

## Sakrální architektura 16. a 17. století na Moravě Mezi historismem, modernismem a anachronismem

Ondřej JAKUBEC

### Abstract

The study provides a new analytical model for interpreting early modern sacral architecture. The example of selected buildings from Moravia at the turn of the 16th and 17th centuries shows the possibilities of applying the „anachronistic model“, an alternative to linearly defined autonomist art history, especially in the case of Renaissance studies. In contrast, the buildings under study present themselves as objects with a specifically heterogeneous temporal identity that simultaneously applies the principles of historicity and modernity to the buildings in question.

**Keywords:** sacral architecture; renaissance; renaissance anachronism; historicism; Central Europe; Moravia; Olomouc

„*The substantial or typological models of production, which we believe governed most premodern thinking about the historicity of artefacts, were not symptoms of a massive naïveté about pictures or buildings. Rather, they functioned as myths (...) These myths ensure the persistence of identity of artefacts and monuments despite the corrosive interference of time.*“<sup>1</sup>

Jedním ze symptomů moderního dějepisu umění může být překonání nelineárního pojetí času. Tento starší koncept, jak ho známe například u Giorgia Vasariho, vychází z tradičního biologického chápání cirkulárních proměn a obnovy času, jak to provází i cyklický model ročních období či zemědělského roku.<sup>2</sup> Historická lineární chronologie a její spojení s evoluční teleologií je od 19. století jedním

z typických rysů klasického narativu dějin umění. Přinejmenším ve spojitosti s „dějinami stylů“ je nepochybně součástí obecného povědomí.<sup>3</sup> Postmoderní revizionismus přitom nahlodal i tento pilíř zděděného dějepisu umění, což se projevuje například obecnou nedůvěrou k tradičním syntézám, chápaným jako sousledné řazení časových vrstev s odpovídajícím zdokonalováním výtvarných forem.<sup>4</sup> V současnosti už nepřekvapí, že i velká muzea, kodifikující od počátku vědeckých dějin umění tento temporálně přímočarý rámec, dnes re-definují chronologický koncept svých expozic a hledají nové cesty. Více či méně explicitně přitom rezignují na lineárně-časový, vývojový model umění.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> NAGEL, A. – WOOD, Ch. S.: What Counted as an „Antiquity“ in the Renaissance. In: *Renaissance Medievalism*. Ed.: EISENBICHLER, K. Toronto 2009, s. 64.

<sup>2</sup> RUBIN, P. L.: *Giorgio Vasari: Art and history*. New Haven 1995; *Vasari als Paradigma: Rezeption, Kritik, Perspektiven*. Ed.: JONETZ F. Venezia 2016.

<sup>3</sup> Obecně *History and art history. Looking past disciplines*. Eds.: CHARE N. – FRANK, M. B. New York – London 2021. K limitů lineární periodizace např. DACOSTA KAUF-

MANN, T.: Periodization and its discontents. In: *Journal of Art Historiography*, 2, 2010 (June), s. 1–6.

<sup>4</sup> GRAHAM, M. M.: The Future of Art History and the Undoing of the Survey. In: *Art Journal*, 54, 1995, s. 30–34; NELSON, R.S.: The Map of Art History. In: *The Art Bulletin*, 79, 1997, s. 28–40; ELKINS, J.: *Stories of Art*. New York 2002.

<sup>5</sup> Např. *Modern starts: People, places, things*. Ed.: ELDERFIELD J. New York 1999; MORRIS F. *Tate Modern: The handbook*. London 2010.

V případě umění renesance se princip lineární teologie často spojuje se slavnou interpretací Erwina Panofského, který samotnou epochu definoval jako historicky sebe-vědomou, tedy vědomou si ze své historické situovanosti a distance jak od středověku, tak od antiky. Panofsky přitom pointoval, jak toto nové renesanční vědomí dějinné chronologie vykazovalo smysl pro dobově podmíněnou stylovou jedinečnost (konformitu).<sup>6</sup> Ve své schopnosti spojit po sobě následující styly s historickými obdobími se tak sami renesanční tvůrci mohli stávat jakoby prvními historiky umění. Někteří z dnešních „anachronických revizionistů“ proto pokládají takový stylově-chronologický model za „*founding myth of the discipline of art history*“.<sup>7</sup> Mezi ně patří i severoameričtí historikové umění Alexander Nagel a Christopher Wood, jejichž koncept „*anachronic Renaissance*“ zdaleka nesměruje jen k re-interpretaci umění 15. a 16. století, ale mnohem obecněji a kriticky problematizuje tradiční praxe dějepisu umění. Součástí jejich kritiky se stávají právě teze Erwina Panofského, což je v určitém ohledu bezmála povinná výbava podobných vymezování se vůči „klasickým dějinám umění“.<sup>8</sup> Tradičním rámcem této argumentace je revize objektivitu, hodnotově neutrální interpretace dějin a prosté, neproblematizované fakticity historické evidence, jež provází paradigma historismu. Součástí tohoto paradigmatu byla i představa dějin jako totálního plynoucího toku času, v němž jsou jednotlivé události provázané v přehledné kauzální

posloupnosti.<sup>9</sup> Není náhodou, že ve smyslu kritiky historické časové linearitu své teze Nagel s Woodem opírají zejména o Aby Warburga (a jeho zkoumání trans-chronologických rezonancí kulturní paměti) či George Didi-Hubermana, jenž důsledně problematizuje princip časovosti pro historii, kterou pokládá v samém principu za anachronickou. Připomíná přitom Marca Blocha a jeho názor, že každý historický výklad je ze své podstaty anachronický, když se naše dnešní zkušenost nevyhnutelně podílí na restituci minulosti,<sup>10</sup> neboli: „*Znalost přítomnosti pro porozumění minulosti nabývá někdy v jistém směru ještě bezprostřednějšího významu.*“<sup>11</sup>

Alexander Nagel a Christopher Wood se ve svém konceptu „anachronické (anachronní) renesance“ otevřeně hlásí k „post-autonomním“ dějinám umění, někdy označovaným jako „post-formalistické“ (David Summers)<sup>12</sup> či obecně kontextuální,<sup>13</sup> nahlízející na umělecké dílo nikoliv jako „*a discrete object but rather in a network of display, commentary, mediation and theorization*“.<sup>14</sup> Jejich východiskem je tradiční postmoderní nedůvěra k objektivistickému narativu historického vyprávění, v jehož kontaminaci nelze odhlédnout od subjektu vyprávěče – historika, nevyhnutelně se ze své současné pozice propisujícího do interpretaci minulosti. Tuto přirozenou anachronickou vlastnost konstruování dějinných výkladů však rozšiřují i na podstatu samotného objektu uměleckého díla, jehož historickou skutečnost chápou podobně nejednoznačně ve smyslu jeho temporální nestability

<sup>6</sup> PANOFSKY, E. The First Page of Giorgio Vasari's Libro. In: Idem, *Meaning in the Visual Arts*. London 1983, s. 206–265; Idem, *Renaissance and renaissances in Western art*, New York 1969. Ke kritice např. SANKOVITCH, A.-M. The Myth of the Myth of the medieval: Gothic Architecture in Vasari's *rinascita* and Panofsky's Renaissance, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 40, 2001, s. 29–50 či TRACHTENBERG, M.: When did the Renaissance in Architecture begin? From Panofskian Mythography to Vasarian History. In: *The Companion to the History of Architecture I: Renaissance and Baroque Architecture*. Ed.: PAYNE, A. Chichester 2017, s. 5–41.

<sup>7</sup> NAGEL, A. – WOOD, Ch. S.: Toward a New Model of Renaissance Anachronism. In: *The Art Bulletin* 87, 2005, s. 407.

<sup>8</sup> MOXEY, K. Panofsky's Concept of „Iconology“ and the Problem of Interpretation in the History of Art. In: *New Literary History*, 17, 1986, s. 265–274.

<sup>9</sup> IGGERS, G. G.: Historicism: The History and Meaning of the Term. In: *Journal of the History of Ideas*, 56, 1995, s. 129–152; BEISER, F. C. *The German Historicist Tradition*. Oxford 2011.

<sup>10</sup> DIDI-HUBERMAN, D.: *Před časem*. Brno 2008, s. 29.

<sup>11</sup> BLOCH, M.: *Obrana historie aneb historik a jeho řemeslo*. Praha 1967, s. 45–46.

<sup>12</sup> SUMMERS, D.: *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. London – New York 2003, s. 15–16.

<sup>13</sup> BAROLSKY, P.: Writing Art History. In: *The Art Bulletin*, 78, 1996, p. 398; ALPERS, S.: Is Art History? In: *Daedalus* 106, 1977, s. 1–13.

<sup>14</sup> NAGEL, A. – WOOD, Ch. S.: The Authors Reply. In: *The Art Bulletin*, 87, 2005, s. 432.

či flexibility. Mluví tak o „*double historicity*“,<sup>15</sup> v níž „moderní“ umělecké dílo současně zastupuje (nikoliv jen připomíná) svůj starší prototyp. Tato myšlenka je tradičně sdílena medievisty, kteří zejména v kultovních dílech středověku nacházeli podobný princip, kdy dílo bylo současně novodobým „uměleckým artefaktem“ a současně „obrazem“ autentického a autoritativního starobylého modelu – ať už se jednalo o středověké kultovní stavby (např. Božího hrobu, jak to sledoval Richard Krautheimer)<sup>16</sup> či ikony (v případě zvl. Hanse Beltinga).<sup>17</sup>

Nagel s Woodem tento koncept zajímavě rozšiřují na vizuální kulturu renesance. Pro mnohé bezmála revolučně (či hereticky), neboť tato epocha je ve zděděné tradici Jacoba Burckhardta či Erwina Panofského chápána jako éra, která se vůči dané středověké praxi vymezila právě modernistickým konceptem autonomní, originální a individuální umělecké tvorby. Dle této představy se umělec sice v minulosti (antice) inspiruje, ale takový inspirační zdroj asimiluje a transformuje v záměrně nový, moderní artefakt.<sup>18</sup> Nagel s Woodem však tento postup vnímají v umělecké praxi renesance jen jako jeden možný, kdy jej označují za „*performativní*“. Zdůrazňují ovšem i přístup druhý, neméně podstatný a přecházející plynule ze středověku, jenž definují jako „*substituční*“. Jeho cílem je novým dílem plnohodnotně nahradit (ztracený) originál či posvátný prototyp. Umělecká díla 15. a 16. století tak dle nich disponovala „*pluralitní temporalitou*“, která zásadně mění jejich status. Reflektují tak zaniklá prototypní díla minulosti, ale do určité míry se jimi ve svém substitučním principu i skutečně stávají.<sup>19</sup> Zaměřují se proto zejména (ovšem nikoliv výhradně) na sakrální umění renesance, jehož specifickou podstatu analyzoval Alexander Nagel i v samostatné knize.<sup>20</sup> V dané perspektivě se přirozeně

podrývá ustálený model modernistického autorství, ale i vztahu k času. Princip ožívování autoritativního prototypu minulosti v současnosti jim přitom slouží jako zpochybnění modelu „*rational and linear Panofskian Renaissance*“, který dle nich (i jiných) v žádném případě neodpovídal způsobu, jakým lidé renesance uvažovali.<sup>21</sup> Je pak logické, že přitom často odkazují na Aby Warburga, pro něhož iracionální povaha renesančního myšlení dokázala znovu prožívat energii archaických formulí patosu „*giving figuration the power to disrupt an historical present tense*“. Jinými slovy: „*The work of art that was built around an antique pathos formula itself became a pathos formula in its own right*.“<sup>22</sup>

Následující text se za pomoci analytického aparátu A. Nagela a Ch. Wooda pokusí na příkladu několika architektur 16. a 17. století z území Moravy představit, nakolik je pro jejich interpretaci tento model anachronismu upotřebitelný a smysluplný. Společným jmenovatelem všech těchto staveb budou i osobnosti olomouckých biskupů, kteří stáli v pozadí jejich vzniku. Tento rámec není zanedbatelný, naopak pomáhá zacílit na intence daných stavebníků, kteří se pohybovali ve specifickém prostředí raně novověké Moravy. Tyto reprezentanty olomouckého biskupství přitom spojovalo, že byli v nábožensko-politických konfliktech své doby permanentně zaměstnáváni myšlenkou na potvrzování své autority a legitimacy. Styčným momentem je i jejich vědomí tradice a kontinuity olomouckého biskupství, jež raně novověké zástupce této instituce spojovalo se středověkými předchůdci, v případě sv. Cyrila a Metoděje se samotným dávnověkem církevních dějin Moravy. Tato tradice se přitom stávala pozoruhodným předmětem revokací v médiích vizuální kultury, v níž se minulost nejen připomínala, ale též ožívala specificky anachronickým způsobem.

<sup>15</sup> NAGEL – WOOD 2005 (v pozn. 7), s. 405.

<sup>16</sup> KRAUTHEIMER, R.: Introduction to an Iconography of Medieval Architecture. In: *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, 5, 1942, s. 1–33.

<sup>17</sup> BELTING, H.: *Likeness and Presence. A History of Images before the Era of Art*. Chicago 1994.

<sup>18</sup> HALL, M. B.: What is the Renaissance? In: *Kunstchronik*, 64, 2011, s. 531.

<sup>19</sup> NAGEL, A. – WOOD, Ch. S.: *Anachronic Renaissance*. New York 2010, s. 7–19, 29–34.

<sup>20</sup> NAGEL, A.: *The Controversy of Renaissance Art*. Chicago 2011.

<sup>21</sup> HALL 2011 (v pozn. 18), s. 532.

<sup>22</sup> NAGEL – WOOD 2010 (v pozn. 19), s. 10.

<sup>23</sup> NAGEL – WOOD 2005 (v pozn. 14), s. 430.

## Chrám sv. Mořice v Kroměříži: mezi historismem a anachronismem

Město Kroměříž hraje v historické identitě olomouckého (arci)biskupství důležitou roli. Poddanské město nebylo jen klíčovou rezidencí olomouckých biskupů, kteří ve své politické autonomii sdíleli v mnohém podobný status říšských „biskupů-knížat“ disponujících duchovní i světskou vládou. Tu v Kroměříži představovaly instituce manského sněmu a soudu (postihující lenní soustavu olomouckého biskupství), zrcadlící de facto analogickou strukturu zemských politických orgánů Moravy. Tento autonomistický model v Kroměříži reprezentovala i svatomořická kolegiátní kapitula, vedle olomoucké metropolitní druhá nejstarší na Moravě. Její vznik je, společně se založením kolegiátního kostela sv. Mořice, spojen s olomouckým biskupem Brunem ze Schauenburku (biskupem 1245–1281), někdy před rokem 1262.<sup>24</sup> Výstavba kostela probíhala poměrně dlouho a usuzuje se, že v době, kdy jej husité poškodili a vypálili (1423, 1432) nebyl zcela dokončen. Obnova kostela probíhala až v 16. století, a to jen velmi pozvolně.<sup>25</sup> Teprve biskupu Stanislavu Pavlovskému (biskupem 1579–1598) se podařilo obnovu dokončit, včetně zaklenutí trojlodí a nové výbavy, včetně menzy hlavního oltáře a dalších kamenosochařských prací. Především ale restituci zanedbaného chrámu stvrdil na institucionální úrovni v roce 1597 obnovením a finančním zajištěním kroměřížské kapituly. V dobových pramenech přitom zajímavě symbioticky, až synonymně vystupuje slovo „*ecclesia*“ – jak ve významu obnovované stavby kostela, tak i církve, zastoupené kolegiátní kapitulou.<sup>26</sup> Její ustavení přitom bylo součástí cílené politiky biskupa směřující k posílení církevních institucí na Moravě, stojících vůči pozicím nekatolických církví ve značné defenzivě.

<sup>24</sup> K dějinám kostela a kapituly: *750 let kolegiátního kostela sv. Mořice a zakladatelská činnost Bruna ze Schauenburku v Kroměříži*. Ed.: PÁLKA, P. Kroměříž 2010; JAKUBEC, O.: *Carolus urbem reparare studet. The Town of Kroměříž, 1664–1695: Modifications of the Church of St. Mauritz*. In: *Karl von Lichtenstein-Castelcorno (1624–1695). Places of the Bishops Memory*. Eds.: ŠVÁCHA, R. – POTUČKOVÁ, M. – KROUPA, J. Olomouc 2019, s. 213–216.

<sup>25</sup> HLOBIL, I. – PETRŮ, E. *Humanismus a raná renesance na Moravě*. Praha 1992, s. 143–146.



Obr. 1: Johann Willenberger, Portrét olomouckého biskupa Stanislava Pavlovského z Pavlovic, dřevorez (*Theses ex Universa Philosophia, Olomouc 1597*), Vědecká knihovna v Olomouci. Foto: Muzeum umění Olomouc © Zdeněk Sodoma.

Monumentální trojlodní hala z přelomu 13. a 14. století byla zaklenuta v 80. letech 16. století velmi prostými, archaickými křížovými klenbami v podobě

<sup>26</sup> Moravský zemský archiv v Brně (dále MZA), fond G 83 (Maticе moravská), Kopiař Nesignovaný, kart. 42, inv. č. 168, fol. 142; *Nova Erectio, Dotatio et Fundatio Ecclesiae Collegiatur S. Mauriti Cremsirii facta Illmus et rev. principem Dno Stanislaum Pavlovsky Epi. Olomuce*, Zemský archiv v Opavě, pracoviště Olomouc (dále ZAO-O), fond Arcibiskupství olomoucké (AO), kart. 283, sign. A 23/6–3; ibidem, inv. č. 1002, sign. A 23/6–4, kart. 283, fol. 2r.





Obr. 2: Aegidius Sadeler, Portrét olomouckého biskupa Františka z Dietrichsteina, 1604, mědirytina.

klínových žebíř dosedajících na jednoduché konzoly.<sup>27</sup> Součástí stavebních prací byla i obnova klenby tzv. kanovnícké sakristie, která využila raně gotická

kamenná žebra a chybějící střední část doplnila analogickým profilem štukového rámu. Konkrétní formu těchto stavebních intervencí lze chápat pragmaticky, utilitárně, anebo jako záměrný krok (či kombinaci obojího). Pro pochopení je výmluvné, jak o motivacích obnovy mluvil sám biskup a další aktéři z řad moravského kléru. Ti s nezbytnou dávkou rétorické stylizace zdůrazňovali iniciační moment obnovy, jenž měl souviset s nálezem hrobu a ostatků biskupa Bruna ve vazbě na budování nového hlavního oltáře v roce 1582.<sup>28</sup> Podle pozdější tradice to měl být sám biskup Pavlovský, který ostatky pietně vyzvednul.<sup>29</sup> Sám biskup o pět let později připomínal olomoucké kapitule, že pravým stimulem pro obnovu kroměřížské kolegiáty bylo skutečně nalezení „ctihodných pozůstatků biskupa Bruna po staletí v zemi ukrytých“. Pavlovský nechal uložit Brunovy ostatky do nové stříbrné schránky a umístil je do výklenku ve zdi za hlavním oltářem. V roce 1625 jej napodobil jeho nástupce František z Dietrichsteina (biskupem 1599–1636), který Brunovy ostatky opětovně vyzvednul a nechal znovu v chóru uložit.<sup>30</sup> Úcta provázající tyto ostatky („ctihodný prach“) bezmála asociuje zacházení s relikviemi, přinejmenším však svědčí o důrazu, který biskupové 16. a 17. století kladli na tuto zakladatelskou osobnost.<sup>31</sup> Četné reference na biskupa Bruna, jako úctyhodného fundátora („fundator loci et ecclesiae“),<sup>32</sup> byly součástí osobité rétoriky, jako základního pilíře historické legitimacy biskupů, kteří neustále zdůrazňovali nepřerušovanou starobylost úřadu. Symbolické připomínání autoritativní tradice jako předpokladu nadosobní, institucionální identity, je ostatně pro podobné instituce a sociální struktury velmi typické.<sup>33</sup>

Upomínání na biskupa Bruna provázelo dějiny kostela sv. Mořice i nadále, až do neogotické obnovy

<sup>27</sup> ŠTETINA, J.: Collegiate church of St. Maurice. In: *Cultural Heritage of Kroměříž: Guide*. Ed.: PERUTKA, M. Olomouc 2022, s. 56–57.

<sup>28</sup> *Granum catalogi praesulum Moraviae. Nach der Handschrift des Olmützer Domcapitelarchives*. Ed.: LOSERTH, J. Wien 1892, s. 43.

<sup>29</sup> WOLNY, G.: *Kirchliche Topographie von Mähren, meist nach Urkunden und Handschriften I. Olmützer Erzdiocese II*. Brünn 1857, s. 88, pozn. 8.

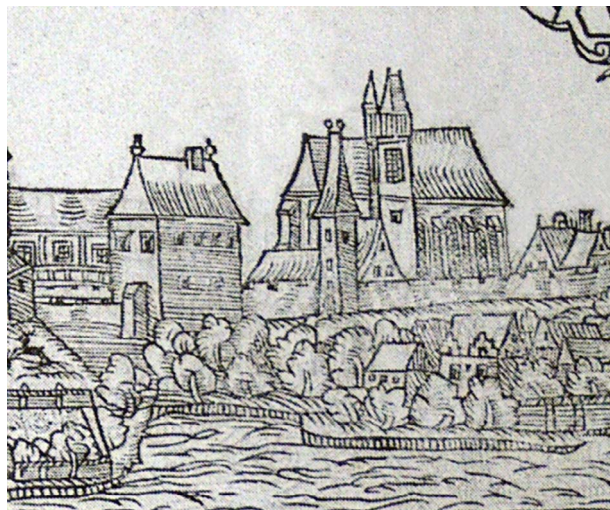
<sup>30</sup> BREITENBACHER, A.: *Oprava kostela sv. Mořice v Kroměříži biskupem Stanislavem II. Pavlovským (1579–1598)*. Kroměříž

1914, s. 9, 12. – PEŘINKA, F. V.: *Dějiny města Kroměříže III. Místopis*, Kroměříž 1940, s. 28.

<sup>31</sup> PEŘINKA 1940 (v pozn. 30), s. 28–29. Autor uvádí, že před tímto opětovným uložením ostatků Bruna došlo k jejich vyzdvížení a opětovnému uložení ještě v roce 1895.

<sup>32</sup> PEŘINKA, F. V.: *Dějiny města Kroměříže. Díl druhý. Část I a II. (Dějiny let 1619–1695)*. Kroměříž 1947, s. 235.

<sup>33</sup> PAVLÍČKOVÁ, R.: Portrétní galerie olomouckých biskupů. In: *Olomoucké baroko: Proměny ambic jednoho města*. Eds.: ELBEL, M. – JAKUBEC, O. Olomouc 2010, s. 262–268.



Obr. 3: Monogramista MC, Kostel sv. Mořice v Kroměříži, kolem 1597, dřevorez. Foto: Ondřej Jakubec.

v 19. století. Zajímavou formou jeho připomenutí, ale i dalších biskupů pečujících o kostel, jsou zdánlivě nenápadné protějškové dvojice nápisových a znakových desek v lodi, jež vznikly roku 1679 péčí olomouckého biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu (biskupem 1664–1695).<sup>34</sup> Připomínají nejen biskupa Bruna, ale i Stanislava Thurza (biskupem 1496–1540), „druhého zakladatele“ Stanislava Pavlovského, a nakonec i sebe sama, jak dalšího patrona kostela i kapituly. Je zajímavé, jak všechny desky ve svých nápisech akcentují jako principiální

rys fundátorských aktivit biskupů duchovní péči o kostel a spásu věřících v podobě řádné liturgie, což je v podstatě pravý důvod materiální a finanční podpory „kostela“ – ve smyslu stavby i církve. Rozhojnění bohoslužeb („*cultum divinum amplificavit*“ či „*restituit*“) vyjadřuje zbožnost biskupů, kteří navazují na šlépěje biskupa Bruna, který zde „*spolu se svým popelem, zde ve schráně uloženým, zanechal na sebe nesmrtelnou památku*.“<sup>35</sup>

Upomínání na fundátorskou osobnost v rámci instituce biskupství nemusí být obecně překvapivé. V konkrétním smyslu architektonické obnovy kostela sv. Mořice na konci 16. století se však nabízí otázka, nakolik se toto zpřítomňování zakladatele Bruna mohlo promítnout do konkrétní podoby stavby. Jak tedy interpretovat svatomořické gotizující elementy, resp. jejich interakci s renesančními formami? Na to lze odpovědět různě: mohlo se jednat o projev lokálního stavebního tradicionalismu, uměleckou kreativitu jako intelektuální hru „*manýristické rafinovanosti*“,<sup>36</sup> či o formu pragmatického „památkářského“ přístupu, tedy historizujícího kontextualismu, jak chápal podobné dílčí úpravy klenby chóru z doby Stanislava Thurza Ivo Hlobil.<sup>37</sup> Takováto koexistence gotických forem v renesanci, zejména té záalpské, je stále předmětem řady úvah.<sup>38</sup> Vysvětlují se nejčastěji buď jako tradiční a konzervativní survival, či naopak vědomá stylová revokace – revival. Řešením tohoto antagonismu může být model kreativní (hybridní) oscilace mezi oběma mody, který vytvářel široký prostor adaptivního jazyka uměleckých forem. Nejen

<sup>34</sup> JAKUBEC, O.: Chrám sv. Mořice v Kroměříži jako „místo paměti“ olomouckého biskupství a biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu. In: *Opuscula historiae atrium*, 66, 2017, č. 1, s. 2–19.

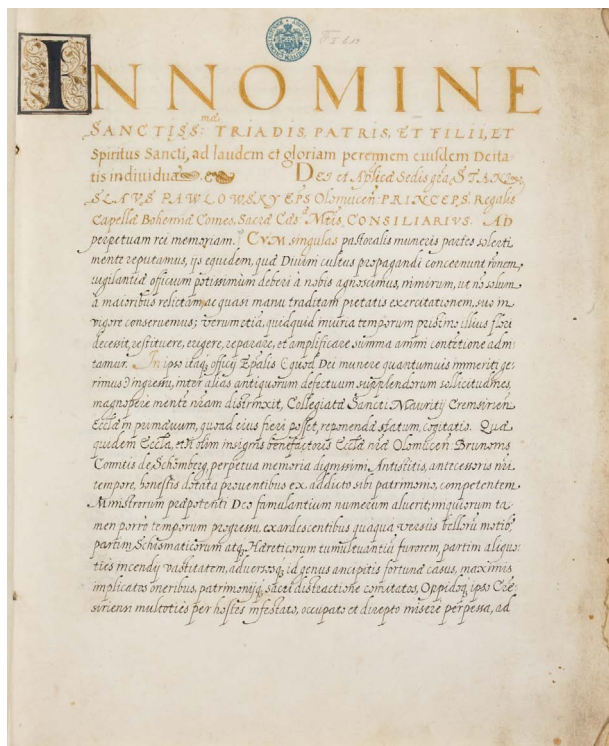
<sup>35</sup> CIRCA ANV 1260 PIENTISS: OLOM: EPVS BRVNO HANC COLLEGIATAM ECCLIAM IN HONOREM B. V. ASSVMPTAE D. MAVRITY ET THAEB. MART. E FVNDAMENTIS ERXIT IN EAQ PREPOSITVM DECAN. ET VICARIOS FVNDAVIT: INDE HVIC CIVITATI, QVAM MOENIBVS CINXIT, IMORTALEM SVI MEMORIAM VNA CVM VENERANDIS CINERIBVS IN INTERIORI SACRARIO HIC DEPOSITIS RELIQVT.

<sup>36</sup> BIEGEL, R.: Bonifác Wolmut a dialog renesance s gotikou 16. století. In: *Tvary – formy – ideje: Studie k dějinám a teorii architektury*. Eds.: PETRASOVÁ, T. – PLATOVSKÁ, M. Praha 2013, s. 27.

<sup>37</sup> HLOBIL, I.: Peripetie vývoje a poznání významné středověké architektury. (Doplňky k průzkumu kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži. In: *Památky a příroda*, 9, 1984, č. 6, s. 341–345.

<sup>38</sup> EWING, D.: *Jan de Beer: Gothic renewal in Renaissance Antwerp*. Turnhout 2016; *Le Gothique de la Renaissance: Actes des quatrième Rencontres d'architecture européenne*. Ed.: CHATENET, M. Paris 2011; *Medieval Art and Architecture After the Middle Ages*. Eds.: Marquardt, J. T. – Jordan, A. Newcastle upon Tyne 2009; SCHMIDT, M.: *Reverentia und Magnificentia: Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert*. Regensburg 1999; COLVIN, H. M.: Gothic survival and gothic revival. In: Idem. *Essays in English Architectural History*. London 1990, s. 217–244; WITTKOWER, R.: *Gothic versus Classicus: Architecture Projects in Seventeenth Century Italy*. New York 1974 ad.





Obr. 4: Úvodní folio nadační listiny kroměřížské kapituly (*Nova erectio*), 1. 1. 1597, pergamen. Zemský archiv v Opavě, pracoviště Olomouc. Foto: Muzeum umění Olomouc © Zdeněk Sodoma.



Obr. 5: Pohled do hlavní lodi kostela sv. Mořice v Kroměříži se zaklenutím z 80. let 16. století. Foto: Muzeum umění Olomouc © Zdeněk Sodoma.

kulturní historikové (P. Burke),<sup>39</sup> ale i historikové umění (M. Baxandall, H. Lorenz či E. M. Kavalier) dokazují, že v Zápří byla recepce výtvarné kultury italské renesance paralelní s tradičním jazykem gotiky a obě stylové možnosti představovaly rovnocenné a kombinovatelné alternativy.<sup>40</sup> Pohybovali se mezi nimi jak umělci (např. Veit Stoss),<sup>41</sup> tak patroni (např. Matyáš Korvín).<sup>42</sup> Evropskou renesanci nelze dělit na „čistou“ a „méně čistou“, stavějící na ideálu

renesančního klasicismu. Tento ideál je spíše historiografickou konstrukcí, na kterou aktuálně kriticky reaguje „polycentrická perspektiva“. Ta nahlíží na evropskou vizuální kulturu 15.–16. století jako na stylově

<sup>39</sup> BURKE, P.: *Hybrid Renaissance. Culture. Language, Architecture*. Budapest – New York 2016.

<sup>40</sup> LORENZ, H.: Spätgotik und Renaissance in Mitteleuropa – ein „Stil zwischen den Stilen“? In: *Die Länder der Böhmisches Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526). Kunst – Kultur – Geschichte*. Ed. WETTER, E. Ostfildern 2004, s. 31–47; KAVALER, E.: *Renaissance Gothic: Architecture and the Arts in Northern Europe 1470–1540*. London – New Haven, 2012.

<sup>41</sup> BAXANDALL, M.: *The limewood sculptors of Renaissance Germany*. New Haven – London 1980, s. 135–142.

<sup>42</sup> SUCKALE, R.: The Central European Connections of Matthias Corvinus' Patronage of Late Gothic Art. In: *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court 1458–1490*. Ed.: FARBAKY P. et al. Budapest 2008, s. 101–110; MAROSI, E.: Matthias Corvinus, the Medieval Man: Gothic and Renaissance. In: *ibidem*, s. 113–126.



Obr. 6: Klenba tzv. kanovnícké sakristie při kostele sv. Mořice v Kroměříži, konec 13. století, doplněno po roce 1580. Foto: Muzeum umění Olomouc © Zdeněk Sodoma.



Obr. 8: Johann Willenberger, Katedrála sv. Václava v Olomouci, 1593, dřevorez (Bartoloměj Paprocký, Zrcadlo slavného markrabství moravského, Olomouc 1593), Vědecká knihovna v Olomouci. Foto: Muzeum umění Olomouc © Zdeněk Sodoma.



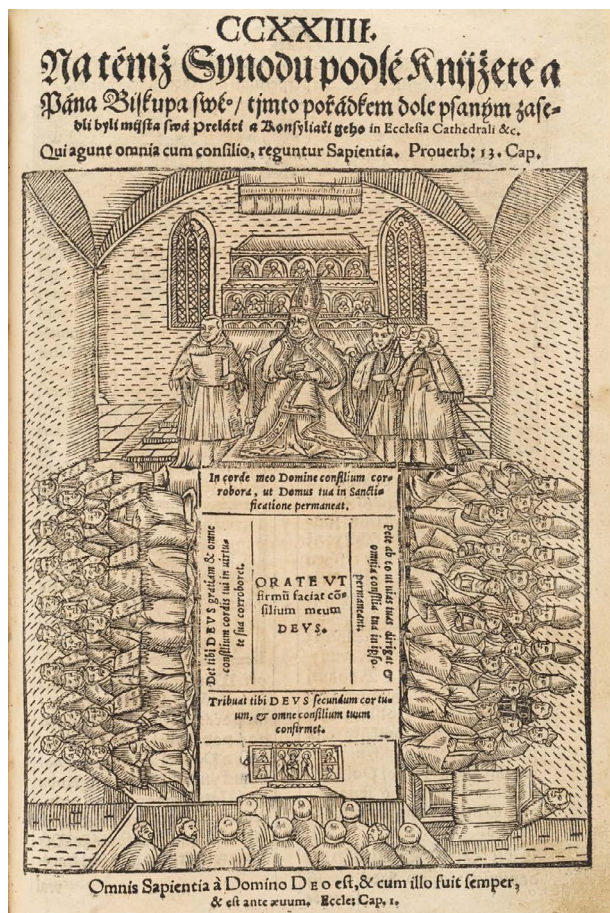
Obr. 7: Dvojice znakových desek biskupů Bruna ze Schauenburgu a Stanislava Thurza, 1679, pískovec, štuk, Kroměříž, kostel sv. Mořice. Foto: Zdeněk Sodoma.

i ideově rozmanitý terén, v němž koexistovalo více renesancí („wider Renaissance“).<sup>43</sup>

Jakékoliv použití archaické formy v novém kontextu nepochybně vyjadřuje vtaž k minulosti, tradici. Jaké povahy je ale tento vztah, a to konkrétně v případě kroměřížského kostela? V duchu Erwina Panofského bychom jeho historizující formy mohli chápat s ohledem na motivace stavebníků a stavitelů konce 16. století jako vědomé rozhodnutí zvolit si stylově odlišnou formu, s vědomím její historické distance od soudobého světa. Je však též možné tuto revokaci chápat jako projev „renesančního anachronismu“, který takové starobylé formy či předměty nechápe v performativním smyslu (tedy jako nové umění v jakoby starých formách), ale spíše v onom substitučním. Tedy naopak, staré formy jsou současné a živé – neměnné a stvrzující starobylou identitu kostela sv. Mořice. Umělecké formy odvolávající se na starší tvarosloví nemusí představovat jen umělecký experiment těžící ze zásobárny stylů minulosti. Užití těchto forem

<sup>43</sup> AIKEMA, B.: Die Kunst Italiens und die europäische Renaissance. In: *Europa in der Renaissance. Metamorphosen 1400–1600*. Ed.: AIKEMA, B. et al. Berlin 2016, s. 71–79; *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c. 1300 – c. 1500*. Eds.: LEE, A. – PÉPORTÉ, P. – SCHNITKER, H. Leiden – Boston 2010. Tento názor ostatně není nijak nový, např. SWOBODA, K. M.: *Das 16. Jahrhundert nördlich der Alpen*. Wien – München 1980, s. 7.

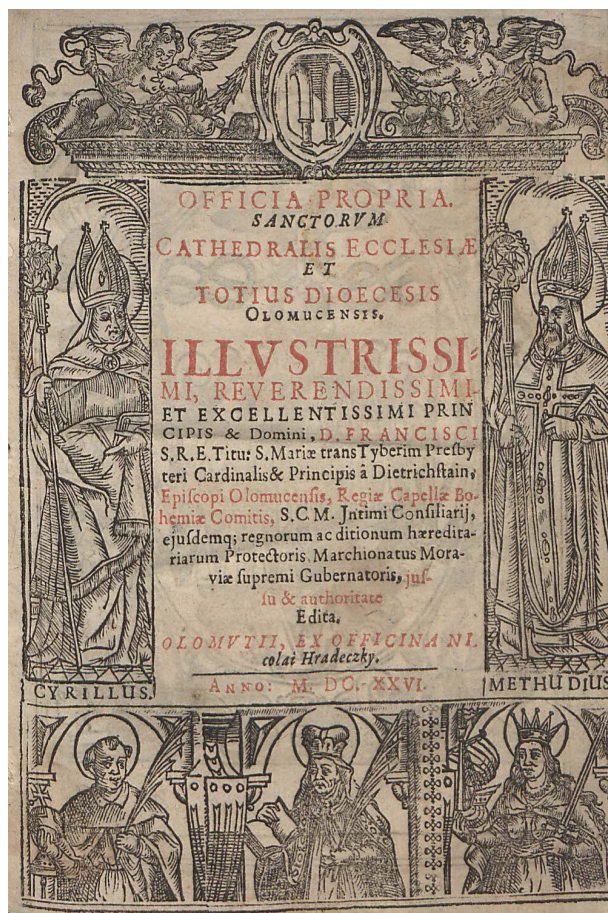




Obr. 9: Johann Willenberger, Biskup Stanislav Pavlovský z Pavlovic předsedající v olomoucké katedrále diecézní synodě roku 1591, dřevorez (Bartoloměj Paprocký, Zrcadlo slavného markrabství moravského, Olomouc 1591). Foto: Muzeum umění Olomouc © Zdeněk Sodoma.

může provázet záměr obnovit starobylý čas stavby v jakoby původních formách, vyjadřujících autoritu historické legitimacy nikoliv kvazi-středověkou formou, ale skutečně středověce.

Symptomatickým může být v daném kontextu zdánlivě marginální konstatování soudobého historika Bartoloměje Paprockého (1540/1543–1614) pracujícího na dvoře biskupa Pavlovského. Při svém popisu města Kroměříže v roce 1593 akcentoval především trvalost duchovní správy ve zdejších kostelích: „Potom pak Bruno ze vsi město učinivši, kostely je ozdobil, v kterýchž ustavičně čest i chvála Pánu Bohu se vykonává“.<sup>44</sup> Sama věta je projevem jistě časové heterogenity. Doba minulosti, v níž biskup Bruno



Obr. 10: Sv. Cyril a Metoděj jako patroni olomoucké diecéze (Officia propria sanctorum cathedralis ecclesiae et totius dioecesis olomucensi (...) D. Francisci (...) Cardinalis et principis à Dietrichstain episcopi olomucensis (...) jussu et auctoritate edita, Olomutii, 1626), titulní list, Vědecká knihovna v Olomouci. Foto: Ondřej Jakubec.

zakládá město a ustavuje jeho církevní a náboženský život stále trvá, je neustálou přítomností rezonancí minulosti či spíše trváním minulosti Brunovy „fundace“ v současnosti. Takovou rezonancí je i katolická liturgie u sv. Mořice, která s péčí všech biskupů provází náboženské fungování kostela od dob jeho zakladatele. Starobylou formu kleneb sv. Mořice tak lze snad chápat jako podobný symptom vztahu k minulosti, která nebyla nikdy mrtvá, distancovaná, ale naopak její přítomnost byla nezbytně

<sup>44</sup> PAPROCKÝ Z HLOHOL, B.: Zrcadlo slavného Markrabství moravského. Olomouc 1593, s. 390v.

vyžadována. Archaické klenební systémy překračují ryze formální definici, ať už chápány jako revival či survival, v níž by tento stylový pojen odpovídal konceptu performativního díla. Pokud totiž budeme sledovat spíše intence vzniku této formy, pak se goticky konstruované klenby z konce 16. století ukazují jako pravý anachronismus, jehož cílem je substituovat starobylost podstatu chrámu a revokovat ji, spolu s dalšími odkazy k minulosti této fundace biskupa Bruna, jako by to byla stavba z této doby. Olomoučtí biskupové přelomu 16. a 17. století mohli podobně vnímat své snahy po restituci církevní správy, tedy kolegiální kapituly, jako opětovné ustavení *illud tempus*. Obnovení a znovuprožívání středověké tradice (času) se stejně tak uplatňovalo a bylo zjevné v architektonických formách kroměřížského kostela sv. Mořice.<sup>45</sup>

Formálně gotické tvarosloví použité biskupem Pavlovským přitom souvisí s politikou olomouckých biskupů 16. a 17. století, která programově pracovala s historizující argumentací. Ta měla v jejich sporech s nekatolíky primárně utvrzovat legitimitu a nadřazenost katolické církve na Moravě, která stále spojuje přítomnost s minulostí. Chrám sv. Mořice tak může ve svém osobitém architektonickém řešení ukazovat takovou časovou nestálost či skládání časů. Ta se uskutečňuje nejen užitými formami, koexistencí či spoliací starších forem, ale především vnímáním a trváním času minulosti, na který se odkazuje mnoha způsoby – vizuálními, textovými i rituálními. Považba obnoveného či neustále obnovovaného chrámu sv. Mořice tak současně a přirozeně provazovala přítomnost s minulostí.

## Dietrichsteinský chór v Olomouci: mezi modernismem a anachronismem

V porovnání s kostelem sv. Mořice se může tzv. Dietrichsteinský chór olomoucké katedrály sv. Václava jevit jako diametrálně odlišný či přímo nesouměřitelný příklad. Novostavba presbytáře olomoucké katedrály je právem pokládána za jednu z nejvýznamnějších architektur první poloviny 17. století na Moravě, fascinující stylovou oscilací mezi pozdní renesancí a barokem.<sup>46</sup> Nový monumentální sál s trojbokým polygonem závěru a vzdušnou valenou klenbou nahradil menší raně gotický presbytář z konce 13. století. Záměr jeho vzniku byl formulován biskupem Františkem z Dietrichsteina v letech 1616–1617, avšak ten se dokončení velkolepé stavby nedomohl. Součástí novostavby byly dva suterénní prostory – horní velká kaple a spodní krypta zamýšlená jako pohřebiště biskupa a jeho následovníků. Historiky umění vždy uchvacovala jak monumentalita stavby, tak její pomezí stylový charakter, jak to hodnotil např. Zdeněk Kudělka, jehož zaujala „*tvárová vyspělost i jistá formální slobová příbuznost s Valdštejnským palácem v Praze*“.<sup>47</sup> Předmětem zájmu se nevyhnutelně stávala otázka autorství (Andrea Spezza či Giovanni Pieroni), stejně jako osobité morfologické prvky, zvláště specifické nadokenní římsy,<sup>48</sup> případně velkorysá prostorová řešení a jeho konstrukčně-technologické podmínky.<sup>49</sup> Někteří přitom právem akcentují scénografickou povahu chóru, který vytváří osobité liturgické „*theatrum sacrum*“, navazující na modelový případ Pellegriniho přestavby presbytáře milánského dómu pro arcibiskupa Karla Boromejského.<sup>50</sup>

<sup>45</sup> JAKUBEC, O.: Kolegiální chrám sv. Mořice v Kroměříži za biskupa Stanislava Pavlovského z Pavlovic (1579–1598) a historismus moravského katolicismu v předbělohorské době. In: *Slovácko. Společensko-vědní sborník pro moravsko-slovenské poměry* 51, 2009, s. 271–285.

<sup>46</sup> Literaturu shrnuje MYSLIVEČKOVÁ, H.: Katedrála sv. Václava v Olomouci za biskupa Karla. In: ŠVÁCHA – POTUČKOVÁ – KROUPA 2019 (v pozn. 24), s. 93–94.

<sup>47</sup> KUDĚLKA, Z.: Architektura 17. století na Moravě. In: *Dějiny českého výtvarného umění II/1*. Ed. DVORSKÝ, J. Praha 1989, s. 279.

<sup>48</sup> PANOCHOVÁ, I.: Vztah dietrichsteinského chóru dómu sv. Václava v Olomouci a Valdštejnského paláce v Praze: Poznámky k morfologii a typologii. In: *Zprávy památkové péče* 71, 2011, s. 39–42; LÍČENÍKOVÁ, M.: Architektura na dvoře Albrechta z Valdštejna. In: *Barokní architektura v Čechách*. Eds.: MACEK, P. – BIEGEL, R. – BACHTÍK, J. Praha 2015, s. 81.

<sup>49</sup> ŠVÁCHA, R.: Architektura baroka v Olomouci. In: *Olomoucké baroko. Výtvarní kultura let 1620–1780. 2: Katalog*. Eds. PERŮTKA, M. – JAKUBEC, O. Olomouc 2010, s. 29–30.

<sup>50</sup> MYSLIVEČKOVÁ 2019 (v pozn. 46), s. 93.





Obr. 11: Tzv. Dietrichsteinský chór olomoucké katedrály sv. Václava, po 1617 (fotografie z roku 1886).



Obr. 12: Kaple sv. Stanislava při olomoucké katedrále sv. Václava, 1585–1591, pohled od jihozápadu. Foto: Muzeum umění Olomouc © Zdeněk Sodoma.

Podobně se kontextu této „protobarokní“ stylové podstaty stavby snaží porozumět i Jiří Kroupa, jenž ji chápe jako „nejdůležitější Dietrichsteinovo založení“. Její nové, geometricky přísné a pádně působící prvky, pokládá nejen za předzvěst ostentativně působivé barokní vizuality, ale i za cílený projev biskupovy reprezentace. Chápe tedy volbu stylu jako důsledek originální stavebníkovy ambice a jeho zadání, v němž se propojovaly prvky „memorie“ a „pietas“, úzce spojené s rekatolizací. V rámci biskupova patronátu

sleduje zajímavě i stopy „křesťanské archeologie“, jež nachází v Dietrichsteinově fundaci loretánské kaple v Mikulově (po 1622). *Santa casa* přitom představuje jednu z nejtypičtějších autoritativních kopií posvátného prototypu, kterým protireformní katolicismus definoval prostor devoce a zpřítomňování posvátného. V mikulovském případě navíc fundace zahrnovala i polemický osten namířený proti heretikům a nekatolické minulosti země.<sup>51</sup>

<sup>51</sup> KROUPA, J.: Kunst, Mäzenatentum und Gesellschaft in Mähren 1620–1650. In: 1648: Krieg und Frieden in Europa. Textband II. Kunst und Kultur. Eds.: BUSSMANN, K. – SCHILLING H. Münster 1998; Idem, „Moderni fiori“: Kardinál z Dietrichsteina, protobarok a umělecká funkce na Moravě po roce 1600. In: Kardinál František z Dietrichštejna a jeho doba:

XXIX. mikulovské sympozium. Eds.: KORDIOVSKÝ, E. – SVOBODA, M. Brno 2006, s. 55–67. K tomu i JAKUBEC, O.: Zbožná reprezentace – reprezentativní zbožnost: Poznámky k uměleckému mecenátu Františka kardinála Dietrichsteina. In: Kardinál František Dietrichstein (1570–1636): Prelát a politik neklidného věku. Ed.: MLČÁK, L.: Olomouc 2008, s. 32–42.



Dietrichsteinským chórem vyvrcholily snahy olomouckých biskupů usilujících, počínaje Stanislavem Thurzou počátkem 16. století,<sup>52</sup> přestavět stávající presbytář „*slavného katedrálního kostela*“.<sup>53</sup> Modernistické zásahy biskupů však vždy nesly zajímavou a výraznou stopu minulosti. Nejprve biskup Pavlovský proměnil po roce 1590 západní románské průčelí dómu v monumentální trojvěžovou kulisu, která svou triumfální symbolikou vyjadřovala univerzální ambice moravského katolické církve, ale i její zakotvení v tradici. Nápis, který nechal biskup roku 1595 umístit nad hlavní portál explicitně vyzýval zdejší nekatolíky, aby se navrátila zpět do katolické náruče, jejíž stálost, autorita i legitimita se opírá právě o minulost. Podoba nového průčelí katedrály se přitom inspirovala raně středověkými westwerkly.<sup>54</sup> Modernizování katedrály se paradoxně vracela k minulosti, podobně jako cyrilometodějské tradice, která se měla do přestavované katedrály promítnout velmi konkrétně. Tuto tradici olomoučtí biskupové přelomu 16. a 17. století připomínali jako doklad stálosti moravského katolicismu. Pro biskupy raného novověku tito misionáři znamenali zakladatele biskupství a pevný pilíř legitimacy katolické církve. Příklad sv. Cyrila a Metoděje obračejících Moravu z pohanství na křesťanskou víru biskupové analogicky přirovnávali ke svému zápasu s nekatolíky, vzpírajícími se nepřerušené kontinuitě křesťanství

(míněno katolictví) na Moravě.<sup>55</sup> Biskup Pavlovský tak v roce 1587 doporučoval olomoucké městské radě aby „*raději onej starej, od dotčenejch svatejch patronov našich a svatě církve římské katolické (která se nikdy nezměnila, nýbrž v svém způsobu nezměnitelna zůstává a naši předkové v ní sú setrvali) pozůstavenej a vydaněj se drželi a následovali*“.<sup>56</sup>

Nepřekvapí, že biskup Pavlovský usiloval již krátce po svém zvolení o získání ostatků těchto diecézních patronů v Římě.<sup>57</sup> Snaha je shromáždit připomíná úsilí Karla Boromejského v Miláně, který již v roce 1575 spektakulárně využil u příležitosti jubilejního roku translace ostatků lokálních světců, o jejichž starobylostí účtu opíral svůj program katolické reformy.<sup>58</sup> Ta měla své východisko v tzv. raněkřesťanském revivalu v Římě. V tomto protireformačním programu se papežové a klerikální elita snažili cílenou revokací rané křesťanského odkazu (zvláště prvotních mučedníků) legitimizovat katolickou církev jako pravověrnou strážkyni Kristovy církve.<sup>59</sup> Ve stejném polemickém a identifikačním smyslu na tento program navazovali reprezentanti katolické církve i jinde v Evropě.<sup>60</sup> Olomouc v tom nebyla výjimkou a program revivalu starobylé katolické tradice lze sledovat i v pozadí výstavby nového chóru olomoucké katedrály. František z Dietrichsteina přitom svou politikou rekatolizace přímo navazoval na svého předchůdce biskupa Pavlovského,

<sup>52</sup> HLOBIL – PETRŮ 1992 (v pozn. 25), s. 134.

<sup>53</sup> MZA, G 83, Kop. XXXV, 1598–1599, č. kart 64, inv. č. 200, f. 47v–48.

<sup>54</sup> CHADRABA, R.: K dějinám olomouckého dómu za renesance. In: *Sborník památkové péče v Severomoravském kraji* 2, 1973, s. 43–69.

<sup>55</sup> JAKUBEC, O.: Tradition and Counter-Reformation. Church History as a Subject of Confessional Legitimacy, Identity and Polemic in Central Europe (Moravia) around 1600. In: *Re-thinking, Re-making, Re-living Christian Origins*. Ed. FOLETTI, I. Roma 2018, s. 15–34.

<sup>56</sup> MZA, G83, Kopiař XXV., 1587, č. kart 51, inv. č. 178, f. 90.

<sup>57</sup> PARMA, T.: Cyrilometodějský kult v prostředí olomouckých biskupů raného novověku. In: *Mezi východem a západem: Svatí Cyril a Metoděj v kultuře českých zemí*. Ed. JEMELKOVÁ, S. Olomouc 2013, s. 48–53.

<sup>58</sup> SCHRAVEN, M.: *Festive Funerals: Funeral Apparati in Early Modern Italy, Particulaly in Rome*. Groningen 2006, s. 132–133; SCHOFIELD, R. V.: Architecture and the assertion of the cult of relics in Milan's public spaces. In: *Annali di architettura* 16, 2004, s. 79–120; BUZZI, F.: *Carlo Borromeo e l'opera della „Grande Riforma“: Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*. Milano 1997; *La città e la sua memoria: Milano e la tradizione di Sant'Ambrogio*. Ed.: RIZZI, M. Milano 1979.

<sup>59</sup> FREIBERG, J.: The Lateran Patronage of Gregory XIII and the Holy Year 1575. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57, 1991, s. 6–87; FRANK, M.: L'Emulazione della romana antika grandezza. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61, 1998, s. 77–112; COURTRIGHT, N.: *The Papacy and the Art of Reform in Sixteenth-Century Rome: Gregory XIII's Tower of the Winds in the Vatican*. Cambridge 2003, s. 19–27.

<sup>60</sup> LOUTHAN, H. P.: Imagining Christian Origins: Catholic Visions of a Holy Past in Central Europe. In: *Sacred History. Uses of the Christian Past in the Renaissance World*. Eds. LIERÉ, K. – DITCHFIELD, S. – LOUTHAN, H. Oxford 2012, s. 146–147.



Obr. 13: Portál kaple sv. Stanislava v jižní lodi katedrály sv. Václava po barokních úpravách, kolem 1740. Foto: Ondřej Jakubec.

a rovněž on se zaměřil na cyrilometodějskou tradici. Podporoval zejména poutní chrámy ve Křtinách a Tuřanech, spjatých s velkomoravskými misionáři. Tuřanský chrám u Brna měl přitom označit za unikátní stavbu a „nejstarší chrám Moravy“. Jeho starobylost autenticitu dle něj stvrzovala i zázračná socha P. Marie (z poloviny 13. století), jejíž archaický vzhled utvrzoval biskupa v přesvědčení, že pochází z doby Cyrila a Metoděje.<sup>61</sup>

K těmto poutním místům se biskup Dietrichstein snažil připojit třetí, a to nejvýznamnější, jež se mělo nacházet právě v podzemní kapli nového chóru

katedrály sv. Václava. Již záhy po iniciování jeho výstavby, v roce 1617, žádal biskup papeže Pavla V., aby na Moravu zaslal ostatky těchto svatých patronů, kteří obrátili pohanskou Moravu na katolickou víru, s přáním: „*Toužím je totiž přenést s nutným zabezpečením a úctou do mé katedrály a uložit je tam na čestné místo pro zvěštění úcty k těmto světcům a zbožností mého lidu.*“<sup>62</sup> Ještě v opětovné žádosti před svou smrtí upozorňoval biskup římskou kurii, že translaci ostatků „*nejen získá všechny duše, i jednu každou nakaženou dosud heretickou poskvrnou, ale také pro samé katolíky bude výzvou k nevinnějšímu životu.*“<sup>63</sup> Dominantní funkcí nové stavby

<sup>61</sup> PARMA 2013 (v pozn. 57), s. 49.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 50.

<sup>63</sup> PARMA, T.: Myšlenková koncepce dietrichsteinského presbyteria olomouckého dómu. In: *Střední Morava* 27, 2008, s. 40–48.

tedy měla být její náboženská a poutní funkce, s cílem etablovat kult, jehož prostřednictvím budou svatí věrozvěsti posvátnou přítomností opakovat svou misi. Namísto pohanů měla jejich zázračná přítomnost obracet pod dohledem biskupa Dietrichsteina na víru moravské nekatolíky. Toto však nebylo jedinou přítomnou stopou tradice v nově budovaném katedrálním chóru. Před jeho vstup nechal biskup již roku 1603 umístit reprezentativní kenotaf, tzv. mauzoleum Přemyslovců, tedy markrabat Václava a Břetislava, jako domnělých zakladatelů katedrály na počátku 12. století. I tento monument zjevně odkazoval na starobylost metropolitního kostela, která vstupovala do přirozeného, anachronického dialogu s její moderní přestavbou.

Motivací pro nový katedrální chór tedy bylo vytvořit monumentální schránu ostatkům moravských apoštolů z počátků moravské rané církve. Jakkoliv jej provázejí skutečně originální, moderní motivy, samotná dispozice polygonálního chóru v podstatě navazuje na raně středověký presbytář (shodou okolností z doby biskupa Bruna ze Schanenburgu). Také hmotovým uspořádáním dominantně převýšeného chóru stavba v podstatě navazuje na středověké příklady vrcholně gotických presbytářů, které se tyčily nad staršími loděmi. Vizuální analogií by mohl být kupříkladu chór katedrály v Cáchách, vytvořený v letech 1355–1414 pro ostatky sv. Karla Velikého. Není jisté cílem vytvářet touto afinitou nějaký kauzální řetězec. Spíše se přitom lze odvolat na myšlenky Richarda Krautheimera o symbolických rezonancích posvátných stavebních prototypů ve středověku.<sup>64</sup> Dietrichsteinův relikviář pro sv. Cyrila a Metoděje tak nemusíme chápat jen jako performativní dílo protobaroka, ale i jako určitou rezonanci či substituční verzi obecného modelu relikviářového chóru. V Krautheimerově duchu samozřejmě ne v nějak přísně formálně-architektonickém slova smyslu. V předmoderní perspektivě se totiž analogie neodvívěla ani tak od stylové či typologické morfologie, jako spíše spočívala v symbolické příbuznosti, která odkazem na starobylý princip (v tomto případě relikvie sv. Cyrila a Metoděje a prvopočátky fundace olomouckého dómu) dodávala legitimitu novodobé stavbě. V situaci Olomouce byla tato starobylost při-

tomná nejen symbolicky, ale hmatatelně zamýšlenou přítomností ostatků svatých. Podobně tomu mohlo být v kroměřížském sv. Mořici, kde autoritativní přítomnost minulosti ztělesňují pietně uchovávané „relikvie“ zakladatele biskupa Bruna.

Perspektiva anachronismu se při výkladu modernistické stavby první poloviny 17. století může jevit jako mírně heretická. Je to však jen otázka kategorií, v nichž jsem zvyklí uvažovat, v tomto případě stylových či formalistních dějin umění orientovaných na autonomní objekt originálního uměleckého díla. V tomto „performativním“ smyslu tak olomoucký chór historikové umění tradičně chápali jako progresivní architektonickou kreaci, s primární snahou detekovat autora a jeho zdroje inspirace. S ohledem na stavebníka – biskupa – by se však mohla nabízet jiná perspektiva. Ta souvisela spíše s retrospektivní, či spíše substituční rolí stavby a jejího účelu. Sama náhrada staršího chóru v podstatě pokračovala v jeho konturách, objemově maximalizovaných. Tato substituce se v podobě nové stavby paradoxně současně vracela do minulosti. Nejen svou tradiční dispozicí, ale především funkcí. Chór jako mauzoleum či relikviář sv. Cyrila a Metoděje též nebyl zamýšlen jako pasivní architektonický prostor. Naopak, biskup Dietrichstein očekával, že starobylí patroni *reálně* substituují misi zacílenou na obrácení „heretické“ Moravy na katolickou víru. Tento výklad nemá jistě nijak bagatelizovat uměnímilovné zájmy Františka z Dietrichsteina, ani autonomii rozhodování architekta či stavitele. Pouze se snaží otevřít předmoderní stavbu pohledu, který je možná adekvátnější soudobému diskurzu myšlení než kategoriím moderní disciplíny dějin umění.

V dietrichsteinském chóru jako prototypu mauzolea/martyria snad rezonuje onen princip dvojí historičnosti, v duchu teze A. Nagela a Ch. Wooda: stavba náleží první polovině 17. století, ale současně zpřítomňuje starobylou tradici starých světců a katedrály. Místo tak může být současně moderní budovou, ale zároveň postulovat zpřítomnělou minulost. Pro historika umění může být takové uvažování o sakrální architektuře nezvyklé. Z této perspektivy totiž kostel nemusel představovat pro dobové aktéry jen moderní, umělecky progresivní architekturu, ale naopak dílo, jež reprezentovalo starobylost. Můžeme se kacírsky, po vzoru Hanse Beltinga, ptát, do jaké míry pak na takový objekt

<sup>64</sup> KRAUTHEIMER 1942 (v pozn. 16).



nahlížet jen jako na invenční, originálně chápané umělecké dílo.<sup>65</sup> Samozřejmě, originalitu ani invenci takové stavbě vzniklé v prostoru a čase Moravy 17. století upřít nemůžeme. Stejně tak ale nelze zavírat oči před zdánlivě paradoxní situací, že stavba ve své modernitě stále specificky vyjadřovalo rysy posvátné a „starobylé přítomnosti“.

Toto minulostní, anachronické chápání soudobé stavby přitom odpovídá i diskurzu dobové debaty o sakrální architektuře. Na tomto místě nemíním úvahy architektů či raněnovověkou teorii architektury, ale spíše názory církevních a teologických autorit. V post-reformačním období, zejména 16. století, se přitom diskuse o povaze kostela (jako *ecclesia*, tedy stavby i církve) stávala jednou z velmi četných a kontroverzních.<sup>66</sup> V umělecko-historickém diskurzu sakrální architektury raného novověku se tato rozprava církevních autorů bohužel příliš nezohledňuje.<sup>67</sup> Je to škoda, neboť právě tato interakce katolické i nekatolické polemiky tehdy definovala základní požadavky na funkcionalitu sakrálního prostoru. Ostře sledované nábožensko-kultovní principy se pak promítaly nejen do podoby staveb (jakkoliv ne vždy nevyhnutelně), ale především do vlastní „ideje kostela“, tedy konceptuálního a současně normativního pojetí sakrální architektury, jak ji jednotlivá vyznání formulovala. Příkladem může být zmíněný Karel Boromejský. Tento teoretik potridentské sakrální architektury přitom chrámové stavby nechápal

primárně jako umělecká díla, ale spíše jako prostor náboženského života, liturgie a realizace katolického kultu, který je „*strictly related to church reform*“.<sup>68</sup>

Přes principiální rozpory se v bohaté diskusi 16. s 17. století oba tábory nicméně shodovaly, že funkcí kostela je především sama liturgie, jakkoliv vnímaná na teologicky odlišných principech. Charakter sakrální stavby tedy v církevně-teologickém diskurzu nespočívá v artikulaci hmoty a formy, v dispozičním řešení či typologii, ale jasném definování kultu a liturgie, jako distinktivního rysu, kterým se stavba navenek projevuje. Když dobové autority mluví o „dalekém rozdílu“<sup>69</sup> mezi kostely jednotlivých denominací, nemají na mysli ani tak architektonickou formu staveb (neboť ta byla většinou velmi podobná, až zaměnitelná),<sup>70</sup> jako právě jejich liturgickou náplň. Tedy ony „*leges et ceremonias*“, jak o podstatě chrámu mluví na konci 16. století zmíněný Bartoloměj Paprocký. Stejně jako řada jeho současníků přitom i on formuluje jako základní předpoklad řádné stavby kostela úctu a zohledňování autority starobylých vzorů rané církve, či ještě starozákonní tradice, o níž se obecně v dobové debatě opírala legitimita liturgického, sakrálního prostoru. Paprocký to definuje jasně: „*A protož ty každý, kterýž Pánu kostel staví, uť se následovati starších svých v té víře.*“<sup>71</sup> Podobně to ostatně formuloval i Karel Boromejský, a mnozí další, opakující neustále autoritativní příklady kostelů z doby rané církve Konstantinovy či Ambrožovy

<sup>65</sup> BELTING 1994 (v pozn. 17), s. 440.

<sup>66</sup> JAKUBEC, O.: Kostely konfesijního věku (16. a 17. století) jako objekty a prostory konverze. In: *Vytváření konverty. Jazyková a vizuální reprezentace konverze v raném novověku*. Eds.: PRCHAL PAVLÍČKOVÁ, R. – COUFALOVÁ, I. – FERENCOVÁ, H. Praha 2021, s. 75–118, 325–338.

<sup>67</sup> Výjimkou je zvl. HARASIMOWICZ, J.: *Sichtbares Wort: Die Kunst als Medium der Konfessionalisierung und Intensivierung des Glaubens in der Frühen Neuzeit*. Regensburg 2017; *Protestantischer Kirchenbau der Frühen Neuzeit in Europa. Grundlagen und neue Forschungskonzepte*. Ed.: HARASIMOWICZ, J. Regensburg 2015; HILLS, H.: *Taking Place: Architecture and Religious Devotion in Seventeenth-Century Italy*. In: Ed.: PAYNE 2017, s. 309–339; *Topographien des Sakralen. Religion und Raumordnung in der Vormoderne*. Eds.: RAU, S. – SCHWERHOFF, G. München – Hamburg 2008; *Konfessionen im Kirchenraum. Dimensionen des Sakralraums in der Frühen Neuzeit*. Eds.: WEGMANN, S. – WIMBÖCK, G. Korb 2007; *Defining the Holy. Sacred*

*Space in medieval and early modern Europe*. Eds.: SPICER, A. – HAMILTON, S. Aldershot 2006; *Sacred space in early modern Europe*. Eds.: COSTER, W. – SPICER, A. Cambridge 2005; DYRNESS, W. A.: *Reformed Theology and Visual Culture: The Protestant Imagination from Calvin to Edwards*. Cambridge 2004.

<sup>68</sup> SÉNÉCAL, R.: Carlo Borromeo's *Instructiones Fabricae Et Supellectilis Ecclesiasticae* and Its Origins in the Rome of His Time. In: *Papers of the British School at Rome*, 68, 2000, s. 245–246.

<sup>69</sup> Kaupilius, J.: *Modla věku nynějšího: Kdežto I. Ohavnost její poodkrytá, II. Spůsob vystřihání se jí, III. Příčiny k utikání ji vzbuzující, člověku křesťanskému se představují...* (sine loco) 1623, s. 135–136.

<sup>70</sup> CHIPPS SMITH, J.: *The Architecture of Faith. Lutheran and Jesuit Churches in Germany in the Early Seventeenth Century*. In: Ed.: HARASIMOWICZ 2015 (v pozn. 67), s. 173–174.

<sup>71</sup> PAPROCKÝ Z HLOHOL 1593 (v pozn. 44), s. 198r.

éry.<sup>72</sup> Podobně i olomoučtí biskupové 16. a 17. století sdíleli tuto předmoderní představu kostela jako místa navazujícího na církevní tradici. Chrám chápali jako prostor, v němž se neměnnou a ad infinitum provozovanou liturgií i v současnosti zachovávaná a zpřítomňuje podstata apoštolské církve.<sup>73</sup> Minulost i přítomnost se vrství přes sebe, jak o tom svědčí nejen představa o anachronické podstatě liturgie (přítomně vyjadřující starobylou trvalost kultu rané církve), ale i ve formách staveb (sv. Mořic v Kroměříži) či jejím obsahu, zde v podobě reálně přítomných svatých svědků z dob dávnověku moravské církve (sv. Václav v Olomouci).

### **Epilog: Kaple sv. Stanislava v Olomouci: mezi anachronismem a (moderním) kultem památek**

Stručný epilog se pokusí nabídnout klíč anachronismu i pro 18. století, a to v případě přestavby olomoucké kaple sv. Stanislava. Tu nechal v letech 1585–1591 vystavět u jižní strany katedrály biskup Stanislav Pavlovský jako kapli hrobní, v podobě jedinečné centrální stavby pozdní renesance. Vedle originálního řešení její architektury je výjimečná i její funkce, jež spojovala memoriální účel s politickým programem biskupa a moravského katolicismu.<sup>74</sup> Kaple zasvěcením i výzdobou revokovala středověkou legendu sv. Stanislava, která na konci 16. století aktualizovala soudobý triumf biskupa Pavlovského, který ve svém (analogickém) boji s nekatolickými stavy dosáhl potvrzení svých práv, mj. i prestižního titulu knížete pro olomoucké biskupy. Toto politikum jasně vyjádřil aktuálně polepšený knížecí znak biskupa Pavlovského dominující ve vrcholu pozdně renesanční mříže portálu kaple.

Manýristicky efektní rámec architektury a bohaté výzdoby (malířské, sochařské, kovolitecké) byl zajímavě modernizován před polovinou 18. století. Druhý život biskupa Pavlovského totiž prodloužil

a revokoval kolem roku 1740 olomoucký biskup Jakub Arnošt z Liechtensteinu-Kastelkorna (biskupem 1738–1745). Projevem jeho štědré donace ve výši 60 tisíc zlatých byla zásadní barokizace kaple. K této iniciativě jej mohl přivést i příbuzenský vztah – biskupova matka Kateřina Karolina, svob. paní Pawlowská byla totiž praneteří biskupa Stanislava Pavlovského. Výsledkem Liechtensteinovy intervence je na první pohled skutečně stylová modernizace stavby včetně komplexní štukové a malířské výzdoby interiéru. Pozoruhodný je přitom reprezentativní způsob, kterým byl proměněn manýristický portál v jižní lodi katedrály. Ten se výraznými štukovými doplňky obohatil o vysoký nástavec se znakem biskupa-knížete Stanislava Pavlovského ve svém středu. Po stranách portálu byly navíc do bohatých rokajových kartuší vloženy dva starší sepulkrálně-memoriální památníky – bronzový náhrobník olomouckého biskupa Marka Kuenta (1565) a vrchní část kenotafu ze zmíněného Přemyslovského mauzolea (1603), s postavami markrabat Václava a Břetislava, mýtických zakladatelů katedrály. Souviselo to mj. i se zrušením tohoto symbolického památníku před vstupem do chóru. Provedený pietní a současně kreativní způsob manipulace se starými artefakty se někdy z hlediska biskupova přístupu vysvětluje jako osobitý „památkářky-barokní“ přístup.<sup>75</sup>

Takovéto modernistické chápání přestavby může být typickým příkladem uměleckohistorické interpretace, v jejímž centru pozornosti spočívá unikátní, autonomní umělecké dílo, kdy se respekt vůči němu projektuje nezdědka i do minulosti. Podobně by se mohla chápat celková barokizace kaple jako logický projev prosazení progresivistického slohového názoru. Na druhé straně bychom snad i zde mohli nacházet stopy onoho předmoderního anachronismu, který dokáže paradoxně současně uchovávat v přítomnosti i to minulé. Východiskem pro to může být předpokládaná intence a motivace biskupa Jakuba Arnošta. Ten ve své fundaci překvapivě nijak nezdůraznil svou

<sup>72</sup> SÉNÉCAL 2000 (v pozn. 68), s. 243.

<sup>73</sup> PAPROCKÝ Z HLOHOL 1593 (v pozn. 44), f. 198v–199r.

<sup>74</sup> JAKUBEC, O.: „Překrásná kaple z mramoru“: Kaple sv. Stanislava v Olomouci jako místo synergie funkcí raně novověké architektury. In: *Zadání, umělecká úloha a funkce v architektuře a ve*

*výtvarném umění*. Eds. HORÁKOVÁ, T. – ŘEZNIČKOVÁ, V. Brno 2022, s. 227–247.

<sup>75</sup> HLOBIL, I.: Průčelí kaple sv. Stanislava v olomouckém dómě sv. Václava – pozoruhodný příklad barokní péče o památky. In: *Památkový ústav v Olomouci: Výroční zpráva za rok 1992*. Olomouc 1993, s. 83–85.

vlastní osobu. Kaple po přestavbě totiž nikde nenese osobní odkaz, např. v podobě nápisu či znaku. Naopak, v novém dominantním nástavci portálu se v ryze moderních vrcholně barokních formách uplatňuje jako dominantní prvek znak Stanislava Pavlovského, ve více než 150 let staré podobě exkluzivního, polepšeného knížecího erbu olomouckých biskupů. Kopíruje v podstatě manýristický bronzový znak, který se nachází v záklenku vstupu pod ním. Toto potlačení osobní memorie může souviset se zdůrazněním biskupa Pavlovského, jako slavného předka a obnovitele knížecí hodnosti biskupů, stejně tak to může odkazovat k myšlence institucionální kontinuity a starobylosti biskupského úřadu. Provedení znaku biskupa Pavlovského v podobě z roku 1588 ve formě roku 1740 je v podstatě anachronickou sugescí či restitucí starobylosti v podobě nového elementu. Ve stejném okamžiku nejen moderní umělecké dílo nese identitu minulosti, k níž se hlásí a již reprezentuje, ale současně ji i substituuje. Zdánlivě marginální heraldický motiv se stává symptomem obnovovaného času, jehož stálost se v prostředí biskupského úřadu, jeho posloupnosti a sdíleného dědictví, stávala klíčovým elementem institucionální identity.<sup>76</sup>

## Závěr

Když měl počátkem 17. století zhotovit Peter Paul Rubens pro římský kostel Santa Maria in Vallicella nový oltář, v rámci objednávky se důsledně

rozlišovalo mezi novou malbou („*quadro*“) a zobrazením zázračné mariánské ikony („*immagine*“) v jeho poli.<sup>77</sup> Paralelně tak vedle sebe koexistoval zázračný mimočasový ikonický prvek, substituuující zázračný prototyp, a performativní element Rubensova „moderního umění“. V jednom díle tak působily dva časy, resp. ten pradávný byl uchováván v tom novém. Obnovování starobylého času v nových formách může připomenout religionistický koncept „věčného návratu“ Mircea Eliadeho, jenž v myšlení archaického člověka zdůrazňoval potřebu vyvolávat „původní“ mýtický čas, jenž byl evokován v rituálech.<sup>78</sup> Podobným rituálním způsobem ožívala i předmoderní umělecká díla, a to v různých praktikách, nejen nábožensko-devocionálních, ale třeba i při obnovování a trvání biskupského úřadu. Nechávala přitom zpřítomňovat čas minulosti či svou časovou příslušnost problematizovala a maskovala. Ještě v renesanční Florencii takto fungovaly zázračné „ikonické“ obrazy, jejichž autoritativní působivost se vázala na starobylý původ, či pradávný vznik jejich prototypu.<sup>79</sup> Neustále tak v eliadovském smyslu zjevovaly mimočasovou posvátnou imanenci.<sup>80</sup>

Podobné způsoby koexistence starobylých prototypů ve smyslu jejich autoritativního trvání v přítomnosti snad mohou zastupovat i sledované stavby z moravského prostředí 16. a 17. století. Jejich výběr byl jen zástupný a počet podobných příkladů by mohl být jistě větší.<sup>81</sup> V duchu koncepce anachronické (anachronní) renesance se představené architektury

<sup>76</sup> JAKUBEC 2017 (v pozn. 34), s. 2–19.

<sup>77</sup> KRÜGER, K.: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren: Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. München 2001, s. 146.

<sup>78</sup> ELIADE, M.: *Mýtus o věčném návratu: Archetypy a opakování*. Praha 1993; Idem, *Posvátné a profánní*. Praha 1994; CHLUP, R.: Illud tempus v řeckém rituálu. In: *Religio*, 15, 2007, zvl. s. 183–185.

<sup>79</sup> HOLMES, M.: Miraculous images in Renaissance Florence. In: *Art history*, 34, 2011, s. 432–465, zvl. s. 429.

<sup>80</sup> Existuje nicméně i rezervovaný přístup k této anachroničnosti byzantských či byzantinizujících ikon v raném novověku, který obhajuje jejich uměleckou svébytnost buď v kontextu sběratelské činnosti, anebo specifických uměleckých strategií, viz DUTTS, R.: Byzantine Icons in the Medici Collections. In: *Byzantine Art and Renaissance Europe*. Eds. DUTTS, R. –

LYMBEROPOLOU, A. London 2016, s. 157–188; DEKONINCK, R. – FALQUE, I.: Introduction: Revivals or Survival? Resurgences of the Icon from the 15th Century to the Present Day. In: *Revivals or Survival? Resurgences of the Icon from the 15th Century to the Present Day*. Eds. DEKONINCK, R. – FALQUE, I. Milano 2023, s. 12; NYGREN, Ch. J.: Titian's Icons. In: ibidem, s. 90.

<sup>81</sup> JAKUBEC, O.: Forma sleduje funkci: Sakrální gotizující architektura renesance na Moravě v průsečíků demonstrace konfesionalita a rodových tradic. In: *Artis historia: Sborník studií o dějinách umění a památkové péči*. Ostrava 2006, s. 68–76; Idem, Ukřižovaný ze Zašové: Několik poznámek k problematice gotického survivalu a revivalu v umění 16. století. In: *Ukřižovaný ze Zašové: Restaurování 2003–2007*. Ed.: JAKUBEC, O. Olomouc 2008, s. 9–11; Idem, Kaple sv. Anny na Olomouckém hradě a svatoanenský kult na Moravě kolem roku 1600. In: *Archeologické muzeum na Olomouckém hradě: Příspěvky z mezinárodní konference*. Ed.: JAKUBEC, O. Olomouc 2010, s. 197–209.



ukazují jako svébytná ukázka nestabilní temporality či „*montáže heterogenních časů*“, typicky provázející předmoderní dobu. Jejich podstata může představovat jistou anachronickou konfiguraci, v níž jsou umělecká díla specificky historicky strukturována.<sup>82</sup> Jsou to „místa“, kde se stýkají časy v kondenzované a nestabilní poloze. Není tím přitom míněno ono tradiční, lineárně a neproblematicky chápané navazování časových plánů ve smyslu oddělených vrstev stylových dějin, ale právě onen paradoxní stav koexistence minulého v přítomném, kdy princip minulosti prostupuje horizontem současnosti. Na tuto zaměnitelnost vnějškově odkazují jak historizující formy staveb, tak další elementy textových referencí či nábožensko-společenských praktik (rituálů) oživujících či substituujících minulost. Jakkoliv jsou přitom využívány moderní architektonické formy (u dietrichsteinského chóru či portálu kaple sv. Stanislava), přesto výsledné sdělení formuje heterogenní symbiózu času přítomnost i minulosti. V návaznosti

na A. Nagela a Ch. Wooda lze proto zvažovat, do jaké míry byly sledované stavby „*fabricated in the present or in the recent past but at the same time value them and use them as if they were very old*“.<sup>83</sup>

Záměrem této úvahy nebyla jen dílčí interpretace vybraných staveb, ale s přihlášněním se k výzvě Alexandera Nagela a Christophera Wooda i obecnější snaha „*to excavate the anachronic underhistory of the work of art*“. Podobně se i tato studie pokusila problematizovat lineární narativ a fixní chronologické situování uměleckých děl. Namísto toho nabídl časově mnohoznačné rozumění artefaktům, čímž se současně otevírá prostor i pro obecnější promyšlení modelů historické práce.<sup>84</sup> Pokud historik umění přistoupí k uměleckým dílům jako k časově otevřeným strukturám, v nichž se předmoderní chápání času výrazně odlišovalo od současného pojetí moderní vědy, pak se musí současně ptát, do jaké míry je při jejich interpretaci zděděný systém klasifikace umění a jeho chronologicky lineární dynamiky funkční.

## Sacral Architecture of the 16th and 17th Centuries in Moravia Between Historicism, Modernism and Anachronism

### Résumé

The study attempts to show the possibilities of applying the „anachronistic model“, an alternative to the linearly defined autonomist history of art, on the example of selected buildings from Moravia, mainly at the turn of the 16th and 17th centuries. The subject of the analysis is the Church of St. Moritz in Kroměříž, restored in the 1580 s in Gothic-like forms, emphasising the ancient tradition of the 13th-century founder of the church, Bishop Bruno of Schauenburg. Another building is the so-called Dietrichstein Olomouc Cathedral's presbytery, a re-

markable proto-Baroque monument built as shrine. Cyril and Methodius, the 9th century missionaries and founders of the Olomouc bishopric in Moravia. The third building, standing in the epilogical conclusion, is the chapel of St. Stanislaus in Olomouc, and the subject of interpretation is its Baroque modernisation from the mid-18th century, which, however, suggests a late 16th-century revocation. The patrons of all the buildings were bishops of Olomouc, especially from the period around 1600 - Stanislaus Pavlovsky and Francis of Dietrichstein.

<sup>82</sup> DIDI-HUBERMAN 2008 (v pozn. 10), s. 20–21.

<sup>83</sup> NAGEL – WOOD 2005 (v pozn. 7), s. 405.

<sup>84</sup> NAGEL – WOOD 2005 (v pozn. 14), s. 432.

At the same time, their purposeful revocation of traditional and historical motifs was related to their religious policy, in which these references to the past were an essential form of reinforcing the legitimacy of the Catholic Church in the context of the predominantly non-Catholic territory of Moravia.

However, the key remains the interpretation of the buildings in question or the architectural and artistic interventions of the Olomouc bishops of the early modern period, which, in their motivation and effect, may go beyond the principle of historicism. The principle of historicism is defined as a typical art historical category operating on the terrain of linear and teleologically conceived art history. This approach sees the historicising form as deliberately chosen with an awareness of the historical distance of the contemporary moment from this form of the past. However, the buildings under observation may instead represent a typically pre-modern relationship to time, which substitutes a past authoritative prototype in art forms, as contemplated in the case of cult buildings of the Middle Ages by Richard Krautheimer or in the case of religious images (images before the era of art) by Hans Belting. The

architectures under study can perhaps also represent a similar relation to heterogeneous time layers, similar to the analytical method applied by Alexander Nagel and Christopher Wood in their concept of the „anachronic Renaissance“. Thus, the 16th-18th century religious buildings in Moravia under study may demonstrate a specifically pre-modern mode of coexistence of ancient prototypes in the sense of their authoritative persistence in the present.

The buildings, as historically structured anachronistic configuration, work with the reclamation of antiquity and create unique „places“ where times meet in a specifically condensed and unstable position, in the paradoxical state of coexistence, where the past interferes with the horizon of the present. This interchangeability is referenced by the historicising forms of the buildings, as well as by other elements of textual references or religious-social practices that revive or substitute for the past. The problematisation of linear narrative and fixed chronological situating of artefacts in favour of their temporally ambiguous understanding thus also offers a more general challenge to rethink our models of historical work.

**doc. Mgr. Ondřej Jakubec, Ph.D.**

Katedra dějin umění

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Křížkovského 512/10, Olomouc CZ-771 80

e-mail: [ondrej.jakubec@upol.cz](mailto:ondrej.jakubec@upol.cz)