

Suchánek, Pavel

**Josef Winterhalder st. : sousoší sv. Jana Nepomuckého na Hradisku u Olomouce
: příspěvek k reprezentaci a mecenátu barokních prelátů**

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 2005,
vol. 54, iss. F49, pp. [47]-69

ISBN 80-210-3903-5

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110826>

Access Date: 28. 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.

PAVEL SUCHÁNEK

**JOSEF WINTERHALDER ST.: SOUSOŠÍ SV. JANA
NEPOMUCKÉHO NA HRADISKU U OLOMOUCE**
Příspěvek k reprezentaci a mecenátu barokních prelátů

Umělecká díla a historie kultu sv. Jana Nepomuckého je téma, jemuž je dějinami umění věnována pozornost již po několik generací za použití nejrůznějších metodologických přístupů. Ambicí autora tohoto příspěvku není zásadní inovativní pohled na tuto problematiku jako na celek, ale toliko představení jednoho zdánlivě dobře známého barokního uměleckého díla formou drobné sondy. Historie sousoší sv. Jana Nepomuckého, postaveného v letech 1736 až 1737 před novou rezidencí opata premonstrátského Klášterního Hradiska u Olomouce, je především hledáním a pokusem o objasnění jeho specifického kontextu, tedy konkrétních historických, kultovních a sociálních okolností, které hrály stěžejní roli při vzniku tohoto mimořádného uměleckého díla.

V roce 1707 opat premonstrátské kanonie na Klášterním Hradisku Norbert Želecký z Počenic (1679–1709) nechal postavit na louce mezi městem a „jeho“ klášterem (*in prato, inter civitatem d. monasterium meum sito*) sochu strážce zpovědního tajemství Jana Nepomuckého.¹ Tento opatův počín v době před oficiálním blahoslavením a svatořečením uctívaného svatovítského kanovníka nebyl nikterak ojedinělý. Svatojánská úcta v olomoucké diecézi byla přes „konkurenci“ v místním Janovi Sarkanderovi rozšířená, a právě v období prvního desetiletí 18. století lze v širším olomouckém okolí sledovat i skutečně intenzivní zájem objednavatelů právě o stavbu sochy strážce zpovědního tajemství.² Poptávku zde uspokojovala především na práce v kameni specializovaná olomoucká dílna Franze Zürna staršího (†1707) a jeho syna a nástupce Davida (1665–po 1724), a objednávky přicházely poměrně často a z různých prostředí – od aristokracie (skulptura v Tovačově na nádvoří zámku s erby Ernsta Leopolda ze Salm-Neu-

¹ Srov. žádost opata Želeckého o zřízení sochy řádového otce sv. Norberta z Xanten namísto sochy Jana Sarkandera, jejíž postavení biskupská konzistoř v minulém roce zamítla s poukazem na breve papeže Urbana VIII. o uctívání svatých: Moravský zemský archiv v Brně (dále jen MZA Brno), fond E 55 – Premonstráti Klášterní Hradisko, inv. č. 307 IV C 18.

² Srov. Ivo Hlobil, Nejstarší sochy sv. Jana Nepomuckého na severní Moravě, *Zprávy památkové péče* LIII, 1993, s. 389–392.

burgu a jeho manželky Marie Františky, rozené Lichtenstein-Castelcorn, z doby kolem roku 1708), zemských úředníků (sochy v Chudobíně a Vražném z téhož roku, jejichž zadavatelem byl olomoucký krajský hejtman Rudolf von Witten), úředníků na jednotlivých panstvích (o dva roky starší svatojánská socha ve Šternberku, vytvořená na objednávku hejtmána zdejšího liechtensteinského panství Martina Steffera) i na panstvích církevních institucí a klášterů (například sv. Jan na sloupu byl v kartuziánských Dolanech postaven v roce 1709; na hranicích hradiského a kapitulního panství u jednoho z mostů na císařské silnici byla svatojánská socha zachycena již v roce 1696).³

Většina těchto nejstarších severomoravských soch je z pohledu historika umění, pátrajícího po formálních vzorech a typologických modelech těchto prací, zajímavá odlišnostmi od závazného rauchmillerovského prototypu z Karlova mostu – světec na moravských znázorněních většinou drží kříž oběma rukama ve svém náručí a také oproti pražskému typu zpravidla stojí na nebesích, tvořených obláčkem s andílčí hlavičkou.⁴ Z hlediska kulturního historika jsou tato drobná díla neméně zajímavá v souvislosti s funkcí barokních plastik jako prostředku obrazové propagandy. Jak upozornil před časem Vít Vlnas právě s souvislosti s Janem Nepomuckým, kult světece nebyl zdaleka živěn jen náboženskou literaturou, ale také (v lidovém prostředí téměř výlučně) prostřednictvím vizuálních médií. V tomto případě se to projevilo zvláště výmluvně v procesu Janova blahoslavení a svatořečení, kde také důkazy v podobě těchto drobných soch, umístěvaných v krajině, rozhodovaly o jeho oficiálním uznání.⁵ Právě tato drobná, z hlediska tradičních dějin umění mnohdy nezajímavá díla tak velmi výrazně ovlivnila kolektivní obraz světece v širokém lidovém prostředí, zřejmě víc než v případě malířských zobrazení v kostelech, ostatně do značné míry v důsledku papežských dekretů potlačovaných. Pro aktéry obou římskou kurií uznaných a potvrzených zázraků Jana Nepomuckého se zjevení zachránce zcela krylo s jeho sochařskými zobrazeními, jedna z uzdravených přímo řekla, že vypadal jako „socha na mos-

³ Hlobil (pozn. 2), s. 389–390; vyobrazení sochy zřejmě na kapitulním panství srov. Archiv NPÚ Praha, pobočka Olomouc, fotodokumentace odd. SHP, složka Hradisko. K Zürnům srov. Ivan Šperling, *Sochařská rodina moravských Zürnů* (diplomová práce), FF UP, Olomouc 1954; dílčím způsobem též Vilém Jůza, *Moravské dílo Michala Zürna, Umění VIII*, 1960, s. 246–265.

⁴ K Rachmillerovu typu světece a jeho předpokládaným starším vzorům srov. např. Josef Cibulka, *Socha barokního světece*, in: *Od pravěku k dnešku. Sborník k poctě Josefa Pekaře II*, Praha 1930, s. 127–132. – Alena Alsterová, *Brokoffova mostecká socha jako typ, varianta a schéma, Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et Historica 4, Příspěvky k dějinám umění II*, Praha 1976, s. 79–88. – Jan Royt, *Ikonografie svatého Jana Nepomuckého, Zprávy památkové péče LIII*, 1993, s. 373–379.

⁵ Srov. například citáty z kanonizačních protokolů: [...] *a není téměř mostu v českém království, kde by nebyla postavena statua svatého Jana Nepomuckého. Kam se koliv jen obrátím, všudež jeho obrazy a statue se spatřují. Takový obrazy a statue již pamatují před 70 lety. A tak jak všechny molitby a písničky o sv. Janu tisknuté dále přiložené mají s povolením duchovní vrchnosti, tak také nepochybují, že všechny figury aneb statue nápodobně s povolením duchovní vrchnosti vyzdviženy jsou.* Citováno podle Vít Vlnas, *Jan Nepomucký, česká legenda*, Praha 1993, s. 118.

tě“.⁶ Nás případ z Hradiska pak nabízí pohled na danou problematiku z druhé strany, tedy z hlediska zadavatele – v tomto případě církevního preláta.

O svatojánském kultu na Hradisku za časů Norberta Želeckého toho konkrétně příliš nevíme, je však zjevné, že hradiský opat nehodlal ve chvíli, když okolní sousedé začali budovat tyto prestižní a reprezentativní pomníky vlastní zbožnosti a úcty k proslulému divotvůrci, zůstat stranou. Pro moravské prostředí je typické, že „český“ Jan Nepomucký měl dostat ještě místní protějšek – olomouckého mučedníka z dob stavovského povstání, holešovského faráře Jana Sarkandera. Opatova žádost byla ovšem biskupskou konzistoří zamítnuta s odkazem na breve papeže Urbana VIII. z roku 1625, dodatku starším dekretům o uctívání světců, které zakazovalo prokazování veřejné úcty zemřelým v pověsti svatosti, dokud nebyli prohlášeni za blahoslavené nebo za svaté a pokud jim nebyla pocta vzdávána *od nepamětných dob*, tedy nejdříve 100 let před vydáním zákazu.⁷ Do této kategorie Jan Sarkander – na rozdíl od jeho českého protějšku – nespadal, a tak musel opat Želecký Sarkanderovu sochu na Hradisku oželeť.⁸ Autorem Nepomukovy sochy byl Franz Zürn a jeho dílna.⁹

Většina skulptur, které původně stávaly v okolí kanonie, byla po jejím zrušení v roce 1784 odstraněna a nově postavena v okolních farnostech.¹⁰ Původní svatojánská socha byla však demontována dávno předtím – již v roce 1736, v souvislosti se vznikem nového svatojánského pomníku od Josefa Winterhaldera staršího (1702–1769). Zřejmě proto bylo její umístění dosud neznámé a její identifikaci umožnil až údaj z klášterního diária právě z roku 1736: tehdy totiž starší dílo pořízené opatem Želeckým nahradila skulptura představující sv. Liboria od sochaře Andrease Zahnera (1709–1752), která byla údajně stejně velká. Vzhledem k téměř čtyřmetrové výšce sv. Liboria (dnes v Penčicích) je zřejmé, že šlo s největší pravděpodobností o sloup se sochou světce, tedy dílo podobné tomu, které postavili v roce 1709 sousedé premonstrátů na Hradisku, kartuziáni z blízkých Dolan.¹¹ Hledaným dílem pak nepochybně je zachovaný sloup se svatým Janem Nepomuckým v katast-

⁶ Vlnas (pozn. 5), s. 146.

⁷ Srov. Vlnas (pozn. 5), s. 98–99; k Urbanovu breve ve vztahu s Sarkanderovi srov. Jan Tenora – Josef Foltynovský, *Bl. Jan Sarkander. Jeho doba, život a blahoslavení*, Olomouc 1920, s. 605.

⁸ Namísto Sarkandera zde opat Želecký nechal v roce 1708 postavit sochu řádového otce sv. Norberta z Xanten; MZA Brno, fond E 55 – Premonstráti Klášterní Hradisko, inv. č. 307 IV C 18. Případ to nebyl rozhodně v této době ojedinělý, podle údajů Bohumila Zlámala zamítla v letech 1714–1732 konzistoř žádosti o povolení vysvětit 11 soch, 2 oltáře a 1 kapli ke cti Jana Sarkandera, přičemž tento výčet není úplný, neboť v něm chybí mimojiné právě žádost opata Želeckého; srov. Bohumil Zlámala, *Blahoslavený Jan Sarkander*, Řím 1969 (reprint Praha 1990), s. 66.

⁹ Srov. Zürnovo pozdější vyúčtování, zmiňující všechny jeho venkovní sochy v areálu kanonie – MZA Brno, G 1 – Bočkova sbírka, č. 4140.

¹⁰ Podrobněji srov. Pavel Suchánek, *Premonstrátská kanonie Hradisko u Olomouce ve 20. – 40. letech 18. století – formy a funkce sochařských děl* (disertační práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2004.

¹¹ MZA Brno, E55 – Premonstráti Klášterní Hradisko, Deník kanonie z roku 1736, sign. 219 II 21, fol. 74a, 95a.

ru olomoucké městské části Řepčín, na křižovatce polních cest směrem ke Křelovu. V kartuši na podstavci je spolu s mariánským monogramem letopočet *Anno 1707* a na dřívku sloupu tři reliéfní kartuše se třemi poprsími světců, které jsou bohužel pro velké zvětření kamene obtížně identifikovatelné (sv. Petr, neidentifikovatelný světec a zřejmě patron kanonie, sv. Štěpán).¹² Jak napovídá záznam diaristy, sloup byl po odborném rozebrání kamenickým mistrem Wenzlem Rokytzkym v létě 1736 umístěn u cesty *po níž se jde z Hradiska do Těšetic*.¹³

Klásterní diária, která umožnila identifikovat ztracené dílo, však historikovi umění mohou sdělit mnohem více. Jejich svědectví totiž umožňuje poměrně přesně rekonstruovat specifickou funkci, kterou socha Jana Nepomuckého na louce před klášteřem plnila, a rovněž vysvětlit i důvody výměny staré sochy na sloupu za mnohofigurový monument od Josefa Winterhaldera.

Okolí statue strážce zpovědního tajemství ožívalo především jedno období v roce – kolem 16. května, považovaného za den Nepomukovy mučednické smrti a ustanoveného jako den oslav jeho svátku. První záznam pochází z roku 1726, kdy o světcově svátku o páté hodině ranní začala intrádami pobožnost (*intradae ad duplicem chorum*) na louce u sochy a po nich zde následovaly litanie; také o rok později byly o světcově svátku zpívány u sochy (*in prato nostro*) litanie.¹⁴ Mimořádnou událostí byla velká kanonizační slavnost, konaná v Olomouci 10. června 1731. Ve večerních hodinách na velkolepé oslavy ve městě navázaly další na Hradisku, kde se konala iluminace, ohňostroje a oslavy se zpěvem litaní, které v nezmenšené míře pokračovaly u sochy sv. Jana Nepomuckého na Hradisku denně po celý oktáv svátku; vždy probíhaly až do noci, kdy byla socha osvětlena a kdy byly pořádány ohňostroje a hradiští granátníci stříleli z moždířů.¹⁵

Skulptura sv. Jana byla tedy ohniskem, kolem kterého se konaly slavné květnové svatojánských slavností, s intrádami vyhlášeného klášterního trubačského sboru a také s litaniami s figurální hudbou, které měly vzhledem k úrovni hudby prováděné na Hradisku místními konventuály a hudebními alumny nepochybně vysokou úroveň.¹⁶ Historika umění studujícího původní kontext uměleckého díla

¹² Původní je dnes pouze podstavec z maletínského pískovce, zatímco sloup s toskánskou hlavicí a socha sv. Jana Nepomuckého z hrubozrnného pískovce jsou novodobé kopie. V roce 1934 bylo totiž dílo poraženo vichřicí a sloup i postava světce se rozbily; jejich kopie vytvořil 1945 olomoucký sochař Vojtěch Hořínek podle fragmentů původního sloupu, které se zřejmě brzy nato z městského lapidária ztratily; srov. Archiv NPÚ Praha, pobočka Brno, složka Křelov, 12. 11. 1934; Archiv NPÚ Praha, pobočka Olomouc, restaurátorská zpráva, J. Stárek, 1972, sign. R 84.

¹³ Rokytzkého vyúčtování v MZA Brno, G 1 – Bočkova sbírka, č. 12.285/12d-e. O původním umístění sochy se dozvídáme také ze záznamu hradiského diaristy z 19. května 1758, popisujícího rozložení pruské armády obléhající Olomouc na Tabulovém vrchu. Pruské linie končily právě v blízkosti sochy sv. Jana; srov. MZA Brno, fond G 12 – Cerroniho sbírka, Deník kanonie z roku 1758, inv. č. 113, fol. 64.

¹⁴ MZA Brno, fond E 55 – Premonstráti Klášterní Hradisko, Deník kanonie z roku 1726, sign. 215 II 17, fol. 63a; ibidem, Deník kanonie z roku 1727, sign. 216 II 18, fol. 48a.

¹⁵ MZA Brno, fond E 55 – Premonstráti Klášterní Hradisko, Deník kanonie z roku 1731–1733, sign. 218 II 20, fol. 47b–48a.

¹⁶ Srov. Jiří Sehnal, Hudba v premonstrátském klášteře Hradisko u Olomouce v letech 1693–1738, *Acta Musei Moraviae* LXXVI, 1991, s. 185–225; stručnou historii hudby na světcovu

však nepochybně bude zajímat odpověď na otázku, zda měl původní sloup tuto specifickou funkci již v záměrech opata Norberta Želeckého, či zda tato tradice, která později ovlivnila vznik nového díla stejného námětu, vznikla až v průběhu dalších let. Jednoznačnou odpověď sice nabídnout nemůžeme, ale k řešení tohoto problému můžeme přistoupit studiem specifické formy daného uměleckého díla. V této souvislosti je totiž zajímavé srovnání Zürnova sochařského díla z roku 1707 s dobovými grafickými záznamy nejrůznějších slavností z doby kolem přelomu 17. a 18. století. Specifické, velmi podobné formy sloupu zde totiž objevují opakovaně: jedná se o sloupy bez výrazné epigrafické složky, zato s četnými oválnými medailony na jeho dříku, případně dalšími dekorativními motivy v podobě festonů, závěsů, dekorativních hlavic. Pokud si prohlédneme například nedávno publikované, přibližně časově odpovídající kulisy postavené v Brně v roce 1699 u příležitosti svatby následníka trůnu Josefa s Vilemínou Amálií, a o rok později na počest narození jejich nejstaršího syna Leopolda Josefa, povšimneme si, že jedním ze základních motivů obou efemérních architektur je nápadná snaha o vertikálnost.¹⁷ Sloupová je využito jak na architekturách, tak i ve velkém množství jako volně stojících solitérů, celek doplňují v husté vertikální síti stopy raket ohňostrojů a další iluminace. Architektonické i volné sloupy stojí na nízkých hranolovitých podstavcích a na jejich hlavicích spočívají sochy vladařů, jejich korunované monogramy či hořící koule. Podobnost s svatojánským sloupem na Hradisku je na první pohled nesporná, nespočívá jen ve stejném typu podstavce i sloupu s hlavicí, ale zejména v umístění oněch specifických motivů v podobě skupin oválných dekorativních kartuší na dříku sloupu v řadě nad sebou. Tyto zdobené medailony obsahovaly další ikonografické motivy, a proto byly také během iluminací samostatně osvětleny lampami.¹⁸

Srovnání celé řady podobných forem na grafických vyobrazeních slavností tedy skutečně opravňuje k hypotéze, že dekorativní sloup tohoto typu v období kolem přelomu 17. a 18. století představoval zvláštní formu, typickou pro efemérní architekturu dobových slavností. Proto nebylo jistě náhodou, že byla stejná forma zvolena také na Hradisku, byť pro dílo trvalejšího rázu a odlišné ikonografie. Podstatné pro volbu této slavnostní formy totiž nepochybně byla především obdobná funkce, v níž sloup se sochou svěťce a dalšími vizuálními prvky hrál roli

počest, která se uváděla při podobných slavnostních příležitostech, podal Christian Hunter, Musik zu Ehren des hl. Johannes von Nepomuk, in: Norbert Möller, *Johannes von Nepomuk. Mitpatron des Landes Tirol. Bilder und Plastiken*, Wien – München 1995, s. 55–60.

17 Rytiny Jana Kryštofa Laidiga vyšly tiskem jakou součástí programů obou slavností pod názvy *Kurtz Verfassung dess verfertigen Kunstlichen Lust und Ehren Feuer-Werck [...]*, Brünn 1699 a *Kurtz verfasste Ordnung, nach welcher das zu allerunterhängste Constestirung [...]*, Brünn 1700; publikoval je Tomáš Jeřábek, *Nová fischeriana, K tvorbě Johanna Bernharda Fischera z Erlachu na Moravě*, in: Jiří Kroupa (ed.), *Ars naturam adiuvans. Sborník k počtě prof. PhDr. Miloše Stehlika*, Brno 2003, s. 135–149, obr. na s. 144 a 145.

18 V podobném kontextu oslavných architektonických forem nacházíme stejný typ dekorativních sloupů v hojném počtu také na univerzitních tezích z druhé poloviny 17. století; k nim srov. např. Sibylle Appuhn-Radtke, *Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*, Weißenhorn 1988.

uměleckého ohniska svatojánských slavností, podobně jako zde byly využívány všechny další nezbytné rekvizity velkých slavností – ohňostroje a iluminace,¹⁹ střelba z děl, hudba a také zástupy aktivně se účastnících diváků.²⁰

Opat Norbert Umlauf (1732–1741) byl nejen završitelem přestavby hradiské kanonie, zahájené opatem Norbertem Želeckým, ale také barokním mecenášem velkého stylu, jehož význam nebyl dosud zcela doceněn. Mnohé z jeho chápání a přístupu ke kulturnímu mecenátu, reprezentaci a umění umožní pochopit další pokračování našeho příběhu, které se bude vztahovat k jednomu z jeho nejpozoruhodnějších počinů. Tím totiž byla zmíněná výměna staré sochy Jana Nepomuckého imponantním sochařským dílem od Josefa Winterhaldera staršího.

Stavba nové sochy byla zahájena v létě 1736,²¹ slavnost svěcení se uskutečnila až v předvečer světcova svátku 15. května 1737.²² Kromě Wenzela Rokytzkeho jako autora podstavce sousoší se o realizaci tohoto mimořádného díla zasloužil především Josef Winterhalder starší, o jehož autorství věděl již Jan Petr Cerro- ni, dobře informovaný od sochařova synovce.²³ Winterhalder a Rokytzky vytvořili monumentální „čestný sloup“ (*ehren Saule*) sv. Janu Nepomuckému, jehož základním kompozičním motivem se stala výrazná pyramidovitá kompozice se základem v mohutném pískovcovém soklu na dvoustupňovém kamenném schodišti, z něž vyrůstá směrem nahoru se zužující podstavec s profilovanou, v čele prohnutou římsou, k níž jsou po stranách přistavěny dva volutové nástavce, rovněž ukončené zprohýbanou římsou. Horní část podstavce i sokl na přední straně zdobily reliéfy s výjevem Jana Nepomuckého zpovídajícího královnu a se svržením mučedníka zповědního tajemství z Karlova mostu do Vltavy. Na podstavci se nacházel velký erb Norberta Umlaufa, pamětní nápis s dvojitým chronogramem,

¹⁹ V souvislosti s opakujícími se zmínkami o iluminacích sloupu lampami a ohňostroji lze upozornit také na další z možných významových konotací těchto slavnostních forem – motiv zářícího či hořícího sloupu známe totiž rovněž z emblematické, kde je znamením boží ochrany, pomoci a duchovního vedení; srov. Karl-August Wirth, heslo: *Feuersäule*, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 8, München 1987, sl. 482.

²⁰ Velmi podobný průběh svatojánských slavností jako na Hradisku máme ve stejné době doložen i na dalších místech, například ve Vídni. Rovněž zde byly běžnou součástí výzdoby veřejných prostranství samostatně stojící sloupy zdobené vavřínem, chronogramy a dalšími prvky; srov. Elisabeth Kovács, *Die Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk am habsburgischen Hof und in der Reichs- und Residenzhauptstadt Wien im 18. Jahrhundert*, in: *250 Jahre hl. Johannes von Nepomuk*, Salzburg 1979, s. 69–85, zde s. 73.

²¹ 5. července 1736 požádal opat Norbert Umlauf olomouckou biskupskou konzistoř o povolení před prelaturou postavit a vysvětit nové sochy sv. Jana Nepomuckého a sv. Liboria. Vznik obou děl dokumentuje též korespondence opata Umlaufa s knížetem z Liechtensteina a jeho úředníky ve věci dodávek kamene ze svojanovského lomu na moravskotřebovském panství. MZA Brno, fond E 55 – Premonstráti Klášterní Hradisko, inv. č. 320, IV/C30.

²² *Ibidem*, Deník kanonie z roku 1737, sign. 220 II 22, fol. 28a.

²³ Podle jeho zprávy Winterhalder za svou práci dostal 320 zlatých a 57 krejcarů; Jan Petr Cerro- ni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren*, MZA Brno, fond G 12 – Cerroniho sbírka, inv. č. 33, Cerr. I-32, fol. 174a.

datujícím dílo do roku 1737²⁴ a po stranách velké osvětlovací lampy se zřejmě heraldickými motivy lva a orla (či orlice).²⁵

Na vrcholu dvoumetrového podstavce byla umístěna ústřední socha sv. Jana Nepomuckého v podobě almužníka. Protáhlá, obloukovitě prohnutá figura, s drobnou hlavou mladistvého vzhledu a bez biretu má obvyklý kněžský oděv s kanovnickou almucí, jediným jeho atributem je kříž, pozvedávaný levou rukou. Světcův pohled směřuje napravo dolů směrem k malému chlapci, stojícímu o něco níže na římsce podstavce, kterému podává minci. Tato postava je zachycena v teatrálním postoji, s pohledem upřeným na světce; chlapcův oděv představuje typické barokní pojetí historického šatu, v dobových pramenech nazývaného „starý německý oděv“ (*alte deutsche Tracht*).²⁶ Gestem levé ruky původně nastavoval dlaň, pravíci ukazuje na další skupinu soch s poklekajícím nahým starcem, částečně zahaleným draperií a v náručí s dítětem, umístěným na volutové římsce pravého bočního nástavce. Drobné dítě s krajkováným čepečkem na hlavě napřahuje ruku směrem k očekávanému milodaru, ale jeho i starcův pohled směřují nikoliv ke světci nebo k chlapci nad nimi, ale směrem k protilehlé skupině postav na levém nástavci. Dominuje jí ženská figura s křídly, v bohatě pojednané draperii s dekorativním účesem a s napřaženou rukou, srážející z podstavce padající, dnes již bezhlavou postavu. Dílo, které bylo svého času předmětem velkého zájmu klasiků rakousko-uherské památkové péče je bohužel přes poměrně časté restaurátorské zásahy již nenapravitelně poškozeno.²⁷ Nejasnosti o původním vzhledu důležitých detailů sousoší tak poněkud komplikují pokusy o objasnění ikonografie a následnou interpretaci tohoto mimořádného sochařského díla.

Samotná scéna sv. Jana Nepomuckého udílejícího chudým a nemocným almužnu je v rámci svatojánské ikonografie tradiční a měla poměrně dlouhou historii.

²⁴ *SANCTI IOANNIS NEPOMVCENI / FESTIVO DIE NATVS / ET PATRONO GRATVS / POSVIT NORBERTVS / QVINQVAGESIMVS QVINTVS ABBAS / FVIT VOTIS CANONIAE GRADICENSIS.*

²⁵ Spolu s erbem zmiňovány ve vyúčtování Josefa Winterhaldera; MZA Brno, G 1 – fond Bočkova sbírka, č. 12268/26ch.

²⁶ Hovoří o něm například Paul Troger ve svém listu opatu Václavíkovi z 3. ledna 1751, srov. Wanda Aschenbrenner – Gregor Schweighofer, *Paul Troger: Leben und Werk*, Salzburg 1965, s. 220.

²⁷ Chybějící pravá ruka okřídlené figury se původně opírala o plintus sochy sv. Jana, kde po ní zůstala stopa; nepůvodní levá ruka, na starších fotografiích svírající meč, byla v roce 1998 nově rekonstruována již bez meče, rovněž její křídla jsou novějšími doplňky, stejně jako noha srážené postavy a ztracena je rovněž její hlava. Ruce světce byly včetně atributu krucifixu domodelovány podle gesta slonovinového modelu, nacházejícího se ve Slezském muzeu v Opavě, nová je rovněž pravá ruka chlapce. Celek byl také nově doplněn oválnou kovanou mříží, která se zde původně skutečně nacházela – zmiňuje se o ní záznam diáře z 15. května 1739 (MZA Brno, fond E 55 – Premonstráti Klášterní Hradisko, Deník kanonie z roku 1739, sign. 222 II 24, fol. 22b). K dlouhé historii restaurování sousoší srov. Vratislav Nejedlý, *Restaurování hradiské sochy sv. Jana Nepomuckého v dobových souvislostech ochrany památek*, in: *Historická Olomouc X. Tématický sborník příspěvků zaměřených k problematice premonstrátského klášter Hradisko a barokní kultuře na Moravě*, Olomouc 1995, s. 107–112. K poslednímu restaurování viz Simona Jemelková, *Ke koncepci restaurování sousoší sv. Jana Nepomuckého v areálu Klášterního Hradiska v Olomouci*, in: *Památkový ústav v Olomouci. Výroční zpráva 1998*, Olomouc 1999, s. 80–83.

Objevila se poprvé již mezi pěti rytinami podle kreseb Karla Škréty v prvním kompendiu se scénami ze života, umučení a kultu svatého Jana Nepomuckého, drobném veršovaném spisku *Fama posthuma Joannis Nepomuceni*, vydaném v Praze roku 1641. Světec poněkud zanedbaného zjevu zde předává mince téměř nahému žebrákovi, zatímco v pozadí je zachycen výjev se zpovědí královny a svržení mučedníka z mostu. Rozsáhlejším a také vlivnějším kompendiem bylo latinské a německé vydání Balbínova spisu *Vita B. Joannis Nepomuceni Martyris* z Augsburgu z let 1725, (1729 a 1730), doplněné 31 grafickými ilustracemi od císařského dvorského mědirytce Johanna Andrease Pfeffela. Na jeho rytině číslo 8 nacházíme Jana Nepomuckého, kterak je Janem z Jenštejna jmenován kanovníkem. Světec klečí před biskupem a zástupem kněží, v pozadí světec v krajině rozdává almužnu chudým; podobně jako u dalších listů je celý výjev rámován tematicky příbuznou dvojicí svatých Janů, vlevo sv. Jana Almužníka a vpravo blahoslaveného benediktina Jana Raymutia s měšci. Existují však i starší vyobrazení tohoto výjevu, které patrně hrály při vytváření světcovy ikonografie také významnou roli: po roce 1660 byl na hlavní oltář nového chrámu sv. Jana Křtitele v Nepomuku přenesen ze starého děkanského kostela obraz, namalovaný podle tradice Karlem Škrétou, na kterém byl znázorněn Jan Nepomucký udílející almužny – byl ovšem po vizitaci kostela v roce 1673 na příkaz arcibiskupa Sobka odstraněn. Z roku 1664 pak pochází mědirytina Samuela Weishuna podle Georga Phillipa Massance, na které Nepomuka doprovází dvě ženské alegorické postavy, jedna s prstem na ústech, zatímco druhá z rohu hojnosti sype mince.²⁸

Nejnámější sousoší sv. Jana se žebrákem od Ferdinanda Maxmiliána Brokofa z roku 1725 stávalo před staroměstským chrámem sv. Mikuláše.²⁹ Toto i další sousoší, nacházející se například v Mladé Boleslavi, nebo v kostele v Poříčí, představují vždy světce, který mincí obdarovává starce s berlí, který sedí na soklu podstavce u Nepomukových nohou. Na první pohled je tedy zřejmé, že Winterhalderovo pojetí oslavy sv. Jana Nepomuckého jako almužníka je mezi sochařskými znázorněními tohoto ikonografického typu zcela výjimečné. Sochařské znázornění sv.

²⁸ Srov. Royt (pozn. 4). – Vlnas (pozn. 5), s. 78. – Ivo Kořán, Cyriacký klášter a chrám sv. Kříže v baroku, *Umění* 16, 1968, s. 173–193, zde pozn. 42. – Peter Volk, Nepomukstatuen – Bemerkungen zu den Darstellungsformen, in: Reinhold Baumstark – Johanna von Herzogenberg – Peter Volk (ed.), *Johannes von Nepomuk 1393–1993*, München 1993, s. 17–35. – Franz Matsche, Johannes von Nepomuk in der barocken Kunst, in: *Johannes von Nepomuk. Variationen über ein Thema*, München – Paderborn – Wien 1973, s. 34–47. – Idem, Die Darstellungen in der barocken Kunst. Form, Inhalt und Bedeutung, in: *Johannes von Nepomuk*, Passau 1971, s. 35–62. – Johanna von Herzogenberg, Johannes von Nepomuk in der Druckgraphik des 18. Jahrhunderts, *Alte und moderne Kunst* 170, 1980, s. 15–21. – Eadem, Allgemeine Darstellung und Ikonographie des hl. Johannes von Nepomuk, in: Möller (pozn. 16), s. 35–40.

²⁹ Před rokem 1878 bylo umístěno na svatojánské náměstí u kostela sv. Ducha, kde nahradilo jinou brokoffovskou sochu světce. Nedávno se rovněž objevilo dřevěné bozzeto této skulptury; srov. Vlnas (pozn. 5), s. 154. – Alsterová (pozn. 4), s. 79–88. – Mojmir Horyna, Zwei unbekannte Brokoffsche Holzbozzetti des hl. Johannes von Nepomuk, in: Markus Hörsch – Elisabeth Oy-Marra (ed.), *Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche*, Petersberg 2000, s. 165–168.

Jana na Hradisku má naopak zjevně blíže k obvyklým malířským řešením tohoto ikonografického typu. Z 18. století existuje srovnatelných prací celá řada, většinou na obrazech nacházíme obdobné kompozice s typickými motivy, které výmluvně shrnul na jedné ze svých rytin podle Reinerovy kresby pražský rytec Antonín Birckhart. Světec je vyobrazen v okamžiku, kdy z talíře neseného malým chlapcem bere mince a dává je potřebným – žebrákům a ženě s dítětem, natahujícím k němu obě ruce.³⁰ Pozdějšími příklady tohoto typu mohou být obrazy Franze Karla Palka z padesátých let 18. století, jeden na hlavním oltáři kostela sv. Jana Nepomuckého v Kutné Hoře a druhý v Terezíně, pocházející z kaple kláštera premonstrátek v Doksanech.³¹ Světec zde rozdává ze svého biretu mince shromážděným chudákům, kteří opět představují typickou skupinu, tvořenou ženou s dítětem v náručí, jinými dětmi a také starcem. Objevuje se tu také motiv chlapce asistujícího světci, který předává minci opodál sedícímu starci. Obdobným řešením je i výjev z cyklu scén ze života sv. Jana na osmi Schmutzerových grafických listech vytvořených podle Franze Antona Maulbertsche mezi léty 1754 až 1775 pro nepomucenské bratrstvo při vídeňském kostele piaristů Maria Treu. Podobně jako u Václava Vavřince Reinerova se tu objevuje motiv chlapce s podnosem s mincemi ve „staroněmeckém“ kroji, odkud světec bere mince a dává je polonahému starci; tísni se zde i další žebráci a mrzák a také klečící žena s dítětem, tentokrát spícím v její náručí.³²

Osobité kompoziční a ikonografické motivy Winterhalderova hradiského sousoší tedy můžeme nejlépe osvětlit na základě srovnání s malířskými díly z 18. století. Winterhalderovo pojetí připomene zmiňovanou rytinu Antonína Birckharta podle Reinerovy kresby, a možná ještě více minimálně o dvě desetiletí mladší Schmutzerovu mědirytinu podle Franze Antona Maulbertsche, kde se objevuje podobný fyziologický typ světce a kde je chlapec držící talíř s mincemi oblečen do výrazného „starého německého“ kostýmu. Přestože jde o příklad výrazně mladší, domnívám se, že vliv vídeňského akademického prostředí na řešení Winterhalderova díla byl skutečně zásadní, už vzhledem k tomu, že odtud do Olomouce přišel. Navázal zjevně na v té době inovativní malířské vzory almužnických scén se stále se opakujícími postavami, typickými právě v období od třicátých let 18. století; kromě zmiňovaného panoše malířským vzorům odpovídá i obvyklý typ nezbytných repusoárových postav, ženy s dítětem a starce, který byl v sousoší invenčně zredukován do nezvyklé skupiny starce s batoletem. Také po stránce sochařského stylu je ve Winterhalderově sousoší zřetelná orientace na soudobé malířství, a to především na malířské dílo Paula Trogera. Není mi sice známo žádné Trogerovo řešení tohoto námětu, ale například zmiňovaná Palkova díla z doby blízké jeho vídeňskému pobytu se nepochybně s mistrovými kompozicemi vyrovnávala,

³⁰ Pavel Preiss, *Václav Vavřinec Reiner 1689–1743. Skici – kresby – grafika*, Praha 1991, s. 59, č. kat. 47.

³¹ Pavel Preiss, *František Karel Palko: život a dílo malíře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka*, Praha 1999, s. 125 a 176.

³² Eva-Maria Triska, Eine Serie von Szenen aus dem Leben des heiligen Johannes von Nepomuk, gestochen nach Franz Anton Maulbertsch, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 21, 1977, Nr. 65, s. 114–157.

podobně jako Maulbertsch.³³ Rovněž vztah Winterhaldera k Trogerovi je všeobecně známý a v poslední době i nově přehodnocovaný,³⁴ stejně jako Trogerův vztah k sochařství a sochařům a rovněž značná inspirativnost jeho malířského a především kresebného díla, vyjádřená ostatně výmluvně již autorem jeho nekrologu.³⁵ Vedle toho ovšem v sochách hradiského sousoší objevujeme i další aktuální stylové motivy, vedoucí rovněž do Vídně a do Bratislavy, k Georgu Raffaelovi Donnerovi – srov. především postavu Jana Nepomuckého a pážete a jejich donnerovsky specifický proporční kánon s protaženými těly a malými hlavami, který se po polovině století stal přímo jakýmsi „akademickým modem“.³⁶

Doposud jsme se však příliš nevěnovali pravé straně Winterhalderova monumentu, jíž dominuje sousoší okřídlené ženské postavy, stojící na zádech do hlubin srážené mužské figury. Skupina byla doposud interpretována bez jakýchkoliv rozpaků jako archanděl Michael porážející ďábla, a to navzdory výrazně ženskému vzezření hlavní postavy se složitým účesem s drdolem, dlouhým copem a dlouhými ženskými šaty, v pase staženými ozdobným pásem, tak i nepřítomností tradičních atributů, tedy zbroje a štítu.³⁷ Mnohem bližší je tato postava spíše typu andělské-ženské alegorické figury, vztahující se nejčastěji k *Víře* či *Náboženství*. Této souvislosti si povšiml již Edmund Wilhelm Braun, kterému sousoší na Hradisku připomnělo téma *Víry porážející kacířství*, a konkrétně pak dvě známé sochařské skupiny Pierra LeGrose mladšího a Jeana Baptisty Théodona z Pozzova oltáře sv. Ignáce v boční lodi jezuitského chrámu Il Gesù v Římě z let 1695–1699, které znázorňují *Triumf náboženství nad kacířstvím* a *Triumf víry nad pohanstvím* a podle nichž i na sever od Alp skutečně vzniklo několik sochařských děl.³⁸ Winterhalderova ženská figura ovšem na rozdíl od nich

³³ Preiss (pozn. 31).

³⁴ Monika Dachs, Josef Winterhalder der Ältere und Paul Troger. Definitionsversuch eines Zeichenstils, *Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1996/1997*, 1998, s. 124–144. – Eadem, Original und Kopie. Zeichnungen im Bannkreis von Paul Troger, *Pantheon* LVIII, 2000, s. 103–112. – Lubomír Slavíček, „Ein guter Maler muss bildhauerisch, und ein guter Bildhauer malerisch arbeiten trachten.“ Zu einigen malerischen Zeichnungen des Bildhauers Josef Winterhalder d. Ä. in Brünn, in: Hörsch – Oy-Marra (pozn. 29), s. 145–154. – Idem, Kresba: „La prima Achatemia“, in: Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*, Rennes – Brno 2003, s. 247–255. – Idem, Dvě neznámé kresby Josefa Winterhaldera st. „trefflich ausgeführt wie Kupferstich“, in: *Ars naturam adiuvans* (pozn. 17), s. 81–93.

³⁵ *Er hatte überdem in die Bildhauerkunst eine so tiefe Einsicht, daß erfahrene Künstler die von ihm aus Gips gefertigten Figuren, Köpfe, Leiber mit Ehrfurcht und als Muster ihrer Art aufbewahrten.* Srov. Michael Krapf, Georg Raphael Donner – Paul Troger: Eine Künstlerfreundschaft, in: Michael Krapf (ed.), *Georg Raphael Donner 1693–1741*, Wien 1993, s. 109–127. Zde též podrobnější rozbor vztahu Trogerových prací k sochařským dílům Georga Raphaela Donnera a Jakoba Christopha Schletterera.

³⁶ Ingeborg Schemper-Sparholz, Georg Raphael Donner und seine Rezeption an der „kaiserl. freyen Hof-Academie der Mahlerey / Bildhauerey / und Bau-Kunst“ im 18. Jahrhundert in Wien, in: Krapf (pozn. 35), s. 128–159.

³⁷ Ani meč zachycený v ruce hradiské postavy na starých fotografiích zřejmě už nebyl rovněž původní.

³⁸ Edmund Wilhelm Braun, Eine Elfenbeingruppe von Josef Winterhalder im Landesmuseum Troppau. Ein Nepomuk-Monument, *Die internationale Kunstwelt* 1935, April, s. 43–46.

nevychází z ripovských postav *Náboženství* a *Víry*, které mají většinou zakryté vlasy a častěji jsou bez křídel, neporáží také *Herezi* v podobě stařeny s atributy v podobě hadů, případně Pomluvu, objevující se občas v souvislosti s Janem Nepomuckým. Drdol na temeni hlavy by také mohl připomínat plameny *božské Lásky*, která se rovněž v sochařské tvorbě této doby objevuje jako ženská postava s křídly, nicméně při bližším pohledu se spíše zdá, že v případě hradiské sochy se jedná skutečně pouze o rozčuchaný pletenec vlasů.

Přes problematickou identifikaci této víceméně torzovitě zachované skupiny s chybějícími autentickými atributy případně gesty postav si dovoluji nabídnout vlastní hypotézu, samozřejmě nikoliv s nárokem na její absolutní platnost, avšak jako řešení, které dobře odpovídá celkovému kontextu tohoto mimořádného uměleckého díla. Typ bohatě oděné prostovlasé ženské okřídlené postavy má podle mého názoru velmi blízko k personifikaci *Věčnosti* ze dvou známých grafických listů, zachycující dvě *castra doloris* za Leopolda I., které v roce 1705 ve vídeňském augustiniánském a svatomichalském kostele postavil Johann Lucas von Hildebrandt ve spolupráci s Antoniem Beduzzim, jehož účast na hradiských uměleckých projektech ve dvacátých a třicátých letech zůstává otevřená.³⁹ Obě v detailech mírně odlišné postavy *Věčnosti* byly umístěny na vrcholu lešení, držely oválný medailon s portrétem císaře a z piedestalu srážely za asistence císařské orlice stařeckého boha času Saturna s kosou. Inspirací obou postav byla podle Ingeborg Schemper-Sparholz práce Domenica Guidiho pro Ludvíka XIV. s názvem *L'Histoire du Règne de Louis XIV.*, s námětem alegorie dějin vlády francouzského krále Slunce, kde ripovská personifikace *Historie*, v rukou s portrétem krále, brkem a knihou dějin podpíranou Saturnem současně poráží postavy *Zloby* a *Závisti*. Sousoší bylo dobře známé díky rytině s italským komentářem od Nicolase Dorignyho.⁴⁰ Winterhalderova personifikace ovšem vychází spíše z Beduzziho řešení – nedrží sice portrétní medailon, ale původně se přidržovala podstavce sochy sv. Jana Nepomuckého, čímž byl učiněn analogický odkaz na konkrétní osobu. Figuře srážené ze soklu sice chybí hlava i jedna ruka, které by mohly napovědět více, nicméně při pohledu zezadu je patrné peří, vyrůstající však nikoliv ze zad z křídel, ale z nohou a dolní části těla. Není tedy vyloučené, že podobně jako na obou vídeňských *castrech doloris* se jedná o figuru boha Času Saturna, sráženého *Věčností* z piedestalu.⁴¹

³⁹ Srov. vyobrazení in: Wilhelm Georg Rizzi, Antonio Beduzzi und Johann Lucas von Hildebrandt, *Alte und moderne Kunst* 24, 1979, Heft 166/167, s. 36–45, zde s. 36; srov. též Michael Brix, Trauergerüste für die Habsburger in Wien, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXVI, 1973, s. 208–265.

⁴⁰ Ingeborg Schemper-Sparholz, Das Münzbildnis als kritische Form in der höfischen Porträtplastik des 18. Jahrhunderts in Wien, in: Ingeborg Schemper-Sparholz (ed.), Georg Raphael Donner, Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 92, 1996, s. 165–188, zde s. 165 a obr. na s. 166.

⁴¹ Velmi podobnou ženskou alegorickou figuru s křídly umístili Josef a Johann Michael Winterhalderové v roce 1731 na portál svatokopeckého chrámu – zde ovšem představuje personifikaci *Fámy*. Tento fakt nemusí pro naši hypotézu nutně znamenat zásadní rozpor, neboť také *Fáma* se často objevuje v blízkosti boha Času Saturna a především velmi často má atributy

Obsahová složka svatojánského sousoší a její interpretace ovšem samozřejmě úzce souvisí s osobností zadavatele díla a jeho zamýšlenou původní funkcí. Objednavatelem sousoší pod okny prelatury byl Norbert Umlauf, což zdůrazňoval jak jeho erb, tak i pamětní nápis, který dával na vědomí, že padesátý pátý volený opat kanonie na Hradisku se narodil na svátek sv. Jana Nepomuckého, a že byl horlivým propagátorem jeho kultu. To je skutečně pravda – Umlauf byl rovněž objednavatelem sousoší se světcovou apoteózou před rezidencí v Šebetově a zřejmě byl také stavebníkem kaple se sochou světce poblíž opatské rezidence ve Vřesovicích; k jeho akvizicím ale můžeme započítat i objednávku Harringerových obrazů se sv. Janem Nepomuckým a Janem Sarkanderem pro kapli sv. Štěpána na Hradisku. Nicméně stojí za zmínku, že opatovo zaujetí patřilo především zřizování soch, jak ostatně velmi výmluvně konstatoval i autor jeho nekrologu: *er suchete seinem Umlauffischen Nahmen an der weitig in verschiedenen kostbar errichtetem, zur Ehre deren Heiligen hier und anderwärts stehenden Bild Saulen im Stein zu verewigen*.⁴²

V souvislosti se starou svatojánskou sochou již bylo řečeno, že vznikla jako ústřední bod, u kterého byly každoročně pořádány oslavy světcova svátku. S nástupem opata Umlaufa jsme ovšem svědky posunutí charakteru slavností směrem ke stále výpravnějším podívaným s hudbou, iluminacemi sochy i prelatury a velkolepými ohňostroji – a to zjevně nikoliv náhodou právě počínaje rokem posvěcení nového Winterhalderova sousoší.⁴³ Součástí svatojánských oslav se nově staly také odpolední hostiny v zahradách a návštěvy četných významných hostí, které se odehrávaly především v opatově režii; z diářů totiž vyplývá, že v těchto dnech byly souběžně slaveny i narozeniny Norberta Umlaufa. Zde jsme tedy zřejmě na

právě *Věčnosti*; značnou variabilitu ikonografických motivů, kterou barokní praxe oproti ideálnímu světu ikonografických příruček přinášela lze u těchto úzce spojených personifikací *Slávy, Historie, Věčnosti a Času* vidět poměrně často.

42 *Cursus consummatus oder der nachvollende Lauff in Frieden ruhende Norbertus Johannes Umlauf* [...], Olmütz 1741.

43 Samotné svěcení proběhlo za zvuků slavnostních salv z moždířů hradiských granátníků a slavnost byla zakončena iluminací celé nedávno dostavěné jižní části prelatury (MZA Brno, fond E 55 – Premonstráti Klášterní Hradisko, Deník kanonie z roku 1737, sign. 219 II 22, fol. 28a). Podobně halasně se slavilo i rok poté, 16. dubna 1738, kdy zde byla kromě obvyklých pobožností prováděna po celý oktáv svátku i figurální hudba a slavnost opět doprovázely výstřely z moždířů a večerní iluminace (ibidem, Deník kanonie z roku 1738, sign. 219 II 23, fol. 29b). 15. května 1739 se v diářích zmiňuje večerní pobožnost za přítomnosti celého konventu v rochetách a slavnostní intrády za doprovodu trubek a tympanů a figurálně provedené litanie; diarista též dodal, že na kované mříži kolem sochy bylo rozžato na 500 svíček; oslavy se opět v neztenčené míře konaly po celý oktáv světcova svátku (ibidem, Deník kanonie z roku 1739, sign. 222 II 24, fol. 22b). V dalších letech jsou zmínky o svatojánských slavnostech u sochy světce před prelaturou mezerovitější, nicméně ani po smrti opata Umlaufa neustaly. V letech 1747 a 1748 byly již v předvečer svátku sv. Jana u osvětlené sochy před opatstvím provedeny *litanie s hudebním doprovodem* (ibidem, Deník kanonie z let 1747–1748, sign. 225 II 27, fol. 29b; 76a); v roce 1753 byla v oktáv světcova svátku u osvětlené sochy provedena „zpěvohra“ (*musicalis opera*) a v roce 1768 *při obvyklé slavnosti* u sochy provedena již odpoledne kantiléna k oslavě světce, po které následoval slavnostní oběd (ibidem, Deník kanonie z roku 1753, sign. 288 II 31, fol. 48b; ibidem, Deník kanonie z roku 1768, sign. 234 II 36, fol. 32a).

stopě skutečného účelu zřízení zbrusu nové svatojánské sochy. Právě spojením připomínky svátku sv. Jana Nepomuckého a narozenin opata lze totiž vysvětlit onu proměnu květnových slavností do podoby několikadenních souvislých oslav v řadě, které nebyly již jen náboženskou událostí, vyhledávanou lidem z okolí, ale měly částečně ráz i spíše světských slavností, hojně navštěvovaných představiteli místní honorace, biskupských i zemských úřadů a dalších aristokratů. A především, s ohledem na tuto reprezentativní funkci lze objasnit i umělecké formy a ikonografii nového svatojánského sousoší.

Klíčem k této interpretaci je jednak celková pyramidová kompozice díla – je všeobecně známo, že motivy pyramidy v barokním umění souvisejí především s reprezentací vladařské vznešenosti, vycházející z Ripovy personifikace *Gloria dei principi*, ženské postavy s atributem v podobě pyramidy/obelisku. Mnohovýznamové barokní použití tohoto motivu v našem kontextu pak ještě blíže konkretizuje skupina zřejmě *Věčnosti*, srážející z podstavce Saturna, což byl motiv, který se ve středoevropském prostředí v této době a v tomto kontextu uplatnil několikrát. Patrně nejreprezentativnější realizací je freska Carla Innocenza Carloniho a Antonia Beduzziho na schodišti vídeňského paláce neapolského místokrále Wiricha Dauna (dnes palác Daun-Kinsky). V jejím středu je umístěna oslava zadavatele jako vítězného vojevůdce, obklopeného personifikacemi a putty, uspořádanými opět v trojúhelníkovité kompozici. Napravo se nachází další motiv *Gloria dei principi* v podobě obelisku s vojevůdčovým erbem, na nějž z pravé strany fresky útočí Saturn se špičákem, který je ale srážen ženskou postavou představující zřejmě opět *Věčnost*, a za pomoci puttů, kteří mu brání v jeho činu a snaží se mu odebrat nástroj.⁴⁴

Podobné motivy poráženého Saturna, zdůrazňující věčnost a trvanlivost ve spojení s aristokratickou reprezentací nalezneme kromě zmiňovaných vídeňských realizací také na celé řadě dalších děl: podobné spojení poráženého Saturna, pyramidy/obelisku s erbem a s portrétem knížete nalezneme například na Maulbertschově fresce v manském sále v Kroměříži a podobně i na kresbě *Apotheóza knížete* od téhož autora (Stiftung Ratjen, Mnichov/Vaduz).⁴⁵ Také v jídelně mnichovské rezidence existovala freska s námětem *Božská prozřetelnost uděluje mnichovskému domu věčné trvání* z let 1764–1765 od Balthasara Augustina Albrechta s triumfálním vozem s vladařem, který přejíždí přes padající postavu Saturna.⁴⁶

Zjevné spojení těchto ikonografických motivů s vysokou reprezentativní funkcí a s odkazy na konkrétní osobu naznačuje, že použití podobných forem na Umlaufově sousoší před „zámeckou“ prelaturou na Hradisku jistě nebylo náhodné. Pyramidová kompozice, personifikace *Věčnosti* porážející Saturna a rukou

⁴⁴ Wolfgang Prohaska, Die malerische Ausstattung des Palais unter Feldmarschall Daun, in: *Palais Daun-Kinsky. Wien, Freyung*, Wien 2001, s. 125–157.

⁴⁵ Kresbu publikovala jako údajné dílo Josefa Sterna Monika Dachs, *Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Habilitationsschrift, Universität Wien), Wien 2003, obr. 239.

⁴⁶ Za sdělení a zprostředkování Albrechtovy zachované kresby děkuji kolegyni Michaelae Loudové.

spočívající na podstavci sochy sv. Jana Nepomuckého a současně odkazující na erb a nápis s opatovým jménem a titulem, to vše bylo nepochybně použito s vědomím reprezentativnosti těchto vizuálních forem, spojených s oslavami nejvznešenějších ctností a slávy panovníků i vysoké aristokracie. Tento rozměr díla poučeným návštěvníkům, navštěvujícím velkolepé oslavy opatových narozenin v nedaleké opatské zahradě, nepochybně nezůstal skrytý.

Norbert Umlauf tedy svým velkým dílem sledoval několik záměrů. Jednak navázal na starší tradici a učinil z nově koncipovaného prostoru před opatstvím místo velkolepých barokních oslav se všemi nezbytnými atributy.⁴⁷ Ideovým středem tohoto místa se stalo sochařské dílo, pomník opatova osobního patrona a zprostředkovaně také sebe prezentace Norberta Umlaufa jako opata bohatého královského kláštera, čelního moravského preláta i završitele dlouholeté obnovy klášterního komplexu. O těchto aspiracích vypovídají nejen běžné atributy v podobě erbu a znění pamětního nápisu, ale i slova anonymního člena konventu o opatově touze oslavit a zvěčnit jméno Umlauf prostřednictvím sochařských děl. Této vysoké reprezentativní funkci pak odpovídá i ikonografie a mimořádná umělecká forma sousoší, obdivovaná a zdůrazňovaná již současníky, a to nejen z řad konventuálů,⁴⁸ ale i osobami zvenčí; například v roce posvěcení sousoší o něm několik obdivných slov napsal Johann Holomeczik v úvodním věnování svých tiskem vydaných doktorských tezí opatu Umlaufovi – spolu se sochou sv. Liboria Winterhalderova Nepomuka ohodnotil jako dílo zvláštního a jemného vkusu, které opat postavil na znamení své slávy a úcty k ochránci víry a jeho kanonie.⁴⁹

Význam Winterhalderova mimořádného díla pro reprezentaci Norberta Umlaufa kromě všech těchto momentů dokládají i opatovy další kroky. Jednak si nechal vytvořit zmenšený a zjednodušený model, exkluzivní dílo zhotovené ze dřeva a slonoviny, dnes v majetku Slezského zemského muzea v Opavě. Skládá se z figury světce a starce s dítětem, kterému Jan Nepomucký s biretem na hlavě dává do nastavené ruky minci, zatímco skupina *Věčnosti* zde zcela chybí, místo ní leží na soklu pouze dvě knihy.⁵⁰ Autorem virtuózního kabinetního díla byl zřejmě Josef Winterhalder⁵¹ a jak konstatoval již Edmund Wilhelm Braun, bylo

⁴⁷ Soudobí komentátoři vysoce oceňovali technicky náročný projekt úpravy prostoru před prelaturou a rovněž i nový most přes příkop, u které bylo sousoší vystavěno; viz MZA Brno, fond G 12 – Cerroniho sbírka, inv. č. 289, Cerr. II, č. 177.

⁴⁸ Srov. jinak zcela ojedinělé zmínky o postavení „uměleckých“ soch před klášterem u Augustina Grubera (MZA Brno, fond G 12 – Cerroniho sbírka, inv. č. 289, Cerr. II, č. 177) a Adama Ernsta Ruebnera (MZA Brno, fond G 10 – Sběrka rukopisů Zemského archivu, inv. č. 745).

⁴⁹ Johann Holomeczik, *Aquila grandis magnarum alarum praevolans* [...], Olmütz 1737 (Franz Antoni Hirnle): [...] *e quibus peculiari cultu elegisti in geminos, fidosque Regiae Canoniae Tuae Custodes, Liborium nempe, ac Poenitentiae Sacramenti Proto-Martyrem Silentiarium, prodigiosos famae ac salutis servandae, reparandaeque Archiatros, per erectos sumptuoso molimine, ac artifice sculptura honorum Colossos.*

⁵⁰ Na podstavci se nachází latinský citát z apokryfní knihy Sírachovec: *Stabilita / sunt bona illius / in domino / et / elemosynas illius / enarrabit omnis / ecclesia sanctorum / ecclsi: cap. 31. V II.*

⁵¹ Sochař v roce 1737 pro opata vytvořil archivně doloženou slonovinovou sochu Panny Marie

určeno nejspíše pro opatovy soukromé pokoje či domácí kapli.⁵² Podobné počiny objednavatelů významných sochařských děl, charakteristicky se zdůrazněnou reprezentativní či „pomníkovou“ funkcí, známe i odjinud. Analogicky si například nechal břevnovský opat Benno Löbl vytvořit od svého dvorního sochaře Karla Josefa Hirnla upravenou dřevěnou repliku vrcholové sochy Panny Marie z mariánského sousoší, které sochař na opatovy náklady vybudoval v Kladně v roce 1741. Tato replika pak byla vsazena do zlacené rokokové skříňky a byla umístěna v břevnovské prelatuře.⁵³

Snahou vznešených objednavatelů ovšem bylo také prezentovat své dílo i sebe sama jako mecenáše a milovníka umění širší veřejnosti, nejučinněji prostřednictvím grafických listů. Dostatečně známé jsou například Birkhardtovy mědirytiny s reprodukcemi soch Matyáše Bernarda Brauna, vytvořenými pro hraběte Františka Antonína Šporka, ale stejným způsobem dbal o rozšíření pověsti svého díla a jeho prostřednictvím i své vlastní opět i již zmiňovaný Benno Löbl, když nechal podle kladenského mariánského sousoší vytvořit Josefem Dietzlerem i kresbu, na základě které vznikla v Birkhartově dílně reprezentativní rytina. Taková grafická vyobrazení pak kromě výzdoby místností či chodeb kláštera sloužila především jako reprezentativní dar, určený příznivcům kláštera, opatovým přátelům, sousedům a dalším důležitým osobám; byla známkou uměnímilovnosti, vzdělání i zbožnosti jeho zadavatele, tedy potvrzením jeho vznešenosti. Proto tedy nepřekvapí, že i Norbert Umlauf se vedle pořízení exkluzivní slonovinové repliky sousoší sv. Jana Nepomuckého soustředil na propagaci svého díla prostřednictvím grafického listu. Bohužel žádnou mědirytinu s Winterhalderovou sochou se doposud nepodařilo identifikovat, ale podle všeho skutečně existovala. Doklad o tom nalézáme v rozsáhlé korespondenci, kterou ve třicátých letech vedl Norbert Umlauf a jeho tajemník a archivář Laurentius Kayser s vídeňskými rytci bratry Schmutzerovými. Ti obdrželi v prosinci 1739 od opata z Hradiska jakési náčrty, podle kterých měly vzniknout rytiny, avšak nebylo mezi nimi zřejmě očekávané vyobrazení sousoší sv. Jana Nepomuckého, který byl prý zadán jinému rytci.⁵⁴ Bohužel další podrobnosti k těmto záležitostem se již nedozvídáme, lze snad předpokládat, že oním rytcem, kterému byla svěřena reprodukce Winter-

a opravil starší krucifix ze slonoviny; obě díla plus jedno další nejmenované (že by právě opavský Jan Nepomucký) se podle inventáře z roku 1784 nacházela v opatské kapli. Srov. MZA Brno, fond G 1 – Bočkova sbírka, č. 12.268/26h (vyúčtování z 21. 3. 1737); MZA Brno, fond B 2 – Gubernium, inv. č. 1443 sign. K 20/33, kart. 95, č.j. 1957.

52 Srov. Braun (pozn. 38). Další osudy tohoto díla nejsou známy; do Slezského zemského muzea v Opavě se dostalo na začátku 20. století z berlínské aukce sbírky vídeňského průmyslníka dr. Josefa Kranze.

53 Srov. Milada Vilímková – Pavel Preiss, *Ve znamení břevna a růží. Historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově*, Praha 1989, s. 203–204. – Mojmir Horyna, Barokní sochaři ve službách břevnovsko-broumovského kláštera, in: *Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově 993–1993*, Praha 1993, s. 142–143, č. kat. VII/12.

54 Přesto ale bratři Schmutzerové s uspokojením přijali alespoň nabídku vytvořit mědirytiny jiných soch před prelaturou (snad Zahnerův sv. Jáchym a sv. Anna), zřejmě podle zmiňovaných náčrtků; srov. MZA Brno, fond G 1 – Bočkova sbírka, č. 12276/5 (dopis z 23. 12. 1739).

halderova díla, mohl být uničovský rytec Ignaz Zeidler, který v této době rovněž pro hradiské premonstráty často pracoval.⁵⁵

Sousoší sv. Jana Nepomuckého tedy představuje dílo pro dějiny barokního umění na Moravě zcela mimořádné – nejen pro své vysoké umělecké kvality, ale také vzhledem k okolnostem vzniku díla a záměrům jeho zadavatele. Pomník světců a osobnímu patronu opata navázal jednak na tradici svatojánské sochy jako středobodu náboženských slavností, které získaly po svém přemístění přímo před opatstvím ještě slavnostnější a monumentálnější ráz; důležité bylo zejména jejich spojení s osobní reprezentací opata, což hrálo zásadní roli jak při rozhodnutí vytvořit novou sochu, tak i v záměru přenesení slavností přímo k opatovu novému reprezentativnímu paláci. Konkrétním výsledkem těchto snah byla jak mimořádná umělecká forma díla, tak také jeho obsahová stránka, v níž se spojovala oslava milosrdenství a dobročinnosti strážce zpovědního tajemství s oslavou zadavatele, také prostřednictvím personifikace *Věčnosti* porážející personifikaci *Času*, odkazující gestem jak k osobě světce, tak i erbu a jménu opata Umlaufa na podstavci.

Přes všechny zmíněné momenty ale zůstávají jedním ze základních motivů reprezentace barokních prelátů mnohotvárné odkazy na pohostinnost, péči o příchodí a potřebné, zakotvené na čelních místech řádových regulí například u benediktinů, nebo zmiňované jako pilíř *pietas gradicena* u hradiských premonstrátů; na tento význam koneckonců odkazuje i citát z knihy Sírachovec na podstavci slonovinového modelu sousoší sv. Jana Nepomuckého: *a jeho almužny budou v celé společnosti svatých velebeny*. Zřejmě nejzářnějším příkladem spojení tohoto typu osobní reprezentace s kulturní a kultovní politikou byl ve střední Evropě nepochybně inspirativní příklad ostříhomského arcibiskupa Imricha Esterházyho. Jeho snahy o propagaci kultu sv. Jana Almužníka, charakteristické především velmi výrazným spojením s oslavou vlastní osoby zadavatele, rovněž za pomoci mimořádných uměleckých děl jsou v četných momentech blízké právě vztahu Norberta Umlaufa k almužníkovi sv. Janu Nepomuckému.⁵⁶

⁵⁵ Korespondence se Zeidlerem in: MZA Brno, fond G 1 – Bočkova sbírka, č. 12.276/6. Autorem kresebných podkladů byl nepochybně Josef Winterhalder, který je v korespondenci se Schmutzery výslovně zmiňován jako autor kresebných předloh filozofických tezí; srov. dopis Schmutzerů na Hradisko z 31. března 1740, MZA Brno, fond G 1 – Bočkova sbírka, č. 12276/5; srov. též Slaviček, *Dvě neznámé kresby* (pozn. 34), s. 81–93, zde s. 89.

⁵⁶ Vzhledem k těmto momentům jistě čtenáře napadne, zda by Winterhalderova svatojánská socha nemohla být současně sakrálním identifikačním portrétem, tedy ještě přímějším ztotožněním opata se světcem tak jak to známe u Esterházyho a sv. Jana Almužníka, případně z Molitorova obrazu sv. Jana Nepomuckého jako almužníka na jednom oltáři děkanského kostela sv. Jakuba v Berouně, který údajně nese rysy kanovníka Františka Kazimíra Strachovského, rytíře ze Strachovic, který dílo zřejmě objednal jako projev díky za své zvolení (srov. Pavel Preiss, *Jan Petr Molitor 1702–1757. Podobizny a portrétní motivy*, Praha 2000, s. 87). Srovnání výrazné tváře Winterhalderova mladistvého Nepomuka se zachovanými Umlaufovými portréty v pokročilejším věku (na Svatém Kopečku a v Kralicích) je však podle mého názoru málo průkazné.

JOSEF WINTERHALDER D. Ä.: DIE STATUENGRUPPE DES HL. JOHANN VON NEPOMUK IN HRADISCH BEI OLMÜTZ. Ein Beitrag zur Repräsentation und zum Mäzenatentum barocker Prälaten

Der Beitrag beschäftigt sich mit der Entstehungsgeschichte der Statuengruppe des Hl. Johann von Nepomuk vor der Prälatur des Prämonstratenserstiftes in Kloster Hradisch bei Olmütz von Josef Winterhalder d. Ä. (1702–1769). 1707 ließ der Erneuerer des Klosterkomplexes und Abt Norbert Želecký (1679–1709) dort von dem Olmützer Bildhauer Franz Zürn († 1707) ursprünglich eine Steinsäule mit der Statue des Hl. Johann von Nepomuk errichten. Entstehung und Funktion dieses älteren Werkes waren mit den Maifeiern zum Namenstag des Hl. Johann von Nepomuk verbunden, die alljährlich in ihrer unmittelbaren Nähe abgehalten wurden. Die Form des Werkes hing mit dieser speziellen Funktion unmittelbar zusammen. Eine Säule mit Bildmedaillons, Statuen oder weiteren ikonographischen Motiven war zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine für die kurzlebige Dekoration der Feiern jener Zeit typisch.

Unter Abt Norbert Umlauf (1732–1741) wurde die alte Säule in den Jahren 1736–1737 von dem Bildhauer Josef Winterhalder d. Ä. gegen ein modernes Werk ausgetauscht. Grundmotiv der Komposition wurde eine pyramidenartige Komposition mit zentraler Statue des Hl. Johann von Nepomuk, der in Gestalt eines Bettlers dargestellt wurde. Teil der Statuengruppe sind zwei weitere Statuengruppen, ein kleiner Knabe und ein bedürftiger Greis mit Kind in den Armen, sowie eine Frauenfigur mit Flügeln, die vom Verfasser als Personifizierung der Ewigkeit interpretiert wird, die den Gott der Zeit Saturn vom Piedestal herunterstößt, und die offenbar von den vergleichbaren Figuren von Beduzzis und Hildebrandts Wiener *Castrum doloris* für Leopold I. inspiriert worden war. Der Austausch der älteren Säule gegen die Statuengruppe hing mit der Änderung ihrer Funktion zusammen, denn das neue Werk wurde zu einem bedeutenden Repräsentationsmittel von Abt Umlauf und seiner ostentativ betonten Nepomukschen Verehrung. Um die neue Statuengruppe wurden auch weiterhin die alljährlichen Namenstagsfeiern des Hl. Johann von Nepomuk abgehalten, ihr Charakter aber war gerade in jener Zeit dabei sich zu verändern, sie wurden prächtiger und repräsentativer, und vermengten sich in hohen Maße auch mit den „weltlichen“ Geburtstagsfeiern von Abt Umlauf. Der neuen Funktion entsprachen auch die repräsentativen Formen des Werkes. Die Komposition basiert nicht auf den üblichen bildhauerischen Darstellungen des Themas des Hl. Johann von Nepomuk als Bettler, sondern auf malerischen Vorbildern. Von inhaltlicher Seite her verbanden sich hier die Lobpreisung der Barmherzigkeit und Wohltätigkeit des Hüters des Beichtgeheimnisses mit der Verherrlichung des Auftraggebers, auch vermittelt der Personifizierung der Ewigkeit, welche der Personifizierung der Zeit eine Niederlage bereitet, und mit einer Geste gleichzeitig sowohl auf die Person des Heiligen, als auch auf das Wappen und den Namen von Abt Norbert Umlauf auf dem Sockel der Statuengruppe zeigt. Diese deutlich selbstverherrlichenden Aspekte wurden schon von den Zeitgenossen des Abtes bemerkt, welche feststellten, ... *er suchete seinem Umlauffischen Nahmen an der weitig in verschiedenen kostbar errichtetem, zur Ehre deren Heiligen hier und anderwärts stehenden Bild Säulen im Stein zu verewigen*. Nicht unbemerkt blieb zur Entstehungszeit des Werks auch dessen künstlerisch außerordentliches Niveau und sein Wert.

Norbert Umlauf ließ nach Beendigung der Arbeit auch ein exklusives, verkleinertes und reduziertes Modell der Statuengruppe aus Elfenbein herstellen, das für seine Privaträume bestimmt war. Aus der Korrespondenz mit den Wiener Kupferstecherbrüdern Schmutzer erfahren wir auch von den Bemühungen des Abtes, sein Werk durch repräsentative Kupferstiche populär zu machen.

Deutsche Übersetzung von Bernd Magar

Původ snímků – Photographic Credits – Fotonachweis

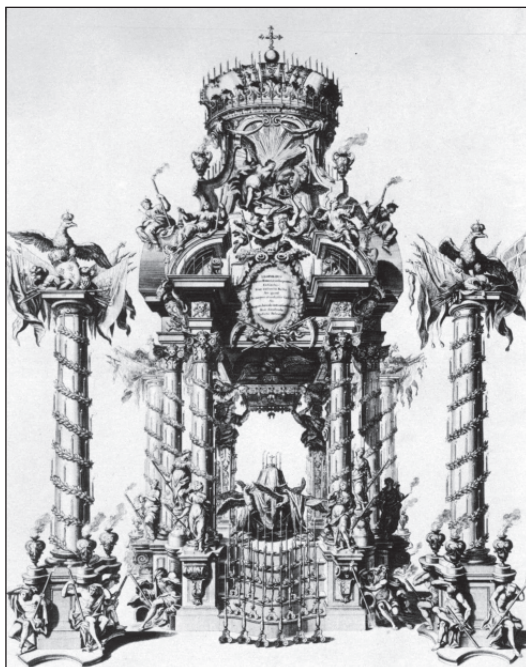
1–2, 5: archiv Semináře dějin umění; 3–4 a 6: archiv autora.



1. Josef Winterhalder starší, Sousoší sv. Jana Nepomuckého, 1736–1737. Klášterní Hradisko
Josef Winterhalder d. Ä., Statuengruppe des Hl. Johann von Nepomuk, 1736–1737. Kloster
Hradisch



2. Franz Zürn starší, Sloup se sv. Janem Nepomuckým, 1707. Olomouc-Řepčín (sloup a socha novodobé kopie)
Franz Zürn d. Ä., Säule mit Hl. Johann von Nepomuk, 1707. Olmütz-Řepčín (Säule und Statue moderne Kopie)



3. Johann Lucas von Hildebrandt – Antonio Beduzzi, Castrum doloris císaře Leopolda I. ve vídeňském kostele sv. Michala, 1705. Historisches Museum der Stadt Wien
 Johann Lucas von Hildebrandt – Antonio Beduzzi, Trauergerüst für Kaiser Leopold I. in Wien, Michaelerkirche, 1705. Historisches Museum der Stadt Wien



4. Johann Lucas von Hildebrandt – Antonio Beduzzi, Castrum doloris císaře Leopolda I. v kostele sv. Michala ve Vídni–Detail, skupina Věčnosti porážející Saturna, 1705
 Johann Lucas von Hildebrandt – Antonio Beduzzi, Trauergerüst für Kaiser Leopold I. in Wien, Michaelerkirche – Detail, Gruppe Die Ewigkeit stürzt Saturn, 1705



5. Josef Winterhalder starší, Modello sousoší sv. Jana Nepomuckého. Slezské zemské muzeum v Opavě

Josef Winterhalder d. Ä., Modello der Statuengruppe des Hl. Johann von Nepomuk. Schlesi-
sches Landesmuseum in Troppau



6. Antonín Birckhart – Václav Vavřinec Reiner, Sv. Jan Nepomucký jako almužník (mědirytina)
Anton Birckhart – Wenzel Lorenz Reiner, Hl. Johann von Nepomuk als Bettler (Kupferstich)

