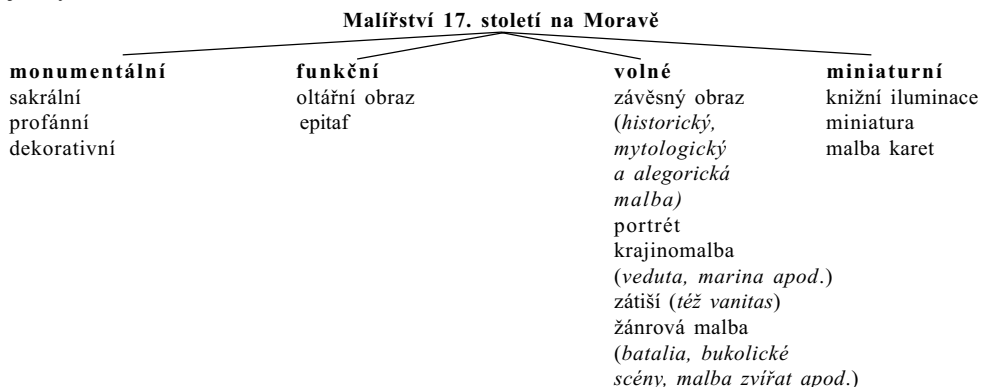


GENOLOGICKÝ SYSTÉM MALÍŘSKÉ TVORBY 17. STOLETÍ NA MORAVĚ

MILAN TOGNER

Základní téma konference *Genologický systém kultury na Moravě* bylo koncipováno literárními vědci. Genologie je totiž speciální disciplína literární vědy rozvíjející se zhruba od poloviny minulého století a zabývající se zkoumáním vzniku a vývoje literární druhů a žánrů. Ovšem v oblasti dějin výtvarného umění, pokud vím, je to disciplína zcela neznámá a dosud neaplikovaná. Počáteční skepse nad zaměřením konference byla posléze vystřídána zvědavostí, zda by bylo možné použít metodologii genologie na dějiny výtvarného umění. Následující příspěvek je tedy pokusem o aplikaci se všemi riziky, které podobné pokusy přinášejí a především s rizikem velmi omezené znalosti metodologických postupů literární vědy. Pro svůj pokus jsem si vybral jeden výtvarný druh – malířství, bez užší specializace na kresbu a grafiku a z časového hlediska pouze omezený na 17. století. Mimo osobní specializaci na tento druh a časové vymezení zde sehrálo jistou roli i vědomí, že právě toto období patří k nejméně zpracovaným a že pokus o uplatnění jiného pohledu může přinést zajímavé souvislosti. Z hlediska zpracovaného materiálu jsem vycházel především z malířské produkce daného období, tak jak se tato produkce zachovala do dnešních dnů, částečně ze zpráv o někdejší existenci realizovaných artefaktů a z dobových inventářů obrazových sbírek.¹ V každém případě se pohybují výlučně v moravském prostředí 17. století. V rámci nutné stručnosti příspěvku nevyklučuji řadu zjednodušení a nedůsledností, které snad mohou být ospravedlněny formou pokusu o aplikaci jiného pohledu.

Pro základní členění druhů, typů a žánrů v malířské produkci 17. století jsem použil následující systém dělení:



Monumentální – nástěnná malba – terminologie: v němčině i latině převažuje *fresco*, jen vyjimečně jako malba *in calcinis coloribus* (vápennými barvami), poměrně často v němčině *fresco Arbeith*.

V moravském prostředí tradiční druh s řadou příkladů z gotického a renesančního období, ovšem slohová změna je prosazována především cizími umělci, téměř bez výjimky, alespoň v počátcích nového rozvoje jsou to Italové. K prvním příkladům již z doby okolo 1640 patří malby rottalovského zámku v Holešově, zřejmě italského autora Cavalliho. K výraznému rozkvětu dochází zvláště v 70. letech díky působení Carpofo Tencally především ve službách olomouckého biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu (Mírov c. 1673 dnes zničeno, olomoucká rezidence biskupa (zničeno až na drobný fragment), Kroměříž – rotunda Květné zahrady, Náměšť nad Oslavou – zámek (c. 1674–5). Mimořádně plodnému Carpofo Tencalovi se připisuje prvenství v obnově monumentálních malířských technik v zaalpské Evropě, jak o tom svědčí vysoké hodnocení ze strany Joachima von Sandrart. Ve službách biskupa pracují další freskaři – Giuseppe Braghali (pravděpodobně rezidence v Olomouci a zámek v Kroměříži – nezachováno), kostel a klášter Všech svatých v Olomouci (zničeno), Jacob N. – malby na Sv. Kopečku (razantně přemalováno) a Johann Steger – opět Kopeček (1677), Výškov – biskupova rezidence (zničeno), zámecká kaple v Tovačově – 1776. V 90. letech Paolo Pagani – sala terrena kroměřížského zámku – 1690, malby I. poschodí zámku – 1692 (zničeno), Velehrad, interiér baziliky – 1694. V tomto případě zde spolupracuje se svým žákem, pozdějším protagonistou benátské malby settecenta Antonio Pellegrinim. V roce 1695 je realizována rozsáhlá výzdoba Sálu předků zámku Vranova nad Dyjí rakouským Johannem Michaellem Rottmayrem. Po roce 1700 nastává značný rozvoj nástěnného malířství opět především díky vagantním italským malířům – Andrea Lanzani 1701 v zámku ve Slavkově nebo na Moravě naturalizovaným Innocenzem Chritstoforem Montim v knihovně na Hradisku u Olomouce – c. 1705, ale v následujících letech se již výrazně zapojují domácí – moravští umělci. Řada starších realizací zůstává jen v poloze zpráv a nezachovala se. Domácí umělci 17. století se objevují spíše sporadicky – A. M. Lublinskému se tradičně připisuje řada monumentálních realizací, ovšem žádnou nelze spolehlivě prokázat a zřejmě jeho účast byla spíše v poloze inventora, který vypracoval kresebný návrh. U jeho žáka Dionýsia Strausse víme o realizacích maleb na Hradisku ze závěru 90. let (1697 a 1699), ale žádná se nezachovala, podobně jako starší realizace Prospera Františka de Muss ve Valticích a snad i na severní Moravě.

Z hlediska námětů lze konstatovat zhruba vyrovnaný poměr mezi monumentálními malbami sakrálního a světského charakteru. O monumentální dekorativní malbě nemáme prakticky žádné zprávy, i když frekventovaná terminologie jejich tvůrců – *quadraturist* nebo *Prospektiv Maler* svědčí o existenci tohoto druhu.

Oltářní obraz – terminologie: převažuje *Altar* / *Altar Blatt*, méně latinsky *altari imago*.

První importované příklady ze 30. a 40. let, cremonský Giovanni Battista Ghidoni ve Valticích a Mikulově, zůstávají spíše v intencích doznívající renesanční italské malby a prvním, patrně již skutečně barokním obrazem se stává opět import, Nalezení sv. Kříže pro stejnojmenný kostel v Brně od Joachima von Sandrarta z roku 1653.

Opět jsou to především 70. léta, kdy dochází k značnému rozvoji, ovšem stále převažují realizace na Moravě zdomácnělých cizinců nebo importy. Za svého pobytu na Moravě dodávají oltářní obrazy pro kopečský kostel (1679) a pro kostel ve Valticích (1680) Frans de Neve, původem Antwerpan, spolu se svým krajanem Janem de Herdt (Brno, Znojmo). Podobně se po

jistý čas na Moravě zdržuje Slezan Jan Jiří Heinsch a realizuje oltární retabula v Brně (1687) a Uherském Hradišti (1687) stejně jako již zmíněný Paolo Pagani s monumentálním plátnem pro velehradský kostel (1694 – dnes v Polešovicích). Již od 50. let dodává na Moravu oltární obrazy vídeňský Tobias Pock – Křižanov u Velkého Meziříčí (1655), Brno (nedochováno), Bruntál (2 x 1659), pro olomoucké kapucíny (1659), Svatý Kopeček (1681) nebo Nový Malín. V 90. letech je to především další Slezan Michael Willmann, dodávající svá plátna do Žďáru nad Sázavou a na Velehrad.

I když můžeme předpokládat určité udržování tradice oltárních obrazů v první polovině 17. století v rámci ryze domácí tvorby, ke skutečnému rozvoji dochází až v 70. letech. Je to zvláště A. M. Lublinský, o kterém víme, že nejméně po dobu čtvrtstoletí se věnoval především tvorbě tohoto typu obrazů po kostely a řádové komunity dokonce nejen na Moravě. Lublinského dílem je také *Mystické zasnoubení sv. Kateřiny* pro olomoucký kostel sv. Kateřiny z roku 1675, zřejmě první dnes zachovaný monumentální oltární obraz ryze domácí provenience, v jehož kompozici a celkovém malířském zpracování se jednoznačně prosazuje barokní slohový názor. O dvacetiletí později je následován svým žákem Dionýsiem Straussem s plátnem bočního oltáře kostela na Svatém Kopečku (1694). Obecně můžeme konstatovat, že rozvoj a nová potřeba oltárních obrazů je především výsledkem důsledné rekatolizace země uskutečňované především od nástupu nového olomouckého biskupa Karla z Lichtensteinu-Castecorna, tedy od poloviny 60. let.

Epitaf – malovaný epitaf – terminologie: *epitaphium*, ale také *Ehrendächtnisz*, *Grabmahl*, *Grabschrift* nebo *Bildthafel*.

Specifický malířský druh charakteristický především pro protestantské a většinou městské prostředí se značnou tradicí vycházející z přecházejícího, 16. století. Poměrně rozsáhlý soubor epitafů z přelomu 16. a 17. století se zachoval v Brně a v Olomouci prvních desetiletí 17. století dokonce známe autora několika zachovaných epitafů, Eliase Hauptnera, který se na tento druh malby specializoval. I když máme zachovány doklady např. z Moravské Třebové z let 1653 a dokonce 1675, po polovině století malba epitafů z moravského prostředí mizí. Nepochybně jde o důsledek zmíněné vlny nekompromisní rekatolizace, pro kterou představoval epitaf „luterský obraz“.

Obraz – závěsný obraz – terminologie: obecně *ein bilt*, v inventářích většinou *ein Stuckh*, *imago*, vyjíměčně *quadro* a v diářích olomouckých jezuitů se objevuje termín pro velké rozměrné obrazy – *pegmata*. Z hlediska námětu jde většinou o specifikaci – *Biblische Historie*, *Historien aus dem Alten Testament*, *ovidische Stuckh*, *ovidische History* apod. Po cézuře způsobené třicetiletou válkou, neutěšeným stavem země, ekonomickými problémy a v řadě případů švédskou okupací, nastává výraznější oživení tradičního závěsného obrazu opět od poloviny 17. století. Zatímco na počátku století lze pozorovat jistou převahu náboženské tematiky, od zmíněné poloviny se objevuje spíše převaha motivů inspirovaných tématy z antiky, alegorie a značný podíl tvoří malba portrétů a žánrové malby v široké škále typů a žánrů. Bylo již několikrát poukázáno na skutečnost, že v závěru století tvoří tradiční náboženská malba pouze čtvrtinu až třetinu z celkového počtu a skladby obrazů v jednotlivých sbírkách, ale i v domácnostech měšťanů.² Zajímavým fenoménem je vzrůstající obliba kopií, většinou renomovaných autorů nadávné minulosti, které doplňují sbírky a obrazárny. Díky řadě cizích malířů, kteří buď pracují ve službách nebo dodávají své obrazy sběratelům zvláště z řad šlechty a církevní hierarchie se opět od poloviny století prosazuje nová slohová orientace, která je v zápětí přijímána domácími

malíři. Opět je to především A. M. Lublinský, který mimo hlavní zaměření na náboženskou malbu rozvíjí i žánr alegorie a jako učený malíř – erudita se rozhodující měrou a zřejmě i programově podílí na *znovuvzkříšení umění na Moravě* (J. Kroupa).

Portrét – terminologie: téměř výlučně *Contafect* v řadě transkripčních variací, spíše výjimečně *Kniestückh*. V návaznosti na tradici předcházejícího století prochází portrétní tvorba i prakticky celým 17. stoletím. Podíl domácích a cizích umělců můžeme předpokládat jako zhruba vyrovnaný, kvalitativní rozdíly jsou ovšem poměrně výrazné. Většinou se objevují již známá jména jako Prosper František de Muss, Jan de Herdt, Jan Thomas a opět je to A. M. Lublinský, který se portrétní tvorbě věnoval. Patrně největší akcí bylo vytvoření 55 portrétů (většinou fiktivních) olomouckých biskupů, které na objednávku biskupa Karla realizoval na počátku 70. let Johannes Maler. Není ovšem bez zajímavosti, že přední moravský šlechtic, zemský hejtmán František Karel Libštejnský z Kolowrat, se spolu s manželkou nechává portrétovat od renomovaného portrétisty polských králů Daniela Schultze.

Krajinomalba – též veduta, marina apod. – terminologie: jednoznačně převažuje *Landschaft*, též *Seestuckh*, *Seefahrt* nebo *ein landschaft mit einem Schloss* apod.

V celoevropském kontextu se krajinomalba stává samostatným námětem okolo roku 1600 a po tomto roce. Již v 60. letech zaměstnává biskup Karel v Kroměříži flámského malíře krajináře, Reiner Magancka a nejméně od dalšího specialisty Carla Ferdinanda Fabritia působícího v Drážďanech nebo benátského Johanna Antona Eismanna nakupuje značné množství obrazů. Malba krajin se zřejmě rozvíjí i v domácím prostředí 2. poloviny 17. století, jak o tom svědčí zprávy o „landschaftech“ z dílny olomouckých malířů Andrease Jandese nebo Tobiase Kutzbergera. Podobně nechybí veduta – věcně a perspektivně správně viděné město v zobrazení Olomouce z roku 1674 od A. M. Lublinského nebo o rok později Brno (1675) Jana Křtitele Spiesse.

Zátiší – též Vanitas – terminologie: mimo označení *vanitas* většinou opisem: *Fruchtstuckh*, *Blumenstuckh*, *Blumenwerck*, ale také *niederländische arbeit*.

Podobně jako v případě krajinomalby nový žánr v evropské malbě. Podle zastoupení obrazů typu zátiší v domácích sbírkách je jejich obliba značná a ve druhé polovině století vzniká i domácí produkce, např. již zmiňovaný Tobias Kutzberger byl autorem nejméně tří obrazů s námětem *Ein Fruchtenstuckh*. Mimochodem, z olomouckého prostředí poslední čtvrtiny 16. století pochází i pozdější protagonista středoevropské malby zátiší Georg Flegel.

Žánrová malba – batalie, malba zvířat, bukolické náměty apod. – terminologie: značně široká mnohdy opisem nebo *battalia*, *bacchanalia*, *Viehstuckh* apod.

Široká škála žánrových obrazů byla zastoupena ve všech moravských sbírkách vznikajících ve druhé polovině století, ovšem ve většině případů převládají importy. Opět je to především akviziční činnost biskupa Karla pro kterého dodává obrazy např. významný animalista Carl Andreas Ruthart a na počátku 90. let je v jeho službách utrechtský Justus van den Nypoort tvořící charakteristický selský žánr v duchu haarlemské školy. V zásadě lze říci, že domácí produkce je v oblasti žánrové malby spíše zdrženlivá.

Malba miniatur – terminologie: *miniatur*, malíř-iluminátor je mnohdy označován jako *Briefmaler*, podobně malíři karet jako *Kartenmacher*. S výjimkou malířů karet zřejmě nebyla iluminace rozvinuta jako samostatný obor a jednotlivé příklady jsou spíše příležitostnými realizacemi. To je případ nejvýznamnějších souborů iluminací v *Knize stavu panského* nebo v *Knize stavu rytířského* vznikajících od počátku 70. let. V obou případech se zde uplatnili již známí malíři Jan

Křtitel Spiess a A. M. Lublinský. Samostatným oborem byli malíři karet – jen v Olomouci v 1. polovině 17. století máme zaznamenáno nejméně šest příslušníků tohoto řemesla, ve druhé polovině se ovšem neobjevuje již žádný. V tomto případě zlikvidoval tradiční, spíše řemeslo, technický pokrok v tiskařských technikách a malba karet ve druhé polovině století prakticky zaniká.

Co z tohoto přehledu vyplývá? Především potvrzuje již známá fakta o hlubokém úpadku umělecké činnosti v prakticky celém období třicetileté války. Nový rozvoj ovšem nastává téměř bezprostředně po jejím skončení a výrazným impulzem ke skutečnému rozvoji je konzolidace hospodářských poměrů od příchodu biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu a celá doba jeho vlády. Tento rozvoj kulminuje v 70. letech 17. století a možno říci že od 70. let dochází k vyrovnání s dobrým středoevropským průměrem. Domnívám se, že důležitým poznatkem je existence prakticky všech druhů a žánrů obvyklých v dané době v evropské výtvarné kultuře. Zřejmě především náboženská intolerance zapříčinila vymizení jednoho typu závěsného obrazu – epitafu a technický pokrok zlikvidoval další, spíše podtyp – malbu karet. Pro 17. století charakteristické a ve své „čistě“ podobě nové žánry jako je krajinomalba a zátiší se v moravském prostředí uplatňují s drobným zpožděním zapříčiněným opět dlouhým válečným obdobím, ovšem i tato cézura odpovídá celkovému stavu země a je adekvátní kulturnímu dění nejen v poloze výtvarné kultury. Jednoznačně se potvrdilo postavení A. M. Lublinského jako skutečně zakladatelské osobnosti výtvarné kultury časného novověku na Moravě. Na další závěry je zřejmě sonda do poměrně velmi úzké oblasti jakou je ve vyšším systému barokní výtvarné kultury malířství, dosud ne dostatečně připravena. Ovšem v každém případě přináší poněkud pozměněnou optiku pohledu a nový nebo spíše jiný pohled je vždy přínosem.

POZNÁMKY

- 1 Mimo zachovanou malířskou produkci jsem vycházel především z přetištěných inventářů sbírek v následujících studiích: A. Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*. Kroměříž 1925; A. Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži II. Archivní studie*. Kroměříž 1927; B. Indra, *Krnovští malíři od počátku 17. do konce 18. století*. Časopis Slezského muzea 30, 1981, s. 247–266; F. V. Peřinka, *Dějiny města Kroměříže II. Dějiny let 1619–1695*. Kroměříž 1947; L. Slaviček, *Inventáře sbírky olomouckého světicího biskupa Ferdinanda Schröffela ze Schröffenheimu (1639–1702). Prameny k dějinám sběratelství 17. – 19. století na Moravě II*. In: *Opuscula historiae artium. Studia minora facultatis philosophicae Universitatis Brunensis* F 45, 2001, s. 83–109; L. Slaviček, *Zpráva o sbírce olomouckého světicího biskupa Ferdinanda Schröffela ze Schröffenheimu. (Nové poznatky k dějinám sběratelství na Moravě 2. poloviny 17. století)*. In: *Historická Olomouc XIII*. Olomouc 2002, s. 129–144.
- 2 Mimo citovanou práci L. Slavička 2001, zvláště na s. 108, též Z. Hojda, *Měštanské barokní sbírky v Praze a Olomouci*, In: *Historická Olomouc a její současné problémy* V, 1985, s. 314–315.

GENOLOGICAL SYSTEM OF MORAVIAN PAINTINGS OF THE 17TH CENTURY

Summary

This paper tries to apply the methodology of the genological system of the literary science on the field of the history of art concerning Moravian paintings of the 17th century. The system unambiguously supports the notoriously known facts about the significant deterioration of art during the whole period of the 30-year war. The artistic activities start to develop again almost immediately after the end of the war and real progress is supported by the consolidation of economic conditions after Bishop Charles of Lichtenstein-Castelcorno took up of his service and during the succeeding period of his rule. The development culminates in the 70s of the 17th century and one can say that since the 70s the quality has reached the good Central European average. It is important to note that the Moravian paintings involved practically all kinds and genres typical of this period that were present in the European visual culture. The religious intolerance is most probably the cause of the disappearance of a type of pendant picture – epitaph and technical progress liquidated another, rather a subtype – cards painting. In the Moravian environment one can find, with a short delay, those new genres like landscape and still-life that were characteristic of the 17th century. The delay was caused again by a long period of war, nevertheless this delay corresponds with the overall state of the country and it is adequate to cultural activities not only connected with visual culture.

Translation © Gabriela Tognerová, 2004

Prof. PhDr. Milan Togner
Katedra dějin umění
Filozofická fakulta
Univerzity Palackého
Univerzitní 3
771 80 Olomouc, ČR

MORAVA V BAROKU A EVROPSKÁ MĚSTA UMĚNÍ

LADISLAV DANIEL

Jeruzalém na dvou kopcích leží, ...
venku na tři strany strmý břeh, ...
Město uvnitř skrývá místa,
kde se voda z deště slévá, jezera a živé prameny,
avšak vně je země bez rostlin a pustá,
neúrodná, holá, bez studní a řek. ...
A když Gottfried vzhlíží k výšce hradeb,
města polohu a kraje zkoumá, ...
Hermína jej spatří, prstem na něj mívá,
pohanskému králi ukáže jej hned. ...

Torquato Tasso: *Osvobozený Jeruzalém*, 1581¹

Padue,..., město panství Benátského starodávné... Město veliké jest, do čtyř tisíc domův v něm, ač lidu k té velikosti málo, toliko třiceti a osm tisíc obsahuje, v pěkné rovině leží, které páni Benátčané tak zdmi, valy a příkopy hlubokými ... dobře opatřili a znamenitě zpevnili, že se zdá nepřemožené bejtí.

Bedřich z Donína, 1607²

Ten den jsem dojel až do královského města Pilsně, dvě míle od Rokycan, a poněvadž jsem po zavření bran tam přijel, musel jsem velikou chvíli před bránou čekati, až jsou bránu otevřeli.

Heřman Jakub Černín, 1678³

Evropská civilizace měst, vytvořená v závislosti na antické tradici průběhem středověku, získala v části renesanční Evropy novou podobu jako soustava městských nebo menších územních států: v Itálii, v Nizozemí, v německých zemích a ve střední Evropě. I tam, kde převládala státní správa nad samostatnou správou měst, zůstala městská struktura přesto jedinou pevnou civilizační soustavou, která na sebe vázala všechna politická rozhodování, správu země, obchod a řemesla, vojenství a jeho rozvoj a také kulturu a umění.

Uzavřené městské enklávy jsou obehnané hradbami a obsahují vše potřebné pro život, zásoby, zdroje nebo rezervoáry pitné vody, s výjimkou přírodních zdrojů potravin. Města jsou ještě po celé 17. a 18. století obklopena poměrně původní přírodou, na jihu a na severu Evropy často pustou, ve střední Evropě zalesněnou, všude dosud jen zčásti nahrazenou pastvinami,

obdělávanou půdou a územím vesnic, hradů, zámků a klášterů. Rovněž vojenské události se dějí ve vztahu k městům a metropolím. Města se ve válkách a bitvách obléhají, dobývají, osvobozují, obsazují, okupují, brání, otevírají své brány vítězům, dobyvatelům a osvoboditelům. Město se svému okolí ve dne propustně a v noci neprodyšně uzavírá a městské brány v městských hradbách propouštějí jen žádoucí osoby. Za dne do města proudí potraviny a zboží, soustřeďují se na tržištích, v obchodech a skladech. Celá soustava zaručuje městským obyvatelům bezpečí, životní potřeby a zásobování, pracovní příležitosti v řemeslech, obchodě a službách, krátce civilizovaný život.

Nejkulturnější plody civilizace, řemesla, obchod, právo, lékařství, vzdělanost, kult a umění se mohou plně rozvíjet především ve městech nebo v závislosti na nich. Také pohromy a neštěstí, postihující obyvatele, jsou vnímány v rámci a na pozadí měst. Svati patroni chrání proti živlům, ohni, vodě, zemětřesení, vojenským nepřátelům nebo moru opět města a ne vesnice, hrady, zámky nebo kláštery (ty jen výjimečně).

Bez existence uzavřených městských enkláv, chráněných hradbou a obklopených nehostinnou přírodou si v 16.-18. století nelze představit konstituování vizuální umělecké kultury s navzájem související sémanticko-vizuální strukturou, která se obvykle a historicky podmíněně zahrnuje pod pojem styl nebo sloh. Malířství jako jeden z nejkřehčích plodů umělecké produkce je na městech obzvláště závislé. Malířské dílny, systém žáků, tovaryšů a pomocníků, předávaná tradice uměleckých postupů a z toho všeho pramenící konstituování slohu, jsou jediným konkrétně zachytitelným reálným rámcem slohových souvislostí. Pro běžnou existenci malířské dílny je nezbytným prostředím město. Potencionální konkurence jiných dílen a vznikající soutěživost pak dávají růst kvalitě a tříbení uměleckých názorů ve vzájemné konfrontaci a v porovnání s přichozími odjinud a s jinými městy.

Mobilita malířů zvláště v tovaryšském věku a přesídlování malířů do jiných měst často ze vzdálených zemí je zároveň rukou v ruce s první tezí (města jako centra malířství) druhým důvodem přehodnocování dosavadních dějin malířství. Umělecký názor, převládající v určitém městě, je totiž vytvářen od 16. do 18. století v podstatě mezinárodní malířskou komunitou, která podle kvality svého složení, množství provedených zakázek a širšího vlivu nakonec znamená konkrétní slohové prostředí města. Trvale a v neustálé proměně. Čím je charakter města otevřenější obchodu, vzdělanosti, školám, univerzitám, diplomatickým vztahům, veřejným církevním slavnostem, lidovým slavnostem a přílivu návštěvníků, tím více poskytuje malířských zakázek, láká umělce z ciziny a probouzí živé umělecké dění.

Představa o jakémsi národním slohu a národních školách v období 16.–18. století, představa o německé malířské škole, francouzské malířské škole, flámské malířské škole, holandské malířské škole, italské malířské škole, české malířské škole, konstituovaná v průběhu 19. století na základě tehdejších evropských tendencí vztahovat i kulturní produkty na národní státy, které vznikají a upevňují se postupem 19. století až po konec 1. světové války, jenž tento proces dovršil, tato představa je falešným dobovým konstruktem, jenž nemá pro 16.–18. století oporu v historických faktech, ale promítl se do koncepcí dějin umění, do dějin malířství, a dokonce i do jeho znalectví a formální kritiky až po naše dny. Jestliže jsme oprávněni používat pojem malířského *slohu* pro raný novověk, konkrétně pro 16.–18. století, jako entitu odpovídající historické realitě, pak je nutno revidovat dosavadní schémata a vztáhnout sloh jednoznačně na území jednotlivých metropolí a velkých městských center malířské tvorby a hovořit o malířském slohu města nebo o jeho sémanticko-vizuální kultuře na rozdíl od dosavadních sloho-

vých koncepcí, vztahujících se k větším, regionálním, národním nebo státním slohovým celkům.

Pro 16. století jsou atraktivními příklady Benátky, kde se již na jeho počátku stává tamní působení Albrechta Dürera silným uměleckým podnětem pro domácí malířskou školu, Paříž Františka I. s mezinárodní fontainebleauskou školou, Řím druhé poloviny století s četnými Fiamminghi nebo Praha kolem roku 1600 s mezinárodní rudolfínskou školou. Benátky zůstanou ještě lepším dokladem výše uvedených tezí po celé 17. století, přestože umělecký rozvoj benátského malířství je přibrzděn po roce 1605 interdikttem papeže Pavla V. Borghese, uvaleným na Benátskou republiku. Výčtem nejvýznamnějších tamních malířů seicenta můžeme snadno potvrdit výše uvedenou tezi o mezinárodní malířské komunitě. Ve městě působí především řada malířů z Benátek nebo Benátska: Andrea Vicentino, Leandro Bassano, Giovanni Contarini, Paolo Piazza zv. Fra Cosma da Castelfranco, Jacopo Palma Il Giovane, Alessandro Varotari zv. Padovanino, v dalších generacích Carlo Saraceni, Pietro Della Vecchia, Tiberio Tinelli, Girolamo Ferrabosco, Pietro Bellotti, Filippo Gherrardi, Antonio Coli, Andrea Celesti, Pietro Liberi, Pietro Negri, Sebastiano Bombelli, Antonio Zanchi, Vincenzo Maffei, Giulio Carpioni, Gregorio Lazzarini, Nicolò Bambini, Antonio Balestra, Antonio Molinari, Antonio Carneo a celá řada dalších. Do podoby benátského malířského slohu vstoupili i Flámové, nejprve Jan Brueghel st., Pauwels Franck zv. Paolo Fiammingo, Dirck de Vries, nepatrně Pieter Mera zv. Pietro Fiammingo a silně pak „Pietro Paolo“ Rubens, poté také Francouzi Simon Vouet, Pierre Mignard a Lotriňané Nicolas Régnier zv. Nicolo Regnieri a Louis Dorigny. Další příměsí benátského slohu jsou výrazné německé a rakouské individuality Hans Rottenhammer, Johann Liss, Johann Carl Loth zv. Carlotto, Johann Heinrich Schönfeld, Joachim Sandrart, Anton Eissmann, Joseph Heintz ml. zv. Giuseppe Enzo, dánský malíř Eberhart Keilhau zv. Monsù Bernardo a neznáme ještě přínos dvacetiletého Pražana Karla Škréty zv. Carlo Screti. Nakonec jmenujme malíře, kteří přišli z jiných silných uměleckých center Apeninského poloostrova: z Říma přes Mantovu Domenico Fetti, z Janova Bernardo Strozzi a Giovan Battista Langetti, z Milána Francesco del Cairo, Filippo Abbiati, Paolo Pagani a z Florencie Sebastiano Mazzoni. Z uvedených cizinců jen málokterý neznamenal pro malířství v Benátkách silný nový impuls. Benátské malířství seicenta totiž není bez cizích příměsí ve své skutečné podobě, v množství realizací, ve specifických kvalitách a širokém rozlivu vůbec představitelné.

Podobně je na tom hlavní evropské umělecké centrum seicenta, Řím, který přitahuje velkorysími uměleckými podniky malíře z celé Evropy od počátku pontifikátu Klimenta VIII. Aldobrandini v roce 1592 a pak po krátkém ochabnutí nově od počátku vlády papeže Urbana VIII. Barberini roku 1623. Kromě Sacchiho, Moly, Marratty, přijdou téměř všechny největší malířské osobnosti odjinud: Caravaggio, Cavalier d'Arpino, Baciccia a Pozza ze severní Itálie, Carracciové, Reni, Albani, Domenichino, Lanfranco a Guercino z Boloně, Allori, Passignano, Cigoli, Ciampelli, Orazio a Artemisia Gentileschi z Florencie, Bernini, Salvator Rosa a Luca Giordano z Neapole, z ostatních evropských zemí přijdou Ribera z Valencie a Velázquez z Madridu, Valentin, Vouet a Poussin z Paříže, Lorrain, Régnier, Callot a Dughet z Lotrinska, Hans von Aachen, Josef Heintz st., Elsheimer, Schönfeld a Sandrart z Německa, Bartholomeus Spranger, Rubens, Jan Brueghel st. a Van Dyck z Antverp, Honthorst, Terbrugghen, Pieter van Laer zv. Bamboccio, Poelenburgh, Breenbergh a Sweerts z Holandska a opět Carlo Screti z Prahy. Je naprosto nemožné vyložit a pochopit slohové pohyby a celý umělecký život secenteského Říma bez pečlivého zvážení podílu všech cizinců na jeho formování a podobě.

Zdalo by se, že tyto markantní příklady předních evropských uměleckých středisek nejsou dostatečně průkazné pro ostatní centra. Podobné zastoupení cizinců, i když v různé míře, však najdeme v Neapoli, Florencii, Boloni, Janově, Miláně, ale také v Madridu, Antverpách, Brusele, Amsterdamu, Utrechtu, Paříži, Augšpurku, Norimberku, Vídni, Budapešti, Krakově, Bratislavě a v Praze, Brně a Olomouci.

Umělecká Praha počátku 17. století je jak řečeno téměř beze zbytku utvářena příchozími odjinud, z nizozemských, německých, rakouských, italských a východoevropských měst a jen v menší míře rodilými Pražany. Pak se na jejím slohovém vývoji projeví významné importy, jako je například dvojice Rubensových oltářních pláten pro svatotomášský kostel na Malé Straně, a návrat domácího Karla Škréty z Itálie. Přítomnost osobností cizího původu, především Slezanů Michaela Leopolda Willmanna, Jana Kryštofa Lišky, Georga Wilhelma Neunhertze, Johanna Hiebela a Franze Karla Palka, Nizozemců Abrahama a Izáka Godynů, Jana Baptista Bouttatse nebo původem Nizozemce Jana Jakuba Stevense ze Steinfelsu, Švýcara Jana Rudolfa Byse, Rakušanů Johanna Michaela Rottmayra, Michaela Václava Halbaxe, Johanna Lucase Krackera a Franze Antona Maulbertsche, Němců Kosmase Damiana a Egida Quirina Assamů, Johanna Petera Molitora, Johanna Adama Schöpfa, Evropou poznamenaného Johanna Kupeckého, severočeského, Benátkami prošlého Antona Kerna a Italů Baccia del Bianco, Francesca Marchettiho, Carla Innocenza Carloneho a četných jiných, prodlužuje mezinárodní charakter pražských slohových proměn až do závěru 18. století. Bez jmenovaných malířských osobností z ciziny si lze podobu barokního malířství v Čechách jen stěží představit.

Na závěr jmenujme Olomouc, Brno a zčásti Opavu jako jednoznačná malířská centra Moravy a Slezska. V Olomouci například působí zakladatelská osobnost moravského baroka, Slezan Martin Antonín Lublinský, který sem navíc přinese četné italské podněty. Do služeb olomouckého biskupa, ať již fyzicky do Kroměříže nebo do Olomouce, nebo vykonat zakázky jiných objednavatelů v Olomouci přicházejí Carpofores Tencalla, Filippo Abbiati, Paolo Pagani a Innocenzo Monti z Itálie, Justus van Nypoort z Holandska, Willem Augustin Minderhout a Renier Meganck z Flander, Franz Anton Palko ze Slezska, Paul Troger a Josef Stern z Vídne a další, často ne zcela upřesnění cizí umělci. Tak se i menší umělecké centrum, jakým je v 17.–18. století biskupská a arcibiskupská Olomouc v symbióze s Kroměříží, stává sídlem mezinárodní umělecké výměny podnětů a jen spolu s ní je možno postihnout fenomén, pojmenovatelný jako baroko v Olomouci. Mezinárodní umělecký život Brna a Opavy je v 17.–18. století podobně formován. Ocenění významu zmíněných tří měst na mapě evropských měst umění a specifikace jejich role leží prozatím před námi.

Teprve na základě dokonalého poznání základního slohového celku města jsme oprávněni rozšiřovat tento pojem na širší území, zobecňovat a hovořit o slohu regionu, státu nebo etnického území, ale jen s trvalým vědomím, že pracujeme s abstrakcemi, které teprve pomalu, zřejmě až s konstituováním novodobé politické, případně jazykové koncepce evropských národů v 19. a 20. století nabývají na významu jako zrcadlo skutečnosti a spějí do náruče globální kultury 21. století. Ta však vzhledem k potřebám individuální a skupinové psychiky znovu zahazuje tendenci k tříštivému rozpadu na malé regionální kulturní celky. Ale to předbíháme čas, přestože tendence k regionálnímu chápání a porozumění evropské kultuře a umění, která se prosazuje v posledních desetiletích, nás plně opravňuje k úvahám, jak chápat podobné jevy v historické perspektivě 16., 17. a 18. století.⁴

POZNÁMKY

- 1 Torquato Tasso: *Gerusalemme liberata*. (Lanfranco Caretti ed.), Einaudi, Torino 1993, s. 90–91, 3. zpěv, strofa 55, 56 a 58 (verše v textu tohoto příspěvku přeložil L. D.):
 - 55 „Gierusalem sovra duo colli è posta ...
Fuor da tre lati ha malagevol costa, ...
 - 56 La città dentro ha lochi in cui si serba
l'acqua che piove, e laghi e fonti vivi;
ma fuor la terra interno è nuda d'erba,
e di fontane sterile e di rivi. ...
 - 58 Or mentre guarda e l'alte mura e l'sito
de la città Goffredo e del paese, ...
Erminia il vide, e dimostrollo a dito
al re pagano, ...“
- 2 Bedřicha z Donína pouť do Itálie, 1607, v: J. Polišenský – S. Binková (edd.): *Česká touha cestovatelská. Cestopisy, deníky a listy ze 17. století*. Odeon, Praha 1989, s. 109–110. Celé znění cestopisu vydal Antonín Grund: *Cestopis Bedřicha z Donína* (Antonín Grund ed.), Praha 1940.
- 3 Heřmana Jakuba Černína Deník z cest po Itálii a Portugalsku (přeložila Simona Binková), v: J. Polišenský – S. Binková (edd.): *Česká touha cestovatelská. Cestopisy, deníky a listy ze 17. století*. Odeon, Praha 1989, s. 382.
- 4 Přednesené teze vznikly při úvahách autora nad pojetím a nad praktickou přípravou nové expozice evropského umění pro Šternberský palác v Národní galerii v Praze v roce 2000.

MORAVIA IN THE BAROQUE AND THE EUROPEAN CITIES OF ART

Summary

The European civilization of the cities, grown in the classical tradition during the middle ages, has developed in some parts of the Europe into the system, where the cities has remained the only firm civilization structure, where the arts and especially the painting only could flourish and could create the real components of the style. The painting depends as one of the most fragile art products especially upon the existence of the cities. The natural network of painters' workshops in the city remained the important frame of the real stylistic connections and the creation of what we have used to call the style. The real community of painters in any important European center of painting during the 16th to 18th century has become international. And so the stylistic profile of the painting in the city has been formed as a result of all these foreign entries of the style. This is the case of Venice, Rome and Paris, but also it is the case of Prague in Bohemia and of Brno, Olomouc and Opava in Moravia.

Translation © Ladislav Daniel, 2004

Prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.
Katedra dějin umění
Filozofická fakulta
Univerzity Palackého
Univerzitní 3
771 80 Olomouc, ČR

UNIČOVSKÉ SOUSOŠÍ SV. JANA NEPOMUCKÉHO S ANDĚLÍ (MORAVSKÉ SUPLEMENTUM K IKONOGRAFII TZV. SVATOJÁNSKÉHO ORATORIA V BAROKNÍM SOCHAŘSTVÍ)

PAVEL PANOCH

Zatímco v českém umělecko-historickém diskurzu patřilo svatojánské téma a jeho odraz ve výtvarném umění a slovesnosti v uplynulém desetiletí málem k *officiu nobile* oboru, zevrubný výzkum moravského fondu nepomucenských památek prozatím tone – zdá se – ve stínu a pouze *in margine* sarkandrovského bádání.¹ A to přesto, že Morava, jak před nedávnem doložil Ivo Hlobil, operuje pozoruhodnými doklady rané nepomucké úcty s široce rozvrstveným donátorským zázemím.² Časná ohniska kultu byla představována jednak tradičním monastickým prostředím: cisterciáckým v Předklášteří u Tišnova³, augustiniánským v Brně,⁴ jednak univerzitní půdou jezuitské právnické fakulty v Olomouci, která údajně vzývala českého Jana jako svého patrona a jejíž sbírka grafických tezí obsahuje řadu jeho překvapivě brzkých zpodobnění,⁵ a ke katolické konfesi nadmíru vlivným prostředím některých měst (Mikulov). Vzájemné blízkosti osudů obou mučednických dioskurů, sv. Jana Nepomuckého a bl. Jana Sarkandra, se v rámci katolické protireformační agendy úspěšně a z uměleckých médií nejdříve zmocnila homiletika (např. dílo Bohumíra Hynka Josefa Bilovského),⁶ následována grafickou produkcí, v jejíž scénách byl Jan Nepomucký většinou pasován do role proslulejšího prostředníka a mocného přímlovce uvádějícího *in spe* svého jmenovce Sarkandra mezi ostatní nebeské oslavence česko-moravského nebe, a sugestivní gestikou tak podporujícího jeho nově zaváděnou úctu.⁷ Tak je tomu pomyslně i v plastické skupině nepomucenského oltáře (1721) v zámecké kapli sv. Václava v Náměšti nad Oslavou.⁸ Architekturu oltáře tu tvoří dvou-
stupňové retábulum s nikami vyplněnými plastickými figurami obou martyků, z nichž ovšem Nepomuk tvoří jen podnož zatímtnímu moravskému blahoslavenci. Povýtce řidší společný výskyt obou Janů nalézáme na pomezním teritoriu Čech a Moravy, kde lze zmínit protějškové dřevěné sošky, které stály na bočních brankách hlavního oltáře kostela v Trpíně a kamenné statue obou světců v Lanškrouně.⁹ Nejzápadnějším výběžkem Čech, kam pronikla Sarkandrova glórie, byl zřejmě Hrochův Týnec na Chrudimsku, kde jeho propagaci zajišťovali detašovaní premonstráti z kláštera Hradiska u Olomouce.¹⁰ Po planém vyústění snah o Sarkandrovu beatifikaci v průběhu třicátých let osmnáctého století se intenzita výtvarná propagace jeho kultu pochopitelně utlumila i v domácím moravském prostředí a oslava jeho povahového blízence sv. Jana Nepomuckého, populárního nadto jako patrona dobré pověsti, kulminovala v několika

mimořádných exteriérových sochařských sousoších. Vedle sousoší před prelaturou kláštera Hradisko u Olomouce od Josefa Winterhaldera z roku 1737, které nahradilo starší nepomucenskou statui z roku 1726,¹¹ patří ke kvalitativně nejzajímavějším práce Jiřího Antonína Heinze v Uničově, kladená doposud až do čtyřicátých let osmnáctého století.

Ve středu naší pozornosti stojí otázka, nakolik se Heinz ve své nepomucenské uničovské kreaci opíral o starší, rozvinutější a typově pestřejší rozrůzněnou tradici výtvarného ztvárnění sv. Jana Nepomuckého v Čechách a nakolik se přitom odpoutal od kodifikovaných typů zobrazení českého mučedníka zpovědního tajemství a dal průchod svému „freie, kecke Art“ – tedy volnému, smělému nebo nekonvenčnímu způsobu – jak byla jeho tvorba téměř ve shodných verbálních floskulích reflektována zakladateli kritické historiografie moravského umění A. Schweigelem a J. P. Cerronim.¹²

Časný nepomucenský kult měl v Uničově místně pevně zapuštěné kořeny zejména péčí a působením *Bratrstva Panny Marie a sv. Jana Nepomuckého*, založeného již v roce 1708.¹³ Po svém přesídlení z Branné do města, k němuž došlo zkraje dvacátých let, vynikal mezi uničovskými sodály zvláštní aktivitou katolický děkan a horlivý Janův ctitel Andreas Anton Richter, který stál později – už jako představený bratrstva – u zrodu záměru postavit monumentální Nepomukovo sousoší, určené pro hlavní uničovské náměstí.¹⁴ Vzhledem k tomu, že se nepodařilo dostát původnímu záměru, aby majestátní nepomucenská statue stihla být postavena ještě před světcovou kanonizací v roce 1729, rozšířilo se poté její zasvěcení v duchu titulu sodality směrem k obvyklejšímu mariánskému patrociniu. Architektonizovaná promemoriální statue, realizovaná až v letech 1729–1743, se stala symbolickým aktem díkůvzdání měšťanů Panně Marii za ochranu Uničova před trojí vlnou nebezpečností: husity v roce 1424, Kumány v roce 1463 a sledu morových epidemií v druhém desetiletí osmnáctého století. Sujety podélných reliéfních tabulí zabírajících spodní partie postamentu sloupu a připisované, podobně jako hlavní podíl na sochařské výzdobě celé statue, dlátu Severina Tischlera, komparují právě blízké legendické vitae Nepomuka a Sarkandra. Moravský Jan se v oblačné scéně koří Kristu. Naproti tomu Nepomuk pokleká v tichém gestu před Madonou s Ježíškem, držícím vladařské žezlo a stojícím na jejím klíně. Výjev sám tu zdůrazňuje Jana Nepomuckého jako obzvláštního mariánského ctitele, tedy prvek který se – obdobně jako všechny ostatní rysy Janova duchovního profilu – stal až licencí barokní legendické fabulace.¹⁵ Za výsledek Heinzova téměř desetiletého pobytu ve městě¹⁶ i následných nepřerušovaných pracovních vztahů se připisuje nejen plodná kolegiální spolupráce se sochařem Severinem Tischlerem a několik kusů vnitřní mobiliární sochařské výbavy uničovských kostelů, ale také sousoší sv. Jana Nepomuckého mezi anděly, které od poloviny třicátých let dvacátého století stojí v bývalé klášterní zahradě v Olomoucké ulici. Miloš Stehlík v něm obdobně, alespoň pokud jde o rukopisný detail, jako v dalších Heinzových figurách z tvůrčího období třicátých let tuší stopy vlivu drážďanského dvorního sochaře Baltazara Permosera,¹⁷ ikonograficky toto sousoší klasifikuje jako apoteózu sv. Jana Nepomuckého¹⁸ a ve skupině datované k roku 1742 vidí „s jistou výhradou..., že tu jde o jakousi redukovanou podobu Permoserových apoteóz Eugena Savojského a Augusta Silného.“¹⁹ Naproti tomu Štěpánka Müllerová se opřela o archivní zprávu z 21. května 1734 informující o pořízení sochy Jana Nepomuckého jako provizorní náhrady za dosud nedokončené mariánské sousoší a pramennou zvěst ztotožnila s dochovaným svatojánským sousoším.²⁰ Nadhazuje možnost, že vznik svatojánského sousoší mohl souviset se vznikem sochy Panny Marie Ochránitelky z roku 1735, která stávala na náměstí. Jsou k ní ve výroční svátky doloženy

poutě a snad z obdobného důvodu jako zmíněná a téměř časově shodná svatojánská socha fungovala jako dočasná náhrada za teprve vznikající monument mariánského sloupu.

Tříčlennou skupinu svatojánského sousoší, vyrůstající z balustrového podstavce s volutami, akanty a slepými kartušemi,²¹ s nezvykle semknutou kompoziční skladbou, nelze zjednodušeně označit za světcovu „apoteózu“, jak činí Miloš Stehlík, neboť scéna není v přeneseném smyslu oslavou, ale kumulací okamžiku, v němž Nepomuk umdlévá poté, kdy byl zážitkem vnitřní vize s ukřižovaným Kristem obeznámen s předzvěstí své blízké tortury a mučednické smrti, a momentu poté, kdy z nebes přilétají zesláblého Jana utěšit andělé. Uničovská kompozice klesajícího světce obstoupeného a podpíraného andělskou dvojicí, poskytujícího dominantnímu světeckému aktéru středoevropské katolické reformace útěšný duchovní servis, je redakcí ikonografického námětu tzv. svatojánského oratoria, který se stal zhmotnělou syntézou prolínání významů těchto dvou legendicky zakotvených a blíže spjatých událostí a v období přibližně sedmi desetiletí osmnáctého století našel uplatnění v barokní malířské a sochařské produkci převážně ve vazbě na teritorium východních Čech.²² Zůžeme-li nezbytné vymezení námětu na zachycení světce, většinou klečícího u pulpitu a podpíraného ze stran dospělou andělskou jednočlennou nebo dvoučlennou ekipou, pak úvodní článek řady exteriérových sousoší představuje skupina, kterou si svým nákladem nechal v roce 1718 v Hradci Králové postavit císařský rychtář a měšťan Jan Fridrich.²³ Stručná svodka dalších existujících repeticií námětu v kameni: Žebrák (1727),²⁴ Opočno (1729, jeden z dvojice andělů tu je nahrazen personifikací Víry),²⁵ Dvůr Králové (30. léta 18. století),²⁶ Smiřice (okolo 1740),²⁷ Stěžery (1755),²⁸ Ratboř u Kolína (okolo 1770).²⁹ V dřevořezbě se provedení námětu dochovalo zřejmě daleko řidčeji. Poprvé známe takovou skupinu z hornobavorského karmelitánského kostela v Abensbergu, datovanou do roku 1724 a připisanou k dílu Franze Antona Neu.³⁰ Další skupinu registrujeme v klášterním kostele ve slezském Henrykově, kde oltářní scéna zachycuje k poklekajícímu světci teprve z pomyslných oblak slétající dvojici andělů.³¹ Z prací českých pobraunovských následovníků lze uvést kvalitní mírně podživotní sousoší z klášterního kostela v Opočně (před 1740), jehož původ lze důvodně hledat v dílně Řehoře Thényho. Další pozdně rokokové verze tématu představují drobné bíle štafírované sousoší na oltáři sv. Jana Křtitele v mariánském kostele v Trutnově a kompozice pod baldachýnovou stříškou bočního oltáře v kostele sv. Víta v Častolovicích (okolo 1770 ?).³² Na pouhého jednoho nebeského posla ztenčenou variantu kompozice s andělem, přinášejícím obvykle z nebes krucifix s Ukřižovaným,³³ nalézáme poprvé shodně v Nových Hradech na Chrudimsku (1727)³⁴ a v Liběšicích na Litoměřicku (1727).³⁵ Následují pražský Břevnov (okolo 1735?)³⁶ a Platěnice (1744),³⁷ kde se mimořádně působivě rozehraná scéna opírá o kompoziční obrazec mariánského Zvěstování a drobným reliéfem s klečící královnou Žofií na čele klekátká souzní, jak si povšiml už Martin Pavlíček,³⁸ s důležitým prvkem katolické věrouky – ústní zpovědi. Kamennou venkovní řadu prozatím uzavírá sousoší v Kostelci nad Orlicí (po 1760?). Jana Nepomuckého na modlitbách, odříznutím zbaveného zřejmě asistenční figury anděla, představuje také dřevěná socha z druhé čtvrtiny osmnáctého století ze sbírek NG v Praze, pocházející původně z výklenkové kapličky pražského domu v Liliové ulici.³⁹ Členitější kompozici redukováného oratoria splňuje i plastika kladená k dílu I. F. Platzera a nacházející se ve sbírkách Niederösterreichisches Landesmuseum ve Vídni (okolo 1760).⁴⁰

V dosavadních interpretacích se krystalizace námětu Svatojánského oratoria spínala se značně různorodými vlivy. Josef Cibulka, zřejmě první badatel, jenž motiv reflektoval jako poměrně vzácně vyskytlý, si při evidenci řidkých pokusů o inovaci ustáleného repertoáru Nepo-

mukova zobrazení v období vrcholného baroka povšiml také sousoší z břevnovské usedlosti Liborka, patřící ke zmíněnému typu redukované scény oratoria. Novátorský způsob sochařské kompozice v podobě poklekajícího světce v úboru kanovníka a přilétajícího anděla, jenž v rukou tiskne kříž, se však podle jeho mínění „ujal ještě méně než onen, který, patrně vlivem italských obrazů beatifikačních a kanonisačních, líčil pozdvižení světce a anděla jako výstup na nebe, jako na př. socha na Malém náměstí v Hradci Králové z r. 1718...“⁴⁴¹ Krátce nato, v roce 1935, se v brožurě *Sochaři pražského baroku* pokusil V. V. Štech protivně hledat kolébku tohoto obrazového typu v autonomní inventorské domácí barokní tradici. Místní sochařskou produkci tu charakterizoval adjektivy „intenzivní“, „mnohostranná“ a „natolik soběstačná“, že „už nepřestávala na prosté adaptaci cizích forem a dějů pro domácí náměty a úkoly. Vytvářela sama nová komposiční schémata, prohlubovala smysl starých. Brokof spojil nově akci podstavce s dějem sochy hlavní, rozšířil tím možnosti sochařské skupiny, aniž porušil hmotový účinek architektonický. Jiní brali z malířství podněty ke zvýšení dějovosti. Socha sv. JN z rok 1727, někdy umístěná na Václavském náměstí, nyní v Žebráce, jest příkladem těchto snah i dokladem, jak působil kult svatojánský na vznik nových komposičních útvarů. Tato skupina... jejíž obměny potkáváme v Hradci Králové, ve Smiřicích a Dvoře Králové (vesměs z let dvacátých a třicátých), rozšiřuje osamocenou postavu světce v celý výjev, hodně obrazově pojatý. Na malém prostoru jsou napěchovány postavy světce a andělů, ještě doplněné zátišovými atributy klekátko, knihy, kvadrátka a oblakem s hlavičkami andílků. Tomuto přeplnění odpovídá i malá přehlednost děje a tvarů, vybavených nadbytečně řasami, šatem, profily, aniž by byly jasně vyznačeny základní směry. Realismu detailů chybí veliká skladba, jíž nenahradí řezbářské prohlubování a prořezávání, ostré žlábků a lineární modelace, ani přerušované posuňky bez následnosti, ani šaržírované výrazy obličejů. Ale přece se pozná v řezbářsko-malířském pojetí, překládajícím neúplně dřevo v kámen, sochařské uvědomění. Když užil neznámý autor měkkých křídel za vrchol sousoší, dovedl jim dodati pevnosti nutné k uzavření obrysu a věděl, že musí střídati těžší tvary nažin s drobnou výpravou draperie. Nadto rozšířil – buď sám, nebo jeho vzor – tradiční řadu domácích námětů o nový článek samostatným komposičním schematem dějovým. Legenda svatojánská dává potom opět a opět příležitost k novým pohybovým sestavám. V rokoku vede často k malířské intimitě a změkčení, ale také k prohloubení prvotního typu, k interpretaci složitých stavů duševních.“⁴⁴² Obměnu klasického zobrazovacího svatojánského schématu, příliš nevariujícím populární a téměř závazný Rauchmillerův sochařský vzor, a jeho vrcholné barokní a raně rokokové rozvedení „ve scénu výrazově a citově zaměřenou, ve výjev modlitby světce mezi anděly,“ kladně kvitoval také O. J. Blažiček, přičemž ovšem nezapomenul podotknout, že jde o variaci spíš komposiční než ikonografickou.⁴⁴³ Naposled ve zkratce sondovali historii množiny svatojánských oratorií Ivo Kořán,⁴⁴ který podal jejich nedůsledný výčet, a Dagmar Vokolková,⁴⁵ jež zahlédla předobraz námětu v souvislostech s legendickou biografií českého martyra z pera vlasteneckého jezuity Bohuslava Balbína, kterou správně má za jeho volnou předlohu. Ze znění hagiografického textu *Vita B. Joannis Nepomuceni...*, sepsaného v letech 1670–1671, lze k situaci světce modlitby s asistencí andělů vztáhnout tuto kratičkou pasáž: „Nachází se v starých knihách, že nebeským potěšením obveselen byl, zdaliž to potěšení vnitřní toliko bylo skrze božské vnuknutí, čili také zevnitř skrze rozmlouvání s svatými anjely i vidění jich (jak se častěji mužům svatým přihodilo) nevysvětlily.“⁴⁴⁶ Situaci komplikuje skutečnost, že takováto scéna modlitby později nezakotvila mezi reprezentativními motivickými scénami Janovy legendy, které byly obsáhle

fixované v grafických cyklech s rytinami Andrease Pfeffela, jenž v letech 1725 a 1730 ilustračně doplnily augšpurské knižní reedice Balbínova textu. Nejeví se proto příliš pravděpodobné, že by jednovětá, nehledě k Balbínem poněkud mlhavě představenému ději, literární tradice zásadně podmínila genezi zkoumaného obrazového typu. Proto v souladu s bravurní Štechovou deskripcí žebráckého sousoší a s jeho upozorněním na téměř malířský charakter, plasticitou modelací a epicky – v sochařství nezvykle – rozvláčně vševrstevnatou dějovou strukturu události, musíme obrátit pozornost na možné zárodečné zdroje námětu z oblasti malířství a dobového grafiky, jíž bylo, s největší pravděpodobností, téma distribuováno. Doposud první zachycenou verzi námětu Svatojánského oratoria totiž představuje univerzitní teze, kterou si v roce 1707 nechal k ohlášce obhajoby své doktorské práce na pražské univerzitě pořídit Pavel Vodička z Plzně.⁴⁷ Kompozici s, tehdy ještě nekanonizovaným, Janem Nepomuckým obstoupeným anděli mu navrhl mnichovský malíř Johan Kaspar Sing.⁴⁸ Uplatnění scény v barokní malbě je ještě hojnější. Z oblasti východních Čech předestíráme trs lokalit, kde se téma svatojánského oratoria uplatnilo: Velký Vřešťov (po 1700), Letohrad (okolo 1720), Smidary, Dolní Kalná, Liberk, Nadslav u Jičína, Uhrov na Havlíčkobrodsku, Kopidlno, Bystré, Havlíčkův Brod. Z redukováných variant s jedním útešným andělským průvodcem zmiňme oválný drobný obrázek ze štětky Františka Lichtenreitera, kladený nejspíše do čtyřicátých let osmnáctého století, nacházející se v expozici Muzea Broumova. V kontextu této recentní etapy poznání materiálu lze nenásilně korigovat tvrzení Ivo Kořána, že motiv byl obecně ztvárňován „výrazněji v soše než v obraze.“⁴⁹

Sám vzorec kompozice není produktem barokní sochařské obce, ale zakládá se – alespoň jak se domníváme – na pozdně středověkých reprezentativních zobrazovacích schématech kodifikovaných v souvislostech ikonografického typu tzv. andělské piety.⁵⁰ Ve shodě se zobrazovacím schématem Oplakávání tu žalostní andělé nastupují po Kristově boku na místo Panny Marie a Jana Evangelisty a vrávorajícího Spasitele podpírají a přidržují s intimní něžností. Raným výjevem, vzešlým z líně italské tradice, je kodaňský obraz Andrey Mantegni z druhé čtvrti 15. století, představující Krista sedícího a s tichým gestem orace představujícího své rány po hřebecích na dlaních, na hrobové tumbě.⁵¹ Andělé poklekající za jeho zády mu přidržují cípy pláště, přičemž půdorysná skladba jejich perutí opisuje siluetní křivku písmena W, jež se poté v rozvolněném rytmu uplatňuje jako efektní obrysová „koruna“ kamenných východočeských barokních skupin. Příbuzné gestické figury a posušky nacházíme i v dalších derivacích ztvárnění námětu Engelpiety, kdy andělé vytahují Krista, držíce jeho bezvládný korpus za podpažní jamky, z hloubi kamenné schrány hrobu nebo podpírajíce Bolestného mu útešně kladou ruce na hlavu, jak lze spatřit na mramorovém reliéfu čtecího pultíku kazatelny od Giovanniniho Pisana z počátku 14. století.⁵² Translaci motivu andělského doprovodu do hájemství českých středověkých legend zajistilo už svatováclavské téma, v němž se motiv světce s dvojicí flankujících andělů ocitl v ohnisku nejzávažnějších zázračných epizod z života primaria zemských patronů.⁵³

Je nasnadě, že Štechovo pátrání po původu raritního motivu, oživujícího tradiční, leč dějově k uzoufání pauperitní rejstřík svatojánských schémat nakonec cílilo správným směrem. Dominantnímu kultu středoevropské katolické reformace se, při snahách o pevné začlenění do kolegia českých národních protektorů, přímo nabízelo sugestivní posílení sepětí jeho světeckého hrdiny s hluboce vžitou a bez dějinných cézur praktikovanou tradicí svatováclavské úcty.⁵⁴

Vracíme-li se, po tomto nutném přehledovém exkurzu příbuzného materiálu, k předeslané

heinzovské otázce a vlastnímu uničovskému sousoší, vyvstávají před námi rázem lákavé komparační možnosti. Na nikoliv stabilní podestýlce chomáčovitě kroužené oblačné hmoty stojí seskupení postav frontálně zachyceného Jana a dvou andělů obkračujících ho ze stran. Symetrickou trojčlenku ruší obrysově nestažená, uvolněná a do boků bohatě rozprostřená siluetní klikatka kompozice, která vrcholí obrysem masivního kříže se subtilním tělem Krista. S vyvýšeným krucifixem chytá téměř taktilní vizuální kontakt pohled šlehající ze zvrácené hlavy světce. Jeho zemdenost výrazově stupňuje nejen lukovitě nazad prohnuté tělo, hrozící bez andělské podpory okamžitým pádem, ale i navzájem provlečené paže světce a levého anděla, držícího na plošině hrbolatého oblačného skaliska stabilitu jen tímto „úchytem“ a anomálním výkrutem boku. Dynamicky jiskřivým momentem statuární kompozice, který maže pomyslnou distanc mezi pozemskou a nebeskou sférou barokního světa, je akt vzdušného přistání pravého anděla.⁵⁵ Sestup z oblak zakončený spíše dunivým nárazem do zad světce než povlovně měkkým sesednutím, evokuje těsná skladba stažených křídel i pozice nakrčených nohou plachtivě šlapajících v éteru. Takovouto „srážlivou“ fakturu ve formální výstavbě sochařských kompozic i kostře jednotlivých těl tlumočí Miloš Stehlík právě jako jeden z typických rukopisných prvků Heinzových prací z období třicátých let osmnáctého století.⁵⁶ Efektně do zdobivých detailů vypracované i navzájem odstíněné ošacení postav, včetně lupénkovitého reliéfního dezénu perutí, kontrastuje s poněkud chasníkovitým fyzickým habitem andělského gardu s masitými, snad i místy vykloubenými, prsty a hovoří pro napojení sochařské práce na tradici robustního realismu. Překvapením jsou záda skupiny, zformovaná do jakéhosi oblačného trůnu, jehož opěradlo je, na vnější straně za tušenými zády Nepomuka, zdobeno reliéfem Staroboleslavského paládia přidržovaným andílky. Tento prvek, který rázně odlišuje uničovskou variantu svatojánského oratoria od jeho starších východočeských redakcí, neponechává pochyby o tom, že více pohledově komponované sousoší bylo původně určeno do otevřeného urbánního prostoru a aktualizuje již zkraje předestřený náhled Štěpánky Müllerové, že socha je časnější, již z poloviny třicátých let a původně stála na hlavním uničovském náměstí.

Heinzovo nepomucké sousoší představuje ve svém celku mimořádně kvalitní a teritoriálně ojedinělý moravský příspěvek k ikonografickému typu tzv. svatojánského oratoria.⁵⁷ Prezentuje svatojánský výjev „dějově vázaný, jaký se v české plastice objevuje častěji od 1. čtvrti 18. věku“, scénu psychologicky nadmíru působivou a syntetizující, totiž „výjev líčící pravidelně světcovu pobožnost u klekátka, či jeho extatické vytržení na modlitbách, v němž je nesen na oblačném kopci k nebi, nebo jeho umírání v andělském náručí“.⁵⁸

POZNÁMKY

- 1 Jan Tenora – Josef Foltynovský: *Blahoslavený Jan Sarkander, jeho doba, život a blahoslavení*, Olomouc 1920, s. 604–611. – Bohumil Zlámal: *Blahoslavený Jan Sarkander*, Řím 1969 (2. vydání Zvon Praha 1990), s. 60–70. – Jaroslav Němec – Vojtěch Tkadlčík (red.): *Kněz a mučedník Jan Sarkander. Sborník ke svatořečení*. Matice cyrilometodějská Olomouc 1994, s. 114–116. – *Jan Sarkander a jeho doba*. Vlastivědné muzeum v Olomouci 1995.
- 2 Ivo Hlobil: *Nejstarší sochy sv. Jana Nepomuckého na severu Moravy*, in: Zprávy památkové péče LII, 1993, s. 389–392. Četná moravská nepomucenia registrují s ohledem na svůj územní záběr také: Marie Schenková – Jaromír Olšovský: *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*. Slezské zemské muzeum 2001.
- 3 Socha před vjezdem do klášterního areálu z roku 1710.

- 4 V kostele sv. Tomáše je obraz sv. Jana Nepomuckého, před nímž klečí Jan Sarkandr, zaznamenaný již v roce 1697. Podle Zlámala (cit. v pozn. 1) byl v letech 1713 a znovu pak 1735 restaurován a patrně doplňován svatozáří.
- 5 Augustin A. Neumann: *Ze sbírky doktorských thesí olomoucké university. Příspěvek k poznání barokní grafiky*. Část první. Spisy CM fakulty bohoslovecké v Olomouci č. 8, Olomouc 1934, nestr. – Milan Togner: *Barokní teze olomoucké univerzity*, in: Universitas Olomucensis 1573–1946–1996, Muzeum umění v Olomouci, 1996, s. 44–45, 38–39.
- 6 Milan Kopecký: *Nic stálého přítomného. K literárnímu baroku*. Brno 1999, kapitola 13: Mistr konceptu, zvl. s. 93–94. – Tomáš Kubiček a kol.: *Literární Morava*, Vlastivěda Moravská (nová řada) sv. XI, Muzejní a vlastivědná společnost v Brně 2002, s. 68.
- 7 Jan Royt: *Ikonografie svatého Jana Nepomuckého*, in: Zprávy památkové péče LIII, 1993, str. 373–379.
- 8 Bohumil Samek: *Umělecké památky Moravy a Slezska II*, J/N, Academia Praha 1999, s. 627, obr. 953. Autor moravského soupisového korpusu al Sarkandra v horní soše oltáře nerozpoznává.
- 9 Emil Lehmann: *Landskroner Heimatbuch*, Lanscron 1920 (2. vydání), s. 106. „Als 1719 ein steinernes Brudel über den Johannisbach gebaut wurde – das Wasser lief damals näher der Stadt –, Landespatrons Johann von Nepomuk und zu ihm veranstalteten Augustiner noch im selben Jahre eine große Bittprozession, da in der Gegend neuerdings die Pest ausgebrochen war. Ihm gegenüber stellte man 8 Jahre später den Johann Sarkander auf, der jetzt auf der Brude am Anger steht.“
- 10 Statek Hrochův Týnec v Čechách připadl olomouckým premonstrátům velkorysým odkazem závěti barona Jana Václava Zellera z Rosenthalu z června 1705.
- 11 Leoš Mlčák: *K ikonografii barokní umělecké výzdoby premonstrátské kanonie na Hradisku u Olomouce*, in: Průzkumy památek IX, 2002, č. 1, s. 20. – Robert Smetana, *Průvodce památkami v Olomouci*, Velehrad Olomouc 1948, s. 59. Uvádí, že původním protějškem k Winterhalderovu sousoší byla do nynějšíka nezachovaná skupina sousoší bl. Jana Sarkandra.
- 12 Jedná se o tuto rkp. práci: A. Schweigel: *Abhandlung der bildenden Künste in Mähren* a J. P. Cerroniho *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren* (1807), kde je hodnocení Heinze podrobnější: „Er hatte Musi freie-kecke Art in seine Arbeiten, seine Statuen sind von Lebhaften Ausdruck..., natürliche stellung der Körper und Proportion in ihrer Theilen, der Muskulatur...“ Cit podle Štěpánky Müllerové: *Život a dílo moravského sochaře Georga Antona Heintze (Počáteční tvůrčí období)*, netištěná diplomová práce na Katedře teorie a dějin výtvarného umění FF UP v Olomouci 1995, s. 80–84. Zde četné odkazy na regionální vlastivědnou literaturu z první poloviny minulého století.
- 13 Štěpánka Müllerová, cit. v pozn. 12.
- 14 Antonín Šorm – Antonín Krajča: *Mariánské sloupy v Čechách a na Moravě. Příspěvek k studiu barokní kultury*. Praha 1939, s. 277–279.
- 15 Důraz na mariánskou aluzi Tischler neotřele zopakoval v Nepomukově soše ve výklenku spodní etáže uničovského sloupu, když do dlaně pravé ruky světce spočívající na rozevřené knize ležící na pulpitu vložil na vícekrát smotaný růženec – výjimečný a v sochařských souvislostech nepomuckého tématu snad nikde jinde nepoužitý atribut.
- 16 Heinzův zhruba desetiletý uničovský pobyt vymezují dvě data. Prvním je rok 1726, kdy ve městě obdržel právo měšťanství a druhým mezníkem rok 1735, kdy už je jeho jméno podchyceno v Olomouci.
- 17 Miloš Stehlík: *Zum Werke des mährischen Bildhauers G. A. Heinz*, in: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity F 10, 1966, s. 39 – 50, zvl. str. 45 a pozn. 20 na str. 49. Zde cit. starší literatura (O. Kühnert, E. W. Braun, A. Steis ad.) zhodnocující Heinzovu uměleckou osobnost. S Permoserovým malířským pojetím sochařské práce, Heinze jistě sblíží schopnost rozrušit reliéfní plochu a vystavit ji šerosvitným účinkům. Naposledy srv. Ivo Hlobil, práce cit. v pozn. 2, s. 391. K Permoserovi srv. Siegfried Asche: *Balthasar Permoser und die Barockskulptur des Dresdner Zwingers*, Verlag Weidlich, Frankfurt am Main 1966.
- 18 Miloš Stehlík: *Sochařství*, in: Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Academia Praha 1996, s. 97.
- 19 Miloš Stehlík: *Sochařství vrcholného baroka na Moravě*, in: Dějiny českého výtvarného umění II/2, Academia Praha 1989, s. 527.
- 20 Štěpánka Müllerová, práce cit. v pozn. 12, s. 49.
- 21 V kartuších na podstavci zaznamenává ještě Štěpánka Müllerová (práce cit. v pozn. 12) vročení 1742 a další dva letopočty (1900 a 1927) odkazující patrně k novodobým opravám sousoší.
- 22 Ivo Kořán: *Umění a umělci baroka v Hradci Králové I*, in: Umění XIX, 1971, s. 57 a pozn. 66.

- 23 Antonín Cechner: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Královéhradeckém*, Praha, 1904, str. 98–99. – Antonín Šorm, Hradec Králové městem svatojánským, v: *Štít XXIV*, 1930, č. 20 a 21. – UPČ I, Praha 1977, str. 460. – Ivo Kořán, práce cit. v pozn. 22, s. 57 a pozn. 66.
- 24 Daniela Vokolková: *Karel Josef Hiernle – sochař dozrívajícího velkého slohu*, in: Barokní umění a jeho význam v české kultuře – Sborník sympozia NG v Praze. NG Praha 1991, s. 47–53, zvl. pozn. 11 na s. 52. – Václav Vilém Štech: *Sochaři pražského baroka*, Praha 1935, s. 21–22, snímek č. 27. – Dobroslava Menclová, *Žebrák a Točnick*, Státní hrady a zámky, STN Praha 1956, s. 28. – Jan Royt: *Sv. Jan Nepomucký a jeho úcta v Praze*, in: Svatý Jan Nepomucký 1393–1993, Praha 1993, s. 83.
- 25 UPČ II, Praha 1978, s. 539.
- 26 Emanuel Poche: *Příspěvek k činnosti Braunova spolupracovníka Thényho na Jaroměřsku*, in: *Umění (Štencovo) III*, 1930, s. 137. – Emanuel Poche: *Soupis památek historických a uměleckých v okrese královédvorském*, Praha 1937, s. 60–61. – Miloš Stehlík: *Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě*, in: SPFFBU, F 19–20, Brno 1975–1976, s. 23–39. – týž: *Heinz, Pacák, Thény, Rohrbach nebo Tischler?*, in: SPFFBU, F 26–27, Brno 1982–1983, s. 41 n. – UPČ I, Praha 1977, s. 341 – týž: *Matyáš Bernard Braun a Morava*, in: Matyáš B. Braun 1684–1738 (sborník). Praha 1988, s. 160–161. – Ivo Kořán: *Braunové*, Akropolis 1999, s. 140.
- 27 Ivo Kořán – Karel Michl – Jiří Zahálka: *Smiřice*, Kruh Hradec Králové 1975, s. 48. – UPČ III, Praha 1980, s. 374.
- 28 Antonín Cechner: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese královéhradeckém*, Praha 1904, s. 178. – UPČ III, Praha 1980, s. 426.
- 29 UPČ III, Praha 1980, s. 222. – Zdeněk Jelínek – Zdeněk Helfert: *Kolínsko*, Praha 1990, obr. na s. 154.
- 30 Peter Volk, *Rokokoplastik in Altbayern, Bayrisch-Schwaben und im Allgäu*, Hirmer Verlag München 1981, s. 80, obr. 98.
- 31 Konstanty Kalinowski: *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe Warszawa 1986, s. 282, obr. 369.
- 32 UPČ I, Praha 1977, s. 175.
- 33 Cizí kompoziční vzory takovýchto dvou stupňově traktovaných sousoší, tj. motivu „stabilní postavy stojící, sedící či klečící, z níž vyrůstá druhá bytost, zachycená v letu“, vykládá, v souvislosti s jejich využitím v tvorbě M. B. Brauna, již Emanuel Poche. Srv. Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*. Odeon Praha 1986, s. 254.
- 34 Zdeněk Wirth: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Vysokomýtském*, Praha 1902, s. 21 n. – UPČ II, Praha 1978, s. 492. – Ivo Kořán, Rarášek a Šetek aneb braunovské sochařství východních Čech, in: *Matyáš B. Braun 1684–1738*. Sborník vědecké konference v Praze 26. a 27. listopadu 1984. Praha 1988, s. 109. – Ivo Kořán: *Braunové*, Akropolis 1999, s. 137.
- 35 UPČ II, Praha 1978, s. 245, obr. na s. 244.
- 36 Václav Vilém Štech: *Z dílny Matyáše Brauna*, in: *Sborník k 70. narozeninám K. B. Mádl*, Praha 1929, s. 160. – Josef Cibulka: *Socha barokního svěťce*. Zvláštní otisk z Pekařova sborníku II, Praha 1930, s. 127–132. – Daniela Vokolková, práce cit. v pozn. 24, s. 47 a dále, kde jsou uvedeny další tituly literatura.
- 37 F. K. Rosůlek, *Pardubicko- Přeloučsko – Holicko*, Díl III. Místopis, Pardubice 1909, s. 253. – UPČ III, Praha 1980, s. 77. – Kořán, I.: *Rarášek a Šetek aneb braunovské sochařství východních Čech*, in: *Matyáš B. Braun 1684–1738*. Sborník vědecké konference v Praze 26. a 27. listopadu 1984. Praha 1988, s. 109. – Ivo Kořán: *Braunové*, Akropolis 1999, s. 137. – Ivo Kořán: *Ignác Rohrbach*, in: Ignác Rohrbach. Restaurované sochy z farního kostela sv. Máří Magdalény v Bohdanči. Národní galerie v Praze, Praha 2001, s. 34.
- 38 Martin Pavlíček: *Následovníci M. B. Brauna na Chrudimsku a Pardubicku (Pokus o vymezení autor- ských hranic)*, diplomová práce na Katedře dějin umění FF UP Olomouc 1998, kapitola: Dílo Ignáce Rohrbacha, s. 56 n. a č. kat. 132.
- 39 Daniela Vokolková: *Nová připsání v Braunově řezbářském díle*, in: *Matyáš B. Braun 1684–1738*. Sborník vědecké konference v Praze 26. a 27. listopadu 1984. Praha 1988, s. 137 a pozn. 23–28 na s. 136 a pozn. 18 na s. 140. – Vít Vlnas (ed.): *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*. Národní galerie v Praze 2001, heslo č. I/1.85 (zpracoval Tomáš Hladík) na s. 48–49.
- 40 Johanna von Herzogenberg – Peter Volk (hrsg.), *Johannes von Nepomuk 1393–1993*, München 1993, s. 202 (heslo č. 126). Další dřevěnou variantu námětu, v jejímž provedení Ivo Kořán rozeznává nejspíše dílo Ignáce Rohrbacha, je ve fondu berlínského Skulpturenmuseum. Srov. Ivo Kořán, *Braunové*, Akropolis 1999, s. 137.

- 41 Josef Cibulka, cit. v pozn. 35, s. 132.
- 42 Václav Vilém Štech, *práce cit. v pozn. 24*, s. 21–22.
- 43 Oldřich J. Blažiček: *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*. Praha 1958, s. 48.
- 44 Ivo Kořán, cit. v pozn. 33, s. 109.
- 45 Daniela Vokolková, *práce cit. v pozn. 39*, s. 137, a pozn. 23–28 na s. 140–141.
- 46 Josef Vašica (ed.): *Bohuslav Balbín, Život svatého Jana Nepomuckého*, Ladislav Kuncíř Praha 1940, s. 24.
- 47 Anna Fechtnerová: *Katalog grafických listů univerzitních tezí uložených ve Státní knihovně ČSR v Praze*, Díl III, Praha, Státní knihovna ČSR 1984, s. 473–474, teze č. 359.
- 48 Johanna von Herzogenberg – Peter Volk (hrsg.): *Johannes von Nepomuk 1393 – 1993*, Mnichov 1993, s. 237–238 (heslo č. 160), reprodukce na s. 239.
- 49 Ivo Kořán: *Na okraj nepomucké literatury roku 1993*, in: Umění XLII, 1994, s. 219.
- 50 Gertrud Schiller: *Ikongraphie der Christlichen Kunst, Band 2, Die Passion Jesu Christi*, Gütersloher Verlagshaus, Gerd Mohn 1968, str. 229–233, obr. 751–767.
- 51 Tamtéž, s. 229, obr. 751 na s. 637.
- 52 Tamtéž, s. 229, obr. 753 na s. 638.
- 53 Ivo Hlobil: *Příloha: Zobrazení sv. Václava s (mezi) anděly v české tradici*, in: Umění XXIV, 1976, s. 353–358.
- 54 Josef Vašica (ed.): *Ondřej František de Waldt, Chválořeči, (Osm kázání ze sbírky roku 1736)*, Tasov na Moravě, 1940, str. 162–163. Motiv světce stání mezi andělskými průvodci tu barokní homiletik komentuje takto: „...ale snad není tak zveleben ještě svatý Václav v tom, že je uprostřed dvou anjelů: ta jest obzvláštní jedna poctivost, a čest svatému Václavu od samého všemohoucího Boha prokázána, že co žádný jiný svatý nemá, aby se s dvěma anjely maloval, tím tento náš zlatý otec, svatý Václav se stkví sám jediný. Dvě nebeské knížata zemskému knížeti slouží, a kdybych nevěděl, že svatý Václav jest Václavem, jistě bych u sebe usoudil že třetí anjel, mezi dvěma anjely stojí...“
- 55 U východočeských variant námětu je střet těchto dvou světů postižen namnoze skrze rafinované detaily, např. kontrastem šňořivě obutého světce a bosého anděla, s nímž se setkáváme v Rohrbachově skupině z roku 1744 u mlýna v Platěnicích.
- 56 Nejrecentěji in: Jiří Kroupa (ed.): *V zrcadle stínu. Morava v době baroka 1670–1790*. Moravská galerie v Brně – Musée des Beaux-Arts Rennes 2003, s. 177–178. Stehlíkova charakteristika zní: „Vedení tělesných os energicky stavěných a na sebe spíše narážejících nežli se vzájemně podporujících, které bylo příznačné pro stavbu Heinzových figur v předchozím úseku jeho tvorby...“
- 57 Přehlédneme-li množinu řezbářských i kamenosochařských svatojánských oratorií pozůstalých do dnešních dnů, zamrzí, že je dosud nelze, byť částečně, přesvědčivě stáhnout smyčkou jednoho či dvou autorských rukopisů. Dosavadní výzkumy Miloše Stehlíka, Ivo Kořána, Martina Pavlíčka ad. na ně uplatňují v podstatě téměř všechna jména Braunových následovníků z oblasti východních Čech a česko-moravského pomezí. Určitější návodné kritérium k rozpoznání autorského vývěru tématu neposkytuje ani analýza sociálně značně rozrůzněného donátorského podloží skupiny. Mezi fundátory prokazatelně nalézáme jak šlechtu (Collredo-Mansfeldy v Opočně, Šternberky a Paary ve Smřicích, Harrachy ve Stěžerách), tak vrchnostenské úředníky (Hradec Králové), náboženské sodality (Uničov) i postavy z lidového prostředí, jaké představoval zbožný platěnický mlynář Jakub Vinař.
- 58 Oldřich J. Blažiček: *Náhrobek sv. Jana Nepomuckého*, Praha 1940, nestr.



1. Jiří Antonín Heinz, *Svatojánské oratorium*, Uničov, 1734 (?), foto P. Panoch.



2. Jiří Antonín Heinz, *Svatojánské oratorium* (zadní strana), Uničov, 1734 (?), foto P. Panoch.



3. Jiří Antonín Heinz, *Svatojánské oratorium*, Uničov, 1734 (?), foto P. Panoch.



4. Dvůr Králové nad Labem, *Svatojánské oratorium* (detail), 30. léta 18. století, foto P. Panoch



5. Smiřice, *Svatojánské oratorium* (zadní strana), okolo 1740, foto P. Panoch.



6. Letohrad, *Svatojánské oratorium*, olejomalba na plátně, kolem 1720, foto P. Panoch.



7. Nové Hradky, *Svatojánské oratorium*, 1727, foto P. Panoch.



8. Ignác Rohrbach, *Svatojánské oratorium*, Platěnice, 1744, foto NPÚ Pardubice, M. Křištof.



9. Marco Zoppo, *Mrtvý Kristus podpíráný anděli*, kolem poloviny 15. století, lavírovaná perokresba hnědou tuší, Britské muzeum v Londýně, reprofoto z archivu autora.

**THE STATUE OF ST. JOHN OF NEPOMUK BETWEEN TWO ANGELS IN UNIČOV
(THE MORAVIAN BENEFIT TO THE ICONOGRAPHIC PROBLEM
OF SO-CALLED ST. JOHN'S ORATORY)**

Summary

The paper deals with a visual tradition of the St. John of Nepomuk's prayer between two angels (so-called St. John's Oratory) in the baroque sculpture and painting. It searches for a close inspiration of this visual epic spectacle within the literary tradition of the John's hagiography, especially in the writings of the national Jesuit Bohuslav Balbin (*Vita B. Joannis Nepomuceni*, 1670–1671). The paper gives summary examples of this theme which is paraphrasing the iconographic group of the Angel's Pieta (*Engelpieta*) popular from the Middle Ages. The first known version of this topic is represented by the graphic print, edited at the Prague's Charles University in 1707 for the graduation of Pavel Vodička from Pilsen. The most effectual repeat of the theme within the Central European Baroque Sculpture production is finally the statue in Uničov from 1740s attributed to Jiří Antonín Heinz. According to the style analysis of the sculptor's hand writing as well as according to the interpretation of the local documents the paper changes the supposed dating of the statue already to the 1730s. The original place of the statue was the main town's square, at least until the finishing of the new Our Lady's Monument in 1743, which had replaced the St. John's statue.

Translation © Pavel Panoch, 2004

Mgr. Pavel Panoch
Katedra dějin umění
Filozofická fakulta
Univerzity Palackého
Univerzitní 3
771 80 Olomouc, ČR

