

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Anna Kopečná

**Josef Winterhalder ml. – Iluzivní oltáře,
Dačice-Jemnice-Běhařovice-Trstěnice**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Petra Oulíková, Ph.D.

Praha 2022

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Liberci dne 14. 6. 2022

Anna Kopečná

Bibliografická citace

Josef Winterhalder ml. – Iluzivní oltáře, Dačice-Jemnice-Běhařovice-Trstěnice: bakalářská práce/Anna Kopečná; vedoucí práce: PhDr. Petra Oulíková, Ph.D. -- Praha, 2022. -- 74 s.

Anotace

Bakalářská práce se věnuje dílu malíře Josefa Winterhaldera ml. se zaměřením na tvorbu iluzivních oltářů. Místa s těmito oltáři, byla vybrána s ohledem na dvě kritéria, a to, daný kostel není konventním a freska nebyla vytvořena ve spolupráci s dalším malířem. Jedná se o kostely sv. Vavřince v Dačicích, sv. Víta v Jemnici, Nejsvětější Trojice v Běhařovicích a Povýšení sv. Kříže v Trstěnicích. Na základě ikonografické a formální analýzy, bude zhodnocena fresková oltářní tvorba autora v historických souvislostech dané lokace.

Klíčová slova

Josef Winterhalder ml., baroko, iluzivní oltář, freska, Dačice, Jemnice, Běhařovice, Trstěnice

Abstract

This bachelor thesis deals with the work of painter Josef Winterhalder Jr. with a focus on creation of illusive altars. Places with these altars were selected with regard to two criteria, namely, the church is not convent and the fresco was not created in collaboration with another painter. These churches are sv. Vavřince in Dačice, sv. Víta in Jemnice, Nejsvětější trojice in Běhařovice and Povýšení sv. Kříže in Třeštice.

Based on the iconographic and formal analysis, the fresco altar work of the author will be evaluated in the historical context of the location.

Keywords

Josef Winterhalder ml., baroque, illusive altar, fresco, Dačice, Jemnice, Běhařovice, Trstěnice

Počet znaků (včetně mezer): 95 370

Poděkování

Mé poděkování patří především PhDr. Petře Oulíkové, Ph.D. za její odborné vedení, věcné připomínky a také za trpělivost, kterou mi během psaní práce věnovala. Dále bych ráda poděkovala za pomoc při získávání podkladů a dalších materiálů pro moji práci jmenovitě Mgr. Josefu Dvořákovi, faráři působícímu v Trstěnicích, dále Mgr. Jiřímu Bradáčovi působícímu v Běhařovicích a Mgr. Josefu Brychtovi z Jemnice. Další velké díky patří pracovníkům Národního památkového ústavu a to paní Taťáně Bráblíkové do Brna a panu Mgr. Miroslavu Záškodovi do Telče. A v neposlední řadě děkuji za morální podporu mé rodině a přátelům.

Obsah

Úvod.....	7
Přehled literatury.....	8
1. Iluzivní oltáře v pozdním baroku.....	10
2. Život Josefa Winterhaldera ml.	17
3. Dačice, kostel sv. Vavřince.....	26
3.1 Hlavní oltář.....	28
3.2 Boční oltář Panny Marie.....	33
3.3 Boční oltář sv. Walburgy.....	35
4. Jemnice, kostel sv. Víta.....	37
5. Běhařovice, kostel Nejsvětější trojice.....	42
6. Trstěnice, kostel Povýšení sv. Kříže.....	48
Závěr.....	53
Seznam obrazové přílohy.....	55
Obrazové přílohy.....	57
Seznam literatury a zdrojů.....	69

Úvod

Iluzivní malba v prostoru se v barokním období objevuje jak v prostorách světské, tak církevní architektury. Nejčastěji byla vytvářena pomocí technického postupu fresky, tedy malby do vlhké omítky. Velmi často se jedná o rozměrná díla, tudíž náročnosti spojená s provedením je více než jasná.

V moravském prostředí se tomuto umu věnovalo několik umělců. Mezi ně patří i Josef Winterhalder ml., který je stěžejní osobou pro téma mé bakalářské práce. Pozornost bude soustředěna na jeho díla, která představují iluzivně malované oltáře. Jednotlivé oltáře, kterým bude věnována větší pozornost, byly vybírány na základě dvou kritérií. Jedním z nich se týká objednavatele a druhé spolupráce.

Objednavatelem těchto děl nesmí být řád, nebo jeho člen. V praxi to znamená, že se setkáváme v pozici objednavatele buď s majitelem daného panství, či místním farářem. Druhý aspekt je zcela jednoduchý, dílo Winterhalder vytvořil bez spolupráce s dalším malířem, působícím na poli nástěnné malby.

Věnovat se v následujících kapitolách budu historickému kontextu vzniku pozdě barokních iluzivních oltářů, také osobě malíře a jeho umělecké dráze a především čtyřem oltářům odpovídajícím výše uvedeným specifikacím. Dačice, Jemnice, Běhařovice i Trstěnice budou blíže popsány jako díla samostatně. Včetně historického vývoje daného místa.

Cílem práce je přiblížení a lepší poznání díla Josefa Winterhaldera ml., které do této doby nebyla věnována přílišná pozornost.

Přehled literatury

Základní informace k vývoji iluzivní malby na území Moravy jsem čerpala z několika zdrojů, které se věnují obecnému pohledu na malířství často v obecném kontextu. Tedy bez specializace na moravské prostředí. Pracovala jsem jak s Dějinami českého výtvarného umění,¹ tak s Uměním baroka na Moravě a ve Slezsku². Dalším nosným zdrojem je i článek v korpusu Barokní architektury v Čechách.³ Částečně k tomuto tématu přispívá i Blažíček v knize Umění baroku v Čechách⁴ a taktéž i jedna ze starších prací Preisse. Konkrétně jeho disertace Baroková iluzivní malba architektury a Čech.⁵

Dále jsem využila i slovník, editorovaný Horovou,⁶ který zahrnuje téměř všechny umělce působící na našem území v průřezu dějin a také slovník ke stavitelům a architektům.⁷

V kapitole, kde se zabývám umělcovým životem a jeho uměleckou dráhou, jsem nejvíce pracovala s německou monografií⁸, ale i s diplomovou a disertační prací Valeše.⁹ Od téhož autora jsem také využila několik odborných článků publikovaných v regionálních sbornících.¹⁰

Co se týká jednotlivých míst a kostelů, pracovala jsem především se starší topografickou literaturou. Převážně jsem využívala Vlastivědu moravskou, různíci se dle okresů.¹¹ Využila jsem i sborník kostelů od Dobeše a Stoklasy.¹² K městu Jemnice i samotnému kostelu mi také pomohla Encyklopedie Klášterů moravských a slezských¹³ a knihy s líčením dějin města.¹⁴ Dějiny města jsem využila i v případě Dačic¹⁵ spolu

¹ Dvorský 1989, 751–817

² Krsek 1996, s. 112–148, 445–564

³ Mádl 2015, s. 653–675

⁴ Blažíček 1971, s. 119–179

⁵ Preiss 1956, s. 172–178

⁶ Horová 1995, s. 181, 182, 395, 495, 496, 937, 938; Horová 2006, s. 415, 732, 733

⁷ Vlček 2004, s. 124, 310, 521

⁸ Slaviček 2009, s. 17–144

⁹ Valeš 2008, s. 14–124; Valeš 2013, s. 7–210

¹⁰ Valeš 2008, s. 295–307; Valeš 2012a, s. 93–108; Valeš 2012b, s. 217–220

¹¹ Haňák 1913, s. 220–231; Dvorský 1916, s. 48–58; Tiray 1925, s. 39–73, Sedlár 1997, s. 441–472

¹² Dobeš, Stoklasa 2008, s. 54, 86; Dvorský, Stoklasa 2009, s. 15, 109, 110

¹³ Foltýn 2005, s. 329–331

¹⁴ Sedlák 1971, s. 3–11; Tríska 2010, s. 513–515, 541

¹⁵ Bistrický, Kučerová 2016, s. 173–198

s jednou starší publikací od Beringera.¹⁶ K Běhařovicím jsem mnoho užitečných informací našla v pracích Vasil'ové.¹⁷ U Trstěnic jsem čerpala z článku v odborném časopise *Archaeologia Historica*.¹⁸

Také jsem využila několik slovníků s pojmy nebo ikonografií a v některých případech i text Nového zákona Bible.¹⁹ A v neposlední řadě jsem pracovala s restaurátorkou zprávou a posudkem, který byl vyhotoven před začátkem zásahů.²⁰

Z tohoto vyplývá, že komplexní pohled na toto téma zatím chybí. Každý z více uvedených titulů se zabývá pouze částmi a informace často nejsou ucelené, nebo jsou zobecněny. V mnoha případech také chybí novější publikace, přece jenom způsob a rozsah bádání se značně od minulého století posunul.

¹⁶ Beringer 1893, s 121–186

¹⁷ Vasil'ová 2017, s. 22–55; Vasil'ová 2019, s. 20–63

¹⁸ Benešovská 1986, s. 305–312

¹⁹ Herout 1963; Herout 1978; Biče 1987; Blažiček, Kropáček 1991; Royt 2006

²⁰ Špale 2012; Kobyłka 2012

1. Iluzivní oltáře v pozdním baroku

Na důležitost spojení a souhru architektury s výzdobou malířskou či sochařskou upozorňuje již Bernini v 17. století. Obecný ideál v tomto směru vycházel z italského prostředí a významně ovlivnil i střední Evropu včetně českého území. Monumentální nástěnná malba se v barokním období více zviditelnila, ale neberme ji jako nový prvek. Nyní však sehrává úplně jinou, novou a větší roli v dotváření architektury. Roli zde hraje několik aspektů, nutně se nemusí jednat jen o nedostatek finančních prostředků, ale zastoupení zde mají i techniky malířské i architektonické, schopnosti umělce, připravenosti objednavatelů nebo dobový vkus a módní trendy dané doby. Mimo jiné i obsah a sdělení malby ve vztahu k prostoru architektury. Nezbytností pro vytvoření takového díla byla dostatečně velká nečleněná plocha. Což vedlo ve větší míře k uplatňování valené klenby, která byla bez žeber, a z toho důvodu byl prostor malby rozčleněn na menší plochy.²¹

Technika fresky spočívá v nanášení barevných pigmentů, ředitelných vodou nebo vápenným mlékem, do tenké vrstvy čerstvé omítky. Vzhledem ke schnutí omítky, bylo možné s nanesenými barvami pracovat pouze jeden den. U rozměrných kompozic byl malíř nucen rozdělit práce do několika dílů. Vzhledem k tomu, že obvykle pracoval z bezprostřední blízkosti z lešení, rozmístění motivů si musel pomoci rytých linií přenést z kartonu. Dokončení malby se často provádělo al secco. Touto technikou však může být provedena i celá nástěnná malba. Na závěr vždy došlo ještě k fixáži povrchu malby. Další technikou je i malba olejovými barvami do suché omítky, ta má své barevné přednosti. Vždy ale musí být provedena na vhodně připravený podklad. Způsoby vytvoření malby mohli být také kombinované, aby došlo k dokonalé diferencovanosti malby.²²

Malovaná architektura se začíná objevovat v 17. století v Itálii. Závislá je na znalosti perspektivy a jejímu skvělému užití v praxi. Nejčastěji se můžeme setkat s pohledem na malbu centrálně či ze spodu. Využívána byla jak v sakrálním, tak v profáním prostoru. Velmi oblíbeným námětem se stala malovaná iluzivní kupole. O proslavení tohoto typu se postaral Andrea Pozzo a jeho následovníci. V českém prostředí je zřejmě nejstarší ta od Jakuba Stevense ze Steinfelsu v Chlumu sv. Máří. Stejně tak Pozzo proslavil i

²¹ Mádl 2015, s. 653

²² Mádl 2015, s. 655–658

motiv iluzivního oltáře, v českém prostředí to pak byl Jan Ferdinand Schor. Další, kdo se této specializaci věnoval, byl Jan Hiebl, Jan Kuben, Josef Kramolín,²³ Jan Ezechiel Vodňanský²⁴ a další. Po polovině 18. Století se díky vlivu Vídeňské akademie setkáváme s novým přístupem v malbě fresek. Zástupci tohtoto přístupu byli Franz Anton Maulbertsch²⁵ a Johann Lucas Kracker.²⁶ Vymezují se od lineární perspektivy a dávají přednost architektonickému rámci s centrální perspektivou.²⁷

Malířství pozdního baroka, a vlastně počátku rokoka, vychází z předchozích tradic. Nelze však určit přesný vývoj, neboli co odkud vzešlo. Od druhé čtvrtiny 18. století se čím dál více uplatňují prvky rokokové, a to i v nástěnné malbě.²⁸ Důležitý článek v této oblasti byl vzdělávání umělců od sebe navzájem, jelikož tento druh umění se na Akademii nevyučoval.²⁹ Iluzionistické malby jsou odvětvím, které je úzce spojeno s dalšími obory, především s architekturou. Základem pro vytvoření iluze je plocha stěny. V momentě, kdy ji malíř zaplní barevnými plochami ve správném rozložení, dojde k vytvoření trojrozměrné malby, která pro oko diváka vytváří iluzi. Doba barokní má i v českém prostředí hojné zastoupení umělců.³⁰

V první polovině 18. století na Moravě můžeme iluzivně malované oltáře doložit v poutním kostele Panny Marie v Lechovicích. Čtyři oltáře zde vytvořil malíř Michel Jan Fissé.³¹ Ten se inspiroval pozdovskou iluzivní architekturou. Spolu s nimi vytvořil i další freskovou výzdobu kostela.³²

Pro Moravu pozdní období baroka znamenalo největší rozkvět z celé své éry. Od poloviny 18. století se zde prosadila vlna budování, ale i obnovy stávajících staveb. Což mělo kladný dopad i na malířské odvětví. Na rozdíl od českého prostředí, kde došlo spíše ke stagnaci vývoje, se moravská část území rozvíjela a to díky nedaleké Vídeňské akademii, ze které sem proudily vlivy. Moravě se podařilo docílit kontinuálního vývoje.

²³Preiss 1956, s. 177; Horová 2006, s. 415; Rendlová 2006, s. 34–39

²⁴Preiss 1989, s. 778

²⁵Preiss 1989, s. 786; Krsek 1989 s. 793, 794

²⁶Krsek 1989, s. 790–792

²⁷Mádl 2015, s. 663–671

²⁸Blažíček 1971, s. 119–179

²⁹Petrasová - Švácha 2017, s. 582, 583

³⁰Preiss 1956, s. 172

³¹Horová 1995, s. 181, 182; Horová 2006, s. 335

³²Krsek 1996, s. 131

Paul Troger a další velcí umělci měli vliv na mladé umělce, kteří se do značné míry inspirovali jejich tvorbou.³³

Další důležitou personou je Jan Lukáš Kracker,³⁴ který vytvořil výzdobu nejznámějšího jezuitského chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně. Dále také pracoval pro premonstráty v Nové Říši, kde se zabýval větším množstvím zakázek. Díky tomu ho můžeme začlenit mezi umělce působící na Moravě. V kostele sv. Petra a Pavla pracoval na freskách v lodi a kněžišti, a to jak na stěnách, tak na stopech. Také do kostela dodal několik nástěnných obrazů. Pro boční oltář sv. Norberta vytvořil jednak samotný obraz, ale také iluzivní architektonický rámec, vytvořený v nice. Díky jeho dovednostem se štětcem a barvami prostor jinak obyčejného kostela stává divadelním pódium otevřeným do nebe. Obnovuje tak v již rokokovém období barokní ideál *theatra sacra*. Ale i přesto je Kracker sice důležitou personou pozdního baroka, není jejím inovátorem. Jeho díla jsou často horší kvality a nesou známky dozívajícího slohu.³⁵

I Josef Kramolín působil na území Moravy. Navazoval na tradici iluzivně malovaných oltářů, ale největšího rozmachu se dočkaly až na přelomu století. Prošel školením ve Vídni a také dílnou Raabovou. Ve stopách malované oltářní architektury šel i jeho mladší bratr Václav Prokop Kramolín.³⁶ Dílo, kterým se prezentuje na moravském uměleckém poli, najdeme v jezuitském kostele sv. Ignáce z Loyoly v Jihlavě. Sám byl členem jezuitů a svým spolubratrem Adamem Lauterem zde vytvořili monumentální iluzivní oltář.³⁷

Mezi největší osobnosti Trogerových následníků patří Franz Anton Maulbertsch.³⁸ Je to představitel dramatické barokní malby.³⁹ V 18. století se stal jedním z nejžádanějších autorů na Moravě. Raná díla vytvořil v piaristickém kostele v Mikulově, ale i v rezidenci olomouckých biskupů v Kroměříži. Právě zde jsou nejvýznamnější díla vymykající se italským formám fresek. Jeho dílo zahrnuje pestrost barev, rozklad tvarů i kompozice a zároveň hru s barevným osvětlením. Jednotlivé

³³ Krsek 1996, s. 113, 125

³⁴ Horová 1995, s. 395; Krsek 1996, s. 132

³⁵ Krsek 1989, s. 790–792; Krsek 1996, s. 496–500

³⁶ Blažiček 1967, s. 116, 167

³⁷ Preiss 1989, s. 772

³⁸ Blažiček 1967, s. 178, 179; Garas 1974; Horová 1995, s. 495, 496

³⁹ Krsek 1996, s. 132–136

prvky jsou rozloženy, přesto působí jako celek. Tímto vytvořil typický severský výraz malby. Tyto prvky jej provázeli především ranými díly, později od nich částečně upustil. Došlo ke zpevnění tvarů, které utvářeli kompozici, ale barevnost zůstala zachována v dřívější podobě. Lze jej tedy pokládat za vrchol v Rakouském barokním malířství a částečně zasahujícího do rokoka. To, čeho dosáhl ve sféře fresky, dokázal i u olejomalb. Díla Maulbertsche najdeme v klášteře v Louce i Hradišti u Znojma, dále v Králově Poli u Kartuziánů, ale i v kostele v Dyji. Z pozdějšího období na Moravě dochované fresky nejsou, může za to malířovo usídlení do uherské oblasti na okraji Habsburské říše. Stal se velikým inspiračním zdrojem pro mnoho současníků, ti byli limitováni svým talentem. Pro rozvoj světa zasahujícího nad rámec barokní doby mnozí neměli vývojové a talentové předpoklady. Nejblíže k němu měli dva umělci. V oblasti nástěnných obrazů F. I. Leicher⁴⁰ a ve freskovém umění mistrův znojemský žák Josef Winterhalder ml.

Ke kontaktu Leichera a Maulbertche došlo zřejmě díky piaristům. Malíř sice působil jako samostatně činný umělec, ale často prováděl i mistrovy zakázky. Byl jím tak do jisté míry ovlivněn. Winterhalder byl s mistrem spjat více. Stal se jeho žákem a pět let v jeho dílně působil. Poté se vydal na dráhu samostatného umělce a na Moravě vytvořil několik freskových i závěsných děl. Komplexně nelze říci, že by jeho tvorba inspiračně vycházela pouze z dílny mistra. Ovlivněn byl jak jeho strýcem Josefem Winterhalderem st., který jej vychovával, ale také Trogerem, Granem či Krackerem. Je jasné, že Winterhalder čerpal i z dalších vídeňských i moravských umělců.⁴¹ Podrobněji se jeho pracím budu věnovat v následujících kapitolách a především jeho iluzivně malovaným oltářním cyklům.

Tato doba byla ovlivněna ještě další významnou osobou, již bez přímé návaznosti na Maulbertsche, Martinem Johannem Schmidtem, také zvaným Kremerschnidt. Ten má své specifické místo, ale vychází z Vídeňské akademie. Okruh Maulbertsche a Schmidta se stal odrazovým můstkem pro umění druhé poloviny 18. století na Moravě. Velkou zásluhu na zprostředkování vlivu z Vídně měl i řád premonstrátů, který zde měl hojné zastoupení konventů. Dále se pak rozhodujícím faktorem stala

⁴⁰ Krsek 1996, s. 137

⁴¹ Krsek 1989, s. 793–796; Krsek 1996, s. 137–139

i tereziánská katolická reforma.⁴² To, že na jižní Moravě přibývalo zakázek, je také spojené s vznikem brněnského biskupství roku 1777.⁴³

Dalšími umělci, kteří se prosadili na poli nástěnné malby, byl jezuitský malíř Ignác Raab nebo malíř Jan Ignác Cimbal⁴⁴. Oba tito malíři těžili z činnosti umělců v Brně, kteří byli silně ovlivněni vídeňskými principy. Nejpozoruhodnější osobností se však stal Josef Stern. Na moravské území zavítal na pozvání Dietrichštejnů, od kterých získal výsadu dvorního malíře. Jeho italské studie se projevují na nástěnné výzdobě u piaristů v Kroměříži, kde práce převzal po zemřelém Etgensovi. Použitý kolorit je jasným východiskem pro benátské prostředí stejně jako volnější rukopis. Díky tomu se jedná o konzervativně provedené dílo. V Kroměříži se také setkává s vedoucí osobností odkazu Trogera, s Maulbertskem. Ten ho ovlivnil v následující tvorbě. Přijel například jeho výrazový radikalismus. Posledním jeho dílem byly fresky v kostele milosrdných bratří v Brně.⁴⁵

Výše zmiňovaní umělci působili převážně na jižní Moravě, do oblasti střední a severní umění pronikalo hůře. Důvody jsou jednoduché. V těchto oblastech vyhrávala místní tradice nad způsoby příchozími. Spadá sem malíř J. K Handke. Co se týče Olomouce, tak ani tam nebyly styky s Vídní nikterak dobré. Město se nacházelo ve složité situaci po válce o rakouské dědictví a tak bylo spíše užíván konzervativní ráz. Působil zde třeba Josef Pilze. Klonil se spíše k eklektismu.⁴⁶

Josef Ignác Sattler se též věnoval nástěnné malbě a využívá pro ni znalost rokokového akademického podbarvení. O využití těchto znalostí se snažil i František Antonín Šebesta-Sebastiny, ovšem v jeho podání došlo buď k nepochopení či nezvládnutí teorie převedené do reality. Dekorátorskou zručnost ani vídeňský kolorit mu neupřeme. Zvládnutí proporcí, kompozice a jednotlivých postav je horší a je naivním srovnáním například s Maulbertskem.

Posun k rokoku ve freskových malbách najdeme také u Judy Tadeáše Josefa Suppera.⁴⁷ Jeho učňovská léta u Handkeho⁴⁸ sice malby nezapřou, ale jsou již křehké,

⁴² Krsek 1989, s. 797–798; Krsek 1996, s. 139

⁴³ Krsek 1989, s. 799; Krsek 1996, s. 139

⁴⁴ Blažiček 1967, s. 174; Krsek 1996, s. 140

⁴⁵ Krsek 1989, s. 799,800; Krsek 1996, s. 141

⁴⁶ Krsek 1996, s. 144,145

⁴⁷ Horová 2006, s. 732, 733

mírně stylizované a vlastně malebné. Tíhne k uzavřenému formě a velmi rád zapojoval do svých děl téma iluzivní architektury. Tu vytvořil na hlavním oltáři kostela v jezuitském kostele v Uherském Hradišti koncem 60. let. Táhlo ho to k uzavřené barokní formě, což nám vysvětluje oblíbenosti iluzivně ztvárněné architektury. Uplatnil ji ještě v Tatenicích a v Moravské Třebové. Mimo jiné jde o malíře, který jako jeden z mála překročil hranice Moravy a působil i v českém prostředí. Jedná se o dvě místa a to v Sedlci a Slatině u Jičína.⁴⁹

Na území horního Slezska na poli nástěnné malby zazářil domácí umělec Ignác Günter. Jeho inspirací byli práce Krackera, ale ve zjednodušených provedeních. Jeho scény jsou méně dramatické a do jisté míry jim chybí napětí. Vlastní invence projevili zejména na ztvárnění tváří a figur. Hlavní místem jeho působení je Opava v 2. polovině 18. století. V této době zde můžeme doložit i umělce z jižní Moravy, třeba už zmiňovaného Ignáce Raaba.⁵⁰

Této generaci se podařilo vytvořit odvětví charakteristické rakouské malby, která se rozšířila i do zemí Habsburské říše, vyjma Čech. Ty se vlivům Vídeňské akademie, proudící skrze Moravské umělce uzavřeli.⁵¹

Ač je toto období pro moravskou část země vrcholným, tak až na pár vymykajících se děl, nepřesáhla svoji kvalitou vrchol umění v Čechách. Díla jsou spíše dobového průměru. O všech autorech můžeme říci, že staví na základech přicházejících z Rakouska z Vídeňské akademie. Takže díky své lokaci může Morava slavit takové malé vítězství nad Čechami. Jednodušeji řečeno, má to do Vídně jednoznačné blíž. Ale nechápejme vývoj jako zcela autonomní, díky Olomouci se i do moravského prostředí dostali ohlasy na díla významných českých umělců. Jako byl Škréta, Lublinský,⁵² Willmann, Brandl nebo Reiner.

Morava je zároveň představitelkou obou směrů uplatňujících se v baroku. Radikální baroko s otevřenou malířskou formou a sklonem k dynamickému expresivnímu

⁴⁸ Krsek 1996, s. 129

⁴⁹ Krsek 1989, s. 799–810; Krsek 1996, s. 143–145

⁵⁰ Krsek 1989, s. 810,811; Krsek 1996, s. 145–148

⁵¹ Krsek 1996, s. 123

⁵² Krsek 1996, s. 129

vyjádření vidíme hned vedle umírněného klasického baroka. Vyznačující se uzavřenou formou a dávkou klasicizujícího, akademického charakteru díla.⁵³

⁵³ Krsek 1989, s. 812–814

2. Život Josefa Winterhaldera ml.

Rodina Winterhalderů pochází z Vöhrenbachu ve Schwarzwalu. Josef se narodil jako nejstarší syn ze šesti dětí Janu Michaelovi a Marii Winterhalderovým 25. ledna 1743.⁵⁴ V devíti letech byl spolu s mladším bratrem a sestrou poslán na výchovu ke svému strýci Josefu Winterhalderovi st.,⁵⁵ který působil jak sochař na Moravě.⁵⁶ Valeš ve své práci toto rozhodnutí hodnotí jako velmi přínosné pro budoucí umělcův život. Důvodem pro tento úsudek mu je postavení strýce mezi umělci. Josef se tak mohl již jako malý chlapec mnohému přiučit. Jeho strýc prošel akademickým vzděláním a ve své době byl vyhledávaným umělcem, kterému se dostávalo početných zakázek.⁵⁷ Mladičký Josef tak mohl sledovat strýce při práci. Na dílech, která vznikala rukou strýce, mohl trénovat kresbu. Spadá sem např. dochovaná kresba strýcovi zakázky v Uherském Brodě.⁵⁸ V období, ve kterém malíř vyrůstal, to byla běžná praxe výchovy mladých umělců a to nejen na Moravě. Tento způsob výuky pramení z Vídeňské akademie.⁵⁹

Josef Winterhalder ml. se na Moravě pohyboval mezi kolegy svého strýce. Svým nadání nejvíce zaujal svého budoucího učitele Františka Antonína Maulbertsche.⁶⁰ Do jehož dílny se nedostal přímo, ale skrze dílnu v Brně, kde působil malíř Josef Stern. Ten byl, shodou okolností, jedním z prvních spolupracovníků Josefa Winterhaldera st. Už zde vidíme, že rozhodnutí rodičů o jeho výchově na Moravě, sehrálo více než důležitou roli pro budoucí Josefův život umělecky činného malíře.⁶¹ S tímto tvrzení přichází Ivo Krsek a s ním souhlasí i Valeš. Čas, který Winterhalder pobyl v dílně svého učitele, lze datačně vymezit do 1763–1768.⁶² Sem spadá několik kreseb, pro které mu byly vzorem Maulbertche obrazy. Oltářní obraz pro kostel v Orlánu v Sedmihradsku a pro kostel sv. Tomáše v Brně. První z kreseb dle

⁵⁴ Krsek 1989, s. 794, 796, 814; Horová 1995, s. 937, 938 Krsek 1996, s. 132, 137–139; Valeš 2008, s. 14–16; Slaviček - Valeš 2009, s. 29, Valeš 2012a, s. 93–108; Valeš 2012b, s. 217–220; Valeš 2013 s. 40–210; Mádl 2015, s. 672; Petrasová - Švácha 2017, s. 582, 583

⁵⁵ Horová 1995, s. 937; Valeš 2008b, s. 295–307

⁵⁶ Valeš 2008a, s. 14–16

⁵⁷ Valeš 2008a, s. 16, O tom, že pro budoucího malíře byla výchova jeho strýcem tím nejlepším, nemůže být pochyb. Strýc vzdělaný a vážený sochař, prošel studiem na vídeňské akademii a poznal umělecké dění v nejrůznějších koutech střední Evropy. Byl jednou z nejvýraznějších sochařských osobností pracujících na Moravě, a to až do své smrti roku 1769.

⁵⁸ Valeš 2008a, s. 15

⁵⁹ Valeš 2008a, s. 17

⁶⁰ Horová 1995, s. 495, 496

⁶¹ Valeš 2008a, s. 17–19; Slaviček - Valeš 2009, s. 29, 30

⁶² Slaviček - Valeš 2009, s. 31

Valeše odpovídá rytině Pietra Monaca.⁶³ Obě kresby se již vyznačují typickým rysy pro celou Winterhalderovu tvorbu. Mluvíme o obličejích s vysokým čelem, typickými velkými vyboulenými očima a perspektivní zkratce užívané u klečících postav. Ještě bychom k tomuto mohli doplnit obrysovou linii, která u něj nikdy není jasně tažená v jedné linii. K ranému období můžeme také přiřadit typ kresby jako *ricordo*. Souvisí především s prací učitele Maulbertche v augustiniánském kostele v Brně⁶⁴ a také práce pro kostel v Uhrách v Székesfeherváru.⁶⁵ Do tohoto období byla Klárou Garas a Monikou Dachs přiřazena ještě dvě plátna, která dříve nebyla uváděna jako práce Winterhaldera.⁶⁶

Veškeré kresby, které vznikalo v době školení u Maulbertche, jsou dokladem výtvarného potencionálu mladého Josefa. Na některých se objevují témata, která prostupují celou jeho kariérou, zejména postavy andělů, které hojně varíroval. Kvalitu některých maleb je nadmíru dobrá, tudíž je můžeme považovat i za návrhy děl pro objednavatele. Umělec se tak snažil vytvořit konkurenci svému učiteli a upozornit na své výtvarné kvality budoucí objednavatelé. Tak tomu bylo například u kostela sv. Hypolita, dále pak v Hrádku u Znojma a Tálly v Uhrách. Návrhy byly sice neúspěšné, ale pro start samostatné tvorby to byl skvěle udělaný krok.⁶⁷ Valeš Winterhaldera dokonce označuje je „nebezpečného konkurenta“.⁶⁸ K potvrzení vedoucí pozice Maulbertche dojde až v momentě, kdy získá zakázku na výmalbu knihovny strahovského kláštera. O tuto zakázku se Winterhalder též ucházel, jak se dovídáme z korespondence s opatem a mimo jiné i z přípravných kreseb.⁶⁹

Co se týká nástěnné malby, tak máme doložené spolupráce vytvořené v rovině učitele a žáka v Bratislavě, v Kichbergu am Wagram a v Hradišti u Znojma. Josef se podílel pouze na méně významných postavách. Co se týče Hradiště, jedná se o první zakázku, u které je Winterhalder doložen i v písemných pramenech. Je jím dopis určený

⁶³ Valeš 2008a, s. 19, První ze zmíněných kreseb odpovídá alespoň z části svým provedením Winterhalderově kresbě podle rytiny Pietra Monaca, dnes uložené v Moravské galerii v Brně.

⁶⁴ Valeš 2008a, s. 19–21

⁶⁵ Valeš 2013, s. 140

⁶⁶ Valeš 2008a, s. 20, 21; Slavíček - Valeš 2009, s. 34

⁶⁷ Valeš 2013, 140–147

⁶⁸ Valeš 2013, 147, Nebylo to tedy bezduché kopírování a přebírání mistrových motivů, které stálo za tím, že byl mladý malíř z jeho přízně vypuzen, ale spíše Winterhalderův talent a snaha zaujmout potencionální objednavatele malířskými díly, která svou kvalitou nějak za Maulbertschovou tvorbou nezaostávala, ba naopak učinila z Josefa Winterhaldera ml. mistrova „nebezpečného“ konkurenta.

⁶⁹ Valeš 2008a, s. 99, 100

ženě jeho učitele Maulbertsche.⁷⁰ V závislosti na této zakázce také došlo k rozepřím mezi Maulbertskem a Winterdaldrem. Ta se týkala zadání, ale také nuceného zpoždění prováděných prací.⁷¹

Od Maulbertsche se naučil jak olejomalbě, tak freskařskému umění. Josef uměl skvěle malovat ve stylu svého učitele. Čehož později v několika případech využil, ať už při jejich spolupráci nebo v případech, kdy dokončoval učitelova díla po jeho smrti. Tato vlastnosti je pro nás nevýhodou. Jelikož v minulosti docházelo k záměnám nebo špatného připsání autorství některých děl. V dílně svého učitele můžeme doložit práci na méně významných postavách ve vícefigurálních kompozicích. Ukazatelem pro odlišení je především odlišná typika rysů obličejů.⁷²

Dílo Winterhalderovo bylo z důvodu skvělého napodobení Maulbertsche rukopisu⁷³ chápáno i v negativním náhledu. A to zejména z pohledu kulturní historie. Josef byl brán jako Maulbertsche kopírovatel, nikoli jako samostatně činný umělec s vlastními uměleckými hodnotami. Až další bádání nám ukázalo, že tomu tak není. Samostatnost a důležitost děl Josefa byla opravena a uvedena do jasných světél. U Josefa Winterhaldera ml. jsou individuální tvůrčí prvky, které si zaslouží pozornost. A jsou tak důležitým článkem pro vývoj umění nejenom na jižní Moravě.⁷⁴

Tvůrčí specifické prvky jsou viditelné na typice postav, obličejů a práci s pastelovými tóny barev.⁷⁵ Malovaná iluzivní architektura je také důležitým článkem malířova díla. Provázela ho po celou dobu jeho kariéry a to nejen ve freskových dílech. Díky základům získaných od svého učitele, na kterých mohl dále stavět a tuto svoji dovednost více rozvíjet. Děla s takovouto malovanou architekturou u něj nalezneme nespočet. Architektura v jeho podání je dynamická a to zejména na přelomu 18. a 19. století.⁷⁶ Velmi často k těmto dílům vytvářel přípravné kresby, a to i v případě, že neznal přesné propozice prostoru pro umístění malby. Proto kresby přesně neodpovídají výsledku. Návrh byl při realizaci upravován, tak aby

⁷⁰ Valeš 2008a, s. 21, 22, 30

⁷¹ Valeš 2013, s. 134, 336–338

⁷² Slavíček - Valeš 2009, s. 36

⁷³ Valeš 2008a, s. 28

⁷⁴ Slavíček - Valeš 2009, s. 20

⁷⁵ Slavíček - Valeš 2009, s. 31

⁷⁶ Valeš 2008a, s. 26; Slavíček - Valeš 2009, s. 42

korespondoval s prostorem,⁷⁷ příkladem je výmalba kostelního presbytáře v Trstěnicích.⁷⁸ Tato dovednost mu také zlepšuje reputaci, utvrzuje je nás více v tom, že Josef Winterhalder byl schopným, samostatně pracujícím umělcem. Zakázkou na výmalbu refektáře v Louce končí období školení v dílně Malbertsche.⁷⁹

Od 80. let již pracuje výhradně ve spojení se svým jménem. Již je z něj vyučený malíř, ač k jeho studiu na akademii ve Vídni nikdy nedošlo a musel tedy spoléhat na to, co se naučil v dílně svého učitele. Tuto absenci můžeme pokládat za handicap, který si nese po celý život.⁸⁰ Významnou roli v Josefově kariéře hráli kláštery a zejména práce pro představitele církevních řádů. Pracoval hlavně pro křížovníky s červenou hvězdou, benediktýni, dominikány a také pro premonstráty. Právě zakázky pro tento řád jsou tvořené napříč jeho kariérou.⁸¹

V Rakousku působil ve spolupráci s Josephem Houzingerem a Vinzenzem Fischerem. Již jsem zmiňovala, že s Maulbertschem později pracoval i jako spolupracovník, jejich vztah se posunul z roviny žáka a učitele na kolegy. Což je prokazatelné na výzdobě klášterního kostela v Rajhradu, kostela v Zábrdovicích a Dyji. U všech těchto děl je výrazná vedoucí pozice Maulbertscheho, která vedla ruku Winterhalderovu. Kdežto u díla, vytvořeném v Hradišti, je už znatelný posun k individualitě Josefa.⁸² U jediné zakázky si učitelův rukopis uchoval i v pozdějším období. V tomto případě to byla nutnost. Jedná se totiž o dokončení malby v katedrále v Szombathely, kterou před svou smrtí Maulbertsche nestihl dokončit. Dokončovací práce tak spočinuly na Josefových bedrech.⁸³

Ranná díla oltářních obrazů vznikají ve stejném období.⁸⁴ První oltářní plátina opravdu byla pro kostel v Hradišti u Znojma. Pro toto tvrzení je nám východiskem umělcova autobiografie, kde tento fakt zmiňuje.⁸⁵ Ke konci 18. století se Winterhalder pohyboval i okolo několika zrušených klášterů. Hojně tak vytvářel skici děl, která byla

⁷⁷ Valeš 2008a, s. 27

⁷⁸ Slavíček - Valeš 2009, s. 45

⁷⁹ Valeš 2008a, s. 27

⁸⁰ Valeš 2013, s. 59, 60

⁸¹ Valeš 2012a, s. 93

⁸² Valeš 2008a, s. 36, 37

⁸³ Valeš 2008a, s. 120

⁸⁴ Valeš 2008a, s. 36, 37

⁸⁵ Valeš 2008a, s. 22, 23

potencionálně ohrožena ztracením či dokonce zničením.⁸⁶ Dílo, které jasně odlišuje dobu studentských let, je obraz sv. Klementa v Horním Břečkově.

V roce 1774 můžeme doložit Winterhalderovo usazení ve městě Znojmo. Zároveň se v tomto roce i oženil s Franciskou Hirdovou z Břežan u Znojma.⁸⁷ Valeš ve své diplomové práci také uvádí, že pro trvalé usazení ve Znojmě bylo nutné získat měšťanské právo. To bylo založeno na několika podmínkách. Ovšem v měšťanských knihách jméno Josefa Winterhaldera ml. neobjevil.⁸⁸ Mohl tedy žít mimo město nebo pouze v nájemném bytě či domě. Do tohoto znojemského období spadají dvě díla pro kostel sv. Michaela v Brně. Josef vytvořil dvě plátna na objednávku zdejších dominikánů.⁸⁹

Další etapou malířovy tvorby bylo vytváření zakázek pro mikulovskou kapitolu. Obrazy čerpající motivů z dějin kapituly Winterhalder zvěčnil na třech plátnech. Poprvé se o těchto dílech zmiňuje Ivo Krsek. U obrazu založení kapituly kardinálem Dietrichsteinem Valeš zmiňuje inspirační zdroje ze skic Maulbertsche. Ten ale již sám čerpal z děl benátských malířů 18. století. Jejich díla k nám byla importována díky grafickým listům, čímž je tento fakt opodstatnitelný.⁹⁰ Dalšími náměty byli vznik páteho konikátu a udělení práva nosit odznak kapituly. Poslední ze jmenovaných obrazů se výtvarně odlišuje. Dílo v celku působí chladněji a tak Valeš spekuluje, zda se vůbec jedná o Winterhalderovo autorství. Mimo tyto obrazy vytvořil Josef pro kapitolu ještě další drobnější zakázky, zejména dekorativního charakteru. Ať už se jedná o malbu víka křtitelnice nebo výmalbu knihovny.⁹¹

První ze samostatných nástěnných maleb byla v kostele sv. Víta v Jemnici, datovaná k polovině 70. let 18. století. Ve stejné době, ale v daleko monumentálnějším rozsahu je kopule rajhradského klášterního kostela sv. Petra a Pavla. Práce byla objednána

⁸⁶ Valeš 2008a, s. 34, 35

⁸⁷ Valeš 2008a, s. 38

⁸⁸ Valeš 2008a, s. 38, Prozatím nejasný zůstává vztah Josefa Winterhaldera ml. k městu Znojmu, v němž by musel, pokud se zde chtěl usadit, získat měšťanské právo. Přes všechnu snahu se však nepodařilo jeho jméno ve znojemské knize měšťanů objevit.

⁸⁹ Valeš 2008a, s. 38

⁹⁰ Valeš 2008a, s. 39, 39, Její původ je však možné hledat v tvorbě benátských malířů (Piazzetta, Pittoni) 18. století. Postava kardinála je zobrazena velmi konvenčně, s čímž souvisí také jeho charakteristicky ztvárněný obličej, který byl jistě kvůli historické „přesnosti“ převzat z jednoho z mnohých kardinálových portrétů šířených v první polovině 17. století prostřednictvím mnohých grafických listů.

⁹¹ Valeš 2008a, s. 40–42

benediktýni tudíž se i do námětu promítli řádoví svatí. Winterhalder měl několik podmínek, než sem malbu přijel vytvořit. Týkaly se přípravení lešení nebo i přípravy povrchu před vytvořením podmalby samotného díla. V případě velkých zakázek bylo běžné, že malíř spolupracoval s dalšími malíři. Do téhož kostela také vytvořil i několik oltářních obrazů do nástavců bočních oltářů. V klášteře také několik dní pobýval a z korespondence s převorem Alexiem Habrichem, vyplývá několik zajímavých informací. Winterhalder zde byl jako velice vážený host. Během jeho pobytu se pořádala různá vystoupení umělců, ať už hudebních nebo cirkusových.⁹² U Josefa nemáme zprávy o tom, že by měl vlastní okruh žáků, kteří by mu pomáhali. Z toho usuzujeme, že spolupracoval se sobě rovnými umělci, či si vystačil sám. To, že si vystačil sám, ale mohlo mít negativní dopad na počet zakázek. Jednoduše řečeno, nezvládl pracovat tak rychle.⁹³

V dopise z roku 1778 se dovídáme o zranění nohy, které Josef utrpěl. Tento úraz mu pak komplikoval dokončení některých objednávek pro už rajhradský klášter. S převorem, působícím v Rajhradě, si byl Winterhalder velmi blízký. Jejich obsáhlá korespondence zahrnovala kromě diskuze o zakázkách i jiná témata. Diskutovali spolu i třeba o literatuře nebo výtvarném umění.⁹⁴

Díky tomu víme, že se Josef se mimo jiné zajímal i literaturu, a to zejména o dobovou umělecko-historickou. Byl obdivovatelem Christoha Martina Wielanda a pravděpodobně se spolu i setkali. Orientoval se v okruhu lidí vzdělaných v duchu pozdního osvícenství v Německu. Sám se pak snažil se jim vyrovnat a mít tak společenské kontakty s vlivnými lidmi.⁹⁵

Po úspěšných pracích v Rajhradě se malíři dostalo dalších větších zakázek. Jednou z nich je výmalba sálu v Brně, kde byli uloženy Moravské zemské desky. A poté i výmalby sálu pro premonstrátský řád v Zábrdovicích. Těmi to díly začíná další z etap umělcovy dráhy. Datačně se pohybujeme v druhé polovině 80. let.⁹⁶ Práci v Zábrdovicích v klášteře probíhali za dvou opatů Jana Kryštofa Mutušky a Michaela Maraveho. Bohužel písemné prameny jsou zde skoupé, může za to pozdější zrušení

⁹² Valeš 2008a, s. 54–56

⁹³ Valeš 2008a, s. 43–45

⁹⁴ Valeš 2008a, s. 46, 47; Mádl 2015, s. 672

⁹⁵ Valeš 2008a, s. 61

⁹⁶ Valeš 2008a, s. 62

kláštera.⁹⁷ Valeš tuto zakázku uvádí jako velice důležitou ve vývoji svébytného stylu umělce. Dokazuje nám to přerod z koloristických prací na bohatou škálu užívání postelových odstínů. Svoji roli, už zde sehráli Winterhalderovi typické grisaillové architektonické rámce tvořené pomocí rostlinné ornamentiky.⁹⁸

V momentě, kdy se mění ráz objednavatelů z řádových konventů na spíše jednotlivce a méně majetné, tak se tvorba Josefa Winterhaldera zužuje na méně pompézní a monumentální zakázky. Ve většině případů se jednalo o iluzivní oltáře.⁹⁹ Právě těmto zakázkám bude v následujících kapitolách věnována pozornost.

To že se Josef pohyboval v prostředí zrušených klášterů, jsem již zmínila. Věnoval se oceňování jejich majetku. V Louce u Znojma se při této činnosti setkává s Antonínem Valentinem Kaschnitzem z Weiberfu, díky kterému se Winterhalderovi otevírají nová dveře v jeho kariéře malíře. Dostává se do okruhu nižší aristokracie, která si od něj nechává zkrášlovat osobní sídla.¹⁰⁰

Nyní se pohybujeme v 80. letech 18. století. Toto období, jak uvádí Valeš, je velice komplikované pro studium, neboť se mnoho děl nedochovalo nebo jsou poškozeny pozdějšími přemalbami. Iluzivní oltáře, které již dnes zkoumat nemůžeme, byly v Lechovicích, Strachotících, Chvalovicích, Krhově a Lukově.¹⁰¹ Zachovalé tak jsou pouze Dačice, Jemnice, Běhařovice a Trstěnice. A také jedna malba, netýkající se oltáře, v kostele Archanděla Michaela v Horní Kounici.

V roce 1784 se Josef stává poprvé otcem, manželka Franciska mu porodila dceru Terezii. Aby tuto novou rodinnou situaci zvládl, přijímá téměř jakékoli zakázky, kterých se mu dostane. A to i v případě, že se jedná pouze o malbu dekorativního

⁹⁷ Valeš 2008a, s. 71, 72

⁹⁸ Valeš 2008a, s. 81, Tato zakázka hrála ve Winterhalderově tvorbě klíčovou úlohu. Je ukázkou předělu mezi koloristickými pracemi využívajícími bohatosti pastelových barev a malbami respektujícími objednavatelovy požadavky na spíše klasicistní výtvarný projev. Ve srovnání s malbou Františka Antonína Maulbertsche v uherské Papě (1782–1783) si Winterhalder udržuje rokokový malířský přístup, který je doplněn výraznou rolí grisaillových iluzivních architektonických rámců tvořených rostlinnými ornamenty a stejnou technikou provedenými drobnými výjevy ze života Panny Marie. Kompoziční vzorce, zde snad zcela záměrně využívají starších uměleckých předloh a tvoří velmi bohatý a rozmanitý celek.

⁹⁹ Valeš 2008a, s. 96; Valeš 2013, s. 15, 16

¹⁰⁰ Valeš 2008a, s. 96

¹⁰¹ Valeš 2008a, s. 96, 97, Lepšímu poznání drobných malířských prací první poloviny osmdesátých let 18. století brání bohužel malý počet zachovaných děl, která jsou navíc mnohdy silně poškozena přemalbami.

charakteru. Ruku v ruce s tím šla zakázka od křížovníků s červenou hvězdou na Hradišti u Znojma, kde měl své sídlo zdejší probošt Václav Hlava. Ten zde pobýval, když byla jeho přítomnost při řešení různých záležitostí vyžadována. Výmalba v domě je velice důležitým článkem v kariéře malíře, jelikož se jedná o první dekorátérskou činnost vůbec. Mimo jiné od Václava dostal ještě zakázku na dodání oltářního obrazu do jejich zdejšího kostela s námětem zavraždění sv. Václava.¹⁰²

Významným objednavatel v tomto období byl i Ventin Kaschniz z Weinbergu, se kterým se setkal při práci spojené se zrušenými kláštery. Na výzdobě jeho panského zámku v Zdislavicích se ve velké míře také podílel Josef. Dále mezi významné zadavatele patřili i Karel Vilém Haugwitz a hraběnka Canal de Malabaila. Zakázky byly provedeny v Dukovanech a Jinošovicích.¹⁰³ U práce v Dukovanech můžeme doložit spolupráci s Václavem Weitzmannem.¹⁰⁴ Ke konci 18. století se mu dostalo ještě jedné zakázky ve spolupráci s jiným malířem na freskové výzdobě presbitáře. V kostele v Příbyslavicích spolupracoval s Vojtěchem Raddou. Bohužel dnes je toto dílo znehodnoceno mnoha pozdějšími přemalbami.¹⁰⁵ Dalším venkovským sídlem byl zámeček v Uherčicích, který Josefu Winterhalderovi připsal Miloš Stehlík.¹⁰⁶ Dnes je však toto tvrzení vyvrácené díky badatelské činnosti Lenky Kalábové.¹⁰⁷ Naopak tomu bylo u díla Zpovědi královny Žofie ve Štítarech. Milena Hanavská jej z rukou Josefa odepsala, ale Anna Grossová si stojí za jejím vrácením. I přes to že obraz byl v 19. století přemalován neznámým malířem. Ten znal sice mistrův rukopis, ale bohužel po jeho zásahu vzniklo dílo horší kvality.¹⁰⁸

Martin Michl byl Winterhalderovým spolupracovníkem na konci 18. století. Jedná se o málo známého malíře, který nemá ve své tvorbě dílo, které by nám posloužilo pro jejich srovnání. Nyní známe pouze jednu dochovanou kresbu, která pro komparaci není adekvátní. Zobrazen je na ni strahovský opat Václav Mayer.¹⁰⁹

¹⁰² Valeš 2008a, s. 98–101

¹⁰³ Valeš 2008a, s. 108–111

¹⁰⁴ Valeš 2008a, s. 120

¹⁰⁵ Valeš 2008a, s. 114

¹⁰⁶ Stehlík 1972, s. 202; Krsek 1989, s. 796

¹⁰⁷ Kalábová 1999, s. 150–158

¹⁰⁸ Valeš 2008a, s. 115

¹⁰⁹ Valeš 2008a, s. 116

Jan Petr Cerroni vytvořil životopisné kompendium umělců pohybujících se okolo Znojma. S Josefem si hojně dopisovali a tak jej i přesvědčil k vytvoření autobiografických črtů, které pro svoji sbírku využil. Malíř se snažil popsat co možná nejrealističtěji. Uvádí, že je umělcem, který se dokázal prosadit hlavně v okolí Znojma. Morava mu tedy bylo mateřským polem působnosti.¹¹⁰ U této informace Valeš provádí opravu a to kvůli oltářnímu obrazu sv. Petra a Pavla v Skoczówě v Polsku. Dle něj se jedná o dílo hovořící jasně ve Winterhalderův prospěch. Z dalšího pozdějšího dopisu právě Cerronimu vyplývá, že vzájemná inspirace sochaře Schwigla a malíře Winterhaldera je téměř jistá.¹¹¹ Malířsky ztvárněné niky u iluzivních oltářů, vychází z kreseb k sochařským dílům.¹¹² Mimo jiné zakázky realizoval i v Dolním Rakousku, Vídni a Uhrách. Tímto rozsáhlejším dosahem se pyšnil jako jeden z mála umělců pobývajících ve své době na Moravě.¹¹³

V roce 1793 přibyl k dceři Terezii i syn Josef František. Načež navazuje i jeho dekorativní počiny na Moravě, aby zvládal zaopatřit rozrůstající se rodinu. Posledním velkolepým dílem před smrtí byla výmalba knihovny kláštera v Gerasu. Josef Winterhalder umírá 17. ledna 1807 ve Znojmě, o dvacet sedm let dříve než jeho manželka. O jeho posledních chvílích bychom se nejvíce dozvěděli z jeho závěti. K naší smůle se během 2. světové války ztratila. Ani jedno z jeho dětí se nevydalo v jeho uměleckých šlépějích.¹¹⁴ Winterhalderova pozůstalost dílny byla manželkou po jeho smrti rozprodána. Podrobnosti však známé nejsou.¹¹⁵ Jedno z mála vodítek k pozůstalosti umělce uvádí Valeš ve spojitosti s konvolutem v Olomouckém muzeu. Je zde mnoho kreseb a některé z nich lze připisat právě Josefu Winterhalderovi ml. Kresby se týkají jak období, kdy se školil u svého učitele, ale také jeho samostatných děl. Valeš předpokládá, že právě tento soubor by mohl pocházet z umělcovy pozůstalosti.¹¹⁶

¹¹⁰ Valeš 2013, s. 17

¹¹¹ Krsek 1989, s. 796; Valeš 208, s. 117–119

¹¹² Valeš 2008a, s. 117–119, I zde je však nutná další korekce, a to především v upozornění na doposud špatně atribuovaný obraz Loučení sv. Petra a Pavla na hlavním oltáři farního kostela ve Skoczówě (Polsko). Jako autor byl označen Jan Lafranco, nicméně souvislost s plátny z Horní Bobrové a z Řeznovic (dnes Muzeum brněnska) zcela jasně svědčí pro Winterhalderovo autorství.

¹¹³ Valeš 2013, s. 19

¹¹⁴ Valeš 2008a, s. 120, 121

¹¹⁵ Valeš 2013, s. 82

¹¹⁶ Valeš 2012b, s. 122–131

3. Dačice, kostel sv. Vavřince

Základní kámen dnešního pozdně barokního kostela sv. Vavřince byl položen 20. srpna 1775. Ovšem povolení z biskupské konzistoře bylo vydáno již o 13 dní dříve.¹¹⁷ Původně zde stával románský kostelík z doby Pánů z Hradce, vysvěcený roku 1184.¹¹⁸ Nynější stavba však vnikal okolo již přestavěného gotického kostela z počátku 14. století, ve kterém se až do následujícího roku stále sloužily mše svaté. Až později byly mše svaté přesunuty do nedaleké kaple sv. Anny.

Stavba trvala dlouhých 14 let. Financována byla z několika zdrojů,¹¹⁹ místním farářem a děkanem Josefem Neulingem,¹²⁰ dále majitelem panství hraběte Janem Bedřichem z Osteinu,¹²¹ který je zároveň patronem kostela,¹²² a několika dobrodinci z řad místních věřících. O stavbě nového a většího kostela se na dačickém panství mluvilo už za předchozích majitelů hrabat z Vrba a Bruntálu.¹²³ V roce 1723 se dokonce rada s majitelem domluvila, že stavba kostela opravdu bude. Plány jim však zhatili finanční potíže.¹²⁴ Tento zádrhel pomohl vyřešit už zmiňovaný děkan Josef Neuling. Díky tomu, že sám do stavby kostela zainvestoval částkou 5079 zl. se realizace již několikrát diskutované přestavby mohla stát skutečností. Svými finančními prostředky vytvořil základnu, která dala věci do pohybu.¹²⁵ Celkový náklad kostela se údajně vyšplhal na 20 000 zl.¹²⁶ Stavitelem byl Michael Kirchmayer,¹²⁷

¹¹⁷ Beringer 1893, s. 121–186 ; Tiray 1925, s. 39–73; Poche 1977, s. 238–242; Krsek 1989, s. 796; Dobeš - Stoklasa 2009, s. 109, 110 Mikeš - Valeš 2013, s. 5–14; Bistřícký - Kučerová 2016, s. 191

¹¹⁸ Tiray 1925, s. 57

¹¹⁹ Beringer 1893, s. 161

¹²⁰ Tiray 1925, s. 56

¹²¹ Beringer 1893, s. 161

¹²² Bistřícký - Kučerová 2016, s. 191

¹²³ Beringer 1893, s. 161

¹²⁴ Bistřícký - Kučerová 2016, 190, s. 191

¹²⁵ Bistřícký - Kučerová 2016, s. 190

¹²⁶ Beringer 1893, s. 161; Tiray 1925, s. 109; Bistřícký - Kučerová 2016, s. 190

¹²⁷ Vlček 2004, s. 310, Kirchmayer, Michael (Matěj), stavitel v Dačicích. † asi v r. 1784. Objevuje s různými křestními jmény, a tak nelze zcela vyloučit, že se jedná o rozdílné osobnosti. Jistý Matěj K. byl mistrem zednickým ve Znojmě, než se ujal vedení cechu v Dačicích, kam přestoupil se svými tovaryši, rovněž pracujícími na dačickém panství. Michaela K. je v Dačicích doložen jako stavitel r. 1714. Podle plánů Michaela K. se stavěl farní a děkanský kostel sv. Vavřince v Dačicích (Jindřichův Hradec). Základní kámen byl položen 20. srpna 1775, ale stavba byla dokončena Tomášem Pospíchálem a Tomášem Čermákem až po smrti stavitele, někdy před vysvěcením, které se uskutečnilo 1. června 1788.

který ale v roce 1784 umírá. Dostavbu kostela tak přebírají mistři zedníci, Tomáš Pospíchal¹²⁸ a Tomáš Čermák.¹²⁹ Oba rodáci působící ve městě.¹³⁰

Původní část kostela, která zůstala po částečném zřícení v roce 1775, byla odstraněna až o rok později. Proto byl zvolen způsob stavby okolo původního kostela a zachován dokud to postup prací dovolil.¹³¹ Finanční problémy se při přestavbě kostela znovu nevyhnuly v roce 1783, kdy byl nedostatek prostředků a hrozilo tak zastavení stavby. Situaci řešila městská rada, v té době v čele s primátorem Karlem Gěventnerem. O pomoc žádali zemské gubernium v Brně, které jejich žádosti vyhovělo.¹³²

Kostel sv. Vavřince dle Beringera patří mezi jedny z nejzdařilejších venkovských kostelů z tohoto období.¹³³ Některá umělecko-historická hodnocení sice mluví o kostele jako o předimenzované barokně klasicistní stavbě, která nerespektuje původní gotický kostel s renesanční věží. Ale toto tvrzení právě Beringer ve své publikaci vyvrací.¹³⁴ Zde si troufnu říci, že i dnešní obyvatelé města jsou na svůj kostel pyšní. Dotváří totiž jeho nezaměnitelnou podobu.

Jedná se o vzdušnou střízlivou stavbu pozdního baroka, jednolodní kostel s polygonálním zakončeným presbyteriem. Na opačné straně se nachází varhanní kruchta o třech klenebních polích. Loď je klenutá valenou klenbou držící na čtyřech pilířích a skládá se z 6 klenebních polí. Mezi každými dvěma pilíři se nachází okno a na každé straně jsou takováto okna tři. Zároveň má každá strana svůj vchod.¹³⁵

Presbytář je též klenut a je půlkruhově zakončen. Chrám je orientován. Na evangelní straně je vchod do sakristie, z níž je přístupná panská oratoř nacházející se přímo

¹²⁸ Vlček 2004, s. 521, Pospíchal, Tomáš, zednický mistr v Dačicích. Podle plánů Michaela Kirchmayera stavěl po jeho smrti farní a děkanský kostel sv. Vavřince v Dačicích (Jindřichův Hradec) spolu s Tomášem Čermákem někdy mezi r. 1784 a vysvěcením, které se uskutečnilo 1. června 1788.

¹²⁹ Vlček 2004, s. 124, Čermák, Tomáš, zednický mistr v Dačicích. Podle plánů Michaela Kirchmayera stavěl po jeho smrti farní a děkanský kostel sv. Vavřince v Dačicích (Jindřichův Hradec) spolu s Tomášem Pospíchalem někdy mezi r. 1784 a vysvěcením, které se uskutečnilo 1. června 1788.

¹³⁰ Beringer 1893, s. 158–161; Bistřícký - Kučerová 2016, s. 192

¹³¹ Bistřícký - Kučerová 2016, s. 190, 191

¹³² Bistřícký - Kučerová 2016, s. 192

¹³³ Beringer 1893, s. 161, 162, Stavba kostela jest provedena ve střízlivém baroku a značných rozměrech, tak že farní chrám Dačický svými poměry a vzdušností stavby sluší přičísti mezi nejzdařilejší chrámy na našem venkově.

¹³⁴ Bistřícký - Kučerová 2016, s. 192, Nový kostel byl postaven ve stylu dozrívajícího baroka na přechodu ke klasicizmu, podle některých umělecko-historických hodnocení poněkud předimenzovaná novostavba porušila pohledový účín na výtvarnou souhru gotického kostela s renesanční věží.

¹³⁵ Beringer 1893, s. 161, 162

v patře nad dveřmi. Na straně epištolní v přízemí najdeme bývalou křestní kapli.¹³⁶ Dnes jsou zde umístěné zpovědnice a část také slouží jako depozitář pro nevyužité obrazy a další vybavení kostela. Na západní straně ke kostelu těsně přiléhá renesanční věž z konce 16. století. Vybudovat ji nechal majitel dačického panství Oldřich Krajír z Krajku¹³⁷ za podpory města.¹³⁸ Tento muž byl mecenášem vícero renesančních staveb ve městě.¹³⁹

Nejspodnější patro věže se tak stalo jakýmsi nartexem pro vstup do kostela. Interiéru kostela dominují iluzivně malované oltáře. Hlavní oltář s apoteózou sv. Vavřince a boční scény s Pannou Marií Vítěznou a druhá se sv. Walburgou a dalšími světcí. Tyto fresky vytvořil Josef Winterhalder ml. v roce 1787.¹⁴⁰ Na malbě hlavního oltáře je dochovaná signatura i s datací. Nachází se ve spodní části fresky, konkrétně na podestě pod roštem. Její znění je *Vinterhalder Pinx Ano 1787*.

U téhož malíře se v církevním depozitáři nachází ještě jedno dílo, jedná se o plátno s námětem sv. Františka z Assisi na modlitbách. To bylo původně součástí františkánského kláštera v Dačicích. Dnes toto dílo není nikde vystaveno.¹⁴¹

3.1 Hlavní oltář

Hlavní oltářní freska je dominantou celého sakrálního prostoru. Iluzivní malba je na čelní stěně presbyteria, která je konvexně prohnutá. Tento tvar je nápomocný v dotvoření správné iluze pro oko diváka. Děj malby se odehrává v několika plánech. Ústředním motivem je oslava patrona kostela sv. Vavřince, jako mučedníka. Tato scéna vyplňuje celý prostor mezi okny. Spodní část této části fresky je pro běžného diváka takřikajíc neviditelná. Zakrývá ji zlacený svatostánek, který sem do kostela byl dán až o mnoho později, oproti vzniku pro nás zajímavé fresky. Doprovodných motivů je zde více. Nejbliže se nachází dvě *namalované sochy*. Jsou jimi slovanští věrozvěsti sv. Cyril s Metodějem. Postranní výjevy jsou formou medailonů a najdeme je v prostoru pod okny. Náměty vycházejí z písma svatého, konkrétně odkazují na verše z Janova a Lukášova evangelia.

¹³⁶ Beringer 1893, s. 162

¹³⁷ Beringer 1893, s. 162

¹³⁸ Tiray 1925, s. 58

¹³⁹ Beringer 1893, s. 162

¹⁴⁰ Tiray 1925, s. 109; Mikeš - Valeš 2013, s. 12

¹⁴¹ Mikeš 2013, s. 10, 11

Hlavní scéna se svatým Vavřincem se odehrává v prostoru prolomené niky. Světec je vyobrazen v pokleku na obláčku nadnášeného dětskými postavami andělíčků. Ruce má rozpaženy dlaněmi vzhůru a stejným směrem upíná i zrak. Po pravé i po levé straně od něj jsou andělé, ale již dospělých postav. Podávají mučednické atributy, palmovou ratolest z levé a vavřínovou korunu z pravé strany.

Sv. Vavřinec je zde zobrazen jako dospělý muž s delšími vlasy po ramena. Oděný je dlouhým hnědým rouchem, pod nímž má ještě bílou dlouho kleriku s dlouhým rukávem. Okolo hlavy má zářivý nimbus. Světlo na něj dopadá z hůry, z nebes. Okolo této scény se pohybuje ještě několik doprovodných postav dětských andělíčků. Některým jsou vidět pouze hlavičky s křídly.

Andělé, kteří podávají svatému mučednické atributy, jsou oděny pouze v roušce ovázané okolo boků. Stejně tak tomu je u některých dětských postav podpírajících obláček pro klečící postavou světce. Dva ze čtyř těchto andělíčků jsou zcela nazí. Toto schéma se opakuje i u andělíčků pohybujících se okolo hlavy světce.

Pozadí výjevu souvisí se spodní částí fresky, která na první pohled není vidět. Nachází se totiž za svatostánkem. Na podestě niky je umístěno doutnající ohniště s roštem. Právě onen kouř nesoucí se z ohniště je základem pro pozadí fresky. Zpod roštu vyčuhuje několik delších, ale i kratších kusů polen. Poskládány jsou tak, jak by vypadli v reálném ohništi. Rošt je na nožičkách, tak aby jej bylo možné uvést do vodorovné polohy. Na levé straně má rukojeť. Na pravé straně od ohniště jsou tři dětští andělé, z nichž se prostřední opírá o rošt.

Ve vrchní části je nad klenbou niky vyobrazeno nebe. Bůh Otec je zde jako sedící postarší muž na oblaku. A stejně jako u oblaku sv. Vavřince jej podpírají dětské postavy andělů. Bůh Otec má na tváři plnovous a delší bílé vlasy. Pohledem míří směrem dolů ke sv. Vavřinci. Na pravé ruce ukazuje číslo tři a ruku má pozdviženou směrem k hlavě. Kdyžto levou ruku má opřenou o stehno a dlaní pevně svírá žezlo. Oděn je ve světlé klerice a ve tmavě hnědém plášti. Pod pravou rukou se mu klaní anděl dospělé postavy se sepjatýma rukama. V okolí je několik dalších dětských andělů. Ty nejvýše namalováni jsou vyobrazeni jako cherubíni. Hlava Boha Otce zasahuje do základny namalovaného okrového trojúhelníku. Nad jeho prostředním hrotem se vznáší holubice Ducha Svatého. Celý děj nad hlavou je zasazen do červeno okrového oblaku.

Architektura niky je jednoduchá a přehledná. Z každé strany je oblouk nikdy vynášen čtyřmi sloupy. První je v předstupu před dvěma dalšími a čtvrtý je zcela upozaděn. Každý ze sloupů je na podstavci se širokými kanelurami, dále je dřík sloupu hladký s mírnou entází. Hlavice sloupu jsou korintské. Tedy kombinace akantového listí a volut. Nad nimi je část architrávu, dále vlys se zahlazením. Další částí je už římsa s pravidelnými konzolami. Vnitřní strana oblouku je kazetována. Vnější strana je vytvořeno jako jakési opláštění kopule, která zde ale chybí. Na tuto nástavbu navazuje výjev nebe, který byl popsán v předchozím odstavci. V rovině této architektonicky zajímavé části ještě další dekorační prvky. Působí jako štuková výzdoba. Seskupení nádoby podobající se antickému kráteru se dvěma uchy a víkem a postavami andělíčků. Víko nádoby je navíc doplněno o iniciály Ježíše Krista X a P, která se vzájemně prolínají. Andělíci, zde mají také svojí funkci. Každý drží v ruce palmovou ratolest a to takovým způsobem, aby vytvářela okolo iniciál paraboly.

Hned vedle podstavců stojících sloupů jsou namalovány sokly k sochám věrozvěstů. Obě jsou dělané technikou grisaille. Kruhový tvar soklu je doplněn o ozdobnou girlandu s rostlinnými motivy. V horní části podstavce je ještě zdobným písmem psáno jméno světce, jehož socha na něm.

Na pravé straně se jedná o sv. Metoděje. Je zde již jako starší muž, stojící v kontrastu. Ten je podpořen opřením chodidla levé nohy o vyvýšený stupínek podstavce. Metoděj je oblečen v dlouhou splývavou, bohatě řasenou kleriku a přes ni má plášť. Na hlavě má nasazenou biskupskou mitru. Pohled upíná ke scéně odehrávající se ve spodní části ústředního motivu oltáře. V levé ruce má otevřenou knihu a druhou rukou v ní cosi ukazuje. Zpod knihy vyčnívá textilie s volány, zřejmě se jedná o velum. Zpoza postavy, u levé nohy, ze tří čtvrtin vykukuje malá postava andílka. Okolo boků má přepásanou roušku. Jednou rukou si podpírá hlavičkou a druhou má nataženou, jako by se něčím prodírala, ba dokonce ukazuje směrem k doprovodnému výjevu z evangelia.

Aby byla dodržena symetrie celé malby tak na protějškovém soklu, tedy vpravo najdeme sv. Cyrila. I on je zobrazen jako starší muž s plnovousem. Oproti svému bratrovi je honosněji oděn. Spodní dlouhá alba, na ní kratší kasule s krajkovým lemem a nakonec i plášť, který má na hrudi sepnutý sponou. Na hrudníku je vidět i část kříže od pektorálu. Na hlavě má zdobenou mitru, na jejich špičkách jsou malé křížky.

Na pravé části těla má o sebe opřenou hůl, která není zakončená tradičně křížem, ale jsou na ní omotáni a zároveň navzájem propleteni hadi. Jejich hlavy směřují k útvaru připomínající klobouk houby, na který navazuje koule a hvězda se silnými paprsky. Ruce má Cyril rozpaženy v gestu modlitby. Pod jeho pravou rukou stojí dětská postava anděla, opět oděného pouze v roušce. Jednou rukou se chytá rozevlátého pláště světce a druhou, stejně jako jeho protějšek u sv. Metoděje, ukazuje směrem k malbě novozákonního výjevu.

Další dva plány s doprovodnými výjevy najdeme v medailonech pod okny. Oba obrazy se vztahují k Novému zákonu písma svatého. Odkaz na daný verš a jeho zkrácená verze je zapsána v kruhové výseči nad samotným zobrazením děje. Malby jsou zasazeny do architektonického článku korespondujícího s podstavci soch světců. Výjevy napodobují kresbu na papíře. Celá kompozice je umístěna do rámu, který má typickou barokní podobu. Vychází z typu oken užívaných na stavbách. Výjev je zasazen do navazující architektury. Mluvíme o podstavci táhnoucí se po celé délce malby hlavního oltáře, na něj v bočních částech navazují zídky. Ta má na vnější straně pilíř, který vynáší kladí s půlkruhovým tympanonem. V jeho středu je nápisový medailon. Okolo něj jsou větvičky s lístky připomínající vavříin. Pilíř je doplněn o dekorativní rostlinné prvky a jeho hlavicí představuje šnekovitě stočená voluta. Nad medailonem, tedy uprostřed tympanonu je zdobný, dekorativní svorník.

Na straně se sv. Metodějem, tedy na pravé od ústřední scény, je verš jedenáct z kapitoly osm Janova evangelia. Ve zkráceném znění je zde uveden jako *Wice nehrefs*.¹⁴² Žena, o které se v písmu píše, je zobrazena jako mladá dívka se zapletenými vlasy ve výrazně světlých šatech, které pevně obepínají její tělo a má v nich výraznější břicho. Okolo ramen má volně přehozený šátek, který na levé straně volně splývá až k zemi, na nohou nemá boty. Zrak upírá k zemi a ruce má sepnuté na břicho. Okolo ženy je shluk několika mužských postav. Všichni věkově starší. Jsou rozděleni do dvou skupin. V pravém dolním rohu je jediná postava v popředí, avšak je zde zobrazena jen z části. Chybí mu levá noha a část zad. Jedná se o starého muže s vlasy do půli zátylku a dlouhým plnovousem je ohnutý k zemi. Oblečen je pouze do jednoduchých krátkých kalhot a na nohou má boty sahající do půle lýtek. Levou rukou je opřen o koleno a pravou se dotýká šatů ženy. Za ním se choulí ještě

¹⁴² Biče 1987, s. 99, ¹¹Ona řekla: „Nikdo, Pane.“ Ježíš řekl: „Ani já tě neodsuzuji. Jdi a už nehřeš!“

jedna mužská postava, ze které vidíme pouze hlavu s kloboukem. Nad ním, ale již v pozadí, jsou dvě postavy, zřejmě vojáků. Od děje odcházejí a i pohledy směřují pryč od ženy. Oba mají na hlavách helmice a na rameni nesou halapartnu. Jejich oděv je jednoduchý a skládá se z haleny a kalhot. Další shluk postav, ale na druhé straně od ženy vpravo nahlíží jeden přes druhého směrem k ní. Muž nejbližší k divákovi je podřepu, jednou rukou se opírá o koleno a druhou sahá k zemi. Oděn je do kalhot a haleny s dlouhým rukávem. Muž za ním, nejbližší k ženě, je také v předklonu a to z jasně viditelného důvodu. Před okem si přidržuje věc, která připomíná dnešní lupu a druhou rukou ukazuje prstem směrem k ženinu břichu. Oblečen je do dlouhého splývavého kabátu. Další dva muži z této skupiny jsou upozaděni a spíše celému dění přihlížejí. Menší z nich se opírá rukama o muže popisovaného v předchozí větě. Druhý z nich jen skrčeně postává a jako jediný má na hlavě čapku. Za nimi je vidět ještě jeden špatně rozeznatelný obličej. Pozadí celého obrazu je tvořeno architekturou, která může být buď hradební zdí, či částí nějaké budovy. Na pravé straně je vidět jakási brána, či průchod tvořený archivoltou s pilíři.

Na opačné straně pod oknem je vyobrazený děj verše třicátého sedmého z desáté kapitoly evangelia podle Lukáše. V medailonu je uvedeno *Učiň též*.¹⁴³ V popředí je skupina tří osob, mužů. Prostřední z nich, raněný, leží diagonálně na nějaké skále či plochem kameni. Jeho tělo spíše svévolně leží. Jednu ruku má volně svěřenou a druhou v ruku muže, jenž ji ošetřuje. Jednu nohu má volně nataženou před sebe, druhou má pokrčenou a podsunutou vedle sebe. Hlavu má mírně zakloněnou a jeho výraz odpovídá trpícímu. Muž po jeho levici u něj klečí a snaží se ho podpírat, aby mu ulehčil. I on je oděn pouze do látky, kterou má přepásanou okolo boků. Má delší vlasy po ramena. U nohy, kterou podpírá raněného, má položenou dlouhou hůl. Ta je namalována v perspektivní zkratce a přečnává tak přes rám. Muž, držící raněného ruku v kuse látky, je dle písma Samaritán.¹⁴⁴ Oblečen je v honosnějším kabátu sahajícím ke kolenům, okolo boků má pásek a za ním zastrčenou pochvu s mečem. Na hlavě má uvázaný turban. V ruce drží menší džbánek s neidentifikovatelnou tekutinou, kterou polévá ruku raněného. V těsné blízkosti za ním postává jeho kůň. Hlavou otáčí

¹⁴³ Biče 1987, s. 73, ³⁷Zákoník odpověď!?, „Ten, který mu prokázal milosrdenství.“ Ježíš mu řekl: „Jdi a jednej také tak.“

¹⁴⁴ Biče 1987, s. 73, ³³ Ale když jeden Samařan na své cestě přišel k tomu místu a uviděl ho, byl pohnut soucitem;

směrem k samaritánovi. Je osedlán a na hlavě má kromě uzdy i dekorace. Ta vypadá, jako malý čepec s perím. Další postava je na pravé straně od koně, avšak kompozičně sem nezapadá. Je v daleko menším měřítku. Je vysoká stejně jako nohy koně. Muž či žena v dlouhém splývavém šatu je v mírném předklonu. Postava je v pohybu, chystající se udělat krok vpřed. K divákovi je otočen ze tří čtvrtěčního profilu. Hlouček špatně identifikovatelných postav je ještě v levém horním rohu. Nachází se v průhledu otevřené krajiny. Děj je zasazen do skalnaté a zároveň stromy porostlé krajiny.

3.2 Boční oltář Panny Marie

Oltář je namalován do niky, která svoji podobou koresponduje s hlavním oltářem. Malovaná architektura je členitější a složená z několika samostatných prvků. Členitého podstavce, na který navazuje rotundovitá část. Ta je tvořena čtyřmi pilastry s konzolami. Mezi nimi jsou vlysy s kanelurami. Uprostřed má svojí vlastní malou niku, do níž je vložen kříž i s corpem Krista. Celý je zahalen do jemné záře vycházející ze středu. Kládí se táhne po celé délce a na něj navazuje kupole rotundy. Kládí je přerušené pouze v jednom místě, uprostřed archivoly niky je svorník. Na bocích jsou umístěné na podstavcích doutnající nádoby. Dým z nich vytváří dojem podlahy pro figurální kompozici.

Vyobrazená Panna Marie typu Immaculata se nachází v centru výjevu. Sedí na zeměkouli a pravou nohou šlape po hadovi s otevřenou tlamou. Ten vylézá zpod zeměkoule. Oděna je v bílé roucho, přes něj má modrý plášť a na hlavě okrovou roušku. Okolo hlavy má typických dvanáct zářivých hvězd. Halvu má mírně skloněnou k hrudníku, ale očima pozoruje Ježíška držícího v náruči. Rukama přidržuje na své levé straně stojícího malého Ježíška. Zobrazen je zde jako malý chlapec s kudrnatými vlasy a rouškou přepásanou okolo boků. Hlavičku má pootočenou směrem k matce. Jejich pohledy se navzájem potkávají. Pravou nohou se opírá o Mariino koleno, tak aby se vedle ní vešel na zeměkouli. V rukou drží kovovou hůl zakončenou křížem a její konec směřuje do otevřené tlamy hada. Další postavou je sv. Josef, zobrazen jako muž s delšími splývavými vlasy. Na sobě má béžovou kleriku s hnědým pláštěm, ten má přehozen přes jedno rameno a prstencově stočen až k noze, kterou vykračuje před zeměkouli. Ruce má pak rozpaženy, pravou směrem k Ježíškovi a levou směrem k druhému malému chlapci na protější straně. Pohled však upírá hluboko před sebe. Druhý malý chlapec je sv. Jan Křtitel. Zde jako malý chlapec pouze s přepásanou

rouškou okolo boků a přes rameno. Vlasy má světle hnědé a delší. V rukou drží hůl zakončenou křížem a omotanou nápisovou páskou. Je na ní nápis *Sinu Beranek Boží*. Druhou rukou ukazuje směrem k Marii, ale pohledem směřuje na druhou stranu, pryč od celého děje. Za ním se vztaženýma rukama je jeho matka Alžběta. K divákovi je otočená čelně, ale hlavou je pootočená směrem doprava a pohledem míří vzhůru. Má na sobě hnědý plášť a pod tmavý šat, který koresponduje s rouškou, kterou má na hlavě. Poslední postavou stojící ještě za Alžbětou v pozadí je sv. Zachariáš, její manžel a otec sv. Jana Křtitele. Je zde vyobrazen jako starý muž s plnovousem, delšími vlasy a zrakem upínajícím vzhůru. Oblečen v rouchu šedé barvy a v ruce drží blíže nespecifikovatelnou hůl.

Nika je zasazena do obdélného rámce, vytvořeného pilíři od klenebních polí vnitřního členění interiéru. Malba částečně přechází přes římsu, která se obíhá celým vnitřním prostorem kostela. Oblouk niky je na bocích vynášen dvěma pilastry. Ti místo hlavice mají těsně pod kladím zdobené konzoly. Najdeme na nich kanelury, kapky a zavěšené pásy střapců. Kladí je stejné jako oblouk niky. Jednoduchý pás se dvěma zářezy. Uprostřed oblouku je svorník, zdobený pletencem a archivoltami, vynášející nápisovou kartuši. V ní je nápis odkazující k Panně Marii, *Pomocnice křesťanův*. Kartuše je doplněna o mnoho dekorativních prvků z řad flóry. Ať už to jsou akantové listy, vavřínové větvičky nebo trsy dlouhostéblé trávy. Také zde můžeme vidět různá provedení rokaje a části mušlí. Další dekorativní složkou je girlanda z kvítků zřejmě růží, která se táhne obloučkovitě přes celý oblouk niky. Na každé straně ji přidržují malí andělci. Opírají se o oblouk tak, aby na girlandu dosáhli. Oba v druhé ruce drží roh hojnosti. Andílek na pravé straně je opřen zády a okolo boků má roušku. Hlavu má pootočenou tak, aby se mohl dívat směrem držení zmiňované girlandy. Kdyžto andílek na protější straně, je opřen o břicho a kouká se směrem dolů k figurálnímu výjevu. V horní části bočního oltáře se nachází ještě jeden anděl, a to jako typ okřídlené hlavičky. Nad ním jsou paprsky záře. I zde je použita grisaillová technika, ale doplněná o okrové a žlutohnědé odstíny, které zvýrazňují určité pasáže.

Vnitřní vzhled niky navazuje na ten vnější. Uvnitř se nachází ještě další dva pilastry, které jsou svojí podobou stejné. Kladí pokračuje i vnitřkem niky, kde je vrchní část tvořena půl kupolí. Ta je uvnitř pravidelně ve svislých pásích kazetována. Tvar jedné kazety je čtvercový a vyplňuje jí obraz květu dekoračně působící rostliny. Pásy jsou souměrné k ústřední květině, která je pouze zvětšenou kopií té na výplních kazet.

3.3 Boční oltář sv. Walburgy

Stejně jako u předchozích oltářů tak i zde se jedná o figurální výjev zasazený do niky. Architektura niky je identická jako u oltáře s Pannou Marií. Jedinými rozdíly, co se spodní části oltáře týče, jsou v doutnajících nádobách po bocích. Zde již nevytváří pouze podlahu pro hlavní figurální výjev, ale v pravé části je navíc z dýmu vytvořený baculatý oblak. Díky němu je rozložení osob podobné jako u protějškového oltáře.

Žena oblečená do řeholního šatu je sv. Walburga, je nejvýše ze všech zobrazených postav právě díky dýmovému oblaku na kterém sedí. Šat je tmavě šedé barvy, je dlouhý a jeho jednotvárnost rozbíjí akorát bílý límec. Na hlavě má černou roušku s bílým lemem. Ruce má rozpažené v gestu modlitby a pohledem míří vzhůru. Okolo hlavy má zářivě zlatavý nimbus. Pod její levou rukou se sklání další postava, světec Jan Nepomucký. Oblečen je do bílé rochety s krajkovým lemem, dále má štolu též bílé barvy. Na jejím konci je namalován kříž maltézskeho typu a lem zakončen třásněmi. Přes sebe má ještě okrový plášť, mohlo by se jednat i o velum. V náručí drží kříž s tělem Kristovým a palmovou ratolestí, směrem k nim se sklání a pohledem míří na ni. Okolo hlavy nemá nimbus jako sv. Walburga, nýbrž typických pět hvězd. Dalšími postavami jsou bratři světice, sv. Willibald a Wunibald. Oba jsou v levé části fresky. Sv. Willibald je postava stojící v honosném biskupském rouchu. Má dlouhou bílou kleriku přes zdobený pluviál, který je zajímavý svou zlatavou barvou a červenou podšívkou. Lem je zdoben bustami blíže nespecifikovatelných osob. Na hlavě má mitru ve stejné barvě, jako má plášť a v levé ruce drží biskupskou berlu. Je tradičně zakončená stočením. Druhou ruku má nataženou před sebe s gestem žehnání. Světec je zobrazen s vousy na tváři a pohled upíná k zemi. Sv. Wunibald stojí za ním. Ten je vyobrazen jako starší muž s plnovousem, a i on má biskupské insignie. Jsou jimi mitra s berlou, kterou drží v levé ruce. Tím, že se nachází v pozadí, je celá viditelná postava zašedlá. V popředí, na kraji kopule rotundové architektury, jsou dvě postavy andělů. Oba jsou v dětském věku. Na pravé straně andílek leží na boku opřen o loket. Stejnou rukou si ukazováčkem překrývá ústa. Naopak druhou ruku má nad hlavou a ukazuje směrem k postavám světců. Za sebou má položenou červený kus látky. Jinak je nahý. Druhý z andílků stojí pod oblakem dýmu a je zobrazen v momentě nakročení, zadní nožkou se opírá pouze o prsty. V rukou nese tácek se dvěma baňkovitými lahvičkami, přitom to vypadá, jakoby jej opíral o tělo ležícího andělíčka. Na rozdíl od něj má okolo boků ovázanou šedavou roušku a dlouhé kudrnaté vlásky. Oba se dívají

směrem k divákovi. U nohou andílka v pohybu leží zlaté žezlo a mezi nakročenýma nohama má, také zlatou korunu s ostře tvarovaným špicemi.

Vzhled niky uvnitř i ve vrchní části nad obloukem je identický jako u oltáře Panny Marie s rodinou. Opakuje se kazetování, motivy z říše flóry, tak i andílci v rozích či na římsě, která je součástí výzdoby interiéru kostela. Jediná věc je v této části jinak. Týká se nápisové kartuše nad svorníkem v archivoltě. Ten zde zní *Pomocnic w nemocy*.

Námět se sv. Walburgou a jejími bratry nebyl zvolen náhodou. Souvislost hledejme u závěsného obrazu od Franze Antona Maulbertsche. Ten byl objednáán pro původní gotický kostel hrabětem Lotharem Franzem z Osteinu, který byl dočasným držitelem dačického panství. Tento obraz pocházel z roku 1749. V době, kdy byl objednáán, byl Maulbertsch ještě neprosazeným malířem v moravském prostředí. Na obraze byl zachycen sen anglosaského krále Richarda, který právě putoval se svými dvěma syny do města Říma. Krátce před jeho úmrtím se mu zdál sen o církevní dráze všech tří dětí, sv. Walburgy, sv. Willibalda a sv. Wunibalda. Právě tato chvíle je ústředním motivem plátna. V momentě, kdy došlo ke zboření původního kostela, ve kterém byl obraz umístěn, vrátil se ke svému majiteli hraběti z Ostainu. Dnes se nachází ve sbírce muzea v Ulmu. Zajímavostí zde je, že plátna tohoto námětu od téhož autora existovala dle písemných pramenů dvě. Druhé bylo totiž hrabětem věnováno do kláštera opatství sv. Walburgy v Eichstátu. Jak píše Mikeš, aby tedy kostel nebyl o tento výjev ochuzen, byl námět vybrán pro boční oltář barokního kostela.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Mikeš 2013, s. 9, 10

4. Jemnice, kostel sv. Víta

Kostel sv. Víta v Jemnici se svým gotickým jádrem byl postaven v roce 1455. Tehdy byl součástí františkánského kláštera, který zde založili tři bratři z Lichtenburka. Byl jím Albrecht, Hynek a Štěpán. Důvodem pro založení bylo vyjádření souhlasu s bojem proti kacířství. Museli mimo jiné získat i povolení od biskupa Bohuše ze Zvole.¹⁴⁶ Bratři se chtěli přihlásit k činnosti kazatele Jana Kapistrána, který na Moravě v tomto pohusitském období působil. Původní kostelík byl jednoduší s polygonálním závěrem. V presbytáři byla žebrová klenba. Do kostela se vstupovalo malým typicky hrotitým portálem a na severní straně byl kostel otevřen do klášterního ambitu. Později byla obdélná loď rozšířena na jižní stranu, dodnes nám o tom svědectví vydávají výběhy klínových žeber.¹⁴⁷ Dále byl kostel rozšířen o kapli Umučení Páně.¹⁴⁸ Již v roce 1560 byl klášter zbořen a mniši byli donuceni zdejší prostory opustit. O sto let později sice proběhly snahy o jeho obnovení, ty byly ale olomouckým biskupem v roce 1675 definitivně utlumeny a kostel chátral, než se dostal do správy zdejší farnosti v roce 1774, kdy se začalo s prvotními opravami.¹⁴⁹ V rámci těchto oprav, byla zadána Josefu Winterhalderovi zakázka na výmalbu presbytáře. Zároveň byla v presbytáři ještě prolomena boční okna.¹⁵⁰ Dílo je signováno a to v prostoru nad dveřmi do sakristie *J. Winter halder Pinx.* Za těmito zásahy stojí osoba jemnického faráře Josefa Šabatky.¹⁵¹ Původní kněžiště bylo zkráceno o polygonální zakončení přístavbou příčky v celé šířce. Vznikla tak plocha pro vytvoření iluzivního oltáře s apoteózou patrona chrámu.¹⁵² V rámci josefovských patentů o zrušení nepotřebných kostelů, měl být sv. Vít také odstraněn. Ale v roce 1788 byl zakoupen do soukromého vlastnictví hraběnky Daunové, která jej vzápětí přenechala městu. Sloužení mší svatých zde tak mohlo být obnoveno.¹⁵³ Dodnes je kostel v majetku města a místní správa se snaží o jeho postupnou renovaci.¹⁵⁴

¹⁴⁶Sedlák 1971, s. 3–11; Krsek 1989, s. 796; Samek 1994, s. 45–53; Sedlár 1997, 441–472; Smutný 1997, s. 684–714; Foltýn 2005, s. 329–331; Buben 2006, s. 274–276; Dobeš - Stoklasa 2009, s. 15; Tříška 2010, s. 513–515, 541

¹⁴⁷ Sedlár 1997, s. 451

¹⁴⁸ Dobeš - Stoklasa 2009, s. 15

¹⁴⁹ Sedlár 1997, s. 451

¹⁵⁰ Tříška 2010, s. 208

¹⁵¹ Dobeš - Stoklasa 2009, s. 15

¹⁵² Tříška 2010, s. 541

¹⁵³ Smutný 1997, s. 699

¹⁵⁴ Dobeš - Stoklasa 2009, s. 15

Hlavní oltář s iluzivně malovaným oltářem dominuje prostoru kostela. Malba je situována na čelní stěnu presbytáře. Ve spodní části je malba přerušena vstupními dveřmi do sakristie, jejichž ostění je též malované. Koresponduje se vzhledem podstavce u hlavní malby. Na první pohled nejsou dveře vidět, jelikož předsazený svatostánek je schová. S tímto dispozičním řešením malíř počítal a malbu tomu tak uzpůsobil. Stěna, na které je freska vytvořena, není rovná, nýbrž je konvexně prohnutá. Nejvrchnější část kupole je namalována již na stropě, tudíž zde byl malíř nucen použít perspektivní zkratku. Fresku lze rozdělit do několika plánů a to na ústřední scénu se sv. Vítem, pak na postranní s doprovodnými sochy světců a výše pak andělů. Posledním plánem je architektonicky ztvárněná část kupole. Celá kompozice je na vyvýšeném malovaném soklu. Je tažený po celé délce malby.

Sv. Vít je zde zobrazen stojící na oblaku dýmu. Na sobě má honosný až královsky působící šat. Spodní světloune modrá košile sahá ke stehnům a její lem je ozdoben dvěma rovnoběžnými pruhy. Rukávy má balonové, dlouhé k loktům a mají pastelově zelenou barvu. Stejně barvy jsou i kalhoty, které jsou pouze pod kolena. Na košili má hnědý kabátec s cípatými konci. Okolo ramen má ještě červený plášť s hermelínovým límcem, který je na hrudi sepnutý sponou. Látka pláště je řasena a bohatá na draperii, volně se stáčí na pravém boku světce. Hlavu má mírně zakloněnou, tak aby pohled mohl upřít vzhůru k nebi a má na ni nasazenou korunu z vavřínu. Okolo hlavy má ještě paprscitě zářivý nimbus. Ruce má mírně rozpažené, jednou dlaní směrem vzhůru a druhou směrem dolů. Spolu s ním je uprostřed několik andělů. Na pravé straně od sv. Víta je anděl s modrou rouškou, kterou má okolo boků a jeden z jejich cípů volně vlaje v prostoru. Pravou rukou se snaží zachytit rozevlátý červený plášť sv. Víta. Hlavu sklání stejným směrem a pohled upíná právě na červenou látku. Na rozdíl od anděla na druhé straně je ve stejné úrovni jako svatý. Anděl nalevo je o v úrovni Vítovi nohy. Jednou rukou se opírá o oblak dýmu a druhou má nataženou nad hlavu. Drží v ní palmou ratolest, kterou podává Vítovi. Anděl stejně jako jeho protějšek má také okolo boků roušku, tentokrát však světlé krémové barvy a taktéž volně vlaje nařasená v prostoru. Pod oblakem jsou pak poslední z andělů, jedná se o dětské posty puttů. Největší z nich se snaží přidržovat část obláčkového dýmu pod sv. Vítem. Andílek má krátké kudrnaté vlásy a je nahý. Pouze za ní vlaje cihlově červenohnědá látka. Další z této skupinky se také pokouší o přidržování oblaku a kus níže, ovšem mu v tom brání třetí z puttů, který jeho ruce zastínil tělem.

Oba mají také kudrnaté vlásky a jsou nazí. Pouze za snažícím se andílkem vlaje růžovočervená látka. Oblak dýmu nevychází z žádného blíže specifikovatelného prostoru. Ze spodu je pouze namalované jednoduché kladí se svorníkem uprostřed. Je namalované nad ostěním dveří sloužících pro vchod do sakristie, o kterém jsem již psala na začátku.

Sv. Vít je uprostřed prostoru pod barokní kupolí. Kupole je vynášena čtyřmi zřejmě trojúhelníkovými pilíři. Vnitřní strany jsou obložené pilastry s výraznými širokými kanelurami. Zakončené jsou hlavicí, která je kombinací íonského antického řádu s festony. Pilastru v každém z rohu předstupuje sloup. Stojí na obdélném podstavci, na který navazuje patka složená ze všech typicky antických částí. Ze scotia, inferioru a super torusu. Dřík je hladký s povrchem imitující mramor a mírnou entází. Hlavice u sloupů je shodná s těmi na pilastrech. Nahoře je rovný překlad, tedy část nazývaná jako architráv s vlysem a zubořezem. Římsa je jednoduchá. Tento typus se opakuje u všech čtyř pilířů.

Na římsě vnějších pilířů na každé ze stran sedí andělé vyhotoveni technikou grisalle. Jsou v okrových odstínech, což by odpovídalo imitaci pískovce. Oba andělé sedí na mohutných volutách, v tomto případě o nich můžeme mluvit jako o akroteriích. Oba andělé jsou oděni do roušek, které mají přepásané okolo pasu a ty se volně vlní okolo jejich těl. Na pravé straně anděl v ruce drží nápisovou tabulku. Text zní takto: *PRO DEO F. CLESLA.[!]* Kdežto anděl na pravé straně ukazuje směrem ke svatému Vítovi a pod paží mu stojí kohout. Za zády má oválný hrnec s kulatým uchem. Zpod něj vyčuhují polínka z ohniště. Nad nejvzdálenějším sloupem se na obou stranách nachází mísa antického typu a z jejího víka vystupují plameny.

Oblá archivolta, nad níž se tyčí samotná vnější část kupole, je doplněna provazovitou dekorační girlandou, která je volně v obloučkách spuštěná do prostoru. Uprostřed oblouku je ozdobný svorník a okolo něj volně leží palmové ratolesti. Architektonické členění kupole odpovídá vzhledu části pod anděly. Vidíme zde navíc akorát volutové konzoly umístěné pod zubořez. Konzoly jsou mezi sebou spojeny též girlandou připomínající stočenou látku či provaz. Ve štítu kupole, pod girlandou je umístěna obdélná kartuše, která je ve spodní části obloučkově vyříznutá a doplněná o dekoraci kapkami. Nápis v kartuši odkazuje se světci *QUASI VITIS FRUCTIFICAVIT SUAVITATEM ODORIS Ecc. CXXIV Ver.XXIII.* Nad římsou nad touto částí jsou

na krajích mísy hojnosti. Nejvrchnější část, vnější části je složená z další římsy. Pod ní je umístěn zubořez a ozdobná rokaj. Římsa je zde uprostřed doplněna o svorník z každé jeho strany vyčnívají trsy dlouhostéblé trávy s vavřínovým věncem uprostřed.

Vnitřní část kupole je tvořena pravidelnými pásy s kazetováním. Z vrchu je prosvětlena, což nám má evokovat existenci okulusu.

Na soklu na bocích od centrálního výjevu jsou sochy mužů. Malované jsou stejnou technikou jako andělé na římsě u kupole. Mimo jiné přímo nad jejich hlavami je na pilastru mezi sloupy umístěna další obdélná kartuše, vzhledově odpovídající té v tympanonu, ale textově se liší. Na pravé straně je muž oblečený v řeholním rouchu. Ve své levé ruce drží lebku a hůl zakončenou křížem s dvojitým ramenem, pravou rukou ukazuje gesto žehnání. Má delší vlasy a ostré rysy ve tváři. Vlasy má delší než by u řeholníka své doby bylo běžné. Nad hlavou je nápisová kartuše, která nese špatně čitelný nápis *NON DIS NO CFBIT M ?? x ??*. Otazníky zde značí nečitelná písmena či číslice.

Na opačné straně se též jedná o muže v řeholním hábitu, který má navíc okolo pasu cingulum s růžence. Hlavou je otočen směrem k výjevu se sv. Vítem a svoji levou ruku i tímto směrem pozvedá. V pravé ruce drží hůl s blíže nespecifikovatelnou vlajkou. Hůl je zakončenou klasickým řeckým křížem. Na této straně je nápis lépe čitelný a je zde psáno *PARCE POPULO TUO Jod. II. C.*

Fresky prošli restaurováním rukou ak. mal. Václava Špaleho. V roce 2009 byl právě jím vypracován průzkum za účelem zjištění stavu malby a navrzení tak nejadekvátnějšího způsobu restaurování.

Zjištěný stav je v průzkumu takto popsán.

„Průzkumem bylo zjištěno, že je malba provedena na jemné zelenohnědé omítce, částečně jako fresco, dokončena al secco. Některé partie, zejména provedené bílou jsou výrazně pastózní. Malba je na četných místech zpráškovatělá, povrch je znečištěn, na některých místech došlo k degradaci pojítka, nebo fixáže, které ztmavlo v pruzích – zmiňována je oprava malíře Rudolfa Růžičky z roku 1952. Povrch je potřísněn cákanci a rozrušen drobnými degeky. V místech připojení příčky ke stěnám a došlo k výraznému popraskání spoje zejména v horních partiích a v napojení stopu. Soklové partie při bočních stěnách presbytáře trpí výrazným zavlhčením a zasolením

vodorozpustnými solemi. Omítky i barevná vrstva malby jsou zde rozrušeny a na mnoha místech zcela ztraceny. Před dvěma lety došlo k lokálnímu upevnění odtržených vrstev v těchto místech. V těchto místech jsou také opravy barevné vrstvy ve formě výrazných přemalob.“¹⁵⁵

Na základě těchto zjištění, byli navrhnuté práce pro celou plochu malby. Mezi první kroky patřilo odsolení v částech soklů. Celá malba bude posléze zpevněna před mechanickým čištěním ve třech krocích. Vyklínování bude provedeno u trhlin a nedržící části budou lokálně zpevněny. Oprava čeká i defekty, které budou vytmeleny a odtržené partie budou navraceny.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Špale 2009, Doplnkový restaurátorský průzkum a návrh restaurátorského zásahu na nástěnné malbě s námětem Apoteoózy sv. Víta a malované edikuly na Vítězném oblouku kaple Panny Marie Bolestné v kostele sv. Víta v Jemnici., s. 1

¹⁵⁶ Špale 2009, s. 1, Nutný je restaurátorský zásah po celé ploše vložené příčky s malbou. Nejprve bude provedeno ve dvou etapách odsolování soklových partií buničninovými zábalami. Malba bude předzpevněna 2% roztokem akrylátové disperze Praml AC33, následně bude mechanicky očištěna kartáčky, skleným vláknem a houbičkami Wishub. Trhliny budou vyklínovány. Nesoudržné omítkové vrstvy budou lokálně zpevněny etysilikátovým prostředkem Porosil Z30, ne zcela vysušené místa v soklových partiích alternativně přípravkem Porosil ZTS. Odtržené partie budou injektovány vápenným groutem, alternativně směsí Ledan 2. Defekty nudou vytmeleny vápennou omítkou a štukem. Pro barevnou napodobivou retuš budou použity pigmenty pojené 5% roztokem Primalu AC33. Průběh prací bude fotodokumentován, zpráva o restaurování bude provedena ve dvou kompletních vyhotoveních a jedné elektronické kopii na CD. Práce budou průběžně konzultovány při kontrolních dnech se zástupce památkových orgánů.

5. Běhařovice, kostel Nejsvětější trojice

Zdejší kostel by postaven roku 1596. Jedná se o monumentální stavbu viditelné nejen dnes ze širokého okolí. Ke kostelu je na západní straně přisazena ještě věž. Ta byla, v minulosti vlivem různých okolností dvakrát snižována.¹⁵⁷ Financován byl z prostředků zdejšího velkostatkáře a majitele Tavíkoce Jiřího Kristiána Teufela z Gundersbachu.¹⁵⁸ Letopočet dodnes najdeme vytesaný na portálu u vstupu do kostela. Mnoho zpráv z této rané historie kostela není. Důvodem je, že nebyla dochovaná farní kronika, která byla psána do konce 16. století. Její opis byl sice nalezen v báni věžní střechy, ale není úplný. Obsahuje pouze část dokumentů. Důvod vzniku kostela je nejasný, existují dvě verze. Bohužel ani jedna z nich není historicky doložitelná. V obci byl velký počet novokřtěnců a tak se spekuluje o tom, zda kostel zprvu nebyl zamýšlen pro ne. Druhá verze se drží faktu, že kostel od počátku byl zamýšlen jako římskokatolický. Věřící sice měli dispozici kostel sv. Václava, ale ten dle dokladů nalezených v báni byl nevyhovující a navíc v dezolátním stavu. Teufel tak raději peníze investoval do nové stavby, než aby stávající kostel nechal opravit.¹⁵⁹

Co již doložitelné je, že v roce 1567 byl kostel vysvěcen. Ze zprávy od zdejšího faráře Jakuba Nigria se dovídáme, že již koncem 17. století kostel ztrácí svoji okázalost a je v dezolátním stavu. Příčinou je nezáměr původního investora, který peněžní prostředky určené k opravě raději využil v soukromém sektoru. Farář si také konzistoři stěžuje na nevyhovující až vlastně chybějící oltáře. U těch bočních zcela chybí oltářní plátina. Začátkem 90. let jsou ve farní kronice doložené opravy presbytáře spolu s novou výmalbou. Iluzivní a dekorační fresky zde vyhotovil Josef Winterhalder ml.¹⁶⁰ Mimo jiné jsou v kostele od tohoto malíře ještě dva oltářní obrazy. Najedeme je na bočních oltářích a jedná se o vyobrazení Panny Marie a na druhém je zemský světec Jan Nepomucký.¹⁶¹

Během 19. století prošel kostel mnoha opravami, týkali se jak exteriéru, tak interiéru stavby. Restaurátorské práce probíhali i na freskách v presbytáři. Další opravy probíhaly

¹⁵⁷ Dvorský 1916, s. 48–58; Krsek 1996, s. 139; Dobeš - Stoklasa 2008, s. 54; Vasil'ová 2017, s. 22–55; Vasil'ová 2019, s. 20–63

¹⁵⁸ Dvorský 1916, s. 48

¹⁵⁹ Vasil'ová 2017, s. 21, 22

¹⁶⁰ Vasil'ová 2017, s. 23–25

¹⁶¹ Dobeš - Stoklasa 2008, s. 54

i v následujícím století.¹⁶² Na žádost faráře Rudolfa Cvrčka, bylo prolomeno větší okno v čele presbytáře. A do něj byla vložena vitrážová kompozice s Nejsvětější trojicí.¹⁶³ Posledním velkým zásahem bylo vybudování zcela nové sakristie na severní straně, dále pak přebudování té staré na Boží Hrob a spolu s ní vznikl i samostatný vchod do kostelní krypty. Zručným stavitelům se podařilo, že tyto novodobé zásahy nejsou zvenčí kostela příliš vidět a nenarušují tak historickou hodnotu stavby. Povedlo se jim to díky jedné zásadní věci. Nová sakristie totiž nebyla klasickou přístavbou, ale byla vytvořena v síle nosného zdiva kostela.¹⁶⁴

Fresky v presbytáři kostela lze rozdělit do několika částí. Na čelní stěnu s iluzivní kopulí, dále pak na doprovodné výjevy z Nového zákona, část situovanou do lunet klenby a na poslední část na bocích, kde jsou sochy nebeských knížat a další dekorační prvky.

Ústřední polokupole je vynášena trojicí sloupů na každé straně. Sloupy stojí na hnědém podstavci. Patka sloupu je dle iónského antického řádu složena ze tří částí. Dřík sloupu je hladký s entází. V první třetině je navíc doplněn do dekorační prvek prstence s ozdobnou girlandou. Hlavice sloupu jsou korintské, tedy kombinace volut a akantového listí. Následuje architráv s hladkým vlysem a římsa doplněná o dekorační konzoly. Toto schéma se táhne i vnitřní částí kupole, akorát její opláštění je doplněné o typické kazetování s květinovými ornamenty a také je zde obloučkovitě zavěšená girlanda. Uvnitř pod kupolí je část fresky dělaná technikou grisaille. Na podstavce od sloupů navazuje další, ale bílý. Na něm jsou na krajích další dva obdélné, které jsou nahoře doplněné o kanelurovanou konzolu s kapkami. Podstavce jsou pro sochy andělů. Jeden z nich je vpravo od ústředního vitrážového okna a druhý vlevo. Oba jsou zde jako dospělé postavy oblečené do dlouhých tóg, které mají bohaté řasení. Jednou rukou si její cíp vždy přidrží, druhá ruka pak směřuje k oknu s vyobrazením Nejsvětější Trojice. Mezi nimi, dole na podstavci, je ještě obdélná tumba, která svým zbarvením připomíná mramor.

Vrchní část nad římsou kupole je rozdělena do tří lunet a to malovanými dekorativně laděnými žebry. Všechny mají světle modré pozadí. V prostřední je vnější část kupole,

¹⁶² Vasil'ová 2017, s. 23–25

¹⁶³ Vasil'ová 2017, s. 28

¹⁶⁴ Vasil'ová 2017, s. 29

Lucerna, na jejímž středu je kartuše. Lucerna je zakončena zlatým křížem se zářivým nimbem. Kartuši nese okřídlená dětská hlavička anděla, napsáno v ní je *GLORIA PATRI&FILO&SPIRITVI SANCTO*. Po každé její boční straně je malý andílek nesoucí palmovou ratolest. Boční lunety jsou stejné. Najde zde okřídlenou hlavu anděla, která je dekorována palmovými ratolestmi a girlandami tvořené květy růží. Nad ní je pak šestnácti cípá hvězda.

Doprovodné motivy s tematikou Nového zákona jsou zasazené do architektonického rámce. Situované jsou do prostoru pod okny v presbytáři. Na bocích dva pilasty vynášejí římsu s obloukovým tympanonem. Pilíře jsou zdobené pásky se štrápci a zakončené volutovou konzolí. Zboku konzol visí girlandy s rostlinným motivem. Tympanon je vyplněn vavřínovými větvíčkami a ve středu se nachází oválná kartuše s nápisem nesoucí text písma svatého. Kartuše je pomocí dekoračního svorníku spojena s výsečí v rámu výjevu, ta nese odkaz na místo, kde se text v Bibli nachází. Ve střední části pod římsou je ještě pás s dekorativním vejcovcem. Část se samotným dějem imituje kresbu na hnědý papír.

Pravý výjev nás dle nápisu odkazuje na Janovo evangelium, kapitulu osm a jedenáctý verš.¹⁶⁵ V kartuši je napsán takto *Jdi, a již wice nehřeš*. Žena, o které je řeč, se nachází v pravé části a zobrazena je z profilu. Hlavu má skloněnou a oblečená je v dlouhých splývavých šatech. Před ní jsou dvě klečící postavy, zřejmě mužů. Ten, který je v levém dolním rohu má na tváři plnovous. V pozadí je zřetelná část zřejmě opevnění s bránou uprostřed.

Vasil'ová ve svých pracích tuto část uvádí jako námět se sv. Máří Magdalenou.¹⁶⁶ Domnívám se však, že tato identifikace je zavádějící. K tomuto tvrzení mě vede jednak nápis v kartuši, ale i přímý odkaz na verš v evangeliu. Z toho jasně vyplývá, že se jedná pouze o neznámou ženu, která se dopustila cizoložství a je přivedena zákoníky

¹⁶⁵ Biče 1987, s. 99, ¹¹ Ona řekla: „Nikdo, Pane.“ Ježíš řekl: „Ani já tě neodsuzuji. Jdi a už nehřeš!“

¹⁶⁶ Vasil'ová 2017, s. 51, 52, Z toho důvodu Biskupství brněnské doporučilo, aby při příležitosti restaurování maleb nechala farnost obnovit i centrální figurální malbu v presbytáři a dvě vzácné fresky znázorňující Maří Magdalénu s Ježíšem a Milosrdného Samaritána od malíře Josefa Winterhaltera v přední části presbytáře.; Vasil'ová 2019, s. 53, Je škoda, že se nepodařilo zrestaurovat i dvě vzácné fresky v presbytáři znázorňující sv. Maří Magdalénu a Milosrdného Samaritána od malíře Josefa Winterhaltera, zničené během oprav roku 1884. Na obou obrazech byl tmavý nános barvy.

a farizejci před Ježíše, aby rozhodl o jejím osudu.¹⁶⁷ Druhým vodítkem k pravdivosti mého tvrzení je i popis sv. Máří Magdalény v ikonografickém slovníku.¹⁶⁸

Druhý, levý výjev, nás odkazuje také do Nového zákona, tentokrát ale do evangelia podle Lukáše. Kapitola desátá, verš třicátý sedmý¹⁶⁹ zní v kartuši, *Jdi a včiň tež*. Tři osoby jsou v popředí v pravém dolním rohu. Prostřední z nich diagonálně pololeží na zemi a to díky muži po pravici, který jej podpírá. Raněný ležící muž je zřejmě oblečen pouze do roušky, kterou má okolo boků. Ten, který ho podpírá, je oblečen do krátké tógy, která mu volně splývá. Před sebou má na zemi ještě položenou dlouhou hůl, která částečně vyčnívá přes okraj rámu. Třetí postava je muž oblečen do honosnějšího šatu a na hlavě má uvázaný turban. V svých rukou drží ruku raněného a polévá ji tekutinou z baňaté nádoby. V opačném spodním rohu sedí pes a hlavu má otočenou opačným směrem než je centrální motiv. Výjev je zasazen do blíže neurčité krajiny, v níž je rozeznatelný pouze horizont s uskupením domů.

Boční stěny kněžiště jsou malované symetricky, liší se pouze v několika detailech. Na novozákonní výjevy navazují niky se sochami, doplněné ve vrchní části o medailon. V nikách je pod sochou vždy oválný podstavec se zdobenou nápisovou páskou, která je ale v obou případech prázdná. Architektura niky je jednoduchá a vychází z jednoduchých toskánských pilastrů. Uprostřed archivolty je svorník, ze kterého do medailonu zasahuje vítězný věnec s ratolestmi. Rám je tvořen kanelovanými boky a rovným překladem se zavěšenou girlandou. Dále je zde malovaná balustráda k oratořím. Z oratoří jsou prolomená čtyři obdélná okna a zábradlí pod nimi je tvořené z šestiúhelníků vyplněných květem. Spodní římsa je doplněná o konzoly vždy v místě sloupku. Pod ní je pak zdobené ostění dveří a kazeta s dekorativním prvkem. Ostění je obdélné s uchy, na jejichž koncích jsou kapky. Architráv je kanelován a na bocích jsou dekorativní prvky připomínající akroterii. Uprostřed je nápisová kartuše, která koresponduje s motivem uvnitř trojúhelníkového tympanonu. Na něm jsou položené rohy hojnosti tak, že svými konci jsou spojeny ve vrcholku tympanonu. Kazeta nacházející se vedle zahrnuje barokní dekoraci v podobě nádoby nasazené na okřídlené

¹⁶⁷ Biče 1987, s. 99, Jan 8 – Ježíš a cizoložnice

¹⁶⁸ Royt 2006, s. 149–152

¹⁶⁹ Biče 1987, s. 73, ³⁷Zákoník odpověděl? „Ten, který mu prokázal milosrdenství.“ Ježíš mu řekl: „Jdi a jednej také tak.“

holi a podpůrném podstavci. Jednotlivé plány od sebe oddělují obdélné vlysy uprostřed přerušené vavřínovým věncem s křížem uprostřed.

Na evangelní straně je v nice umístěná socha sv. Petra. Je dělaná grasaillovou technikou. Světec je zde jako starší muž s plnovousem v obličejí, stojí v kontrapostu, kterému se přizpůsobuje draperie dlouhé tógy, kterou má na sobě. V ruce jedné ruce drží otevřenou knihu spolu s cípem tógy a druhou se snaží v ní ukazovat. Zároveň v této ruce drží velký klíč. V další části, která se na každé ze stran odlišuje, je medailon nad nikou. Zde je vyobrazena centrální stavba s kopulí, ke které vedou schody. Okolo stavby je jasná zář, vycházejí z ní a medailon má modré pozadí stejné jako u lunet na stropě. Jiná je i část s nápisovou páskou s textem u ostění dveří, kterými se vstupuje do sakristie. Je tu napsáno *Božske Oko wsfecko widj*. V tympanonu je proto vyobrazené oko v jasné paprscité záři.

Sv. Pavel se nachází na stěně epištolní. Stejně jako jeho protějšek sv. Petr, tak i on je zobrazen jako starší muž s plnovousem a v dlouhé bohatě řasené tóze. Stojí v kontrapostu a levou rukou má zvednutou s kazatelským gestem. V druhé ruce drží dlouhý meč. Medailon s modrým pozadím tentokrát skrývá kalich s knihou a mečem umístěných na skalnatém pahorku. Záře tentokrát vychází ze středu kalichu. V tympanonu nad dveřmi je zobrazeno ucho, které má okolo sebe zářivý nimbus. Na nápisové kartuši stojí *Božské Ucho wsfecko slifsy*.

Na malbách v presbytáři kostela restaurátoři pracovali opakovaně. První probíhali již v roce 1884, ale fresky byly již značně poškozeny. Malíř, provádějící restaurátorské zásahy, neodvedl dobrou práci. Části, které byly nejvíce poškozeny, obyčejně zatřel. Jednalo se o oblasti andělů a dnes již neexistujících malovaných váz vedle nich. Ke štěstí fresek, se toto zamalování již během roku začalo odlupovat a tak po roce 1900 došlo k jejímu odstranění. Práce byly náročné a víceméně došlo k obnovení stavu, před zásahem malíře. Řádně obnoveny byly až malířem Josefem Linhartem na žádost zdejšího faráře Jana Škardy. Bohužel jednu z částí Winterhalderových maleb se nepodařilo obnovit. Konkrétně novozákonné scény. Snaha omýt zaprášenou vrstvu po zatření vedla k setření i části maleb. Tento stav přetrvává do dnes. Odborná komise rozhodla o jejich zachování v tomto provedení. K dalším restaurátorským zásahům došlo až v roce 1975, kdy bylo rozhodnuto o barevném zvýraznění maleb v presbytáři s výjimkou výjevu nesoucí námět Milosrdného samaritána a Samařské ženy. Památkový

ústav již nedovolil žádné zásahy a to z důvodu už tak žalostného dochování. Důvodem pro toto rozhodnutí byl také aspekt nezachovalé dokumentace původního vzhledu, nebylo by tak možné fresky uvést to podoby, jakou byli rukou Josefa Winterhaldera vytvořeny.¹⁷⁰

Zatím posledním zásahy restaurátorů v kněžišti kostela proběhli v roce 2012, pod vedením ak. mal. Pavla Kobylky. Práce se týkaly malovaných soklů po celém obvodu. Ze zprávy vyplývá, že poškození soklů bylo v rámci nepravidelného narušení omítky místy až do 1 m. Důvodem vzniku tohoto poškození je vlhkost. Místy byla již barevná plocha odpadlá a setkáváme se i s výkvětem solí. Malba byla vytvořená hlinkovými barvami a jako pojítka byl užit kliš. Samotné opravy byly rozděleny do několika částí. Prvořadně byla potřeba zamezit vlivu vlhkost. Proto byla u podlahy vysekána odvětrávací spára ve výšce 4 cm. Následně byla zakryta mřížkou, která byla sekundárně využita pro vedení elektrické kabeláže. V místech opadání omítky proběhlo očištění a následně zpevnění penetrací. Po té mohlo dojít k natažení štukové vrstvy. Povrch byl upraven tak, aby ladil s okolním vzhledem stěny. Rekonstrukce barevných částí byla vytvořena pomocí hlinkové barvy s 80% obsahem kaolínu. K míchání patřičně odpovídající barvy bylo užito pasty Color. Na závěr byly rekonstruované plochy posíleny fixáží, která má zvýšit jejich odolnost.¹⁷¹

Práce provedené týmem Pavla Kobylky byly Národním památkovým ústavem hodnoceny jako vyhovující zákrok, který obnovil památku se zachováním esteticky důležitých hodnot. Byly využity technologie a materiál, který je zcela vyhovující požadavkům soudobému způsobu restaurování. Práce byly provedeny kvalitně a zodpovědně.¹⁷²

¹⁷⁰ Vasiřová 2019, s. 52–54

¹⁷¹ Kobylka 2012, Běhařovice. Restaurátorská zpráva. Kostel Nejsvětější Trojice – rekonstrukce malovaného soklu., Praha 2012.

¹⁷² Kobylka 2012

6. Trstěnice, kostel Povýšení sv. Kříže

Původní kostelík pochází z poloviny 13. století a byl zasvěcen sv. Gotthardovi. Tato část je v dnešní době využívána jako sakristie. Typově se jedná o architekturu vycházející z cisterckoburgunské gotiky, která se do této oblasti dostala skrze vlivy z rakouského Podunají. Kostel byl vysvěcen 21. prosince 1253, jak dokládají písemné prameny. Listina také uvádí, že se jednalo o biskupa Anselma z řádu německých rytířů. Povolán pro tento akt byl biskupem olomouckým. Patronem kostela byl jistý Bronislav s manželkou, ale ti již v 70. letech patronátní právo přenechávají klášteru premonstrátů v Louce u Znojma.¹⁷³ Při této příležitosti byl kostel povýšen na farní.¹⁷⁴

Díky stavebně historickému průzkumu víme, že tato nejstarší část nikdy nestála samostatně. Loď kostela byla tedy stavěna současně. Tento fakt je vidět jednak na krovu, kde jsou viditelné pozůstatky gotických prvků. Dalším faktem je užití stejného stavebního materiálu v sakristii a na vítězném oblouku. Musíme zde tedy podotknout, že nad připojenou lodí kostela visí mnoho otazníků. Stála zde dříve, jedná se o předrománskou stavbu, nebo byly opravdu stavěny současně? Této tématice se věnovalo několik badatelů, ať už doc. Radová nebo doc. Kudělka. Avšak po zvážení všech faktorů je za nejpravděpodobnější variantu pokládán postup současné stavby nezávisle na sobě. Neboli sakristie byla kostelem a budova vedle byla pouze dalším prostorem pro různé využití. Nejpravděpodobnější je funkce tzv. pastoforia. Ale v podobných případech se setkáváme i s funkcí pohřební kaple či místa pro soukromou zbožnost.¹⁷⁵

V 80. letech 16. století došlo k přivlastnění usedlosti Maxem Lvem z Rožmitálu. Ten sem dosadil evangelického faráře. Mimo to byla usedlost zužována tyranii od Novokřtěnců a to až do podzimu téhož roku. Díky patentu, vydanému kardinálem Ditrichštějnem, byli donuceni pod trestem smrti donuceni odejít z celého území Moravy. Kostel své zakusil i za třicetileté války, kdy byl vojsky vydrancován. O jeho obnovu se zasloužil Martin Zelenka, premonstrát z mikulovské usedlosti.

¹⁷³ Haňák 1913, s. 220–231; Benešová 1986, s. 1–8; Dobeš - Stoklasa 2008, s. 86; Valeš 2013, s. 209,210

¹⁷⁴ Haňák 1913, s. 225,226

¹⁷⁵ Benešová 1986, s. 3, 5

Dnes se jedná o barokní jednolodní kostel s polygonálním zakončeným presbytářem. Při přestavbě v roce 1798 byl prodloužen a vyvýšen chór, dále byli vybudované schody ke kostelu, jelikož se nacházel na kopci nad vsí. Také byly instalovány nové lavice, varhany a zpovědnice. Do těchto oprav také spadá nová výmalba v presbytáři od Josefa Winterhaldera ml. Jeho iluzivně malovaný oltář byl doplněn o kříž, který nahrazuje oltářní obraz a zároveň koresponduje s malbou. Původně byl kříž umístěn v jezuitském kostele v Telči. Peněžní prostředky věnovala Olomoucká metropolitní kapitula, čímž získala patronství nad kostelem. Jednalo se o sumu 1 000 dukátů, celková částka byla však vyšší a tu dorovnal zdejší farář Josef Sovák.¹⁷⁶ Samotná výmalba vyšla na 600 zl.¹⁷⁷ Začátkem 19. století došlo k převězení chrámu na Povýšení sv. Kříže.¹⁷⁸ V kněžišti jsou také prolomená dvě okna na bocích. Stejný klenební systém, najdeme i v lodi kostela. Prostoru dominuje triumfální vítězný oblouk, který je lomený.¹⁷⁹ Po této přestavbě došlo ke znovuvyvězení chrámu na Povýšení sv. Kříže.¹⁸⁰

I v Trstěnicích se jedná o iluzivně malovanou architekturu na čelní straně kněžiště. Freska imituje zde neexistující kupoli. Ta je vynášena sloupy, mezi ně jsou umístěné niky s doprovodnými výjevy světců. Toto však neplatí u prostřední niky, ta je prolomená. Důvodem je její funkce pro dotvoření pozadí pro kříž s tělem Ježíše Krista, který stojí za svatostánkem.

Pozadí pro kříž je vytvořeno jednobarevnou šedavou plochou se dvěma jasně oranžovými útvary. Těmi je na pravé straně kruh symbolizující slunce a vlevo srpek, který představuje měsíc. Z každé strany niky jsou čtyři sloupy, které směrem dozadu mírně ustupují. Tudíž z posledního z nich je pouze sloup viditelný z tří čtvrtin. Sloup stojí na čtvercovém soklu, na něj navazuje patka se všemi třemi částmi dle íónského řádu. Dále pak hladký dřík, s povrchem imitujícím nazelenalý mramor. Ve své první třetině je doplněn o dekorační girlandu a ozubený prstenec. Hlavice sloupu je jednopatrová palmetová. Na hlavice navazuje architráv a hladká část vlysu. Další navazující částí je římsa s pravidelně rozmístěnými konzolami. Archivolta niky

¹⁷⁶ Haňák 1913, s. 226–229

¹⁷⁷ Valeš 2013, s. 210

¹⁷⁸ Haňák 1913, s. 227–229

¹⁷⁹ Benešová 1986, s. 6

¹⁸⁰ Dobeš - Stoklasa 2008, s. 86

koresponduje s podobou římsy a její vnitřní část je vyplněná jednobarevnými, pravoúhle uspořádanými kazetami.

Vedle krajního pravého sloupu se nachází nika s postavou sv. Floriána. Je zde zobrazen na oblaku spolu s malým andílkem. Světec je zobrazen v pokleku, oblečen je do zbrojního oděvu. Ten se skládá z dlouhé nazelenalé košile, kterou má přepásanou cípatým koženým páskem a stejnobarevných dlouhých kalhot. Okolo ramen má přehozen červený plášť sepnutý na hrudi. Na hlavě má jednoduchou helmu, kterou v pozdějších dobách nosili požárníci. Levou rukou drží vlajku, kterou má zároveň opřenou o rameno, takže mu vlaje za hlavou. Druhou ruku má nataženou mírně od těla a dlaň má otočenou vzhůru k nebi, tímto směrem také jeho pohled. Za nohama má vědro, ze kterého vytéká průzračná voda. Na druhé straně před ním sedí už zmiňovaný andělíček. Jedná se o dětskou postavu s krátkými kudrnatými vlasy. Pohledem směřuje dolů, ač ruce má vztažené ke světci. Andílek je nahý. Nika, do které je výjev zasazen, je na bocích vynášena jednoduchými toskánskými pilastry. Vnitřek je hladký. Oblouk archivoly je uprostřed doplněn o svorník, z něhož vyvstává vavřínový věnec, kolem kterého jsou větvičky ze stejné rostliny. Vlys je doplněný o kartuš, i na níž je svatozář a po stranách jsou zavěšené dekorační svazky. Pod architrávem, který navazuje na ten, který probíhá celou malbou, zde vidíme ještě část zubořezu.

Vedlejší část fresky je poloviční, nachází se pod oknem. Zobrazuje stavbu rotundového typu s portikem. Stavba má kupoli s lucernou, která je zakončena křížem. Okolo celé stavby je viditelná paprscitá záře. V popředí diagonálně leží dřevěný kříž. Na delším břemeni je omotán řetězem, na jehož obou koncích je mohutný klíč. Vrchní část klíže leží na skále, v ní jsou také sekané jednotlivé stupně chodů vedoucí k chrámu. Výjev je zasazen do obdélného rámu s obloukem v horní části. Na bocích jsou pilíře vynášející architráv, v místě překladu jsou ozdobné konzoly.

Na druhé straně je taktéž nika se světce, tentokrát se jedná o sv. Bertranda. I on je zobrazen na oblaku. Světec oblečen do biskupského oděvu. Má spodní dlouhou albu na ní kasuli a bohatě zdobený plášť s ornamentálními výšivkami dvojí barvy červené a žlutozelené. Ten má na hrudi sepnutý kulatou sponou a zpod něj vyčuhuje kříž z pektorálu. Hlavu má mírně zakloněnou, tak aby mohl koukat vzhůru, jeho postoj je esovitě prohnutý, ale nejedná se o kontrapost. Sv. Bertrand má hnědý plnovous a vlasy téže barvy, ale pouze po bocích. Pravou ruku má dlaní otočenou vzhůru a v levé

drží hůl zakončenou srpkem měsíce. Hůl svým spodním koncem prochází skrze oblak a vrchní hodně přesahuje přes rámeček niky. Spolu s ním je zde i malý andělíček zvaný Putt. Buclatá, nahá, dětská postava v rukou drží honosnou biskupskou mitru a podává jí Bertrandovi. Mitra je bílá se zlatými lemy, cípy jsou zakončené křížky a má i dvě stuhy, které bývají na zádech. Vzhled niky přesně kopíruje protější stranu se všemi detaily.

I na této straně pod oknem najdeme doplňující výjev. Zda je kopa kamení, na které leží několik listů papírů, částečně srolovaných. Na nich je postavena otevřená kniha s čitelným nápisem tohoto znění *S. EVANGALVM*. Vedle otevřené knihy leží ještě jedna zavřená. Posledním článkem této kompozice je zlatý kalich s hostií, okolo kterého je jasná zář tvořená paprsky. V popředí, před kameny leží meč omotaný řetězem s okovy. Spolu s mečem tu je ještě palmová ratolest. Rám je symetrický a kopíruje ten co je na druhé straně.

Horní část fresky vytváří kupoli. Vnitřní plášť je zdoben zelenými kazetami se zlatými hvězdami. Dva pásy od sebe vždy odděluje pilastr, v jehož úpatí se nachází doutnající nádoba umístěná na podstavci. Ve středu kupole je vymalovaný okulus, který nám umožňuje pohled do lucerny. Změna nastává v místě nad prolomenou nikou. Nad oblouk je v tympanonu umístěná kartuše s nápisem *CONSVMATVM EST*. Celá tato část je zahaleno do paprsků záře vycházející z postavy vznášející se v dýmu z nádob. Muž s dlouhými bílými vlasy i vousy, oblečen do zelené košile a kalhot spolu s červeným pláštěm je osoba Boha Otce. Ruce má rozpaženy s gestem žehnání a shlíží směrem dolů k místu kde je umístěn kříž s tělem Ježíše Krista. Aby byla svatá Trojice kompletní tak pod Bohem je i holubice Ducha Svatého.

Boční stěny presbytáře velice volně navazují architektonicky na čelní stěnu. Rozdělit ji lze do tří plánů. Spodní část předstupuje k samotné stěně. Zídka, s malým románsky působícím okénkem s cihlovým ostěním, je zakončena cimbuřím. Uprostřed je nástavbou vynášen arkýř, který je součástí triforia v horním pásu. Prostor pod triforiem je tvořen pilastry toskánského typu spojené archivoltou. Triforium má dva lomené oblouky s tím, že uprostřed je zasazen zmiňovaný arkýř. V každém vzniklém prostoru v triforiu se nachází jedna postava.

Na epištolní zdi kněžiště spolu krajní postavy komunikují, ač je mezi ně vložena třetí. Představují totiž výjev z písma Zvěstování Panně Marii. Na levé straně

je archanděl Gabriel, zobrazený z profilu v momentě, kdy přilétá k Marii. Oblečen je v dlouhé bílé klerice a přes má krátkou béžovou rochetu. Okolo hlavy mu nechybí zářivý nimbus. V levé ruce nese květ lilie a pravou žehná na pozdrav. Panna Marie je vyvýklenku na druhé straně. Je zde jako mladá dívka oděná v typicky šat. Bílé dlouhé šaty, přes které má modrý plášť a na hlavě světlo roušku. I ona má okolo hlavy zářivý nimbus. Oči má přivřené a ruce mírně od těla. U nohou má zřejmě kamenný stupínek odkazující na trůn moudrosti, sedes sapientiae. U obou postav je pozadí tvořeno modrými nebesy s bílými oblaky. Uprostřed, v prostoru arkýře, je sv. Ondřej. Jde jako starý šedivý muž s plnovousem a delšími vlasy. Oblečen je do dlouhého okrového šatu s červeným pláštěm. V ruku drží svůj nástroj umučení, typický svatoondřejský kříž ve tvaru písmene X. Okolo hlavy má kulatou zářící svatozář.

Na levé, evangelní straně je každá z postav pouze sama za sebe, už zde nenajdeme žádnou spojitost. První zleva je muž v poustevnickém tmavém rouchu, má dlouhé tmavé vlasy i vousy a okolo hlavy svatozář. Jedná se zřejmě o sv. Ivana. Na nohou nemá boty, je bosý. Pravou rukou ukazuje gesto žehnání a v levé drží menší jasně bílý kříž a pohledem směřuje vzhůru. Postava uprostřed je také muž, ale v řeholním jednoduchém rouchu, k němu má ještě plášť s kapucí, kterou má nasazenou na hlavě. Okolo ní má též svatozář. Gesto jeho pravé ruky je stejné jako u předchozího světce a v druhé ruce drží dřevěnou hůl zakončenou křížem. Po jeho pravém boku stojí malý buclatý andílek, který je zahalený do roušky. Před sebou přidržuje o zem opřený štít. Jsou na něm tři stříbrné koule na červeném pozadí. V náruči pak drží stříbrnou helmici i s klenotem a zlatým přikryvadlem. Oba se dívají směrem dolů. Tímto mužem by mohl být sv. Cyril a třetí muž by mohl být jeho bratr sv. Metoděj. Ten je oblečen do honosného biskupského šatu. Skládá se z dlouhé kleriky, kratší rochety, dále pak má červenou kasuli a na vrchu ještě pallium s modrými kříži. Na hlavě má bílý biret s červeným vyšíváním a okolo něj zářivý nimbus. Muž je již starší, má dlouhý bílý plnovous. V ruce drží otevřenou knihu a o téže rameno má opřenou hůl zakončenou křížem s dvojitým ramenem. Pravou rukou žehná, tímto směrem se i dívá.

Závěr

Pozdní období barokního umění na Moravě je důležitým časovým úsekem pro vývoj malířského umění a to bez ohledu na konkrétní odvětví. Obecný vývoj jsem nastínila na začátku práce. Ovšem detailnější pohled na iluzivně malované oltáře je poněkud komplikovanější. Na moravském území působilo mnoho umělců a to nejen těch příchozích z Vídně či Čech, ale i těch místních. Iluzivně pojatým oltářům se věnovala pouze malá část z nich. Dnes bychom je hledali v Lechovicích, Nové Říši, Jihlavě, Tatenicích, Uherském Hradišti nebo Moravské Třebové. Typově se však odlišují od díla Josefa Winterhaldera ml.

Základ pro budoucí uměleckou dráhu mu byl dán již při výchově strýcem, též činným a vyhledávaným umělce Josefem Winterhalderem st. Díky němu se poté dostal do dílny malíře Franze Antona Maulbertsche, kde se mu dostalo patřičného proškolení tak, aby byl schopný od 80. let 18. století působit jako samostatně činný umělec. Malované iluzivní oltáře se u něj stalo nedílnou součástí kariéry. Dochované je dnes najdeme pouze na čtyřech místech, v Dačicích, Jemnici, Běhařovicích a Trstěnicích. Dále je Josef vytvořil ještě na dalších místech, kde bohužel vlivem času či přestaveb se nedochovali vůbec či v tak malém fragmentu, který dnes nelze identifikovat jako oltář. Jedná se o šest moravských vesnic, Lechovice, Srachotice, Chvalovice, Krhov, Lukov a Horní Kounici.

Nejstarší z nich je oltář v Jemnici, vytvořen byl už v roce 1774. Je tak malířovým prvním takovýmto počinem. Ústřední motiv vychází ze zasvěcení kostela sv. Vítu. Je zde zobrazena jeho Apoteóza odehrávající se v monumentální malované architektuře. Dalším chronologicky dochovaným dílem jsou oltáře v Dačicích, které jsou svým rozsahem největší. Winterhalderovi oltáře jsou zde tři, jeden hlavní a dva vedlejší. Hlavní oltář, stejně jako u předchozího díla, jde námětově ruku v ruce se zasvěcením kostela a vlastně se tu opakuje i námět jeho oslavy. Sv. Vavřinec je zde vyobrazen jako vznášející se v doprovodu andělů do nebe. Okolní architektura je zde monumentální prolomená nika, kterou navíc doplňují boční medailony s výjevy z Nového zákona. Boční oltáře architektonicky korespondují s hlavním, ale niky již nejsou prolomeny. Do nich jsou umístěné vícefikurální kompozice. Na jedné straně se jedná o sv. Walburbu a její bratry a na protější straně je Panna Marie jako Immaculaty s Ježíškem a příbuzenstvem. Posledními dochovanými oltáři najdeme v Běhařovicích a

Trstěnicích, kdy oba vznikali v 90. letech 18. století. V obou případech se jedná spíše dekorativní malbu se zapojením malované architektury v presbytáři kostela. V Běhařovicích najdeme čtyři sochy technikou grisaille, a stejně jako v Dačicích i medailony s výjevem z Nového zákona. Kdežto v Trstěnicích jasně dominuje malovaná architektura doplněná o osoby světců.

Díla jsou dokladem, že Winterhalder rád varíroval naučené kompozice a to nejen v případě architektury, ale i figurálních výjevů. Dalším společným znakem děl je druh objednavatele. Ve všech případech se jednalo o v daném místě působícího faráře, a to i v případě, že finance šly od majitele panství. Osobu Josefa Winterhaldera ml. jsem tak vykreslila ve světle schopného malíře monumentálních fresek a osobitým stylem. Malíře, který ovládal práci s perspektivou, kvadraturním systémem, ale také techniku grisaillové malby.

Období tohoto moravského umění by si zasloužilo daleko hlubší probádání a také obsáhlejší práci, proto doufám, že se k tomuto tématu budu moci ve své další práci vrátit.

Seznam obrazové přílohy

1. Dačice, kostel sv. Vavřince, historická fotografie ze začátku 20. století, Zdroj: rodinný archiv
2. Dačice, kostel sv. Vavřince, historická fotografie interiéru kostela ze začátku 20. století, Zdroj: rodinný archiv
3. Dačice, kostel sv. Vavřince, pohled ze jihozápadu, Foto: Pavel Kopečný
4. Dačice, kostel sv. Vavřince, pohled do interiéru kostela, Foto: Anna Kopečná
5. Dačice, kostel sv. Vavřince, hlavní oltář s Apoteózou sv. Vavřince, Foto: Anna Kopečná
6. Dačice, kostel sv. Vavřince, spodní část fresky hlavního oltáře, Foto: Pavel Kopečný
7. Dačice, kostel sv. Vavřince, signatura hlavního oltáře, Foto: Marek Svoboda
8. Dačice, kostel sv. Vavřince, boční oltář Panny Marie, Foto: Anna Kopečná
9. Dačice, kostel sv. Vavřince, boční oltář sv. Walburgy, Foto: Anna Kopečná
10. Jemnice, kostel sv. Víta, pohled od severu, Foto: Anna Kopečná
11. Jemnice, kostel sv. Víta, pohled do presbytáře kostela, Foto: Anna Kopečná
12. Jemnice, kostel sv. Víta, spodní část s prostorem dveří, Foto: Anna Kopečná
13. Jemnice, kostel sv. Víta, signatura nad dveřmi, Foto: Pavel Kopečný
14. Běhařovice, kostel Nejsvětější Trojice, pohled ze severovýchodu, Foto: Ludmila Vasil'ová
15. Běhařovice, kostel Nejsvětější Trojice, pohled do presbytáře kostela, Foto: Anna Kopečná
16. Běhařovice, kostel Nejsvětější Trojice, hlavní oltář, čelní stěna, Foto: Anna Kopečná
17. Běhařovice, kostel Nejsvětější Trojice, nástropní část fresky, Foto: Pavel Kopečný
18. Běhařovice, kostel Nejsvětější Trojice, evangelní strana presbytáře, Foto: Anna Kopečná
19. Běhařovice, kostel Nejsvětější Trojice, epištolní strana presbytáře, Foto: Anna Kopečná
20. Trstěnice, kostel Povýšení sv. Kříže, pohled u jihu, Foto: Anna Kopečná
21. Trstěnice, kostel Povýšení sv. Kříže, pohled do presbytáře kostela, Foto: Anna Kopečná

22. Trstěnice, kostel Povýšení sv. Kříže, ústřední motiv fresky, Foto: Anna Kopečná
23. Trstěnice, kostel Povýšení sv. Kříže, evangelní strana presbytáře, Foto: Anna Kopečná
24. Trstěnice, kostel Povýšení sv. Kříže, epištolní strana presbytáře, Foto: Anna Kopečná

Obrazové přílohy

1. Dačice, kostel sv. Vavřince, historická fotografie ze začátku 20. století,



2. Dačice, kostel sv. Vavřince, historická fotografie interiéru kostela ze začátku 20. století



3. Dačice, kostel sv. Vavřince, pohled z jihozápadu



4. Dačice, kostel sv. Vavřince, pohled do interiéru kostela



5. Dačice, kostel sv. Vavřince, hlavní oltář s Apoteózou sv. Vavřince



6. Dačice, kostel sv. Vavřince, spodní část fresky hlavního oltáře



7. Dačice, kostel sv. Vavřince, signatura hlavního oltáře



8. Dačice, kostel sv. Vavřince, boční oltář Panny Marie



9. Dačice, kostel sv. Vavřince, boční oltář sv. Walburgy



10. Jemnice, kostel sv. Víta, pohled od ze severu



11. Jemnice, kostel sv. Víta, pohled do presbytáře kostela



12. Jemnice, kostel sv. Víta, spodní část s prostorem dveří



13. Jemnice, kostel sv. Víta, signatura nad dveřmi



14. Běhařovice, kostel Nejsvětější Trojice, pohled ze severovýchodu



15. Běhařovice, kostel Nejsvětější Trojice, pohled do presbytáře kostela



16. Běhařovice, kostel Nejsvětější Trojice, hlavní oltář, čelní stěna



17. Běhařovice, kostel Nejsvětější Trojice, nástropní část fresky



18. Běhařovice, kostel Nejsvětější Trojice, evangelní strana presbytáře



19. Běhařovice, kostel Nejsvětější Trojice, epištolní strana presbytáře



20. Trstěnice, kostel Povýšení sv. Kříže, pohled u jihu



21. Trstěnice, kostel Povýšení sv. Kříže, pohled do presbytáře kostela



22. Trstěnice, kostel Povýšení sv. Kříže, ústřední motiv fresky



23. Trstěnice, kostel Povýšení sv. Kříže, evangelní strana presbytáře



24. Trstěnice, kostel Povýšení sv. Kříže, epištolní strana presbytáře



Seznam literatury a zdrojů

BERINGER 1893 – BERINGER, Jan. *Město a panství Dačice*. Dačice: A. Kasalý, 1893. s. 121–186

BENEŠOVSKÁ 1986 – BENEŠOVSKÁ, Klára. *Kostel v Trstěnici u Znojma a otázka funkce tzv. vedlejších prostor středověkých kostelů*, in: *Archaeologia historica*. 1986, roč. 11, s. 1, s. 305–312

BISTRICKÝ - KUČEROVÁ 1016 – BISTRICKÝ, Jan. - KUČEROVÁ, Marie. *Dějiny Dačic*. Dačice: Městské museum a galerie, 2016. s. 173–198

BIČE 1987 – BIČE, Miloš. *Bible Písmo svaté starého a nového zákona, Ekumenický překlad*. Praha: Česká katolická charita, 1987. s. 73, 99

BLAŽÍČEK 1971 – BLAŽÍČEK, Oldřich. *Umění baroku v Čechách*. Praha: Obelisk, 1971. s. 119–179

BLAŽÍČEK - KROPÁČEK 1991 – BLAŽÍČEK, J. Oldřich., KROPÁČEK, Jiří. *Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*. Praha: Odeon, 1991

BUBEN 2006 – BUBEN, Milan. *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích, III. díl, I. svazek: Žebravé řády*. Praha: Nakladatelství Libri, 2006., Františkáni, s. 227-346

DOBEŠ - STOKLASA 2008 – DOBEŠ, Jiří., STOKLASA, Radovan. *Kostely na Moravě I: kraje Vysočiny a Jihomoravský: Třebíčsko, Moravskokrumlovsko, Rosicko*. Rožnov pod Radhoštěm: Radovan Stoklasa, 2008. s. 54, 86

DOBEŠ - STOKLASA 2009 – DOBEŠ, Jiří., STOKLASA, Radovan. *Kostely na Moravě II: kraje Vysočiny a Jihomoravský: děkanáty Moravské Budějovice, Znojmo, Vranov, Telč a okolí*. Rožnov pod Radhoštěm: Radovan Stoklasa, 2009. s. 15, 109, 110

DVORSKÝ 1916 – DVORSKÝ, František. *Vlastivěda moravská. II. Místopis Moravy. Díl IV. místopisu, Znojemský kraj. Čís. 42, Hrotovický okres*. Brno: Musejní spolek, 1916. s. 48–58

DVORSKÝ 1989 – DVORSKÝ, Jiří. *Dějiny českého výtvarného umění. 2, 2. Od počátku renesance do závěru baroka.* Praha: Academia, 1989.

FOLTÝN 2005 – FOLTÝN, Dušan, a kol., *Encyklopedie moravských a slezských klášterů.* Praha: Nakladatelství Libri, 2005. s. 329–331

GARAS 1974 – GARAS, Klára. *Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk.* Salzburg: Galerie Welz, 1974.

HAŇÁK 1913 – HAŇÁK, Vilém. *Vlastivěda moravská. II. Místopis Moravy. Díl VI. místopisu, Znojemský kraj: Čís. 34, Mor. - Krumlovský okres.* Brno: Musejní spolek, 1913. s. 220–231

HEROUT 1963 – HEROUT, Jaroslav. *Staletí kolem nás.* Praha: Orbis, 1963.

HEROUT 1978 – HEROUT, Jaroslav. *Slabikář návštěvníka památek.* Praha: Středisko státní památkové péče a ochrany přírody Středočeského kraje, 1978.

HOROVÁ 1995 – HOROVÁ, Anděla (ed.). *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. A-M.* Praha: Academia, 1995. s. 181, 182, 395, 495, 496

HOROVÁ 1995 – HOROVÁ, Anděla (ed.). *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. N-Ž.* Praha: Academia, 1995. s. 937, 938

HOROVÁ 2006 – HOROVÁ, Anděla (ed.). *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky.* Praha: Academia, 2006. s. 335, 415, 732, 733

HRDLIČKA 1906 – HRDLIČKA, Alois. *Topografie diecéze brněnské.* Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských, 1906.

KALÁBOVÁ 1999 – Lenka Kalábová: *Nástěnná dekorativní malba konce 18. století.* (Diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně), in: VALEŠ Tomáš. *Josef Winterhalder ml. (1743-1807) – poznatky z jeho života a díla: Znojmo – Rajhrad – Brno* (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2008. s. 14–124

KOBYLKA 2012 – KOBYLKA, Pavel. *Běhařovice. Restaurátorská zpráva: kostel Nejsvětější Trojice – rekonstrukce malovaného soklu.* Praha, 2012.

- KROUPA 1987 – KROUPA, Jiří. *Alchymie štěstí: Pozdní osvícenství a moravská společnost*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost; Kroměříž: Muzeum Kroměřížska, 1987.
- KRSEK 1989 – KRSEK, Ivo. Malířství pozdního baroka na Moravě. in: DVORSKÝ, Jiří. *Dějiny českého výtvarného umění. 2, 2. Od počátku renesance do závěru baroka*. Praha: Academia, 1989. s. 790–817
- KRSEK 1996 – KRSEK, Ivo. Malířství. in: KRSEK, Ivo - KUDĚLKA, Zdeněk - STEHLÍK, Miloš - VÁLKA, Josef - PAUL, Prokop. *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha: Academia, nakladatelství Akademie věd České republiky, 1996. s. 112–148
- KRSEK 1996 – KRSEK, Ivo. Katalog: Malířství. in: KRSEK, Ivo - KUDĚLKA, Zdeněk - STEHLÍK, Miloš - VÁLKA, Josef - PAUL, Prokop. *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha: Academia, nakladatelství Akademie věd České republiky, 1996. s. 445–564
- MÁDL 2015 – Martin MÁDL, Nástěnná malba v kontextu barokní architektury, in: MACEK, Petr - BIEGEL, Richard - BACHTÍK, Jakub (edd.): *Barokní architektura v Čechách*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2015, s. 653–675
- MIKEŠ - VALEŠ 2013 – MIKEŠ, Jan., VALEŠ, Tomáš. *Zapomenuté poklady. Výtvarné umění na Dačicku v 17. – 19. století*. Dačice: Národní památkový ústav, 2013. s. 5–14
- NEKULA 2005 – NEKULA, Vladimír. *Dačicko, Slavonicko, Telčsko*. Brno: Musejní vlastivědná společnost, 2005.
- POCHE 1977 – POCHE, Emanuel. *Umělecké památky Čech. A-J*. Praha: Academia 1977. s. 238–243
- PREISS 1956 – Pavel PREISS: Baroková ilusivní malba architektury a Čechy, in: *Umění věků. Věnováno k sedmdesátým narozeninám profesora dra Josefa Cibulky*, Praha 1956, s. 172–178

PREISS 1989 – PREISS, Pavel. Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách, in: DVORSKÝ, Jiří. *Dějiny českého výtvarného umění. 2, 2. Od počátku renesance do závěru baroka*. Praha: Academia, 1989. s. 751–769

RENDLOVÁ 2006 – Magda RENDLOVÁ: *Freskařské dílo Josefa Kramolína v severních Čechách* (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Ústí nad Labem 2006, s. 34–39

ROYT 2006 – ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2006.

SAMEK 1994 – SAMEK, Bohumil. *Umělecké památky Moravy a Slezska. 1 A-J*. Praha: Academia, 1994. s. 45–53

SEDLÁK 1971 – SEDLÁK, Jan. *Jemnice*. Brno: Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody, 1971. s. 3–11

SEDLÁŘ 1997 – SEDLÁŘ, Jaroslav. Umělecké památky, in: NEKULA, Vladimír. *Moravskobudějovicko, Jemnicko, Vlastivěda Moravská, svazek 65.*, Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1997, s. 441–472

SLAVÍČEK - VALEŠ 2009 – SLAVÍČEK, Lubomír. VALEŠ, Tomáš (hrsg.). *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo) Maulbertsch bester schüler*. Brno: Langenargen, 2009.

SMUTNÝ 1997 – SMUTNÝ, Bohumír. Jemnice, in: NEKULA, Vladimír. *Moravskobudějovicko, Jemnicko, Vlastivěda Moravská, svazek 65.*, Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1997, s. 684–714

STEHLÍK 1972 – STEHLÍK, Miloš. Materiálíe k dějinám malířství 18. století na Moravě (Jos. Stern, Jos. I. Sadler, J. V. Bergl, J. Hoffmann. Jos. Winterhalder ml.), in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity F16*. Brno 1972. s. 201–204

ŠPALE 2012 – ŠPALE, Václav. *Doplňkový restaurátorský průzkum a návrh restaurátorského zásahu na nástěnné malbě s námětem Apoteózy sv. Víta a malované edikuly na Vítězném oblouku kaple Panny Marie Bolestné v kostele sv. Víta v Jemnici*. Praha, 2012.

TIRAY 1925 – TIRAY, Jan. *Vlastivěda moravská. II. Místopis Moravy. Dál IV místopisu, Jihlavský kraj. Dačický okres*. Brno: Musejní spolek, 1925. s. 39–73

TŘÍSKA 2010 – TŘÍSKA, Jiří. *Dějiny Jemnice*. Jemnice: Město Jemnice, 2010. s. 513–515, 541

VALEŠ 2008 – Tomáš VALEŠ: *Josef Winterhalder ml. (1743-1807) – poznatky z jeho života a díla: Znojmo – Rajhrad – Brno* (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2008a. s. 14–124

VALEŠ 2012a – VALEŠ, Tomáš. *Josef Winterhalder ml. a jeho tvorba pro premonstrátské kláštery na Moravě*, in: *Osm století – Sborník příspěvků prezentovaných na konferenci k výročí 800 let založení klášterů v Zábrdovicích a Nové Říši 23. září 2010 v premonstrátském klášteře v Nové Říši*. Nová říše: Kanonie premonstrátů, 2012a. s. 93–108

VALEŠ 2013 – Tomáš VALEŠ: *Mezi Brnem a Vídní. Umění a umělci ve Znojmě a okolí 1715-1815* (disertační práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2013. s. 7–210

VALEŠ 2008b – VALEŠ, Tomáš. „...nach Vorgezeigte zway Altaria auffzubauen...“ *Josef Winterhalder st. a kresby k zakázce pro dominikány v Uherském Brodě*, in: *Slovácko 2007. Společenskovědní sborník pro moravsko-slovenské pomezí. Ročník XLIX*. Uherské Hradiště: Slovácké muzeum, 2008b. s. 295–307

VALEŠ 2012b – VALEŠ, Tomáš. *Zatoulaný konvolut pozdně barokních kreseb v Olomouci a Josef Winterhalder ml. (1743-1807)*, in: VOLRÁBOVÁ, Alena (ed.). *Ars linearis III*. Praha 2012b. s. 122–131, 217–220

VASIŇOVÁ 2017 – Ludmila VASIŇOVÁ: *Kostel Nejsvětější Trojice ve farnosti Běhařovice* (diplomová práce na Cyrilometodějské teologické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2017. s. 22–55

VASIŇOVÁ 2019 – Ludmila VASIŇOVÁ: *Kostely s renesančními prvky na Moravskokrumlovsku* (rigorózní práce na Cyrilometodějské teologické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2019. s. 20–63

VLČEK 2004 – VLČEK, Pavel (edd.). Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách. Praha: Academia, 2004. s. 124, 310, 521