

Pavel PANOCH

**Nepomucká sousoší v Olomouci a v Žarošicích a jejich východočeské paralely.
Příspěvek k poznání barokního sochařství na Moravě**

Moravský fond nepomucenských sochařských památek se dosud nestal předmětem širšího výzkumu, přestože k tomu přímo naváděl impuls Ivo Hlobila, který na kraji devadesátých let 20. století upozornil na početnou základnu výtvarných dokladů rané nepomucké úcty na severní Moravě.¹ Přitom sociálně široce rozvrstvené a typově pestré donátorské zázemí umožnilo již před Janovou beatifikací (1721), po ní a ještě explozivněji pak po jeho následném svatořečení v roce 1729 zhmotnit zaváděnou úctu k tomuto erbovnímu světcí české katolické restaurace² do pozoruhodných sochařských monumentů. Janův kult se na Moravě těšil jak přízni komunit některých tradičních monastýrů – cisterciáckého v Předklášteří u Tišnova³ a augustiniánů v Brně⁴ –, tak náklonnosti univerzitní půdy jezuitské právnické fakulty v Olomouci a její vzdělanecké society,⁵ která údajně vzývala českého Jana

¹ Ivo HLOBIL, *Nejstarší sochy sv. Jana Nepomuckého na severu Moravy*, Zprávy památkové péče 52, 1993, s. 389-392. K moravské reflexi nepomucké látky stručně: Rudolf ZUBER, *Osudy moravské církve v 18. století*, II. díl, Olomouc 2003, s. 261-272.

² Peter BURKE, *How to be a Counter-Reformation saint*, in: *The historical anthropology of early modern Italy. Essays on perception and communication*, Cambridge University Press 1987, s. 48-62; R. PO-CHIA HSIA, *Social Discipline in the Reformation: Central Europe 1550-1750*, London-New York 1989, s. 56; TÝŽ, *The World of Catholic Renewal 1540-1770*, Cambridge 1998, s. 163.

³ Cisterciáci byli nepomucenskou legendistikou považováni za Janovy duchovní vychovatele. Mužské i ženské větve řádu hmatatelně podporovaly kult nově zaváděného protireformačního světce již od první dekády 17. století, což potvrzují kupř. nepomucké statue v Pohledě na Havlíčkovobrodsku (1711) a v Předklášteří u Tišnova (1710).

⁴ Bohumil ZLÁMAL, *Blahoslavený Jan Sarkandr*, Řím 1969 (2. vydání Praha 1990), s. 60-70.

⁵ Připomínáme pro ilustraci četnost nepomucenských námětů v konvolutu grafických univerzitních tezí (Augustin Alois NEUMANN, *Ze sbírky doktorských thesí olomoucké university. Příspěvek k poznání barokní grafiky*, Část první, Olomouc 1934, nepagin.; Milan TOGNER, *Barokní teze olomoucké univerzity*, in: *Universitas Olomucensis 1573 – 1946 – 1996*. Muzeum umění v Olomouci 1996, s. 38-39, 44-45, 52-53, 78-79 či působivá kázání pronesená v rámci kanonizačních oslav jezuitskými profesory (kupř. bohatý syžet latinského kázání, jež pod titulem *Factum est* přednesl Jan Dreyhausen v roce 1731 jak v kapitule, tak na půdě univerzity).

jako svého patrona. S vlídnou vstřícností byl nepomucenský kult přijímán také prostředím některých měst (kupř. Mikulova a Uničova)⁶ a vázaly se k němu i sympatie části rodové nobility.⁷

Na okrajích hlavního proudu sochařských produktů nepomucenského kultu, jenž v paletě ikonografických typů Janova zpodobnění těsně sledoval legendický koncept, vznikly i práce vymykající se tradicí ustáleným řešením. Patřila mezi ně prezentace českého martyra skrze atribut glóbu opásaného znamením zvěrokruhu jako vítěze nad světem (Jedovnice, třicátá léta 18. století), jako triumfátora nad Pomluvou (Fulnek, Pernštejn, Brno)⁸ či Herezí⁹ a také skupina sv. Jana obstoupeného andělskou dvojicí (Uničov),¹⁰ která vycházela ze středověkého kompozičního schématu tzv. Andělské piety¹¹ nebo představovala figurálně rozvítenou napodobivou aluzi na novozákonní námět Krista na hoře Olivetské.¹²

V ohnisku naší pozornosti stojí dvě svatojánská témata (světcovo almužnictví – svržení z mostu), svébytným způsobem zpracovaná ve vrcholně barokních moravských sousoších v Olomouci a v Žarošicích. Sledujeme vazby těchto moravik na ustálená ikonografická kompoziční schémata použitá u jejich starších (nebo časem vzniku souběžných) bohemikálních a středoevropských analogií a zajímá nás, do jaké míry od nich odvisely, nebo zda naopak invence a sochařský um jejich tvůrců textovou tradicí kodifikovaná řešení samostatně přetvářely.

O olomouckých jezuitách srov. obsáhlé statě Jindřicha Schulze a Jiřího Fialy v kolektivní publikaci: Jiří FIALA - Leoš MLČÁK - Karel ŽUREK (edd.), *Jezuitský konvikt. Sídlo uměleckého centra Univerzity Palackého v Olomouci*, Univerzita Palackého v Olomouci 2002.

⁶ V Uničově bylo již v roce 1708 založeno literátské bratrstvo jména Panny Marie a Jana Nepomuckého. K tomu více viz Helena ZÁPALKOVÁ – Ondřej JAKUBEC – Jiří LÁTAL, *Oltář Nejsvětější Trojice z kostela Nanebevzetí Panny Marie v Uničově. Restaurování 2003-2005*, Olomouc 2005, s. 24.

⁷ Kupř. hrabata z Ugarte, fundátoři statue postavené ante 1706 na náměstí ve Velkém Meziříčí. Viz Martin ŠTINDL (ed.), *Velká Mezeříč Františka Ignáce Konteka 1401-1723. Městská kronika barokní Moravy*, Tišnov 2004, s. 195.

⁸ Dílčí řešení této ikonografické otázky jsme předložili ve statě Pavel PANOCH, *Nezdárného jazyka potvora... Příspěvek k ikonografii Pomluvy v sochařské nepomucenské produkci*, in: Ladislav DANIEL (ed.), *Historia Artium V. Sborník prof. Milanu Tognerovi k 65. narozeninám*, Univerzita Palackého v Olomouci (v tisku).

⁹ K alegorické představě hereze: Szilvia BODNÁR, *Haeresis Dea. Unbekannte Zeichnungen von Anton Eisenhoit*, in: *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas*, I. Museum of Fine Arts, Budapest, s. 51-64.

¹⁰ Stručná svodka tohoto typu zobrazení ve středoevropské sochařské produkci je načrtnutá v studii Pavel PANOCH, *Uničovské sousoší sv. Jana mezi anděly. Moravské suplementum k ikonografii tzv. svatojánského oratoria*, in: Jiří FIALA (ed.), *Studia Moravica II, Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica Moravica 2*, Univerzita Palackého v Olomouci 2004, s. 245-253.

¹¹ Gerttrud SCHILLER, *Ikongraphie der Christlichen Kunst, Band 2, Die Passion Jesu Christi*, Gütersloher Verlagshaus, Gerd Mohn 1968, s. 229-233, obr. 751-767.

¹² Tak zrod kompozičního vzorce komentuje Martin PAVLÍČEK. Srov. TÝŽ, *Následovníci M. B. Brauna na Chrudimsku a Pardubicku (Pokus o vymezení autorských hranic)*, Diplomová práce na Katedře dějin umění FF UP Olomouc 1998.

Ad primam obracíme pozornost k sousoší sv. Jana Nepomuckého stojícímu před hlavním průčelím premonstrátského kláštera Hradisko u Olomouce, jež je autorsky spojováno s dílem Josefa Antonína Winterhaldera.¹³ Monumentálně cítěná skupina z roku 1737 představovala součást velkoryse koncipovaného programu sochařské výzdoby hlavní přístupové trasy k areálu kláštera Hradisko, kterýžto počín vznikl v rámci objednatelských aktivit opata Norberta Umlaufa (1731-1742). Zřetelný projev nepomucenského kultu na louce mezi městem a klášterem měl však v myšlenkách hradiských premonstrátů své pevné místo přinejmenším od let 1707-1708.¹⁴ Opat Norbert Želecký tehdy žádal biskupský úřad o povolení zřídit a vysvětit u kláštera dvě volné sochy: Nepomuka a zároveň jeho mučednického dioskura bl. Jana Sarkandra. Pramenná zmínka sice informuje, že venkovní statue holešovského martyra nebyla povolena, ale dosud známé archiválie nezmiňují ani samostatný vznik časně nepomucké sochy. Winterhalderův opus měl údajně nahradit až mladší – v pomyslném pořadí již druhé zamýšlené, ale tentokrát také již realizované – Nepomukovo sošné ztvárnění, jehož vznik bývá kladen do roku 1726.¹⁵

Ikonografická stránka Winterhalderovy práce, na níž je tradici reprezentativního zobrazení poplatně ošacený sv. Jan Nepomucký představen jako almužník, nevzbudila u dosavadních vykladačů jeho díla, kromě Edmunda Wilhelma Brauna, který jí věnoval v roce 1935 speciální studii,¹⁶ náležitou pozornost. Pouze Marek Perůtka upozornil, že se „v jeho trojstupňové (olympijské) kompozici opět vrací triumfální téma, zesílené uplatněním motivu archanděla Michaela vítězího nad d'áblem po světcově levici.“¹⁷

Protipólem ke ztepilé andělské figuře udolávající dnes již jen působivě bezhlavé torzo pekelníka na pravém boku postamentu je hierarchizovaná skupina prosebníků, představená v levé části podstavce. Právě tato část do šířky rozvedenému ději sousoší, zdá se, dominuje, neboť vrcholová postava světce se k ní natačí a rukou s mincí sevřenou v prstech s ní i posuňky komunikuje. Spodní etáž prosebníků tvoří nuzně, sotva z polovic pláštěm zahalený stařec přidržující na nohou sedící děcko, které natahuje ručku s rozevřenou dlaní v očekávání naděje almužny. Nad touto dvojicí našlapuje na střední římse podstavce šňořivě, dle dobové módy

¹³ Robert SMETANA, *Průvodce památkami v Olomouci*, Olomouc 1948, s. 59; Ivo HLOBIL - Pavel MICHNA - Milan TOGNER, *Olomouc*, Praha 1984, s. 111.

¹⁴ Marek PERŮTKA, *K programu souboru volných soch u Klášterního Hradiska a kostela na Kopečku u Olomouce v době baroka*, in: *Historická Olomouc a její současné problémy V*, Olomouc 1985, zvl. s. 280-281.

¹⁵ Leoš MLČÁK, *K ikonografii barokní umělecké výzdoby premonstrátské kanonie na Hradisku u Olomouce*, in: *Průzkumy památek* 9, 2002, č. 1, s. 20.

¹⁶ Edmund Wilhelm BRAUN, *Eine Elfenbeingruppe von Josef Winterhalder im Landesmuseum Tropicau. Ein Nepomuk-Monument*, *Die Internationale Kunstwelt* 1935, April 44, s. 43-46. Za obstarání a poskytnutí této stati jsem díky zavázán Pavlu Šopákovi.

¹⁷ M. PERŮTKA, *K programu*, s. 281. V souvislosti s odkazem na ideovou komplementaritu svatojánského sousoší se starší solitérní sochou sv. Norberta s kacířem Tanchelmem u nohou z roku 1708.

vzorně (kazajka s krepovaným límcem) vystrojený jinoch, jenž pravici poukazuje na dvojici níže a tvoří tak prostředníka Nepomukovy caritas.

Právě tato mladická postava – již bychom pro realistické detaily, vymykající se konvenci typového podání, málem chtěli přiřknout kryptoportrétní rysy (E. W. Braun uvažoval o tom, že Winterhalderovi mohl stát modelem některý ze šlechtických chovanců olomouckého jezuitského gymnázia) – vylučuje Winterhalderovu kamennou grupu z množiny tradičního vzorce znázornění tématu. Úhelnou myšlenku hradiského sousoší hledáme ani ne tolik v bojovném vyjádření protireformačních idejí, za jaké můžeme bezesporu považovat archandělův triumf nad ďáblem zosobňujícím tu herezi, ale spíše ve zdůraznění milosrdenství a křesťanského imperativu podpory chudých.

Zmíněný E. W. Braun zakoupil v listopadu roku 1932 na aukci v Berlíně pro sbírku opavského muzea drobné slonovinové sousoší, pocházející ze sbírky vídeňského velkopřemyslníka Josefa Krantze.¹⁸ Skupinu sv. Jana Nepomuckého, udílejícího almužnu žebrákovi s děckem u svých nohou, jednoznačně spojil s Winterhalderovým monumentem před Hradiskem jako jeho prvotní model. Čelní stranu dřevěného podstavce komorního díla zdobí zachycené scény adekvátní starozákonní biblický citát: „*Jeho štěstí je zajištěno a o jeho milosrdných činech se bude vypravovat v shromáždění.*“ (Kniha Sírachovec, kap. 31, verš 11). Winterhalderova představa zhmotněná v malé řezbě usazuje pod světcovy nohy dvoučlenou skupinu prosebníků: starce s naturalisticky vykreslenou muskulaturou přidržujícího v náručí téměř horizontálně položené dítě, jimž tvoří protějšek trojice knižních svazků, ustavených do stejné úrovně na opačný konec římsy a v realizované verzi nahrazených triumfujícím archandělem.¹⁹

Chceme-li nyní sledovat genezi zobrazení tohoto ikonografického typu, je nutné předeslat, že zachycení sv. Jana Nepomuckého jako almužníka nespadá do množiny reprezentativních zobrazení legendického martyra zpovědního tajemství, ale patří vůbec k nejstarším typům světceva znázornění. Jeho rané vizuální ztvárnění předbíhají i „oficiální“ světcův legendický životopis sepsaný Bohuslavem Balbínem v letech 1670 až 1671, který tuto Nepomukovu, historicky zcela fiktivní a nevěrohodnou almužnickou roli a funkci poprvé literárně fixuje.²⁰ Vývojová řada vyobrazení začíná historicky již před polovinou 17. století, kam správně kladl zrod typu zobrazení sv. Jana jako almužníka již Josef Cibulka,²¹ a ne jak se domníval

¹⁸ E. W. BRAUN, *Eine Elfenbeingruppe*, s. 43.

¹⁹ O vlivných sochařských zpodobněních populárního protireformačního motivu – triumfu archanděla Michaela – od Lorenza Mattieliho (nad portikem vídeňského kostela Sv. Michaela a na hlavním oltáři vídeňského paulánského kostela) pojednala recentně Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, *Die Hochaltarplastik der Wiener Paulanerkirche – ein Bisher nicht erkanntes Werk Lorenzo Mattiellis*, *Opuscula Historiae Artium. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* F 46, 2002, s. 45-55.

²⁰ Josef VAŠICA (ed.), *Bohuslav Balbín, Život svatého Jana Nepomuckého*, Praha 1940, s. 17.

²¹ Josef CIBULKA, *Socha barokního světce*, Zvláštní otisk z Pekařova sborníku II, Praha 1930, s. 127-132; František STEJSKAL, *Svatý Jan Nepomucký. Díl II. Úcta, kanonizace a obrana*, Praha 1922, s. 31. Pontan ve spise *Boemia pia* (1608) mezi českými patrony uvádí za Vitem,

E. W. Braun, který vznik typu považoval za „sotva starší než z počátku 18. století“.²² Poprvé i s atributní postavou žebráka u nohou se svatý Jan objevuje na jednom z pěti mědirytů, vzniklých podle předloh Karla Škréty a ilustrujících spis *Fama Posthuma* = Posmrtná sláva (1641), sepsaný od děkana v Nepomuku Kašpara Drauškova a jezuity Jiřího Plachého.²³ Škréta měl obraz stejného námětu údajně namalovat také pro kostel sv. Jana Křtitele v Nepomuku.²⁴ Jan Royt publikoval o čtvrtstoletí mladší rytinu Samuela Weishuna, provedenou v roce 1664 na základě předlohy Filipa Mazance.²⁵ Světcovu štedrost zde zdůrazňuje alegorická postava sypající mince z rohu hojnosti.

Reflexi nového typu světcova znázornění podporovala i duchovní barokní literatura, kupř. skutečský děkan Tomáš Jelínek oslovuje v officiu, sepsaném v sedmdesátých letech 17. století (tiskem publikovaném až Berghauerem r. 1761), svatého Jana zvoláním „...*Otče chudých*“.²⁶ Homiletika rozvíjela legendickou verzi Janova almužnictví v sofistikovaných rétorických figurách, jako tomu bylo kupř. v postkanonizačním kázání křižovníka Malíka, který tvrdil „*Ale dobře jest se stalo, když král Václav sobě S. J. N. za almužníka vyvolil, kterýžto neměl přirozenost nějaké vrány, která podle Ezopa jiným ptákům peří vyškubala a sebe sama jimi oděla, nýbrž on jest měl vlastnost jedné holubice, která sama s sebe peří šhubá a mladým podkládá...*“²⁷

Václavem, Vojtěchem, Zikmundem, Prokopem a Lidmilou i „svatého Jana almužníka, mučedníka z Nepomuku“. Jaroslav POLC - Václav RYNEŠ, *Svatý Jan Nepomucký. II. Úcta*, Řím 1972, s. 67-68: „V polovině 17. století se uplatní vždy znovu se pak objevující, ale nikdy nepřevažující motiv světcova legendárního almužnictví.“

²² E. W. BRAUN, *Eine Elfenbeingruppe*, s. 44; Oldřich J. BLAŽÍČEK, *Ferdinand Brokof*, Praha 1976, s. 84, pozn. 111.

²³ F. STEJSKAL, *Svatý Jan Nepomucký. Díl II.*, s. 43; Johanna von HERZOGENBERG - Peter VOLK (Hg.), *Johannes von Nepomuk 1393-1993*, Mnichov 1993, s. 100-102 (kat. č. 11), reprodukce na s. 101.

²⁴ J. POLC - V. RYNEŠ, *Svatý Jan Nepomucký. II.*, s. 67.

²⁵ J. von HERZOGENBERG - P. VOLK (Hg.), *Johannes von Nepomuk*, s. 106 a 107 (kat. č. 17), reprodukce na s. 106. Zprávy dosvědčují také existenci obrazu sv. Jana jako zpovědníka a almužníka z doby kolem roku 1653, který měl být ve svatovítské katedrále na oltáři v kapli Navštívení Panny Marie.

²⁶ F. STEJSKAL, *Svatý Jan Nepomucký. Díl II.*, s. 33-34. Jelínek v rukopise zanechal *Officium de sancto Joanne Nepomuceno*, které později uveřejnil až Berghauer v *Protomartyr II* (1761), pag. 83-84. K postavě Tomáše Jelínka srov.: Josef JIREČEK, *Rukověť k dějinám literatury české do konce XVIII. věku*, sv. I, A-L, Praha 1875, s. 313; Antonín PODLAHA, *Dodatky a opravy k biografickým starších spisovatelů českých*, Časopis Musea království českého 69, 1895, s. 320; Karel V. ADÁMEK, *Děkanství skutečné*, Časopis společnosti přátel starožitností českých 7, 1899, s. 131-132; Vilém BITNAR, *Symboly svatojánské litanie*, in: EADEM (ed.), *Čítanka svatojánská I.*, Náboženská osobnost sv. Jana Nepomuckého, Praha 1932, s. 37; František ŠÁDA, *Vikariát Skuteč - Inventář, díl I.*, s. 2-4, in: SOKA Chrudim, fond: Archiv děkanství Skutče.

²⁷ Arnošt KRAUS, *Sv. Jan Nepomucký v literatuře*, in: TÝŽ, *Husitství v literatuře*, zejména německé. Část II. Husitství v literatuře barokní a osvícenské, Praha 1918, s. 65: „...v lidu se stal otcem sirotek a vdov a utěшитelem zarmoucených“; „Kteří jste v tomto světě zavržení, / sirotci a vdovy opuštěný, / sem pospíchejte...“

V případě sochařské produkce byl typ kodifikován a v popularitu uveden teprve až po světcově beatifikaci ve dvacátých letech 18. století. Prototypem ztvárnění se stala socha sv. Jana při kostele sv. Ducha, jejíž vznik bývá kladen kolem roku 1725 a jejíž připsání k dílu Ferdinanda Maxmiliána Brokofa pochází již z pera Oskara Pollaka (1908).²⁸ Zárodečnou sochařovu představu zachytilo v tomto případě drobné, jen kompozičně zrcadlově převrácené bozzeto vyřezané z lipového dřeva, které nedávno vysledoval v soukromé pražské sbírce Mojmir Horyna.²⁹ Týž skladebný vzorec zpoučarizovaly jeho četné obměny.

Sochaři rozsévající umělecký odkaz Matyáše Bernarda Brauna³⁰ na území východních Čech použili tuto skladbu hned několikrát. Jan Albert Devoty přetvořil Brokofova žebřáka – naturalistickou studii lidského stáří a nuzoty – do dětských postav napřahujících ke světcu zmačkanou čapku a detail lastury v rukou světce tu nahradil proutěnou ošatkou. Prvně takto modifikovanou skupinu osadil v Hořicích (kolem 1730),³¹ její další reprízy ve čtyřicátých letech 18. století v Hrochově Týnci (dnes v Kuněticích)³² a při silnici na Jičín ve Vojicích.³³ Analogicky řešenou kompozici z červeného pískovce nacházíme i v Dobrušce, kde byl sv. Jan Nepomucký součástí figurální výzdoby mariánského sloupu od sochařů Deckera a Mělnického z let 1733-1736.³⁴ Ignác Rohrbach v téže době identické téma rozpracoval na bočním oltáři kostela sv. Klimenta v Dobřenicích na Královéhradecku, kde ústřední postavu svatého Jana zdvojeně obklopil dětmi i dvojicí přiklekajícího žebřáka s berlí a poutníka s holí.³⁵

²⁸ Oskar POLLAK, *Johann und Ferdinand Maxmilian Brokof (1652-1718, resp. 1688-1731)*, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Kunst- und Historische Denkmale 4, 1908, s. 150-158. Atributní figuru klečícího žebřáka uplatnil Brokof poprvé již na figuře sv. Alžběty ze sousoší tří světic z roku 1708 určeného pro Karlův most. K ranému Brokofovu představení námětu almužníka zpobněného v solitérní postavě Jana s mincí v ruce srov. O. J. BLAŽÍČEK, *Ferdinand Brokof*, s. 101 (č. katalogu 13).

²⁹ Mojmir HORYNA, *Zwei unbekannte Brokoffsche Holzbozzetti des hl. Johannes von Nepomuk*, in: Markus HÖRSCH – Elisabeth OY-MARRA (Hg.), *Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag*, Petersberg 2000, s. 167-168.

³⁰ Recentní shrnutí poznání Braunova díla předložil Ivo KOŘÁN, *Braunové*, Akropolis 1999. Srov. recenzi z pera Martina PAVLÍČKA v *Umění* 48, 2000, s. 96-100.

³¹ Oldřich J. BLAŽÍČEK, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958, s. 205; Václav Vilém ŠTECH, *Matyáš Bernard Braun*, in: TÝŽ, *Dohady a jistoty. Výbor studií a článků*, Praha 1967, s. 280; Ivo KOŘÁN, *Na okraj nepomucenské literatury roku 1993*, *Umění* 42, 1994, s. 213, obr. 2.

³² Emanuel POCHE (ed.), *Umělecké památky Čech*, II, K-O, Praha 1978, s. 178.

³³ V kartuši na čele soklu vojické statue je nápisový chronogram „SanCtVs / Ioanes nepoMV/CenVs paV?erIbVs/trIbVItsVbs“ (1739?).

³⁴ Antonín ŠORM – Antonín KRAJČA, *Mariánské sloupy v Čechách a na Moravě. Příspěvek k studiu barokní kultury*, Praha 1939, s. 107; Emanuel POCHE (ed.), *Umělecké památky Čech*, I, A-J, Praha 1977, s. 274.

³⁵ E. POCHE (ed.), *Umělecké památky*, I, s. 276. Každé z dětí nastavuje v rukou sevřené kožešinové čapky. Nejmladší východočeskou redakci námětu provedenou v kameni a zeštíhlenou na samot-

Umělecky nejkvalitnější následek vzoru Brokova schématu zřejmě vytvořil až na prahu rokoka „poslední ze známých gotiků barokních“ (Z. Wirth) Lazar Widman, který v roce 1737 vyřezal nepolychromovanou dvojici na boku hlavního oltáře ve farním kostele v Poříčí nad Sázavou.³⁶

Ve stejném okamžiku jako Brokof se tématu Janova údajného almužnictví chopilo barokní malířství. Samotný Petr Brandl se k námětu vracel v průběhu jednoho desetiletí a uplatnil jej hned několikrát. Nejprve na obraze bočního oltáře kostela sv. Otmara v Mödlingu u Vídně (1725), poté v roce 1732 na plátně pro boční oltář cisterciáckého chrámu Nanebevzetí P. Marie v Křesoboru³⁷ a pravděpodobně také pro obraz hlavního oltáře zámecké kaple v Barchově na Královéhradecku,³⁸ jehož podoba se zachovala pouze zprostředkovaně v grafickém přepisu na mědirytině z roku 1733.³⁹ Pozoruhodnou zhmotňující transformaci námětu Janovy caritas představuje kostelní pokladnička z Letohradu, v jejímž malovaném nástavci Brandlovo schéma doplňuje Ukřižování (okolo 1740, připisované Ivo Kořánem okruhu A. Regnarta).⁴⁰ V návaznosti na Brandlův obraz vznikly jeho východočeské variace pro oltáře kostela v Mlékosrbech od Jana Jiřího Köppela (1735) a později od malíře Hrdličky z Kutné Hory pro Trhovou Kamenici (1748).⁴¹ Téma sociální pomoci, solidarity a zdůrazňování křesťanského imperativu podpory chudých⁴² se

nou figuru svěťce s ošátkou pravděpodobně představuje nepomucká socha v Milovicích na Jičínsku z roku 1812.

³⁶ Oldřich J. BLAŽÍČEK, *Pražská plastika raného rokoka*, Praha 1946, s. 97-98, obr. 97 na tab. XLIX; Vít VLNAS (ed.), *Sláva barokní Čechie*, Katalog, Praha 2001, s. 81, heslo I/2.34 (zpracoval Tomáš Halík), reprodukce na s. 81. Pozdní variantu námětu Janova almužnictví představuje sousoší v severočeském Výsluní z roku 1765 od sochaře Waitzmanna. K tomu: Jan ROYT, *Ikonografie svatojánské kamenné plastiky v českých zemích*, in: Kámen 1, 1994, s. 69. Náznakový motiv almužnictví představuje ve svatojánském kontextu také atribut v podobě rohu hojnosti naplněného penízky. Viz kupř. Eduard ŠITTLER - Antonín PODLAHA (ed.), *Album Svatojánské*, Praha 1896, list 48 (Uhřetěves).

³⁷ Dorota KUDERA, *Krzeszów*, Laumann-Polska 1998, s. 93.

³⁸ Jaroslav PROKOP, *Neznámá díla Petra Brandla ze zámecké kaple v Barchově*, Umění 28, 1980, zvl. s. 333 a 338. K freskové výmalbě barchovské kaple srov. Ivo KOŘÁN, *Cyriacký chrám sv. Kříže v baroku*, Umění 16, 1968, pozn. 39 na s. 193.

³⁹ Jaromír NEUMANN, *Petr Brandl 1668-1735*, Národní galerie v Praze - Jizdárna pražského hradu, Praha 1969, č. kat. 137 na s. 158 a obr. 166.

⁴⁰ I. KOŘÁN, *Na okraj*, s. 219.

⁴¹ Z Brandlem představené kompoziční osnovy námětu derivují i oltářní obrazy Jana Petra Molitora z doby okolo roku 1752 pro kostel v Berouně a F. X. Palka, namalovaný v roce 1754 pro světcův kostel v Kutné Hoře. Viz Pavel PREISS, *František Karel Palko*, Praha 1999, s. 123-124, obr. 100; TÝŽ, *Jan Petr Molitor 1702-1757. Podobizny a portrétní motivy*, Praha 2000, s. 87. Setrvalou oblibu námětu až do poslední čtvrti 18. století dosvědčuje obraz Františka X. Procházky ze zámecké kaple v Dobříši. Viz Oldřich J. BLAŽÍČEK, *Rokoko a konec baroku v Čechách*, Praha 1948, s. 63, obr. 48.

⁴² Otázky kořenů a projevů charity v societách novověké Evropy obšírně diskutuje Bronislav GEREMEK, *Slitování a šibenice. Dějiny chudoby a milosrdenství*, Praha 1999; Alena ALSTEROVÁ, *K otázce historismu v barokním umění*, Acta Universitatis Carolinae - Philosophica et Historica 3-4, 1992, Z dějin umění V. Na předělu věků. Univerzita Karlova Karolinum Praha 1994, s. 163-

ve druhé čtvrtině 18. století stává natolik oblíbeným námětovým okruhem, že v roli utěšitelů a obdarovatelů chudiny se objevují ztvárnění i světci jinak přímo zosobňující nesmířlivou bojovnost protireformačního umění, kupř. sv. Ignác z Loyoly, který udílí almužny na obraze (kolem 1744) ze štětce Jana Kryštofa Handkeho v kapli sv. Ignáce olomouckého kostela Panny Marie Sněžné.⁴³

Z moravských malířů téma svatojánské almužny, které se stalo dostatečně atraktivním i pro lidovou barokní subkulturu, opakovaně na oltářních plátnech zachytil Josef Tadeáš Rotter (v kostelích ve Strážnici, 1747-1748, a v Bystrém, 1753).⁴⁴ Rozsáhlá recepce námětu almužnictví v době nástupu rokoka na rakouském a německém teritoriu, jež souvisela i s oblibou paralelního znázornění řady jiných světců, především sv. Karla Boromejského⁴⁵ a sv. Alžběty Durynské,⁴⁶ vedla k množující figurální skladbě základní kompozice početným komparesem sirotků, vdov a tělesně postižených.⁴⁷

Vrátíme-li se k olomouckému sousoší na Hradisku, lze uzavřít tento ikonografický exkurs konstatováním, že ustálené schéma svatojánské almužnictví

164. Alsterová zmiňuje, že „původně středověké téma aktu dárcovství bylo právě v baroku zobrazováno s intenzivním realistickým zájmem, ať už jde o dárcovství hmotné, nebo duchovní.“

⁴³ Ivo KRSEK - Zdeněk KUDĚLKA - Miloš STEHLÍK - Josef VÁLKA, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 488-489, obr. 315; Leoš MLČÁK, *Malby Jana Kryštofa Handkeho pro jezuitskou kolej v Olomouci*, in: J. FIALA – L. MLČÁK – K. ŽUREK, *Jezuitský konvikt*, s. 269.

⁴⁴ Ivo KRSEK, *Malířství*, in: I. KRSEK – Z. KUDĚLKA – M. STEHLÍK – J. VÁLKA, *Umění*, s. 127.

⁴⁵ Blízkou spojitost mezi českým martyrem a milánským světce v tomto ohledu hledal již Franz MATSCHE, *Die Darstellungen des Johannes von Nepomuk in der barocken Kunst – Form, Inhalt und Bedeutung*, in: Ausst. Kat. Johannes von Nepomuk, Passau 1971, s. 53. V oblasti homiletické produkce tentýž souzvuk, ale spíše pro jeho kuriózní výskyt, zaznamenává: Michaela HORÁKOVÁ, *Shody a rozdíly svatonepomucenských kázání českého a rakouského prostředí*, in: Jiří HOLÝ – Gertraude ZAND (ed.), *Tschechisches Barock*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien 1999, s. 192. Jedno z možných vysvětlení vzájemné sympatie této protireformační světecké dvojice je fakt, že Nepomuk byl věřícími podobně jako svatý Karel Boromejský zván jako protektor proti moru. Poprvé je v této úloze zaznamenán v roce 1649, jak je doloženo v Nepomukově Vitae od Bohuslava Balbína, otištěné v bollandistické sbírce *Acta Sanctorum* v Antverpách r. 1680 (§ 20, s. 674).

⁴⁶ Werner TELESKO, *Thesenblätter Österreichischer Universitäten*. Salzburger Barockmuseum 1996, s. 110-113; Jindřich ŠAMAL, *Zobrazování bl. Zdislavy*, in: Oldřich J. BLAŽÍČEK - Pavel J. M. PREISS, *Dominikánský kostel sv. Vavřince v Jablonném*, Olomouc 1948, s. 26-27. V jednom z výklenků průčelí klášterního kostela v Jablonném v Podještědí stojí sousoší bl. Zdislavy, která „drží v pravici peníz, který hodlá vhoditi do klobouku žebráka klečícího u jejích nohou a prosebně k ní vzhlížejícího“. Ke kultu bl. Zdislavy více srov. Zdeněk KALISTA, *Blahoslavená Zdislava*, Olomouc 1941.

⁴⁷ Kupř. na obraze nepomuckého oltáře v Maria-Taferl z roku 1735 od J. G. Schmidta (Alois PLESSER - Hans TIETZE - Josef BAYER - Heinrich SITTE, *Österreichische Kunsttopographie*, Band IV. Politischer Bezirk Pöggstall, Wien 1910, s. 104, obr. 105.) nebo na jednom z výjevů série novoročních tisků nepomuckého bratrstva při piaristickém kostele Maria Treu ve Vídni, které mezi léty 1754-1775 vytvořil Jacob Matthias Schmutzer podle Franze Antona Maulpertsche. (J. von HERZOGENBERG – P. VOLK, *Johannes von Nepomuk*, kat. č. 164, s. 244-245).

rozvinul Josef Winterhalder o další asistenční figury a Nepomuka tu tak prezentoval nejen jako nebeského protektora všech světských stavů, ale zároveň i jako záštitu všech věků lidského pokolení (představeného v triádě prosebníků dítě – mladík – stařec), což je unikum bez ikonografické dublety v ostatním sochařském barokním fondu Čech a Moravy.

Ad secundam se obrácíme k autorsky dosud nikterak nepřipsané skupině Svržení sv. Jana Nepomuckého z mostu, která byla druhotně usazená před kostelem Staré Matky Boží (sv. Anny) ve starobylém poutním místě – jihomoravských Žarošicích.⁴⁸

Námět Janovy depontizace do vod Vltavy zaujímal stěžejní místo ve členitém arzenálu ikonografických nepomucenských typů, podrobně popsanych již před čtvrtstoletím Franzem Matschem,⁴⁹ ale většinou našel uplatnění jen v pozici doprovodné reliéfní scény na podstavcích nepomuckých statuí. První plastické přepisy tohoto narativně atraktivně laděného námětu vznikají na území střední Evropy již krátce po roce 1710. Mezi nejčasnější patří kamenné sousoší u dolnorakouského kláštera v Lilienfeldu, datované chronogramem k roku 1712 a připisované wilhelmburskému sochaři Christophu Brandlovi. Skutečným předobrazem následných kompozičních řešení pro plastický přepis této dramatické scény se stala v pořadí dvaadvacátá (z celkového počtu 31) ilustrace k augšpurskému vydání Balbínova svatojánského životopisu z roku 1725 (znovu vydán 1730), který svou obsahovou složkou představoval skutečně „*nevyčerpatelný zdroj motivů životopisných i psychologických*“ (Vilém Bitnar), a to nejen pro homiletickou, ale i výtvarnou produkci.⁵⁰

Na mědirytině Johanna Andrea Pfeffela přehazují katani, vyzbrojeni kopími a halapartnami, na rukou spoutaného světce přes mostní obrubu. Noční charakter scény je tu naznačen loučí v rukou jednoho ze zbrojnošských pacholků. Pfeffelova grafika posloužila za předlohu slavnému rakouskému sochaři Lorenzu Mattiellimu, který totožný ikonografický námět výpravně ztvárnil v roce 1729 v pravé části chóru vídeňského kostela Peterskirche.⁵¹ Tradiční dějové schéma, odehrávající se na kulise mostních oblouků vyrůstajících nad náznakem vodního živlu s pěticí legendických ostrocípých hvězd na hladině, je tu zvýrazněno přidáním vladařskou figurou Václava IV., jenž rozhodným gestem ruky dává biřicům pokyn k aktu Janovy vražedné záhuby. Totožné figurální obsazení zachycuje rustikálněji vyvedená scéna nad mostní kulisou v polských Dusznikách z dvacátých let

⁴⁸ Karel EICHLER, *Poutní místa a milostivé obrazy na Moravě a ve Slezsku*, Díl I, část první, Brno 1887, s. 282-292.

⁴⁹ F. MATSCHE, *Die Darstellungen*, s. 35-62.

⁵⁰ K tomu srov.: Jan ROYT, *Ikonografie svatého Jana Nepomuckého*, Zprávy památkové péče 53, 1993, s. 373-379.

⁵¹ Hellmut LORENZ (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Barock* (Band 4), München 1999, kat. č. 234 na s. 518-519, obr. s. 171.

18. století.⁵² Loutkovitě gestikulující postavy krále Václava IV. i jeho zbrojnošů zde nadto podtrhují téměř divadelní koncipování celého sochařského obrazu. Poměrně přesnou redakci Pfeffelova kompozičního vzorce je dále dřevořezbná reliéfní skupina vyplňující retabulum bočního oltáře v podkrkonošské Jilemnici, jehož fundátorem byla ve třicátých letech 18. století rodina hraběte Aloise z Harrachu.⁵³ Zrodem časově shodná je i varianta zachovaná na oltáři farního kostela v polském Jaworu,⁵⁴ kde je nadto světec zvěčněn v apoteóze na nástavci oltáře (mírně upravenou alternativu spatřujeme na bočním oltáři mariánského kostela v Moravské Třebové).⁵⁵

Působivou kompoziční inovaci tématu prezentuje venkovní skupina Svržení sv. Jana Nepomuckého z mostu v Trutnově, kladená na základě chronogramu na podstavci již k roku 1728. Nad spodní etáží soklu v podobě zalomené zídky, aludující mostní parapet, vyrůstá rámec v podobě otevřené tumby s Janovým tělem hlídaným dvojicí lvů.⁵⁶ Vrcholová figurální sestava je složena ze dvou přiklekajících biřiců vyzvedávajících světce na modlitbách, legendická snaha o jeho svržení se však paradoxním dějovým přesmykem mění v cestu vzhůru k nebesům.

Celkovou řídkost zpracování deskribovaného ikonografického typu dokládá i skutečnost, že na území dnešního Maďarska, s relativně početnou množinou dochovaných sochařských nepomuceníí, jsou zachovány pouze dvě takové skupiny: jedna v Kakátu z roku 1737 a druhá v Pápě z roku 1758.⁵⁷

V případě vápencového žarošického sousoší, o němž Metoděj Zemek uvažoval, že se na dnešní druhotné místo mohlo dostat pozdějším importem z vídeňského kláštera servitů, vychází jeho kompoziční osnova z nejstarší linie vývoje zobrazení námětu, umocněné podnětem vídeňského Mattielliho sousoší. Na kamenném segmentu, synekdochicky naznačujícím mostní oblouk, přikleká světec obstoupený svými katany. Prostovlasý martyr soustředěně sleduje krucifix ve své pravici, zatímco iluzivní dynamiku dramatické chvíle podtrhuje z jeho hlavy spadlý kvadrátek, kutálející se po hraně. Měkce zaoblená modelace obličejů (vpadlé tváře biřiců, výkruty vlasových praménků aj.), kontrastující s ostrými záhyby živůtků

⁵² Konstanty KALINOWSKI, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 282, obr. 368 a 370.

⁵³ E. POCHE (ed.), *Umělecké památky Čech*, I, s. 599; I. KOŘÁN, *Na okraj*, s. 219.

⁵⁴ K. KALINOWSKI, *Rzeźba*, s. 282.

⁵⁵ Metoděj ZEMEK, *Jižní Morava*, Praha 1977, s. 181.

⁵⁶ Zvířecí figury lvů mají ve spojitosti s Nepomukem dvojznačnou symboliku: jednak vyobrazení s královskou korunou na hlavě a zuřivě lýtým výrazem představují aluzi na záporné povahové vlastnosti krále Václava IV., tak jak byly prezentovány barokní nepomucenskou legendistikou (viz Johanna von HERZOGENBERG (ed.), *Johannes von Nepomuk: anlässlich der 250. Wiederkehr der Seligsprechung des Johannes von Nepomuk*, München 1971, s. 176-177, kat. č. 115, obr. 64: kde trup dvouocasého lva s rozevřenou tlamou a s pohledem zvráceným do výše – nepochybná zvířecí personifikace krále Václava IV. – vynáší oltářní mensu, nad níž se vznáší v oblačné apoteóze sv. Jan andílky věnčený velkou korunou.), jednak – a to je zřejmě trutnovský případ – mohou být nadáni pozitivní symbolickou funkcí jako majestátní strážci naznačené tumby s tělem utonulého světce a současně zosobněním martyrové síly a nadpřirozené moci.

⁵⁷ Gábor TŰSKÉS - Éva KNAPP, *Volksfrömmigkeit in Ungarn*, Dettelbach 1996, s. 65-96.

jinak splihle k tělům přilíplé, jakoby namokřené drapérie, přibližuje skupinu, jejíž vznik odhadujeme na přelom třicátých a čtyřicátých let 18. století, k moravskému dílu Jana Jiřího Schaubergera,⁵⁸ přestože toto hypotetické připsání nelze prozatím podložit žádnou pramennou zmínkou.

Za jeden z posledních výhonků barokní obliby námětu svatojánského Svržení z mostu v moravském prostředí lze pak považovat reliéf vsazený do oltářní niky v kostele Sv. Jakuba Většího v Lipníku nad Bečvou, vzešlý z ruky řezbáře Václava Böhma v letech 1767-1773.⁵⁹

Náš komparativní náčrt zdrojů a paralel ikonografických řešení dvou moravských sochařských památek uzavíráme připomínkou děje melodramatu *Canon vitae canonicae* od skladatele J. R. Kellera,⁶⁰ sehraného v Olomouci v roce 1731, tedy ještě jako dozvuk zdejších festivit spojených s Nepomukovou kanonizací.⁶¹ Janovy ctnosti tu v epilogu přirovnávají jeho mlčení k padající hvězdě, která se s větším a větším leskem vrhá do řeky. V tom přítomný chór spatří, jak uvádí literární historik Arnošt Kraus, jak je světec unášen do nebe (tento elevační děj hodnověrně evokuje kupř. sousoší nepomucké apoteózy ve Fulneku) a radostně žádá, aby tato „nová hvězda měla blahý vliv na oddané jí markrabství moravské“.⁶² Tato vyhlášená prosba se, soudě po stránce výtvarné produkce na Moravě v následných desetiletích, plnila měrou vrchovatou.

⁵⁸ Miloš STEHLÍK, *Sochařství vrcholného baroka na Moravě*, in: Dějiny českého výtvarného umění II/2, Praha 1989, s. 515-517; Miloš STEHLÍK, *Sochařství*, in: I. KRSEK – Z. KUDÉLKA – M. STEHLÍK – J. VÁLKA, *Umění*, s. 92.

⁵⁹ F. ZAPLETAL, *Tvůrci sochařského díla v chrámech Lipníka nad Bečvou*, Vlastivědný věstník moravský 10, 1955, s. 69-75, 101-105; Bohumil INDRA, *Barokní sochy Ferdinanda Grosse, Conráda Spindlera a sochařské dílo Václava Böhma v Lipníku nad Bečvou a v Hranicích*, Časopis Slezského (zemského) muzea, série B (vědy společenské) 39, 1990, s. 33-52; Bohumil SAMEK (ed.), *Umělecké památky Moravy a Slezska*, 2 (J-N), Praha 1999, s. 355 obr. 523.

⁶⁰ Zmínky o olomouckém choralistovi Josefu R. Kellerovi shromáždil Jiří SEHNAL, *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století*, Brno 1988, s. 41, 43, 175 a 206.

⁶¹ A. KRAUS, *Sv. Jan Nepomucký*, s. 89.

⁶² TAMTÉŽ, s. 90.

Resumé:

The Statues of St. John of Nepomuk in Olomouc and Žarošice. The Paper Towards Recognition of the Baroque Sculpture in Moravia.

The paper deals with a baroque visual tradition of the two themes of the St. John of Nepomuk's iconography in the baroque sculpture of Bohemia and Moravia: martyr's dropping from the Prague's Charles Bridge to the river and St. John as a beadsman. It finds the inspiration of these fully narrative themes in the literary tradition of martyr's official hagiography, in the writings of the patriotic Jesuit Bohuslav Balbinus (*Vita B. Joannis Nepomuceni*, 1670-1671), in baroque homiletics and in the contemporary graphic prints. There are two most effectual repeats of our topics within the Moravian Baroque sculpture production: the statue in Žarošice and the statue in Olomouc. The paper newly ascribes the piece in Žarošice, anonymous until today, to the work of Jan Jiří Schauberger and it puts its dating to the turn of 1730s and 1740s. The paper further newly interprets the unusual configuration of St. John's statue in Olomouc standing in front of the Hradisko monastery, which was executed by Josef Antonín Winterhalder. St. John of Nepomuk is presented here as the heavenly protector of all ages of human generations which are represented by three suppliants: infant, juvenile and old man. The paper gives the new interpretation of the unique scene, which has no iconography parallel in the baroque sculpture of Bohemia and Moravia.

translated by Pavel Panoch

Obrazová příloha:

Obr. 1: Kašpar Drauškovius, Jiří Plachý: *Fama Posthuma Ioannis Nepomuceni*. Praha 1641. Mědiryt vzniklý podle předlohy Karla Škréty je patrně nejstarším dochovaným grafickým vizuálním prototypem kompozice námětu sv. Jana Nepomuckého jako almužníka. Archiv autora.



Obr. 2: Ferdinand Maxmilián Brokof, Sv. Jan Nepomucký, Praha, u kostela sv. Ducha, 1725. Foto: I. Panochová



Obr. 3: Josef Antonín Winterhalder, Sv. Jan Nepomucký jako almužník, Olomouc, premonstrátský klášter Hradisko, 1737. Foto: P. Panoch



Obr. 4: Bohuslav Balbín: *Vita B. Joannis Nepomuceni*. Augsbург 1725.
Mědirytinová ilustrace se scénou světcovy depontizace od Johanna Andrea Pfeffela. Archiv autora.



Obr. 5: Neznámý řezbář, Svržení sv. Jana Nepomuckého z mostu, Jilemnice, kostel sv. Vavřince, 30. léta 18. století. Foto: P. Panoch



Obr. 6: Jan Jiří Schaubberger (?), Svržení sv. Jana Nepomuckého z mostu, Žarošice, přelom 30. a 40. let 18. století. Foto: P. Panoch



Obr. 7: Jan Jiří Schaubberger (?), Svržení sv. Jana Nepomuckého z mostu, Žarošice, zadní strana sousoší, přelom 30. a 40. let 18. století. Foto: P. Panoch



