

Genesis of Sacral Monuments in Horní Údolí
Summary

The work entitled „Genesis of sacral monuments in Horní Údolí“ aims to capture the importance and significance of mining activities in the field of sacral monuments in the otherwise very poor submontane area. Synthesized information from historical facts obtained from literature and preserved archival materials proved the context of the influence of the development or decline of mining on the origin, extinction and development of sacral monuments. The work also contributes to the specification of the authorship of some works of individual members of the regionally important sculptural and woodcarving family of the Kutzers. The work also offers the possibility of follow-up further research, because in the State District Archive in Jeseník (the Parish Office of Horní Údolí fund) there are inventories of the pilgrimage site of St. Anna and Marta and the Church of St. John the Baptist from 1810, 1893, 1900, 1902, 1927 and visitation reports from 1837 and 1927/1928.

Mgr. Pavel Žurek
Vlastivědné muzeum Jesenicka
knihovnik@muzeumjesenik.cz

Pavel Waisser

**NÁSTĚNNÉ MALBY
V KAPLI THURNOVSKÉHO PALÁCE HRADU LIPNICE**

Abstract

The study presents relatively recently discovered renaissance wall paintings (2011) and until now not presented on the Art history field of research in the so-called second chapel adjacent to the Gothic hall of the so-called Thurnovský Palace of Lipnice Castle. The related architectural context of this entire block of the north-western wing of Lipnice Castle and other clues allow perhaps to date the paintings to the 1520s-30s. The colouring and workmanner with space corresponds to the style of the so-called Danube School. The paintings form a coherent set in terms of meaning and represent an iconographically unique Christological-eschatological cycle from the Protestant milieu (the commissioner was either Burian II. Trčka of Lipa or his son Jan st. Trčka of Lipa). The Crucifixion/Christ's sacrifice correlates with the threefold revelation of Christ in his divinity in different temporal planes: the Resurrection of Christ, the Transfiguration of the Lord, the Last Judgement. The Transfiguration on Mount Tabor in Lipnice is the oldest known example of this iconography in the medium of mural painting in the Czech lands. The commissioning possibilities of the rich Lipnice branch of the Trčka of Lipa family are also proved by other monuments that are hypothetically or evidently related to the patronage of Burian II. Trčka of Lipa (a supposed double portrait of Burian II. Trčka of Lipa and Catherine of Lichtenburg – originally the state castle Žleby, around 1516; illumination of the Němčeký Brod gradual (painter Pavel Mělnický; probably 1516).

Keywords: Lipnice, Wall Paintings, 16th Century, Danube School, Christological-eschatological cycle, Trčka of Lipa family

V roce 2011 byly v souvislosti se stavebními úpravami gotického sálu v prvním patře tzv. Thurnovského paláce (dle majitelů po roce 1561) hradu Lipnice objeveny a odkryty renesanční nástěnné malby s christologickými motivy (vazba na jižní stěnu paláce), restaurátorskovo-konzervátorský zásah pak proběhl v roce 2014.¹ Základní rozbor těchto maleb upozorní na jejich výjimečnost, jelikož příklady tohoto druhu dekorace odpovídající stylu tzv. podunajské školy čítají na území České republiky pouze několik málo lokalit.² Lipnické malby by spolu s nástěnným obrazem sv. Jiří ve svihovské kapli mohly patřit k vůbec nejranějším příkladům.³

1 Jaroslav ALT ml. – David ZEMAN, *Restaurátorský průzkum figurální nástěnné malby v I. patře Thurnovského paláce SH Lipnice nad Sázavou*, 2011 (čerpáno z původního osobního archivu Davida Zemana).

2 Označení Dunajská či Podunajská škola vzniklo až na konci 19. století, nelze zcela konkrétně vymezit umělce, které jde do této „množiny“ zahrnout. Jde o malíře a sochaře, jejichž tvorba vesměs spadá do první třetiny 16. století, působici hlavně v Podunaji a v Bavorsku (s přesahem do Tyrolska, Dolního Rakouska, Českých zemí). Rámcové jednotnému stylu přispěl aktuální rozvoj reprodukční grafiky. Pro Podunajskou školu je též charakteristický specifické podání krajiny, většinou v druhém plánu kompozicí (barevnost, severská pozornost k detailu). Jmenovitý okruh umělců byl utvářen především syntetickými pracemi a výstavami v 60. a 70. letech 20. století v německém jazykovém prostředí, aktuálně je bádání o nejvýznamnějších osobnostech podunajské školy podrobováno revizi formou interdisciplinárních monografií (např. Lucas Cranach st., Albrecht Altdorfer, Michael Ostendorfer) zahrnujících i přírodovědné průzkumy. Zhodnocení, které by více pracovalo s celkovým středoevropským kontextem je významným desideratem. Viz několik vybraných titulů z bibliografie: Alfred STANGE, *Malerei der Donauschule*, München 1964; Otto WUTZEL (ed.), *Die Kunst der Donauschule 1490–1540* (Katalog výstavy – Stift St. Florian, Stadtmuseum Linz), Linz 1964; Gunnar HEYDENREICH, *Lucas Cranach the Elder – painting materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam 2007; Sabine HAAG – Guido MESSLING (edd.), *Fantastische Welten, Albrecht Altdorfer und das expressive Kunst um 1500* (Katalog výstavy – Kunsthistorisches Museum Wien), Wien 2015; Jiří FAJT (ed.), *Das Expressive in der Kunst 1500–1550, Albrecht Altdorfer und seine Zeitgenossen*, Berlin – München 2018; Daniel RIMSL, *Michael Ostendorfer – Leben und Werk*, Regensburg 2020.

3 Nástěnné malby v klášterním kostele františkánů Kadani jsou například datovány až do přelomu 20. a 30. let 16.



Obr. 1: Ukřížování Krista, nástěnná malba, druhá hradní kaple, Lipnice, kolem 1520.
Foto autor.

Malířská výzdoba se nachází v plochách kleneb a přilehlých stěn kaple na jižní straně, otevřené do sálu třemi vloženými oblouky hrotité arkády vymezujícími rovněž okenní výklenky (po stranách). Ústřední motiv Ukřížování Krista (Mt 27,32–55; Mk 15,20–41; Lk 23,26–49, J 19, 17–37) vyplňuje volnou plochu zdi středního oblouku arkády, v navazující klenbě rozeznáváme Zmrtvýchvstání Krista, v klenbě pravé arkády Proměnění Páně na hoře Tábor (Mt 17,1–9; Mk 9,2–13; Lk 9,28–36,2; Petr 1,16–18), a v levé Poslední soud/Kristus soudce (1 K 5,5; 2 K 1,14; 5,10; 1 Te 5,2; Sk 17,31; Ř 2,6–7). Realizace maleb snad podpořila funkci drobné soukromé oratoře vázané na rozlehlejší prostor multifunkčního reprezentativního sálu.

Intenzivní fázi budování bloku severozápadního lipnického paláce dnes známého jako Thunovský dokládaje portál propojující jej s věží Samson s nápisem: „*Lecha ? xxx vii (1537) Tito pokoyowe dielani gsu*“ v nadpraží. Datování realizace malířské výzdoby „druhé kaple“ osciluje od 20. let 16. století do poloviny 16. století. Její zřízení snad nepatrně předcházelo sklenutí sálu nepravidelným síťovým vzorcem s hřebínky a vloženými svorníky z první třetiny 16. století. Klenba sálu byla nově založena na hranolových pilířích připojených ke starším sloupům (polovina 14. století). V důsledku akutního řešení statických problémů bylo sjed-

století (1529–1631). Viz např. recentně Magdaléna NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ, *Lucas Cranach a malířství v českých zemích (1500–1550)*, Praha 2016, s. 180–190.



Obr. 2: Lucas Cranach st., Kánonový list Pražského misálu s Ukřížováním, dřevořez, 1508 (edice G. Stuchse, Norimberk).
Reprofoto: Johannes Jahn, 1472–1553, Lucas Cranachs d. A., Das gesamte graphische Werk, München 1972, s. 452.

nocení těchto prvků podpořeno sepnutím železnými kramlemi. Ze statických důvodů musely být ještě v průběhu raného novověku zazděny průchody mezi okenní stěnou a sloupy/pilíři, kaple tak fakticky zanikla.⁴ *Ukřížování Krista* [obr. 1], ústřední motiv křesťanské ikonografie, je na Lipnici adjustováno tradičním způsobem, nahé tělo Krista zahalené pouze bederní rouškou je na kříži v ose kompozice přibito třemi hřebý. Po pravici stojí Panna Marie v modré pláště se sepnutýma rukama a vlasy zahalenými rouškou, po levici sv. Jan v červeném pláště, v rukou přidržuje kalich. Kompozice je velmi podobná kánonovým Ukřížováním z misálů odvozených z předloh Lucase Cranacha st. po roce 1500 (např. *Olomoucký misál* z roku 1505 nebo *Pražský misál* z roku 1508) [obr. 2]. Je však ještě doplněna ukřížovanými lotry po pravici a po levici. Ti mají paže a nohy pouze přivázané ke kříži. Všechny figury se vyznačují zvládnutou modelaci objemů a věrohodnými anatomickými detaily, obličeje vykazují realistické až portrétní rysy. Pozadí malby je ve velkých plochách pojednáno modrou barvou (základní pigment azurit s příměsí zeleného malachitu). Daný způsob odpovídá kolorismu a práci s prostorem charakteristickým pro díla malířů okruhu podunajské školy, způsob utvá-

4 Více k architektuře viz např. August SEDLÁČEK, *Hrady, zámky a tvrze království Českého. Díl dvanáctý*, [Čáslavsko], Praha 1900, s. 67; Viktor KOTRBA, *Pozdně gotická přestavba hradu Lipnice*, Umění 9, 1961, s. 74–76; Dobroslava MENCLOVÁ, *České hrady*, díl 1, Praha 1972, s. 380–388; Tomáš ŠIMEK a kol., *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Východní Čechy*, Praha 1989, s. 271–274; Jiří SLAVÍK, *Marginální ke stavebnímu vývoji podobě hradu Lipnice*, Hláška, zpravodaj Klubu Augusta Sedláčka 24/4, 2013, s. 49–54; František ZÁRUBA, *Hradní kaple III.*, Doba poděbradská a jagellonská, Praha 2016, s. 156–159.



Obr. 3: Zmrtvýchvstání Krista, nástěnná malba, druhá hradní kaple, Lipnice, kolem 1520.
Foto autor.



Obr. 4: Albrecht Dürer, Velké Pašije, Zmrtvýchvstání, dřevořez, 1510 (edice 1511).
Reprofoto: Wolfgang Hütt, Albrecht Dürer 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk, Band 2, München 1971, s. 1546.



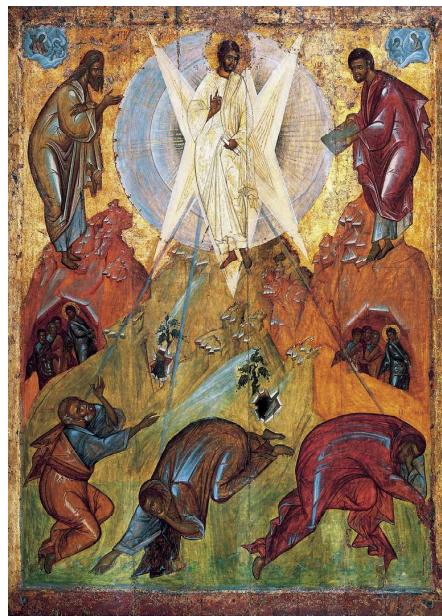
Obr. 5: Proměnění Páně na hoře Tábor, nástěnná malba, druhá hradní kaple, Lipnice, kolem 1520.

Foto autor:

ření drapérií například připomíná tvorbu Wolfa Hubera či Jörga Breue st., jejichž vliv na české země se jeví čím dál podstatnější.

Schéma Zmrtyvýchstání Krista [obr. 3] v klenbě střední arkády (nad Ukřižováním) vychází z formální tradice vrcholného a pozdního středověku, transformované snad přes derivace grafik Albrechta Dürera (1510 – Velké pašije, edice 1511) [obr. 4], Lucase Cranacha st. a umělců (zejména rytců) jejich okruhu. Žehnající Kristus v červeném pláště s paporem vítězství v levé ruce stojí v centru kompozice en face na víku tumby. Tu obklopují čtyři vojaci hlídající hrob, dva z nich mají na hlavě železný klobouk s krempou zvaný kapalin, který se v Evropě používal zhruba do začátku 16. století. I přes možnou závislost na starší předloze jsou tyto pokryvky hlavy další indikcí k datování výmalby kaple v korelace s datováním architektonických prvků přilehlého sálu. Jinak je příslušná spodní partie kompozice obtížně čitelná.

Lipnické Proměnění Páně na hoře Tábor [obr. 5] je nejstarším známým příkladem této ikonografie v médiu nástěnné malby v českých zemích. Na výšku situovaná scéna kontinuálně přechází z klenby na boční stěnu. Je velmi špatně dochovaná, avšak skupinu tvořenou Kristem v bílém rouchu – dle evangelii Ježíšova tvář zářila jako slunce a šat byl oslnivě bílý, klečícím Mojžíšem (vlevo) a Eliášem (vpravo) po stranách lze jasně identifikovat. Kristus stojí na zeleném pahorku, z něhož se esovitě vine cesta. Ve spodní části kompozice, tedy na boční zdi,



Obr. 6: Proměnění Páně na hoře Tábor, přenosná ikona, Tretjakovská galerie v Moskvě, 1403, dostupné z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Transfiguration_by_Feofan_Grek_from_Spaso-Preobrazhensky_Cathedral_in_Pereslavl-Zalesky_\(15th_c,_Tretyakov_gallery\).jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Transfiguration_by_Feofan_Grek_from_Spaso-Preobrazhensky_Cathedral_in_Pereslavl-Zalesky_(15th_c,_Tretyakov_gallery).jpeg) [citováno ke dni 15. 8. 2021].

by se měly nacházet figury apoštolů Petra, Jakuba a Jana padající v údivu a vyděšení k zemi, když zaslechli hlas vycházející ze světlého oblaku: „*To jest můj milovaný Syn, kterého jsem si vyvolil; toho poslouchejte.*“ (Mt 17, 5). Ve „shluku“ barevných skvrn jsou čitelné pouze marginální detaily. Na první pohled je evidentní, že celá kompozice ještě není odvozená od slavného obrazu stejného námětu od Raffaela Santiho dokončeného Giuliem Romanem, jenž téma v rámci výtvarných realizací formálně determinuje téma v celém raném novověku (1520). Oválný Kristův obličej odkazuje k nizozemské či německé malbě závěru 15. a počátku 16. století (verze – vesměs deskové malby např.: Ulrich Apt st., kolem 1500; Hans Holbein st., 1502; Bernhard Strigel, kolem 1510; Jan Joest van Kalkar 1508; Gerard David, 1520; téma bylo po celé 16. století oblíbeným námětem protestantských epitafů), přičemž je zřejmě typologické východisko derivované z byzantských ikon,⁵ následně patrně zprostředkováno přes belliniovsko-mantegnovský okruh [obr. 6]. Po pádu Konstantinopole (1453) pronikají přes severní Itálii do Záalpí i další formálně-ikonografická schémata.

Kristus v kompozici Posledního soudu [obr. 7] je v klenbě pravé arkády součástí klasického schématu Deesis. Jako Soudce sedí na duze s nohami opřenýma o symbolický globus, v nižší zóně napravo klečí Jan Křtitel, jehož ruce jsou sepnuté v gestu přimluvce, obdobně tomu tak nepochybně bylo i u Panny Marie (nalevo), u níž jsou dnes rozpoznatelné pouze zbytky modrého pláště a maforionu. U hlavy má Kristus meč a lili (Jz, 1,16, Iz 11,4; 49,2). Nad ním se vznáší dva andělé troubící na polnice ve světlých rízách (Mt 24,31). Hypotetická spodní zóna s vyvolenými a zatracenými se nedochovala. Nejlépe čitelná figura Jana Křtitele vykazuje výrazně realistické rysy. Kompoziční pojetí je blízké například Dürerovu dřevořezu shodného námětu z Malých pašijí (1509–1510; edice 1511) [obr. 8]. Obdobné je pojetí andělských figur, včetně charakteru zpracování křídel. Opět ale nejde o přesný kompoziční vzor.

Nástěnné malby druhé kaple hradu Lipnice tvoří významově koherentní soubor. Kristova oběť na kříži koreluje s trojím zpodobením Krista v jeho triumfu či Božství v různých časových rovinách. Mezi jednotlivými obrazy existují další významové vazby, Proměnění Pána například předjímá druhý příchod Krista – Poslední soud (sv. Jeroným, Lev Veliký, Origenes, Beda Venerabilis). Akcentována je tedy vykupitelská role Krista a jeho Božská podstata se souhrnným eschatologickým podtextem.⁶

5 Vice k tomuto typu Proměnění Páně a kontextu byzantských prototypů viz Constantine P. CHARALAMPIDIS, *The Representation of the Uncreated Light (Lux increata) in the Byzantine Iconography of the Transfiguration of Christ*, Arte medievale II./1, 2003, s. 129–136.

6 Ve smyslu symbolu Kristovy oběti a vnitřního vědomí přichodu Soudného dne.



Obr. 7: Poslední soud / Kristus soudce, nástěnná malba, druhá hradní kaple, Lipnice, kolem 1520.

Foto autor:



Obr. 8: Albrecht Dürer, *Malé Pašije, Poslední soud, dřevořez, 1509–1510 (edice 1511)*.

Reprofoto: Wolfgang Hütt, Albrecht Dürer 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk, Band 2, München 1971, obr. s. 1628.

českou šlechtou, v malbách druhé lipnické kaple je patrný i vliv obraznosti luterské reformace. O objednávateckých možnostech bohaté lipnické větve rodu Trčků hypoteticky svědčí domnělý manželský dvojportrét Buriana II. Trčky z Lípy a Kateřiny z Lichtenburka (dle Horčíčkova inventáře z roku 1829 původem ze zámku Opočno) datovaný do roku 1516, který se před jeho loupeží v roce 1974 nacházel ve fonduch státního zámku Žleby [obr. 9]. V obecnosti bývala deska zařazována do okruhu Lucase Cranacha st. či Albrechta Dürera, nejnovejší v roce 2009, kdy se objevila na aukci v Paříži, je připisována Hansi Brosmaerovi.⁹ Abychom nepřidávali další spekulace, otázku autorství nechme otevřenou, pokud však přijmeme rovněž nejistou identifikaci portrétovaných, úroveň kvality nástěnných maleb druhé lipnické kaple již nemusí vyznít tak překvapivě, ačkoliv u této zakázky „in situ“ je nanejvýše pravděpodobná domácí produkce.

⁷ Viz také Vojtěch BARCAL, *Projevy reprezentace Trčků z Lípy na hradě Lipnice nad Sázavou*, Hláška, zpravodaj Klubu Augusta Sedláčka 31/2, 2020, s. 17–18, zde zejména s. 18.

⁸ Zmínka o této události viz Adéla DREJČKOVÁ, *Listiny Trčků z Lípy z let 1485–1579 ve Státním okresním archivu Jihlava. Pramenní edice*, bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Brno 2013, s. 21.

⁹ Viz Šárka RADOSTOVÁ, *Středověká a renesanční umělecká díla ve fonduch východočeských hradů a zámků*, in: I. Hlobil – H. Dáňová – K. Mezihoráková – D. Prix (edd.), Gotické a raně renesanční umění ve východních Čechách I./1, Studie, Praha 2020, v tisku.

Zřízení kaple a adaptace přilehlajícího sálu patrně souvisí s úpravami hradu po druhém snátku „předáka“ kališnické šlechty Buriana II. Trčky z Lípy († 1522), nevěstou byla Kateřina z Lichtenburka († 1530). V okenní nice severozápadní rohové místnosti Thurnovského paláce se dochovaly malované erby manželů ze stejné časové vrstvy jako malby právě druhé palácové kaple.⁷ Lze ještě uvažovat o možnosti, že tato komplexní fáze výmalby souvisela až s jejich synem Janem st. Trčkou z Lípy, který zemřel roku 1540, v této úvahové linii by pak bylo nutno též vzít v potaz přesídlení Jana st. z Lipnice na Vlašim v roce 1534;⁸ a také stavební datování v rámci výše zmíněného nápisu ve věži Samson (1537).

Proto se v pojednávaných nástěnných malbách nepochybňě setkáváme s časným příkladem recepce raně renesančního záalpského malířství ve vysoké výtvarné kvalitě a zároveň s ikonograficky unikátním eschatologickým cyklem protestanského mecenáta. Trčkové z Lípy byli již v průběhu 15. století významnými zástupci strany podobojí mezi



Obr. 9: Domnělý dvojportrét manželů Buriana II. Trčky z Lípy a Kateřiny z Lichtenburka, olej na plátně, kolem roku 1516.

Původně státní zámek Žleby, od roku 2009 soukromá sbírka, dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Brosamer_Portrait_of_a_Couple_1516.jpg#filelinks [citováno ke dni 20. 4. 2021].

Ostatně grafikami Albrechta Dürera se nechal inspirovat již pražský iluminátor Pavel Mělnický v některých ilustracích Německobrodského (Havlíčkobrodského) graduálu, který pořídil pro chrám Nanebevzetí Panny Marie v Havlíčkově Brodě právě Burian II. Trčka z Lípy, který je jako donátor se svou rodinou vyobrazen na úvodní celostránkové iluminaci. Dokládají to opět erby Trčků z Lípy a pánu z Lichtenburka. Rukopis je sice explicitem datován do roku 1506, vzhledem k vazbě na Dürerovy pašijové cykly (1511) však musely iluminace vzniknout později, nebo je v této dataci chyba, letopočet 1516 by se jevil jako přílehlavější.¹⁰ Každopádně opět se v rámci Burianova mecenátu setkáváme s naprostě bezprostřední recepcí trendů přicházejících do Čech ze sousedních německých zemí (zejména z Bavorska a Sasku).

Ačkoliv je tedy datace lipnické druhé kaple a jejich maleb komplikovaná, ani pro architekturu, ani pro malířskou výzdobu „neprůstřelné“ pomůcky pro dataci nemáme, příkláním se na základě všech výše nastíněných nepřímých důkazů pro rané datování – tedy počátek 20. let 16. století. Každopádně ani mírně pozdější časové zařazení by významnějším způsobem.

¹⁰ Martina ŠÁROVCOVÁ, *Iluminátor Pavel Mělnický, recepce grafických listů Albrechta Dürera v pozdně gotické knižní malbě*, in: O. Fejtová – V. Ledvinka – J. Pešek (edd.), *Ztracená blízkost. Praha – Norimberk v proměnách století (Documenta Pragensia XXIX)*, Praha 2010, s. 497–512, zde zejména s. 500–503.

bem nenarušovalo nahlížení na tento christologický cyklus jako na jedinečný „dílek“ do skládanky poznání nástenného malířství první poloviny 16. století v českých zemích.¹¹

Wall Paintings in the Chapel of the Thurn Palace of Lipnice Castle Summary

In 2011, unique wall paintings from the first half of the 16th century with Christological motifs were discovered on the first floor of the so-called Thurnovský Palace of Lipnice Castle in the so-called second castle chapel. The related architectural context of this entire block of the north-western wing of Lipnice Castle (including the discovery of the coats of arms of Burian II. Trčka of Lípa and Catherine of Lichtenburg in the window niche of the north-east corner room), especially the Gothic hall adjacent to the chapel, allow perhaps to date the paintings more precisely to the 1520s-30s. The colouring and workmanner with space corresponds to the style of the so-called Danube School. In these wall paintings we thus undoubtedly encounter an early example of the reception of early Northern Renaissance painting (the influence of graphic templates by Lucas Cranach Sr., Albrecht Dürer or painters of their circle) in high artistic quality and at the same time an iconographically unique eschatological cycle of Protestant patronage. The paintings form a meaningfully coherent ensemble. Christ's sacrifice on the cross (the Crucifixion) correlates with the threefold revelation of Christ in his divinity at different points in time (the Resurrection of Christ, the Transfiguration of the Lord, the Last Judgment/Christ the Judge). Thus, the redemptive role of Christ and his divine nature are emphasized with an overall eschatological subtext. Let us highlight the Transfiguration of the Lord on Mount Tabor in Lipnice, which is the earliest known example of this iconography in the medium of wall painting in the Czech lands; the composition still reciprocates the archetype of Byzantine icons; as a result of the fall of Constantinople (among other things), this scheme was popular in European painting in the second half of the 16th century. After 1520, Raphael's (Santi) famous composition began to dominate. Hypothetical evidence of the commissioning possibilities of the wealthy Lipnice branch of the Trčka of Lípa family is the alleged marriage double portrait of Burian II. Trčka of Lípa and Catherine of Lichtenburg dated to 1516, which before its robbery in 1974 was in the collections of the state Castle Žleby, or the illumination of the Německý Brod gradual (illuminator Pavel Mělnický); the decorations were probably made in 1516, which was acquired for the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Havlíčkův Brod by Burian II. Trčka of Lípa. The Christological motifs contained in the gradual draw their inspiration directly from Albrecht Dürer's Passion cycles.

Mgr. Pavel Waisser, Ph.D.
Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra dějin umění
pavelwaisser@upol.cz

Eva Vojkovská

PŘÍSPĚVEK K STAVEBNÍM DĚJINÁM JABLUNKOVA OD KONCE 18. STOLETÍ DO POČÁTKU 20. STOLETÍ

Abstract

The study deals with construction events in Jablunkov from the end of the 18th century to the beginning of the 20th century, demonstrated on selected examples of buildings. It captures the urban development of the town and characterizes the layout of the houses. The study describes the original attic wooden houses of the Carpathian type and the brick buildings in the square. It then explains the work of builders and describes their buildings in the town. The architecture of Jablunkov created an interesting complex of wooden folk architecture as well as urban brick architecture.

Keywords: Těšín Silesia, Jablunkov, urbanism, building development, town house, wooden architecture, building styles, structures.

Stavebním dějinám městečka Jablunkova se odborná literatura doposud příliš nevěnovala. Cílem studie je přiblížit jeho stavební vývoj od konce 18. století do počátku 20. století na základě archivního materiálu a dochovaných konstrukcí domů. Bohužel v 80. letech 20. století došlo k velké přestavbě města, při které byly vybourány celé ulice Polská, Mlýnská a větší část Nádražní ulice. K mnohým stavbám se nedochovala stavební dokumentace, proto původní vzhled některých domů a řešení fasád známe pouze z dobových fotografií. Jejich důležitým zdrojem je publikace Antoni Szpyrce Jablunkov, která vyšla v roce 1999. Předkládaná studie charakterizuje původní typy domů a zástavbu města z daného období na vybraných příkladech domů a dochovaných stavebních plánech.

Městečko Jablunkov se rozkládá mezi potokem Lomná a řekou Olsé (Olza) v Podbeskydí ve Slezsku na důležitém dopravním spojení mezi Moravou, Haličem a Uhrami. Poddanské městečko patřilo Těšínské komoře těšínských Piastovců, kteří v roce 1532 povýšili Jablunkov z městečka na město. Po smrti Alžběty Lukrécie získali Těšínsko jako odumřelé léno Habsburkovi. Po roce 1848 sídlil ve městě okresní soud a Jablunkov patřil k těšínskému okresu.

Město Jablunkov je město rustikálního charakteru podobného slezským městům Skočov a Strumeň a svou velikostí patří ke středně velkým městům.¹ Strumeň a Skočov však měly typem založení s čtvercovým náměstím jiný charakter. Jablunkov pozdně středověkého založení má ortogonální půdorys slezského typu.² Hlavní dopravní tepny jsou dvě rovnoběžné ulice, mezi kterými bylo postaveno podlouhlé náměstí. V roce 1577 stálo v Jablunkově 41 domů, pivovar a chmelnice.³ Město nebylo nikdy opevněno, mělo však tři městské brány. Podle stabilního katastru z nároží náměstí vybíhaly ulice a k severovýchodnímu koutu náměstí přiléhal farní kostel [obj. 1].⁴

Kolem kostela se rozkládal hřbitov, který byl však kvůli výstavbě císařské silnice v roce 1789 přenesen za město.⁵ Ze severovýchodního nároží vedla ulice směrem na Návsí a Těšín,

1 Irena KORBELÁŘOVÁ, *Přepychové paláce, anebo dřevěnice s kurloky. K bydlení měšťanské vrstvy na Těšínsku v pozdně barokním období*, in: Těšínský muzejní sborník – Cieszynske studia muzealne 2, Český Těšín 2005, s. 159.

2 Karel KUČA, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, 2. díl, Praha 1997, s. 548.

3 I. KORBELÁŘOVÁ, *Města na Těšínsku v 18. století*, Český Těšín 2005, s. 50.

4 Dostupné z: <https://archivnimapy.cuzk.cz/uazk/pohledy/archiv.html> [citováno ke dni 24. 12. 2021].

5 I. KORBELÁŘOVÁ, *Města na Těšínsku*, s. 50.

11 Nastíněné základní zpracování nástenných maleb druhé lipnické kaple mohlo být realizováno díky projektu MK ČR Gotická a raně renesanční umění ve východních Čechách (DG16P02B003) programu NAKI II (2016–2020). Jako garant celé sekce architektury, koeditor stejných výstupů aj. se na projektu podílel i Dr. Dalibor Prix, k jehož pocet je tento svazek připravován.