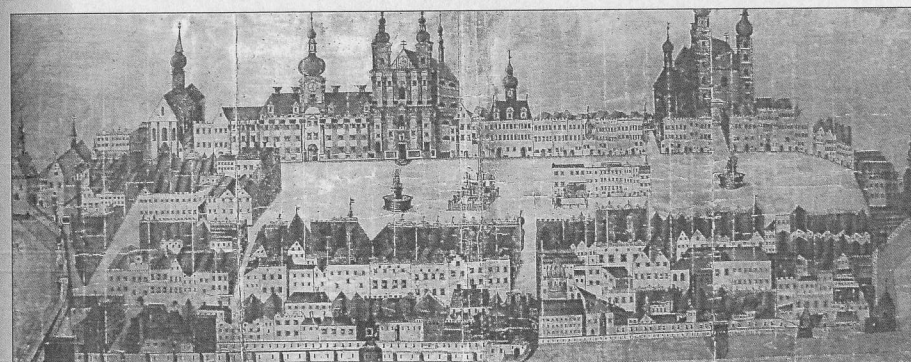


31. Architektura

V průběhu 16. století postihla Jihlavu celá řada požárů (1513, 1523, 1525, 1538, 1548, 1551). I když ne všechny byly stejně ničivé (některé zasáhly jen předměstí), přece jen nutnost zacetit škody a nová výstavba vedly k tomu, že obraz města se zejména ve druhé polovině 16. století velmi radikálně proměnil. Náměstí i jeho okolní ulice byly obklopeny nově přestavěnými domy s renesančními fasádami, které předurčily ráz města na další dvě staletí. Dobře si to uvědomíme, pokud si prohlédneme kresbu jihlavského náměstí v Muzeu Vysočiny v Jihlavě.¹ Časově může být určena třicátými lety 18. století. Přestože je v některých svých částech poněkud schematická a nezakresluje přesně všechny stavební detaily domů, její výpověď je velmi sugestivní. Většina domů na náměstí má totiž na kresbě v horní části atiková polopatra se zubořezem, jiné domy mají atikové štíty – to pro nás znamená jediné: většina těchto domů pochází zjevně z druhé poloviny 16. století. S podobným závěrem se dnešní návštěvník nakonec setkává i v interiérech zdejších měšťanských domů. Ty byly opravovány a přestavovány: dolní síně získávaly nová zaklenutí a domy byly budovány stále více s ohledem na požární bezpečnost. Přitom se proměňoval styl kamenické a malířské dekorace na fasádách. Umělecká produkce té doby je dnes označována jako umění doby renesance a manýrismu.

Renesanční umění se na Moravu dostává na sklonku 15. století zprvu jako umění spojené se vznešenými formami v aristokratickém prostředí (portály a reliéfy na zámku Tovačov a Moravská Třebová), posléze se rozvíjí zejména prostřednictvím dvorské kultury v době vlády krále Ferdinanda I. Prostřednictvím širšího dvorského okruhu se přitom nová kultura zřetelně etabluje v českém a moravském prostředí. Neomezuje se však pouze na svět aristokracie, ale ještě před polovinou 16. století nalézá cestu také do měst – tehdy se začínají i v blízkosti Jihlavy rozvíjet „renesanční“ poddanská městečka ve Slavonicích a v Telči. Oproti šlechtickým městům však měla Jihlava zásadní nevýhodu: byla prosperujícím městem s rozšiřující se mocí cechovních korporací a nesídlil zde aristokratický mecenáš, jenž



Jihlava, náměstí, třicátá léta 18. století (?), kašny přikresleny na konci 18. století



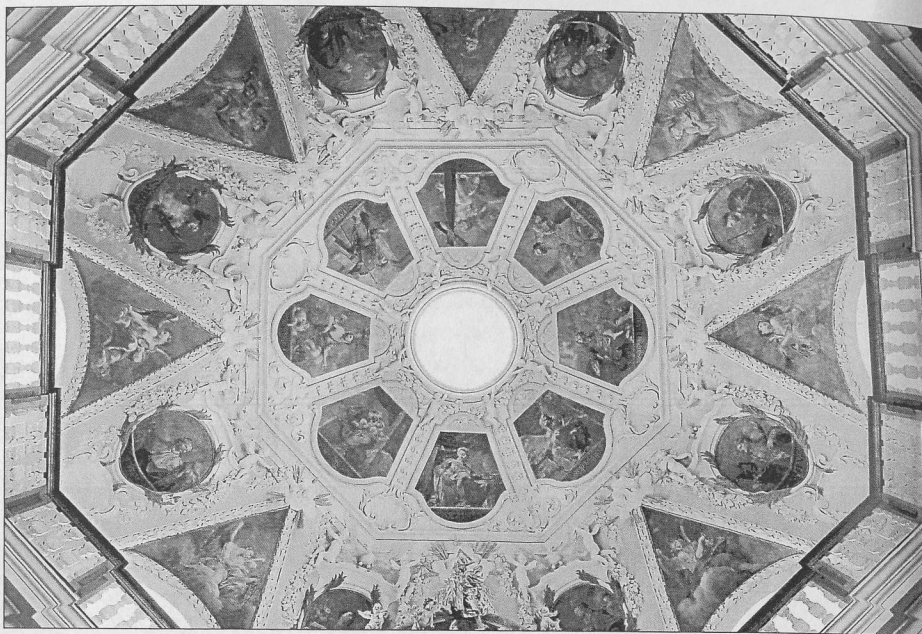
Střih na radnici, pohled na klenbu s nápisy

by budoval velký palác či městský zámek v novém stylu. Jihlavská městská architektura v první polovině 16. století spíše propojovala pozdně gotické motivy s některými dílčími prvky, jež můžeme nazvat renesančními. Toto propojování můžeme dobře vysvětlit nutností oprav a rychlých přestaveb domů poničených požáry. Klasickým architektonickým detailem městské architektury je v prvních desetiletích 16. století žebro sestavené z cihlových prefabrikátů a dlouho do konce 16. století sedlový portál a okenní ostění s pruty, jež se v pravém úhlu zalamují do okenních patek. Jihlava v tom přirozeně nebyla nějakou výjimkou. Také jinde v zaalpském prostředí vkládali místní či přicházející severoitalsí stavitelé do svých městských i zámeckých realizací jednotlivé formální motivy (případně jejich soustavy), aby zdůraznili jejich moderní hodnotu a nový životní styl. Ostatně ani ve vztahu ke klasickým teoriím obnoveného sloupového tektonického řádu v interiérech a na fasádách tomu nebylo jinak. Petr Fidler kdysi pěkně napsal, že zaalpská architektura raného novověku „nemůže být tedy renesancí – tj. obnovou mediteránního vitruvianismu, nýbrž převzetím a především adaptací kulturního importu, který našel brzy všeobecné a nadšené přijetí“.²

Kromě rekonstrukce a úprav městských domů ještě jedna skutečnost hrála v jihlavském společenském prostředí 16. století významnou roli – brzké přijetí luterství. Roku 1522 přinesl ve svých kázáních do Jihlavy toto učení Paul Speratus (1484–1551) a městská rada mu nabídla místo faráře. Přes zásah olomouckého biskupa, který jej nechal uvěznit (roku 1523 pak Spe-



Erbovní listina Ferdinanda I.,
vydaná pro Kašpara Strossa a Jakuba Dornkreila – detail, 1542



Václav Jindřich Nosek
(Nosecký), Michael
Václav
Halbax, Klenba kaple
Bolestné Panny Marie
při kostele sv. Jakuba
Většího v Jihlavě

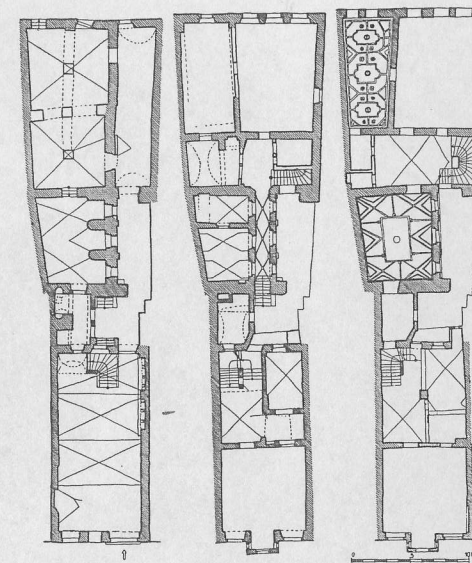


Michael Václav Halbax,
Sv. Norbert přijímající
řádové roucho, původně
kaple
Bolestné Panny Marie
při kostele sv. Jakuba
Většího v Jihlavě

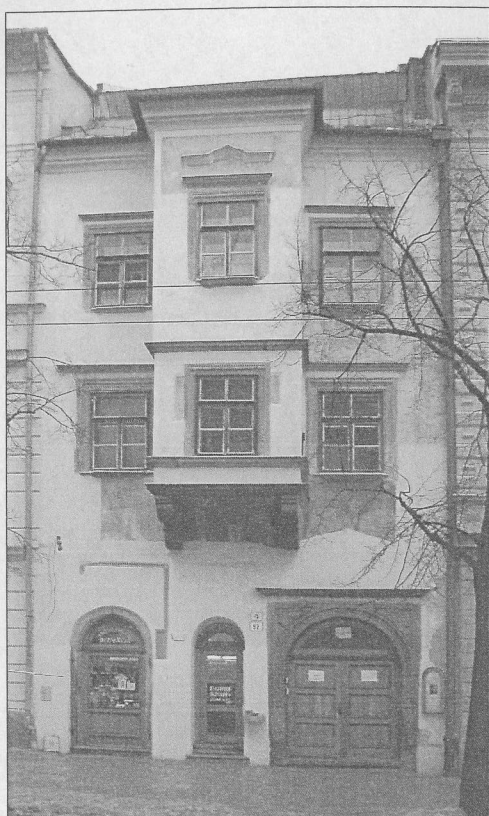
ratus uprchl k Lutherovi), se v Jihlavě luterství velmi rychle rozšířilo a město posléze zůstalo převážně protestantským až do třicetileté války. To mělo značnou důležitost pro rozvoj církevních institucí. Postiženy byly především *mendikantské řády*, neboť městská rada jim zakázala vybírat almužny. Většinu století živořily a z klášterů nakonec odešly: minoritští bratři klášter opustili již roku 1574, jejich kvardián byl vyhnán roku 1610; dominičkáni odešli roku 1604. Již předtím však oba kláštery kvůli získání potřebných financí prodávaly části svého majetku městu. Oproti klášterům byla situace farního chrámu sv. Jakuba Většího přece jen příznivější. Jak jsme již viděli, v průběhu první poloviny 16. století byl dále pozdně goticky dostavován a upravován v interiéru. V pohusitském období byl želivský majetek sekularizován a záležitosti kostela stále více podléhaly městu. Když v Jihlavě zemřel poslední želivský opat jako zdejší farář, udělil císař Maxmilián II. roku 1568 faru a patronátní právo premonstrátskému klášteru v Brně-Zábrdovicích a jeho opatu Kašparu Schönauerovi, který musel přitom slíbit, že se v chrámu budou sloužit rovněž luteránské bohoslužby. Opat poměrně záhy nechal postavit novou budovu jihlavské fary. Ta však nezůstala zachována, neboť ji za třicetileté války zničili švédští vojáci.³ Bylo by jistě zajímavé zjistit, jak asi budova vypadala, protože zábrdovický opat byl v tehdejší Brně znám jako příznivec a „znalec architektury“ a spolu s telčským majitelem a stavebníkem Zachariášem z Hradce budoval nové stavení Zemské soudnice v Brně.

Přijetí *luterství* však v Jihlavě přinášelo do jihlavského stavebního života ještě jednu, snad málo očekávanou věc. V ostatních moravských městech byli stále více přijímáni a zůstávali zde italscí kameníci, zedníci a štukatěři. Byli přirozeně katolického vyznání a usazovali se v blízkosti katolických patronů, případně řeholních institucí. Právě italscí řemeslníci byli hlavními nositeli těch forem v architektuře, které označujeme za renesanční. To však v Jihlavě nebylo zjevně tak časté. Ze jmen stavitelů působících zde v 16. století, které si Emanuel Schwab vypsál z městských knih, by pouze asi tři jména mohla svědčit o možném italském původu: mistr Jacob Castellatius de Torre ve Vlaších (1558), Thomas Vlach (1589) a Andreas Fornunzinus z Lanzady nad Comským jezerem (1593). Příznačné je však naopak zjištění Ivana Žlůvy, který upozornil na stížnost dvou italských kameníků, pracujících v Telči, že jim nebylo dovoleno usadit se v Jihlavě.⁴

Přestože zmíněné skutečnosti nebyly pro šíření nového stylu v jeho italizujících formách právě příznivé, došlo v měšťanské architektuře Jihlavy v průběhu 16. století přece jen k pozoruhodnému architektonickému vzestupu. Jistě byl podmíněn vysokou úrovní dosavadní lokální pozdně gotické produkce, jež se projevila především na postupném vybavování nové *městské radnice*. Již roku 1425 směnlo město původní radniční dům v západní části náměstí za



Schmilauerův dům, Masarykovo nám. 4 (podle V. Dražana)



Schmilauerův dům, Masarykovo nám. 4

výše postavený dům na opačné, východní straně náměstí. Zprvu byl pro potřeby města pozdně goticky upraven (tzv. severní dům), později, roku 1509, byl přikoupen vedlejší dům (tzv. prostřední dům dnešního souboru) a oba byly uvnitř propojeny. Roku 1534 však radnice vyhořela a v následujícím období byla postupně obnovována. Zřejmě ještě ve třicátých letech 16. století vznikla v patře půdorysně takřka čtvercová síň, sklenutá křížovými žebrovými klenbami do středního polygonálního pilíře. Žebra byla vytvořena z cihlových prefabrikátů. Na klenbě byly zapisovány nápisy s citáty antických mudrců a filozofů, moralizujícími texty ze Starého zákona a fragmenty citátů hebrejských a novozákonních.⁵ Takto vytvořenou síň, sloužící jako kancelář (zprvu rovněž jako poradní síň), snad můžeme datovat pomocí zachovaných vitrají s daty 1539 a 1546 (na jednom z nápisů na klenbě se navíc nachází letopočet 1545). Celá obnova byla dokončena novou fasádou domu, na níž byla roku 1558 zhotovena malba znázorňující schvalování městských práv panovníkem. Roku 1574 byl k severnímu domu ve dvoře přistavěn nový radniční sál na obdélném půdorysu; jeho stěny byly táflovány renesančním dřevěným obložením, zastropen byl dřevěným stropem. Jeho stěny původně pokrývala fresková výzdoba.⁶

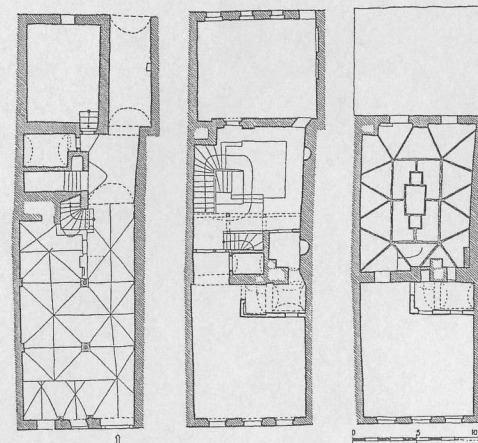
První obnovy *měšťanských domů* po požárech byly zcela zjevně vedeny snahou nejen opravit, ale též staticky zabezpečit přízemí domu. Setkáváme se proto především s novou úpravou dolní síně – mázhauzu. Původně byl plochostropý, nyní bývá sklenut na střední pilíř. Přesné dějiny postupné obnovy jednotlivých městských domů však nebyly dosud sepsány, je proto možné naznačit pouze určité etapy tohoto historického pohybu. Do padesátých let 16. století můžeme asi položit výstavbu řady dolních síní na pilířích v přízemí domů na jihlavském náměstí. Z pozdějších šedesátých let 16. století zde dodnes zůstává jeden z velmi dobře dochovaných domů, dnešní č. 4.⁷ V jeho jádru je uchován značně starý objekt (zbytky raně gotické hrotité arkády, sedilia v přízemní chodbě). Později byl jistě upraven do podoby tradičního půdorysného typu s průjezdem bez arkádového loubí, v šedesátých letech 16. století byl pak nově přestavěn na výstavný dům se zjevnou reprezentativní funkcí. Dolní síň je upravena do celé šíře objektu a je značně dlouhá, zaklenutá křížovou klenbou s hřebínky. V její zadní části vede schodiště do malé „horní síně“. Z ní se otevírají na třech stranách další obytné prostory: především plochostropá přední světnice s arkýřem na krakorcích, černá

kuchyně po straně a zadní světnice s oknem do dvora. V bývalé hospodářské části kolem dvora byl přitom vystavěn další obytný trakt, spojený s předním traktem průchozí galerií. Ve druhém patře tohoto traktu vznikly patrně soukromé prostory s pozoruhodnými štukovými klenbami. Tento jistě významný dům můžeme spojit s konkrétní osobou stavebníka – v horní části vstupního portálu (fasáda byla původně malovaná) jsou totiž umístěny dva erby, iniciály AS a datace 1568. Lze proto usuzovat, že dům vystavěný s vysokým obytným standardem patřil Augustinu Schmilauerovi ze Smilova (radnímu v letech 1556–1581).

Jihlavský halový dům

V období šedesátých až devadesátých let 16. století se v Jihlavě objevuje nový typologický prvek, s nímž se setkáváme v interiérech řady zdejších domů, totiž vysoká zaklenutá hala v patře uprostřed domu. To bylo umožněno dalším rozšířením a následnou úpravou tradiční, pozdně gotické dispozice. Domy tohoto období jsou jasněji rozděleny do tří – často symetricky seřazených – obytných traktů. V prostředním je od prvního patra umístěna vysoká prostora spojující vyšší patra; bývá osvětlena z výše střechy. V ní bylo umístěno schodiště a arkádová loggia, strop býval zaklenut bohatým klenebním obrazcem. Je přirozené, že pozoruhodnost takového řešení vždy lákala moderní badatele k objasnění, jejich interpretace se však mnohdy liší. První autoři, kteří se tématem zabývali, se domnívali, že se jedná o zvětšení dispozice původního dvouraktu o samostatně řešené schodiště v dvorní prostoře, a proto nazývali tuto část krytým vnitřním dvorem (Vlastimil Dražan, Eva Šamánková, Arnošt Kába).⁸ Vlastimil Dražan si však současně povšiml, že dvůr se zde v patře proměnil vlastně v „ústřední síň“. K podobnému pojmenování dospěl rovněž Václav Mencl, který zkoumal typologii jihlavských domů od gotiky k renesanci. Na počátek své interpretace položil tradičně postavenou malou „horní síň“ v mezipatře či prvním patře. Ta měla být nyní zvětšena a především zvýšena až do zóny střechy.⁹ Obdobný termín nalezneme rovněž v pozdější uměleckohistorické literatuře, ovšem již bez bližšího osvětlení historické typologie těchto prostor. Do řešení tohoto problému vnesl nové podněty nedávno Ivan Žlůva s označením *hala*. O patrně nejdůslednější interpretaci tohoto prostorového prvku jihlavského domu se v současnosti v rámci interdisciplinárně zkoumaného grantového projektu pokouší Milena Hauserová.¹⁰

Je třeba říci, že uvedená terminologická diskuse není nijak samoúčelná. Je totiž zřejmé, že určení adekvátního termínu nám může pomoci k přesnějšímu objasnění funkce a významu těchto prostor. Termíny jako schodišťový dvůr, vnitřní dvůr, světlík apod. se přirozeně nabízejí na první pohled. Na druhé straně v místní tradici jihlavského domu se setkáváme spíše se strukturální jednotou přední-



Masarykovo nám. 24 (podle V. Dražana)



Toskánský sloup
v domě Husova 16

ho domu než s jeho možným rozčleňováním a vydělováním schodištvé dvorany z celku (například v souvislosti s hypoteticky stanovenou funkcí předvádění soukenických nebo jiných řemeslných výrobků). Proto je termín síň nebo hala zřejmě mnohem přesnější. Ovšem také zde se setkáme s odlišným typem a funkcí. Rozdíl mezi síní a halou lze totiž pochopit zejména v rovině architektonické, případně provozně funkční. Architektonicky je síň jednotným, jednodolným či dvoudolným prostorem (ve smyslu sňový kostel, knihovni sál, koncertní sál apod.); hala je naproti tomu prostorovým celkem, v němž se spojuje několik parciálních elementů-částí do sjednocené struktury (halové trojlodí, vstupní hala; srov. též poněkud ahistoricky hala novodobého „domu v zahradě“ a tovární hala rozdělená do několika „lodí“, apod.). Uvedené příklady lze současně použít i k popisu odlišných funkcí. Rozdíl mezi oběma termíny můžeme skutečně ve stručnosti vyložit přibližně tak, že síň je jednotným prostorem se specificky danou provozní funkcí („dolní síň“ a „horní síň“ určené pro provozování řemesla nebo obchodu; „radní síň“ určená pro zasedání městské rady), zatímco hala je opět sjednoceným prostorem, ale spíše uvnitř budovy multifunkčním. V hale jihlavského domu nalezneme schodiště (nemusí být ovšem ve všech případech původní), otevřenou loggiu, reprezentativní výzdobu klenby apod. Jedná se tedy o prostorové řešení, jež může být různě využíváno.

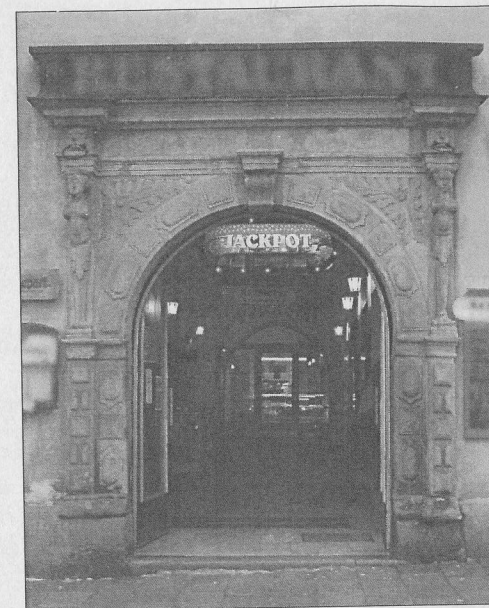
Jihlavský typ domu s halou ve středním traktu byl spojen s vyššími vrstvami městského patriciátu. Milena Hauserová prokázala, že všechny tyto domy měly právo sladovnické (zřejmě proto Emanuel Schwab rozděloval zdejší domovní typologii na Bürgerhäuser a „Meltzerhäuser“).¹¹ Snad poprvé se tento typ objevil objevil v dnes přestavěné podobě v interiéru domu č. 57 na jihlavském náměstí (dnes je spojen s vedlejším č. 58). Nejistotu ovšem způsobuje jeho původní podoba. Není totiž vyloučeno, že zde byla dříve tradiční horní síň a ta byla poté, co dům získal jihlavský cech soukeníků, zvýšena, nově zaklenuta a pokryta malbou, reprezentující nejvýznamnější cech ve městě (stalo se tak po roce 1636). Zde má ovšem pro nás i tato pozdější úprava podstatnou důležitost. Poukazuje totiž na skutečnost, že autoři přestavby ještě v pozdější době dobře chápali možnost uplatnění zjevně reprezentativní funkce halové prostory.

Klasickým projevem obdobné roviny reprezentace, ovšem tentokrát z renesančního období, tj. z šedesátých let 16. století, byla přestavba domu na Komenského ulici č. 10. Zde byla od prvního patra až nad úroveň střechy vybudována hala na čtvercovém půdorysu. Je sklenuta osmidílnou klenbou, s obvodovými zdmi spojená lunetami. V jejím horním patře je otevřená loggia na archaicky opracovaných sloupcích. Klenba je vymalována kvalitní manýristickou malbou s citátem biblického žalmu a datem 1577. Jiné datum na portálu ke schodišti označuje letopočtem 1566 patrně počátek celkové obnovy domu. K tomuto typu lze přiřadit další podobné halové prostory na čtvercovém půdorysu v domech stavěných ještě v devadesátých letech 16. století (na Husově ul. č. 9, 10, 12). V dalších domech z téhož období nalezneme zřejmou prostorovou variabilitu, spojenou s různými podobami zaklenutí. Halu vystavěnou na půdorysu podélně položeného čtyřúhelníka nalezneme na hlavním náměstí č. 24. V interiéru je dům, datovaný značkou objednavatele k roku 1591, značně reprezentativně vybaven.

Má velkou dolní síň sklenutou na dva toskánské sloupy a v patře halu se zrcadlovou klenbou s lunetami a s pozoruhodně utvářeným schodištěm. Odlišný typ, na půdorysu příčně položeného obdélníka, posléze tvoří zejména dva zajímavé příklady domů. Na náměstí č. 58 (dnes spojený s bývalým domem soukenického cechu) je hala s bohatou klenbou (klenutou do hřebínků) z konce 16. století. Jedním z pozoruhodných prostorů, dosvědčujících invenci Jihlavských i kameníků má nakonec dům U Matky Boží č. 28. Bohatě utvářená valená klenba s lunetami je pokryta žebrovými hřebínky a nadto je proražena horními světlíky. Ve výsledném prostorovém pojetí můžeme sledovat určitý typ manýrismu doby kolem roku 1600.¹²

Při zkoumání jihlavských domů tohoto období je možné se vrátit k jedné z interpretací, že by halová dispozice mohla nahradit původní horní síň. V místním prostředí si však lze povšimnout, že horní síň se mohla v domech uplatnit i v této době. Pěkným příkladem je přestavba nárožního domu č. 8 na náměstí. Zřejmě v poslední čtvrtině 16. století došlo k modernizaci původního pozdně gotického dvou a půltraktu. Poměrně velká dolní síň byla sklenuta do toskánského sloupu a z ní vystupující schodiště ústilo do horní síně na čtvercovém půdorysu. Pozoruhodná je nejen velikost horní síně, ale též její bohatě tvarované, centralizované zaklenutí do hřebínků. Je zjevné, že tu šlo o funkčně odlišné prostorové pojetí interiéru, než tomu bylo u halových domů, a že určitá tradice vnitřního uspořádání domu zůstávala zachována i v době, kdy byly uváděny na svět prostorové inovace jihlavských hal.

Badatelská nejednota ovšem nevládne jenom v terminologii, ale také při hledání původu těchto prostorových inovací. Možné vzory jsou vyhledávány především v jižních oblastech rakouských či severoitalských, jindy je zdůrazňována místní originalita jihlavských hal. Se zajímavým návrhem přišel nedávno Ivan Žlůva, když poukázal spíše na paralely jihlavské dispozice ve slezských městech a na starší obdobná řešení ve Zhořelci. Toto vysvětlení nemusí být vůbec nepravděpodobné: protestantská Jihlava zjevně udržovala styky s dalšími protestantskými oblastmi, převážně německými. Ostatně také Václav Mencl v pozdně gotickém období zdejší výstavby již dříve upozornil na momenty poměrně silně spojené se severským prostředím. Naproti tomu posledně jmenované výzkumy Mileny Hauserové se spíše přiklánějí k hledání paralel v severoitalském a rakouském prostředí.¹³ Milena Hauserová také pěkně řekla, že tato inovace „přinesla do struktury domu nové prostorové a výtvarné možnosti“. Lze proto asi dobře předpokládat, že rozšíření tohoto domovního typu vzešlo především od stavebníka; v budoucím výzkumu tedy půjde asi zejména o zjišťování přesnější časové následnosti domů.

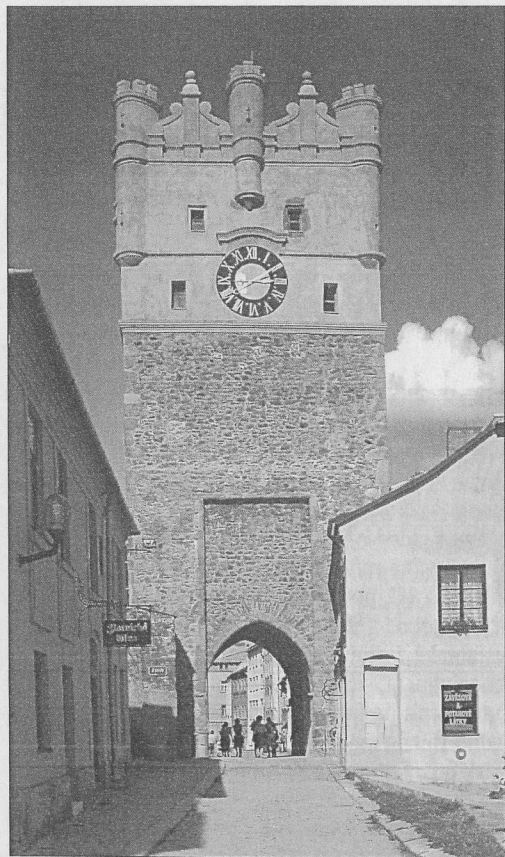


Portál, Masarykovo nám. 41

Můžeme se však již dnes pokusit o objasnění nové typologie jihlavských domů z duchovně-historického hlediska? Přestože neznáme všechny stavebníky, lze předpokládat, že podobné domy asi nebyly řemeslnými dílnami ani „prodejními stánky“, ale stávaly se zejména centry nově se rozvíjejícího dálkového obchodu. Právě zde předpokládáme onu vysokou míru reprezentace, kdy hala v prvním patře přestává být „horní síní“ spojovanou zejména s řemeslnou prací a mění se v multifunkční prostor spojený se společenskou a stavovskou reprezentací významných obchodníků.¹⁴

Toskánské sloupy a sgrafita

Když hledal Emanuel Schwab, jeden ze zakladatelů uměleckohistorického zkoumání Jihlavy nejcharakterističtější motiv jihlavské renesance, spatřoval jej v *toskánském sloupu*, do něhož byly nově klenuty přízemní síně jihlavských domů. Tento motiv nás přenáší ke zkou-



Brána Matky Boží

mání kamenické práce druhé poloviny 16. století. S pilíři dolních síní se setkáváme především v domech na hlavním náměstí. Roku 1551 zde požár zničil velkou část domů a poté byla zahájena jejich úprava. Zvláště důležitým prostorem zde byly dolní světnice, a tak – pokud to jejich rozloha vyžadovala – byly nově sklenuty do polygonálních pilířů (například náměstí č. 20, 25, 32, 40, 44; Komenského č. 20 apod.). Zdá se, že se nejednalo o ryzí inovaci. Naopak je možné, že některé tyto pilíře jsou o něco staršího data. Teprve další výzkum by měl objasnit, z jaké doby jednotlivé klenby skutečně pocházejí. Nevíme-li mnoho o vztahu kamenické práce mezi první a druhou polovinou 16. století, totéž platí i při zkoumání jejího rozšíření do sklonku 16. století. Jeden z mála příkladů, pilíř, který vznikl nikoli kamenickou prací, ale vyzděním, ukazuje, že používání pilířů přecházelo až do sklonku století (náměstí č. 45). V každém případě byla práce s kamennými pilíři do značné míry spíše tradičně orientovaná. Jejich způsob opracování je charakteristický jednoduchým, v podstatě geometrickým tvarem. Stejný způsob se ostatně uplatňuje rovněž na drobnějších pracích sloupkových arkád v interiérech, které často prozra-



Sgrafito na domě v ulici Matky Boží 23

zují snad vědomě archaizující styl místních kamenických dílen. V některých jihlavských domech se však v interiérech objevují více italizující toskánské sloupy (například náměstí č. 8, 24; Husova ul. č. 16, apod.). V městských domech je jich zachováno méně a snad proto bývají datovány spíše do úzkého časového horizontu devadesátých let 16. století. Nelze však říci, že pouze módně střídají starší pilíře. Zajímavým příkladem souběžného použití obou kamenických prvků je totiž dům na náměstí č. 50. Jeho dolní dvoulodní síň je sklenuta do dvou pilířů, zatímco další síň v zadním traktu za schodištěm je na půdorysu čtverce a sklenutá na toskánský sloup. Zdá se tedy, že se nějakou dobu vedle sebe objevovaly dva typy práce: jedna pokračovala v tradiční kamenické stereotomii a udržovala v ní místní pozdně gotickou tradici, druhá přitakala raně novověké tektonice a spíše preferovala určité individuálně funkční řešení. Pokud bychom posléze měli hledat původ oněch toskánských sloupů, snad nechybíme, budeme-li je spojit se znalostí manýristických kompendií a vzorníků (klasický kupříkladu knihy Sebastiana Serlia, známé nejen díky rozšíření prostřednictvím grafických listů, ale patrně též z předáváníi kresebných předloh).

S podobným oddělením individuálně renesančního a spíše typizovaného projevu se setkáváme též u zachovaných *portálů*. Je jich poměrně málo, což svědčí o pozdějších častých přestavbách exteriérů i interiéřů. Jeden z nejzajímavějších zdejších renesančních portálů najdeme v interiéru: je datován rokem 1566 (Komenského ul. 10) a pozoruhodný svou čistou tektonickou formou s využitím toskánských pilastrů. Naproti tomu z osmdesátých až devadesátých let 16. století máme zachováno několik vstupních portálů, zjevně z téže dílny. Mají takřka shodný tvar: jejich vstup je půlkruhový s volutovým klenákem na vrcholu, ve cviklech jsou plošně vyřezané palmety se stylizovanými rozetami uprostřed, v architrávu je se vstupem spojena rovná římsa na volutových konzolách. Jeden z těchto portálů je datován nápisem a jménem stavebníka, jihlavského patricije a pozdějšího radního (Girzik Pable, 1593).¹⁵

Nejzajímavějším uměleckým dílem, které na uvedený styl kameníků navazuje, však je nesporně portál tzv. „Panského domu“ na náměstí č. 41 (v 18. století sídlo krajského úřadu). Zatímco jeho základ s palmetami ve cviklech odpovídá zmíněné kamenické dílně devadesátých let, pozoruhodné je zejména bosování oblouku vchodu a plasticky ztvárněné hermovky na bocích s hlavami lvů pod římsou. Toto zajímavé dílo patří k nejvýraznějším pracím jihlavského a vůbec moravského *manýrismu* v oblasti portálové architektury. I když můžeme také zde předpokládat působení grafických vzorníků (zejména z publikací Jana Vredemana de Vries), je jisté, že jeho anonymní tvůrce patřil v našem prostředí mezi významné kameníky.¹⁶

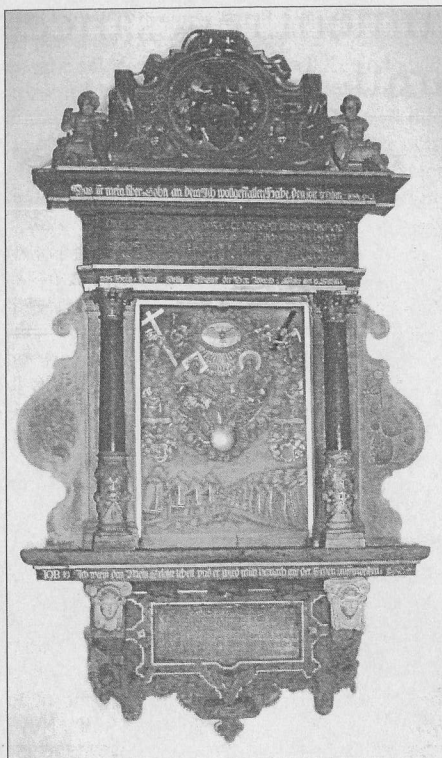
Jestliže kamenická práce renesančního a manýristického období není příliš početná, ještě méně je zachováno *fasád a průčelí* jihlavských staveb z této doby. Z roku 1564 pochází nástavba horního patra městské brány Matky Boží. Její atikové završení je lemováno štíhlými motivy válcových arkýřů a odpovídá některým severomoravským pracím téže doby. Renesanční jsou přirozeně skutečné arkýře v nárožích městských domů. Zaujmu zejména svým urbanistickým postavením, neboť na každé straně lemují významné ulice ústící do hlavního náměstí (č. 7 a 8, případně 47 a 50). Václav Mencl svého času upozornil, že motiv nárožních arkýřů má původ v severské zámecké architektuře. Zmenšením základního vzoru a jeho převzetím do městské architektury došlo k určitému zušlechtnění nejen jednotlivých domů, ale celého urbanistického konceptu nově upravovaného náměstí.

„Existuje ještě jiný druh malby“, napsal Giorgio Vasari roku 1550 ve svých slavných životopisech italských umělců. Myslel tím na *malbu sgrafitovou*, která se po svých italských začátcích velmi brzy prosazovala od čtyřicátých let 16. století i ve střední Evropě. V Jihlavě bylo zjevně využíváno zvláště kombinace sgrafita s malbou podobně jako na nejstarších malovaných fasádách v Telči a ve Slavonicích. Jihlavské práce v tomto odvětví byly ovšem ve své době proslulé. Víme o nezachované malbě se sgrafitem na radnici z roku 1559, existují zprávy o malířské dílně z Jihlavy, která pracovala též pro Jindřichův Hradec. V současnosti jsou dochovány pouze nepatrné zlomky výzdoby, jež v 16. století utvářela většinu jihlavských fasád. Tyto zlomky dokládají hlavní druhy sgrafitové a fasádové výzdoby: a) iluzivní bosáž – malované barevné diamantování na soklu arkýře, případně pokrytí fasády iluzí bosovaných kvádrů a kamenů; b) malovaná architektonická teorie na průčelích – patrná zejména na náměstí č. 40, kde jsou pozdně gotická ostění doplňována malovanými toskánskými sloupy s akantovými hlavicemi, tvarovanými nadokenními římsami a rostlinným ornamentálním dekorem; c) figurální malba a sgrafito s historickými a moralizujícími ikonografiemi (například ulice Matky Boží 23 či později malovaná fasáda domu do Znojenské ulice č. 2 – z doby po roku 1609).¹⁷ Dnes jsou to již jedině pozůstatky, které umožňují alespoň malou představu o původní podobě jihlavských fasád na počátku 17. století.

32. Výtvarné umění renesance a manýrismu

Označujeme-li umění 16. a počátku 17. století v Jihlavě jako umění renesance, pak používáme tento pojem ve velmi volném smyslu, jako označení celé kulturní epochy. Skutečná renesance jako obnova antických kulturních ideálů spojených s novým uměleckým výrazem a literárním humanismem probíhala pouze v Itálii a ani její ozvěny ve středoevropské kultuře a umění přelomu 15. a 16. století, spojované s humanistickým okruhem podunajských měst (u nás především Olomouce), do obchodnické Jihlavy nedolehly. O něco věcnější je pojem manýrismus v tom smyslu, že může také označovat slohové formy, jež se šířily z Itálie v průběhu 16. století prostřednictvím grafických listů, ilustrovaných knih či putujících severoitalských kameníků, stavitelů a štukatérů. Pro charakter městské umělecké kultury je ale v této době rozhodující, že Jihlava byla už po roce 1522 prvním moravským městem, kde se prosadila luterská reformace. Přes odpor královské vrchnosti byla až do pobělohorské rekatolizace v zásadě městem luterským. Minoritský a dominikánský klášter pouze přežívaly a ztratily úplně své místo v komunálním životě. Faru u Sv. Jakuba Většího získal sice v roce 1589 premonstrátský klášter z Prahy-Strahova, zdá se však, že kostel sloužil bohoslužbám luterské obce i nadále, až do zákazu nekatolických vyznání.

Obecně platí, že luteráni měli ke starším uměleckým dílům, tvořícím vybavení kostelů, spíše tolerantní vztah, rozhodně se u nich nesetkáváme s ikonoklastickým ničením obrazů. Lze dokonce říci, že „starý“ vzhled kostelů považovali za vhodné vyjádření skutečnosti, že luterské vyznání není nějakou neprověřenou novinkou, ale je to „stará a dobrá víra“. Nové obrazy a sochy však nevznikaly ve službách luterského vyznání příliš často a jen ve specifických situacích.¹⁸ Potlačení ekonomické i společenské role církevních institucí v městském životě Jihlavy ovšem zároveň poskytlo větší prostor profesním korporacím (cechům) i umělecké reprezentaci jednotlivých patricijských rodin. Zásadní zvrát v kvantitativním poměru mezi sekulárními a sakrálními uměleckými díly ve srovnání s předchozí gotickou etapou je tedy především důsledkem nové konfesijní situace. Velmi důležitou změnou, plynoucí z přijetí reformace, se stává radikální proměna memoriální kultury. Ztrácí se totiž její náboženský základ, který ve středověku spočíval ve víře v úlohu přímlyvných modliteb pozůstalých ve prospěch zesnulých, jejichž duše přebývají v očistci. Vzpomínka na ctnostný život, případně připomínka slavných činů zemřelého, již není tak mocnou hybnou silou, aby si vyžádala velké finanční a kulturní náklady. Pozdně renesanční *epitafy* významných rodin nepochybně byly ve Sv. Jakubu Větším původně početné – nezapomínejme ale, že pokud obsahovaly ikonografii nebo nápisy nevhodné pro rekatolizovaný chrám, byly jistě v 17. století nemilosrdně odstraňovány. Dnes je zastupuje jen několik málo příkladů, nejkvalitněji v interiéru dochovaný reliéfní obraz Nejsvětější Trojice s klečícími členy početné rodiny, připomínající radního Augustina Schmilauera, zemřelého v roce 1581.¹⁹ Nejcenější jednotlivou památku Jihlavy doby renesance a manýrismu představuje luxusní zlatená *křtitelnice* z roku 1599. U norimberské zlatnické dílny Hanse Hirtze ji objednal první radní Jakub Seidenmälzer.²⁰ I když



Kostel sv. Jakuba Většího, Schmilauerův epitaf, 1581

se zde, neumíme však rozhodnout, kterému jménu kterou dochovanou malbu připsat, ani zda tu nepracovali ještě další mistři: tak třeba kompozice figur v klenebních polích vysoké haly domu čp. 1333 připomíná tvorbu vratislavské dílny Beinhartů.²² Jihlavští malíři také pracovali i jinde v oblasti Vysočiny a jižních Čech, například v Telči či Třeboni. Jak tomu bylo v 16. století zvykem, pracovali podle grafických předloh, zejména těch pocházejících z bohaté norimberské produkce a bez větší umělecké invence je převáděli do maleb ve stylu formálně nenáročného středoevropského manýrismu. Kromě ornamentální malované výzdoby a zbytků sgrafit dochovaných na několika fasádách jsou nejpřitažlivější figurální malby. Strop reprezentační vysoké haly domu Hieronyma Geschla čp. 1333 zdobí osm monumentálních postav hrajících andělů, dbajících výzvy biblického verše (Ž 145,2, zapsaného zde německy a očíslovaného podle Lutherovy Bible jako Ž 146), aby chválili Hospodina. Exteriérová figurální malba se nejlépe dochovala na dlouhé uliční fasádě domu čp. 266. Některý z místních malířů zde v dlouhých pásech namaloval vzájemně významově související výjevy z Nového i Starého zákona podle grafických listů populárního norimberského grafika Virgila

byla určena luterskému prostředí, neprekážela tematika její figurální výzdoby ani po rekatolizaci: sestává z novozákonních výjevů a sedmi alegorických figur ctností. Jejich volba názorně ukazuje reformační a „renesanční“ změnu v chápání náboženské tematiky, když vedle tří ctností náboženských (víra – láska – naděje) nacházíme i ctnosti humanistického ražení (uměřenost – síla – moudrost – spravedlnost). Schopnosti místních kovoličů se omezovaly jen na cínařské řemeslo. I velký zvon svatojakubského kostela, nazývaný podle donátorky Zuzana a pořízený roku 1564, dodal do Jihlavy pražský zvonář Briční z Cimperka.

Příležitost k přeměně Jihlavy v město, jehož tvář určují formy severského manýrismu, poskytly hlavně požáry z let 1523 a 1551, po nichž byla přestavěna velká část měšťanských domů. *Malované fasády a interiéry* můžeme předpokládat ve velké většině z nich, výzdoba se však dochovala – a dosud byla odkryta – jen v několika případech. Malíři nástěnných maleb musí být usazeni v místě, kde pracují, a vskutku pro 16. století známe z městských knih jihlavské malíře Jorga (Girga), Mertha Pfefferlinga z Jindřichova Hradce, Mikuláše Volského či Leopolda Österreicherera ze St. Pölten.²¹ Přišli do města za bohatými zakázkami a usadili

Solise, doplněné triumfálním průvodem. Ačkoli ten je komponován podle běžných grafických předloh, připomíná asi významnou událost, kdy do města vstoupily „velké dějiny“ při návštěvě císaře Maxmiliána II. roku 1571.²³

Velmi zajímavým pohledem do soukromí luterských, humanisticky orientovaných místních vzdělanců je *štambuch* (památník) jihlavského měšťana Jeremiase Dürbartha z doby pobytu na luterské univerzitě ve Wittenbergu v letech 1609–1610. Obrázky, jimiž mu do něj přispěli jeho přátelé ze studií, ukazují, jak se s knižní vzdělaností rozšířila i vizuální kultura a figurální malba do širších vrstev, mimo profesionální výtvarné umělce.²⁴ S ozvuky luterské humanistické učenosti se setkáváme i v nové dekoraci velké *radní síně* jihlavské radnice, pořízené v roce 1545. Namísto očekávané malířské dekorativní či figurální malby zde vidíme ozdobně zapsané citáty z Písma a z antických autorů, reprodukované též hebrejsky a řecky. Takové nahrazení obrazu nápisem je pro luterské prostředí velmi typické. Jen o rok později byl do oken radní síně osazen skleněný terč s malbou erbu Ferdinanda I. Doplnil tak dva terče s městským erbem a latinským i německým opisem luterské proklamace „Slovo Boží zůstává na věky“ z roku 1539. Snad ještě ze druhé čtvrtiny 16. století také pochází kvalitní malba Ukřížovaného na krajinném pozadí ve čtvrtém dochovaném terči.²⁵ Souborem dekorací v radnici, které bývaly nepochybně bohatší přinejmenším o textilní a truhlářské umělecké předměty, se město sice uměřeným způsobem, ale zřetelně přihlašovalo ke své luterské identitě, i když zároveň vyjadřovalo lojalitu novému habsburskému panovníkovi. Období reformace a renesance sice Jihlavu výtvarně zásadně proměnilo, nezanechalo však mimo architekturu mnoho památek.²⁶

42. Architektura

Raně novověké umění přechází z období renesancí poznamenaného 16. stoletím v následujících dvou stoletích do období baroka a pozdního baroka. V Jihlavě se tak děje zpočátku jen pozvolna a teprve ve druhé polovině 17. století se město zřetelněji proměňuje v určité centrum barokního umění. Nebylo to přitom dáno nějakým zdánlivým opožďováním, ale kulturní tradicí vyvěrající ze společenské situace ve městě. Architektonické prvky, které jsme tu našli na sklonku předchozího století, se v protestantském městě udržovaly zcela přirozeně delší dobu. Nelze je přitom jednoduše chápat jako práce, jež snad svou dobu přežily. Ostatně stejně tak grafické listy Jana Vredemana de Vries s manýristickými dekorativními detaily byly součástí šlechtických a měšťanských knihoven hluboko do 17. století. Toskánský řád, odvozený od publikací Serliových, tak typický pro jihlavské umění těsně před rokem 1600, byl rovněž v „protobarokní“ středoevropské kultuře často dále aktualizován.

K výraznější změně kulturní orientace ovšem na Moravě zprvu došlo mimo jihlavské městské prostředí. Od počátku 17. století se zde objevují nejprve sporadicky, poté častěji chrámy a memoriální stavby významných katolických rodin, které ostentativně zdůrazňují svou věrnost katolické víře a habsburskému domu zdánlivou prostotou a čistotou architektonických tvarů. Avšak ty na rozdíl od skutečně asketických staveb některých mendikantských konventů (například františkánů, kapucínů aj.) se nyní vyznačovaly nápadnou, puristicky přesnou, geometrickou tvarovou strukturou, bělostí a precizním provedením svých fasád. Barokní architektura se tak zpočátku záměrně odlišovala od rafinovanosti manýristických architektonických koncepcí a zdůrazňovala tak velkolepost prosté formy.¹

V Jihlavě se v té době ovšem stále udržuje životní standard významných obchodníků a řemeslníků, kteří žijí za sgrafitovými fasádami a štítí svých domů, obklopeni renesančním a manýristickým uměleckým řemeslem. Zdejší kláštery tehdy přirozeně vůbec nemohly usilovat o onu velkolepost prosté formy, ale spíše bez svých obyvatel chátraly a prezentovaly tak ústup ze své bývalé slávy. Rovněž na město dolehly zlé časy. Roku 1645 vtáhla do Jihlavy švédská vojska. Roku 1647 ji obléhají naopak císařská vojska a nakonec ji po boji získají do svých rukou. Na dobových grafikách jsou vidět zpustlá předměstí s příznačným popisem: „bývalé špitálské předměstí, bývalé brtnické předměstí, bývalé panenské předměstí“.²

V následujících desetiletích se ale skutečně proměňuje nejen předválečná městská kultura, ale také způsob života a prožívání světa jihlavských obyvatel. Dnes máme k dispozici mnohem více pramenů k umělecké produkci i k umělecké objednávce této doby. Můžeme se tedy více přiblížit k životu skutečných tvůrců-umělců i tvůrců „duchovních“-objednavatelů. Proto lze k poznání tohoto života volit vedle tradičních umělecko-historických přístupů i některé přístupy odlišné. Pokud hledáme způsob, jak objasnit uměleckou tvorbu barokního období v Jihlavě, mohli bychom tak učinit především sledováním *umělecké úlohy* a zkoumáním jejího zakotvení v mentalitách a civilizaci 17. a 18. století.

Pojem „barokní“ přitom neznamená v tomto smyslu nějaký statický stylově-formový pojem, ale má několik podob, které se často při vzniku uměleckých děl vcelku plynule setkávaly: od dekorativně působivé variability exteriéru fasád domů a chrámů přes spojení vysoce kvalitních

děl, která vytvářela ikonologickou, skutečně rezidenční „krásnou jednotu“, až po užitkovou dekoraci řemeslné povahy, s níž byl vyzdobován nábytek, dřevěné táfování nebo malířská výzdoba světnic a místností. K baroku však patří i barokní prostředí: nově budované opevnění měst, ale stejně tak zakládání kašen, zahrad a stromových alejí, nová poutní místa v okolní krajině a také boží muka, poklony a sochy vzniklé na objednávku zbožných věřících. Dokážeme označit to, co tyto různorodé umělecké funkce spojuje? Nad nedostatečností naší terminologické výzbroje by se zastavil jistě každý z nás tehdy, kdyby chtěl zdůraznit vizuální zajímavost barokního objektu, interiéru nebo urbanistické koncepce a přitom by váhal použít slovo dekorativní (aby snad nesklouzl a neponížil umělecké dílo do oblasti „užitého umění“). Pro normativně uvažujícího estetika je dekorace dokonce negativum. Jeden ze současných severoamerických historiků umění nás proto nabádá, abychom zkusili „nově promyslet zdánlivě jednoduchý termín *dekorace*, pokud jím budeme chtít označit onen specifický umělecký druh, s nímž se v baroku setkáváme“.³ Většinou ovšem kritikové baroka naopak onu dekorativnost ještě více zlehčují, je-li ta ostentativně předkládána divákovi: to je patrně především na vyjádřeních zdůrazňujících protireformační element v baroku. Zkusme se tedy podívat v Jihlavě na „dekoraci“ jako určitý specifický umělecký druh, spjatý s dobovým stylem, symbolikou a určitou funkcí.

Přestože nelze barok s protireformací jednoznačně spojovat, přece jen je ve střední Evropě zřejmé, že první stylové znaky, jež spojujeme s pojmem „protobarok“, se objevují jako ostentativně předkládané nové formy. Dnes takové rané formy v Jihlavě již zcela přesně neznáme, nicméně víme o nich z pramenů. Již roku 1589 získal patronátní právo ke *kostelu sv. Jakuba Většího* premonstrátský klášter na Strahově, ačkoli o ně tehdy velmi usilovala jihlavská městská rada. Zpočátku se pro farní kostel příliš asi nezměnilo, ale zejména v bělohorském období dvacátých let 17. století se aktivita nových katolických vlastníků přirozeně zvýšila. Strahovský opat Kašpar z Questenberka nechal roku 1624 přestavět budovu městské fary (ta byla později zničena švédskými vojáky) a zakoupil další domy pro ubytování duchovních (na jeho stavební aktivitu v Jihlavě upomíná i druhotně umístěný kamenný nápis s datem 1645). Roku 1625 zakoupil kardinál František z Dietrichštejna tři domy v horní části jihlavského náměstí. Kupní kvitanci získal od měšťanů Jana Schindela, Pavla Schönwicze a Jiřího Engela.⁴ Kardinál jako jeden z hlavních příslušníků katolické strany na Moravě tak získal na náměstí rozsáhlý městský pozemek. O tom, co s ním zamýšlel, se můžeme dnes již pouze dohadovat. Snad chtěl – podobně jako v Brně – vybudovat reprezentativní palác, který by ovládal centrum dosud převážně protestantského města. Bohužel o jeho vzhledu nemáme v 17. století přesnější zprávy, nicméně můžeme předpokládat, že po koupi došlo k určité stavební úpravě a propojení těchto domů do jediného kardinálského paláce. Možná kardinál z Dietrichštejna také chtěl – opět podobně jako v Brně – určitým způsobem propojit majetek svého rodu s působením řeholních kanovníků z *jezuitského řádu*. V Brně totiž ve své závěti odkázal vysokou částku k budování tzv. dietrichštejnského traktu v tamějším jezuitském klášteře. V Jihlavě mu naopak císař Ferdinand II. dal roku 1624 plnou moc, aby přenechal jezuitům celý stavební blok získaných a konfiskovaných domů v severovýchodním nároží náměstí pro nově budované klášterní budovy. Tento blok byl umístěn naproti Dietrichštejnskému paláci a je v dobových pramenech nazýván „insula“ – ostrov.⁵ Skutečně působil od počátku jako rozlehlý „ostrov“ uprostřed města: obsahoval různorodé domy, hospodářské budovy i části zahrad při městských hradbách. Jezuité celou oblast převzali do svých rukou roku 1625 a upravili stávající domy pro řádové a školské potřeby. Nejprve asi zpřístupnili nově zbudovaný kostel, vzniklý údajně ze dvou původních domů (nepotvrzená tradice tvrdí, že jeden z nich byl původně tzv. Stubickův hostinec). Byla to prostá síňová stavba krytá

dřevěným stropem Roku 1626 byl na severozápadní části „insuly“ do bývalé sýpky zabudován seminář sv. Michala pro chudé studující. O dva roky později (1628) založil Dietrichštejnův přítel, hrabě Michael Adolf z Althanu jezuitskou kolej a věnoval otcům jezuitům několik statků pro hospodářské zázemí její další existence. Kolej poté vznikla propojením řady domů stojících na náměstí vedle nově upraveného kostela. Uvnitř „insuly“ bylo dále do několika nepravidelně rozestavěných domů umístěno gymnázium. Konečně při městské hradbě tehdy stávala ulička s malými domky, sloužícími k ubytování otců jezuitů. Tak vznikla v oné „insule“ struktura základních funkcí, již jezuité chtěli udržet také později při jednání o nové výstavbě a prosazovali začlenění těchto funkcí do nově koncipovaného klášterního areálu.

Roku 1628 zakoupil v severní části Jihlavy několik domů hrabě Jan Jakub Magnis a chtěl zde vybudovat *kapucínský klášter*. Pro nedostatek finančních prostředků však došlo k určitému zdržení v jeho výstavbě. Klášter byl nakonec i s kostelem vybudován a vysvěcen roku 1632 přispěním brtnické hraběnky Blanky Polyxeny z Collalto e San Salvatore, která pro areál přikoupila ještě další domy v těsném sousedství. Klášterní chrám byl významně umělecky vybaven zejména v pozdějším 18. století, nicméně v době josefínských reform bylo roku 1787 zrušen a dnes na jeho místě nenalezneme na něj žádnou významnější památku.⁶ Toto konstatování se ostatně týká i dalších případných novostaveb. Z raně barokních stavebních forem oné doby tak nalezneme jediný pozůstatek na dnešním jihlavském náměstí: portál původního domu U zlatého lva (od roku 1793 byl název přesunut na dům sousední), nazývaného rovněž *Stará pošta*. Nevíme však zcela přesně, kdo byl jeho majitelem, když byl vystavěn dodnes viditelný bosovaný vstupní portál se lví hlavou v klenáku jako ve městě vlastně ojedinělá ukázka nové, „protobarokní“ dekorativní formy.

Z hlediska nemnohých příkladů umělecké úlohy tvoří okruh objednavatelů jihlavského raného baroka přece jen poměrně malá vrstva z řad vysoké aristokracie na Moravě (kardinál z Dietrichštejna se stal patronem nové výstavby i na jiných místech na Moravě, hrabě z Althanu již dříve založil jezuitský klášter ve Znojmě, hrabě Magnis i hraběnka Collaltová byli spojeni rovněž s jinými protireformačními aktivitami). Do možného dalšího rozvoje nově budované jihlavské architektonické kultury však zasáhla třicetiletá válka. V jejím průběhu došlo k tak rozměrné devastaci, že po válce zůstalo ve městě jen poměrně málo obyvatel. Ti, kteří posléze přišli, se již hlásili k obnovené katolické víře a začali oživovat upadající obchod i řemesla.

Rekonstrukci svých patronátních staveb zahájili tehdy zejména *strahovští premonstráti*. Neznámý stavitel pro ně v šedesátých letech 17. století barokizoval průčelí s balkónem nad vstupem a raně barokním štítem v horní části. Tuto část ale známe dnes již pouze ze starých fotografií. Na předměstí strahovský klášter roku 1661 nově postavil ještě v protobarokních formách malý špitální kostel sv. Ducha. O nově opravovaných městských *domech* ve druhé polovině 17. století ale máme dnes stále ještě málo informací. Většinou asi šlo o nejnужnější úpravy a obnovení renesančních fasád, k nimž byly někdy připojovány raně barokní štíty. Ovšem kláštery v té době postupně získávají již znovu další podporovatele a mecenáše. Vrstva objednavatelů se přitom rozšiřuje: symboly ostentativně předkládané vizuální formy dodávají do interiérů chrámů, ale též do exteriérů měst nyní především příslušníci „nově zbohatlých“ rodů, ale též „noví“ měšťané spojení s rychle postupující katolickou protireformací.

Téměř každý, kdo se snaží vysvětlit pojem barokní kultury, se nutně musí zastavit u významu oněch ostentativně předkládaných a současně syntetických, vizuálních forem. Takřka v každé práci o barokním umění bývá proto v této souvislosti zdůrazňována zjevná divadelnost, „teatralita“, v jejímž rámci jsou představovány právě ty formální prvky, které nazýváme dnes „barokními“. Přirozeně, že i tento pojem musíme užívat značně obezřetně a nikoli

v dnešním slova smyslu. *Barokní mentality* nebyly totiž nikterak sekulární; barokní divadelnost obsahovala specifické spojení církve a státu, duchovního i světského. Pokud tedy hovoříme o divadelnosti či teatralitě v baroku, musíme připomenout, že se v tomto případě nejedná ani o předstírání či faleš (jak to svým předchůdcům vyčítali zejména pozdní osvícenci a raní liberálové na konci 18. století), avšak ani o ono pojetí hry a divadelnosti, jak je známe z 19., respektive 20. století. *Dekoratívni teatralita* v raném novověku proniká postupně všemi složkami společenského života. V Jihlavě se poprvé představí v areálu jezuitského kláštera.

Jezuité v Jihlavě: od umělecké úlohy k architektonické formě

Přes množství stavebních úprav, které v Jihlavě probíhaly po švédském obsazení města i v průběhu následujícího 18. století, jsou všechny zdejší městské práce tak trochu ve stínu jednoho velkého stavebního podniku na přelomu 17. a 18. století. Tím byla postupná výstavba komplexu budov jezuitského kláštera. Stala se natolik dominantní, že dodnes jeho (nedostavěný) komplex tvoří urbanisticky velmi podstatný prvek ve městě. Bývalý klášterní chrám svou raně barokní fasádou ovládá celou horní část jihlavského náměstí. O jeho výstavbě i významu pro dějiny barokní architektury na Moravě se v základních obrysech vědělo již dříve, nicméně teprve nedávno zveřejnila Lenka Češková ve svých dvou velkých studiích zásadně nové poznatky, objasňující vznik myšlenky postavit klášter a odhalující konkrétní autory novostavby.⁷ Současně upřesnila i jeho stavební dějiny, jež probíhaly od počátečního projekčního způsobu „kolektivního plánování“ k pozdějšímu způsobu „mnohvrstevnatého plánování“.

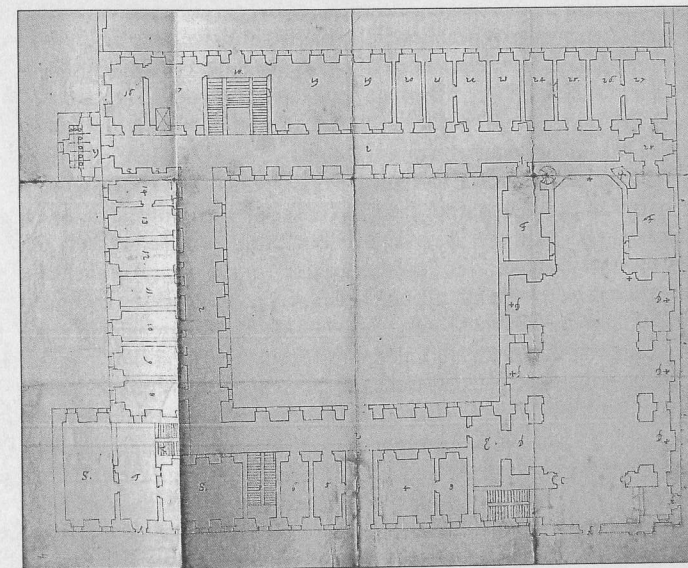
V době po skončení třicetileté války zůstávaly klášterní budovy vlastně stále v onom spíše provizorním stavu z doby prvního příchodu otců Tovaryšstva Ježíšova do Jihlavy. Není divu, že se v písemných pramenech té doby objevují věty o takřka zničeném kostele s rozpadajícím se dřevěným stropem. V průběhu sedmdesátých let 17. století však jezuité již získali významnější finanční dary, a mohli tak pomýšlet nejen na stavbu nového kostela, ale i ostatních klášterních budov. Na jejich konci bylo proto rozhodnuto o stavbě a byly zahájeny přípravy k vytvoření základní ideje klášterního a chrámového projektu.

Rád si ve svých dějinách vytvořil pozoruhodnou strategii výstavby klášterních objektů. Působili tu otcové, kteří měli praktické zkušenosti se stavbami a často i základní stavitelské školení. Ti pracovali jednak jako *delineátoři*, tj. tvůrci základního rozvržení připravované stavby a její podoby, jednak jako stavební koadjutoři a kontrolori, odpovědní za prováděné stavební podniky. Jejich rozhodnutím o umístění jednotlivých prostor v interiéru se musel při rozkreslení projektu posléze řídit zednický mistr, který stavbu prováděl. Stejně tak často navrhovali dílčí změny či korektury, a ty pak provedl zednický mistr a jeho polír. Takový způsob navrhování a realizování stavby nebyl v raném novověku nijak neobvyklý. Dnes víme z množství příkladů, že svěští objednatel z řad aristokracie také velmi často svou stavbu nejen zadávali, ale rovněž ji bedlivě sledovali až do konečného výsledku. Byli to právě oni, kdo se znalostí základů architektury definovali úvodní stavební a uměleckou úlohu a poté práci architektů kontrolovali, případně činili ještě během stavby konkrétní rozhodnutí o změnách projektu. U jezuitů byl takovým kolektivním „objednavatelem“ církevní řád obecně, zčásti i klášterní představený, ale vše se především točilo kolem osoby delineátora, jakéhosi objednavatele-mluvčího. Ten rozhodoval o staveništi a navrhoval základní rozvržení budoucího projektu, případně také najímal osobu provádějícího stavitele. Postup delineátora byl přítom diskutován a pozměňován na poradách jezuitů v místě stavby, ale též v sídle řádové

provincie. Ještě před samotnou stavbou byl nakonec výsledný projekt poslán do sídla generála řádu, do Říma, kde byla schvalována zejména půdorysná dispozice a funkční rozvržení jednotlivých místností. Tak se stalo, že si jezuité vytvořili osobitý „kolektivní způsob plánování“. Nepřesná znalost jednotlivých projekčních kroků uvnitř jezuitského řádu vedla badatele často k myšlence o existenci jakéhosi jezuitského stylu v architektuře. Ve skutečnosti byly všechny diskuse vedeny primárně nikoli o uměleckých či estetických otázkách, ale mnohem spíše o funkčně-provozním využití klášterních objektů. Jinou věcí bylo, jestliže u některých staveb se prostřednictvím výběru tvůrců objevovali stejní delineátoři, zedničtí mistři, umělci a řemeslníci. V takovém případě vznikala opravdu podobně koncipovaná umělecká díla.

Tak tomu bylo rovněž v Jihlavě. Když padlo – patrně roku 1679 – rozhodnutí o výstavbě, byla zhotovena první, kreslená *Idea novi collegii Iglaviensi*.⁸ Kdo byl jejím autorem, nevíme. Snad byla poslána ze sídla pražského provincialátu, snad byl jejím tvůrcem dokonce někdo z jihlavských jezuitů-kreslířů. Na této delineaaci byl původní síňový kostel na východě rozšířen o pravoúhlý chór se dvěma sakristiemi po stranách a bylo zde navrženo základní rozdělení kláštera na části koleje, školy, místností řeholníků, refektáře se zahradou a hospodářského dvora. Tento projekt usiloval o dosažení jasnějšího řádu v dosud nepravidelně zastavěné „insule“ jezuitů. S určitou – byť regulovanou – podobou „insuly“ však stále ještě počítal. Jezuitům ale šlo v této první etapě především o výstavbu nového chrámového presbytáře. A tak se v Jihlavě objevil jezuitský zednický mistr Matouš Knoll ze Znojma, který vyměřil stavenišť a zhotovil rozpočet na nový presbytář se dvěma sakristiemi a s kopulí nad čtvercem před závěrem.

Zdá se, že právě v tomto okamžiku začal rektor koleje Jan Albrecht pochybovat o navrhovaném stavebním postupu (či dokonce o znojenském mistrovi?) v rámci uskutečňování svých záměrů. Obrátil se proto na mnohem známějšího řádového znalce architektury a delineátora Tobiáše Geblera, působilého tehdy v Olomouci. Ten upravil projekt presbytáře (odmítl přítom kopuli) a zprostředkoval také příjezd jiného zednického mistra, který se v té



Tobiáš Gebler,
Delineace jezuitského
kláštera, podzim 1680

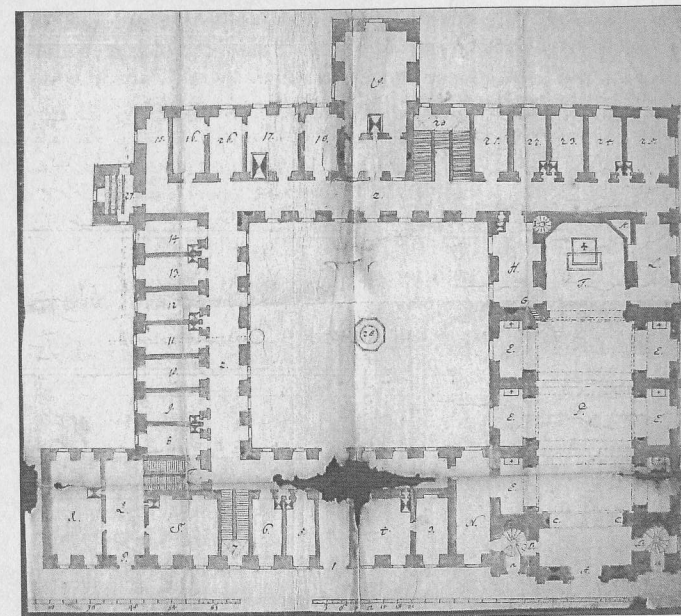
době osvědčil na stavbách opavských jezuitů: italského zedníka Jacoma (Jacopa) Braschy. S ním byla 15. května 1680 skutečně sepsána smlouva na výstavbu nového chóru se dvěma sakristiemi. Výstavba začala o něco později, 27. června, za Geblerovy přítomnosti. Do podzimu téhož roku nakonec Gebler vypracoval namísto staršího ideového projektu zcela novou vzorovou delineaci celého kláštera v Jihlavě.

Výjimečná osobnost tohoto učeného jezuita byla donedávna zcela neznámá, teprve zásluhou Lenky Češkové si dnes můžeme udělat lepší představu o jeho významu. Tobiáš Gebler se dlouhá léta pohyboval v rámci české provincie řádu všude tam, kde se nově stavělo: kreslil ideové plány-delineace, řídil práci na staveništích, jednal se zednickými mistry a dalšími řemeslníky na stavbě. Byl na počátku poslední čtvrtiny 17. století zjevně jedním z nejdůležitějších spoluvůdců určitého jednotného konceptu jezuitských klášterů a chrámů. Z hlediska jihlavského působení nás především zaujme jeho činnost v Praze na Novém Městě (chrám sv. Ignáce, stavitel Carlo Lurago), později na Moravě v Opavě (chrám sv. Jiří, stavitelé Nicolao Brascha a Jacopo Brascha) a v Olomouci. Kromě Olomouce (zde se začalo stavět až později) vykazují všechny další chrámové projekty s jihlavským půdorysem překvapivé shody. To vedlo již dříve brněnského profesora dějin umění Zdeňka Kudělku k názoru, že dvě moravské chrámové stavby jsou zpracované podle pražského vzoru a přinášejí prostorové řešení, které „stavební prostředí na Moravě dosud neznalo“.⁹ Hovořil proto o určité „luragovské dispozici“, podle jména tehdy nejvýznamnějšího architekta v Čechách. Dnešní vysvětlení této kdysi záhadné situace je naproti tomu poměrně logické: uvedená shodná řešení jsou totiž nejspíše myšlenkou významného delineačtora a stavebního znalce Tobiáše Geblera, který se mohl pražským prostředím přirozeně inspirovat.

Na podzim roku 1680 se ještě stavěl chrámový presbytář a u jihlavských jezuitů současně probíhaly již „konzultace“ a jednání nad novým Geblerovým projektem celého kláštera. Domácí příslušníci řádu navrhovali do plánu některé provozní změny a své návrhy poslal i pražský provinciál. Diskuse poté vedla k vypracování *závěrečného prováděcího plánu*, který nakreslil již sám zednický mistr Jacomo Brascha, a ten byl nakonec poslán řádovému vedení do Říma. Když Lenka Češková srovnávala oba plány (Geblerův a Braschův), povšimla si, že se od sebe liší vlastně jen tam, kde si změny přáli jihlavští jezuité. Definitivní plán tak vznikl skutečně „kolektivním plánováním“, na němž se podílel delineačtor Gebler základní ideou, jihlavští řeholníci konkrétními úpravami projektu a zednický mistr vypracováním prováděcího plánu i s nárysem fasád. K některým změnám oproti Geblerovu původnímu řešení došlo v těch částech, jež nebyly na základě plánu později stavěny (refektář, školy). To znamená, že jediné změny oproti Geblerovu řešení provedl vlastně Jacomo Brascha ve dvou místech: a) boční kaple chrámu nebyly průchozí tak, jak tomu bylo na původním projektu – naopak byly od sebe oddělené s oltářním obrazem na východě a se zpodobnění v každé z nich; b) byla vynechána „kaple mrtvých“ po levé straně chrámu a měla být nyní umístěna na jiné místo, do podzemní krypty chrámu.

Nová smlouva byla sepsána 3. května 1681 a Brascha se v ní zavazuje zbořit celý dosud stojící kostel a část koleje k němu přiléhající a připojit k již stojícímu presbytáři novou loď s bočními kaplemi. Hrubá stavba chrámu byla poté vyzdvížena do roku 1686. Ve smlouvě bylo ale zdůrazněno, že Brascha je odpovědný pouze za zednickou práci. Proto se na stavbě podíleli i další spolupracovníci. Kamenickou práci prováděl jeho bratr, kameník Agostino Brascha, štukatéřské práce na fasádě Giovanni Battista Brentani (roku 1688 pracoval za 220 zlatých) a štuky v interiéru Pietro Antonio Carove (roku 1689 obdržel za svou práci 300 zlatých).¹⁰ Oproti zachovanému projektu nalezneme na jihlavském průčelí především skutečně zvýrazněnou štukatérskou složku. Zatímco základní tvar chrámové fasády je odvo-

Jacopo Brascha, Projekt novostavby jezuitského kláštera, po 1680



zen od fasády opavského chrámu, který na základě Geblerovy delineace projektoval nejstarší z italských sourozenců Nicolao Brascha (jeho mladší bratr, jihlavský Jacomo mu tehdy pomáhal), její detail je mnohem více zdůrazňován dekorativními prostředky.

Tato skutečnost vede k tomu, že fasáda chrámu jihlavských jezuitů proměňuje tektonický řád architektury do *dekorativně vizuální podoby*. Proti puristické čistotě a zářivé bělobě protobarokních a raně barokních fasád kostelů, reprezentujících obnovený katolicismus na počátku 17. století, případně proti kubizující jasnosti zámeckých a palácových fasád nových feudálů na ostatní Moravě, se ve druhé polovině 17. století skutečně severoitalská umělecká kultura mnohem častěji odívá do pestrobarevného šatu působivé vizuální zajímavosti, rozmanitosti a výrazné barevnosti užívaných architektonických forem. Pozoruhodným detailem na fasádě je v této souvislosti v Jihlavě motiv okna se zalomenou, obhajující nadokenní římsou. Tato forma na původním projektu není a zjevně byla tedy použita teprve na doporučení Tobiáše Geblera. S podobným motivem se ve střední Evropě setkáváme zejména v raně barokních projektech Giovanni Battisty Pieroniho. Jeho uplatnění v Jihlavě se zdá být poněkud archaické, ale zřejmě souvisí se skutečností, že podobné formy okenních záklenků byly použity při dostavbě chóru olomouckého dómu ještě po polovině 17. století; Gebler v té době v Olomouci byl a chór viděl ještě při výstavbě. Jeho jihlavské použití lze odvodit z hlediska jeho zvýšeného významu jako ostentativní a teatrální „vznešené formy“. Již při začátku budování jihlavského chrámu totiž Tobiáš Gebler vyžadoval užít na fasádě okno s balkónem, odkud by mohla veřejnost na náměstí slyšet zpěv při slavnostech konaných u čestného mariánského sloupu, jehož realizace se tehdy již připravovala.

Roku 1689 se v jezuitském kostele konala první mše, nicméně brzy poté došlo k události pro zednického mistra nepříjemné. Jak bylo řečeno, součástí Geblerova prvního projektu bylo umístění zvláštní „kaple mrtvých“ pro veřejnost mezi chrámem a kolejí. Protože kolej se ještě

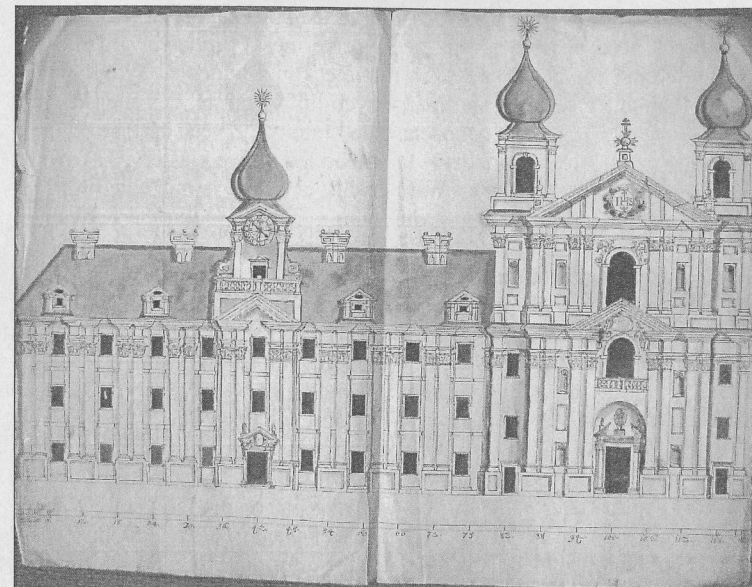
nestavěla, bylo v novém projektu rozhodnuto, že tato kaple „zur Andacht des Volkes“ vznikne v podzemní rozlehlé kryptě a tak se také dělo. Její klenba se však roku 1689 zřítíla a musela být rekonstruována na náklady zednického mistra. K myšlence vystavět veřejnou kapli se ale jezuité již nevrátili a rovněž „selhavší“ Jacomo Brascha není poté v dalších jihlavských pramenech zmiňován. Na Moravě v téže době sice ještě dokončil stavbu františkánského kláštera v Moravské Třebové, ale později je svou prací doložen mimo Moravu ve slezském prostředí.

V dalších stavbách se v Jihlavě nějaký čas nepokračovalo. Teprve roku 1699 položil základní kámen k výstavbě koleje směrem do náměstí nový rektor Jan Miller, rovněž znalec architektury a sám zdatný delineační křídlo a část na něj navazujícího křídla severního. Ve stejné době, tedy v letech 1703–1705, byl ke konci tohoto křídla stavěn nový seminář sv. Michala. Teprve potom byla dokončována celá kolej. Roku 1708 byla omítnuta vstupní fasáda a v letech 1710–1715 zcela ukončeno severní křídlo (1718 interiéry). Podkladem pro architektonické utváření kolejní fasády se stal původní plán Jacoma Braschy. Projekt vychází ve svém řešení fasádové struktury z dědictví planimetrismu pražského stavitele Carlo Luraga (určitý vztah nalezneme zejména k fasádě pražského Klementina). Takové řešení bylo jistě prováděno v intencích Tobiáše Geblera, který v Praze působil a Luragovu architekturu dobře znal. Při realizaci projektu však došlo k drobným úpravám ve střední části, směřujícím již k modernějšímu řešení. Samotné rozhodnutí o pokračování stavby podle upraveného projektu dal přirozeně rektor koleje, sám zkušený a diletaující stavebník. Otázkou však je, kdo toto řešení nakonec se změnami prováděl.

Stylový planimetrismus, který byl v Jihlavě původně projektován, se ve druhé polovině 17. století projevoval ve střední Evropě poměrně hodně na fasádách světských i klášterních staveb. Obecné rozšíření tohoto stylu bylo dáno též tím, že období přelomu šedesátých a sedmdesátých let 17. století představuje na Moravě výraznou stavitelskou aktivitu velkých klášterů, ale též obrát v mecenášské aktivitě širších vrstev šlechty. Na přelomu 17. a 18. století však tento styl působil zjevně poněkud archaicky. V Jihlavě si to tvůrce výsledné realizace dobře uvědomoval. Tak se stalo, že výsledné provedení fasády ve své vstupní části upravuje raně barokní planimetrismus do poněkud modernější tektonické barokní struktury. Kdo tedy mohl být novým projektantem, který fasádu koleje zmodernizoval? Lenka Češková navrhla jméno Francesco Bonanome.¹¹ Tento italský zedník se objevil původně v Braschově stavební družině jako jeho zástupce a políř a v Jihlavě se oženil a zůstal. Roku 1696 je v pramenech zmiňován jako městský stavitel a stejně je zaznamenán při svém úmrtí roku 1732. Taková hypotéza je uměleckohistoricky nesmírně zajímavá. Na jedné straně bychom se tak setkali s určitou kontinuitou severoitalské práce v pravděpodobné linii Brascha-Bonanome (učitel a jeho žák); na druhé straně se právě v Jihlavě kolem roku 1700 objevuje na několika stavbách výrazně modernější, barokní stavitelství. To přitom jednak navazuje na starší architektonické dědictví, ale současně se podstatně odlišuje od ostatní městské a okolní stavitelské produkce. Za dnešního stavu vědomostí bychom snad mohli představitel modernějšího proudu skutečně hledat v bývalém spolupracovníku severoitalského zednického mistra.

Musela opět uplynout další dlouhá doba, než byla v letech 1720–1727 vybudována definitivní školní budova jezuitského gymnázia – *Athaeneum*. Stavěla se již zcela samostatně, bez ohledu na původní jezuitské delineační. Její vznik byl spojen s velkorysým finančním darem jihlavských bratří Davida a Christiana von Steinů. Gymnázium je napojeno na chór jezuitského kostela, nicméně neuzavírá již celý areál tak, jak Gebler původně plánoval. Stylově zaujme poněkud méně proporční portál s datem ukončení stavby a s erbem stavebníků, zejména však členění fasády plošnými okenními šambránami, což vcelku odpovídá dobové-

Jacopo
Brascha, Nárys
jezuitského
kláštera,
po 1680



mu architektonickému trendu druhého desetiletí 18. století. Tvůrcem této části byl Tomáš Schopper, zednický mistr z Německého (Havlíčkov) Brodu. Schopper je zaznamenán jako vlastník domu v Brodě v letech 1704–1735, zemřel kolem roku 1742.¹² Pracoval zejména ve svém bydlišti, ale také na dalších stavbách na Vysočině a zdá se, že v tomto regionu dosáhl určité proslulosti. Díky ní mu pravděpodobně dali jezuité přednost před jinými místními zednickými mistry. Asi rovněž on dal nakonec roku 1725 definitivní podobu také jezuitskému chrámu. Jeho věže byly opatřeny barokními báními, s nimiž je vidět na dobových vedutách 18. století. Dějiny jezuitských staveb tak končí ukázkou barokního vícevrstevnatého plánování, během něhož se původní idea po zvolna proměňuje a modernizuje.

Místa soukromé a veřejné zbožnosti

Doba barokní se nám v současnosti přibližuje zejména monumentálními a dekorativně bohatými stavbami. Barok ve městě a na venkově byl však stylem, který dodával nový vzhled krajinnému urbanismu i lidské paměti a soukromé zbožnosti. S barokním uměním se v okolí města setkáváme v podobě božích muk, zastavení, poklon, křížů či jednotlivých soch, objednaných v měšťanských sochařských dílnách obcemi i jednotlivci. Tato díla se stávají jakousi venkovskou pamětí: jsou stavěna na exponovaných místech jako komemorativní památky na události každodenního života šťastné i tragické, upomínky na přírodní jevy či v kolektivní paměti uchovávané „záračné“ události apod. V blízkosti Jihlavy, v Plandrech, vybudoval jihlavský obchodník Josef Ignác Zebo von Breitenau před rokem 1739 poutní areál zasvěcený sv. Janu Nepomuckému. Přirozeně, že podobné „monumenty“ (tj. díla, jež nás upomínají na nějakou skutečnost duchovní povahy) bychom našli také ve městech. V průběhu moder-

nizace se však právě ony z měst často vytrácejí. Stejně tak se již jen z písemně podávaných vzpomínek něco dovíme o tom, že život ve městě protkávaly různé slavnosti, propojující složku veřejné zbožnosti se složkou uměleckou a hudební. Tyto slavnosti byly kolektivně prožívány – ať již většinou shromážděných lidí ve městě, či v menším množství příslušníky určité skupiny, cechu nebo náboženského bratrstva. Z větší části se pojily s obnoveným katolictvím a často je tak organizovala fara nebo jednotlivé kláštery. Takové památky se nám ale přes hráz časů přece jen uchovávají častěji, případně je můžeme určitým způsobem rekonstruovat. Je přirozené, že prostřednictvím veřejně i soukromě uctívaných uměleckých děl bylo možné zvyšovat také přitažlivost některých církevních míst. Toho si byly nepochybně vědomy i jihlavské kláštery a jejich správcové. Na přelomu 17. a 18. století se tak setkáme s několika nově budovanými místy jihlavské paměti a zbožnosti.

Zdá se, že prvním ze zdejších řádů, který chtěl spojit soukromou zbožnost se svým veřejným posláním, byli minorité. Roku 1686 generální kapitula řádu schválila jihlavským minoritům úmysl zřídit v klášteře *komůrku na památku sv. Bonaventury*. V klášterní tradici bylo totiž udáváno, že roku 1256 se světec při cestě do Čech zastavil v Jihlavě a v minoritském klášteře přespál.¹³ Přirozeně nebylo možné zjistit původní místo dormitáře nebo nejstarší klášterní části, lze však předpokládat, že komůrka v prvním patře kláštera (později byla vedlejší místnost označována jako „archiv“) byla podobně jako jiné memoriální cely či jizby vybavena kultovními předměty, jež měly upomínat na sv. Bonaventuru jako jednoho z nejstarších příslušníků řádu. O původním vzhledu místnosti nejsme informováni, nicméně určitou proslulost si místo asi v Jihlavě skutečně získalo. V kronice minoritů se píše, že během svátku sv. Bonaventury navštěvovala posvátné místo hojně jihlavská veřejnost. Již roku 1719 byla potom místnost přestavěna na kapli s větším oknem a interiérovou obrazovou výzdobou.

V téže době uvažovali jezuité o výstavbě *kaple mrtvých* jako součásti nového chrámového projektu. Jeden z nedatovaných a anonymních plánů, který můžeme s určitostí spojit s počátky barokní novostavby, počítal s poměrně rozlehlou kaplí na čtvercovém půdorysu mezi chrámem a budoucí kolejí. Jak bylo již zmíněno, roku 1682 se ale začala budovat nová kaple v chrámovém podzemí. Protože směrem k východu se terén svažoval, bylo nutno budovaný chór a část kostela postavit na vysoké základy, a tím se objevila možnost zabudování „dolní“ kaple do chrámového interiéru. Při té příležitosti bylo v písemném vyjádření zdůrazněno, že kaple je určena pro „zbožnost lidu“. Tento plán nakonec nevyšel, nicméně jezuité měli ještě jednu možnost, jak organizovat pro jihlavskou veřejnost slavnosti a průvody. Již roku 1680 je doložena zmínka o projektu stavby *čestného mariánského sloupu* před chrámovou fasádou jezuitského kláštera. Tomu se částečně podívala i sama fasáda, neboť se počítalo s vizuálním a akustickým propojením náměstí a ústředního balkonového okna při slavnostech. Po sporech mezi městem a jezuiti (kdy si obě strany činily nárok na symbolické vlastnictví čestného sloupu) byla roku 1686 zahájena jeho výstavba a do roku 1689 ji prováděli Jacomo Brascha (zednické práce) a Agostino Brascha (kamenické práce). Ještě roku 1692 doplnila sloup sochařská výzdoba Antonio Laghiho (více v následující kapitole).

Nejvýznamnějším zdejším poutním místem se však stala *kaple Bolestné Panny Marie*, přistavěná na polygonálním půdorysu k severní straně farního chrámu.¹⁴ Byla určena pro gotickou sochu Piety ze 14. století, původně umístěnou v minoritském klášteře. Z dnes již neznámých důvodů však byla od minoritů odstraněna – zjevně se tak stalo v době, kdy minorité byli vypuzeni z Jihlavy a klášterní budovy byly pronajaty městu. Po skončení třicetileté války se nalézala v dřevěné kapli na starém jihlavském hřbitově. Kolem roku 1670 se objevily zvěsti o zázracích, které se kolem ní udály, a po roce 1692 ji začala veřejnost stále více uctívat. Zdá

se však, že teprve pořádání slavností s poutním charakterem u minoritů a jezuitů podnítilo strahovské premonstráty jako správce jihlavské fary k myšlence vybudovat při farním kostele pro sochu poutní kapli. Iniciátorem vzniku nového poutního místa byl premonstrát Frídriř Heilmann (na faře 1694–1702) – při zázračné soše nejprve organizoval bratrstvo Bolestné Panny Marie a poté požádal olomouckou konzistoř o svolení postavit novou kapli. Na její realizaci přispěl darem bývalý jihlavský měšťan Jacob Heinrich Kielmann, ale též strahovský opat. Kaple byla vybudována v letech 1701–1703 a v dalším období byla dále v interiéru upravována. Stylově se zařazuje do skupin centrálních kaplí na polygonálním půdorysu, v exteriéru je členěna vysokými pilastry s úseky kladí a portály s roztrženým frontonem. To vše jsou poněkud obecné stylové charakteristiky, které stavbu nemohou přesněji autorsky určit. Emanuel Schwab ji považoval za dílo severoitalských zedníků. Není jasné, zda šlo o jeho hypotetickou domněnku či o dílčí údaj vyčtený z archivních pramenů. Raně barokní charakter celku i jednotlivých architektonických článků by tomuto údaji nijak neodporoval. V souvislosti s tím, co jsme říkali o stavbě koleje jihlavských jezuitů, by však zajímavou možnost autorského připsání nabízel dosud málo známý zednický mistr Francesco Bonanome.

Roku 1723 si nakonec vybudovali své poutní místo také dominikáni. K chóru klášterního kostela přistavěli *loretánskou chýši s kaplí* a s malbami Václava Noseckého. Kolem kaple vznikl ambit se třemi oválnými kaplemi v nároží. Do celého areálu se vstupovalo jednak z chrámového presbytáře a kláštera, veřejnost pak z ulice (v ní byl vybudován nový portál).¹⁵ Loretánská chýše ani celý areál dnes neexistují, takže je můžeme sledovat pouze na základě zachovaného půdorysu. Zajímavý údaj zde však nabízí skutečnost, že mecenášem založení byl David von Stein, spolufinancující současně stavbu jezuitského gymnázia. V této souvislosti se nabízí otázka, zda snad pro dominikány zpočátku nestavěl stejný autor jako pro jezuiti, tedy Tomáš Schopper. Za dnešního stavu vědomostí však taková hypotéza nemůže být zodpovězena. Záhy pro dominikány pracoval již domácí zednický mistr Pavel Lojda (Loyda).

Roku 1724 uzavřeli dobu budování jihlavských poutních kaplí opět minorité ve svém klášterním chrámu. V rámci úprav a čištění chrámu, prováděných zde ve dvacátých letech 18. století, byla upravena dosavadní kaple sv. Václava při severozápadní části trojlodí. Byla nyní nově zasvěcena *Panně Marii Pomocné* a vybavena výrazně protimorovou symbolikou. V pozdně gotickém prostoru je bohatá především výzdoba oltářního retabula: volutový oltářní rám je vyplněn plastickými akanty, do rámu byla umístěna kopie obrazu Panny Marie pasovské, zhotovená zřejmě jihlavským malířem Josefem Pistauerem. Celá úprava se týkala vlastně pouze sochařské, malířské a dekorátérské práce (viz v následující kapitole); pro dějiny architektury měly mnohem větší význam až minoritské přestavby v následujícím období.



Kaple Bolestné Panny Marie při farním kostele

Minorité – od barokní dekorace k novému symbolickému celku

Z barokního období dějin minoritského kláštera máme zachovány poměrně bohaté analistické zprávy. Z nich lze vyčíst, že minoritům nešlo o nějakou významnější stavební aktivitu, ale spíše o dekorativní vybavení interiéru. Dne 12. srpna roku 1685 byla uzavřena smlouva se zednickým mistrem Jacomo Braschou o opravě a novém vybělení chrámového interiéru (včetně dvou kaplí, před síně a odstranění starého kůru). Práce skončily během jednoho roku a zřejmě s sebou nenesly nijak zásadní změny vnějšího vzhledu stavby. Kontrakt byl totiž sepsán na sumu 80 zlatých, což je na nějaké podstatnější úpravy značně nízká suma.¹⁶ Stavitelovým úkolem tedy asi byla skutečně jen nejnútnejší oprava a vyčištění interiéru. V následujících letech se drobné úpravy prováděly v klášteře takřka každý rok (nový vstup k dormitářům, nová okna v refektáři apod.). Roku 1722 byla v kostele vybourána původních gotická okna a nahrazena moderními, barokními (jménem neuvedený zedník dostal za práci 190 zlatých), v letech 1723 až 1725 se stavělo další klášterní patro „v horním ambitu proti předměstí“, poté pokračovaly práce na horních patrech dalších klášterních budov, ale zřejmě velmi pomalu (z roku 1750 máme totiž v „domácí kronice“ zachování zprávy, že tehdy byly dokončeny ty práce, které byly zahájeny již roku 1725). Tato etapa více méně dílčích úprav zejména v interiérech mohla být ale uzavřena již rokem 1732, kdy byl za duchovního minoritského představeného P. Gabriela Polzera v chóru postaven nový, asi nepřilíživě velký hlavní oltář s malbou na dřevěné desce.

V té době ovšem tu již působil jako „definitor perpetuus“ a kvardián Silvestr Clement, zřejmě hlavní duše a organizátor následujících úprav a dostavby klášterních budov. Patřil zjevně k nejvzdělanějším jihlavským mužům té doby vůbec. Začínal jako profesor teologie ve Vídni, poté přešel do jihlavského kláštera a založil tu roku 1732 rukopisnou *Domácí kroniku jihlavských minoritů*, kterou vedl s přesnou pravidelností.¹⁷ Klášterní knihovně nakonec odkázal též svou sbírku knih, především kázání. Pracoval zde s menšími přestávkami do roku 1745. Byl zřejmě mužem nejen velmi vzdělaným, ale rovněž se značným kulturním rozhledem. Zejména v této etapě totiž jihlavský klášterní kostel získal velmi kvalitní umělecké vybavení. Je ovšem jasné, že kvardián by tyto proměny sám nemohl provést, musel se opírat o finanční dary. Proto bylo pro něj jistě vítanou pomocí, že další proměny *interiéru* finančně zajišťoval jeden z nejvýznamnějších jihlavských měšťanů a obchodníků Josef Ignác Zebo von Breitenau. Ten finančně podpořil výstavbu tří oltářů a kazatelny kolem příčné lodi: sv. Kříže, sv. Antonína Padovánského a sv. Františka z Assisi. Všechna tato díla vznikla roku 1735. Jeden z prvních dějepisců umění na Moravě Jan Petr Cerroni uvádí jako autora kazatelny a oltáře sv. Kříže Jana Jiřího Schaubergera, původně vídeňského sochaře, pracujícího v Olomouci a Brně. Oba další oltáře jsou s tímto umělcem spojovány tradičně teprve pozdější literaturou, nicméně jejich současný vznik odpovídá stylově jednotě celé výzdoby. Původní boční vstup do kostela byl tehdy opatřen dnes neexistující malbou nad průčelím.

Další stavební práce se týkaly různých úprav kláštera a kostela. Letopočet 1736 dává hlavní portál do nově upraveného gotického refektáře a konventu (je umístěn po straně, mimo hlavní osu budovy), roku 1738 byla v horním patře vybudována klášterní knihovna. Roku 1740 je opět zmiňována finanční pomoc Josefa Ignáce Zeba: pozdně gotický chór byl rozdělen na spodní sakristii a horní chórovou oratoř a depozitář se vstupem do konventu. Současně byla opravena věž a nově položena chrámová střecha. Proměna pozdně gotického chóru s sebou zcela logicky přinesla další významné umělecké téma: výstavbu a zhotovení nového *hlavního oltáře*. Za několik let, roku 1743, byla skutečně sepsána smlouva s brněn-

ským sochařem Janem Jiřím Schaubergerem na zhotovení velkého sochařského oltáře s malbou brněnského malíře Jana Jiřího Etgense. Schauberger je ve smlouvě odpovědný též za projekt a výstavbu oltářní architektury „v dobrém vkusu“. O rok později však Schauberger v Brně zemřel a sochařskou práci nakonec provedl jeho švagr, olomoucký sochař Ondřej Zahner. S ním byly všechny práce roku 1745 také skutečně vyúčtovány.¹⁸

Tvůrce úprav u minoritů, kvardián Silvestr Clement, se již nedožil jejich dokončení v padesátých letech 18. století. Roku 1751 skončila stavba konventních budov sjednocením všech jeho částí. Zřejmě tehdy se nakonec upravovala hlavní fasáda konventu. Ke střední části vnější zdi byl přizděn ústřední rizalit, členící typicky barokním způsobem dlouhé průčelí budovy do tří plánů, v jeho ose byl zřízen menší vstupní portál. Roku 1756 byl v interiéru kostela přistaven k severní stěně lodi varhanní kůr a nově vybudováno vnější průčelí do ulice, částečně překrývající sousední domy. *Průčelí* je třípodlažní, ukončené štítem s ústřední nikou. Jednotlivá podlaží od sebe oddělují mohutné římsy, štít je se spodní částí spojen volutami. Vstupní fasáda má v každém podlaží niky se sochařskou výzdobou: sv. František z Assisi, sv. Antonín Paduánský – sv. Řehoř, sv. Augustin – Panna Maria ve vrcholu štítu. Setkání minoritských bratří a církevních otců na fasádě je výmluvné. Propojuje se zde starobylost chrámového interiéru s moderní podobou nedávno dostavěného konventu jako sídla knihovny a vědění. Není proto vyloučeno, že za ikonografickou podobou průčelí stála určitá idea kvardiána Clementa. Architektonicky je fasáda utvářena poměrně tradičně (převyššené spodní okno dokonce zalomením nadokenní římsy připomene balkónové okno jezuitského chrámu). Výrazná je ovšem štuková výzdoba portálu a fasády, jež měla určitý ohlas také na pozdější domovní fasády ve městě. Zdá se, že na průčelí se významnou měrou podílel právě sochař, jihlavský měšťan Václav Kovanda. V pramenech neuváděný zednický mistr použil ve svém projektu tektonický stavební řád a pokryl jej ve spolupráci se sochařem bohatou dekorací. Barokní dějiny minoritského kláštera se v této chvíli uzavřely – teprve vstupní fasáda ale dodává dekorativním úpravám v interiéru konečný významový smysl. Dodnes tak můžeme v průběhu postupné výstavby kláštera sledovat cestu od modernizace dekorativního interiéru k symbolickému zdůraznění kostela a kláštera jako náboženského a duchovně vzdělávacího centra.



Fasáda minoritského chrámu

Jihlavské domy a architekti

Barokní stylová dekorace se přirozeně nevyhnula ani měšťanským domům. A ještě více: stala se podstatnou součástí jejich obnovy ve druhé polovině 18. století. Je ovšem třeba říci, že uměleckohistorický výzkum jihlavských barokních fasád stojí dnes stále jen na počátku. Městský dům a jeho fasáda nám dnes ale především připomenou, že ve středoevropském prostředí existovalo vlastně několik barokních stylů, rozvrstvených podobně jako tehdejší společenská struktura. Umělecká úloha barokního díla se v nejvyšším „patře“ společností vyznačovala zdůrazněním jeho reprezentativní a memoriální funkce. Tu spatřujeme v tom okamžiku, kdy vzniká nová stavba významného kláštera jako budovaného „chrámu Šalamounova“, nové aristokratické rezidence jako symbolické „zahrady Apollonovy“, poutního místa spojeného s kolektivním prožíváním zázraků apod. Takový způsob reprezentace souvisí zcela jistě s tehdejší prožíváním urbanistického rozměru v 17. a 18. století. Představa prostoru je spojována s ceremoniálním pohybem v rezidenčním či poutním areálu, užívá záračný (thaumaturgické) účinek architektury a jejich částí při velkých slavnostech a vyjadřuje prostorovou ideu, jež na nás – moderní pozorovatele – často ještě dnes tak výrazně působí. Město a měšťské domy jsou na tom ovšem poněkud odlišně. Tvoří totiž hlavní část té kultury, kterou můžeme nazvat „středostavovskou“. Brněnský historik Josef Válka pro ni razí francouzský termín *art moyen* (prostřední umění, umění uprostřed), který znamená především kulturu mezi „vysokým“, akademickým, uměleckohistoricky zkoumaným „uměním“ a stavební či řemeslnou produkcí spojovanou s termíny populární, zlidovělý, „lidový“, apod. Právě výzkum tohoto fenoménu nebyl dosud podniknut v širším měřítku. Často je tato umělecká kultura srovnávána s vysokou, hledají se určité spoje mezi nimi, ohlasy, vlivy apod. Přitom právě jihlavské měšťanské prostředí by mohlo dát jejímu výzkumu důležité umělecké a teoretické podněty.

Kdo byl stavitelem a tvůrcem dekorace měšťských domů v Jihlavě? Stejně jako bylo stavovsky rozdělené barokní umění jako celek, byla do značné míry rozdělena i měšťská projekční a stavební produkce. Při jejím zkoumání ve městech první poloviny 18. století si lze povšimnout tří základních kategorií budov, odlišujících se typem vlastnictví a také způsobem nájímání architektů a stavitelských družin. V Jihlavě to jsou především budovy klášterů, jež mají vlastní správu a nepatří do přímé sféry vlivu města. K nim lze přidat domy zapsané do zemských desek: zde byl jediný takový – Dietrichštejnský palác na náměstí. Při stavbě těchto budov se mnohdy setkáme s architektury a staviteli z prostředí mimo město. Jejich vlastníci se nemusí ohlížet na místní cechovní tradici a přijímají do služeb vlastní architektky nebo stavitele, kteří osvědčili řemeslné a umělecké znalosti na jiných místech ve střední Evropě. Druhou skupinu tvořily domy tzv. šosovní, tj. většinou šlechtické či vrchnostenské, jež ovšem podléhají měšťské dani; v jihlavském urbáři z roku 1726 jich najdeme osm. Z významnějších vlastníků sídlili v Jihlavě především šlechtici a majitelé blízkých statků: Odkolkové, později svobodní páni Burckhardt von Klee (majitelé Batelova) či hraběcí rodina Pachtů z Rájova (majitelé Štříteže). Také oni si mohli najít projektanta činného na jejich doměně, nicméně ten se již musel podvolit cechovnímu zřízení a alespoň na čas pracovat v souladu s cechovním pořádkem. Daleko největší část budov ovšem v Jihlavě tvořily měšťanské domy. Ty byly takřka pod přímým dohledem měšťské rady a cechu. Stavěli je místní zedníci a tesařští mistři podle svých modelů a kreseb, předkládaných komisionálnímu zkoumání. V návrzích přitom používali často podobných, v lokálním prostředí „komisionálně“ sjednocených stylových forem.

První skupině autorů a jejich stavbám jsme se věnovali především v řádcích o stavební aktivitě jezuitů. Patří sem přirozeně také práce stavěné na objednávku strahovských premon-

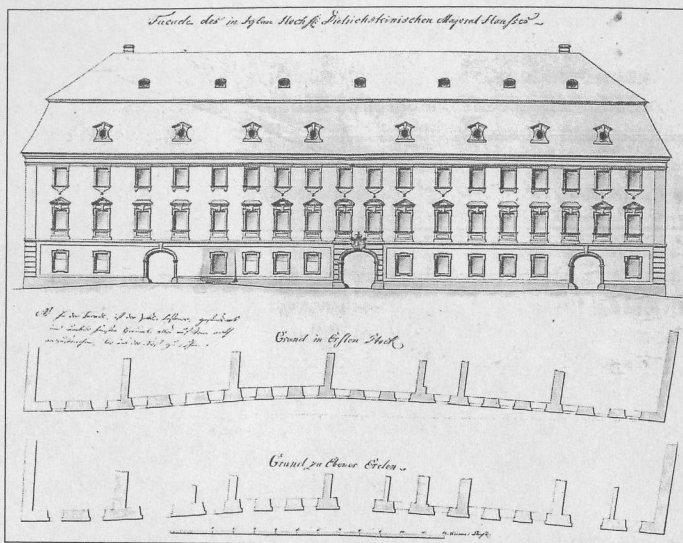
strátů, případně zčásti i minoritů a dominikánů. Jejich stavby byly projektovány staviteli, kteří sem k objednavatelům přijížděli z jiného prostředí za konkrétní zakázkou. Nenesou v sobě stylovou a dekoratérskou kulturu města; naopak přinášejí do něj mnohdy dosud neznámé architektonické formy. Na počátku této *stylově „mimojihlavské“ architektury* se setkáváme se středoevropským planimetrismem druhé poloviny 17. století. Klasickým prvkem tohoto stylu se stala zprvu fasáda síťovitě protkaná systémem vertikálních pilastrů a horizontálních říms, podvlékaných pod tyto pilastry. K tomu byl připojován typický motiv raně barokní architektury ve střední Evropě: vysoký pilastr s úsekem architrávu a vlysu. Spolu s tím bývají okna nejvyššího patra vložena do zóny, která by v klasické architektonické teorii měla obsahovat rozvinutý horizontální architráv. Odtud potom vyplývá, že pilastry a okenní osy jsou využívány pro opakované řazení vertikál k sobě. Tento prvek byl typický zejména pro práci záalpských stavitelů pracujících ve Vídni (srov. architekturu tzv. Praemerova období) i v ostatní střední Evropě. Obdobný systém je velmi dobře uplatněn na fasádě jezuitské koleje a rozpoznatelný rovněž na vnějším členění kaple Bolesné Panny Marie při farním kostele. Určitou pozoruhodností v Jihlavě ovšem bylo, že tento (do značné míry) konzervativní motiv převzali do svého formového repertoáru rovněž místní stavitelé a setkáme se s ním ještě na stavbách budovaných mnohem později, na přelomu 18. a 19. století.

Na přelomu 17. a 18. století došlo k výstavbě *konventu dominikánů* (data 1691 a 1692 na ostěních portálů). Přesnější údaje o jeho výstavbě nejsou známy, nicméně zahradní trakt v sobě uplatňuje motiv převýšeného a oválnými okny osvětleného vnitřního půltraktu. Na vnější straně je potom fasáda členěna plastickými lizénovými rámy. Kdo byl stavitelem této části, to dosud nevíme. Jistě však někdo se zkušeností s podobným řešením brněnských dominikánů z doby přibližně stejné.¹⁹ Je tedy možné, že dominikáni předložili svému – dosud neznámému staviteli – určité modelové řešení a on je musel respektovat.

Před polovinou 18. století se v Jihlavě objevuje stavitel Wolfgang Filser (1744), který se tu snad také vyučil. Mimo Jihlavu projektoval především stavbu farního chrámu a přestavbu zámku v Batelově pro Jana Kryštofa Burckhardta z Klee, který od roku 1735 ve městě vlastnil též jeden z domů na náměstí. Filser se tedy mohl podílet na možné úpravě onoho domu (ta však již neexistuje). Stavitel tehdy pracoval často s jednoduchým členěním pomocí plasticky ztvárněných pilastrů a lizénových ráků na fasádě; podílel se na stavebních zakázkách zejména v Pelhřimově ještě v šedesátých letech 18. století.

Nejvýznamnějším domem, zapsaným do zemských desek, byl ovšem přirozeně *Dietrichštejnský majorátní dům*. Bohužel o jeho osudech nic nevíme až do roku 1785. Tehdy vytvořil projekt na jeho přestavbu dietrichštejnský inženýr z Mikulova, Jan Karel Hromádka (činný 1767–1805). Sjednotil dlouhé domovní průčelí fasádou do tří částí (s odpovídajícími třemi vjezdy do tří původních domů). Pozoruhodné na projektu fasády přitom byly zejména nadokenní římsy prvního patra a čabrakový motiv pod okny horního patra; ty představovaly rokokově klasicistní formy, odlišující se od tehdejší jihlavské měšťské architektury. Zajímavý je v této souvislosti rovněž vlastnoruční architektův přípis, že fasáda má být provedena v „barvě kamene“ (Steinfarbe). I to asi dosti podstatně odlišovalo palác od ostatních příkladů malovaných a štukových fasád.²⁰ Je přitom zajímavé, že některé formální motivy Hromádkova paláce nalezneme i později na těch jihlavských budovách, v nichž se začíná prosazovat obrát od dekorativních barokních prvků k „josefínskému“ barokně klasicizujícímu pojetí.

Z budov, které vlastnili strahovští *premonstráti*, je pozoruhodná zejména budova vinného šenků na ulici U mincovny (č. 9). O tom, kdy byla upravena její fasáda, nevíme. V každém případě v motivu „perspektivních“ nadokenních říms nalezneme architektonický prvek



Jan Karel Hromádka,
Dietrichštejnský palác,
návrh fasády, 1785

podunajského, resp. brněnského prostředí první čtvrtiny 18. století. Tento motiv je však na fasádě použit poněkud schematicky a pochází tedy zřejmě z pozdějšího období. Pokud je správné dosud běžné datování přestavby až do sedmdesátých a osmdesátých let 18. století, bylo by možné uvažovat jako o jeho autorovi rovněž o Janu Karlu Hromádkovi. Ten totiž ve stejné době použil podobného, ovšem plasticky výraznějšího, motivu pro Dietrichštejn při přestavbě nově sjednocené fasády Paláce šlechticů v Brně.

V těchto stavebních dílech jsme mohli sledovat převážně architektonické formy a motivy, které byly do Jihlavy vnášeny zvenčí. Většina jihlavských domů však vznikala podle projektu a prací *místních zednických mistrů*. Emanuel Schwab při charakteristice městského domu v Jihlavě uvedl mezi základními inovacemi, důležitými pro jeho rozvoj, na prvním místě především všeobecný kulturní vývoj a růst obyvatelstva. Znamenalo to zejména zacelení ran po třicetileté válce výstavbou v předměstí. Urbář z roku 1726 zaznamenává celkem 15 nových domů postavených v letech 1691–1716 na Brtnickém předměstí, 22 nových domů z let 1692–1718 na předměstí Matky Boží a 9 nových domů na jiných místech před městem. Je zjevné, že to znamenalo značný nárůst stavitelského řemesla ve městě. Schwab z předpokládaných dalších vlivů postavil na důležité místo dohled městské rady.²¹ Zdá se, že takový dohled byl známý již z dřívějších dob, s obdobnou skutečností bychom se zřejmě setkali již v době renesančního 16. století. V poznámce na okraji plánu pro dominikány od Pavla Loydy je rovněž uvedeno komisionální projednání projektu. Tato tradice projednávání projektů nakonec v Jihlavě přetrvávala vlastně až do moderní doby v první polovině 20. století. Je však skutečností, že ke zřetelnému sjednocení stavební produkce a ke snaze o určitou uniformitu dekorace dochází v oblasti městského stavitelství zejména v období pozdního baroka a rokoka na přelomu 18. a 19. století. V této souvislosti bychom mohli následovně uvažovat o třech důležitých faktorech, s nimiž se v jihlavském stavitelství barokní doby setkáváme.

a) Základním faktorem byla přirozeně především existence cechu. Roku 1662 se místní kameníci a zedníci sdružili do jediného cechu. Přesnější doklady o jeho existenci však – na

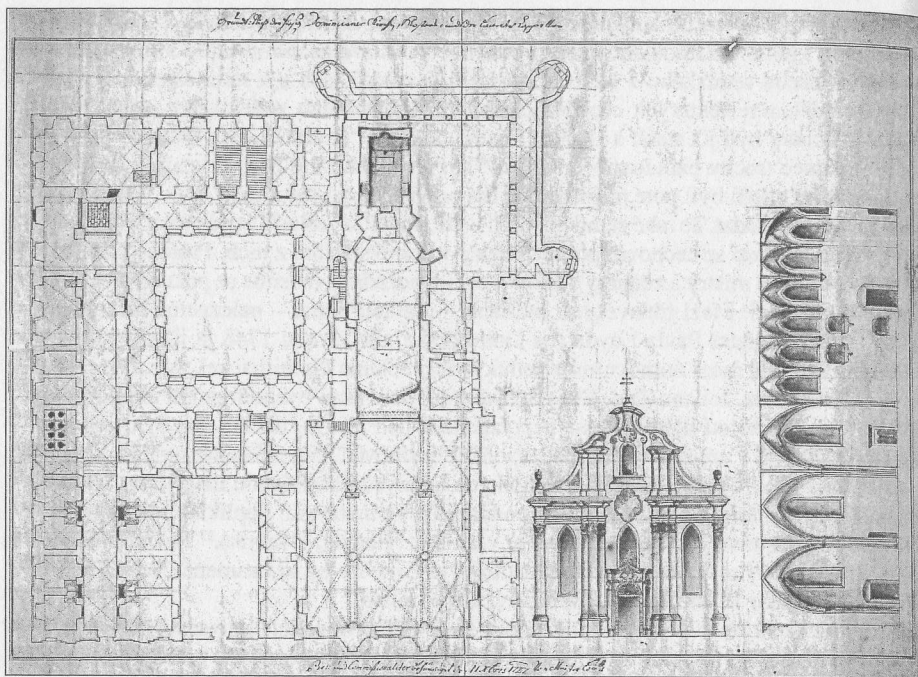
rozdí od významného cechu soukenického – dosud nemáme. Jistě zednický cech vlastnil svou cechovní knihu. Šťastnou shodou okolností se v Jihlavě zachoval alespoň opis knihy mistrovského cechu tesařského z let 1682–1850.²² Tesařský cech byl totiž založen zřejmě částečným vydělením některých cechovních mistrů z původního zednického cechu. Jeho prvními cechmistry byli již starší a zkušenější mistři: „starším“ se stal Lorenz Sokop (mistrem již 1658), zatímco trochu paradoxně „mladším“ byl tehdy Mathias Schnecken (mistrem od 1657). Jednotliví mistři byli poté přijímáni takřka pravidelně po jednom až dvou letech. Lze tedy zjevně předpokládat, že také zednický cech vedl „starší“ a „mladší“ cechmistra a že s největší pravděpodobností se cechovní porady konaly v domě staršího z nich. Protože podobný seznam pro zednické mistry a zedníky v Jihlavě dosud neznáme, musíme se pokusit o určitou možnou rekonstrukci. Mezi jihlavskými měšťany – majiteli domů – nalezneme roku 1726 pouze zednického mistra Pavla Loydu (na Dolní české ulici); roku 1748 je již příslušníků stavitelského řemesla mezi domovními vlastníky více: Johann Gschirhacker, Anna Rosenkrantz, Gottfried Lojda, Johann Zigl, Elias Schweitris. Mezi nimi bychom mohli alespoň pro první polovinu 18. století hledat jména nejvýznamnějších mistrů. Kolik však bylo zednických mistrů v Jihlavě v určitém období? Alespoň dílčí odpověď nám může dát suplika, kterou v červenci roku 1717 odeslala skupina zednických tovaryšů jihlavskému magistrátu. Žádali jej tenkrát (ovšem marně) o osvobození od poddanských povinností. Supliku podepsalo celkem 17 zednických tovaryšů (jedno jméno je však mezi podpisy dvakrát).²³ Pokud předpokládáme, že zednický mistr měl průměrně tři tovaryše, mohlo by to znamenat, že v Jihlavě pracovalo na počátku 18. století ve stavebnictví až pět mistrů.

b) Druhým důležitým faktorem je skutečnost, že se v Jihlavě velmi často setkáváme s praxí zděděného a pokračujícího zednického řemesla. V průběhu 18. století zde pracují postupně příslušníci stále stejných zednických rodin. Při vědomí předběžnosti našich výsledků (jež budou v budoucnu jistě korigovány a upřesněny) zmiňme alespoň následující posloupnosti:

Johann Gschirhacker (1714, 1715) – Johann Gschirhacker (1748) – Johann Schirhacker (1760);
Paul Loyda (1716, 1727) – Martin Loida (1733) – Gottfried Loida (1745, 1748);
Martin Rosenkrantz (1731) – Anna Rosenkrantz, Maurerin (1748);
Mathes Mitzke /Mathias Miksche/ (1733, 1734) – Anton Mitschke (1771, 1773);
Augustín Aygel (1736) – Wenzl Eigl (1766).

Odtud bychom snad mohli vysvětlit, jak bylo možné, že docházelo k vytváření podobných fasád přes delší časová období a ke zjevnému udržování starší dekorátérské tradice. Asi právě v takovém prostředí, kde je tradice a určitá stylová jednota v městském prostředí vyžadována, se setkáváme dokonce s ženou na zednickém místě. Anna Rosenkrantz byla vdova po zednickém mistru a vedla určitý čas podnik se zedníky a štukatéry. Oproti první polovině 18. století se počet jmen dalších zedníků a zednických mistrů zvyšuje zvláště v sedmdesátých a osmdesátých letech 18. století. Zdá se, že to mělo jistou paralelu ke značnému počtu přestaveb městských domů a k výraznějším stavebním úpravám jihlavských fasád zejména na sklonku století. Bohužel v pramenech zmiňovaná jména představují pro nás často pouze *jména*: nejsme s nimi totiž (až na výjimky) dosud schopni spojit nějakou konkrétní stavbu.

c) Při pohledu na architekturu starších jihlavských domů si dobře uvědomíme jednu skutečnost. V době barokní byly v interiérech spíše jen dílčím způsobem upravovány nebo částečně přestavovány. Netýkalo se to nějakých větších zásahů do interiérových prostorů. Takové úpravy jsou doloženy například na domě č. 58 na jihlavském náměstí. Jeho hala se schodištěm je zaklenuta síťovou klenbou na hřebínkách a uprostřed ní je nápis, dokládající renovaci domu roku 1746 a 1748. Tyto renovace však základní prostorovou dispozici



Pavel Loyda, Projekt pro dominikánský klášter, 1727

ponechaly beze větších změn. Jak můžeme současně usuzovat z dochovaných městských ikonografií, také většina domů na náměstí měla poměrně dlouho do druhé poloviny 18. století vzhled renesančních či raně barokních staveb se štítů ve své horní části.

Modernizační zásahy se tak z valné většiny týkaly zejména provedení nové fasády domů. I zde však působila silná městská tradice. Řada domovních fasád doby barokní byla tehdy upravena poměrně jednoduchým způsobem: starší ostění oken bylo obohaceno o nové nadokenní římsy a nad vchodem, případně mezi okenními osami byly namísto starších sgrafit malovány nástěnné malby. Z archivních pramenů víme, že jeden z nejzaměstnanějších jihlavských malířů první čtvrtiny 18. století, Václav Nosek, namaloval řadu takových fasád a ještě později ve třicátých letech 18. století víme o podobných malbách malíře Karla Františka Töppera. Před polovinou a zejména kolem poloviny 18. století se však začíná formální struktura některých domovních fasád měnit: jsou obohacovány o plasticky tvarované nadokenní římsy a získávají v nadokenní zóně štukovou výzdobu. Tento architektonický detail postupně stále převažuje a fasády jihlavských domů doby pozdně barokní se vyznačují velmi silným rokokově dekorativním akcentem, který často pouze zakrývá základní tektonickou strukturu architektonického členění. Na konci 18. století se však štukový ornament téměř osamostatňuje jako svébytný architektonický prvek. Na přelomu 18. a 19. století pak dochází k poslední významnější změně: domy jsou zbavovány původních štítů a často nadstavovány o horní patro. Původní atiky se tak mění v celá patra, případně v mezaninová polopatra. Jejich okna jsou někdy odlišně dekorována, někdy pouze jednoduše rámována, ale často

sjednocována se starší fasádou. Ta ovšem bývala takřka vždy rovněž opravována a sjednocována opět dekorativními prvky.

To vše – spolu s již zmíněnou zednickou tradicí v Jihlavě – činí nesmírně složitým datování jednotlivých stavebních etap zdejších domů. Pokusme se proto alespoň prostřednictvím několika příkladů vyložit zde nastíněnou hypotézu postupné, ideálně typické proměny některých domovních dekorativních fasád.²⁴

Od zedníků k tesařům

Významným stavitelem úvodního období jihlavského baroku byl ve dvacátých letech 18. století vedle již zmíněného Francesca Bonanome zřejmě zednický mistr Pavel Loyda (Lojda). Kromě toho, že jako vážený měšťan bydlel v městském domě, však jeho tvorbu známe zcela neurčitě, a to navíc z jediného výkresu. Pavel Loyda totiž roku 1727 vypracoval neprovedený návrh na fasádu chrámu a patrně i na další dostavbu konventu kláštera dominikánů. Projekt je pozoruhodnou směsí gotických forem (zachována jsou hrotitá okna v průčelí) a barokních prvků (portál, členění fasády pilastry, volutový štít a odsazená římsa nad ústředním oknem); na něm je přitom poznamenáno, že byl prezentován komisionálně, tj. zřejmě v městské radě. S několika formálními prvky na kresleném projektu se setkáme také později v jihlavské fasádové produkci. Mezi okny v ústřední ose je přitom zcela charakteristicky ponechána plocha pro malířskou výzdobu tak, že architektonická složka vlastně rámuje dekorativně pojatý střed fasády.

Stylová proměna dalších fasád městských domů v jihlavském baroku a v pozdním baroku je však datovatelná již velmi obtížně. Jeden z hlavních problémů zde představuje datování kresby jihlavského náměstí ve sbírkách Muzea Vysočiny v Jihlavě. Většinou je totiž zařazována do sklonku 18. století, přičemž na ní v zásadě ještě nenajdeme barokní fasády městských domů (pouze raně barokní). Podle ní je proto též většina jihlavských „barokních“ fasád kladena až do konce 18. století. Je to určitě pozoruhodné, neboť by to znamenalo, že se v Jihlavě prakticky po celé 18. století architektonicky nic podstatného neodehrávalo. Kresba se takto datuje zejména kvůli umístění kašen z devadesátých let 18. století a proto, že budova radnice je zde zakreslena s vysokou střechou (měla ji až do přestavby roku 1784). Toto datování však nemusí být právě přesné: kašny jsou do veduty přikresleny později a radnice je zde ještě nespojena se svou poslední částí. Proto by snad mohlo být mnohem pravděpodobnější datování kresby ještě do třicátých let 18. století.

K prvním výraznějším barokním úpravám by tak mohlo docházet zhruba od poloviny třicátých let 18. století. Přesnější určení takové proměny ovšem zjevně závisí na dataci fasády dvou spodních podlaží jihlavské radnice. Roku 1734 byl k původním dvěma radničním domům přikoupen ještě dům třetí a všechny části sjednoceny do vnějšího objemu (v pramelech se hovoří o „regulaci oken“). Mnohem později, roku 1786, bylo k budově přistavěno druhé patro a fasáda celého objektu byla nově doplněna o dekoraci pozdně barokních festonů. Zajímavé však je, že mezi spodními podlažími a nadstavbou horního patra zůstala dodnes viditelná část původní korunní římsy a rovněž okna nejvyššího podlaží mají evidentně odlišné tvarování ostění, než tomu je ve spodních částech (spolu s vybranými plochami nad okny hlavního patra, na nichž jsou posazeny okenní osy nadstavby). To by znamenalo, že spodní část celé fasády by mohlo být přece jen starší. Pokud k tomu přidáme základní formy nadokenních říms prvního patra a tvarování portálů, dostaneme se poměrně blízko k soudobé podunajské architektuře třicátých let 18. století.

V těsném okolí Jihlavy pochází z tohoto období poutní kaple sv. Jana Nepomuckého v Planedrech, která vznikla nepochybně prací někoho z příslušníků jihlavského zednického cechu před rokem 1739. V Jihlavě tehdy působil zejména zednický mistr Johann Gschirhacker (Schirhackl), ale bližší údaje o jeho činnosti dosud nemáme. Není však vyloučeno, že nejdůležitější stavby ve městě a okolí skutečně prošly v oné době určitou úpravou, spojenou s moderními barokními formálními prvky. Na uvedený styl by totiž mohla navazovat další stavební produkce v Jihlavě kolem poloviny století až do šedesátých let 18. století. V blízkosti tohoto stylu se ocitneme kupříkladu při pozorování fasád domů na náměstí č. 14 (přízemí a snad i dekorace jsou pozdější), 42 (bez horního patra) a 61 (bez horního patra a průčelí do ulice).

Další etapa dějin jihlavské dekorace je určena domem na ulici Matky Boží č. 20, který je spojen s erbem Gorsků ze Sachsenthalu a datován rokem 1748. Také tento dům byl později upravován a v polovině 19. století nadstaven o horní patro s korunní římsou, takže se můžeme opřít zřejmě pouze o tvar nadokenních říms v hlavním patře. Jim blízko lze položit fasádové detaily jihlavských domů na Brněnské ul. č. 8 a na Joštově č. 13. Důležitým motivem těchto částí fasády je částečné zploštění nadokenních říms, naopak však jejich bohatší reliéfní tvarování a zejména nové zdůraznění tektoniky prostřednictvím plochých pilastrů, případně bosovaných lizén v nárožích. Uvedenou vrstvu bychom mohli všeobecně datovat do druhé poloviny 18. století. Snad by bylo lze v této souvislosti uvažovat také o tom, že byly-li součástí fasád na počátku 18. století malířské práce Václava Noska, potom v pracích tohoto období byla přítomna plastická a štukatérská práce sochaře Václava Kovandy. Vedle těchto spíše reliéfně dekorativních fasád se ovšem setkáme též s opačným trendem, kdy je užito dynamičtějších motivů s odsazenými nadokenními římsami (tento motiv vychází z určité tendence patrné na Loydově projektu, nelze jej však za současných vědomostí přesněji datovat). Dobrý příklad takové fasády ukazuje dnes dům na náměstí č. 37. Roku 1929 jeho fasádu renovoval stavitel Hans Leupold Löwenthal a v té souvislosti napsal, že „fasádové plochy byly vylepšeny a obarveny, ale žádné změny nebyly prováděny“. Taková poznámka je pozoruhodná. Možná totiž znamená, že řada jiných jihlavských domů byla v pozdějších dobách v detailech „vylepšována“ a obohacována o další dekorativní prvky. Ze jmen zednických mistrů bychom snad mohli k této skupině staveb druhé poloviny 18. století přiřadit Augustina Langa (mistrem od roku 1751) a Johanna Schirhackla (mistrem od roku 1760). Jejich význam byl nesporně velký; vždyť ještě roku 1786 oba společně vedli dostavbu a úpravu jihlavské radnice, při níž udržovali starší lokální barokní tradici.

Na zmíněné uplatnění základní architektonické tektoniky však navazuje na sklonku 18. století poměrně velká skupina jihlavských exteriérů, jež jsou nyní obohacovány o výraznou dekorativnost drobných štukových motivů. Nalézáme tu nyní takové fasády, v nichž se zejména nadokenní zóna přeměňuje do čistě dekorativní hry linií a dekorativní výzdoby, využívající různých poloh pozdně barokní a rokokové ornamentiky. Tato ornamentika vychází ze zjevných vzorníkových schémat a jejím základem může být popřípadě i truhlářsky zhotovený model (tyto případy známe ovšem až z počátku následujícího století). Již zmíněný větší počet zedníků v této době by mohl být spjat právě s novými fasádami. Mezi nimi nacházíme například Lorenze Schnellera, Thomase Polaka a Thomase Schnellera. Jejich významnější uplatnění bylo dáno nepochybně rostoucí poptávkou majitelů domů, kteří toužili dekorativně modernizovat fasády svých domů.

Tuto poslední fázi pozdně barokních průčelí máme datovanou především dvěma nesmírně pozoruhodnými stavbami. Roku 1793 byl přestavěn bývalý městský špitál sv. Alžběty do podoby velkého domu s vysokým domovním průčelím (Komenského ul. 27–29). Jiné datum

1797 (spolu s iniciálami stavebníka IP – Ignác Porth) je uvedeno na průčelí reprezentativního domu s ústředním místem pro štukový reliéf sv. Jana Nepomuckého (Palackého ul. 5). Na těchto fasádách jsou vedle sebe uplatněny motivy vysokých mělkých pilastrů a nadokenních říms, členících fasádu architektonicky; proti nim se současně objevují ornamentální motivy, oddělující se od fasádové struktury takřka jako samostatný prvek. Dům v Palackého ulici je jednou z prvních známých realizací Mathese Plotta, který tu spojuje tradici svých učitelů (s nimiž pracoval na radnici) s vlastním originálním přístupem k rokokově klasicistnímu ornamentu. Z neprovedených (či nezachovaných) projektů do této skupiny patří například fasáda nevelkého domu pro Leopolda Goska ze Sachsenthalu od Lorenze Schnellera. V širším slova smyslu patří ke stejné skupině též dům na náměstí č. 25 s nesmírně bohatou výzdobou a polosloupy v průčelí; jeho fasáda ale prošla patrně další, neobarokní úpravou v průběhu 19. století.

Používání barokní a rokokové dekorace, která již nemá přímý vztah k ostatním architektonickým článkům, vidíme i na dalších, zejména menších domech v Jihlavě. Typickým příkladem může být poměrně malý dům v Palackého ulici č. 9, na jehož fasádě nalezneme vysoké pilastry a pozdně barokní nadokenní římsy. Do těchto architektonických forem (a vedle nich) jsou vkládány klasicizující festony a jakoby kresebně uvolněné, rokokově štukové ornamenty. V takových průčelích se již ocitáme mimo pozdní barok, v typickém prostředí kultury *art moyen* na přelomu 18. a 19. století.

Přestože tento náš pokus o odlišení jednotlivých fasádových struktur zatím může být převážně jen hypotetický, ukazuje přece jen na základní charakter pozdně barokní dekorace jako určitého svěbytného uměleckého druhu v jihlavské stavební kultuře. Zatímco v první polovině 18. století byla na fasádách stále zdůrazňována především malířská složka (vzpomeňme na sgrafitové fasády starších domů), ve druhé polovině docházelo nejprve k plastickému způsobu pojetí stavební dekorace a posléze k pozvolnému připojování aplikovaného ornamentu k základní architektonické formě. Tento ornamentální, aplikovaný způsob dekorace spojíme v následující kapitole na prahu budoucího století se způsobem práce tesařských návrhářů. Takovým tvůrcem mohl být ještě na sklonku 18. století například Martin Stephan, který se v Jihlavě stal roku 1787 tesařským mistrem. Z jeho pozdějšího díla známe především projekt na úpravu domu na Komenského ul. 20 z roku 1806 s rokokově klasicistním ornamentem.

Tak se mohlo stát, že na prahu klasicismu nového století se v Jihlavě setkáváme s pozoruhodným propojováním pozdně barokních, rokokových a klasicizujících forem do nové jednoty. Současně zde můžeme pozorovat ještě jednu významnou skutečnost. V okolních městech, například v pozoruhodných barokně upravovaných domech města Telče, užívají místní zedníci často forem zjevně vzorníkového typu: proto můžeme odlišit fasády typu podunajského, brněnského či naopak pražského (radikálního) baroku v různých kombinacích. Jihlavskou dekorativní tvorbu ovšem takto ze stylově regionálních hledisek objasnit nemůžeme. Zde jsou naopak vytvářeny velmi zajímavé dekorativní celky, které vznikaly přidáváním nových ornamentů na fasády, případně využíváním stále podobných motivů, utvářených v místní cechovní tradici. Zdejší fasády tak dodnes zůstávají dokladem místního dekorativního stylu, který vznikl velmi často ve spolupráci několika řemeslníků různých profesí. Ti na stavebním úkolu spolupracovali pod dohledem městského a cechovního zřízení.