

Suchánek, Pavel

## Barokní sochy v krajině a hledání jejich významu

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 2006,  
vol. 55, iss. F50, pp. [81]-96

ISBN 80-210-4186-2

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110449>

Access Date: 16. 02. 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.

PAVEL SUCHÁNEK

## BAROKNÍ SOCHY V KRAJINĚ A HLEDÁNÍ JEJICH VÝZNAMU\*

V poslední době sledujeme v oblasti humanitních věd vzrůst zájmu o studium historických proměn kulturní krajiny, ovlivňované působením člověka v bližší i vzdálenější minulosti.<sup>1</sup> Hovoří se často přímo o hledání „paměti krajiny“, což je zjevným výsledkem snahy o definování přírodního prostředí jako kulturního prostoru s vlastní historií/historiemi či přímo „paměti“, v této souvislosti se hovoří i o specifických duchovních rozměrech a hodnotách životního prostředí, které jsou rovněž následně ohledávány právě různými humanitními obory. Dějiny umění do této debaty přispěly zejména pojmem „barokní krajina“: ponecháme-li zcela stranou specifické problémy aplikované disciplíny dějin umění – památkové péče, historikové umění se ve svých úvahách o uvědoměném konstituování kulturní krajiny člověkem v 17. a 18. století zabývali především rolí architektury a urbanismu v tomto procesu, jehož podobu ovlivňovaly především specifické formy barokní zbožnosti; srov. nejnověji například studie Jana Royta a Mojmir Horyny.<sup>2</sup> O „umělecké kolonizaci“ krajiny se hovoří zejména v souvislosti s působením velkých klášterů „starých“ řádů (benediktinů, premonstrátů, cisterciáků), kde umělecký mecenát hrál stěžejní roli v úsilí při budování obrazu jednotlivých klášterů a jejich prelátů jako vzorných vrchností, příkladně pečujících o nedávno znovu získaná, případně po válečné zkáze znovu obnovovaná panství. V tomto prostředí můžeme často sledovat propracované koncepce stavitelské činnosti a jejich dlouhodobý charakter, přinášející kontinuitu trvajících celá desetiletí: známé jsou zejména velké projekty u cisterciáků, například plánovitá výstavba

---

\* Tento příspěvek vznikl v souvislosti s přípravou knižní podoby disertační práce, obhájené v brněnském Semináři dějin umění: Pavel Suchánek, *Premonstrátská kanonie Hradisko u Olomouce ve 20.–40. letech 18. století – formy a funkce sochařských děl*, disertační práce FF MU Brno, Brno 2004. Zde čtenář nalezne odkazy na konkrétní citované prameny a literaturu, jakož i širší zpracování problematiky vztahu kulturního a uměleckého mecenátu a objednávek soch v baroku. Viz též Pavel Suchánek, „*Kamenný památník ku zvěčnění svého jména postaviti. Sochy, mecenát a reprezentace opatů kláštera Hradisko v 18. století*“, Brno 2006 (v tisku).

<sup>1</sup> Srov. nejnověji Martin Gojda, *Archeologie krajiny*, Praha 2000.

<sup>2</sup> Mojmir Horyna, Baroko v české krajině a historické paměti, in: Vít Vlhas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost v 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 249–255. – Jan Royt, Posvátná krajina Čech, in: *Krajina jako kulturní prostor*, Praha 2001, s. 41–45.

far a chrámů, jdoucí ruku v ruce s budováním vrchnostenských rezidencí a hospodářských dvorů na statcích kláštera v Plasích v 18. století, nebo podobná dlouhodobá aktivita, směřující ke komplexnímu rozvoji panství žďárského kláštera za opata Václava Vejmluvy a jeho nástupců ve stejném období. Podívejme se však na otázku barokního „krajinného urbanismu“ na panstvích klášterů poněkud s odstupem od působivých santiniovských staveb, a zkusme se komplexněji věnovat i významům děl krčících se dosud v jejich stínu – soch.

Stavební aktivity premonstrátů z kanonie zasvěcené sv. Štěpánu na Hradisku u Olomouce představují typickou ukázkou úsilí řeholníků a zejména jejich představených o rozvoj klášterních panství ve spojení se snahou o co nejkomplexnější reprezentaci kláštera a demonstraci jeho veřejného působení nejen v duchovní a duchovně-správní, ale i hospodářské i politické sféře. Dominium zdejších premonstrátů se skládalo z několika samostatných celků, které spolu ne vždy sousedily, odlišovaly se také rázem krajiny, způsobem hospodaření i etnografickým složením poddaného obyvatelstva. Centrum panství představovalo Hradisko u Olomouce s okolními vesnicemi, roztroušenými v úrodném kraji kolem řeky Moravy, které byly původnímu klášteru sv. Štěpána darovány již v roce 1078. Další části premonstrátské držby tvořila již od těchto nejstarších dob panství Vřesovice, rozkládající se ve zvlněné krajině mezi Prostějovem a Vyškovem, ještě o něco výše položené panství Šebetov na okraji Boskovické brázdy a Malé Hradisko u Prostějova, k nimž v 18. století přibýlo nedaleké panství Konice na Dražanské vrchovině a Hrochův Týnec ve východních Čechách. Barokní podoba těchto panství byla spojena s jejich obnovou po třicetileté válce za opata Norberta Želeckého, kdy v krátké době proběhla komplexní celková obnova s novou výstavbou rezidencí, hospodářských dvorů, kostelů, kaplí a far. Stavební aktivita potom neustává až do zrušení kanonie v roce 1784. Soustředíme se nyní na využití kamenných soch jako specifických vizuálních forem v těchto různých prostředích.

### „Svatá krajina“

Základní správní síť premonstrátského dominia tvořily velké rezidence v centrech jednotlivých panství – v Šebetově, Vřesovicích, Konici, Hrochově Týnci a samozřejmě na Hradisku, samostatná rezidence byla též přičleněna k poutnímu místu na Svatém Kopečku. Venkovské rezidence byly sídly inspektorů a správy jednotlivých panství, vedle toho však sloužily i jako místa pobytu opatů a konventu. Exteriérové sochy se v různé míře uplatnily u většiny těchto rezidencí, největší pozornost však byla věnována bezprostřednímu okolí kanonie: v lukách a v alejích mezi Olomoucí a Slezskou silnicí a kanonií na Hradisku severovýchodně od města vznikla v průběhu třiceti let rozsáhlá sochařská galerie pod širým nebem [obr. 1–2]. Když návštěvník odbočil z císařské silnice a vydal se lipovou alejí směrem k Hradisku, začínala jeho cesta u první sochy; původně to byl sloup se sochou sv. Jana Nepomuckého, který byl v roce 1736 nahrazen sochou sv. Liboria. Další sochy, představující sv. Norberta, P. Marii, sv. Josefa,

sv. Jáchyma a sv. Annu, sv. Jana Nepomuckého stály podél téměř devět set metrů dlouhé cesty na Hradisko. Jiné sochy byly situovány u dalších cest, například při aleji vedoucí na Svatý Kopeček to byla státnice sv. Judy Tadeáše. Nad tím vším, na vrcholu velké věže kanonie, stojící ve faktickém i symbolickém středu premonstrátského areálu, shlížela na okrsek postava světce nejdůležitějšího, prvomučedníka sv. Štěpána, jehož jméno kanonie nesla již od roku 1078.

Na základě písemných pramenů se lze pokusit o rekonstrukci jednoho z původních významů tohoto sochařského celku. Svěbytné vizuální formy soch rozmístěných zejména na klíčových komunikačních uzlech zjevně definovaly prostor jimi vymezený jako areál obzvláštního významu, jako svatý okrsek pod ochranou patronů premonstrátského řádu a hradiských opatů, jejichž jména jsou pravidelně zmiňována na podstavcích soch. Ještě v roce 1751, když premonstráti odnášejí na Svatý Kopeček nově získané ostatky sv. Liberáta, nesou je výslovně pouze k soše sv. Judy Tadeáše za klášterními zahradami, právě na tomto místě je od premonstrátů přebírají chválkovičtí a pavlovičtí poddaní z okolních vsí, kteří ostatky sami odnášejí k poutnímu chrámu na Svatém Kopečku, kde se jich opět ujímají premonstráti. Když tři roky předtím, v červnu roku 1748 Hradisko navštívila císařovna Marie Terezie s Františkem Štěpánem Lotrinským, a premonstráti v zápisech a tiscích referujících o této události opět nápadně (a nikoliv náhodně) upozorňují na význam přístupového areálu: při příjezdu císařského páru jsou právě u zde stojících soch světců rozmístěni hudebníci a trubači, kteří vítají vznešené hosty, obrazy a zvuky je doslova vedou přímo k vyzdobené prelaturě s trubači stojícími na velkém balkóně slavnostního sálu nad vstupem, kde ceremoniál spěje ke svému vrcholu. Rovněž loučení se děje na stejných místech: oba panovníci v opatově doprovodu po skončení návštěvy procházejí pěšky alejí kolem soch až na její konec, až u poslední sochy na hranicích panství se se svým hostitelem loučí, nasedají do kočáru a odjíždí do Olomouce; teprve potom za nimi z Hradiska, již v kočárech, odjíždí císařský doprovod. Hradiská *via sacra* tedy zjevně sloužila také jako opatská a obecně premonstrátská *via triumphalis*, a zde umístěná výtvarná díla na tento význam upozorňovala jako zvláštní forma vznešenosti, která byla prostřednictvím různých ceremoniálů a festivit nejen součástí, ale přímo nástrojem vizuální komunikace premonstrátů a jejich opata s okolím.

Podobné funkce sochařské galerie pod širým nebem můžeme sledovat také u obou nejvýznamnějších poutních míst ve správě premonstrátů z Hradiska – na Svatém Kopečku a v Šebetově. V roce 1724 byla poblíž klášterní vsi Chválkovice, u cesty z Hradiska na Svatý Kopeček, umístěna socha anděla s milostným obrazem svatokopecké madony, k níž kráčí kamenný poutník se svými odznaky v podobě svatojakubských mušlí a poutnické hole [obr. 3]. Anděl, který podle svatokopecké legendy postavil milostný obraz na oltář poutního kostela, jej zde výmluvně drží jako příslib přímo před očima jak kamenného poutníka na podstavci, tak i těch skutečných, přicházejících stejně jako jejich kamenný vzor ve směru od Chválkovic k Svaté Hoře, tyčící se již na dosah ruky cestou lemovanou lipovou alejí. Sousoší opět symbolickým způsobem označovalo a vymezovalo svatou krajinu pod Svatou Horou, bylo nejen příslibem završení pouti, ale rovněž

výzvou k meditaci a duchovní přípravě k závěrečnému zbožnému aktu prostřednictvím kontemplace o životě a umučení Ježíše Krista. Se stejným záměrem na poutníka působila i starší pětice sloupů se sochami Krista na Hoře Olivetské, Bičování Krista, Krista korunovaného trním, Nesení kříže a Ukřižování ze sedmdesátých a osmdesátých let 17. století na úpatí Svaté Hory, ve stejném duchu se věřícím dostalo také náležitého poučení v textu nejrozšířenějšího svatokopeckého „bedekra“, ve spise *Mons Praemonstratus*, který radil poklekat před každým křížem, sloupem se sochou mučedníka a především rozjímat nad osudem Spasitele.

I v Šebetově sochy vytyčovaly posvátný okrsek poutního místa, zasvěceného patronce dobré smrti sv. Barboře. Na severním konci, na křižovatce cest vedoucích k Šebetovu, blízko osady Pohora, byla ve třicátých letech 18. století postavena socha svěťice, jejíž „ztuhlá“ forma naznačuje, že i v tomto případě šlo o jakousi *vera effigies* milostné sochy, která měla vést poutníky, a měla být viditelným příslibem blízkého završení cesty a naplnění hledané duchovní milosti. Kamenná socha u Šebetova byla opět vizuálním znamením vstupu do symbolické „svaté krajiny“, symbolického okrsku zasvěceného patronce dobré a šťastné smrti.

### Ikonografie

Jakými způsoby však konkrétně tyto sochy komunikovaly se svými diváky? Podívejme se podrobněji na ikonografii sochy, která stojí na opačné straně šebetovského areálu, při cestě vedoucí sem od jihu, ve směru od Boskovic. Socha stojí dodnes na návrší nad cestou za Knínicemi, byla odhalena 11. června 1738 a představuje sv. Josefa s Ježíškem. Pěstoun Páně se opírá o dlouhou poutnickou hůl ve své ruce a kráčí směrem k Šebetovu, neboť podobně jako sv. Barbora u Pohory vznikl i on jako zastávka na poutní cestě k šebetovské milostné soše. Ikonograficky je sousoší blízké typu *trinitas terestris*, tedy znázornění svaté rodiny na útěku do Egypta; chybí zde sice P. Marie, poutnická hůl v ruce sv. Josefa je ale jeho atributem na této pouti. Volba tohoto tématu nepochybně nebyla v tomto kontextu náhodná: tento výtvarný typ byl podle dobových komentářů vhodným modelem jak *vita contemplativa*, formou mystického spojení s Bohem, tak především příkladem *vita activa*, vzorem mravného, zbožného a poslušného života – a právě tento typ znázornění bylo vrchnostem zvláště doporučováno používat v úzké návaznosti na lidové prostředí a na prosté věřící, neboť vnímání, pozorování takového výtvarného díla a kontemplace nad jeho významem měla podle soudobé literatury vést k uvědomění si důležitých etických hodnot. S ohledem na toto moralizující poselství byla nepochybně promyšlena i koncepce knínické státnice – dílo bylo zacíleno na specifický typ diváka, jeho vnímání a následnému přemýšlení je podřízen jak soudobou teorií zřejmě pro tento účel doporučovaný ikonografický typ, tak také zvláštní styl a forma sochy. Sv. Josef jako mocný ochránce a vzorný hospodář se putujícím věřícím na jejich pouti totiž stává průvodcem a starostlivým opatrovníkem a zároveň je vyzývá ke kontemplaci o věcech duchovních i etických a k pří-

pravě k duchovnímu aktu v cíli jejich cesty. Současně jeho kamenná skulptura opět jako zvláštní „forma vznešenosti“ symbolicky vymezuje „svatou krajinu“ kolem šebetovského poutního místa.

Podobně komunikovali objednavatelé – premonstrátský opat – s diváky prostřednictvím znaků jimi budovaných soch rozmístěných kolem kanonie: socha sv. Jana Nepomuckého jako almužníka před prelaturou byla úzce spojena s reprezentací zbožnosti a ctností opata Norberta Umlaufa, podobně sv. Josef, objednaný opatem Bernardem Wanckem, byl zřejmě v duchu dobové interpretace textu sv. Ambrože prezentován jako předobraz a vzor církevních prelátů (analogicky k tradičnímu ztotožnění P. Marie s církví), ikonografie sochy sv. Norberta, objednané opatem Norbertem Želeckým, zřejmě vycházela z vlastního hagiografického a historického studia hradiských premonstrátů. Další sochy a motivy reprezentovaly premonstrátský řád a jeho tradice – viz především pozoruhodnou monumentální barokní kopii středověké sochy sv. Anny Samotřetí z premonstrátské Nové Říše, která byla postavena v aleji vedoucí v prelaturě na Hradisku, anebo opakované zobrazení lilii v jejich heraldické formě na podstavcích soch P. Marie a sv. Josefa, které byly též erbovým znamením premonstrátského řádu, jakož i výběr konkrétních světců a světic, kterým byly pravidelně zasvěcovány oltáře v premonstrátských chrámech a kteří byli nepochybně chápáni jako součást vlastních duchovních tradic.

Paralelou těchto sochařských prací kolem poutních míst a kanonie samé jsou ovšem neméně zajímavé skulptury na venkovských klášterních statcích, spjatých naopak s hospodářským zázemím premonstrátských panství. Přimo na Hradisku, před statkem postaveným v roce 1717, byla v roce 1733 umístěna socha sv. Leonarda, vousatého benediktinského světce, objednaného na podstavci výslovně zmiňovaným premonstrátským opatem Norbertem Umlaufem. Leonard je zde vzýván jako lev, ochraňující před bouřemi a jako nard, který svou aromatickou vůni zahání a léčí nemoci a zranění, jedná se tedy o odkaz na tradiční roli tohoto „rolnického“ světce jako patrona dobytka a zvláště koní. K tomuto příkladu můžeme nalézt jisté soudobé analogie: podobným způsobem například byla přímo vrchností objednána socha sv. Leonarda před dvorem v areálu moderního „francouzského“ zámku v Židlochovicích, kde celkový koncept rezidence a okolí vytvářel proslulý tvůrce programů Conrad Adolph von Albrecht – a právě umístění sochy patrona dobytka v tak exkluzivním prostředí napovídá, že se nepochybně jednalo o jakýsi druh dekora, kde je sochařské dílo součástí zdánlivě utilitárních hospodářských staveb, které se však takto stávají jiným prostředkem reprezentace stavitele a majitele panství. Znázornění „zemědělského“ světce jako ochránce sféry venkovského života a hospodářského zázemí tak zásadě odpovídá rétorickým zásadám vhodnosti a přiměřenosti pro dané prostředí, povyšuje takto i hospodářské stavby ve spojení se zadavatelem na významově vyšší úroveň. Podobné momenty lze spatřovat i na Hradisku, byly ostatně sledovány již v době vzniku zdejšího nového dvora, na jehož průčelí byla následně umístěna kamenná socha sv. Norberta s kovovými atributy a opatův erb, později ještě doplněný dvěma sochami andělů. Na podstavci sv. Leonarda podobně odpovídá reprezentačním

hlediskům umístění slavnostního nápisu, připomínajícího zadavatele i s jeho hodností a tituly. Reprezentace zadavatele je tedy jedna věc, současně bychom ale též měli předpokládat i další specifické funkce podobných děl, která již svým umístěním zřejmě byla určena primárně jinému publiku, než které například procházelo kolem soch na hradiské triumfální cestě či v prelaturě. V pramenech je konkrétně socha sv. Leonarda doložena jako místo zastavení každoročních jarních procesí premonstrátů a obyvatel okolních vsí, a jak víme opět z dalších míst, vyobrazení „zemědělských“ světců v tomto prostředí současně mohlo být objektem či alespoň místem „lidového“ kultu, či mohlo být symbolickým prostředkem v podstatě „magického“ jednání, zajišťující lidem prosperitu, stabilitu a bezpečí. Měli bychom tedy v podobných případech uvažovat i o dalších rozměrech uměleckého mecenátu: můžeme tu zřejmě spatřit příklad jiné vizuální strategie zadavatele, která vychází ze specifického umístění sochy a zaměření na odlišné diváky.

Na hradiském panství nacházíme také podobnou skupinu kamenných soch, představujících patrona proti ohni sv. Floriána. Nacházely se před statky i přímo před venkovskými rezidencemi premonstrátů a jejich opatů, například před opatským zámečkem ve Vřesovicích anebo v Konici. I zde se ale jedná o výsledek mecenátu nejvyšších představitelů premonstrátské kanonie, a opět tedy můžeme hovořit o sochách jako o specifickém prostředku reprezentace. Sv. Florián, stojící před rezidencí v Konici, byl v nekrologu z roku 1741 zmiňován mezi nejvýznamnějšími díly, objednanými tehdy zemřelým opatem Norbertem Umlaufem; socha se od dalších prací, které pro premonstráty vytvořil sochař Andreas Zahner, skutečně nápadně liší nejen kompozicí s mnohonásobně prohnutou linií těla a komplikovaným postojem, ale rovněž i v pojetí atributů, které se odlišují od obvyklého ikonografického typu: světec svou levou ruku pozvedá v netypickém vítězném gestu, o loket opírá velký, mohutně zvlňný prapor, jehož velké plochy tvoří pozadí skulptury a výrazný dynamický prvek kompozice. Reprezentativní forma díla, jeho otevřená kompozice rozvíjející se do prostoru a triumfální pojetí zařazují tuto Umlaufovu objednávku do kontextu velkých soch před hradiskou prelaturou. Podobně jako u dalších soch sv. Floriána před opatskou rezidencí ve Vřesovicích a vrchnostenskou rezidencí se statkem v Nákle zde vidíme spojení nebeského ochránce před pohromou ohně s reprezentační funkcí, kde podobně jako v případě prelatury sochy jako specifické „formy vznešenosti“ tyto prostory vymezují: stojí vždy před hlavním průčelím rezidence a i svou orientací s ní vytvářejí spojení, jsou otočeny nikoliv směrem do okolního „veřejného“ prostoru, ale často přímo naopak, plochou zadní stranou k okolí a čelem proti vstupu do rezidence. Reprezentují totiž opět především premonstráty a jejich příkladnou péči o svěřené statky a poddané, jak o tom výmluvně hovoří nápis na rokokovém sousoší z roku 1768, které původně stávalo v bezprostřední blízkosti vrchnostenské rezidence se dvorem v Nákle: *Božský mučedníku Floriane, od pohromy ohně veškeré podřízené opatruj*. Podobně jako sochy zemědělských patronů v areálech ústředních rezidencí jsou i svatí Floriánové, rozmístění vrchností v blízkosti vedlejších rezidencí a hospodářských dvorů, prostředkem komunikace objednavatelů s veřejností, i zde jsou nástrojem vytváření obrazu premonstrátské „slávy a cti“.

## Formy

Věnujme se nyní podrobněji na několika příkladech na význam samotných výtvarných forem soch, rozmístěných na premonstrátském panství. Snaha o působení na diváka i prostřednictvím určitých specifických forem je dobře patrná zvláště na dílech, která vytvořila jedna sochařská dílna. V Šebetově pracoval pro premonstráty olomoucký sochař Andreas Zahner. Na rozdíl od v kontextu sochařova díla nikterak výjimečné sv. Barbory u Pohory, odkazující k šebetovské milostné soše, je sv. Josef v polích u Knínic [obr. 4] neobvykle, až divadelně pojatým sochařským dílem reflektující své umístění v krajině. Opírá se o poutnickou hůl a s Ježíškem na rukou kráčí ve stejném směru jako poutníci ke sv. Barboře do Šebetova, pohlíží na ně z výše svého podstavce na návrší nad cestou a Ježíšek jim kyne svou rukou. Dílo je určené proměňujícím se pohledům z několika stran, tak jak kolem něj diváci prochází, takže můžeme hovořit o velmi aktivní komunikaci s divákem, na kterého také naléhavě působí svými gesty, živostí i intimitou.

Zcela jiný případ programového využití „zvláštních forem“ nacházíme u Zahnerovy sochy sv. Anny [obr. 5] v aleji před prelaturou na Hradisku. Kompozice figury sv. Anny je přísně frontální, dolní část postavy je neproporčně útlá a vratká, tvář má tvrdé, ostře řezané rysy a umístění očí je mírně nesymetrické, kompozice draperie je na první pohled nejasná a nelogická. Jak upozornil již Miloš Stehlík,<sup>3</sup> socha opakuje kompozici gotické sv. Anny z premonstrátské Nové Říše; jedná se tedy nepochybně o barokní sochařskou variantu starobylé sochy, zdánlivé nedostatky v kompozici i řešení detailů lze skutečně dobře vysvětlit jako pokus o formální napodobení gotické plastiky. Tento barokní přístup k starým památkám ovšem není nikterak neznámý ani z moravského prostředí – účelem moderního díla s takto zcela nezvyklými formami bylo diváka upozornit na hlubší význam zobrazení, připomenout právě souvislost s minulostí a jejími památkami. Zcela analogicky na diváka políčil podobnou past Johann de Herdt ve svém „obrazu v obraze“, v Adoraci obrazu P. Marie Znojenské z roku 1678, zachycující v nové kompozici starý milostný obraz. Podle názoru Jiřího Kroupy, „malíř se při malování milostného obrazu nespokojil s jeho kopírováním, ale použil při jeho reprodukci zjevně odlišný stylový modus, který v kresbě a malbě nadsazuje určité prvky starodávnosti a rustikalizace. Takovou zdánlivou ‚neuměleckostí‘ provedení zdůraznil odlišnost zázračného obrazu od běžné produkce, odlišnost z hlediska času i dobového vkusu“.<sup>4</sup> Podobný formální princip nové prezentace starého díla věřícím byl zjevně uplatněn v i případě naší sochy sv. Anny.

Podobně záměrnou volbu specifických, s určitým významem spjatých forem lze úspěšně demonstrovat také v dílech Zahnerova předchůdce, sochaře Johanna Sturmera, vytvořených pro Svatý Kopeček. V roce 1724 vznikl sv. Jan Nepomucký na prostoru za ambity poutního místa. Sturmerovo autorství prozrazuje typická kom-

<sup>3</sup> Miloš Stehlík, Slohová podstata sochařského díla Ondřeje Zahnera, *Opuscula Historiae Artium* F 42, 1998, s. 11, pozn. 17.

<sup>4</sup> Jiří Kroupa, in: idem (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670 – 1790* (kat. výst.), Brno – Rennes 2003, s. 93–94, č. kat. 7.



pozice v kontrapostu a s výrazným obloukovitým prohnutím těla, uzavřený obrys i způsob práce s draperií, typologie výrazné hlavy a tváře světce, i postavy andílků. Ve stejném roce vznikl ve Sturmerově dílně i nám již známý anděl s obrazem svato-kopecké madony v Chválkovicích. [obr. 3] Toto sousoší představuje zcela jinou stylovou polohu, s otevřenou a dynamičtější kompozicí, rozdílly vyniknou rovněž při komparaci hlav obou mužských postav, u chválkovického anděla i poutníka s ornamentálně provedenými, velkými a pravidelnými prameny kučeravých vlasů, kdežto u strážce zpovědního tajemství spíše se sumárně pojatým účesem i vousem, s důrazem na drobnopisné zachycení vlasů. I zde forma odpovídá obsahu – figura velkého anděla totiž ve své celkové kompozici jednoznačně navazuje na slavné andělské figury, které na konci šedesátých let 17. století postavili na Ponte S. Angelo v Římě Gianlorenzo Bernini a jeho spolupracovníci Antonio Raggi, Ercole Ferrata, Domenico Guidi a další. Kromě typu postavy a její kompozice s výrazným kontrapostem a otáčivým šroubovitým pohybem prozrazuje Sturmerův jinošský anděl návaznost na proslulá římská díla také ve stejném celkovém pojetí draperie, odhalující vpředu bosé nohy a holeně, v zadní části ale spadající v bohatě se kroutících oblých obláčkovitých útvech až na podstavec. Její zpracování je sice v detailu měkčí a celkově masivnější, postrádajíc ostré hrany a linie, to ovšem vychází z použití odlišného druhu kamene, měkkého pískovce namísto mramoru, a tedy i jiného způsobu práce s ním. Jiným nápadným detailem, odkazujícím na vzory z Andělského mostu, je také typ hlavy nebeské postavy, oválné souměrné tváře s hustými, ornamentálně provedenými kučerami, vytvořenými za pomoci vrtáku. Volbu takto výrazného vzoru nepochybně nelze vysvětlit pouze odkazem na možného autora modelu sousoší, kterým pravděpodobně mohl být Ital Baltassare Fontana, který vedl současnou modernizaci interiéru poutního chrámu, protože velmi nápadná je rovněž tematická souvislost mezi chválkovickým sousoším a jeho předpokládaným vzorem – v Římě andělé na cestě k hlavnímu chrámu křesťanstva nesou nástroje Kristova umučení, na cestě k mariánskému poutnímu chrámu na Svatém Kopečku místní milostnou sochu P. Marie. Z hlediska funkce konkrétního díla bych tedy nehovořil ani o výsledku autonomního vývoje či „šíření se“ stylů, případně vzájemném ovlivňování se umělců, ani o pouhou formální hříčku, ale zjevně tu máme co do činění s funkční, tematickou a ikonologickou podmíněností volby určitého specifického stylu či lépe řečeno forem: desítka soch andělů s nástroji Kristova umučení na mostě, po němž přicházeli poutníci k římskému chrámu sv. Petra, byla totiž kromě jiného zaměřena na působení na věřící, měla vyzývat poutníky ke kontemplaci a kajícnosti, podobně jako zastavení křížové cesty, zcela v duchu soudobých zásad o meditaci o utrpení Krista jako součásti duchovních aktů zbožnosti. Na Hradisku anděl drží na očích poutníků zcela stejným způsobem jako jeho římské vzory záračný mariánský obraz, a k následování v duchu doporučení z *Mons Praemonstratus* vyzývá přímo fyzicky přítomná kamenná postava zbožného poutníka. Takto tedy mohlo dílo být pro poutníky ještě výmluvnějším znamením a příslibem završení pouti, nejen svým tématem, ale i ikonografií a výtvarnými formami.

## Strategie objednavatelů a funkce výtvarných děl

Je známo, že stavby chrámů a jejich zařizování bylo na panstvích řádů důležitým prostředkem reprezentace jejich působení v duchovní správě na svěženém dominiu. Stejný účel tedy mělo i zřizování soch, spojených v našem případě zejména s premonstrátskými rezidencemi. Proto byly stavěny nejen sochy zakladatele řádu sv. Norberta, P. Marie a dalších světců, ale též zviditelňované starobylé „zázračné“ obrazy a sochy (svatokopecká Madona, šebetovská Barbara, novoříšská Anna atd.), a podobně jako v případě samotného Hradiska vůbec docházelo k promyšlenému komponování „svaté krajiny“ kolem poutních míst. Přesná struktura objednavatelů není známa, minimálně však lze říci, že objednávky kamenných soch byly centrálně podporovaným výsledkem hledání určitých nových forem vizuální komunikace, kterým se zabývali zřejmě sami opatři již od Norberta Želeckého, případně jimi pověřeni inspektoři a správci jednotlivých hradiských panství. Jednotlivé sochy na různých místech mohly plnit celou řadu funkcí, od přímého působení na diváka formou jeho přípravy na duchovní završení pouti (jako v případě soch sv. Josefa při cestě do Šebetova nebo anděla s obrazem svatokopecké Madony pod Svatým Kopečkem), až k úloze samotného ohniska, vyznačujícího a zdůrazňujícího místo duchovního aktu. Jak již bylo naznačeno, celá řada zmiňovaných sochařských děl byla přímo spojena s nejrůznějšími festiviti, slavnostní procesí jsou doložena například u soch sv. Jana Nepomuckého na Svatém Kopečku a na Hradisku, u sv. Leonarda u hospodářského dvora, u dvou států sv. Norberta v ambitech na Svatém Kopečku a na louce před Hradiskem, či na sochařsky bohatě zdobeném schodišti před poutním chrámem na Svatém Kopečku. Tato funkce sochy sv. Jana Nepomuckého na Hradisku nepochybně stála v letech 1736–1737 u výměny staršího sloupu za monumentální sousoší od Josefa Winterhadera staršího, a také formy některých dalších soch na rozlehlé louce potvrzují zmínky pramenů o tom, že louka byla místem konání slavností, kde lidé kolem soch procházeli či se u nich přímo shromažďovali – například sochy P. Marie a sv. Josefa stojící u cesty na Hradisko rozhodně nelze označit za jednopohledové (jako např. sochy sv. Jáchyma a Anny s téměř plochou zadní stranou), kromě několikastupňových schodišť po celém obvodu se na podstavci po stranách a vzadu obsahují motivy, které divákovi procházejícímu po cestě musely zůstat nutně skryté, což vede k domněnce, že obě sochy byly nepochybně určené k přístupu a pohledu ze všech stran.

Reprezentace instituce a jejího působení se také do značné míry prolínala s reprezentací jejího představeného, což platí i pro sochařské památníky premonstrátské zbožnosti na cestě vedoucí k Hradisku: zatímco například Bernard Wancke v roce 1711 postavil u Hradiska sochu sv. Josefa, chápaného patrně ve shodě s dobovými publikacemi jako předobraz a vzor prelátského stavu, Norbert Umlauf oproti tomu spojil svoji vlastní osobní reprezentaci a oslavu s almužníkem sv. Janem Nepomuckým nejen se samotnou propagací a podporou jeho kultu, ale i vytvářením spojení mezi kanovníkem-světcem a opatem jako ztělesněním prelátských ctností, konkrétně odkazy na jeho dobročinnost a pohostinnost, což

souviselo se způsobem reprezentace či dokonce konstrukce vlastního postavení, případně identity, s vyjádřením a přihlášením se k příslušnosti k určitému stavu a k jím sdíleným hodnotám a ctnostem. Podobně i u další sochy, sv. Liboria postaveného na začátku aleje vedoucí na Hradisko, [obr: 6] nacházíme souvislosti, které naznačují, že prostá zbožná úcta opata Umlaufa ke světci, v něhož dle pramenů věřil jako v mocného pomocníka v bolestivé nemoci, nebyla jediným a zřejmě ani prvotním důvodem, proč nechal vystavět nákladnou monumentální sochu dávného biskupa vzdáleného Paderbornu a proč ji ještě propagoval grafickými listy – stěžejní roli zde nepochybně sehrála potřeba demonstrovat postavení premonstrátského opata jako duchovní autority, která se v osobě Norberta Umlaufa významnou měrou podílela na velkolepých oslavách liboriovského výročí v roce 1736, a na úsilí o rozvoj světcova kultu na Moravě, autority, jejíž prestiž přesahuje hranice svěřeného panství, konkurující samotnému biskupovi (viz jeho účast na svěcení liboriovské kaple v Kunštátě). Monumentální kamenný památník opatova oblíbeného světce, postavený přímo u císařské silnice za branou biskupské Olomouce, navíc na místě tradicí spojeném s pořádáním slavností, nebyl proto rozhodně jen izolovaným božným činem, ale naopak dobře promyšleným aktem vlastní reprezentace.

Na předchozích stranách jsme si povšimli též potřeby představitelů kanonie reprezentovat vlastní činnost v oblasti hospodářské správy, například formou pořizování oproti běžné sochařské produkci nepochybně invenčně řešených soch sv. Floriána, spojených nejen se sídly správy statků (Náklo), ale zejména přímo s premonstrátskými rezidencemi se zřetelně reprezentativními funkcemi (Konice, Vřesovice); stejný přístup jsme názorně mohli sledovat v případě sochy sv. Leonarda, postavené opatem Umlaufem u statku přímo na Hradisku, která podobně jako Winterhalderův sv. Jan Nepomucký navázala na starší sochařskou výzdobu a rozvinula reprezentační potenciál tohoto místa směrem ke zdůraznění péče hradiských opatů o rozvoj hospodářství a jejich úsilí o zajištění ekonomické prosperity a stability panství.

Snažili jsme se tedy vyzorovat nejen spojitost těchto uměleckých děl s reprezentací hradiské kanonie a jejich opatů, ale rovněž jsme se pokusili více si se všimnout toho, jak patrně objednavatelé mohli definovat konkrétní umělecké úlohy a jak je provádějící umělci řešili, tedy jakým způsobem vlastně byla tato díla „vystavěna“, a jak jejich obsah a formy z hlediska zamýšlené funkce ovlivňovaly a utvářely jejich dobový význam, kvality a hodnoty. Právě vztah specifických uměleckých úloh a výtvarných forem děl totiž byl oním stěžejním prostředkem vizuální komunikace, který jsme tu sledovali pouze na příkladu jednoho z možných médií, na barokních sochách rozmístěných v krajině. Právě v rekonstruování těchto dobových významů výtvarných děl spatřuji jeden z možných inspirativních příspěvků dějin umění k současnému výzkumu paměti krajiny.

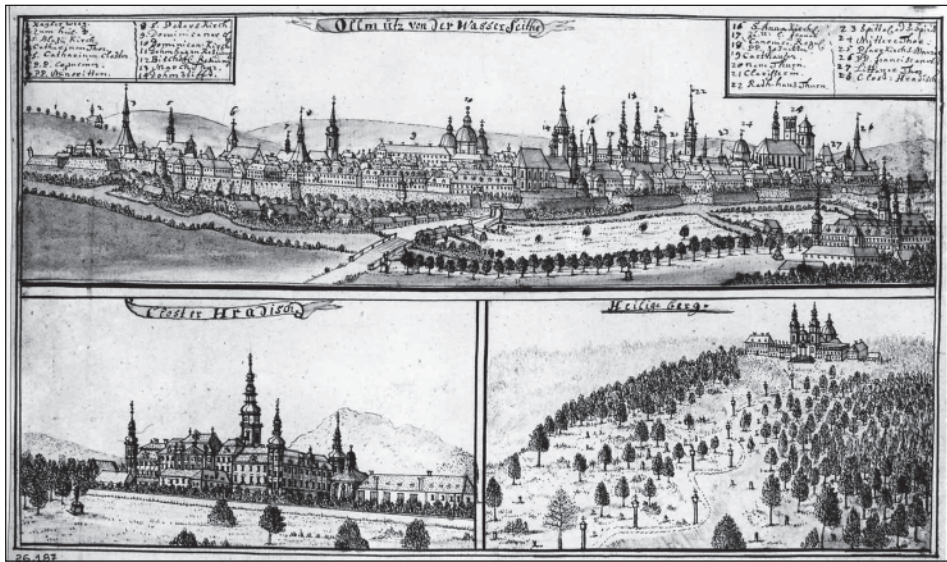
## BAROCKE STATUEN IN FREIER LANDSCHAFT UND DIE SUCHE NACH IHRER BEDEUTUNG

Architektur und Kunst waren in den Herrschaftsgebieten klerikaler Orden ein wichtiges Mittel zur Repräsentation ihres universalen Wirkens im gesellschaftlichen Rahmen der Barockzeit. Der Beitrag behandelt den speziellen Kunstzweig der Errichtung von Außenstatuen im Herrschaftsgebiet des Prämonstratenserklosters Hradisch bei Olmütz. Der Verfasser bemerkt die konkreten Art und Weisen, wie die Statuen in der freien Landschaft aufgestellt wurden, ihre Ikonographie und Formen und strengt eine Rekonstruktion der jeweiligen zeitgenössischen Funktion und Bedeutung dieser Arbeiten an. Dort waren damals nicht nur Statuen des Ordensgründers, dem Hl. Norbert, oder der Jungfrau Maria bzw. weiterer von den Prämonstratensern bevorzugter Heiliger entstanden, sondern man machte auch die geistliche Tradition in Form von althergebrachten „Wunderbildern“ und Statuen aus den Prämonstratenserklostern sichtbar (Madonna vom Heiligenberg, Hl. Barbara von Šebetov, Hl. Anna von Neu-Reisch usw.), mit deren Hilfe von den Auftraggebern die Umgebung von Wallfahrtsorten und wichtigen Residenzen in die Gestalt der „heiligen Landschaft“ durchdacht hineinkomponiert wurden. Die einzelnen Statuen haben an den verschiedenen Stellen eine Reihe von Funktionen erfüllen können, angefangen mit der direkten Wirkung auf den Betrachter in Form seiner Vorbereitung auf den geistlichen Höhepunkt der Wallfahrt (Statuen an den Wegen, die zu den von den Prämonstratensern verwalteten Pilgerstätten führten), bis hin zur Rolle des Brennpunktes selbst, der den Ort des geistlichen Aktes kennzeichnet und hervorhebt. Eine ganze Reihe dieser bildhauerischen Werke war mit den verschiedenen Festen direkt verbunden, Prozessionen führten zu den verschiedenen Anlässen an diesen Statuen vorbei, oder man versammelte sich direkt bei ihnen. Die Repräsentation der Institution und ihres Wirkens vermengt sich hierbei mit der Repräsentation des jeweils vorgestellten Klosters insbesondere als geistliche Autorität. Daneben waren die Prämonstratenser jedoch bemüht, auch die eigene Tätigkeit im Bereich der wirtschaftlichen Verwaltung zu repräsentieren, sie betonten ihre Pflege der wirtschaftlichen Entwicklung und brachten gegenüber der Öffentlichkeit ihr Streben nach Sicherung der ökonomischen Prosperität und Stabilität zum Ausdruck. Die dazu geeigneten bildhauerischen Mittel waren wiederholt Statuen des Hl. Florians und weiterer „landwirtschaftlicher“ Heiliger. Die Errichtung dieser Statuen war wiederum verbunden mit dem Mäzenatentum der höchsten Vertreter des Klosters, und Statuen wurden auch nicht nur vor den Verwaltungssitzen der Domänen erbaut, sondern insbesondere in Verbindung mit den Landresidenzen der Prämonstratenser mit offensichtlich repräsentativen Funktionen.

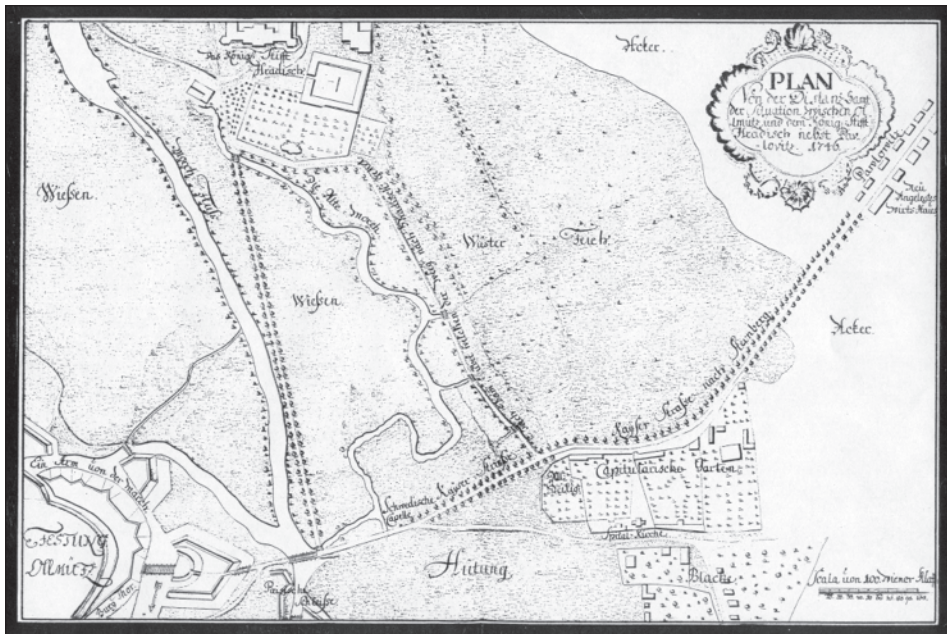
Deutsche Übersetzung von Bernd Magar

Původ snímků – Fotonachweis – Photographic Credits  
1–5: archiv autora





1. Friedrich Bernard Werner, Pohled na okolí kanonie s vyobrazením některých soch, 40. léta 18. století  
Friedrich Bernard Werner, Blick auf die Umgebung der Kanonie mit Darstellung einiger Statuen, vierziger Jahre 18. Jahrhunderts



2. Mapa severozápadního okolí Olomouce s Hradiskem, 1746  
Karte der nordwestlichen Umgebung von Olmütz mit Hradisch, 1746



3. Johann Sturmer, Anděl s obrazem P. Marie Svatokopecké, 1724, Chválkovice  
 Johann Sturmer, Engel mit Bildnis der Jungfrau Maria vom Heiligenberg, 1724, Chválkovice

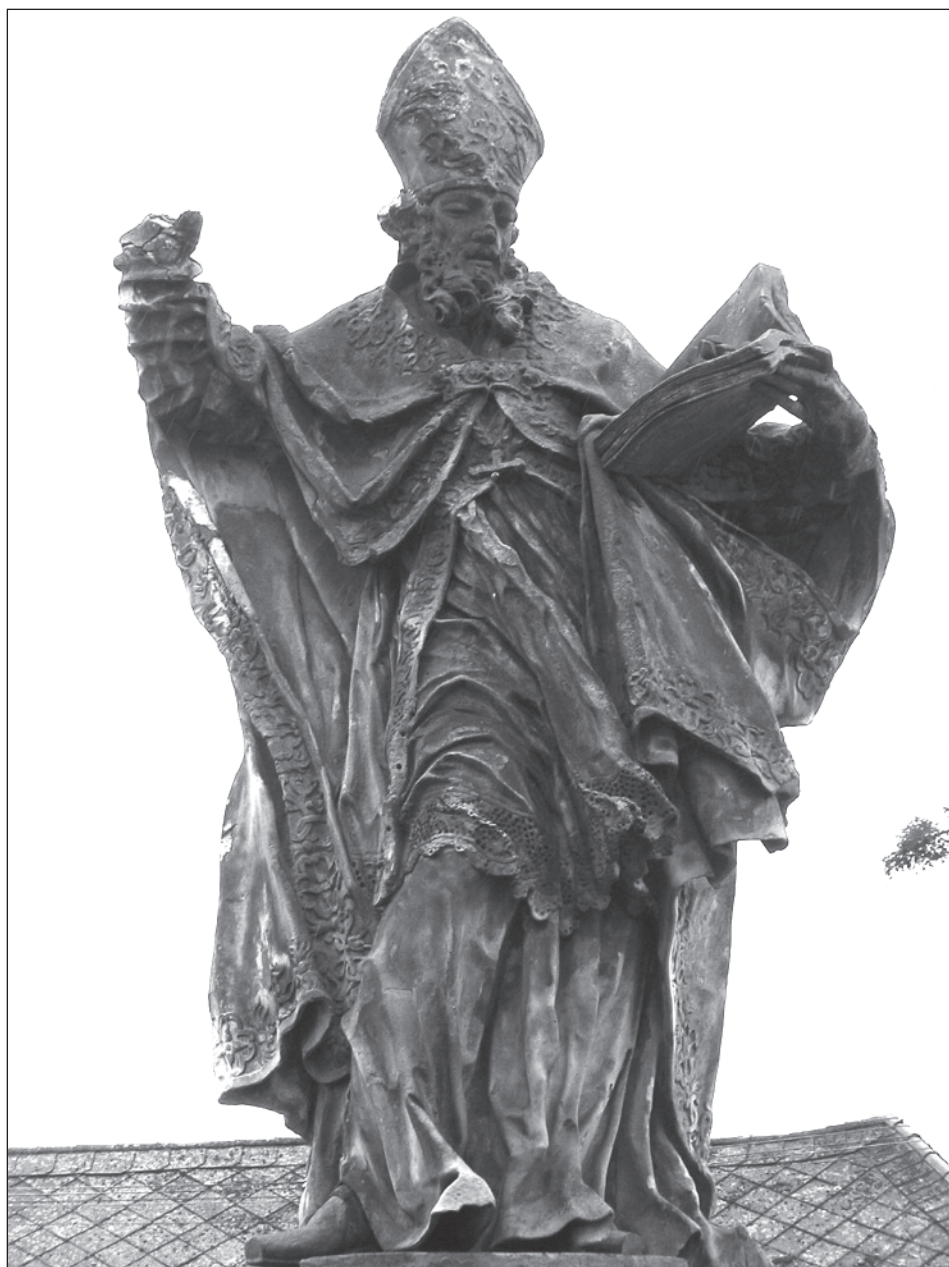


4. Andreas Zahner, Sv. Josef s Ježíškem, 1738, pole u Knínic  
 Andreas Zahner, Hl. Josef mit Jesuskind, 1738, Feld bei Kninice



5. Andreas Zahner, Sv. Anna Samotřetí, 1739, Císařov  
Andreas Zahner, Hl. Anna Selbdritt, 1739, Císařov





6. Andreas Zahner, Sv. Liborius 1736, Penčice  
Andreas Zahner, Hl. Liborius 1736, Penčice