

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra dějin umění
Obor: Teorie a dějiny výtvarných umění

**Olomoucký sochař Jan Kammereit
(1715?–1769)
a kubizující formy
ve výtvarném umění pozdního baroka**

Disertační práce

Mgr. Martina Kovářová

Školitel: doc. Martin Pavlíček, Ph.D.

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně, za použití citované literatury a zdrojů.

V Přerově dne 19. října 2016

Je mou milou povinností poděkovat všem, kteří mi při psaní mé disertační práce pomohli a umožnili tak vzniknout její konečné podobě. Také chci poděkovat těm, kteří mne po celou dobu mého studia podporovali. V první řadě mé rodině za veškerou podporu a trpělivost. Dále také mému odbornému školiteli doc. Martinu Pavlíčkovi, Ph.D. za precizní odborné vedení, doc. Ph.D. Ing. Pavolu Černému za poskytnutí vzácných vydání zahraniční odborné literatury. Také bavorským kolegům, zejména Dr. Peteru Volkovi za velmi vřelé přijetí a možnost osobní konzultace autorství děl bavorského sochaře Franze Ignaze Günthera (1725–1775), restaurátoru Rupertu Karbacherovi z Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege v Mnichově za velmi zajímavé podněty a také pracovníkům Zentralinstitut für Kunstgeschichte v Mnichově za jejich pomoc. Mgr. Štěpánu Kohoutovi ze Zemského archivu v Opavě – pobočky v Olomouci a PhDr. Evě Tichomírové z Moravského zemského archivu v Brně. Restaurátorce akad. mal. Miroslavě Trizuljakové, za odbornou konzultaci v oblasti restaurování i všem pracovníkům Národního památkového ústavu – Odborného pracoviště v Olomouci, Ostravě a Pardubicích za maximální vstřícnost a pomoc, zejména pak Mgr. Romaně Rosové z Národního památkového ústavu v Ostravě za poskytnutí informací týkajících se důležitých archiválií. Dále také všem duchovním správcům níže uvedených kostelů, zvláště pak páteru Dieteru Liebleinovi za umožnění vstupu a pořízení fotografické dokumentace sochařské výzdoby farního kostela sv. Petra a Pavla v bavorském Weyarnu. Pracovníkům Arcidiecézního muzea v Olomouci za velkou vstřícnost, poskytnutí obrazové dokumentace a restaurátorské zprávy. Můj velký dík také patří doc. MUDr. Kláře Látalové, Ph.D., primářce Kliniky psychiatrie Fakultní nemocnice v Olomouci za velmi vřelé přijetí a odbornou

konzultaci v rámci poznatků týkajících se recentních výzkumů v oblasti kognitivních studií. V neposlední řadě vděčím také Odboru pro vědu a výzkum Univerzity Palackého v Olomouci za poskytnutí finanční podpory prostřednictvím Studentské grantové soutěže IGA, do které jsem mohla být v letech 2013–2014 zapojena jako hlavní řešitel a bez které by mé bádání a konečná podoba disertační práce nikdy nemohla dosáhnout kýžené šíře a hloubky.

Obsah

Úvod	s. 7
1. Jan Kammereit (1715?–1769)	s. 10
1.1. Znamá životní data sochaře Jana Kammereita	s. 11
1.2. Stylová východiska	s. 18
1.3. Kammereitova raná tvorba	s. 21
1.4. Výzdoba hlavního oltáře kostela sv. Michala v Olomouci	s. 23
1.5. Výzdoba oltářů pro dóm sv. Václava v Olomouci	s. 25
1.6. Zakázky pro významné církevní řády	s. 27
1.7. Vrcholné období tvorby a stylová proměna	s. 35
1.8. Kammereitův možný podíl na výzdobě čestného sloupu Nejsvětější Trojice v Olomouci	s. 37
1.9. Výzdoba kazatelny v kostele sv. Michala v Olomouci	s. 40
1.10. K otázce Kammereitovy možné spolupráce s bavorským řezbářem Franzem Ignazem Güntherem	s. 43
1.11. Nástin rané tvorby Franze Ignaze Günthera a nové poznatky o jeho díle na území Moravy	s. 46
1.12. Kammereitova variace na řezbu Vzkříšeného Krista Franze Ignaze Günthera	s. 51
1.13. Jan Kammereit a Rakouské Slezsko	s. 58
1.14. Pozdní období Kammereitovy tvorby	s. 66
1.15. Křížová cesta v Rudě u Rýmařova	s. 68
1.16. Zakázky pro chrámy na liechtensteinském panství	s. 70
1.17. Závěr monografické části	s. 77

2.	Katalog díla Jana Kammereita	s. 79
3.	Lámané a kubizující formy v pozdně barokním výtvarném umění	s. 176
3.1.	Vývoj bádání o fenoménu kubizujících draperií v rámci pozdně barokního sochařství na Moravě	s. 177
3.2.	Pozdně barokní moravský kontext	s. 178
3.3.	Nástin cykličnosti uplatňování lámaných draperií	s. 186
3.4.	Otázka vlivu historismu na fenomén lámaných draperií	s. 198
3.5.	Kubizující formy jako specifický projev biologického determinismu?	s. 203
3.6.	Závěr teoretické části	s. 210
4.	Poznámky	s. 212
5.	Prameny	s. 249
5.1.	Restaurátorské zprávy	s. 250
5.2.	Diplomové a disertační práce	s. 251
6.	Literatura	s. 253
7.	Elektronické zdroje	s. 273
8.	Seznam vyobrazení	s. 275
9.	Obrazová příloha	s. 289

Úvod

Ve své disertační práci se věnuji dílu olomouckého pozdně barokního sochaře Jana Kammereita (1715?–1769), umělci, jehož dílo svým časovým vymezením pomyslně uzavírá významnou etapu vývoje olomouckého barokního sochařství. Téma disertace jsem si zvolila jak z důvodu dosavadní absence zpracování ucelené monografie a kompletního katalogu děl Jana Kammereita, tak s ohledem na to, že se jeho tvorba stala názorný příkladem velmi zajímavé stylové proměny, která ve svém důsledku a obecnější kontextuální rovině znamenala poměrně unikátní završení vývoje silně expresivních skulptivních inklinací na území Moravy. Jan Kammereit se tak zařadil ke skupině sochařů, kteří uzavírají vývoj barokního sochařství v pozoruhodném expresivním stylovém epilogu. Cílem mé práce je na základě vlastního průzkumu a bádání představit jednotlivá sochařská díla v jejich ikonografickém, potažmo i ikonologickém kontextu a případně jejich význam zakotvit v církevní i profánní objednavatelské sféře.

Důležitým krokem bylo také kritické zhodnocení a revize dosavadního bádání publikovaného ve statích moravských historiků umění, kteří, v byť nevelkém počtu, představují průkopníky v oblasti přínosu nových poznatků týkajících se života umělce. Nezbytné bylo také rámcově sledovat jak příbuznost, tak protichůdnost uměleckého jazyka Kammereitových sochařských předchůdců i vrstevníků, kteří svým vlastním pojetím buď předznamovali, nebo navázali na sochařovu tvorbu. Jedním z těchto umělců, kterému je v této práci věnován značný prostor, byl do jisté míry i bavorský řezbář Franz Ignaz Günther (1725–1775), jehož krátkodobý olomoucký pobyt měl na Kammereita evidentní vliv, což je zjevné u jedné z Kammereitových drobných

řezeb vytvořených v době, kdy jeho tvorba dosahovala špičkové kvality a kdy již zcela zakotvil ve svém typickém uměleckém řezbářském stylu. Franzi Ignazi Güntherovi bude v této práci věnován prostor zejména proto, že během jejího zpracovávání jsem tomuto umělci připsala dvě řezby, které naznačují spolupráci bavorského umělce právě s Janem Kammereitem. Důležitým přínosem této práce je také ucelený katalog zahrnující Kammereitova díla, jež byla sochaři dodnes připsána na území Moravy i Čech. Tento katalog byl ještě doplněn o nová autorská připsání. Poslední částí je teoretické pojednání o fenoménu užívání draperií, jež jsou označovány jako „lámané“, „krystalické“ nebo „kubizující“ a které propůjčují zobrazeným figurám silně abstraktně-expresivní nádech. Jedná se o pozoruhodný umělecký fenomén objevující se v celoevropském kontextu a v širokém časovém horizontu, zejména je pak v určitých specifických variacích spojen s průběhem pozdních fází jednotlivých slohových etap. Abstraktně-expresivní formy jsou uplatňovány v pojetí draperií v období pozdního baroka, pozdní renesance, pozdní gotiky i pozdního románského slohu. Ve svém důsledku příbuzné řazení draperie je však v rámci jednotlivých slohů označováno různými způsoby. Ve spojitosti s pozdně románským uměním mluvíme o tzv. *zackenstilu*, pojmu, jenž se vztahuje zejména k památkám knižní a nástěnné malby. V případě pozdní gotiky se setkáváme s označením děl všech v té době relevantních uměleckých projevů jako nositelů *stylu lámaných draperií*. Pouze tyto dvě epochy se dočkaly historiky umění obecně přijímaného a užívaného slovního vymezení. Není tomu tak zcela v případě totožného modu uplatňujícího se v období pozdní renesance a baroka. Hlavním důvodem tohoto statutu je odvolávání se v případě manýrismu i pozdního baroka právě na pozdně gotické

předobrazy. Pouze expresivní styl pozdního baroka se dočkal do jisté míry vlastního lingvistického vymezení a to jako „*pozdně barokní neomanýrismus*“⁴¹. Hlavním úkolem této teoretické části disertační práce je nastínit dosavadní uměleckohistorické bádání v oblasti týkající se tohoto fenoménu, tedy abstraktně-expresivních draperií, a zaměřit se na možnost nastínění dalších metodologických přístupů k vysvětlení jejich cyklicky se opakujícího užívání. Zásadní otázka v tomto případě je, zda se jedná o unikátní doklad historismu, nebo zda se jedná o psychicky, nebo dokonce biologicky podmíněný jev, jenž mohl právě díky své přirozenosti natolik silně zakotvit i v rámci výtvarného umění evropského milie.

1. Jan Kammereit (1715?–1769)

1.1. Známá životní data sochaře Jana Kammereita

Pro nastínění doby a lokality, ve kterých sochař Jan Kammereit žil a tvořil, uveďme, že v rámci jejich nazírání se objevují dva úhly pohledu. První, geocentrální model, vidí pozdně barokní Moravu jako oblast, která zažívá značný hospodářský rozvoj, jenž se promítl i do umělecké oblasti. Nedochozí zde ke vzniku žádných vážnějších překážek, například v podobě morových epidemií, jež by decimovaly obyvatelstvo. V celkovém kontextu evropských dějin v této době dochází ke konci náboženských sporů, které vnesly do evropských poměrů novou jistotu. Na druhou stranu boj o španělské dědictví se sice odehrával mimo hranice českých zemí, ale konflikt byl pro habsburskou monarchii značně finančně vyčerpávající.² Také po smrti Karla VI. následně došlo k boji o jeho dědictví a Morava se stala opět bojištěm. Od Bílé hory a vestfálského míru se neodehrálo tolik proměn a dramatických událostí, kolik jich přinesla právě druhá polovina 18. století, kdy ztráta Slezska byla vykoupena krátkodobým mírem, jenž však záhy končí počátkem války sedmileté. Nové správní reformy také vnesly nový neklid do sociálně-ekonomické oblasti, ale než mohly být dokončeny, vypukla právě již zmíněná sedmiletá válka.³ Došlo však k restrukturalizaci dosavadního stavovského státu v absolutistické a centralistické zřízení. Následně bylo také přistoupeno k zásahům v rámci majetkových poměrů šlechty s přímým vlivem na životní podmínky poddaného lidu, což v kombinaci s několikaletou neúrodou a tlakem robotního podřízení vyvolalo vlnu selských povstání zejména v sedmdesátých letech 18. století. Jistotu však víc a víc ztrácela také samotná katolická církev a v myslích kléru i

monastických kongregací se začaly rodit pochybnosti, jež krystalizovaly v tísnivý dojem: „že nastal konec starých struktur ve společnosti, který neponechává duchovní moci nic než ty ubohé duše“.⁴ Značnou duchovní i finanční ranou byly pro olomoucké biskupství nejen války o Slezsko, které probíhaly z velké části přímo na území diecéze a zatěžovaly majetky církve kontribucemi i konfiskacemi ze strany nepřátelských vojsk. To vše pak dovršilo také rozdělení Moravy na dvě církevní provincie.⁵ Pokud přistoupíme ke zhodnocení uměleckého milieu na území Moravy v námi sledovaném období, můžeme konstatovat, že Morava stále láká zahraniční umělce. V první řadě se jedná o italské architekty, kteří mění tvář měst i vesnic a transformují ustálené umělecké formy v novou svébytnou estetickou polohu. Období ostentativního upevňování pozice katolické církve je již minulostí a umělecká díla objednávaná církví svou formou už konkrétně nebojují proti protestantismu, ale reagují na odlišná témata a úlohy.

Kromě panovníka a jemu loajálních šlechtických rodů, jež se svými donátorskými počiny zasloužily o vznik špičkových děl reprezentovaných všemi uměleckými medii, se však jako důležití objednatelé prezentovali také radní obou moravských zemských měst. Šlechta byla privilegovaná v rámci světské i církevní struktury, což platilo jak pro 17. století, tak pro století následující, kdy většina členů tohoto stavu studovala humanistické školy, které jim zajišťovaly značný rozhled kromě jiného také v teologické a potažmo s tím související asketické literatuře.⁶ I díky své lokaci bylo moravskému uměleckému prostředí umožněno absorbovat různé zahraniční umělecké vlivy, zejména pak rakouské, italské a německé, jejichž nositelé sem dojížděli nebo se zde natrvalo usadili. Nicméně zásadním a převratným byl i přímý vliv estetického a ideového prostředí vídeňské akademie založené

v císařské metropoli. Tam posléze proudily počty umělců, které dříve odcházely do Itálie a po patřičném vyškolení se následně vracely zpět na Moravu.⁷ Objevuje se zde nový moderní zájem o umělce, kteří jsou akademicky vzdělaní. Přibližně od konce první poloviny 18. století se začíná měnit také jejich sociální status, což je evidentní zejména v případě dvorských umělců, kteří nejenže nejsou spojení s určitým panstvím, ale ani s místním sochařským cechem. Na ně se obracejí objednavatelé z celé země a umělecká zdatnost v tomto kontextu neznamena jen řemeslnou dovednost, ale i umělecké a estetické vědění.⁸ Na druhou stranu je také upozorňováno na určitý paradox, kdy se v šedesátých a sedmdesátých letech 18. věku, tedy právě v době kdy se začínají prosazovat domácí umělci, proměňuje náboženská mentalita a vyjevují se slabiny společenského systému a s nimi spojená nutnost reform, jež byly opožděny „*dobou vlády uměnímilovného císaře Karla VI.*“⁹

Nové podněty přicházejí z Francie, země, jež v té době reprezentuje ideový, filozofický a vědecký zázrak transformovaný do klasické zkušenosti, a jejich recepce se objevují také v objednatelských počinech moravské šlechty.¹⁰ Postupně dochází s přílivem osvícenské kultury k postupnému odeznění barokního stylu, zejména v hlavních uměleckých centrech.¹¹ V opozici vůči Brnu a jeho silnějšímu příklonu ke klasicismu se jeví Olomouc jako metropole, jež si po dlouhou dobu udržela pozdně barokní ráz. Bylo tomu i přes inklinaci některých místních autorů k nově objevované klasicistní estetice. Postavení Olomouce jako centra umělecké produkce se po nástupu císařovny Marie Terezie (1717–1780) na trůn začalo postupně oslabovat a hlavní úlohu převzalo právě Brno. V jedné linii zde stále pracují sochaři, kteří jsou věrni staršímu konvenčně užívanému stylu, a v druhé pak

generace sochařů, kteří prošli školením na vídeňské akademii. Není v tomto ohledu samozřejmě vyloučené ani prolínání obou směrů a vytváření vlastní transformované invence.¹²

Víme tedy již přibližně v jaké kulturně-sociální situaci Jan Kammereit¹³ žil a pracoval. Teď přistoupím ke snaze o sestavení mozaiky umělcova životopisu. Přesné datum jeho narození není doposud známo. Starší literatura však bez výjimky uvádí rok 1715, více či méně vždy s otazníkem. Místem narození bývají nejčastěji označovány Dobromilice nedaleko Prostějova.¹⁴ To však nekoresponduje s údajem, který můžeme vyhledat v autobiografii Kammereitova tchána, slavného olomouckého malíře Jana Kryštofa Handkeho (1694–1774), v níž autor uvádí, že jeho zeť pocházel z Čech.¹⁵ Handke však bohužel nebyl v informaci o přesném místě původu konkrétní. Hledat domnělý odkaz na Kammereitovo rodiště ve východních Čechách, s přihlédnutím k tomu, že zde na konci svého života provedl několik uměleckých zakázek, se jeví jako poměrně problematické. V matriční knize obce Dobromilic, uložené v Moravském zemském archivu v Brně, se Kammereitovo jméno neobjevuje.¹⁶ Dovoluji si usuzovat, že autobiografii sepsanou vlastním tchánem bychom mohli považovat za dostatečně věrohodný zdroj informací a tedy od dlouho tradovaného Kammereitova dobromilického původu ustoupit.

O Janově dětství a dospívání nám není nic známo a můžeme tedy jen spekulovat, zda lze jeho umělecké nadání vyvozovat z rodinného zázemí a tradice. Z Handkeho autobiografie se však dozvídáme, že se Jan Kammereit 16. listopadu 1744 stává olomouckým měšťanem. Handke také nemohl opomenout fakt, že ve stejném roce Kammereit pojal za manželku jeho dceru Pavlínu Antonii, se kterou uzavřel sňatek v kostele Nejsvětější Trojice ve Šternberku, kde je sezdal Johann

Glätzel (proboštem v letech 1734–1757), probošt tamní augustiniánské kanonie. Toto město bylo pro Kammereita velmi důležitým, neboť právě sem, pro augustiniánskou kanonii dodal téhož roku svůj mistrovský kus v podobě monumentální pískovcové sochy *Salvatora Mundi* [10]. Právě zde pravděpodobně dokončoval i zakázky spojené s interiérovou výzdobou kanovníckých pokojů, započatou již sochařem Filipem Sattlerem (1695–1738), a podílel se na vytvoření nedochované plastické dekorace tamní knihovny. Nebyla to jediná zakázka, kterou Kammereit po Sattlerovi převzal, z čehož můžeme vyvozovat, že Kammereit byl Sattlerovým učněm. Sám Handke, jenž pro lateránské augustiniány ve Šternberku také pracoval, měl s tamními probošty Meixnerem a Glätzelem velmi vřelé přátelské vztahy, což dokládá fakt, že právě probošt Glätzel dokonce uspořádal pro Handkeho dceru Pavlínu a Jana Kammereita „v zahradním letohrádku svatební hostinu s tancem“.¹⁷ Kammereitovi mohl jistě v převzetí Sattlerových zakázek prospět i fakt, že Handke v roce 1742 ovdověl a ještě téhož roku pojal v kostele Panny Marie na Předhradí v Olomouci za manželku Sattlerovu dceru Marii Veroniku.¹⁸ Tímto se Kammereit stal švagrem malíře Josefa Sadlera (1725–1767), se kterým později společně vyzdobil boční oltáře v děkanském kostele v Moravské Třebové, jež se řadí k vrcholu jeho tvorby.

I přes nesrovnalosti, týkající se místa sochařova narození, nás však Julius Röder informuje detailněji o Kammereitově životě než Handke, přičemž uvádí i základní poznatky o jeho deseti dětech, z nichž dva synové pokračovali v umělecké dráze.¹⁹ O Janu Josefu Vincenci Kammereitovi narozeném v roce 1751 víme, že pokračoval v otcových šlépějích jako sochař a mladší Vincenc Kryštof Kammereit, narozený roku 1753, se stal malířem. Julius

Röder bohužel neuvádí žádný přímý zdroj, ze kterého v případě informací o Kammereitových dětech čerpal. Také neuvádí, jaká díla oba umělci během svého života vytvořili.

I v tomto ohledu se jeví Handkeho monografie jako nedocenitelný zdroj informací o Kammereitově životě, zejména v oblasti nastínění jeho vazeb na ostatní umělce a na objednatelské prostředí. Například ve spojitosti s kaplí v Lipkách u Rýmařova nás Handke informuje o tom, že svého zetě požádal roku 1749 o vytesání sousoší *Olivetské hory*, určené „*pro rondel v Rýmařově*“, kde byl v roce 1735 v tamní hrobce pohřben Handkeho otec.²⁰ V této části Handkeho monografie jsou nastíněny malířovy vazby na jednotlivé lokality a objednatelské prostředí, pro které pak tvořil i jeho zeť Jan Kammereit.

Od roku 1746 až do dne svého skonu 29. března 1769 Kammereit obýval se svou rodinou dnes již neexistující dům nacházející se tehdy v blízkosti dominikánského kostela sv. Michala. Přesněji se jednalo o dům č. p. 3. na „*Juliusberg*“, na jehož místě dnes stojí dům č. p. 248 v ulici Na Hradě na parcele, kterou dnes zabírá i tzv. Sarkandrinum. Wilhelm Nather uvádí k historii tohoto domu v době Kammereitova vlastnictví následující: „*Jan Kammereit, sochař, dům (roku 1766) vedle domů Königa a Serinka. Právovárečný dům koupil za 2000 zl. Společně se zadním domem v uličce Sarkandrově. Roku 1757 byl zadní dům v Sarkandrově uličce již oddělen, patřil však ještě do majetku Kürnbergreitha von Kammerreith*“.²¹ Fasádu svého domu měl také Kammereit opatřit skulptivně pojatým výjevem *Snímání z kříže*, o jehož osudu nám však není známo nic bližšího.

Ke kostelu sv. Michala pojilo Kammereita jistě zvláštní pouto, neboť nejenže postupně ve čtyřicátých a pak v padesátých letech 18. století vyzdobil svými řezbami tamní hlavní oltář a

kazatelnu, ale také sem chodil na mše. Je zajímavé se v tomto ohledu zamyslet nad postavením a rozpoložením umělce, jenž sám při mších prokazoval zbožnost nad díly, která sám vytvořil, a byl také svědkem interakce posvátné úcty věřících se svou tvorbou.

Kromě domovské metropole byl činný i v rámci severní Moravy a Slezska, přičemž v závěru života umělecky zasahuje i na pomezí Čech a Moravy, například v Moravské Třebové a Žichlítku na Lanškrounsku. Je možné, že se tak Kammereit, v případě platnosti jeho českého původu, vrátil zpět do oblasti svého rodiště. Nicméně tento krátkodobý přesun mohl být také dost dobře možný díky dostatečné umělecké vybavenosti olomouckých kostelů a konventů i svatyní v širším okruhu tohoto regionu. Tak se sochař mohl přizpůsobit poptávce, kterou v té době velkou měrou poskytoval rod Liechtensteinů na Moravskotřebovsku. Kromě Handkeho monografie, kterou můžeme označit za hlavní zdroj poznatků o Kammereitově rané tvorbě, jsou další archivní zprávy týkající se Kammereitova života velmi kusé. Spíše se jedná jen o strohé údaje, informující nás o účetních záznamech, často bez jasné definice a určení dodaných děl. Z důvodů téměř absolutní absence archivních pramenů, týkajících se Kammereitova života, se ve snaze o sepsání jeho monografie můžeme zcela ponořit do zkoumání jeho samostatných děl.

Po Kammereitově smrti, která byla zapříčiněna zápallem plic, a jeho pohřbu na hřbitově při kostele sv. Mořice v Olomouci se jeho vdova Pavlína Antonie provdala za sochaře Nikodéma Wiedemanna, jenž se toho roku stal olomouckým měšťanem.²² Wiedemann tímto vyženil kromě Kammereitova domu i mistrova dílnu.²³ Jen rámcovou představu pak máme o životě a tvorbě Kammereitova syna Jana Josefa Vincence, jenž pobýval dlouhou

dobu na studijní a patrně i pracovní cestě v německých zemích, ze kterých se vrátil až roku 1796, kdy mu bylo obnoveno měšťanské právo. Jeho tvorba zasahující i do počátku 19. století však není známa.²⁴

1.2. Stylová východiska

V tvorbě sochaře Jana Kammereita došlo k velmi silnému stylovému přerodu, když zprvu inklinoval k postberniiovskému proudu, jenž byl olomouckému prostředí zprostředkován zejména italským sochařem a štukatérem Baldassarem Fontanou (1661–1733) a přejat sochaři, jakými byli Jan Sturmer (1675–1729) nebo Filip Sattler (1695–1738). Následně, díky poznání díla původem bavorského a v Olomouci usazeného sochaře Ondřeje Zahnera (1709–1752), dochází v padesátých letech 18. století ke Kammereitovu stylovému přerodu, kdy se jeho tvorba začala vyznačovat expresivnější polohou utváření draperií.

Prvním modem je stylové východisko uplatňované sochařem Janem Sturmerem a jeho dílnou, jež měla v Olomouci první čtvrtiny 18. století velmi významné postavení.²⁵ Právě Sturmerova dílna přijala mnoho nově příchozích mladých sochařů, kteří putovali do Olomouce ve dvacátých a třicátých letech 18. století. Takto u Sturmera začínal i Ondřej Zahner (1709–1752), jedna z nejdůležitějších osobností druhé čtvrtiny 18. století, jenž roku 1735 pojal za manželku Sturmerovu druhou dceru a s velkou pravděpodobností zdědil tchánovu dílnu.²⁶ Na konci druhého desetiletí 18. století také přichází do Olomouce sochař Filip Sattler (1695–1738), jenž Kammereita také silně ovlivnil.²⁷ Sattler byl

zprvu spojen s dílnou sochaře Augustina Jana Thomasbergera (1676–1734), u kterého pracoval jako pomocník. Následně byl v roce 1721 přijat do cechu a o dva roky později se stal měšťanem, jehož pracovní vytížení bylo značné díky zakázkám pro většinu olomouckých řádů i pro městskou radu.²⁸ Sattlerovo pozdní dílo je spojeno s prací na hlavním oltáři dominikánského kostela sv. Michala v Olomouci, na které se podílel i mladý Jan Kammereit. Z této doby se zachovala Satterova řezba *archanděla Michaela*, jež byla původně osazena pravděpodobně v nice nástavce, kde je nyní osazena socha *Panny Marie* pocházející z 19. století.²⁹ Hypotézu o osazení andělské řezby v nástavci hlavního oltáře vnesla poprvé do odborné literatury Helena Zápalková.³⁰ Na počátku své tvorby ve čtyřicátých letech 18. století aplikuje Kammereit u některých děl, kterými jsou například pískovcová socha *Salvatora Mundi* [10-11] ve Šternberku, ještě zcela dogmaticky Sattlerovo výtvarné pojetí. U dalších soch se již od tohoto úzu vzdaluje a užívá už jen drobné náznaky odkazující na Sattlerův sochařský styl.

O pár let později, poté co Kammereit přebírá a dokončuje v polovině čtyřicátých let 18. století výzdobu hlavního oltáře svatomichalského kostela po Filipu Sattlerovi, přebírá a dokončuje jeho zakázky pro šternberské augustiniány. Po smrti Filipa Sattlera roku 1738 pojímá za manželku jeho vdovu Jan Antonín Richter (1712–1762) a přebírá vedení dílny, v rámci níž pracuje i Kammereit stále jako učeň, a to až do roku 1744, kdy se osamostatňuje.³¹ Již zmíněnou další důležitou osobností byl pro Kammereita sochař Ondřej Zahner (1709–1752) původem z bavorského Ettershausenu.³² Ve druhé polovině čtyřicátých let 18. století se Kammereitův styl mění, což je spojováno s faktem, že se v této době připojuje k Zahnerovi a dodává pro jeho boční

oltáře v dómu sv. Václava v Olomouci v celkovém součtu čtveřici pozlacených sedících *andělů adorantů*, osazených na římsách nástavců.³³ Taková stylová poloha se projevuje v Kammereitově tvorbě zejména v padesátých letech 18. století, například v rámci jeho řezeb určených pro kostel Nanebevzetí Panny Marie v Novém Jičíně. Zcela jedinečné postavení v rámci zmíněné fáze jeho tvorby pak zaujímá řezbářská výzdoba kazatelny kostela sv. Michala v Olomouci. Ta se zcela vymyká svým silně kubizujícím pojetím řasení draperií halících jednotlivé postavy, které zde zcela přejímají autonomii nad jejich tělesností. Přímo toto dílo můžeme označit za jeden z nejpokročilejších a nejodvážnějších dokladů soudobého fenoménu užívání kubizujících draperií, kterému se budu detailněji věnovat v pozdějších kapitolách.

Vrcholné tvorbě šesté dekády 18. století pak již vládne jistá dávka stylizace, kde má jádro postavy důležité postavení a jež odráží pojetí figury typické pro pozdní barokní éru.³⁴ Rámec možnosti ovlivnění Kammereitových estetických stanovisek a kompozičních úzů jeho tchánem, olomouckým malířem Janem Kryštofem Handkem, je čistě hypotetické. Naopak nově objevenou přímou inspiraci znamenala pro Kammereita řezba *Vzkříšeného Krista* v kostele sv. Michala v Olomouci, kterou v letech 1752–1753 vytvořil bavorský řezbář Franz Ignaz Günther (1725–1775), jenž v této době krátce tvořil v Olomouci a v Kopřivné na Šumpersku.³⁵

1.3. Kammereitova raná tvorba

Právě čtyřicátá léta 18. století představují počátek nám dosud známé tvorby Jana Kammeretia. V této době byla ještě pravděpodobně úzce spjata s dílnou sochaře Filipa Sattlera. Chronologicky zcela prvním Kammereitovým dílem bylo dokončení výzdoby hlavního oltáře dominikánského kostela sv. Michala v Olomouci, který byl pořízen za převora Tomáše Pleinera na počátku třicátých let 18. století a který Kammereit doplnil o čtveřici nadživotních pozlacených řezeb představující čtvero západních církevních otců. Sochařská výzdoba hlavního oltáře byla původně svěřena sochaři Filipu Sattlerovi, jenž stihl v průběhu konce třicátých let 18. století vytvořit působivou nadživotní řezbu *archanděla Michaela* původně osazenou v prostoru kazulového nástavce. Dnes je na jejím místě osazena socha *Panny Marie* z osmdesátých let 19. století.³⁶ Dle předpokladů právě Kammereit, jenž je autorem postav čtyř *církevních otců a andělů adorantů* v nástavci, mohl převzít Sattlerovu zakázku na výzdobu hlavního oltáře stejně jako některé části umělecké výzdoby augustiniánské kanonie ve Šternberku. Zásadním a prvním archivně doloženým dílem je monumentální pískovcová socha *Salvatora Mundi* [10], osazená v nice dekorující propojení dvou budov konventu bývalé augustiniánské kanonie ve Šternberku. Socha je datována rokem 1744 a jak nás ve své autobiografii informuje Kammereitův tchán, olomoucký malíř Jan Kryštof Handke, dílo to bylo pro mladého Jana Kammeretia stěžejní, neboť se jednalo o umělcův mistrovský kus. Jeho vyhotovením sochař doložil, že nabyl všech náležitých schopností a poznatků vztahujících se k jeho řemeslu a je schopen pracovat již samostatně, nezávisle na dílně. Handke ve

své monografii uvádí, že Kammereit na jeho žádost vytvořil sousoší *Olivetské hory* pro „*Rondel v Rýmařově*“, kde byl pohřben Handkeho otec Kryštof.³⁷ Tímto rondelem byla pravděpodobně myšlena kaple Navštívení Panny Marie v Rýmařově - Lipkách, postavená v letech 1710–1715 rýmařovským stavitelem Friedrichem Höslerem.³⁸ Handke však neuvádí, kde přesně bylo sousoší *Olivetské hory* původně umístěno, ani z jakého materiálu bylo vytvořeno. V případě, že bylo sousoší vyřezáno ze dřeva a v menším měřítku, mohlo být hypoteticky i součástí interiéru kaple. Tradičně však bývaly pro sousoší olivetských hor vybudovávány samostatné zastřešené výklenky, které byly buď architektonicky přičleněny k jádru kostela, nebo byly umístěny v jeho bezprostřední blízkosti. Často tomu tak bývalo i v přidružených hřbitovních areálech a právě takový se nalézá v blízkosti kaple v Lipkách. Tento námět byl velmi oblíbený v rámci výzdoby hřbitovů a hřbitovních kaplí, neboť poskytoval útěchu věřícím. Právě při modlitbě na Olivetské hoře Kristus, byť jen na malou chvíli, projevil své obavy ze smrti, což je pocit, se kterým se dokáže ztotožnit každý věřící. Lehce svažité terén kolem kaple v Lipkách může také vybízet k myšlence, že sousoší mohlo být zasazeno přímo do přírodní scenérie a vytvářet tak sochařsko-urbanisticky dokonale sladěný celek.

1.4. Výzdoba hlavního oltáře kostela sv. Michala v Olomouci

Výzdoba hlavního oltáře kostela sv. Michala v Olomouci prošla několika etapami, jež byly završeny až na konci 19. století dodáním a implementací několika soch, které vytvářejí s původními částmi oltáře jednotný celek. Za převora Dominika Schüllera se uvnitř chrámu pracovalo na provedení štukové a freskové výzdoby a ke konsekraci bylo přistoupeno 8. května 1707.³⁹ O dva roky později došlo v Olomouci k požáru, který však nebyl pro kostel sv. Michala tak devastující, jak se dříve předpokládalo a s největší pravděpodobností došlo pouze k poškození jeho střechy.⁴⁰ Menza, ač v 19. století upravená, je považována za nejstarší část oltářního celku, o čemž nás informuje přítomná signatura s datací „*Joannes Dominiku Babant. Anno Dni 1707*“.⁴¹ Starší literatura uvádí, že o zbudování dnešního oltáře a jeho doplnění o sochařskou výzdobu se v roce 1730 zasloužil převor přilehlého dominikánského kláštera Tomáš Pleiner, přičemž z původního oltáře, o kterém se usuzovalo, že shořel během údajně fatálního požáru, měla zůstat zachována pouze tato menza z roku 1707.⁴² Poměrně kusé zprávy o podobě interiéru kostela nám ale naznačují možnost, že monumentální architektura oltáře vznikala v rozmezí let 1707 až 1730 a že její doplňování o malířskou a sochařskou výzdobu bylo tedy postupné a překlenulo se až do konce čtyřicátých let 18. století. Do té doby měl být interiér doplněn ještě o další oltáře a lavice.⁴³ Monumentální sloupový retábl [2] byl na konci 19. století během rozsáhlé restaurace posunut do zúženého, v baroku přistaveného prostoru původního mnišského chóru, jenž byl dle dominikánské řehole dříve oddělen od hlavního prostoru chrámu.⁴⁴ Samotný retábl tvoří mohutná sloupová architektura vynášející oltářní

nástavec kazulového tvaru [1]. V rámci architektury oltáře je uplatněno velmi umné odpoutání kompozitních sloupů od celku, který ve vertikálních osách tvoří nakoso vytáčené polopilíře, jež nesou drobné kanelování a dekor. Místa mezi kompozitními sloupy jsou určena pro čtyři nadživotní pozlacené sochy latinských církevních otců. Zcela nalevo stojí *sv. Řehoř Veliký* [3] a následuje *sv. Augustin* [4]. Na opačné straně oltářního plátna pak stojí *sv. Ambrož* [5] a *sv. Jeroným* [6]. V horním plánu v nástavci sedí dvojice pozlacených *adorujících andělů* [7]; [8].

Pravděpodobně v nice uprostřed nástavce retábla byla původně osazena nadživotní socha *archanděla Michaela*, které je připisována olomouckému sochaři Filipu Sattlerovi.⁴⁵ Toto dílo je označováno jako jedno z posledních, které Sattler vytvořil, neboť v roce 1738 umírá. Otázkou však zůstává, zda Jan Kammereit vytvořil řezby zobrazující církevní otce pro nižší patro oltáře paralelně v době vzniku řezby *archanděla Michaela*, nebo až po Sattlerově smrti.

Tabernákl [9] představuje svébytnou drobnou architekturu s výrazně vystupujícím zdvojeným sloupovým s kompozitními hlavicemi nesoucími na koso vytočené kladí, přičemž mezi sloupoví v předním a zadním plánu jsou vetknuty drobné konchy. Této drobné části oltářní architektury, která může pocházet až z následující dekády 18. století, se budu detailněji věnovat v kapitole zaměřené na doklady možné spolupráce Jana Kammereita s bavorským řezbářem Franzem Ignazem Güntherem (1725–1775). Po stranách menzy jsou osazeny podstavce s masivní volutou, které nesou dvojici pozlacených *adorujících andělů* v nadživotní velikosti, kteří však na první pohled nesouvisí s barokními úpravami, ale jedná se o mladší doplňky, pravděpodobně z přelomu 19. a 20. století.

1.5. Výzdoba oltářů pro dóm sv. Václava v Olomouci

Od počátku obnovy vyhořelého olomouckého dómu v šedesátých letech 13. století docházelo k jeho postupným architektonickým úpravám, o které se zasadily nejvýraznější osobnosti moravského církevního stavu. Takovým počinem byla i stavba a výzdoba kaple sv. Stanislava, kterou nechal postavit v první polovině osmdesátých let 16. století biskup Stanislav II. Pavlovský a jejíž původně komemorační charakter hrobky rodu Pavlovských se později proměnil v program kultovní.⁴⁶ Z doby episkopátu biskupa Pavlovského se zachovala bronzová mříž, dále patrně části mramorových obkladů interiéru i okna, která pravděpodobně nesou původní profilovaná ostění.⁴⁷ Barokní úpravy interiéru dómu sv. Václava probíhaly v rozmezí třicátých a čtyřicátých let 18. století, a to za podpory a donačních darů kanovníků Jiřího Jindřicha z Mayerswaldu a Viléma Bibštejnského.⁴⁸ Vnitřní prostor kaple sv. Stanislava byl v letech 1738–1745 zbarokizován z iniciativy olomouckého biskupa Jakuba Arnošta knížete z Lichtensteina-Castelkornu.⁴⁹ Klenbu zdobí nástropní malba malíře Jana Kryštofa Handkeno zobrazující zásadní okamžiky života sv. Stanislava. Hlavnímu oltáři kaple, jenž svým architektonickým tvaroslovím odkazuje na reziduum díla vlašského sochaře a štukatéra Baldassara Fontany, dnes dominuje plátno s výjevem *Anděla Strážného*. Po stranách sloupů retábula stojí dvě pozlacené řezby v mírně podživotní velikosti, jež zatím nebyly autorsky připsány.⁵⁰ Důvod, proč je této sochařské výzdobě věnována pozornost, je ten, že řezba sv. *Jiří*, stojící na pravé straně oltáře, do jisté míry předznamenává některá Kammereitova pozdější kompoziční východiska. Ikonografie řezby může souviset s faktem, že světec byl patronem jednoho z

donátorů barokních úprav interiéru dómu sv. Václava, kterým byl kanovník Jiří Jindřich z Mayerswaldu, jeden z nejdůležitějších tehdejších uměleckých mecenášů v Olomouci.⁵¹ Řezba sv. *Vojtěcha* stojící nalevo zobrazuje biskupa oděného v ornát, jenž drží v pravici biskupskou berlu a levicí přidržuje zavřenou knihu, přičemž svým pohledem směřuje k oltáři. Při jeho levé noze sedí dravý pták, který v zobáku drží uťatou ruku. Formálně stylová analýza řezby sv. *Jiří* nám dovoluje přemýšlet nad konkrétním autorským určením. Můžeme se domnívat, že obě světecké řezby mohou představovat jedny z posledních děl Filipa Sattlera a jeho dílny, nejspíše z doby kolem roku 1736–1738, kdy byl v jeho dílně kromě Jana Antonína Richtera (1712–1762) s vysokou pravděpodobností přítomen i Jan Kammereit, jenž se mohl na dokončovacích pracích a konečné implementaci obou figur také podílet.⁵² Na počátku čtyřicátých let 18. století pracuje pro olomoucký dóm také sochař Ondřej Zahner (1709–1752) se svou dílnou paralelně se sochaři spjatými ještě s dílnou v té době již zesnulého Filipa Sattlera (1695–1738). Tu pravděpodobně přebírá právě Jan Antonín Richter a společně s Zahnerem vytváří osm protějškových oltářů, dnes druhotně umístěných v několika kostelech v obcích na severní Moravě.⁵³ Ondřeji Zahnerovi a jeho pomocníkům byla svěřena výzdoba oltářů určených pro halové trojlodí olomouckého dómu. Jednalo se o oltáře zasvěcené Nejsvětější Trojici i sv. Petru a sv. Pavlu z let 1731–1732, které jsou dnes přesunuty do kostela sv. Petra a Pavla v Penčicích. Dále pak o oltáře sv. Kateřiny a sv. Kříže z roku 1736, na kterých již s Zahnerem spolupracoval Jan Kammereit, umístěné dnes v hlavní lodi kostela Neposkvrněného početí Panny Marie ve Zvoli u Zábřehu na Moravě. Zde je druhotně umístěn i oltář Matky Boží se Zahnerovými sochami sv. *Máří Magdalény* a

sv. *Jana Křtitele* z doby kolem roku 1749.⁵⁴ Kammereitovi jsou v rámci této výzdoby připisovány řezby pozlacených *andělů*, jež jsou osazeny na nástavcích bočních oltářů. Oltář zasvěcený *Nalezení sv. Kříže* [13] Zahner doplnil zlacenými řezbami sv. *Augustina a sv. Řehoře*. V případě oltáře *Sv. Kateřiny* [14] s plátnem zobrazujícím poměrně nezvyklý námět, kde je tělo světice společně s její uťatou hlavou vynášeno anděly na nebesa, doplnil Zahner řezbami sv. *Ambrože a sv. Jeronýma*. Dobové fotografie pořízené ještě před neogotickými zásahy uvnitř i vně dómu sv. Václava v Olomouci nám dokládají způsob původní implementace oltářů uvnitř chrámu. Jednotlivé svatostánky byly umístěny za sebou při pilířích dómu čelně ke vstupu.⁵⁵

1.6. Zakázky pro významné církevní řády

Na konci února roku 1735 se v kanonii šternberských augustiniánů objevil olomoucký malíř Jan Kryštof Handke a sochař Filip Sattler, aby se podíleli na výzdobě nového hlavního oltáře v kostele Nejsvětější Trojice. Tehdy se čerstvě zvolený probošt Jan Josef Glätzel (1689–1757) rozhodl posečkat s investováním financí do stavby konventních budov a svou pozornost zaměřil právě na tento filiální kostel, jenž stál v sousedství kanonie. Léta 1743–1751 však již patřila co do uměleckých příležitostí ve Šternberku k nejzajímavějším, neboť Glätzel již investoval nemalé sumy peněz do stavby nových konventních budov, jejichž výzdoba byla ukončena z větší části v roce 1750.⁵⁶ Kromě toho proměňoval podobu zastaralých rezidencí a hospodářských dvorů, včetně okolních filiálních kostelů, ke kterým patřily kostely ve Štarnově a Výšovicích. I přesto, že léto roku 1744 bylo poznamenáno obavou

ze vpádu pruských vojsk na Moravu, došlo tehdy k osazení sochy "*Nejsvětějšího Spasitele*" do niky v křížení křídel konventu. K dopravě jeden a půl tuny vážící sochy na místo bylo 17. července využito klášterních koní a o čtyři dny později již na ní prováděl pozlacovací práce olomoucký zlatník Sebastian Freund.⁵⁷ Sochu nese sokl s vytesaným letopočtem „1744“, odkazující na dobu jejího dokončení. Podstavec je zdoben písmeny IIGPS a znakem probošta Glätzela. V medailonech, na kterých je položena v plechu provedená mitra a horní část berly, jsou v reliéfu zobrazeny dva výjevy z aliančního znaku probošta Glätzela a kanonie. Nalevo se jedná o *Zvěstování Panně Marii*, kde se objevuje kromě ikonograficky odpovídajícího pojetí kompozice také zajímavý detail nápadného nakoso vytočeného klekátka s masivní volutou. To je motiv, který se objevuje i u námětově shodného drobného sousoší devočního charakteru, vytvořeného rovněž pro augustiniánskou kanonii sochařem Ondřejem Zahnerem kolem přelomu třicátých a čtyřicátých let 18. století.⁵⁸ Je pravděpodobné, že Zahner vytvořil sousoší podle konkrétní předlohy spjaté právě s tímto aliančním znakem. Totožný alianční znak vytvořil Kammereit i pro vstupní portál kostela sv. Vavřince ve Výšovicích, jenž náležel také pod správu lateránské kanonie.⁵⁹ V rámci vizuální kvality sochy *Salvatora Mundi* [10] se ještě naplno projevuje Kammereitova inklinace k Sattlerovu stylu. V rámci analýzy detailů, jakými jsou pojetí rysů tváře a zejména způsob propracování vlasů [11], se zdá být pravděpodobné, že Kammereit umělecky vyzpěl hlavně jako řezbář. Tváři dominují výrazné lícní kosti, nápadný nos, velké oči s vyrytými zřítelnicemi a zvýrazněné obočí. Jednotlivé vousy a vlasy jsou vzhledem k měřítku sochy poměrně překvapivě detailně provedené.

Kammereit se mohl s velkou pravděpodobností podílet i na již nedochované interiérové výzdobě kaple rezidence v Žerotíně, neboť byl společně s dalšími jedenácti hosty pozván na oběd do nově vybavené jídelny rezidence, když bylo prelátem Glätzelem za výmalbu zapláceno 464 zl. a za sochařské práce pak 534 zl.⁶⁰ Probošt si do svého deníku mimo jiné zapsal, že roku 1753 pověřil Jana Kammereita vytvořením nového oltáře pro kapli v Kyselovicích, pro který Jan Kryštof Handke o rok později dodal oltářní plátno s výjevem *Panny Marie Pomocné*.⁶¹ Ani tato sochařská díla se však nedochovala. V letech 1754–1755 pracoval Kammereit opět v kostele Nejsvětější Trojice ve Šternberku, kam dodal novou kazatelnu se sousoším *Nejsvětější Trojice* na evangelijní straně lodi, která nahradila kazatelnu původní, jež byla osazena u středového sloupu.⁶² Architektonickou část měl vyhotovit již v roce 1754 a figurální složku pak v průběhu dalšího roku. Na povrchové úpravě pracovali uničovský malíř Jan Oderliský a malíř Jakub Zink. V té době navštěvoval Kammereit Šternberk nejčastěji v doprovodu malíře Josefa Ignáce Sadlera.⁶³ S Kammereitovým jménem byly dříve spojovány štukové dekorace v jedné z místností v patře, poblíž severozápadního nároží šternberské kanonie, která sekunduje nástrojním malbám Jana Kryštofa Handkeho, nicméně tato možnost byla již dříve negována⁶⁴ a v současné době jsou štuky připisovány díky nepřímým archivním dokladům Baldassaru Fontanovi s datací 1727–1728.⁶⁵ Poměrně nedávno byla Kammereitovi nově připsána sochařská výzdoba oltáře v Očistcové kapli v kostele Zvěstování Panny Marie ve Šternberku [23-24].⁶⁶ Jednotlivé části sochařské výzdoby oltáře jsou druhotně osazeny na čelní zdi úzké podlouhlé kaple, jež je od hlavní lodi chrámu oddělena pouze jedním vstupem, což v příchozích umocňuje dojem privátního devočního

prostoru s komemorativním přesahem. Po stranách kaple jsou totiž osazeny epitafy zakladatelů kanonie, vytvořené ve štku sochařem Janem Václavem Prchalem (1744–1811) před rokem 1783.⁶⁷ Smyslem takového připomínání zemřelých v katolickém prostředí po Tridentuském koncilu bylo především zajištění spásy duše a často se tak dělo právě na místech úzce spjatých s rodovou pamětí.⁶⁸ Masivní dřevěné bíle štafírované panely, které nesou ve svém středu oltářní obraz a na vrcholu nástavec s výjevem *Duší v očistci* [24], po stranách dvojici *andělů adorantů*, jsou definovány prodlouženými pozlacenými volutami. Tyto nosné části jsou dobovými novotvary a zcela odpovídají klasicistní výzdobě celého kostela, kterému musela ustoupit původní sakrální stavba zasvěcená Nejsvětější Trojici.⁶⁹ Z toho se dá usoudit, že ke komplementaci a osazení starších stylově nesourodých částí sochařské výzdoby, která pochází pravděpodobně právě z původního kostela Nejsvětější Trojice, bylo přistoupeno přibližně ve stejné době, kdy byly vytvořeny i epitafy. Na panel je připojen baldachýn zaštiťující mariánský kryptogram, ze kterého spadá řezbářsky pojatá draperie, jež nese hojně kopírovaný a uctívaný obraz *Panny Marie Pasovské*. Podél bočních stran rámu letí dvojice andílků, přičemž *andílek* napravo vyzdvihuje v levé ruce hořící srdce, symbol augustiniánského řádu a druhý drží v ruce váhy. Na tuto část je nasazen další subtilnější panel nesoucí reliéf se štukovým vyobrazením *Duší v očistci* a dvojicí karyatid po stranách. Nalevo se jedná o polopostavu spícího *Chrona*⁷⁰ s okovy v pravé ruce, jehož dolní část těla zakrývají krápníky nebo kostky ledu, které ohraničují celý výjev očistce. Napravo z krystalické hmoty vyrůstá další karyatida mladého muže s palmovou ratolestí v ruce, pravděpodobně personifikace *Věčnosti*, pohledem komunikující s duší v centrální části očistce.

Pravou rukou ukazuje k figuře *apokalyptického beránka*. Ten stojí na zvláštním útvaru, jenž na první pohled evokuje baldachýn, nicméně při bližším pohledu se jeví jako vodní vlna, která v kontrastu s plameny očištěnce naznačuje spásnou konotaci. Co se týká možné lokace očištěnce, mělo se za to, že se nachází v blízkosti pekla, patrně uprostřed Země. Ostatně přímá zkušenost měla tendenci spojovat polohu pekla a očištěnce s místy sopečné aktivity.⁷¹ „Kromě toho se však vyskytovaly úvahy o očištěnci, resp. o odpykávání trestů na jiných místech, například v pekle, v moři, v řekách, tam, kde člověk za života hřešil, či dokonce v těle člověka prostřednictvím nemoci“.⁷² Očištěnec nemusel být vnímán jen v estachologické rovině jako čas mezi fyzickou smrtí a individuálním osudem na straně jedné a vzkříšením na druhé straně, ale také jako již doba odpykávání hříchů jako součásti posledního soudu.⁷³ Plynutí času na tomto a onom místě bylo chápáno jako rozdílné. Ono zdánlivé „bezčasí“ může být v případě nástavce oltáře v Očištěncově kapli symbolizováno právě karyatidou spícího *Chrona*, jenž je zbaven kosy, kterou drží jeden z bočních *letících andělků*.

Po stranách oltáře jsou na konzolách osazeny dvě figury *andělů adorantů*, jež se však od sebe stylově liší. Původně byla výzdoba spojována se sochařem Filipem Sattlerem,⁷⁴ nicméně nedávno bylo upozorněno na fakt, že v archiváliích vázicích se k výzdobě kanonie se objevuje doklad o tom, že v roce 1747 byl pořízen nákladem 1319 zl. nový oltář Panny Marie Pomocné, což je pravděpodobně možné spojit právě s částí této výzdoby.⁷⁵ Nově byly obě řezby *andělů* autorsky spojeny se sochařem Janem Antonínem Richterem.⁷⁶ Dochovaná sochařská výzdoba oltáře však nejspíše nepochází z jednoho konkrétního data a je pravděpodobně doplněna o mladší části, ke kterým patří právě

horní část s výjevem *Duší v očistci* a taktéž obě polopostavy *Chrona* i *alegorie Věčnosti*, které jsou již dílem jiného umělce, patrně olomouckého sochaře Jana Michaela Scherhaufa.⁷⁷ Na základě výše uvedených skutečností již tedy nelze sochařskou výzdobu tohoto oltáře spojovat s Janem Kammereitem.

Další prací pro šternberské augustiniány byla dle archivních dokladů, které poprvé uvedl Miloš Stehlík, také výzdoba hlavního oltáře kostela sv. Matouše ve Štarnově z roku 1748 [25], obce, která patřila kanonii.⁷⁸ Pro ten měl Kammereit vytvořit řezby sv. *Jana Křtitele* [26], sv. *Josefa* [27] a další *andělské figury* [28]; [29]. Jejich subtilní provedení však nedosahuje standardní kvality Kammereitovy tvorby z počátku této dekády, nicméně fyziognomické rysy tváří světeckých figur rámcově odpovídají Kammereitovu stylu. Kostel sv. Mikuláše ve Štarnově byl postaven v letech 1745-1748 a jeho interiérová výzdoba není zcela intaktní. Kazatelna pochází z dnes již zaniklého kostela Nejsvětější Trojice ve Šternberku a je datována rokem 1737.⁷⁹ Zbylá interiérová výzdoba byla vytvořena hned po dokončení stavby a opět se na ní podílel i Jan Kryštof Handke, jenž namaloval oltářní plátno. Řezbářskou výzdobu *křtitelnice* [30] pak můžeme s určitostí připsat Kammereitovu olomouckému kolegovi sochaři Janu Michaelu Scherhaufovi. Odpovídající kompozici *Kristova Křtu* [31] použil Scherhauf mnohokrát, což platí například u velmi kvalitní řezbářské práce totožného ikonografického tématu, která je dnes osazena při pravé straně vítězného oblouku kostela sv. Jana Křtitele v Šumperku, kterou můžeme Scherhaufovi nově připsat.

Také hlavní oltář kostela sv. Vavřince ve Výšovicích [32] měl Kammereit vyzdobit svými řezbami *andělů* [33]; [34] po obou stranách. Vstup do kostela pak opatřit aliančními znaky augustiniánské kanonie a podživotní pískovcovou sochou sv.

Vavřince, osazenou v nice nad vstupem do kostela. I sem dodal oltářní plátno Jan Kryštof Handke, což je bráno jako další možné vodítko ke stanovení Kammereitovy autorské atribuce. Svatovavřinecká socha [35] je provedena v poměrně strnulé póze a provedení draperie je velmi statické a splývavé. Její fyziognomické znaky nemůžeme brát v potaz, neboť hlava je novodobým doplňkem.⁸⁰ Celkové provedení se poměrně vymyká Kammereitově tvorbě v kameni, a to nejen v rámci čtyřicátých let 18. století. Dovoluji si proto naznačit možnost autorské úvahy nad jiným sochařem činným ve službách augustiniánské kanonie. Složitější je však rozhodnout, zda můžeme přijmout i Kammereitovo autorství alespoň v rámci výzdoby hlavního oltáře, neboť jeho dnešní vizuální stylizace pochází pravděpodobně z 19. století, protože silná vrstva přemaleb zkresluje obličejové rysy a do určité míry i draperie jejich oděvů. Můžeme konstatovat, že i přes všechny tyto rušivé elementy je patrné, že se jedná o precizní řezby. Draperie andělských postav nabývá mocného estetického účinku a svým pojetím dávají ještě rezonovat vzpomínce na Sattlerův styl, který je však transformován v lehce impresivně působící povrch, jenž poskytuje divákovi oku dojem mihotavého pohybu. Řezby tak pravděpodobně opravdu prezentují dílo tehdy přibližně pětadvacetiletého olomouckého sochaře v jeho nejlepší umělecké formě.

Jan Kammereit s velkou pravděpodobností krátce pracoval také pro řád premonstrátů, sídlících v Klášterním Hradisku u Olomouce, pod jejichž správou spadalo několik obcí na Olomoucku a Prostějovsku. Jednou z nich byla i obec Konice. Do tamního kostela Narození Panny Marie byly na konzoly při hlavním oltáři druhotně osazeny Kammereitovy řezby *sv. Cyrila* [19] a *sv. Metoděje* [20]. Právě v Konici nechal opat Norbert Želecký (1649–

1709) olomouckým stavitelem Lucasem Glöckelem vybudovat v rozmezí let 1705–1706 jednu z posledních premonstrátských rezidencí. Ještě před tím však došlo ke stavebním úpravám tamního farního kostela.⁸¹ Pro premonstráty zde byl nejdůležitější právě farní kostel a také kaple Nejsvětější Trojice, jež je připojena k epištolní straně stavby, při které bylo zřízeno bratrstvo přičleněné k arcibratrstvu při kostele sv. Petra ve Vídni.⁸² Je pravděpodobné, že obě Kammereitovy řezby věrozvěstů mohly být původně součástí sochařské výzdoby Klášterního Hradiska, přičemž by to nebyl jediný případ významného transferu. Již 15. července 1704 byla ze staré věže premonstrátského konventního kostela sv. Štěpána sejmuta cibulová báň a po rozebrání byla převezena do Konice a osazena právě na věž kostela Narození Panny Marie. Současně sem byla také přenesena kazatelna vyhotovená v letech 1675–1676 sochaři Michaellem Zürnem (1654–1698) a Davidem Zürnem ml. (1646–1681).⁸³ Je tedy nasnadě uvažovat o možnosti, že obě řezby byly původně také součástí výzdoby klášterního kostela sv. Štěpána. V současné době jsou zde na neogotických konzolách po stranách hlavního oltáře osazeny ikonograficky totožné sochy z 19. století. Je však otázkou, do jaké míry toto můžeme chápat jako důkaz ikonografické náhrady za Kammereitovy řezby sv. *Cyrila* a sv. *Metoděje*, které jsou dnes osazeny po stranách hlavního oltáře kostela Narození Panny Marie v Konici. V 19. století nabylo osazování sakrálních interiérů postavami sv. Cyrila a Metoděje nacionální charakter, kdežto v období baroka bylo toto spjato s potřebou „legitimizovat historickou kontinuitu olomouckého biskupství resp. arcibiskupství a Velké Moravy, s jejich vřazením mezi zemské patrony a v neposlední řadě také připomenutí jejich role apoštolů Moravy“.⁸⁴

1.7. Vrcholné období tvorby a stylová proměna

Půle 18. století představuje pro Kammereita plodné období. Jeho výrazné počiny v této době představuje silně expresivní výzdoba kazatelny v bývalém dominikánském konventním kostele sv. Michala v Olomouci, zobrazující mystickou legendu o vzniku růžence a tedy samotného dominikánského řádu.

Nově připsaným dílem, které spadá do této dekády, je pískovcová socha sv. *Jana Nepomuckého* v Jesenci na Prostějovsku [36], datovaná v chronogramu rokem 1753.⁸⁵ Do přibližně stejné doby je možné rámcově zasadit dvojici soch představujících řádové světce [37]; [38], osazených na soklech u paty schodiště před kostelem sv. Matouše v Dolanech u Olomouce.⁸⁶ O jejich původním osazení na tomto místě lze však spíše spekulovat, neboť i sochy sv. *Antonína Poustevníka* a sv. *Libora* stojící při venkovní zdi presbytáře byly osazeny druhotně, přičemž jako jejich původní provenience byla již dříve určena ohradní zeď kostela Panny Marie na Předhradí, jenž byl zbořen roku 1839.⁸⁷ Druhotné osazení se dá ostatně předpokládat také u soch sv. *Šebestiána* a sv. *Rocha*, jež se nacházejí v horní části schodiště.⁸⁸ Kostel sv. Matouše v Dolanech byl ostatně postaven na náklady olomoucké kartouzy až ve druhé polovině sedmdesátých let 18. století.⁸⁹ Také přesné ikonografické určení dvou řádových světců provází názorová disharmonie, neboť se v odborné literatuře můžeme setkat s názorem, jenž je ztotožňuje s kartuziánskými světci sv. Brunem a sv. Anthelmem de Chignin.⁹⁰ Další uváděnou možností ikonografické interpretace je určení soch jako sv. Františka Serafinského a sv. Antonína Paduánského.⁹¹ Otázkou tedy není jen jejich původní osazení, ale i datace, která

nemůže být totožná s datací ostatních Zahnerových soch, umístěných při presbytáři kostela, neboť ty byly dle předpokladu vytesány v druhé polovině třicátých let 18. století. Vzhledem k tomu, že se obě sochy stylově velmi blíží soše sv. *Jana Nepomuckého* v Jesenci z roku 1753, dovoluji si je rámcově zařadit právě do období první poloviny padesátých let 18. století.

V roce 1756 Kammereit pracoval pro kostel Nanebevzetí Pany Marie v Novém Jičíně, konkrétně na tamní kazatelně [85], pro kterou vytvořil řezbu sv. *Petra* a reliéf s výjevem *Dobrého pastýře*. O rok později doplnil vnější stranu sloupoví hlavního oltáře dvojicí řezeb *věrozvěstů* [88]; [89] a do nástavce osadil *adorující anděly* [91]; [92] i řezbu *archanděla Michaela* [90]. Zde mohl akcentovat svoji zkušenost s dokončováním hlavního oltáře kostela sv. Michala v Olomouci, kde byla v nástavci také původně osazena Sattlerova řezba *archanděla Michaela*. Byl to jezuitský konvikt v Olomouci, jenž měl novojičínský kostel pod svou patronací a naléhal na výstavbu nového kostela, přičemž žádal od samotného města a městských cechů o finanční příspěvek na jeho stavbu, ke které došlo v letech 1729–1736.⁹² Kostel byl konsekrován olomouckým biskupem až roku 1742, avšak výzdoba interiéru pokračovala díky nedostatku peněz ještě řadu let.⁹³ Sochařskou výzdobou interiéru byl pověřen Ondřej Zahner a dá se konstatovat, že Jan Kammereit na jeho dílo navázal způsobem, který působí uceleným dojmem.⁹⁴ Zcela na konec této dekády lze nově zařadit výzdobu hlavního oltáře kostela Nejsvětější Trojice v Suchdolu nad Odrou [93], nejdůležitějšího kostela kunínského panství, budovaného od roku 1759 nákladem Marie Eleanory hraběnky Harrachové (1703–1757), která ve své závěti odkázala 6000 zl. na založení místa zámeckého kaplana v Kuníně a také na výzdobu zdejších kostelů. Na archiválie, ve kterých je ve spojitosti

s výzdobou hlavního oltáře uvedeno jméno Jana Kryštofa Handkeho, Jana Kammereita a štafíře Františka Josefa Lauterbacha, jenž za svou práci dostal zapláceno o rok později 1000 zl., tedy dvojnásobek toho, kolik za svůj obraz obdržel Handke, bylo upozorněno až nedávno.⁹⁵

1.8. Kammereitův možný podíl na výzdobě čestného sloupu Nejsvětější Trojice v Olomouci

Významným počinem bylo vztyčení a výzdoba čestného sloupu Nejsvětější Trojice na Horním náměstí v Olomouci, přičemž se na vytvoření sochařské výzdoby podílel vedle Filipa Sattlera (1695–1738) zejména Ondřej Zahner (1709–1752). Dokončení se ujal jeho žák a následovník Jan Michael Scherhauf (1724–1792), jenž se následujícího roku postaral o opravy drobných poškození světeckých soch.⁹⁶ Většinu z celkového počtu dvanácti světlonošů, stejně jako všechny světecké sochy stojící ve všech patrech sloupu, vytesal sám Ondřej Zahner, ale vyhotovení zbylých světlonošů se ujali dílenští pomocníci. *Světlonoše*, který je narozdíl od ostatních oděn v antický chiton a má ve vlasech vetknutu stužku, což již naznačuje silnou inklinaci k nastupujícímu klasicismu, vytvořil jeden z nejnadanějších Zahnerových žáků Jan Michael Scherhauf (1724–1792). Jedná se o *andílka*, který je osazen jako třetí napravo od vstupu do kaple uvnitř sloupu.⁹⁷ O rok později 9. září došlo ke slavnostní konsekraci sloupu olomouckým biskupem Ferdinandem Juliem hrabětem Troyerem z Troyersteinu (1698–1758) za přítomnosti císařsko-královského páru Marie Terezie (1717–1780) a Františka I. Lotrinského (1708–

1765).⁹⁸ Bližší stylové zkoumání ostatních *světlonošů* však naznačuje, že jejich autory nejspíše nebyli pouze Ondřej Zahner a Jan Michael Scherhauf. Dvě figury, původně osazené při vstupu do kaple uvnitř sloupu, poničené na konci druhé světové války, vykazují i přes značný torzální stav odlišný rukopis.⁹⁹ Bavorský badatel Gerhard P. Woeckel v roce 1966 publikoval článek, ve kterém se věnoval zejména sochařské výzdobě kostela Nejsvětější Trojice v Kopřivné na Šumpersku, kterou v polovině padesátých let 20. století připsal moravský historik umění Vilém Jůza¹⁰⁰ slavnému bavorskému řezbáři Franzi Ignazi Güntherovi (1725–1775). Woeckel tak na Jůzův objev reagoval a pokusil se zasadit Güntherovu výzdobu do širšího celoevropského tematického a významového kontextu, zejména s ohledem na možné bavorské i italské podněty.¹⁰¹ Woeckel v rámci svého rozsáhlého článku věnoval pozornost i sochařské výzdobě balustrády čestného sloupu Nejsvětější Trojice a vyjádřil názor, že dvě z těchto sošek *světlonošů* mohly být vytesány právě bavorských řezbářem. Již v době Jůzova objevu byla ostatně zvažována hypotetická možnost, že Franz Ignaz Günther mohl být po krátkou dobu přítomen právě v dílně olomouckého sochaře Ondřeje Zahnera. Tato možnost byla nedávno nepřímo potvrzena díky autorskému připsání dvou řezeb, které představují Vzkříšeného Krista v olomouckých kostelech zasvěcených sv. Mořici¹⁰² a sv. Michalu¹⁰³, právě Franzi Ignazi Güntherovi. Woeckel navíc v případě *světlonoše* [40] s přilbou na hlavě, stojícího napravo od vstupu do kaple uvnitř sloupu, nacházel paralelu v Güntherově dřívější tvorbě, kdy byl ještě přítomen v mnichovské dílně sochaře Johanna Baptisty Strauba (1704–1784). Jedná se o umělcovu kresbu, zachycující jeho návrh podoby blíže nespécifikovaného epitafu, která je uložena ve

sbírkách městského muzea v Mnichově.¹⁰⁴ Na kresbě je zachycen putto, stylizován jako malý Merkur držící v pravé ruce caduceus, spoře zahalen do draperie a obut v okřídlené sandály s okřídlenou helmicí na hlavě. Právě užití této helmice mělo dle Woeckela hypoteticky dokládat Güntherovu spolupráci na výzdobě balustrády. K této možnosti však lze podotknout, že samotný mnichovský mariánský sloup, stojící před mnichovskou radnicí, zdobí čtveřice ozbrojených *andílků* s přilbicemi na hlavách a nejedná se tedy v rámci výzdoby podobných monumentů o raritu. Také je nutné zvážit fakt, že Woeckel omylem prováděl stylovou analýzu na zmíněné kopii osazené na místě původní sošky, ale poškozený originál neznal. Nicméně nemůžeme opomenout zmínit fakt, že Günther velmi příbuznou kompozici použil jen o několik let později v rámci své výzdoby dvou bočních protějškových oltářů zasvěcených Nejsvětějšímu srdci Panny Marie a Nejsvětějšímu srdci Ježíše Krista [42] z poloviny padesátých let 18. století v kostele sv. Petra a Pavla ve Weyarnu.¹⁰⁵ Tento kostel Günther proslavil zejména svými pozdějšími slavnými řezbami, zobrazujícími *Zvěstování Panny Marie* a *Pietu*, které vytvořil v roce 1764, jež představují jeden z nejkvalitnějších příkladů evropského pozdně barokního řezbářství.¹⁰⁶ Pro výše zmíněné boční oltáře Günther dodal v polovině padesátých let čtveřici řezeb představujících *putti* [43], zachycených v lehkém esovitém prohnutí těla, držících rokajem zdobené kartuše. Jejich provedení se velmi silně přibližuje právě skupině *světlonošů*, osazených na balustrádě čestného sloupu Nejsvětější Trojice v Olomouci. Ani tato pozdější evidentní rezonance Zahnerem definované kompozice však nemůže přímo dokázat Güntherovu sochařskou účast na vyhotovení Woeckelem zmíněných dvou *andělů světlonošů*.¹⁰⁷ Druhá z těchto sošek vykazuje daleko silnější

známky poškození [39]. Zcela zde chybí pravá polovina obličeje a část draperie halící bedra. Nicméně i přes tuto torzálnost je na základě rozvrhu kompozice a provedení fyziognomických detailů zjevné, že se ani v tomto případě nejedná o dílo Ondřeje Zahnera nebo Jana Michaela Scherhaufa. Právě tato drobná skulptura může být dalším dokladem spolupráce Jana Kammereita s Ondřejem Zahnerem. Draperie svými sklady odkazuje na poučení tvorbou Filipa Sattlera přetransformovanou do lyričtější polohy. Velké otevřené oko s vyrytou zřítelnicí odpovídá očím nadživotní sochy *Salvatora Mundi*, kterého Kammereit vytesal jako svůj mistrovský kus pro augustiniánskou kanonii ve Šternberku v roce 1744. Sklad draperie bederní roušky ostatně také odpovídá totožnému řešení v odpovídající oblasti u šternberské statue. Zdá se býti pravděpodobné, že v Olomouci etablovaný sochař mohl být tehdy přizván k alespoň drobné participaci na výzdobě svatotrojčnického monumentu.

1.9. Výzdoba kazatelny v kostele sv. Michala v Olomouci

Kammereit, jenž bydlel v blízkosti kostela sv. Michala v Olomouci, vytvořil kromě výzdoby hlavního oltáře také vynikající kazatelnu. Ta je však mladšího data a její vyhotovení je kladeno do padesátých let 18. století. Oprávněnost mladší datace je také podtržena odlišnou rukopisnou linií skulptivnosti, neboť na základě studia Kammereitova uměleckého projevu již víme, že jeho sochařská i řezbářská tvorba prošla za více jak třicetiletou uměleckou dráhu poměrně značnými stylovými proměnami. Právě Kammereitova výzdoba kazatelny [44] svatomichalského kostela

je nejradiálnějším manifestem přijetí Zahnerova stylu a dovedení kubizujících tendencí až k mezi abstrakce, kde již utváření draperie přebírá autonomii nad tělesností postav. Jak výstižně poznamenal Gilles Deleuze: „*mezi oděv a tělo vniklo něco třetího...*“¹⁰⁸ Kazatelnu tvoří řečniště zdobené rokajem, mušlemi, volutami a po stranách vstupu dvojicí palmových ratolestí. Na spodních stlačených volutách sedí nalevo *alegorie Víry* [47], držící v pravé ruce krucifix, jež je oděna v roucho s kapucí, jehož sklady a řasení navozuje dojem krystalizujícího objektu. Na volutě při pravé straně sedí *putto* [48] v bukolickém oděvu s odpovídajícími doplňky. Střed poprsnice zdobí reliéf s vyobrazením stáda ovcí uvnitř ohrady, symbolizující věřící v odkazu na třiadvacátý žalm a desátou kapitolu Janova evangelia. Střechu kazatelny zdobí mystický výjev, kde nejvýše sedící *Panna Marie* drží v levé ruce malého *Ježíška* a předává nalevo klečícímu *sv. Dominiku* růženec. Tato událost je chápána jako primární vznik růžence a počátek jeho užívání. *Sv. Dominik* [45] je oděn v řeholní roucho a na čele má hvězdu, která se dle legendy objevila během křtu, což mělo již v takto útlém věku předznamenat jeho svatost. Pes, ležící v popředí celého výjevu, odkazuje na sen Dominikovy matky, ve kterém se jí zjevilo běžící zvíře s hořící pochodní v zubech, jež pak zapálila celý svět. Napravo sedí *anděl* s tubou v ruce, který právě roznáší zvěst o mystických událostech do celého světa. Nad celou pyramidální kompozicí se vznáší *holubice* v oblacích a svatozáři. Ve snaze vysvětlit Kammereitovu silnou inklinaci k abstraktně pojaté draperii, jež v případě postavy *Panny Marie* již zcela přejímá autonomii nad tělesností, nás může napadnout možnost propojení abstraktní vizuality s extatickým a hluboce spirituálním dějem, jenž představuje Dominikovu vizi. Draperie postavy by takto potenciálně mohla přímo upozorňovat na

spirituální rovinu celého výjevu. V tomto ohledu není zcela od věci zmínit jedno z nejslavnějších děl velmi příbuzného tematického charakteru. Tím je přibližně o sto let starší Berniniho sousoší *Extáze sv. Terezy z Avily* v kapli Cornaro v kostele S. Maria della Vittoria v Římě. Provedení abstraktně působících záhybů draperie roucha světice, které je ještě zintenzivněno shora vertikálně dopadajícím světlem, dává dle Rudolfa Wittkowera zesílit vizuální projekci jejího spirituálního vytržení.¹⁰⁹ Ve vztahu ke kostelu S. Maria della Vittoria v Římě a karmelitánského řádu je extatická vize jejich zakladatelky v kapli Cornaro stejně závažným mystickým tématem jako vidění sv. Dominika pro řád dominikánů v Olomouci. Tím, co dle Deleuzeho teze proniklo mezi tělo a draperii, mohla tedy v tomto případě být ona mystická a extatická zkušenost, díky které se skrze reálný svět věřící přibližuje k Bohu. V Kammereitově tvorbě se však s blízkým abstraktně-kubizujícím pojetím setkáváme i u výjevů, jež nemají odpovídající mystický podklad. Silná expresivita, která na sebe v rámci sakrálního prostoru strhává značnou pozornost, zde mohla být uplatněna proto, že se v rámci výzdoby původně dominikánského kostela jedná o jeden z nejdůležitějších výjevů týkající se historie řádu. Bylo tak možná přistoupeno k demonstraci jeho důležitosti s patřičně silným vizuálním účinem. Dalším faktem je, že právě kazatelna mohla mít v rámci výzdoby kostela důležitou úlohu a pozici, neboť *"všechny znaky života dominikánské řehole mají společný vrchol, ve kterém se sjednocují a naplňují. Tím je hlásání evangelia, jak to činil sám sv. Dominik v době, kdy působil sám jako potulný kazatel"*.¹¹⁰

1.10. K otázce Kammereitovy možné spolupráce s bavorským řezbářem Franzem Ignazem Güntherem

Ve stejné době, kdy byla vyzdobena kazatelna kostela sv. Michala v Olomouci, bylo pravděpodobně přistoupeno i k dílčím úpravám hlavního oltáře, zejména pak k výzdobě nástavce a tabernáku, pro který v rozmezí let 1752–1753 vytvořil bavorský řezbář Franz Ignaz Günther řezbu *Vzkříšeného Krista* [49].¹¹¹ Güntherův umělecký zásah v rámci tabernáku je možný také v případě drobných pozlacených řezeb *putti* [9], sedících na jeho drobných volutách, které jsou v umělcově tvorbě podobným způsobem několikrát zastoupeny. Güntherův přínos v této oblasti však musíme zvážit spíše v rovině návrhu, neboť samotné provedení bylo evidentně svěřeno jinému umělci, pravděpodobně právě Janu Kammereitovi. Jako Güntherova koncepce se také jeví dvojice naproti sobě letících *andílků* nesoucích oblaka, osazených na vrcholu nástavce retábla [1]. S téměř totožnou kompozicí se setkáme v umělcově tvorbě častěji, což dokládá jeho výzdoba průčelí kostela Nejsvětější Trojice v Kopřivné a již dříve zmíněných bočních oltářů v kostele sv. Petra a Pavla ve Weyarnu, zasvěcených srdci Panny Marie a srdci Ježíše Krista z poloviny padesátých let 18. století.

V rámci analýzy architektonické koncepce tabernáku nás může zaujmout Güntherova kresba, zachycující návrh Božího hrobu [56], datovaná rokem 1752, pro nás klíčovým letopočtem, kdy byl Günther jednoznačně přítomen na Moravě. Gerhard P. Woeckel¹¹² u této kresby nalézá východisko v Pozzových architektonických návrzích, jež Günther evidentně velmi důvěrně znal a na základě kterých si procvičoval svou znalost perspektivy. Dle Petera Volka zde figurální složka dokládá svým subtilním

provedením a rozvržením draperie již inklinaci k formám zastoupeným v díle Paula Egella.¹¹³ V daných architektonických intencích Günther ve zmíněném roce tedy evidentně uvažoval a jistě by zcela nezavrhl možnost převedení svých úvah do reálné podoby, byť v daleko menším měřítku. Dále nemůžeme podcenit ani možné symbolické propojení Božího hrobu s tabernáklem. Nicméně Pozzův traktát *Perspektiva pictorum et architectorum* ovlivnil barokní sakrální výzdobu velkou měrou nejen v Itálii,¹¹⁴ ale i ve střední Evropě,¹¹⁵ proto musíme namísto přímé komparace Güntherovy kresby zařadit svatomichalský tabernákl do širšího kontextu. Nejbližší architektonickou paralelu můžeme nalézt u svatostánku [57] hlavního oltáře baziliky Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku u Olomouce, vytvořeném dle návrhu sochaře a štukatéra Baldassara Fontany (1661–1733) kroměřížským zlatníkem Mikulášem Ferdinandem Indegrentzem, který byl dokončen roku 1732.¹¹⁶ I zde je užito velmi blízkého architektonického typu s poměrně masivními zdvojenými sloupy. Zadní strana tabernáklu je pojata stejným způsobem, jen zde nejsou sloupy zdvojeny, nýbrž stojí samostatně a nesou vlastní krátké kladí. I u svatokopeckého tabernáklu jsou uplatněny voluty, jež nesou dvojici andělských *adorantů*. Ti zde mohou vzhledem k příběhu legendy, vážící se k zázračnému přinesení uctívaného reliéfu Panny Marie Svatokopecké,¹¹⁷ zastávat kromě obecně platné role *adorantů* do jisté míry i roli narativní. Při bližším zkoumání svatokopeckého a svatomichalského tabernáklu pak nacházíme velmi blízkou afinitu nejen v oblasti výše uvedeného základního architektonického konceptu, ale také v rámci samotného provedení a specifického užití materiálů. Shodné je například použití odlišných barev metalických povrchů jednotlivých komponentů, ale i totožné uplatnění detailu, jakým je kontrastní

vykládání kladí drobnými čtyřúhelníky vytvořenými z různých kovů. Oba tabernákly se jeví jako navržené a provedené stejnými umělci. V Güntherově pozdější tvorbě se setkáváme spíše s jednoduše komponovanými skříňovými tabernákly, přičemž jedinou markantnější odchylku představuje tabernákl hlavního oltáře bývalého klášterního kostela ve Freising-Neustiftu z roku 1765 se zakomponovaným sloupovým, obtočeným révou a klasy obilí, s nástavcem zakončeným kupolí s lucernou členěnou několika oválnými okuly vzdáleně evokujícími erlachovskou architekturu.¹¹⁸ Pokud tedy tabernákl hlavního oltáře v kostele sv. Michala v Olomouci navrhl Baldassare Fontana, vyvstává otázka týkající se jeho datace. Výstavba hlavního oltáře měla být provedena v roce 1730 za převora Tomáše Pleinera (1728–1734).¹¹⁹ Fontanovo autorství, či alespoň částečná participace na vytvoření sloupového retábla, které nese typické architektonické prvky umělcova stylu, zastoupené například nakoso vytáčenými polopilíři a blízké řešení horního nástavce, bude nutné v budoucnu ještě prověřit. Na Fontanův umělecký zásah do výzdoby interiéru kostela sv. Michala v Olomouci však upozornil již Mariusz Karpowicz,¹²⁰ který spojil s Fontanou štukové dekorace jak uvnitř hlavní lodi, tak i v hlavní kupoli. Fontanovo autorství potvrdila také Jana Zapletalová,¹²¹ která nově připsala nástěnné malby v kupoli malíři Innocenzu Montimu (1653–1710), jenž s Fontanou několikrát blízce spolupracoval a zpochybnila tak i rozsah škod při požáru roku 1709, který nemohl být tak devastující, aby zničil původní Montiho nástěnné malby, které malíř vzhledem k jeho skonu v březnu 1710 již nemohl po požáru obnovit.¹²² Z toho vyplývá, že i Fontanova štuková výzdoba mohla být zachována již z doby před tímto požárem. Vzhledem k uváděnému vybudování oltáře roku 1730 a umělcova skonu v Chiassu v roce 1733, můžeme

předpokládat, že Fontana, byť jen třeba částečně, možná v rámci návrhu, mohl výzdobu kostela ještě ovlivnit.

1.11. Nástin rané tvorby Franze Ignaze Günthera a nové poznatky o jeho díle na území Moravy

Vzhledem k nově objevené přímé vazbě a vlivu tohoto bavorského umělce na tvorbu Jana Kammereita a nesporně velkému významu, jenž dalece přesahuje celý moravský kontext barokního sochařství a dosahuje evropského věhlasu, si teď dovolím exkurz, ve kterém představím základní dosud známé informace týkající se Güntherovy rané tvorby a jeho pobytu na Moravě.

Franz Ignaz Günther, narozený 22. listopadu 1725 v Altmannsteinu, ležícím severovýchodně od Mnichova, byl synem truhláře i příležitostného řezbáře Johanna Georga Günthera (1704–1783) a jeho manželky Anny Marie, rozené Reichlové (1695–1760).¹²³ Základy umělecké práce se dřevem svému synovi zprostředkoval již otec, nicméně špičkového školení, které velmi silně ovlivnilo jeho umělecký projev, se mu dostalo v rozmezí let 1743–1750 v mnichovské dílně významného bavorského sochaře Johanna Baptisty Strauba (1704–1784).¹²⁴ Jako pětadvacetiletý se následně vydává na tovaryšskou cestu, v rámci které má příležitost absorbovat různorodé umělecké projevy. Dochované architektonické kresby z té doby ukazují osvojení dokonalé znalosti perspektivy a schopnost komplexního sochařsko-architektonického uvažování na základě znalosti traktátů, které vydal Andrea Pozzo (1642–1709).¹²⁵ Současně Günther studuje

díla manýristických a raně barokních sochařských mistrů i díla antická.¹²⁶ Z kreseb s výraznou figurální složkou z této doby uveďme například studii náhrobku císaře Ludvíka IV. Bavorského, který nad původní gotickou sepulchrálií ve Frauenkirche v Mnichově dokončil roku 1622 dvorní sochař Hans Krumper (1570–1634)¹²⁷ nebo návrh ideální podoby jezdeckého pomníku synkreticky navazujícího na typologicky příbuzná díla Pietra Taccy (1577–1640) a Andrese Schlütera (1664–1714).¹²⁸ Z antických či antikizujících kompozic zmiňme dnes již nedochované kresby představující Meleagra, Mnemosyne i Michelangelova *Bakcha*, zničené ve třicátých letech 20. století, o jejichž námětech jsme zpraveni starší literaturou.¹²⁹ Güntherovo putování směřuje dále pravděpodobně do Salcburku¹³⁰ a poté možná přes Augšpurk¹³¹ roku 1751 do Mannheimu¹³² za studiem díla bavorského sochaře Paula Egella (1691–1752). Další důležitá kresba, zachycující dnes již neexistující Egellovu sochařskou výzdobu tabernáku oltáře v Heilig-Geist-Kirche v Heidelbergu z let 1747–1748, byla již dříve komparována s Güntherovou vlastní koncepcí tabernáku hlavního oltáře v kostele Nejsvětější Trojice v Kopřivné na Šumpersku z let 1752–1753.¹³³ Arno Schoenberger také zvažoval Güntherovu cestu do Alsaska, zejména do oblasti Štrasburku a Nancy, kde se měl ještě před příchodem do Mannheimu přímo seznámit s francouzskou rokokovou estetikou, což mu do té doby zprostředkovávalo pouze bavorské dvorské umění.¹³⁴ S přijetím této možnosti se však v recentní literatuře již nesetkáváme.

V rámci své cesty na vídeňskou akademii Günther odchází pravděpodobně do Čech a následně na Moravu. Vzhledem k jeho nově připsaným dílům, spjatým se dvěma hlavními olomouckými chrámy, se můžeme přiklonit k již dříve uváděné možnosti, že v rozmezí let 1752–1753 pobýval jako tovaryš v olomoucké dílně

sochaře Ondřeje Zahnera (1709–1752).¹³⁵ V rámci ní pak mohl být osloven hraběcím rodem Žerotínů-Lingenau k provedení výzdoby kostela v Kopřivné na Šumpersku.¹³⁶ Gerhard P. Woeckel i Arno Schoenberger se poprvé přiklonili i k možnosti, že se Günther mohl setkat v Praze se svým krajanem, od roku 1731 zde usazeným sochařem Richardem Jiřím Prachnerem (1705–1782).¹³⁷ Gerhard P. Woeckel na tuto myšlenku navázal a připustil i možnost, že právě Prachner mohl mladému Güntherovi doporučit, aby směřoval dále na Moravu.¹³⁸ Byť pro potvrzení této možnosti nemáme zatím žádné písemné či hmotné doklady, je skutečně pravděpodobné, že Güntherova cesta mohla přes Prahu vést. Hypotetickým dokladem pražského pobytu by mohla být považována shodná typologie monstrance, kterou dle Güntherova návrhu vytvořil pro kostel v Kopřivné olomoucký zlatník Jan Šimon Forstner (1714–1773), s monstrancí umístěnou dnes v pokladnici pražské Lorety z let 1696–1699, jejíž podobu navrhl architekt Johann Bernhard Fischer z Erlachu (1656–1723) a provedení se ujali zlatníci Johann Baptist Känischbauer (1668–1739) a Matthias Steiner.¹³⁹ Nicméně, jak již bylo uvedeno dřívějšími badateli, stejnou koncepci použil ve svém návrhu i sochař Egid Quirin Asam (před 1692–1750) u monstrance vytvořené pro St.-Johann-Nepomuk-Kirche v Mnichově, kterou následně provedl zlatník Johann Christoph Steinbacher na počátku čtyřicátých let 18. století.¹⁴⁰ Takto mohla být koncepce monstrance Güntherovi zprostředkována již v Mnichově.

Na Moravě Ignaz Günther setrvává pravděpodobně do počátku května 1753, kdy nastupuje na Akademii výtvarných umění ve Vídni. Zde je poprvé doložen jeho pobyt 15. května roku 1753 a po necelých pěti měsících studia v listopadu téhož roku odchází zpět do Mnichova.¹⁴¹ V rámci studia na akademii vznikají

jeho rukou dvě drobné řezby, kopírující slavnou sochu *Medicejské Venuše*¹⁴² a *Borgheského gladiátora*.¹⁴³ Na konci vídeňského studia exceluje ve studentské soutěži se svým, bohužel dnes již nedochovaným sousoším, které představovalo *Aenea, Anchisea a Ascania prchající z hořící Tróje*, za které mu byla 10. listopadu 1753 udělena od tehdejšího ředitele vídeňské akademie malíře Michelangela Unterbergera (1695–1758) zlatá medaile.¹⁴⁴ Po návratu do Mnichova obdrží 5. června 1754 dvorskou svobodu a stává se tak samostatným umělcem s titulem „*kurfürstlich bayerischer Hofbildhauer*“, pověřovaným mnoha prestižními zakázkami.¹⁴⁵ Jako první v roce 1954 upozornil na Güntherovo autorství sochařské výzdoby hlavního oltáře kostela Nejsvětější Trojice v Kopřivné [58-59] moravský historik umění Vilém Jůza.¹⁴⁶ Tehdy mu připsal kompletní sochařskou výzdobu hlavního oltáře a také návrh monstrance vytvořené olomouckým, na Moravu ze Salcburku příchozím zlatníkem Šimonem Forstnerem (1714–1773).¹⁴⁷ Kompletní výzdobu oltáře vročil do rozmezí let 1752–1753. Již tehdy Jůza upozornil na afinitu s monstrancí vytvořenou zlatníkem Johannem Christophem Steinbacherem kolem roku 1742 dle návrhu sochaře Egida Quirina Asama (před 1692–1750), určenou pro St.-Johann-Nepomuk-Kirche v Mnichově.¹⁴⁸ Jůzův objev a badatelské závěry záhy vzbudily v rámci uměnovědné obce odpovídající pozornost. Prvně reagovali bavorští historici umění Gerhard P. Woeckel a Erich Herzog, v jejichž společném článku otištěném v časopisu *Pantheon* roku 1966, kde Jůzovo připsání přijali a sám Woeckel dokládá další Güntherovy příbuzné kompozice i možná sochařova inspirační východiska.¹⁴⁹ Woeckel také vynesl myšlenku, že se Günther mohl podílet na dokončení sloupu Nejsvětější Trojice v Olomouci, v rámci čehož pak umělcově ruce připsal dvě sochy *andílků světloňořů* stojících v

nejnižším patře sloupu.¹⁵⁰ U jednoho z nich však Woeckel posuzoval pouze jeho kopii, vytvořenou a osazenou na sloup v roce 1945, jejíž originál je dnes součástí sbírek Vlastivědného muzea v Olomouci.¹⁵¹ Ve stejném roce jako Herzog a Woeckel publikoval svůj příspěvek věnovaný hlavnímu oltáři v Kopřivné i Arno Schoenberger.¹⁵² V něm rozlišuje původní část výzdoby a pozdější úpravy oltáře. Následně se kloní k možnosti sochařovy cesty do Vídně přes Uherské Hradiště a možné spoluúčasti na sochařské výzdobě tamního jezuitského kostela sv. Františka Xaverského.¹⁵³ K autorství jednotlivých částí hlavního oltáře kostela v Kopřivné se vyjádřil i Peter Volk,¹⁵⁴ jenž řezby sv. *Petra* a *Pavla* osazené na zpoděnicích považuje za díla vytvořená umělcem z Güntherova okruhu dle Güntherem dodaného návrhu.

Nejnovější poznatky přinesl v roce 2010 Martin Pavlíček, který Güntherovi připsal polychromovanou řezbu *Vzkříšeného Krista* [51] v kostele sv. Mořice v Olomouci a v rámci svého textu pro katalog výstavy *Olomoucké baroko – Výtvarná kultura let 1620–1780*, díky které bylo v té době nově zrestaurované dílo představeno širší veřejnosti, stanovil její dataci do let 1752–1753.¹⁵⁵ Ve stejném roce publikoval Petr Tomášek¹⁵⁶ svůj příspěvek, vztahující se k výstavě pořádané Moravskou galerií v Brně na přelomu let 2009 a 2010 v tamním kabinetu Místodržitelského paláce, kde je uvedena i fotografie řezby *okřídlené andělčí hlavy* z majetku Moravské galerie. Tato řezba je také připisována Ignazi Güntherovi. Obě řezby okřídlených andělských hlaviček v depozitáři Moravské galerie, které jsou Güntherovi připisovány, se však od jeho stylu a pojetí fyziognomických detailů značně vzdalují.¹⁵⁷ Do stejného časového období můžeme zařadit i řezbu *Vzkříšeného Krista* [49]; [50],

nacházející se v kostele sv. Michala v Olomouci, které se budeme věnovat detailně v následující kapitole.

1.12. Kammereitova variace na řezbu Vzkříšeného Krista Franze Ignaze Günthera

V rámci této kapitoly doložím, jak důležité bylo nastínění rané tvorby Franze Ignaze Günthera (1725–1775) a poznatky týkající se jeho olomoucké tvorby. Jan Kammereit ve svém vlastním drobném díle, které však bylo dlouhou dobu připisováno jeho kolegovi Janu Michaelu Scherhaufovi (1724–1792), téměř doslovně citoval Güntherovu řezbu *Vzkříšeného Krista* [49] v kostele sv. Michala v Olomouci. Tuto část pojmám poměrně detailně, abych doložila přímý postup umělecké inspirace a citace. V určitém ohledu zde představím Kammereita jako poučeného umělce i recipienta, jenž byl schopen rozpoznat kvalitu Güntherova díla a záhy na něj navázat v rámci svého vlastního pojetí. Tím bude také doložena běžná praxe, kdy umělci reagovali na předlohy svých kolegů a vyrovnávali se s nimi i přes záměrné potlačování, či zdůrazňování některých motivů a kompozičních schémat.

Do šedesátých let 18. století je kladena datace křtitelnice, z níž se do dnešních dní dochovalo pouze její víko s výjevem *Kristova křtu* [123] zobrazující klečícího *Krista* se zkříženými pažemi a vedle něj stojícího sv. *Jana Křtitele* [124] pozdvihujícího křtící misku. Tato drobná řezba, která se dnes nachází ve sbírkách Arcidiecézního muzea v Olomouci, byla po dlouhou dobu na základě stylově-formální analýzy spojována se jménem Zahnerova žáka Jana Michaela Scherhaufa (1724–1792)¹⁵⁸ a pod touto

atribucí také představena širší veřejnosti na výstavě *Olomoucké baroko – Výtvarná kultura let 1620–1780*, proběhnuvší v roce 2010. V porovnání s jinými ikonograficky shodnými díly Jana Michaela Scherhaufa však pozorujeme nápadné rozdíly forem, jež neodpovídají jeho stylu, který uplatňoval u řezeb odpovídajícího měřítka. Právě díky zmíněným stylovým odlišnostem bychom se spíše mohli přiklonit k možnosti, že autorem tohoto díla je Jan Kammereit. K tomuto názoru nás vede poměrně značná subtilnost postav, odpovídající fyziognomické znaky, jakými jsou například velmi nápadný nos a výrazné nadočnicové oblouky, stejně jako traktování draperie, které zejména u postavy sv. *Jana Křtitele* již silně konvenuje Kammereitovu způsobu užívání kubizujícího stylu v šedesátých letech 18. století. V rámci olomouckého uměleckého prostředí můžeme poukázat na přímý inspirační zdroj, ze kterého Kammereit čerpal, a na tomto příkladu také odkrýt poměrně dlouhý a zajímavý vývoj uplatněné kompozice.

Onou přímou inspirací se jeví bez sebemenších pochybností řezba *Vzkříšeného Krista* [49-50] v kostele sv. Michala v Olomouci, která je v období velikonočních svátků kladena na tabernákl hlavního oltáře, na němž jinak setrvává řezba *apokalyptického Beránka*. Řezba nesporných uměleckých kvalit byla až do nedávné doby opomíjena a zanechána bez autorského určení. I s absencí archivních pramenů a signatury můžeme tuto řezbu nově připsat špičkovému bavorskému rokokovému sochaři Franzi Ignazi Güntherovi (1725–1775) a vročit ji nejpravděpodobněji do rozmezí let 1752–1753, kdy umělec v rámci své tovaryšské cesty na Moravě působil. Svou kompozicí se řezba *Vzkříšeného Krista* nikterak nevyvíká obvyklému ikonografickému schématu užívanému ve znázornění tohoto christologického tématu. Původní kompoziční předobraz

užívaný ve smyslu antiteze, můžeme dohledat již v antickém, přímo pak v imperiálním římském portrétním umění spojeném s fenoménem *adlocutio* - císařské promluvy k nastoupeným legiím.¹⁵⁹ Základní nemodifikovaný topoi se pak stal do budoucna aktuálním rysem kompozice propůjčované zobrazení autorit, zastávajících v daném náboženském a mocenském prostředí nejvyšší hierarchické pozice. Kromě samotného Krista se pak jedná také o bezpočet výjevů, představujících kázání sv. Jana Křtitele, kde uplatněná kompozice odkazuje i na konvenující epický děj. Tato de facto klasická studie se do značné míry odlišuje od kompozice, kterou Günther použil u řezby *Vzkříšeného Krista* [51] z kostela sv. Mořice v Olomouci, jemuž propůjčil výraznější esovité prohnutí těla, jež si později našlo stálé a důležité místo v Güntherově typickém uměleckém projevu jeho pozdější vrcholné tvorby. Ovšem i svatomichalská řezba má v Güntherově tvorbě kompoziční paralelu v plastice *Vzkříšeného Krista* [52], modelované přibližně roku 1765 technikou *cartapesta*, jež je dnes součástí stálé expozice Ignaz-Günther-Museum v Altmannsteinu.¹⁶⁰ Zobrazení Krista v Güntherově tvorbě se velmi detailně věnoval Gerhard P. Woeckel,¹⁶¹ jenž v rámci svého odborného článku představil tehdy jím nově připsanou a rokem 1766 datovanou řezbu *Vzkříšeného Krista*, pocházející ze soukromého majetku, jejíž ladné kompozici konvenuje naopak řezba svatomořického *Vzkříšeného Krista*. Gerhard P. Woeckel v rámci zasazení díla do širšího vývojového kontextu sestavil rozsáhlou typologickou řadu s počátkem u Michelangelova *Vzkříšeného Krista* v kostele Santa Maria Sopra Minerva v Římě a zahrnul do ní další příbuzné kompoziční variace, zastoupené například oltářním obrazem *Salvatora Mundi*, původně určeném pro oltář v kapli Billi v kostele Santissima Annunziata ve Florencii,

dnes ve sbírkách Galleria Palatina v Palazzo Pitti, jež roku 1516 namaloval Fra Bartolomeo (1477–1517).¹⁶² Velmi zajímavá je v tomto ohledu zvláště první přípravná kresba nahé Kristovy figury, dnes uložená ve sbírkách British Museum v Londýně.¹⁶³ Nemohlo by nás pak překvapit, že když Agnolo Bronzino (1503–1572) maloval na počátku padesátých let 16. století oltářní obraz s námětem *Vzkříšení Krista* pro kapli Guadagni v témže florentském kostele, mohl inklinovat k Fra Bartolomeem definované kompozici, nicméně ve spojitosti s Bronzinovým plátnem je uváděn obraz malíře Raffaellina del Colle (1490–1566) představující *Krista Spasitele s anděly* a nástroji umučení v Oratorio del Corpus Domini v Urbinu z třicátých let 16. století.¹⁶⁴ Z již raně barokních děl, vzniklých mimo Florencii, jmenujme působivé plátno malíře Giovanniho Battisty Crespiho, zv. Il Cerano (1573–1632), vzniklé v letech 1602–1604, kde značně subtilní Kristovo tělo zaujímá velmi obdobný, avšak daleko dynamičtější postoj příbuzný výše zmíněným florentským dílům.¹⁶⁵

Jako možný přímý inspirační zdroj pro Güntherovu řezbu pak Woeckel vyzdvihuje bronzový reliéf s výjevem *Vzkříšení Krista*, původem z kaple Fuggerů v dominikánském kostele sv. Máří Magdalény v Augšpurku, datovaný rokem 1584, dnes umístěný ve sbírkách Victoria and Albert Museum v Londýně. Jeho autorem byl nejvýraznější umělec bavorského manýristického umění, původem nizozemský sochař a Giambolognův žák Hubert Gerhard (1540/50–1620).¹⁶⁶ Ve svém článku odkazuje na studii Michaela Baxandalla,¹⁶⁷ věnující se Gerhardovu reliéfu, ve kterém určuje kompoziční východisko Kristovy postavy v ikonograficky totožném díle Giovanniho da Bologna z let 1577–1579, dominujícím hlavnímu oltáři v Cappella della Libertà v katedrále v Lucce.¹⁶⁸ Silný vliv Giambolognovy

kompozice může také dle Brigitte Volk-Knüttel dokazovat oltářní obraz z roku 1620, představující *Vítězného Krista*, který byl původně součástí výzdoby zadní strany hlavního oltáře Frauenkirche v Mnichově, jenž společně s dílnou namaloval původem vlámský, v Mnichově usazený dvorní malíř Peter de Witte, zvaný Candid (1548–1628), jeden z významných žáků Giorgia Vasariho (1511–1574).¹⁶⁹ Vzhledem k tomu, že Günther před svým odchodem na Moravu evidentně studoval díla mnichovských umělců vzniklá kolem roku 1620, což dokládá i jeho kresebná studie *náhrobku Ludvíka Bavorského* v kostele, jehož hlavní oltář zdobilo Candidovo plátno a s přihlédnutím k významu, který pro Mnichov Candid představoval, nemůžeme kompozici jeho *Vzkříšeného Krista*, stejně jako Gerhardův fuggerský reliéf, zcela vyloučit z možných Güntherových kompozičních východisek.

Ve Woeckelově výčtu dále figuruje jako nejmladší dílo bronzová soška *Vzkříšeného Krista*, vytvořená Giovannim Battistou Fogginiem (1652–1725) pro tabernákl oltáře Santissimo Sacramento v dómu v Pise z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 17. století,¹⁷⁰ přičemž nebude v tomto ohledu bezpředmětné upozornit i na výzdobu oltáře se stejným zasvěcením v bazilice sv. Petra ve Vatikánu od Gian Lorenza Berniniho (1598–1680) z let 1673–1674, přímo pak na drobnou bronzovou sošku *Vítězného Krista*, osazenou na vrcholu tabernáklu.¹⁷¹ Charles Avery¹⁷² poprvé upozornil na možné spojení nově objevené drobné terakotové sošky *Vítězného Krista* s dřevěným kolosálním modelem, jenž byl po krátkou dobu osazen na vrchol Berniniho baldachýnu nad hrobem sv. Petra, který měla později nahradit bronzová socha totožného měřítká. Původně bylo bozzetto považováno za studii k již zmíněné bronzové sošce *Vzkříšeného Krista* na tabernáklu oltáře Santissimo

Sacramento,¹⁷³ avšak Avery se přiklání k možnosti spojení bozzetta s provizorně osazeným kolosálním dřevěným modellem *Vítězného Krista*, jež setrvalo na vrcholu baldachýnu do června 1631, a to na základě formální příbuznosti kompozice s dochovanými grafikami dokládajícími podobu baldachýnu.¹⁷⁴ Všechna výše uvedená díla nesou konvenční charakter kompozice uplatněné v rámci zobrazování tohoto christologického tématu. V Olomouci zastupuje uvedený topoi nadživotní socha *Salvatora Mundi* [54] z třicátých let 18. století, vytvořená sochařem Ondřejem Zahnerem (1709–1752), původně osazená na ohradní zdi dnes již neexistujícího kostela Panny Marie Pomocné na Předhradí, která byla následně přesunuta do niky v průčelí kostela sv. Michala. Kromě dalších soch, představujících Krista či sv. Jana Křtitele, propůjčil Zahner totožné schéma také soše sv. *Václava* osazené na čestném sloupu Nejsvětější Trojice na Horním náměstí v Olomouci. Güntherovo rozhodnutí pro užití kompozičního východiska, uplatněného u *Vzkříšeného Krista* v kostele sv. Michala v Olomouci, tak mohlo být zcela stvrzeno znalostí výše zmíněných, veřejně exponovaných Zahnerových děl. V oblasti řasení draperie se s velmi blízkým příkladem setkáme u kamenné polychromované sochy *Bolestného Krista*, díla drážďanského barokního sochaře Sebastiana Walthera (1576–1645), člena slavné umělecké rodiny Waltherů.¹⁷⁵ Kromě sochy *Ecce Homo*, která byla součástí dnes zaniklého epitafu sochaře Giovanniho Maria Nosseniho (1544–1620) v Sophienkirche v Drážďanech, vytvořil Walther ještě sochu *Bolestného Krista* pro náhrobek drážďanského právníka a radního Davida Pfeifera (1530–1602). Ta byla původně umístěna v rodinné hrobce při Frauenkirche v témže městě. U ní se setkáváme s velmi blízkým postojem dolní části těla a obtočením látky kolem Kristových beder

i s příbuzným řešením tektonického zajištění sochy pomocí splývajícího pláště. Vzhledem k absenci archivního dokladu Güntherova pobytu v saské metropoli, musíme zatím v rámci příbuznosti obou děl uvažovat spíše v obecnější rovině, která může dokládat rozšířenost tohoto motivu.

V otázce Güntherova doslovného citování a kopírování možných předloh bychom však měli být značně opatrní a brát zřetel na jeho vytříbenou schopnost vlastní invence již v období rané tvorby. I v případech, kdy měl Günther jasně daná inspirační východiska, což platí zejména u jeho řezby *Bičovaného Krista* z roku 1754, dnes uložené v Detroit Institute of Arts nebo u jeho *Minervy*, pravděpodobně z roku 1772, ze sbírek Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově, projevil autor jistou dávku umělecké volnosti. V prvním případě vycházel z kompozice v Bavorsku hojně uctívané a parafrázované řezby *Bičovaného Krista* vytvořené ve třicátých letech 18. století z poutního kostela ve Wies.¹⁷⁶ Poměrně toporný postoj tohoto Krista ctili Güntherovi předchůdci i současníci včetně Johanna Baptisty Strauba, jenž vytvořil svou verzi v roce 1757.¹⁷⁷ Sám Günther však propůjčil figuře Krista daleko ladnější siluetu a silné esovité prohnutí těla, čímž se jeho variace výrazně vymyká dogmaticky respektované kompozici.¹⁷⁸ V případě *Minervy* opět došlo z Güntherovy strany ke značnému kvalitativnímu přesahu vůči kopírovanému dílu, jež představuje štuková socha totožné ikonografie vzniklá v dílně malíře a štukatéra Johanna Baptisty Zimmermana (1680–1758) mezi léty 1736–1737, dnes umístěná v paláci Portia.¹⁷⁹

Jan Kammereit však přistoupil k daleko přímější citaci Güntherova díla v případě výzdoby křtitelnice, která je kladena do šedesátých let 18. století, z níž se však zachovalo pouze její víko s výjevem *Kristova křtu* [123], zobrazující klečícího *Krista* se

zkříženými pažemi a vedle něj stojícího sv. *Jana Křtitele* [124] pozdvihujícího křtící misku. Tato drobná řezba, která se dnes nachází ve sbírkách Arcidiecézního muzea v Olomouci, byla po dlouhou dobu na základě stylově-formální analýzy spojována se jménem Zahnerova žáka Jana Michaela Scherhaufa (1724–1792).¹⁸⁰ Je však pravděpodobnější, že se jedná o dílo Jana Kammereita. Právě figuru sv. Jana Křtitele z víka *křtitelnice* Kammereit pozměnil jen v rámci draperie, kam přidal cíp velbloudí kožešiny, aby byla řezba ikonograficky diferencována. Je velmi pravděpodobné, že se Güntherovo dílo dočkalo i dalších parafrází, které ještě budou v budoucnu rozpoznány, neboť provedení řezby *Vzkříšeného Krista* z kostela sv. Michala v Olomouci se svou kvalitou a precizností zřetelně vymyká dobové olomoucké produkci, což museli rozpoznat i jeho soudobí umělečtí kolegové. Další Kammereitovo ovlivnění Güntherovým dílem je patrné v rámci nástavce hlavního oltáře v témže kostele, kde jsou osazeny proti sobě letící pozlacené řezby *andílků*, které vynáší obláček se symbolem *Božího oka*. Toto kompoziční pojetí použil Franz Ignaz Günther hned několikrát během své pozdější tvorby, a to například v rámci štukové výzdoby portálu kostela Nejsvětější Trojice v Kopřivné na Šumpersku a také při řezbářské výzdobě bočních oltářů zasvěcených *Svatému srdci Panny Marie* a *Svatému srdci Ježíše Krista* v kostele sv. Petra a Pavla v bavorském městě Weyarn.

1.13. Jan Kammereit a Rakouské Slezsko

Území, jež vzniklo po roce 1742 jako samostatný územněsprávní celek náležící k habsburské monarchii, se

formovalo v rámci poměrně dlouhého časového údobí, což bylo nakonec rokem 1783 dokončeno administrativním zařazením regionu do Moravsko-slezského gubernia.¹⁸¹ To vše bylo poznamenáno značným hospodářským útlumem, způsobeným násilným rozdělením území, jež si po celá staletí budovalo své obchodní a společensko-kulturní vazby. Oblast Krnovska sice nebyla v rámci opavsko-krnovského knížectví tak důležitou objednavatelskou základnou jako Opavsko, nicméně i zde setrvaly důležité církevní řády, které mohly poskytnout umělcům možnost tvorby.

Příklon Rakouského Slezska ke katolicismu a habsburskému domu byl stabilní a tomu odpovídal i způsob výzdoby sakrálních staveb v této oblasti. Přímo v Krnově sídlil řád minoritů, jenž nechal vybudovat a spravovat poutní kostel na Cvilíně. Stejně tak důležitý byl i jejich domovský klášter v centru města s přilehlým kostelem zasvěceným Narození Panny Marie. Minoritům svěřil k užívání budovy konventu Karel Eusebius z Liechtensteina (1611–1684). Poté, co se do Krnova řád ve třicátých letech 17. století v rámci rekatolizace vrátil, bylo přistoupeno k jeho přestavbě.

Právě pro minoritský kostel v Krnově měl Jan Kammereit na počátku padesátých let 18. století vytvořit řezby pro dva boční oltáře a kazatelnu, která nese řezbu *Salvatora Mundi* [60], reliéf zobrazující *Zjevení sv. Jana* a drobného *andílka* na spodní římse.¹⁸² Autorství výzdoby kazatelny je však nutno přehodnotit, neboť se již pojetí hlavní figury *Salvatora Mundi* velmi vzdaluje od Kammereitova stylu.¹⁸³ Stejný soud je možno vznést nad zmíněnou řezbou *andílka* [61]. Dovoluji si v tomto případě upozornit na možnost připsat zmíněné řezby dílně brněnského sochaře Ondřeje Schweigla (1735–1812), jenž je autorem výzdoby

hlavního oltáře, kterému vévodí *adorující andělé* [63], jejichž subtilní ladné křivky a esovité prohnutí těla skvěle doplňuje propracování drobných nuancí bohatého rokokového zdobení oltářního celku. Třetí letící *anděl*, který vynáší kříž, je zavěšen při oknu v ose presbytáře a náleží slohovou podstatou k andělům na hlavním oltáři. Obdobné řešení bylo uplatněno i v případě hlavního oltáře poutního kostela na Cvilíně. I v tomto případě byla výzdoba svěřena Schweiglovi a jeho dílně.¹⁸⁴ Jaromír Olšovský Kammereitově ruce připisuje i výzdobu bočních oltářů minoritského kostela Nanebevzetí Panny Marie.¹⁸⁵ Některé z těchto děl, zejména pak řezby *sv. Václava* [64] a *Sv. Floriána* na oltáři blaženého Josefa Kopertinského, jistě mohou svým provedením a fyziognomickými rysy vzdáleně připomínat tvorbu Jana Kammereita, avšak jejich provedení nedosahuje dané ladnosti a propracování formy odpovídající jeho stylu. U ostatních řezeb osazených na bočních oltářích, přímo pak u *sv. Jana Křtitele*, *sv. Jana Evangelisty* na bočním oltáři *sv. Jana Nepomuckého*, *sv. Jeronýma* a *sv. Augustína* na oltáři *sv. Antonína Paduánského*, se již jedná o díla vytvořená dílnou Ondřeje Schweigla. Pouze v případě řezeb osazených na oltáři zasvěceném *sv. Františku z Assisi*, představující *sv. Kláru* [65] a *Sv. Alžbětu Durynskou* [66], dosahují sklady draperie v některých místech značnou blízkost Kammereitovu stylu. Silná blokovitost forem však nenechává skladům draperie rozehrát hru objemů, která je pro Kammereita signifikantní. Fyziognomie tváří ženských světeckých figur také spíše odpovídají řezbě *sv. Václava*, jež se jeví být dílem některého ze sochařů Schweiglova okruhu. Autorské připsání všech řezeb v minoritském kostele Narození Panny Marie v Krnově bylo po dlouhou dobu nekriticky tradováno a bude nutné přehodnotit původní atribuční stanoviska.

Další sochařská výzdoba spojovaná se jménem Jana Kammereita představuje řezby v kostele sv. Kateřiny Alexandrijské ve Vidnavě, přímo pak podživotní řezbu patronky Slezska sv. Hedviky [67] a drobnou pozlacenou řezbu *andílka* [68], osazenou na dolní římse kazatelny. Původní starší vybavení kostela zničil požár a bylo přistoupeno k jeho obnově, která byla dokončena roku 1748, kdy kostel vysvětil vratislavský biskup a niský kníže Filip Gotthard Schaffgotsch (1715–1795).¹⁸⁶ Původní půdorys kostela ze 13. století s masivními obvodovými zdmi zůstal i přes všechny pozdější úpravy zachován.¹⁸⁷ Oltář zasvěcený sv. Hedvice je umístěn v boční kapli situované na evangelijní straně stavby a tvoří jej sloupová architektura s torcováním, v jehož středu je vytvořena nika osazená podživotní řezbou sv. Hedviky.¹⁸⁸ Po obou stranách klečí dvojice *andělů*, kteří drží ve svých rukou kartuše glorifikující patronku Slezska, nesoucí nápisy „*Patrona Silesiae ora pro nobilis*“ a „*S. Hedwigis*“. Oproti řezbě světičky, která se vyznačuje ostrými sklady draperie a poměrně značnou subtilností, se postavy *andělů* těmito stylovými znaky nevyznačují. Jaromír Olšovský jako první připsal Kammereitově ruce také autorství drobných řezeb *andílků*, jež jsou osazeni na dolní části kazatelny ve vidnavském kostele.¹⁸⁹ Dovolují si však na základě detailního poznání tvorby Jana Kammereita polemizovat nad tímto připsáním a naznačit možnost atribuce všech děl sochaři okruhu Ondřeje Schweigela, jenž vytvořil také řezby pro oba boční oltáře v hlavní lodi, kazatelnu i hlavní oltář vidnavského kostela.

Například pojetí výzdoby kazatelny a její ikonografie se velmi blíží způsobu dekorace Schweiglovy kazatelny v kostele Nejsvětější Trojice v nedalekém Javorníku, který vznikl za fundace již zmíněného vratislavského biskupa Filipa Gotharda

Schaffgotsche.¹⁹⁰ Drobné řezby *andílků* na vidnavské kazatelně silně konvenují řezbě *andílka* [61] osazeného na kazatelně v minoritském kostele v Krnově, jehož tělo je provedeno v silně esovitém prohnutí trupu. To je v porovnání s Kammereitovými řezbami tohoto druhu až příliš subtilní.

V rámci konečného shrnutí můžeme konstatovat, že na základě detailního stylového rozboru uvedených řezeb v Krnově a Vidnavě vyplývá, že nebyly vytvořeny Kammereitovou rukou a s největší pravděpodobností nejspíše ani jeho dílenskými pomocníky. Úvahy nad spojením uvedených děl s širším okruhem Kammereitových následovníků jsou dosti problematické, neboť se v rámci daného regionu setkáváme s absencí jeho vlastních autorských děl.

Dalším dílem, které je Janu Kammereitovi připisováno a jež svou datací spadá až do šesté dekády 18. století, je exteriérová kamenná socha představující *Pannu Marii Immaculatu* [69-70], osazená dnes před kostelem sv. Martina v Krnově. Immaculata již tradičně stojí na masivní zeměkouli obtáčené hadem, osazené na vrcholu sloupu. Její umístění je však až druhotné a původně byla situována na Horním náměstí. První zásadní renovace sochy proběhla již roku 1879, jak nás o tom informuje nápis na soklu „E.F. 1879“. V celkovém kompozičním účinku se ale bohužel projevuje poměrně silná rezignace autora na rozvedení prostorového projevu, což se nejsilněji promítá zejména v propracování draperie, která spíše přiléhá k tělu. Použité schéma příliš nevybočuje z typického pojetí ikonografického modu a motivového aparátu. Dílo indikuje zřejmou návaznost na tvorbu Ondřeje Zahnera a jeho následovníků.

Poprvé se pokusil o autorské připsání krnovské statue Miloš Stehlík, jenž ji spojil „ze slohových důvodů“ se jménem sochaře

Jana Schuberta (1745–1792) a vročil ji do osmdesátých let 18. století.¹⁹¹ Atribuce byla pak velmi dlouho nekriticky přijímána a citována i v mladší literatuře. K Schubertovu autorství se pozitivně vyjadřuje i Jaromír Olšovský,¹⁹² který své stanovisko obhajuje existencí archivních pramenů, jež nás informují o tom, že Jan Schubert opravdu na počátku osmé dekády 18. století pracoval na vnitřní výzdobě kostela sv. Martina.

První náznak nesouhlasu s tímto názorem vnesl do odborné literatury polský badatel Jerzy Gorzelik.¹⁹³ Odmítá dosavadní spojování sochy *Immaculaty* s Janem Schubertem a zvažuje možnost připsání díla olomouckému sochaři Janu Kammereitovi. V otázce přesného datování pak odkazuje na soupis Josefa Matzkeho z roku 1972, týkající se uměleckých děl severní části Moravy a Slezska.¹⁹⁴ Zde Matzke uvádí informaci o donaci vztahující se k vytesání a vztyčení tohoto mariánského sloupu, přičemž jako přesný letopočet uvádí rok 1764. Stylovou podobnost pak Gorzelik nachází v sochařově pozdní tvorbě zastoupené v rámci výzdoby kostela Nanebevzetí Panny Marie v Moravské Třebové. Poukazuje také na možnost, že Kammereit již v roce 1753 pracoval pro krnovské minority na výzdobě interiéru tamního kostela Narození Panny Marie, kdy si již mohl vybudovat vazby na objednavatelské prostředí.¹⁹⁵ Jeho názor přejímá a za již zcela platný považuje polská badatelka Katarzyna Brzezina.¹⁹⁶ Jaromír Olšovský v rámci katalogu své disertační práce sice přijímá Gorzelikem navrhanou dataci,⁹⁷ nicméně stále sochu *Panny Marie Immaculaty* považuje za dílo Jana Schuberta a zahrnuje ji do katalogu Schubertova díla. Nejnověji se k této problematice vyjádřila Michaela Hřčková,¹⁹⁸ která se k možnému Schubertovu autorství vyjadřuje spíše negativně. Nejnovějším příspěvkem je v této oblasti krátká stať Ondřeje

Haničáka,¹⁹⁹ v rámci které byla publikována i dobová fotografie, která zachycuje původní umístění sloupu na náměstí a zasazuje ji tak do původního urbanistického kontextu. Autor na základě precizní práce s vedutami města Krnova upozorňuje na nepůvodnost sloupu a podstavce, jenž měl být původně koncipován s doplněním postranních volut. Dále pak celkově přehledně shrnuje historii úprav statue a její přemístění. V rámci autorství však reflektuje starší bádání.

Na základě vlastní analýzy si dovoluji domnívat se, že se nejedná o dílo žádného z výše uvedených sochařů, ale o sochu vzešlou z ruky olomouckého sochaře Jana Michaela Scherhaufa (1724–1792). Taktéž časové vymezení odpovídá dosud jen v obrysech zmapovanému uměleckému období, které sochař věnoval tvorbě na severu Moravy.²⁰⁰ Stylové koherence v tomto případě opravdu odpovídají Scherhaufově tvorbě ze šedesátých let 18. století, kdy se po smrti svého učitele Ondřeje Zahnera (1709–1752) umělecky osamostatnil a našel vlastní výrazové polohy. Zahnerovy draperie vykazují v některých případech silně abstraktní tendence, umožňující silné přechody světla a stínu na hluboce a ostře tesaných skladech. Oproti tomu dochází v Scherhaufově stylu ke geometrizaci spíše na samotném povrchu draperie a zejména v oblasti rukávů se objevuje pro něj typický motiv připomínající diamantování. Jan Schubert, jak již bylo dříve uvedeno, opravdu v šedesátých letech užíval ostřejších skladů draperie, ale tyto řasy jsou spíše subtilnějšího, vertikálního a diagonálního charakteru, přičemž odstranění materiálu na rozhraní jednotlivých řas není tak hluboké a nemá tak prostorový charakter jako je tomu povětšinou u Scherhaufa. Fyziognomie tváří Schubertových soch nese poněkud odlišné detaily a častým motivem je výrazně klenuté čelo. Oblibou k tvorbě v kameni Jan

Schubert příliš neoplýval, spíše se specializoval na interiérové štukové dekorace.

Jan Kammereit, v jehož tvorbě zpočátku dominují silné ohlasy na odkaz sochařů Jana Sturmera (1675–1729) a Filipa Sattlera (1695–1738), se začíná k zahnerovské estetice přibližovat až v průběhu padesátých let 18. století, jak tomu nasvědčuje např. výzdoba kazatelny v kostele sv. Michala v Olomouci, kde ostré záhyby draperie již zcela přebírají autonomii nad tělesností postav a jejich provedení je dovedeno až na samou mez kompoziční zřetelnosti. Daleko typičtější jsou však práce, které dodal v šedesátých letech například do kostela sv. Jana Křtitele v Tatenici, kostela Nanebevzetí Panny Marie v Moravské Třebové nebo nově připsané sochy sv. *Ondřeje* [141] v Kunčíně²⁰¹ a sv. *Jana Evangelisty* [142] v Žichlítku na Lanškrounsku.²⁰² Kammereit propůjčuje tvářím svých postav více emocí než Scherhauf. Jako typický prvek můžeme uvést zejména lehce zamračený pohled a výrazné, až nepřirozeně působící nadočnicové oblouky, které jsou silně nápadné i v případě, kdy je výraz tváře klidný. Tak je tomu u soch představujících sv. *Jana Evangelistu* z Moravské Třebové a Žichlítku. Plnějším obličejem dále často dominuje výraznější delší nos, jehož špička je měkce zaoblena. Roucha, která halí postavy, zejména u kamenných soch, nemají tolik plošek a miskovitých vybrání jako je tomu u Scherhaufových děl a pokud se na širší ploše objevuje náznak žilkování, tak má spíše geometrické provedení, na rozdíl od Scherhaufových soch, kde nabývá toto žilkování až téměř biologický charakter.²⁰³

1.14. Pozdní období Kammereitovy tvorby

V pozdní fázi své tvorby Jan Kammereit mění uměleckou polohu a zcela se oproštuje od estetických stanovisek, která uplatňoval v předešlých dekádách 18. století. Jeho projev již ovládá, až na některé výjimky, silný příklon ke krystalické formě lámaných draperií.

Přímo do počátku šedesátých let 18. století dnes můžeme na základě studia archivních pramenů zařadit větší část souboru *Křížové cesty* v Rudě u Rýmařova. Dalším drobným dílem, jež se nově jeví jako Kammereitovo dílo, je již výše zmíněné sousoší *Kristova křtu* [123], zdobící víko křtitelnice, původně připisované sochaři Janu Michaelu Scherhaufovi (1724–1792), které je dnes uloženo ve sbírkách Arcidiecézního muzea v Olomouci.²⁰⁴ Křtitelnice byla původně součástí interiérové výzdoby domu sv. Václava v Olomouci a literaturou je její vyhotovení časově vymezeno šestou dekádou 18. století. Nicméně na základě její stylové polohy a následování inspiračního východiska v podobě *Vzkříšeného Krista*, vytvořeného v rozmezí let 1752–1753 bavorským sochařem Franzem Ignazem Güntherem pro olomoucký kostel sv. Michala, nemohla vzniknout v době Kammereitových prací pro svatováclavský dóm ve čtyřicátých letech 18. století, ale později, pravděpodobně v padesátých nebo šedesátých letech 18. století.

Pro kostel Nanebevzetí Panny Marie v Kroměříži vyzdobil Kammereit kazatelnu [98] věnovanou oslavě Nanebevzetí Panny Marie.²⁰⁵ Kazatelna je osazena při levé straně vítězného oblouku na místě, kde původně stál oltář zasvěcený sv. Janu Nepomuckému. Původně se však nacházela o jedno klenební pole blíže k varhanní kruchtě a její původní povrchová úprava byla

provedena v bílém štafírování se zlatými doplňky.²⁰⁶ Ve spodní části kazatelny se objevují karyatidy v podobě okřídlených andělských polopostav, jejichž spodní části těl se transformují v subtilní podlouhlé rokajové výběhy, jež se střetávají ve vertikální ose kazatelny. I když je zjevné, že se jedná o dílo Jana Kammereita, svým provedením a symetrickým způsobem osazení navozují dojem neomanýristického dekoru. Není to zcela ojedinělý moravský případ takového architektonicko-sochařského dekoru, neboť s blízkým pojetím se můžeme setkat u oltáře růžencového bratrstva v kostele Nanebevzetí Panny Marie při klášteře dominikánů v Uherském Brodě. Sochař Josef Winterhalder st. (1702–1769) zde blízkým způsobem pojednal nástavec jako dvojici andělských karyatid vynášejících na svých křídlech korunu.²⁰⁷ V neposlední řadě zmiňme také práce, které Kammereit vytvořil na Moravskotřebovsku a Lanškrounsku, tedy na území dominia rodu Liechtensteinů. Velmi působivou ukázkou Kammereitovy tvorby jsou nadživotní pozlacené řezby, které dodal pro boční oltáře kostela Nanebevzetí Panny Marie v Moravské Třebové. Jak uvidíme, rozsah Kammereitova zdejšího uměleckého zásahu je stále otevřenou otázkou. Výzdoba hlavního oltáře kostela sv. Jana Evangelisty v Tatenici z přibližně stejné doby byla svěřena zcela do Kammereitovy režie a sochař se společně se svou dílnou zhostil jejího provedení s nebyvale expresivním rukopisem, jenž svým vzhledem nechává rezonovat odkaz sochaře Ondřeje Zahnera. Druhá část šesté dekády 18. století zaznamenává ve své torzálnosti Kammereitův pozdní projev, kdy jsou ostře řasená roucha hlavním nositelem exprese. Tak je tomu užito u sochy sv. *Jana Evangelisty* [142], osazené před kostelem sv. Jana Křtitele v Žichlítku na Launškrounsku,²⁰⁸ kterou definuje silně esovitě komponovaná linie navozující dojem, že skulptura

sestavající z několika blokovitých fragmentů vytváří spirálovitě vzestupný pohyb. Přibližně do stejného období lze zařadit také sochu sv. Ondřeje [141], osazenou dnes v nice nad vstupem do bývalé fary v obci Kunčina.²⁰⁹ Na pomezí Kammereitovy autorské invence a dílenské praxe lze nově klást také část řezbářské výzdoby z kostela sv. Michala v Rejcharticích na Šumpersku, jež čítá řezby sv. Máří Magdalény [143] a světce [144] sedícího na skalisku, na kterém je položena otevřená kniha.

1.15. Křížová cesta v Rudě u Rýmařova

Křížová cesta vedoucí od kostela Panny Marie Sněžné v obci Ruda u Rýmařova a končící na blízkém kopci představuje velmi kvalitní doklad tohoto typu sochařsko-urbanistického počínu pozdně barokní doby. V celkovém součtu se jedná o čtrnáct zastavení, z čehož třinácté představuje *Kalvárii* [116] se sochami v nadživotní i podživotní velikosti. Zbylá zastavení jsou pojata jako reliéfy rozdílné hloubky i kvality vytesané do srdčitých nástavců, na jejichž zadní straně jsou vyryta jména donátorů dílčích oprav. Objednavatelem křížové cesty byl císařský rychtář města Uničova Ferdinand Gröschelsberger, někdy uváděn také jako Grösselsberger nebo Greschenberger, který celý počín roku 1760 financoval. Hlavním impulzem pro donační akt byla nehoda kočáru, ve kterém cestoval při vizitaci uničovského panství.²¹⁰ Kočár tehdy sjel do propasti a jako projev díky za své zázračné přežití nechal Gröschelsberger také rozšířit kapli Panny Marie Sněžné v Rudě a věnoval místním duchovním správcům kopii slavného obrazu Matky Boží z kostela Santa Maria Maggiore.²¹¹ Následně také založil nadaci, která zajišťovala živobytí pro tamější

kněze, a nechal zbudovat důstojné zázemí pro poutníky. Kromě přestavby kaple financoval právě i zbudování *Křížové cesty*. Projevilo se zde také určité středoevropské specifikum, které tkví ve spojování kalvárií s místy úcty mariánských milostných obrazů.²¹² Poprvé se souboru *Křížové cesty* detailněji věnovala Hana Vítešnicková ve své bakalářské práci²¹³ a později i v odborném článku,²¹⁴ kde shrnula dosavadní bádání a nastínila fenomén křížových cest v širším kulturně-historickém kontextu. Došla k závěru, že by se autor *Křížové cesty* v Rudě u Rýmařova mohl profilovat v rámci okruhu sochaře Ondřeje Zahnera, tedy že by jím mohl být Jan Kammereit, Jan Michael Scherhauf nebo Wolfgang Träger. Zcela nové světlo vneslo bádání Romany Rosové, jež v obecní kronice objevila údaj o tom, že autorem *Křížové cesty* je „*olmützer Steinmetz Kamrayd*“.²¹⁵ Písař, jenž do kroniky dodatečně vepisoval tyto údaje, měl k dispozici starší archivní pramen a sochařovo jméno mohl přepisem pozměnit.

Při detailnější analýze celého souboru odhalujeme nejen jistou kolísavost kvality jednotlivých reliéfů, ale také určitou stylovou dichotomii. Zejména v rámci sochařské složky *Kalvárie* je možno zvážit příspěvní dalších dílenských pomocníků z Kammereitova okruhu. Znatelně odlišný přístup k formování kompozice a provedení figur je vyzorovatelný u zastavení s reliéfem *Oplakávání* [121]. Svým provedením do určité míry předznamenává nadživotní sochy *Panny Marie* [117] a *sv. Jana Evangelisty* [118] osazené po stranách *Kalvárie*. Otázkou je, zda se na vytesání reliéfu *Oplakávání* podílel jiný sochař, nebo jestli Kammereit pouze přistoupil k vytvoření reliéfu se zvýšenou precizností a se snahou již na první pohled esteticky oddělit nejdůležitější výjevy celého cyklu. Nutno říci, že rozhodnutí o příklonu k první nebo druhé možnosti značně znesnadňuje

absence komparačního materiálu v rámci Kammereitovy tvorby, neboť podobný rozsáhlejší soubor kamenných reliéfů není v rámci tvorby tohoto umělce zatím znám. Při analýze soch *Kalvárie* musíme hned na úvod upozornit, že jejich současná podoba byla ovlivněna četnými restaurátorskými zásahy, které si vyžádalo dlouhodobé působení povětrnostních vlivů, jimž vzhledem k lokaci nebránilo nic v jejich přímém působení. I přes značnou mohutnost a blokovitost, kterými se sochy *Panny Marie* a *sv. Jana Evangelisty* vyznačují, pozorujeme drobné detaily, které se objevují v rámci realizací Kammereitovy dílny, a provedení tváří do určité míry předznamenává fyziognomické typy, které budou uplatněny o několik let později při výzdobě hlavního oltáře kostela sv. Jana Křtitele v Tatenici. Propracovanější jsou figury *sv. Máří Magdalény* klečící u paty kříže, a *Ukřižovaný*, jehož kvalitu ale lehce snižuje neodpovídající proporce hlavy v poměru ke zbytku těla. To je však determinováno snahou o perspektivní zkratku. Socha *sv. Máří Magdalény* [119] se ještě stylově řadí k ostatním skulpturám v dolní části pyramidální kompozice, ale *Ukřižovaný* [120] již vykazuje lehce odlišné formální východisko. Na tento fakt již ostatně upozornila Hana Vítešnicková.

1.16. Zakázky pro chrámy na liechtensteinském panství

Během 17. století se postupně začalo výrazněji mocensky profilovat několik šlechtických rodů, z nichž se asi nejúspěšnějším stal rod Liechtensteinů. Kníže Karel I. z Liechtensteina (1569–1627) byl jednou z nejdůležitějších postav historie rodu. Spolu se svým bratrem Maxmiliánem dosáhl i díky velmi výhodné sňatkové politice značného rozšíření rodového panství. Karel I. byl

významným mecenášem a sběratelem umění, jehož prostřednictvím také dostatečně ostentativně demonstroval své obrácení na katolickou víru, k čemuž došlo roku 1599. O dva roky později získal post nejvyššího zemského sudího na Moravě a následně se stal hofmistrem císaře Rudolfa II. (1552–1612), tento úřad zastával s přestávkou v letech 1600–1607. V letech 1604–1606 zastával post moravského zemského hejtmana.

Toto krátké shrnutí naznačuje významný vliv liechtensteinského rodu v době počátku barokní éry a lze konstatovat, že v rozvoji svých fundací pokračoval i v následujících desetiletích. V polovině 18. století se stal jednou z hlavních osobností rodu Josef Adam z Liechtensteina (1690–1732), jenž se stal důležitým donátorem sakrálních i profánních staveb na Moravskotřebovsku a Lanškrounsku, ale také jeho nástupci, například Josef Václav (1696–1772) a následně také František Josef I. (1726–1781), jenž byl v roce 1763 vyslán arcivévodou Leopoldem na diplomatickou cestu do Španělska, aby přivezl jeho portrét jeho snoubence Marii Ludovice Španělské (1745–1792), dceři španělského krále Karla III. (1716–1788).²¹⁶ Ludmila Marešová-Kesselgruberová nově připsala ve své disertační práci Janu Kammereitovi výzdobu hlavního oltáře kostela sv. Anny v Lanškrouně datovanou rokem 1761.²¹⁷ Je však pravděpodobnější, že se nejedná přímo o dílo Jana Kammereita, ale o počín některého z jeho následovníků. Napovídá tomu jak užité měřítko, základní rozvržení kompozic postav i provedení jejich draperií, kde jsou sice uplatněny drobné prodloužené smyčky a ostřejší sklady, ale logika jejich užití nekonvenuje reprezentativní kvalitě Kammereitova stylu.

Jednou z nejdůležitějších zakázek v poslední dekádě jeho života se však pro Jana Kammereita stala sochařská výzdoba

kostela Nanebevzetí Panny Marie v Moravské Třebové, kam dodal své špičkové nadživotní pozlacené řezby pro dva protilehlé boční oltáře. Možnost, že bychom toto krátké angažmá mohli chápat jako Kammereitův návrat do oblasti svého rodiště je čistě hypotetická, jako vysvětlení se nabízí jiné umělecké vazby.

S přestavbou kostela bylo započato po ničivém požáru roku 1726 právě díky finanční dotaci Liechtensteina, jenž tímto úkolem pověřil svého oblíbeného architekta, kterým byl Antonia Maria Nicolao Beduzzi (1675–1735).²¹⁸ Po vysvěcení olomouckým biskupem Jakubem Ernestem roku 1741 bylo přistoupeno k interiérové výzdobě, na níž se podílela nejzvučnější jména českého i moravského barokního malířství a sochařství. Byli jimi Juda Tadeáš Supper (1712–1771), jenž provedl figurální nástrojní malby i iluzivní Pozzovy architektury a Josef Ignác Sadler (1725–1767), jenž namaloval některé z obrazů osazených na bočních oltářích. Ze sochařů to byli Severin Tischler (1705–1742/43), Antonín Losert (1740–1799)²¹⁹ a Jan Kammereit, přičemž pouze dva posledně uvedení jsou archivně doloženi.

Důležitou donátorskou osobností byl na počátku šedesátých let 18. století děkan Jiří Bayer, jenž zvolil pro zhmotnění svých uměleckých záměrů sochaře Jana Kammereita, Antonína Loserta a malíře Josefa Ignáce Sadlera. Hlavní oltář kostela však nechal zhotovit a financoval samotný kníže Josef Václav z Liechtensteina (1696–1772), jenž nechal vytvořit jeho architektonický návrh Vincenzi Fantimu (1719–1776) a v roce 1767 zadal namalování hlavní oltářní plátno malíři Josefu Reinischovi.²²⁰ Sadlera nejspíše povolal na základě vlastní preference sám Bayer, jenž dal přednost zcela odlišnému estetickému naturelu, než jaký byl v té době obecně přijímán a objednateli upřednostňován.²²¹ Zdá se býti pravděpodobné, že

také tato preference mohla pomoci k získání zakázky právě Janu Kammereitovi, neboť byl s malířem Sadlerem spřízněn rodinnou vazbou. Nicméně časová souslednost vybavování oltářů vnáší do této otázky určitou komplikovanost. Vzhledem k tomu, že dle archivních dokladů byla sochařská výzdoba provedena dříve než oltářní plátna, je usuzováno, že Sadlera mohl děkanovi Bayerovi doporučit naopak právě Kammereit.²²² Donedávna byla Kammereitovi připisována jak sochařská výzdoba bočních oltářů sv. Vincence Ferrerského [125] a sv. Aloise Gonzagy [130], tak i nadživotní řezby osazené na hlavním oltáři. Nicméně v pramenech není přesně uvedeno za jakou práci Kammereit obdržel v roce 1762 rovných 330 zl. „1762 dem Bildhauer Kammerreith (in Olmütz) 330fl“²²³ O rok později vyzdobil tyto oltáře svými plátny Josef Ignác Sadler. Posledním z této série je protějškový obraz s výjevem Kázání sv. Vincence Ferrerského, dokončený roku 1765, jemuž sekundují Kammereitovy řezby sv. Jiří [126] a sv. Ignáce z Loyoly [127].²²⁴ Vzhledem k markantním odchylkám v provedení jednotlivých řezeb hlavního a bočních oltářů si dovoluji zcela souhlasit s názorem Pavla Suchánka,²²⁵ jenž figury obou světců v přední části hlavního oltáře přisuzuje již rokokově smýšlejícímu sochaři Antonínu Losertovi.

Monumentální sloupový retábl představuje zajímavou variaci na koncepci definované v Pozzových architektonických traktátech, konkrétně v dvousvazkové knize *Perspectiva pictorum et architectorum* a k jeho odkazu se hlásí také iluzivní malba kupole, která je pojata jako vizuální vyústění vertikální osy architektury oltáře. Mírně nadživotní pozlacené řezby osazené v přední části slupoví zobrazují sv. Václava [135] stojícího nalevo na protilehlé straně panovníka, jenž bývá interpretován jako sv. Ludvík.²²⁶ Blíže k oltářnímu plátnu stojí dvojice evangelistů. Nalevo

sv. *Lukáš* v dlouhém splývavém hávu, sepnutém na hrudi knoflíčky, jenž svým pohledem směřuje k ikoně *Salus Populi Romani*, kterou drží v levé ruce. Její originál je dnes uložen v římské bazilice Santa Maria Maggiore. Naproti němu stojí sv. *Marek*, u jehož nohou leží lev. Římsu nástavce zdobí dvě pozlacené řezby *andělů adorantů*.

Řezba, interpretovaná jako sv. *Ludvík* s korunou na hlavě, je oděna v nákladné vladařské roucho, přes které má přehozen plášť sepnutý na levém rameni sponou. V pravé ruce drží maršálskou hůl, v levé pak medailon s Pannou Marií a Ježíškem. U pravé nohy má položenu hlavu mladíka, jehož obličejové rysy by mohly naznačit příslušnost k odlišnému etniku. To také umocňuje péřová čelenka, která bývá v rámci ikonografie propůjčována nejen příslušníkům indiánských kmenů, ale také, což dokládají například tematicky příbuzná díla sochaře Baltazara Permosera (1651–1732) nebo Ondřeje Schweigela (1735–1812), i příslušníkům afrického etnika. V rámci zobrazování jednotlivých zástupců světových kontinentů se však vesměs setkáváme s provedením celé figury či polofigury. Z toho důvodu působí jen tak ledabyly položená hlava neautenticky. Mimo obvyklý kontext je i téma etnického příslušníka zastoupené v rámci ikonografie sv. Ludvíka, francouzského panovníka, jenž se díky křížáckým výpravám dostal až do Afriky. Takto explicitní odkaz na jeho mimoevropský pobyt se v rámci jeho oficiální ikonografie neobjevuje.²²⁷ Vzhledem k možnosti, že byla hlava příslušníka mimoevropského etnika s největší pravděpodobností přidána až dodatečně, nebudeme ji považovat za důležité interpretační vodítko. Stejný případ nastává i u medailonu s Pannou Marií a Ježíškem, kterou panovník drží v levé ruce a jež se kompozičně blíží ikoně, kterou drží v rukou *evangelista Lukáš*. Měřítka

medailonu i nepříliš přirozený způsob jeho uchopení vzbuzuje otázku, zda není i tato část dodána až později a jestli panovník dříve nesevřel v ruce odlišný předmět. Otázka původnosti tohoto medailonu a jeho ikonografické vazby k panovníkovi bude důležitá z hlediska interpretace celkového ikonografického programu oltáře. *Evangelista Lukáš* držící *acheiropoieton* zde připomíná samotný počátek uměleckého zobrazování Panny Marie. Jeho modifikaci představuje Palladium země české na hrudi sv. *Václava* i medailon, jenž drží panovník stojící na protilehlé straně oltáře. Nicméně i v rámci této interpretace se zdá být přítomnost *evangelisty Marka* poněkud nekonzistentní. Co se týče autorství jednotlivých soch, již na základě zběžné formálně-stylové analýzy se dá usoudit, že se nejedná o díla jednoho autora, neboť řezby sv. *Lukáše* a sv. *Marka* a dvou *andělů adorantů* vykazují nápadné odchýlení od stylu řezeb obou svatých aristokratů umístěných v předním plánu retábla oltáře. Sochař se svým uměleckým projevem pohybuje na hranici barokního a již rokokově-klasicistního projevu a mohl se profilovat v rámci okruhu Jana Kammereita. Tomu nasvědčují příbuzně pojatá gesta a některé fyziognomické detaily a řasení draperií. Řezby světců v přední etáži byly po dlouhou dobu také připisovány Janu Kammereitovi, což ovšem v nedávné době přehodnotil Pavel Suchánek a označil je za díla Antonína Loserta.²²⁸ S touto atribucí lze zcela souhlasit. Jedinými díly vzešlými přímo z rukou Jana Kammereita, které také souvisí s archivními údaji, jsou pak řezby sv. *Jiří* [126], sv. *Ignáce z Loyoly* [127], sv. *Josefa* [131] a sv. *Jana Evangelisty* [132], osazené na protilehlých bočních oltářích.

Hlavní oltář kostela v Tatenici byl také vyzdoben Janem Kammereitem a jeho dílnou. Místní kostel zasvěcený sv. Janu Křtiteli, jehož projekt je připisován architektovi Domenicu

Martinellimu (1650–1718)²²⁹ byl zbarokizován za značné donace liechtensteinského rodu v letech 1716–1723.²³⁰ Ostatně Martinelli pro tento knížecí rod projektoval i jejich lovecký zámeček v nedalekém Lanškrouně, ze kterého se však dodnes díky rozsáhlému požáru zachoval pouze jeden rizalit.²³¹ V odborné literatuře se objevil názor, že oltářní architektura měla tedy vzniknout již ve dvacátých letech 18. století a že sochy jsou až mladšími doplňky z poloviny šedesátých let 18. století.²³² Řezby na hlavním oltáři, zejména ty, které představují sv. *Petra* [137] a sv. *Pavla* [138], svou expresivitou fyziognomických rysů a řasením draperie zastávají stylovou polohu, se kterou jsme se zatím v rámci Kammereitovy tvorby setkali jen sporadicky, neboť byla dosud užívána v jemnějších nuancích. Draperie se vzdouvá a odpoutává od těla, přičemž vytváří složitě skládané cípy, které ovlivňují celkové vyznění siluet řezeb. Společně s Kammereitem pravděpodobně do výzdoby kostela zasáhl i další olomoucký sochař Jan Antonín Richter (1712–1762), jehož rukopis byl v případě autorství tamní kazatelny rozpoznán teprve nedávno.²³³

1.17. Závěr monografické části

Monografická část disertační práce tvoří celistvý obraz o životě a tvorbě olomouckého sochaře Jana Kammereita (1715?–1769), jednoho z významných představitelů olomouckého pozdně barokního sochařství. Zařazuje jeho dílo do širšího kontextu vývoje moravské produkce a ujasňuje také postupný vývoj osvojování jeho estetických stanovisek, v rámci kterých zprvu inklinovala k následování střeoevropského postberniiovského proudu a následně vyústila v následování zcela odlišných vizuálních stanovisek, vycházejících primárně z německého prostředí a tvorby v Olomouci usazeného, původem bavorského sochaře Ondřeje Zahnera. Tato stylová poloha se vyznačuje velmi silnou inklinací k užívání expresivních, až krystalicky působících draperií, které halí figuru postavy a v oblasti objemovosti přebírají zcela autonomii nad tělesností.

V rámci pátrání po dalších možných uměleckých vlivech, které mohly být jen omezeným způsobem determinovat Kammereitovu tvorbu, jsem objevila řezbu *Vzkříšeného Krista* v kostele sv. Michala v Olomouci, kterou jsem připsala bavorskému řezbáři Franzi Ignazi Güntherovi (1725–1775). Kammereit kompozici svatomichalského *Vzkříšeného Krista* přímo citoval v rámci své drobné řezby *sv. Jana Křtitele* z víka křtitelnice, původem z dómu sv. Václava v Olomouci, která je časově kladena do poslední dekády Kammereitova života.

V kontextu uměleckého a objednatelského propojení můžeme konstatovat, že zásadním a velkým přínosem byl pro umělce sňatek s dcerou olomouckého malíře Jana Kryštofa Handkeho (1694–1774), jenž Kammereitovi otevřel dveře k významným objednatelům z řad kléru a monastických

kongregací. Od roku 1744, kdy se stal Kammereit sochařským mistrem, postupně docházelo k etablování jeho jména v profánních, sakrálních i aristokratických objednavatelských kruzích. Právě Handke Kammereitovi s velkou pravděpodobností zajistil zadání mnoha zakázek, ve kterých byl sám zainteresován. Rodinnou vazbu provázela také Kammereitova participace na výzdobě dvou bočních oltářů v děkanském kostele v Moravské Třebové, které společně s Kammereitem vyzdobil malíř Josef Ignaz Sadler (1725–1767).

Kammereitova tvorba zahrnuje jak práce v kameni, tak ve dřevě a v obou případech prokazuje umělec vysoce odborný a svébytný přístup k dané materii. Rozsáhlý katalog Kammereitova díla, který svým objemem dokazuje žádanost olomouckého sochaře, zahrnuje jak díla s obecně přijímanou atribucí, tak zcela nově připsané artefakty.

2. KATALOG DÍLA JANA KAMMEREITA

1.

Sochařská výzdoba hlavního oltáře

Filip Sattler, Jan Kammereit, Franz Ignaz Günther

Třicátá až padesátá léta 18. století, pozdější doplňky v 19. a 20. století

Pozlacené dřevo, postavy v životní a nadživotní velikosti

Olomouc, kostel sv. Michala

Literatura: Stehlík 1975–1976, s. 38; Hlobil – Michna – Togner 1984, s. 111; Stehlík 1989, s. 744; Bláha – Pojsl – Hyhlík 1992, s. 21; Stehlík 1996, s. 111; Kavička 2011, s. 35; Pavlíček 2005, s. 37; Stehlík 2006, s. 134; Jemelková – Zápalková 2009, s. 42; Pavlíček 2009, s. 463; Pavlíček 2010, s. 136; Zápalková 2010, kat. č. 73; Pavlíček 2011, s. 235.

[1-2]

Hlavní oltář kostela sv. Michala v Olomouci tvoří monumentální sloupový retábl vynášející kasulový nástavec. Trojice kompozitních sloupů zde těsně přiléhá k nakoso vytáčeným polopilířům, které definují základní vertikální rozvržení architektury oltáře. Polopilíře nesou také nakoso vytáčené odstupňované kladí napojené na horní římsu, ze které po stranách vybíhají sférické části segmentů. Kasulový nástavec se středovou nikou vybíhá z masivních stlačených volut a na vrcholu je zakončen částmi segmentů. Mramorová menza v přední části pochází s největší pravděpodobností z roku 1707. Na menze položený tabernákl, představující svébytný a velmi kvalitní doklad drobné oltářní sloupové architektury, je vyhotoven z rozdílných druhů barevných metalických materiálů. Použito je zde velmi umné odpoutání drobných nakoso vytočených a zdvojených

kompozitních sloupů od celku, přičemž každý nese vlastní část kladí. V zadní části tabernáku jsou zakomponovány drobné sloupy již jednotlivě. Po stranách jsou na menze osazeny masivní lehce stlačené voluty nesoucí dvojici *andělů adorantů*. Vzhled a provedení těchto nadživotních andělských postav však příliš neodpovídá baroknímu stylu a s největší pravděpodobností se jedná o mladší neobarokní doplňky. Hlavní sochařskou složkou oltáře jsou nadživotní pozlacené řezby, představující čtyři církevní otce, jež jsou osazeny do prostoru mezi sloupy retábla. Zcela nalevo stojí řezba sv. *Řehoře Velikého*, napravo od ní, blíže k oltářnímu plátnu, pak následuje řezba sv. *Augustina*. Na pravé straně stojí sv. *Ambrož* a zcela vpravo sv. *Jeroným*. Na sférických částech segmentů po stranách nástavce sedí dvojice pozlacených *andělů*. Uprostřed nástavce vymezuje prostor nika, osazena sochou *Panny Marie*, avšak původně byl tento prostor zřejmě určen nadživotní pozlacené řezbě *Archanděla Michaela*, vytvořené a implementované sochařem Filipem Sattlerem (1695–1738) na konci třicátých let 18. století a zastupuje tak již pozdní tvorbu tohoto významného olomouckého barokního sochaře.²³⁴ Dle dosavadních předpokladů mohl právě Jan Kammereit, jenž je autorem postav čtyř církevních otců, převzít zakázku výzdoby hlavního oltáře započatou Filipem Sattlerem. Celému retáblu dominuje obraz, jenž je kopií slavného plátna Giuda Reniho (1575–1642) s výjevem, na kterém archanděl Michael bojuje s ďáblem. Stávající oltářní obraz, stejně jako socha *Panny Marie Immaculaty*, osazená v nástavci retábla, pochází až z osmdesátých let 19. století. Další velmi důležitou částí sochařské výzdoby oltáře je řezba *Vzkříšeného Krista* [49], jež je v době velikonočních svátků kladena na tabernákl hlavního oltáře. Jejím autorem je bavorský řezbář Franz Ignaz Günther (1725–1775),

který byl na počátku padesátých let 18. století po krátkou dobu přítomen v Olomouci, pravděpodobně přímo v dílně sochaře Ondřeje Zahnera (1709–1752).

1.1.

Sv. Řehoř Veliký

Jan Kammereit

Počátek čtyřicátých let 18. století

Pozlacené dřevo, nadživotní velikost

Hlavní oltář

Olomouc, kostel sv. Michala

[3]

Pozlacená řezba *Sv. Řehoře* představuje tohoto světce oděného do papežského roucha. Na hlavě má nasazené camauro a celé tělo halí klerika i zdobný pluviál s třásněmi sepnutý na hrudi ozdobnou sponou. Podél těla spadá štola sahající až pod kolena. Světec nahlíží do otevřené knihy, kterou drží v levé ruce, pravou ruku má mírně pozdviženu a třímá v ní ptačí brk v rozvaze nad další statí svých sbírek kázání, tzv. *Homilií*, jež se staly jednou z nejčtenějších knih středověku. Stejnou paží také přidržuje trojlístý kříž, který je opřen o jeho tělo. Celá figura působí masivně, což umocňuje i poměrně tuhá draperie spodního roucha, která splývá se světcovým tělem a jen místy je logicky zřasena v oblasti pasu. Také pluviál spíše splývá s postavou a jeho spodní cípy jsou pouze lineárně zřaseny. Obličej světce vykazuje známky určité schematičnosti a fyziognomie zcela neodpovídá realitě, což je nejvýraznější v oblasti přechodu výrazné čelisti v ušní boltec, jenž je jen těžce rozeznatelný a samotné ucho je posazeno velmi

nízko. Tento detail je však důležitý a jedná se také o jeden z nosných prvků Kammereitova stylu, jenž často ve spojení s výrazným nosem definuje primární znaky využitelné při zvažování sochařova autorství. Právě velmi výrazný rovný nos je dominantním rysem celého obličeje a v přechodu v nadočnicové oblouky je proveden velmi ostře. Velké oči jsou lehce přivřené bez náznaku zřítelnic. Několik viditelných pramínek vlasů představují chomáče bez zvýraznění jednotlivých vlasů.

1.2.

Sv. Augustin

Jan Kammereit

Počátek čtyřicátých let 18. století

Pozlacené dřevo, nadživotní velikost

Hlavní oltář

Olomouc, kostel sv. Michala

[4]

Nalevo od *sv. Řehoře* stojí nadživotní řezba *sv. Augustina*, jenž je opět zobrazen jako biskup s mitrou na hlavě a berlou opřenou o levou žehnající ruku. V pravé ruce drží zavřenou knihu, na které je položeno hořící srdce, symbolizující Augustinovo učení a odkazuje na jeho lásku k Bohu, jež se stala také základním pilířem, ze kterého ve své podstatě vychází i řehole dominikánů. Přes rochetu, ve spodní části zdobenou krajkou, má přehozen pluvíál dekorovaný výšivkou a sepnutý na hrudi sponou. Pluvíál se vine kolem žehnající ruky a pak v esovité smyčce pokračuje kolem levé nohy, kde již k tělu přiléhá. Kromě drobných lineárních záhybů, kterými je zřasena rocheta, představuje propracování

pláště zásadní zřasení draperie, které propůjčuje celé postavě daleko dynamičtější vzezření, než jak je tomu u řezby sv. *Řehoře*. Rysy obličeje odpovídají Kammereitovu stylu, který byl popsán již v předchozím katalogovém heslu, až na výrazný plnovous, jenž spadá na hrud' a rozděluje se na dva prameny.

1.3.

Sv. Ambrož

Jan Kammereit

Počátek čtyřicátých let 18. století

Pozlacené dřevo, nadživotní velikost

Olomouc, kostel sv. Michala

[5]

Napravo od oltářního plátna stojí řezba sv. *Ambrože*, milánského biskupa, jenž svými kázáními ovlivnil právě sv. Augustina, kterého roku 387 i sám pokřtil. Lze se domnívat, že právě tato okolnost vysvětluje osazení řezeb, představujících oba světce, do centrálního prostoru retábla při oltářním obrazu a jejich kvalitnější provedení, jež je lehce odlišuje od řezeb ostatních církevních otců. Řezba sv. *Ambrože* ostatně pohledem komunikuje s řezbou sv. *Augustina*, nicméně na rozdíl od aktivní role žehnajícího sv. *Augustina* zastává sv. *Ambrož* spíše pasivní postoj. Bezvousý světec je oděn jako biskup s mitrou na hlavě, pod kterou vyčnívají husté a propracované kučeravé kadeře. Oděn je do dlouhé kleriky, přes kterou má přehozen pluvíál se zdobeným lemem sepnutý sponou. Pluvíál je zde, stejně jako u řezby sv. *Augustina*, nositelem hlavního expresivního účinku zřasení draperie. Hlavní vlna zřasení pluvíálu vybíhá zpod pravé

ruky položené na zavřené knize, kterou světec přidržuje pravou rukou, vine se kolem ní a v esovité smyčce pokračuje kolem pokrčené levé nohy. Esovitá smyčka je probrána ostřejšími sklady i hlubšími výžlabky.

1.4.

Sv. Jeroným

Jan Kammereit

Počátek čtyřicátých let 18. století

Pozlacené dřevo, nadživotní velikost

Hlavní oltář

Olomouc, kostel sv. Michala

[6]

Zcela vpravo je na dolní římse retábla osazena řezba zobrazující chronologicky prvního církevního otce sv. *Jeronýma*. Světec je zde prezentován jako asketa a poustevník v odpovídajícím prostém oděni, které představuje pouze látka, do níž je oděna spodní část jeho těla. Celá figura je lehce esovitě prohnutá a díky absenci draperie v horní části, díky čemuž je odhalena jemně propracovaná muskulatura postavy, vyniká větší subtilitou. Tváří dominuje výrazný rovný nos a velké doširoka otevřené oči. Levou rukou přidržuje draperii ovinutou kolem beder spadající až k nohám, pravou má mírně pozdviženou. S velkou pravděpodobností do ní byl původně vložen husí brk, jako odkaz na Jeronýmovu významnou překladatelskou činnost. Poustevnickou etapu svého života věnoval zejména překladu *Starého zákona* z hebrejštiny do latiny, označovaný jako *Vulgata*, který se stal jedním z nejvýznamnějších textů v dějinách

křesťanství. Vedle světce je opřena větev, ze které vyrůstá kříž tvořen sukovými větvemi, jakožto jeden ze světcových atributů.

1.5.

Andělé adoranti

Jan Kammereit

Počátek čtyřicátých let 18. století

Pozlacené dřevo, životní velikost

Horní římsa hlavního oltáře

Olomouc, kostel sv. Michala

[7-8]

Dvojice *andělů adorantů*, stejně jako větší počet dalších drobných řezeb *putti* a *andílčích hlaviček*, zdobí horní nástavec hlavního oltáře kostela sv. Michala. Levý *anděl* sedí na části sférického segmentu a své tělo i hlavu natáčí k nice osazené sochou *Panny Marie* pocházející z 19. století. Oděn je v draperii v oblasti pasu sepnuté mohutným pásem zdobeným rokajem. Dolní část draperie objímá nohy a její zřasení je na koncích pojato v ostřejších skladech. Odhalená horní část hrudníku vyniká plnou muskulaturou. Oválnou tvář ohraničují kadeře, které v oblasti uší nabývají největšího objemu a spadají až na šíji. Mocné perutě jsou roztaženy a jednotlivá dlouhá pera i drobná pírka detailně propracována, přičemž na koncích nabývají na objemu. *Anděl*, který sedí nalevo, představuje do značné míry, až na drobné detaily, zrcadlově obrácený kompoziční protipól pravé andělské figury. Chybí zde však mohutný zdobený pás, díky čemuž je pravý *anděl* více dekoltován.

2.

Salvator Mundi

**Jan Kammereit (pozlátil olomoucký zlatník Sebastian Freund)
1744**

Maletínský pískovec, nadživotní velikost

Šternberk, nika ve dvoře bývalé augustiniánské kanonie

Restaurováno: René Tikal, *Socha Salvatora Mundi v nice východního křídla augustiniánského kláštera*, reg. č. 20311/8-1971, Šternberk, Farní ulice, Praha 2011, Restaurátorská zpráva přístupná v archivu Národního památkového ústavu – Územního odborného pracoviště v Olomouci, inv. č. R-1710.

Literatura: MZA Brno, Handke G 12 I. c., Stehlík 1959, s. 145; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 1989, s. 744; Mičák 1994, s. 37; Stehlík 1996, s. 111; Kroupa 2003, s. 352; Stehlík 2006, s. 134; Jemelková – Zápalková 2009, s. 41; Pavlíček 2009, s. 73; Pavlíček 2010, s. 136; Pavlíček 2011, s. 235; Hradil 2011, s. 46.

[10-11]

Chronologicky první socha, která je archivně jednoznačně doložena jako dílo Jana Kammereita a jež zároveň představuje sochařův mistrovský kus, znázorňuje *Salvatora Mundi*. Osazená v nice pointuje propojení dvou konventních budov bývalé augustiniánské kanonie ve Šternberku. Niku, architektonicky vymezenou ostěním a zvlněnou římsou uprostřed zakončenou klenákem, v horní části flankuje malovaný nápis „*Salvator Mundi salva nos omnes Laretanensis aulae servulos*“. Kompozice sochy je definována ladným esovitým prohnutím těla, kdy větší část váhy

nese pravá noha a levá je lehce pokrčena. Střední část trupu navazuje na tento postoj ponderací a následným vyrovnáním trupu. Pravá ruka je zdvižena vzhůru v gestu žehnání a druhá nese mohutné královské jablko, symbol svrchovanosti Krista a církve nad světem. Přílehlavé roucho není příliš objemově řaseno, ale spíše jen propracováno jemným žilkováním a drobnými smyčkami v oblasti pasu. Přes prostý oděv má přehozen plášť zakrývající část pravé ruky a v přední části spadající přes levou nohu až k oblasti levého boku. Právě plášť rozehrává hlavní hru objemů draperie a je definován jemným řasením i probíráním pomocí podlouhlých smyček, které se postupně transformují s masivnějšími vlníci se záhyby spadajícími až k zemi. Tento detail můžeme označit za typický stylový modus, kterým Kammereit pracuje s draperií a posiluje dynamiku celé esovité kompozice postavy. Sochu nese sokl s vytesaným letopočtem „1744“, datem jejího dokončení a osazení. Podstavec je zdoben oválnými medailony, z nichž jeden nese znak kanonie se zobrazením *Jana Křtitele* a druhý alianční znak probošta Jana Josefa Glätzela (proboštem v letech 1734–1757) představuje výjev *Zvěstování Panně Marii*. Právě u sochy *Salvatora Mundi* se ještě naplno projevuje Kammereitova inklinace ke stylu Filipa Sattlera (1695–1738), čemuž nasvědčuje nejen celkové zvládnutí kompozice sochy, ale i detaily v podobě protáhlých smyček, kterými jsou probrány jednotlivé sklady draperie. Osobité pojetí tváře, které dominuje nápadný dlouhý ostrý nos, výrazné lícní kosti a oči s detailně rytými zřítelnicemi, působí poměrně expresivně. Také propracované obočí a jednotlivé prameny vousů i vlasů jsou vzhledem k měřítku sochy poměrně překvapivé.

3.

Ukřižovaný Kristus

Jan Kammereit

1746

Polychromované a pozlacené dřevo

Oltář sv. Kříže

Vyškov – Dědice, kostel Nejsvětější Trojice

Literatura: Wolny II/3, 1860, s. 429, Stehlík 1959, s. 146, pozn. č. 25; Kroupa 2003, s. 352; Kollandová 2009, s. 28 - 29.

[12]

Krucifix, určený pro boční oltář kostela Nejsvětější Trojice v Dědicích u Vyškova, zasvěcený sv. Kříži měl dle Řehoře Wolného vytvořit Jan Kammereit v roce 1746. V archiválii, která nás informuje o autorství a roku vytvoření, uvádí jméno „Antonín Karmereiter“, přičemž starší i recentní literatura považuje tohoto umělce právě za Jana Kammereita. Kristus je přibit na jetelový kříž, jenž má svým tvarem odkazovat na Nejsvětější Trojici. Břevna kříže jsou dekorována propletenými vegetabilními úponky, které však svým provedením naznačují, že se jedná o pozdější doplněk, na který byla řezba dodatečně upevněna. Tělo *Ukřižovaného* je provedeno v plné muskulatuře, což dokresluje velmi světlý inkarnát. Bedra halí pozlacená rouška přivázaná k tělu provázkem a upevněná uzlem při levém boku. Řasení její draperie rozehrává vlastní hru tvarů, jež představuje jak ostřejší kubizující tvary, tak místa probraná drobnými podlouhlými smyčkami a výžlabky. Už zde můžeme pozorovat první jemné náznaky Kammereitova svébytného stylu, jenž později nabude zcela osobitého uměleckého projevu. Oltář sv. Kříže je doplněn také

dvěma bíle štafírovanými řezbami, představujícími *Pannu Marii* a *Jana Evangelistu*, doplňující tradičně celý výjev Kalvárie, jenž se však od Kammereitova stylu, který uplatnil v rámci řezby *Ukřižovaného*, poměrně vzdalují.

4.

Andělé

Jan Kammereit

1746

Pozlacené dřevo, podživotní velikost

Nástavce oltářů

Zvole u Mohelnice, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie

(Původně v dómu sv. Václava v Olomouci)

Literatura: Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 1989, s. 744; Stehlík 2006, s. 135; Jemelková – Zápalková, s. 42; Pavlíček 2011, s. 235; Sekanina 2015, s. 37.

[13-18]

Novogotický kostel Neposkvrněného početí Panny Marie byl postaven v roce 1862 na místě starší sakrální stavby, která byla fatálně poničena požárem. Nejspíše záhy po dokončení došlo k osazení barokních oltářů, které byly původně součástí interiérové výzdoby dómu sv. Václava v Olomouci a později odstraněny v rámci jeho celkové regotizace. Oltáře byly původně osazeny v několika řadách při pilířích v centrální části síňového trojlodí tak, že jejich čela směřovala k hlavnímu průčelí. Na výzdobě dómu sv. Václava se v průběhu 18. století podílely

největší umělecké osobnosti pracující v moravské metropoli. V roce 1746 se na výzdobě podílel i Jan Kammereit, který tehdy vytvořil pozlacené řezby čtyř *andělů*, osazených v nástavcích bočních oltářů, pro které vytvořil Ondřej Zahner (1709–1752) postavy světců umístěné v úrovni oltářních pláten. Na evangelijní straně kostela Neposkvrněného početí Panny Marie ve Zvoli je osazen oltář zasvěcený *Nalezení sv. Kříže*, který Zahner doplnil zlacenými řezbami *sv. Augustina a sv. Řehoře*. Kammereitovy andělské postavy jsou pak osazeny na volutách nástavce. *Anděl* nalevo sedí zcela na kraji voluty a pažemi kyne k obrazu osazenému v nástavci, přičemž pohledem směřuje diagonálně vlevo k zemi. Pravou nohu má volně svěšenu dolů k horní římsě oltáře, levá pokrčená noha je v lehké tenzi natažena do prostoru. Draperii, která figuru zpola halí, k tělu fixuje stuha diagonálně omotaná kolem zad, levého ramene, hrudi a pravého boku. Samotná draperie je poměrně přiléhavá s jemným zřasením, jež se v některých partiích ostřeji láme a v dalších skladech přetáčí v podlouhlých smyčkách. Pravou paži zdobí orientalizující náramek, přes levou je přehozen volně spadající cíp draperie. Jednotlivá dlouhá pera i drobnější pírka roztažených perutí jsou decentně zvlněna a detailně propracována. Plnou oválnou tvář lemují kadeře vlasů, jež spadají až na šíji. *Anděl* sedící nalevo je komponován velmi obdobným způsobem jako protilehlá řezba, jen s mírnými odchylkami. Figura je více zahalena draperií, kterou si *anděl* tiskne pravou rukou k hrudi. Pohledem řezba již nesměruje diagonálně k zemi, ale spíše do úrovně oltářního obrazu osazeného v centru nástavce. Oltář *sv. Kateřiny*, jenž je dnes osazen na epištolní straně, zdobí oltářní plátno, na němž sv. Kateřina nečeká v pokleku na smrt, nýbrž její tělo a uťatou hlavu již andělé vynášejí do nebes. Oltářní plátno poněkud nezvyklého

námětu doplňují po stravách dvě Zahnerovy pozlacené řezby sv. *Ambrože* a sv. *Jeronýma*. V nástavcích jsou opět osazeny andělské řezby vytvořené Janem Kammereitem. *Anděla* nalevo obepíná draperie prostého roucha, halící větší část jeho těla, jež je přepásáno těsně pod hrudí a velmi jemně zřaseno. *Anděl* má pravou ruku položenou na hrudi a levou rukou kyne k plátnu v centru nástavce oltáře, ke kterému také směřuje pohledem. *Anděla* sedícího napravo halí přiléhavá draperie ostřejších skladů, kterou má pomocí stuhy diagonálně ovázanu kolem hrudníku. Obě andělské řezby v nástavci oltáře zasvěceného Stětí sv. Kateřiny představují zrcadlově obrácené kompozice protějších andělských figur z oltáře zasvěcenému Nalezení sv. Kříže. Na základě samotného rozvržení kompozic a pohledových os andělských figur se můžeme domnívat, že oltář zasvěcený Nalezení sv. Kříže byl pravděpodobně v dómu sv. Václava v Olomouci původně osazen na epištolní straně a oltář sv. Kateřiny na straně evangelijní. Andělské postavy tak mohly pohledově komunikovat s přicházejícími věřícími procházejícími centrálním prostorem mezi jednotlivými oltáři. Další oltáře, původně implementované v interiéru dómu sv. Václava v Olomouci, vytvořené v letech 1731–1732, zasvěcené Nejsvětější Trojici, sv. Petru a sv. Pavlu, jsou dnes přesunuty do kostela sv. Petra a Pavla v Penčicích na Přerovsku. Další svatostánky, které v roce 1749 vyzdobil svými řezbami další olomoucký sochař Jan Antonín Richter (1712–1762), jsou dnes součástí výzdoby kostela sv. Kunhuty v Náměšti na Hané.

5.1.

Sv. Cyril

Jan Kammereit

Druhá polovina čtyřicátých let 18. století

Polychromované a zlacené dřevo, mírně podživotní velikost

Na konzole při hlavním oltáři

Konice, kostel Narození Panny Marie

Literatura: Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 1989, s. 744; Samek 1999, s. 163; Kroupa 2003, s. 352; Stehlík 2006, s. 135; Jemelková – Zápalková 2009, s. 45; Jemelková – Zápalková 2013, s. 57.

[19]

Dvojice řezeb světců na konzolách vetknutých do bočních zdí polygonálního závěru v kostele Narození Panny Marie v Konici, představující *sv. Cyrila* a *sv. Metoděje*, byla osazena na toto místo až druhotně. Stejně tak je tomu u velkoryse architektonicky členěné a sochařsky vyzdobené kazatelny, kterou vytvořil v rozmezí let 1675–1676 Michael Zürn ml. (1654–1698), jež byla původně součástí výzdoby zrušeného kostela při premonstrátském Klášterním Hradisku u Olomouce. I řezby věrozvěstů by mohly hypoteticky pocházet buď přímo z hlavní kanonie hradištských premonstrátů nebo z některého z kostela na území, které kanonii patřilo. Tímto místem byla právě i Konice, kde nechal řád postavit jednu ze svých rezidencí. Obě řezby lehce podživotní velikosti představují precizní díla. Vyznačují se lehce subtilním charakterem s propracovanými záhyby jemně rozpořbovaných rouch, které předznamenávají sérii Kammereitových prací totožného ikonografického tématu

určených pro hlavní oltáře v kostelech v Novém Jičíně [88-89] a v Místku [21-22] *Sv. Cyril* je oděn do kleriky, přes kterou má přehozen pluvíál sepnutý na hrudi sponou. Na hlavě má mitru a pravou rukou přidržuje berlu. Na lehké nakročení levé nohy reaguje celé tělo, což propůjčuje řezbě ladné esovité prohnutí. Draperie na to reaguje jemným zvlněním v horní části těla, které se v dolních partiích stupňuje, přičemž cípy šatu opisují vlnovky o různorodých poloměrech. Provedení svrchních vrstev řezby je dvojí. Jednu složku představuje zlacení v oblasti draperie, která takto nabývá lehce abstraktní konotaci a část realisticky provedených inkarnátů i umně propracovaných vousů a rukavic, u kterých bylo použito polychromie a bílého štafírování. Fyziognomické znaky tváře, která pohledem směřuje vzhůru směrem do prostoru kostela, i provedení vousů a vlasů odpovídá Kammereitovu stylu a jejich propracování dosahuje v kontextu sochařovy tvorby velmi vysoké úrovně.

5.2.

Sv. Metoděj

Jan Kammereit

Druhá polovina čtyřicátých let 18. století

Polychromované a zlacené dřevo, mírně podživotní velikost

Konzola při hlavním oltáři

Konice, kostel Narození Panny Marie

Literatura: Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 1989, s. 744; Samek 1999, s. 163; Kroupa 2003, s. 352; Stehlík 2006, s. 134; Jemelková – Zápalková 2009, s. 45; Jemelková – Zápalková 2013, s. 57.

[20]

Řezba sv. *Metoděje* představuje zrcadlově převrácenou kompozici, užitou u jejího protějšku sv. *Cyrila*, od které se odlišuje pouze detaily atributů a odění. Nepochází zde jen k tolik silnému esovitému prohnutí těla a k tak nápadnému zřasení roucha. Světec přidržuje berlu levou rukou a jeho zrak směřuje do hlavní lodi kostela. Oděn je do kleriky, přes kterou má přehozený pluvíál sepnutý na hrudi sponou. Na hlavě má mitru, jež je mírně vyšší než u jeho protějšku, a pravou rukou přidržuje berlu. Světec stojí zpříma a jeho tělo se pouze lehce naklání dozadu. Draperie roucha tak přímo spadá v dlouhých nerušených řasách, které jsou však odděleny ostřejšími sklady. Při světcově levém boku plášť viditelně spadá v mohutnější zvlněné kaskádě. Dvojí provedení svrchních vrstev je užito i u této řezby a inkarnát jen podtrhuje precizní provedení tváře a vousů.

6.1.

Sv. Metoděj

Jan Kammereit

1748

Polychromované a zlacené dřevo, životní velikost

Hlavní oltář

Místek, kostel Všetech Svatých

Literatura: Stehlík 1959, s. 146; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 1989, s. 744; Samek 1994, s. 446; Stehlík 1996, s. 111; Kroupa 2003, s. 352; Schenková – Olšovský 2004, s. 157; Stehlík 2006, s. 134; Jemelková – Zápalková 2009, s. 42; Pindur 2009, s. 68.

[21]

Nalevo od oltáře stojí řezba sv. *Metoděje*, jenž je oděn do dlouhé kleriky a pluviálu. Pravou rukou přidržuje berlu a v levé ruce drží otevřenou knihu a mušli. Na hlavě má nasazenu mitru. V oblasti draperie zde nedochází k tak silnému zřasení jako je tomu u jeho protějškové řezby sv. *Cyrila*. Světec stojí zpříma, přičemž váhu těla nese levá noha. Pravá je mírně pokrčena a směřuje vzad. Právě v oblasti nohou dochází k nápadnějšímu zřasení draperie, což je provedeno pomocí protáhlých smyček, které vertikálně spadají k zemi a postupně se transformují v ostřejší sklady, jež v dolní části ještě lehce rozehrávají hru tvarů. Metodějova tvář vykazuje silnější dávku expresivity a odkazuje na jeho aktivní roli při čtení písma. Propracování kadeří vlasů a vousů je velmi precizní a vyznačuje se drobnými kanelami.

6.2.

Sv. Cyril

Jan Kammereit

1748

Polychromované a zlacené dřevo, životní velikost

Hlavní oltář

Místek, kostel Všech Svatých

Literatura: Stehlík 1959, s. 146; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 1989, s. 744; Samek 1994, s. 446; Stehlík 1996, s. 111; Kroupa 2003, s. 352; Schenková – Olšovský 2004, s. 157; Stehlík 2006, s. 134; Jemelková – Zápalková 2009, s. 42; Pindur 2009, s. 68.

[22]

Hlavní oltář bývalého hřbitovního kostela Všech Svatých v Místku je koncipován způsobem, který umožňuje vyniknout oltářnímu plátnu. Retábl, jenž byl vytvořen přesně v takových rozměrech, aby beze zbytku zaplnil prostor mezi zdí a lunetovou výsečí, je zdoben převážně zlacenými akanty a motivem Božího oka v nástavci. Po stranách oltáře stojí dvě postavy věrozvěstů. Napravo je to sv. *Cyřil* oděný do kleriky, kratší rochetou a zdobného pluviálu, jež spíná na hrudi spona. Na hlavě má mitru, v levé ruce drží zavřenou knihu a pravou rukou přidržuje masivní berlu. Svým pohledem směřuje k protilehlé řezbě sv. *Metoděje*. Zvlněné kadeře a vousy jsou propracovány jemnými kanelami, což představuje způsob provedení, kterého užil Kammereit už u svých zcela pozlacených nadživotních řezeb církevních otců na hlavním oltáři kostela sv. Michala v Olomouci. Celkové pojetí řezby se již nevyznačuje tak silnou subtilitou jako je tomu u jeho protějšku při hlavním oltáři v kostele v Konici a draperie zde díky ostřejším klikatícím se skladům, jež jsou provázány drobnými smyčkami, nabývá na objemu.

7.

Výzdoba hlavního oltáře

Jan Kammereit

1748

Polychromované dřevo, postavy v životní velikosti

Štarnov, kostel sv. Mikuláše

Literatura: Stehlík 1989, s. 744; Stehlík 2006, s. 136, pozn. č. 4;
Jemelková – Zápalková 2009, s. 43.

[25]

Na archivní doklad o Kammereitově práci na hlavním oltáři kostela sv. Mikuláše ve Štarnově poprvé upozornil Miloš Stehlík s odkazem na zmínku o jeho zdejší činnosti v denících šternberských augustiniánů ze dne 13. listopadu 1748. Právě vesnice Štarnov poblíž Šternberka, stejně jako Výšovice na Prostějovsku, byla majetkem šternberských augustiniánů. Retábl je komponován jako jednolitá architektura, ze které vybíhají římsy a akantové voluty dekorující spíše jeho obrys. Hlavní část retábla se bez přerušení prolíná do nástavce, jenž je definován drobnými i masivnějšími volutami, které jsou osazeny drobnými řezbami *andílků*. V oblasti římsy a akantových volut ve střední části je osazena dvojice *letících andělů*. U paty retábla, na volutami zdobených podstavcích, stojí dvojice polychromovaných řezeb sv. *Jana Křtitele* a dalšího, blíže neurčeného světce, jehož bychom mohli považovat za sv. *Josefa*. I přes archivní doložení Kammereitova jména ve spojitosti se sochařskými pracemi na hlavním oltáři v kostele ve Štarnově se celkové provedení figur od umělceva typického stylu poměrně vzdaluje. V oblasti fyziognomie tváří shledáváme v hlavních rysech ještě stylovou spojnici s Kammereitovým pojetím, ale lehce lineární a statické provedení draperie oděvů světců, stojících při patě oltáře, se odlišuje od draperie halící dvojici letících andělů, které již umělcevu stylu odpovídají. Je otázkou, do jaké míry by zde mohlo být záměrně užito odlišného pojetí draperie andělských řezeb, které jsou v dynamickém pohybu, od draperií statických světeckých postav. V každém případě můžeme konstatovat, pokud se tedy jedná o díla vytvořená přímo Janem Kammereitem, že se nevyznačují zcela typickou stylovou polohou jeho tvorby, což by mohlo být vysvětleno například zásahem některého z dílenských pomocníků.

7.1.

Sv. Jan Křtitel

Jana Kammereit

1748

Polychromované dřevo, životní velikost

Hlavní oltář

Štarnov, kostel sv. Mikuláše

Literatura: Stehlík 1989, s. 744; Stehlík 2006, s. 136, pozn. č. 4;
Jemelková – Zápalková 2009, s. 43.

[26]

Řezba sv. *Jana Křtitele* osazena na podstavci zachycuje světce v přímém postoji, s lehce pokrčenou pravou nohou, na kterou však horní část těla nijak nereaguje. V levé ruce světec drží otevřenou knihu a o pravou ruku, kterou ukazuje směrem k oltářnímu plátnu, má opřený kříž s nápisem „ECCE AGNUS DEI“. Oděný je v prosté roucho z velbloudí kůže, jež v přední části značně přiléhá k tělu a je zde probráno jen jemnými proti sobě spadajícími obloukovitými řasami. Dynamičtěji je draperie pojata při oblasti levého boku, kde dochází k naprostému odpoutání vlajícího cípu od těla figury. Vlasy, které rámuji úzký obličej ostřejších rysů, spadají v dlouhých zvlněných pramenech až na šíji a ramena.

7.2.

Světec (sv. Josef?)

Jan Kammereit

1748

Polychromované dřevo, životní velikost

Hlavní oltář

Štarnov, kostel sv. Mikuláše

Literatura: Stehlík 1989, s. 744; Stehlík 2006, s. 136, pozn. č. 4;
Jemelková – Zápalková 2009, s. 43.

[27]

Řezba *světce* je osazena na soklu při pravé straně hlavního oltáře a není doprovázena žádnými atributy. Nicméně způsob kompozice levé ruky, jejíž prsty jsou pokrčeny tak, jako by původně držely drobný předmět, napovídá, že světec mohl v této ruce držet pero nebo lilii. Jeho tvář ohraničuje plnovous, proto je pravděpodobné, že se jedná o sv. Josefa, jenž původně ve své levé ruce držel liliovou ratolest. Pravou ruku má pak položenu na hrudi a pohledem směřuje k oltářnímu plátnu. Oděn je do prostého roucha, přes které má přehozen plášť, jenž je hlavním nositelem obrysového ozvláštňení kompozice. Draperie je formována podlouhlými smyčkami i lineárním obloukovitým řasením.

7.3.

Anděl

Jan Kammereit

1748

Polychromované dřevo, mírně podživotní velikost

Při levé straně hlavního oltáře

Štarnov, kostel sv. Mikuláše

Literatura: Stehlík 1989, s. 744; Stehlík 2006, s. 136, pozn. č. 4;
Jemelková – Zápalková 2009, s. 43.

[28]

Řezba *anděla*, který letí při levé straně oltářního retábla, představuje již lépe propracovanou figuru, kde draperie působí jako důležitý faktor utvářející celkové vyznění figury. *Anděl* je osazen blízko k volutě vybíhající z retábla, a proto můžeme pozorovat pouze jeho pravou ruku, kterou kyne k oltářnímu plátnu. Draperie, do které je oděn, se značně vzdouvá a v obrysové části ji utvářejí esovitě zprohýbané vlny. Naopak v přední části těla je látka jemně stlačena a pojednána pomocí ostřejších nakupených skladů, jež jsou zcela na konci cípu transformovány v klikatící se linie. Oválnou tvář lemují kadeře, jež nabývají v oblasti uší největšího objemu. Pozlacená křídla jsou precizně provedena a detaily jemně propracovány.

7.4.

Anděl

Jan Kammereit

1748

Polychromované dřevo, mírně podživotní velikost

Při pravé straně hlavního oltáře

Štarnov, kostel sv. Mikuláše

Literatura: Stehlík 1989, s. 744; Stehlík 2006, s. 136, pozn. č. 4;
Jemelková – Zápalková 2009, s. 43.

[29]

Anděl letící při pravé straně retábla je komponován velmi blízkým způsobem, jako je tomu u jeho protějšku. Jeho tělo je jen více natočeno k tomuto retáblu, ke kterému směřuje i svým pohledem. Záhybové rovině draperie dominuje v tomto případě zejména linie, která se vine kolem pozdvižené pravé paže, pokračuje přes záda, dále přechází k levému boku, kde se transformuje v ostrý sklad zvýrazněný delšími plytkými výžlabky. Perutě jsou opět precizně vyřezané a jejich komponování ještě umocňuje dynamiku celé kompozice.

8.1.

Anděl

Jan Kammereit

1748

Polychromované dřevo, životní velikost

Při levé straně hlavního oltáře

Výšovice, kostel sv. Vavřince

Literatura: Stehlík 1989, s. 744; Stehlík 2006, s. 136, pozn. č. 4;
Jemelková – Zápalková 2009, s. 43; Hradil 2009, s. 140.

[33]

Retábl hlavního oltáře kostela sv. Vavřince ve Výšovicích [32] je pojat jako přístěnná architektura, decentně dekorována rokajovým reliéfem se dvěma řezbami letících *andělů* v životní velikosti. Tato část plynule přechází do nástavce osazeného drobnějšími řezbami *andílků* a *andílčích hlaviček*, vylétajících z obláčků na vrcholku retábla. *Anděl* nalevo sedí na obláčku a svým tělem vytváří velmi elegantní esovitou linii, což je ještě umocněno pokrčením pravé nohy, kterou se opírá o oblak. Pravou ruku má pozdviženu do výše a kyne jí směrem k plátnu. Oděn je do prostého oděvu, umělecky provedeného v neobyčejných skladech, vytvářejících drobné přechody, které jsou probrány i pomocí podlouhlých smyček, jež se při pravém boku zvedají a víří. Křídla jsou precizně vyřezána a každému pířku je věnována detailní pozornost, přičemž křídlo blíže k retáblu je komponováno do vertikální pozice. Oválné tváři dominují velké oči, jež pohledem směřují do prostoru kostela a jež jsou lemovány výraznými nadočnicovými oblouky, volně přecházejícími v rovný nos. Vlasy jsou provedeny jako chomáče postupně dělené na samostatné

prameny a některé z nich v točitých spirálách spadají až na hrud'. Veškeré detaily znejasňují výrazné přemalby, které poměrně narušují celkové vyznění řezby.

8.2.

Anděl

Jan Kammereit

1748

Polychromované dřevo, životní velikost

Při pravé straně hlavního oltáře

Výšovice, kostel sv. Vavřince

Literatura: Stehlík 1989, s. 744; Stehlík 2006, s. 136, pozn. č. 4; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43; Hradil 2009, s. 140.

[34]

Anděl napravo má lehce pozměněnou a komplikovanější kompozici než protilehlá řezba, v rámci které však nedochází k tak razantnímu esovitému prohnutí těla. Nohy jsou komponovány v lehkém pokrčení, přičemž hrudník se vytáčí lehce k oltářnímu obrazu a hlava je natočená směrem do prostoru kostela. Postava je zahalena do prostého roucha, jež je nařaseno v jemných elegantních skladech probraných delšími smyčkami, které se v dolní části při levé noze řasí daleko razantněji a vytváří dynamické vzdmutí. Křídla jsou precizně provedena a každému pířku je zde věnována detailní pozornost. Oválné tváři dominují velké oči s výraznými nadočnicovými oblouky, které přechází v rovný nos. Vlasy jsou provedeny jako chomáče, jež se dělí na samostatné prameny a některé z nich spadají z levé strany hlavy.

Stejně jako u předchozí řezby jsou zde veškeré detaily znejasněny výraznou přemalbou, která poměrně narušuje celkové vyznění díla.

9.

Sousoší Olivetské hory

Jan Kammereit

1749

Rýmařov – Lipky

Nedochováno

Literatura: Stehlík 1958–1959, s. 146, pozn. č. 25; Mičák 1994, s. 40; Stehlík 2006, s. 136, pozn. č. 2, Jemelková – Zápalková, s. 42, pozn. č. 14.

Olomoucký malíř Jan Kryštof Handke nás ve svém životopise informuje mimo jiné také o tom, že svého zetě požádal roku 1749 o vytesání sousoší *Olivetské hory* určené „*pro rondel v Rýmařově*“, kde byl pohřben jeho otec. Tímto rondelem byla pravděpodobně myšlena kaple Navštívení Panny Marie v Rýmařově – Lipkách, postavená v letech 1710–1715 rýmařovským stavitelem Friedrichem Höslerem. Handke však neuvádí, kde přesně bylo sousoší *Olivetské hory* původně umístěno, ani z jakého bylo vytvořeno materiálu. Lehce svažité terén kolem kaple Navštívení Panny Marie v Lipkách může také vybízet k myšlence, že sousoší mohlo být zasazeno přímo do přírodní scenérie a vytvářet tak dokonale sladěný sochařsko-urbanistický celek.

10.

Anděl Světlonoš

Jan Kammereit(?)

1753?

Pískovec, mírně nadživotní velikost

Vlastivědné muzeum v Olomouci

**Provenience: Olomouc, balustráda čestného sloupu
Nejsvětější Trojice**

Literatura: Kubešová – Jemelková 2001, s. 34, kat. č. 34b;
Jemelková – Zápalková – Ondrušková 2008, foto: s. 18, s. 138;
Jemelková – Zápalková 2009, s. 90; Jemelková 2010, kat. č. 80.

[39]

Pískovcová socha představující *andílka světlonoše*, původně osazeného na balustrádě sloupu Nejsvětější Trojice v Olomouci, se nachází nalevo od vchodu do kaple uvnitř sloupu. Socha je od konce druhé světové války v torzálním stavu a v roce 1945 byla na původním místě nahrazena kopií. I přes zmíněné značné poškození je možno rozeznat její základní kompozici, provedení draperie roušky a některých detailů tváře. Na výzdobě čestného sloupu se podílelo v poslední fázi jeho výzdoby, již představuje zejména dvanáct *andílků světlonošů*, hned několik sochařů. Kromě Ondřeje Zahnera (1709–1752) to byl i jeho následovník Jan Michael Scherhauf (1724–1792). V rámci zkoumání provedení draperie a části tváře původně nalevo od kaple stojícího *andílka světlonoše* však můžeme konstatovat, že by se mohlo jednat o dílo Jana Kammereita, vytvořené pravděpodobně v době kolem roku 1753. *Anděl světlonoš*, jehož spodní část nohou chybí, stojí zpřímá. Levá noha nese váhu těla a

pravá je mírně pokrčena, přičemž původně se lehce opírala o masivní kartuš, kterou *světlo*noš přidrží při pravé straně svého těla. Pravá ruka směřuje k torzu sluneční lucerny původně doplněné o sférická skla. Figuru a z malé části i kartuš halí v oblasti beder pouze draperie, která je provedena pomocí jemných smyček naskládaných na sebe zejména v přechodu mezi kartuší a pravou nohou, kolem níž se vine. Propracování těchto jemných smyček a kaskádovitého cípu na jejím konci odpovídá například draperii, která je v těchto partiích užita u sochy *Salvatora Mundi* [10], již Kammereit vytvořil v roce 1744 pro augustiniánskou kanonii ve Šternberku. Také pojetí zbylé části tváře a vlasů zcela odpovídá stylu tohoto umělce.

11.

Výzdoba kazatelny

Jan Kammereit

Polovina padesátých let 18. století

Zlacené dřevo, životní a podživotní velikost

Olomouc, kostel sv. Michala

Literatura: Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Hlobil – Michna – Togner 1984, s. 111; Pavlíček 2001, s. 88; Pavlíček 2005, s. 37; Jemelková – Zápalková 2009, s. 42; Pavlíček 2009, s. 463; Pavlíček 2010, s. 136; Pavlíček 2011, s. 235.

[44-48]

Jan Kammereit, bydlící v blízkosti kostela sv. Michala v Olomouci, vytvořil kromě výzdoby jeho hlavního oltáře také vynikající řezby pro tamní kazatelnu, jež jsou však mladšího data

a jejich vyhotovení je recentní literaturou kladeno do padesátých let 18. století. Platnost mladší datace je taktéž podtržena odlišnou rukopisnou skulptivností, neboť na základě studia Kammereitova uměleckého projevu již víme, že jeho sochařská i řezbářská tvorba prošla za více jak třicetiletou uměleckou dráhu poměrně značnými stylovými proměnami. Právě kazatelna svatomichalského kostela je nejradikálnějším manifestem přijetí stylu Ondřeje Zahnera (1709–1752) a dovedení kubizujících tendencí až na samou mez zřetelnosti, kde již draperie obaluje a přehlušuje tělesnost postav a přebírá nad ní autonomii. Kazatelnu tvoří řečniště zdobené rokajem, mušlemi, volutami a po stranách vstupu dvojicí palmových ratolestí. Na spodních stlačených volutách sedí nalevo *alegorie Víry* [47], držící v pravé ruce krucifix, oděná v roucho s kapucí, jehož řasení navozuje dojem již čistě krystalického objektu. Motiv krucifixu je ve spojitosti s touto alegorií poměrně neobvyklý, neboť častěji je do jejích rukou vložen pouze jednoduchý kříž. Na pravé straně sedí na volutě *putto* [48], oděný pouze do draperie ovázané kolem beder, v bukolickém klobouku a v rukou drží zemědělské náčiní. To souvisí s reliéfem, jenž je osazen ve středu poprsnice kazatelny, zobrazující stádo ovcí uvnitř ohrady, jež následuje Krista jako Dobrého pastýře. Střechu kazatelny zdobí mystický výjev, kde nejvýše sedící *Panna Marie* drží v levé ruce stojícího malého *Ježíška* a předává nalevo klečícímu sv. *Dominiku* [45] růženec. Tato legendární událost je v rámci dominikánské řehole chápána jako primární moment vzniku růžence a počátek jeho užívání. Sv. *Dominik*, oděný v řeholní roucho, klečí nalevo od *Panny Marie* [45] a adoruje ji. Na čele má hvězdu, která se dle legendy objevila před zraky přítomných na jeho čele během křtu, což mělo již v takto útlém věku předznamenat Dominikovu svatost. V popředí leží pes s dřevěným

polenem v tlamě, jenž svou přítomností odkazuje na další okamžik světce života, na sen Dominikovy matky, ve kterém se jí zjevilo toto zvíře s hořící pochodní v tlamě, kterou zapálilo celý svět. Napravo od *Panny Marie* sedí anděl s tubou v ruce, který se chystá roznést zvěst o všech těchto mystických událostech do celého světa.

12.

Sv. Jan Nepomucký

Jan Kammereit

1753

Pískovec, mírně nadživotní velikost

Jesenec

Nápisy:

SanCie/loannes/nepdMVCene/gratlose/ProteCtor/Verce

paenlfentlce/Inle Vlfatls e/Xstlrpator/Libera CLlentest Vos/A

praesentl/CperpetVa Cons Vslone

Literatura: Samek 1999, s. 57.

[36]

Mírně nadživotní kamenná socha v obci Jesenec, která leží poblíž města Konice na Prostějovsku, představuje poměrně kvalitní doklad úcty sv. Jana Nepomuckého v sochařském médiu. Světec je oděn v typickém kanovníckém oděvu, jenž se skládá z kleriky a rochety, přes které má oděnu *mozettu*. V pravé ruce drží kvadrátek, v levé pak otevřenou knihu, na které má položen krucifix. K hlavě má upevněnu svatozář s pěticí hvězd, jež dle

legendy odkazují na latinské slovo *tacui*. Kammereitovými specifickými výrazovými stylovými znaky je definováno provedení draperie roucha i fyziognomické detaily tváře. Zejména propracování detailů tváře, ale i umně tesaná draperie oděvu, se velmi silně blíží pojetí, které Kammereit použil u své první monumentální sochy *Salvatora Mundi* [10], osazené v nice fasády augustiniánské kanonie ve Šternberku z roku 1744. Vyvážený postoj s pouze mírně pokrčenou pravou nohou není narušen esovitým prohnutím ani nápadným záklonem těla.

13.1.

Řádový světec

Jan Kammereit

První polovina padesátých let 18. století

Pískovec, životní velikost

Dolany u Olomouce, dolní část balustrády schodiště při kostele sv. Matouše (pravděpodobně druhotné osazení)

Literatura: Matzke 1972, s. 84; Samek 1994, s. 381; Stehlík 1998, s. 14; Krejčová 2008, s. 31 - 33, Jemelková – Zápalková 2009, s. 23; Kovářová 2011, s. 72, Sekanina 2011, s. 35 - 37.

[37]

Přesnou ikonografickou identifikaci dvojice soch řádových světců, jež jsou osazeny v dolní části balustrády schodiště při kostele sv. Matouše v Dolanech, bohužel znesnadňuje absence specifických atributů. Ty se v tomto případě omezují pouze na obecné symboly kněžství, kterými jsou růženec ovázaný kolem pasu, kniha a odpovídající řeholní roucho. K možné identifikaci

těchto světců se již dříve vyslovilo několik badatelů. Bohumil Samek dvojici označuje jednoduše za řádové světce, což se později pokusila upřesnit Jana Krejčová a obě sochy řeholníků spojila s řádem kartuziánů. Simona Jemelková a Helena Zápalková tuto možnost odmítly a na základě soupisu inventáře kostela z roku 1923 označily světce za sv. Františka Serafinského a sv. Antonína Paduánského. Dlouhou dobu byly obě sochy považovány buď přímo za dílo olomouckého sochaře Ondřeje Zahnera (1709–1752), nebo za dílo některého umělce z jeho okruhu. V rámci mé diplomové práce jsem obě sochy připsala právě Janu Kammereitovi a po důkladnějším seznámení s jeho dílem si dovoluji setrvat při této atribuci. Socha světce osazená na levé straně schodiště představuje zpříma stojící figuru oděnou do řeholního roucha s tonzurou na hlavě. Celou váhu těla nese pravá noha, přičemž levá je lehce pokrčena a směřuje vzad. Na tento postoj logicky reaguje horní část těla jemným esovitým prohnutím. V levé ruce světec přidržuje knihu, pravou má položenou na hrudi. Draperie horní části oděvu je definována spíše jemným lineárním řasením vidlicového obrysu a směrem k zemi nabývá na objemu a ostřejších přechodech, jež v oblasti soklu již téměř zcela žijí svým životem krystalických forem. Jemně propracované tváři dominují velké široce otevřené oči a lemují ji idealizovaně provedené kadeře vlasů a prameny vousů.

13.2.

Řádový světec

Jan Kammereit

První polovina padesátých let 18. století

Pískovec, životní velikost

Dolany u Olomouce, dolní část balustrády schodiště při kostele sv. Matouše (pravděpodobně druhotné osazení)

Literatura: Matzke 1972, s. 84; Samek 1994, s. 381; Stehlík 1998, s. 14; Krejčová 2008, s. 31 - 33; Jemelková – Zápalková 2009, s. 23; Kovářová 2011, s. 72; Sekanina 2011, s. 35 - 37.

[38]

Socha *světce*, osazená na pravé straně schodiště, představuje bezvousého zpříma stojícího mladého muže, oděného do řeholního roucha s tonzurou na hlavě. V pravé ruce přidržuje o tělo opřenou otevřenou knihu, ke které směřuje pohledem. Celou váhu těla nese pravá noha, přičemž levá je lehce nakročena. Horní část těla se pak prohýbá směrem dozadu. Draperie jeho šatů je znatelně objemnější, než jak je tomu u jeho řádového protějšku, a v oblasti nohou ostré zřasení vertikálních a diagonálních linií téměř zcela přebírá autonomii nad tělesností postavy. Tvář není tak precizně vytesána jako u předešlé sochy. Také vlasy jsou pojaty spíše jako celistvé chomáče, které se transformují do kučer až v bezprostřední blízkosti obličeje. U obou soch řádových světců se již evidentně projevuje značná inklinace k užívání kubizujících forem, jež jsou tak typické pro tvorbu olomouckého sochaře Ondřeje Zahnera (1709–1752) a jeho následovníků.

14.1.

Sv. Cyril

Jan Kammereit (okruh)

1754

Pozlacené dřevo, podživotní a životní velikost

Hlavní oltář

Bělotín, kostel sv. Jiří

Literatura: Stehlík 1958–1959, s. 146; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43.

[71]

Výzdobu hlavního oltáře v kostele sv. Jiří v Bělotíně, jež je zastoupena dvojicí řezb *věrozvěstů a andělských adorantů* v nástavci, poprvé uvedl ve spojitosti s Kammereitovým autorstvím již Miloš Stehlík. Helena Zápalková se však přiklonila k možnosti, že se v tomto případě jedná o dílo řezbáře z Kammereitova okruhu. Na základě vlastního posouzení si dovoluji přiklonit se k názoru Heleny Zápalkové, neboť lze souhlasit s konstatováním, že provedení řezb nedosahuje takové kvality, jakou Kammereit prokazoval u zakázek spojených s výzdobou hlavních oltářů. Po stranách sloupového retábla oltáře stojí dvě postavy věrozvěstů. Nalevo je to *sv. Cyril*, oděný do kleriky, kratší rochety a zdobného pluviálu, jež má na hrudi sepnut sponou. Na hlavě má mitru, pravou rukou přidržuje berlu a levou natahuje do prostoru před sebe. Svým pohledem směřuje k oltáři. Postava celkově vyznívá velmi staticky a propracování draperie, rysů tváře i vlasů nedosahuje Kammereitovy zručnosti.

14.2.

Sv. Metoděj

Jan Kammereit (okruh)

1754

Pozlacené dřevo, podživotní a životní velikost

Hlavní oltář

Bělotín, kostel sv. Jiří

Literatura: Stehlík 1958–1959, s. 146; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43.

[72]

Napravo od oltáře stojí řezba sv. *Metoděje*, jenž je oděn do dlouhé kleriky a pluviaálu. Levou rukou přidržuje otevřenou knihu a berlu, pravou rukou ukazuje na pasáž v knize. Na hlavě má nasazenu mitru. Světec stojí zpříma, přičemž váhu těla nese pravá noha a levá je mírně pokrčená a směřuje vzad. Právě v oblasti nohou dochází k nápadnějšímu zřasení draperie, což je provedeno pomocí protáhlých smyček, které vertikálně spadají k zemi. Také tato figura vyznívá velmi staticky.

14.3.

Andělé adoranti

Jan Kammereit (dílno)

1754

Pozlacené dřevo, podživotní a životní velikost

Římsa hlavního oltáře

Bělotín, kostel sv. Jiří

Literatura: Stehlík 1958–1959, s. 146; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43.

[73-74]

Na horní římsu hlavního oltáře je osazena dvojice andělských adorantů. *Anděl* nalevo klečí opřen o obláček a je zahalen pouze do jednoduché draperie v oblasti beder a nohou. Obě ruce má nataženy před sebe a pohledem směřuje k zemi. Jeho křídla jsou umně propracována, ale přesto je z celkového provedení postavy evidentní, že se jedná o práci, kterou provedl některý řezbář z Kammereitova okruhu. Pravděpodobně jde o stejného umělce, jenž zhotovil i řezbu *anděla*, která je osazena na pravé straně římsy oltáře. Tento *anděl* také pokleká a klaní se, je oděn v draperii, která však již zakrývá větší část jeho těla. Pravou ruku má položenou na hrudi a levou volně kyne do prostoru. Oba andělé mají umně vyřezaná křídla a prameny vlasů, které spadají až na šíji.

14.4.

Sochařská výzdoba oltáře sv. Tekly

Jan Kammereit (dílna)

1754

Pozlacené dřevo, podživotní a životní velikost

Bělotín, kostel sv. Jiří

Literatura: Stehlík 1958–1959, s. 146; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43.

[75-77]

Řezbářská složka výzdoby bočního oltáře na evangelijní straně kostela sv. Jiří v Bělotíně, který je zasvěcen sv. Tekle, čítá nalevo stojící pozlacenou podživotní řezbu sv. *Petra* [75], naproti němu stojící řezbu sv. *Pavla* [76], dvojici drobných letících *andílků* nad horní stříškou a postavu *Krista* s křížem, který právě vstoupil na nebesa. Sv. *Petr* stojí na soklu a ve své pravé ruce drží svazek klíčů, přičemž pohledem směřuje k nebesům. Jeho prosté roucho není příliš zřasené, proto je v tomto případě silueta jeho postavy jasně patrná. Záhyby draperie nejsou skládány příliš ostře a celé roucho definují spíše lineární dlouhé výžlabky, které vybíhají po celé délce levé strany oděvu až k zemi. Plášť, jenž je přehozen přes levé rameno a dále obtočen kolem zad a pravého boku, je přivázán opět k části přehozené přes rameno. Tato svrchní pokrývka působí těžce a nerozehrává dynamickou hru objemů. Propracování detailů tváře a vlasů se blíží například tváři sochy *řádového světce*, jenž je osazen na balustrádě schodiště před kostelem v Dolanech u Olomouce [37], ale nedosahuje tak suverénního skulptivního jazyka. Naproti němu je osazena řezba sv. *Pavla* stejného měřítka. Světec pravou rukou přidržuje

otevřenou knihu, do které směřuje svým pohledem a svůj meč má připásán k tělu. Jeho draperie je už komponovaná více dynamicky, což je umocněno i protipohybem trupu, jenž reaguje na levou pokrčenou nohu. Opět zde dochází ke zřasení pláště, který se formuje do ostřejších skladů a kaskád, přičemž spodní roucho je probráno spíše delšími jemnými výžlabky. Fyziognomie tváře již vykazuje silnější dávku exprese, než jak je tomu u naproti stojící řezby sv. *Petra* a také provedení pramenů vousů, které spadají až na hrud', vykazuje preciznější umělecký přístup. Nad oltářem je přímo ke zdi připevněna paprscitá gloriola, která obklopuje řezbu *Vzkříšeného Krista* [77] osazenou na baldachýnovou stříšku oltáře. Kristus sedí na obláčku a v ruce drží kříž, pohledem komunikuje s řezbou *Boha Otce* osazenou na protilehlém bočním oltáři. Kristus je oděn do draperie, halící většinu jeho těla, propracované pomocí vertikálních skladů, které se v obrysové linii transformují ve vzedmuté objemy. Plnou oválnou tvář rámuje vousy a kadeře vlasů, jež vytvářejí drobné kučery spadající až na šíji. Všechny tyto řezby se velmi blíží Kammereitovu stylu, avšak nedosahují jeho mistrovské finesy. Z toho důvodu je nemůžeme označit přímo za Kammereitovo dílo, ale za výtvar některého z jeho schopných následovníků. V případě řezeb sv. *Petra* a sv. *Pavla* se setkáváme s kompozičním předobrazem figur, který bude propůjčen na počátku šedesátých let 18. století nadživotním pozlaceným řezbám totožné ikonografie, osazeným na hlavním oltáři kostela sv. Jana Křtitele v Tatenici.

14.5.

Sochařská výzdoba oltáře Růžencové Panny Marie

Jan Kammereit (dílna)

1754

Pozlacené dřevo, podživotní a životní velikost

Bělotín, kostel sv. Jiří

Literatura: Stehlík 1958–1959, s. 146; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43.

[78-80]

Boční oltář na epištolní straně kostela sv. Jiří v Bělotíně, zasvěcený Růžencové Panně Marii definuje totožně komponovaná řezbářská výzdoba, jako je tomu u protilehlého oltáře. Postava nalevo bývá nejčastěji považována za sv. *Jáchyma*, nicméně pluviál, do kterého je oděný by spíše napovídá ikonografickému určení řezby jako sv. *Zachariáše* [78], otce sv. Jana Křtitele. Světec je oděn v kleriku a pluviál s třásněmi, jenž má na hrudi sepnut trojlistou sponou. V levé ruce drží zavřenou knihu a v pravé palmovou ratolest. Váhu těla nese levá noha a pravá je lehce pokrčena, přičemž celé tělo se díky tomuto postoji lehce esovitě prohýbá. Dynamiku celé kompozice zesiluje vzedmutý objem jeho pláště, jehož pravý cíp se v přední části lehce přetáčí a odhaluje spodní kožešinovou podšívku. Cíp se vine kolem pravé nohy a vytváří esovitý záhyb, jenž je navíc probrán drobnějšími plytkými výžlabky. Tvář ohraničují plné kadeře vlasů a vousů. Naproti němu stojí sv. *Anna Samatřetí*, případně sv. *Alžběta* [79], která je oděna v dlouhé roucho, přes které má oděn plášť a hlavu halí rouška, která zcela zakrývá kadeře vlasů. Spodní roucho přiléhá k tělu a je definováno jen ostřejšími lineárními diagonálními řasami. Plášť je i

zde hlavním nositelem objemu a ostřejší cípy, které v oblasti paží působí ještě poměrně kompaktně, se směrem dolů mění na daleko křehčí sklady. Plná tvář světice není nositelkou příliš silného emociálního projevu a její provedení je ponecháno spíše jen v náznacích základních rysů obličeje. Nad oltářem je přímo ke zdi připevněna paprsčitá gloriola, která obklopuje na baldachýnovou stříšku oltáře osazenou řezbu *Boha Otce* [80], sedícího na obláčku s žezlem a královským jablkem v ruce. Pohledem komunikuje s řezbou *Vzkříšeného Krista* osazenou nad protilehlým bočním oltářem. *Bůh Otec* je oděn do draperie halící celé tělo, jež je propracována pomocí vertikálně pojatých skladů, které se v obrysové části transformují ve vzedmutý objem. Plnou oválnou tvář rámuje vousy a kadeře vlasů, jež vytvářejí drobné kučery spadající až na šíji. Všechny tyto řezby, stejně jako výzdoba protilehlého bočního oltáře, se velmi blíží Kammereitovu stylu, avšak nedosahují tak kvalitního provedení, s jakým sám Kammereit přistupoval ke svým zakázkám. Řezby tak také musíme označit za dílo některého z Kammereitových následovníků.

15.

Výzdoba varhanní kruchty – řezby *andělů*

Jan Kammereit

Druhá polovina padesátých let 18. století (1757?)

Polychromované dřevo, mírně podživotní velikost

Budišov nad Budišovkou, kostel Nanebevzetí Panny Marie

Literatura: Samek 1999, s. 306; Stehlík 2006, s. 135; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43.

[81-83]

Kammereitovu výzdobu varhanní kruchty v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Budišově nad Budišovkou můžeme vročit do druhé poloviny padesátých let 18. století. Čítá dvojici *andělů* hrajících na trubky a několik drobnějších *andílčích hlaviček* a *andílků* sedících na dřevěném oblouku mezi pravou a levou varhanní skříňí, zdobeném závěsy. Dva drobní *andílci* drží v rukou noty s libretem a další hrají na smyčcové nástroje. Oba dospělí *andělé* sedí na římse varhan a nohy mají volně spuštěny dolů do prostoru. Jejich kompozice jsou pojety zcela totožně, pouze zrcadlově obráceně. Dolní část těla halí draperie, jež je provedena v ostřejších objemných skladech. Tváře lemují husté a zvlněné kadeře vlasů a roztažené perutě se vyznačují precizním propracováním. V době, kdy Kammereit vytvořil řezby *andělů*, zastával místo faráře v Budišově nad Budišovkou Josef Schnörich, jenž vedle tohoto také zastával post apoštolského pronotáře a notáře Biskupství olomouckého. Můžeme usuzovat, že to mohl být jeden z důvodů, proč byl k výzdobě kostela přizván právě olomoucký sochař. Jako přesné datum vyhotovení řezbářské výzdoby bychom mohli považovat letopočet 1757, neboť ten

vymezuje dokončení prvních původních varhan, které vytvořil mistr varhanář Jan Jiří Schwarz. Ty se však do dnešních dnů nedochovaly a v roce 1930 byly nahrazeny novými, na které však byly osazeny původní řezby hrajících andělů a andílků.²³⁵

16.

Sv. Vincenc Ferrerský?

Jan Kammereit (dílno)

Polovina padesátých let 18. století?

Pozlacené dřevo, podživotní velikost

Olomouc, krypta dómu sv. Václava

Literatura: nepublikováno

[84]

Mírně podživotní pozlacená řezba *světce* s absencí přesněji identifikovatelných atributů představuje s největší pravděpodobností *sv. Vincence Ferrerského*. Řezba se v současné době nachází v kryptě dómu sv. Václava v Olomouci, proto lze také předpokládat, že s barokní fází sochařské výzdoby dómu souvisí i její provenience. Silueta postavy je definována objemnými ostrými sklady draperie, která je v některých částech poměrně autonomní vůči tělesnosti. Provedení draperie řeholního roucha napovídá, že se jedná o dílo Jana Kammereita nebo některého sochaře z jeho okruhu. Rámcově bychom mohli datovat tuto řezbu do druhé poloviny padesátých let 18. století, neboť její provedení již zcela koresponduje s Kammereitovým přijetím estetiky tvorby olomouckého sochaře Ondřeje Zahnera (1709–1752). Světec s tonzурou je oděn do řádového oděvu, levou rukou

přidrží otevřenou knihu, pravou paží má pozdviženu v gestu kázání. Ve tváři lze rozeznat základní rysy Kammereitova fyziognomického stylu, avšak jednotlivé detaily v ní nejsou nijak propracovány. Díky tomu působí obličej jednotlým dojmem a přispívá k možnosti, že se na vytvoření řezby mohl podílet i sochař z Kammereitova okruhu.

17.

Výzdoba kazatelny

Jan Kammereit

1756

Zlacené dřevo, podživotní velikost

Nový Jičín, kostel Nanebevzetí Panny Marie

Literatura: Stehlík 1958–1959, s. 146, pozn. č. 26; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Samek 1999, s. 710; Stehlík 2006, s. 135; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43; Pavlíček 2011, s. 235.

[85]

Výzdobou kazatelny v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Novém Jičíně navázal Jan Kammereit na práci olomouckého sochaře Ondřeje Zahnera (1709–1752), jenž zde byl umělecky činný již na konci třicátých let 18. století. Řezba sv. *Petra* osazená na stříšce kazatelny představuje zpříma stojícího světce, jenž levou rukou přidrží obrácený kříž, symbol svého martyria, ke kterému také ostentativně kyne pravou rukou. Oděn je do prostého roucha, které v přední části splývá podél těla a po stranách je silněji zřaseno dlouhými smyčkami i plytkými výžlabky.

Přechody mezi nimi nejsou příliš ostré a směrem dolů se volně splývající cípy odpoutávají od těla a nabývají na křehkosti. Oduševnělé tváři vévodí velké oči a delší rovný nos. Vousy a vlasy nejsou detailně propracovány, ale provedeny spíše v celistvých měkkých vlnách. Po pravé i levé straně apoštola sedí na drobných volutách dvojice *andílků* držících v rukou symboly papežské moci, jejíž byl sv. *Petr* [86] prvním vykonavatelem. I tyto drobné řezby jsou dílem Jana Kammereita. Poprseň kazatelny zdobí reliéf s výjevem *Dobrého pastýře*, ke kterému vzhlíží stádo ovcí. Celý výjev je ohraničen precizně provedeným rokajem.

18.

Výzdoba hlavního oltáře

Ondřej Zahner, Jan Kammereit

1757

Pozlacené dřevo, nadživotní velikost

Nový Jičín, kostel Nanebevzetí Panny Marie

Restaurováno: Petr Bittner, zlacená plastická dekorativní výzdoba v horní části oltáře nad římsami, 2012, ÚOP v Ostravě, sign. R-D1064.

Literatura: Stehlík 1958–1959, s. 146, pozn. č. 26; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Samek 1999, s. 709; Schenková – Olšovský 2004, s. 157; Stehlík 2006, s. 135; Jemelková – Zápalková 2009, s. 35, s. 43., s. 101, s. Il. 18; Pavlíček 2011, s. 235; Jemelková – Zápalková 2013, s. 57.

[87]

Sochařská výzdoba kostela Nanebevzetí Panny Marie v Novém Jičíně byla na konci třicátých let 18. století svěřena olomouckému sochaři Ondřeji Zahnerovi (1709–1752) a jeho dílně. Zahner pro tento kostel dodal dvojici bočních protějškových oltářů, jež zcela sám doplnil o své řezby a také dvě nadživotní figury sv. *Petra* a sv. *Pavla* i drobnější řezby *andílků* osazených na hlavním oltáři, které dokládající vysokou preciznost jeho řezbářské tvorby ve třetí dekádě 18. století. Jan Kammereit svou tvorbou zasáhl do výzdoby interiéru kostela až ve druhé polovině padesátých let 18. století, přesněji v rozmezí let 1756–1757, kdy osadil kazatelnu svou sochou sv. *Petra* a hlavní oltář doplnil o dvě nadživotní řezby sv. *Cyrila* a sv. *Metoděje*, které na vnější straně sloupového retábla oltáře sekundují dvěma již výše zmíněným Zahnerovým nadživotním řezbám. Sloupový retábl představuje velmi kvalitní příklad tohoto typu sakrální architektury. Je vymezeno monumentálním oltářním plátnem s výjevem *Nanebevzetí Panny Marie*, jež je vetknuto mezi dva mohutné sloupy kompozitních hlavic. Při vnitřních sloupech jsou osazeny pozlacené nadživotní řezby sv. *Petra* a sv. *Pavla*, které vytvořil Ondřej Zahner (1709–1752) v roce 1739. Sv. *Petr* stojí nalevo lehce natočen k oltářnímu obrazu, k němuž v emocionálním vypjetí kyne levou rukou. Naproti němu stojí sv. *Pavel* v kazatelském postoji, v pravé ruce přidržuje meč a otevřenou knihu, přičemž pohledem směřuje do prostoru kostela. Obě řezby jsou definovány umně propracovanou kompozicí a velkoryse pojednanou draperií ostrých skladů. Detaily tváře, vlasů i vousů vykazují precizní řezbářskou úroveň, jež je nedílným nosným prvkem Zahnerovy vrcholné tvorby. V letech 1745–1747 se Zahner do kostela Nanebevzetí Panny Marie opět vrátil, aby

vyzdobil tamní boční oltáře zasvěcené Nejsvětější Trojici a sv. Františku Xaverskému. Právě v této době společně s ním přichází i Jan Kammereit, jenž zde roku 1746 vyzdobí kazatelnu a o rok později doplní oltářní retábl o řezby sv. *Cyrila* a sv. *Metoděje* na vnější straně sloupů i oltářní nástavec velmi subtilní řezbou *archanděla Michaela*. Tabernákl je pojat jako polygonální skříň, která je na rozích dekorována drobnými volutovými příporami. Na dalších volutách, jež vybíhají po stranách, je osazena dvojice *andělů adorantů* a další dvojice ještě drobnějšího měřítká na vrcholu kupolovitého víka adorují *Ukřižovaného Krista*.

18.1.

Sv. Metoděj

Jan Kammereit

1757

Pozlacené dřevo, nadživotní velikost

Nový Jičín, kostel Nanebevzetí Panny Marie

Literatura: Stehlík 1958–1959, s. 146, pozn. č. 26; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 1998, s. 17; Samek 1999, s. 709; Schenková – Olšovský 2004, s. 157; Stehlík 2006, s. 135; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43; Pavlíček 2011, s. 235; Jemelková – Zápalková 2013, s. 57.

[88]

Obě novojičínské pozlacené nadživotní řezby věrozvěstů, které Kammereit doplnil v roce 1757 na vnější stranu sloupového retábla, představují téměř stejnou dvojici kompozic, které byly užity u řezeb totožného ikonografického určení osazených na

konzolách v presbytáři kostela v Konici a v Místku. Sv. *Metoděj* stojí zpříma a horní částí trupu se lehce natáčí k retáblu. Pravou rukou přidržuje berlu a v levé ruce drží knihu, ke které směřuje svým pohledem. Oděn je do kleriky, přes niž má přehozený pluvíál, sepnutý na hrudi zdobenou sponou, a štolu. Na hlavě má nasazenu mitru zdobenou rokajem. Draperie roucha, díky přímému postoji, spadá v dlouhých nerušených řasách, které nejsou příliš hluboké, nicméně je oddělují ostřejší horizonty diagonálních kanyl a podlouhlých smyček. Při světcově levém boku plášť spadá v mohutnější zvlněné kaskádě. Provedení tváře je velmi detailní bez schématických přechodů, nicméně stále působí poměrně idealizovaným dojmem. Nad velkýma očima se krčí čelo, nos je dlouhý, rovný a úzký. Plná ústa ohraničuje plnovous, jenž v měkkých dlouhých pramenech spadá na hrud'. Celkové pojetí postavy působí v porovnání s vedle stojící Zahnerovou řezbou sv. *Petra* poměrně subtilním a statickým dojmem.

18.2.

Sv. Cyril

Jan Kammereit

1757

Pozlacené dřevo, nadživotní velikost

Nový Jičín, kostel Nanebevzetí Panny Marie

Literatura: Stehlík 1958–1959, s. 146, pozn. č. 26; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Samek 1999, s. 709; Schenková – Olšovský 2004, s. 157; Stehlík 2006, s. 135; Stehlík 1998, s. 17; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43; Pavlíček 2011, s. 235; Jemelková – Zápalková 2013, s. 57.

[89]

Pozlacená řezba *sv. Cyrila*, osazená zcela napravo od sloupoví retábla hlavního oltáře, představuje zpřímá stojícího světce s pravou nohou lehce nakročenou, na což reaguje celé tělo ladným esovitým prohnutím. Oděn je do kleriky, rochety a pluválu, který má na hrudi sepnut zdobenou sponou. Na hlavě má posazenu mitru s rokajovým dekorem. Pravou rukou přidržuje berlu a levou tiskne ke svému tělu zavřenou knihu. Draperie reaguje na postoj a jemné zvlnění horní části těla o něco více dynamicky, než jak je tomu u jeho protějšku, řezby *sv. Metoděje*. Řasy nabývají na objemech zejména v přední oblasti těla, kde ostřejší sklady, kterými je definována rocheta, obtáčejí pravou nakročenou nohu. Pravý cíp pláště volně spadá a postupně naznačuje lehkou rotaci. Nad velkýma očima se krčí čelo, nos je dlouhý a úzký. Pootevřená plná ústa ohraničuje plnovous, jenž v měkkých dlouhých zvlněných, místy detailně vyřezaných pramenech, spadá až na hrud'

18.3.

Archanděl Michael

Jan Kammereit

1757

Pozlacené dřevo, životní velikost

Nástavec hlavního oltáře

Nový Jičín, kostel Nanebevzetí Panny Marie

Literatura: Stehlík 1958–1959, s. 146, pozn. č. 26; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Samek 1999, s. 709; Schenková – Olšovský 2004, s. 157; Stehlík 2006, s. 135; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43; Pavlíček 2011, s. 235; Jemelková – Zápalková 2013, s. 57.

[90]

Hornímu nástavci kazulového tvaru na vrcholu hlavního oltáře kostela Nanebevzetí Panny Marie v Novém Jičíně dominuje subtilní řezba *archanděla Michaela* oděného v antickou zbroj, s odpovídajícími militářiemi. Vyzbrojen je kopím a štítem s monogramem IHS, na hlavě má přilbici s chocholem. Stojí zpříma s pravou nohou mírně pokrčenou, na což reaguje horní část trupu lehkým esovitým prohnutím vzad. Pravou rukou přidržuje kopí a v levé třímá štít. Drobnější pířka i delší pera doširoka roztažených perutí jsou precizně provedena. Oválná tvář je modelována jemně bez ostřejších přechodů a krk, který ji nese je poměrně dlouhý a až manýristicky zahnutý. Tento detail můžeme pozorovat i u některých Zahnerových řezeb z jeho závěrečného uměleckého období, ve kterém se již přiklonil ke klasicistnímu proudu, jenž v této době již zcela ovládal vídeňské sochařské milieu. Je otázkou, zda použitý detail představující dlouhý zahnutý krk

můžeme chápat jako určitou perspektivní nutnost s ohledem na osazení *archanděla Michaela* ve značné výšce, nebo zda se jedná o Kammereitův již ryze klasicistní experiment na základě podnětů z pozdního díla Ondřeje Zahnera (1709–1752). Draperie pláště, suknice i rukávců oděvu však ještě dokládá, ač v lehce lyrizující nuanci, inklinaci ke kubizujícím tendencím. Řezba je zasazena do vícefigurální stafáže. Ta čítá čtveřici *andílků*, osm *andílčích okřídlených hlaviček* a dvojici dospělých *andělů* sedících po stranách na volutách, které jsou osazeny na hlavicích nakoso vytočených polopilířů. *Andílci*, osazení v bezprostřední blízkosti *archanděla Michaela*, jsou již dílem Ondřeje Zahnera, *adorující andělé* na volutách již nesou znaky stylu Jana Kammereita.

18.4.

Andělé adoranti

Jan Kammereit

1757

Pozlacené dřevo, podživotní velikost

Nástavec hlavního oltáře

Nový Jičín, kostel Nanebevzetí Panny Marie

Literatura: Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Samek 1999, s. 709; Schenková – Olšovský 2004, s. 157; Stehlík 2006, s. 135; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43; Pavlíček 2011, s. 235.

[91-92]

Dvojici *andělů adorantů*, kteří jsou osazeni na volutách po stranách nástavce retábla, definuje poměrně subtilní provedení jejich těl, která jsou zpola zahalena do jednoduchých draperií.

Jejich zřasení není nijak nápadné a omezuje se na diagonální řasy, které nabývají na ostrosti spíše na konci jejich cípů. *Anděl* sedící nalevo drží ve svých rukou císařskou korunu, ke které směřuje pohledem. *Anděl* osazený na levé volutě drží v levé ruce žezlo a pravou kyne k archandělské řezbě. Jejich oválné tváře jsou měkce propracovány a rámuje je lehce zvlněné kadeře vlasů.

19.1.

Sv. Petr

**Jan Kammereit (dílna), štafíroval František Josef Lauterbach
1759**

Bíle štafírované dřevo, mírně nadživotní velikost

Hlavní oltář

Suchdol nad Odrou, kostel Nejsvětější Trojice

Literatura: Zezulčík 2012, s. 72.

[94]

Hlavní oltář [93] v kostele Nejsvětější Trojice v Suchdolu nad Odrou, v jedné z nejvýznamnějších staveb kunínského panství v tehdejším vlastnictví Marie Eleonory hraběnky Harrachové (1723–1757), byl vybudován v roce 1759. Plátno pro tento oltář namaloval olomoucký malíř Jan Kryštof Handke (1694–1774) a větší část sochařské části výzdoby vytvořil Jan Kammereit se svou dílnou. Štafírování soch se o rok později ujal olomoucký malíř František Josef Lauterbach. Retábl i s nástavcem téměř zcela zakrývá zeď čelní části polygonálního závěru. Na podnoží jsou osazeny dvě řezby *sv. Petra* a *sv. Pavla*, které jsou od oltářního plátna odděleny ještě masivními volutovými konzolami,

jež nesou dvojici rokokových váz. Nalevo stojí sv. *Petr*, jenž v levé ruce přidržuje otevřenou knihu a v pravé pozvedá svazek klíčů. Oděn je v prosté roucho a plášť, které rozehrávají ostré objemové sklady draperie, jež však následují tělesnost postavy. Oduševnělá tvář je precizně vyřezána a ohraničují ji měkce provedené kadeře vlasů. Do značné míry tato figura předznamenává pojetí řezby stejné ikonografie, která je osazena na totožné straně retábla v kostele sv. Jana Křtitele v Tatenici z poloviny šedesátých let 18. století.

19.2.

Sv. Pavel

**Jan Kammereit (dílno), štafíroval František Josef Lauterbach
1759**

Bíle štafírované dřevo, mírně nadživotní velikost

Hlavní oltář

Suchdol nad Odrou, kostel Nejsvětější Trojice,

Literatura: Zezulčík 2012, s. 72.

[95]

Řezba sv. *Pavla* je osazena na pravé straně podnože retábla a ve své podstatě vychází z kompozice slavné a hojně napodobované sochy totožné ikonografie, osazené před katedrálou v Salcburku, kterou v letech 1697–1698 vytesal sochař Bernhard Michael Mandl (1660–1711). Kammereitova řezba zobrazuje zpříma stojícího sv. *Petra* v mírném nakročení pravé nohy. V pravé ruce drží otevřenou knihu a levou přidržuje meč, jehož ostří směřuje k zemi. Je oděn do prostého roucha, jež svými

ostřejšími sklady propůjčuje siluete postavy zvýšenou objemovost. Tvář působí klidnějším dojmem a ohraničují ji kučeravé vlasy a vousy, jež dopadají na hrud'.

19.3.

Andělé adoranti

**Jan Kammereit (dílna), štafíroval František Josef Lauterbach
1759**

Hlavní oltář

**Bíle štafírované dřevo, mírně nadživotní velikost
Suchdol nad Odrou, kostel Nejsvětější Trojice**

Literatura: Zezulčík 2012, s. 72.

[96-97]

Na volutách vybíhajících z horní části retábla je osazena dvojice *andělských adorantů*. Ti upozorňují na alianční znaky stavebníků kostela. Oděni jsou v draperii tvarovanou pomocí velkorysých ostřejších skladů a jemně propracované tváře i detailně řezané prameny vlasů dokládají precizní přístup k jejich provedení.

20.

Výzdoba kazatelny

Jan Kammereit

Padesátá léta 18. století

Pozlacené dřevo, podživotní velikost

Kroměříž, kostel Nanebevzetí Panny Marie

Literatura: Fišer – Kroupa 1991, s. 92; Samek 1999, s. 246; Vymětal 2013, s. 49 - 52; Pavlíček 2011, s. 208.

[98-104]

Velmi zajímavě je pojata výzdoba kazatelny v kostele Narození Panny Marie v Kroměříži, které v horní části dominuje řezba *Panny Marie Immaculaty* [99], obklopené pobočnými andělskými postavami a oblaky nakupenými v pyramidální kompozici. Tělo *Panny Marie* je esovitě prohnuto a její blažený pohled směřuje k nebesům. Oděna je do prostého roucha, přes které má přehozen plášť, jenž se stává hlavním nositelem objemové exprese. Na hlavě, kterou obkružuje dvanáct hvězd, má nasazenu roušku zakrývající jí vlasy jen zpola a její cíp vlaje ve větru. Pravou ruku má položenu na prsou a přidržuje s její pomocí svůj plášť. Levá paže je mírně natažena. K nejznatelnějšímu zřasení pláště dochází na levé straně siluety figury, kde je látka probrána pomocí esovitých vlnovek a také v oblasti pokrčené levé nohy, nad kterou se v nápadném šroubovitě zavinutém cípu draperie volně vznáší. Toto zřasení není pro Jana Kammereita zcela typické, ale v daných intencích navozuje vzpomínku na jeho výzdobu *kazatelny* [44] v kostele sv. Michala v Olomouci z počátku padesátých let 18. století, kde však provedení draperie figur dosáhlo téměř limitu tělesné čitelnosti postav. *Panna Marie*

obklopená gloriolou stojí na obláčcích, kde jí adoruje dvojice dospělých *andělů*, mezi kterými poletuje vícero malých *andílků*. I tyto pobočné řezby vykazují známky vyzrálého stylu Jana Kammereita. Dolní část výzdoby, která se na rozdíl od řezby *Panny Marie* jeví spíše jako práce některého z Kammereitových dílenských pomocníků, představuje čtveřici na obláčcích sedících *evangelistů* [100]; [101]; [102]; [103] s otevřenými knihami, doprovázených jejich symboly. Ve zcela dolní části kazatelny doslova vyrůstá z architektonického dekoru čtveřice andělských *karyatid* vynášejících římsu, na které jsou posazeny řezby *evangelistů*. Svým vzezřením navozuje tato spodní část výzdoby návrat k protobarokním až manýristickým formám, čemuž napomáhá také poměrně subtilně provedená anatomie figur. Zejména jejich přesné rozvržení příliš neodpovídá koncepcím, které bývaly užívány v řezbářství pozdního baroka, kdy byla upřednostňována spíše určitá forma nahodilosti a asymetrie užívané v rámci vyvážené rytmiky. Stylová analýza však vylučuje starší dataci této části, neboť se evidentně také jedná o dílo Jana Kammereita.

21.

Křížová cesta a Kalvárie

Jan Kammereit a jeho okruh

1760

Maletínský a mladějovský pískovec

Postavy na Kalvárii mírně nadživotní velikost

Ruda u Rýmařova

Restaurováno: František Pašek – Zdeněk Šejnost, Restaurátorská zpráva – Křížová cesta v Rudě u Rýmařova, Praha 1969 (dostupná v archívu Národního památkového ústavu v Ostravě sign. č. R-D 244); Jan Trtílek – Otakar Marcin, Restaurátorská zpráva, Restaurování 14. zastavení křížové cesty v Rudě, Praha 1974 (dostupná v archívu Národního památkového ústavu v Ostravě sign. č. R-D 106) ; Růžena Raflová – Tomáš Rafl, Zpráva a dokumentace o restaurátorských pracích na křížové cestě – zastaveních na křížovém vrchu u Rudy, Praha 1988 (dostupná v archívu Národního památkového ústavu v Ostravě sign. č. R-D 196); Ladislav Werkmann, Závěrečná restaurátorská zpráva, Ruda – soubor čtrnácti zastavení křížové cesty I, II, Olomouc 2009 (dostupná v archívu Národního památkového ústavu v Ostravě sign. č. R-D 812)

Literatura: Wolny 1855, s. 425 - 426; Matzke 1956, s. 41; Dědková 1971, s. 154; Matzke 1972, s. 34 - 35; Pinkava 1922, s. 327 - 328; Samek 1994, s. 524; Petříková (Vítešnicková) 2008; Vítešnicková 2012, s. 134 - 150.

Křížová cesta, která vede od kostela Panny Marie Sněžné v obci Ruda u Rýmařova a končí na blízkém kopci, představuje velmi kvalitní doklad tohoto typu sochařsko-urbanistické výzdoby pozdně barokního období. V celkovém součtu se jedná o čtrnáct zastavení, přičemž třinácté představuje kalvárii se sochami v mírně nadživotní velikosti. Všechna ostatní zastavení jsou pojata jako více či méně propracované reliéfy, jež zobrazují nejdůležitější výjevy z Kristových Pašijí. Ty jsou vytesány do bloku kamene srdčitého tvaru, jenž je orámován oblouky z jemných volut, a na vrcholu každého je osazen liliový kříž. Horní srdčitou část nese sokl, jenž se směrem k zemi rozšiřuje a od horní části je oddělen římsou ve tvaru dvou prohnutých volut, které se směrem ke středu zavínají. Na přední straně soklu jsou vytesány německé nápisy, které se vztahují k výjevům v příslušných kartuších. Zadní strana nese ryté nápisy provedené psacím písmem, které pravděpodobně připomínají jména donátorů, jež se zasloužili o dílčí opravy jednotlivých zastavení. Autor tohoto sochařského celku nebyl doposud přesně znám, ale již dříve bylo upozorněno na to, že svým stylem *Křížová cesta* v Rudě u Rýmařova odpovídá produkci zařaditelné do okruhu sochařů ovlivněných dílem Ondřeje Zahnera (1709–1752). Nejčastěji bývají v literatuře ve spojitosti s tímto dílem skloňována jména olomouckého sochaře Jana Michaela Scherhaufa (1724–1792) a Jana Kammereita (1715–1769). Tuto možnost uvedla jako nejpravděpodobnější již Hana Petříková, která se ve své bakalářské diplomové práci *Křížové cestě* v Rudě věnovala. Na základě vlastního průzkumu si dovoluji s touto možností souhlasit a upřesnit, že se může s velkou pravděpodobností jednat o dílo výše zmiňovaného Jana Kammereita. Tuto možnost potvrzují i nově objevené archiválie, na které upozornila Romana Rosová.

21.1.

Ježíš Kristus vydán na smrt

Jan Kammereit a jeho dílna

1760

Maletínský a mladějovský pískovec

Ruda u Rýmařova

Nápis:

I/STATION/IESUS WIRD/VON PLATO/

ZUM TOT/VERURTHEILET/VOLKOMENER/ABLAS

Nápis na zadní straně srdčité kartuše:

„Die ganze Gemeinde“

[105]

První zastavení je vyzdobeno nejkvalitněji provedeným reliéfem v rámci celého souboru. Tento je vyhotoven v několika pohledových plánech a odstupňovaných hloubkách. Od zcela plasticky pojatých figur v prvním plánu až po jemnou rytou linii, kterou jsou naznačeny architektonické detaily exteriérů města i interiéru paláce. Takto lineárně ztvárněnou architekturu představují okenní šambrány zdobené rokajovým vzorem, části portálu, sloupů a baldachýnu, pod kterým na trůnu sedí Pilát Pontský. První zastavení odkazuje na kanonicky počáteční výjev z Kristových Pašijí. Nalevo v popředí výjevu stojí spoutaný Ježíš Kristus, jenž je doprovázen stráží. Napravo na trůnu, ke kterému vede několik schodů pokrytých kobercem, sedí Pilát překvapivě lehce orientálního vzezření s turbanem na hlavě a plnovousem, jenž nataženou pravicí ukazuje na Krista. Nad ním je našasena honosná draperie a vedle trůnu je položen štít s hlavou Medúzy. V dalších plánech jsou pak vyobrazeni další vojáci a velekněz

Kaifáš. Jak vyplývá z restaurátorských zpráv, hlava Krista, stejně jako Pilátova ruka, nejsou autentické a představují až novodobé doplňky.

21.2.

Ježíš Kristus na sebe bere kříž

Jan Kammereit a jeho dílna

1760

Maletínský a mladějovský pískovec

Ruda u Rýmařova

Nápis:

II/STATION/IESUS/NIMBT/DAS/

KREUITZ/AUF/SEINEHEIL/IGE.SCHULTERN/VIL

IAHR ABLAS/VND. VII./QUADRAGEN

Nápis na zadní straně kartuše :

„Augustin Heinrich“

[106]

Druhé zastavení zobrazuje Krista, kterému je na bedra kladen mohutný kříž, jenž je hlavním prvkem celé kompozice. Kristus přidržuje kříž ve středu výjevu a své tělo vytáčí směrem ven z kompozice, kam směřuje i svým pohledem. Kristus je nakročen ve směru, který diváka vede k vrcholu křížové cesty. Po pravé i levé straně přidržují břevna kříže římsští vojáci, kteří se prohýbají pod jeho tíhou.

21.3.

Ježíš Kristus padá poprvé pod křížem

Jan Kammereit a jeho dílna

1760

Maletínský a mladějovský pískovec

Ruda u Rýmařova

Nápis:

**III/STATION/IESUS/FELLT/DAS/ERSTE/KAHL UNTER/DEM
CREUITZ./VII IAHR ABLAS/VND. VII/QUADRAGEN**

Nápis na zadní straně kartuše:

„Franz und A(na)maria Krömer“

[107]

Třetí výjev je koncipován velmi blízce jako je tomu u předchozího reliéfu. Kristus zde padá k zemi a přitom se snaží pozvednout hlavu. Pohledem opět směřuje k divákovi. Za ním stojí na pravé straně kompozice římský voják s masivní holí v ruce, se kterou se rozpřahuje, aby Krista udeřil. Druhou rukou tentýž voják přidržuje provaz, který má Kristus omotán kolem pasu. Na levé straně kompozice Kristovi pomáhá jiný voják vstát a podpírá břevno kříže. Zcela vlevo pak sedí na koni voják vyšší hodnosti s přilbou s chocholem na hlavě a pláštěm, jenž levou rukou kyne směrem ke Kristovi a dává tak pokyn jinému vojáku k úderu. V perspektivní zkratce se v horní části kompozice objevuje náznak budov s okny.

21.4.

Ježíš Kristus potkává svou matku

Jan Kammereit a jeho dílna

1760

Maletínský a mladějovský pískovec

Ruda u Rýmařova

Nápis:

IIII/STATION./IESUS BEGEGNET/SEINER BETRÜB./TEN

MUTTER/VII IAHR. ABLAS/UND/VII QUADRAGEN

Nápis na zadní straně kartuše:

„M (...) Pat(er)/ Pa (...)t/ Franz und Katharina./ P(...)t.“

[108]

Kompozice tohoto výjevu se velmi silně přibližuje kompozici vyobrazení druhého zastavení, na kterém Kristus přijímá kříž. Kristus zde již opět kříž nese a pohledem směřuje k divákovi. Napravo od něj však již není zobrazen voják, ale jeho matka Panna Marie a sv. Máří Magdaléna, která si otírá slzy rouškou. V zadním plánu reliéfu jsou zobrazeni vojáci. Jeden z nich stojí zcela nalevo a opět se napřahuje s úmyslem Krista udeřit, dva další se vynořují zpoza břevna kříže. V dále je jemně naznačena architektura městských hradeb.

21.5.

Šimon Kyrénský pomáhá Ježíši Kristu nést kříž

Jan Kammereit a jeho dílna

1760

Maletínský a mladějovský pískovec

Ruda u Rýmařova

Nápis:

V/STATION/IESUS BEKOMT/ZU EINER

BEIJ/HÜELFFSIMONEM/CYRENAEUM/VII IAHR ABLAS/UND

VII/QUADRAGEN

Nápis na zadní straně kartuše:

„*Franz und./ Magdalena./Ka [...]*h.“

[109]

Celé kompozici výjevu na pátém reliéfu opět dominuje mohutný kříž. Tělo Ježíše Krista se pod jeho tíhou silně prohýbá a pohledem směřuje k zemi. Na druhé straně kompozice již Kristovi pomáhá s dlouhým břevnem Šimon Kyrénský, jenž je za svou pomoc bit vojákem. Ten se rozmachuje k úderu holí, kterou třímá v pravé ruce a levou drží Šimona za límec. Za vojákem jsou vyobrazeni jeho další dva druhové, kteří pouze přihlíží celému výjevu. Zcela nalevo stojí další biřic, jenž drží provaz přivázaný ke Kristovu tělu. V levém horním rohu sedí na koni další voják vyšší šarže, jenž celou scénu sleduje. V dále lze rozeznat architektonické rámce hradeb a cimbuří. V levé části je naznačena Golgota, na které roste osamocený strom.

21.6.

Veronika podává Ježíši Kristovi roušku

Jan Kammereit a jeho o dílna

1760

Maletínský a mladějovský pískovec

Ruda u Rýmařova

Nápis:

VI/STATION/IESUS WRD UON/VERONICA EIN/SCHWEIS
TUCH/GEREICHET/VII IAHR ABLAS/UND VII/QUADRAGEN

Nápis na zadní straně kartuše:

„*Alois Frieb./Anton/ Karge[r].*“

[110]

Na následujícím vyobrazení je zachycena scéna, na které sv. Veronika podává Kristovi roušku, aby si s ní utřel zakrvácenou tvář. Tak je zde prezentován vznik *veraikonu*, jedné z nejposvátnějších sekundárních relikvií křesťanského světa. Kristus zde již opět nese kříž sám a kleká na kolena před sv. Veronikou, která ke Kristu přistupuje zleva. Za patibulem, příčným břevnem kříže, stojí voják držící provaz, jenž je ovázán kolem Kristova pasu. Zcela vpravo zády k divákovi sedí na koni další voják, jenž drží ruku v bok, nicméně hlavu má otočenu a pohledem směřuje k diváku. Tento detail působí v celém kontextu reliéfu až lehce žánrovým dojmem. Jeví se jako určitá cizí implementace, která byla do výjevu vložena díky přímé citaci, například z některého hojně rozšířeného grafického listu.

21.7.

Ježíš Kristus padá podruhé pod křížem

Jan Kammereit a jeho dílna

1760

Maletínský a mladějovský pískovec

Ruda u Rýmařova

Nápis:

VII/STATION/IESUS FALT/DAS ANDERTE/MAHL/ UNTER/DEM
CREÜTZ/VII IAHR ABLAS/UND VII/QUADRAGEN

Nápis na zadní straně kartuše:

“ Von en./Wohlthatern.“

[111]

Reliéf zobrazuje pod křížem ležícího Krista, který se pokouší vstát. Pravou rukou přidržuje kříž, pod jehož tíhou klesl k zemi. Kolem kříže se sbíhají dva vojáci, kteří se snaží pomocí provazů a halapartny Krista přimět k pokračování v cestě. Další voják pomáhá Kristovi opět naložit kříž na záda. Za ním je ještě rozeznatelná lineárně pojatá hlava bezvousého muže s kloboukem na hlavě, jenž v rukou přidržuje kladivo, kterým bude Ježíš přibit na kříž. Tato tvář do značné míry konvenuje s pojetím tváře pozlacené řezby světce [84] v kryptě dómu sv. Václava v Olomouci.

21.8.

Pán Ježíš napomíná plačící ženy

Jan Kammereit a jeho dílna

1760

Maletínský a mladějovský pískovec

Ruda u Rýmařova

Nápis:

**VIII/STATION/IESUS TRÖSTET/DIE ÜBER
IHMT/WEINERDE/WEIBER/VII IAHR ABLAS/UND
VII/QUADRAGEN.**

Nápis na zadní straně kartuše:

"Frau.Klara/Röhnick./Gel.Tschawner."

[112]

V ústřední části výjevu je zobrazen Kristus, jenž klečí pod tíhou kříže, kterého se přidržuje pravou rukou. Trupem se vytáčí směrem k diváku a levou rukou kyne dvěma ženám na pravé straně kompozice. Žena blíže ke Kristu klečí a spíná ruce, druhá žena, která je obrácena zády, drží v náruči plačící dítě a komunikuje s jedním z biřiců. Další voják se psem na levé straně opět důtkou pobízí Krista v pokračování v cestě na Golgotu.

21.9.

Pán Ježíš padá potřetí pod křížem

Jan Kammereit a jeho dílna

1760

Maletínský a mladějovský pískovec

Ruda u Rýmařova

Nápis:

VIII/IESUS FALLT/UNTER DEM/GREUTZ DAS/DRITTE

MAHL/VII IAHR ABLAS/UND VII/QUADRAGEN

Nápis na zadní straně kartuše:

"Katha[rin]a Ma[r]tl./Johann Fried."

[113]

Reliéf zobrazující deváté zastavení je komponován velmi příbuzným způsobem, jako je tomu u druhého Kristova pádu. Kristus zde však již zcela vysílen leží pod křížem a vojáci jej nebijí holemi a důtkami, nýbrž pouze slovně pobízejí k pokračování v cestě. Dva nalevo drží břevna kříže ve snaze je znovu zvednout. Na pravé straně sedí na koni voják s pravou rukou zdviženou a zatnutou v pěst a lehce se naklání nad Krista. Vedle něj trochu nezúčastněný voják kyne rukou a zcela napravo další voják energicky ukazuje levou rukou ke kopci, jehož vrchol lze spatřit v průhledu mezi křížem a důstojníkem na koni. Přitom však otáčí hlavu a pohledem komunikuje s divákem.

21.10.

Pán Ježíš zbaven roucha

Jan Kammereit a jeho dílna

1760

Maletínský a mladějovský pískovec

Ruda u Rýmařova

Nápis:

**X/STATION/IESUS WIRD/ENTBEÖSET MIT/GALL UND
ESSIG/GETRAENCKT/VII IAHR ABLAS/UND VII/QUADRAGEN.**

Nápis na zadní straně kartuše:

"Melchior./und./ Rosalia Pitsch."

[114]

Reliéf s námětem Krista zbaveného roucha představuje centrální kompozici, v jejímž středu je zobrazen sedící a již zcela vysílený Ježíš Kristus. Voják, který svléká Krista ze šatů, se opírá o skalisko, na němž Kristus sedí. Vedle něj stojí plně vyzbrojený voják, jenž v pravé pozdvižené ruce drží trojici kostek, které rozhodnou o budoucím vlastnictví Kristových svršků. Z levé strany se ke Kristovi přibližuje muž s nádobou naplněnou žlučí a octem, ze které se chystá dát odsouzenci napít. Za ním je v zadním plánu zobrazen další voják držící římskou standartu s orlem jako připomínku toho, že rozsudek bude proveden dle římského práva. Další voják s praporem sedí na koni a od Krista se odvrací.

21.11.

Pán Ježíš přibit na kříž

Jan Kammereit a jeho dílna

1760

Maletínský a mladějovský pískovec

Ruda u Rýmařova

Nápis:

XI/STATION/IESUS WIRT/AN

DAS/CREUTZ/GENAGELT/UOLL/KOMENER/ABLAS

Nápis na zadní straně kartuše:

"Franz/und./Klara Díttrich."

[115]

Kompozice výjevu, na kterém Krista přibíjejí na kříž, je silně diagonální. Zpola nahé tělo Krista působí velmi klidně a subtilně a nevykazuje žádné náznaky vypětí a odporu. Krista halí pouze rouška, která spadá na levou stranu a vytváří v nařazení ostřejší sklady, jež jsou pro Jana Kammereita typické. Napravo klečí popravčí, přidržuje hřeb u Kristovy levé dlaně a pravou rukou se mocně napřahuje k úderu. Za ním je z profilu zobrazen římský voják s přilbou a chocholem na hlavě. Nalevo od něj stojí další voják se štítem a kopím, o které se opírá. Pohledem směřuje dolů ke Kristovu tělu. Kristovu pravou ruku přidržuje další muž v civilním oděvu. Vedle něj je v zadním plánu zobrazena Panna Marie, v zármutku spínající ruce, a sv. Jan Evangelista, jehož pohled směřuje k nebi. Zcela v dolní části výjevu je položen žebřík a košík s provazy, zastupující zbylé části *Arma Christi*.

21.12.

Kalvárie

Jan Kammereit a jeho dílna

1760

Maletínský a mladějovský pískovec, postavy v nadživotní velikosti

Ruda u Rýmařova

Nápis:

**XII/STATION/IESUS WIRD ERHÖ/HET UND STIRBT/AM
CREUTZ/VOLL**

KOMMENER/ABLAS/RENOWIERTANO/DOMINE/1836

Nápis na zadní straně kartuše:

"Johann./und/Maria Anna./Drexler./[.]w/Franz und Klara./Fitz"

[116-120]

Dvanácté zastavení je pojato jako samostatný sochařsko-architektonický objekt. Z masivní podnože křížového půdorysu vybíhá válcový sokl, jenž je po stranách zdoben volutami a v přední části rokajovou kartuší s nápisem. Na něj navazuje horní římsa pojatá jako dvě protáhlé a zprohýbané voluty, jež se směrem ke středu zavinují. Po stranách tohoto soklu jsou osazeny na vlastních nižších soklech postavy *Panny Marie* [117] a *Sv. Jana Evangelisty* [118]. Na vrcholu nejvyššího soklu klečí u paty kříže *sv. Máří Magdaléna* [119] a dotváří tak vyváženou pyramidální kompozici. Nalevo stojící *Panna Marie*, s pravou nohou v nakročení a spirálovitým natočením celého těla, pohledem směřuje k *Ukřižovanému* [120]. Oděna je do dlouhého roucha s pláštěm a na hlavu pokrývá rouška. Také v ruce extenzivně tiskne jinou roušku. Mocné ostřejší cípy draperie, které se v oblasti

levého boku odpoutávají od těla, dodávají postavě na robustnosti. Naopak řasení spodního roucha je pojato spíše jemně, avšak stále s ostřejšími přechody. Část šatu kolem pokrčeného pravého kolena není nijak zřasena, což vysvětluje údaj v restaurátorské zprávě, jež nás informuje o tom, že se jedná o novodobý doplněk. Tvář *Panny Marie* prošla postupem času erozivními změnami materiálu, jež znejasnily její rysy. Nicméně z toho, co se do dnešních dnů zachovalo, můžeme tvář popsat jako plnou a oválnou s velkýma otevřenýma očima s navrtanými zřítelnicemi, jež se dívají do nebes. Nos je malý a rovný, rty pak plné a lehce pootevřené. Vlasy, které nezakrývá rouška, jsou pojaty v jemně zvlněných pramenech. Na pravé straně *Kalvárie* stojí socha sv. *Jana Evangelisty*, jenž je znázorněn ve vzpřímeném postoji, kdy celou váhu těla nese levá noha a pravá je lehce nakročena. Horní část těla se naklání k pravému boku a sepjaté ruce odtažuje od těla na levou stranu. Hlavu má skloněnou a pohledem směřuje k zemi. Oděn je do dlouhého roucha a pláště, jenž má diagonálně omotán kolem těla. Objemně nařasený cíp pláště zakrývá větší část levé ruky a volně spadá k zemi. Další nápadný prvek draperie je řasení, které v obloukovitém tvaru obtáčí trup a je probráno ostřejšími sklady a výžlabky. Spodní část roucha a pláště spadá podél těla a je jen mírně zřaseno. Až zcela dole na soklu vytvářejí příliš dlouhé cípy oděvu zřasení, jež je provedeno v drobných ostřejších skladech, kde dominuje podlouhlá diagonálně vedená smyčka. Plnou tvář *Jana Evangelisty* definují velké, zpola přivřené oči, nad kterými se klene lehce svaštělé čelo. Přimknuté rty jsou jemně definovány a nos má středně dlouhý a rovný profil. Kadeře vlasů, jež jsou rozděleny do tří hlavních pramenů, se jemně vlní a spadají až na ramena. Pravý pramen dopadající až na rameno má ve své podstatě tektonickou funkci. Tento tvar můžeme nalézt na

následujícím výjevu, kde je Kristus, ležící na klíně Panny Marie, oplakáván. Na vrcholu nejvyššího soklu je ztvárněno skalisko, na kterém je položena Adamova lebka, kterou svým tělem obtáčí had. Had, jakožto symbol zla a prvotního hříchu, zde prezentuje svou nadvládu nad Adamem a jeho posmrtným životem, ve kterém čeká na Krista, až jeho krev smyje jeho hřích a po svém vzkříšení jej vyvede z předpekli. Na skalisku také klečí plačící sv. *Máří Magdaléna*, která v pravé ruce drží ampuli s balzámem a levou si otírá rouškou slzy. Oděna je v prosté roucho, jež je formováno v jemnějších vertikálních a diagonálních skladech probraných delšími smyčkami. Její plášť se v zadní části esovitě vzdouvá ve větru a vytváří zajímavé rozvolnění celé kompozice sochy. Plná tvář sv. *Máří Magdalény* je pokryta plasticky pojatými slzami a ohraničena kadeřemi vlasů, jejichž prameny zvýrazňují ryté linie. Přední část sochy byla značně poškozena a nahrazena výduskem. *Magdaléna* se drží kříže s *Ukřižovaným Kristem* oděným do prosté roušky, která je připásána k bedrům provazem. Provedení této figury je prodchnuto jistou dávkou disproportionality končetin, které jsou příliš krátké. Oproti tomu je naopak hlava v porovnání s trupem příliš velká. Toto však lze vysvětlit jako sochařovu snahu o perspektivní vyvážení Kristova těla při pohledu zdola. Rouška je propracována v jemných skladech bez znatelného objemu a dynamiky, jen za pomoci jemného zřasení. Vlasy spadají v dlouhých, na konci zavnutých pramenech na pravé rameno, ke kterému je nakloněna Kristova hlava, korunovaná rustikální trnovou korunou a třemi trojsvazkovými paprsky svatozáře. Styl a proporční provedení sochy se již na první pohled odlišuje od ostatních soch *Kalvárie*, na což ostatně upozornila již Hana Petříková.²³⁶ K tomuto názoru si dovoluji přiklonit a konstatovat, že se s velkou

pravděpodobností jedná o dílo některého sochaře z Kammereitova okruhu.

21.13.

Tělo Pána Ježíše sňato z kříže

Jan Kammereit a jeho dílna

1760

Maletínský a mladějovský pískovec

Ruda u Rýmařova

Nápis:

**XIII/STATION/IESUS WIRDUON/CREUTZ ABGE/LÖST UND
IN/DIE SCHON SE/NER
MUTTER/GELECT/VOLLKOMENER/ABLAS**

Nápis na zadní straně kartuše:

"Herr Franz./Amand Hoppe."

[121]

Na dalším reliéfu je zachyceno Kristovo mrtvé tělo, spočívající na klíně Panny Marie, jež jemným esovitým prohnutím vytváří hlavní dominantu výjevu. Marie levou rukou přidržuje cíp plátna, na kterém Kristus leží, a v pravé ruce drží roušku, do které si otírá slzy. Kristovo tělo, jež působí až lehce akademickým dojmem, který se vymyká z celého stylového kontextu reliéfů křížové cesty, je tesáno v plné muskulatuře, přičemž jeho levá ruka, která spadá dolů přes Mariino koleno, nabývá až přehnaného objemu. Pravou ruku má Kristus položenou na roušce, která kryje jeho bedra. Na obou jeho rukou jsou jemně naznačeny rány po masivních hřebech. Napravo klečí adorující sv. Jan

Evangelista a před ním je položena Kristova trnová koruna. Nalevo přináší sv. Máří Magdaléna nádobu s balzámem a nad ní stojí Josef Arimatijský. Zcela v dolní části je položena plytká mísa s houbou. Je možné se domnívat, že právě do podoby tohoto reliéfu zasáhl některý schopný sochař z Kammereitova okruhu.

21.14.

Tělo Pána Ježíše uloženo do hrobu

Jan Kammereit a jeho dílna

1760

Maletínský a mladějovský pískovec

Ruda u Rýmařova

Nápis:

XIV/STATION/IESUS WIRD/INS

GRAB/GELECT/VOLL/KOMMENER/ABLAS

Nápis na zadní straně kartuše:

"Herr Ignaz./Frau Rosa./und./Karolina Weiss"

[122]

Poslední výjev z celého souboru zachycuje *Ukládání Krista do hrobu*. Větší část horizontální kompozice zde zabírá mohutná obdélníková tumba překrytá plátnem, do které je ukládáno již zcela staticky pojaté tělo Ježíše Krista, jehož horní část navíc svým provedením naznačuje, že se jedná o novodobý doplněk. Dva muži ukládají Kristovo tělo do tumby a třetí muž nalevo celý výjev osvětluje pochodní. Nikodéma, jenž Kristovi poskytnul svůj vlastní hrob, může reprezentovat muž, který ukládá do hrobu jeho nohy. Na pravé straně stojí Panna Marie a sv. Máří Magdaléna, ke

keré Marie směřuje pohledem. Zcela vpravo pak vyčnívá hlava sv. Jana Evangelisty, jenž celému výjevu také zpovzdálí přihlíží.

22.

Výzdoba křtitelnice

Jan Kammereit

Šedesátá léta 18. století(?)

Dřevo, leštěná běl, zlacení

Kristus: výška 52 cm, sv. Jan Křtitel: výška 57 cm, průměr víka 56 cm

Arcidiecézní muzeum v Olomouci

Provenience: dóm sv. Václava v Olomouci

Restaurováno: Jakub Gajda 2004

Literatura: Elbelová – Zatloukal 2006, kat. č. 272, s. 126; Jemelková – Zápalková 2009, s. 46 (foto); Kovářová 2011, s. 138, kat. č. 26 ; Kovářová 2015, s. 490.

[123-124]

Výzdoba víka *křtitelnice*, která pochází z dómu sv. Václava v Olomouci, se skládá z víka vyřezaného do podoby lastury, na kterém nalevo klečí *Kristus* a napravo stojí *sv. Jan Křtitel*. Klečícího *Krista*, s pažemi zkříženými na prsou v gestu oddanosti, halí do půli těla objemná draperie, bohatě probraná drobnými smyčkami a výžlabky. Nejpatrnější zřasení se vine kolem pravé pokrčené nohy. Plná muskulatura řezby kontrastuje s úzkou a lehce schematizovanou tváří, které dominuje výrazný dlouhý nos. Napravo stojí *sv. Jan Křtitel* vykovávající křest. Oděn je do

velbloudí kůže, jejíž kožešina je pozorovatelná v části překladu rubu draperie v oblasti trupu. *Sv. Jan Křtítel* [124] stojí zpříma, přičemž váhu těla nese levá noha a pravá v lehkém pokrčení směřuje vzad. Na postoj reaguje horní část těla jemným esovitým prohnutím a lukovitým záklonem. Levou rukou přidržuje draperii v oblasti beder a pravou, která působí lehce disproporčně a jež původně držela křtící mušli nebo misku, má pozdviženu do výše. Draperie obtáčí postavu ve střídavých diagonálách a její řasení je poměrně ostřejšího charakteru. Toto dílo je již delší dobu připisováno Janu Michaelu Scherhaufovi (1724–1792), nicméně v rámci detailního seznámení s dílem Jana Kammereita si dovoluji konstatovat, že *víko křtelnice* spíše stylově odpovídá právě Kammereitovi. Autor se pro kompozici *sv. Jana Křtitele* inspiroval řezbou *Vzkříšeného Krista* z kostela sv. Michala v Olomouci, kterou můžeme nově připsat bavorskému řezbáři Franzi Ignazi Güntherovi (1725–1775) a vymezit její provedení léty 1752–1753. I z tohoto důvodu je možné uvažovat nad datací řezbářské výzdoby *křtelnice* nejdříve v rámci poloviny padesátých let 18. století.

23.

Sv. Zachariáš, sv. Jan Křtitel, dva světci, Bůh Otec, dva andělé adoranti, putti a andělčí hlavičky

Jan Kammereit (okruh)

1761

Bíle štafírované dřevo, zlacení a stříbření

Světecké figury v životní velikosti, řezby v nástavci v podživotní velikosti

Hlavní oltář

Lanškroun, kostel sv. Anny

Literatura: Cibulka – Sokol 1935, s. 143 -145; Poche 1978, s. 206; Kořán 2010, s. 30; Marešová-Kesselgruberová 2014, s. 225 - 228.

Sochařskou výzdobu hlavního oltáře hřbitovního kostela sv. Anny v Lanškrouně poprvé spojila s Janem Kammereitem Ludmila Marešová-Kesselgruberová v rámci své disertační práce a její vytvoření vymezila letopočtem 1761. Ústředním bodem oltáře je nika kazulového tvaru, do které je osazeno dřevěné pozlacené sousoší *sv. Anny Samětřetí*. To je provedeno v odlišném stylu než zbytek sochařské výzdoby oltáře. Na trnoži portálového retábla je osazeno čtvero řezeb v životní velikosti, z čehož lze bezpečně ikonograficky určit pouze *sv. Zachariáše*, stojícího zcela vlevo a *sv. Jana Křtitele*, osazeného na opačné vnější straně. Dvojici řezeb *světců*, osazených blíže centru retábla, nedoprovázejí žádné atributy. V horním nástavci s rozeklanou římsou je osazena pozlacená řezba *Boha Otce* a dvě řezby zobrazující adorující *anděly* po stranách. Zejména v případě andělských postav řezbář prokázal osobitý umělecký vklad, jenž v oblasti řasení draperie a provedení křídel dosahuje velmi vysoké úrovně. Některé řezby

skutečně vykazují určité poučení stylem Jana Kammereita, což je nejpatrnější v případě *sv. Zachariáše*, *sv. Jana Křtitele* a do určité míry i u figury *Boha Otce*, nicméně řasení kubizující draperie i užití jemných krátkých smyček je užíváno a skládáno v jiné logice, než jak je tomu u Kammereitových autorských děl. Z tohoto důvodu je možno určit sochařskou výzdobu jako výtvar některého sochaře z Kammereitova okruhu, nebo některého z jeho následovníků.

24.1.

Sv. Jiří z Kapadokie

Jan Kammereit

1762–1763

Pozlacená řezba, nadživotní velikost

Oltář sv. Vincence Ferrerského

Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie

Literatura: Czerny 1899, s. 65; Czerny 1916, s. 4; Stehlík 1959, s. 146; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 1989, s. 744; Stehlík 1996, s. 107; Stehlík 2003, s. 178, kat. č. 55; Stehlík 2006, s. 134; Macháčková 2006, s. 89 - 92; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43; Zápalková 2010, s. 204, kat. č. 94; Macháčková 2011, s. 34; Pavlíček 2011, s. 235.

[126]

Na levé straně oltáře stojí nadživotní pozlacená řezba *sv. Jiří z Kapadokie*. Světec je oděn do antikizující zbroje, přes kterou má přehozen plášť. Hlavu mu kryje přilba zdobená objemných chocholem z peří. U jeho nohou leží na zádech drak s otevřenou tlamou, do které světec zabodává ostrý hrot na konci dřívku kopí.

Hmotnost těla nese levá noha, která překračuje dračí tělo, pravá míří vzad a je lehce vytočena směrem ven. Na tento postoj navazuje ponderace a esovitě prohnutí horní části trupu směrem vzad. Pravá ruka přidržuje kopí, levá drží zdobenou velitelskou hůl. Svým pohledem směřuje k protilehlé řezbě sv. *Ignáce z Loyoly*. Tělesnost postavy zde draperie příliš nezastírá a její zřasení se omezuje pouze na rukávce, suknicí pod pterygem a plášť, který však tentokrát neurčuje obrysovost figury. Suknice je zřasena až lineárně působícími klikatými sklady a plášť v obdobné stylové tónině spadá při levé noze až na zem. Tvář řezby je provedena velmi detailně a dominuje jí dlouhý nos s výrazným chřípím, stejně jako výrazné velké oči a plné rty.

24.2.

Sv. Ignác z Loyoly potírá herezi

Jan Kammereit

1762–1763

Pozlacené dřevo, nadživotní velikost

Oltář sv. Vincence Ferrerského

Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie

Literatura: Czerny 1899, s. 65; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 2006, s. 134; Macháčková 2006, s. 89 - 92; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43; Macháčková 2011, s. 34; Pavlíček 2011, s. 235.

[127]

Zcela pozlacená nadživotní figura sv. *Ignáce z Loyoly* potírá personifikaci hereze, jež je pojatá jako polychromovaná

polopostava, která k němu ve svém běsu vzhlíží s lehkou dávkou kajícího ve tváři. V levé ruce drží jezuitský světec otevřenou knihu s nápisem OAMDG, počátečními písmeny slov Ignácova životního motto – Omnia Ad Maiorem Dei Gloriam – „Vše pro větší slávu boží“. Jeho levá ruka je zdvižena směrem k plátnu a pohledem komunikuje přímo s kázajícím sv. Vincencem Ferrerským na vrcholu pyramidální kompozice zobrazené na oltářním plátně. Dominikánský světec sv. Vincenc Ferrerský, stejně jako sv. Ignác z Loyoly, zakladatel jezuitského řádu, se narodil ve Španělsku a věnoval se misijní činnosti, v rámci které obracel na křesťanskou víru davy bezvěrců. Řádové roucho pevně objímá světcovo tělo a je zřaseno jen lehce v oblasti hrudníku a rukávů způsobem, který připomíná spíše žilkování. Ani plášť, který spadá na levé straně těla, není probrán v příliš velkém objemu a jeho našasení se omezuje spíše na oblouk, jenž objímá a zcela kopíruje postavení levé nohy, která je jemně pokrčena a směřuje vzad. Tento detail nám připomene jedno z prvních Kammereitových děl, které vytvořil jako svůj mistrovský kus v roce 1744, a to kolosální sochu *Salvatora Mundi* [10], osazenou v nice bývalé augustiniánské kanonie ve Šternberku. Plné oduševnělé tváři vévodí výrazný lehce zahnutý nos a velké oči, nad kterými se klene lehce svažující čelo. Vlasy jsou pojaty jako drobné kučery. Pojetí tváře personifikace hereze, na které světec stojí, vykazuje expresivitu, jež se zračí v jejích rysech a v pojetí rozčuchaných vlasů. Inkarnát je velmi tmavý a barva povrchové úpravy vlasů je černá.

24.3.

Adorující andělé

Jan Kammereit

1762–1763

Pozlacené dřevo, mírně podživotní velikost

Nástavec oltáře sv. Vincence Ferrerského

Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie

Literatura: Czerny 1899, s. 65; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 2006, s. 134; Macháčková 2006, s. 89 - 92; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43; Macháčková 2011, s. 34; Pavlíček 2011, s. 235.

[133-134]

Anděl nalevo sedí na volutě osazené na horní římse oltáře, paže má sepjaty a pohledem směřuje k oltářnímu obrazu. Látka, která figuru zpola halí, je k tělu fixována mohutným zdobným pásem a ve spodní části volně spadá, jen při pravé noze vlaje volně v prostoru a vytváří jemné proti sobě plynoucí esovité linie. V oblasti pokrčené levé nohy, na které spočívá větší část těla, je draperie formována vertikálními a diagonálními liniemi, které přecházejí do smyček. Postava působí poměrně subtilně a plnou tvář rámují zvlněné kadeře vlasů. Provedení perutí je precizní a jednotlivá pírka se ladně vlní. *Anděl* sedící nalevo je komponován a oděn velmi podobným způsobem jako protilehlá řezba, jen s mírnými odchylkami. *Anděl* nemá ruce sepjaty, ale pravá ruka spočívá na prsou a s otevřenou dlaní volně spadá před tělem. Draperie se v zadních partiích odpojuje od figury a vytváří zvlněné sklady propracované pomocí jak větších, tak drobnějších výžlabků a smyček. *Anděl* svým pohledem již nesměruje diagonálně k zemi,

ale spíše do úrovně oltářního okna, jež je vetknuto mezi liseny zakončené v dolní části volutou. Na oblouku, jenž pojí rozeklané římsy po obou stranách, jsou osazeni *putti* a v centru pak hermovka v podobě dětské hlavičky. Takto pojatá hermovka je detail, se kterým se setkáváme už v rámci drobné řezbářské výzdoby tabernáku hlavního oltáře kostela sv. Michala v Olomouci [9].

25.1.

Sv. Josef

Jan Kammereit

1762–1763

Pozlacená řezba, nadživotní velikost

Oltář sv. Aloise Gonzagy

Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie

Literatura: Czerny 1899, s. 65; Stehlík 1958–1959, s. 146; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 1989, s. 744, s. 746; Miloš Stehlík 1996, s. 107, s. 435 - 436; Stehlík 2006, s. 134; Macháčková 2006, s. 89 - 92; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43; Macháčková 2011, s. 34; Pavlíček 2011, s. 235.

[131]

Pozlacená socha *sv. Josefa*, osazená na levé straně bočního oltáře sv. Aloise Gonzagy, stojí vzpřímeně. Pravou rukou přidržuje zavřenou knihu a levou, kterou zachycuje svůj plášť, má položenu na hrudi. U světcových nohou je zakomponována polopostava *putta*, který v ruce svírá liliovou ratolest. Způsob, jakým světec knihu přidržuje, se však zdá být přinejmenším

nepřirozený, neboť celou váhu knihy zde zachycuje pouze malíček pravé ruky. Zdá se pravděpodobné, že sv. Josef původně držel pouze lilii, která je dnes osazena do dlouhého a poměrně mohutného stonku, jež svírá v obou rukou polopostava *putta*. Právě atribut lilie symbolizující čistotu a neposkvrněnost může spojovat sv. Josefa s jezuitským světce na oltářním plátně, neboť i svatý Alois Gonzaga je zobrazován s krucifixem a lilii v ruce, která připomíná jeho čistotu a oddanost Kristu. Sv. Josef je oděn do dlouhého roucha a pláště, který je zřasen ve velkoryse probrané, diagonálně vedené sklady draperie. Levou nohu má lehce nakročenu a pravá směřuje vzad. Esovité prohnutí těla, které na tento postoj reaguje, však skrývá bohatě zřasený plášť. Lehce protáhlé tváři s výraznými lícními kostmi dominuje dlouhý, lehce zahnutý nos, velké otevřené oči a zvýrazněné nadočnicové oblouky. Kadeře vlasů a vousů jsou lehce zvlňené.

25.2.

Sv. Jan Evangelista

Jan Kammereit

1762–1763

Pozlacené dřevo, nadživotní velikost

Oltář sv. Aloise Gonzagy

Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie

Literatura: Czerny 1899, s. 65; Stehlík 1958–1959, s. 146; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 1989, s. 744, 746; Stehlík 1996, s. 107, s. 435 - 436; Pavlíček 2001, s. 88; Stehlík 2006, s. 134; Macháčková 2006, s. 89 - 92; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43; Macháčková 2011, s. 34; Pavlíček 2011, s. 235.

[132]

Sv. Jan Evangelista stojí vzpřímeně. Levá noha, u které sedí orel, je lehce pokrčená, na což tělo reaguje ponderací a lehkým esovitým prohnutím těla vzad. V levé ruce drží rozevřenou knihu s nápisem „ET VERBUM CARO FACTUM EST“ – „*Slovo tělem učiněno jest*“ a v pravé svírá psací náčiní, kterým tuto větu do svého evangelia právě vepsal. *Sv. Jan Evangelista* byl nejmladší z apoštolů. Také sv. Alois Gonzaga, který je zobrazen na oltářním plátně, zemřel v mladém věku, poté co se nakazil morem při snaze pomoci vyléčit nemocné. Právě z tohoto důvodu by mohl být *sv. Jan Evangelista* na oltáři přítomen. Pojetí draperie u obou soch na oltáři se řadí k vrcholu Kammereitovy tvorby a odráží se v nich snaha o její provedení pomocí mnoha ostrých záhybů a silnější nadvlády skladů roucha nad tělesností postavy. Zejména u postavy *sv. Jana Evangelisty* se objevuje velmi zajímavý motiv. Mohli bychom jej popsat jako paprscité skládání látky do zkosených diagonálních cípů, které zakrývají přední část těla v oblasti beder. Kromě tohoto nařazení je draperie pláště, která spirálovitě obtáčí Janovo tělo, objemněji skládána i v oblasti obou boků, což zvýrazňuje siluetu řezby. Při pravém boku se vine mohutný obloukovitý záhyb, který je probrán dlouhými smyčkami a plytkými výžlabky. Cíp následně volně spadá až ke kolenům a splývá se spodním rouchem. Plášť spadá také z levé ruky a konec jeho cípů v esovitém prohnutí přiléhá k tělu postavy. Plná tvář je precizně provedena s jemnými přechody. Rovný nos plynule přechází ve výraznější lineárně pojaté nadočnicové oblouky, pod kterými jsou řezány velké doširoka otevřené oči s detaily zřítelnic. Lehce pootevřená ústa jsou plná a umně tvarovaná. Celou tvář rámuje zvlněné kadeře vlasů, jež v oblasti uší nabývají větších objemů.

25.3.

Andělé adoranti

Jan Kammereit

1762–1763

Pozlacené dřevo, nadživotní velikost

Nástavec oltáře sv. Aloise Gonzagy

Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie

Literatura: Czerny 1899, s. 65; Stehlík 1958–1959, s. 146; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 1989, s. 744, s. 746; Stehlík 1996, s. 107, s. 435 - 436; Pavlíček 2001, s. 88; Stehlík 2006, s. 134; Macháčková 2006, s. 89 - 92; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43; Macháčková 2011, s. 34; Pavlíček 2011, s. 235.

[133-134]

Andělé adoranti jsou osazeni stejně jako u protějšího oltáře na horních římsách sloupového retábla. *Anděl* nalevo klečí na volutě, oděn v draperii fixovanou k tělu pomocí masivního zdobeného pásu. Její sklady kopírují siluetu těla a silnějšího zřasení je užito v zadní partii, kde se osamocený cíp odděluje od andělského těla. Levou ruku má položenu na prsou a pravou s otevřenou dlaní směřuje do prostoru kostela. Plnou tvář s výraznými lineárně propracovanými nadočnicovými oblouky a dlouhým nosem rámují zvlněné kadeře vlasů, které jsou nejvíce načechrány nad čelem a v oblasti uší a délkou dosahují na šíji. Pohledem směřuje k oknu vetknutému do nástavce oltáře. Roztažené perutě jsou precizně vyřezány a jednotlivá pírka ladně zahnutá. *Anděl* sedící nalevo je komponován velmi podobným způsobem jako protilehlá řezba, jen s mírnými odchylkami. Ruce

má roztaženy do prostoru a pohledem směřuje dolů k diváku. Draperie, do které je *anděl* zahalen, je komponována v ostrých skladech a jeden z cípů volně spadá z pravého ramene. Plnou tvář s dlouhým nosem rámuje zvlněné kadeře vlasů, které jsou nejvíce načechrány nad čelem a v oblasti uší. Pohledem směřuje k oknu, vetknutému do nástavce oltáře. Roztažené perutě jsou precizně vyřezány a jednotlivá pírka ladně zahnutá. Oblouk, jenž spojuje rozeklané římsy po obou stranách, je osazen *putti* a v centru pak hermovkou v podobě dětské hlavičky. Okna jsou ozdobena řezbářsky pojatými polychromovanými závěsy, užitými i v rámci výzdoby varhanní kruchty v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Budišově nad Budišovkou [81]. Setkáme se s nimi také v nástavci hlavního oltáře kostela sv. Jana Křtitele v Tatenici [139].

26.

Sochařská výzdoba hlavního oltáře

Jan Kammereit

1765

Pozlacené řezby v nadživotní a podživotní velikosti

Tatenice, kostel sv. Jana Křtitele

Restaurováno: Radana Hamsíková – Jiří Kašpar, I. a II. etapa – sochařská výzdoba horního nástavce, Praha 2003, ÚOP v Pardubicích, sign. RZ 4481; František Kratochvíl – Naděžda Březinová, Praha 2004, ÚOP v Pardubicích, sign. RZ 4486; Radana Hamsíková – Dagmar Hamsíková, Restaurátorská zpráva III. a IV. etapa – 2 zlacené letící sochy andělů na oltářním rámu, 4 stříbřené oblaka, 6 zlacených řezeb, Praha 2005, ÚOP v Pardubicích, sign. RZ-4448.

Literatura: Stehlík 1958–1959, s. 146; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 1996, s. 107; Stehlík 2006, s. 134; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43, kat č. I. 25., s. 93; Pavlíček 2011, s. 235; Zápalková 2011, s. 204; Marešová-Kesselgruberová 2014, s. 25.

[136-140]

Hlavní oltář kostela sv. Jana Křtitele v Tatenici nedaleko Moravské Třebové se vyznačuje nápaditým pojetím architektury retábla a umně provedenou malířskou i sochařskou výzdobou. Oltář vymezuje dvojice obloukovitě prohnutých svazčitých pilastrů kompozitních hlavic zdobených festony, které přebírají tektonickou roli klenebních pasů a svým osazením na jejich osy navazují. Oltářní plátno s výjevem *sv. Jana Křtitele na poušti* je vsazené do kazulového rámu vynášeného dvojicí letících *andělů*. Jejich těla jsou natočena k oltářnímu plátnu a křídla blíže ke stěně vertikálně komponována. Takto jsou přizpůsobena velmi úzkému prostoru mezi rámem a pilastrem. Nad rámem oltářního plátna je osazena kartuš s nápisem „ECCE AGNUS DEI“. Na volutách osazených na římsách pilastrů klečí dvojice *andělů adorantů*, jejichž křídla jsou komponována stejným způsobem, jako je tomu u andělských figur vynášejících oltářní plátno. Zcela na vrcholu oltáře v nástavci, odděleném od spodní části řezbářsky pojatou polychromovanou draperií, je osazeno sousoší *Nejsvětější Trojice* rámované gloriolou.

26.1.

Sv. Petr

Jan Kammereit

1765

Pozlacené dřevo, nadživotní velikost

Tatenice, kostel sv. Jana Křtitele

Literatura: Stehlík 1958–1959, s. 146; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 1996, s. 107; Stehlík 2006, s. 134; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43, kat č. I. 25., s. 93; Pavlíček 2011, s. 235; Zápalková 2011, s. 204; Marešová-Kesselgruberová 2014, s. 25.

[137]

Na soklu při podnoží levého pilastru stojí nadživotní pozlacená řezba sv. *Petra*, který v levé ruce drží zavřenou knihu a v pravé ruce pozdvihuje svazek klíčů. Subtilní figuru halí dlouhé roucho zřasené plytkými výžlabky a dlouhými smyčkami. Nařasení nabývá nápadného objemu také v oblasti rukávů a při pravém boku je látka podvázána, přičemž zde vytváří kaskádovitý prvek ozvláštňující celou siluetu postavy. Roucho spadá až na zem při levé pokrčené noze a vytváří svébytné kubizující sklady. Pravá noha je propnuta, nese váhu těla a její chodidlo je jemně vytočené ven. Levá noha je lehce pokrčena a směřuje vzad. Horní část těla působí lehce staticky, což naopak kontrastuje s diagonálními sklady draperie užitými v těchto partiích. Co je v rámci postoje a draperie zklidněno, to je zesíleno ve tváři světce. Ostré, až přehnané expresivní rysy nosu a nadočnicových oblouků, stejně jako propracování načechraných vlasů a vousů, dodávají řezbě stylovou polohu, se kterou jsme se zatím v Kammereitově tvorbě nesetkali, neboť byla dosud užívána v jemnějších nuancích.

26.2.

Sv. Pavel

Jan Kammereit

1765

Pozlacené dřevo, nadživotní velikost

Tatenice, kostel sv. Jana Křtitele

Literatura: Stehlík 1958–1959, s. 146; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 2006, s. 134; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43, kat č. I.25., s. 93; Pavlíček 2011, s. 235.

[138]

Na pravé straně oltáře stojí nadživotní pozlacená řezba zobrazující *sv. Pavla*, jejíž kompozice je pojednána více dynamicky ve srovnání s řezbou svatopetrskou. Pravá noha nese celou váhu těla a levá směřuje vzad. Trup figury se vytáčí směrem od oltáře, kam směřuje i hlava a pohled očí. Paže však směřují na druhou stranu k pravému boku, nad kterým drží zavřenou knihu a meč, jenž svým ostřím směřuje k zemi, což propůjčuje kompozici dvě diagonální roviny. Plášť halí světcovo pravé rameno a spadá podél zad i po stranách trupu. V této partii se draperie zcela odpoutává od těla a vytváří složitě skládaný cíp, který ovlivňuje celkové vyznění siluety řezby. Nejedná se o ryze Kammereitovu invenci, neboť velmi příbuzné zpracování draperie můžeme nalézt také v případě sochy olomouckého sochaře Ondřeje Zahnera (1709–1752), vytvořené v roce 1739, představující *sv. Jáchyma*, jež je dnes osazena před kostelem sv. Petra a Pavla v Penčicích na Přerovsku.²³⁷ Kammereit se evidentně nechal inspirovat Zahnerovým východiskem a přetransformoval jej svým vlastním skulptivním jazykem. Fyziognomie tváře opět vykazuje silnou

expresivitu, což ještě zvyšuje provedení vlasů a vousů zvlněných v pramenech.

26.3.

Sousoší Nejsvětější Trojice

Jan Kammereit

1765

Pozlacené dřevo, podživotní velikost

Nástavec oltáře

Tatenice, kostel sv. Jana Křtitele

Literatura: Stehlík 1958–1959, s. 146 ; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 2006, s. 134; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43, kat. č. I. 25., s. 93; Pavlíček 2011, s. 235; Marešová-Kesselgruberová 2014, s. 25.

[139]

V nástavci hlavního oltáře kostela sv. Jana Křtitele v Tatenici je osazeno sousoší *Nejsvětější Trojice*. Řezby zobrazující *Ježíše Krista* a *Boha Otce* jsou osazeny naproti sobě na volutách, jež se směrem k centru postupně zavinují a nesou řezbářsky pojatou draperii s čabrákou. Kristus sedí na oblacích a pravou rukou přidržuje kříž. Levou rukou kyne ke svému otci, jenž sedí na oblacích a drží v pravé ruce žezlo. Obě řezby působí poměrně subtilně a sklady draperie jsou sice ostré, ale kopírují jejich tělesné proporce. Pouze plášť *Boha Otce* se v zadní části vzdouvá a je propracován jemnými liniemi i dlouhými smyčkami. Nalevo od jablka sedí na volutě baldachýnu *Ježíš Kristus* přidržující pravou rukou kříž. Napravo sedí *Bůh Otec* držící

v pravé ruce žezlo. Obě postavy, stejně jako čtveřice výše zmíněných andělů, působí ve srovnání s nadživotními řezbami sv. *Petra* a sv. *Pavla* velmi subtilně a jejich roucha nejsou pojata natolik dynamicky. Zejména postava *Boha Otce* má rouchem velmi obepnuté tělo a na hrudníku se objevují spíše reliéfně a geometricky působící jemné sklady. O patro níže jsou na volutách osazeni *andělé adoranti*, oděni do draperií, které jsou k jejich tělům fixovány pomocí masivních pásů. Zajímavým detailem jsou vertikálně vytočená křídla.

26.4.

Panna Marie Immaculata

Jan Kammereit

1765

Pozlacené dřevo, podživotní velikost

Tabernákl hlavního oltáře

Tatenice, kostel sv. Jana Křtitele

Literatura: Stehlík 1958–1959, s. 146; Stehlík 1975–1976, s. 38, pozn. č. 85; Stehlík 2006, s. 134; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43, kat. č. I.25., s. 93; Pavlíček 2011, s. 235; Marešová-Kesselgruberová 2014, s. 25.

[140]

Tabernákl, na kterém je osazena řezba *Panny Marie Immaculaty*, tvoří jednolitá polygonální dřevěná schránka, jejíž stěny jsou od sebe odděleny drobnými volutovými příporami a v jejímž čele je v pozlacené nise osazen *Ukřižovaný*. Tento typ tabernáklu se objevil již v rámci výzdoby hlavního oltáře v kostele

Nanebevzetí Panny Marie v Novém Jičíně. Po stranách jsou na volutách osazeni *andělé adoranti*, jen zpola zahaleni do draperie. Horní kupolovitá část tabernáku je oddělena římsou, na které jsou položeny větší i menší lampy. Na vrcholu je osazena zeměkoule obtočená hadem, na které klečí *Panna Marie Immaculata*. Pravou ruku si klade na hrud' a v levé přidržuje lilii. Pravá noha nese váhu těla a levá lehce spadá dolů ze zemské sféry. Marie je oděna do splývavého šatu, který zahaluje téměř celé tělo a do pláště, jenž jej spirálovitě obtáčí. Jeden cíp, který spadá z levého ramene na hrud', si přidržuje a ten dále pokračuje přes záda, pod pravou pokrčenou rukou se lomí a směřuje diagonálně vzhůru přes ruku levou. Na hlavě má šátek, který však vlasy příliš nezakrývá a ty spadají v dlouhých, esovitě zvlněných pramenech k pravému rameni. Tvář nevykazuje žádné emocionální vypětí jako je tomu u řezeb *sv. Petra* a *sv. Pavla*. Oválnému obličejí dominuje velký rovný nos, horní víčka působí poněkud těžce a nadočnicové oblouky pozvolna přechází ve vysoké čelo.

27.

Sv. Ondřej

Jan Kammereit

Druhá polovina šedesátých let 18. století

Pískovec, podživotní velikost

Kunčina, nika nad portálem bývalé fary

Literatura: Pavlíček 2010, s. 235, Pavlíček 2011, s. 235; Marešová-Kesselgruberová 2014, s. 25.

[141]

Nedávno Martinem Pavlíčkem nově připsaná socha, která je osazena do výklenku nad vstupem do bývalé fary, stojící naproti kostela sv. Jiří v Kunčině, představuje sv. *Ondřeje*. Světec je oděn do prostého roucha, jehož draperie je však bohatě objemová a její řasení je tesáno velmi ostře, přičemž v některých částech je draperie zcela nezávislá na tělesnosti. Sv. *Ondřej* se opírá o svůj atribut, kříž ve tvaru „X“, na kterém byl umučen. Pravá noha nese váhu těla a levá je lehce pokrčená. Hlavním nositelem objemů je plášť, do kterého je zahalena zejména spodní část světčova těla. Na pravé straně v oblasti zad je zřasen ve třech patrech kaskády, pokračuje kolem nich a dále přes levou nohu, kterou obaluje a vytváří v oblasti trupu hranolovitý oblouk. Plná tvář působí klidným dojmem, přičemž jí dominuje nápadný nos a velké otevřené oči, nad kterými se pne lehce svraštělé čelo.

28.

Sv. Jan Evangelista

Jan Kammereit

1768

Pískovec, životní velikost

Žichlínec, před kostelem sv. Jana Křtitele

Literatura: Cibulka – Sokol 1935, s. 271; Pekař 1969, s. 52; Musil – Volák 1984, s. 26; Pavlíček 2001, s. 88; Pavlíček 2005, s. 37; Jemelková – Zápalková 2009, s. 43, Pavlíček 2011, s. 235; Marešová- Kesselgruberová 2014, s. 25.

[142]

Další dílo, které můžeme označit za počín Jana Kammereita, je socha v životní velikosti, zobrazující sv. *Jana Evangelistu*, osazená při kostele sv. Jana Křtitele v Žichlítku na Lanškrounsku. Na Kammereitovo autorství poprvé upozornil Martin Pavlíček a k této atribuci se přiklání více badatelů. Souhra těla a draperie vyznívá poměrně komplikovaně. Silně esovitě pojednaná kompozice blokových fragmentů, jež vytvářejí spirálovitě vzestupný pohyb, dává draperii možnost rozvinout jednotlivé cípy. Pravá noha je nakročena vpřed, avšak zbytek těla začíná rotovat zpět, ačkoliv je v mírném předklonu. Hlava a pohled sv. *Jana Evangelisty* je zde již zcela odvrácen a směřuje k nebi. Při levé noze sedí na soklu orel vzhlížející ke svému patronu. V levé ruce světec přidržuje zavřenou knihu a pravou ruku má položenu na hrudi. Prosté roucho s límcem spíše přiléhá k tělu a je tesáno v jemných, ale stále ještě ostřejších skladech. Hlavním nositelem objemovosti a obrysové čitelnosti je zde plášť, do kterého je figura zahalena. Spadá z levé ruky na knihu, pokračuje kolem zad a při pravém boku vytváří jednolitý sklad, který je probrán v dlouhých rýhách. V přední části se již zcela pomyslně slévá se spodním rouchem a řasí se u soklu v esovité sklady. Tváři dominují doširoka otevřené oči a delší rovný nos, z jehož kořene vybíhají výrazně lineární nadočnicové oblouky. Jemně zvlněné vlasy, které místy vytvářejí kučery, spadají až na pravé rameno a spirálovitě se ke koncům stáčí.

29.1.

Sv. Máří Magdaléna

Jan Kammereit (dílno)

Konec šedesátých let 18. století

Polychromované dřevo, podživotní velikost

Arcidiecézní muzeum v Olomouci

Provenience: Rejchartice, kostel sv. Michala

Literatura: Filipová – Gronychová 2006, s. 47.

[143]

Do období Kammereitovy pozdní tvorby můžeme nově zařadit i dvojici řezeb, jež byly původně součástí výzdoby kostela sv. Michala v Rejcharticích na Šumpersku. Stavba byla provedena již ve čtyřicátých letech 18. století, ale dočkala se pozdně barokních úprav, které byly dokončeny v roce 1770. Dle stylové příslušnosti a fyziognomických detailů se můžeme domnívat, že se jedná o Kammereitovy řezby vzniklé na samém sklonku jeho života a vzhledem k dataci spojené s obnovou kostela můžeme také usuzovat, že k jejich osazení mohlo dojít až po sochařově smrti. *Sv. Máří Magdaléna* je zobrazena klečící a opírající se o řezbářsky ztvárněné skalisko, jehož komponované jednotlivé části jsou na sebe nakupeny v diagonální vzestupné formě. Při vrcholu tohoto skaliska je položena lebka, jejíž temeno, stejně jako levá ruka světice byly odstraněny hladkým řezem. Nicméně je možné, že *sv. Máří Magdaléna* mohla lebku přidržovat. Levou nohu má světice opřenu o skalisko, pravá noha lehce pokrčená pak směřuje diagonálně dolů. Figura je oděna do prostého roucha se stylizovaně roztřepenými lemy. Draperie spadá kaskádovitě od

levého ramene a ruky směrem k pravé straně těla a láme se v poměrně ostrých hranách. Tváři světice dominuje výrazný rovný dlouhý nos, oči definují zejména nápadná horní víčka, jejich pohled směřuje vzhůru. Vlasy se shlukují do jednotlivých lehce zvlněných dlouhých pramenů, jež spadají na záda a ramena světice. Obdobné zpracování vlasů bylo užito již u Kammereitovy řezby *Panny Marie Immaculaty* osazené na tabernákle hlavního oltáře kostela v Tatenici, jehož dokončení je dnes datováno polovinou šedesátých let 18. století. Řezba představuje kvalitní doklad Kammereitovy dílenské tvorby na území severní Moravy.

29.2.

Sv. Petr?

Jan Kammereit (dílna)

Konec šedesátých let 18. století

Polychromované dřevo, podživotní velikost

Arcidiecézní muzeum v Olomouci

Provenience: Rejchartice, kostel sv. Michala

Literatura: Filipová – Gronychová 2006, s. 48.

[144]

Předešlé řezbě *sv. Máří Magdalény* stylově konvenuje řezba *světce* sedícího na skále, jenž má před sebou položenu otevřenou knihu. Jeho identitu je však bez přítomnosti dalších atributů nemožné přesně určit. *Světce* je oděn v prosté roucho a sedí na skále v poměrně netradičním posedu, kdy se rukama zapírá o pokrčenou pravou nohu. Prořídle vlasy a vousy, které pokrývá šedá polychromie, však mohou naznačovat, že by se

mohlo jednat o zpodobnění sv. *Petra* v období jeho poustevničení. Sklady draperie prostého roucha jsou ostré a diagonálně vedené. Zejména na pravé ruce je plášť zřasen ve vysoké a ostře se klikatící sklady, naopak z pravého ramene volněji spadá až na skalisko. Tváři dominuje dlouhý špičatý nos a plnovous. Zadní část je stejně jako je tomu u řezby sv. *Máří Magdalény* seřezána, díky čemuž z profilu působí spíše jako vysoký reliéf. Je patrné, že obě figury byly součástí jednoho většího celku.

3. Lámané a kubizující formy v pozdně barokním výtvarném umění

3.1. Vývoj bádání o fenoménu kubizujících draperií v rámci pozdně barokního sochařství na Moravě

V druhé části disertační práce, která má již ryze teoretický charakter, se pokusím alespoň rámcově nastínit možnost přehodnocení statusu vnímání specifického uměleckého projevu pozdně barokních sochařů, ke kterému se svou vrcholnou a pozdní tvorbou řadil i Jan Kammereit. Uplatňování expresivních a kubizujících tendencí není nosným prvkem pouze moderního umění, ale ve více či méně silných vlnách rezonuje vývojem celých dějin výtvarného umění. Dosavadní precizní stylové rozborů uměleckých projevů vypovídají o faktu, že zejména na konci konkrétních slohových etap se objevuje v silnější míře uplatňování těchto tendencí ve spojení se zobrazováním tělesnosti. To v rámci širšího kontextu působí jako cyklicky se objevující tendence. Hlavním cílem této části není snaha o rešerši dosavadního bádání, které ostatně není nijak rozsáhlé, ale snaha o poodhalení dalšího možného směru, kterým by interdisciplinární bádání, věnující se nejen pozdně baroknímu umění, mohlo v rámci tohoto fenoménu směřovat.

Toto velmi specifické téma představuje v oblasti české odborné literatury takřka neprobádané pole. Jediný badatel, věnující se širšímu pochopení tohoto fenoménu byl Martin Pavlíček, který se k cyklickému užívání tohoto typu draperie vyjádřil již ve své disertační práci.²³⁸ Svou studii týkající se vývoje lámaných draperií a kubizujících tendencí pak rozpracoval v monografické knize věnované životu a dílu sochaře Josefa Winterhaldera st. (1702–1769).²³⁹ Jako první upozornil na fakt, že se fenomén lámaných draperií objevuje ve velmi širokém časovém pásmu. Užívání „*expresivních*“, „*lámaných*“, „*krystalických*“ či

„*kubizujících*“ draperií, jež dosahují v mnoha případech až zcela samostatné autonomie nad tělesností postav, nabádá k otázce, zda se jedná o specifickou, neustále se opakující formu historismu, nebo o zhmotnění psychicky, či dokonce biologicky podmíněného determinismu. K dualitě této otázky se přiblížilo ve svých závěrech v rámci studia vývoje jednotlivých slohů vícero historiků umění, jejichž jména a díla budou citována níže. Dá se obecně shrnout, že za protipól abstraktních projevů je považováno přejímání a následování antických i antikizujících vzorů, jejichž hlavním cílem byla snaha o věrnou nápodobu přírody, ač se i zde setkáváme se zřetelnou inklinací k uplatnění výtvarného přístupu, jenž ve své podstatě přírodě odporuje. I když je záliba umělců v idealizovaných proporcích spojována především s manýrismem, není na něj v žádném případě omezena.

3.2. Pozdně barokní moravský kontext

Již dřívější badatelé upozorňovali na možné přímé provázání pozdně barokního umění s formami užívanými v období manýrismu, a proto bývá konečná fáze baroka označována jako „*pozdně barokní neomanýrismus*“. Pokud přijímáme tuto premisu, souhlasíme tedy s možností, že se jedná o formu historismu, jež se ideově vrací k pozdní fázi předešlého slohu. Ostatně názor, že lze nalézt přímé umělecké propojení a navázání manýrismu na pozdní gotiku, naznačili před více jak půlstoletím ve své společné studii Georg S. Graf Adelman a Georg Weise.²⁴⁰ Snažili se svá stanoviska doložit zejména pomocí příbuzných kompozičních motivů a jejich obměn v rámci pozdních etap obou slohů.

Stejně jako byl až postupem času přiznán manýrismu status slohu, byl takto přiznán i rokoku. Oba spojuje příbuzné formování lidského těla, které se vyznačuje specifickým způsobem modelace, již lze dokonce označit za jistý druh deformace, do podoby, kdy se postavy vyznačují značně subtilním charakterem. Jejich končetiny jsou viditelně prodlouženy a komponovány v ladných pózách. Bylo také již upozorněno na zájem rokokových umělců o způsob kompozice, kterou označujeme jako *figura serpentinata*, což dokládá také ve své době vlivný teoretický spis *Analyse of Beauty* slavného anglického malíře Williama Hogharta (1697–1764) z roku 1735, ve které je taková kompozice, s odkazem na Michelangelovo dílo, považována za nejelegantnější a mající schopnost nejvíce zaujmout pozornost diváka svou živostí.²⁴¹ To byl také obsah Michelangelovy představy plamene jako vznikající spirály, symbolu neukončeného pohybu.²⁴² To vše je v Hoghartově spisu naznačeno bez hlubší doprovodné či předznamenávající teorie o proporcích a vysvětlení mechanického postupu k docílení této linie, která nikdy nenechá oku pozorovatele oddychnout.²⁴³ Pokud ještě zůstaneme v oblasti anglického empirismu, může pro nás být poměrně překvapující zjištění, že další anglický malíř, tentokrát Joshua Reynolds (1723–1792) považoval, v opozici vůči většině klasicistních umělců, za důležitou přítomnost drobných nedostatků a deformací zobrazeného lidského těla. Ty ve svém důsledku navozují abstraktní ideje jejich prezentace, které měly být v konečném důsledku dokonalejší než jejich samotná reálná forma.²⁴⁴ Obecněji byl pojem „abstrakce“ užíván již od 18. století pro nastínění složitého filozoficky uchopeného vztahu mezi uměleckým dílem a přírodou.²⁴⁵ John Onians předpokládá, že taková stanoviska vyplývají z myšlenek filozofa Johna Locka

(1632–1704), jmenovitě z jeho díla *Essay Concerning Human Understanding*, vydaného roku 1690.²⁴⁶ I pro francouzské estetické prostředí byly Lockovy myšlenky inspirativní, zejména pak ty části jeho statí, ve kterých se věnoval otázce abstraktních ideálů a staly se tak podkladem k redefinování podstaty ideální nápodoby.²⁴⁷ V tomto ohledu ovlivnil okruh francouzské akademické teorie i Charles Batteux (1713–1780) svou knihou *Les Beaux Arts réduits á un meme principe*, vydanou v roce 1746.²⁴⁸ Veškeré úsilí génia se dle něj skládá z vybrání nejkrásnějších částí přírody ve snaze o zformování vynikajícího celku, velmi obdobně jako k tomu přistupovali antičtí umělci. K tomuto se připojil i Denis Diderot (1713–1784), jehož postoj spočíval v názoru, že umělec, který napodobuje přírodu, nedokáže vytvořit „ideální krásnou linii“, ale pouze takovou, která je zdeformovaná a změněná.²⁴⁹ Ač bylo moravské umění silně ovlivněno vídeňským estetickým milieu, jež čerpalo podněty právě z francouzského prostředí, projevy abstrakce, jež se v sochařství uplatňovaly v podobě kubizujících skladů draperie, měly nejspíše jiný původ. Pojetí propracování draperie je často akcentováno snahou o vytvoření specifické optické a zdánlivě haptické kvality. V polovině 18. století se střední Evropa, zejména pak Německo, Čechy, Morava a Polsko vyznačují aktivitou sochařů, jejichž styl se charakterizuje často monochromními nebo pozlacenými draperiemi, které dávají vynikat silným kontrastům mezi světlem a stínem bez zaměření na materiálové vlastnosti jejich podstaty. *“Užití nepravidelných polygonálních ploch skládaných do kubizujících tvarů způsobuje, že se od zobrazených postav nebo předmětů odráží světlo atypickým způsobem, v jakýchsi pulzujících sekvencích, čímž se vytváří vizuální kvalita, které je vlastní výrazná optická iluze. Ta formuje objem figury a vyvolává*

*specifické napětí, které udílí výjevu expresivitu a dynamičnost.*²⁵⁰

Typy tohoto sochařského rukopisu lze sledovat v Německu, tradiční zemi gotického i barokního řezbářství. Různé osobité formy jsou rozpoznatelné podle ostrých hran lámající se draperie, které se zprvu jeví jako hrubě a divoce vysekávané. Dle Vojtěcha Volavky tento fenomén pramení z faktu, že došlo k prodloužení pozdně gotické produkce, která tak volně vplynula přímo do baroka.²⁵¹ K soudobé situaci v Itálii můžeme konstatovat, že již na počátku 18. století se výrazně projevila umělecká osobnost Camilla Rusconiho (1658–1728), jehož monumentální sochy předjímají řešení estetických problémů, kterým se v té době středoevropští sochaři věnují. Dle Zdeňky Skořepové draperie, ve kterých jsou oděny jeho figury, představují skutečné šaty a nikoliv absolutní draperie, jak tomu bylo zvykem v době vrcholného baroka.²⁵² Naopak Martin Pavlíček spatřuje právě v Rusconiho stylu první svébytné náznaky fenoménu lámaných draperií v pozdně barokním italském sochařství, kterými navazuje na pozdní dílo Gian Lorenza Berniniho (1598–1680) [145] a které do Záalpi následně šíří a rozvíjí sochař Diego Francesco Carlone (1674–1750), pracující převážně v Bavorsku a Horním Rakousku.²⁵³ Doznívající římské baroko však bylo přítomné i ve Vídni, zejména díky dílu potulných „*italských virtuozů*“, kteří transformovali Berniniho odkaz.²⁵⁴ V následující generaci tvořící od druhého desetiletí 18. století se výrazně projevila sochař Paul Egell (1691–1752), činný zejména ve Frankách a Falci.²⁵⁵ Jeho individualistický projev [146], jenž se vyznačuje značným posílením spirituality a expresivity, byl již dříve popsán jako navazující na odkaz německé pozdní gotiky a manýrismus v kombinaci s vlivy italského barokního sochařství a v neposlední řadě také dekorativním uměním francouzské provenience.

Diagonální komponování bohatých ostřejších cípů draperie sehrává hlavní roli ve formování celkového vyznění kompozice figury. Dle Klause Lankheita měla například na Egellovo pojetí jeho *Krucifixu* z roku 1716 pro kostel sv. Otty v Bambergu přímý vliv jeho percepce a kanonické navázání na konkrétní díla pozdně gotických mistrů, jakými byly řezby Veita Stosse (1450–1533) a plátna Matthiase Grünewalda (1470–1528), což badatel vysvětluje tradiční religiozní spřízněností s těmito díly.²⁵⁶ Již bylo upozorněno na to, že podobné stylové nuance lze nalézt i v díle olomouckého sochaře Ondřeje Zahnera (1709–1752) [54], pocházejícího z oblasti Bavorska, jehož styl byl dle Martina Pavlíčka přímo ovlivněný tvorbou Diega Francesca Carloneho a také do jisté míry právě raným dílem Paula Egella.²⁵⁷

Zahnerovým slavnějším současníkem byl Johan Baptist Straub (1704–1784), jenž v Bavorsku dosáhl velké prestiže, přičemž svým estetickým východiskem formoval i uvažování mladší generace svých žáků, ze které se etabloval zejména Franz Ignaz Günther (1725–1775), jenž však již původní stylové stanovisko transformoval do polohy s výraznou opticko-iluzivní složkou, vážící se k projevu francouzského rokokového umění. Güntherův rukopis [59] vyvolává v oku recipienta dojem povrchového chvění, což je podpořeno množstvím drobných záseků, které neztrácejí na barokní dělenosti, ale spíše jej díky hře světla a stínu diferencují. Rozvíjí modelaci tak, aby se povrch doplňoval s účinkem precizní polychromie.²⁵⁸ V případě formativního přístupu tohoto umělce k draperii však paradoxně vzniká abstraktní forma, která ale nabývá až veristických kvalit, neboť jak zajímavě poznamenal Vilém Jůza, draperie halící figury tohoto umělce připomínají řasení starého hedvábí nebo brokátu.²⁵⁹ Günthera bychom tedy mohli zařadit do třetí generace sochařů,

kteří inklinovali k užívání kubizujících draperií, do které v rámci Moravy patří i sochaři a Zahnerovi následovníci Jan Kammereit (1715?– 1769) a Jan Michael Scherhauf (1724–1792), s nimiž se ostatně Franz Ignaz Günther během svého krátkého pobytu v Olomouci v rozmezí let 1752–1753 jistě osobně setkal a které mohl umělecky ovlivnit. Mimo Moravu sem můžeme zařadit například dílo severočeského sochaře Jana Adama Dietze (1671–1742), které charakterizuje Kateřina Adamcová jako prodchnuté stylem, ve kterém můžeme spatřit „...řadu v kraji tradovaných prvků a motivů. Až někam do období pozdní gotiky sahá svým původem Dietzovo pojetí zpracování povrchu oděvu členěného typickými korýtkovými řasami a ostrými hranami, kladenými do zvláštních abstraktně-expresivních vzorců”.²⁶⁰ Badatelka také dále uvádí, že s těmito staršími pracemi vysoké umělecké úrovně byli umělci v neustálém kontaktu. Tyto starší artefakty tak musely ovlivnit každou sochařskou osobnost vyrůstající a pracující v jejich blízkosti.²⁶¹ I tato badatelka tedy pointuje užívání expresivních lámaných draperií v období baroka jako navázání na starší vzory. Právě na základě stylových konotací je dle badatelů velmi pravděpodobné, že i nejvýraznější umělecká osobnost tohoto stylového proudu Mistr Pinsel (1710–1761) [147], později etablovaný v oblasti Lvova, může být svým původem hypoteticky spojován právě s oblastí jižního Německa nebo Čech. Nicméně o jeho rané tvorbě ještě před tím, než přišel před polovinou čtyřicátých let 18. století na dvůr Mikuláše Potockého (1709–1782) v Bučači, bohužel není zatím známo nic bližšího.²⁶² Lvov byl jedním z nejdůležitějších uměleckých center Evropy, ve kterém docházelo k transformaci jak západních, tak východních vlivů, díky čemuž se zde krystalizovala specifická a unikátní estetická povaha sochařských děl. Pinslovo dílo se vyvíjelo také pod vlivem místní

výtvarné tradice a své vyhraněné polohy dosáhlo s velkou pravděpodobností také díky značné svobodě, kterou mu poskytoval vysoce vzdělaný donátor Mikuláš Potocký, muž s hlubokým smyslem pro umění, o kterém je také známo, že velmi rád vyhledával rozepře s polskou šlechtou a zvláště pak s její katolickou elitou.²⁶³ Do okruhu umělců, kteří zde působili a kteří de facto uzavírají vývoj daného stylového proudu v oblasti východní Evropy, patří kromě Pinsla také Antoni Osiński, Jan Obrocki nebo Sebastian Fessinger.²⁶⁴ Též konstrukce postav, jasné vyjádření detailů až po článkování jednotlivých prstů i mimika tváří jsou naturalistické. To vše však prodchnuté silnou nadsázkou, což je dle Jana Ostrowskiho nejsilněji patrné zejména u Pinselových děl, která již ztratila původní polychromii a zlacení.²⁶⁵ Podle Ivo Kořána lze nalézt východisko Pinselovy tvorby právě v díle mnichovských sochařů, zejména pak Johanna Baptisty Strauba a Franze Ignaze Günthera, ale také u Václava a Christiana Jorhanů, spojených i s bavorským venkovem. Působení českého sochařství je dle něj méně zřetelné, nicméně i přesto zmiňuje afinitu s expresí děl Jiřího Františka Pacáka (1670–1742) i Ignáce Rohrbacha (1691?–1747).²⁶⁶ V rámci výčtu příbuzně tvořících umělců uvádí, že musíme připustit možnost *“stěhování exprese“* z východočeských center dále na Moravu, a to průběžně od třicátých do osmdesátých let 18. století.²⁶⁷ Dle Kořána je nutné, i na základě spojování umění pozdního baroka s podněty manýrismu, vnímat vývoj umění zhruba v rozmezí let 1550–1770 jako jeden celek několika proudů, v rámci kterého kubizující představy o formování postavy, vyjádřené již El Grecem (1541–1614) a dalšími manýristy, latentně přežila dvě staletí a nyní vyplynula na povrch slohu, neboť expresivní forma koexistuje vedle jemného a něžného rokoka jako jeden z proudů.²⁶⁸ Ve Lvově se Mistr Pinsel

setkal s architekturou, malířstvím i sochařskou produkcí v dílech, jež vyrůstala ze soudržné tradice, na jejímž trvání se podílel nejen autochtonní vývoj, ale i mravní a duchovní atmosféra pravoslaví, podmiňující neměnnost náboženstvím určených kánonů a bránící jejich rozměňování náporom vnějších mocenských a náboženských vlivů.²⁶⁹ Mariusz Karpowicz²⁷⁰ vyzdvihl klíčové důvody, které určily umělecký projev Ilovského barokního sochařství. Jako první faktor uvádí tamní geopolitickou situaci v polovině 18. století a pozici města jako důležité obchodní křižovatky, kde se střetávaly vlivy západu i východu. Dalším důležitým aspektem byla i určitá izolovanost od zbytku Evropy, silný tradicionalismus a stálá přítomnost mysticismu. Nezanedbatelným faktorem bylo dle Karpowicze také umělecké sebevědomí tamních sochařů a jejich povědomí o důležitosti síly volné představivosti pro schopnost uchopení a provedení uměleckého úkonu, kdy má invence minimálně stejnou prioritu jako řemeslné provedení.²⁷¹ Takové tendence byly v umění západní Evropy potlačeny nástupem klasicismu a právě díky určité izolovanosti si Ilovská produkce udržela svůj vlastní ráz, ve kterém se mohla vlna abstraktních a kubizujících tendencí, které jsme zaznamenali i ve střední Evropě, plně projevit ve své wölfflinovsko-birnbaumovské „barokní“ fázi. Další vývoj abstraktních forem již nebyl možný v rámci tehdejšího křesťanského sakrálního umění, které se nemohlo zcela zříci své narativní a didaktické složky. Pinslovy draperie se víří kolem figury jako smršť, která zaplňuje jejich okolí a podobají se hranám obrovských krystalů, právě tak, jak k tomu přistupovali někteří kubističtí sochaři. „V podstatě jsou tyto figury o maličko méně hybné a zejména méně plastické, než jak jsme přivykli u našeho Brauna, zato jejich torse dává vjem kubizující zkratky – jako

*bychom hleděli na kámen ostře otesaný ve velkých plochách a pozvolna se otáčející.*²⁷² Velmi přínosné bylo porovnání tvorby této skupiny sochařů s projevy moderního kubistického sochařství, jež provedl již Martin Pavlíček, přímo pak ve spojitosti se slovy Otto Gutfreunda (1889–1927), týkajících se nahrazení objemu iluzivním objemem, tedy plochou, která svým pohybem sama takový objem vytváří.²⁷³ Lze také jednoznačně souhlasit s Pavlíčkovým závěrem, jenž kubizující linii uplatněnou v sochařství pozdního baroka vysvětluje jako určitou syntézu vlivu v té době znovu oživeného zájmu o manýristické umění a vlastní snahu o vyjádření určitého psychického napětí, které sochaři svým dílům vtiskávali ve výrazném dekorativním schématu.²⁷⁴ Právě onu otázku možného psychického determinismu jsem si dovolila lehce načrtnout v poslední kapitole teoretické části disertační práce. Stále však zůstává nezodpovězeno, zda se v rámci uplatňování výše zmíněných uměleckých abstraktních tendencí pozdního baroka, a to nejen v sochařství, nemůže jednat o druh absolutního a explicitního psychického projevu a o konvencí nespoutaný přirozený projev umělecké tvořivosti, nebo naopak o čistý konvencionalismus. Ani tato možnost ostatně nevylučuje návaznost na pozdní fáze vývoje stylu, jak je popsal již Vojtěch Birnbaum, dle kterého se může jednat o „*naprosté nahrazení skutečnosti věcné skutečností uměleckou*“.²⁷⁵

3.3. Nástin cykličnosti uplatňování lámaných draperií

Český historik umění Jaroslav Pešina²⁷⁶ k vývoji pozdně gotického umění poznamenal: „*Je známo, že na sklonku slohových období dostavuje se silné zneklidnění, patrné ve*

zvýšené aktivitě a vrcholící pak těsně před zánikem slohu v křečovitě pohybovosti, jež stejně zachvacuje tělo a údy postav, jako se zmocňuje draperie“. Pravděpodobně tak volně navázal na názor, který v roce 1924 v oblasti architektury poprvé představil české uměnovědě Vojtěch Birnbaum²⁷⁷ ve své studii o „*barokním principu v dějinách architektury*“, jenž takto dle předního českého historika architektury Jindřicha Vybírala derivoval závěry německého historika umění Heinricha Wolfflina (1864–1945).²⁷⁸ Tento přístup odrážel postoj považující umělecký styl za formu abstraktního estetického organismu, jehož vývojové tendence jsou dané určitými zákonitostmi. Takový úhel pohledu umožnil, že pojem „*barokní*“ označuje odvrácení umělců od racionálního k iracionálnímu, od tektonického k atektonickému, vždy směrem k zesílení invence umělce, která je již zcela „*umělecká*“. S tím se také nerozlučně pojí fenomén transgrese, který spočívá v premise, že žádný vývoj stylu se nekončí tam, kde se započal. Dle Birnbauma například řecké umění vyšlo ze schematického geometrického ornamentu, jenž byl dále stupňován v naturalismus, nicméně nejradikálnějšího naturalismu, tedy ilusionismu bylo schopné až umění římské. Dalším příkladem je gotické malířství v Zápí, které se později nejvíce rozvíjelo v Paříži, nicméně následně přejímá vedení franko-flámská oblast, kde se objevují „*nové horizonty ve vztahu ke skutečnosti*“.²⁷⁹ Poslední slovo však dostali nizozemští umělci, „...*kteří poměru severského člověka k přírodě a jeho postřehu barvy a světla dají poslední a konečný výraz.*“²⁸⁰ Rozsáhlejší nastiňování vývojových zákonitostí slohu však není hlavním úkolem této práce. Ostatně takové snahy, jak ukázalo zejména dílo Meyera Shapira (1904–1996),²⁸¹ jsou odsouzeny k nekončícímu narážení na množství vylučujících se výjimek. Ostatně evropské umělecké prostředí se

nikdy nechovalo jako celistvý a centrálně fungující organismus, přičemž se expresivní či abstraktní tendence neobjevovaly ve všech částech Evropy ve stejnou dobu a ve stejné intenzitě. Z počátku se jednalo o solitérní centra, ze kterých se následně inovativní a progresivní prvky šířily dále díky vlivu na další umělce. Také je nutno říci, že totožné stylové polohy se také vždy neobjevovaly současně ve všech uměleckých technikách. Ostatně fakt, že i v jedné geografické oblasti byly přítomny rozličné stylové polohy, ještě více rozbíjí naši představu stylu jako fenoménu kulturní jednoty. Již v době pozdní fáze římského umění, na kterou středověk navazoval, se projeví dvě extrémní polohy. Na jedné straně naturalismus a na straně druhé vnější elegance a uhlazenost. Středověk naopak sledoval snahy o vyjádření skutečnosti pomocí symbolu a formou silnější exprese.²⁸² Samotná exprese ze své podstaty nápodobu odmítá, neboť chce být vyjádřením světa vnitřního, kdy člověk vytváří sám svůj nový svět, což však neznamená zavržení přírodního zdroje, ale jeho hlubší pochopení, kde je vůči prostorovému pojetí upřednostňována plošnost, symboličnost, neskutečná barevnost, skrze kterou je tlumočen vnitřní obsah.²⁸³ Rané křesťanství bylo příliš spjato s antickými formami a nemohlo tedy dojít k jejich naprostému popření. K tomu dochází až v době stěhování národů, kdy se odehrává největší boj o vytvoření středověké formy právě na územích, která nebyla tak silně ovlivněna antickými tradicemi. Již v této počáteční fázi se středověké umění vyvíjí třemi základními proudy, a to „*realistickým, abstraktním a imaginativním*“.²⁸⁴ Prizmatem evropské realistické tradice se tak středověký obraz jevil jako nedokonale realistický, jako výsledek menší či větší deformace.²⁸⁵ Hlavní role v odvratu středověkého umění od tělesné konkrétnosti antického ideálního realismu je také

připisována křesťanství a asketické touze nevšímat si pomíjivé tělesné bezprostřednosti.²⁸⁶ „Nové požadavky, a tedy i rozšíření a prohloubení těchto zobrazovacích strategií, přinesl vstup křesťanství, hluboce spojeného se středomořskou kulturou vizuálního obrazu, do keltských, germánských a slovanských oblastí Evropy. Zdejšími kulturními tradicím chyběla důvěra v náboženskou spolehlivost, ba vůbec ve smysluplnost obrazu fyzického těla, takže grafická abstrakce obrazu a podřízení jeho tělesnosti logice ornamentu mohou dosáhnout např. v irském středověkém umění, aniž by utrpěla umělecká kvalita a řemeslná náročnost díla.“²⁸⁷ Dle Mileny Bartlové je tedy nutno vnímat takové projevy jednotlivých národů nejen na pozadí jejich vlastní interpretace reziduí pozůstatků antických odkazů, početných na území bývalých římských provincií, ale také na pozadí odlišné tradice, která hluboce nedůvěřovala figurálnímu zobrazení. Návrat k realismu a trojrozměrné hloubce obrazu ve 13. a 14. století pak nebyl oživením antického mimetického principu, ale soustavným vytvářením strategických nástrojů spojujících prostor obrazu s prostorem reálným, neboť v této době byly památky antického malířství známé spíše pouze z popisů.²⁸⁸ V pozdně románském slohu se objevuje velmi specifický způsob silného expresivního pojetí draperie halící lidské postavy, jež je díky své autonomnosti vůči tělesnosti také hlavním nositelem tohoto stylu. V odborné terminologii je užíván zejména v médiu knižní malby, ale objevuje se také v rámci nástěnného malířství a do jisté míry i v sochařství. Bývá označován jako „zackenstil“ a nejsilněji byl rozvíjen v první polovině 13. století. Vývoj názorů na jeho původ a způsob šíření je rozsáhlý a často v tomto případě rezonuje úvaha, že se jedná o byzantské reziduum spjaté s ohlasy nové ikonografie, jež se dostaly jak do našich zemí, tak přes Alpy do Německa, Saska také

v podobě tzv. „*Musterbücher*“.²⁸⁹ *Zackenstil* však nebyl jedinou formální konstantou a téměř souběžně se vedle něj projevovala i inklinace ke stále žijícímu klasicizujícímu pojetí. Názory jednotlivých historiků umění, specializujících se na dané období, se lišily v průběhu vývoje bádání a stejně tak vykazují jistou protichůdnost i dnes. Ani tento umělecký projev pozdně románského období se nevyhnul označení inklinujícímu k baroku a manýrismu, jež v rámci tohoto fenoménu připouští slohovou dvouproudovost, nikoliv následnost.²⁹⁰ V počáteční fázi jeho vývoje se ostré záhyby draperií objevují spíše na koncích cípů oděvů postav, nicméně v pokročilejší fázi dochází k uplatňování ostrých linií v rozsahu zobrazení celého těla postavy a jeho draperie již zcela odmítá svým řazením logiku fyzikálních zákonitostí a přejímá autonomii nad tělesností, což dodává zobrazeným výjevům na značné dynamice. Naproti tomu však v oblasti pojetí figury, gest a interakce mezi postavami vnáší silnější stupeň realističnosti.²⁹¹ V případě pozdní gotiky se tato forma ve své vyzrálé podobě objevuje prvně na území jižního Nizozemska ve dvacátých a třicátých letech 15. století, zejména v okruhu malíře Roberta Campina (1375–1444). Později byl rozvíjena jeho žákem a následovníkem Rogierem van der Weydenem (1399–1464).²⁹² Například na Weydenově obraze *Ukřižování* se objevují postavy letících andělů s velice působivým pojetím jejich skvostně skládaných rouch. Světově uznávaná historička módy Anne Hollander shledává pojetí jejich rouch jako přelomové a upozorňuje na fakt, že v případě, kdy je draperie takto kladena nad důležitost těla, nepůsobí celá postava jako subjekt spojitelný s hříchem.²⁹³ Ve srovnání s antickou tradicí zobrazování nahých těl, jež ve středověku byla užívána povětšinou v negativních konotacích a v případech, kdy výjev nesl

závažné morální poselství, oděv a jeho sklady nabývají díky tomuto novou estetickou funkci.²⁹⁴ V německém a nizozemském umění té doby se objevují vlající sklady draperií a to i na výjevech, kde vládne atmosféra naprostého bezvětrí. Oděvy zachycené na těchto obrazech se vyznačují vlastní integritou a působí „abstraktní vitalitou“ přinášející divákovi silný expresivní prožitek.²⁹⁵ Naopak v rámci studia detailů drobných předmětů, přírody, barevných valérů nebo perspektivy bylo v Zápí přístupováno s vycizelovanou realističností. V oblasti studií o sochařství pozdní gotiky v Českých zemích se setkáváme mimo jiné i s názorem, že se jedná o nový naturalismus a vypjatý umělecký individualismus, jenž v sobě skrývá formu severské renesance s podílem značně silné internacionální stránky a plynule pokračuje i do 16. století.²⁹⁶ „Příznačné je rovněž nové reliéfní scelení hmoty a v důsledku toho nové pojetí draperie jakožto prostředku dynamizace a optizace povrchu. Jaromír Homolka tento přístup interpretoval jako druh historismu, který představuje návrat k postklasickému sochařství. „...Za této situace nepřekvapí, že sochař našel inspiraci v minulosti, a to v sochařství poklasickém a zvláště mystickém, před přílivem nových dynamických invencí gerhaertovských byl takový historismus ve středoevropském sochařství v počátečním stádiu gotiky jevem dosti všeobecným.“²⁹⁷ U tohoto období na chvíli zůstaneme, neboť ve spojení s ním se v rámci zkoumání abstraktních stylových poloh zásadním způsobem projevila teoretická invence německého historika umění Wilhelma Worringer (1881–1965).²⁹⁸ Ten na počátku 20. století vyslovil ve své době převratnou myšlenku o vztahu abstrakce a realistického znázornění, která je badateli, třebaže i silně antagonisticky, reflektována dodnes. Byl toho názoru, že projevy abstrakce se staly pro severské země

přirozeným způsobem zobrazování světa s ohledem na odlišný vztah tamních národů k přírodě, než jaký byl vlastní jižním národům. Worringer byl přesvědčen o tom, že právě jižní národy inklinovaly k realistickému znázorňování přírody zejména z toho důvodu, že pro ně její projevy nepředstavovaly tak značnou potenciální hrozbu, jako tomu bylo právě v severských oblastech.²⁹⁹ Takový závěr je však dnes chápán jako značně problematický a silně poplatný tehdejší silné míře pangermánského vzepětí se značnou nacionalistickou zátěží. Dá se říci, že se jednalo o deterministický protipól tezí německého estetika Johanna Joachima Winckelmanna (1717–1768), jenž na rozdíl od Worringera, stavícího na piedestal právě severskou inklinaci k „živé abstrakci“, neskonale obdivoval antiku jako nepřekonatelný ideál krásy.

Důležitější je však pro nás fakt, že pro Worringera měla abstrakce jako taková vlastní a důležité místo v přirozené percepci uměleckého díla. Také k ní dle Worringera umělec ve své podstatě neodvratitelně směřuje, což má být chápáno jako důsledek specifických zákonů umění, které však principiálně nemají souviset s estetikou přírodní krásy. V oblasti otázky předurčenosti k těmto projevům pak Worringer neodkazuje v případě kubizujících a krystalických forem na možné abstrahování neživé přírody, ale na zákonitosti, které jsou dle autora implicitně obsaženy již samotným lidským ustrojením. Ty mají souviset přímo s instinktem, kde však geometrická forma není přímo spjata s jejím intelektuálním pochopením spojeným s výsledkem úvahy a výpočtu, tak jako je tomu v arabském umění.³⁰⁰ Geometrický styl a krystalické formy tedy pro něj představují nejdokonalejší anorganický tvar. Jak také uvádí, cílem umělecké tvorby je vytrhnout objekt ze všech přírodních

souvislostí a z nekonečné změti bytí očištěného od všeho závislého na životě a světě. Tehdy se stane absolutním s jeho absolutní hodnotou. Výsledkem touhy abstrahovat je pak samotný „styl“, z čehož vyplývá, že pro Worringera je „nejdokonalejší co do zákonitosti, styl nejvyšší abstrakce, nejpřísnějšího popření života.“³⁰¹ Vývoj umění představuje pro Worringera ve své podstatě cyklické střídání počátečního základního nutkání k abstrakci a následného naturalismu a vcítění, které je již výsledkem potlačení instinktivního pohledu na svět. Soudobé moderní umění pak chápe jako návrat k tomuto instinktu. Snahu o „vcítění“, kterou měla reflektovat antika a estetiku abstrakce zde chápe jako dva zcela rovnocenné protipóly a upozorňuje, že tendence k abstrahování zůstávají přítomny i na vysokém stupni kulturního vývoje.³⁰² Takovým postupem je tedy i kubizování formy. Díky těmto, ve své době zcela převratným myšlenkám, se jeho teze stala jedním z teoretických manifestů v té době právě vznikajícího německého expresionismu. Worringerovy názory jsou i dnes po více jak sto letech velmi živé a recentně jsou podrobovány kritickým úvahám, jak k tomu naposledy přistoupila Amy Knight Powell³⁰³ nebo nejnověji Mahulena Nešlehová³⁰⁴ a Lenka Bydžovská³⁰⁵. Worringerův vliv, posílený odkazem vídeňské školy dějin umění, se také projevil v zaměření českých avantgardních umělců a jejich snahu o vymezení problematiky pojetí geometricky abstrahovaných forem, jež přinesly změnu soudobého estetického vnímání.³⁰⁶ „Zastával názor, že snaha o abstrakci skýtala člověku možnost jistoty - vyvázání se z úzkosti, prožívané z proměnlivosti a pomíjivosti okolního světa.“³⁰⁷

Malíři německé renesance pak dle Worringera byli postaveni mezi jejich přirozenou inklinaci k abstrakci, podněcované touze po projevu spirituality a světonázoru italské

renesance.³⁰⁸ Worringer dokonce hledal tuto touhu i v italském uměleckém prostředí, k čemuž si jako ukázkou vybral Michelangelovo dílo a v rámci své studie o *Pietě Rondanin*, se snažil demonstrovat, že se umělec na konci svého života osvobodil od tradice realistického znázorňování a propůjčil této vertikální kompozici abstraktní a inkoherentní formy, což Worringer do jisté míry interpretuje jako selhání renesance.³⁰⁹

Právě období pozdní renesance bývá kladeno do přímé návaznosti na pozdně barokní uměleckou etapu a díky němuž je také označována jako „*pozdně barokní neomanýrismus*“. O toto přívlastko obohatil umělecko-historické tvarosloví český historik umění Pavel Preiss, jenž se výše zmíněnému fenoménu věnoval.³¹⁰ Zcela zásadní pro možné pochopení inklinace pozdně barokního umění k neomanýristickým tendencím je zaměření se na pochopení manýrismu jako takového a jeho odkazu, se kterým se setkáváme v umění dodnes. Ve druhé třetině 16. století se poměrně konstantní klima raného humanismu a renesance znatelně proměnilo a do hry vstoupily reformační proudy. To bylo provázeno postupným hroucením dosavadního světonázoru, jenž nalézal jistoty v harmonii světa a teologickém smyslu všech věcí. Prazákladním pocitem, ze kterého vyrostl manýrismus, je vlastně vědomí neustálého prožívání nestability, nejistoty, nepřírozenosti, porušeného řádu, neklidu a napětí. To mělo základ ve feudálních společenských vztazích a hodnotách i v sociálních zvratech, náboženských válkách, v názoru, „*že život je ovládán nevyzpytatelnou fortunou*“.³¹¹ Výsledkem jsou mimo jiné také vrcholná umělecká díla, která se vyznačují exkluzivitou, technickou dokonalostí a intelektuální náročností.

Vznik manýrismu je spojován s tehdejším duchovním obratem ve Florencii, kdy filozoficko-teologické spekulace a

matematicko-přírodovědné představy postupně vykrytalizovaly v moderní pojem subjektivity, v rámci které člověk získal nové vnitřní dimenze a svět přírody pak podivuhodné aspekty.³¹² Takto akcentované výtvarné umění po stopadesát let určovalo duchovní i společenský život Evropy od Říma až po Amsterdam, od Madridu až po Prahu. Po *Sacco di Roma* roku 1527 se zdálo být novým „Římem severu“ Fontainbleau, kde na tamním dvoře Františka I. působila řada věhlasných Italů. Přibližně od roku 1531 také Rosso Fiorentino (1494–1540), jehož slavné plátno *Snímání z kříže* bylo diskutováno již dobovou kritikou jako vyznačující se určitou mírou nedokončenosti.³¹³ Malíř El Greco byl obeznámen jak s italským, tak francouzským manýrismem a transformoval své poučení v ryzí umělecký projev, v rámci kterého došlo ke splynutí formy a obsahu. Dřívější názory pointující přímý vliv byzantského umění na El Grecovo dílo byly v průběhu času podrobeny poměrně silné kritice a byly považovány za přeceňované. Nová generace badatelů se však k této možnosti opět vrací i přes klasifikaci a zařazení jeho díla do kontextu manýristického umění.³¹⁴ Pro vytvoření své mystické obrazotvornosti mohl El Greco kombinovat tři složky zahrnující vliv byzantský, benátský a manýristický. Byzantský odkaz v El Grecově španělském díle se neobjevuje v individuálních motivech, ale odkazuje na symbolický charakter, který byl jak abstraktní, tak liturgický a stejně tak reflektoval současnou touhu po liturgické obnově a duchovní reformě.³¹⁵

První významný odklon se udál již před Raffaelovou smrtí a její kořeny sahají do Florencie, kde se skupina mladých vzdělaných a do jisté míry „avantgardních“ malířů odhodlala k hledání nového antiklasického revolučního slohu.³¹⁶ Stejně jako k baroknímu umění bylo i k manýrismu přistupováno na počátku 20. století se značným despektem a byl označován jako

dekadentní a úpadkový umělecký projev, jenž ve své podstatě neodpovídal zatím žádné uměleckohistorické hypotéze, postavené na bázi vývojové cyklicity. Shrnutí vývoje bádání o původu a podstatě evropského manýrismu se naposledy erudovaně věnoval český badatel Josef Vojvodík³¹⁷ a ze zahraničních badatelů také Paul van den Akker.³¹⁸ Vojvodík nastínil manýrismus jako směr, který již v 16. století předznamenal a určil vývoj moderního umění s přesahem k jeho odkazu pro umělce avantgardy a naznačil, že náš dnešní zájem o manýrismus a baroko může souviset s fenomény, jakými jsou „*virtualita, hyperrealita, simultánní estetika, smyslnost a tělesnost i vědomí materiální povahy znaku*“.³¹⁹

První kubizující experimenty 16. století čerpají podněty z dílenských experimentů Leonarda da Vinciho (1452–1519) a Albrechta Dürera (1471–1528), přičemž zejména u druhého jmenovaného rozpoznáváme tyto pokusy spíše v rámci přípravné umělecké fáze. Nicméně v díle jeho žáka Erharda Schöna (1491–1542) si kubizující postavy, které jsou rozmístěny v perspektivně silně zkráceném prostoru, počínají již zcela osobitě. To navozuje zdání, že kresebná studie v tomto případě již získává svou autonomii, ač se jedná o náčrtník vzniklý v uzavřeném prostředí dílny.³²⁰ Podobné myšlenky ještě dále rozvinul janovský malíř Luca Cambiaso (1527–1585), od roku 1583 až do své smrti pracující na dvoře Filipa II. v Madridu, jehož kubizující kresby prosluly velmi rychle. Lidská postava je zde zachycena a vymezena minimem geometricky stylizovaných ploch, přičemž pozoruhodná je také jeho schopnost spojovat kubizující tvary s výpravnou tematikou, zejména s nadsazenými pohybovými rytmy. Následoval toskánský mědirytec Giovanni Battista Bracelli (1584–1609), jenž věnoval své fantastické rytiny pod názvem

Bizzarrie vévodovi Pietru de´ Medici (1554–1604). Na nich zachytil lidské figury konstruované z geometrických útvarů a strojních součástí. Jednalo se tedy o dokončené dílo předložené aristokratickému recipientovi, byť se svým konceptem řadilo spíše do sbírek velebících kabinet kuriozit a rarit.³²¹

A byl to právě manýrismus, na který zaměřil svou pozornost Gustav René Hocke. Věnoval se otázce uplatňování kubizujících tendencí a inklinacím některých umělců k abstrahování viditelného světa a živých bytostí v geometrické perspektivní zkratky a hříčky, které vykazují chápání člověka jako jakýsi dokonale fungující stroj.³²² Martin Pavlíček v této souvislosti přišel s myšlenkou, že naznačená „strojovitost“ člověka pomocí kubisticky pojatých částí jeho těla může být interpretována jako dokonalá podoba mikrokosmu, jež má odrážet dokonalé fungování makrokosmu, tedy vesmíru.³²³ Můžeme v tomto ohledu krátce zmínit fakt, že na samotné lidské tělo bylo opravdu v určitých stádiích vývoje znalostí o jeho fungování nazíráno jako na určitý živoucí strojový mechanismus. Určité náznaky těchto myšlenek můžeme nalézt již v díle antických filozofů, avšak největšího rozmachu bylo v této oblasti dosaženo za přispění vydání vědeckých spisů Andree Vesalia (1514–1564) a Williama Harveyho (1578–1657) v oblasti medicíny, spisy Roberta Hooka (1635–1703) a Roberta Boyleho (1627–1691) nebo Isaaca Newtona (1643–1727) z oblasti obecné mechaniky i studii Francise Bacona (1561–1626) a Reného Descarta (1596–1650) v oblasti vědecké metodologie.³²⁴ Nadmíru zajímavým příkladem je v tomto ohledu pojednání italského vědce Giovanniho Alfonza Borelliho (1608–1679), jenž se věnoval studiu lidského svalstva a jeho pohybu. V roce 1679 vydal knihu *De Motu Animalium*, díky níž je dnes trochu expresivně označován za otce biomechaniky. Své spisy nechal obohatit o názorné kresebné

studie, kde jsou jednotlivé svalové sestavy vztahovány k jednoduchým systémům pák, kladek a táhel se zaznačenými směry silového působení v předstupních základních os, se kterými je pracováno v technické mechanice dodnes. V oblasti filozofie se s přeneseným a metafyzickým chápáním člověka jako stroje setkáváme v části díla francouzského lékaře a filozofa Julienu Offroy de la Mettrie (1709–1751).³²⁵ Ztotožnění člověka se strojem ve snaze vysvětlit existenci a uplatňování kubizujících draperií v rámci 18. století však nejspíše není možno uplatnit, neboť se jedná o motiv zastoupený ve vývoji evropského umění ještě dříve, než k podobným filozofickým a vědeckým závěrům došlo.

3.4. Otázka vlivu historismu na fenomén lámaných draperií

V pátrání po možném výkladu a vysvětlení cykličnosti uplatňování lámaných, abstraktně působících řasení draperií nemůžeme vynechat otázku historismu a na základě pochopení ideologických motivů, které objednavatele a následně samotné umělce přiměly vrátit se zpět do minulosti rozhodnout, zda není možné, že se i v případě námi sledovaného fenoménu jedná o jakýsi specifický modus historismu, kdy pozdní fáze slohu odkazuje svou formou na pozdní fázi předešlého slohu.

Se samotným fenoménem historismu se pojí značně rozsáhlá literatura, jež je v této kapitole redukována na omezené tituly, nicméně pro nastínění této problematiky bude takovýto rámcový přehled dostačující. Osobitou interpretaci historismu přinesl Wolfgang Götz.³²⁶ Díky ní jej vysvětluje jako estetické jednání pracující s metodou eklekticismu k dosažení vlastního uměleckého vyjádření. Zároveň v samotném výběru nosných děl

hraje hlavní úlohu historická důležitost a ideologická přiměřenost, v rámci které se de facto nejedná o doslovné opakování formy, ale o oživení dějinných událostí a času, ve kterém se starší forma naplno projevila. Jeho interpretace také striktně odděluje historismus středověký a novověký od historismu 19. století, které v sobě dle autora nenesou ideovou kontinuitu.

Velmi přínosným je v tomto ohledu krátký, avšak faktograficky plně saturovaný text Ondřeje Jakubce,³²⁷ zahrnutý do restaurátorského katalogu věnovaného *Ukřižovanému ze Zašové*, ve kterém se autor věnuje různým přístupům k chápání historismu, kde také shrnuje bádání a teoretická stanoviska jak přední české, tak zahraniční literatury. V případě českého prostředí dominuje historismus gotizující, který se dělí na základě jeho chápání a výkladu na tzv. *survival*, jenž je vysvětlován jako opožděné, avšak více či méně přirozené užívání gotizujících forem, což se projevilo v rámci regionální sakrální architektury 16. století a je tak chápán jako doklad umělecké setrvačnosti. Opačnou pozici přístupu představuje tzv. *revival*, jež chápe uplatňování starších stylových forem jako zcela vědomou revokaci, která je zapříčiněná nejrůznějšími důvody, které mohou být ideově-legitimační, stylově-konformistické nebo typologické. K těmto zmíněným možnostem interpretace pak dodává: „Nelze jistě zpochybňovat myšlenkový koncept historizujících děl, ale motivace provádějící vznik konkrétních uměleckých památek se jistě podstatně odlišovaly od podobných zobecňujících a vágních představ, stejně jako od našich interpretací podmíněných jednostranně formálně-stylovými umělecko-historickými hledisky“.³²⁸ Ve shrnutí se dá konstatovat, že dle autora se u každého historizujícího uměleckého díla jednalo o rezonanci jedinečného historického vědomí a komunikační prostředky pomocí uměleckého média se specifickou schopností a

posláním, jež byla formována již v době vytváření jeho koncepce a objednání a ne o obecné stylové kategorie.

Pokud pomineme důležité statě českých historiků umění, věnujících se projevům historismu v oblasti architektury, ke kterým patří texty Vojtěcha Birnbauma,³²⁹ Zdeňka Wirtha,³³⁰ Viktora Kotrby,³³¹ či Zdeňka Kalisty,³³² vyzdvihněme alespoň příspěvek Oldřicha Blažíčka,³³³ věnující se zpodobňování postav dávné minulosti, podle kterého nebyl kladen v době baroka až tak silný důraz na slohové rozhraní, ale naopak na projev spontánní tvořivosti, jenž je v zásadě nehistorický a tlumočí historická témata svým vlastním způsobem. Ve svém článku se Blažíček věnoval vybraným příkladům vědomého historizujícího pojetí v barokním sochařství, přímo pak zobrazení konkrétních dějinných událostí, kterým se však dostalo spíše fiktivního a historického ztvárnění. Zejména příklad sochařské výzdoby Sálu předků na zámku ve Vranově nad Dyjí z poloviny devadesátých let 17. století dle Oldřicha Blažíčka ukazuje, s jakou improvizací bylo k tomuto genealogickému souboru přistoupeno i přes to, že výsledek působí velmi věrohodně. Podobné případy jsou spjaty s vědomě zdůrazněnou dávnou tradicí a omezují se na oděnění.

Abychom však nezůstali jen u fenoménu barokní gotiky, je nutné také zmínit fakt, že v barokním sochařství dochází také k průběžnému vyrovnávání se s antickým odkazem, kdy se setkáváme jak s volnými, tak i s přímými citacemi antických vzorů. V rámci ideologického rozhraní je přítomna i ostentativní snaha o doložení propojení s politickou mocí antického a posléze katolickou silou soudobého Říma. Přínos Johanna Joachima Winckelmanna (1717–1768) a jeho studií o klasickém řeckém umění pak rozpoutaly asi nejsilnější vlnu antického revivalu, tedy klasicismus. Takový model však posloužil i středoevropským

národům, jež se v opozici začaly věnovat hledání svých vlastních neantických vzorů.³³⁴ K návratu pozdně barokních tvůrců k manýrismu se vyjádřil již Pavel Preiss³³⁵ nebo Veit Loers,³³⁶ jenž nachází mezi rokokovým a manýristickým uměním kauzální propojení, ač se v rámci svého bádání věnuje spíše ornamentice. Podle něj je však například Donnerovo citování děl italského cinquecenta spíše záležitostí tradicionalistického následování Michelangelových geniálních vzorů a typů.³³⁷ V závěru své studie uvádí, že rokokové sochařství bylo ovlivněno návratem k manýrismu zejména z důvodu preference aristokratických objednavatelů, kteří manýrismus chápali jako jistý druh dvorského standardu a jako odpovídající reprezentaci odvolávající se svou honosností k nejslavnějším evropským šlechtickým rodům a jejich sídlům.³³⁸ Zejména v případě takového centra, jakým byla Vídeň, lze pozorovat jistou dichotomii, jež odlišuje soudobou malířskou a sochařskou produkci, například silně expresivní až lehce iracionální styl pozdního díla malíře Paula Trogera (1698–1762),³³⁹ proti němuž stojí preference ke klasickému formalismu žáků Georga Raphaela Donnera (1693–1741). V oblasti výkladu neomanýrismu je zvažováno několik možných vlivů a obsahových tendencí, kterou byla zejména příbuznost cílů vídeňských sochařů pozdního baroka s cíli manýristických umělců v rámci pozdního slohového vývoje. Takto je vysvětleno Donnerovo citování díla Michelangela a jeho kovolitecké provázání s manýrismem, neobyčejná možnost studia pozdně renesančního umění nebo časté objednávky císařského dvora a aristokracie spjaté s mytologickými a alegorickými tématy.³⁴⁰ Virtuózně elegantní díla delikátních siluet s manýristicky protaženými proporcemi umělci volili hlavně v případech, kdy šlo o dílo sběratelsky a znalecky ceněné, zejména u drobných kabinetních kusů z bronzu či

olova.³⁴¹ Právě užitý materiál propojuje pozdní baroko s manýrismem. Rakouské a německé šlechtické sbírky obsahovaly velké množství drobných děl italského manýristického bronzářství i díla Ariaena de Vriese (1556–1626) či Huberta Gerharda (1540/1550–1620).³⁴² Ve shrnutí můžeme uvést, že veškeré umělecké projevy, odbornou literaturou označovány za *historismy*, bývají zároveň spojeny s určitou funkcionalistickou ideou propojení současnosti s minulostí.

V rámci střední Evropy a zdejšího církevního dominia se jedná zejména o snahu navázat na slavná období, kdy katolická církev dosahovala své největší slávy, ještě před tím než bylo předivo jejích dějin zpřetrháno nástupem reformačních hnutí. Další motivací, jak církevních řádů, tak světských stavů, byla snaha o upevnění a demonstraci legitimacy jejich současného postavení připomenutím a oslavou jejich slavných předků nebo připomenutím významných dějinných událostí, což umožňuje i koncepcí uměleckého souboru s názornou genealogickou linií. V případě děl *all' antica*, které na Moravě nejlépe reprezentuje sochařská výzdoba kolonády Květné zahrady při biskupském zámku v Kroměříži³⁴³ se zračí snaha objednavatele přiblížit sama sebe a svou sebereprezentaci římským církevním hodnostářům a jejich estetickému vkusu. I zde je tedy přítomen vnější ideologický vliv, který preferuje objednavatel a kterému se musel umělec přizpůsobit. Z tohoto důvodu se domnívám, že v případě uplatňování lámaných a kubizujících draperií v sochařském médiu pozdního baroka se s velkou pravděpodobností nejedná o specifický druh *historismu* a tedy vědomé vracení se zpět k formám uplatňovaným v pozdní fázi předcházejícího slohu, aniž by zde byla přítomna dostatečně silná vnější idea.

3.5. Kubizující formy jako specifický projev biologického determinismu?

Pokud chceme analyzovat podstatu lidské inklinace k abstraktním tendencím bez toho, aniž by její projevy utlumovala normativní umělecká konvence, měli bychom se zaměřit na období lidské umělecké tvořivosti, kdy má právě společenský estetický konsenzus velmi slabou formativní sílu. Týká se to jak moderního, tak pravěkého umění. Na první pohled nedělí tyto dva fenomény pouze propastné časové ohraničení, ale také zcela odlišné metodologické a interpretační přístupy. O to překvapivější je však pro nás zjištění, že právě v jejich průsečíku nalzáme spojnici jednoho z nejobjevnějších, ale také nejkontroverznějších biologicko-kognitivních interpretačních přístupů. Jedná se o hypotézu, která pracuje s kauzálně přímou nebo i podvědomou percepcí obrazců, vznikajících synchronizací vrozených optických vlastností oka a funkce mozku. Jedná se o typ halucinogenních prožitků, které jedinec vnímá v případě změněného stavu vědomí, v určitých fázích spánků, zvýšené fotostimulace oka, nebo naopak v případě světelné deprivace často ještě doprovázené tlakem přes víčka na oční bulvu. Obrazce jsou popisovány jako mihotavé a kumulující se světlé a tmavé body, které se po krátkém čase začínají organizovat a spojovat ve zdánlivé krystalické a buněčné útvary, jež se přibližují a opět vzdalují v iluzivním prostoru. Posléze často dochází ke kaleidoskopickému probarvení těchto obrazců, což ještě umocňuje iluzi třetího prostoru a dochází ke zdánlivému zrychlení toku pozorovaných dějů. Subjektivitu takových vjemů mění v objektivitu do jisté míry fakt, že k nim dochází bez nutnosti intoxikace organismu recipienta. V odborné literatuře jsou takové obrazce označovány jako *entoptické obrazce*

či *fosfény*.³⁴⁴ Jihoafrický archeolog David Lewis-Williams navrhuje nazvat tyto obrazce jednoduše „*entoptickými fenomény*, protože řecký původ slova „...*vystihuje skutečnost, že vznikají v rámci vidění, tedy kdekoliv mezi okem a mozkovou kůrou [...] jejich geometrickou podobu určují vzorce spojů mezi sítnicí, závitý mozkové kůry a nervových obvodů v ní*“³⁴⁵ I přes nepřesnost označení názvu těchto obrazců však zůstanu v rámci přehlednosti a s ohledem na již rozšířené užití tohoto označení v odborné uměleckohistorické literatuře a jeho užívání u tohoto slovního spojení. Jako první se studiu obrazců věnoval Johann Wolfgang Goethe (1749–1832), jenž je zahrnul do své vědecké práce věnované teorii barev nazvané *Zur Farbenlehre*, vydané roku 1810. Na jeho závěry navázal český vědec Jan Evangelista Purkyně (1787–1869), jenž svá pozorování doprovodil vlastními kresbami. Právě jejich bádání je ve spojitosti s vlivem na moderní umění reflektováno v kapitole Pascala Rousseaua,³⁴⁶ zahrnuté do katalogu výstavy věnované počátkům abstraktního umění, která se konala v roce 2003 v pařížském Musée d'Orsay. Koncepce výstavy byla zaměřena na vysledování specifických inspiračních zdrojů pro vznik moderního abstraktního umění na bázi výzkumu jeho spjatosti s tehdy recentními poznatky v oblasti fyziologie a technickými objevy. V českém prostředí na tuto stať navázala Lada Hubátová-Vacková³⁴⁷ a zasadila Rousseauovy poznatky do českého uměleckého kontextu, kde byla pointována osobnost již zmíněného českého vědce Jana Evangelisty Purkyně. Jen v nástinu zde zmíním rozsáhlé bádání tohoto světově uznávaného českého vědce s odkazem na vyčerpávající studii výše zmíněné autorky. V krátkosti se dá konstatovat, že Purkyně se ve své disertaci z roku 1819 věnoval snaze o popsání složitosti vztahů mezi vnějším vizuálním obrazem a autonomií subjektivní vnitřní

obrazové vize. Dotkl se také problematiky „*autonomie malby a schopnosti zrakové emancipace na předmětném světě, abstraktní obrazotvornost a odpoutané informální fantazie*“.³⁴⁸ Snažil se o pochopení existence *entoptických obrazců*, dle něj „*fantomů*“, které sám Purkyně označil jako „*neukázněné a bouřlivé*“. Poznatky, týkající se zejména ve druhé polovině 19. století lidského zrakového vnímání předpokládaly, že zrakový vjem je podmíněný myslí a že jej lze považovat za směs mozkové a sítnicové součinnosti. Velkou zásluhu na tomto názoru měl v té době se rodící obor psychologie. Vnímání okolního světa je od té doby považováno za ovlivněné intencionalitou vidění a individuálním myšlením. Na teorii umění konce 19. století a počátku 20. století měla fyziologie velmi silný vliv. Ostatně vysvětlila celkový složitý proces smyslového vnímání barev, který doplnila o přesný teoretický podklad. Navíc velký počet fyziologů, jimž stále silně imponoval Goetheho odkaz, vykazovalo ve svém uvažování značný literárně-umělecký přesah.³⁴⁹

Angloamerické studie, které navázaly na Purkyněho pozorování, se staly pilířem, o který se opírají hypotézy spjaté s kognitivní archeologií, jejímž nejznámějším představitelem a průkopníkem je jihoafrický archeolog David Lewis-Williams, který na konci osmdesátých let 20. století vnesl do archeologických interpretací přínos českého vědce. Společně se svým kolegou Thomasem A. Dowsonem představili odborné veřejnosti výsledky svého bádání, věnovaného zejména pravěkým uměleckým projevům příslušníků kmene Sanů, obývajících oblast jižní Afriky.³⁵⁰ Lewis-Williams zastává interpretační přístup, který pracuje s předpokladem, že určitou část pravěkých maleb můžeme chápat jako záznam specifického halucinogenního stavu lidské mysli, během kterého má docházet k entoptickým vizím.

Geometrické obrazce, nacházející se na malbách buď soliterně, blízko či dokonce překrývají zobrazené lidské nebo zvířecí postavy, lze podle badatele rozdělit do několika skupin, které zahrnují tečky, podélné linie, meandry či klikatice [148]. Nutno však zmínit, že autor s těmito vizemi spojoval pouze vybranou část pravěké populace, přímo pak jedince, kteří se stali šamany a měli možnost pozměnit své vědomí a vnímání během transu. Jednotlivá stádia transu lze pak dle Lewis-Williamse rozdělit do tří odlišných stádií vizí. V první fázi subjekt často vnímá geometrické obrazce jako tečky, mřížky, vlnovky nebo klikatice, které do sebe zapadají a nezávisí na žádném vnějším světelném zdroji. Právě tyto obrazce jsou podle Lewis-Williamse „*napevno instalovány*“ v lidském nervovém systému, a proto je mohou prožívat všichni lidé bez ohledu na kulturní prostředí.³⁵¹ Lewis-Williams tyto jevy, narozdíl od Ffytcheho, odlišuje od halucinací, jejichž podoby dle něj nemají základ ve vlastní struktuře optického zrakového systému a zahrnují kulturně podmíněné ikonické vize. Ve druhé fázi dochází ke snahám subjektů o porozumění těmto entoptickým jevům tím, že je zpracovává do ikonických tvarů, tedy do obdob předmětů, které důvěrně znají z každodenního života.³⁵² Třetí fáze již navozuje zdání přítomnosti víru nebo tunelu obehnaného pletivem výrazných čtverců a vtahování do jeho hlubin.³⁵³ Ikonické obrazce se mohou ve třetí fázi prolínat na pozadí geometrických tvarů, nebo mohou být entoptickými obrazci zarámovány, tříští se a poté se spojují do složených obrazů. Právě tyto vize měly být posléze zaznamenány na skalních malbách, které se objevují v dosti odlehlých a většinou zcela temných částech jeskyní. Je pak nanejvýš zajímavé, že právě klikatící se linie jsou geometrické entoptické vize, které dle Lewis-Williamse provází iniciační fázi stavu změněného vědomí a nejen v rámci sanského skalního

umění se dle badatele jedná o nejčastěji se objevující motiv uplatněný jak soliterně tak i jako doplněk figurálních výjevů.³⁵⁴ Již Lewis-Williams však naznačil, že právě díky četnosti užití klikaticích se linií se může v tomto případě jednat o motiv, který má i jiné významy a nemusí být spojován pouze o entoptickým fenoménem.

Německá antropoložka Johanna Uher se v reakci na Lewis-Williamsovy myšlenky domnívá, že takové linie lze také chápat jako určitý symbol, který pracuje se základními pudovými veličinami lidské mysli.³⁵⁵ Dle badatelky by jeho četné užití mohlo být vysvětleno možným biologickým předpokladem, a to nejen z důvodu údajně značné přitažlivosti lineárních forem v korelátu ke struktuře mechanismů zrakového vnímání.³⁵⁶ Jako příklad uvádí způsob zdobení masek, kde je kromě silného akcentu na oblast očí věnovaná zvýšená pozornost zobrazení zubů, které díky užití klikaticí se linií navozují ve své expresivitě zdání rozzuřeného zvířete se silným akcentem na zobrazení špičáků. V mnoha kulturách jsou zuby zvířat zobrazovány právě jako klikaticí se linie, které takto mají varovat před nebezpečím a zároveň pomáhat jeho odvrácení.³⁵⁷ Užití motivu na amuletech lze dle badatelky spojovat s apotropájskou funkcí, což je pointováno odkazem na jeho užití v antagonistických konotacích, neboť býval uplatňován i při výzdobě štítů, brnění a dalších zbraní. Johanna Uher odkazuje na výzkum, jemuž se podrobila více jak tisícovka Středoevropanů různého věku, pohlaví i národní příslušnosti. Vizuální test, ve kterém byla předložena zobrazení klikaticí se linií a vlnovky, byl předložen respondentům a ti pak měli na výběr ze čtyřadvaceti dvojic adjektiv, jak v antagonickém tak afiliativním poměru, které měli k těmto obrazcům přiřadit na základě jejich vlastního pocitu. Výsledek z valné části určil právě klikaticí se linie jako

antagonické, napjaté, neklidné, nepřátelské, znepokojující, útočné, hroživé, kruté, podrážděné, na druhou stranu ale také jako tvrdé, statické, stabilní, rezervované, tuhé nebo plánované. Dvojice opozitních adjektiv však byly ustanoveny již předem a neumožňují tak vlastní popis vnímání nebo pocitů dotazovaných subjektů a tedy do jisté míry už ovlivňují směřování k výsledku samotné studie. Navíc recentní výzkum kanadské antropoložky Geneviève von Petzinger,³⁵⁸ ve kterém se badatelka věnuje výzkumu těchto geometrických obrazců, naznačuje možnost jejich výkladu jako náznaku užívání prvních vizuálních záznamů jazyka. Dle jejího vlastního bádání se klikatící linie neobjevují tak často, jak uvádí Lewis-Williams nebo Johanna Uher, a nejedná se tedy o stěžejní abstraktní motiv uplatňovaný v rámci paleolitického umění. Samotné téma související s hypotézami, které se snaží aplikovat fenomén entoptických schémat na umělecký projev paleolitických a neolitických kultur je velmi rozsáhlé a pro tuto kapitolu byly vybrány pouze zásadní statě, které i přes svou kontroverznost silně ovlivnily pohled na abstraktní tendence pravěkého umění.

V každém případě zde máme evidentně dva naprosto totožné interpretační přístupy, které se věnují abstraktním uměleckým projevům jak v rámci pravěkého, tak moderního umění a pracující s biologickou predispozicí lidské percepce. Je pak velmi svůdné interpretovat uplatňování abstraktních lámaných, či krystalických draperií jako projev krátkodobé prodromální inklinace k bazálním formám, které jsou takto přenášeny v podvědomí a do jisté míry mohou souviset i s archetypálními fenomény. Je to problematické i v rámci korelace mezi dvojdímenzionálním a trojdímenzionálním způsobem tvoření a tedy procesem primární stavby díla. Právě v období pozdních fází slohů, kdy dochází k vyčerpání formy stylu s předzvěstí nového estetického přístupu,

může z tohoto hlediska docházet k projevu estetického vaku, chaosu doprovázeného krátkodobým uvolněním konvence a opětovnému navrácení k bazálním, možná takto biologicky determinovaným formám. V rámci sochařství se může jednat o poslední expresivní fázi, která je ještě konstrukčně a materiálově udržitelná ve spojení se stále ještě nutným podílem narativnosti. Zároveň se však tato konečná fáze paradoxně přibližuje bazálním krystalickým přírodním formám. To navozuje zdání, že buď právě v takové formě veškerý vývoj začíná a končí, nebo je stále latentně přítomna, napevno nainstalována v lidské mysli a proniká do tvoření v konečné fázi vývoje, ale pouze za přispění příznivých estetických a kulturních podmínek.³⁵⁹ Tato kapitola nemá být chápána jako snaha o konstrukci vše vysvětlující hypotézy, která by vysvětlila cyklicitu inklinace ke krystalickým, lámaným nebo kubizujícím formám v rámci pozdních slohů, neboť už z hlediska vlastní metodologie pracující s psychologicko-kognitivním předmětem zkoumání by bylo nutné pro její potvrzení nebo vyvrácení podrobit ji rozsáhlému klinickému zkoumání.

3.6. Závěr teoretické části

V teoretické části jsem se zaměřila na fenomén tzv. lámaných, krystalických nebo kubizujících draperií, užívaných v sochařském médiu v období pozdního baroka, které se však v různých obměnách objevují nejen ve zmíněném časovém vymezení, ale také v období manýrismu či pozdní gotiky. Příbuzné stylové nuance však provází vždy odlišné lingvistické označení. Cyklicita jejich uplatňování v dobách pozdních stádií slohů vzbuzuje otázku, zda se jedná o historismus, jenž se projevuje vždy v návaznosti na pozdní fázi předešlého slohu, což může do jisté míry reflektovat neustálý boj klasického vs. neklasického uměleckého pojmání světa, nebo o přirozený projev a vyústění vývoje, jenž je také spojený s expresivní vyexcitovaností spjatou s předzvěstí nástupu nových uměleckých a společenských konvencí. Teoretický diskurz nazírání na realistické zobrazování se změnil zejména na konci 19. a počátku 20. století, kdy bylo abstraktní umění a jeho starší projevy a nuance odbornými teoretickými kruhy uznáno jako rovnocenné antice. Z tohoto důvodu jsem se snažila nastínit zásadní teoretické názory vážící se k jednotlivým pozdním periodám a nalézt zde společný propojující prvek. Prvním prvkem je často úvaha nad určitou formou uměleckého vypětí provázející pozdní a konečné fáze jednotlivých slohů. Dalším je pak latentní přítomnost vůle k projevům neklasického způsobu zobrazování v oblasti Záalpi vycházející z absence přímé recepce antických děl. Ve snaze o nalezení dalšího možného východiska jsem v rámci své práce překročila rámec dějin umění a zaměřila se jak na dřívější, tak na recentní relevantní vědecké studie, věnující se kognitivní psychologii, které skýtají možnost vytyčit další možné

metodologické přístupy k tomuto fenoménu. Takové možnosti bádání by však již vyžadovaly precizní klinické studie, nejlépe spojené s vizualizací aktivace mozkových center během percepce klasických a neklasických uměleckých modů, které jsou reprezentovány právě lámanými, krystalickými a kubizujícími draperiemi.

4. Poznámky

¹Pavel Preiss, Der Neomanierismus in der Kunst des 18. Jahrhunderts, in: *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art II.*, Budapest 1972, s. 596 - 602.

²Rudolf Zuber, *Osudy Moravské církve, IV, Dějiny olomoucké arcidiecéze 1695–1777*, Praha 1987, s. 154.

³Ibidem.

⁴Ibidem.

⁵Ibidem, s. 163.

⁶Bohatá vybavenost šlechtických knihoven teologickými spisy naznačuje, že i členové vyššího stavu se stávali znalci v oblasti duchovna, viz Ibidem, s. 183.

⁷Brněnský sochař Ondřej Schweigl (1735–1812) dokonce přišel s myšlenkou založení vlastní umělecké školy a převzal na sebe roli prvního moravského historika umění. Právě Schweigl upozorňuje ve svém spisu, ve kterém pomocí medailonů představuje jednotlivé moravské umělce, že prizmatem jeho pohledu se konečně ve zvýšené míře emancipují a prosazují právě moravští umělci, které dokonce označuje za „génie“, viz Josef Válka, *Morava v srdci střední Evropy*, in: Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka*, Brno 2003, s. 28. - Cecílie Hálová – Jahodová, *Poznámka o výtvarném umění, Andreas Scheigl, Bildende Künste in Mähren, Umění XX*, 1972, s. 168 - 187.

⁸Jiří Kroupa, *Umělecká úloha, objednavatelé a styl na Moravě doby barokní*, in: Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka*, Brno 2003, s. 65.

⁹Válka, *Morava v srdci střední Evropy* (pozn. 7), s. 32.

¹⁰Ibidem, s. 33 - 34.

¹¹Naopak v poměrně dlouhém sepětí s barokní tradicí se vyvíjelo lidové umění na moravském venkově. Díky absenci moravského hlavního centra, jakým byla pro Čechy Praha, byla umocněna jistá

stylová pluralita, která se přizpůsobovala požadavkům a možnostem objednavatelů i masovější produkci, viz *Ibidem*, s. 34.

¹²Zajímavým příkladem je v tomto ohledu například tvorba olomouckého sochaře Jana Michaela Scherhaufa (1724–1792), jenž byl zapsán na vídeňské akademii, což naznačuje jeho alespoň rámcový zájem o inovativní umělecké dění, nicméně po návratu zpět do Olomouce se projevil jako věrný následovník svého učitele Ondřeje Zahnera (1709–1752), jenž nadále v lyričtější podání pracoval v jeho intencích. To je patrné zejména v oblasti draperie, naopak ve tvářích jeho řezeb a soch se již zračí klid a určité náznaky donnerovských fyziognomických rysů. K archiváliím dokládající Scherhaufovo zapsání na vídeňské akademii naposledy viz Pavel Suchánek, *Měšťanští a akademičtí sochaři v 18. století. Případ Wolfganga Trägers, Opuscula historiae atrium. Časopis Semináře dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity*, Brno 2011, roč. 60, č. 1, s. 48, pozn. 9.

¹³Sochařovo jméno se v literatuře i v pramenech objevuje v několika variantách. Setkáváme se také se zněním Kammereith, Kammareit, Kammereither apod. Vzhledem k tomu, že je v odborné literatuře nejčastěji používána forma „Kammereit“, která je tedy evidentně přijímána i odbornou veřejností, dovoluji si dále používat výhradně tuto podobu.

¹⁴Poprvé tuto informaci uvedl Julius Röder, ve své biografii olomouckých umělců vydané v roce 1934, viz Julius Röder, *Die Olmützer Künstler und Kunsthandwerker des Barock. I., Maler, Bildhauer, Goldschmiede, Goldschläger, Gold- und Silberarbeiter, Perlhefter und Glaser (Glasmaler, Glasschneider, Spiegelmacher) / auf Grund Olmützer handschriftlicher Quellen biographisch und genealogisch dargestellt von Julius Röder*, Olmütz 1934, s. 81.

¹⁵Leoš Mlčák (red.), *Jan Kryštof Handke 1694–1774. Vlastní životopis*, Olomouc 1994, s. 37.

¹⁶Viz MZA, M740, Římskokatolický farní úřad Dobromilice, Matrika obcí Dobromilice, Doloplazy, Hradčany, Kobeřice, Poličky, 1714–1785, signatura 8833, fol. 6.

¹⁷Leoš Mlčák, K autorství dataci a ikonografii malířské a štukatérské výzdoby bývalého probošství augustiniánského kláštera ve Šternberku, *Ročenka Státního okresního archivu v Olomouci*, Olomouc 1992, s. 170 – viz Mlčák (pozn. 15), s. 37.

Šlo o letohrádek, vybudovaný za probošta Patricia Meixnera s Handkeho freskou, dokončenou roku 1736 dle „*Šalamounovy velepísně*“, složenou Antonínem Hanelem, doprovázenou štukatérskou výzdobou provedenou Filipem Sattlerem, viz *Ibidem*, s. 35.

¹⁸Viz Mlčák (pozn. 15), s. 36.

¹⁹Jmenovitě šlo o nejstarší dceru Annu Veroniku Ignácii, narozenou 25. 8. 1747 a pochovanou 29. 9. 1757, Annu Magdalénu Vincencii Rosálii, narozenou 4. 9. 1749, dvojčata Franze Josefa Andrese a Johanna Josefa Vincenze, narozené 6. 9. 1751, Vincence Christophu, narozeného 22. 7. 1753, Aloise Ignace, narozeného 9. 8. 1755, Josefa Ignace, narozeného 22. 11. 1758 a pochovaného 26. 10. 1759, Františku Elisabethu de Paulu, narozenou 17. 3. 1761 a pochovanou 25. dne téhož měsíce, Marii Annu Kajetánu Ignácii, narozenou 7. 8. 1762 a Ignáce Josefa Raimunda Johanna Sarkandera, narozeného 31. 8. 1765 a pochovaného 6. 9. téhož roku, viz Röder (pozn. 14), s. 81.

²⁰Malířskou výzdobu kaple, kterou původně započal malíř Ferdinand Naboth (1664–1714) v roce 1715 Handke sám dokončil. Handke tak namaloval výjev siluzivní sloupovou architekturou nad vstupem do kaple, představující *Glorifikaci Panny Marie*. V době kdy Handke maloval v Lipkách, vypukl v Olomouci mor a město tak bylo po nějakou dobu uzavřeno, přičemž Nabothově vdově tam zemřely obě děti, viz Mlčák, (pozn. 15), s. 32. - Na připomínku těchto událostí namaloval Handke pro Marii Alžbětu votivní obraz, který zobrazoval ji a její dvě sestry se dvěma mužskými osobami a který byl na její přání zavěšen v kostele Nejsvětější Trojice ve Šternberku. Handke tehdy dle jeho slov seznal, že nad hlavní oltářem „*visí špatný obraz*“, a zařekl se, že pokud pojme vdovu za manželku a podaří se mu usadit v Olomouci, věnuje na svůj náklad vlastní oltářní plátno, viz *Ibidem*, s. 32. Postupně ke všemu zmíněnému došlo, a tak Handke roku 1734 namaloval pro preláta Glätzela slíbený oltářní obraz a ještě dvě další boční oltářní plátna. Architekturu nového oltáře a jeho sochařskou stafáž vyhotovil sochař Filip Sattler, viz *Ibidem*, s. 34.

²¹Wilhelm Nather, *Kronika olomouckých domů, I. díl*, (přeložil a redakčně upravil Vladimír Spáčil), Olomouc 2007, s. 366.

²² Martin Pavlíček, Barokní sochařství, in: Jindřich Schulz (red.), *Dějiny Olomouce I.*, Olomouc 2009, s. 463.

²³ K tomuto se také váže několik údajů uvedených Wilhelmem Natherem, přímo tedy informace o tom, že po Kammereitově smrti byl vdovou odprodán zadní dům, který téhož roku Nikodém Wiedemann opět přikoupil za 2000 zl., viz Nather, (pozn. 21), s. 366. Později dochází k postupnému nárůstu ceny nemovitosti, která v roce 1799, kdy byla její majitelkou Kateřina Eisenstökerová, činila 3150 zl.

²⁴ Jediným relevantním dokumentem je pak pro nás Kammereitova pozůstalost, která obsahuje kromě soupisu majetku také několik informací týkajících se právě jeho syna, jehož život je zde popisován jako poměrně strastiplný, SOKA v Olomouci, *Pozůstalost sochaře Jana Kamarreitha (inventář)*, inv. č. 892, sign. 31b/III. Jan Josef Vincenc byl sice zapsán v roce 1780 jako student na císařsko-královské akademii ve Vídni, nicméně před tím je doloženo jeho působení v armádě, kde sloužil jako pěšák rakouského pluku Langlois na tureckých hranicích u Petrovaradína, viz Suchánek, Měšťanští a akademičtí sochaři (pozn. 12), s. 44.

²⁵ Jan Sturmer přichází do Olomouce v roce 1702 a vstupuje do dílny Františka Zürna st. (1630–1707), kde setrval dva roky, po kterých mu jej dle jeho slov „odloudil“ kamenický mistr Václav Render (1669–1733), jenž se však proti tomuto a dalším nařčením úspěšně ubránil, viz Pavel Suchánek, *Jan Sturmer. Olomoucký sochař počátku 18. století*, magisterská diplomová práce, Seminář dějin umění, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno 1999, s. 8 - 9 - Suchánek zde odkazuje na archiválii vztahující se ke stížnosti sochařů Františka Zürna, Augustina Thomasbergera, Františka Leblase a Johanna Herzoga, viz SOKA Olomouc, Archiv města Olomouce, zlomky registratur, kat. 39, inv. č. 999. Sturmer po několika letech odchází do Svitav, kde tvoří až do roku 1712. Pak se natrvalo opět vrací do Olomouce, kde se v té době stává měšťanem a je přijat do zdejšího cechu, viz Pavlíček, Barokní sochařství (pozn. 22), s. 450.

²⁶ Viz Suchánek, Jan Sturmer (pozn. 25), s. 20 - 21. - Martin Pavlíček, Barokní sochařství (pozn. 22), s. 450.

²⁷ Simona Jemelková – Helena Zápalková, *Ondřej Zahner (1709–1752)*, (kat. výst.), Olomouc 2009, s. 41.

²⁸ Viz Pavlíček, Barokní sochařství (pozn. 22), s. 456 - 457.

²⁹ Ibidem, s. 458.

³⁰ Helena Zápalková [HZ], heslo archanděl Michael, in: Marek Perůtka – Ondřej Jakubec (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*, Katalog II/III, (kat. výst.), Olomouc 2010, kat. č. 73, s. 190 - 191.

³¹ Viz Jemelková – Zápalková, Ondřej Zahner (pozn. 27), s. 41 – Adam Sekanina, Jan Antonín Richter (1712–1762) – Olomoucký barokní sochař ve stínu svého mistra, *Průzkumy památek* XXII, č. 1, 2015, s. 32 - 33.

³² Vyučil se u svého otce Johanna Philippa, ale nejsilněji v jeho tvorbě rezonovala zejména znalost tvorby mnichovského sochaře Egidia Quirina Asama (1692–1750), viz Pavlíček, Barokní sochařství (pozn. 22), s. 462. Již dříve byl v jeho tvorbě vyzorován i vliv díla sochaře Diega Francesca Carloneho (1674–1750), rané tvorby Paula Egella (1691–1752) a Josefa Winterhaldera st. (1702–1769), již se díky specifickému způsobu přístupu k řasení draperii zařadili do proudu sochařů upřednostňujících kubizující formy, viz Martin Pavlíček, Severin Tischler, disertační práce, Katedra dějin umění, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2001, s. 85 - 56. - viz Pavlíček, Barokní sochařství (pozn. 22), s. 462.

³³ Tyto oltáře již nestojí na původním místě a byly přeneseny v době renovace interiéru olomouckého dómu do kostela Neposkvrněného početí Panny Marie ve Zvoli u Zábřehu. Ostatní oltáře, na kterých se však Kammereit již nepodílel, byly převezeny do kostelů v Penčicích a Náměšti na Hané.

³⁴ Viz Jemelková – Zápalková, Ondřej Zahner (pozn. 27), s. 43.

³⁵ Martina Kovářová, Franz Ignaz Günther und sein Werk in Olmütz, *Umění* LXIII, s. 485 - 491.

³⁶ Viz Zápalková (pozn. 30), kat. č. 73, s. 190 - 191.

³⁷ Viz Mičák (pozn. 15), s. 40.

³⁸Miroslav Marek, *Kaple v Lipkách. Objektivem Miroslava Marka*, Rýmařov 2010, s. 4.

³⁹K tomu naposledy viz Rostislav Švácha, The Church of st. Michael in Olomouc and its Type, *Umění* LVI, 2013, č. 5, s. 399.

⁴⁰Nejnověji k tomuto viz Jana Zapletalová, Innocenzo Monti a fresky v kostele sv. Michala v Olomouci, in: *Opuscula Historiae Artium* LXII, č. 1, 2013, s. 68 - 78.

⁴¹Josef Bláha – Miloslav Pojzl – Vladimír Hyhlík, *Olomouc, Kostel sv. Michala, Církevní památky sv. 4.*, Velehrad 1992, s. 21. - Karel Kavička, *Chrám sv. Michala v Olomouci*, Olomouc 2011, s. 34.

⁴² Viz Bláha – Pojzl – Hyhlík (pozn. 31), s. 13.

⁴³K tomu naposledy viz Švácha (pozn. 39), s. 399.

⁴⁴Původní podobu interiéru kostela sv. Michala v Olomouci je možno nalézt ve starší literatuře, viz Alois Nowak – Josef Kachník, *Církevní památky umělecké z Olomouce*, Olomouc 1931.

⁴⁵Marek Perůtka (ed.) - *Arcidiecézní muzeum Olomouc: průvodce*, Arcidiecézní muzeum Olomouc, s. 123, kat. č. 263 – viz Pavlíček, *Barokní sochařství* (pozn. 22), s. 458. – viz Zápalková (pozn. 30), s. 190 - 191.

⁴⁶Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby. Umělecké objednávky biskupů v letech 1553–1598, jejich význam a funkce*, Olomouc 2003, s. 162. Dle Ondřeje Jakubce zde mohl být původně osazen i oltář sv. Stanislava s ostatky světce a biskupova patrona, viz Ondřej Jakubec, *Kult sv. Stanislava na Moravě za olomouckého biskupa Stanislava II. Pavlovského (Příspěvek k dějinám protireformace)* in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica - Aesthetica* XXI, *Historia Atrium* III, Univerzita Palackého Olomouc 2000, s. 119.

⁴⁷Viz Jakubec (pozn. 46), s. 159.

⁴⁸ Jemelková – Zápalková, Ondřej Zahner (pozn. 27), s. 13.

⁴⁹Martina Miláčková, *Nástrovní malba s legendou sv. Stanislava*, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (eds.), *Olomoucké baroko*,

Výtvarná kultura let 1620–1780, (kat. výst.), Olomouc 2010, kat. č. 122, s. 281 - 282.

⁵⁰Martin Pavlíček, in: „Sleeps in this chapel,... he sleeps the great sleep“, Baroque mausoleums, tombs and epitaphs in Olomouc and Kroměříž, *Czech and Slovak Journal of Humanities I*, 2012, s. 91.

⁵¹Jeho donací byl, kromě oltářů v dómu sv. Václava v Olomouci, postaven i hlavní monumentální oltář v poutním kostele v Dubu nad Moravou, viz Pavel Suchánek, *Triumf obnovujícího se dne. Umění a duchovní aristokracie na Moravě v 18. století*, Brno 2013, s. 159.

⁵²Viz Sekanina (pozn. 31), s. 31.

⁵³Vlasta Kratinová, *Barock Malerei und Plastik, Mährische Galerie Sammlung Alter Kunst Statthaltereii - Palais*, Brünn 1993, kat. č. 20, kat. č. 21. – viz Sekanina (pozn. 31), s. 29 - 48.

⁵⁴Miloš Stehlík, Slohová podstata sochařského díla Ondřeje Zahnera, *Opuscula Historie Atrium, Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, F 42, Annus XLVII, Masarykova Univerzita v Brně 1998, s. 10, pozn. 11. - Miloš Stehlík, *Barok v soše. Výběr statí*, Brno 2006, s. 116, s. 131 pozn. 11, s. 136, pozn. 5. - Jemelková – Zápalková, Ondřej Zahner (pozn. 27), s. 13. - Pavel Suchánek, Metropolitní kapitula v Olomouci a umění 18. století, s. 43-52, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (eds.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780. Historie a kultura III/III*, (kat. výst.), Olomouc 2011, s. 51. – Martin Pavlíček, Sochaři a sochařství baroka v Olomouci, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (eds.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780. Katalog II/III*, (kat. výst.), s. 132.

⁵⁵Fotografická dokumentace k nalezení viz Mořic Kráčmer, *Dějiny Metropolitního chrámu sv. Václava v Olomouci*, Olomouc 1887, obr. 16.

⁵⁶Filip Hradil, "Salvator mundi salva nos omnes Lateranensis aulae servulos". Čtyři století existence lateránské kanonie ve Šternberku, in: Filip Hradil – Jiří Kroupa (edd.), *Šternberk. Klášter řeholních lateránských kanovníků*, Šternberk 2009, s. 22.

⁵⁷Filip Hradil, „Ve znamení planoucího srdce.“ Josef Sadler a umělecký mecenáš moravských augustiniánů v polovině 18. století, in: Jiří Kroupa – Martina Miláčková – Leoš Mlčák (eds.), *Josef Ignác Sadler (1725–1767)*, (kat. výst.), Olomouc 2011, s. 46, pozn. 17.

⁵⁸Martin Pavlíček, Sochařská výzdoba lateránské kanonie a kostela Zvěstování Panny Marie ve Šternberku, in: Filip Hradil – Jiří Kroupa (edd.), *Šternberk. Klášter řeholních lateránských kanovníků*, Šternberk 2009, s. 74.

⁵⁹Filip Hradil, Rezidence a fary šternberské kanonie v 18. století, in: Filip Hradil – Jiří Kroupa (edd.), *Šternberk. Klášter řeholních lateránských kanovníků*, Šternberk 2009, s. 143; viz Pavlíček (pozn. 58), s. 74.

⁶⁰Viz Hradil, (pozn. 57), s. 47.

⁶¹Ibidem, s. 48.

⁶²Ibidem, s. 49.

⁶³Ibidem, s. 49.

⁶⁴Na Kammereitovo možné autorství upozornil Jan Krampfl, viz Jan Krampfl, Olomoucký malíř Jan Kryštof Handke (1694–1774), *Výroční zpráva Okresního archivu v Olomouci za rok 1981–1982*, I. 1982, s. 106. Již Leoš Mlčák však tuto atribuci odmítl, viz Leoš Mlčák, K autorství, dataci a ikonografii malířské a štukatérské výzdoby bývalého probošství augustiniánského kláštera ve Šternberku, in: *Ročenka Státního okresního archivu v Olomouci* XX, I, 1992, s. 170.

⁶⁵Pavlíček, Sochařská výzdoba lateránské kanonie (pozn. 58), s. 72.

⁶⁶Ibidem, s. 82.

⁶⁷Na levé stavě se jedná o epitaf litomyšlského biskupa a magdeburského arcibiskupa Alberta ze Šternberka (1333–1380), jenž roku 1371 inicioval vznik kanonie, a naproti němu je osazen epitaf jeho synovce Petra ze Šternberka, jenž roku 1380 Šternberk zdědil a je považován za druhého zakladatele kanonie, viz Ibidem, s. 83.

⁶⁸Suchánek, Triumf obnovujícího se dne, (pozn. 51), s. 154.

⁶⁹Stávající monumentální kostel byl stavěn od roku 1775 dle projektu brněnského architekta Františka Antonína Grimma (1710–1784). K jeho dokončení a vysvěcení došlo v roce 1783.

⁷⁰Pavlíček, Sochařská výzdoba lateránské kanonie (pozn. 58), s. 82.

⁷¹Tomáš Malý – Pavel Suchánek, *Obrázky očistce. Studie o barokní imaginaci*, Brno 2013, s. 157.

⁷²Ibidem.

⁷³Ibidem, s. 163.

⁷⁴Gabriela Elbelová, *Život a dílo sochaře Filipa Sattlera (1695–1738)*, diplomová práce, Katedra dějin umění, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci 1997, kat. č. 33, s. 91 - 92.

⁷⁵Pavlíček, Sochařská výzdoba lateránské kanonie (pozn. 58) s. 83, viz Zemský Archiv v Opavě, pracoviště Olomouc, fond Augustiniáni Šternberk, sign. 181, *Annotationes Annales ab anno 1715*, soupis vydání kanonie za léta 1747, nefoliováno.

⁷⁶Viz Sekanina (pozn. 31), s. 36.

⁷⁷Ibidem, s. 37.

⁷⁸Moravský Zemský archiv v Brně, Anály šternberských augustiniánů, *Annales et Comentariorum VII.*, viz Stehlík, Barok v soše (pozn. 54), s. 136, pozn. č. 4.

⁷⁹Josef Koudelák, *Štarnov pod Šternberkem. Z minulosti k přítomnosti*, Štarnov 1945, s. 19. Evidentně však nelze tuto kazatelnu spojit s archivním dokladem o nedochované kazatelně, kterou v letech 1754–1755 vytvořil Jan Kammereit pro tentýž kostel a která mohla tuto původní nahradit, viz Hradil (pozn. 57), s. 49.

⁸⁰Pavlíček, Sochařská výzdoba lateránské kanonie (pozn. 58), s. 86, pozn. 16.

⁸¹Pavel Suchánek, *K větší cti a slávě. Umění a mecenát opatů kláštera Hradisko v 18*, Brno 2007, s. 191.

⁸²Ibidem, s. 192. - Stavba kaple byla iniciována již v roce 1687 tehdejším majitelem panství Johannem Georgem Hoffmanem a její koncepce byla navržena „*nach form, und inhalt*“, viz [TV], Řez boční kaplí bratrstva Nejsvětější Trojice v kostele Narození P. Marie v Konici, in: Vladimír Maňas – Zdeněk Orlita – Martina Potůčková (edd.), *Z božích duší úl. Náboženská bratrstva v kultuře raněnovověké Moravy*, (kat. výst.), Olomouc 2010, kat. č. 28, s. 99 - 100. Za zmínku stojí také kaple, která byla přistavena k severní straně lodi v roce 1690 a zasvěcena Bolestné Panně Marii, jejíž štukovou výzdobu klenby a kenotaf stavebníka pod oknem severní stěny provedl italský štukatér Baldassare Fontana, viz Leoš Mlčák, K dějinám farního kostela a premonstrátské rezidence v Konici v 17. a 18. století, *Střední Morava. Vlastivědná revue XVIII*, Olomouc 2004, s. 8. - Mariusz Karpowicz, *Baldasar Fontana 1661–1733. Un berniniano ticinese in Moravia e Polonia*, Lugano 1990 kat. č. 23, s. 215.

⁸³Mlčák, K dějinám farního kostela a premonstrátské rezidence v Konici (pozn. 82), s. 12.

⁸⁴Simona Jemelková – Helena Zápalková, Svatí Cyril a Metoděj v umění baroka na Moravě, in: Simona Jemelková (ed.), *Mezi východem a západem. Svatí Cyril a Metoděj v kultuře českých zemí*, (kat.výst.), Olomouc 2013, s. 61.

⁸⁵Na možné Kammereitovo autorství této sochy mne upozornil Adam Sekanina.

⁸⁶Poprvé bylo na Kammereitovo autorství upozorněno viz Martina Kovářová, *Jan Michael Scherhauf (1724–1792). Sochař barokního epilogu*, diplomová práce, Katedra dějin umění, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2011, s. 72.

⁸⁷Václav Burian, Poznámky ke stavební historii zaniklého kostela P. Marie na olomouckém Předhradí, in: *Vlastivědný věstník moravský XXXVI*, 1984, s. 313 – viz Jemelková – Zápalková (pozn. 27), s. 24.

⁸⁸Viz Jemelková – Zápalková (pozn. 27), s. 24.

⁸⁹Jana Krejčová, Významní kartuziáni, představení, příznivci řádu a řádoví světci ve výtvarných dílech pocházejících z řádového majetku olomouckých kartuziánů, *Zprávy vlastivědného muzea v Olomouci, Společenské vědy*, č. 296, 2008, s. 24.

⁹⁰Ibidem, s. 31, 33.

⁹¹Viz Jemelková – Zápalková (pozn. 27), s. 23.

⁹²Bohumír Indra, Sochaři a kameníci v Novém Jičíně od poloviny 17. do 1. poloviny 19. století, in: *Vlastivědný sborník okresu Nový Jičín*, sv. 45, 1990, s. 38.

⁹³Ibidem.

⁹⁴Zápalková – Jemelková, Svatí Cyril a Metoděj (pozn. 84), s. 57.

⁹⁵Jaroslav Zezulčík, viz Jaroslav Zezulčík, Miscellanea zámku v Kuníně v roce 2012, *Poodří XV*, č. 2, 2012, s. 72.

⁹⁶Scherhauf měl sochy zabezpečit proti nepřízni počasí, mimo to měl také opravit četná poškození, jakými byly ulámané prsty a cípy oděvu, viz Martin Elbel, Čestný sloup Nejsvětější Trojice v Olomouci, in: *Ročenka Státního okresního archivu v Olomouci XXV*, č. 6, 1997, s. 93 - 94.

⁹⁷Simona Jemelková – Helena Zápalková, Olomoucké barokní sloupy, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*, (kat. výst.), Olomouc 2010, s. 147, pozn. č. 20. - Stejný motiv uplatnil také sochař František Ondřej Hirnle při výzdobě náhrobku olomouckého biskupa Leopolda Egkha (1696–1760), mezi léty 1763–1764, který je osazen v kapli Bolestné Panny Marie v kostele sv. Mořice v Kroměříži, jehož celistvá slohová formulace již odkazuje na vídeňské klasicistní vzory. Zde také nalezneme *putta*, přidržujícího se draperie z části zakrývající pylon, jenž má ve vlasech vetknutou stužku, kterou má mašličkou uvázanou nad čelem, viz Ivan Houska – Helena Zápalková, *Náhrobek olomouckého biskupa Leopolda Egkha z chrámu sv. Mořice v Kroměříži, Restauraování 2001–2004*, (kat. výst.), Olomouc 2004, zvl. s. 37.

⁹⁸Simona Jemelková – Helena Zápalková – Markéta Ondrušková, *Sloup Nejsvětější Trojice Olomouc*, Olomouc 2008, s. 21.

⁹⁹Obě sochy byly v polovině čtyřicátých let 20. století nahrazeny kopiemi. V současné době jsou uloženy ve stálé expozici Muzea kamene Vlastivědného muzea v Olomouci.

¹⁰⁰Vilém Jůza, Neznámé dílo Ignáce Günthera na Moravě, *Umění a svět I*, Gottwaldov 1957, s. 46 - 60.

¹⁰¹Gerhard P. Woeckel – Erich Herzog, Ignaz Günthers Frühwerk in Kopřivná (Geppersdorf)/ CSSR, *Pantheon XXIV*, č. 4, 1966, s. 217 - 252.

¹⁰²Martin Pavlíček [MP], Vzkříšený Kristus, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*, (kat.výst.), II/III, Katalog, Olomouc 2010, kat. č. 85, s. 199 - 200.

¹⁰³Viz Kovářová (pozn. 35), s. 485 - 491.

¹⁰⁴Viz Woeckel – Herzog (pozn. 101), s. 222, obr. 5.

¹⁰⁵Gerhard Woeckel, Ignaz Günther. *Die Handzeichnungen des kurfürstlich bayerischen Hofbildhauers Franz Ignaz Günther (1725–1775)*, Weißenhorn 1975, kat. č. 21, s. 201 - 203.

¹⁰⁶Peter Volk, *Ignaz Günther, Vollendung des Rokoko*, Regensburg 1991, s. 130 - 141.

¹⁰⁷Peter Volk se v rámci osobní konzultace vyjádřil k možnosti Güntherova autorství poničeného originálu se značnou negací i přes to, že v rámci fyziognomických znaků a řešení draperie se Güntherovu typickému rukopisu velmi blíží, a upozornil mne také na fakt, že Günther nebyl v práci s kamenem tak precizní jako v případě práce se dřevem.

¹⁰⁸Gilles Deleuze, *Záhyb. Leibniz a baroko* (z francouzského originálu přeložila Marie Caruccio Caporate), Praha 2014, s. 207. Dále k tomuto uvádí: „*Jestliže se baroko vymezuje záhybem, jdoucím do nekonečna, na čem ho lze nejsnadněji rozpoznat? Především ho lze rozpoznat na textilním modelu, jak ho naznačuje oděná matérie: tkanina, oděv musí osvobodit své vlastní záhyby z obvyklého područí konečného světa.*“ Gilles Deleuze, *Záhyb. Leibniz a baroko* (z francouzského originálu přeložila Marie Caruccio Caporate), Praha 2014, s. 206.

¹⁰⁹Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1997, s. 159, kat. č. 48, s. 265 - 268.

¹¹⁰Sadok Šícha, *Dominikáni*, Praha 1996, s. 22.

¹¹¹Viz Kovářová (pozn. 35), s. 485 - 491.

¹¹²Viz Woeckel, (pozn. 105) kat. č. 12., s. 170. – Gerhard P. Woeckel (ed.), *Ignaz Günther. Ein Oberpfälzer Bildhauer und Werke seiner Zeitgenossen. Vorgestellt in den Kunst und Kulturhistorischen Sammlungen der Stadt Regensburg von der Ignaz Günther Gesellschaft mit Unterstützung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, Regensburg 1985, kat. č. 3, s. 35.

¹¹³Viz Volk, (pozn. 106), s. 24.

¹¹⁴Roberto Pancheri (ed.), *Andrea e Giuseppe Pozzo. Atti del Convegno Internazionale di Studi Venezia*, Venezia 2012.

¹¹⁵Johannes Hamm, *Barocke Altartabernakel in Süddeutschland*, Petersberg 2010, s. 78. – Herbert Karner (ed.), *Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*, Wien 2012.

¹¹⁶Libuše Máčelová, *Baldassare Fontana na Moravě*, disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy Univerzity, Brno 1949, s. 80 - 105. – viz Karpowicz (pozn. 82), kat. č. 36, s. 234. – Martin Pavlíček, *Josef Winterhalder st.*, Brno 2005, s. 60. – Suchánek, K větší cti a slávě (pozn. 81), s. 224 - 225. – HZ [Helena Zápalková], heslo Hlavní oltář, Baldassare Fontana a jiní, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (edd.) *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*, II/III Katalog, (kat. výst.), Olomouc 2010, kat. č. 51, s. 173 - 174.

¹¹⁷K tomuto reliéfu detailněji viz Ivo Hlobil, Reliéf Madony svatokopectké, in: Ladislav Daniel – Filip Hradil (edd.) *Město v baroku. Baroko ve městě*, Olomouc 2012, s. 130 - 135.

¹¹⁸Volk (pozn. 106), s. 152.

¹¹⁹Viz Bláha – Pojzl – Hyhlík (pozn. 41), s. 13, s. 21.

¹²⁰Viz Karpowicz, Baldasar Fontana (pozn. 82), kat. č. 30, s. 226.

¹²¹Viz Zapletalová, (pozn 40), s. 68 - 78.

¹²²Ibidem, s. 70.

¹²³Viz Volk (pozn. 106), s. 9.

¹²⁴Ibidem, s. 9 - 10.

¹²⁵Viz Woeckel, (pozn. 105), kat. č. 2, 4, 5, 6, 8, 9, 12, s. 148 - 174.

¹²⁶Ibidem, s. 145 - 148. – Peter Volk, Ignaz Günther and Antiquity: A Newly Identified Drawing, *The Burlington Magazine* CXLIII, 2001, č. 1185, s. 756.

¹²⁷Viz Woeckel, (pozn. 105), kat. č. 1, s. 145 - 147. – Dorothea Diemer, Das frühbarocke Grabdenkmal für Kaiser Ludwig den Bayern von Hans Krumper, in: Hans Ramisch (ed.), *Das Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern in der Münchner Frauenkirche*, Regensburg 1997, s. 51 - 90 – Idem, Die Bildhauerei an den Hofen von Prag und Wien, in: Beket Bukovická – Lubomír Konečný (edd.), *München – Prag um 1600*, (Studia Rudolphina Sonderheft), Praha 2009, s. 136.

¹²⁸Viz Woeckel, (pozn. 105), kat. č. 3., s. 150 - 151.

¹²⁹Adolf Feulner, *Ignaz Günther. Kurfürstlich bayerischer Hofbildhauer (1725–1775)*, Wien 1920, s. 6 - 7. – Peter Volk, Ignaz Günther and Antiquity: A Newly Identified Drawing, *The Burlington Magazine* CXLIII, 2001, č. 1185, s. 756. Na Güntherovu vzácně dochovanou kresbu, zachycující antickou sochou *Sedícího Apollóna* ze sbírek Galleria degli Uffizi ve Florencii, poprvé upozornil Peter Volk, viz Ibidem, s. 756 - 757, obr. č. 42.

¹³⁰O Güntherově pobytu v Salcburku je usuzováno díky dvěma kresbám datovaným rokem 1750, které jsou označeny jako „in *Salispurgensis*“, z čehož je vyvozováno, že byly vytvořené v Salcburku, viz Volk (pozn. 106), s. 10.

¹³¹Arno Schoenberger, *Ignaz Günther*, München 1954, s. 10.

¹³²To nám přímo dokládá reliéf se *sv. Janem Křtitelem*, dnes uložený ve sbírkách Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově, u

kterého v rámci své signatury přidal Günther i poznámku, odkazující na přímou inspiraci Egellovým, dnes již nedochovaným dílem, viz Woeckel, (pozn. 105), kat. č. 11, s. 168, s. 543 - 544. – Peter Volk, *Münchener Rokokoplastik*, München 1980, s. 23.

¹³³Viz Woeckel – Herzog, (pozn. 101), s. 248. – viz Woeckel (pozn. 105), kat. č. 11, s. 167. – viz Volk (pozn. 106), s. 46.

¹³⁴Dle Schoenberga měl Günther v jedné blíže neurčené vesnici tohoto regionu, vytvořit kamennou sochu sv. Josefa, osazenou na tamní veřejné kašně, viz Arno Schoenberger, *Bemerkungen zu den von Vilém Jůza entdeckten Werken Ignaz Günthers in Mähren*, in: *Opuscula in honorem C. Hernmarck*, Stockholm 1966, s. 218 - 219.

¹³⁵Viz Jůza (pozn. 100), s. 46 - 60.

¹³⁶Viz Woeckel – Herzog, (pozn. 101), s. 221. – Woeckel, Franz Ignaz Günther (pozn. 112), s. 23.

¹³⁷Viz Woeckel – Herzog, (pozn. 101), s. 224 - Schoenberger, *Bemerkungen zu den von Vilém Jůza* (pozn. 134), s. 21. Prachner se narodil pravděpodobně roku 1705 v Gimpertshausenu u Dietfurtu v Bavorsku. Měšťanství pražského Starého Města získal až 17. 1. 1731 za ručení Tobiáše Mitterstara a Jana Weissera, viz Václav Vančura, Richard Jiří Prachner, *Umění XLI*, 1993, s. 299.

¹³⁸Viz Woeckel, Franz Ignaz Günther (pozn. 136), s. 23.

¹³⁹Viz Jůza (pozn. 100), s. 59.

¹⁴⁰Ibidem.

¹⁴¹Viz Volk (pozn. 106), s. 10.

¹⁴²Volk, *Münchener Rokokoplastik* (pozn. 132), s. 24. K této kompozici se pak měl dle Christiane Hertel Günther znovu vrátit ve svém grafickém znázornění Pygmaliona z roku 1769, určeném pro knihu *École de l'architecture bavaoise* architekta Françoise de Cuvilliése st., vydaného jeho synem roku 1773, viz Christiane Hertel, *Pygmalion in Bavaria. The Sculptor Ignaz Günther and Eighteenth-Century Aesthetic Art Theory*, Philadelphia 2011, s. 25 - 29.

¹⁴³Volk, Münchener Rokokoplastik (pozn. 132), s. 24.

¹⁴⁴Volk, Ignaz Günther (pozn. 106), s. 10.

¹⁴⁵Viz Woeckel (pozn. 105), s. 27. – Peter Volk, Franz Ignaz Günther's Christ at the Column, *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* LXIII, 1988, č. 3 - 4, s. 8.

¹⁴⁶Vilém Jůza, Farní kostel Nejsvětější Trojice v Kopřivné a jeho výzdoba, diplomová práce, Katedra dějin výtvarných umění, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého Olomouc 1954. – Idem, Neznámé dílo Ignáce Günthera, *Časopis společnosti přátel starožitností* LXII, 1954, s. 184 - 187 – viz Jůza (pozn. 100), s. 46 - 60.

¹⁴⁷Viz Jůza (pozn. 100), s. 56 - 60.

¹⁴⁸Ibidem.

¹⁴⁹Viz Woeckel – Herzog (pozn. 101), s. 217 - 252, 303 - 313.

¹⁵⁰Ibidem, s. 221 - 222.

¹⁵¹SJ [Simona Jemelková], heslo Anděl - světloňoš ze sloupu Nejsvětější Trojice, in: Simona Jemelková – Helena Zápalková, *Ondřej Zahner (1709–1752)*, (kat. výst.), Olomouc 2009, kat. č. I.24, s. 90. – Idem, heslo Anděl – světloňoš ze sloupu Nejsvětější Trojice v Olomouci, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*, II/III Katalog, (kat. výst.), Olomouc 2010, kat. č. 80, s. 197.

¹⁵²Viz Schönberger (pozn. 134), s. 207 - 225.

¹⁵³Ibidem. Schoenberger zde například uvádí Güntherův možný podíl na vytvoření sousoší *Stětí sv. Barbory*, kde jsou dle badatelova názoru rozeznatelné detaily shodující se s Güntherovým rukopisem a kompozičním pojetím. Dále také upozorňuje na příbuzné orientální odění postavy popravčího s Güntherovou řezbou *sv. Damiána*, vytvořenou roku 1775 pro hlavní oltář farního kostela v Argetu poblíž Mnichova. Vzhledem k tomu, že sochařská výzdoba kostela sv. Františka Xaverského v Uherském Hradišti pochází až ze sedmdesátých let 18. století, nemůžeme tuto možnost přijmout. Naposledy k sochařské výzdobě jezuitského kostela viz Milada Frolcová, *Uherské Hradiště, Farní kostel sv.*

Františka Xaverského, (Církevní památky sv. 46), Velehrad 2009, s. 24.

¹⁵⁴Volk, Ignaz Günther (pozn. 106), s. 46.

¹⁵⁵MP [Martin Pavlíček], heslo Vzkříšený Kristus, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780, II/III Katalog, (kat. výst.), Olomouc 2010, kat. č. 85., s. 199 - 200.*

¹⁵⁶Petr Tomášek, Johann Baptist Straub: Přípravné práce v barokní sochařské praxi, *Umění a řemesla III, 2010, č. 1, s. 36 - 38.*

¹⁵⁷Jedná se o řezby s inv. č. E 418 a E 419. Mé díky patří Moravské galerii v Brně za umožnění přístupu do jejího depozitáře a možnosti vlastního posouzení Güntherova autorství.

¹⁵⁸Elbelová – Perůtka (pozn. 45), kat. č. 272, s. 126. – Jemelková – Zápalková (pozn. 27), s. 46, obr. 42.

¹⁵⁹K historii a vývoji, stejně tak jako k pozdějším proměnám interpretace gesta, zmiňme alespoň základní literaturu, viz Richard Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, New Haven 1963, s. 68 - 69. – Michael Sommer, Der Kaiser spricht. Die adlocutio als Motiv der Kommunikation zwischen Herrscher und Heer von Caligula bis Konstantin, in: Burkhard Maissner – Oliver Schmidt – Michael Sommer (edd.), *Krieg, Gesellschaft, Institutionen. Beiträge zu einer vergleichenden Kriegsgeschichte*, Berlin 2005, s. 335 - 353. K propojení motivu adlocutio s raně křesťanským zobrazováním Krista také viz Moshe Barasch, *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, Vienna 1991, s. 137. Nejnověji se modifikacím v rámci tohoto tématu věnoval také Pavel Suchánek, viz Pavel Suchánek, „K nejuplnější spokojenosti a potěšení znalců a milovníků umění“. František Adolph z Freenthallu: Portrét olomouckého biskupa Maxmiliána Hamiltona, in: Lubomír Slavíček – Pavel Suchánek – Michaela Severová Loudová (edd.), *Chvála ciceronství. Umělecká díla mezi pohádkou a vědou*, Brno 2011, s. 151 - 164. – Idem, Triumf obnovujícího se dne (pozn. 51), s. 283 - 285.

¹⁶⁰Woeckel, Ignaz Günther (pozn. 112), kat. č. 34, s. 70.

¹⁶¹Gerhard P. Woeckel, Christusbildungen von Ignaz Günther, *Das Münster*, XX, č 5, 1967, s. 369 - 388.

¹⁶²Ibidem, s. 383.

¹⁶³Jedná se o kresbu s inv. č. 1895-9-15-530. Dle Chrise Fischera našel Fra Bartolomeo kompoziční inspiraci v soše *Bakcha*, vytvořené přibližně ve stejné době Jacopem Sansovinem (1486–1570), která je dnes součástí sbírek Museo Nazionale del Bargello ve Florencii, viz Chris Fischer, *Fra Bartolommeo, Master Draughtsman of the High Renaissance, A selection from the Rotterdam Albums and Landscape Drawings from various Collections*, (kat. výst.), Museum Boymans – van Beuningen, Rotterdam 1990, kat. č. 93, s. 337.

¹⁶⁴CRG [George R. Goldner] – CCB [Carmen C. Bambach], heslo Modello for The Resurrection, ca. 1548-52, in: Carmen C. Bambach (ed.), *The Drawings of Bronzino*, (kat. výst.), Metropolitan Museum of Art, New York 2010, kat. č. 50, s. 198.

¹⁶⁵F.C. [Flavio Carovi] heslo Cristo risorto, in: Federico Motta (ed.), *Il Cerano (1573–1632). Protagonista del Seicento lombardo*, (kat. výst.), Palazzo Reale, Milano 2005, kat. č. 18, s. 136.

¹⁶⁶Woeckel, Christusbildungen (pozn. 161), s. 382. – Michael Baxandall, A Masterpiece by Hubert Gerhard, *Victoria and Albert Museum Bulletin* I, 1965, s. 1 - 17. – Dorothea Diemer, *Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio, Bronzeplastiker der Spätrenaissance II. Dokumente, Kataloge, Tafeln*, Berlin 2004, kat. G 1, s. 141 - 142.

¹⁶⁷Viz Baxandall (pozn. 166), s. 1 - 17.

¹⁶⁸Ibidem, s. 11.

¹⁶⁹Brigitte Volk-Knüttel, Der Hochaltar der Münchner Frauenkirche von 1620 und seine Gemälde von Peter Candid, in: Hans Ramisch (ed.), *Monachium sacrum: Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München*, II, München 1994, s. 217 - 218. – Idem, *Peter Candid (um 1548–1628), Gemälde-Zeichnungen-Druckgraphik*, Berlin 2010, kat. č. G 44, s. 171.

¹⁷⁰Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik, Die Kunst Am Hofe Letzten Medici 1670–1743*, München 1962, s. 92 - 94.

¹⁷¹Existují dva totožné odlitky, které Gian Lorenzo Bernini pro oltář vytvořil. První z nich se nachází ve Walters Museum v Baltimore a na oltář nebyl umístěn z důvodu drobné trhliny na levé straně hrudníku vzniklé při jejím odlévání, viz Michael P. Mezzatesta, *The Art of Gianlorenzo Bernini. Selected Sculpture*, (kat. výst.), Kimbell Art Museum, Fort Worth 1982, nestr. – Irving Lavin, *Bernini at Saint Peter's. The Pilgrimage*, (Visible Spirit. The Art of Gianlorenzo Bernini III), London 2010, s. 295.

¹⁷²Charles Avery, *Gian Lorenzo Bernini. The Risen Christ. The Model for Saint Peter's*, Maastricht 2010.

¹⁷³Ibidem, s. 14.

¹⁷⁴Ibidem, s. 17. Dle Averyho nakonec k osazení bronzové sochy značné tíhy nedošlo z důvodu hrozby fatálního narušení tektoniky baldachýnu a nemožnosti jejího dostatečného osvětlení.

¹⁷⁵Martin Raumschüssel, heslo Walther, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art, Varnish to Wavere, Volume 32*, Oxford 1996, s. 829 - 834.

¹⁷⁶Volk, Franz Ignaz Günther's Christ at the Column (pozn. 145), s. 5 - 15.

¹⁷⁷Peter Volk, *Johann Baptist Straub 1704–1748*, München 1984, obr. 108, s. 201 - 202. – Volk, Franz Ignaz Günther's Christ at the Column (pozn. 145), s. 7. – CK [Christoph Kürzeder], Schlagwort Christus an der Geisselsäule „Wiesheiland“, in: Roger Diederer – Christoph Kürzeder (edd.), *Mit Leib und Seele, Münchner Rokoko von Asam bis Günther* (kat. výst.), München 2015, Kat. č. 33, S. 176.

¹⁷⁸Volk, Franz Ignaz Günther's Christ at the Column (pozn. 145), s. 7.

¹⁷⁹Peter Volk, Minerva-Darstellungen von Ignaz Günther, in: Alfred Schädler - Rainer Kahsnitz – Peter Volk (edd.), *Skulptur in Süddeutschland 1400–1770. Festschrift für Alfred Schädler*, München 1998, (Forschungshefte bayerisches Nationalmuseum Heft 15), s. 347 - 367 – Volk, Ignaz Günther (pozn. 106), s. 196.

¹⁸⁰Elbelová - Perůtka (pozn. 45), kat. č. 272, s. 126. – Jemelková – Zápalková, Ondřej Zahner (pozn. 45), s. 46, obr. 42.

¹⁸¹Jaromír Olšovský, *Barokní sochařství v Rakouském Slezsku (1650–1800)*, disertační práce, Seminář dějin umění, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2006, s. 6. – Pavel Suchánek – Tomáš Valeš, *Der Bildhauer Andreas Schweigl und die Sakralkunst in Mähren zur Zeit der Josephinischen reformen*, *Umění LXIII*, 2015, č. 3, s. 156 - 181.

¹⁸²Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska II*, J/N, Praha 1999, s. 213. – Marie Schenková – Jaromír Olšovský, *barokní malířství a sochařství v západní části Českého Slezska*, Opava 2001, s. 151, kat. S. 5. 1. - Jaromír Olšovský, *Barokní sochařství v Rakouském Slezsku* (pozn. 181), s. 29.

¹⁸³Na nutnost detailnější analýzy a možného přehodnocení Kammereitova autorství upozornil již Jerzy Gorzelik, viz Jerzy Gorzelik (rec.), „Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska“, Marie Schenková, Jaromír Olšovský, Opava 2001, *Dzieła i Interpretacje VIII*, 2003, s. 164.

¹⁸⁴Jaromír Olšovský, *Barokní sochařství v Rakouském Slezsku* (pozn. 181), s. 29.

¹⁸⁵Jaromír Olšovský, *Nástin dějin sochařství 17. a 18. století v západní části českého Slezska*, in: Marie Schenková – Jaromír Olšovský, *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opava 2001, s. 24, s. 179, kat. č. S.5.5., S.5.6., S.5.7. Olšovský s. 151, kat. S.5.1, - Jaromír Olšovský, *Barokní sochařství v Rakouském Slezsku* (pozn. 181), s. 29. Korigoval tak stanovisko Bohumila Samka, jenž připsal Kammereitově ruce veškerou sochařskou výzdobu interiéru, viz Samek (pozn. 182), s. 212 - 213.

¹⁸⁶Viz Schenková – Olšovský (pozn. 182), s. 131, pozn. 5.

¹⁸⁷Tomáš Vítek, *Raně gotický kostel ve Vidnavě, Okr. Jeseník*, in: *Sborník Národního památkového ústavu – Územního odborného pracoviště v Olomouci*, Olomouc 2007, s. 40.

¹⁸⁸Kaple byla přizpůsobena již na přelomu 16. a 17. století zejména díky fundaci faráře A. Merkela, jehož náhrobek je dodnes

zachován v kapli, viz *Vidnava 1268–1993. Sborník k 725. Výročí založení města*, Vidnava 1993, s. 36.

¹⁸⁹Viz Schenková – Olšovský (pozn. 182), s. 24.

¹⁹⁰Schweigl tamní hlavní oltář vyzdobil v rozmezí let 1772 a 1773 Bohumír Indra, Schweiglův návrh hlavního oltáře farního kostela v Javorníku a jeho stavba v letech 1772–1773, *Časopis slezského muzea*, B 30, 1981, s. 285 - 289. - Pavel Suchánek – Tomáš Valeš, Der Bildhauer Andreas Schweigl und die Sakralkunst in Mähren zur Zeit der Josephinischen reformen, *Umění* LXIII, 2015, č. 3, s. 156 - 181.

¹⁹¹Dataci tehdy zdůvodnil tím, že Schubert v této době v kostele sv. Martina vyzdobil hlavní oltář, kazatelnu, křtitelnicu a čtyři boční oltáře, viz Miloš Stehlík, Plastická výzdoba zámku ve Slezských Rudolticích, Příspěvek k dílu Jana Schuberta, *Umění* VII, 1959, s. 164, pozn. 15.

¹⁹²Viz Schenková – Olšovský (pozn. 182), kat.č. S.15.8, s. 158 – 159 - Jaromír Olšovský, Barokní sochařství v Rakouském Slezsku (pozn. 181), kat. č. 119, s. 159.

¹⁹³Viz Gorzelik (pozn. 183), s. 164.

¹⁹⁴Josef Matzke, *Religiöse Barockdenkmäler. III. Nordmähren und Schlesien*. Königstein/Taunus 1972, s. 52.

¹⁹⁵Viz Gorzelik (pozn. 183), s. 164.

¹⁹⁶Katarzyna Brzezina, *Rzeźba i mała architektura sakralna księstw Opawskiego i Karniowskiego w XVIII wieku*, Krakov 2004, s. 103 - 104.

¹⁹⁷Jaromír Olšovský, Barokní sochařství v Rakouském Slezsku (pozn. 181), kat. č. 119, s. 158.

¹⁹⁸Michaela Hřčková, *Jan Schubert (1743?–1792)*, diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc 2011, s. 30.

¹⁹⁹Ondřej Haničák, Mariánský sloup se sochou Panny Marie Immaculaty, in: Pavel Šopák et. al., *Znamení vertikál. Církevní a náboženský život českého Slezska od středověku po první*

světovou válku, (kat. výst.), Opava 2013, kat. č. V/36, s. 263 - 264.

²⁰⁰Již na počátku šedesátých let 18. století máme buď přímo dochovány, nebo archivně doloženy důkazy o Scherhaufově uměleckého zásahu do tohoto regionu. V roce 1761 vytvořil sochařskou výzdobu zídky poutního kostela Panny Marie v Hrabyni u Opavy, viz Stehlík, Barok v soše (pozn. 54), s. 141. Téhož a následujícího roku pak vyzdobil konvent františkánů v Opavě dnes již nedochovanými řezbami sv. Kříže, sv. Máří Magdalény, sv. Heleny a oltář sv. Jana Nepomuckého, viz Josef Svátek, Ke stavebním dějinám bývalého františkánského konventu v Opavě, in: *Sborník památkové péče v severomoravském kraji*, č. 5, 1982, s. 165. Posledně jmenovaná řezba byla zhotovena pro kapli, kterou nechal zřídit hrabě Chorinský roku 1762, viz *Ibidem*, s. 166.

²⁰¹Pavlíček, Sochaři a sochařství (pozn. 54), s. 136.

²⁰²Pavlíček, Severin Tischler (pozn. 32), s. 88. - Pavlíček, Josef Winterhalder st. (pozn. 116), s. 36.

²⁰³Nejlépe můžeme krnovskou *Immaculatu* komparovat se sochou *Panny Marie Vítězné* v Moravském Berouně vytvořenou Scherhaufem na samotném počátku šesté dekády 18. století. Typika tváří je zde zcela shodná, až na pojednání očí, které jsou u krnovské statue více otevřené a zřitelnice jsou nápadnější. Výrazný nadočnicový oblouk zde chybí a vyhlazené pevné čelo je od oční části odděleno jen ostřejším stylizovaným přelomem zastupujícím obočí. Nos je veden lehkým obloukem a zakončen ostře, přičemž chřípí je naznačeno pouze jemným rovným zásekem. Při dalším srovnávání však oproti moravskoberounské soše, jež měla pro svou kompozici evidentně i starší předobrazy, které následovaly předlohu v podobě grafického listu vytvořeného rytcem Johannem Andreasem Pfeffelem (1674–1748) dle návrhu z roku 1707, který vytvořil Andrea Pozzo (1642–1709), viz Szabolcs Serfözö, Zur Geschichte des „Pozzismus“ in Ungarn“, in: Herbert Karner (ed.), *Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler – Architekt und die Rume der Jesuiten*, Wien 2012, s. 111 - 121, obr. č. 70., působí krnovská *Immaculata* mnohem statictěji a draperie nerozehrává tak mocný pohyb.

²⁰⁴Viz Elbelová – Perůtka (pozn. 45), kat. č. 272, s. 126. - Jemelková – Zápalková, Ondřej Zahner (pozn. 27), s. 46, obr. 42.

²⁰⁵Poprvé otevřel otázku autorství Pavel Vymětal v rámci své diplomové práce, viz Pavel Vymětal, *Sochařská a malířská výzdoba chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Kroměříži*, bakalářská diplomová práce, Seminář dějin umění, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno 2008, s. 47.

²⁰⁶Ibidem, s. 49. – Martin Pavlíček, Barokní sochařství ve městě in: Marek Perůtka (ed.), *Kroměříž. Historické město a jeho památky*, Kroměříž 2012, s. 208. Toto původní osazení dokládá také fotografie publikovaná ve starší literatuře, viz Ludvík Páleníček, *Za pochodní krásy. Výtvarný místopis Kroměřížska a Zdounicka*, Kroměříž 1945, s. 29, s. 39.

²⁰⁷Pavlíček, Josef Winterhalder st. (pozn. 116), s. 104.

²⁰⁸Poprvé ji autorsky připsal Martin Pavlíček, viz Ibidem, s. 38.

²⁰⁹I tuto sochu připsal Kammereitovi Martin Pavlíček, viz Pavlíček, *Sochaři a sochařství* (pozn. 54), s. 136.

²¹⁰Hana Petříková, *Křížová cesta v Rudě u Rýmařova*, bakalářská diplomová práce, Katedra dějin umění, Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc 2008, s. 8.

²¹¹Ibidem.

²¹²Jan Royt, Lidová zbožnost v 17. a 18. století a její obraz ve výtvarném umění, in: *Pražské arcibiskupství 1344–1994, Sborník statí o jeho působení a význam v české zemi*, Praha 1994, s. 189.

²¹³Viz Petříková, (pozn. 210).

²¹⁴Hana Vítešnicková, Křížová cesta v Rudě u Rýmařova, in: *Sborník Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Olomouci*, Olomouc 2012, s. 134 - 150.

²¹⁵Státní okresní archiv v Bruntále, Archiv obce Ruda, inv. č. 1 - obecní kronika z let 1925–1943. Za upozornění na tuto archiválii a poskytnutí dalších informací děkuji Romaně Rosové, pracovníci Národního památkového ústavu – územního pracoviště v Ostravě.

²¹⁶Pavel Juřík, *Dominie Smiřických a Liechtensteinů v Čechách*, Praha 2012, s. 151.

²¹⁷Ludmila Marešová-Kesselgruberová, *“Tak nutno přitahovat srdce...” Barokní sochařství mezi Lanškrounem, Litomyšlím a Ústím nad Orlicí*, disertační práce, Katedra dějin umění, Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc 2012, s. 17.

²¹⁸Zdeněk Kudělka, Katalog - Architektura, in: Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka (edd.), *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, kat. č. 37, s. 238.

²¹⁹Jméno tohoto umělce se vyskytují i v podobách Losert, Loserth, Lösert, Lossert.

²²⁰Pavel Suchánek, Sběratelé, učenci, znalci. Tři mecenáši Josefa Ignáce Sadlera, in: Jiří Kroupa – Martina Miláčková – Leoš Mičák, *Josef Ignác Sadler 1725–1767*, (kat. výst.), Olomouc 2011, s. 41.

²²¹Ibidem, s. 42.

²²²Až roku 1763 bylo Sadlerovi vyplaceno 150 zl. a 51 krejcarů za první ze sedmi obrazů, ke kterým musel předem dodat návrhy. - Leoš Mičák, Oslava sv. Aloise (modello), in: Jiří Kroupa – Martina Miláčková – Leoš Mičák, *Josef Ignác Sadler 1725–1767*, (kat. výst.), Olomouc 2011, kat. č. III. 71, s. 121.

²²³Alois Czerny, Zur Kunstgeschichte Mährisch – Trübau's, *Mittheilungen Mährischen Gewerbe – Museums XVII*, Brünn 1899, s. 65.

²²⁴[PA], Kázání sv. Vincence Ferrerského, in: Jiří Kroupa – Martina Miláčková – Leoš Mičák, *Josef Ignác Sadler 1725–1767*, (kat. výst.), Olomouc 2011, kat. č. III. 76, s. 125.

²²⁵Suchánek, Měšťanští a akademičtí sochaři (pozn. 12), s. 48, pozn. č. 29.

²²⁶Hana Macháčková, *Děkanský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Moravské Třebové*, magisterská diplomová práce, Seminář dějin umění, Filozofická fakulta Masarykovy Univerzity, Brno 2006, s. 92. - Hana Macháčková, Kostel Nanebevzetí Panny Marie. Výzdoba interiéru s přihlédnutím k sochařství vrcholného a pozdního baroka, in: Jana Martínková (ed.), *Barokní sochařství v Moravské Třebové, Problematika připisování autorství, restaurování, prezentace*, Moravská Třebová 2011, s. 30 - 36.

²²⁷Indián bývá spojován pouze s jeho jmenovcem sv. Ludvíkem Bertranem (1526–1581) dominikánským misionářem a kazatelem, jehož působení je spjato právě s americkým kontinentem.

²²⁸Suchánek, Měšťanští a akademičtí sochaři (pozn. 12), s. 47.

²²⁹Václav Richter, Náčrt činnosti Domenica Martinelliho na Moravě, *Opuscula Historiae Artium. Sborník prací filozofické fakulty Masarykovy univerzity*, Brno 1963, F 7, s. 67. - Hellmut Lorenz, Domenico Martinelli in Mähren, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, F 30 – 31, 1986–1987, s. 50., pozn. č. 31.

²³⁰Už dle Václava Richtera Martinelli projektoval i kostel stejného zasvěcení v nedalekém Žichlíčku, před kterým je osazena socha sv. *Jana Evangelisty*, kterou Kammereit vytvořil na konci svého života, viz Richter, Náčrt činnosti Domenica Martinelliho (pozn. 229), s. 67. – viz Marešová-Kesselgruberová (pozn. 217), s. 14, pozn. 126.

²³¹Hellmuth Lorenz, Domenico Martinelli - italský barokní architekt ve střední Evropě, in: Hellmuth Lorenz et. al., *Domenico Martinelli – Tvář génia barokní architektury*, Rousínov 2006, s. 14.

²³²Viz Marešová-Kesselgruberová (pozn. 217), s. 20.

²³³Jednalo se pravděpodobně o jednu z jeho posledních zakázek, viz Sekanina (pozn. 31), s. 47.

²³⁴Řezba je dnes součástí sbírek Arcidiecézního muzea v Olomouci, viz Zápalková (pozn. 30), kat. č. 73, s. 190 - 192.

²³⁵Dagmar Sysalová, Děkanský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Budišově nad Budišovkou, in Marie Okálková (red.), *Chrám v proměnách času, 250 let děkanského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Budišově nad Budišovkou*, Budišov nad Budišovkou 2006, s. 21.

²³⁶Viz Petříková (pozn. 210), kat. č. 6.12, s. 40.

²³⁷Původně socha stála v areálu Klášterního Hradiska v Olomouci, viz Jemelková – Zápalková, Ondřej Zahner (pozn. 27), kat. č. II 15., s. 101.

²³⁸Pavlíček, Severin Tischler (pozn. 32). - Idem, *Severin Tischler. Sochař pozdního baroka na pomezí Moravy a Čech*, (kat. výst.), Olomouc 2008.

²³⁹Pavlíček, Josef Winterhalder st. (pozn. 116).

²⁴⁰Graf Adelman a G. Weise, *Das Fortleben Gotischer Ausdrucks und Bewegungsmotive in der Kunst des Manierismus*, Tübingen 1954.

²⁴¹Preiss, Der Neomanierismus (pozn. 1), s. 601.

²⁴²„Spirály kreslené a tančené znamenají pokračování života skrze smrt, neboť vyjadřují spirálovitou tendenci vegetace a u člověka formu každého vnitřního vývoje“. Pavel Preiss, *Panoráma manýrismu*, Praha 1974, s. 260.

²⁴³Bernard Cache, William Hogarth's Serpentine line, in: Pablo Lorenzo – Eiroa – Aaron Sprecher, *Architecture in Formation. On the Nature of Information in Digital Architecture*, London 2013, s. 62.

²⁴⁴Charles A. Cramer, *Abstraction and the Classical Ideal, 1760–1920*, Delaware 2006, s. 15.

²⁴⁵David Morgan, Concepts of Abstraction in French Art Theory from the Enlightenment to Modernism, *Journal of the History of Ideas*, LIII, č. 4, 1992, s. 669 - 685.

²⁴⁶John Onians, *Neuroarthistory from Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven – London 2008, s. 54.

²⁴⁷Viz Morgan (pozn. 245), s. 670.

²⁴⁸Francis X. J. Coleman, *The Aesthetic Thought of the French Enlightenment*, Pittsburg 1971, s. 94 - 106.

²⁴⁹Viz Morgan (pozn. 245), s. 671.

²⁵⁰Pavlíček, Severin Tischler (pozn. 32), s. 83.

²⁵¹Na základě toho je dle Volavky také třeba vysvětlit jednu z příčin vlivu řezbářské techniky na středoevropské barokní kamenictví, ale také rychlý a pozoruhodně úspěšný rozvoj barokního kamenictví na severu, viz Vojtěch Volavka – Zdeňka Volavková-Skořepová, *O soše. Úvod do historické technologie a teorie sochařství*, I/II, Praha 1959, s. 226.

²⁵²Zdeňka Skořepová, *O sochařském díle rodiny Platzerů. Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství*, Praha 1957, s. 25.

²⁵³Pavlíček, Severin Tischler (pozn. 32), s. 84.

²⁵⁴Oldřich Blažíček, *Sochařství baroka v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958, s. 235.

²⁵⁵Pavlíček, Severin Tischler (pozn. 32), s. 85.

²⁵⁶Klaus Lankheit, *Der kurpfälzische Hofbilder Paul Egell 1691–1752*, Band I, München 1988, s. 19.

²⁵⁷Pavlíček, Severin Tischler (pozn. 32), s. 85 - 86.

²⁵⁸K tomu viz Rupert Karbacher, „Das das Werkh den Meister loben wurt“ Anmerkungen zu Fassungen von Skulpturen Ignaz Günthers, in: München, in: Roger Diederer – Christoph Kürzeder (edd.), *Mit Leib und Seele, Münchner Rokoko von Asam bis Günther*, (kat. výst.), München 2015, s. 267 - 272.

²⁵⁹Viz Jůza (pozn. 100), s. 48.

²⁶¹Kateřina Adamcová, *Jan Adam Dietz, Adam Ferdinand Tietz, Jan Václav Grauber a sochařská dílna v Jezeří u Jirkova*, disertační práce, Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2007, s. 55.

²⁶²Boris Voznickij, *Mistr Pinzel. Legenda a skutečnost*, (kat. výst.), Praha 1989, s. 5.

²⁶³Ibidem.

²⁶⁴V literatuře se můžeme dokonce setkat s názorem, že tento sochař pocházel z Brna, viz Jan K. Ostrowski, *Die polnische*

Barockskulptur im 18. Jahrhundert Probleme und Forschungsaufgaben, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LII, H 1, 1989, s. 108.

²⁶⁵Jan K. Ostrowski, A Great Baroque Master on the Outskirts of Latin Europe. Johan Georg Pinsel and the High Altar of the Church at Hodowica, *Artibus et Historiae* XXI, č. 41, 2000, s. 202 - 203.

²⁶⁶Ivo Kořán, Drama Iovského baroku a plastika východních Čech, *Umění* XXXIX, č. 6, 1991, s. 540. Nověji k této problematice také viz Guilhem Scherf, Johann Georg Pinsel. Un sculpteur baroque en Europe, in: Jan Ostrowski – Guilhem Scherf (edd.), *Johann Georg Pinsel, Un sculpteur baroque en Ukraine au XVIII siècle*, (kat. výst.), Musée du Louvre Éditions, Paris 2012, s. 74 – 85.

²⁶⁷Viz Kořán (pozn. 266), s. 540.

²⁶⁸Ibidem, s. 541.

²⁶⁹Viz Voznickij (pozn. 262), s. 8.

²⁷⁰Mariusz Karpowicz, Lemberger Rokokoskulptur Als Künstlerisches Phänomen und Ihre Genese, in: Konstanty Kalinowski (ed.), *Studien zur europäischen Barock und Rokokoskulptur*, Poznaň 1985, s. 212.

²⁷¹Ibidem, s. 213.

²⁷²Viz (pozn. 266), s. 539.

²⁷³Pavlíček, Josef Winterhalder st., (pozn. 116), s. 33.

²⁷⁴Pavlíček, Severin Tischler (pozn. 32), s. 94.

²⁷⁵Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, Praha 1941, s. 12.

²⁷⁶Jaroslav Pešina, Studie k pozdně gotickému baroku, *Památky archeologické* VI-VIII, 1936–1938, s. 68 - 81.

²⁷⁷Viz Birnbaum (pozn. 275), s. 7.

²⁷⁸ Jindřich Vybíral, *Friedrich Ohmann. Objev baroka a počátky moderní architektury v Čechách*, Praha 2013, s. 67.

²⁷⁹ Vojtěch Birnbaum, *Listy z dějin umění*, Praha 1947, s. 269.

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ Naposledy viz Mayer Schapiro, *Dílo a styl*, (z časopiseckých a knižně vydaných článků v anglickém jazyce přeložili Diana Kösslerová a Jan Valeška. Výbor sestavil a doslov napsal Karel Srp), Praha 2006.

²⁸² Antonín Novák, *Vědomí středověku. Z kulturních dějin prvního tisíciletí*, Praha 2007, s. 72.

²⁸³ Ibidem.

²⁸⁴ Ibidem, s. 73 - 75. K tomuto tématu také obsáhleji viz Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Hladké a rýhované* (přeložil Cyril Říha), in: Michal Ajvaz – Ivan M. Havel – Monika Mitasová (edd.), *Prostor a jeho člověk*, Praha 2004, s. 313 - 327.

²⁸⁵ Milena Bartlová, *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*, Praha 2012, s. 86.

²⁸⁶ Milena Bartlová, *Středověké umění a tělesnost*, in: *Ars videndi. Professori Jaroslav Homolka ad honorem*, Aleš Mudra – Michaela Ottová (edd.), Praha 2006, s. 423 - 424.

²⁸⁷ Ibidem, s. 424.

²⁸⁸ Viz Bartlová (pozn. 285), s. 90.

²⁸⁹ Naposledy shrnul vliv Byzance na České země Petr Balcárek, viz Petr Balcárek, *České země a Byzanc. Problematika byzantského uměleckého vlivu*, Olomouc 2009, s. 99.

²⁹⁰ Paul Clement, *Die Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf 1916, s. 794.

²⁹¹ Kromě vlivu byzantismů je také zvažováno působení malířské produkce Britských ostrovů 12. století, stejně jako umění rodící se francouzské gotiky. Základní literaturou vztahující se k tomuto stylovému fenoménu, viz Hans Belting, *Zwischen Gotik und*

Byzanz, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XLI, München-Berlin 1978, s. 217 – 247. - Otto Demus, *Byzantine Art and the West*, London 1970. - Harald Wolter von dem Knesebeck, Zur Musterübertragung in der Malerei des 13. Jahrhunderts im Umfeld des Naumberger Westchors, in: *Der Naumberger Meister, Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen II*, (kat. výst.), Naumburg 2011, s. 1066 - 1076. - Harald Wolter von dem Knesebeck, Stilphasen, in: *Geschichte der Buchkultur*, 4/2, Romanik, Graz 2007, s. 231 - 284. Nejnověji tuto problematiku shrnul ve své diplomové práci Jiří Sobek, viz Jiří Sobek, *Mater Verborum v kontextu některých aktuálních badatelských problémů*, magisterská diplomová práce, Katedra dějin umění, Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc 2011.

²⁹²Ke kořenům vzniku tohoto stylu v dané oblasti, viz John W. Steyaert, *Late Gothic Sculpture. An Outline Of Its Stylistic Developments. Sculpture in Tournai. 1400 – 80*, in: John W. Steyaert (ed.), *Late Gothic Sculpture. The Burgundian Netherlands*, London – Ghent 1994, s. 53. – Hans Belting – Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes, Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, s. 79 - 86.

²⁹³Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, London 1993, s. 16.

²⁹⁴Ibidem, s. 16.

²⁹⁵Ibidem, s. 21.

²⁹⁶Josef Petráň, Předmluva, in: Jaromír Homolka – Josef Krása – Václav Mencl – Jaroslav Pešina – Josef Petráň, *Pozdně gotické umění v Čechách 1471–1526*, Praha 1978, s. 10.

²⁹⁷Jaromír Homolka, Sochařství, in: Jaromír Homolka – Josef Krása – Václav Mencl – Jaroslav Pešina – Josef Petráň, *Pozdně gotické umění v Čechách 1471–1526*, Praha 1978, s. 173.

²⁹⁸Studie byla vydána pod názvem *Abstraktion und Einfühlung* poprvé knižně v roce 1908 a k její původně poslední kapitole nazvané *Severské předrenesanční umění* připojil autor ve třetím vydání dodatek s názvem *O Transcendenci a imanenci v umění*. V českém překladu vyšla kniha v roce 2001, viz Wilhelm Worringer, *Abstrakce a vcítění. Příspěvek k psychologii stylu*, (z

německého originálu přeložil a doslov napsal David Filip), Praha 2001.

²⁹⁹Psychické předpoklady abstrakce tak Worringer hledá v odlišném „zkoušení“ světa a filozofickém postoji vůči kosmu, kdy má být potřeba abstrakce způsobena velkým zneklidněním člověka způsobeného jevy vnějšího světa, jež není v kontextu tehdejšího smýšlení příliš vzdálen pojetí nihilismu. V náboženském kontextu tak má korespondovat se silně transcendentálním propojením jeho představ, jež má být v silné opozici vůči „šťastnému“ pantheistickému vztahu člověka a světa, viz *Ibidem*, s. 23, s. 33.

³⁰⁰Viz Worringer (pozn. 298), s. 37.

³⁰¹*Ibidem*, s. 35.

³⁰²*Ibidem*, s. 23, s. 33. Abstrahovaný objekt pak také chápe jako objekt absolutní, přičemž s tímto absolutnem se dle Worringera váže značné zploštění a přísné potlačení prostoru, viz *Ibidem*, s. 38.

³⁰³Amy Knight Powell, Late Gothic Abstraction, *Gesta* LI, č.1, 2012, s. 71 - 88.

³⁰⁴Mahulena Nešlehová, Vůle k abstrakci, in: Tomáš Winter (et. al.), *Rembrandtova tramvaj. Kubismus, tradice a „jiné“ umění*, (kat. výst.), Praha 2015, s. 28 - 42.

³⁰⁵Lenka Bydžovská, Draperie, in: Tomáš Winter (et. al.), *Rembrandtova tramvaj. Kubismus, tradice a „jiné“ umění*, (kat. výst.), Praha 2015.

³⁰⁶Viz Nešlehová (pozn. 304), s. 29.

³⁰⁷*Ibidem*.

³⁰⁸Giuseppe Scavizzi, Worringer and the modern concept of Manierism, *Studi di Storia dell'Arte* XXI, 2010, s. 268.

³⁰⁹*Ibidem*.

³¹⁰Viz Preiss (pozn. 1), s. 596 - 602. Tomuto fenoménu se později věnoval také německý badalet Veit Loers, viz Veit Loers,

Bemerkungen zur Manierismusrezeption in der Süddeutschen Rokokoplastik, in: Konstanty Kalinowski (ed.) *Studien zur europäischen Barock und Rokokoskulptur*, Poznaň 1985, s. 65 - 87.

³¹¹Josef Válka, *Myšlení a obrazy v dějinách kultury. Studie, eseje, reflexe*, Brno 2009, s. 41.

³¹²Gustav René Hocke, *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*, (přeložila Miloslava Neumannová, et. al.), Praha 2001, s. 47.

³¹³David Franklin, *Rosso in Italy*, New Haven – London 1994, s. 66. Touto cestou se například vydali umělci jako Jacopo Pontormo (1494–1556), zmíněný Rosso Fiorentino (1494–1540) a Domenico Beccafumi (1486–1551) ve Florencii, Taddeo a Federico Zuccariové v Římě, v Anglii pak Nicolas Hilliard (1547–1619) a Isaac Oliver (1565–1617), v Holandsku Karel van Mander (1548–1606), ve Francii Jean Cousin (1500–1593), v Nemecku Hans Reichle (1565–1642) a v Praze Giuseppe Arcimboldo (1527–1593) a Bartholomäus Spranger (1546–1611), včetně mnoha dalších lokálně nezakotvených umělců.

³¹⁴Stella Papadaki-Oekland, El Greco's "Byzantinism". A Re-evaluation, in: Nicos Hadjinicolaou (ed.), *El Greco of Crete*, Iraklion 1990, s. 409.

³¹⁵David Davies, The Byzantine Legacy in the Art of El Greco, in: Nicos Hadjinicolaou (ed.), *El Greco of Crete*, Iraklion 1990, s. 445.

³¹⁶Viz Hocke (pozn. 312), s. 17. Světlo se stává významným kompozičním faktorem, kdy se ostře osvětlené partie střídají s temnými stíny bez přechodových zón. Nová proporcionalita předmětu i postav determinuje protáhlé figury zaujímající nepřirozené postoje.

³¹⁷Josef Vojvodík, *Povrchnost, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, Praha 2008.

³¹⁸Paul van den Akker, *Looking for Lines. Theories on the Essence Art and the Problem of Mannerism*, Amsterdam 2010.

³¹⁹Viz Vojvodík (pozn. 317), s. 23. Dá se tedy shrnout, že zejména v druhém desetiletí 20. století nastává naprostý převrat v pohledu na manýrismus, a to díky přednáškám Maxe Dvořáka a jeho

chápání i interpretace díla El Greca (1541–1614). Evropské intelektuální a umělecké prostředí, které během první světové války i po ní zažívalo obrovský kulturní otřes, projevilo velmi podobné zřeknutí se konvencí klasičnosti, jako tomu bylo právě v době manýrismu, kdy hlavním nositelem otřesů byl nástup protestantismu. Dvořák tedy manýrismus do značné míry posuzovat prizmatem své vlastní doby a označil jej za nadčasový a autonomní umělecký směr, jež nepřestal působit dodnes. Není náhodou, že ke změně chápání manýrismu došlo právě v době nástupu nezobrazivého abstraktního malířství. Umělecký projev manýristických umělců je tedy chápán jako „*Nichtwollens*“, v překladu bez vůle k tvoření, než jako „*Nichtkönnens*“, tedy bez schopnosti tvořit. Manýrismus je tedy do jisté míry v těchto intencích kladen na stejnou roveň jako pozdně římské a raně křesťanské umění vůči klasickému antickému uměleckému projevu. K tomuto viz Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien 1908 - Idem, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901, reprint 1927. Walter Friedlander přišel s myšlenkou, že s manýrismem můžeme spojit určitý status odporu vůči normativnosti klasických kompozic, jež se dá označit za „*novou krásu*“. Ta již není dále závislá na reálné či idealizované formě vystavěné na bázi harmonie a rytmiky, viz Walter Friedlander, *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*, New York 1958, (1990), s. 8. John Shearman zase ve snaze vysvětlit umění manýrismu vyzdvihl soudobý etimologický význam slova „*maniera*“, jež představuje spíše specifický způsob elegantního chování a sám ji interpretoval jako snahu o dekorativní organizaci celkového plánu kompozice nebo také jako abstraktní stylizaci forem na úkor přirozenosti, viz John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth 1967.

³²⁰Heribert Schulz, Die geometrische Überblendung der schönen Figur Albrecht Dürer als Vorläufer Luca Cambiasos, in: Heribert Schulz – Christa Lichtenstern – Lauro Magnani, *Geometrie der Figur Luca Cambiaso und die moderne Kunst*, Osnabrück 2006, s. 12 - 28.

³²¹Viz Hocke (pozn. 312), s. 153.

³²²Ibidem, s. 142 - 155.

³²³Pavlíček, Josef Winterhalder st. (pozn. 116), s. 31.

³²⁴Sám René Descartes přišel s myšlenkou, že živočichové jsou ve skutečnosti mechanické automaty a že jejich projevy odkazují na funkci hydraulických mechanismů daných jejich vlastní fyziologií. V roce 1648 pak vyšel jeho spis *Traité de l'Homme*, v němž i na základě předešlých úvah a analogie s fungováním mechanismu hodinových strojů prosazoval myšlenku o fungování lidského těla jako stroje. I on svou knihu obohatil o vyobrazení, kde mají přímou korelaci nervové systémy s těmi mechanickými, jež měly být dle autora odpovědny za veškeré nervové reflexy. Právě v době karteziánského racionalismu v 17. století, kdy se zrodila mechanistická věda, která se snažila chápat celou přírodu za pomoci principu hmoty a pohybu, což v důsledku vedlo až k jisté míře odduchovnění hmoty, byly živé organismy zbaveny psychických a spirituálních vlastností, viz Magdalena Chumchalová, Anatomická ilustrace 5. Barokní anatomická vyobrazení v 17. století, *Živa V*, 2006, s. 263 - 240.

³²⁵Julien Offray de la Mettrie, *Člověk stroj. Výbor z díla* (Redigoval Jindřich Srovnal), Praha 1958.

³²⁶Wolfgang Götz, Historismus - Phasen. Möglichkeit und Motivationen, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVIII*. Wien 1985, s. 151 - 152.

³²⁷Ondřej Jakubec, Ukřižovaný se Zašové. Několik poznámek k problematice "gotického" survivalu a revivalu v umění 16. století, in: Radana Hamsíková – Ondřej Jakubec (et. al.), *Ukřižovaný ze Zašové. Restaurování 2003–2007*, (kat. výst.), Olomouc 2008, s. 9 - 11.

³²⁸Ibidem, s. 10.

³²⁹Vojtěch Birnbaum, *Románská renesance koncem středověku*, Praha 1924.

³³⁰Zdeněk Wirth, Barokní gotika v Čechách v XVIII. a 1. polovici XIX. století, *Památky archeologické a místopisné XIII*, Praha 1908, s. 121 - 156.

³³¹Viktor Kotrba, *Česká barokní gotika. Dílo J. Santiniho–Aichla*, Praha 1976.

³³²Zdeněk Kalista, *Česká barokní gotika a její žďárské ohnisko*, Brno 1970.

³³³Oldřich Blažíček, Zur Frage der thematischen Historismen in der Barockplastik, in: *Opuscula historiae artium. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada uměnovědná*. 1964, roč. 13, č. F8, s. 189 - 196.

³³⁴Pavla Machalíková, *Objevování středověku. Tři kapitoly k recepci gotického umění v Čechách v pozdním 18. a raném 19. století*, Praha 2005, s. 23.

³³⁵Viz Preiss (pozn. 1), s. 596 - 602.

³³⁶Veit Loers, Bemerkungen zur Manierismusrezeption in der Süddeutschen Rokokoplastik, in: Konstanty Kalinowski (ed.), *Studien zur europäischen Barock und Rokokoskulptur*, Poznaň 1985, s. 65 - 87.

³³⁷Ibidem, s. 72.

³³⁸Ibidem, s. 86 - 87.

³³⁹K tomuto tématu viz Rupert Feuchtmüller, Das Irrationale im Spätwerk Paul Troger, in: *Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der Universität Graz*, sv. 2., 1966–1967, Graz 1967, s. 101 - 110, zvl. 108.

³⁴⁰Antonín Jirka, K pozdně baroknímu historismu, in: *Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Sborník symposia, které pořádala Národní galerie v Praze k připomenutí osobnosti a díla Oldřicha J. Blažíčka ve dnech 11. a 12. prosince 1986 v Praze*, Praha 1991, s. 55.

³⁴¹Suchánek, Měšťanští a akademičtí sochaři (pozn. 12), s. 47.

³⁴²Viz Skořepová (pozn. 252), s. 28.

³⁴³Naposledy k tomuto viz Lenka Křesadlová, Martin Pavlíček, Milan Togner, Ondřej Zatloukal, Květná zahrada, in: Ladislav Daniel – Marek Perůtka – Mian Togner (edd), *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži*, Kroměříž 2009, s. 123 - 147.

³⁴⁴V odborné lékařské terminologii se však v prvním případě jedná o uvolnění drobných fyziologických částic do sklivce oka, které tak na omezený čas změní homogenitu viděného prostoru a subjekt

pozoruje průhledné, avšak ohraničené objekty při pohledu na monochromní světlou plochu. V případě *fosfénů* se jedná o vnímané záblesky světla, které často předznamenávají migrenózní stavy a u epileptiků pak nástup *petitmal* i *grandmal*. Psychiatr Dominic Ffytche z Institute of Psychiatry at King's Collage v Londýně se ve svém textu, věnujícím se těmto fenoménům vyjadřuje o „*halucinacích*“, které označuje za „*Purkyněho schémata*“ a poukazuje mimo jiné na sporné užívání pozmu „*fosfén*“, viz Dominic H. Ffytche, The Hodology of Hallucinations, *Cortex* XLIV 2008, s. 1067 - 1083.

³⁴⁵David Lewis-Williams, *Mysl v jeskyni. Vědomí a původ umění*, (z anglického originálu přeložila Alena Faltýsková), Praha 2007, s. 151 - 152.

³⁴⁶Pascal Rousseau, *L'oeil solaire – Une généalogie impressionniste de l'abstraction*, in: Serge Lemoine – Pascal Rousseau (edd.), *Aux origines de l'abstraction*, (kat. výst.), Paris 2003, s. 123 - 139.

³⁴⁷Lada Hubátová-Vacková, Vnitřní zrak. Jan Evangelista Purkyně, laboratoř vizuality a moderní umění, *Umění* LIII, 2005, s. 566 - 584.

³⁴⁸Ibidem, s. 573.

³⁴⁹Ibidem, s. 582, pozn. 7.

³⁵⁰David Lewis-Williams – Thomas. A. Dowson, On Paleolithic Art and the Neuropsychological Model, *Current Anthropology* XXXI, č. 4, 1990, s. 407 - 408.

³⁵¹Viz Lewis-Williams (pozn. 345), s. 150.

³⁵²Ibidem, s. 152.

³⁵³Ibidem, s. 152.

³⁵⁴Thomas A. Dowson – Anne L. Holliday, Zigzags and Eland. An Interpretation of an Idiosyncratic Combination, *South African Archaeological Bulletin* XLIV, 1989, s. 46.

³⁵⁵Johanna Uher, On Zigzag Designs. Three Levels of Meaning, *Current Anthropology* XXXII, č. 4, 1991, s. 437 - 439. Tento článek

je zkráceným výtahem poznatků, shrnutých v antropoložčině disertaci s názvem *"Die Ästhetik von Zick – Zack und Welle: Ethologische Aspekte der Wirkung linearer Muster"*, obhájené na univerzitě v Mnichově v roce 1990.

³⁵⁶Viz Uher (pozn. 355), s. 437.

³⁵⁷Ibidem, s. 438.

³⁵⁸Genevieve von Petzinger, *Making the Abstract Concrete. The Place of Geometric Signs in French Upper Paleolithic Parietal Art, Master of Art*, Department of Anthropology, University of Victoria, Canada, 2009. Tomuto tématu se badatelka věnuje i v rámci zpracovávání své disertační práce.

³⁵⁹V tomto ohledu a pro inspiraci není jistě od věci zmínit jako obdobný příklad fenomén tzv. *fraktálů* a *fraktálové geometrie*, která definuje přírodní procesy od způsobu růstu rostlin, přes strukturu sněhových vloček, cévní systémy živočichů, až po rozložení hmoty celých galaxií, viz Ivan Zelinka, *Fraktální geometrie. Principy a aplikace*, Praha 2006.

5. Prameny

Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc

fond Arcibiskupská konzistoř (ACO), sign. G6, Pořizování opravy a svěcení soch (1740–1916), kart. 4920

fond Archiv města Olomouce - Zlomky registratur, Pozůstalost Jana Kammereita 1769–1771, inv. č. 892, sign. 31 B/III, kart. 35

fond Archiv města Olomouce - Zlomky registratur, Sousoší sv. Trojice (účty za stavbu, upomínka sochaře Jana Michaela Scherhaufa, Oprava po r. 1758 aj., ev. č. 13 karton 11a/II

Státní okresní archiv v Bruntálu s pobočkou v Krnově

Fond Děkaný úřad Rýmařov, inv. č. 677

Archiv obce Ruda, inv. č. 1 - obecní kronika z let 1925–1943

Moravský zemský archiv v Brně

M740, Římskokatolický farní úřad Dobromilice, Matrika obcí Dobromilice, Doloplazy, Hradčany, Kobeřice, Poličky, 1714–1785, signatura 8833, fol. 6

Fond E 5, Augustiniáni Šternberk, 1367–1784, inv. č 3170, 199

fond G11, Andreas Schweigl, Abhandlung von den bildenden Künsten in Mähren, Brno 1784

fond G12, Jan Petr Cerroni, Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I–III, Brno 1807

5.1. Restaurátorské zprávy

Petr Bittner, *zlacená plastická dekorativní výzdoba v horní části oltáře nad římsami*, 2012, restaurátorská zpráva přístupná v archivu Národního památkového ústavu v Ostravě, sign. R-D1064

Radana Hamsíková – Jiří Kašpar, I. a II. etapa – *sochařská výzdoba horního nástavce*, Praha 2003, restaurátorská zpráva přístupná v archivu Národního památkového ústavu v Pardubicích, sign. RZ 4481

Radana Hamsíková – Dagmar Hamsíková, *Restaurátorská zpráva III. a IV. etapa – 2 zlacené letící sochy andělů na oltářním rámu, 4 stříbřené oblaky, 6 zlacených řezeb*, Praha 2005, restaurátorská zpráva přístupná v archivu Národního památkového ústavu v Pardubicích, sign. RZ 4448

František Kotrba – Heřman Kotrba – Karel Kotrba, *Madona z Kopřivné, druhá dokončovací etapa*, (restaurátorská zpráva přístupná v archivu Národního památkového ústavu – územního odborného pracoviště v Olomouci, inv. č. R-027), Praha 1960, nestr.

Otakar Marcin – Jan Trtílek, *Ruda u Rýmařova. XIV. Zastavení Křížové cesty v Rudě* 1969, restaurátorská zpráva přístupná v archivu Národního památkového ústavu v Ostravě, sign. R- D0106

František Pašek – Zdeněk Šejnost, *Ruda u Rýmařova – Restaurování pískovcových soch*, 1969, restaurátorská zpráva přístupná v archivu Národního památkového ústavu v Ostravě, sign. R-D0244

Růžena Raflová, *Ruda u Rýmařova. Křížová cesta – XIII zastavení*, 1988, restaurátorská zpráva přístupná v archivu Národního památkového ústavu v Ostravě, sign. R-D0196

František Sysel, *Závěrečná restaurátorská zpráva, Vzkříšený Kristus z kostela sv. Mořice v Olomouci*, (restaurátorská zpráva přístupná v archivu Národního památkového ústavu – územního odborného pracoviště v Olomouci, inv.č. R-1302), Olomouc 2007

René Tikal, *Socha Salvatora Mundi v nice východního křídla augustiniánského kláštera*, reg. č. 20311/8-1971, Šternberk, Farní ulice, Praha 2011, restaurátorská zpráva přístupná v archivu

Národního památkového ústavu – Územního odborného pracoviště v Olomouci, inv. č. R-1710

Ladislav Werkmann, Ruda u Rýmařova. *Soubor 14 zastavení Křížové cesty*, 1. zastavení 2009, restaurátorská zpráva přístupná v archivu Národního památkového ústavu v Ostravě R-D0812

5.2. Diplomové a disertační práce

Kateřina Adamcová, *Jan Adam Dietz, Adam Ferdinand Tietz, Jan Václav Grauer a sochařská dílna v Jezeří u Jirkova*, disertační práce, Ústav pro dějiny umění, Univerzita Karlova v Praze, Praha 2007

Elbelová 1997

Gabriela Elbelová, *Život a dílo sochaře Filipa Sattlera (1695–1738)*, magisterská diplomová práce, Katedra dějin umění, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 1997

Michaela Hřčková, *Jan Schubert (1743?–1792)*, magisterská diplomová práce, Katedra dějin umění, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2011

Kollandová 2009

Kateřina Kollandová, *Výzdoba farního kostela Nejsvětější Trojice v Dědicích*, bakalářská diplomová práce, Seminář dějin umění, Filozofická fakulta, Masarykova Univerzita, Brno 2009

Libuše Máčelová, *Baldassare Fontana na Moravě*, disertační práce, Seminář dějin umění, Filozofická fakulta, Masarykova Univerzita, Brno 1949

Macháčková 2006

Hana Macháčková, *Děkanský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Moravské Třebové*, magisterská diplomová práce, Seminář dějin umění, Filozofická fakulta, Masarykova Univerzita, Brno 2006

Marešová-Kesselgruberová 2014

Ludmila Marešová-Kesselgruberová, „*Tak nutno přitahovat srdce...*“. *Barokní sochařství mezi Lanškrounem, Litomyšlí a Ústím nad Orlicí*, disertační práce, Katedra dějin umění,

Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2014

Olišovský 2006

Jaromír Olišovský, *Barokní umění Rakouského Slezska (1650–1800)*, doktorská disertační práce, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění, Masarykova Univerzita v Brně, 2006

Pavlíček 2001

Martin Pavlíček, *Severin Tischler. Sochař pozdního baroka na pomezí Moravy a Čech*, disertační práce, Katedra dějin umění, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2001

Petříková (Vítešnicková) 2008

Hana Petříková, *Křížová cesta v Rudě u Rýmařova*, bakalářská diplomová práce, Katedra dějin umění, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2008.

Genevieve von Petzinger, *Making the Abstract Concrete: The Place of Geometric Signs in French Upper Paleolithic Parietal Art*, Master of Art, Department of Anthropology, Univerzity of Victoria 2009

Jiří Sobek, *Mater verborum v kontextu některých aktuálních badatelských problémů*, magisterská diplomová práce, Katedra dějin umění, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2011

Pavel Suchánek, *Johann Sturmer. Olomoucký sochař počátku 18. století*, magisterská diplomová práce, Seminář dějin umění, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno 1999

Vymětal 2008

Pavel Vymětal, *Sochařská a malířská výzdoba chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Kroměříži*, bakalářská diplomová práce, Seminář dějin umění, Filozofická fakulta, Masarykova Univerzita, Brno 2008

6. Literatura

Georg Sigmund Graf Adelman - Georg Weise, *Das Fortleben gotischer Ausdrucks- und Bewegungsmotive in der Kunst des Manierismus*, Tübingen, 1954

Paul van den Akker, *Looking for Lines. Theories on the Essence of Art and the Problem of Mannerism*, Amsterdam 2010.

Charles Avery Charles Avery, *Gian Lorenzo Bernini. The Risen Christ, The Model for Saint Peter's*, Maastricht 2010

Irena Dorota Backus, *The Reception of the Church Fathers in the West: From the Carolingians to the Maurists*, Brill 1997

Carmen C. Bambach (ed.), *The Drawings of Bronzino*, (kat. výst.), Metropolitan Museum of Art, New York 2010

Moshe Barasch, *Imagio Hominis, Studies in the Language of Art*, Vienna 1991

Moshe Barasch, *Das Gottesbild, Studien zur Darstellung des Unsichtbaren*, München 1998

Michael Baxandall, A Masterpiece by Hubert Bernard, *Bulletin of the Victoria and Albert Museum*, I, 1965, s. 1 - 17

Michael Baxandal, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven 1980

Robert G. Bendarik, On Neuropsychology and Shamanism in Rock Art, *Current Anthropology* XXXI, č. 1, 1990, s. 77 - 84

Hans Belting – Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994

Hans Belting, Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XLI, 1978, s. 217 - 257

Maria Grazia Bernardini - Maurizio Fagiolo dell' Arco (eds.), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Milano 1999

Vojtěch Birnbaum, *Románská renesance koncem středověku*, Praha 1924

Bláha – Pojsl – Hyhlík 1992

Josef Bláha - Miloslav Pojsl - Vladimír Hyhlík, *Olomouc. Kostel sv. Michala*, Církevní památky sv. 4, Velehrad 1992

Oldřich Blažíček, *Pražská plastika raného rokoka*, Praha 1946

Oldřich Blažíček, *Rokoko a konec baroku v Čechách*, Praha 1948

Oldřich Blažíček, Zur Frage der thematischen Historismen in der Barockplastik, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná*. 1964, roč. 13, č. F8, s. 189 - 196

František Bolek, *Katolické kostely a kaple v Olomouci*, Olomouc 1936

Richard Bradley, Death and Entrances. A Contextual Analysis of Megalithic Art, *Current Anthropology*, XXX, č. 1, 1989, s. 68 - 75

Richard Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, New Haven 1963

Katarzyna Brzezina, *Rzeźba i mała architektura sakralna księstw Opawskiego i Karniowskiego w XVIII wieku*, Krakov 2004

Vladimír Buchta, *Historie města Krnova*, Krnov 1969

Vladimír Buchta, *Velký požár. Krnov 1779. Historický obraz ze života v Krnově v 18. století*, Opava 2002

Antony Burton – Susan Haskins, European Art, in: *The Victoria & Albert Museum*, London 1983

Bernard Cache, William Hogarth's Serpentine Line, in: Pablo Lorenzo - Eiroa – Aron Sprecher (edd.), *Architecture in Formation. On the Nature of Information in Digital Architecture*, Routledge 2013, s. 62 - 68

Marie Walcher Casotti (ed.), *Andrea Pozzo, Prospettiva de' Pittori e Architetti*, Trieste 2003

Domizio Cattoi, L'Altare di Santa Marie delle Grazie ad Arco e le Ripercussioni del Trattato di Andrea Pozzo Sull'Altaristica Trentina, in: Roberto Pancheri (ed.), *Andrea e Giuseppe Pozzo, Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Venezia 2012, s. 283 - 294

Paul Clement, *Die Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf 1916

Charles A. Cramer, *Abstraction and the Clasical Ideal, 1760–1920*, Delaware 2006

Czerny 1899

Alois Czerny, *Zur Kunstgeschichte Mährisch – Trübaus. In: Mittheilungen Mährischan Gewerbe – Museums*, 17, Brünn 1899

Magdalena Chumchalová, Anatomická ilustrace 5. Barokní anatomická vyobrazení v 17. století, *Živa V*, 2006, s. 236 - 240

Tomáš Černušák – Augustin Prokop – Damián Němec, *Historie dominikánů v českých zemích*, Praha 2001

Libuše Dědková, Seznam restaurátorských prací sledovaných KSPPOP v Ostravě v roce 1969, in: Antonín Grůza (ed.), *Sborník památkové péče v Severomoravském kraji I*, Ostrava 1971

Damian Dombrowski, Von der Ecclesia triumphans zur Ecclesia universalis. Zum gedanklichen Wandel in Berninis Ausstattung von St. Peter: In Memoriam Valentino Martinelli (1923–1999), *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LXVI, 3, (2003)

Neil H. Donahue, *Invisible Catherdrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, Pennsylvania 1995

Thomas A. Dowson – Anne L. Holliday, Zigzags and Eland. An Interpretation of an Idiosyncratic Combination, *South African Archaeological Bulletin* XLIV, 1989, s. 46 - 48

Claudie Douglas Dickerson (ed.), *Bernini. Sculpting in Clay*, (Kat. výst.), Metropolitan Museum of Art, New York 2012

Dorothea Diemer, Das Frühbarocke Grabdenkmal für Kaiser Ludwig den Bayern von Hans Krumper, in: Hans Ramisch (ed.),

Das Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern in der Münchner Frauenkirche, Regensburg 1997

Dorothea Diemer, Die Bildhauerei an den Höfen von Prag und Wien, in: Beket Bukovická – Lubomír Konečný (edd.), *München – Prag um 1600*, Praha 2009, (Studia Rudolphina Sonderheft)

Dorothea Diemer, *Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio, Bronzeplastiker der Spätrenaissance II. Dokumente, Kataloge, Tafeln*, Berlin 2004

Gen Doy, *Drapery. Classicism and Barbarism in Visual Culture*, London 2002

Helen C. Evans – William D. Wixon, *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, (kat. výst.), Metropolitan Museum New York, 1997

Wolfgang Max Faust, *Giovanni Battista Bracelli. Bizzarie di Varie Figure. Faksimile neudruck der Ausgabe Florenz 1624 Mit Einer Einführung von Wolfgang Max Faust*, Nördlingen 1977

Rupert Feuchtmüller, Das Irrationale im Spätwerk Paul Troger, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institut der Universität Graz II*, 1966/1967, s. 101 - 110

Dominic Ffytche, Hodology of Hallucinations, *Cortex XLIV*, č. 8, 2008, s. 1067 - 1083

Filipová – Gronychová 2007

Milena Filipová – Marie Gronychová, *Církevní umění baroka a rokoka na Šumpersku, Zábřežsku a Mohelnicku, Ars longa, vita brevis*, (kat. výst.), Šumperk 2007

Milena Filipová – Marie Gronychová, *Církevní umění období klasicismu na Šumpersku, Zábřežsku a Mohelnicku, Ars longa, vita brevis*, Šumperk 2007

Chris Fischer, *Fra Bartolomeo, Master Draughtsman of the High Renaissance, A selection from the Rotterdam Album and Landscape Drawings from various Collections*, (kat. výst.), Rotterdam 1990

Adolf Feulner, *Ignaz Günther. Kurfürstlich bayrischer Hofbildhauer (1725–1775)*, Viena 1920

David Franklin, *Rosso in Italy. The Italian Career of Rosso Fiorentino*, London 1994

Walter Friedlaender, *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*, New York 1958 (reprint 1990)

Milada Frolcová, *Uherské hradiště. Farní kostel sv. Františka Xaverského*, Velehrad 2009

Ernst Hans Gombrich, *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*, (z anglického originálu přeložila Miroslava Tůmová), Praha 1985

Jerzy Gorzelik (rec.), Marie Schenková – Jaromír Olšovský, *Barokní malřství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opava 2001, *Dzieła i interpretacje*, Tom VIII, 2003

Cecil Gould, *The Draped Figure, Themes and Painters in National Gallery No. 2.*, London 1972

Johannes Hamm, *Barocke Altartabernakel in Süddeutschland*, Petersberg 2010

Ondřej Haničák, *Mariánský sloup se sochou Panny Marie Immaculaty*, in: Pavel Šopák et. al., *Znamení vertikál. Církevní a náboženský život českého Slezska od středověku po první světovou válku*, (kat. výst.), Opava 2013, kat. č. V/36, s. 263 - 264

Christiane Hertel, *Pygmalion in Bavaria. The Sculptor Ignaz Günther and Eighteenth-Century Aesthetic Art Theory*, Philadelphia 2011

Walter Hentschel, *Dresdner Bildhauer des 16. und 17. Jahrhunderts*, Weimar 1966

Adolf Hildebrand, *Problém formy ve výtvarném umění*, (z německého originálu přeložil a doslov napsal David Filip), Praha 2004

Ivo Hlobil – Marek Perůtka (eds.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, III*, (kat. výst.), Olomoucko, Olomouc 1999

Ivo Hlobil, Reliéf Madony svatokopecké, in: Ladislav Daniel – Filip Hradil (eds.) *Město v baroku. Baroko ve městě*, Olomouc 2012, s. 130 - 135

Gustav René Hocke, *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*, (z německého originálu přeložila Miloslava Neumannová, et. al.), Praha 2001

Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, New York 1978
Anne Hollander, *Fabric of Vision. Dress and Drapery in painting*, New Haven 2002

Jaromír Homolka et. al., *Pozdně gotické umění v Čechách 1471–1526*, Praha 1978

Ivan Houska – Helena Zápalková, *Náhrobek olomouckého biskupa Leopolda Egkha z chrámu sv. Mořice v Kroměříži, Restaurování 2001–2004*, (kat. výst.), Olomouc 2004

Lada Hubatová – Vacková, Vnitřní zrak. Jan Evangelista Purkyně, laboratoř vizuality a moderní umění, *Umění LIII*, 2005, s. 566 - 585

Filip Hradil, „*Salvator mundisalva nos omnes Lateranensis aulae servulos*“ Čtyři století existence lateránské kanonie ve Šternberku, in: Filip Hradil – Jiří Kroupa (edd.), *Šternberk. Klášter řeholních lateránských kanovníků*, Olomouc 2009, s. 9 - 36

Nikos Chatzēnikolau (ed.), *El Greco of Crete. Proceeding of the International Symposium held on the occasion of the 450th Anniversary of the Artist's Birth*, Iraklion 1990

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

Ondřej Jakubec, Kult sv. Stanislava na Moravě za olomouckého biskupa Stanislava II. Pavlovského, in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica-Aesthetica* 21, Historia Atrium III, Olomouc 2001

Jemelková – Kubešová 2001

Simona Jemelková – Irena Marie Kubešová, *Kamenné stopy barokní Olomouce*, (kat. výst.), Olomouc 2001

Jemelková – Zápalková 2009

Simona Jemelková – Helena Zápalková, *Ondřej Zahner 1709–1752*, (kat. výst.), Olomouc 2009

Jemelková – Zápalková – Ondrušková 2008

Simona Jemelková – Helena Zápalková – Markéta Ondrušková, *Sloup Nejsvětější Trojice v Olomouci*, Olomouc 2008

Antonín Jirka, K pozdně baroknímu historismu, in: *Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Sborník symposia, které pořádala Národní galerie v Praze k připomenutí osobnosti a díla Oldřicha J. Blažička ve dnech 11. a 12. prosince 1986 v Praze*, Praha 1991, s. 54 - 59

Vilém Jůza, Neznámé dílo Ignáce Günthera, *Časopis společnosti přátel starožitností* LXII, 1954

Vilém Jůza, Neznámé dílo Ignáce Günthera na Moravě: in: *Uměleckohistorický sborník, Umění a svět* I., 1957

Konstanty Kalinowski (ed.), *Teatr i Mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem*, (kat. výst.), Poznaň 1993

Zdeněk Kalista, *Česká barokní gotika a její žďárské ohnisko*, Brno 1970

Zdeněk Kalista, *Tvář baroka. Poznámky, které zabloudily na okraj života, skicář problémů a odpovědí*, 3. vydání, Praha 2014

Jaclyn Kaminski, The Spiritual Function of Rock Art in Upper Paleolithic Europe, in: *Meeting of Minds. Journal of Undergraduate Research*, XIX, Oakland 2011, s. 60 - 68

Rupert Karbacher, Der Altmannsteiner Kruzifixus von Ignaz Günther. Untersuchungsergebnisse der jüngsten Restaurierung und deren Interpretation, in: Michael Kühnenthal – Sadatoshi Miura (eds.), *Historische Polychromie*, München 2004, s. 72 - 87

Rupert Karbacher, „Das das Werkh den Meister loben wurt“ Anmerkungen zu Fassungen von Skulpturen Ignaz Günthers, in:

Roger Diederer – Christoph Kürzeder (edd.), *Mit Leib und Seele, Münchner Rokoko von Asam bis Günther*, (kat. výst.), München 2015, s. 267- 272

Herbert Karner (ed.), *Andrea Pozzo (1642–1709), Der Maler-Architekt und die Rume der Jesuiten*, Wien 2012

Mariusz Karpowicz, *Baldasar Fontana 1661–1733. Un berniniano ticinese in Moravia e Polonia*, Lugano 1990

Otto Karel, *Čtení o Novém Jičíně. Soubor statí a vzpomínek k oslavám 650 let Nového Jičína*, Nový Jičín 1963

Thomas Da Costa Kaufmann, The Perspective of Shadows the History of the Theory of Shadow Projection, *Journal of the Warburg and Courtauld Instituea*, XXXVIII, 1975, s. 258 - 287

Kavička 2011

Karel Kavička, *Chrám sv. Michala v Olomouci*, Olomouc 2011

Ladislav Kesner – Colleen M. Schmitz (eds.), *Obráz mysli – Mysl v obrazech*, (kat. výst.), Brno 2011

Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1-8, Rom 1994

Amy Knight - Powell, Late Gothic Abstraction, *Gesta* LI, č. 1, 2012, s. 71 - 88

Vojtěch Kohoutek, *Olomoučtí kartuziáni*, Olomouc 2007

Viktor Kotrba, *Česká barokní gotika. Dílo J. Santiniho-Aichla*, Praha 1976.

Miroslav Koudelka, *Paměti obce Dolany*, Dolany 2012

Martina Kovářová, Franz Ignaz Günther und sein Werk in Olmütz, *Umění* LXIII, s. 485 - 491

Mořic Kráčmer, *Dějiny metropolitního chrámu sv. Václava v Olomouci*, Olomouc 1887

Krejčová 2008

Jana Krejčová, Významní kartuziáni, představení, příznivci řádu a řádoví světci ve výtvarných dílech pocházejících z řádového majetku olomouckých kartuziánů, in: *Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci. Společenské vědy*, Olomouc 2008, č. 296, s. 23 - 39

Kroupa 2003

Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*, Brno 2003

Jiří Kroupa, *Umělci, objednavatelé a styl. Studie z dějin umění*, Brno 2006

Jiří Kroupa, Barokní architektura šternberského kláštera, in: Filip Kroupa – Filip Hradil (edd.), *Šternberk. Klášter řeholních lateránských kanovníků*, Šternberk 2009, s. 37 - 68

Kroupa – Miláčková – Mlčák 2011

Jiří Kroupa – Martina Miláčková – Leoš Mlčák, *Josef Ignác Sadler 1725–1767*, (kat. výst.), Olomouc 2011

CK [Christoph Kürzeder], heslo Christus an der Geisselsäule „Wiesheiland“, in Roger Diederer – Christoph Kürzeder (eds.), *Mit Leib und Seele, Münchner Rokoko von Asam bis Günther*, (kat. výst.), München 2015, kat. č. 33, s. 176.

Klaus Lankheit, *Der kurpfälzische Hofbildhauer Paul Egell 1691–1752*, Band 2, München 1988

Philippe Lanthony, *Art and Ophthalmology. The Impact of Eye Disease on Painters*, Amsterdam 2009

Irving Lavin (ed.), *Gianlorenzo Bernini, from the Museum der Bildenden Künste Leipzig, Exhibition and catalogue prepared in a graduate seminare, Department of Art and Archacology*, Princeton University, Princeton 1981

Irving Lavin, *Bernini at Saint Petr's. The Pilgrimage*, London 2010

David Lewis-Williams – T. A. Dowson (edd.), The signs of all times: entoptic phenomena in Upper Palaeolithic art, *Current Anthropology*, XXIX, č. 2, 1988, s. 201 - 245

David Lewis-Williams – T. A. Dowson, On Paleolithic Art and the Neuropsychological Model, *Current Anthropology* XXXIII, č. 4, 1990, s. 407 - 408

David Lewis-Williams - T. A. Dowson, On Vision and Power in the Neolithic: Evidence From the Decorated Monuments, *Current Anthropology* XXXIV, No. 1., 1993, s. 55 - 65

David Lewis-Williams, *Mysl v jeskyni. Vědomí a původ umění*, (z anglického originálu přeložila Alena Faltýsková), Praha 2007

Ludvík Losos, *Pozlacování a polychromie*, Praha 2005

Veit Loers, Bemerkungen zur Manierismusrezeption in der Süddeutschen Rokokoplastik, in: Konstanty Kalinowski (ed.), *Studien zur Europäischen Barock-und Rokokoskulptur*, Poznań 1985, s. 65 - 87

Macháčková 2011

Hana Macháčková, Kostel Nanebevzetí Panny Marie. Výzdoba interiéru s přihlédnutím k sochařství vrcholného a pozdního baroka, in: Jana Martínková (ed.), *Barokní sochařství v Moravské Třebové, Problematika připisování autorství, restaurování, prezentace*, Moravská Třebová 2011

Vladimír Maňas – Zdeněk Orlita – Martina Potůčková (eds.), *Z božích duší úl. Náboženská bratrstva v kultuře raněnovověké Moravy*, (kat. výst.), Olomouc 2010

Miroslav Marek – Leona Pleská – Jiří Františák, *Kaple v Lipkách*, Rýmařov 2010

Frank Martin, Grabkapelle´ Familienkapelle´ Heiligengrab. Die Elisabethkapelle des Landgrafen Friedrich von Essen im Dom von Breslau/Wroclaw, In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* L, H. 3, 2006, s. 315 - 366

Josef Matzke, *Die St. Mauritz-kirche in Olmütz. Das Bauwerk, die Einrichtung und Pfarrereihe*, Steinheim am Main 1964

Matzke 1956

Josef Matzke, *Sudetenland – Marianisches Land III. Wallfahrtsorte des Ostsudetenlandes*, Königstein 1956

Matzke 1972

Josef Matzke, *Religiöse Barockdenkmäler. III. Nordmähren und Schlesien*. Königstein/Taunus 1972

Michael P. Mazzatesta, *The Art of Gianlorenzo Bernini, Selected Sculpture*, (kat. výst.), Kimbell Art Museum, Fort Worth 1982

Karl Heinz Mehnert, *Gianlorenzo Bernini. 1598–1680, Zeichnungen*, Kataloge der Graphischen Sammlung, Band 5, Museum der bildenden Künste Leipzig 1981

Julien Offray de La Mettrie, *Člověk stroj. Výbor z díla. 1. díl*, (z francouzského originálu přeložil a komentáři opatřil Jan B. Kozák a Jindřich Srovnal), Praha 1958

Paweł Migasiewicz, *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, Warszawa 2012

Martina Miláčková, Nástrovní malba s legendou sv. Stanislava, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (eds.), *Olomoucké baroko, Výtvarná kultura let 1620–1780*, (kat. výst.), Olomouc 2010, kat. č. 122, s. 281 - 282

Mlčák 1994

Leoš Mlčák (ed.), *Jan Kryštof Handke 1694/1774 – vlastní životopis*, Olomouc 1994

David Morgan, The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky, *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, L, č. 3, 1992, s. 231 - 242.

Federico Motta (ed.), *Il Cerano (1573–1632). Protagonista del Seicento lombardo*, (kat. výst.), Palazzo Reale, Milano 2005

JM/SM [Johana Mylek/ Steffen Mensch], heslo Strahlenmonstranz der Asamkirche in München, in: Roger Diederer – Christoph Kürzeder (edd.), *Mit Leib und Seele, Münchner Rokoko von Asam bis Günther*, (kat. výst.), München 2015, kat. č. 17, s. 95

Vilém Nather, *Kronika olomouckých domů*, (přeložil a redakčně upravil Vladimír Spáčil), Olomouc 2007

Antonín Novák, *Vědomí středověku*, Praha 2007

John P. O'Neil (ed.), *The Renaissance in the North*, (kat. výst.), Metropolitan Museum of Arts, New York 1987

John Onians, *Neuroarthistory from Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven – London 2008

Jan K. Ostrowki, Die polnische Barockskulptur im 18. Jahrhundert Probleme und Forschungsaf gaben, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LII, H. 1, 1989, s. 89 - 113

Jan K. Ostrowski, A Great Baroque Master on the Outskirts of Latin Europe. Johann Georg Pinsel and the High Altar of the Church at Hodowica, *Atribus et Historiae*, XXI, č. 42, 2000, s. 197 - 216

Pavliček 2005

Martin Pavliček, *Josef Winterhalder st. (1702–1769)*, Brno 2005

Pavliček 2006

Martin Pavliček, Severin Tischler (1705–1742/1743), *Průzkumy památek*, č. 2, 2006, s. 35 - 52

Pavliček 2008

Martin Pavliček, *Severin Tischler. Sochař pozdního baroka na pomezí Moravy a Čech*. (kat. výst.), Olomouc 2008

Pavliček 2009

Martin Pavliček, Sochařská výzdoba lateránské kanonie a kostela Zvěstování Panny Marie ve Šternberku, in: Filip Hradil – Jiří Kroupa (eds.), *Šternberk. Klášter řeholních lateránských kanovníků. Dějiny, umění, kultura*, Šternberk 2009, s. 69 - 88

Pavliček, in: Schulz 2009

Martin Pavliček, Barokní sochařství, in: Jiří Schulz (red.), *Dějiny Olomouce I/II*, Olomouc 2009, s. 445 - 464

Pavliček, in: Jakubec – Perůtka 2010

Martin Pavliček, Sochaři a sochařství baroka v Olomouci, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura 1620–1780. II/III*. Katalog. Olomouc 2010, s. 119 - 141

Pavliček [MP], in: Jakubec – Perůtka 2010

Martin Pavlíček, Vzkříšený Kristus, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura 1620–1780*. II/III. Katalog. Olomouc 2010, kat. č. 85, s. 199 - 200

Martin Pavlíček 2011

Martin Pavlíček, Barokní sochařství ve městě, in: Marek Perůtka (ed.), *Kroměříž. Historické město a jeho památky*. Kroměříž 2011, s. 193 -211

Martin Pavlíček, „Sleeps in this chapel,...he sleeps the great sleep“ Baroque mausoleum, tombs and epitaphs in Olomouc and Kroměříž, in: *Czech and Slovak Journal of Humanities, Historia Atrium* 1/2012, s. 84 -95

Perůtka – Elbelová 2006

Marek Perůtka (ed.) - Gabriela Elbelová et. al., *Arcidiecézní muzeum Olomouc: průvodce*, Arcidiecézní muzeum Olomouc 2006

Corina Pfästerer-Haff, Die Schutzengelgruppe von Ignaz Günther in der Bürgersaalkirche in München. Ergebnisse der technologischen Untersuchung, in: Michael Köhlenthal – Sadatoshi Miura (eds.), *Historische Polychromie*, München 2004, s. 88 - 104

Viktor Pinkava, *Vlastivěda moravská. Uničovský a rýmařovský okres*, Brno 1922

Miloslav Pojsl – Vladimír Hyhlík, *Olomouc. Katedrála sv. Václava*, Velehrad 2007

Pavel Preiss, Der Neomanierismus in der Kunst des 18. Jahrhunderts, in: *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art* II., Budapest 1972, s. 596 - 602

Pavel Preiss, *Panoráma manýrismu*, Praha 1974

August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst*, 4 Band, *Das Zeitalter der Barocke*, Wien 1904

Martin Raumschüssel, heslo Walther, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, 32, *Varnish to Wavere*, Oxford 1996, s. 829 - 834.

Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901 (reprint 1927)

Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, in: Caecilie Weissert (ed.), *Stil in der Kunstgeschichte*, Darmstadt 2009, s. 40 - 63

Julius Röder, *Die Olmützer Künstler und Kunsthandwerker des Barock I. Maler, Bildhauer, Goldschmiede, Goldschäger, Gold und Silberarbeiter, Perlhefter und Glaser (Glasmaler, Glasschneider, Spiegelmacher) auf Grund Olmützer handschriftlicher Quellen biographisch und genealogisch dargestellt von Julius Röder*, Olmütz 1934

Luigi A. Ronzoni – Johann Kräftner (ed.), *Giovanni Giuliani (1664–1744)*, (kat. výst.), Wien 2005

Pascal Rousseau, *L'oeil solaire – Une généalogie impressionniste de l'abstraction*, in: Serge Lemoine – Pascal Rousseau (edd.), *Aux origines de l'abstraction*, (kat. výst.), Paris 2003, s. 123 - 139

Richard Rudgley, *Kulturní alchymie. Omamné látky v dějinách a kultuře*, Praha 1996

Samek 1994

Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska I (A-I)*, Praha 1994

Samek 1999

Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska II (J-N)*, Praha 1999

Giuseppe Scavizzi, Worringer and the Modern Concept of Mannerism, *Studi di Storia dell'Arte XXI*, 2010, s. 267 - 286

Alfred Schädler - Rainer Kahsnitz – Peter Volk (edd.), *Skulptur in Süddeutschland 1400–1770. Festschrift für Alfred Schädler*, München 1998

John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth 1967

Schenková – Olšovský 2001

Marie Schenková – Jaromír Olšovský, *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opava 2001

Schenková – Olšovský 2004

Marie Schenková – Jaromír Olšovský, *Barokní malířství a sochařství ve východ části českého Slezska*, Opava 2004

Arno Schönberger, Bemerkungen zu den von Vilém Jůza entdeckten Aerkem Ignaz Günthers in Mähren. In: *Opuscula in Honorem C. Hernmarck*, Stockholm 1966

Percy Ernst Schramm, *Sphaira, Globus, Reichsapfel*, Stuttgart 1958

Heribert Schulz – Christina Lichtenstern – Lauro Magnani, *Geometrie der Figur Luca Cambiaso und die moderne Kunst*, (kat. výst.), Osnabrück 2007

Adam Sekanina, Jan Antonín Richter (1712–1762) – Olomoucký barokní sochař ve stínu svého mistra, *Průzkumy památek XXII*, č. 1, 2015, s. 29 - 48

Szabolcs Serfözö, Zur Geschichte des „Pozzismus“ in Ungarn“, in: Herbert Karner (ed.), *Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler – Architekt und die Rume der Jesuiten*, Wien 2012, s. 111 - 121

Bohuslav Smejkal, *Poutní bazilika Panny Marie. Svatý Kopeček*, Olomouc 2014

Craig Hugh Smyth, *Mannerism and Maniera*, Vienna 1992

Michael Sommer, Der Kaiser spricht. Die adlocutio als Motiv der Kommunikation zwischen Herrscher und Heer von Caligula bis Konstantin, in: Burkhard Maissner – Olivek Schmidt – Michael Sommer (edd.), *Krieg, Gesellschaft, Institutionen. Beiträge zu einer vergleichenden Kriegsgeschichte*, Berlin 2005, s. 335 - 353

Vladimír Spáčil – Libuše Spáčilová, *Popis královského hlavního města Olomouce sepsaný syndikem Floriánem Josefem Louckým roku 1746*, Olomouc 1991

Andrea Spiriti, Ercole Ferrata: da Pellio Inferiore a Roma, in: *Artisti dei Laghi. Rivista on Line II*, Como 2012

Nigel Johnathan Spivey, *How Art Made the World. A Journey to the Origins of Human Creativity*, London 2005

Stehlík 1959

Miloš Stehlík, Dvě barokní skulptury valašskomeziříčského muzea. Příspěvek k dílu Jana Michaela Scherhaufa, *Umění a svět* II-III, 1957-58, Gottwaldov 1959, s. 140 - 146

Miloš Stehlík, Plastická výzdoba zámku ve Slezských Rudolticích. Příspěvek k dílu Jana Schuberta, *Umění* VII, 1959, s. 157- 165

Miloš Stehlík, Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě, *Opuscula Historiae Atrium* XXIV – XXV, 1975, F 19-20, s. 23 - 40.

Miloš Stehlík, Sochařské kresby Josefa Winterhaldera staršího a Ondřeje Schweigla, *Opuscula Historiae Atrium* XXXV-XXXIV, 1986-1987, F 30-31, s. 73 - 82

Stehlík, in: Dvorský 1989

Miloš Stehlík, Sochařství pozdního baroka na Moravě, in: Jiří Dvorský (red.), *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do konce baroka*, II/2, Praha 1989, s. 740 - 751

Stehlík, in: Krsek – Kudělka – Stehlík – Válka 1996

Miloš Stehlík, Sochařství, in: Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka (edd.), *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 77 - 111

Miloš Stehlík, Slohová podstata sochařského díla Ondřeje Zahnera, *Opuscula Historie Atrium* XLVII, 1998, F 42, s. 7 - 26

Stehlík 2006

Miloš Stehlík, *Barok v soše. Výběr statí*, Brno 2006

John W. Steyaert, *Late Gothic Sculpture. The Burgundian Netherlands*, Ghent 1994

Pavel Suchánek, *K větší cti a slávě. Umění a mecenát opatů kláštera Hradisko v 18. století*, Brno 2007

Pavel Suchánek, Měšťanští a akademičtí sochaři v 18. století. Případ Wolfganga Trägera, in: *Opuscula Historae Artium* LX, 2011, s. 42 - 49

Pavel Suchánek, „K nejúplnější spokojenosti a potěšení znalců a milovníků umění“. František Adolph z Freenthallu: Portrét olomouckého biskupa Maxmiliána Hamiltona, in: Lubomír Slavíček – Pavel Suchánek – Michaela Severová Loudová (edd.), *Chvála ciceronství. Umělecká díla mezi pohádkou a vědou*, Brno 2011, s. 151 - 164

Pavel Suchánek, *Triumf obnovujícího se dne. Umění a duchovní aristokracie na Moravě v 18. století*, Brno 2013

Josef Svátek, Ke stavebním dějinám bývalého františkánského konventu v Opavě, in: *Sborník památkové péče v severomoravském kraji*, č. 5, 1982

Sysalová, in: Okálková 2006

Dagmar Sysalová, Děkanský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Budišově nad Budišovkou, in: Marie Okálková (red.), *Chrám v proměnách času, 250 let děkanského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Budišově nad Budišovkou*, Budišov nad Budišovkou 2006

Jan Šindler, *Dějiny Dolan u Olomouce*, Loštice 1942

Rostislav Švácha, The Church of St. Michael in Olomouc and Its Type, *Umění* LXI, 2013, s. 398 - 421

Christian Theuerkauff, Zwei Bozzeti von Franz Anton Kuen (1679-1742?), *La sculpture en Occident. Études offertes à Jean-René Gaborit*, Dijon 2007, s. 201 - 205

Petr Tomášek, Johann Baptist Straub: Přípravné práce v barokní sochařské praxi, *Umění a řemesla* III, 2010, č. 1, s. 36 - 38

Milan Togner, *Umění baroka ve Šternberku*, Šternberk 2002

Johanna Uher, On Zigzag Desings. Three Levels of Meaning, *Current Anthropology* XXXII, č. 4, 1991, s. 437 - 439

Josef Válka, *Česká společnost v 15. – 18. století. II. Bělohorská doba. Společnost a kultura „manýrismu“*, Praha 1983

Josef Válka, *Dějiny Moravy. Morava reformace, renesance a baroka*, II, Brno 1996.

Josef Válka, *Myšlení a obraz v dějinách kultury. Studie, eseje, reflexe*, Brno 2009

Vítešnicková 2012

Hana Vítešnicková, Křížová cesta v Rudě u Rýmařova, in: *Sborník národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Olomouci*, Olomouc 2012, s. 134 - 150

Josef Vojvodík, *Povrchnost, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, Praha 2008

Peter Volk, *Münchener Rokokoplastik*, München 1980

Peter Volk, *Johann Baptist Straub 1704–1748*, München 1984

Peter Volk, Franz Ignaz Günther's Christ at the Column, *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* LXIII, 1988, č. 3-4

Peter Volk, *Ignaz Günther, Vollendung des Rokoko*, Regensburg 1991

Peter Volk, heslo Franz Ignaz Gunther, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, XIII, Oxford 1996

Peter Volk, Minerva-Darstellungen von Ignaz Günther, in: Alfred Schädler - Rainer Kahsnitz – Peter Volk (edd.), *Skulptur in Süddeutschland 1400–1770. Festschrift für Alfred Schädler*, München 1998, (Forschungshefte bayerisches Nationalmuseum Heft 15), s. 347 - 367

Peter Volk – Oksana Kozyr, Zur Lemberg Rokokoplastik. Bozzeti von Johann Georg Pinsel, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F. LI, 2000, s. 181 - 198

Peter Volk, Ignaz Günther and Antiquity: A Newly Identified Drawing, *The Burlington Magazine*, CXLIII, č. 1185, 2001, s. 756 - 758

Brigitte Volk-Knüttel, Der Hochaltar der Münchner Faruenkirche von 1620 und seine Gemälde von Peter Candid, in: Hans Ramisch (ed.), *Monachium sacrum: Festschrift zur 500-Jahr-Feier der*

Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München, II, München 1994

Brigitte Volk - Knüttel, *Peter Candid (um 1548–1628), Gemälde - Zeichnungen-Druckgraphik, Berlin 2010*

Jakub Vrána, *Kartuziánský klášter v Dolanech u Olomouce, Olomouc 2007*

Zdeněk Wirth, *Barokní gotika v Čechách v XVIII. a 1. polovici XIX. století, Památky archeologické a místopisné, Praha 1908*

Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque, London 1997*

Gerhard Woeckel – Erich Herzog, *Ignaz Günthers frühwerk in Kopřivná (Geppersdorf)/ČSSR (I,II), Pantheon XXIV, 1966, s. 221 - 252*

Gerhard P. Woeckel, *Christusdarstellungen von Ignaz Günther, Das Münster, XX, 1967, s. 369 - 388*

Gerhard Woeckel, *Ignaz Günther. Die Handzeichnungen des kurfürstlich bayerischen Hofbildhauers Franz Ignaz Günther (1725–1775), Weißenhorn 1975*

Gerhard P. Woeckel, *An Unknown Early Work by Ignaz Günther „St. Scholastica“, Los Angeles Country Museum of Art Bulletin XXI, 1975, s. 27 - 43*

Gerhard Woeckel, *Franz Ignaz Günther, Der große Bildhauer des bayerischen Rokoko, Regensburg 1977*

Gerhard P. Woeckel (ed.), *Ignaz Günther. Ein Oberpfälzer Bildhauer und Werke seiner Zeitgenossen. Vorge stellt in den Kunst und Kulturhistorischen Sammlungen der Stadt Regensburg von der Ignaz Günther Gesellschaft mit Unterstützung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Regensburg 1985*

Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren, meist nach Urkunden und Handschriften. Olmützer Erzidiöcese, Bd. 1. Brünn 1855*

Richard Woods, *Mystika a proroctví. Dominikánská tradice*, (z anglického překladu přeložil David Hofmann), Praha 2007

George Woolliscroft Rhead, *The Treatment of Drapery in Art*, London 1904

Wilhelm Worringer, *Abstrakce a vcítění. Příspěvek k psychologii stylu*, (z německého originálu přeložil a doslov napsal David Filip), první vydání 1907, Praha 2001.

Jana Zapletalová, Innocenzo Monti a fresky v kostele sv. Michala v Olomouci, in: *Opuscula Historiae Artium* LXII, č. 1, 2013, s. 68 - 78

HZ [Helena Zápalková], Štuková výzdoba kaple sv. Antonína Paduánského, Baldassare Fontana, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (eds.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*, II/III, Katalog, (kat. výst.), Olomouc 2010, kat. č. 49., s. 169 - 170

Helena Zápalková, *Jiří Antonín Heinz 1698–1759* (kat. výst.), Olomouc 2011

Ivan Zelinka, *Fraktální geometrie. Principy a aplikace*, Praha 2006

Zezulčik 2012

Jaroslav Zezulčik, Miscellanea zámku v Kuníně v roce 2012, *Poodří. Časopis obyvatel Horní Odry* XV, č. 2. 2012, s. 68 - 75

Eva Zimmermann, Hauptmeister und Stilströmungen in der Südwestdeutschen Skulptur 1720–1760, in: Konstanty Kalinowski (ed.), *Barockskulptur in Mittel und Osteuropa*, Poznaň 1981, s. 27 - 52

Rudolf Zuber, *Dějiny olomoucké arcidiecéze. Díl 4. Osudy moravské církve v 18. století. 1695–1777*, Praha 2003

7. Elektronické zdroje

<http://www.jstor.org/>

(vyhledáno 12. 4. 2014)

<http://www.bildindex.de/#|home>

(vyhledáno 14. 5. 2015)

<http://www.wga.hu/>

(vyhledáno 5. 6. 2014)

<http://www.theodor-frey.de/IGNAZ%20GUENTHER.htm>

(vyhledáno 7. 8. 2014)

<http://theodor-frey.de/michaellaim>

(vyhledáno 8. 9. 2014)

http://dangerousminds.net/comments/floaters_what_are_those_things_in_eyes

(vyhledáno 4. 7. 2014)

<https://archive.org/details/treatmentdraper00rheaqooq>

(vyhledáno 6. 3. 2014)

<http://www.dia.org/object-info/28f29621-2c06-41aa-a249-cf0fdc462b0b.aspx?position=11>

(vyhledáno 7. 4. 2014)

<https://publications.ias.edu/il>

(vyhledáno 8. 11. 2013)

http://www.discoverbaroqueart.org/database_item.php?id=object;BAR:cz:Mus11_B:34:en

(vyhledáno 8.10. 2012)

<http://entheology.com/research/entoptic-imagery-and-altered-states-of-consciousness/>

(vyhledáno 4. 12. 2014)

<http://www.metmuseum.org/search-results?ft=ignaz+q%C3%BCnther>

(vyhledáno 5. 12. 2014)

http://www.metmuseum.org/toah/hi/te_index.asp?i=17

(vyhledáno 13. 8. 2014)

http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/index.php?id=40&no_cache=1

(vyhledáno 6. 2. 2015)

https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/121450/SpisyF217-1977-1_12.pdf?sequence=1

(vyhledáno 5. 3. 2014)

http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/0813/Artisti_Laghi_2013/index.html#/44

(vyhledáno 3. 5. 2015)

<http://digitalcollections.nypl.org/search/index?utf8=%E2%9C%93&keywords=pozzo#/?scroll=58>

(vyhledáno 8. 5. 2015)

<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pozzo1709bd1/0001?sid=34e6012d0e6af573db323f3b19970a97>

(vyhledáno 8. 5. 2015)

http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1217/1/Davis_Fontes52.pdf

(vyhledáno 13. 5. 2015)

http://www.baraka.cz/Baraka/b_1/b_1_genialni_malio_vizi.html

(vyhledáno 15. 4. 2016)

8. Seznam vyobrazení

[1] Filip Sattler - Jan Kammereit, 1730–1752 (úpravy v 19. století), Olomouc, kostel sv. Michala, nástavec hlavního oltáře, mramor, dřevo. Foto: Martina Kovářová

[2] Filip Sattler - Jan Kammereit, 1730–1752 (úpravy v 19. století), Olomouc, kostel sv. Michala v Olomouci, hlavní oltář a tabernákl, mramor, dřevo, kov. Foto: Martina Kovářová

[3] Jan Kammereit, sv. Řehoř Veliký, počátek čtyřicátých let 18. století, Olomouc, kostel sv. Michala, hlavní oltář, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[4] Jan Kammereit, sv. Augustin, Olomouc, počátek čtyřicátých let 18. století, Olomouc, kostel sv. Michala, hlavní oltář, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[5] Jan Kammereit, sv. Ambrož, počátek čtyřicátých let 18. století, Olomouc, kostel sv. Michala, hlavní oltář, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[6] Jan Kammereit, sv. Jeroným, počátek čtyřicátých let 18. století, Olomouc, kostel sv. Michala, hlavní oltář, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[7] Jan Kammereit, Anděl, počátek čtyřicátých let 18. století, Olomouc, kostel sv. Michala, horní římsa hlavního oltáře, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[8] Jan Kammereit, Anděl, počátek čtyřicátých let 18. století, Olomouc, kostel sv. Michala, horní římsa hlavního oltáře, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[9] Baldassare Fontana(?) - Jan Kammereit(?), tabernákl hlavního oltáře, 30. léta 18. století(?), Olomouc, kostel sv. Michala. Foto: Martina Kovářová

[10] Jan Kammereit, Salvator Mundi, 1744, Šternberk, nika ve dvoře bývalé kanonie augustiniánů, maletínský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[11] Jan Kammereit, Salvator Mundi – detail tváře, nika ve dvoře bývalé kanonie augustiniánů, Šternberk, 1744, maletínský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[12] Jan Kammereit, Ukřižovaný Kristus, oltář sv. Kříže, Dědice, kostel Nejsvětější Trojice, 1756, polychromované a zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[13] Ondřej Zahner - Jan Kammereit, 1746, Zvole u Mohelnice, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, oltář Nalezení sv. Kříže, pozlacené dřevo. Foto: Adam Sekanina

[14] Ondřej Zahner – Jan Kammereit, 1746, Zvole u Mohelnice, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, oltář sv. Kateřiny, pozlacené dřevo. Foto: Adam Sekanina

[15] Jan Kammereit, anděl adorant, 1746, Zvole u Mohelnice, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, nástavec oltáře Nalezení sv. Kříže, pozlacené dřevo. Foto: Adam Sekanina

[16] Jan Kammereit, anděl adorant, 1746, Zvole u Mohelnice, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, nástavec oltáře Nalezení sv. Kříže, pozlacené dřevo. Foto: Adam Sekanina

[17] Jan Kammereit, Anděl adorant, 1746, Zvole u Mohelnice, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, nástavec oltáře sv. Kateřiny, pozlacené dřevo. Foto: Adam Sekanina

[18] Jan Kammereit, Anděl adorant, 1746, Zvole u Mohelnice, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, nástavec oltáře sv. Kateřiny, pozlacené dřevo. Foto: Adam Sekanina

[19] Jan Kammereit, Sv. Cyril, čtyřicátá léta 18. století, Konice, kostel Narození Panny Marie, hlavní oltář, polychromované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[20] Jan Kammereit, Sv. Metoděj, čtyřicátá léta 18. století, Konice, kostel Narození Panny Marie, hlavní oltář, polychromované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[21] Jan Kammereit, Sv. Cyril, 1748, Místek, kostel Všech Svatých, hlavní oltář, bílé štafírované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[22] Jan Kammereit, Sv. Metoděj, 1748, Místek, kostel Všech Svatých, hlavní oltář, bíle štafírované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[23] Antonín Richter – Jan Michael Scherhauf, sochařská výzdoba oltáře, 1747 s pozdějšími úpravami, Šternberk, kostel Zvěstování Panny Marie, Očistcová kaple, bíle štafírované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[24] Jan Michael Scherhauf, Duše v očistci, 1747 s pozdějšími úpravami, Šternberk, kostel Zvěstování Panny Marie, Očistcová kaple, štuk. Foto: Martina Kovářová

[25] Jan Kammereit a jeho okruh, 1748, Štarnov, kostel sv. Mikuláše, sochařská výzdoba hlavního oltáře, polychromované a zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[26] Jan Kammereit a jeho okruh, Sv. Jan Křtitel, 1748, Štarnov, hlavní oltář, kostel sv. Mikuláše, polychromované a zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[27] Jan Kammereit a jeho okruh, Sv. Josef(?), 1748, Štarnov, kostel sv. Mikuláše, hlavní oltář, polychromované a zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[28] Jan Kammereit a jeho okruh, Letící anděl, 1748, Štarnov, kostel sv. Mikuláše, hlavní oltář, polychromované a zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[29] Jan Kammereit a jeho okruh, Letící anděl, 1748, Štarnov, kostel sv. Mikuláše, hlavní oltář, polychromované a zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[30] Jan Michael Scherhauf, Křest Krista, 1748, Štarnov, kostel sv. Mikuláše, polychromované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[31] Jan Michael Scherhauf, Křest Krista, polovina 60. let 18. století, kostel sv. Jana Křtitele, Šumperk, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[32] Jan Kammereit, výzdoba hlavního oltáře, 1748, Výšovice, kostel sv. Vavřince, polychromované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[33] Jan Kammereit, Letící anděl, 1748, Výšovice, kostel sv. Vavřince, hlavní oltář, polychromované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[34] Jan Kammereit, Letící anděl, 1748, Výšovice, kostel sv. Vavřince, hlavní oltář, polychromované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[35] Neznámý sochař, Sv. Vavřinec, 1756, Výšovice, nika nad vstupem do kostela sv. Vavřince, maletínský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[36] Jan Kammereit, Sv. Jan Nepomucký, 1753, Jesenec, pískovec. Foto: Adam Sekanina

[37] Jan Kammereit, Dominikánský světec(?), polovina padesátých let 18. století, Dolany u Olomouce, kostel sv. Matouše, dolní část balustrády schodiště, pískovec. Foto: Martina Kovářová

[38] Jan Kammereit, Dominikánský světec(?), polovina padesátých let 18. století, Dolany u Olomouce, kostel sv. Matouše, dolní část balustrády schodiště, pískovec. Foto: Martina Kovářová

[39] Jan Kammereit(?), Anděl světloňoš, 1752(?), Olomouc, Vlastivědné Muzeum v Olomouci – stálá expozice Muzea kamene, pískovec, pískovec. Foto: Martina Kovářová

[40] Franz Ignaz Günther(?), Anděl světloňoš, 1752(?), Olomouc, Vlastivědné Muzeum v Olomouci – stálá expozice Muzea kamene, pískovec. Foto: Martina Kovářová

[41] Franz Ignaz Günther(?), Anděl světloňoš – detail tváře, 1752 (?), Olomouc, Vlastivědné Muzeum v Olomouci – stálá expozice Muzea kamene, pískovec. Foto: Martina Kovářová

[42] Franz Ignaz Günther, výzdoba oltáře sv. srdce Ježíše Krista, polovina padesátých let 18. století, Weyarn, kostel sv. Petra a Pavla, polychromované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[43] Franz Ignaz Günther, Putto s kartuší, polovina padesátých let 18. století, Weyarn, kostel sv. Petra a Pavla, oltář sv. srdce Ježíše Krista, polychromované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[44] Jan Kammereit, výzdoba kazatelny, první polovina padesátých let 18. století, Olomouc, kostel sv. Michala, polychromované a pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[45] Jan Kammereit, Sv. Dominik, první polovina padesátých let 18. století, Olomouc, kostel sv. Michala, stříška kazatelny, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[46] Jan Kammereit, Panna Marie s Ježíškem, první polovina padesátých let 18. století, Olomouc, kostel sv. Michala, stříška kazatelny, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[47] Jan Kammereit, Alegorie Víry, první polovina padesátých let 18. století, Olomouc, kostel sv. Michala, stříška kazatelny, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[48] Jan Kammereit, Putto jako pastýř, první polovina padesátých let 18. století, Olomouc, kostel sv. Michala, stříška kazatelny, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[49] Franz Ignaz Günther, Vzkříšený Kristus, 1752–1753, Olomouc, kostel sv. Michala, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[50] Franz Ignaz Günther, Vzkříšený Kristus - detail tváře 1752-1753, Olomouc, kostel sv. Michala, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[51] Franz Ignaz Günther, Vzkříšený Kristus, 1752–1753, Olomouc, farnost kostela sv. Mořice, polychromované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[52] Franz Ignaz Günther, Vzkříšený Kristus, 1765?, Ignaz-Gunter-Museum, Altmannstein, cartapesta. Repro: Gerhard P. Woeckel (ed.), *Ignaz Günther. Ein Oberpfälzer Bildhauer und Werke seiner Zeitgenossen. Vorge stellt in den Kunst und Kulturhistorischen Sammlungen der Stadt Regensburg von der Ignaz Günther Gesellschaft mit Unterstützung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, Regensburg 1985, kat. č. 34., s. 70

[53] Hubert Gerhard, Vzkříšení Krista, 1584, Victoria and Albert Museum, Londýn, pozlacený bronz. Repro:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O70354/the-resurrection-relief-gerhard-hubert/>

[54] Ondřej Zahner, Salvator Mundi, třicátá léta 18. století, Olomouc, nika fasády kostela sv. Michala, pískovec. Foto: Martina Kovářová

[55] Franz Ignaz Günther, Bičovaný Kristus, 1754, Detroit Institute of Arts, Detroit, polychromaované dřevo, Repro: <http://www.dia.org/object-info/28f29621-2c06-41aa-a249-cf0fdc462b0b.aspx?position=11>

[56] Franz Ignaz Günther, Kresba zachycující návrh Božího hrobu, 1752, Münchener Stadtmuseum. Repro: Gerhard P. Woeckel (ed.), *Ignaz Günther. Ein Oberpfälzer Bildhauer und Werke seiner Zeitgenossen. Vorge stellt in den Kunst und Kulturhistorischen Sammlungen der Stadt Regensburg von der Ignaz Günther Gesellschaft mit Unterstützung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, Regensburg 1985, kat. č. 3, s. 34

[57] Baldassare Fontana - Mikuláš Ferdinand Indegrentz, Tabernákl hlavního oltáře, dokončeno 1732, Bazilika Navštívení Panny Marie na sv. Kopečku u Olomouce. Foto: Martina Kovářová

[58] Franz Ignaz Günther, výzdoba hlavního oltáře, 1752–1753, Kopřivná, kostel Nejsvětější Trojice, polychromované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[59] Franz Ignaz Günther, Anděl, 1752–1753, Kopřivná, kostel Nejsvětější Trojice, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[60] Ondřej Schweigl (dílna?), Salvator Mundi, polovina šedesátých let 18. století, Krnov, kostel Narození panny Marie, stříška kazatelny, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová.

[61] Ondřej Schweigl (dílna?), Andílek, polovina šedesátých let 18. století, Krnov, minoritský kostel Narození panny Marie, kazatelna, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[62] Ondřej Schweigl (dílna?), Vidění sv. Jana, polovina šedesátých let 18. století, Krnov, kostel Narození panny Marie, poprsnice kazatelny, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[63] Ondřej Schweigl, Andělé adoranti, polovina šedesátých let 18. století, Krnov, kostel Narození panny Marie, hlavní oltář, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[64] Ondřej Schweigl (dílna?), Sv. Václav, 1753, Krnov, minoritský kostel Narození panny Marie, boční oltář sv. Fosefa Kopertinského, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[65] Neznámý řezbář, Sv. Klára, 1753, Krnov, minoritský kostel Narození panny Marie, boční oltář sv. františka z Assisi, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[66] Neznámý řezbář, Sv. Alžběta Durynská, 1753, Krnov, minoritský kostel Narození panny Marie, boční oltář sv. františka z Assisi, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[67] Ondřej Schweigl (dílna?), Sv. Hedvika, první polovina sedmdesátých let 18. století, Vidnava, kostel sv. Kateřiny Alexandrijské, oltář sv. Hedviky, pozlacené a polychromované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[68] Ondřej Schweigl (dílna?), Andílek, první polovina sedmdesátých let 18. století, Vidnava, kostel sv. Kateřiny Alexandrijské, spodní římsa kazatelny. Foto: Martina Kovářová

[69] Jan Michael Scherhauf, Sloup se sochou Panny Marie Immaculaty, 1764, Krnov, před kostelem sv. Martina, pískovec. Foto: Martina Kovářová

[70] Jan Michael Scherhauf, Sloup se sochou Panny Marie Immaculaty - detail, 1764, Krnov, před kostelem sv. Martina, pískovec. Foto: Martina Kovářová

[71] Jan Kammereit (okruh), Sv. Cyril, 1754, Běloutín, kostel sv. Jiří, hlavní oltář, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[72] Jan Kammereit (okruh), Sv. Metoděj, 1754, Běloutín, kostel sv. Jiří, hlavní oltář, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[73] Jan Kammereit (okruh), Anděl adorant, 1754, Běloutín, kostel sv. Jiří, hlavní oltář, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[74] Jan Kammereit (okruh), Anděl adorant, 1754, Běloutín, kostel sv. Jiří, hlavní oltář, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[75] Jan Kammereit (dílno), Sv. Petr, 1754, Bělotín, kostel sv. Jiří, boční oltář, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[76] Jan Kammereit (dílno), Sv. Pavel, 1754, Bělotín, kostel sv. Jiří, boční oltář, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[77] Jan Kammereit (dílno), Vzkříšený Kristus, 1754, Bělotín, kostel sv. Jiří, boční oltář, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[78] Jan Kammereit (okruh), Zachariáš(?), 1754, Bělotín, kostel sv. Jiří, výzdoba bočního oltáře, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[79] Jan Kammereit (dílno), Sv. Anna(?), 1754, Bělotín, kostel sv. Jiří, výzdoba bočního oltáře, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[80] Jan Kammereit (okruh), Bůh Otec, 1754, Bělotín, kostel sv. Jiří, výzdoba bočního oltáře, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[81] Jan Kammereit, výzdoba varhanní kruchty – anděl, 1757(?), Budišov nad Budišovkou, kostel Nanebevzetí Panny Marie, bíle štafírované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[82] Jan Kammereit, výzdoba varhanní kruchty – řezby andílků, 1757(?), Budišov nad Budišovkou, kostel Nanebevzetí Panny Marie, bíle štafírované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[83] Jan Kammereit, výzdoba varhanní kruchty – anděl, 1757(?), Budišov nad Budišovkou, kostel Nanebevzetí Panny Marie, bíle štafírované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[84] Jan Kammereti, Sv. Vincenc Ferrerský(?), polovina padesátých let 18. století(?), Olomouc, krypta dómu sv. Václava, pozlacené dřevo. Foto: Adam sekanina

[85] Jan Kammereit, výzdoba kazatelny, 1756, Nový Jičín, kostel Nanebevzetí Panny Marie, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[86] Ondřej Zahner, Sv. Petr, třicátá léta 18. století, Nový Jičín, kostel Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[87] Ondřej Zahner, Výzdoba hlavního oltáře, třicátá léta 18. století, Nový Jičín, kostel Nanebevzetí Panny Marie, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[88] Jan Kammereit, Sv. Cyril, 1757, Nový Jičín, kostel Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[89] Jan Kammereit, Sv. Metoděj, 1757, Nový Jičín, kostel Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[90] Jan Kammereit, Archanděl Michael, 1757, Nový Jičín, kostel Nanebevzetí Panny Marie, nástavec hlavního oltáře, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[91] Jan Kammereit, Anděl adorant, 1757, Nový Jičín, kostel Nanebevzetí Panny Marie, nástavec hlavního oltáře, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[92] Jan Kammereit, Anděl adorant, 1757, Nový Jičín, kostel Nanebevzetí Panny Marie, nástavec hlavního oltáře, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[93] Jan Kammereit(?) – Jan Kryštof Handke, Výzdoba hlavního oltáře, 1759, Suchdol nad Odrou, kostel Nejsvětější Trojice, bíle štafírované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[94] Jan Kammereit(?), Sv. Petr, 1759, Suchdol nad Odrou, kostel Nejsvětější Trojice, bíle štafírované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[95] Jan Kammereit(?), Sv. Pavel, 1759, Suchdol nad Odrou, kostel Nejsvětější Trojice, bíle štafírované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[96] Jan Kammereit(?), Anděl adorant, 1759, Suchdol nad Odrou, kostel Nejsvětější Trojice, bíle štafírované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[97] Jan Kammereit(?), Anděl adorant, 1759, Suchdol nad Odrou, kostel Nejsvětější Trojice, bíle štafírované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[98] Jan Kammereit, Kazatelna, 1760, Kroměříž, kostel Nanebevzetí Panny Marie, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[[99] Jan Kammereit, Panna Marie Immaculata, 1760, Kroměříž, kostel Nanebevzetí Panny Marie, kazatelna, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[100] Jan Kammereit (okruh), Evangelista Matouš, 1760, Kroměříž, kostel Nanebevzetí Panny Marie, kazatelna, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[101] Jan Kammereit (okruh), Evangelista Marek, 1760, Kroměříž, kostel Nanebevzetí Panny Marie, kazatelna, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[102] Jan Kammereit (okruh), Evangelista Lukáš, 1760, Kroměříž, kostel Nanebevzetí Panny Marie, kazatelna, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[103] Jan Kammereit (okruh), Evangelista Jan, 1760, Kroměříž, kostel Nanebevzetí Panny Marie, kazatelna, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[104] Jan Kammereit, Karyatida, 1760, Kroměříž, kostel Nanebevzetí Panny Marie, kazatelna, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[105] Jan Kammereit a dílna, 1. zastavení – Ježíš Kristus vydán na smrt, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[106] Jan Kammereit a dílna, 2. zastavení – Ježíš Kristus na sebe bere kříž, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[107] Jan Kammereit a dílna, 3. zastavení – Ježíš Kristus padá poprvé pod křížem, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[108] Jan Kammereit a dílna, 4. zastavení – Ježíš Kristus potkává svou matku, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[109] Jan Kammereit a dílna, 5. zastavení – Šimon Kyrénský pomáhá Ježíši Kristu nést kříž, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[110] Jan Kammereit a dílna, 6. zastavení – Veronika podává Ježíši Kristovi roušku, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[111] Jan Kammereit a dílna, 7. zastavení – Ježíš Kristus padá po druhé pod křížem, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[112] Jan Kammereit a dílna, 8. zastavení – Pan Ježíš napomíná plačící ženy, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[113] Jan Kammereit a dílna, 9. zastavení – Pán Ježíš padá po třetí pod křížem, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[114] Jan Kammereit a dílna, 10. zastavení – Pán Ježíš zbaven roucha, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[115] Jan Kammereit a dílna, 11. zastavení – Pán Ježíš přibit na kříž, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[116] Neznámý sochař - Jan Kammereit a dílna, 12. zastavení – Kalvárie, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[117] Jan Kammereit a dílna, Panna Marie – Kalvárie, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[118] Jan Kammereit a dílna, Jan Evangelista - Kalvárie, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[119] Jan Kammereit a dílna, Sv. Máří Magdaléna - Kalvárie, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[120] Neznámý sochař, Ukřižovaný Kristus - Kalvárie, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[121] Jan Kammereit a dílna, 13. zastavení – Tělo Pána Ježíše sňato z kříže, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[122] Jan Kammereit a dílna, 14. zastavení – Tělo pána Ježíše uloženo do hrobu, kolem 1760, Ruda u Rýmařova, maletínský a mladějovský pískovec. Foto: Martina Kovářová

[123] Jan Kammereit, výzdoba víka křtitelnice, Olomouc, Arcidiecézní muzeum, šedesátá léta 18. století, štafírované a zlacené dřevo, Olomouc. Foto: Markéta Ondrůšková

[124] Jan Kammereit, Sv. Jan Křtitel, víko křtitelnice, šedesátá léta 18. století, Olomouc, Arcidiecézní muzeum, bíle štafírované a zlacené dřevo. Foto: Markéta Ondrůšková

[125] Jan Kammereit, výzdoba bočního oltáře sv. Vincence Ferrerského, 1762, Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[126] Jan Kammereit, Sv. Jiří z Kapadokie, 1762, Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie, oltář sv. Vincence Ferrerského, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[127] Jan Kammereit, Sv. Ignác z Loyoly, 1762, Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie, oltář sv. Vincence Ferrerského, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[128] Jan Kammereit, Anděl adorant, 1762, Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie, oltář sv. Vincence Ferrerského, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[129] Jan Kammereit, Anděl adorant, 1762, Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie, oltář sv. Vincence Ferrerského, pozlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[130] Jan Kammereit, výzdoba bočního oltáře sv. Aloise Gonzagy, 1762, Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[131] Jan Kammereit, Sv. Josef, 1762, Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie, oltář sv. Aloise Gonzagy, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[132] Jan Kammereit, Sv. Jan Evangelista, 1762, Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie, boční oltář sv. Aloise Gonzagy, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[133] Jan Kammereit, Anděl adorant, 1762, Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie, oltář sv. Aloise Gonzagy, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[134] Jan Kammereit, Anděl adorant, 1762, Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie, oltář sv. Aloise Gonzagy, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[135] Antonín Losert, Sv. Václav, první polovina šedesátých let 18. století, Moravská Třebová, kostel Nanebevzetí Panny Marie, hlavní oltář, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[136] Jan Kammereit, výzdoba hlavního oltáře, polovina šedesátých let 18. století, Tatenice, kostel sv. Jana Křtitele, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[137] Jan Kammereit, Sv. Petr, polovina šedesátých let 18. století, Tatenice, kostel sv. Jana Křtitele, hlavní oltář, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[138] Jan Kammereit, Sv. Pavel, polovina šedesátých let 18. století, Tatenice, kostel sv. Jana Křtitele, hlavní oltář, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[139] Jan Kammereit, Sousoší Nejsvětější Trojice, polovina šedesátých let 18. století, Tatenice, kostel sv. Jana Křtitele, nástavec hlavního oltáře, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[140] Jan Kammereit, Panna Marie Immaculata, polovina šedesátých let 18. století, Tatenice, kostel sv. Jana Křtitele, hlavní oltář, zlacené dřevo. Foto: Martina Kovářová

[141] Jan Kammereit, Sv. Ondřej, šedesátá léta 18. století, Kunčina, nika nad vstupem bývalé fary, pískovec. Foto: Martina Kovářová

[142] Jan Kammereit, Sv. Jan Evangelista, 1769, Žichlínek, pískovec. Foto: Martina Kovářová

[143] Jan Kammereit (dílno), Sv. Máří Magdaléna, druhá polovina šedesátých let 18. století, Olomouc, Arcidiecézní muzeum, polychromované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[144] Jan Kammereit (dílno), Sv. Petr(?), druhá polovina šedesátých let 18. století, Olomouc, Arcidiecézní muzeum, polychromované dřevo. Foto: Martina Kovářová

[145] Gian Lorenzo Bernini, Papež Urban VIII, 1635 – 1640, Palazzo dei Conservatori, Řím, Repro.:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Urban_VIII_Bernini_Musei_Capitolini.jpg

[146] Paul Egell, Sv. Jan František Régis, 1735-1740, Reiss – Engelhorn – Museen, Mannheim. Repro.:
<http://www.kunstundkosmos.de/Bildende-Kunst/REM-Sakral.html>

[147] Jann Georg Pinsel, Sv. Jan Evangelista, 1758, Repro.:
<http://www.dziennikparyski.com/2013/02/johann-georg-pinsel-micha-anio-xviii.html>

[148] Entoptické obrazce, Repro.:
<http://psychedelicsandlanguage.com/wp-content/uploads/2012/01/entopticRockArtsmaller.jpg>

Abstrakt

Disertační práce si klade za cíl vytvořit v první monografické části ucelený obraz o životě a tvorbě olomouckého pozdně barokního sochaře Jana Kammereita (1715?–1769) a předložit kompletní katalog jeho díla zastoupeného jak v kameni, tak ve dřevě. Jednotlivé kapitoly, které mapují jednotlivé dekády umělcovy tvorby jsou vymezeny jeho stěžejními díly. Několik jich také pojednává o raném díle bavorského řezbáře Franze Ignaze Günthera (1725–1775), neboť zejména tvorba, která je spjata s jeho tovaryšskou cestou, v rámci které navštívil i Moravu mohla být jedním z inspiračních zdrojů, které mohly Jana Kammereita ovlivnit. Druhou částí je kompletní, chronologicky sestavený katalog sochařova díla obsahující jeho práce jak v kameni, tak ve dřevě. Třetí, již zcela teoretická část je věnována fenoménu kubizujících a lámaných draperií v pozdně barokním sochařství. K tému problematice je přistupováno z několika úhlů, které se od sebe liší metodologickým přístupem, přičemž jedním z nich je i psychologicko-kognitivní pohled.

Abstract

This dissertation aims to create the comprehensive picture of the life and work of Olomoucian late baroque sculptor Jan Kammereit (1715?–1769), in the first monographic part and submit a complete catalog of his works represented in the stone and in the wood. Individual chapters of the dissertation maps each decade of the artist's work and are defined by his main peaces of art. Some of them also discusses the early work of Bavarian woodcarver Franz Ignaz Günther (1725–1775), especially his creations connected with his study trip, during which he also visited Moravia. This could be one of the sources of inspiration for Jan Kammereit. The second part is a complete, chronologically compiled catalog of the artist's works, that includes his sculptures and curvings. The third, entirely theoretical section, is devoted to the phenomenon of cubist and fractured draperes in late baroque sculpture. The theme of the issue is approached from several angles that are methodologically different, while the one of them is psychological-cognitive perspective.

ANOTACE

Jméno a příjmení	Mgr. Martina Kovářová
Instituce	Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Křížkovského 10, 771 80
Katedra	Katedra dějin umění
Obor	Teorie a dějiny výtvarných umění
Vedoucí práce	doc. Martin Pavlíček, Ph.D.
Název práce	Olomoucký sochař Jan Kammereit (1715?–1769) a kubizující formy ve výtvarném umění pozdního baroka
Název práce v angličtině	Olomoucian Sculptor Jan Kammereit (1715?-1769) and Cubist Forms in the Late Baroque Art
Typ práce	Disertační práce
Počet stran	288
Počet znaků vč. mezer	442 385
Počet příloh	148 vyobrazení na 64 stranách obrazové přílohy, 1 CD
Rok odevzdání práce	2016
Stručný obsah práce	Disertační práce si klade za cíl vytvořit v první monografické části ucelený obraz o životě a tvorbě olomouckého pozdně barokního sochaře Jana Kammereita (1715?–1769) a předložit kompletní katalog jeho díla zastoupeného jak v kameni, tak ve dřevě. Druhá část, která má již zcela teoretický charakter, se věnuje fenoménu kubizujících draperií, které jsou zastoupeny v Kammereitově díle a rezonuje i v díle jeho uměleckých vrstevníků.
Klíčová slova	Socha, styl, draperie, Jan Kammereit, Franz Ignaz Günther, kubizující formy

Stručný obsah práce v angličtině	Dissertation aims to create a comprehensive picture of the life and work Olomoucian late baroque sculptor Jan Kammereit (1715?-1769), in the first monographic part and submit a complete catalog of his works represented in stone and in wood. The second part, which has entirely theoretical character, explores the phenomenon of cubist drapery which are represented in Kammereit's works and resonates in the work of his artistic peers.
Klíčová slova v angličtině	statue, style, draperies, Jan Kammereit, Franz Ignaz Günther, cubist forms
Jazyk	čeština

