

43. Malířství a sochařství

Objednavatelé

Pro vznik uměleckého díla byla až do 19. století zásadní a rozhodující existence objednavatelů či mecenášů, kteří zaměstnávali umělce a umělecké řemeslníky. V období baroka, na počátku 17. století, se tradiční skupina objednavatelů – tedy měšťané, patricijské rody, cechy, náboženská bratrstva a další obyvatelé – zásadním způsobem proměnila, neboť vzrostla role katolické církve a zejména duchovních řádů, které v Jihlavě začaly s počátkem katolické reformace znovu nebo nově působit a které konzervativní měšťanské prostředí také seznámily s novými způsoby výtvarného vyjadřování.

Naši přehledku objednavatelů začneme *řemeslníckými cechy*, jejichž postavení se v důsledku administrativních a ekonomických zásahů státu stávalo stále méně významným, byť například bohatý a mocný jihlavský cech soukeníků ještě v polovině 18. století mohl slavit pochybné vítězství ve svém odporu vůči státům podporovanému úsilí o zvýšení konkurenceschopnosti, zkvalitňování a racionalizaci výroby sukna. Není však vůbec náhodou, že právě v období postupných změn, neúprosně proměňujících středověký charakter města, sahaly řemeslnické korporace a jejich představení k prostředkům, které jim měly alespoň v symbolické a mentální rovině udržet jejich výsadní postavení. Cechy se proto snažily poukazovat na historickou kontinuitu: na symboly a atributy autonomie, na cechovní práva a výsady, na dávné cechovní a řemeslné tradice a jejich slavnou minulost, setkáváme se také se zdůrazňováním korporativního charakteru a prospěšnosti instituce. V mentalitě měšťanů tato symbolika stěžejním způsobem formovala jejich širší i užší sociální identitu, představovala pro ně staletími ověřenou stabilitu ve stále rychleji se měnícím světě, ovládaném ekonomikou a racionálními zásahy rodičů se moderního státu.

K vizualizaci svého symbolického světa prostřednictvím ceremoniálů, rituálů a slavností a za pomoci nejrůznějších výtvarných atributů a artefaktů proto měšťané již z podstaty věci neusilovali o moderní výtvarné formy či obsah, ale spíše o takový způsob vyjádření, který je sám o sobě projevem stability, tradice a kontinuity. Většinu úloh a úkolů, s nimiž se představitelé cechu na umělce obraceli, bychom tedy mohli nazvat tradičními: symbolika, kolektivní identifikace i společenské rituály cechu byly stále utvářeny tradičními atributy v podobě cechovních pokladnic, skříní a truhlic, které sloužily nejen k praktickému uchovávání nejdůležitějších listin, pečeti a dalších odznaků cechu, ale plnily i velmi důležitou symbolickou funkci. Proto i zacházení a manipulace s těmito artefakty ve slavnostně vyzdobených cechovních místnostech, stejně jako jednání představitelů cechu na veřejnosti, v průvodech, procesích a slavnostech, bylo do značné míry ritualizovanou záležitostí. Ceremoniální ráz mělo například otevírání a zavírání pokladnic cechovními představenými, nošení cechovních privilegií ve slavnostních průvodech, používání slavnostního nádobí, například tzv. vítacích číší (ze stříbra, cínu či malovaného skla) s charakteristickými pamětními závěsky, upomínajícími na významné události v životě cechu, anebo dalšího vybavení ke stolování a slavnostním cechovním hostinám. Mnohé cenné artefakty tohoto druhu pocházející právě ze 17. a 18. století můžeme dodnes spatřit v jihlavských sbírkách.

V období baroka také nově vznikaly nebo byly upravovány prostory, v nichž se tyto společenské a korporativní ceremonie cechů odbyvaly. Nejznámějším dokladem těchto aktivit v Jihlavě jsou fragmenty výzdoby *slavnostní místnosti soukenického domu* na náměstí, získaného cechem v roce 1636 a až do 19. století průběžně doplňovaného dalším zařízením a výzdobou. Vstup do cechovní místnosti, obložené dřevěným táfováním, zdobil znak cechu nesený dvěma génii a obraz patriarchy Metuzaléma. Připojený nápis jej hrdě označoval za objevitele výroby sukna a praotce soukeníků a nabádal jeho dědice, aby jej ctili a oslavovali.²⁵ V tomto apelu můžeme oprávněně spatřovat nejen motiv reprezentace, ale i snahu utvářet kolektivní vědomí (a sebevědomí) této významné městské korporace. V místnosti soukenického cechu zaznamenal jihlavský historik Franz Ruby ještě v 19. století různě staré mistrovské a cechovní skříně a truhlice, hierarchicky uspořádané lavice pro mistry i tovaryše a tematicky zajímavou kolekci obrazů na stěnách, které vznikly z větší části v průběhu 17. a 18. století přímo na objednávku cechu pro jeho vlastní kulturní i reprezentační potřeby.²⁶ Byly tu hned dva obrazy patronky soukenického cechu sv. Kateřiny, početné obrazy se sakrálními náměty (opakoval se především motiv Uctívání svátosti oltářní) a zejména soubor panovníckých portrétů (Leopold I. s manželkou, Josef I., František Štěpán Lotrinský, dva portréty Marie Terezie, Josef II.), mezi nimiž byly i portréty dalších významných osobností monarchie (vojevůdce Karel Lotrinský). V této dynastické galerii nešlo toliko o prokazování úcty panovníckému domu, ale její význam byl opět hlubší: obrazy lze interpretovat jako přihlášení se ke zdroji, na němž byla založena existence a legitimita korporace, zdůraznění původu jejích práv a výsad, jakož i původu jejího postavení a prestiže. Personifikace vladaře jako garanta rozvoje a prosperity společenstva byla tedy dalším významným prostředkem stavovské reprezentace soukenického cechu, nástrojem jeho historické, právní, společenské i politické argumentace.

S druhou částí souboru obrazů v místnosti jihlavského soukenického cechu se pak dostáváme spíše na konec sledovaného období a lze je zřejmě spojit s určitými změnami v přístupu k umění, s postupným vzrůstem zájmu o sběratelství v měšťanských vrstvách na konci 18. a na začátku 19. století. Mnohé obrazy totiž představitelé soukenického cechu získávali jednak v dražbách po zrušení klášterů Josefem II. (například obrazy františkánských a dominikánských světců), ale zřejmě i z aukcí a pozůstalostí. Právě sílící povědomí o umělcích a oceňování umění je nenápadným dokladem měnící se mentality měšťanských vrstev v období kolem roku 1800.

V barokním období se pozornost cechu a jeho představených zaměřovala též na reprezentaci korporace navenek. Hlavními místy tohoto veřejného působení byly především jihlavské chrámy. Zejména zřizování *cechovních oltářů* bylo v městském prostředí rozšířeno již od středověku (v kostele sv. Jakuba Většího je například již k roku 1488 doloženo zřízení oltáře sv. Barbory, náležejícího cechu koželuhů²⁷). V období protireformace pak došlo k novému rozmachu této praxe. Relativně dobře pramenně zdokumentována je například péče sladovnického cechu o vlastní oltář ve farním kostele: nejstarší, řezbářsky provedený a bohatě zlacený oltář zřídili sladovníci již v roce 1513; oltář byl též bohatě vybaven liturgickými předměty (soupis z roku 1607). Z průběhu 17. století máme doklady o dalším doplňování jeho inventáře, zřejmě na začátku 18. století pro něj namaloval obraz neznámého námětu jihlavský malíř Václav Jindřich Nosek. V roce 1728 bylo podle záznamů v účetní knize cechu investováno do dalšího obrazu Bičování Krista, jehož pořízení sladovníkům zprostředkoval páter Oktavián a namaloval jakýsi Jan Jiří Hiron, v souvislosti s novou sochařskou výzdobou je také zmiňován blíže neznámý sochař Jan Gasteiger. Již v roce 1752 se však



David Josef Kazimír Stein

z cechovních účtů dozvídáme o další velké investici do oltáře, označovaného nyní jménem sv. Tekly: sochařskou výzdobu provedl místní sochař Václav Kovanda a obraz za 100 zlatých namaloval brněnský malíř Josef Rotter. Plátno stejného námětu lze na jednom z oltářů u Sv. Jakuba Většího vidět dodnes, představuje příběh o obrácení Tekly na křesťanskou víru během kázání sv. Pavla. Kromě těchto informací o malířské a sochařské výzdobě jsme z pramenů průběžně informováni i o dalších výdajích, například za pořízení nové a velmi drahé (za 145 zlatých) malované korouhve z rudého damašku (1706), restaurování a doplňování liturgických předmětů (1733) či oltářních přikrovů (1728).²⁸

Vlastní oltáře ale měly i další cechy, samozřejmě soukeníci, o jejichž sebevědomí a moci svědčí už fakt, že mezi své patrony v roce 1669 získali i hlavního patrona farního chrámu sv. Jakuba Většího, což vysvětluje, proč v dalších desetiletích financovali a udržovali hlavní oltář (nejstarší zpráva je z roku 1687, kdy sem cech věnoval dvě velká oltářní plátna). Soukenický cech měl ovšem vlastní oltář též v dominikánském kostele sv. Kříže

(obnoven byl v roce 1660).²⁹ Význam těchto oltářů souvisel opět s ostentativně demonstrativní cechovní solidaritou, kterou symbolizovalo zejména reguleme zaručené právo na důstojný pohřeb a kolektivní přímluvy za spásu duší v očistci, sloužené za zemřelé členy čtvrtletně právě u cechovních oltářů. Za tímto účelem disponovaly cechy také dalším společným vybavením pro konání pohřbů, textilními pohřebními přikrovky, pohřebními štíty, obrazy či sochami.

Kromě těchto více či méně běžných náboženských událostí hrála v životě cechu stěžejní roli především *anniversaria*, výroční dny o svátku svatého patrona. V podání bohatých a mocných cechů získaly podobu honosných barokních festivit se slavnostními průvody členů cechu po městě. Například průvod soukenického cechu, konaný dne 25. července 1669, se odbýval za doprovodu bubnů a trubačů a v jeho čele byla nesena cechovní privilegia, což vypovídá o tom, že nešlo o výlučně náboženskou událost, ale že podobné slavnosti měly v době počínajícího soumraku řemeslnických korporací vyjadřovat kontinuitu s minulostí, legitimitu a společenskou identitu.³⁰

Významnými mecenáši však v barokní Jihlavě nebyly jen korporace, ale též *jednotlivci, případně měšťanské rody*.³¹ V nelehké situaci po třicetileté válce by se bez jejich podpory neobešli především jihlavští *jezuité*, jejichž kolej patřila přes velkorysou počáteční podporu z oficiálních míst spíše k těm chudším. Ze zdejších mecenášů vynikl ještě před švédským vpádem potomek významného místního rodu Šmilauerů, absolvent několika protestantských univerzit Petr (1575–1637), který koleji před smrtí odkázal veškerý svůj rozsáhlý majetek. Velkorysími podporovateli byli bratři Steinové, zejména doktor teologie a prelát David Josef Kazimír (1649–1723), z jehož pozůstalosti bylo v letech 1720–1727 postaveno jezuitské gymnázium, zřízena nadace pro dvacet chudých jihlavských studentů a jezuitům věnoval i svou rozsáhlou knihovnu. Sladovník a obchodník František Campion (zemřel roku 1734) se svou ženou zase financovali výmalbu klenby kostela sv. Ignáce, provedenou v roce 1717.³² Jiní měšťané svou pozornost věnovali dalším jihlavským *kostelům a kaplím*, mezi nimi proslul zejména měšťský

fyzik Jakub Jindřich Kielmann, jehož nákladem byla v roce 1702 postavena nová kaple Bolesné Panny Marie při kostele sv. Jakuba Většího. Mnozí mecenáši do „svých“ kostelů pořizovali drahocenné liturgické náčiní: jmenujme alespoň bohatého obchodníka Jana Pavla Kützmögela a jeho čínorodou a obchodně neobyčejně zdatnou choť Marii Kateřinu, kteří nechali v roce 1744 v Augsburgu, centru evropského zlatnického umění, vyhotovit velkou paprskovou monstranci pro svatojakubský kostel (dílo Johanna Christopa Lamineta). Kristýna Marie Steinová (1669–1737), žena Ferdinanda Norberta Goska ze Sachsenthalu, zase v duchu rodinné tradice odkázala nemalou částku na postavení nových varhan u Sv. Jakuba Většího, které dodnes zdobí nápadně umístěný alianční erb obou jihlavských patricijských rodů.³³

Bohatí měšťané svou zbožnost prezentovali také dalšími způsoby, například malbami a sochami s náboženskou tematikou *na fasádách domů*. Pro tyto prestižní zakázky si často vybírali ty nejlepší dostupné umělce: Karel František Antonín Tepper vymaloval na fasádě domu č. 348 v ulici Matky Boží Nejsvětější Trojici a na domě č. 375 v dnešní Riegrově ulici sv. Jana Nepomuckého vznášejícího se nad Prahou, Václav Jindřich Nosek například Kristův křest na domě č. 39 na náměstí.³⁴ Měšťané také na počest světců a zvětšení své zbožnosti budovali ve městě a jeho okolí kamenné sochy a sloupy: někteří, jako například neznámý měšťan a jeho spoluobčan Jan Fryertag financovali v letech 1729 a 1735 kamenné sochy sv. Jana Nepomuckého (dnes u kostela sv. Jakuba Většího a v Mlýnské ulici), zatímco ctitelé Matky Boží pořídili například dnes již neexistující sloup s kopií sochy milostné Madony z poutního místa Maria Taferl (na předměstí Matky Boží, 1736) anebo fundovali nadace k mariánskému sloupu na náměstí (Jakub Jindřich Kielmann).³⁵

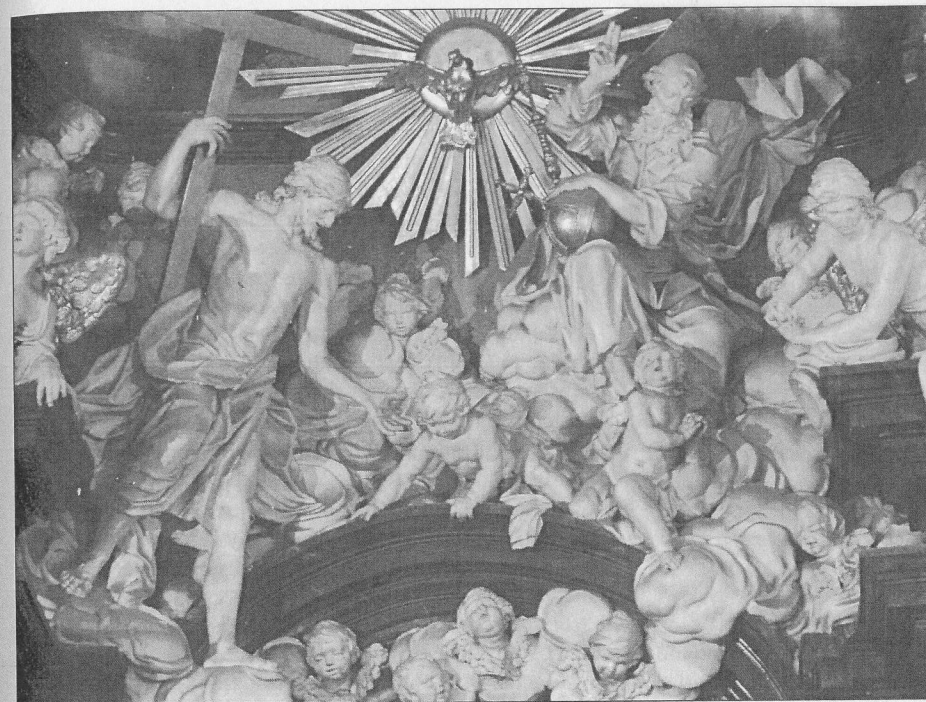
V Jihlavě se v průběhu 17. a především v 18. století setkáváme i s osobnostmi nepochybně překračujícími běžný sociální a mentální horizont měšťanského prostředí. Mezi vzdělanci, duchovními, obchodníky, vojáky a státními úředníky bychom sice našli objednavatele řady tradičních děl, podívejme se ale nyní podrobněji na ty, kteří naopak programově zdůrazňovali vnější *znaky příslušnosti ke šlechtickému stavu*, a na rozdíl od běžných erbovních měšťanů, nadále se identifikujících s městským prostředím, velkoryse investovali do svého aristokratického životního stylu. Klasickým příkladem je osobnost úspěšného obchodníka Josefa Ignáce Zeba (více viz v kapitole 39 a 44), jenž zbohatl především na obchodování se sukny a uniformami pro armádu, za což byl v roce 1733 císařem Karlem VI. povýšen do šlechtického stavu. K završení jeho společenského vzestupu ovšem vedla celá řada důležitých kroků, zejména zakoupení deskového statku Plandry u Jihlavy, kde ve třicátých letech 18. století vznikla pohodlná venkovská rezidence, vybavená luxusním mobiliářem, exkluzivními předměty užitého umění a pozoruhodnou sbírkou obrazů, zahrnující i portrét majitele od Siarda Noseckého.³⁶ Tato díla už svými náměty vypovídají o aristokratickém životním stylu jihlavského obchodníka, který měl daleko ke konzervativismu svých měšťanských spoluobčanů. Zebovy investice do umění byly skutečně nemalé: v Plandrech vznikl celý areál, včetně malé, ale exkluzivní kaple na návrší nad zámkem, zasvěcené sv. Janu Nepomuckému, kterou pro Zeba a jeho ženu Evu Marii Annu v roce 1739 vymaloval vzdělaný malíř Siard Nosecký.³⁷ Ikonograficky mimořádný byl zejména oltářní obraz se světcem, držícím v ruce svůj zázračně objevený jazyk, který ukazoval trůnící Madoně s Ježíškem, dále pak apoteóza Jana Nepomuckého s jeho přijetím do společnosti českých svatých na klenbě kaple, a pět výjevů z Janova života v pěti kaplích, postavených a propojených zídou kolem ústřední stavby. Planderská stavba sama o sobě pak svou symbolikou nepomucenských hvězd mohla návštěvníkům připomenout v té době již proslulý poutní chrám opata Vejmluvy a architekta Santiniho na Zelené hoře u Žďáru nad Sázavou.

Rovněž bratr Josefa Ignáce a současně manžel další podnikavé ženy z bohatého rodu Küttzmögelů, Antonín Adolf Zebo (1703–1768) se nepochybně rovněž stylizoval do podoby aristokratického mecenáše, když se rozhodl podporovat nadějného mladého studenta jezuitského gymnázia Jana Nepomuka Steinera a ve čtyřicátých letech 18. století jej vzal na studijní cestu do Salcburku (charakteristicky je kladen důraz na portrétní dovednosti), a snad jej podporoval i na jeho italských studiích.³⁸

Na sklonku 18. století pak zpráv o postupných proměnách měšťanského mecenátu přibývá. Malíř Steiner sám proslul nejen jako vzdělaný umělec, vlastník i spisy Johanna Joachima Winckelmannova, ale také jako ceněný sběratel umění. Právě doklady měšťanského sběratelství se v Jihlavě v období kolem roku 1800 začínají objevovat stále častěji. O kupci na dražbách po zrušení klášterů v osmdesátých letech jsme se již zmínili a další aukce a výprodeje obrazů z pozůstalosti umělců (Jana Nepomuka Steinera či Josefa Pistauera), duchovních, měšťanů a úředníků (například Josefa Haberlera) na sebe v Jihlavě nenechaly dlouho čekat.³⁹

Nejvýznamnějšími objednateli v Jihlavě 17. a 18. století však nepochybně byly *církevní instituce*, zejména řády premonstrátů, jezuitů, minoritů, dominikánů a kapucínů. Na restituci poměrů po roce 1620 byli dobře připraveni zejména strahovští premonstráti, kteří v Jihlavě zahájili protireformační aktivity již v devadesátých letech 16. století a kteří na začátku dvacátých let století následujícího po mnohaletém úsilí znovu získali do své správy městský kostel sv. Jakuba Většího.⁴⁰ Po porážce povstání zahájili obnovu svých konventů a statků i jihlavští minorité a dominikáni, v roce 1625 byli do města nově uvedeni jezuité a v roce 1627 kapucíni.⁴¹ Vrcholné období programového zapojení výtvarných děl do služeb katolické reformace nastalo zejména kolem roku 1700. V letech 1680–1689 vyrůstala na jihlavském náměstí nepřehlédnutelná dominanta jezuitského kostela, k němuž přibyla v dalších letech kolej a gymnázium s divadelním sálem (dokončeno 1727). V letech 1686–1691 vznikl na náměstí na náklady magistrátu a pod patronací *jezuitů* mariánský sloup, který se na více než 150 let stal významným kultovním centrem Jihlavy. K lesku většiny kultovních míst přispěly i zmíněné četné nadace jihlavských měšťanů. Díky penězům těchto dobrodinců a pod patronací energických farářů od Sv. Jakuba Většího Fridricha Heilmanna a Adolfa z Reisfeldu tak mohla v letech 1701–1703 vzniknout nad starobyloou sochou jihlavské Piety nová kaple zasvěcená Bolestné Panně Marii, z níž premonstráti rychle vybudovali významné regionální poutní místo. Písemné doklady rovněž vypovídají o cílevědomé snaze zdejších kněží vybavovat hlavní městský kostel novými oltáři, obrazy, sochami a liturgickými předměty, a proto sami zprostředkovávali měšťanským donátorům kontakty s umělci a byli nepochybně v těchto záležitostech i jejich hlavními poradci.⁴²

Dobové prameny obsahují celou řadu dokladů o tom, že právě rivalita a soupeření o prestiž své duchovní instituce a zviditelnění její činnosti a prospěšnosti byla významným hnacím motorem, který pozitivně ovlivnil také objednávky výtvarných děl. Například u Sv. Jakuba Většího i Sv. Ignáce vzniklo v 17. století několik konkurenčních náboženských bratrstev, jejichž členy se stávali místní i přespolní věřící jak z měšťanského, tak šlechtického stavu. Z jejich činnosti vzešla řada cenných děl – namátkou obrazy Václava Noska pro měšťanské bratrstvo Maria Reinigung u Sv. Ignáce, či pro bratrstvo Trinitarier de redemptione captivorum u Sv. Jakuba, případně malovaný prapor pro růžencové bratrstvo u dominikánů.⁴³ Jezuitům i faře se ovšem snažily konkurovat i další duchovní instituce, především *kapucíni*, kteří disponovali významnou podporou moravské aristokracie (Collaltové, hrabě Sedlnický z Choltic, hrabě Ugarte). Díky ní získali nejen ostatky římského mučedníka sv. Prospera, ale i řadu



Ondřej Zahner, *Nejsvětější Trojice*, nástavec hlavního oltáře kostela minoritů, 1745

nadací, proto si mohli dovolit zaměstnávat úspěšné umělce, jakými byli například absolvent vídeňské akademie Jan Lukáš Kracker (1717–1779), vyhledávaný řádovými objednateli nejen v Čechách a na Moravě, ale i v Uhrách a Rakousích, či jeho učitel, brněnský malíř Josef Rotter (1701–1762).⁴⁴ Pozadu nezůstávali v tomto konkurenčním prostředí ani dominikáni od Sv. Kříže, kteří mohli díky velkorysému odkazu Davida Josefa Kazimíra Steina v letech 1723 až 1725 vybudovat loretánskou kapli za konventním kostelem, kterou zamýšleli učinit (podobně jako premonstráti kapli Bolestné Panny Marie) významným kultovním místem; tento záměr se jim však nakonec přes vynaložené úsilí – zřejmě kvůli odporu fary – nepodařilo u biskupské konzistoře prosadit. Jihlavští dominikáni ovšem také ve třicátých až padesátých letech 18. století získali z Věčného města díky jihlavskému rodáku Emerichu Langerwalterovi, který v Římě působil jako asistent řádového generála pro německou provincii, pro svůj kostel řadu cenných malířských děl: obraz sv. Vincence Ferrerského od římského malíře Carla Maratty (1625–1711), autorsky neurčené, ale bezpochyby kvalitní obrazy představující sedm svátostí (zachovaly se v kaplích kostela sv. Ignáce) a především údajný originál slavného benátského malíře Tiziana, představující dominikánskou mystičku Kateřinu de Ricci, který se po zrušení kláštera dostal do sbírek měšťana a diletaujícího malíře Františka Österreicherera.⁴⁵

Za působení kvardiána Sylvestra Clementa byl ve třicátých letech 18. století přestavěn i *minoritský klášter* Nanebevzetí Panny Marie, vybavený novým reprezentativním průčelím se sochami řádových světců, v interiéru je doplnila neméně působivá kulisa nového hlavního

oltáře. S jeho provedením se kvardián obrátil na umělce, kteří zaznamenali nedávno velký úspěch ve službách brněnských minoritů, brněnského malíře Jana Jiřího Etgense a sochaře Jana Jiřího Schaubergera, po jehož předčasné smrti práci převzal jeho švagr, olomoucký měšťanský sochař Ondřej Zahner.⁴⁶

Umělci

Umělci, kteří v Jihlavě v 17. a především v 18. století působili, pocházeli buď z řad místního obyvatelstva, nebo častěji přicházeli do Jihlavy odjinud, případně sem jen zaslali svá díla. Byli vyhledáváni a zaměstnáváni podle toho, jaké znalosti a schopnosti měli, jaké výtvarné techniky ovládali, či jakými způsoby či styly pracovali, neboť jejich úkoly se měnily podle zamýšlené funkce objednávaných uměleckých děl. Zjednodušeně lze říci, že ve vrcholném období kolem roku 1700 byl jedním z nejdůležitějších kritérií požadavek zaujmout diváka, zapůsobit na jeho city a emoce a vyprovokovat jej k aktivitě a především jej přesvědčit. Smyslem bylo věřícího „poučit a pohnout“, jak radili soudobí teoretikové, a stejně jako v dobové rétorice bylo možné i v umělecké tvorbě využít celé škály postupů a forem; proto vznikala jak díla hravá a okouzlující, tak i dramatická až drastická. Barokní malíř i sochař tedy měl pro své zákazníky vytvářet díla, přinášející divákům množství nejrůznějších podnětů.

Je známo, že v hledání nových způsobů, jak využít toto moderní výrazové umění v každodenní duchovní praxi, vyniklo zejména Tovaryšstvo Ježíšovo – a právě v jeho službách působili autoři prvních skutečně barokních *sochařských děl* v Jihlavě 17. století. Vedle dvou štukatérů jménem Pietro Antonio Garovo a Giovanni Battista Brentani, kteří pracovali na přelomu osmdesátých a devadesátých let 17. století na výzdobě jezuitského kostela sv. Ignáce, působil v družině stavitele Iacoma Braschy zřejmě také sochař Antonio Laghi, autor jihlavského mariánského sloupu, dokončeného v roce 1691.⁴⁷ Dílo bylo sice financováno městkou radou, ale jihlavští jezuité do jeho ideového i výtvarného řešení intenzivně zasahovali a nepochybně prosadili i svého vlastního umělce. Známe jen jeho jméno, vytesané do sochy sv. Šebestiána, víc o něm pro nedostatek zpráv říci nelze, nicméně je nepochybné, že v tvářích, gestech a postojích Laghiho soch světců bylo vyjádření citů, emocí i bolesti pojednáno způsobem, s jakým se do této doby mnoho jihlavských měšťanů nepochybně nemohlo ve svém širším okolí setkat.

Celá řada sochařů ve službách otců jezuitů byla přímo členy Tovaryšstva. V letech 1723 až 1725 se například na stavbě jihlavského gymnázia objevil úspěšný jezuitský řezbář a sochař František Baugut, zde ovšem výslovně uvedený jako stavitel. Dříve mu byly připisovány sochy horníků v kapli Bolestné Panny Marie u Sv. Jakuba Většího, které jsou ovšem mladší, z třicátých nebo čtyřicátých let, takže Baugut, který zemřel ve svých osmapadesáti letech v Jihlavě v roce 1726, zřejmě jejich autorem být nemohl.⁴⁸ U jezuitů je ve dvacátých letech také zmiňován blíže neznámý, původem bavorský sochař Jiří Hueber, v letech 1731–1732 zde působil řezbář a varhanář Tomáš Schwartz, patrně autor varhan u Sv. Ignáce, a v roce 1756 se tu poprvé objevil švábský rodák Tobías Süsmayer, který během svého návratu do Jihlavy v letech 1770–1773 vytvořil pro jezuitský kostel rokokovou kazatelnu. Kromě nich pak prameny zmiňují v Jihlavě v průběhu 18. století ještě nejméně devět dalších řádových řezbářů a truhlářů, ale s těmito jmény většinou nedokážeme spojit konkrétní díla.⁴⁹ Nelze tedy nic bližšího říci ani o identitě mistra nepochybných uměleckých kvalit, který v chrámu sv. Ignáce pod baldachýny v koutech lodi ve třicátých nebo čtyřicátých letech vytvořil monumentální, neobyčejně expresivní sochy Anděla strážce, sv. Kryštofa a Matouše.

Také další řády zaměstnávaly sochaře, kteří zřejmě nebyli místními měšťany a svá díla sem posílali nebo je přicházeli vytvořit odjinud. V kapli Bolestné Panny Marie u kostela sv. Jakuba Většího se například setkáváme se jménem dietrichštejnského štukatéra původem z Lugana, Giacomina Antonia Corbelliniho, neznámý sochař dodal kolem roku 1723 sochy andělů na hlavní oltář a ve třicátých či čtyřicátých letech jiný sochař vytvořil již zmíněné sochy horníků s kahany, možná inspirované postavami, které v roce 1721 vytvořila dílna Matyáše Bernarda Brauna pro osvětlení náhrobku Jana Nepomuckého v chrámu sv. Víta v Praze. Ve farním kostele jsme již poznali jakéhosi Jana Gasteigera – v roce 1728 pracoval na oltáři sladovnického cechu a kolem roku 1740 vytvořil tento nepochybně schopný řezbář chór muzicírujících andělů na skříni zdejších nových varhan. U minoritů jsme se již také mohli seznámit s osobností brněnského sochaře Jana Jiřího Schaubergera, jehož mimořádné schopnosti řádoví představení dobře poznali v sochařských pracích ve spřízněném brněnském minoritském kostele. Když Schauberger v průběhu práce náhle zemřel (1744), přijel úkol až z Olomouce převzít jeho švagr a spolupracovník Ondřej Zahner (dokončeno 1745).⁵⁰

Teprve k roku 1741 máme doklad o sochaři usazeném trvale v Jihlavě. Byl jím Matěj (Matyáš) Kovanda (1711–1767), původem z Nižboru v Čechách, který pro patricije prováděl štukovou výzdobu měšťanských domů, pro premonstráty vytvořil štukový portál do kaple Bolestné Panny Marie ve farním kostele, pro dominikány oltáře v kostele sv. Kříže a jezuitům dodal na schodiště koleje dřevěné sochy sv. Ignáce a Jana Nepomuckého.⁵¹ Jeho postavení ve městě však zřejmě nebylo příliš jisté, takže již v roce 1744 jej nacházíme v jezuitském noviciátu a v dalších letech v několika kolejích české provincie Tovaryšstva Ježíšova (Praha, Kutná Hora, Olomouc), kde kromě sochařské profese vykonával i úřednické funkce. Zemřel v Uherském Hradišti v roce 1767.

Než Matěje plně zaměstnaly povinnosti u jezuitů, stihl ještě v Jihlavě uzavřít smlouvu s farářem od Sv. Jakuba Většího na provedení sochařských prací pro zdejší oltáře sv. Jana Nepomuckého a sv. Norberta. Aby svému závazku dostál, povolal do Jihlavy z Vídně svého o osm let mladšího bratra Václava (1719–1788), který právě studoval sochařství na tamní císařské akademii. Do Jihlavy přibyl v roce 1746 a na rozdíl od Matěje se zde trvale usadil; hned následujícího roku se oženil s dcerou místního malíře Františka Österreichera, zplodil s ní čtrnáct dětí a vychoval i svého nástupce Františka (zemřel 1795).⁵² Známy moravský historik Jan Petr Cerroni jej chválil jako mimořádně charakterního a skromného muže,



Anděl strážce, kostel sv. Ignáce v Jihlavě, třicátá až čtyřicátá léta 18. století

autora celé řady soch, charakteristických klidným řezbářským projevem, zaměřeným spíše na malebný až lyrický detail a připomínajícím místy soudobou bavorskou rokokovou tvorbu. Jeho sochy premonstrátských světců na stávajících oltářích sv. Jana Nepomuckého a sv. Norberta mají úzkou formální souvislost se sochami z hlavního oltáře. Pochybné naopak zůstává autorství soch sv. Floriána, Václava, Norberta a Augustina v kapli Bolestné Panny Marie z roku 1747, které přesně zapadají do doby Kovandova příjezdu a prozrazují ruku vynikajícího řezbáře. Ovšem jen v některých formálních principech jsou blízké pozdějšímu Václavovu dílu, proto bez dalších indicií nedokážeme zatím rozhodnout, zda se jedná o stylově ne zcela typickou práci nejvýznamnějšího jihlavského sochaře, nebo o dílo jiného vynikajícího řezbáře.

Přímo v Jihlavě začal Václavu Kovandovi a jeho synovi konkurovat až v roce 1774 Jan Václav Prchal (1744–1811), syn sochaře z Kroměříže a absolvent vídeňské císařské akademie, který se sem rovněž přiznal. V roce 1791 tu vytvořil kamennou Kalvárii, ale pozornosti se mu dostalo zejména jako autorovi dvou mytologických kašen s postavami Neptuna a Amfitrité na náměstí (1795–1797), za něž inkasoval téměř 3 000 zlatých. S Prchalovou klasicistně laděnou funerální tvorbou (náhrobky Emanuela Zeba a Františka Zikmunda Rindsmaula, dnes v kapli sv. Ducha) se dostáváme na samotný skloněk barokního období a počátek nového měšťanského umění moderní doby.⁵³

Ke skupině umělců, kteří nepocházeli přímo z Jihlavy, patřil i nejvýznamnější jihlavský malíř Václav Jindřich Nosek (Nosecký) (1646–?),⁵⁴ který zde na počátku 18. století vytvořil velké množství dnes bohužel většinou nezachovaných nebo ztracených děl. Tento malíř oltářních a závěsných obrazů a nástěnných maleb a též autor návrhů pro grafické listy⁵⁵ opustil po smrti své první ženy Prahu a patrně kolem roku 1702 se usadil v Jihlavě, kde si koupil dům v Malé farní ulici (v dnešní ulici U Mincovny).⁵⁶ Kontakt s jihlavskými patricijskými rody mu zajistil sňatek s Uršulou Veronikou Steirerovou von Stürzenhübl (1681–1733),⁵⁷ který pravděpodobně přispěl nejen k jeho dobrému přijetí ve městě, ale zřejmě mu dopomohl také k řadě zakázek. Noskova díla totiž nechyběla v žádném z jihlavských chrámů, a jak píše Jan Petr Cerroni ve svém pojednání o dějinách umění na Moravě z roku 1807, v Jihlavě nebyl dům, v němž by se nenacházel alespoň jeden obraz z jeho ruky.⁵⁸ Jeho první poměrně spolehlivě datovatelné jihlavské dílo se zachovalo v kapli Bolestné Panny Marie při farním kostele sv. Jakuba Většího. Nosek společně se svým přítelem malířem Michaellem Václavem Halbaxem (asi 1661–1711)⁵⁹ vytvořil na klenbě kaple soubor nástěnných obrazů představujících světce a anděly s nástroji Kristova umučení. Pro kapli vznikly rovněž dva protějškové obrazy, Noskův sv. Jan Nepomucký (kolem 1705)⁶⁰ a Halbaxův sv. Norbert přijímající řádové roucho, po roce 1770 přemístěné do chrámové lodi.⁶¹ S Noskovým jménem jsou spojovány i oválné obrazy sv. Judy Tadeáše a Augustina v nástavcích oltářů sv. Jana Nepomuckého a Norberta po stranách triumfálního oblouku kostela, na nichž se dnes obrazy vytvořené původně pro mariánskou kapli nacházejí, a několik dalších dnes neznámých oltářních obrazů.⁶² Rovněž rád dominikánů si u Noska objednal početnou skupinu malířských děl, mimo jiné čtrnáctidílný cyklus obrazů ze života sv. Dominika do křížové chodby, fresku v chóru řádového kostela zobrazující přenesení nazaretského domku Panny Marie a Josefa do Loreta a výzdobu loretské kaple, stavěné od roku 1723 z fundace bratří Steinů.⁶³ Z množství Noskových maleb pro klášterní kostel a konvent se v roce 1994 podařilo obnovit pouze nástěnné malby ve dvou místnostech, v někdejším refektáři a v sousedním menším sále tzv. kapitulního domu.⁶⁴ Malířskou výzdobu refektáře tvoří obdélné klenební pole s výjevem Vztyčení bronzového hada, jež je starozákonním předobrazem Kristova ukřižování, a šest medailonů s portréty zakladatele řádu sv. Domini-

ka, nejvýznamnějšího dominikánského teologa sv. Tomáše Akvinského a čtyř západních církevních otců, Řehoře Velikého, Ambrože, Jeronýma a Augustina; na obraze sv. Augustina jsou malby datovány rokem 1706. Ve středu klenby sousedního sálu je umístěno Nalezení sv. Kříže, znovu odkazující k tematice vykupitelské smrti na kříži, tentokrát v podobě události nalezení pravého Kristova kříže císařovnou Helenou. Centrální pole je obklopeno čtyřmi oválnými portréty řádových světců, Antonína Florentského (Pierozziho z Florencie), Raimunda z Peñafortu, Petra Veronského a Hyacinta (Jacka) Odrowáže.⁶⁵ Oltářní obrazy objednávaly v Noskově ateliéru také další církevní řády – minorité, jezuité a kapucíni, dále členové měšťanských bratrstev a příslušníci cechů. O námětech těchto děl jsme informováni z pramenů a z Cerroniho rukopisu o dějinách umění na Moravě, málokdy je však možné tyto údaje spojit s konkrétními dochovanými díly. Výjimkou je teprve nedávno objevený, rozměrný oválný obraz sv. Floriána s vedutou Jihlavy ze sbírek Moravské galerie v Brně, který Nosek namaloval podle data na zadní straně plátna v roce 1725 pro minoritský klášterní kostel; obraz je prozatím posledním známým datovaným dílem, jež můžeme spojit s malířovým působením v Jihlavě.⁶⁶ Pozoruhodnou, bohužel však zaniklou skupinu Noskových děl tvořily fresky na průčelích několika jihlavských staveb.

Kromě dvou světeckých postav Augustina a Norberta na průčelí svatojakubského kostela hovoří prameny o fresce na fasádě domu č. 50 v sousedství Noskova domu v Malé farní ulici – zobrazovala sedícího benediktinského mnicha sv. Galla, kterému medvěd přináší dřevo na oheň, dům č. 39 na náměstí se honosil malbou Kristova křtu, jež připomínala sochu odlitou z bronzu. Na portálu fary se opakovaly postavy sv. Augustina a Norberta z průčelí chrámu, doplněné vyobrazením Piety.⁶⁷ O pozornosti věnované dekoracím domů a veřejného prostoru města vůbec svědčí i malované vývěsní štíty a dveře lékáren „U Divého muže“ ve Špitální (dnešní Komenského) ulici č. 450 a „U Bílého anděla“, vyhotovené rovněž v Noskově ateliéru.⁶⁸

Malířskému umění se věnoval i syn Václava Noska František Kristián Ezechiel (1693 až 1753), který proslul pod svým řádovým jménem Siard jako malíř a freskař strahovských premonstrátů.⁶⁹ V mládí studoval na jihlavském gymnáziu, poté jej otec dal do jezuitského semináře, aby prý syna ochránil, jak referuje Cerroni, před tvrdým zacházením jeho nevlastní matky.⁷⁰ Malbě se vyučil u otce a byl zřejmě vyhledáván jako pokračovatel jeho výtvarného výrazu. Stejně jako Václav Nosek pracoval i Siard na výzdobě kaple Bolestné Panny Marie u sv. Jakuba Většího, kde patrně ve třicátých letech namaloval fresku Hagar s Ismaelem na poušti na



Neptunova kašna na náměstí, 1795–1797

klenbě hudební kruchtou a obrazy na plechu zdobící kovanou mříž při vstupu do kaple (smlouva se zámečnickým mistrem Josefem Leopoldem Stächelem byla podepsána v roce 1735).⁷¹ Do lodi kostela dodal Siard Nosecký obraz sv. Vavřince, pochvalně zmiňovaný Cerronim jako dílo provedené „v manýře“ Siardova otce, ovšem „ještě pečlivěji“.⁷² Ačkoli měl tedy Siard, jak se zdá, všechny předpoklady pro převzetí otcovy malířské dílny a pro pozici Noskova nástupce jako předního jihlavského malíře, rozhodl se v roce 1714 pro vstup do premonstrátského řádu spojený s odchodem do Prahy, kde posléze působil jako malíř premonstrátské kanonie na Strahově. Díla, která vytvořil v Jihlavě a Plandrech ve třicátých letech, spadají již do období jeho pražského působení a dokládají tak nejen Siardovy pracovní, ale snad i osobní kontakty s rodným městem po odchodu do Čech. Otázkou zůstává, zda v Jihlavě v tomto období stále ještě žil Siardův otec Václav Nosek, jehož datum ani místo úmrtí není doposud známo.⁷³

Václav Nosek, jak ukazují jeho jihlavská díla, byl všestranným malířem, úspěšně zvládajícím širokou škálu nejrůznějších malířských úloh. Přesto si však můžeme povšimnout jisté omezení. Pracoval-li na nástěnných malbách v interiéru, v kapli Bolestné Panny Marie nebo v prostorách dominikánského kláštera, používal techniku secco, malbu olejovými barvami na suchou hlazenou omítku, velmi blízkou malbě olejem na plátno. Pouze malby na vnějšku staveb anebo dekorace menšího rozsahu, například výzdobu chóru dominikánského kláštera nebo kaple v jezuitském kolegiu, maloval podle zachovaných zpráv technikou fresky. Zdá se tedy, že hlavním oborem Noskovy výtvarné činnosti byla především malba oltářních a závěsných obrazů, čímž se otevřel prostor pro malíře specializující se na fresku, nejvýše oceňovanou malířskou disciplínu baroka. K nim patřil i Karel František Antonín Tepper (Töpper, 1682–1738), kterého povolali k výzdobě svého řádového kostela jihlavští jezuité.⁷⁴ Nákladné fresky pokrývající celou klenbu kostela sv. Ignáce provedl tento malíř z Velkého Meziříčí na náklady velké příznivce jezuitského řádu, jihlavského měšťana Františka Campiona a jeho manželky Barbary, jež pocházela stejně jako Noskova druhá žena z jihlavského patricijského rodu Steürerů von Stürzenhübl.⁷⁵ Erby mecenášů jsou vyobrazeny na klenebním oblouku nad hudební kruchtou, kde se také nachází letopočet 1717, oznamující dokončení maleb. Fresky, první Tepperovo známé dílo monumentálního malířství, poněkud utrpěly již v roce 1766, kdy byly v souvislosti s iluzivní malbou hlavního oltáře přemalovány, možná pro nedostatky způsobené malířovou začátečnickou neobratností. O spokojenosti jihlavských jezuitů s Tepperovým výkonem ovšem svědčí další svěřená zakázka: freska na klenbě divadla v budově gymnázia z roku 1727, představující Parnas s Múzami a Pegasem.⁷⁶ Tato freska podobně jako malby v kapucínské kostele – freska v kapli Bičování Krista a obraz Čtyři poslední věci člověka v chóru – zanikly, stejný osud postihl i malby na fasádách dvou jihlavských měšťanských domů. Obraz Sv. Jana Nepomuckého vznášejícího se nad Prahou mezi okny domu č. 375 v dnešní Riegrově ulici, označovaný Cerronim za poslední Tepperovo dílo, dokládá malířovy kontakty s městem až do jeho smrti v roce 1738.⁷⁷

Již jsme se zmínili o jezuitských laických bratrech, pracujících takřka výlučně pro jezuitský řád. V Jihlavě se v roce 1766 uplatnili také při vytváření iluzivního malovaného hlavního oltáře v kostele sv. Ignáce. Truhlář Adam Lauterer navrhl monumentální oltářní architekturu a jeho návrh poté provedli malíři. Pražský František Antonín Noldinger namaloval architektonické části oltáře, a protože jako jediný ze zúčastněných nebyl členem řádu, můžeme se domnívat, že byl povolán jako specialista na tuto obtížnou malířskou disciplínu. Josef Kramolín oltář „osadil“ malovanými sochami jezuitských světců a Ignác Raab namaloval dvě plátna, hlavní oltářní obraz a menší obraz do nástavce, které byly umístěny na zeď presbyteria pokrytou malbou oltářní architektury.⁷⁸

Vedle cizích malířů, kteří posílali do Jihlavy svá plátna nebo přijížděli osobně, aby na místě provedli nástěnné dekorace, působila ve městě řada místních, dnes většinou takřka neznámých umělců. Výjimkou je jihlavský rodák Jan Nepomuk Steiner (1725–1793), výborný portrétista a malíř oltářních obrazů, jenž za vlády Marie Terezie dosáhl ve Vídni jako komorní dvorský malíř a člen vídeňské akademie uznání v nejvyšších společenských vrstvách.⁷⁹ Původně se měl na přání rodičů stát knězem, ale již za svých studií na jihlavském jezuitském gymnáziu tíhl k malířství. Ve svých dvaceti letech odjel na studijní cestu do Itálie, kde pobýval neobvykle dlouhých čtrnáct let, zřejmě díky finanční podpoře svého otce a především bohatého obchodníka Antonína Adolfa Zeba; do Jihlavy se vrátil v roce 1759. V Itálii studoval zejména díla klasizujícího proudu boloňské akademie a francouzských malířů působících v Římě, Nicolase Poussina a jeho žáků, zapůsobila na něj však i současná malba rodícího se neoklasicismu. Na základě tohoto samostudia dospěl k velmi kvalitnímu, byť v podstatě eklektickému, výtvarnému projevu, jehož typickou úkážkou je jeden z jeho nejlepších obrazů, Stětí sv. Jakuba Většího, z roku 1763 na hlavním oltáři jihlavského svatojakubského chrámu, poučený zejména dílem Annibala Carracciho, Domenichina a Tiziana. Vedle řady dalších, dnes ztracených oltářních pláten pro jezuitu a minority se v jihlavských měšťanských sbírkách nacházelo množství Steinerových portrétů, i ty však přetrvaly dodnes jen výjimečně. Třebaže během svého života Jihlavu několikrát opustil, ve stáří se sem vrátil a zdá se, že si k rodnému městu i jeho uměleckému bohatství udržel blízký vztah, o čemž svědčí i získání dvou Noskových obrazů ze zrušeného kapucínskému kláštera v roce 1778 nebo pořízení kopie Noskova obrazu Představení Ježíše v chrámu z kaple jezuitského semináře v roce 1770. Vedle jediného jménem známého Steinerova žáka, portrétisty Aloise Geisslera (1777–1832) se pokračovateli rodinné malířské tradice staly jeho děti, František, Jan Nepomuk ml. a především úspěšná malířka Barbara, provdaná Krafftová.

K domácím umělcům patřila i malířská rodina Österreicherů: bratři František a Dominik a Dominikův synovec Dominik mladší. Starší z bratrů František (1707–1787) získal malířské vzdělání u Václava Noska, poté však po vzoru svého otce nastoupil do armády k dělostřelectvu a malířství se věnoval pouze ve volném čase. V Jihlavě namaloval obraz čtyř církevních otců, který tvořil protějšek Tepperovu obrazu Čtyři poslední věci člověka v chóru kapucínskému kostele, a Sv. Apolonii v jezuitském kostele. Řada obrazů, částečně originálů, částečně kopií, jak se vyjadřuje Cerroni, je dnes ztracena nebo vedena jako dílo anonymního umělce.⁸⁰ Mladší Dominik (1721 – kolem 1790) se vyučil u bratra Františka, maloval prý oltářní obrazy a z jeho ruky pocházel Kristus na kříži malovaný na plechu ve dvoře fary u Sv. Kříže.⁸¹ Nejúspěšnějším malířem rodiny byl Dominik mladší (1750–1809), syn Josefa, jihlavského chirurga a obchodníka s pivem. Dva roky studoval na akademii ve Vídni, pak pobýval v Benátkách, Římě a Neapoli. V roce 1778 se usadil v Krakově a působil tu jako malíř historií, portrétů a krajin, v roce 1781 se stal profesorem na tamní univerzitě. V kostele sv. Jakuba Většího v Jihlavě se nacházel jeho obraz se sv. Jeronýmem.⁸²

Josef Pistauer (1718–1801), syn jihlavského soukeníka, se vyučil řemeslu svého otce, malovat mohl zpočátku jen ve volných chvílích. Teprve tehdy, když mu obchod s potravinami poskytl dostatečné finanční zajištění, plně se soustředil na malbu. Ačkoli měl jen minimální malířské vzdělání, neobyčejnou pílí a pracovitostí se vypracoval na uznávaného malíře. Poučení přitom čerpal ze své sbírky mědirytin a obrazů a – jak vypráví Cerroni – z nejlepších knih o umění a umělcích. Díky své pověstné pílí prý namaloval nesčetné obrazy podle grafických předloh nebo podle originálních pláten ve své sbírce. Pozoruhodná je i šíře jeho záběru – maloval nejen olejovými a křídlovými barvami, ale ovládal i náročnou techniku fresky

a v mládí pracoval jako štafříř. Zhotovoval především menší oltářní obrazy a malby na cechovních praporech, větší obrazy z jeho ruky se nacházely v kostele jezuitů, minoritů a kapucínů. Průčelí kapucínského kostela a špitálu sv. Alžběty zdobily – v duchu jihlavské tradice opatřovat fasády figurálními scénami – jeho fresky sv. Františka Serafinského a sv. Alžběty. Jediné zachované Pistauerovo dílo, které dnes můžeme spolehlivě identifikovat, je soubor kartuší se starozákonními scénami na chórových lavicích v kostele sv. Jakuba Většího v Jihlavě.⁸³

Prvním učitelem Jana Kargla (po 1700? – kolem 1760) byl jeho otec, jihlavský mečír, další vzdělání získal u Václava Noska a po jeho smrti u Karla Františka Teppera ve Velkém Meziříčí. Pracoval u různých mistrů, také v dolnorakouském Ybbsu, odkud se v roce 1750 vrátil do Jihlavy. Zhotovoval portréty, oltářní obrazy a malby na omítce, z nichž prameny popisují Nejsvětější Trojici na fasádě domu č. 106 v dnešní Joštově ulici a tři ženy na městských hradbách v místě za domem jeho otce pod Brtnickou bránou. Zemřel v necelých šedesáti letech na příznaky nemírného popíjení pálenky.⁸⁴

Jihlavským rodákem byl i malř a mědirytec Matouš Ignác Frey (1723–1790), podle pramenů zručný malř portrétů, historií a miniatur, malovaných též na atlas a taft, a pravděpodobně totožný s pražským malřem a mědirytcem stejného jména, který od roku 1751 působil v Praze (imatrikulován na pražské univerzitě) a vytvářel zde portréty a knižní ilustrace. Frey se krátce učil u Josefa Rottera v Brně, pak v Brtnici, s mědirytem se seznámil v Jihlavě a zpočátku pracoval společně s Johannem Heinrichem Marzym. Dodnes se v Jihlavě v konventu minoritů zachoval jeho oltářní obraz Umučení sv. Erasma, obraz sv. Josefa Kopertinského z minoritského kostela prý v roce 1770 převedl Marzy do grafické podoby.⁸⁵ Jako mědirytec je Frey doložen dvěma v Jihlavě vytvořenými mariánskými obrázky a portréty olomouckého arcibiskupa Antonína Teodora hraběte z Colloreda a brněnského biskupa Matyáše Františka hraběte Chorinského (1777), vyřytými podle vlastních předloh.⁸⁶

Vedle těchto malřů, o nichž se zachovaly podrobnější zprávy, známe z pramenů i další jména, o těchto malřích však zatím nemůžeme říci nic bližšího. Ze zpráv o jihlavských uměleckých dílech a jejich autorech poněkud zřetelněji vystupuje postava Františka Böhmschbrodera,⁸⁷ autora fresky duší v očistci v kapli Čtrnácti svatých pomocníků u Sv. Jakuba Většího, zabílené za Míla Nepomuka Grúna někdy mezi lety 1790 a 1804,⁸⁸ dále kopie vzácného Tizianova obrazu sv. Kateřiny de Ricci, který vlastnili dominikáni,⁸⁹ a především obnovitele obrazu Přepadení Jihlavy v roce 1402 na stěně chóru v minoritském kostele (1737), pro nějž vytvořil řadu maleb, včetně zaniklé fresky Nanebevzetí Panny Marie na průčelí.⁹⁰

Umělecká díla

Podobu barokního uměleckého díla, jeho formu i obsah, určovalo několik faktorů, z nichž na prvním místě stála vždy funkce díla, tedy otázka, jaké ideové poselství má divákům tlumočit a v jakém kontextu bude prezentováno. Stejně důležité však byly i specifické požadavky a přání objednavatele, které mnohdy značně ovlivnily výslednou podobu díla, v neposlední řadě podmíněnou také schopnostmi a talentem provádějícího umělce. Podívejme se nyní na tři umělecká díla patřící k nejkvalitnějším uměleckým výkonům barokní Jihlavy a zkusme prostřednictvím výtvarných forem blíže pochopit jejich smysl.

Umělecká výzdoba *kaple Bolestné Panny Marie u Sv. Jakuba Většího*, přistavěné v letech 1701–1703 ke kostelu pro zázračnou sochu Piety, byla již od počátku farář Heilmannem a Reislefeldem koncipována jako výzdoba poutního místa, jímž se kaple skutečně velmi brzy

po svém vzniku stala. Výběr světů zobrazených v interiéru byl tedy dán nejen patrociniem, ale také potřebami poutníků, kteří s Bohorodičkou spoluprožívali utrpení nad jejím mrtvým synem, a obraceli se také k zemským patronům a ochráncům proti moru a ohni. Pohlédneme-li tedy na Noskovy a Halbaxovy malby na klenbě, evokující jemnými pastelovými tóny a modrým pozadím jednotlivých scén nebesa, najdeme v nejvyšší sféře kolem tamburu s monogramem Mariina jména seskupení Svatého příbuzenstva, k němuž náleží manžel Panny Marie Josef, její rodiče Anna s Jáchymem, Juda Tadeáš, Jakub Větší, Jan Evangelista, Jan Křtitel a volně připojený sv. Dismas, kající se lotr ukřižovaný po Kristově pravici. Motiv pokání znovu zaznívá v řadě trojúhelníkových polí s vyobrazením andělů s nástroji Kristova umučení a s obrazy kajících Máří Magdalény a sv. Petra. V kruhových medailonech mezi trojúhelníkovými poli jsou přítomni moravští zemští patroni sv. Cyril a Metoděj, patroni Čech sv. Václav a Vít, ochránci proti moru sv. Šebestián a Rochus a dvojice premonstrátů bl. Heřman Josef a Bohumír z Kappenberku. Liturgickým centrem celého prostoru byl oltář se sochou Piety, ve snaze o vytvoření co nejpůsobivějšího celku v sedmdesátých letech po stranách doplněny kartušemi se scénami Sedmi bolestí Panny Marie, které zpřítomňovaly bolestné okamžiky Mariina života a tematicky uvozovaly plastické zpodobení Marie s mrtvým Kristem ve středu oltáře. Po stranách obou bočních vstupů do kaple, jimiž procházely zástupy věřících, stály od roku 1747 nové sochy sv. Norberta, zakladatele premonstrátského řádu, sv. Augustina, autora řehole, již premonstráti přijali, sv. Floriána, patrona proti požárům, a sv. Václava, českého zemského patrona.⁹¹ Podobně jako na klenbě tu byli znovu připomenuti strahovští premonstráti jako správci svatojakubské fary, jejich znak byl umístěn také na kované mříži, od roku 1735 uzavírající kapli směrem do lodi kostela. Součástí původní výzdoby byly zřejmě také dva rozměrné obrazy sv. Norberta a Jana Nepomuckého, objednané krátce po dokončení kaple, snad kolem roku 1705, u Václava Noska a Michaela Halbaxe. Plátna, prezentovaná jako protějšíky ve velkých štukových rámech na bočních stěnách kaple a tím mimoděk vyvolávající úvahy o možném uměleckém zápolení obou mistrů, demonstrovala sounáležitost svatojakubské fary a premonstrátské kanonie na Strahově, jakož i blízký vztah k Čechám a podporu kultu pražského mučedníka Jana z Pomuku, kanonizovaného ovšem až v roce 1729.

Objednavatelem Tepperových *fresk na klenbě v jezuitském kostele sv. Ignáce* a současně autorem jejich ideového konceptu byl s největší pravděpodobností rektor jihlavské koleje v letech 1716–1719, doktor filozofie František Felsman (1672–1736), který zcela jistě disponoval pro tento úkol potřebným vzděláním.⁹² Chybějící finance na zamýšlený projekt poskytl bohatý jihlavský sladovník František Campion.⁹³ V době Felsmanova působení v jihlavské koleji byla provedena fresková výzdoba v lodi a v bočních kaplích. Zdá se však, že měl v úmyslu objednat také nový hlavní oltář, který měl financovat asi opět Campion, jak dokládá opis Campionova testamentu z roku 1735, podle něhož odkazoval jezuitskému řádu na hlavní oltář 1 000 zlatých. K realizaci došlo ovšem až v roce 1766, kdy byla na stěnu presbyteria ve spolupráci několika jezuitských malřů namalována iluzivní oltářní architektura, doplněná olejovými obrazy. Hlavním tématem freskové výzdoby kostela se stala pro Tovaryšstvo Ježíšovo charakteristická úcta ke jménu Ježíš, výtvarně vyjadřované monogramem IHS, a k zakladateli řádu sv. Ignáci z Loyoly, který zde byl zobrazen spolu s dalšími světskými Tovaryšstva v úloze šířitele katolické víry do všech částí světa po vzoru Pozzovy proslulé fresky v římském kostele sv. Ignáce. Tepperovi se v jihlavských malbách podařilo velmi působivě zachytit motiv spojený s ikonografií sv. Ignáce, symboliku ohně a ohnivých paprsků, pramenící z podobnosti Ignácova jména s latinským „ignis“ – „oheň“. Ježíšův monogram IHS, v jezuitském prostředí doplňovaný křížem a třemi hřeby, v prvním klenebním poli vysílá paprsky zachycované



Mariánský sloup, 1691, celkový pohled

po stranách dvěma anděly. První z nich nechává paprsky procházet přes Boží oko ve středu trojúhelníku Nejsvětější Trojice a ty zapalují lampu na knize Evangelia. Druhý anděl s lilii odráží paprsky pomocí zrcadla s monogramem jména Panny Marie na svazek Exercitií, Ignácových *Duchovních cvičení*. Plamenem Kristova jména je ve druhém poli zasažen do srdce také sv. Ignác, který v duchu novozákonního verše na nápisové pásce „Oheň jsem přišel uvrhnout na zemi, a jak si přeji, aby se už vznal!“ (L 12, 49) šíří jako vyslanec Kristův víru dále na zemi. Země je vyobrazena ve třetím poli jako koule obemknutá plameny, dílo Tovaryšstva je tedy zásluhou sv. Ignáce a jezuitských misio-nářů – jejichž činnost i mučednická smrt je připomenuta v klenebních výsečích – úspěšně dokonáno. Jezuitům v jejich práci pomáhají andělé, kteří si od ohnivého proudu zapalují svíčky, lampy, lucerničky a uhlíky, aby světlo víry roznesli do celého světa. Fresky v bočních kaplích upomínaly na další důležité momenty jezuitské spirituality, úctu k Panně Marii a sv. Josefu. Na klenbě hudební empory byli před odchodem z kostela věřícím didakticky připomenuti kající sv. Petr, Máří Magdalena a sv. Dismas spolu se svým starozákonním předobrazem, králem Davidem.

Dne 18. srpna 1687 byl neznámým úředníkem olomouckého knížete biskupa Karla z Lichtenštejnu-Castelkorna v Kro-

měřízi zapečetěn a odeslán list, na který již netrpělivě čekala městská rada města Jihlavy.⁹⁴ Bylo v něm totiž biskupovo svolení ke zřízení a posvěcení *kamenného sloupu* „ke cti Boha Všemohoucího a Jeho Nejsvětější Matky“, zbožného daru za odvrácení morové rány, jež v zemi řádila v letech 1679 a 1680. Sloup byl dokončen a posvěcen 2. února 1691 během velkolepé slavnosti „za přítomnosti veškerého měšťanstva a cechů“, s hudbou a zpěvem jezuitských seminaristů (který se linul z okna nad hudebním kůrem jezuitského kostela), čímž byla v Jihlavě zahájena oblíbená a dlouhá tradice duchovních slavností pod širým nebem. Byla podpořena též nadací měšťana Jakuba Jindřicha Kielmanna, díky níž mohly být „o všech sobotách, dále o vigiliích a o všech slavných svátcích Nebeské královny Marie, jakož i o svátcích svatého Jakuba, Josefa, Šebestiána a Xavera konány u čestného sloupu litanie s úplnou obvyklou hudbou a se vším, co k tomu nezbytně náleží“.

Městské prameny hrdě hovoří o mariánském sloupu jako o dílu zbožnosti městské obce, která nesla na svých bedrech veškeré náklady. Nebyla ovšem sama, kdo měl k dílu osobní vztah. Kromě fary, jež měla na starosti pobožnosti, především otcové jezuité rádi a často zdůrazňovali, že sloup má být vztyčen právě u jejich chrámu a už od začátku stavby svého kostela (1680–1689) se sloupem na náměstí počítali. Proto fasádu nechali svými architekty vyprojektovat tak, aby představovala vhodnou a reprezentativní kulisu pro divadelní představení, která se před ní konala, a také výslovně pro pobožnosti u sloupu. I proto jezuitský architekt Tobiáš Gebler již v roce 1680, sedm let před schválením výstavby sloupu, počítá ve svém projektu kostela s oním oknem pro zpěváky, aby je bylo lépe slyšet během slavností u mariánského sloupu.⁹⁵ Problém ovšem nastal, když se představitelé Tovaryšstva dověděli, že jihlavští měšťané prosazují namísto jimi propagovaného Neposkvrněného početí Panny Marie jinou ikonografií díla. V roce 1686 si totiž stěžují, že město chce sloup „po vídeňském způsobu a rakouské zbožnosti“ zasvětit Nejsvětější Trojici a že jeho zbožný čin má současně být holdem vládnoucí dynastii.⁹⁶ Po moru a odražení tureckého vpádu v roce 1683 se totiž ve Vídni stala Nejsvětější Trojice nejdůležitějším symbolem vítězství císaře Leopolda I. a celé monarchie nad dědičnými nepřáteli křesťanstva, a zejména symbolem vyvolení habsburské dynastie božskou prozřetelností k ochraně Evropy. Pomníky „rakouské zbožnosti“ (Pietas austriaca) se tehdy staly součástí vládní ideologie monarchie a tudíž napříč stavy velmi oblíbenou formou reprezentace.¹

Jihlavští jezuité ovšem zdejší měšťany nakonec přesvědčili o své vizi a mariánskou sochu na sloupu společně doplnili patronem městského kostela sv. Jakubem Větším, tradičním ochráncem proti moru sv. Šebestiánem a patronem dobré smrti a současně i dynastie sv. Josefem. Na poslední podstavec pak otcové doporučili svého řádového světce Františka Xaverského, který byl především patronem jezuitského misijního působení a právě v osmém desetiletí jej také usilovali více zpopularizovat jako nového patrona proti moru.⁹⁷ Odkazy na nebeskou Trojici, nepřátele a panovníka se tedy nakonec dostaly alespoň do nápisů na podstavci sloupu. Jezuité poté městu zprostředkovali vlastní schopné umělce v čele se sochařem Antoniem Laghim, který po desetiletí úvah, debat a příprav v Jihlavě vytvořil první skutečně barokní sochařské dílo, pro diváky zcela nové, neobyčejně působivé a nepochybně fascinující vyjádření zbožných emocí, gest, citových pohnutí, bolestí i radostí. Zřejmě i proto se pro ně mariánský sloup stal až do 19. století jedním z důležitých míst setkávání s Bohem a trvalým pomníkem jejich zbožnosti.