z rukou méně kvalitních umělců máme dnes problém s určením autorství, protože těmto tvůrcům samozřejmě nebylo věnováno tolik pozornosti, kolik se jí dostávalo umělcům ve své době vysoce ceněným. Je

³³ Srov. Petr Arijčuk, Johann Wenzel Bergl, Námět křížové cesty v díle vídeňských malířů 2. poloviny 18. století, (diplomní práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 1998, s. 2.

proto často složité nalézt nějaký pramenný materiál, který by jméno takového „lidového“ tvůrce uváděl, nebo se o konkrétních dílech zmiňoval. Umělci nižších kvalit však často přebírali kompoziční schémata jednotlivých zastavení od slavnějších kolegů. Dnes je proto možné na základě formálního srovnání vysledovat, jakým umělcem se daný tvůrce nechal inspirovat. Moravským umělcům sloužila jako předlohy nejčastěji díla umělců pocházejících z okruhu vídeňské Akademie. Vídeňští umělci ostatně ovlivňovali tvorbu na Moravě i v jiných odvětvích malířství a inspirací byli nejen pro lidové mistry.

Kdousovská křížová cesta je zvláštní tím, že oproti v té době již kodifikovanému čtrnáctidílnému cyklu má jen dvanáct zastavení, končí tedy výjevem ukřižování Krista. Mohlo by se tedy zdát, že zůstala nedokončená, ale opak je pravdou. K vysvětlení, proč tomu tak je, se však vrátím později.

Rámy všech obrazů jsou jen jednoduše profilované z tmavě hnědého dřeva, jejich vnitřní hrany zvýrazňuje zlacení s decentním dekorem. V horní části každého zastavení navazuje na rám obrazu zlacený vyřezávaný nástavec, v jeho středu je vždy v rokajovém čtyřlístu na bílém podkladě římskou číslicí napsáno pořadí zastavení. Doplněné je ještě o číslo kapitoly a verše, ze kterého v bibli čerpá.

Nyní stručně popíši, jak jsou jednotlivá zastavení křížové cesty ztvárněna.

1. Ježíš Pilátem k smrti odsouzený

Pilát sedí v levém rohu na trůně, hlavu má krytu turbanem, v pravici drží hůlku, kterou v některých vyobrazeních prvního zastavení láme,³⁴ zde ji však má celou. Levicí ukazuje strážím, aby Ježíše odvedli do žaláře. Vedle trůnu stojí královský ceremoniář držící tyč se zástavou. Ježíš má již na hlavě trnovou korunu, oblečen je do modrého šatu a červeného pláště. Kristův klidný pohled směřuje k zemi a poslušně odchází odváděn svými strážci, kolem hlavy mu již svítí matný nimbus.

³⁴ Lámání hůlky odkazuje na německé dobové rčení: „den Stab über einen brechen“ v překladu zlomit nad někým hůl, rčení je metaforickým vyjádřením odsouzení na smrt.

2. Ježíš zvedá Svůj Kříž

Tři strážci shrbenému Kristovi opírají na rameno dřevěný kříž, aby si svůj nástroj umučení sám odnesl na místo vykonání rozsudku, horu Golgotu. Ježíš vypadá již sešle, jeho pleť je nápadně bledá. Scéně v pozadí přihlíží několik postav, v pravém horním rohu do vzduchu trčí množství kopí. Ztvárnění strážců je zajímavé nápadně malými hlavami oproti mohutným svalnatým tělům. Jako by chtěl malíř v jejich ztvárnění akcentovat jejich fyzickou zdatnost kontrastující s mentální nevyspělostí.

3. Ježíš klesá pod těžkým Křížem

Kristus znaveně leží na zemi, jeden z jeho hlídačů mu uvazuje kolem pasu provaz, druhý se snaží zvednout dřevěný kříž. Za nimi stojí ještě dva vojáci, jeden drží v ruce zástavu, na jejíž tabulce je nápis S.P.Q.R., druhý má ve zvednuté ruce hůl a chystá se Spasitele uhodit. V pozadí se rýsuje pevnost a mohutný listnatý strom.

4. Ježíš potkává svou svatou matku

Ježíš stojí s křížem na levém rameni a otáčí se zpět doleva na svou matku zahalenou v modrém plášti, s matnou svatozáří nad hlavou. Jeden ze zbrojnošů jej tahá za provaz uvázaný kolem pasu. Vpravo stojí několik zbrojnošů, jeden z nich drží dlouhou halapartnu.

5. Šimon Cyrenský pomáhá Ježíši nést těžký kříž

Kristus stále vleče svůj kříž, vlevo je zobrazen šedivý prostovlasý Šimon, který jej Ježíši pomáhá nést. Kolem nich je množství zbrojnošů a přihlížejících postav. V pravém horním rohu znovu trčí zástava s nápisem „S. P. Q. R.“

6. Sv. Veronika utírá Ježíšovu tvář

Veronika zobrazená jako mladá krásná dívka v bílém šatu pokleká před Kristem a podává mu bílou roušku, aby si s ní mohl otřít svou tvář. Ježíš se

smutným, ale klidným výrazem v pobledlé tváři natahuje svou ruku, aby roušku od Veroniky přijal. Drábové kolem Krista jej opět pobízí k chůzi na Golgotu.

7. Ježíš podruhé klesá pod těžkým křížem

Kristus opět leží unavený, bledý na zemi, a drábové se ho snaží přinutit pokračovat v cestě. Kompozice scény je prakticky totožná jako u třetího zastavení, jen pozadí je jiné, tentokrát jen šedohnědé bez jakéhokoliv konkrétního výjevu.

8. Ježíš těší plačící ženy jeruzalémské

Spasitel stojí uprostřed plátna, tělo má vzpřímené, jakoby mu už tíha kříže nevadila. Před ním pláčou ženy, jedna z nich na klíně kojí své dítě, Kristus k ženám promlouvá a utěšuje je. Vlevo za Ježíšem jsou zobrazeni vojáci.

9. Ježíš padá potřetí pod těžkým křížem

Kristus naposled padl pod tíhou svého kříže, tentokrát jej malíř zachytil už v okamžiku, kdy se snaží znovu vstát, jeden ze strážců mu pomáhá. Vlevo stojí jeden z hlídačů, ukazuje rukou doprava asi směrem ke Golgotě a popohání Ježíše k větší rychlosti. V pozadí výjevu přihlíží množství postav.

10. Ježíši svlékají jeho roucho

Kristus již dorazil do cíle na horu Golgotu, stojí uprostřed obrazu zahalen už jen bílým kusem plátna, kolem hlavy má už velmi výraznou svatozář. Dva věznitelé jej drží a zřejmě odvádí ke kříži, v dolní partii obrazu klečí voják ve zbroji a vyndává z jakési mošny nástroje, zřejmě už se připravuje na Ježíšovo přitlučení na kříž.

11. Ježíše přibíjejí na kříž

Spasitel již leží na diagonálně umístěném kříži, jeden strážce mu přibíjí levou ruku, druhý mu připravuje nohy k přibití. V popředí klečí další voják, v rukou drží cedulku s nápisem „*INRI*“. V levém rohu leží pohozen Kristův modrý šat, provaz,

jímž byl spoután, a náradí sloužící k přibití na kříž. V pozadí sedí voják ve zbroji na koni a několik přihlížejících lidí.

12. Ježíš na Kříži umírá

Vykupitel umírá na svém kříži uprostřed plátna, po obou stranách lze vidět další dva ukřižované. Pod křížem na zemi sedí Máří Magdaléna ve žluté sukni a modré haleně. Ruce má vzepjaté před sebou a oplakává Krista. Vlevo stojí Pana Marie v červených šatech a modrém plášti. Ruce drží také sepjaté před sebou, pohled upírá na svého trpícího syna, její výraz ve tváři je smutný ale klidný. Po Mariině levici je další ženská postava, jejíž gesto ruky značí, že k matce boží hovoří. V pozadí se rýsují obrysy architektury.

Obrazy křížové cesty jsou kompozicí i koloritem jednotlivých zastavení ve shodě se způsobem, jak byly pojímány na sklonku baroku. Je zde již patrný vliv nastupujícího klasicistního chápání tématu. Exprese, která je z cyklem křížových cest nerozlučně spjata, se už neprojevuje tak syrově, je jakoby decentnější, mírně potlačena. Prostor není ještě zobrazován příliš hluboký, ale na některých obrazech už můžeme vidět v dále se rýsující architekturu. Pozadí zesvětlalo, scéna je osvětlena rozptýleným mírným světlem. Plochy tlumených barev jsou jasně ohraničovány, malba je klidná bez výraznějších gest štětce.

Kompozice jednotlivých zastavení je pravděpodobně tvořena pod vlivem rakouských umělců. Možné je, že křížová cesta od některého z rakouských tvůrců i pochází. Tomu by nasvědčovalo i její poměrně kvalitní malířské ztvárnění. Bohužel se mi zatím nepodařilo objevit předlohy či jiné dílo, z něž malíř vycházel, proto otázku autorství musím prozatím nechat otevřenu. Co se týče datace, lze cyklus s jistotou zařadit do druhé poloviny 18. století, možné je i souhlasit s tvrzením Bohumila Samka, že díla pocházejí údajně ze 70. let 18. století.³⁵

Křížová cesta je na stěnách hlavní lodi umístěna tak, že první zastavení visí na pravé stěně u kněžiště. Další obrazy pokračují směrem ke vstupní části kostela.

³⁵ Viz Samek, (pozn. 24), s. 134.

Zastavení číslo VII navazuje už na levé stěně a směrem ke kněžišti pokračuje křížová cesta až po poslední dvanáctý obraz. Návštěvník, který si křížovou cestu prohlížel, mohl od posledního obrazu rovnou pokračovat kolem bočního oltáře do kaple Bolestné Panny Marie. Tam na ukřižování z posledního výjevu naváže popisovaná freska s jeho starozákonním předobrazem. Dokončení křížové cesty je pak provedeno ve zmiňovaných plastikách Piety a Kladení do hrobu. Tímto propojením lze tedy zdůvodnit neobvyklé množství obrazů cyklu, který tak vypadá zdánlivě nedokončen.

11. Madona s dítětem

Další malbou nacházející se v kdousovském kostele je závěsný obraz Madony s dítětem, jenž byl Bohumilem Samkem zařazen do první poloviny 18. století.³⁶ Obraz je zasazen v bohatém zlaceném rámu tvořeném akantovými rozvilinami.

Madona je zachycena jako polopostava, která ve spodní části tvořené tmavě modrým pláštěm, jehož záhyby již nejsou nijak specifikovány, plynule přechází v pozadí. Světice má oblečenu červenou blůzku, blondáté vlasy jí částečně zahaluje bílý čepce, přes nějž má ještě kapuci modrého pláště. Oděvy jsou modelovány splývavě, bez výraznějšího řasení. Madonin mladý obličej působí líbezným dojmem, mírně jej však kazí příliš vysoké čelo. Inkarnát Madony kontrastuje svou bledostí s pletí dítěte v jejím náručí, jen její tváře mají výrazně růžovou barvu.

Madona drží v náručí před sebou bílou, výrazně zřasenou, avšak měkce modelovanou látku, v níž má usazeného malého Ježíška. Ten ve své levici třímá dřevěný křížek a pozorně si jej prohlíží, jeho výraz ve tváři budí dojem zamyšlení a inteligence. Pravou ruku si drží u srdce, toto gesto vyvolává dojem, jako by tušil svůj osud a rozjímal o své objeti, kterou pro lidstvo ve jménu Boha učiní.

V levém horním rohu sledují Madonu s dítětem dva andělíčky, jsou zachyceni ve zkratce, spíše jen jako hlavy s náznaky křídel pod nimi. Horní andělíček se dívá na Madonu, druhý pod ním upírá svůj zrak vzhůru k nebesům, která však vidět nemůžeme.

³⁶ Srov. Ibidem, s.134.

Pozadí obrazu je vyvedeno ve tmavých odstínech hnědi přecházejících až do černé, není nijak definováno prostředí, v němž se scéna nachází. Jediným prvkem, který hlavní výjev doplňuje, jsou jen zmiňovaní dva andělci v levém horním rohu.

Barevnost je spíše umírněná a harmonická, u inkarnátu dítěte i Madony působí živým dojmem. Rozptýlené měkké světlo přichází ze zdroje umístěného mimo obraz.

Dílo je kvalitativně na průměrné úrovni bez osobitých či invenčních rysů, působí však harmonicky a klidně. Co se týče autorství obrazu, je v současné době vzhledem k absenci pramenů a zmíněné nepřítomnosti charakteristických invenčních rysů malíře těžko určitelné. U datace do první poloviny 18. století, navržené Bohumilem Samkem, lze dle mého názoru setrvat.

12. Sakristie

V sakristii kostela se nachází původní barokní kredenční skříň. Svou šíří zabírá celou podélnou stěnu místnosti. Spodní základní část se zásuvkami, vysoká asi jeden metr, je výrazně prohýbána. U okna proraženého uprostřed stěny je hloubka spodní části nejmenší a navazuje na ní nízký zásuvkový nástavec, ze kterého stoupá malé sousoší kalvárie, jejíž kříž se vypíná až k horní hraně okna.

Po stranách okna navazují na spodní pult dvě skříně s vyřezávanými dvojdílnými dvířky. Obě skříně se v horní části směrem od středu do stran snižují. Jejich oblouk koresponduje s klenutím stropu, vrchní římsa obou skříněk je ozdobena mohutným akantovým listem. Z vnějších stran navazují na kredenční skříň pultíky opatřené klekátky, určenými pro faráře k vykonávání soukromé zbožnosti. Nad pultíky jsou zavěšeny malé kasulové obrazy, sv. Petr a sv. Rozálie.

Celá kredenc je vytvořena ze světle hnědého dřeva, její zásuvky jsou zdobeny intarzií ze dřeva tmavších odstínů. Dvířka skříněk reliéfně zdobí vyřezávaný florální dekor.

Obraz **svatého Petra** vlevo³⁷ svým spodním obloukem koresponduje s vykrojením prkna, které z pultíku nahoře vybíhá. Obraz má kasulový tvar, rám tvořený ze stejného dřeva jako skříň je jednoduše profilovaný, jen jeho vnitřní hranu po celém obvodu zdobí jemný vyřezávaný vzorek.

Sv. Petr je zachycen přesně dle zažitého ikonografického úzu jako starší muž s tváří pokrytou plnovousem, jeho šedivé vlasy už značně ustoupily pleši. Klečí u skalního výběžku, oděn do tradiční modré tuniky, v místě pasu ovázané provazem či páskem. Kolem zad se mu vzdouvá zlatožlutý plášť, záhyby oděvu jsou výrazně modelovány tmavými stíny. Jeho jasné lineární rámování způsobuje poněkud neharmonické oddělení postavy od okolního prostoru. Ruce světec drží sepnuty v modlitební gesto, svůj zrak upírá vzhůru k andělovi, zobrazenému v pravém rohu. Výraz v Petrově tváři působí extaticky, kolem hlavy mu prosvítá světle žlutá svatozář. Pravá paže odhalená pod shrnutým rukávem roucha, je výrazně modelována stíny, nepůsobí však přirozeně.

Na skalním výběžku před sebou má sv. Petr položeny své atributy, otevřenou knihu představující evangelium, které šířil, a dva klíče navlečené na červené tkanici. Zlatý klíč symbolizuje jeho moc otevírat nebeskou bránu, druhý železný klíč otevírá bránu pekelnou. V pozadí za světce se tyčí šedá skála, na níž stojí kohout, jenž dle bible zakokrhal poté, co Petr Krista potřetí zapřel. Nebe, v levém rohu šedé zamračené, přechází ve středu v jasnou azurovou modř.

Vpravo od kredence³⁸ je umístěna jako protějšek k popisovanému obrazu sv. Petra malba **svaté Rozálie**. Obrázek má se svým protějškem totožný tvar i rozměry, rám je shodně profilovaný i ze stejného druhu dřeva. Jediným rozdílem zde je, že dekor ve vnitřním okraji není po celém obvodu rámu, ale jen v horním oblouku.

Světice, zobrazená jako mladá žena s dlouhými světlými vlnitými vlasy, klečí před skalním výběžkem (zde zřejmě představuje Monte Pellegrino, kde poustevničila), na němž má položenu otevřenou knihu. V pravici před sebou drží

³⁷ Jeho umístění je určeno na rubové straně rámu obrazu nápisem „Links“ psaným tužkou kurentním písmem.

³⁸ I u tohoto obrázku je na rubu rámu určeno jeho umístění německým nápisem „Rechts“, text je psaný tužkou kurentním písmem.

své atributy, lebku, krucifix a bičák, dole před ní stojí ještě malá šedá dóza. Zrak sv. Rozálie směřuje k atributům, výraz v obličejí má klidný, rozjímavý. Oděna je v bílém šatu, který jí ale odhaluje ramena i paže, levicí si přidržuje oděv, aby jí halil ňadra. Kolem těla světici vlaje ještě světle žlutá, mohutně zřasená drapérie. Fyziognoiii ženského těla malíř ztvárnil poměrně výstižně, bez deformací, modelace stíny je jemnější než na předchozím obraze, dívčina mladá pleť působí přirozeně živě. Záhyby zřaseného roucha však opět výrazně modelují stíny a okraje ohraničuje jasná linie, což jí stejně jako u obrazu sv. Petra poněkud izoluje od okolního prostoru. V pravém horním rohu se rýsují dva andělé zachyceni ve zkratce, jen jako hlava a křídla, mají však naznačeny i detaily obličejí. Jeden z andílků se dívá směrem ke světici, pohled druhého směřuje vlevo mimo obraz. Nebe je, podobně jako u předchozího obrazu, v horních rozích tmavě šedé s bouřkovými mraky, avšak uprostřed obrazu prosvítá azurově modrá barva.

Kompozice obrazu je v podstatě totožná s protějším obrazem, jen zrcadlově obrácená, světice totiž klečí otočená směrem doprava, zatím co sv. Petr doleva. Rozdíl je pouze v tom, že za světicí jde v dále, jakoby pod ní, vidět horizont, aby bylo patrné, že se scéna odehrává na kopci.

Při celkovém hodnocení obou obrazů lze s jistotou říci, že pocházejí z ruky stejného umělce. Díla jsou svou kvalitou spíš průměrná, nevynikají svou kompozicí ani rukopisem umělce. Vcelku kvalitní se mi jeví barevné pojednání působící harmonií teplých tónů.

Vzhledem ke tvaru obou obrazů, který je zjevně uzpůsobený tak, aby korespondoval s kredenční skříní a jejími bočními pultíky, se lze oprávněně domnívat, že vznikly buď ve stejné dílně z rukou „lidového“ umělce, který v ní byl zaměstnán, nebo mohly být dodělány dodatečně a tak, aby ladily se zařízením.

Připsat oba obrazy konkrétnímu umělci si vzhledem k jejich průměrnosti a nedostatku srovnávacího materiálu netroufám. Časově bych je dle stylu malby a na základě předpokladu, že vybavení sakristie vzniklo v přibližně stejné době jako kostel, zařadil zhruba na přelom šedesátých a sedmdesátých let 18. století.

13. Další dobové vybavení kostela

V kostele sv. Linharta se dodnes dochovaly krásné barokní varhany o šestnácti rejstřících a dvou manuálech, umístěné v kruchtě nad vchodem do kostela. Nástroj vytvořil v roce 1757 znojemský varhanář **Ignác Florián Casparides**. Ve ventilové komoře nástroje se dodnes dochovala autorova etiketa se jménem i datem vyhotovení.³⁹ Varhanářův život je bohužel zastřen tajemstvím, jisté není datum jeho narození ani úmrtí. V pramenech a literatuře je však většinou spojován s městem Znojmem. Většina Casparidesových nástrojů se nachází v oblasti Dolního Rakouska, na Moravě jsou doloženy například ve Vratěnině, Jaroslavicích a ve Znojmě.

Klasicistní varhanní skříň kdousovského nástroje je zdobena postavami sv. Cecílie, krále Davida a andělů hrajících na citeru, flétnu a housle. Řezbářská výzdoba varhan i kůru však pravděpodobně pochází z pozdější doby, její autorství dosud není objasněno.⁴⁰ Někteří organologové však považují za možného autora výzdoby Casparidesova žáka Josefa Silberbauera. Jako znak opodstatňující tuto hypotézu se jeví pro Silberbauera typické přemostění mezi věžemi pozitivu s dívčí hlavičkou a zkříženým mečem.⁴¹

Varhany prošly v minulosti mnoha opravami, o nichž jsou záznamy ve zdejší farní kronice. Poslední zdařilá rekonstrukce se uskutečnila v roce 1997, díky ní jsou dnes varhany plně funkční a pro jejich malebný zvuk si je k nahrávání dobových skladeb vybírá mnoho umělců.

V lodi kostela dodnes věřícím slouží také původní dřevěné lavice zdobené rokajovým a rozvilinovým dekorem.

14. Závěr

Ani přes velkou snahu se mi bohužel nepodařilo objevit archivní materiál, který by pomohl osvětlit některou z mnoha nejasností kolem kdousovského kostela.

³⁹ Srov. Jiří Sehnal, Barokní varhanářství na Moravě, Díl 1. Varhanáři, Muzejní a vlastivědná společnost v Brně – Univerzita Palackého v Olomouci, Brno 2003, s. 39.

⁴⁰ Dle významného brněnského organologa Prof. PhDr. Sehnala nebyl autorem řezbářské výzdoby varhan a kůru samotný Casparides. Styl výzdoby odpovídá spíše konci 18. století.

⁴¹ Viz Sehnal (pozn. 39), s. 114.

K dalšímu průzkumu by však mohly být zajímavé některé archiválie nacházející se v Moravském zemském archivu ve fondu Brněnské episkopální konzistoře.⁴² Tyto prameny jsem však vzhledem k nepřiměřeně dlouhé čekací době neměl možnost prostudovat. Protože se mi nepodařilo zjistit nové informace na základě kritiky pramenů, byl jsem nucen při bádání využívat spíše formálního srovnání obrazového materiálu a zjištěné poznatky porovnávat s informacemi nabytými studiem dostupné literatury.

Na základě formální analýzy lze dle mého názoru souhlasit s tím, že architektem kdousovského kostela byl Matyáš Kirchmayer. Datace stavby do let 1753 – 1763 objevující se už u Cerroniho je zřejmě také správná.

Fresková výzdoba kaple Bolestné Panny Marie vykazuje množstvím detailů značnou podobnost s pozdní freskou Josefa Sterna nacházející se v knihovně Kapucínského kláštera v Brně. Proto lze souhlasit s jejím připsáním tomuto umělci, jak jej v 60. letech provedl Miloš Stehlík. S datací před rok 1767, kterou provedla Michaela Loudová lze vzhledem k dostupným datům dostavby a svěcení kostela rovněž souhlasit.

Všechny tři oltářní obrazy mohou být bez jakýchkoli pochyb považovány za díla Ignáce Leopolda Daysignera, jak tomu bylo ostatně činěno i doposud, byť se špatnou transkripcí jeho příjmení v signatuře. Nesignovaný obraz Panny Marie růžencové vykazuje značnou stylovou podobnost s protějším obrazem sv. Jana Nepomuckého, je proto zřejmé, že pochází od stejného umělce a pravděpodobně i ze stejného období. Boční oltáře lze na základě srovnání s některými dalšími umělcovými díly a s přihlédnutím ke známým datům výstavby chrámu zařadit zhruba do poloviny 60. let 18. století. Obraz sv. Linharta patrně bude o několik let mladší, zařadil bych jej na začátek 60. let.

Malé kasulové obrázky v predellách bočních oltářů vytvořil František Vavřinec Korompay. Obraz Učení Panny Marie sice není signován je však svou barevností i kompozicí prakticky totožný s obrazem sv. Františka z Pauly, nemůže být proto pochyb o jeho autorství. Oba obrazy lze na základě využití typického

⁴² Zajímavé informace by se mohly nacházet zejména ve fondu E82/I, inv. č. 778, sig. G 99, kar. 707 zahrnujícím vydání Kdousovského kostela z konce 18. st. nebo ve fondu E82/V, inv. č. 11867, sig. 132, kar. 2595 obsahujícím listiny kdousovského kostela z let 1710 – 1932.

večerního osvětlení vcelku spolehlivě datovat do 60. let 18. st., domnívám se, že vznikly stejně jako velké obrazy bočních oltářů přibližně v roce 1765.

Co se týče portrétu faráře Freunda nechávám otázku autorství vzhledem k nedostatečné znalosti srovnávacího materiálu prozatím otevřenu. Datovat lze dílo na základě stylu malby do první poloviny 18. st., když přihlédneme ke známým datům příchodu faráře do Kdousova a úmrtí, je pravděpodobné, že obraz vznikl ve 30. letech 18. století.

Kdousovská křížová cesta má pouze 12 zastavení, což je pravděpodobně způsobeno tím, že byla záměrně dokončena v kapli Bolestné Panny Marie plastikami Piety a Kladení do hrobu, od Václava Böhma. Připsat ji konkrétnímu umělci vzhledem k nedostatečné znalosti srovnávacího materiálu prozatím nemůžu, patrně je však ovlivněna vídeňskou tvorbou. Vzhledem ke klasicistně zklidněnému stylovému pojetí ji lze zařadit zhruba do 70. let 18. století.

Obraz Madony s dítětem je opět obtížně určitelný autorsky, jelikož se nevyznačuje žádnými výraznými poznávacími znaky. Datovat jej můžu jen velmi zevrubně do 1. poloviny 18. století.

Poslední dvě díla, kterými jsem se v práci zabýval jsou malé obrázky sv. Rozálie a sv. Petra nacházející se v sakristii kostela. Jsou pojaty jako součást barokní kredence, jejich autorem byl pravděpodobně místní umělec, který mohl být zaměstnán v dílně, která kredenc vyrobila.

Celkově lze konstatovat, že díla nacházející se v kostele sv. Linharta svou kvalitou nijak zvlášť nepřevyšují průměrnou úroveň moravské barokní tvorby. Za nejzdařilejší díla zde považuji obrazy, které vytvořil F. V. Korompay. Co se týká nepřipsaných děl, bude vzhledem k jejich průměrnosti obtížné bližší určení bez důkladnějšího průzkumu zaměřeného zejména na umělce spíše lokálního významu.

15. Summary

The Church of St. Linhart in Kdousov was built in 1753-1763. The construction was based on the project of Matyáš Kirchmayer. The fresco Hoisting of Bronze Snake in the Grievous Virgin Mary's chapel is very probably one of the

later work of Josef Stern. The fresco was performed before the year 1767. All of the big altar pieces in the church are Ignác Leopold Daysigner works. Concerning the time of their origin I suppose it may be in the first half of the 60' of the 18th century. The theme of the main altar is the adoration of st. Linhart. The sidealters reflect the Chaplets Virgin Mary and st. Jan Nepomucký before the king Václav IV. There are little pictures from František Vavřinec Korompay on the sidealters. One of them represents the Virgin Mary teaching. The second one presents st. František from Paola. Both pictures were created around the year 1765. There is also a portrait of the vicar Freund in the church, whose author is unknown. It was obviously made in the 30' of the 18th century. The way of the Cross in this church has only twelve parts. Its author is unknown but was perhaps influenced by the Viennese production. I assume that it was originated in the 70' of the 18th century. The rest of the incomplete way of the Cross constitutes from the sculptures Pieta and Committing to the Grave from the author Václav Böhm. The picture of Virgin Mary with a little boy was painted by the unknown author in the first half of the 18th century. In the sacristy is situated a credence and two little pictures reflecting st. Petr and st. Rozálie. Its author is also unknown but the pictures were made probably together with the building of the church in the 60' of the 18th century.

16. Použité prameny

Moravský zemský archiv (MZA), B 2, č F2/2 písmeno Y, Fundační listina Marie Anny hraběnky Berchtoldové.

MZA, B 2, č. F2/10, Korespondence mezi kdousovským farářem Wenzelem Donauem a brněnskou episkopální konsistoří.

MZA, Codex diplomaticum et epistolaris Moravice, sv. VII., s 284 - 285, č. 392.

MZA, E 67 sbírka matrik, Kniha 5770, s. 59.

MZA, G 11, č. 60, J. P. Ceroni: Sammlung über Kunstsachen vorzüglich Mähren.

MZA, G 11. č. 196, A. Schweigl: Bildende Künste in Mähren Malerei.

MZA, G11, č. 722, J. P. Ceroni: Verzeichnischen von Malern und ihren Arbeiten in verschiedenen Kirchen, Mährens und Schlesiens.

MZA, G 11, sign. 787, Chronologický seznam malířů v Brně.

MZA, G 12, I-32 – I-34, J. P. Ceroni: Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren.

17. Použitá literatura

Dostál, E.: Umělecké památky Brna, Praha 1928.

Hálová-Jahodová, C.: Andreas Schweigl – Bildende Künste in Mähren, Umění XX, 1972, s. 168-187.

Havlík, L.: Znojmo z minulosti města a jeho památek, Brno 1956, s. 117.

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

Horová, A. (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1995.

Hosák, L., Šrámek, R.: Místní jména na Moravě a ve Slezsku, Praha 1970.

Hosák, L.: Historický místopis země Moravskoslezské, Praha 1934, s. 163-164.

Kirschbaum, E.: Lexikon der Christlichen ikonographie, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1971.

Kratinová, V.: [Kat.] Malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie, Brno 1968.

- Kratinová, V.: [Kat.] Barock in Mähren, Wien 1988.
- Krsek, I.: Franz Anton Maulbertsch und Josef Stern, Umění XXIII, 1975, s. 437 - 443.
- Krsek, I., Kudělka, Z., Stehlík, M., Válka, J.: Umění baroka na Moravě a ve Slezsku, Praha 1996.
- Krsek, I.: Malířství pozdního baroka na Moravě, In: Dějiny českého výtvarného umění II/2, Praha 1989.
- Krsek, I.: Malířství 2. poloviny 18. století na Moravě, SPFFBU, F25, 1981, s. 7 – 33.
- Krsek, I.: Moravské dílo Josefa Sterna, disertace, FF MU Brno 1949.
- Krsek, I.: Náčrt dějin moravského malířství 18. století, SPFFBU, F 13, 1969, s. 81 - 96.
- Kuča, K.: Atlas památek, Česká republika, díl I, 2002.
- Künstle, K.: Ikonographie der Heiligen, Freiburg im Breisgau 1926.
- Künstle, K.: Ikonographie der Christlichen Kunst, Freiburg im Breisgau 1928.
- Kybalová, J.: [Kat.] Svatý Jan Nepomucký 1393 - 1993, Praha - Mnichov 1993.
- Lomičová, M.: Rukopis o umění Jana Petra Ceroniho, Umění XXVI, 1978, s. 60 – 78.
- Nekuda, V.: Vlastivěda Moravská, Moravskobudějovicko Jemnicko, Brno, 1997.
- Petrová J., Uhlíř J.: Nemovité kulturní památky jižní Moravy, Sv. 4, Okres Třebíč, Brno 2000, s. 58.
- zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Band I. - II., Budapest 1974.
- Preiss, P.: František Karel Palko Život a dílo malíře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka, Praha 1999.
- Royt, J., Mlčoch, J.: [Kat.] České Nebe, Praha 1993.
- Royt, J.: Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století, Praha 1999.
- Royt, J., Šedinová H.: Slovník symbolů Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Praha 1998.
- Samek, B.: Umělecké památky Moravy a Slezska, 2. Sv. J-N, Praha 1999, s. 132-134.
- Sedlář, J., Sedlářová J.: Slavonice, Praha 1973.

- Schwoy, F. J.: Topographie von Markgrafthum Mähren I. – III., Wien 1973.
- Stehlík, M.: Výzdoba hlavního oltáře v Dubě nad Moravou, Umění VIII, 1960, s. 186 – 197.
- Thieme, U., Becker, F. (ed.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Band I - XXXVII, Leipzig 1907 – 1950.
- Toman, P.: Nový slovník československých výtvarných umělců, Díl I, II, Praha 1947, 1950.
- Vlček, P.: (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004.
- Vlans, V.: Jan Nepomucký česká legenda, Praha 1993.
- Vondruška, I.: Životopisy svatých v pořadí dějin církevních, Část II, Praha 1931.
- Wolny, G.: Kirchliche Topographie von Mähren, meist nach Urkunden und handschriften, II. Abtheilung, Brüner Diöcese, I. Band, Brunn 1855.
- Wolny, G.: Die Markgrafschaft Mähren Topographisch, statistisch und historisch geschildert von Gregor Wolny Benediktiner und Professor, III. Band, Znaimer Kreis, Brünn 1835 – 1839.

18. Obrazová příloha

- Obr. 1 Vztyčení bronzového hada – Josef Stern
- Obr. 2 Sv. Linhart – Ignác Leopold Daysigner
- Obr. 3 Sv. Jan Nepomucký – Ignác Leopold Daysigner
- Obr. 4 Panna Maria růžencová – Ignác Leopold Daysigner
- Obr. 5 Sv. František z Pauly – František Vavřinec Korompay
- Obr. 6 Učení Panny Marie – František Vavřinec Korompay
- Obr. 7 Portrét faráře Freunda – autor neznámý
- Obr. 8 Madona s dítětem – autor neznámý

Obr.1



Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8

