

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Adéla Kostkanová

**BAROKNÍ MALÍŘSTVÍ SAKRÁLNÍCH STAVEB VE VESELÍ
NAD MORAVOU**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Marek Pučalík

2010

„Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.“

Děkuji za cenné rady vedoucímu bakalářské diplomové práce Mgr. Markovi Pučalíkovi a panu Josefu Žádníkovi.

OBSAH

1. ÚVOD /5/

2. PROBLEMATIKA AUTORSTVÍ MALÍŘSKÉ VÝZDOBY KOSTELŮ VE VESELÍ NAD MORAVOU /6/

3. MECENÁŠI VESELSKÉHO KRAJE /9/

3.1 Veselský kraj a malířská tvorba v 18. století /9/

3.2 Veselské panství /11/

3.3 Manželé Želečtí a jejich vztah k veselským kostelům /13/

3.4 Chorinští a jejich vztah k veselským kostelům /14/

4. MALÍŘSKÁ VÝZDOBA KOSTELA PANNY MARIE /16/

4.1 Hlavní oltář Panny Marie /17/

4.2 Křížová cesta /18/

4.3 Postranní oltář Vidění svatého Jana /21/

5. MALÍŘSKÁ VÝZDOBA KOSTELA SVATÉHO BARTOLOMĚJE /22/

5.1.1 Hlavní oltář svatého Bartoloměje /23/

5.2.1 Postranní oltář svatého Františka Xaverského /24/

5.2.2 Postranní oltář svatého Aloise Gonzagy /25/

5.2.3 Postranní oltář svatého Jana a Pavla /26/

5.2.4 Postranní oltář Panny Marie /27/

5.2.5 Postranní oltář svatého Antonína Paduánského /27/

5.2.6 Postranní oltář svatého Valentina /28/

5.2.7 Postranní oltář svatého Cyrila a Metoděje /29/

6. MALÍŘSKÁ VÝZDOBA KOSTELA SVATÝCH ANDĚLŮ STRÁŽNÝCH /31/

6.1.1 Architektonický zrod oltářů /31/

6.2.1 Hlavní oltářní obraz Andělé ve službách víry /32/

6.3.1 Postranní oltář svatého Jana Nepomuckého /35/

6.3.2 Postranní oltář Sedmi zakladatelů řádu Servitů a svaté Juliány de Falconeris /36/

6.3.3 Postranní oltář svatého Filipa Benicia /37/

6.3.4 Postranní oltář svatého Peregrina /38/

7. DISKUSE NA TÉMA SAKRÁLNÍ MALÍŘSKÁ VÝZDOBA /39/

7.1.1 Křížová cesta /40/

7.2.1 Hlavní oltářní obraz Andělé ve službách víry /41/

7.3.1 Hlavní oltář svatého Bartoloměje /43/

7.4.1 Postranní oltář Cyrila a Metoděje /44/

7.5.1 Postranní oltáře svatého Filipa Benicia a svatého Peregrina /46/

8. ZÁVĚR /48/

9. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

10. SEZNAM VYOBRAZENÍ

11. SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

1. Úvod

Tato bakalářská práce je věnována baroknímu malířství sakrálních staveb ve Veselí nad Moravou. Práce pojednává především o malířské výzdobě, která bývá nedílnou součástí kostelů. Důvodem, proč jsem si zvolila toto téma je, že veselské kostely zejména *kostel Svatých Andělů strážných* v sobě ukrývají kvalitní malířská díla, kterými se doposud nikdo nezabýval. Je proto na místě, přihlédnout k významu jednotlivých kostelů ve Veselí nad Moravou. Nejvýznamnější kostel v době svého vzniku a následného vybavování reprezentuje klášterní *kostel Svatých Andělů strážných*. Význačnost kostela vyzdvihává jeho hlavní oltářní obraz *Anděle ve službách víry* od malíře Franze Antona Maulbertsche. Převážná část děl ze zbývajících kostelů *Panny Marie* a *svatého Bartoloměje* je v současné době uložena v *kostele Svatých Andělů strážných*. *Kostel Panny Marie* sloužil ještě donedávna jako hřbitovní kaple. Dnes je nevyužíván, a tak jeho veškerý mobiliář spolu se sakrálními malířskými díly jsou uloženy v *kostele Svatých Andělů strážných*. Podobně je tomu i u *kostela svatého Bartoloměje*, který v době zpracování mé bakalářské práce byl uzavřen a rekonstruován. Nebylo mi tak umožněno detailní studium oltářních obrazů a vytvořit si ucelený dojem jejich dotváření chrámového prostoru. Svě představy jsem tak čerpala z dobových fotografií.

Práce je rozdělena do několika kapitol tak, aby čtenář byl zasvěcen do problematiky malířské výzdoby veselských kostelů. Následující kapitola: *Problematika autorství malířské výzdoby kostelů ve Veselí nad Moravou* seznamuje čtenáře s metodologií zpracování tématu. V této kapitole uvádím část využití literatury a pramenů se kterými jsem pracovala. Třetí kapitola: *Mecenáši veselského kraje* je rozdělena do několika podkapitol. Jednotlivé podkapitoly seznamují čtenáře s rody působící ve Veselí nad Moravou a s jejich fundační činností. Úvodní podkapitola *Veselský kraj a malířská tvorba v 18. století* líčí převážně situaci a rozkvět města v 18. století. Tato kapitola je založena na historických událostech, z převážné části je tak volně parafrázovaná. Kapitola 4., 5., a 6. se již zabývají malířskou výzdobou jednotlivých sakrálních prostorů. Ve 4. a 5. kapitole, které jsou věnovány malířské výzdobě *kostela Panny Marie* a *kostela svatého Bartoloměje* v úvodu obeznamují čtenáře s historií kostela. U 6. kapitoly: *Malířská výzdoba kostela Svatých Andělů strážných* tomu tak není, protože historie kostela je zmíněna v předchozí kapitole: 3. *Mecenáši veselského kraje*. Úvodní podkapitolu 6. kapitoly jsem tak věnovala architektonickému vzniku oltářů a jejich sochařské výzdobě, protože stejně jako oltářní díla je nedílnou součástí sakrálního prostoru. Podrobněji se zde věnuji oltářům, které jsou umělecky významné. Kapitola 4., 5., a 6., je tedy rozčleněna opět do několika podkapitol, jenž se zabývají jednotlivými oltářními obrazy, které podrobně popisují a ikonograficky rozebírám. Závěrečná kapitola: *Diskuse na téma*

sakrální malířská výzdoba se zabývá nejvýznamnějšími oltářními obrazy veselských kostelů. Zde interpretuji myšlenky badatelů, kteří byli s díly v jakémkoli kontaktu. Přibližuji zde také autorovu osobu oltářních obrazů, jenž je uváděna v pramenech a jeho působnost v moravském kraji. Vzhledem k omezenému množství literatury navrhuji možné souvislosti, které opírám o komparace a dedukce vyplývající z diskuse s odborníky.

2. PROBLEMATIKA AUTORSTVÍ MALÍŘSKÉ VÝZDOBY KOSTELŮ VE VESELÍ NAD MORAVOU

Na začátku této kapitoly bych ráda přiblížila problematiku zpracování tématu Barokní malířství sakrálních staveb ve Veselí nad Moravou. Jak již jsem zmínila v úvodu, má práce byla zkomplikována tím, že malířství sakrálních prostorů ve Veselí nad Moravou není nikterak badatelsky zpracováno. V kapitolách věnujících se historii města Veselí nad Moravou a fundační činnosti veselských pánů jsem byla z převážné části omezena pouze na publikaci *Veselsko*, která mi poskytla cenné informace ohledně Veselska a jeho historie. Kniha je rozdělena do několika částí, které dohromady podávají podrobné zprávy o městu Veselí. Na publikaci se podílelo několik autorů. Jaroslav Sedlář, jenž je jeden z mála podílejících se autorů, zpracoval kapitolu *Umělecké památky*. Vedle publikace *Veselsko* jsem vycházela z nepublikovaného Konceptu k dějinám od Rudolfa Hurta z roku 1974. *Veselí nad Moravou* dějiny města vydaná roku 1973 Rudolfem Hurtem Bohumilem Němečkem je vesměs obdobou předchozích zmíněných pramenů.

Kapitoly, jenž jsou věnovány oltářním obrazům se odkazují ohledně jejich možného autorství převážně na *Evidenční karty kulturní movité památky*, *Inventární soupis majetku - movité věci*, nebo na *Restaurátorské zprávy*. Tyto prameny byly pro mě výchozí pro dataci malířských sakrálních děl. O možném autorství oltářních obrazů ve Veselí nad Moravou se zmiňuje i Jaroslav Sedlář v kapitole *Umělecké památky*, kde se snaží podložit uvedené možné autorství dobovými fakty. Jeho teze nebyly ovšem doposud potvrzeny.

V kapitole: *Diskuse na téma sakrální malířské výzdoby* vycházím převážně z literatury věnující se uvedeným možným autorům a z literatury, která se zabývá moravským malířství. Pro porozumění jednotlivým námětům oltářních obrazů mi byla nápomocna publikace *Slovník biblické ikonografie* od Royta a kniha *Postavy, atributy, symboly: slovník křesťanské ikonografie* od Ruliška. Zde bych chtěla upozornit, že jednotlivé strany této publikace nejsou číslovány, podobně je tomu i u publikace *František Antonín Maubertsch* od Krška. V diskusi věnující se problematice autorství Křížové cesty, kde je uveden jako možný autor Franz Anton Sebastini jsem pracovala převážně s publikací *Franz Anton Sebastini* od Krška. Cenným pramenem byl pro mě *Jan Petr Cerroni a „Neznámý“ rukopis o dějinách vídeňské Akademie výtvarných umění* od Valeše. Dále jsem vycházela z bakalářské práce od Radky Cahové z roku 2008. Pro autora oltářního obrazu *Andělé ve službách víry* Franze Antona Maulbertsche byla pro mě nejvýznamnější kniha od Garas: *Franz Anton Maulbertsch* a publikace od Slavička: *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa*. U oltářních obrazů, kde

je uveden jako možný autor Ignác Raab jsem čerpala z řady publikací, kde je autor zmiňován. Pracovala jsem i s literaturou, která je všeobecněji orientována na barokní malířství na Moravě a která přibližuje období pozdního osvícenství. Pro všeobecný rozhled ohledně barokního malířství bych ráda tak zmínila publikaci *Umění baroku na Moravě a ve Slezsku* od Krska a kolektiv, dále publikaci *Alchymie štěstí* od Kroupy a knihu *Pod minerviným štítem* od Preisse. Užitečná pro mě byla i disertační práce na téma *Studie k středoevropskému malířství 17 a 18. století. K aktuálním otázkám umění pozdního feudalismu* od Krska. Ráda bych zde upozornila, že zmiňuji jen stěžejní literaturu, již jsem ve své práci využila.

V kapitole: *Diskuse na téma sakrální malířská výzdoba* vycházím i z konzultací s odborníky, kteří se danému tématu věnují. Pro popis sakrální malířské výzdoby veselských kostelů byl pro mě přímý kontakt s převážnou většinou děl nepostradatelným úkonem. Díky detailnímu studiu malby, i když časově omezené, pro mě představovalo důležité poznatky pro tuto práci. U popisu oltářních obrazů jsem postupovala detailním zkoumáním jemnosti gest postav a celkové barevnosti díla. Jednotlivé složky díla jsem srovnávala s díly autorů, kteří jsou uvedeni jako možní autoři. Přímý kontakt s většinou děl pro mě znamenal vytvoření si představy o kvalitě jejich provedení. I přesto, že mé detailní studium malby bylo časově omezeno, představuje pro mě nepostradatelné poznatky, které mohu konfrontovat s dostupnými fotografiemi oltářů a zbylých sakrálních obrazů. Mé detailní studium díla a především jeho barevnosti, která je tak podstatná, bylo zkomplikováno kvůli zažloutlému laku, odborně nazývanému lynoxin. Ráda bych tak upozornila, že ve své práci neuvádím původní barevnost, nýbrž současnou, která je díky zažloutlému laku spektrálně zkreslena. V kapitole *Obrazová příloha* prezentuji fotografie obrazů, které jsou z převážné části reprodukce fotografií z *Evidenčních karet*.

Veškeré názvy pramenů a literatury uvádím v kurzívě, a to z důvodu snadné orientace a přehlednosti v textu.

3. Mecenáši Veselského kraje

Na základě dochovaných pramenů je zřejmé, že mecenáši Veselského kraje byly především dva rody – Želečtí a Chorinští, kteří by mohli být z největší pravděpodobností i objednavatelé malířské výzdoby veselských kostelů. Dříve než se jim budeme věnovat blíže, přiblížme si krátce Veselský kraj a jeho malířskou tvorbu v historicko - kulturním kontextu.

3.1 Veselský kraj a malířská tvorba v 18. století

Období 18. století představuje stavební a kulturní rozkvět města Veselí nad Moravou nacházející se při dolním toku řeky Moravy. Poloha města představovala již od středověku strategické místo. V kapitole *Umělecké památky* Sedlář upozorňuje: „Území mezi českým a uherským státem na Moravě bylo ve středověku místem trvalých sporů... To je také důvod proč pro tuto část Moravy nemáme dostatek historických pramenů a proč ve zdejších osadách není ani dostatek původních uměleckých památek.“¹ Stav veselského panství po třicetileté válce se stabilizoval už v první polovině 16. století.² Štarha v kapitole *Dějinný vývoj Veselska* uvádí: „Vedle města a hradu Veselí, rozložených na nevelkém ostrově v řece Moravě, k němu náleželo rozsáhlé Předměstí na východním břehu Moravy a vsi Písek, Zarazice a Vnorovy.“³ Na významný poznatek poukazuje Sedlář v kapitole *Umělecké památky*: „Významné je i to, že Předměstí si udržovalo právní nezávislost na později založeném městě.“⁴ Samostatnost si Předměstí udrželo až do 19. století, kdy bylo spojeno s městem Veselí.⁵

Od první poloviny 18. století se začíná veselské panství rozrůstat. Dokládá to Štarha v kapitole *Dějinný vývoj Veselska*: „V roce 1722 přikoupil František Chorinský od Františka Šubíře z Chobyně vinohrad v Lipově na strážnickém panství. K dalšímu rozšíření pozemkového majetku velkostatku došlo v roce 1810, kdy František Jan Chorinský získal přímo ve městě pozemky, náležející zrušenému klášteru servitů.“⁶ Začínající rozkvět města měl za následek snahu o pozvednutí vzhledu Veselí nad Moravou výstavbou nových domů. Podobné úsilí měla i veselská vrchnost, která svými stavebními úmysly chtěla zlepšit jeho povahu. Mezi nejvýznamnější stavební počínání veselské vrchnosti patří církevní stavby a jejich pozdější umělecká výzdoba, protože církevní památky jsou hmotným dokladem

¹ NEKUDA, 1999, 395.

² NEKUDA, 1999, 75.

³ NEKUDA, 1999, 75.

⁴ NEKUDA, 1999, 396.

⁵ http://veseli-nad-moravou.cz/vismo/dokumenty2.asp?id_org, vyhledáno 16. 5. 2010

⁶ NEKUDA, 1999, 75.

společenského a kulturního vývoje dané oblasti.⁷ Nejstarší církevní architektonická památka ve Veselí nad Moravou je *kostel svatého Bartoloměje* na Předměstí, který byl v první polovině 18. století přestavěn a přejmenován na *kostel Panny Marie*.⁸ Domnívám se, že jedním z důvodů přestavby a přejmenování původního *kostela svatého Bartoloměje* na Předměstí byl nově vznikající stejnojmenný kostel ve východní části dnešního Bartolomějského náměstí, který je považován za kostel nejmladší. Na Veselském území v první polovině 18. století vznikl servitský klášterní *kostel Svatých Andělů strážných*, který díky jeho kulturněhistorickému obsahu považuji za nejvýznamnější stavbu ve Veselí nad Moravou.

Sochařské umění 18. století ve Veselí nad Moravou je převážně orientováno na sakrální výzdobu níže uvedených kostelů. Výjimku tvoří pouze dvě sochy před kostelem *svatého Bartoloměje*, *sousoší Panny Marie* na Bartolomějském náměstí, *pomník generála Laudona* v zámeckém parku z roku 1789⁹ a *socha svatého Jana Nepomuckého*.¹⁰ Sakrální sochařská výzdoba veselských kostelů je z velké části dílem Jana Jiřího Schaubbergera, k němuž Sedlář dodává: „...je téměř jisté, že ho do Veselí přivedl právě olomoucký kanovník Jan Felix Želecký. Potvrzují to i zprávy o tom, že starost o oltář sv. Barbory a pak i Bolestné P. Marie převzal po Želeckém Karel František Chorinský, který také v roce 1735 Schaubbergerovi za jeho dílo zaplatil, protože Želecký už nežil.“¹¹ Jan Jiří Schuberger je autorem plastik bočního oltáře *Bolestné Panny Marie* a *svaté Barbory* v *kostele Svatých Andělů strážných*. Dalšími zaznamenanými umělci, kteří se podíleli na sochařské výzdobě sakrálních prostorů ve Veselském kraji jsou Ignác Morávek, František Hamb a Benedikt Telčík.¹² Nejvýznamnější z uvedené trojice je Ignác Morávek, jemuž lze připsat nejen některé oltáře z *kostela Svatých Andělů strážných*, ale i skulptury v *kostele svatého Bartoloměje* a v *kostele Panny Marie*.¹³ Je tak patrné, že autorství sakrální sochařské výzdoby veselských kostelů je vědecky podloženo.

Nedílnou součástí církevních staveb je jejich umělecká výzdoba, která převážně spadá do období baroka. Barokní umění se na Moravu dostává přes sousedící Rakousko, především přes Vídeň s níž byla Morava svázána. „Avšak právě v baroku existovaly mezi Moravou a Vídní čilé hospodářské a kulturní vztahy, dané na jedné straně zcela objektivně geografickým

⁷ HURT, 1974, 76.

⁸ HURT, 1974, 82.

⁹ www.veseli-nad-moravou.cz/vismo/zobraz_dok.asp?id_org, vyhledáno 16. 5. 2010

¹⁰ Sochu svatého Jana Nepomuckého financoval Jan Felix Želecký z Počenic viz. in NEKUDA, 1999, 441.

¹¹ NEKUDA, 1999, 441.

¹² HURT, 1974, 76.

¹³ NEKUDA, 1999, 427.

spádem Moravy k Podunají a na druhé straně historicky sjednocujícím císařským dvorem ve Vídni, na který byly vázány všechny feudální vrstvy Moravy vyšlé z pobělohorského vítězství nad protestantskými stavami...“¹⁴ Domnívám se, že právě tato spojitost s Vídní ovlivnila do jisté míry její umělecký vývoj, kdy Vídeň představovala zdroj inspirace pro Moravský kraj. Dalo by se říci, že Morava v období baroka byla „předměstím“ Rakouska, tak jako Vídeň byla nazývána v 18. století předměstím Benátek.¹⁵

Barokní malířská tvorba Veselského kraje je omezena pouze na sakrální výzdobu již zmíněných kostelů. Malířskou sakrální výzdobu ve Veselí nad Moravou tvoří jak díla představující zlidovělou malbu, tak i díla kvalitně umělecky provedená. Vídeňské malířství 18. století je ve Veselském kraji zastoupeno v *kostele Svatých Andělů strážných* hlavním oltářním obrazem *Andělé ve službách víry* od Franze Antona Maulbertsche. Sakrální prostory ve Veselí nad Moravou ukrývají v sobě mnoho dalších pozoruhodných děl, ovšem o jejich autorství je doposud pouze spekulováno. Jedná se o hlavní oltářní obraz z *kostela svatého Bartoloměje*, jehož možný autor je uveden v *Evidenční kartě kulturní movité památky*¹⁶ jako Josef Winterhalder mladší. Ve stejném kostele je další dílo, jehož možný autor Michael Lukas Leopold Willmann je uveden v *Restaurátorské zprávě z roku 2008*. V *kostele Svatých Andělů strážných* je v *Evidenčních kartách kulturní movité památky*¹⁷ zaznamenán jako možný autor Ignác Raab dvou vedlejších oltářních obrazů. Jde především o vedlejší oltář na evangelijní straně, jehož hlavním námětem je *svatý Filip Benicius* a protější oltářní obraz se *svatým Peregrinem*. Domnívám se, že Veselský kraj díky své sakrální výzdobě patří mezi významnější města Moravského kraje, jehož malířská sakrální výzdoba nebyla doposud vědecky zpracována. Malířská sakrální výzdoba se tak stává stínem sakrální sochařské výzdoby, která se stává častějším tématem vědeckých prací.

3.2 Veselské panství

Mecenáši Veselského kraje v období 18. století byli převážně jeho držitelé veselského panství Želečtí a Chorinští.

O panství víme z pramenů to, že bylo odkoupeno 22. července roku 1707 manželzy Želeckých z Počnic od potomků Tomáše Bosnyáka z Magyarbelu, Mikuláše Pazmáně z Panasu a

¹⁴ NEKUDA, 1999, 408.

¹⁵ KNAB, 1956, 40.

¹⁶ *Evidenční karta kulturní movité památky inv.č.II.3 D.*

¹⁷ *Evidenčních karta kulturní movité památky inv.č.II.3 D.*

Rottaly.¹⁸ Maxmilián Želecký vlastnil celé veselské panství pouhé dva měsíce. Jeho choť Maxmiliána Želecká rozená z Loewenthurnu se svého podílu zřekla 15. června roku 1717 ve prospěch Maxmiliána, který však 26. srpna roku 1717 umírá.¹⁹ Za své universální dědice učinil Maxmilián svou manželku Maxmiliánu a svého bratra Jana Felixe Želeckého, tehdy olomouckého kanovníka.²⁰ Roku 1730 umírá Maxmiliána Želecká²¹ a Veselského panství se tak ujímá bratr zakladatele Jan Felix Želecký prelát a arcijáhen olomoucké kapituly, který ve stejném roce panství odkazuje Karlu Chorinskému z Ledské, potomka staré manské šlechtické rodiny.

Karel Chorinský jej přebíral po jeho smrti v Brně roku 1731.²² Rodina Chorinských tak získala veselské panství po kmotrovské linii. Hluboké náboženské cítění Veselských pánů vedlo k založení klášterní budovy, která měla nejen utvrzovat Veselský i okolní lid ve víře kázáním, ale být i místem kulturním.²³ Do kláštera byli uvedeni servité, jejichž působení mělo mít misijní ráz. Klášterní kostel se tak pomalu stával centrem duchovního života veselské farnosti, čehož je dokladem vznikající arcibratrstvo *Bolestné Matky Boží* připomínané roku 1771.²⁴ Silné náboženské založení veselských pánů a vnímání posmrtné spásy vyplývá také z jejich poslední vůle. V testamentech většinou odkazují klášteru finanční částku, která má být určena na mše, sloužené za ně a jejich příbuzné. Klášterní budova, kterou založili Želečtí, byla předána do užívání Karlu Chorinskému 31. srpna roku 1732.²⁵ Prameny uvádějí třídní konání bohoslužeb na počest všech tří zakladatelů – manželů Želeckých a Jana Felixe Želeckého.²⁶ Příslušníci řádu Servitů ve Veselském kraji působili zhruba 50 let. Rozhodnutím Josefa II. o zrušení kontemplativních řádů byli servité nuceni opustit klášter.²⁷ Zůstali pouze dva příslušníci řádu, a to jako kaplani.²⁸ *Kostel Svatých Andělů strážných* se stal tak kostelem filiálním. Až roku 1858 se stal kostelem farním.²⁹

¹⁸ http://www.veseli-nad-moravou.cz/vismo/dokumenty2.asp?id_org, vyhledáno 16. 5. 2010

¹⁹ HURT, 1974, 72.

²⁰ NEKUDA, 1999, 424.

²¹ HURT, 1974, 72.

²² HURT, 1974, 73.

²³ HURT, 1974, 76.

²⁴ HURT, 1974, 77.

²⁵ NEKUDA, 1999, 423.

²⁶ NEKUDA, 1999, 423.

²⁷ Josefínské rušení klášterů způsobilo i úbytek malířských objednávek. viz in KRSEK, 1956, 45.

²⁸ HURT, 1974, 76.

²⁹ Rok 1858, kdy se kostel stává kostelem farním, je uveden v textu seznamujícím návštěvníky s historií kostela, který se nachází v chodbě *kláštera Svatých Andělů strážných*. Dušan Foltýn však ve své knize Encyklopedie moravských a slezských klášterů uvádí rok 1792, který spojuje s hlavním oltářním obrazem od Franze Antona Maulbertsche.

3.3 Manželé Želečtí a jejich vztah k veselským kostelům

Je zřejmé, že prvními mecenáši v 18. století byli manželé Želečtí. Díky jejich silnému náboženskému citění pozvedli vzhled města založením nové klášterní budovy, kterou se mohla pyšnit pouze významnější města.³⁰ Veselský klášter se tak stal druhým servitským klášterem na Moravě.³¹ Zasvěcen byl *Svatým Andělům strážným*, kterým manželé Želečtí děkovali za jejich ochranu.³² Na stavbu kláštera poskytli manželé Želečtí finanční částku ve výši 30 000 zlatých a zajistili všechn potřebný materiál a pracovní sílu pro dostavění kostela.³³ Před svou smrtí odkázala Rozálie Želecká, švagrová Jana Felixe Želeckého, dalších 40 000 zlatých, své knihy, lékárnu, krajky, kostelní roucha a obrazy.³⁴ Jan Felix Želecký odkázal klášteru kapitál 12 000 zlatých a všechn cín a stolní prádlo.³⁵ Tato bohatá dotace umožnila servitům postavit kostel a klášter.³⁶ Pro stavbu bylo vybráno místo na jižním okraji Předměstí, kde před výstavbou byl sad Želeckých. Díky tomu dosáhla klášterní zahrada značných rozměrů, která se rozkládala od klášterní budovy až po vrchní zarazickou cestu. Rozdělena byla na dva segmenty. První část zahrady využívali servité jako pole a druhou jako ovocnářskou a zelinářskou zahradu.³⁷ V zakládací listině z 1. července roku 1714 je stanoveno, že nový řádový dům kromě základního poslání pracovat k větší slávě Boží a přispívat k rozvoji mariánské úcty, má být i nápomocen k rozvoji úcty k andělům strážným.³⁸ Hurt ve svém *Konceptu k dějinám* dodává: „...kostel měl posloužit i k většímu šíření katolické víry.“³⁹ Před výstavbou klášterního kostela roku 1717 umírá jeho fundátor Maxmilián Želecký. Podle usnesení provinciální kapituly v Jaroměřicích z roku 1719, převzal řád Servitů vedení stavebních prací do svých rukou a určila dva mnichy, kteří měli dohlížet na stavbu.⁴⁰ Jméno stavitele kláštera není nikde v literatuře uvedeno. Sedlář však v kapitole *Umělecké památky* píše: „Základní schéma kostela Andělů strážných tvoří ovál, k němuž na hloubkové ose přiléhají konkávní čtverec a obdélník, což je nepochybně nejjednodušší sestava zavedená do architektury radikálního baroka italským architektem Guarino Guarinim. Objevují se také na grafických listech reprodukcijících jeho architektonické projekty. S nimi se mohl projektant veselského kostela setkat daleko spíše ve

³⁰ Úmysl Želeckých založit klášter ve Veselí nad Moravou schvaloval Karel VI. viz in NEKUDA, 1999, 424.

³¹ NEKUDA, 1999, 424.

³² HURT, 1974, 77.

³³ HURT, 1974, 77.

³⁴ HURT, 1974, 77.

³⁵ HURT, 1974, 77.

³⁶ Servité neboli „služebníci naší milé Paní“, jejichž zásluhou byl svátek Panny Marie Bolestné zaveden v celé církvi, projevovali svou úctu k Panně Marii nejen zvýšeným zájmem o její kult, ale i uváděním jména Marie za svým klášterním jménem. viz in JIRÁSKO, 1991, 69.

³⁷ HURT, 1974, 77.

³⁸ HURT, 1974, 76.

³⁹ HURT, 1974, 76.

⁴⁰ FOLTÝN, 2005, 740.

vídeňském prostředí než na Moravě⁴¹ Sedlář ve své stati také poukazuje na zřejmé inspirace architekta vídeňskými kostely: „*Vídeňský kostel svatého Petra částečně inspiroval veselského stavitele při řešení chrámového interiéru, výrazněji pak v jeho řešení průčelí. Kostel Svatých Andělů strážných je také podoben piaristickému kostelu Maria Treu ve Vídni svým zaklenutým presbytářem a polem s hudební kruchtou do nepřímých pásů.*“⁴² Stavební práce byly zahájeny roku 1728. Novou klášterní budovu převzali servité, díky jejich řádu a veselským pánům byl klášterní kostel bohatě umělecky vybavena. Servité, již od 17. století byli nejudlivnější širitelé úcty k Panně Marii Bolestné.⁴³ To mělo za následek, že jedním z prvních oltářů v době svěcení v říjnu roku 1739, ještě ne zcela dokončeného *kostela Svatých Andělů strážných*, byl zasvěcen právě *Matce Bolestné*.⁴⁴ Zvýšený mariánský kult je znát v dalších dvou oltářních obrazech, a to v *obrazu Matky Milováníhodné na oltáři svatého Jana Nepomuckého* a v *obrazu Panny Marie Svatomášské*, umístěné na oltáři *svaté Juliány de Falconieri*. Manželé Želečtí si zřídili pod hlavním oltářem klášterního chrámu hrobku. Klášterní budova byla vybavena knihovnou, která vznikla díky odkazu zakladatelky servitského kláštera Maxmiliány Želecké. Testament Maxmiliány Želecké zahrnoval nejen knihy, ale i její lékárníčku z níž vznikl základ pro budoucí klášterní lékárnu. Dar 1000 zlatých od Jana Felixe Želeckého umožnil zřízení *oltáře svaté Barbory* spolu s kaplí.⁴⁵ Podle Sedláře byl servitský klášter pro svou velkorysou fundaci druhým nejbohatším klášteřem na Moravě.

3.4 Chorinští a jejich vztah k veselským kostelům

Nástupce Želeckých, František Karel Chorinský, následoval své předchůdce v jejich činech. Pod *oltářem Bolestné Matky Boží* si zřídil také hrobku a před svou smrtí odkázal 1500 zlatých na mše, které měly být slouženy za něj a jeho blízké.⁴⁶ Chtěl, aby jeho tělo bylo uloženo a oděno ve františkánském oděvu bez jakýkoliv okázalostí vedle své první choti Marii Kateřiny, rozené Kotulínské z Kotulína do hrobky u *oltáře Bolestné Matky*.⁴⁷ Se svojí

⁴¹ více k problematice viz in NEKUDA 1999, 429.

⁴² více k problematice viz in NEKUDA, 1999, 431.

⁴³ Řád Servitů nebo-li služebníků Panny Marie vznikl roku 1233 díky sedmi florentským obchodníkům, kteří se rozhodli uchýlit se na horu Monte Senario nedaleko Florencie. Svoji existenci založili na almužnách a přiřadil se k ostatním řádům žebrařským. Právě zde, nedaleko Florencie založili 15. srpna roku 1233 Řád služebníků Panny Marie. Zvolili si augustiniánskou řeholi a vyznačovali se vždy hlubokou mariánskou úctou. Řád byl definitivně schválen 11. února roku 1304 papežem Benediktem XI.. V novější době se rozšířili téměř do všech zemí Evropy, Ameriky, Austrálie a do Jižní Afriky. Kanonizace všech sedmi zakladatelů proběhla v září roku 1888 papežem Lvem XIII.. viz in JIRÁSKO, 1991, 69.

⁴⁴ HURT, 1974, 77.

⁴⁵ HURT, 1974, 77.

⁴⁶ NEKUDA, 1999, 424.

⁴⁷ NEKUDA, 1999, 424.

první chotí měl čtyři syny a čtyři dcery. Druhou jeho ženou byla Marie Anna rozená z Halleweyl se kterou měl jednoho syna Michala.

Ve své poslední vůli určil František Karel Chorinský za svého nástupce nejstaršího syna Matěje Františka Chorinského. Majestátem daným ve Vídni dne 12. prosince roku 1761 jej Marie Terezie spolu s bratry Františkem Janem, Ignácem Dominikem a Michalem Václavem povýšila do českého hraběcího stavu, jako hrabata Chorinské, svobodné pány z Ledské.⁴⁸ Matěj František Chorinský byl 18. května roku 1777 jmenován Marií Terezií prvním brněnským biskupem, který věnoval klášteru *Svatých Andělů strážných* 700 zlatých.⁴⁹ Vlivem Matěje Františka se podařilo vyřídit dědickou záležitost tak, že se Veselí ujal jeho mladší bratr František Jan, který své bratry vyplatil. Matěj František se tak ujal rodinného pačlavického statku. Dcerám Františka Chorinského se mělo vyplatit 6000 zlatých.⁵⁰ K dokončení vnitřní výzdoby nového *kostela svatého Bartoloměje*, přispěl Karel František Chorinský, kdy roku 1765 nechal zřídit hlavní oltář celý obložený mramorem. Před svou smrtí odkázal hrabě farnímu kostelu 400 zlatých na udržování hlavního oltáře a oltáře zasvěceného svatému Janu a Pavlovi, který byl zřízený Karlem Františkem a jeho rodinou.⁵¹

Jeho syn, František Jan, provedl zásadní přestavbu zámku, upravil park a zahrady. Dále na jeho přání se měla po dvanáct dní konat pobožnost křížové cesty, na což pamatoval odkazem ročního důchodu 15 zlatých.⁵² O *kostel Svatých Andělů strážných* pečovala veselská vrchnost. Jedním z ní byl František Jan Chorinský, který dosáhl uvolnění fundačního vkladu 10 tisíc zlatých.⁵³ Po své smrti roku 1812 odkázal 1000 zlatých na mše, které měli sloužit farní duchovenstvo jednou ročně za něj a jeho rodinu.⁵⁴ Jeho dědic František Kajetán Chorinský zřídil roku 1813 nadaci 200 zlatých na údržbu bočních *oltářů svatého Jana a Pavla*.⁵⁵ V odkazu dřívějších veselských Servitů pokračovalo i farní duchovenstvo. Příkladem je veselský farář Tomáš Antonín Kampion a jeho nástupce Petr Moravec, který zemřel roku 1847.⁵⁶ Chodby nové fary byly jejich zásluhou vybaveny nejen portréty zakladatelů servitského kláštera a spoluzakladatele Jana Felixe Želeckého, ale i jinými obrazy a mapami.⁵⁷ Původní vybavení chodby se bohužel nezachovalo.

⁴⁸ BUBEN, 2000, 123.

⁴⁹ HURT, 1974, 80.

⁵⁰ HURT, 1974, 80.

⁵¹ NEKUDA, 1999, 427.

⁵² HURT, 1974, 83.

⁵³ HURT, 1974, 83.

⁵⁴ HURT, 1974, 83.

⁵⁵ HURT, 1974, 83.

⁵⁶ HURT, 1974, 83.

⁵⁷ HURT, 1974, 83.

4. Malířská výzdoba kostela Panny Marie

Nejstarší kostel ve Veselí nad Moravou *kostel Panny Marie*, sloužil ještě do nedávné doby jako pohřební kaple. Přesná datace vzniku stavby není zaznamenána, ovšem podle vnějších lomených oblouků viditelných na obvodových částech kostela bývá zařazován do první poloviny 13. století.⁵⁸

Kostel dříve zasvěcený svatému Bartoloměji stával na Předměstí Veselí, které se od města lišilo po stavební stránce. Sedlář v kapitole *Umělecké památky* dodává: „Šlo o kostel nevelkých rozměrů, který bývá terminologicky označován pojmem *venkovský kostel*.“⁵⁹ Po skončení třicetileté války nebylo město Veselí tak zpuštěno jako jeho okolí, projevil se ovšem nedostatek katolických kněží.⁶⁰ To bylo hlavním důvodem proč byl *kostel svatého Bartoloměje* na Předměstí vybrán za farní pro celé panství.⁶¹ Sedlář v kapitole *Umělecké památky* dále uvádí: „Ovšem i kostel sv. Bartoloměje za třicetileté války utrpěl. Ze zápisů ve farní kronice z let 1671 a 1693 zjišťujeme, že zaklenutý byl pouze strop v presbytáři a v prostoru pod věží, zatím co loď kostela měla plochý dřevěný strop.“⁶² K popisu původního kostela *svatého Bartoloměje* Hurt doplňuje: „Nad vchodem do kostela byla zděná věž se dvěma zvony. Roku 1691 byla tato věž tak sešlá, že bylo nutno největší zvon kostela umístit v dřevěné věži.“⁶³ V letech 1698-1699 vznikla na Předměstí nová jednoposchodová farní budova, která byla vystavěna z cihel.⁶⁴ Na Předměstí tak vznikl nový chrám s komplexem obytných klášterních budov. Hurt v *Konceptu k dějinám* dále uvádí: „Starý farní chrám pravděpodobně z doby středověku se zvláště vyjímal v porovnání s nově vzniklým komplexem. Kostel byl příliš malý a jeho stísněné prostory nestačily pojmout všechny farníky. Starý Veselský kostel tak nevyhovoval svým vzhledem představám a nárokům na chrám.“⁶⁵ Dále Hurt upozorňuje, že kostel neměl po celou druhou polovinu 17. století ani kostelní kůr a až teprve roku 1771 byl vybaven dřevěným kůrem s varhany.⁶⁶

Před výstavbou nového městského *kostela svatého Bartoloměje*, se však těšil velké oblibě. Po výstavbě nového farního kostela, byl starý kostel zbořen až po presbytář. Sedlář

⁵⁸ Kostel sv. Bartoloměje na Předměstí vznikl před polovinou 13. století. Po kostele v Zarazicích patřil k nejstarším církevním památkám. viz in NEKUDA, 1999, 403.

⁵⁹ NEKUDA, 1999, 403.

⁶⁰ NEKUDA 1999, 420.

⁶¹ Přiřazeny k němu byly dokonce i Vnorovy, ve kterých válečné události třicetileté války úplně zničily faru. viz in NEKUDA 1999, 420.

⁶² NEKUDA 1999, 420.

⁶³ HURT, 1974, 81.

⁶⁴ HURT, 1974, 82.

⁶⁵ více k problematice viz in HURT, 1974, 82.

⁶⁶ HURT, 1974, 82.

v kapitole *Umělecké památky* uvádí: „Kostel zůstal víceméně mimo pozornost až do počátku sedmdesátých let, kdy teprve byl přestavěn v barokním stylu. K přestavbě došlo v letech 1771 – 1773 a po jejím skončení v roce 1730 byl prohlášen za kapli mrtvých. Úpravy byly důsledné...architektura byla radikálně přebudována, což se projevilo především v zaklenutí presbytáře valenou klenbou. Hlavní loď, rozdělenou do dvou polí, zaklenují plackové klenby obohacené o zrcadla. Vyrůstají z přízvedních piliřů s představenými pilastry a kládím. Mezi nimi vznikly výklenky pro oltáře, do zdí byla zasazena nová okna se segmentovými záklenky a na západní straně byla zaklenuta obdélníková předsíň stlačenou valenou klenbou. V ní byla umístěna varhaní kruchta.⁶⁷ Sedlář dále poznamenává, že architektonický návrh vyšel nejspíše ze vzoru kostela *Svatých Andělů strážných*, samozřejmě ale ne tak v složitém provedení.⁶⁸ Domnívá se také, že návrh na přestavbu kostela mohl provést Jakub Pánek, architekt Františka Jana Chorinského.⁶⁹ Po vystavění nového farního chrámu se stal někdejší farní kostel *svatého Bartoloměje* kaplí a to hřbitovní, poněvadž stál na hřbitově. Mše se v něm četla jen při pohřbech. Za kapli mrtvých byl skutečně prohlášen roku 1783.⁷⁰

Kostel svatého Bartoloměje měl roku 1672 jen jediný oltář. O rok později byly zaznamenány ve farní kronice již oltáře čtyři, a to hlavní *oltář svatého Bartoloměje* a boční *oltáře svatě Anny, svatého Jana Nepomuckého a svatého Cyrila a Metoděje*.⁷¹ Díky poklesu významu někdejšího farního kostela, docházelo k postupné redukci vedlejších oltářů. V kostele tak zbyly pouze oltáře dva. Na přání Františka Jana Chorinského z roku 1800 se měla po dvanáct dní v roce veřejně konat pobožnost křížové cesty.⁷² Domnívám se, že snad díky této skutečnosti byl kostel vybaven obrazy, které zpodobňují zastavení Ježíše Krista na jeho poslední cestě. V současné době je kostel uzamčen a nevyužíván. Veškeré jeho mobilní vybavení je uschováno v *kostele Svatých Andělů strážných*.

4.1 Hlavní oltář Panny Marie

Podle *Inventárního soupisu majetku*⁷³ pochází hlavní oltář, který dosahuje výšky šesti metrů z poloviny 18. století. Domnívám se tak, že hlavní oltář původně zasvěcený svatému

⁶⁷ NEKUDA, 1999, 433.

⁶⁸ NEKUDA, 1999, 433.

⁶⁹ NEKUDA, 1999, 433.

⁷⁰ HURT, 1974, 83.

⁷¹ HURT, 1974, 81.

⁷² HURT, 1974, 83.

⁷³ *Inventární soupis majetku – II 3 movité věci inv.č. II.3 D.*

Bartoloměji byl v polovině 18. století nahrazen oltářem novým s malbou *Panny Marie*. Vrchol oltáře je ukončen baldachýnem s čabrakou a dvěma postavami andělů. *Obraz Panny Marie* jako součást oltáře byl nesen dvěma anděly.⁷⁴ Nyní je oltář zdoben bohatým rokajovým dekorem a po stranách dvěma sochami – svatým Vendelínem a svatým Floriánem. Obě sochy pocházejí z první poloviny 18. století a jsou dílem Ignáce Morávka.

Oltářní obraz *Panny Marie*⁷⁵ původně umístěn nad hlavním oltářem *kostela Panny Marie* je datován rokem 1806.⁷⁶ Podle *Inventárního soupisu majetku*⁷⁷ se jedná o malbu na papíře od neznámého autora. Oltářní obraz se v současné době nachází v sakristii *kostela Svatých Andělů strážných* a není k dispozici odbornému zhodnocení. Uvedený popis díla je tak omezen pouze na údaje z *Inventárního soupisu majetku*.

4.2 Křížová cesta

Křížová cesta je součástí pašijových témat, které představují důležité etapy z Kristova života. V druhé polovině 18. století se křížové cesty těšily velké oblibě, jenž připomínaly prostému lidu Kristovo spásonosné utrpení. Křížové cesty se tak staly projevem lidové zbožnosti. V ikonografii barokního malířství mají velký význam a důležitost.⁷⁸ Krsek v publikaci *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku* píše: „Církev barokní doby využila tohoto zájmu k zavedení zvláštní pobožnosti. To vyvolalo od sklonku první čtvrtiny 18. století velkou produkci křížových cest o čtrnácti zastaveních...“⁷⁹.

Myšlenka vzniku křížových cest se opírá o putování poutníků na jednotlivá místa v Jeruzalémě spojená s místem Kristova utrpení.⁸⁰ Opatrováním Svaté země a místa spojená s utrpením Krista, byly pověřeni františkáni.⁸¹ Počátek křížových cest sahá již do raného středověku, kdy na Moravě a ve východních Čechách zapustily hluboké kořeny, jak potvrzuje Preiss: „Dokládá to raně barokní cyklus šestnácti obrazů s archaickými pozdně gotickými momenty, německými popisy obrazů s obsírnými dedikcemi měšťanských donátorů na poprsnici kruchty hřbitovního kostela svatého Kříže v Moravské Třebové-podle

⁷⁴ *Inventární soupis majetku – II 3 movité věci inv. č. II..3 D.*

⁷⁵ rozměry 115 cm × 75 cm viz in *Inventární soupis majetku – II 3 movité věci inv. č. II..3 D.*

⁷⁶ *Inventární soupis majetku – II 3 movité věci inv. č. II .3D.*

⁷⁷ *Inventární soupis majetku – II 3 movité věci inv. č. II. 3 D.*

⁷⁸ ROYT, 2006, 223.

⁷⁹ KRSEK, KUDĚLKA, STEHLÍK, VÁLKA, 1996, 552.

⁸⁰ ROYT, 2006, 223.

⁸¹ BADMANN, BRAUNFELS, KOLLWITZ, SCHMID, SCHNELL, 1970, 654.

uvedených dat na třinácti z nich z roku 1651“.⁸² Royt ve své knize *Slovník biblické ikonografie* poznamenává: „Nejstarší zastavení byla velmi prostá. Nejdříve byla spíš symbolická, označená sloupy, jak víme i z našich pramenů...“⁸³ V průběhu staletí se počet zastavení na křížové cestě měnil. V 15. století bylo uctíváno zastavení sedm tzv. pády Krista, podobně jako sedm bolestí Panny Marie.⁸⁴ V průběhu 17. století se ustanovilo čtrnáct zastavení, která se udržela dodnes.⁸⁵

V *kostele Panny Marie* byla umístěna křížová cesta v narativním charakteru po obvodu lodi kostela. Autor čtrnácti zastavení je údajně Franz Anton Sebastini⁸⁶, zlidovělý malíř, který pocházel nejspíše z Prostějova, nazývaný také František Antonín Šebesta. Údaje o jeho životě máme omezeny pouze na úřední záznamy a zprávy od tehdejších moravských historiků Jana Petra Cerroniho, Ondřeje Sweigla a uměleckého cestopisce Ignáce Chambreze.⁸⁷ Franz Anton Sebastini, jehož křížové cesty patří k jeho nejvýznamnějším dílům, je představitelem zlidovělé malby na Moravě.⁸⁸ Na Sebastiniho křížových cestách z Velkých Losin a z Široké Nivy můžeme do značné míry zpozorovat vliv Franze Antona Maulbertsche. Spojitost je zde patrná na obdobném utváření drapérie a užití specifického typu lidských postav k působivému vyhocení děje. Sebastiniho malba je však poznamenána naivitou a sklonem k hovornosti. Kolorit Sebastiniho křížových cest svou pestrostí působí lidovým dojmem. Dramatičnost je zde nahrazena groteskním pojetím tváří figur. Rys Franze Antona Maulbertsche je ve většině Sebastiniho obrazů převeden na jinou základnu, totiž lidovou.⁸⁹

Malba s lidovou povahou nás upoutá hned při prvním kontaktu s dílem svým nadsazeným koloritem v nezvykle výrazných tónech. Ani u křížové cesty z *kostela Panny Marie* by tomu nebylo jinak, kdyby nebyla oslabena původní barevnost. Dalším rysem lidové malby bývá těžkopádná modelace tvarů, či deformace tváří. Všechny uvedené podněty jsou přítomny ve

⁸² PREISS, 2007, 112.

⁸³ ROYT, 2006, 223.

⁸⁴ KUENSTLE, 1928, 445.

⁸⁵ Křížová cesta nejčastěji začíná zobrazením Krista odsouzeného Pilátem (I), dále pokračuje výjevem Kristus beroucí na ramena kříž (II), Kristus poprvé padá pod křížem (III), Kristus potkává svou matkou (IV), Šimon pomáhá Kristu nést kříž (V), Veronika podává Kristovi roušku (VI), Kristus pod křížem padá podruhé (VII), Kristus potkává jeruzalémské ženy (VIII), Kristus padá pod křížem potřetí (VIII), Kristus je svlékán ze svého šatu (X), Kristus je přibit na kříž (XI), Kristus na kříži umírá (XII), Snímání Krista z kříže (XIII), Ukládání Krista do hrobu (XIV). Idea zobrazování Kristova zastavení při cestě na horu Golgotu je spojena s myšlenkou připomenutí posvátných míst v Jeruzalémě poznamenané Kristovým utrpením. Více k problematice in ROYT, 2006, 222 – 225.

⁸⁶ *Evidenční karta movité kulturní památky inv. č. II.3 C.* Další zmínka o Sebastiniho autorství křížových cest je uvedeno viz in NEKUDA, 1999, 449.

⁸⁷ Jan Petr Cerroni byl prvním historikem moravského umění, jeho přítel a současník Ondřej Sweigl byl nejen historikem moravského umění, ale psal i cestopisy po moravských památkách a životopisy moravských umělců. Více k problematice viz in KROUPA, 2006, 297.

⁸⁸ KRSEK, 1956, 28.

⁸⁹ SLAVÍČEK, 2007, 283.

scéně prvního zastavení[1.] , kde ústřední postavou je Kristus oděn do červeného pláště.⁹⁰ Kompozice cyklu je převážně založena na diagonálách. Kristus, spoután a pokořen, je veden římskými vojáky palácem vstříc svému osudu. Kristova oduševnělá tvář vzhlížející vzhůru k nebi je provedena v mnohem světlejším koloritu, než tváře zbývajících postav.

V levém zadním plánu obrazu je zobrazen sedící římský prokurátor, v pravém plánu je přihlížející postava mladistvého vzhledu. Celý děj se odehrává v prostoru paláce, jehož perspektiva je poměrně dobře zvládnutá. Síla postav je malířem umocněna náznakem pohybu šlachovitých paží. Je zde cítit nedostatečně zvládnutá kresba. Tváře vojáků doprovázející Krista po jeho trnitě cestě jsou až groteskně vykresleny. Drapérie v tvrdé modelaci je přítomna na každém zastavením. Záporné postavy doprovázející Krista na jeho cestě jsou znázorněny s tvářemi postihnutými deformací, která je snad následkem zla pulsující v jejich mysli. Výraz v jejich tvářích je pošetilý, stejně jako byly jejich činy.

Nedostatky jsou patrné na všech zastaveních, zejména na XIII. zastavení *Snímání z kříže*[2.] . Zde je znatelný silný nepoměr Kristova těla s vyobrazenými figurami. Těžce modelovaná drapérie spolu s umístěným kamením ve spodním plánu obrazu představují malbu s naprosto lidovým charakterem. Sepnuté ruce světice a její deformovaná tvář pohlížející na mrtvé tělo Krista jsou opět ukázkou lidové tvorby. Pozadí tvoří město, nad nímž se nese tmavý mrak. Atmosféru celé této scény vystihuje následující rozjímání: „*Tma je nad světem – a není to noc. Všude zuří požáry – a není vidět zášleh ohně. Blesky se křížují na nebi – a nikdo nevidí záblesky a nikdo neslyší údery hromů. Všechno, co je božské, všechno, co je z Boha a Božího, ted' pro lidi jako by umlklo.*“⁹¹ Obraz je tedy z převážné části pojat v tmavém koloritu. Pozoruhodný je také znázorněný tvar kříže, který je na všech veselských zastavení zhotovený z plochých trámů. Cahová ve své bakalářské diplomové práci uvádí: „*Pro Sebastiniho křížové cesty je charakteristický zakulacený průřez břevna a svislého trámu kříže.*“⁹² Veselský cyklus postrádá také převzaté motivy od Franze Antona Maulbertsche, které Sebastini užíval v předchozích cyklech. Chybí zde rozměrné rozvinuté prapory, či drapérie, které tvoří pozadí figurám. Motiv praporce je sice přítomen ve veselském cyklu, ale v poměrně malém měřítku než v jeho předchozích cyklech. Neomalená modelace postav není u zlidovělé malby ničím překvapujícím. Sebastiniho první křížová cesta v Pačlavicích bývá pokládána odborníky za méně zdařilou.⁹³ Po bližším seznámení se pokládám tuto

⁹⁰ Červená barva Kristova oděvu je symbolikou jeho utrpení. Kristus má přes červený šat přehozen modrý plášť, jehož barva může být odkazem víry a pravdy. Modrá barva v kombinaci s barvou červenou a v pozadí v levém plánu barvou zelenou, může symbolizovat Nejsvětější Trojici. více k problematice viz in RULÍŠEK, 2006.

⁹¹ LAZECKÝ, 1991, 25.

⁹² CAHOVÁ, 2008, 27.

⁹³ Krsek v knize F.A. Sebastini uvádí, že na pačlavickém cyklu se nejspíše podílel nějaký z jeho pomocníků. Více k problematice viz in KRSEK, 1956, 29.

údajnou Sebastiniho cestu za zcela nezdařilou. Tento názor lze potvrdit například špatně zvládnutou modelací nejen postav, ale i třeba drapérie.

4.3 Postranní oltář Vidění svatého Jana

V lodi vpravo od hlavního oltáře se nachází vedlejší *oltář svatého Jana Evangelisty* přibližně ze stejného období jako oltář hlavní.⁹⁴ Součástí oltáře je v segmentově uzavřeném, černém profilovaném rámu obraz, který znázorňuje *Zjevení svatého Jana*[3.]⁹⁵ Motivem obrazu je spící Jan Evangelista, což bývá v Apokalypse zobrazováno vzácně.⁹⁶ Svatý Jan je zachycen v sedu, jehož tělo je opřeno o stůl. Jeho „spící“ tvář je natočena vzhůru směrem k andělovi, který přilétá z prvního pravého plánu scény představující nebe. Anděl levou paží ukazuje na ženu sluncem oděnou⁹⁷, která svým umístěním v pozadí horního plánu kompozice vytváří její hloubku. Anděl tímto gestem chce sdělit svatému Janu zprávu o konci světa.⁹⁸ Druhá andělova paže, která spadá k tělu Jana Evangelisty přidává na důležitosti zprávy. Prosvětlený výjev okrovým koloritem působí teplým dojmem. Kontrastnost prvního plánu provedeného v temnosvitné barevnosti s horním plánem nám zdůrazňuje Janovo vidění. Světelně atmosférická scéna založena na diagonální kompozici doplňuje ze shora přilétající bílá holubice.⁹⁹ Převládajícím prvkem scény vyjma postav představuje drapérie, která zaujímá převážnou část spodního plánu a částečně plán horní. Její měkká modelace, spolu s expresivitou gest jednotlivých postav poukazuje na dobře zvládnutý výjev.

Sílu scény obrazu umocňují dvě plastiky umístěné po stranách oltáře. Jedná se o sedící postavy na bočních volutových křídlech, které představují Naději a Lásku. Nad obrazem na římse je umístěna plastika představující Víru. Podle *Inventárního soupisu majetku*¹⁰⁰ pocházejí plastiky z poloviny 18. století a dosahují výšky kolem 110 cm. Vedlejší oltář spolu s oltářním obrazem *Vidění svatého Jana* vytváří tak harmonický celek.

⁹⁴ Podle *Inventární soupis majetku – II 3 movité věci inv. č. II.3 D* vedlejší oltář svatého Jana Evangelisty pochází z poloviny 18. století a dosahuje rozměrů 175 cm × 95 cm.

⁹⁵ *Zjevení svatého Jana* je poslední knihou nového zákona, která bývá nazývána *Apokalypsou*. více k problematice viz in ROYT, 2006, 31 – 44.

⁹⁶ ROYT, 2006, 31 – 44.

⁹⁷ *Evidenční karta kulturní movité památky inv. č. II.3 C*.

⁹⁸ Zjevení Janovo nebo-li Apokalypsa vypráví v první části přírodní katastrofy. Druhá část představuje boj dobrých a zlých mocností a ve třetí je pak uvedena vize nového nebe a nové země. Zobrazení Apokalypsy uvádí motiv Jana Evangelisty, jemuž anděl přináší knihu či list s Božím svědectvím o konci světa. Více k problematice viz in ROYT, 2006, 32 – 34.

⁹⁹ Holubice představuje symbol sestoupení Ducha svatého.

¹⁰⁰ *Inventární soupis majetku – II 3 movité věci inv. č. II. 3 C*.

5. Malířská výzdoba kostela svatého Bartoloměje

Nejmladší *kostel svatého Bartoloměje* vznikl díky měšťanům hrdým na svou obec, kteří se nemohli spokojit, že na Předměstí vznikl nový nádherný chrám, původně zasvěcený svatému Bartoloměji. Pro výstavbu svého nového chrámu si zvolili místo ve východní části dnešního Bartolomějského náměstí. Za obět' nového chrámového prostoru padly tři měšťanské domy, z nichž dva museli měšťané odkoupit a poslední dostali darem od jeho majitele.¹⁰¹ Na kostel se měšťané skládali dobrovolnými dary, stejně jako pevně stanovenými příspěvky. Pomáhali také při dovozu materiálu, zejména dříví, poněvadž majitel tehdejšího panství František Jan Chorinský sice stavbu uvítal, ale nikterak ji finančně nepodpořil.¹⁰²

Stavba, která předčila starý kostel na Předměstí byla započata roku 1733, její dokončení se datuje rokem 1741.¹⁰³ Není vyloučeno, že *kostel svatého Bartoloměje*, podobně jako *kostel Panny Marie* vyšel ze vzoru *kostela Svatých Andělů strážných*. Sedlář v kapitole *Umělecké památky* podotýká: „Z toho lze usuzovat, že architektonický návrh vyšel ze vzoru *kostela sv. Andělů strážných*, a to nepochybně na přání stavebníka, podobně jako *kostel svatého Bartoloměje*. Není vyloučeno, že návrh na přestavbu provedl *Jakub Pánek*, architekt *Františka Jana Chorinského*.“¹⁰⁴ Kostel byl vystavěn z cihel a klenutý, v průčelí měl věž a zvenčí tři vchody.¹⁰⁵ Roku 1771 byl chrámový prostor vybaven mramorovou křtitelnicí s dřevěnou soškou *svatého Jana Křtitele* a zděným hudebním kůrem s varhany.¹⁰⁶ Dne 5. září roku 1733 tak došlo se svolením konsistoře k přenesení titulu a práv starého kostela na kostel nový.¹⁰⁷ Nový kostel se stal tedy kostelem farním. Souvislost se starým kostelem představovala nejen stejné patrocinium - svatému Bartoloměji, ale i jeho patronace veselské vrchnosti. Vysvěcen byl nový kostel 8. září 1741 od hraběte *Jakuba Arnošta z Lichtnštejna*, biskupa olomouckého, který při tom vysvětil nejen hlavní *oltář svatého Bartoloměje*, ale i oba oltáře boční – *Panny Marie* a *svatého Antonína Paduánského*.¹⁰⁸ Na dokončení jeho vnitřní výzdoby přispěl veselský pán *František Jan Chorinský*, který v něm dal roku 1765 zřídit hlavní oltář.¹⁰⁹ Veselský pán tak na sebe a své nástupce převzal patronátní právo. Interiérové práce byly hotovy 4. září roku 1771, kdy byly vysvěceny zbylé dva oltáře, a to *oltář svatého Valentina* a *oltář svatého Jana a Pavla* od olomouckého světícího biskupa, již

¹⁰¹ HURT, 1974, 82.

¹⁰² HURT, 1974, 83.

¹⁰³ http://www.veseli-nad-moravou.cz/vismo/zobraz_dok.asp?id_org, vyhledáno 16. 5. 2010

¹⁰⁴ NEKUDA, 1999, 433.

¹⁰⁵ HURT, 1974, 82.

¹⁰⁶ NEKUDA, 1999, 433.

¹⁰⁷ NEKUDA, 1999, 431.

¹⁰⁸ NEKUDA, 1999, 431.

¹⁰⁹ NEKUDA, 1999, 450.

zmíněného veselského pána Matěje Chorinského.¹¹⁰ Nový *kostel svatého Bartoloměje* se stal tak odrazem hrdosti a pýle měšťanů.

5.1.1 Hlavní oltář svatého Bartoloměje

Při vstupu do kostela nás ohromí hlavní oltář zasvěcený svatému Bartoloměji¹¹¹ z roku 1769 o výšce osmi metrů.¹¹² Oltářní *obraz svatého Bartoloměje [4.]* je datován v chronogramu pod obrazem do roku 1769. Patronace tehdejšího veselského pána je připomínána znakem Chorinských, který je umístěn nad hlavním oltářním obrazem. Znak doprovázejí dva sedící andělé po stranách římsy oltáře, kteří svými rozpjatými křídly působí dynamickým dojmem. Na postraních volutách oltáře jsou umístěny dvě sochy světců v životní velikosti. Na vznešenosti oltáře přidávají schody z červeného přírodního mramoru, vedoucí k oltáři a ze stejného materiálu zhotovený kratší podstavec oltáře. Oltář, díky své sochařské a malířské výzdobě, je zařazován do umělecky klíčové součásti původního vybavení kostela.¹¹³

Jako možný autor oltářního obrazu je uveden v *Restaurátorské zprávě z roku 2005*¹¹⁴ Josef Winterhalder mladší, či jeho okruh.¹¹⁵ Ústřední postavou obrazu je sám světec - svatý Bartoloměj, který je oděn do bílého šatu zachycen v dramatickém postoji na oblacích. Světec je doprovázen po levé straně postavou držící v rukou meč a řadou poletujících andělů, kteří dotvářejí děj celého výjevu. Ve spodní části obrazu je svatý Bartoloměj vyobrazen jako oběť tzv. Perského trestu smrti, který představuje stažení kůže z celého těla a posléze ukřižování hlavou dolů.¹¹⁶ Část jeho mučednické smrti představující stahování kůže za živa je zachycena ve spodní scéně obrazu, kdy světec ponořen do temnohnědé barevnosti je za vzpažené ruce přivázán ke kmeni stromu. Výjev, při kterém je světec přivázán ke kmeni stromu a zaživa stahován z kůže budí hrůzu, nejen díky samotnému mučednickému úkonu, ale i díky svému umístění v šeravé barevnosti. Postava mučeného světce je ve světelném kontrastu s pozadím. Vykonavatel mučednické smrti je vyobrazen v hnědočerveném až sépiovém koloritu. Pokračování mučednického příběhu světce, kdy je ukřižován hlavou dolů

¹¹⁰ HURT, 1974, 78.

¹¹¹ Svatý Bartoloměj, jeden z dvanácti apoštolů bývá zobrazován s tmavými vlasy, vousem a ve středním věku. Jeho stálým atributem je nůž, nástroj užitý při stahování z kůže. Ve Zlaté legendě se vypráví o jeho misionářské cestě do Indie a o jeho smrti v Arménii, kde mu byla zaživa stažena kůže. Více k problematice viz in HALL, 1991, 71.

¹¹² *Evidenční karta kulturní movité památky inv. č. II.3D 1530.*

¹¹³ NEKUDA, 1999, 448.

¹¹⁴ Obraz byl restaurován kvůli protržení plátna na dvou místech, způsobený pádem obrazu na svatostánek umístění na oltáři. více k problematice viz in *Restaurátorská zpráva, 2005*

¹¹⁵ Oltářní obraz dosahuje rozměrů 180 cm × 300 cm viz in *inv. č. II. 3 D 1530.*

¹¹⁶ RULÍŠEK, 2006.

pokračuje nejspíše ve zbylém úseku spodního plánu obrazu, kde je obrysově rozpoznatelná sytě tmavá diagonála. Pro jeho špatnou čitelnost se však tohoto názoru můžeme pouze domnívat. Malba ústředního plánu je založena na kontrastní barevnosti. Dramatičnost výjevu je způsobena hned několika faktory. Kromě barevné kontrastnosti a způsobu modelace drapérie, je to zejména zachycení svatého Bartoloměje v dynamickém pohybu. Jeho pohyb je vyjádřen sebejistým krokem směrem z oblak, který je zdůrazněn pozdvižením levé paže vzhůru, jenž doprovází a zesiluje výraz vepsaný ve světcovy tváři. Celý tento výjev je umocněn pohledem směřující vzhůru. Ze zachycení ústřední postavy světce, můžeme vyvodit návaznost se scénou jeho mučednické smrti probíhající v dolním plánu obrazu.

Světlo sestupující z nebes, zdůrazňuje centrální plán obrazu, který je doprovázen sedící postavou chlapce[5.] po pravé straně světce. Sedící postava, jejíž vzhlízející tvář směrem na postavu svatého Bartoloměje, je zahalena šerosvitem. Korpus sedící figury spadá do centrální světelné části obrazu. Vytváří tak doprovodnou postavu svatého Bartoloměje, na niž je brána menší pozornost, díky prostupující sytě tmavé barevnosti, která zahaluje obvodové části obrazu a vytváří tak atmosférický nádech kontrastnosti vůči ústřední postavě světce. Sedící postava mladého vzhledu drží v ruce nůž, jehož ostří ve své načervenalé barevnosti představuje nejspíše budoucí prolitou krev svatého Bartoloměje. Postava drží zkrvavený nůž a vzhlíží směrem ke svatému Bartoloměji. Figura svatého Bartoloměje zachycená v pohybu spolu s anděly vytváří hloubku obrazu. Andělé dotvářejí temnosvitný doprovod světce spolu s valérovitě odstupňovanou scénou z dolního plánu obrazu. Z části zachycení andělů, jejichž vystupující tváře z pozadí přihlížejí odehrávající se scéně, jsou pojaty v hnědočerveném až sépiovém tónu barev, podobně jako v úseku spodního plánu obrazu. Andělé tak uzavírají dramatickou kompozici, která je převážně založená na diagonálách. Spodní část hlavního oltáře se stala místem pro umístění chronogramu.¹¹⁷

5.2.1 Postranní oltář svatého Františka Xaverského

Na epištolní straně lodi je umístěn obraz *svatého Františka Xaverského*[6.]¹¹⁸ Jedná se o olejovou malbu na plátně pravděpodobně z třetí čtvrtiny 17. století od neznámého autora.¹¹⁹ Obraz o rozměrech 224 cm × 125 cm znázorňuje svatého Františka Xaverského jako jezuitu

¹¹⁷ „pletas CHorInskVana DIVo/BartholoMaeo saCraVIt. STIBUS/EXLLMI ET ILLMI D.D. FRAN.S.R.I.C./CHORINSKY L.B. DE LEDSKA./HARED. DNI IN WESSLY FORST.ET STV/DENETZ SVAE S. CAES. REIAE APLICAE HVNG.ET/BOHEM MAJ. INTI ET ACTV CONSILLIARII ET CAMERARII.“

¹¹⁸ František Xaverský, spoluzakladatel Tovaryšstva Ježíšova, byl průkopníkem katolického misijního úsilí na Dálném východě. Podle legendy mu krab přinesl kříž spadlý do moře, když utíšoval bouři. František zemřel na ostrůvku u čínského pobřeží.

¹¹⁹ Evidenční karta kulturní movité památky inv. č. II.3 C.

v černém rouchu s bílou rochetou, která vytváří kontrast s tmavým pozadím. Světec stojí s rukama směřujícíma směrem ke své hrudi. Toto gesto vytváří dojem nevěřičnosti světce, či nějaké pochybnosti vůči proběhlé události. Tvář světce působí rozporuplným dojmem. Jeho pohled spočívá pravděpodobně na svatozáři, která představuje výraznou kontrastnost se sytě pojatým pozadím, podobně jako balónovitě pojatá drapérie rukávů. Jemná modelace oděvu přidává na celkové expresivnosti světce. Sytě zvolené tóny pozadí vytvářejí kontrast s postavou svatého Františka Xaverského. Ve spodním plánu je pravděpodobně zobrazena v odstupňovaných tónech skupina drobných figur, znázorněna jako by ve šplhajícím pohybu směrem k postavě světce. Drobné korpusy v načervenalém koloritu svou jemně přechodnou kontrastností vystupují ze sytě tmavé spodní části kompozice. Levá spodní část scény je pojata v temné barevnosti, která pohlcuje dolní třetinu výjevu a jemně přechází v postupné prosvětlování pravé části.

5.2.2 Postranní oltář svatého Aloise Gonzagy

Sousedící obraz na protější evangelijní straně představuje *svatého Aloise Gonzagu*[7.]¹²⁰. Oltářní obraz pochází z přibližně stejného období jako obraz předchozí.¹²¹ Dílo je provedenou technikou olejomalby na plátně. Ústřední postavou je světec zobrazen jako mladý jezuita v černé sutaně s bílou rochetou, která kontrastuje s pozadím. Čistota a oddanost Aloise Gonzagy své víře je vyjádřena nejen pokorným pohledem směřujícím ke křížifixu, ale i rukama, které má zkřížené na hrudi. Křížifix, který nesou dva andělé, se nachází v pravém horním plánu díla. Pozadí této části kompozice je prostoupeno světlem, které tak vytváří hloubku kompozice a zároveň kontrastnost s ústřední postavou. Celá jeho odstupňovaná barevnost je provedena nepravidelnými tahy, což vytváří atmosféru prostupujícího nebe. Pozemskou přítomnost vyjadřuje rozevřená kniha, další atribut Aloise Gonzagy, která s kadmiově červenou drapérií dotváří diagonálně zvolenou kompozici. Postava světce stojí na sytě tmavě hnědém „pódiu“, jehož okraj rovněž kontrastuje s popředím a vytváří tak hloubku obrazu. Balónovité pojetí rukávů světce a zvolená hnědá barevnost s načervenalým atmosférickým odstupňováním hloubky levého plánu je velmi podobný sousednímu obrazu, u kterého je podobným způsobem řešen dolní plán. Domnívám se tak, že oba obrazy jsou tak pravděpodobně dílem jednoho autora.

¹²⁰ Alois Gonzaga byl katolický světec z jezuitského řádu, při morové epidemii pečoval o nemocné, nakonec ji podlehl sám. viz in RULÍŠEK, 2006.

¹²¹ *Evidenční karta kulturní movité památky inv. č. II.3 C.*

5.2.3 Postranní oltář svatého Jana a Pavla

Od hlavního oltáře vpravo, tedy na epištolní straně je umístěn oltář o celkové výšce pěti metrů, který je zasvěcen svatému Janu a Pavlovi¹²², pocházející nejspíše z druhé čtvrtiny 18. století.¹²³ Autor obrazu jako u převážné většiny děl ze sakrálních prostorů ve Veselí nad Moravou, není znám. Oltářní obraz [8.] představuje svatého Jana a Pavla před křížem, na němž je ukřižován Kristus. Svatý Jan je znázorněn jako mladý bezvousý muž držící v ruce palmovou ratolest pohlížející na svatého Pavla, který před ním klečí s rozpaženými rukama. Dějství mezi světcí se odehrává na oblaku, který se vznáší nad temnosvitným dolním plánem, jehož výjev je špatně čitelný. Pohled směřující ke svatému Janovi, vyvolává dojem, jakoby mu svatý Pavel kladl otázku. Je tak vytvořena představa rozmluvy mezi oběma světcí, která je zdůrazněna poklidnými gesty. Protipól jejich klidných pohybů vytváří dramaticky působící drapérie. Vlající šat zahalující části těla obou světců se stává dominantním úsekem výjevu. Další část dotvářející dramatické působení obrazu představuje horní část kompozice. Prostor a zároveň i hloubku díla zaujímá kruhovitě vinoucí se oblak, jehož převládající části vévodí anděl. Jeho tvář pohlíží na světce a rouška, která zahaluje jeho klín se stává kontrastním segmentem zvedajícího se víru. Anděla, který drží v ruce palmovou ratolest spolu s věncem doprovázejí tváře dalších andělů vystupující z mračna. Síla větru znázorněna rouškou Krista, která vlaje stejným směrem jako šat obou světců, předznamenává pravděpodobně příchod bouře. Dramatickou scénu začíná zklidňovat až sedící postava anděla, doplňující část kompozice spojenou s postavami světců. Anděl shlížející směrem dolů působí ležérním dojmem. Tuto představu vyzdvihuje jeho pootočené tělo, které si podpírá levou paží o mrak. Zároveň přidržuje meč a druhou vyzdvihá věnec. I on je zahalen rozevlátou rouškou ve světle hnědém koloritu. Prostor scény prohlubuje vyjma horního plánu sytě barevný dolní plán, jenž je prostoupen odstupňovaným kadmiově oranžovým barevným tónem. Barevně odstupňovaný dolní plán tak vytváří panorama, které patrně náznakovitě vyjadřuje krajinu. Převážně diagonální kompozici rozehrávají již zmíněné různě rozmístěné postavy andělů.

V nástavci oltáře je umístěn obraz svatého Judy Tadeáše oválného tvaru, který pochází nejspíše z druhé čtvrtiny 18. století.¹²⁴ Světec je spodobněn ve svém tradičním ikonografickém pojetí.¹²⁵ Jeho pohled směřující vzhůru podtrhuje oddanost své víře.

¹²² Svatý Jan a Pavel byli římsí bratři a mučedníci, kteří byli nuceni obětovat pohanským bohům, když odmítli byli stati ve svém domě. Viz in RULÍŠEK, 2006.

¹²³ Evidenční karta kulturní movité památky inv. č. II.3 C.

¹²⁴ Evidenční karta kulturní movité památky č. II.3 D.

¹²⁵ Svatý Juda Tedeáše je spodobněn sedící na oblaku a v ruce držící kyj. V druhé ruce drží oválnou desku s obrazem Krista.

Barevnost díla je pro svou zašlost špatně čitelná. Podle modelace drapérie, soudím, že se jedná o malbu zlidovělého charakteru.

5.2.4 Postranní oltář Panny Marie

Protější oltář po levé straně kostela pochází z poloviny 18. století¹²⁶ a je zasvěcen Panně Marii[9.] . Postava umístěná v centrálním plánu obrazu představuje Immaculatu ve svém tradičním ikonografickém pojetí.¹²⁷ Panna Marie je po pravé straně doprovázena Janem Nepomuckým, který je oděn v černé klerice. Klečící světec oddaně vzhlíží k Panně Marii a v ruce drží tři lilie. Jeho druhá ruka ukazuje na anděla v dolním plánu, který je umístěn ve středu obrazu. Sedící anděl s červenou bederní rouškou, ukazující jednou paží směrem na Immaculatu a druhou směrem na svou postavu, představuje nepostradatelnou kompoziční složku. Klečící Jan Sarkander po levé straně středního plánu drží v rukou kříž s bolestným výrazem ve tváři.¹²⁸ Drapérie jeho šatu, která je těžce modelována vytváří kontrastnost s tmavě pojatým pozadím. Barevnost obrazu se nese převážně v tmavě hnědém koloritu, který postupně výše ubírá na své intenzitě. Kompozice vesměs trojúhelníkového charakteru je dotvářena množstvím přihlízejících tváří andělů spolu s dvěma anděly umístěnými v horním plánu díla, kteří jej uzavírají. Horní část je prostoupena světlem, které vytváří hloubku obrazu. Prostupující světlo v žlutavém nádechu kontrastuje s postavou Panny Marie, na níž je tak vržena bělostná záře. Obraz svou celkově výraznější barevností a modelací tvarů připomíná spíše malbu zlidovělého charakteru.

5.2.5 Postranní oltář svatého Antonína Paduánského

Druhý oltář, který se nachází v pravé části chrámového prostoru je zasvěcen svatému Antonínu Paduánskému[10.] .¹²⁹ Oltářní obraz dosahuje rozměrů 250 cm × 150 cm. Světec je zde vyjádřen se svými obvyklými atributy - jako mladý bezvousý františkán, drže v rukou

¹²⁶ *Evidenční karta kulturní movité památky č. II.3 D.*

¹²⁷ Obraz představuje Immaculatu typu La Purísima, která v barokním období byla nejčastějším mariánským tématem. Více o problematice in ROYT, 2006, 192.

¹²⁸ V *Evidenční kartě kulturní památky* je uveden jako Jan Kentský, snad z důvodu, že tento patron zpovědního tajemství Moravy byl jako kněz umučen, což vyvolalo značné pobouření.

¹²⁹ Obraz Antonína Paduánského dává Sedlář do souvislosti s F. V. Korompayem, který pochází z nedalekého Rohatce. Kompozici obrazu přirovnává k jeho dílu zobrazující Svaté příbuzenstvo, z kostela Neposkvrněného početí P.Marie v Uherském Brodě z let 1770 - 1775. Ve stejných letech byl vybavován i kostel svatého Bartoloměje. Možné autorství Korompaye dokládá dále jeho spolupráci s rodinou Chorinských ve Velkých Hořticích v letech 1772-1774, kde vypracoval cyklus čtrnáct zastavení křížové cesty. Více o problematice viz in NEKUDA, 1999, 450.

Ježíška.¹³⁰ Po levé straně výjevu sedí Panna Marie, která svým vyzářujícím klidem a vztahující rukou k Ježíškovi projevuje svou mateřskou lásku. Klid středního plánu narušuje rozevlátá drapérie v horním plánu obrazu, která je v kraplakově červeném koloritu přidržována ze shora poletujícími anděly. Kompozici uzavírá v pozadí sloupová architektura s průhledem do krajiny, která tak zároveň vytváří hloubku obrazu. Barevnost díla je díky působení času ztmavlá až zašedlá. Kompoziční užití barev je jakoby hrou, kdy tradiční oděv Panny Marie navazuje na barevnost rozevláté drapérie a spolu s nebem dotváří pozadí výjevu. Tmavý plášť světce naopak pohlcuje hutně tmavé pozadí, přecházející z centrálního plánu do plánu dolního. Spodní segment díla ve valérovitě pojaté hnědi, rozjasňuje světle pojatá nerovnost spodního plánu spolu s bělostnou lilií, která je čelně zobrazena pod klečící figurou anděla. Jeho korpus je proveden v tmavším inkarnátu a doplňuje trojúhelníkovou kompozici spolu s Pannou Marií a Antonínem Paduánským. Kompozice je tedy převážně trojúhelníkového typu, jenž je doplněna o několik diagonál, které představuje architektura v pozadí.

Nad menzou oltáře je umístěn malý obrázek Krista nesoucího kříž pravděpodobně z druhé čtvrtiny 18. století.¹³¹ Poprsí Krista zahaluje modrý plášť, jeho profilový portrét spolu s rukama nesoucíma kříž, vytváří valéry červeného okru s prostupující olivovou zelení. Špatně anatomicky zvládnutá modelace Krista opět připomíná spíše dílo od zlidovělého malíře.

5.2.6 Postranní oltář svatého Valentina

Protilehlý oltář o výšce pěti metrů je zasvěcen svatému Valentýnovi [11.]¹³² Jeho přibližná datace se pohybuje kolem první poloviny 18. století.¹³³ Oltářní obraz představuje zázračný čin svatého Valentina, kdy uzdravuje nemocného v palácovém prostoru. Světec je zde zobrazen jako biskup s berlí, jehož pluvíál vytváří kontrastnost se spodním rouchem v bělavém koloritu. Modelace pluvíálu vyjadřuje tíhu materiálu, který tak dává tvar spodnímu rouchu. Sklánějící se světec svým gestem pozdvižené paže uzdravuje muže postiženého nejspíše pakostnicí, který se krčí v bolestech na podlaze paláce. Svou žádost o pomoc vyjadřuje ležící postava sepnutýma rukama, které obepínají kolena tlačící si k hrudi. Prosící postava je částečně zahalena stínem, který vrhá světec. Na zázračný čin svatého

¹³⁰ Antonín Paduánský patron Padovy, bývá zobrazován jako mladý muž v hnědém řádovém hábitu. Viz in HALL, 1991, 51.

¹³¹ *Evidenční karta movité kulturní památky č. II.3 D.*

¹³² Svatý Valentin podporoval a utěšoval pronásledované křesťany a uzdravil četné nemocné. Bývá zobrazován například jak léčí zmrzačené dítě. Viz in RULÍŠEK, 2006.

¹³³ *Evidenční karta movité kulturní památky II.3 D.*

Valentina přihlížejí vznášející se dva andělé směrem ke světci, kteří nesou palmovou ratolest a věnec. Světlo proudící z levé otevřené části prostoru dopadá na trpící postavu a vytváří kontrastnost s architekturou. Světlo tak zdůrazňuje zázrak právě probíhajícího činu. Hloubka kompozice je umocněna díky architektonickému řešení pozadí doplněné drapérií spolu s postupujícím světlem. Kompozice založená na diagonálách je svým celkovým řešením dobře zvládnutá, jedná se tedy o malbu od znalého malíře. V nástavci oltáře je obraz kruhového tvaru, kde je vyobrazena svatá Anna, svatý Jáchym spolu s Pannou Marií.

5.2.7 Postranní oltář svatého Cyrila a Metoděje

Poslední obraz, který byl původně umístěn na evangelijní straně presbytáře, tedy na čestném místě kostela, zobrazuje svatého Cyrila a Metoděje[12].¹³⁴ Oltářní obraz¹³⁵ pochází podle datace v levém dolním rohu z roku 1689. Jako možný autor je uváděn Michael Leopold Willmann.¹³⁶ Podle Matyáše Homoly byl obraz zakoupen před rokem 1771 Františkem Chorinským.¹³⁷ Dílo je provedeno technikou olejomalby na plátně, která prodělala v minulosti mnoho přemaleb.¹³⁸ Tématika věrozvěstů se nepochybně vztahuje k počátkům moravského křesťanství. Jde tedy očividně o alegorii patronů Moravy, jimiž byli oba prohlášeni až ve 14. století.¹³⁹

Převážnou část obrazu zaujímají centrálně usazené postavy Cyrila a Metoděje.¹⁴⁰ Podle stáří vepsané ve tváři postavy po pravé straně, soudím, že se jedná o svatého Metoděje. Po levé straně obrazu je tedy svatý Cyril vyobrazen v biskupském rouchu a s pontifikáliemi. Pluviál obepínající světcovu postavu vyjádřenou v pokleku, kontrastuje s tmavě pojatým spodním rouchem. Tvář věrozvěsta pohlížející vzhůru s pootevřenými ústy, doplňující pozdvižený pohyb rukou, představuje moment, jakoby něco zrovna spatřil. Navazující protějščí postava Metoděje[13.] svou gestikulací rukou, spolu s upřeným pohledem na svého bratra, líčí hlavní děj celé scény obrazu. Součástí celé události odehrávající se mezi věrozvěsty se stává žehnající Kristus z horního plánu díla, jehož rozevláté roucho nám dává na vědomí, že náš pohled se ocitl v nebeské části. Krista mladého vzhledu, jenž drží v levé ruce kříž, doprovázejí vystupující tváře andělů z pozadí. Význam Krista je zdůrazněn atmosférickou

¹³⁴ NEKUDA, 1999, 451.

¹³⁵ rozměry 250 cm × 150 cm viz in *Evidenční karta movité kulturní památky II.3 D.*

¹³⁶ *Restaurátorská zpráva, 2005.*

¹³⁷ NEKUDA, 1999, 451.

¹³⁸ *Restaurátorská zpráva, 2005.*

¹³⁹ HALL, 1991, 99.

¹⁴⁰ Cyril a Metoděj byli bratři a řečtí misionáři, patroni slovanských národů. Nejčastěji bývají zobrazováni ve dvojici. Nejčastěji jsou sbatý Cyril a Metoděj zobrazováni v 17. a 18. století. více k problematice viz in HALL, 1991, 99.

kontrastností mraků, které se nesou v odstupňovaném tónu hnědí, jenž tvoří opak modravého pozadí. Takto odstupňované pozadí tvoří hloubku obrazu, kterou plně dotváří spodní plán obrazu. Tmavě pojaté pozadí centrálního výjevu, dotvářejí opět drobné figury andělů, kteří obklopují postavy Cyrila a Metoděje. Úsek pravého výjevu odehrávající se v centrálním plánu, narušují dva andělé nesoucí svatému Metodějovi mitru. Dominantní část spodního plánu kompozice je znak moravského markrabství, a to šachovaná orlice, která je zde zachycena v letu nad panorámatem krajiny. Podle Sedláře krajina ve spodní části obrazu v sobě ukrývá pohled na katedrálu svatého Václava, vpravo na hrad Buchlov s podhradím a na Velehrad.¹⁴¹ Podle názoru Pučalíka je více pravděpodobné, že krajina představuje tehdejší pohled na město Brno. Odlehčené pozadí spodního plánu s krajinou je nejsilnějším činitelem vytvářející celkovou hloubku obrazu. Kompozice je pojata klasickým trojúhelníkovým způsobem. V levém dolním rohu je erb a pod ním letopočet MDCLXXXIX. Během restaurovacích prací v roce 2005, byla na dolním okraji plátina objevena signatura. Celková barevnost díla působí teplým dojmem.¹⁴² Obraz tak nejen díky provedení drapérie, zvládnutí anatomické modelace postav a perspektivy představuje kvalitní dílo od zkušeného mistra.

6. Malířská výzdoba kostela Svatých Andělů strážných

Jak již bylo uvedeno v předchozí kapitole: 2.3 *Manželé Želečtí a jejich vztah k veselským kostelům, kostel Svatých Andělů strážných a jeho přílehlý klášter*, měly nejen přispívat k rozvíjení mariánského kultu a úcty k Andělům strážným, ale pomoci i k většímu rozšíření katolické víry.¹⁴³ O zasvěcení Andělům strážným rozhodli právě manželé Želečtí. Interiér *kostela Svatých Andělů strážných* je tak přizpůsoben jeho zasvěcení Andělům strážným a zvýšenému zájmu servitů o mariánský kult. Následující kapitolu bych tak ráda věnovala zejména vzniku oltářů kostela a jejich sochařské výzdobě.

6.1.1 Architektonický zrod oltářů

Zvýšený zájem o mariánský kult je patrný hned ve třech oltářních obrazech: v obraze na *oltáři Matky Bolestné*, v obraze *Matky Milovníhodné* na *oltáři svatého Jana Nepomuckého* a konečně v obraze *Panny Marie Svatomášské*, na *oltáři Sedmi zakladatelů řádu servitů a*

¹⁴¹ NEKUDA, 1999, 452.

¹⁴² Pokud se jedná o dílo M. L. Willmanna, jde o prvek převzatý od jeho nevlastního syna J. K. Lišky, který si tento kolorit a ostatní prvky jako je dramatičnost, expresivitu a zájem o psychologický výraz přinesl z pobytu v Itálii.

¹⁴³ NEKUDA, 1999, 426.

svaté Juliány de Falconieris.¹⁴⁴ Uvedené obrazy popisují v kapitolách, jenž se věnují příslušným oltářním obrazům.

Kostel byl vysvěcen 25. října 1739 olomouckým biskupem Jakubem Arnoštem z Lichtenštejna k počtě Panně Marii a *Andělům strážným* spolu se zděnými, mramorem obloženými a štukem vyzdobenými oltáři *Panny Marie* a *sv. Barbory*.¹⁴⁵ Hurt ve svém *Konceptu k dějinám* uvádí: „Oltář sv. Barbory spolu s kaplí byl zřízen, jak známo, z daru 1000 zlatých Jana Felixe Želeckého. Dne 12. května 1741 konsekroval zde biskup dřevěné oltáře svatých *Andělů strážných*, *svatého Jana Nepomuckého*, *sv. Juliana*, *sv. Filipa Benicia* a *sv. Peregrina*. Sochařská práce u obou oltářů *P. Marie* a *sv. Barbory* je podle Cerroniho dílem brněnského sochaře *Jana Jiřího Schaubergera*.“¹⁴⁶ Sedlář v kapitole *Umělecké památky* podotýká: „Ze všech výtvarníků, kteří se podíleli na jejich stavbě, je možné na základě studia archivu *Chorinských* a velkostatku *Veselí nad Moravou* uvést jménem pouze brněnského sochaře *Jana Jiřího Schaubergera* a o kameníku pouze to, že pocházel z *Kroměříže*.“¹⁴⁷ Oba oltáře vznikly mezi lety 1731 - 1739 a patří do vyzrálé sochařovy tvorby. Zbylé oltáře jsou nejspíše dílem *Ignáce Morávka*¹⁴⁸, které se datují do pozdějšího období. Jedná se o oltáře *Sedmi zakladatelů řádu Servitů* a *sv. Juliány z Falconieris* a *Apotézy Jana Nepomuckého* pocházející z roku 1741.¹⁴⁹ Zbylé dva oltáře *sv. Filipa Benicia* oltář *sv. Peregrina* pocházejí z období šedesátých let 18. století.¹⁵⁰ Hurt v *Konceptu k dějinám* uvádí: „Vnitřní výzdoba kostela, na níž pracoval i sochař *Schweigl*, byla skončena však až roku 1764, jak ukazuje *chronogram* nad hlavními dveřmi.“¹⁵¹

Mezi nejvíce hodnocený oltáře z hlediska sochařské výzdoby patří oba oltáře od *Jana Jiřího Schaubergera*. Zmínka o přítomnosti oltáře ve *Veselí nad Moravou* od *Schaubergera* je v knize *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Autor knihy zde zmiňuje: „...že jeho poznání barokní italské estetiky a řádu prošlo rakouským filtrem, konkrétně *Vídni*, odkud *Schauburger* přišel na *Moravu*. Podobným slohovým pojetím se vyznačují také jeho *mimobrněnské oltáře*...“¹⁵² Architekturu obou veselských oltářů tvoří vysoká nika, ve které je zasazena sochařská skupina, predela a nástavce zdobené reliéfy, které se ideově vztahují

¹⁴⁴ HURT, 1974, 76.

¹⁴⁵ HURT, 1974, 77 - 74.

¹⁴⁶ HURT, 1974, 78.

¹⁴⁷ NEKUDA, 1999, 447.

¹⁴⁸ Činnost *Ignáce Morávka* je patrná i z *Inventárního soupisu majetku kostela Panny Marie pod inv. č. II.3 C*.

¹⁴⁹ NEKUDA, 1999, 444.

¹⁵⁰ NEKUDA, 1999, 444.

¹⁵¹ HURT, 1974, 78.

¹⁵² KRSEK, KUDÉLKA, STEHLÍK, VÁLKA, 1996, 92.

k životu Krista a sv. Barbory.¹⁵³ V centrální části *oltáře Bolestné Panny Marie* se nachází až naturalisticky ztvárněná Pieta. Bezvzládné Kristovo tělo na matčině klíně evokuje její zoufalý pohled směrem ke sv. Janovi. Po stranách oltáře umístil sochař stojící postavy sv. Petra z Alkantary a sv. Františka z Assisi.¹⁵⁴ Celá sochařská kompozice je doplněna anděly.

Na protějším oltáři, který je zasvěcen sv. Barboře znázornil Schaubberger dramatické stětí této světice. Hlavní postavy celého sousoší sv. Barbora a její kat jsou vysunuti z niky oltáře. Na dramatičnosti kata přidává nejen jeho zachycení v pohybu, ale i dramaticky rozevlátá drapérie. Na vysutých konzolách stojí sv. Klára sv. Juliana de Falconeris. Jejich umístění je stejné jako na *oltáři Bolestné Panny Marie*. Sedlář v kapitole *Umělecké památky* poznamenává: „V obou případech flankují celý centrální výjev, s nímž tvoří půlkruhově uzavřenou samostatnou buňku. Obě sousoší patří zcela nepochybně k vysoce kvalitním dílům sochaře Johanna Georga Schaubbergera a vzácným uměleckým památkám vrcholného baroka na Moravě.“¹⁵⁵

6.2.1 Hlavní oltář Svatých Andělů strážných

Hlavní oltář *kostela Svatých Andělů strážných* vzhledem k jeho potvrzenému autorství, vévodí nejen celému chrámovému prostotu, ale jistě i celému Veselí. Obraz pravděpodobně objednal František Jan Chorinský v letech 1792 - 1793.¹⁵⁶ Hlavní oltář s *obrazem Andělé ve službách víry*[14.] od Franze Antona Maulbertsche nahradil dřívější dřevěný oltář s obrazem Spasitele.¹⁵⁷ Hlavní oltář o výšce 14 metrů byl vybudován z kamene roku 1792.¹⁵⁸ Obraz dosahující rozměrů 275 cm × 555 cm, jenž je dílem vídeňského mistra Franze Antona Maulbertsche, je řazen do období kolem 1790 – 1793.¹⁵⁹ Jedná se tedy o jeho pozdní dílo. Oltářní obraz je složitě ikonograficky pojatý. Domnívám se, že kompoziční výklad obrazu lze vyložit několika způsoby. První interpretace podle mého názoru představuje diagonální řešení. Druhá, složení ze dvou kruhů, který spojuje ústřední postava anděla. Děj oltářního obrazu vyjadřuje trojí činnost andělů na zemi, v očistci a v nebi.¹⁶⁰

¹⁵³ NEKUDA, 1999, 443.

¹⁵⁴ *Evidenční karta kulturní movité památky č. II.3 D.*

¹⁵⁵ NEKUDA, 1999, 443 - 444.

¹⁵⁶ SLAVÍČEK, 2007, 276.

¹⁵⁷ NEKUDA, 1999, 457.

¹⁵⁸ Návrh na nový hlavní oltář je uložen pod *inv.č.B 127* v Moravské galerii v Brně, signovaný brněnským sochařem Ondřejem Schweiglem.

¹⁵⁹ GARAS, 1974, 250.

¹⁶⁰ FOLTÝN, 2005, 742.

Spodní plán představuje činnost anděla na zemi, kdy ve chvíli smrti je přítomen u svého chráněnce[15.] .Muž, jehož tělo je již zahalen do mrtvolné barevnosti umocněné modrým až olivově zeleným nádechem, drží v levé ruce pomocí anděla strážného svíci a s druhou rukou přidržuje kříž a Bibli, jenž má položenou na sobě. Rozsvícená svíce podle mého názoru zde může symbolizovat ochranu. Soudím tak, nejen podle toho, že rozsvícená svíce odpuzuje tmu, démony a jiná nebezpečí,¹⁶¹ ale i díky tomu, že svíce je přidržována samotným andělem. Z levého rohu spodního plánu obrazu vystupuje stařec, který svým dramatickým gestem rukou vyjadřuje nejspíše prosbu. Naplněn touhou vztahuje prosebně k ústřednímu andělovi paži. Domnívám se, že se zde může jednat o přímluvce. Anděl přebírající duši zemřelého, představuje přechod spodního plánu kompozice do centrální. Anděl zde tak představuje činnost anděla v očištění. „*Duše osvobozená z okovů těla, nenachází-li v sobě onu čistotu, ke které byla stvořena, vidí, že překážky, které ji nepřipouštějí ke spojení s Bohem, nemohou být odstraněny jiným způsobem než skrze očistec, takže se ihned do něj vrhá dobrovolně.*“¹⁶² Anděl v centrální části kompozice, dává znát nejen svým umístěním, ale i gestem svou autoritu. Důležitost centrálního plánu je zdůrazněna světelnou kontrastností. Anděl v centrálním plánu ztělesňuje činnost anděla v nebi. Postava anděla poukazuje levou paží k horní části kompozici a pravou k sobě tiskne postavu mladého vzhledu, jenž má sepnuté ruce, jakoby se modlil. Podle Sedláře centrální kompozice představuje anděla strážného a vyjadřuje osvíceneckou ideu dokonalosti.¹⁶³ Postavu hochu, oděného do královsky modrého s příměsí coelinové modři oděvu, doprovází po pravé straně svým pohledem žena, klečící na jednom kolenu v náruči s dítětem. Je možné, že se jedná o opět o přímluvce. Anděl je po levé straně je doprovázen přihlížejícími anděly. Třetí plán kompozice je složen ze tří postav, které představují víru, naději a lásku. Centrálně umístěná ženská postava ve třetím plánu kompozici představuje Ecclesii. V levé ruce drží kříž, který může symbol triumf křesťanské víry.¹⁶⁴ V pravé ruce drží kalich spolu se svítkem, což představuje zosobnění víry.¹⁶⁵ Personifikace víry se zde stává spolu s andělem strážným v centrálním plánu a s andělem v levém spodním plánu dominantní složkou celé kompozice. Po levé straně je spodobněna naděje, kterou představuje ženská postava držící v ruce kotvu.¹⁶⁶ Po pravé straně třetího plánu kompozice je postava ženy v doprovodu dětských postav, která představuje personifikaci lásky.¹⁶⁷

¹⁶¹ RULÍŠEK, 2006.

¹⁶² RULÍŠEK, 2006.

¹⁶³ NEKUDA, 1999, 458.

¹⁶⁴ ROYT, 2006, 137.

¹⁶⁵ ROYT, 2006, 60.

¹⁶⁶ ROYT, 2006, 60.

¹⁶⁷ ROYT, 2006, 60.

Obraz byl celkem dvakrát restaurován. Jeho poslední restaurace spadá do let 1980 - 1981, kdy byly odkryty zbytky signatury.¹⁶⁸ Obraz nás hned při prvním kontaktu zaujme svou výraznou barevností. Světelná kontrastnost je zaměřena na konající anděly v jednotlivých plánech obrazu. Narušujícím prvkem chladného nádechu barevnosti se stává rozevlátá drapérie v permanentní červení, jež upozorňuje na anděla ve středním plánu výjevu po pravé straně, který si přebírá duši zemřelého. V pravé části obrazu je drapérie v hnědavém tónu zabarvení. Dalším narušujícím elementem chladné škály barev je samotná část nebe, jež prosvítajícím koloritem zapadajícího slunce kontrastuje s Ecclesií. Světelně barevná atmosféra prostupujícím obrazem je pravděpodobně symbolem boží přítomnosti. Tato funkce světelné barevné atmosféry obsahuje ještě prastaré funkce sakrálního světla jako světla zjevení - Deus lux est.¹⁶⁹ Valérovitě odstupňované chladné tóny pozadí vytváří atmosféru nebe, jehož hloubku tvoří postavy andělů a prostupující světlo z horního plánu obrazu. Podle mého názoru je pro Maulbertschovy postavy typické pojetí očí antikizujícím způsobem, který dává jeho postavám charakteristický ušlechtilý výzor. Maulbertschova síla děl tkví skrze jeho vývoj přes vizionářskou sílu výrazu, jeho dílo je zastoupeno mimo malby, také kresbou a grafikou. Nad obrazem je umístěn feston kartuší, jehož nápis je ANGELIS.SUIS.DEUS.MANDAVIT.DE.TE.¹⁷⁰

6.3.1 Postraní oltář svatého Jana Nepomuckého

Na levé straně chrámového prostoru se nachází oltář zasvěcený svatému Janu Nepomuckému.¹⁷¹ Oltářní obraz[16.] je datován rokem 1760.¹⁷² Ústřední postavou je světec Jan Nepomucký sedící na oblaku, který je doprovázen skupinou andělů. Světcova oduševnělá tvář i výrazově výmluvné gesta rukou promlouvají k andělům vznášejícím se nad ním. Andělé vylétávající z šeravé části obrazu nesou svatému Janu jeho budoucí atributy, a to korunu s pěti hvězdami a palmovou ratolest. Další symbolikou jeho budoucího atributu - svatozáře s pěti hvězdami, může symbolizovat pět podobizen drobných andělů vynořující se z oblaka, na němž svatý Jan sedí. Tváře andělů jsou zachyceny v nejrůznějších polohách. Součástí mraku v centrálním plánu obrazu je anděl, který přidržuje knihu. Ušlechtilý pohled anděla směřuje směrem dolů, jakoby na pozemský život. V pozadí obrazu je po natažené levici svatého Jana skupina tří odpočívajících figur andělů. Nejvýraznější z nich je zobrazen

¹⁶⁸ *Restaurátorská zpráva, 1981.*

¹⁶⁹ KRSEK, 1974.

¹⁷⁰ přeloženo: „SVÝM ANDEĽŮM PŘIKÁZAL O TOBĚ...“

¹⁷¹ Svatý Jan Nepomucký, český zemský patron, byl svržen do Vltavy z Karlova mostu. Bývá zobrazován plavoucí na hladině, okolo hlavy mu září pět hvězd. Často zde bývá alegorická postava symbolizující Vltava. Jeho atributy mu často nesou putti. viz in HALL, 1991, 190.

¹⁷² *Evidenční karta kulturní movité památky č. II.3 D.*

v ležerní poloze, představující vertikálu. Tato skupinka andělů dodává scéně jistému zklidnění. Na protější straně od skupinky andělů jsou zobrazeni čeští patroni sedící v oblacích. Nejblíže zobrazený Svatý Václav, oděn do červeného pláště, drží v levé ruce prapor. Zbylí dva čeští patroni¹⁷³ Cyril a Metoděj jsou zobrazeni v biskupském rouchu s berlou a mitrou. Oba světci zahaleni jakoby mlhou jsou zachyceni v rozhovoru mezi sebou. Skupina českých patronů dotváří celou vesměs diagonální kompozici. Je možné, že navzájem postavené skupiny spolu nějak souvisí. Barevnost obrazu provedenou v chladném tónu, prostupují světelné odlesky. Celková barevnost obrazu je postupně odstupňovaná od chladného tónu, který zahaluje spodní plán obrazu až po světelné provedení nebe. Lze říci, že původní barevnost byla mnohem intenzivnější než je tomu dnes. Barevná čitelnost obrazu je tak špatně rozpoznatelná.

Nad menzou tohoto oltářního obrazu je umístěna kopie *Sassoferratovy Madony*¹⁷⁴ s bohatě vyřezávaným rámem s dekorem akantu a mušle, který dozdobují vyřezávané drobné figury andělů. Měkce modelovaný plášť pokrývající zamyšlenou tvář Panny Marie, přidává svým modrým koloritem na vznešeném nádechu. Sepnuté ruce na prsou Panny Marie poukazují na lehkou zlidovělost kopie.

6.3.2 Postraní oltář Sedmi zakladatelů řádu Servitů a svaté Juliány de Falconeris

Po pravé straně od hlavního oltáře se nachází oltář zasvěcený Sedmi zakladatelům řádu Servitů a svaté Juliáně de Falconeris[17.], která byla neteř jednoho ze zakladatelů řádu, a to svatého Alexia Falconiera. Juliána byla představenou řádu servitek, tzv. mantelátek.¹⁷⁵ Světice, zobrazena stojící s rukama směřujícíma na hrud', kde má medailonek s monogramem JHS, zaujímá centrální pozici celého výjevu. Projev jisté sentimentality skrze její nepřítomný pohled, vyjadřuje jakoby vzývala boží nadpřirozenost, či vyjadřovala oddanost své víře. Tomuto dojmu nasvědčuje její pohled směřující vzhůru k nebi. Poukazujícím gestem směrem na medailon, je tak narážkou na její legendu.¹⁷⁶ Juliána de Falconieri je obklopena zakladateli řádu Servitů v kruhovém uspořádání, jejichž pohyby jsou vyjádřeny řadou diagonál. Všichni světci jsou tradičně oděni do černého hábitu, který přejali

¹⁷³ Cyril a Metoděj byli prohlášeni za české patrony až na počátku 17. století viz. in HALL, 19991, 99.

¹⁷⁴ Sassoferrato byl italský barokní malíř 1609-1685. viz in <http://www.artcyclopedia.com/artists/sassoferrato.html>

¹⁷⁵ RULÍŠEK, 2006.

¹⁷⁶ Legenda vypravuje, že světice na smrtelné posteli nemohla přijmout ani svaté přijímání. Kněz ji tedy položil hostii na srdce a ta zmizela. Po smrti našli obraz Ukřižovaného na její hrudi, tak jak byl zobrazen na hostii. Viz in RULÍŠEK, 2006.

od augustiniánů.¹⁷⁷ Jejich svátost je zdůrazněna svatozáří. Skupina zakladatelů, kteří zaujímají pozadí díla, jsou zachyceni v rozmluvě mezi sebou. Rozmlouvající světcí mají ve tváři vepsaný oduševnělý výraz, jenž doprovází gesta rukou. Centrální plán výjevu je díky barvě oděvů proveden ve velmi tmavé barevnosti, jemně kontrastující s hnědavými průlesky skalnatého pozadí, které představuje horu Monte Senario.¹⁷⁸ Nebe, na nějž pohlíží nejbzdáleněji umístěný jeden ze zakladatelů, dotváří hloubku obrazu. Prosvitající zlatavá barevnost nebe s náznaky velmi světle provedených mraků, vytváří ráznou kontrastnost s ústředním plánem obrazu. Ve spodní pravé části obrazu jsou hlavičky andělů vzhlížející na anděla, který je umístěn nad nimi. Anděl pohlížející na skupinu dvou andělů v pravé spodní části kompozice dotváří vesměs kruhovou kompozici. Tváře andělů jsou zahaleny šerosvitem. Obraz tak působí velmi klidným až tajemným dojmem, navozeným právě jeho temnosvitnou barevností.

Nad menzou oltářního obrazu *Sedmi zakladatelů řádu Servitů a svaté Juliány de Falconieris* je v rocaillovém rámu obraz Černé Panny Marie, neboli *Panna Marie Svatomášská* z roku 1760, jejíž inkarnát je proveden ve velmi tmavém koloritu. Panna Marie držící Ježíška v náruči, představuje klasické ikonografické vyjádření, kdy Ježíšek drží v ruce stehlíka, symbol jeho budoucího utrpení. Podle anatomické modelace postav a strohé drapérie soudím, že se jedná o zlidovělou malbu. V již zmíněných pramenech-Hurt a Sedlář uvádějí, že se zde jedná o obraz *Panny Marie Svatomášské*, která byla v době svěcení spolu se zbylými dvěma obrazy symbolem mariánského kultu. *Panna Marie Svatomášská* bývá nazývána perlou Moravy a ochránkyní města Brna.¹⁷⁹

6.3.3 Postranní oltář svatého Filipa Benicia

Oltářní obraz nacházející se na evangelijní straně pochází pravděpodobně z roku 1760.¹⁸⁰ Obraz představuje svatého Filipa Benicia^[18.]¹⁸¹, jehož možným autorem je již zmiňovaný Ignác Raab.¹⁸² Hned při prvním kontaktu s dílem nás zaujme jeho vyvážená barevnost. Jeho temnosvitný kolorit, který diagonálně prostupuje obrazem, vytváří dojem právě probíhající nadpřirozené události. Obraz je rozdělen na dvě dějová pásma, která odděluje diagonálně ležící mrak. Spodní segment kompozice představuje pozemskou část, kde se nachází klečící

¹⁷⁷ JIRÁSKO, 1991, 69.

¹⁷⁸ JIRÁSKO, 1991, 69.

¹⁷⁹ <http://www.ebrno.info/docs/Brno/Panna-Maria-Svatotomska/11713/doc.html>

¹⁸⁰ *Evidenční karta movité kulturní památky č. II.3 D.*

¹⁸¹ Filip Benicius považován za druhého zakladatele řádu Servitů. Bývá často zobrazován jako mnich servita, nebo při probíhajícím zjevení Panny Marie. K dalším atributům patří kniha či lilie a další. Viz in RULÍŠEK, 2006.

¹⁸² *Evidenční karta movité kulturní památky č. II.3 D.*

světec oděn do černého řeholního roucha servitů. Scéna obrazu je doprovázena klasickým ikonografickým repertoárem, jenž se váže k postavě svatého Benicia, představující knihu a bílou lilii. Světce doprovázejí dva andělé, kteří jsou nositeli již zmíněných atributů. Pohled Filipa Benicia, směřuje do druhého plánu kompozice, kde sedí Panna Marie s Ježíškem na klíně[19.] . Světcův pokorný pohled tak navazuje kontakt s nebeskou částí obrazu. Postavu Panny Marie sedící na oblaku doprovází rovněž řada přihlížejících andělů. Je možné, že se jedná o devoční výjev, a to Pannu Marii s Ježíškem sedící na trůnu, který v našem případě představuje oblak.¹⁸³ Panna Marie je oděna do nachově fialové tuniky, kterou překrývá modrý plášť, jehož barva upozorňuje na její nebeské mateřství. Měkce modelovaná drapérie zabírající segment díla nepředstavuje jeho dramatické pojetí. Naopak, obraz působí velmi klidným dojmem. Neposkvrněné početí Panny Marie je zde symbolizováno půlměsícem, na němž má položenou levou nohu.¹⁸⁴ Levou paží Panna Marie drží nahého Ježíška, který se rovněž dívá směrem k Filipu Beniciu. Svou ručkou ukazuje vzhůru k nebi. Druhý plán kompozice je dotvářen dvěma anděly, kteří se částečně vynořují z levé části obrazu. Jejich jemně pojaté tváře pohlížejí směrem k Panně Marii. Obrazová hloubka díla je vyjádřena prostupujícím světlem z nebes, které kontrastuje s kobaltovou modří pláště Panny Marie. Oblak nesoucí Pannu Marii je proveden v tmavě hnědém koloritu, jenž se odráží na barevnosti spodní části kompozice, která je prosvícena kadmiovou červení. Tato barevnost tvoří kontrastnost s městem zobrazeným v pozadí. Prosvěcující barva ve spodní části tak prohlubuje skladbu obrazu.

6.3.4 Postranní oltář svatého Peregrina

Na protější straně je umístěn oltář, který je zasvěcen svatému Peregrinovi. Autor oltářního obrazu je snad velehradský malíř Ignác Raab.¹⁸⁵ Sytě tmavý kolorit po okrajích plátna lemující pohled nám představuje příběh svatého Peregrina[20.] .¹⁸⁶ Nejtemněji provedená spodní část zahaluje svou tmavou barevností trpícího světce, jehož celkový výraz je projevem bolesti. Peregrinovo vyčerpání z trpělivého snášení nepopsatelných muk představuje jeho volně položená pravá ruka, která je barevně přizpůsobena temnému pozadí. Jeho diagonálně položené tělo vytváří kontrast s andělem[21.] , který jej jednou rukou drží za

¹⁸³ Jednalo by se tak o Reginu Coeli, neboli Královnu nebes. viz in ROYT, 2006, 192.

¹⁸⁴ ROYT, 2006, 191.

¹⁸⁵ *Evidenční karta kulturní movité památky č. II.3 D.*

¹⁸⁶ Legenda praví, že noha příslušníka řádu Servitů otekla a objevil se na ní i nádorovitý vřed s nepříjemným zápachem. Dlouhou dobu pak ležel v bolestech a ustavičně se modlil. Lékaři nakonec uvážili, že postiženou nohu je nutné amputovat. Peregrín se prý v noci před operací doplazil do chrámu k obrazu ukřižovaného Spasitele a vroucně prosil o pomoc. Uspnul tam a když se probudil, zjistil, že je zdrav. Ta zpráva se rychle rozšířila a Peregrín jako druhý Job žil ve značné vážnosti a působil ještě dlouho svým příkladem zbožnosti. Více k problematice viz in RULÍŠEK, 2006.

bezvládná ramena a druhou ukazuje směrem ke Kristu, který nejspíše sestupuje z kříže. Kolorit sklánějící se postavy anděla je podřízena světlu, které proudí z druhé části kompozice. Proudící světlo z levé části tak osvětluje i žehnajícího Krista, který nejspíše sestupuje z kříže. Obraz je kompozičně podobně pojat jako obraz předchozí - Filipa Benicia. I zde diagonálně ležící oblak rozděluje kompozici na dvě části. Na část tmavě pojatou a část prostoupenou světlem, která představuje nebeský segment. Kristovo tělo částečně kontrastující s křížem a světlem proudícího z pozadí obrazu, vytváří hloubku obrazu. Drapérie zahalující Kristův klín je stroze modelována. Kristova expresivnost je vyjádřena náznakem pohybu celého těla, jenž zesiluje žehnající levá paže. Celému odehrávajícímu ději přihlíží řada tváří a postav andělů, kteří lemují diagonálně pojatý mrak. Atmosféricky provedený mrak se tak stává spolučinitelem hloubky obrazu, který odděluje Krista od trpícího Peregrina. Pomocí takto zvoleného pozadí, je zdůrazněna nadpřirozenost celého výjevu. Spodní část a celý děj dotváří anděl v levé spodní části kompozice. Jeho odstupňovaně pojatá barevnost vrcholí nasvětlenou částí, jež vytváří objem jeho těla. Klečící anděl drží v rukou drapérii, která vytváří jemný kontrast s pozadím. Celková barevnost díla je valérovitě odstupňovaná od spodní temné části až po zlatavě pojaté nebe. Kompoziční pojetí díla působí na diváka oduševnělým dojmem. Jeho klid je narušován až rozevlátou červeně pojatou drapérií v horní části obrazu. Její odstupňovaná barevná intenzita dotváří celkový pohled. Obraz tak představuje uzdravení svatého Peregrina.

Zbývá část obrazů, které jsou zaznamenány v *Inventárním soupisu majetku kostela Svatých Andělů strážných* se převážně nachází v sakristii kostela. Jedním z nich je *obraz trpícího Krista*, datovaný do druhé čtvrtiny 18.století.¹⁸⁷ Strohá drapérie představující původně červený plášť, je symbolikou Kristova utrpení, stejně tak jako trnová koruna, kterou doprovází zář v pozadí. Kristus na prsou drží se svázanýma rukama palmovou ratolest. Postava převážně v jemném inkarnátu působí nedokončeným dojmem. Tuto představu navozuje trup Krista, která není nikterak modelována, ocitáme se tak v místě, s nímž kontrastuje pouze červený plášť tvořící část pozadí. Stroze pojatá drapérie obepínající Kristův klín, jež je valérovitě stínovaná zdůrazňuje svou odlišnou barevností pohyb Krista, vyjádřený nakročenou levou nohou. Pozadí obrazu tvoří náznakově pojatá krajina v hnědozeleném koloritu, s níž se autor díla snažil o vytvoření hloubky. Obraz je opět poznamenán časem ve formě krakeláže a zašlostí barev.

Posledním obrazem, který v současné době je umístěn v knihovně na faře kostela, zachycuje svatou Annu vyučující Pannu Marii. *Obraz svaté Anny vyučující Pannu Marii* byl původně

¹⁸⁷ *Evidenční karta kulturní movité památky č. II.3 D.*

umístěn v křížové chodbě kláštera servitů.¹⁸⁸ Dílo je příkladnou ukázkou zlidovělé malby, která pochází přibližně z druhé poloviny 18. století.¹⁸⁹ Výrazný až pastelově pojatý kolorit kontrastuje s jednotlivými kompozičními elementy malby. Úsřední a dominující postavou celého obrazu je sedící svatá Anna v křesle, v jejíž tváři je čitelné zaujetí vyučováním Panny Marie. Svatá Anna je oděna do honosného modrého šatu, který tvoří svrchní součást kobaltově zeleného spodního roucha. Ve stejném koloritu jako spodní šat svaté Anny, je pojata převážná část skladby obrazu. Malá postavička ztělesňující Pannu Marii stojí po levém boku svaté Anny. Diagonálně natočená si levou rukou přidržuje knihu a pravou ukazuje čtené písmo. Panna Marie je ošacena do nachově fialové tuniky, která je ze spodu valérovitě odstupňovaná. Součástí jejího oděvu tvoří sytě žlutý šátek, který má uvázaný kolem krku. Součástí pozadí scény tvoří mrak z něž přihlížejí tváře andělů. Nejvýraznější dvě stojící figury andělů přidržují po levé straně kobaltově zelenou drapérii, která je nedílnou součástí skladby obrazu. Scenérii díla dotváří vyčnívající části architektury a kobaltová zeleň, která je převážnou barvou díla. V roce 2000 byl obraz restaurován, kdy byla odkryta původní výrazná barevnost obrazu.

¹⁸⁸ NEKUDA, 1999, 458.

¹⁸⁹ *Evidenční karta kulturní movité památky č. II.3 D.*

7. Diskuse na téma sakrální malířská výzdoba

7.1.1 Křížová cesta

Autorství křížové cesty ve veselském kostele *Panny Marie* je připisováno Franzi Antonovi Sebastinimu.¹⁹⁰ Jeho možný pobyt ve Veselí však nebyl doposud doložen. Sebastiniho autorství je proto sporné. O jeho nepřítomnosti v kraji vypovídá dopis ze dne 19. května roku 1768 určený hraběti Ignáci Dominiku Chorinskému, pro kterého pracoval například ve farním kostele sv. Martina v Pačlavicích, kde vytvořil svou první křížovou cestu.¹⁹¹ „*Dopis byl psán v Rájci, kde v té době Sebastini působil. Z dopisu se mimo jiné dovídáme, že v Rájci očekával pokyn, má-li se odebrat k bratru hraběte Ignáce Dominika-Františkovi Janovi Chorinskému do Veselí nad Moravou.*“¹⁹² Je však pravděpodobné, že cesta se do Veselí nekonala. Nasvědčuje tomu hned několik faktů, a to že v červnu téhož roku koupil v Prostějově dům, což ho na určitou dobu k Prostějovu upoutalo.¹⁹³ Je možné, že tvůrcem křížové cesty je někdo z jeho tovaryšů. Není ani vyloučené, že se jedná o malbu z první poloviny 19. století, kdy Sebastiniho křížové cesty byly často napodobovány.¹⁹⁴ V porovnání Sebastiniho křížových cest s veselskou je patrný rozdíl, nejen u již zmíněného tvaru křížů.

Sebastiniho první křížovou cestou je z farního kostela svatého Martina v Pačlavicích pravděpodobně z roku 1768.¹⁹⁵ Tento cyklus bývá pokládán za méně zdařilý, je možné, že Sebastini na tomto díle nepracoval sám. Cyklus utrpěl několik přemaleb. K nejvíce zachovaným celkům patří VI. a IX. zastavení. V pačlavickém cyklu zaujímají důležité místo dětské figurky, které jsou dokladem Sebastiniho zálibě v neobyčejném. Vyjma hovorového charakteru pačlavický cyklus tuto Sebastiniho zálibu potvrzuje i vyobrazení čtyř pádů Krista pod křížem.¹⁹⁶ Cyklus stejně jako veselský se nese v hovorném charakteru, kdy je upřednostňována spíše lidská podstata před náboženskou. V pačlavickém cyklu na rozdíl od veselského je místy cítit temperamentní podání význačných detailů. Odlišnost je patrná i koloritem, kdy v pačlavickém se nese v tmavém koloritu.

¹⁹⁰ *Evidenční karta kulturní movité památky č. II.3 D.*

¹⁹¹ KRSEK, 1956, 14.

¹⁹² KRSEK, 1956, 14.

¹⁹³ KRSEK, 1956, 14.

¹⁹⁴ KRSEK, 1956, 17.

¹⁹⁵ KRSEK, KUDĚLKA, STEHLÍK, VÁLKA, 1996, 146.

¹⁹⁶ většinou se objevují tři pády Krista.

Podobnost křížové cesty z *kostela Panny Marie* není patrná ani s druhou křížovou cestou, která vznikla pro kostel svatého Martina v Široké Nivě v roce 1779. Sebastiniho malba je charakteristická lidovou naivitou s příměsí hravé elegance, která je nejspíše výsledkem Maulbertschova vlivu u kterého byl nějaký čas pomocníkem.¹⁹⁷ Valeš k tomuto dodává: „...že Šebesta byl u Maulbertsche ve službě jako podřízená osoba, a tedy měl jiné postavení než ostatní dílenští žáci, jako byl například Josef Winterhalder ml., který byl označován jako Schueler. Nicméně jak můžeme vidět v zachovaném dopise, je zde opravdu Šebesta označen jako Maulbertschův žák a označení subject je nejspíše převzato až z pozdějšího Chambrezova cestopisu. Sama o sobě však tato zpráva přímý poměr mezi Maulbertskem a Šebestou neprokazuje.“¹⁹⁸ Pokud se ale jedná o veselskou křížovou cestu tak právě zde Sebastiniho hravá elegance není přítomna. Sebastiniho vyhrocená temnosvitná koncepce svědčí o znalosti pozdně barokního vídeňského malířství Maulbertschova okruhu.¹⁹⁹ Vliv Franze Antona Maulbertsche je například cítit z *obrazu Stětí svaté Kateřiny* pocházející z jeho vrcholného období. Z díla je patrná „maulbertschovská“ expresivita gest a výrazu, jeho vzdušná barevnost. Projevuje se zde také benátský luminismus spolu s rembrandtovským pojetím prvního plánu, kde je zobrazena postava v temném koloritu kontrastující se světlým, v našem případě až zářícím pozadím.²⁰⁰ Maulbertschův vliv se projevuje v Sebastiniho křížových cestách. Pokud by se jednalo o Sebastiniho dílo je pravděpodobné, že by pocházelo z 80. let, kdy díky rušení klášterů ubylo zakázek. Sebastiny se tak věnoval převážně tvorbě závěsných obrazů. Pokles kvality v tomto období není nic překvapujícího. Pozoruhodný je také znázorněný tvar kříže ve scénách s ním spojených, který je zhotovený z plochých trámů. Charakteristickým rysem pro Sebastiniho křížové cesty je právě používání kulatých trámů pro zhotovení kříže, s čímž se u jiných autorů nesetkáváme. Výjimku tvoří pačlavický obrazový cyklus, kde stejně jako zde užit kříž z plochých trámů.

7.2.1 Hlavní oltářní obraz *Andělé ve službách víry*

Hlavní oltářní *obraz Andělé ve službách víry*, nejen svým umístěním a monumentalitou, ale hlavně kvalitou provedení malby dotváří celkovou a tím i nezapomenutelnou atmosféru kostela. Obraz byl v minulosti celkem dvakrát restaurován. Při poslední restaurátorské práci byly odkryty zbytky signatury.²⁰¹

¹⁹⁷ KRSEK, 1956, 14.

¹⁹⁸ VALEŠ, 155.

¹⁹⁹ KRSEK, KUDĚLKA, STEHLÍK, VÁLKA, 1996, 144.

²⁰⁰ KRSEK, KUDĚLKA, STEHLÍK, VÁLKA, 1996, 552.

²⁰¹ Restaurátorská práce proběhla v letech 1980 - 1981 akademickým malířem Karlem Benedíkem.

Obraz je tak dílem od mistra rakouského pozdního baroka Franze Antona Maulbertsche. Maulbertsch byl žákem Paula Trogera, který byl reprezentantem neomanýristických tendencí prosazujících se v 18. století.²⁰² Nejvýznamnější představitel vídeňské akademie Franz Anton Maulbertsch byl hlavním protagonistou barokní malířské kultury na Moravě. Jeho počátky na Moravě komentuje Krsek takto: „*Impozantní byl už Maulbertschův vstup na moravskou půdu na sklonku padesátých let malbami pro piaristický kostel v Mikulově a zvláště freskou Manského sálu biskupské residence v Kroměříži.*“²⁰³ Freska Manského sálu nám představuje ukázkou dobového ideálu vídeňské Akademie.²⁰⁴

Maulbertsch, rodák od Bodamského jezera se stal svou expresivitou, barevností a nezkrotnou fantazií vzorem a inspirátorem pro řadu moravských malířů. Pobyt velkého „mistra výrazu“ je tedy zaznamenán již v padesátých letech 18. století, kdy vytvořil své impozantní dílo v Kroměříži. Franz Anton Maulbertsch zastoupen ve Veselí nad Moravou *obrazem Andělé ve službách víry v kostele Svatých Andělů strážných*, je hlavním představitelem benátské orientace v rakouském malířství.²⁰⁵ Benátská orientace projevující se zejména v polovině 18. století předznamenávala nastupující klasicismus, který se projevoval v konzervativnějším pojetí oproti expresivnímu baroku a pro řadu působících malířů představoval problém. Pozdní Maulbertschova tvorba nesoucí se v duchu zklidnění, předcházelo období plné expresivity vytvořené naprosto uvolněným rukopisem. To bylo pochopitelně naprosto cizí nadcházejícímu klasicismu, který se ve střední Evropě uplatnil na samém sklonku 18. století. Příkladem období vystupňování barevné exprese jsou díla například Diana a Calisto, nebo Únos.²⁰⁶ Obě díla pocházející z roku 1759, představují jeho vrcholné období, plného vzruchu, napětí vyhoceným barevným přízvukem. Po roce 1760 přichází zásadní změna v Maulbertschově tvorbě, přivozená první silnou vlnou klasicismu.²⁰⁷ Šedesátá léta představují tak proměnu v Maulbertschově tvorbě - struktura tvarů se stává pevnější. Jeho pozdní dílo, *obraz Andělé ve službách víry*, můžeme charakterizovat již plně zklidněnou kompozicí ve smyslu pozdní Maulbertschovy tvorby, kde díky svým prožitkům neztrácí na své síle. Jeho pozdní dílo tak spadá již do autorova klasicizujícího období, jenž místo vzruchu a rozechvělosti se požadoval klid, uměřenost a vyrovnanost.

Jak již bylo zmíněno v kapitole: 6.2.1 je obraz pozoruhodný i svou ikonografií. Sedlář v kapitole *Umělecké památky* dílo ikonograficky vykládá takto: „*Obraz patrně představuje*

²⁰² PREISS, 2007, 40.

²⁰³ PREISS, 2007, 133.

²⁰⁴ PREISS, 2007, 134.

²⁰⁵ KRSEK, 1956, 52.

²⁰⁶ obě díla se nacházejí v Moravské galerii v Brně.

²⁰⁷ GARAS, Salcburg 1974, 46.

manžele Františka Jana a Kajetánu Chorinské, kteří svěřují pod ochranu anděla strážného a P. Marie své děti. Jako přímluvci vystupují Maxmilián a Maxmiliána Želečtí, vyobrazení v dolní části obrazu jako stojící žena a sedící muž, kterého žena drží kolem ramen.²⁰⁸ Domnívám se, že spodní plán představuje činnost anděla na zemi, kdy anděl je přítomen u smrti svého chráněnce. To, že se jedná o činnost anděla na zemi a ne o ženu držící sedícího muže kolem ramen potvrzuje podle mého názoru i následující fakt: „Podle nauky katolické církve jsou lidé neustále chráněni anděly...každý člověk má svého stálého strážného anděla.“²⁰⁹ Že se jedná o anděla strážného potvrzuje jeho již zmíněné gesto, kdy anděl drží muže kolem ramen. Pokud ale opravdu je na obraze zobrazen Maxmilián a Maxmiliána Želečtí jako přímluvci, domnívám se, že se jedná o postavu ze spodního levého plánu kompozice, kdy z tmavé části vystupuje prosící stařec, vztahující prosebně paži k andělovi ve středním plánu. Zda se opravdu jedná o Maxmiliána Želeckého není ovšem doloženo. Centrální část představující činnost anděla v nebi je doprovázena klečící ženou po pravé straně, která v rukou drží dětskou postavu. Anděl strážný v ústředním plánu dává svou pravou paži najevo ochranu nad chlapcem, jenž má prosebně sepjaté ruce. Postava mladého vzhledu má podobnou tvář jako postava chráněnce anděla ze spodního plánu. Figura chlapce je po pravé straně doprovázen již zmíněnou ženou, která svým pohledem doprovází chlapce a současně hledí na ústřední postavu anděla. Domnívám se tak, že se jedná buď o přímluvce Maxmiliánu Želeckou, nebo díky držení figury dětského vzhledu o Kajetánu Chorinskou. Souhrnně řečeno přítomnost Želeckých ani Chorinských nebyla doposud doložena, a tak přesná ikonografie obrazu je doposud zahalena rouškou tajemství.

7.3.1 Hlavní oltář svatého Bartoloměje

Autor hlavního oltářního obrazu v *kostele svatého Bartoloměje* je podle *Restaurátorské zprávy* Josef Winterhalder mladší. Nejdříve bych ráda stručně přiblížila jeho žákovská léta strávené u Franze Antona Maulbertsche, jímž byl tak ovlivňován.

Znojemský malíř, jehož kořeny pocházejí z jihoněmeckého Voehrenbachu, působil v Maulbertschově dílně v letech 1763 až 1768.²¹⁰ Oltářní obraz *svatého Bartoloměje* datovaný rokem 1769 by tak představoval přechod mezi učňovskými léty a jeho samostatnou tvorbou. Není pochyb, že Winterhaldera do světa umění uvedl jeho strýc - Josef Winterhalder starší, který byl jedním z nejvýznamnějších sochařů působících na Moravě. Cesta do

²⁰⁸ NEKUDA, 1999, 458.

²⁰⁹ ROYT, 2006, 29.

²¹⁰ KRATINOVÁ, 1986, 25.

Maulbertschovy dílny však vedla nejspíše přes dílnu Josefa Sterna usazeného v Brně.²¹¹ Winterhalder se stal nejoddanějším Maulbertschovým žákem, což dokládá častá společná spolupráce na významných zakázkách.²¹² Vliv od své učitele, měl za následek snahu o vyjádření dramatičnosti a expresivity. Winterhalder ovšem Maulbertschova vzrušivého napětí nikdy nedosáhl, i když mu byl pomocníkem pro řadu moravských fresek.²¹³

Maulbertschův jiskrný, spontánní, bohatě diferencovaný přednes převáděl Josef Winterhalder mladší v měkký, méně určitý, často ústící v dekorativně působivou stylizaci.²¹⁴ Domnívám se, že nepatrný „Maulbertschův“ vliv je znatelný i na našem obraze, konkrétně na chlapci tvořícím nepostradatelnou součást kompozice obrazu. Chlapec je zde představen sedící v těsné blízkosti svatého Bartoloměje v levé části obrazu, jenž zahaluje temnosvitný kolorit. Chlapcovu expresivně anatomickou modelaci těla rozkládají dopadající stíny, které proudí z levé části obrazu. Výrazově pojaté tahy modelující hrud' figury, jsou pro mne částečnou připomínkou Maulbertschovy hry se stíny přidávající dramatičnosti jeho dílům. Podle mého názoru hluboce zasazené oči světce spolu s rovně modelovaným nosem, poukazují na klasicky modelované tváře postav od Josefa Winterhaldera mladšího.²¹⁵ O možném autorství Josefa Winterhaldera mladšího se zmiňuje Sedlář v kapitole *Umělecké památky*, kdy obraz pro jeho koloristickou svěžest a dobře zvládnuté figury slučuje s možnou jeho ranou tvorbou, která byla tehdy ovlivněna přímo Maulbertchem. Winterhalderova autorství potvrzuje zmínkou o jeho spolupráci s Maulbertchem v Louce, Hradišti u Znojma a v Dyji. Poukazuje také na působnost sochaře Schweigla ve Veselí v poslední čtvrtině 18. století, s nímž Winterhalder spolupracoval.²¹⁶

7.4.1 Postraní oltář Cyrila a Metoděje

Chrámový prostor *kostela svatého Bartoloměje* v sobě skrývá další pozoruhodný obraz - Cyrila a Metoděje. Oltářní obraz zpodobňující dva věrozvěsty v rozhovoru, poukazuje na snahu o psychologické prohloubení pravdivé skutečnosti, odehrávající se mezi postavami.

²¹¹ KRATINOVÁ, 1986, 25.

²¹² KRSEK, KUDĚLKA, STEHLÍK, VÁLKA, 1996, 137.

²¹³ WOERGOETTER, KAZLEPKA, STEHLÍKOVÁ, 2003, 358.

²¹⁴ KRSEK, 1974, 137.

²¹⁵ Například vzhlížející tvář svatých Jana Neponuckého z roku 1766, nebo Vyučování P. Marie, pravděpodobně ze stejného roku jako předchozí příklad. Oba obrazy byly pro kostel svatého Hypolita ve Znojmě.

²¹⁶ NEKUDA, 1999, 450.

Tato snaha patrná na řadě Willmannových děl je výsledkem jeho zájmu o lidské postavy a zkoumání vztahu mezi nimi.²¹⁷ Až rembrandtovsky směřující malíř se snažil ve svých dílech o vytvoření zcela nových kompozic, a to převážně uspořádáním fragmentů jedné nebo dvou rytin, které užíval po celý svůj život.²¹⁸ Byla to právě jeho nizozemská cesta za poznáním v letech 1650 - 1653, která se stala pro jeho umělecké počiny rozhodující. Při pobytu v Nizozemí, kde převážně žil v Amsterdamu, v budoucím ohnisku pro evropský styl, těžil své budoucí znalosti převážně z děl Rembrandtových.²¹⁹ Nadaný Willmann pro tvrdé poměry, pracoval volně podle Rembrandtových předloh a předloh Jakoba de Backera, na nichž usilovně pracoval ve dne a v noci vydělával na živobytí.²²⁰ Vedle mnoha holandských mistrů se Willmann při poznávací cestě v Nizozemí seznámil s Rubensovými a van Dyckovými díly. Toto seznámení mělo za následek syntézu holandského a vlámského Willmannova pojetí. Po své studijní cestě se malíř snažil usadit v Praze, která byla pod rozdílným Škrétovým vlivem. Willmann se tak v pražském prostředí neprosadil a své působiště našel ve Slezsku, jenž patřilo k zemím Koruny české.²²¹ Jeho práce je zde spojena s cisterciáckým klášterem v Libuši, odkud pak našly jeho obrazy cestu do spřízněných konventů v Čechách a na Moravě.²²²

Soudím, že jeho osobitý styl představující mystickou expresivitu je cítit i v našem díle. Další charakteristické prvky pro Willmannovu tvorbu jsou postavy u nichž je nejdůležitější obrys, lineární hranice jednotlivých tvarů, linie vymezující základní anatomické části lidského těla nebo záhyby šatů, gesta rukou, tváří a podobně.²²³ Domnívám se, že převážná část těchto elementů je znatelné v *obrazu svatého Cyrila a Metoděje*. Sedlář v kapitole *Umělecké památky k obrazu svatého Cyrila a Metoděje* uvádí: „*Obraz odpovídá plně tehdejší Willmannově orientaci, a to svou expresivitou, dynamismem a zájmem o psychologický výraz v obličejích podporovaný gesty.*“²²⁴ Vrcholné Willmannovo období, je ve znamení vrcholící rekatolizace a intenzivnějšího zařizování klášterních interiérů.²²⁵ Willmann se tak stal vyhledávaným mistrem zejména pro výbavu cisterciáckých klášterů. Sedlář v kapitole *Umělecké památky ke vzniku obrazu svatého Cyrila a Metoděje* dodává: „*Obraz mohl*

²¹⁷ BULLETIN NG, 1999, 164.

²¹⁸ Willmann používal převážně italské rytiny ze 16. století, které byly jeho inspirátorským zdrojem postav.

²¹⁹ KLOSS, 1934, 15.

²²⁰ KLOSS, 1934, 15.

²²¹ KRSEK, KUDĚLKA, STEHLÍK, VÁLKA, 1996, 112.

²²² NEUMANN, 1969, 57.

²²³ BULLETIN NG, 1999, 164.

²²⁴ NEKUDA, 1999, 452.

²²⁵ KLOSS, 1934, 17.

vzniknout na Velehradě, pro který maloval řadu obrazů, podobně jako pro cisterciáky ve Žďáru nad Sázavou, Oseku nebo Sedlci od konce 80. let 17. století...²²⁶

7.5.1 Postraní oltáře svatého Filipa Benicia a svatého Peregrina

Při vstupu do *kostela Svatých Andělů strážných* nás hned na počátku chrámového prostoru uvítají dva oltářní obrazy umístěné proti sobě po stranách lodi. Obě díla jsou podle *Evidenčních karet movité kulturní památky*, dílem jezuitského malíře Ignáce Raaba, který převážně působil v nedalekém Velehradě.

Představitel rokokové malby v Čechách byl malířské dovednosti vyučován u Jana Jiřího Majora, následníka známého Petra Brandla, což se do jisté míry promítlo do jeho obrazů - nejčastěji si připomínal malířskou plnost Brandlova epického slohu.²²⁷ Poučení čerpal také z díla Michaela Willmanna a Jana Kryštofa Lišky.²²⁸ Ignác Raab byl tvůrcem oltářních pláten a obrazových cyklů ze života světců, které vycházejí od archaického temnosvitu a dospívají k prosvětlenému oblačnému sfumatu.²²⁹ V obrazech jezuitských světců čerpal zejména z díla Jana Jiřího Heintsche.²³⁰

Zašlá barevnost způsobená již zmiňovaným zažloutlým lakem, ubírá oběma obrazům na jejich barevnosti. Není tak umožněno přesně definovat jejich koloristické pojetí. Můžeme jen podle současného stavu děl předpokládat, že oblačný šerosvit ovládá horní plán pouze u oltářního obrazu věnovaný Filipu Beniciu. U protějšího díla znázorňujícího svatého Peregrina je nebe prosvíceno zlatavým koloritem. Obě díla jsou však ze spodní části prostoupena odstupňovaným temnosvitem. Dle rozmanitosti užití barev soudím, že se původně jednalo o velmi barevně působivá díla. Další patrná spojitost mezi oběma díly je podobné kompoziční řešení mraku, který obraz dělí na dva plány. Podle mého názoru představuje první plán vždy podstatu celého děje a druhý jej dotváří. Oba plány na sebe však harmonicky navazují a vytváří jeden celek. Jak na oltářním plátně umístěné na evangelijní straně kostela, tak i na plátně na protější epištolní straně, je patrný na postavách světců jistý

²²⁶ NEKUDA, 1999, 451.

²²⁷ NEUMANN, 1969, 72.

²²⁸ WOERGOETTER, KAZLEPKA, STEHLÍKOVÁ, 2003, 355.

²²⁹ BLAŽÍČEK, 1971, 174.

²³⁰ WOERGOETTER, KAZLEPKA, STEHLÍKOVÁ, 2003, 355.

sentimentalismus, který přidává oběma scénám oduševnělý prožitek. Sentimentalistický tón spolu s mírnou emocionální naivitou jsou častým projevem v dílech od Ignáce Raaba.²³¹

Oba obrazy si jsou nápadně podobné i v barevných detailech. Nyní působící modř kobaltového odstínu modelující Mariin plášť, spolu se zašedlou modří drapérie částečně zahalující anděly ve spodní části obrazu svatého Filipa Benicia, se shoduje s modří ošetřujícího anděla na protější straně chrámového prostoru. Jistá podobnost zmiňovaných oltářních obrazů je patrná na křídlech vévodících andělů. Jejich křídla zvýrazňuje okrová linie spolu s jemně distancovanou modří, která dává tvar andělským křidlům poukazuje na díla pocházející ze stejné dílny. Sedlář v kapitole *Umělecké památky* uvádí: „...celková sentimentální nálada by mohla ukazovat na Ignáce Raaba, jezuitského malíře a jeho dílnu, který působil mimo jiné také v Uherském Hradišti, kde se patrně dostal do kontaktu s Ignácem Morávkem, autorem soch oltářů.“²³² Podle Šroňka by se mohlo jednat o díla Ignáce Raaba. Je také možné, že autorem obou děl je malíř seznámen s Raabovou tvorbou. V úvahu by pak logicky přicházel jeho žák Josef Kramolín.

²³¹ BLAŽÍČEK, 1971, 174.

²³² NEKUDA, 1999, 445.

8. Závěr

Ve své práci podrobným popisem děl přibližuji uměleckou hodnotu malířské výzdoby sakrálních prostorů ve Veselí nad Moravou s ohledem nejen na jejich autorské připsování, ale hlavně s ohledem na jejich kvalitu provedení. U převážné části malířských děl byla však jejich barevnost zkrácena a umělecké působení barevného dojmu i světelných kontrastů oslabeno. Oslabení jejich vizuální působnosti je následkem zažloutlého laku, který mění spektrální působení barev. Následkem tak bývá například nebe působící nazelenalým dojmem, kdy původně modrý kolorit je překryt lynoxinem. Takto zkrácená barevnost mi neumožnila ucelené vystižení díla. Přesto se domnívám, že veškeré oltářní obrazy z *kostela Svatých Andělů strážných* představují hodnotná díla. Jemnost gest ve spojení s procítěním detailu tak vypovídá o možné působnosti předních malířů moravského kraje. Malířská díla z *kostela svatého Bartoloměje* představují už více rozmanitý způsob provedení malby, ve smyslu její kvality.

V *kostele svatého Bartoloměje* jsou připisovaná díla například Josefu Winterhalderovi mladšímu, nebo Michaelu Willmannovi, jehož uvedení nejen v *Evidenčních kartách kulturně movité památky* vypovídá o kvalitně provedené malby. Zastoupeni jsou zde i neznámí autoři, jejichž díla představují spíše jednodušeji pojaté kompoziční řešení. Malířská výzdoba *kostela Panny Marie* dokládá již plně zlidovělou až lidovou tvorbu. Je proto na místě, přihlídnout k významu jednotlivých kostelů ve Veselí nad Moravou, kdy jejich malířská výzdoba má odlišnou hodnotu. Nejvýznamnější kostel v době svého vzniku a následného vybavování reprezentuje klášterní *kostel Svatých Andělů strážných*. Význačnost kostela vyzdvihá jeho hlavní oltářní *obraz Andělů ve službách víry* od vídeňského malíře Franze Antona Maulbertsche. Přítomnost tak pozoruhodného díla ve Veselí nad Moravou poukazuje na dřívější význačnost města, kdy město jako součást Moravy představovalo otevření se proudu malířské barokní kultury, pramenící z vídeňské Akademie. Období 18. století tak představuje výstavbu tří již zmíněných kostelů v městečku Veselí nad Moravou, pokud zahrneme barokizaci nejstaršího kostela Panny Marie. Význam města v 18. století se tedy dá shrnout celkovým uměleckým rozkvětem a vzrůstem jeho kulturního významu.

9. Obrazová příloha



I. zastavení – Kristus před Pilátem, polovina 18. století, plátno, olejomalba, 111 cm × 90 cm, Veselí nad Moravou, kostel Panny Marie, chrámový prostor.



XIII. zastavení – Snímání z kříže, polovina 18. století, plátno, olejomalba, 111 cm × 90 cm, Veselí nad Moravou, kostel Panny Marie, chrámový prostor.



Vidění svatého Jana, polovina 18. století, plátno, olejomalba, 175 cm × 95 cm, Veselí nad Moravou, kostel Panny Marie, boční oltář.



Svatý Bartoloměj, 1769, plátno, olejomalba, 180 cm × 300 cm, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje.



Svatý Bartoloměj - detail, 1769, plátno, olejomalba, 180 cm × 300 cm, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje.



**Svatý František Xaverský, třetí čtvrtina 17. století, plátno, olejomalba, 224 cm × 125 cm,
Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, epištolní strana chrámového prostoru.**



Svatý Alois Gonzaga, třetí čtvrtina 17. století, plátno, olejomalba, 250 cm × 150 cm, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, evangelijní strana chrámového prostoru.



Svatý Jan a Pavel, druhá čtvrtina 18. století, plátno, olejomalba, 280 cm × 138 cm, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, boční oltář.



Panna Marie, polovina 18. století, plátno, olejomalba, rozměry neznámé, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, boční oltář.



Antonín Paduánský, druhá čtvrtina 18. století, plátno, olejomalba, 285 cm × 140 cm, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, boční oltář.



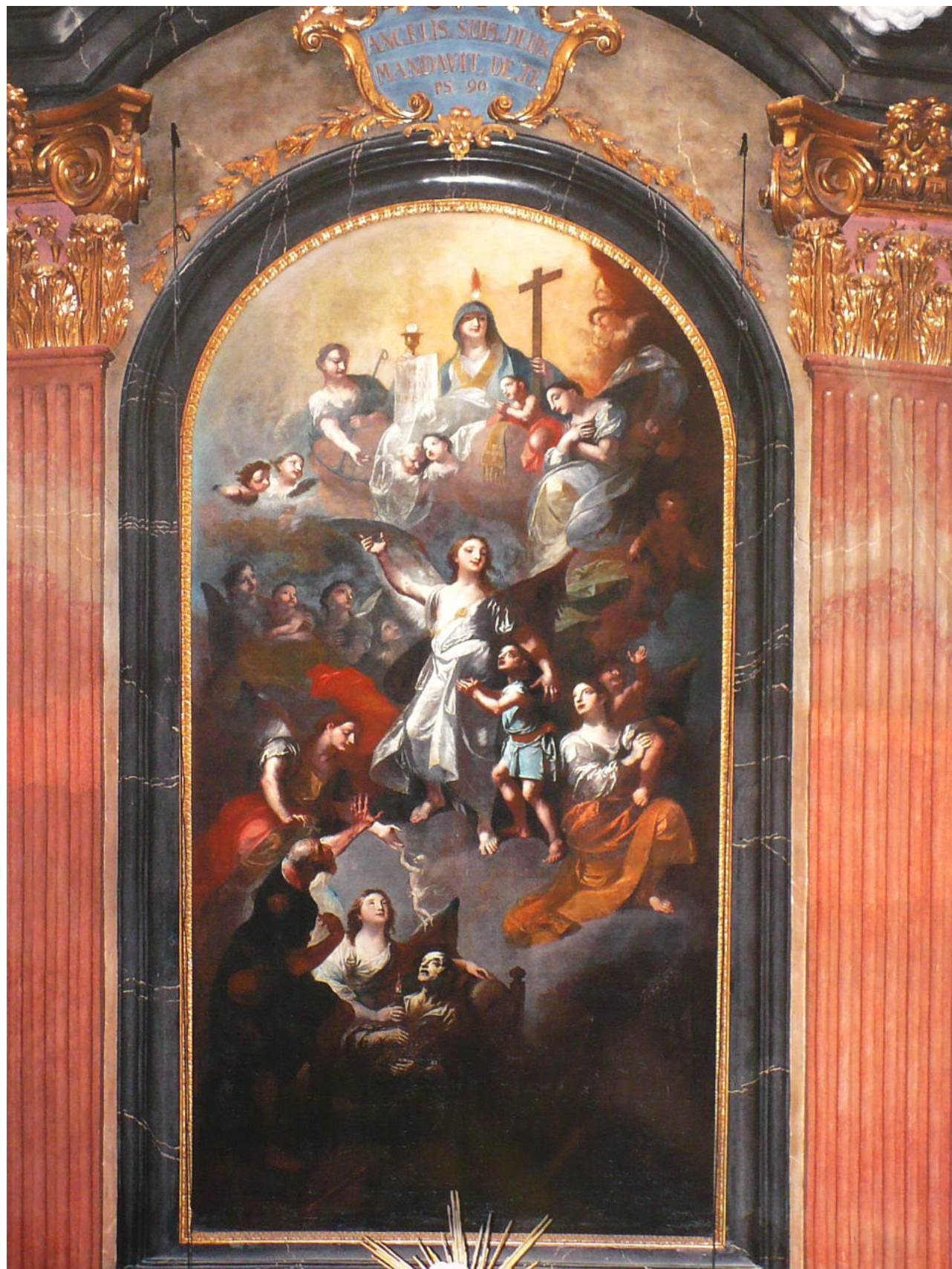
Svatý Valentin, první polovina 18. století, plátno, olejomalba, rozměry neznámé, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, boční oltář.



Svatý Cyril a Metoděj, 1689, plátno, olejomalba, 250 cm × 150 cm, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, boční oltář.



Svatý Cyril a Metoděj – detail, 1689, plátno, olejomalba, 250 cm × 150 cm, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, boční oltář.



Andělé ve službách víry, 1792 – 1793, plátno, olejomalba, 275 cm × 555 cm, Veselí nad Moravou, kostel Svatých Andělů strážných, hlavní oltář.



Andělé ve službách víry – detail, 1792 – 1793, plátno, olejomalba, 275 cm × 555 cm, Veselí nad Moravou, kostel Svatých Andělů strážných, hlavní oltář.



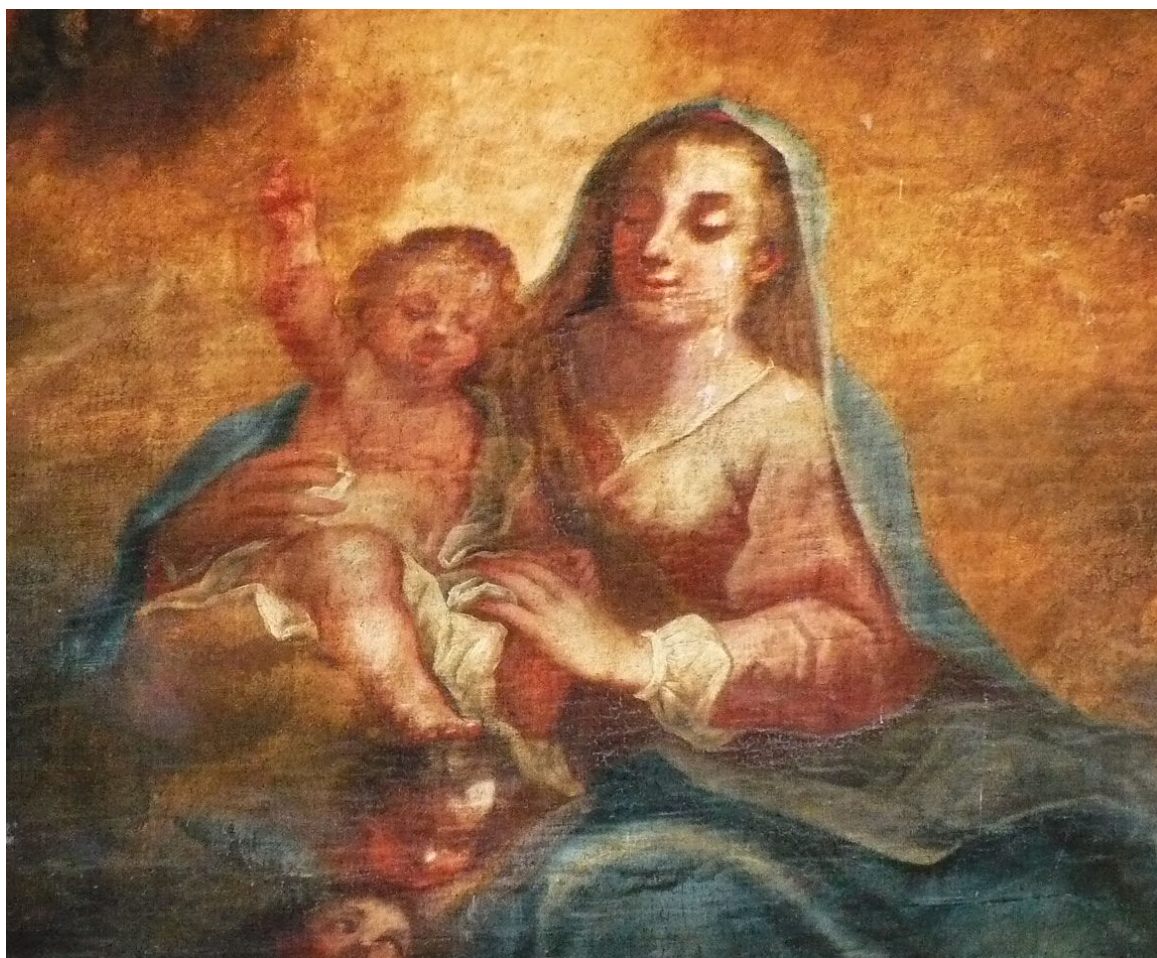
Svatý Jan Nepomucký, 1760, plátno, olejomalba, 250 cm × 360 cm, Veselí nad Moravou, kostel Svatých Andělů strážných, boční oltář.



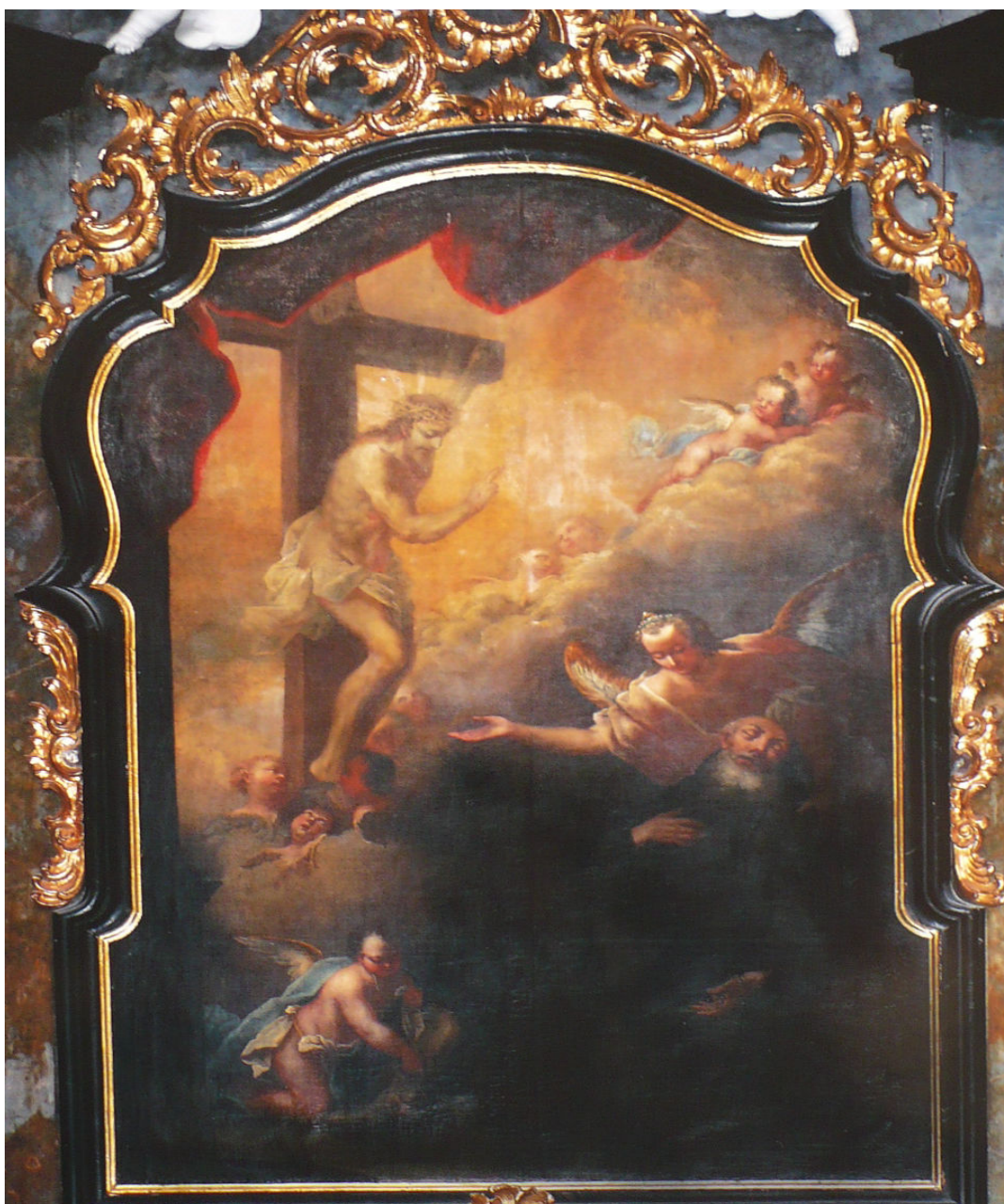
Sedm zakladatelů řádu Servitů a svatá Juliana de Falconeris, plátno, olejomalba, rozměry neznámé, Veselí nad Moravou, kostel Svatých Andělů strážných, boční oltář.



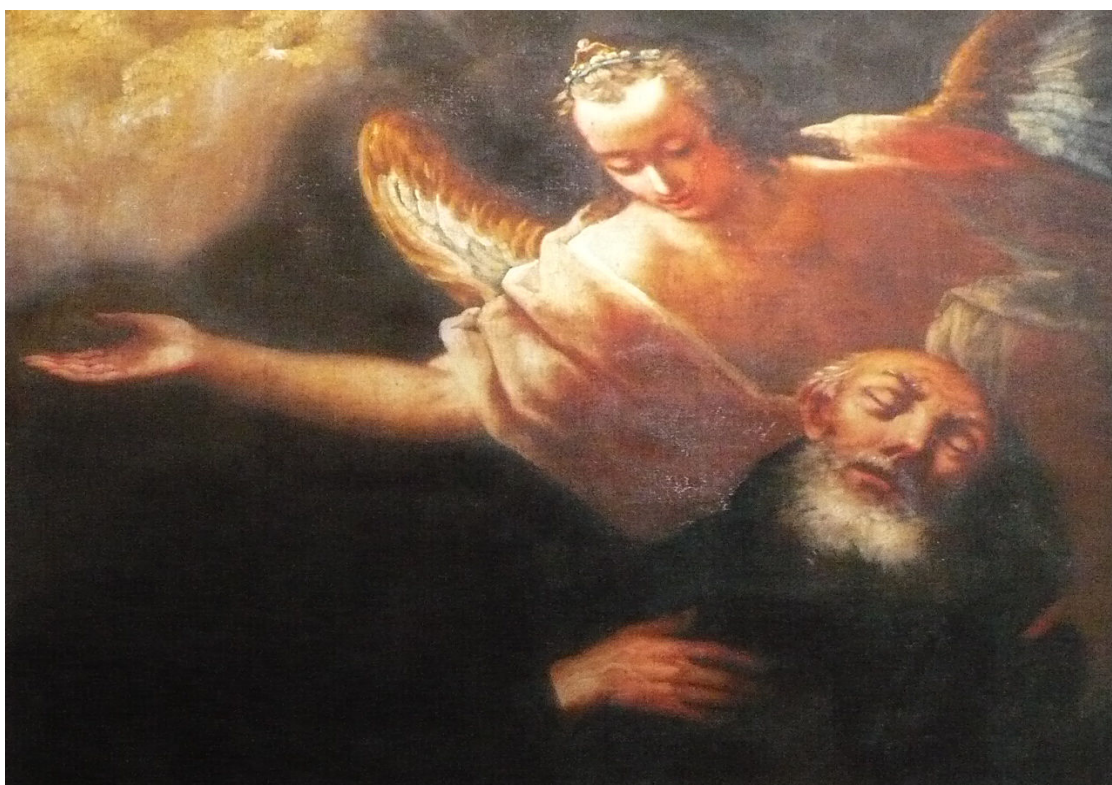
Svatý Filip Benicius, 1760, plátno, olejomalba, rozměry neznámé, Veselí nad Moravou, kostel Svatých Andělů strážných, boční oltář.



Svatý Filip Benicius – detail, 1760, plátno, olejomalba, rozměry neznámé, Veselí nad Moravou, kostel Svatých Andělů strážných, boční oltář.



Svatý Peregrin, 1780, plátno, olejomalba, rozměry neznámé, Veselí nad Moravou, kostel Svatých Andělů strážných, boční oltář.



Svatý Peregrin – detail, 1780, plátno, olejomalba, rozměry neznámé, Veselí nad Moravou, kostel Svatých Andělů strážných, boční oltář.

10. Seznam vyobrazení

1. I. zastavení – Kristus před Pilátem, polovina 18. století, plátno, olejomalba, 111 cm × 90 cm, Veselí nad Moravou, kostel Panny Marie, chrámový prostor.
2. XIII. zastavení – Snímání z kříže, polovina 18. století, plátno, olejomalba, 111 cm × 90 cm, Veselí nad Moravou, kostel Panny Marie, chrámový prostor.
3. Vidění svatého Jana, polovina 18. století, plátno, olejomalba, 175 cm × 95 cm, Veselí nad Moravou, kostel Panny Marie, boční oltář.
4. Svatý Bartoloměj, 1769, plátno, olejomalba, 180 cm × 300 cm, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, hlavní oltář.
5. Svatý Bartoloměj – detail, 1769, plátno, olejomalba, 180 cm × 300 cm, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, hlavní oltář.
6. Svatý František Xaverský, třetí čtvrtina 17. století, plátno, olejomalba, 224 cm × 125 cm, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, epištolní strana chrámového prostoru.
7. Svatý Alois Gonzaga, třetí čtvrtina 17. století, plátno, olejomalba, 250 cm × 150 cm, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, evangelijní strana chrámového prostoru.
8. Svatý Jan a Pavel, druhá čtvrtina 18. století, plátno, olejomalba, 280 cm × 138 cm, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, boční oltář.
9. Panna Marie, polovina 18. století, plátno, olejomalba, rozměry neznámé, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, boční oltář.
10. Svatý Antonín Paduánský, druhá čtvrtina 18. století, plátno, olejomalba, 285 cm × 140 cm, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, boční oltář.
11. Svatý Valentin, první polovina 18. století, plátno, olejomalba, rozměry neznámé, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, boční oltář.

12. Svatý Cyril a Metoděj, 1689, plátno, olejomalba, 250 cm × 150 cm, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, boční oltář.
13. Svatý Cyril a Metoděj – detail, 1689, plátno, olejomalba, 250 cm × 150 cm, Veselí nad Moravou, kostel svatého Bartoloměje, boční oltář.
14. Andělé ve službách víry, 1792 – 1793, plátno, olejomalba, 275 cm × 555 cm, Veselí nad Moravou, kostel Svatých Andělů strážných, hlavní oltář.
15. Andělé ve službách víry – detail, 1792 – 1793, plátno, olejomalba, 275 cm × 555 cm, Veselí nad Moravou, kostel Svatých Andělů strážných, hlavní oltář.
16. Svatý Jan Nepomucký, 1760, plátno, olejomalba, 250 cm × 360 cm, Veselí nad Moravou, kostel Svatých Andělů strážných, boční oltář.
17. Sedm zakladatelů řádu Servitů a svatá Juliana de Falconeris, plátno, olejomalba, rozměry neznámé, Veselí nad Moravou, kostel Svatých Andělů strážných, boční oltář.
18. Svatý Filip Benicius, 1760, plátno, olejomalba, rozměry neznámé, Veselí nad Moravou, kostel Svatých Andělů strážných, boční oltář.
19. Svatý Filip Benicius – detail, 1760, plátno, olejomalba, rozměry neznámé, Veselí nad Moravou, kostel Svatých Andělů strážných, boční oltář.
20. Svatý Peregrin, 1780, plátno, olejomalba, rozměry neznámé, Veselí nad Moravou, kostel Svatých Andělů strážných, boční oltář.
21. Svatý Peregrin – detail, 1780, plátno, olejomalba, rozměry neznámé, Veselí nad Moravou, kostel Svatých Andělů strážných, boční oltář.

11. Seznam použité literatury a pramenů

Literatura:

BANDMANN, BRAUNFELS, KOLOWITZ, MRAZEK, SCHMID, SCHNELL 1970 — Lexikon der christlichen Ikonographie, díl 2., Rom, Freiburg, Basel, Wien 1970.

BURIAN 1993 — Jan BURIAN: Baroko v Čechách a na Moravě, Praha 1993.

BUBEN 2000 — Michael Milan BUBEN: Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů, Praha 2000

BLAŽÍČEK 1971 — Oldřich BLAŽÍČEK: Umění baroku v Čechách, Praha 1971.

FAJT 1999 — Jiří FAJT (ed.): Bulletin Národní galerie, Praha 1999.

FOLTÝN 2005 — Dušan FOLTÝN a kolektiv: Encyklopedie Moravských a slezských klášterů, Praha 2005.

GARAS 1960 — Klára GARAS: Franz Anton Maulbertsch 1724 - 1796, Budapešť 1960.

GARAS 1974 — Klára GARAS: Franz Anton Maulbertsch Leben und Werk, Salzburg 1974.

GARAS 1974 — Klára GARAS: Deutsche und oesterreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts.

HALL 1991 — James HALL, Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991.

KAUFMANN 2005 — Thomas DACOSTA KAUFMANN, Painterly enlightenment. The art of Franz Anton Maulbertsch, 1724 – 1796, Chapel Hill 2005.

KLOSS 1934 — Ernst KLOSS: Michael Willmann. Leben und Werk eines deutschen Barockmalers, Breslau 1934.

KRATINOVÁ 1986 — Vlasta KRATINOVÁ: Barok na Moravě, Praha 1986.

KRATINOVÁ 1992 — Vlasta KRATINOVÁ: Baroko, Brno 1992.

KROUPA 1987 — Jiří KROUPA: Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost, 1987.

KRSEK 1956 — Ivo KRSEK: Franz Anton Sebastini, Olomouc 1956.

KRSEK 1974 — Ivo KRSEK: František Antonín Maulbertsch, Praha 1974.

- KRSEK 1996 — Ivo KRSEK a kolektiv.: Umění baroka na Moravě a ve Slezsku, Praha 1996.
- KRSEK 2003 — Ivo KRSEK (ed.): V zrcadle stínu, Morava v době baroka 1670 – 1790, Brno 2003.
- KUENSTLE 1928 — Karl KUENSTLEK: Ikonographie der christlichen kunst, Freiburg im Breisgau, 1928.
- LAZECKÝ 1991 — František LAZECKÝ: Křížová cesta - Rozjímání, Praha 1991
- MOESENEDER 1993 — Karl MOESENEDER: Franz Anton Maulbertsch: Aufklaerung in der barocken Deckenmalerei, Wien 1993.
- NEKUDA 1999 — Vladislav NEKUDA: Veselsko Brno 1999.
- NEUMANN 1969 — Jaromír NEUMANN: Český barok, Praha 1969.
- PREISS 1969 — Pavel PREISS: Rakouská kresba 18. století, Praha 1996.
- PREISS 2007 — Pavel PREISS: Pod minerviným štítem, Praha 2007.
- PREISS 2007 — Pavel PREISS: Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách, in: Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka, II/2, Praha 1989, s. 751-789.
- PREISS 2008 — Pavel PREISS: Kořeny a letorosty výtvarné kultury baroka v Čechách, Praha 2008.
- ROYT 2007 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2007.
- RULÍŠEK 2006 — Hynek RULÍŠEK: Postavy, atributy, světci: slovník křesťanské ikonografie, Hluboká nad Vltavou 2006.
- SLAVÍČEK 2007 — Lubomír SLAVÍČEK, Hindelang, Eduard: Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa (Festschrift zum 30 - jaehrigen Bestehen des Museums Langenargen), Brno 2007.
- ŠTECH 1959 — Václav Vilém ŠTECH: Die Barockskulptur in Böhmen, Praha 1959.
- WAISSENBERGER 1974 — Robert WAISSENBERGER: Die Franz Anton Maulbertsch Ausstellung (Ausstellung anlaesslich seines 250. Geburtstages), Wien 1974.
- WOERGOETTER 2006 — Zora WOERGOETTER: Franz Anton Maulbertsch und sein Umkreis in Maehren, Langenargen am Bodensee 2006.

Prameny:

CAHOVÁ 2008: Radka CAHOVÁ: Křížové cesty moravského malíře F. A. Šebesty – Sebastiniho. (bakalářská diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně) Brno 2008.

Evidenční karta kulturní movité památky, kostel svatého Bartoloměje, Veselí nad Moravou, inv.č.II.3 C.

Evidenční karta kulturní movité památky, kostel svatého Bartoloměje, Veselí nad Moravou, inv.č.II.3 D.

HURT 1974 — Rudolf Hurt: Koncept k dějinám, 1974.

Inventární soupis majetku – II 3 movité věci, kostel svatého Bartoloměje, Veselí nad Moravou inv.č. II.3 C.

Inventární soupis majetku – II 3 movité věci, kostel Panny Marie, Veselí nad Moravou inv.č. II.3 D.

KRSEK 1983: Ivo KRSEK: Studie k středoevropskému malířství 17 a 18. století. K aktuálním otázkám umění pozdního feudalismu. (disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy) Praha 1983.

Restaurátorská zpráva 1981.

Restaurátorská zpráva 2005.

Restaurátorská zpráva 2008.

VALEŠ — Tomáš VALEŠ: Jan Petr Cerroni a „neznámý“ rukopis o dějinách vídeňské Akademie výtvarných umění.

Internetové zdroje:

Autor neuveden: Historie Veselí nad Moravou: http://www.veseli-nad-moravou.cz/vismo/dokumenty2.asp?id_org=18072&id=16360&p1=3435 (vyhledáno 16. 5. 2010).

Autor neuveden: Panna Maria Svatotomska: <http://www.ebrno.info/docs/Brno/Panna-Maria-Svatotomska/11713/doc.html> (vyhledáno 16. 5. 2010).

Resumé:

Práce s názvem „Barokní malířství sakrálních staveb ve Veselí nad Moravou“ představuje sakrální malířství v období uměleckého rozkvětu města Veselí nad Moravou. Hlavní náplň této práce je popis malířských sakrálních děl a přiblížení jejich umělecké hodnoty. Malířská výzdoba prostor tří kostelů ve Veselí nad Moravou nebyla nikterak badatelsky zpracována. O možném autorství jednotlivých oltářních obrazů z *kostela svatého Bartoloměje* a *kostela Svatých Andělů strážných* spekuluje Jaroslav Sedláč. Jediné podložené autorství je u hlavního oltářního obrazu *Andělé ve službách víry* z *kostela Svatých Andělů strážných*. O uvedeném obraze se zmiňuje i Klára Garas ve své publikaci *Franz Anton Maulbertsch*.

Anotace

The title of the submitted bachelor theses in the field of study History of Art is “Baroque painting of religious buildings in Veseli nad Moravou”. The theses present baroque paintings of religious buildings in the 18th century in the city Veseli nad Moravou as well as its cultural and artistic flowering. The main aim of this paper is summary and description of the painting religious works of three different churches and personal confrontation of church decoration from available materials.

Klíčová slova

Franz Anton Maulbertsch painting church altar 18th century

Franz Anton Maulbertsch malířství kostel oltář 18. století

počet znaků (bez mezer): 82 582

počet znaků (včetně mezer): 96 624

Resumé:

Práce s názvem „Barokní malířství sakrálních staveb ve Veselí nad Moravou“ představuje sakrální malířství v období uměleckého rozkvětu města Veselí nad Moravou. Hlavní náplň této práce je popis malířských sakrálních děl a přiblížení jejich umělecké hodnoty. Malířská výzdoba prostor tří kostelů ve Veselí nad Moravou nebyla nikterak badatelsky zpracována. O možném autorství jednotlivých oltářních obrazů z kostela *svatého Bartoloměje* a *kostela Svatých Andělů strážných* spekuluje Jaroslav Sedlář. Jediné podložené autorství je u hlavního oltářního obrazu *Andělé ve službách víry* z *kostela Svatých Andělů strážných*. O uvedeném obraze se zmiňuje i Klára Garas ve své publikaci Franz Anton Maulbertsch.