

Kroupa, Jiří

"Heiligkeit und Herrlichkeit in dem Heiligthum", aneb, Oslava svatořečení Jana Nepomuckého ve Žďáru

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 579-[589]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123980>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

„HEILIGKEIT UND HERRLICHKEIT IN DEM HEILIGTHUM“ ANEB OSLOVA SVATOŘEČENÍ JANA NEPOMUCKÉHO VE ŽĎÁRU

JIŘÍ KROUPA

Při studiu pozdního Santiniho architektonického díla na Moravě se často zdá, že k jeho nejpozoruhodnějším interpretacím dospějeme při konfrontaci architektovy původní ideje s její realizací v kontextu konkrétní funkce uměleckého díla, upřesňované objednavatelem. Tak při stavbě klášterního chrámu v Rajhradu u Brna hrály při provádění stavby značně důležitou roli – jak na to poukázal Ulrich Fürst – důvody především liturgické povahy. Stejně tak klenba chrámu byla nakonec dokončena oproti původnímu záměru odlišně, ale v souladu s novými funkcemi ústředního chrámového prostoru.¹ Pro obdobné závěry v případě dlouhé výstavby poutního chrámu ve Křtinách se nám sice nedostává přímých a přesných pramenů, nicméně i zde došlo při mnohem pozdější realizaci k dílčím korekturám (současně však k nedokončení projektu) směřujícím k nové aktualizaci poutní a memoriální chrámové funkce.² Nejinak tomu bylo zjevně i při výstavbě nejslavnějšího Santiniho díla na Moravě, chrámu sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře u Žďáru. Zde však byla základní architektonická idea od počátku mnohem výrazněji propojena s předpokládanou multifunkční strukturou velkolepých barokních slavností, konaných ve žďárském klášteře. První z těchto slavností byla roku 1722 spojena s vysvěcením dokončeného svatojánského

kostela; naopak poslední, roku 1735, se stala součástí oslav pěti set let trvání žďárského kláštera.³ Tyto slavnosti měly přirozeně svůj význam z hlediska vizuální kultury barokního období, ale stejně tak mají svou důležitost i pro dějiny architektury. Vždyť žďárské slavnosti byly zcela logickou součástí všech architektonických realizací, jejichž významným podporovatelem byl klášterní opat Václav Vejmluva. První slavnost souvisela s dokončením nejvýznamnější stavby architekta Santiniho-Aichla pro žďárský klášter; poslední ve svém celku naznačuje další možné úpravy v klášteře již po jeho smrti. Mezi tyto dvě slavnosti se navíc vklínila roku 1730 oslava svatořečení sv. Jana Nepomuckého. Poměrně rychle zbudovaná stavba se tak stala opakovaným jevištěm velkých a důležitých teatrálních událostí, a byla zčásti také proto v souvislosti s nimi upravována a dokončována ještě další léta po architektově smrti. Důležitost uvedených žďárských slavností spočívá tedy nejen v samotném popisu konkrétního průběhu oslav, ale stejně tak ve způsobu, jak byla vždy jedinečná slavnost prožívána veřejností. Přitom přirozeně docházelo k určité interakci architektonického díla a dekorativního (efemérního) slavnostního aparátu.

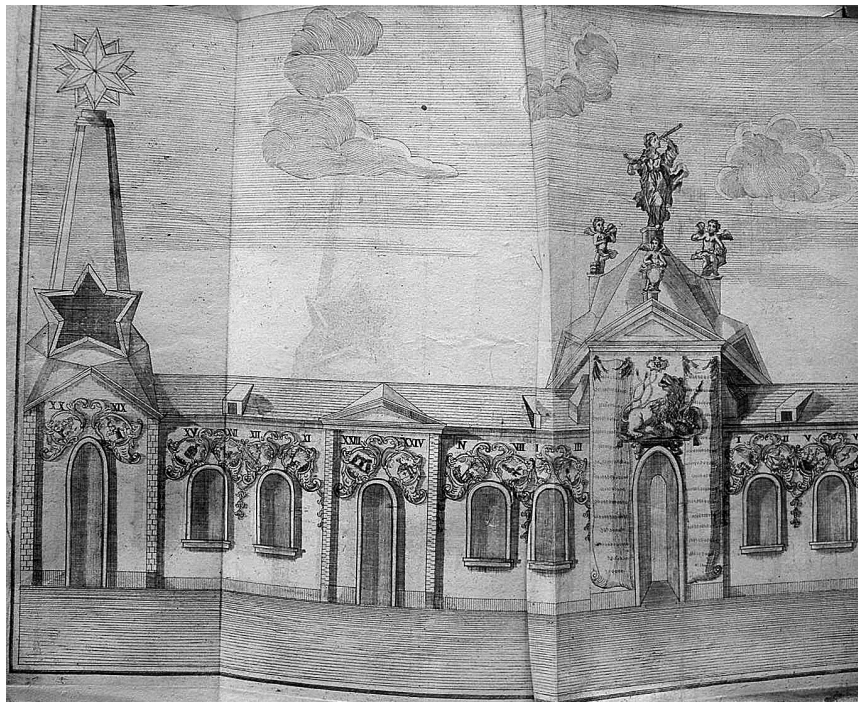
Barokní slavnosti jsou v badatelském prostředí již delší dobu takřka běžným předmětem intenzivního výzkumu, jenž v nich

odhalil pozoruhodné rysy období 17. a 18. století. Není ale divu, že na charakteristický rys žďárské svatojánské stavby – úzké sepětí s barokní slavností – poukázali v nedávné diskusi o rekonstrukci poutního chrámu především brněnští historikové umění.⁴ Je totiž možné připomenout, že jedním z prvních, kdo v našem prostředí upozornil na zajímavost tohoto tématu pro kulturní historii, byl v sedmdesátých letech 20. století tehdejší brněnský docent Josef Válka, jenž konal přednášky z obecné a kulturní historie pro mladé studenty dějin umění právě v době, kdy v Brně studoval mimo jiné Lubomír Slavíček.⁵ Kultura velkých barokních slavností se ovšem vzpírá jedinému možnému vysvětlení, a vyžaduje proto multioborové pojetí, propojující znalost vizuálního prostředí se symbolikou, ikonografií a ikonologií, dobovou literaturou i historickým mentálním prostředím. Josef Válka přitom upozorňoval (zejména na podkladě inspirujícího působení tehdejší francouzské historie mentalit) především na závěrečné období barokních slavností. Povšiml si totiž, že největší a současně takřka náhle vyhasínající slavnosti probíhaly na Moravě zejména ve třicátých letech 18. století.

Od doby našich studií na brněnské univerzitě bylo téma barokních slavností dále zpracováváno brněnskými diplomandy a doktorandy z oboru historie i dějin české literatury. K jejich porozumění je přístupováno v souvislosti s komplexním uměleckohistorickým, historickým, literárněvědným a sociologickým zkoumáním, k němuž Josef Válka ve svých přednáškách vyzýval. Právě tento mnohonásobný kontext dokáže obohatit i výzkum historika umění, pokud si začne klást otázky po vztahu vystavěné architektury k vizuální kultuře dané doby. V současnosti přitom nebývá téma slavností studováno izolovaně, ale mnohem více v kontextu se studiem dalších slavností, které na sebe navazovaly či se navzájem doplňovaly a pozvolna obměňovaly obraz místa, kde byly konány.⁶

V historiografii umění bývá tento výzkum spojován zejména s vyhodnocováním vizuálního charakteru těchto slavností. Pokud nám ale chybí dobové vyobrazení slavnosti, máme jen značně ztíženou možnost rekonstruovat celou slavnost v jejím sociálním a vizuálně kulturním kontextu. Naopak nesmírně pozoruhodné je, pokud máme zachován podrobný popis takové slavnosti i její vyobrazení. V tom okamžiku můžeme historicky objasnit, jak jednotlivé obrazové složky komunikovaly s původní architekturou i s pohledem účastníků velkých slavností. Tak se tomu stalo při slavnosti svatořečení Jana Nepomuckého na Zelené hoře u Žďáru roku 1730. Tato druhá ze žďárských slavností byla sice v naší dosavadní zelenohorské literatuře známá, nicméně dosud jsme ji nemohli pochopit ani obsahově, ani vizuálně. Teprve nedávno nalezl v knihovně brněnských kapucínů brněnský muzikolog Vladimír Maňas dva útlé svazečky, vydané v Litomyšli, *Die Heiligkeit und Herrlichkeit etc. s podtitulem Lebhaftige Abbildung und Entwurff der ganzen Solemnität a Nachtrag, so die acht-tägige [...] Solemnität.*⁷ Zejména první ze svazků obsahuje celkový popis celého slavnostního dění včetně obrazové vizualizace slavnostního aparátu. V příloze dílka jsou totiž dva grafické listy pražského rytce Antonína Jana Mansfelda z roku 1730. V dosavadní literatuře byla známa především varianta pohledu na vnitřní stěnu vstupní části zelenohorského ambitu.⁸ Jak tato varianta, tak originál grafického listu jsou takřka identické: ukazují vyobrazení hlavního vstupu do areálu s figurální výzdobou. Vstup je rámován dvěma kaplemi s vysokými obelisky (v textu se píše o pyramidách) s hvězdami na jejich hrotech. Druhý grafický list představuje protilehlou stranu slavnostní dekorativní výzdoby, na níž je rozpoznatelná efemérní konstrukce vystavěná před chrámovou fasádou a její boční chodby a portály.

Zelenohorskou slavnost z roku 1730 musíme zařadit do širšího kontextu tří velkých



Obr. 1: Antonín Jan Mansfeld, *Slavnost na Zelené hoře u Žďáru, 1730, část dekorace vnitřní fasády ambitů („Vorgebäude“)*. Foto: Vladimír Maňas.

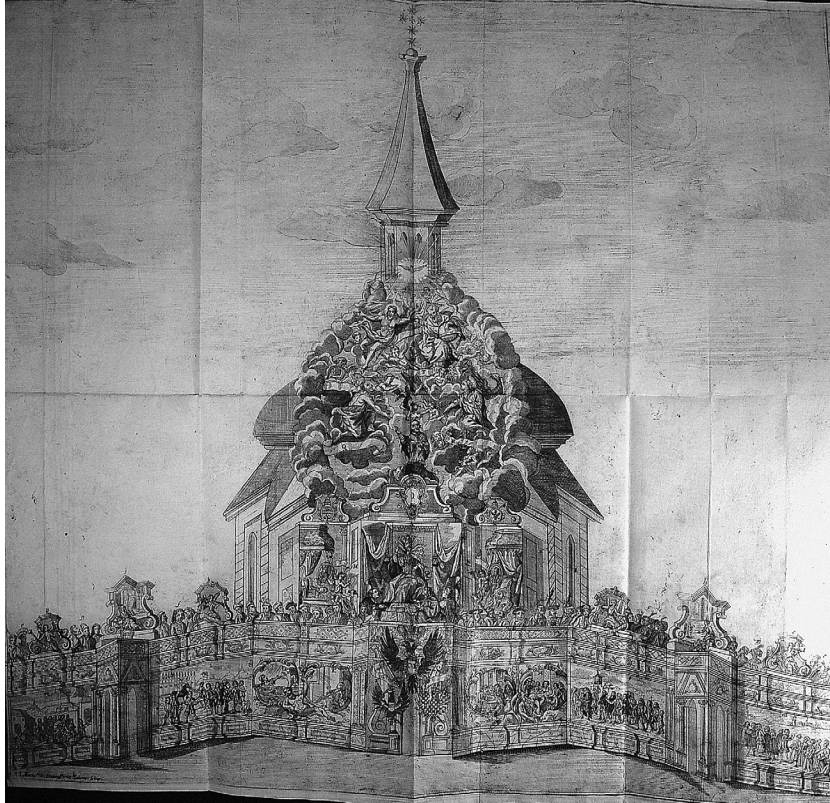
slavností v cisterciáckém klášteře ve Žďáru, které proběhly v době, kdy klášter vedl opat Václav Vejmluva. Je tedy pro nás velmi zajímavé, že uvedené obrazy názorně ukazují propojení reálné Santiniho novostavby s efemérou architekturou při konkrétní příležitosti oslav svatořečení Jana Nepomuckého. Tehdy ještě nebyl celý poutní areál stavebně dokončen; postaven a vysvěcen byl především poutní chrám, a sice roku 1722. Nová slavnost ke svatořečení zde probíhala ve dnech 16.–23. května roku 1730. Neznámý autor textu, zjevně někdo z cisterciáckého klášteře (snad dokonce opat Vejmluva), žďárskou slavnost spojuje s velkými slavnostmi svatořečení v Římě a v Praze.⁹ Zdá se, že se obou osobně účastnil a považuje nyní za moudré podobnou slavnost organizovat též v klášterním domácím prostředí. Uskutečnit „cisterciácké echo“ obou velkých slavností přitom vnímá jako určitou povinnost žďárského

konventu. Svůj klášter chápe totiž především jako hlavního dědice původního nepomuckého klášteře, jenž zanikl v rozvalinách.

Celá slavnost se odehrávala v areálu žďárského klášteře, nicméně hlavním uměleckým ohniskem slavností byl zcela přirozeně nový svatojánský kostel na Zelené hoře u Žďáru. Ten byl okrášlen slavnostní dekorací s obrazovou výzdobou, která je v popisu detailně popisována. Z textu této slavnosti dnes můžeme vybrat hlavní významová témata, která dále stručně okomentujeme.

I.

„Zu diesem End wurde an dem Vorgebau der unter dem Titel deß H. Joannis von Nepomuck unlängst auf dem Grünen Berg erbauten und consecrirten Kirchen ein herrliches Ehren Gerüst in Gestalt einer Triumph Porten allenthalben geschlossen in vierecklichter Form auffgerichtet, welches 100 geo-



Obr. 2: Antonín Jan Mansfeld, *Slavnost na Zelené hoře u Žďáru, 1730, pohled na hlavní část efemérní dekorace („Kunstgebäude“)*. Foto: Vladimír Maňas.

metrischen in den vordern und fürnehmsten Theil, an beeden Seiten 40, im völligen Umkreiß 295 der gleichen Schuh begrieffe.“

Slavnostní efemérní konstrukce je v textu popisována jako triumfální brána vystavěná spolu s dalšími částmi na půdorysu nepravidelného čtyřúhelníka před chrámovou fasádou. Bohužel takto popsaná situace není blíže specifikována a ani zmíněné grafické listy nepřinášejí nějaké prostorově přesnější informace. Hlavní část těsně před chrámovou fasádou byla však o něco kratší než vstupní část s konkávně prohnutými stěnami. Určitým vodítkem by tak pro nás mohla být další část textu, v níž se hovoří o tom, že v areálu byly na všech světových stranách čtyři vstupní portály, z toho tři vnější (poslední byl zřejmě v interiéru, portál do poutního kostela).

Vnější portály byly ozdobeny a stráženy cherubíny s planoucími meči, kteří od vstupu odrazovali každého, kdo je nečistý, kdo je ve spojení se zlobou a rušením klidu, a konečně toho, kdo by se snad rouhal novému světcí. Rekonstrukce umístění těchto vstupů závisí nyní na tom, jak budeme chápat termín „*an dem Vorgebau*“. Mojmír Horyna asi oprávněně předpokládá, že spolu s výstavbou poutního kostela byly postaveny již alespoň v hrubé stavbě ambity. Domnívá se, že tomu tak bylo zatím ve formě vnější ohradní zdi, do níž byly umístěny prozatímní otvory pro dovoz stavebního materiálu. Jistou zvláštností však bylo, že tyto otvory – funkčně chápané nepochybně pouze jako pracovní – měly mít hrotitý, tj. gotický tvar.¹⁰ Není tedy jejich existence vysvětlitelná spíše prostřednictvím velké

slavnosti svatořečení? Zajímavé přitom bylo, že do celé slavnosti byla zjevně zapojena pouze malá část dnešních ambitů – pouze vstup s hlavní branou a dvěma pětiúhelnými kaplemi v nárožích, jak je to skutečně zakresleno na Mansfeldově rytině ve formě ukončené zdi. Koneckonců z pramenů je známo, že již roku 1729 bylo placeno za plech na zhotovení dvou věží. Hypoteticky tak můžeme předpokládat, že ohradní zeď byla zpočátku dostavěna do podoby „přední budovy“ – triumfální brány ve vstupní části – těsně před slavností svatořečení. Jak je známo z popisu první ze slavností, slavnostního vysvěcení kostela roku 1722, také zde tehdy stála jakási prozatímní, dekorativní brána v izolované pozici.¹¹ Mohli bychom tedy předpokládat, že obdobně rovněž „přední budova“ (ačkoli byla součástí budoucích ambitů) měla zprvu stavebně relativně izolovaný charakter, jenž byl využit pro spojení s dalšími částmi slavnostní dekorace.

Hlavní část vnitřní slavnostní výzdoby je v popisu nazývána „*Kunst-Gebäu*“. Byla rozdělena do dvou podlaží: ve spodní části byla symbolicky znázorněna církev zápasící o svatořečení sv. Jana Nepomuckého, v horní části potom již po svatořečení Jana Nepomuckého církev triumfující. Průvodní text nám přitom hezky ukazuje způsob, jak návštěvník a divák měl recipovat jednotlivé obrazy a symboly na triumfální bráně a jejím okolí. Před přicházejícím návštěvníkem se v malém nádvoří nejprve otevřel soudobý akt svatořečení. Hlavním vizuálním motivem, jenž zakrýval ve spodní části průčelí poutního chrámu, byly tři trůny papežů, kteří se zasloužili o svatořečení: na bočních trůnech byly oválné portréty Klementa XI. a Inocence XIII., uprostřed potom majestátní obraz Benedikta XIII., který svatořečení dokončil. Po obou stranách se vznášeli géniové s nápisovými páskami, které sdělovaly jednotlivé postupné kroky papežů od blahoslavení po svatořečení. Rozměrný portrét papeže Benedikta

byl přitom označován za „*umělecky namalovaný*“ („*von einem kunstreichen Pinsel*“), nicméně jeho autor není v textu zmíněn. Kolem velké podobizny a menších obrazů obou dalších papežů se pohybovali představitelé kleriků, biskupů, arcibiskupů a kardinálů (snad v sochařsky vypracovaných figurínách). Mezi nimi patřilo významné místo kardinálu hraběti Michaelu Bedřichu Althanovi, který se především zasloužil o urychlení svatořečení. Althan na slavnostní dekoraci předkládal směrem k obrazu Benedikta XIII. podklady k životu Jana Nepomuckého.

Aby návštěvníkovi bylo jasné, co je vlastně obsahem těchto podkladů, mohl se obrátit zpět směrem k vnitřnímu vstupu postavené „přední budovy“. Zde na vnitřní části ambitu byl nad vchodem namalován „*svatě řvoucí český lev*“ a po stranách vchodu bylo možné spatřit dvě tabule na výšku, na nichž byl písemně zaznamenán světcův životopis se zdůrazněním jeho studia a výchovy u cisterciáků, jeho značných duševních a rozumových schopností, jeho vřelý vztah k víře, ale zachycena byla též jeho roztržka s králem Václavem IV. a konečně jeho zavraždění hozením do Vltavy. V textu byl přepsán poměrně detailní literární text, nicméně svatořečení mělo být podpořeno i dalšími emblematickými obrazy. Celá stěna přední budovy byla proto „*mit Bildern angefüllt, so durch weitschichtige Unterschlüge deren Säulen und Pyramiden in bester Ordnung eingetheilt; deren einige das Leben, andere die Tugenden, etwelche die undenckliche und niemahl unterbrochene Verehrung des heiligen Joannis vortrefflich austaffiret sinnreich entwurffen*“. Jak na Mansfeldově grafickém listu, tak v popisu je možné sledovat celkem dvaadvacet emblémů, doprovázených textovými motty: vycházející slunce (tj. narození), ukotvená loď (tj. důvěra rodičů v Boha), slunečnice otáčející se za sluncem (tj. Janova víra v Boha), cedrový strom cisterciáků, lilie zasazené v zahradě, hořící srdce, orel s ratolestí míru a mečem s váhami, loď s napnutými plachtami, zrcadlo

s obrazem ukřižovaného, svíce na oltáři, infule snášející se z výše, voda osvěžující rostliny a květy, korunovaný klíč na podušce, srdce v plamenech, slavík v kleci, umírající labuť, staroboleslavská Madona, pražský most s Vltavou, čestný sloup s vavřínem a datem 1533, projevy české vděčnosti, roh hojnosti s květinami vynořující se z mraků a světcův jazyk mezi palmovými ratolestmi. Je mimochodem pozoruhodné, že všechny tyto emblémy i texty nebyly nijak ikonograficky složitě zašifrované, ale byly poměrně velmi dobře vizuálně srozumitelné, a doplňovaly tak pro veřejnost onen dlouhý literární text dílčími a zřetelnými vizuálními akcenty.

K pochopení dalšího kroku při sledování hlavního průčelí však bylo již zapotřebí určitého sofistikovanejšího výkladu. Autor textu totiž hovoří o tom, že ke svatořečení nestačí pouze životopis a zdůraznění Janových ctností, ale bylo třeba další podpory významných osobností a územních celků. Proto ve spodní části průčelí pod papežskými trůny byla umístěna císařská orlice s emblémem *Costanza e fortezza* a kromě ní ještě znaky Moravy a Slezska. Císař spolu s těmito zeměmi výrazně podpořil ony argumenty českého lva a na této podpoře posléze spočíval základ celého úspěšného svatořečení. Jiným významným argumentem podporujícím svatořečení byly ovšem přirozeně zázraky nového světce. Po obou stranách chrámového portálu tak byly vymalovány v kruhových obrazech čtyři hlavní zázraky spojené s Janem Nepomuckým: nalezení světceova jazyka, zázrak s prokrvením jazyka v době jeho zkoumání, zázračné uzdravení Terezie Krebsové a záchrana Rozálie Hodánkové.

Nad tímto historickým – a lze snad říci faktografickým základem – se pozvedala horní část postavené triumfální brány. „*Da nun mit allen diesen im Untergebäu die Brust der Kirchen ingeramen, erhub sich das andere über die Spitz besagter Kirchen sich sehr ziehrlich verfertigte Bau-Werck [...]. Dieses gantze Werk, gleichwie es wegen der grossen Majestät sehr herrlich schiene,*

also ware es jedermann sehr angenehm zusehen.“ Nad částí demonstující argumenty pro svatořečení a jeho stručné dějiny se tak zvedala efemélní, majestátní nádhera triumfující církve, jež svého úsilí již dosáhla. Ústřední postavou zde byla glorie sv. Jana Nepomuckého, jenž byl usazen v trůnu pod Nejsvětější Trojicí v oblacích mezi starozákonními a novozákonními postavami a anděly.

Slavnostní a efemélní dekorace zakrývající chrámovou fasádu se poté dále rozšiřovala do postranních částí připojených k vnějším ambitům: „*Unterdessen da also die gesammte Glory in der Höh und auf Erden dem geheiligten angebrachte Ehr auf der äusserlichen Brust der Kirchen gar ziehrlich vorgestellt wurde; hat ein herrliches auf beeden Seyten mit schönen Gängelein wohlgeziertes und mit 6 grosseren und die Höh stehenden Portalen sich schliessendes Bau-Werk den heiligen Ort umfasst. Auf beeden diesem sehr grossen Bau-Werk haben die vier Eck-Portal vier so gennante Ruff-Göttinen oder Fame eingenommen nach denen vier Welt-Theilen sich wendend, welche zum Flug geschickt, die Ioannische Ehr und Herrligkeit durch alle Welt ausblasen solten. Von denen Trompeten hängeten folgende Beischriften [...].*“ Na grafickém listu je tato část podaná zjevně s určitým zkreslením, nicméně si můžeme představit dvě vystavěné konstrukce bočních křídel, které se zřejmě připojovaly k (v té době) rozestavěným bočním ambitům. Uprostřed těchto křídel stály průchody s hrotitými oblouky a gotickými trojlísty. Měly být zjevně určitým protipólem k průchodům do ambitu. V textu se hovoří o „portálech“ v ochozu. Můžeme jimi rozumět symetricky postavené volutové nástavce (na každé straně větší uprostřed a na obou krajích o něco nižší, s postavami bohyně Slávy).¹²

„*Unter der Portalen auf den herumgebogenen Gängelein stunden in langer und zahlreicher Ordnung um die gevierde Fama herum verschiedene Völker, jede in ihrem eigenen Aufzug vorgestellt, so das Licht des wahren Glaubens nicht erkannten. Auf der andern Seit gegenüber stun-*

den die mit dem Licht des wahren Glaubens schon erleuchte Europeer [...].“ Mansfeld na své rytině dobře zaznamenal po obou stranách ony chodby – ve skutečnosti patrové ochozy – na nichž stojí zástupci národů, kteří v době Jana Nepomuckého ještě nepoznali křesťanství (Afričané a američtí indiáni), a na protější straně potom křesťanští Evropané. Uprostřed křídel na obou velkých nástavcích byl vyobrazen Boček z Kunštátu jako zakladatel žďárského kláštera s Pannou Marií; na opačné straně naopak truchlící žena, která měla představovat původní klášter v Nepomuku, sice spojený s mladým Janem Nepomuckým, ale v době svatořečení již neexistující.

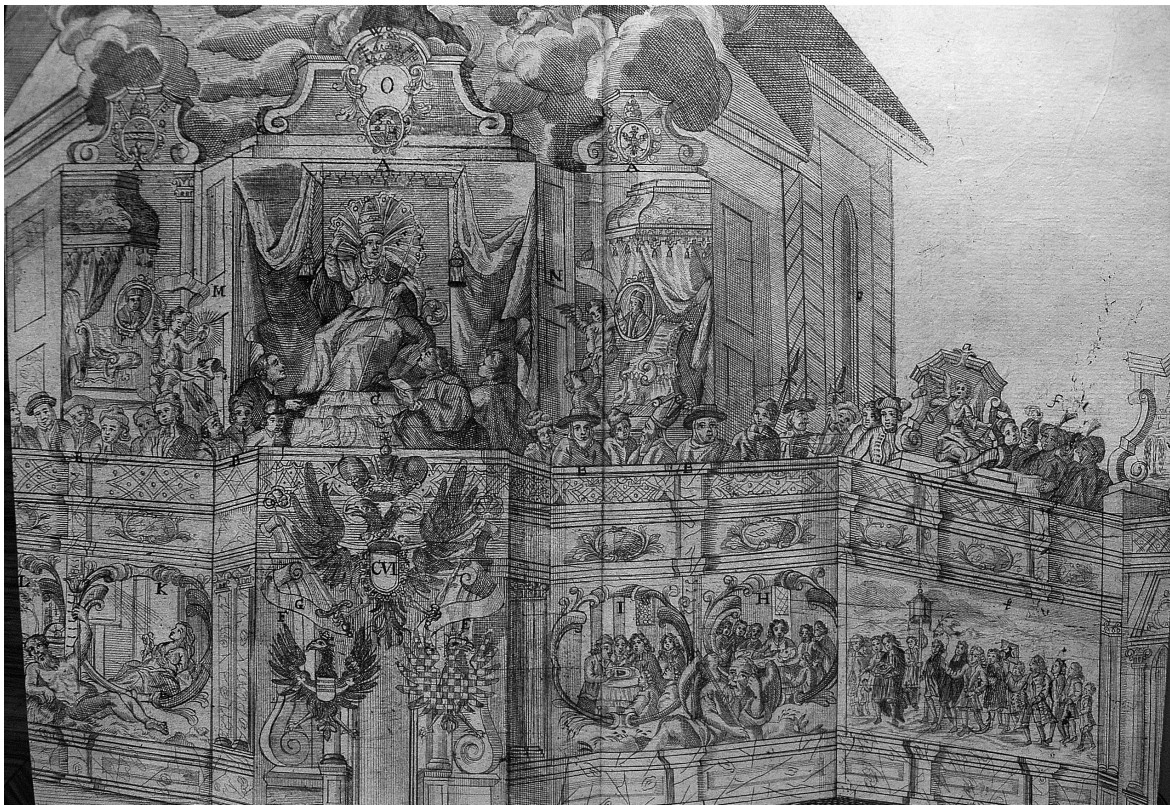
„*Unter jetzt beschriebenen Portalen und Gängen waren im unter Gevier grosse Taffeln (jeden 24 geometrische Schuh breit und 9 Schuh in von beeden Seiten gegeneinander gericht zu sehen) [...].“* Přízemí obou křídel bylo vyplněno čtyřmi rozměrnými obrazy, které se týkaly konkrétního vztahu žďárského společenství k Janu Nepomuckému. Byli zde vymalováni jeho příznivci a kajícíci: především osoby všech stavů, které putují na Zelenou horu spojeny ve světově nábožném bratrstvu. Na dalším obrazovém poli bychom našli „*na žďárském Parnasu bydlící Pallas*“ spolu s příslušníky svobodných a obrazových umění a se dvěma studenty žďárské šlechtické akademie (sv. Jan Nepomucký byl chápán jako patron univerzitních studií). Třetí obraz představoval, jak město Žďár se třemi městečky a měšťany přináší novému světcovi klíče od svých bran, a konečně na čtvrtém obrazu byli zobrazeni zástupci všech klášterních poddaných.

Součástí slavnostní dekorace se stala přirozeně rovněž výzdoba interiéru. V jeho popisu dobře poznáváme současný interiér s hlavním oltářem a sochou sv. Jana Nepomuckého na zeměkouli s hvězdami a čtyři kaple se sochami evangelistů. Kromě nich byly na stěnách rozvěšeny obrazy dvanácti apoštolů, neboť Jan Nepomucký byl v textu přirovnáván právě k evangelistům a apoštolům. Na stěnách

byly rozmístěny palmové ratolesti a hvězdy; v horní části byly ozdobeny gotické přípory a mezi nimi světelné lucerny: „*Endlich wurden auch die sehr hohen gotischen Säulen von eben sovielen erstallenen und mit übergegoldeten Ziraten umgebenen Handleichtern.*“ Zábradlí prvního chóru byla okrášlena purpurovými závěsy, z nejvyššího chóru slétali „*himmlische Geister*“, kteří světci přinášeli emblematické oběti: věnec vítězství, věnec květin a hvězd, roh hojnosti, biskupskou čepici, planoucí pochodň, klíč, palmové ratolesti a paprsky svatosti. Nepochybně důležitým motivem na klenbě, ovšem v textu nezmiňovaným, byl světcův jazyk ze dřeva (právě jeho vytvoření z materiálu hojně užívaného v efemélní architektuře by mohlo být vysvětleno slavnostní strukturou celé výzdoby).

II.

Na první pohled se zdá, že popis velké slavnosti nám dovoluje učinit si obrázek především o časově uzavřeném úseku v běhu klášterního života. Bylo by však možné se snad na základě tohoto textu přiblížit k významu proslulé Santiniho stavby? Pokud hledáme určité základní „ikonologické“ motto celé slavnostní výzdoby, potom podle popisu to bylo především zdůraznění svatosti a nádhery posvátného místa: „*Und also wurde die gantze Heiligkeit und grosse Herrlichkeit so in dem Heiligtum durch diese äusserliche Pracht an dem Vorgebau der Kirchen entworfen war mit dem Seegen beschlossen.*“ Stejné motto se rozvíjelo také v okolí poutního chrámu a zasahovalo do celého klášterního areálu. Slavnost byla totiž dále podtržena nočním osvětlením opatství a celého konventu, jako i pořádáním ohňostrojů nad klášterním rybníkem. V něm byla vystavena další „*machina*“, vytvořená pěticemi svatojánských hvězd, které měly zpodobovat ctnosti sv. Jana Nepomuckého (ctnosti všeobecně, čistota, dávání almužny, mlčenlivost a jeho učitelství).¹³



Obr. 3: Antonín Jan Mansfeld, *Slavnost na Zelené hoře u Žďáru, 1730, detail efemérní dekorace.*

Foto: Vladimír Maňas.

V této souvislosti lze prozatímně uvažovat především o dvou skutečnostech. Je přirozené, že ikonografie slavnostní výzdoby a organizace slavnosti se nemohla příliš podstatně odlišovat od stávající, „pevné“ chrámové struktury. Musela na ni nějakým způsobem reagovat, případně dále rozvádět její vizuálně charakteristické akcenty. Svatost a nádheru na posvátném místě tak nezmiňuje pouze cisterciácký autor „výkladu“ zelenohorské slavnosti, ale je příznačné, že se v onom motu vlastně opakuje téma, které ve své výborné architektonické charakteristice Santiniho zelenohorské stavby analyzoval Ulrich Fürst jako jádro žďárské svatojánské symboliky – hvězda a světlo. Motiv hvězdy je stále se opakujícím prvkem Santiniho architektury od půdorysu, přes výzdobu vnějšku stavby až po interiér.

Hvězda ve spojení se světlem symbolizuje svatost. Motiv světla zato Santini-Aichl dokonale zpracovává zejména v interiéru, ať již máme na mysli různé odstupňování světelné intenzity, motiv světelných pilířů či celkové odhmotnění stereotomně vystavěného vnitřku stavby. Takové světlo představuje jakousi magicky působící slavnostnost a nádheru místa. Mohli bychom tak výklad efemérní slavnosti při svatořečení pochopit jako další rozvíjení původního architektonického tématu. Teatrální kulisa architekturu nezakrývá, ale spíše dále zvýrazňuje její ústřední myšlenku.

V této souvislosti je možné připomenout, že v celém popisu zelenohorské slavnosti mizí jakýkoli esoterický a kabalistický tón, jenž byl zjevný ještě ve slavnostním kázání Jakuba Felixe Pachera při vysvěcení chrámu. Na ten dále

odkázal velmi sofistikovaně Mojmír Horyna, jenž ono esoterické hledisko spojuje jak s objednavatelem Vejmluvou, tak s architektem Janem Santinim-Aichlem.¹⁴ Není divu, že východisko z dilematu „jediného výkladu“ hledal i Ulrich Fürst.¹⁵ Můžeme se však tázat, zda nebylo v barokním způsobu myšlení vcelku obvyklejší propojit obě výkladové sféry, tj. jak symbolicky intencionální (zaměřenou na pochopení intence a funkce uměleckého díla), tak i esotericky interpretační. Alespoň z pozdější doby můžeme odkázat na příklad pozdně barokního poutního chrámu v Dyji u Znojma, v jehož interiéru se vlastně paralelně vedle sebe objevila katolicko-osvícenská spekulace a současně také afektivní zbožnost barokní tradice.¹⁶ V pozdním baroku stály obě sféry již vedle sebe a zčásti dokonce i proti sobě. Ještě na přelomu 17. a 18. století však ony roviny (esoterická a zbožně afektivní) byly navzájem ještě těsně propojeny. Dosud ale zůstává otevřena otázka primární intence architektovy myšlenky: byla to právě ona symbolika svatosti a světla, která mohla vést k dodatečné kabalistické interpretaci (jak to předpokládáme v našem „historickém objasnění“ uměleckého díla), či naopak základem byla nábožensko kabalistická idea (jak je o tom přesvědčena naše současná literatura)?

Druhou, jistě neméně zajímavou skutečností je zřejmé propojení tématu reálné architektury se slavnostní, efeménní architekturou. Lze předpokládat (podobně, jako tomu bylo u jiných moravských Santiniho staveb), že původní projekt byl dílčím způsobem doplňován či modifikován již v průběhu výstavby. Santiniho korespondence z doby jeho práce v Rajhradu u Brna prozrazuje, že architekt se pravidelně ve Žďáru zdržoval až do konce svého života. Je to dobře znát již u změn na původním kresleném projektu, zachovaném v tzv. Grimmově sbírce plánů v Brně. S dílčími proměnami se ostatně setkáváme také později, zejména při výstavbě a dekoraci ambitů. Tak např. sochařská posta-

va nad ústředním portálem, sledující dalekohledem zázračnou hvězdu, která se objevila při výstavbě chrámu, byla zjevně nad hlavní bránu do areálu vložena teprve po vysvěcení ústředního chrámu.¹⁷ Nad ostatní vstupy byly vztyčeny v pozdějším období sochy bohyně Slávy. Jejich výskyt přitom může objasnit právě slavnost roku 1730, kdy byly ještě součástí efeménní dekorace „triumfálního portálu“ po obou stranách chrámu. A obdobně bychom mohli s jistotou nadsázkou říci, že pět svatojánských hvězd na „vodní machině“ též slavnosti bylo postupně přenášeno na reálnou architekturu ambitových kaplí poutního místa. A nepochybně si přinesly s sebou i svou původní slavnostní symboliku.

Je tedy pravděpodobné, že slavnost, konaná sedm let po úmrtí architekta Santiniho-Aichla, nám může alespoň částečně a zprostředkovaně přiblížit jeho původní tvůrčí záměr. Užívám slovo „zprostředkovaně“, protože přesnější informaci o stavu Santiniho projektu v době jeho smrti máme pouze v případě poutního kostela. U nedokončených Santiniho projektů v Rajhradu a ve Křtinách bylo přitom možné ukázat, že Santiniho nástupci si s jeho fantasticky tvůrčí představou příliš nedokázali poradit. Na druhé straně je známo, že opat Václav Vejmluva, který byl se Santinim v úzkém styku, i po jeho smrti uvažoval nad tím, jak by architekt řešil určité problémy. V samotném Žďáru byl Santiniho původní projekt ryze stereotomní architektury v dalších letech slavnostně a efeménně dekorován pro potřeby poutního místa. Jakmile však spojení efeménního a skutečného přestalo existovat, začala na významu ztrácet především ona dekorativní stránka, kterou máme dochovanou na kresbách třicátých až šedesátých let 18. století.¹⁸ Zůstalo však zjevně zachováno Santiniho „ikonologické“ jádro, jež na nás neobyčejně silně působí dodnes – idea posvátnosti a nádhery ve spojení s konkrétní symbolikou nebeské hvězdy a zázračného světla přítomná v poutním areálu žďárského kláštera.

„HEILIGKEIT UND HERRLICHKEIT IN DEM HEILIGTHUM“.
 THE CELEBRATION OF CANONIZATION OF ST. JOHN OF NEPOMUK
 IN ŽĎÁR (JIŘÍ KROUPA) – SUMMARY

From 1720s to 1730s, the newly built Church of St. John of Nepomuk at Zelená hora near Žďár in Moravia became the setting for several great celebrations. The descriptions of these have been published in several Czech historical and literary works. Recently musicologist Vladimír Mañas has discovered a description of the celebration of canonization of John of Nepomuk in 1730. This allows the author to refer to iconography of the celebration and at the same time to discuss the relation of the architecture already constructed (with still unfinished pilgrimage ensemble) to the meaning of the festival decorations attached. The theme of the celebration was “*sacredness and great splendor in holy place*”. It is noteworthy that in fact this theme was a kind of evolution of basic architectonic idea of the church, as Ulrich Fürst interpreted it (the star in the sky and bright light) and there was reciprocal relation between the project of the building and the festival decorations. Therefore, on the one hand it may be taken for granted that the celebration amplified the basic sense of Santini’s project, on the other hand some elements originating in ephemeral decorations were included in the project at the time of completing the pilgrimage ensemble. Hypothetically, this celebration might be expected, at least to some extent, to make clear the original creative intention of the client – Václav Vejmluva – and of the famous architect as well (even after Santini died, Vejmluva frequently referred to his ideas).

- 1 Srov. zejména Ulrich Fürst, *Die lebendige und sichtbare Histori. Programmatische Themen in der Sakralarchitektur des Barock (Fischer von Erlach, Hildebrandt, Santini)*, Regensburg 2002, s. 267–333. Na proměnu funkce ústředního prostoru jsem poukázal v rámci recenze Santiniho monografie od Mojžíry Horyny in: *Umění* 47, 1999, s. 547–552. Později jsem své tehdejší názory obšírněji rozvinul v souvislosti s oceněním nové Fürstovy studie: Jiří Kroupa, Rajhradský chrám v proboštské korespondenci 18. století, *Opuscula Historiae Artium* 55, 2006, F 50, s. 43–77.
- 2 Jiří Kroupa, Umělecký obraz Křtin: poutní místo a memorie jeho tvůrce, in: idem, *Umělci, objednavatelé a styl. Studie z dějin umění*, Brno 2006, s. 167–195.
- 3 Ke žďárským slavnostem máme dnes výborně dokumentované edice popisů slavností, svatonepomucenských kázání a jiných spisů z první poloviny 18. století. Srov.: František Václav Mareš – Bohumír Lifka – Josef Pohanka (eds.), *Medotekoucí sláva na hůře Libanu. Soubor českých svatojanských duchovních promluv z doby opata Václava Vejmluvy, pronesených v poutním chrámu na Zelené Hoře u Žďáru nad Sázavou v letech 1727–1736*, Kostelní Vydří 1995. – Milan Kopecký – Josef Pohanka (eds.), *Žena krásná náramně. Soubor svatojanských kázání a jiných spisů z doby opata Václava Vejmluvy, Žďár nad Sázavou* 1998. – Michaela Horáková (ed.), *Nádoba zapálená. Soubor svatonepomucenských kázání a jiných spisů z první poloviny 18. století*, Žďár nad Sázavou 2000.
- 4 Hana Samková – Jan Sommer (eds.), Zelená Hora u Žďáru nad Sázavou. Příspěvky k dějinám a obnově poutního místa, *Příloha časopisu Zprávy památkové péče* 57, 1997. Sborník vznikl původně v rámci diskuse o možnosti moderní rekonstrukce zelenohorských ambitů. Zatímco zejména pražští historikové umění a památkáři vycházeli z předpokládané původní Santiniho ucelené ideje, zdůrazňovali brněnští historikové spíše vazbu poutního místa na efemérní architekturu uskutečňovaných slavností. Připomínáme jednak příspěvky Pavla Zahradníka, Mojžíry Horyny a Dobroslava Líbala, jednak Jany Opletové, Miloše Stehlíka a Jiřího Kroupy.
- 5 Josef Válka, Manýrismus a baroko v české kultuře 17. a 1. pol. 18. století, *Studia Comeniana et historica* 19, 1978, s. 155–213. Nově přetištěno in: Josef Válka, *Myslení a obraz v dějinách kultury. Studie, eseje, reflexe*, ed. Jiří Kroupa – Tomáš Knoz, Brno 2009, s. 39–92.

- 6 Srov. ze současné doby úvahu Elisabeth Kieven, *Die Verwandlung der Stadt. Römische Festarchitekturen des 18. Jahrhunderts*, in: Philine Helas – Maren Polte – Claudia Rückert – Bettina Uppenkamp (eds.), *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin 2007, s. 275–286.
- 7 Stalo se tak roku 2005. Děkuji Mgr. Vladimíru Maňasovi, Ph.D., za tehdejší poskytnutí tohoto materiálu i za další konzultace ohledně působení brněnského zednického mistra Františka Klíčnicka ve žďárském bratrstvu sv. Jana Nepomuckého. Jiný exemplář téhož tisku se nachází v knihovně benediktinského kláštera v Rajhradě (sign. C.I.dd.20).
- 8 Byla již několikrát zveřejněna, srov. zejména Mojmir Horyna, *Podoba poutního areálu na Zelené hoře u Žďáru nad Sázavou v 18. století a její zachycení v dobových zobrazeních*, in: Samková – Sommer (pozn. 4), s. 21–29. Publikovaná verze je zjevně variantou (druhým stavem) grafiky. Jsou zde nově vryty cesty od vchodů.
- 9 Autor textu píše: „*Was für ein Pracht bey der Heilig-sprechung in dem Sieghaften Stadt Rom anzusehen war; Was Freud und Frolocken sich hören liesse in denen drey Städten zu Prag und durchgehends im gantzen Königreich Böhemb: wird am besten wissen der jenige, so beeder Orten zugegen war.*“ K velkým slavnostem nepomucenského svatořečení srov. zejména Vít Vlnas, *Jan Nepomucký. Česká legenda*, Praha 1993.
- 10 O hrotitém tvaru otvorů nalezených při stavebním průzkumu ve vnější obvodové zdi se zmiňuje Horyna (pozn. 8).
- 11 Jana Oppeltová, *Těžké hledání jediné autenticity*, in: Samková – Sommer (pozn. 4), s. 67–74. Autorka text z popisu vysvěcení zelenohorského chrámu srovnávala s obdobným portálem při slavnostech na Svatém Kopečku u Olomouce.
- 12 Tvary říms těchto „portálů“ jsou vlastně jediným formálním znakem, jenž by mohl vést k hledání možného autora celé konstrukce. Mohly by odpovídat tvarosloví brněnského stavitele Františka Klíčnicka, který bývá se žďárským klášteřem spojován na základě svého vstupu do svatonepomuckého bratrstva roku 1725. Sílu této indicie ovšem poněkud oslabuje fakt, na který mne laskavě upozornil Vladimír Maňas: Klíčnick byl značným podporovatelem náboženských bratrstev a byl členem velkého množství těchto společenství, nejen žďárského.
- 13 Srov. text popisu: „[...] *mehr die auf dem Wasser leichtende 5 Sternen, als lebhaft und fürtreffliche Probezeichen Ioannischer Tugenden, welche diesen neuen Himmel-Stern bey fröhlich erschaffender Musik auf dem Wasser zu begleiten [...].*“
- 14 Mojmir Horyna, *Jan Blažej Santini-Aichel*, Praha 1998, s. 338–349. Horyna se odvolává především na „kabalistické zdroje“ zelenohorského půdorysu, o nichž mluvil Pacher ve svém kázání. Ten ale ve skutečnosti nehovořil o „zdrojích“, ale interpretoval postavenou stavbu rétorickými prostředky nikoli snad podle její původní intence, ale ve shodě se **svým osobním** učenecko-symbolickým způsobem výkladu jako její oslavu. Kabalistická symbolika opravdu umožňuje „*chápat zelenohorský areál jako nadpřirozenou skutečnost, totiž dokonalý nebeský chrám mocného světce, snesený do pozemského světa*“, ale takový výklad (pokud skutečně existoval) byl spjat nepochybně jen s určitou úzkou vrstvou spekulativně vzdělaných teologů a nemusel být původně vůbec v pozadí celé výstavby poutního místa.
- 15 Fürst (pozn. 1): ke Žďáru srov. s. 337–395 a zejména závěrečnou část: *Die symbolische Grundfigur – ein Aspekt einer komplexen architektonischen Gesamtkonzeption* (s. 394–395).
- 16 Srov. Jiří Kroupa – Zora Wörgötter (eds.), *Kostel Bičovaného Spasitele v Dyji*, Brno 2005.
- 17 K zázraku s hvězdou nad stavenišťem došlo v dubnu roku 1721, když byly práce na hrubé stavbě již značně pokročilé. O něco později vypovídal o tomto zázraku zednický mistr Donát Morazzi se svými zedníky. Zpráva se poté rozšířila zejména prostřednictvím tisku, vydaného při vysvěcení chrámu. Současně byla ve žďárském prostředí vytvořena určitá paralela mezi nebeskou hvězdou tohoto zázraku a nově budovanou „kamennou hvězdou“ chrámu. Roku 1730 se již socha ženy sledující dalekohledem nebesa (a spojující tak obě hvězdy) objevuje nad vstupním portálem.
- 18 Klášterní tradice (ještě jednou opakovaná v recentně nalezeném zápise v lucerně zelenohorského chrámu), hovořící o dokončení ambitů a jejich pobití plechem za opata Henneta, zjevně poukazuje na závěrečnou proměnu ambitů (již bez „pyramid“).

