

Neumann, Jaromír

## **Ideový koncept poutního kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené Hoře : poznámky k ikonologickému rozboru**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1970-1971, vol. 19-20, iss. F14-15, pp. [235]-256*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110797>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

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

JAROMÍR NEUMANN

Praha

## IDEOVÝ KONCEPT POUTNÍHO KOSTELA SV. JANA NEPOMUCKÉHO NA ZELENÉ HOŘE

*Poznámky k ikonologickému rozboru*

Od doby, kdy byla znovuobjevena výtvarná hodnota barokní gotiky, nepřestává upoutávat pozornost poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře u Žďáru nad Sázavou, který vytvořil na objednávku Václava Vejmluvy, opata tamního cisterciáckého kláštera, Giovanni, či přesněji Jan Blažej Santini.<sup>1</sup> Více než v kterémkoliv z předchozích barokně gotických staveb podařilo se Santinimu na konci jeho krátkého života (1677—1723) přetvořit v tomto díle (vystavěném v letech 1720—1722) gotické tvarosloví a konstruktivní prvky v nezvyklý a přece dokonale přesvědčující útvar, jehož krystalickou krásu i křehkou a přece plnozvučnou hudební hravost lze směle postavit vedle velkých děl Borrominiho. Při vši skromnosti rozměru i nedostatečného vybavení, jímž toto dílo poznamenaly odlehle venkovské prostředí a nepřizeň času, zejména pak zhoubný požár roku 1784, nepozbývá tato stavba ve srovnání s tak oslňujícími díly nic ze svých vynikajících vlastností — ba snad ještě více vystoupí formální ryze a současně originální smělost její koncepce.<sup>2</sup> Proto byl tak vítaný objev Santiniho vlastnoručních plánů, půdorysu a nárysu (při realizaci ještě poněkud pozměněných), které Václavu Richtrovi umožnily nově vyložit geometrickou strukturu chrámu a vytvořit tak po nesoustavných a namnoze rozporných výkladech předchozí literatury spolehlivou základnu pro výtvarné pochopení díla i pro jeho další odborné studium.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Nejdůležitější literaturu o Zelené hoře najde čtenář ve stati Václava Richtra, *Santini's Pläne für die Kirche auf der Zelená hora (Grüner Berg) bei Saar*. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university XV, F 10, 1966, 25. Pro biografii Santiniho má základní význam práce Viktora Kotrby, *Původ a život architekta Jana Blažeje Santiniho-Aichla 1677 až 1723*. Umění XVI, 1968, 533 ad., kde citovány prameny a literatura. Další důležité studie citujeme v poznámkách na příslušných místech. Při opakovaném citování uvádíme jen jméno autora, rok vydání díla a stránku. — Tato studie byla již v tisku, když vyšly *Dějiny Žďáru nad Sázavou II*, 2. část. Brno—Žďár nad Sázavou 1970, kterou napsal Antonín Bartušek v rámci většího společného díla, na němž spolupracoval s Metodějem Zemkem. Později vyšla i *Česká barokní gotika a její žďárské ohnisko* od Zdeňka Kalisty, Brno 1970. Problém, kterým se zabývá tento článek, uvedené práce ani starší studie neřeší.

<sup>2</sup> S díly Borrominiho a Guariniho uvedl Zelenou horu v souvislost už Oldřich Stefan, *Das Hochbarock in der Architektur Böhmens und Mährens*. Prager Rundschau VI, 1936, 127 ad.; také jako separát, srv. zde s. 7.

<sup>3</sup> Richter, 1966, l. c., 25 ad.; viz naše pozn. 1.

Pomineme-li na tomto místě popisnou charakteristiku proslulé stavby, připomeneme zde alespoň Richtřův závěr, že struktura Zelené hory se jeví jako válcový na desíti pilířích spočívající baldachýn, jehož klenba je zevnějšku na obvodu stavby podporována pěti tříhrannými opěrnými pilíři připomínajícími tříhranné opěráky cistercké. V těchto „pilířích“, které tvoří pět cipů hvězdicového půdorysného útvaru, se skrývá pět kaplí na půdorysu sférického trojúhelníku (nebo lomeného oblouku), jež obklopují ústřední válcový prostor a střídají se s prostory — vestibuly oválnými. Z konstruktivního hlediska lze konvexní stěny trojúhelníkových kaplí (které spočívají na klenbách oválných prostorů a průchodech tribun v prvním poschodí) chápat jako skryté opěrné oblouky, které rozdělují tlak hlavní klenby na masivní podpěry. Vezmeme-li v úvahu věnec průchodných kaplí mezi pilíři v přízemí kostela, navzájem spojené tribuny v prvním poschodí, obdobnou galerii v druhém patře a přihlédneme-li ještě k dalším gotickým prvkům vnitřního i zevního uspořádání, je nasnadě turzení, že „myšlenka pozdně gotické síně s tribunami, s triforiem« (galerií) byla přetvořena v barokní centrální útvar.“<sup>4</sup> Z hlediska Richtřova výkladu gotického a barokního prostoru jde o optický prostor, který se zevnitřku vzdouvá do nekonečna bez jakéhokoliv časového členění.

Třežbaže se Václav Richter záměrně soustředil na „věcné bytí“ této architektury, které považuje za nejpřitažlivější a nejzávažnější předmět zkoumání, přinesl ve své stati také podněty pro sémantický — ikonologický rozbor, o jehož potřebnosti se rovněž zmiňuje.<sup>5</sup> K tomuto rozboru bychom chtěli přispět na tomto místě na počest jubilantovu několika poznámkami vyňatými z materiálu k větší studii, a to tím spíše, že významová analýsa umožní podle našeho přesvědčení lépe vysvětlit genezi celé struktury chrámu a že nám otvírá i nový pohled na jeho umělecké vlastnosti. Historická rekonstrukce toho, co dílo znamenalo pro stavebníka a ty, kdo k němu přicházeli ve slavnostních procesích a naslouchali kázáním, jimiž opat uváděl ve známost subtilní spleť symbolů a narážek dílem vyjádřených, není — jak se pokusíme dokázat — pracovním postupem vně strukturální analýzy, ale její integrální součástí.

Podrobné rozборы barokních děl stále průkazněji potvrzují tézi, že východiskem barokních uměleckých forem byl názor, podle něhož — na základě modu univerzální analogie — všechno smyslové dostávalo v díle významovou, poetickou resp. zobrazující funkci: „vše bylo zrcadlem a knihou, podobenstvím a symbolem, obrazem (metaforou, figurou), který mocněji a názorněji než jakýkoli abstraktní věcný obsah umožňoval prožít onu ideální skutečnost, která byla předpokládána jako působivá síla za předmětným světem“.<sup>6</sup> Také v architektuře, právě tak jako v ostatních uměních, která s ní byla neoddělitelně spjata v celistvé umělecké a zároveň ideové komplexy, se stával tvar na základě vzájemné podobnosti veškeré skutečnosti nositelem alegorických významů. V této souvislosti mluví W. Mrazek případně o analogistickém obrazovém myšlení, o metafiorické logice, která byla baroku zvláštní formou poznání a která na základě asociace proměňovala mnoho-  
vrstevný svět bytí ve smysluplný kosmos uměleckého obrazu.<sup>7</sup> Kostel sv. Jana

<sup>4</sup> Richter, 1966, l. c., 33.

<sup>5</sup> Richter, 1966, l. c., 34 a 35. — Východisko k ikonologickému rozboru kostela, o který se v této stati pokoušíme, je v nejstručnější podobě poprvé uvedeno v autorově knize, Jaromír Neumann, *Český barok*. Praha 1969, 101 ad., č. k. 62.

<sup>6</sup> Wilhelm Mrazek, *Metaphorische Denkform und ikonologische Stilform. Zur Grammatik und Syntax bildlicher Formelemente der Barockkunst*. Alte und moderne Kunst, 9. Jahrgang, 1964, März—April, Nr. 73, s. 15 ad.

<sup>7</sup> Mrazek, 1964, l. c., 16.

Nepomuckého na Zelené hoře je jedním z takových děl, která přímo vyzývají k tomu, abychom se pokusili evokovat ztracený svět významů a představ od počátku spoluvytvářících hledání tvaru — při úvahách stavebníka a v tvůrčí práci architekta. Zdá se, že v této souvislosti je možno připomenout turzení, které



**E** Amým tehdy Přigměním Svězda. Co  
wice? pětkrátě pět / vděla dwadeceti  
pět / a dwadeceti pět Let děla nynj Milostiwé  
Lěto; přečtagjc tehdy Swatý Řzád pět wěs  
tšw / stímto Hospodárem Bohatým / Ne-  
pomuckým Janem Swatým / má očekawati  
Milostiwé Lěto. Gessťe nětco: při prwnjm wolenj Op-  
pata Benedykta / bylo Zlasš 14. při druhém Oppata Lē-  
munda / bylo Zlasš 20. při třetjm nyněgššyho Pána Oppa-  
ta Wacslawa bylo Zlasšw 31. omne trinum perfectum,  
dořonaly gessť počet trogi / w něm mnoho dořonalošti stogi.  
Nynj škrze dobré a bohaté Hospodářstwj nyněgššyho tře-  
tjho Pána Oppata ge Řzehołnjššw 43. dořonál se giž škr-  
ze 40. toliřo Osob / pátý díl někdy zde zůstawagjcých 200.  
Řzehołnjššw / a gessťe trinum, tři škrze třetjho Oppata  
Osoby přes ten díl / Chwala Pánu BŮhu! to ge dobrý  
řrozmoženj Cyl.

Napsaly někdy prwnj Kráštera Ždárššého Gbywa-  
tele / Bočkowj z Kunštatu prwnjmu Zařladately Primus  
Fundator. Oppatowi Wstowi na geho Šrobným Kames-  
nu Klášternj Synowe: Alter Fundator, zagisťe bez po-  
chlebenššwj nyněgššymu Pánu Oppatowi Wacslawowi  
Weymluwowi gessťe za žiwa z weys postawěných přjcin  
připsáti by měly: Tertius Fundator, s přidáwkem nápisu/  
tento Řol škrze počet Gabally znamenagjcý Adornas  
Weymluwa. Wšseřno pěkně okřtaltugess / a Weymlu-  
wne wymluwugess: Gmėnugess se Wacslaw / Wacslaw  
se wyřládá Wlastjřlaw; nesmim / ale předce ře Cti Swatě-  
ho Jana Nepomuckého, řtjeti musým

Adornas  
266.  
Weymlu-  
wva.  
1456.  

---

1722.

Wenceslae fugis laudem, te non fugit illa,  
Nam quocunque fugis, laus quoque te sequitur.  
Non sequitur laus ignavos, nec gloria pigros  
Laus malefacta fugit, non benefacta fugit.

Hæc

nedávno při svém objeveném výkladu Borrominiho chrámu *S. Ivo alla Sapienza* v Římě vyslovil Hans Ost: „Teprve při obsahovém výkladu se stává architektonická forma smysluplná.“<sup>8</sup>

\* \* \*

Jaký byl program zelenohorského chrámu? Jaký význam má pěticípý půdorys kostela? Jaký smysl mají různé druhy hvězd, které se v něm v různých sestavách opakují? A mají-li tyto hvězdy symbolický smysl, lze obrazný význam, „sensus allegoricus“, přičítat i jiným nápadně se opakujícím geometrickým útvarům? Má nějakou jinou než formální a strukturně stavební závažnost počet opakujících se forem neboli byl číselným hodnotám ve stavbě obsaženým připisován nějaký význam? To jsou otázky, k jejichž vyslovení nás nutí právě tak architektonická neobvyklost jako nápadné umístění určitých útvarů a zejména pak symbolická platnost, respektive alegorická souvislost některých z těchto obrazců, která je dodnes přístupná — bez jakékoli analýsy — diváku, který má povědomí o významu a funkci barokního chrámu.

Roli stavebníka při formování podoby a programu kostela nemůžeme podceňovat; dokládají ji právě tak analogické symbolické útvary dalších staveb, které opat Vejmluva vybuďoval (vzpomeňme jen na kostel v Obyčtově a ve Zvoli<sup>9</sup>), jako hodnověrné historické zprávy. Že opat Vejmluva vypracoval plán — koncept kostela v podobě pěticípé hvězdy tvrdí nejen poslední opat žďárského kláštera Otto Steinbach,<sup>10</sup> ale také Vejmluvův současník, čáslavský děkan Karel Černý, který r. 1727 v kázání výslovně mluvil o tomto kostele jako o díle Vejmluvou „ostrovitipně nalezeném“.<sup>11</sup> Nechybí dokonce ani příznačná (legendárně zpracovaná) zpráva, která svědčí o opatově zaujetí, ba posedlosti půdorysnou koncepcí kostela. Při návštěvě si Vejmluva zapomněl u nemocné ženy dřívka, která s sebou stále nosil a z nichž se pokoušel sestavit tvar kostela. Nemocné se pak prý ve snu zjevil muž v podobě sv. Jana Nepomuckého, který z dřivek složil „krásnou, pětipaprskovou hvězdě se podobající svatyni“.<sup>12</sup> Nepochybujeme o tom, že umělecký tvar dal opatově představit teprve Santini, jde však spíše o to si připomenout, že položení úkolu, v tolika ohledech neobvyklého, určil svými záměry a podněty

<sup>8</sup> Hans Ost, *Borrominis römische Universitätskirche S. Ivo alla Sapienza*. Zeitschrift für Kunstgeschichte 30, 1967, 101 ad., viz 118. K tomuto problému srv. dále Pierre de la Ruffinière du Prey, *Solomonic Symbolism in Borromini's Church of S. Ivo alla Sapienza*. Zeitschrift für Kunstgeschichte 31, 1968, 216 ad. — Srv. v této souvislosti také základní dílo Günther Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. Berlin 1951. Dále Hans Sedlmayr, *Architektur als abbildende Kunst* (stať z roku 1948) a *Allegorie und Architektur* (stať z roku 1958). Hans Sedlmayr, *Epochen und Werke II*. Wien—München 1960, 211 ad., 235 ad.

<sup>9</sup> Kostel v Obyčtově zasvěcený P. Marii (srv. Stanislav Sochor, *Die Pfarrkirche in Obyčtov*. Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege III. Folge, Band X, Nr. 12, Wien 1911, 596 a d.) měl být záštitou mariánské sošky, dostal proto podobu želvy — záštity (= testudo), viz Jaroslav Petřů, *Santiniho stavby ve Žďáře nad Sázavou*. Brno 1967, nestr. — Kostel ve Zvoli zasvěcený sv. Václavu má věž ve tvaru knížecí koruny sv. Václava. srv. Stanislav Sochor, *K symbolismu barokní architektury*. Umění XI, 1938, 551, ad., zvláště 552.

<sup>10</sup> Otto Steinbach, *Diplomatische Sammlung historischer Merkwürdigkeiten aus dem Archive des gräflichen Cisterzienserstifts Saar in Mähren*. Prag, Wien und Leipzig 1783, 302.

<sup>11</sup> Údaje o tomto tisku obsahujícím kázání viz Bohumír Lífka, *Minulost a přítomnost knižní kultury ve Žďáře nad Sázavou*. Brno 1964, 70, č. 1.

<sup>12</sup> František Dědek, *Poutní místo Zelená hora s chrámem svatého Jana Nepomuckého blíž města Žďáru*. Praha 1901 (větší počet vydání), 5—6.

stavebník, který byl s architektem v nejužším osobním kontaktu a tak říkajíc si s ním vyměňoval myšlenky.<sup>13</sup>

Jestliže byla pěticipá hvězda tvořící podstatu půdorysné osnovy kostela svatojanským symbolem<sup>14</sup> — a to dokládají všechny soudobé dokumenty — jak s tím uvést v souvislost skutečnost, že pětice proslulých svatojanských hvězd umístěné na vnějšku i uvnitř kostela (na klenbách kaplí, v lunetách hlavních klenby, nad vchody) mají tvar šesticipých hvězd? A že se tento tvar svatojanské hvězdy uplatňuje i v případech, kde nejde o sérii pěti hvězd, např. v podobě desíti luceren pod arkádami? Odpověď na tuto otázku se může stát východiskem a klíčem k pochopení zapomenutého programu kostela.

Se sv. Janem Nepomuckým jsou sice, jak dokládá památkový materiál, převážně spojovány hvězdy šesticipé a Santini se k tomuto usu, doloženému už svatozáří sochy Jana Brokofa na Karlově mostě (1683), rovněž hlásil — jak dokládá volba šesticipé hvězdy pro půdorys i okna kaple sv. Jana Nepomuckého v Běstvině<sup>15</sup> —, avšak tato praxe nebyla výlučná a ustalovala se zřejmě postupně. Dokladem toho je především skutečnost, že relikviář na jazyk sv. Jana Nepomuckého asi z roku 1729, chovaný ve svatovítském pokladu, má právě podobu pěticipé hvězdy, k jejímž paprskům jsou připojeny malé, rovněž pěticipé hvězdy.<sup>16</sup> Tím, že pěticipá hvězda byla chápána rovněž jako svatojanský symbol, nelze však ještě vysvětlit, proč na témže výtvarně tak promyšleném díle použil vynalézavý architekt svatojanské hvězdy jednou v šesticipé a podruhé — na místě významově nejzávažnějším, v půdoryse — v pěticipé formě. Že nemohlo jít o kompromisní nedůslednost, dotvrzuje netoliko zralost díla, ale také skutečnost, že pěticipé hvězdy se ve velkém měřítku uplatňovaly vedle šesticipých také na dekoraci původních ambitů, jak je to patrné na Witinhoferově rytině někdy z let 1722—1730.<sup>17</sup> Je ostatně sotva náhodné, že pět kaplí ambitů má rovněž pěticipý půdorys; že z pěticipých hvězd na střeších vyrůstaly kdysi pětiboké obelisky, že v každé kapli bylo zavěšeno pět zvonů atd.<sup>18</sup> Jestliže naposled uvedené příklady, které lze rozmnožit i dalšími (např. černým pěticipým podstavcem, na němž byla nošena v procesích stříbrná socha Jana Nepomuckého z r. 1729<sup>19</sup>), vylučují možnost, že volba pěticipé hvězdy měla jen výtvarné důvody (resp. že by mohlo jít o deformaci šesticipé hvězdy z výtvarných důvodů), pak nezbyvá

<sup>13</sup> Dokládá to celá spolupráce opata Vejmluva se Santinim a svědčí o tom i myšlenkové ovzduší a alegorické obrazy uplatněné v kázáních, jež Vejmluva inspiroval, viz Lífka, 1964, I. c., 77. Úzký přátelský vztah Santiniho k jeho opatským zaměstnavatelům především z cisterciáckých řád ilustruje např. dopis, v němž plaský opat Evžen Tittl s bolestí oznamuje Václavu Vejmluvovi, že smrt nám vzala našeho velkého architekta Santiniho; Steinbachovy zápisky v AMB, sb. Mitrowského, Žďár A 1, 9; cituje Alois Plichta, *Sochař Řehoř Thery a Žďár nad Sázavou*. Havlíčkův Brod 1960, 48—49, pozn. 33 a také Kotrba, 1968, I. c., 551, pozn. 81, na s. 561.

<sup>14</sup> Symbolický význam předpokládá větší část odborné literatury, tak Sochor, 1938, I. c., 554 ad., Ant. Bartušek, *Santiniho stavby ve Žďáře nad Sázavou*. Praha 1956, 5—6, Plichta, 1960, I. c., 21—23, Petřů, 1967, I. c., nestr. Naproti tomu Richter, 1966, I. c., 34, u půdorysného útvaru pěticipé hvězdy svatojanskou symboliku vylučuje.

<sup>15</sup> Vyobrazení srv. Kotrba, 1968, I. c., 548, obr. 18.

<sup>16</sup> Ant. Podlaha a Ed. Šittler, *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze. Jeho dějiny a popis*. Praha 1903, text s. 239 ad., obr. na tab. 45.

<sup>17</sup> Sochor, 1938, I. c., 556, na s. 560.

<sup>18</sup> Sochor, 1938, I. c., 556, Plichta, 1960, I. c., 22.

<sup>19</sup> Na zachovaném podstavci v kostele na Zelené hoře nestojí původní světcova socha, kterou dal opat Vejmluva r. 1729 zhotovit v Praze u zlatníka Jana Diesbacha, ale slabší dílo z pozdější doby.

než dojit k závěru, že uplatnění pěticipých hvězd vedle šesticipých bylo motivo-  
váno subtilnějšími významovými zřeteli. K tomuto závěru nás vede ostatně i sku-  
tečnost, že na Zelené hoře se objevují ještě jiné hvězdové útvary — připomeňme  
jen deseticípý ambit nebo překvapující volbu pěti osmicípých hvězd na zeměkouli  
umístěné na hlavním oltáři, jejichž výběr lze sotva odůvodnit dekorativním roz-  
marem architektka nebo sochaře.

Spolehlivá a obšírná odpověď na tyto otázky je v podstatě obsažena v kázání,  
jež při vysvěcení kostela 27. září 1722 česky proslovil měřinský farář J a k u b  
F e l i x P a c h e r.<sup>20</sup> Ústy tohoto dobře informovaného kazatele proklamoval sta-  
vebník svou symbolickou koncepci a seznámil tehdejší veřejnost právě tak s ideo-  
vým programem kostela jako se svými osobními zásluhami a pretencemi. Proto  
dal také kázání, vybavené latinským úvodem svého sekretáře Bonifáce Procházky,  
vzápětí roku 1723 vytisknout a programově jím zahájil dlouhou řadu svatoján-  
ských publikací, které během let vydal.<sup>21</sup> Tato slavnostní řeč, poutavá jako lite-  
rární útvar a historický doklad barokního metaforického myšlení — jež dokonale  
koresponduje s ikonologickou slohovou formou kostela —, objasňuje mimo jiné  
motivaci volby hvězdy pro půrodys zelenohorského kostela, dvojí významovou  
vrstvu, která odůvodnila výběr hvězdy pěticipé a posléze nám přímo i nepřímo  
odhaluje také symbolickou platnost ostatních druhů hvězd na Zelené hoře.

První důvod, proč byl chrám vybudován v podobě hvězdy vůbec (ad instar  
Stellae Ecclesia), tkví, jak známo, v legendě, která přiřkla sv. Janu Nepomuckému  
hvězdu hned několikerym způsobem. Nad tělem utopeného mučedníka se zjevila  
ve Vltavě koruna pěti hvězd, ale hvězda (záře, plameny) vyznačila prý také  
místo, kde se Jan Nepomucký narodil, a podle žďárského vyprávění se v pravé  
poledne objevila nad pahorkem, kde se začal vysekávat les, aby bylo získáno místo  
pro stavbu kostela.<sup>22</sup> Hlubší motivace volby spočívala však především v tom, že  
hvězdou měl být sv. Jan Nepomucký oslaven jako vítěz a hrdina. Mottem Pache-  
rova kázání a vlastně i východiskem programu kostela je verš Apokalypsy (2,  
26—28):

Kdo zvítězí a ostříhati bude až do konce skutkův mých,  
dám jemu moc nad národy, a dám jemu hvězdu jitřní.

<sup>20</sup> O vzdělaném J. F. J. Pacherovi, narozeném v Přerově, se zachovaly zprávy ve farní matrice  
v Měříně, kde byl farářem od r. 1698 a od r. 1731 děkanem († 1738); viz Plichta v no-  
vém vydání Pacherova kázání, s. 9, srv. naši pozn. 21. Pacher byl opatu Vejmluvovi zřejmě  
velmi blízký a inspiroval se i jeho stavebním podnikáním, jak dokládá nedochovaná kaple  
Nanebevstoupení Páně na symbolickém půdorysu srdce, kterou dal v Měříně vystavět již před  
zříčením zelenohorského kostela.

<sup>21</sup> Kázání bylo vytištěno r. 1723 ve sborníčku *Risus Sarae*, jehož latinský úvod popisující slav-  
nosti při vysvěcení kostela na Zelené hoře, ve Zvoli a v Horní Bobrově napsal Vejmluvův  
sekretář P. Bonifác Procházka. Podrobné bibliografické údaje včetně odkazů na zachované  
exempláře uvádí L i f k a, 1964, l. c., 60. Pacherovo kázání nově vydal Alois Plichta  
pod názvem *Jakub Felix Jan Pacher. Slavnostní řeč k svěcení kostela sv. Jana Nepomuckého  
na Zelené hoře blíž města Žďáru dne 27. 9. 1722*. Ze sborníku *RISUS SARAE* z r. 1723 pře-  
psal, upravil, předmlouvou a poznámkami opatřil Alois Plichta. Žďár nad Sázavou 1968.  
K práci jsem používal vedle Plichtova vydání původního exempláře pražské Universitní knihov-  
ny; u citátů z Pacherova kázání uvádím v závorce odkaz na dostupné vydání Plichtovo.

<sup>22</sup> O této hvězdě mluví ve svém kázání Pacher (Plichta, 1968, l. c., 33) a také Stein-  
bach ve svých výpisích v archivu města Brna (sb. Mitr., Nr. inv. A1—9) podává zprávu  
o šetření konaném v tom směru r. 1759, viz také Plichta, 1968, 43, pozn. 6. — K otázce  
svatojánské aureoly pěti šesticipých hvězd srv. Richter, 1966, l. c., 34 ad. a jím citovaná  
*Acta Sanctorum*, Maii (1866), 663, 668, 669 a i spis ke kanonizaci *Historia de vita, martyrio  
et miraculis S. Joannis Nepomuceni*. Prag 1729, 6, 47 ad., kde se připomínají nebeské plameny  
nad světovým rodištěm; rovněž se však mluví o hvězdě.

Myšlenkové spojení hrdina — hvězda Pacher podrobně vyložil: „*Neb pohané za to měli, že jak hvězdy na nebi, tak hrdinsky rekové na zemi se stkvějí, a jako hvězdy jsou nesmrtedlné, taky rekové nesmrtedlní, a věčné památky hodní*“ (s. 32). Proto dostala P. Marie jako hrdinská rekyně zvítězivší nad pekelným drakem korunu dvanácti hvězd a proto Kristus dává vítězům místo zlata hvězdu. Odplatou mučedníka sv. Jana Nepomuckého je jitrní hvězda — a sám chrám Páně „*na způsob hvězdy velmi skvostně a kunštovně vystavený*“ (s. 33). Volbou hvězdy jako znaku hrdiny a vítěze byl ještě více podtržen memoriální a oslavný charakter kostela, jehož centrálnost uvedl již Richter<sup>23</sup> přesvědčivě do souvislosti s prastarými zvyklostmi spjatými s kultem mrtvých a heroů. Úlohou mocné hory bylo vyvyšovat krásnou hvězdu, aby se mohla na věky třpytit a ozařovat celé okolí. Tím, že se hora dosud zvaná Strmá hora nebo Černý les, stala Zelenou horou nepomuckou, nabyla podivuhodné moci jako útočiště a zástita. Nad triumfální branou bylo při slavnostním vysvěcení kostela výmluvně napsáno:

MONS Ego nunc Viridis, Nigra olim Sylva vocatus

A Bernardeis vallibus alta peto.

Huc oculos! huc quisque manus! huc corda levate!

De Monte auxilium, subsidiumque venit.<sup>24</sup>

Volbou hvězdy si cisterciáci zároveň sv. Jana viditelně symbolicky přisvojili a vyjádřili tímto způsobem hluboké spojení kláštera s novým světcem. Žďárský konvent byl založen domněle 1234 (ve skutečnosti 1252) jako odnož kláštera na Zelené hoře u Nepomuku, kde byl podle tradice Jan Nepomucký vychován. Vybudování světceva kostela na Strmé hoře, nazývané také Černý les a pak přejmenované v Zelenou horu, znamenalo tedy návrat Jana Nepomuckého zpět k cisterciákům: „*Hle, za vámi ze své vlasti stěhuje se někdejší vaše dítě duchovní — volá Pacher —, Janíček Nepomucký, váš kostelní ministrantek cistercienský, váš učedlníček, klient a služebníček . . . u vás od dětinství vychovaný, váš vlastní, váš celý, a proto in propria venit, k vlastním přichází . . . on nepomucký, vy nepomucký, ó, šťastní cisterciensští!*“ (s. 21). Symbolicky bylo toto spojení vyjádřeno hvězdou. Jan Nepomucký odkojený v klášteře nepomuckém „mlékem mariánské pobožnosti“, se vrátil k hvězdě jitrní, totiž k P. Marii nad studnicí stojící, jak byl podle legendy označován žďárský klášter: „*dostal jsi tohoto svatého řádu dědičnou hvězdu Marii ad fontem, nad studnicí, kteroužto všichni svatí učitelové, obzvláště svatý Bernard řádu tohoto svatého rozmnožitel, hvězdou jasnou ji jmenují*“ (s. 34). Souvislost s klášteřem v Nepomuku představovala právě soška P. Marie studniční, kterou prý cisterciáci mniši přivezli z Nepomuku, když osazovali Žďár. Opat Vejmluva horlivě podporoval její kult, neboť jí prý vděčil za vyléčení z krčního neduhu, pro který měl kdysi jako novic opustit řád. Obdobně jako opat Vejmluva byl s P. Marií podle tradice spjat také Jan Nepomucký, který byl jako nemocné dítě P. Marii v zelenohorském klášterním kostele obětován a který se poté, co se uzdravil, stal pomocníkem cisterciáků a titelem Matky Boží.

Vybudování kostela sv. Jana Nepomuckého bylo ve vztahu k mateřskému klášteru na Zelené Hoře vyvrácenému Husity aktem symbolické renovace. Zatím co byla jinde, v Sedlci, v Želivě nebo v Kladrubech a ovšem i ve Žďáru samém, prováděna v gotických formách na původním místě obnova původních konventních kostelů, pak v případě poutního chrámu zelenohorského, vystavěného rovněž

<sup>23</sup> Richter, 1966, l. c., 34.

<sup>24</sup> P. Bonifác Procházka v *Risus Sarae*. Brno 1723.



„opere gothico“, šlo vlastně o to symbolicky přenést velký odkaz mateřského kláštera ztělesněný v zásluhách nového světce-divotvůrce na nové místo, které k tomu cítilo jako odnož zaniklého kláštera legitimní oprávněnost. Gotickými formami byla provedena symbolická translace rodného cisterciáckého ohniska, jež bylo matkou žďárského konventu i současně matkou Jana Nepomuckého, do nového centra, jež pokračovalo na díle v Nepomuku započatém. Tato myšlenka se rozmanitě ozývá ze soudobých kázání, která — jak poznamenal již A. Plichta — dovozují, že opat Vejmluva postavil v zelenohorském chrámu netoliko pomník novému českému světci, „ale i památník na nepomuckou matku, která žďárské řeholní bratrstvo zrodila“.<sup>25</sup> Podobné nazírání se zřetelně ozývá také z alegorické koncepce velké slavnosti, uspořádané při vysvěcení kostela. Sv. Jan Nepomucký, provázený svou matkou — klášteřem nepomuckým, byl uvítán jako ženich, jemuž žďárský konvent dal svou dceru — nově vybudovaný chrám za nevěstu, v níž ženich bude mít svůj trůn a svůj věčný hvězdný dům. Jan Nepomucký se tedy vrátil k následníku nepomuckého kláštera jako stvrzení pradávne tradice, jako představitel cisterciáckého mariánského kultu a ztělesněné požehnání — jako hvězdný hospodář, který žďárskému klášteru zajistí šťastnou budoucnost a věčnou prosperitu.

Přítom nechyběly ani tradiční představy astrologického rázu. Ze spojení sv. Jana Dobropána s P. Marií — Venuší (hvězdou jitřní) měl vzniknout dobrý bohatý rok, ba celý zlatý věk — „*nové a zlaté milostivé léto, poněvadž se již pátý věk od 1234 léta dokonává*“ tj. od založení žďárského kláštera (s. 34).

Zde jsme u důležitého počtu pěti, který byl prvním motivem k volbě pěticipého útvaru kostela: před pěti stoletími přišli cisterciáci z Nepomuku ke žďárské mariánské cisterně a „*pět věků mně se zdá — praví Pacher —, vyznamenává pět papršků této hvězdy, a chrámu na způsob hvězdy kunštovně vystaveného: šestý tedy nový věk s připojením Božské Venuše-Marie začne nový hospodář Dobropán, Nepomucký svatý Jan, to jest nové milostivé léto*“ (s. 35). Zde tedy tkví differentia specifica a důvod k rozlišování pěticipé a šesticipé hvězdy. V duchu známé kabalistické záliby opata Vejmluvy v symbolice čísel rozvádí Pacher spekulaci s věkem světce: „*Mučednickou korunu s hvězdami dosáhl slavně léta 1383,*<sup>26</sup> *živ tedy byl na tomto světě 53 léta. Padesát znamená milostivé léto, a tři třikrát šťastné a milostivé, nebo Joannes gratia, samá milost. Tak tedy skrze toho nového hospodáře a Dobropána, svatého Jana, dosáhnete milosti, to jest milostivé léto* (s. 35).

Právě tak jako byly útvarem pěticipé hvězdy symbolicky vyjádřeny bližící se jubileum kláštera a šťastná prognóza jeho budoucnosti, tak samo spojení s P. Marií, tj. návrat k mariánské cisterně, došel vyjádření vazbou pěticipého útvaru s desítibokým, který je východiskem půdorysné osnovy, a původně podle Santiniho plánu mělo být totéž vyjádřeno také v deseticípé hvězdě ústřední klenby.<sup>27</sup> Tentýž smysl má zřejmě, jak potvrzují i další momenty, deseticípý hvězdicový útvar ambítů obklopujících svatyni. Ve všech zmíněných případech jde o aluzi, současníkům ještě dobře pochopitelnou, na desítiboký útvar proslulé gotické žďárské studniční

<sup>25</sup> Plichta, 1960, I. c., 22–23.

<sup>26</sup> Toto datum uváděl Václav Hájek z Libočan i Bohuslav Balbín a figuruje také v kanonizačních spisech. Správné datum je 1393, jak udává Josef Pekař, *Tři kapitoly z boje o sv. Jana Nepomuckého*. Praha 1929, 7, a zejména 23 ad., kde vyložena konfuse Hájkova.

<sup>27</sup> Srv. plán publikovaný Richterem, 1966, I. c., obr. 16.

kaple (ze sklonku 13. století), kterou ostatně Santini — soudě aspoň podle některých architektonických článků — předtím renovoval. Není náhodou, že analogicky k mariánské cisterně, myšlenkově spjaté se vznikem kláštera a chápané jako zdroj jeho života, byl svatojánský zelenohorský kostel označován v kázání cisterciáckého kněze a Vejmluvova zasvěceného bibliotékaře P. Gerarda Bednáře jako studna pěti prameny prýstřící a uvedené a spojité se starou studnicí mariánskou.<sup>28</sup> Také Pacher ve svém kázání říká, že proud nepomucký tryskající ze studnice Marie žďárské bude všechny „*hojně občerstvovati a ourody zemské jako dobrý hospodář bohatě rozmnožovati bude*“ (s. 20). V jistém smyslu lze říci, že nový pramen nepomucký zajistí, aby mariánská studnice nevyschla. Pěticipá hvězda kostela obklopená desíticipým ambitem, tato hvězda ve hvězdě, tedy obrazně evokuje spojení — konjunkci sv. Jana Nepomuckého Dobropána s P. Marií-Venuší a současně i svazek nové cisterny nepomucké se starou cisternou mariánskou.

Pěticipý útvar kostela neměl však alegorický význam jenom ve vztahu ke klášteru, ale současně také k osobě stavebníka: pěticipá hvězda zelenohorského chrámu byla symbolem a zároveň oslavou ctitele nového světce opata Václava Vejmluvy.<sup>29</sup> „*Já jen to pozoruji: WejmlVWA má pět V. Pět V, a pět rohů znamená pět parsleků hvězdy, neb spojice je spolu udělají hvězdu pětihranatou. Samým tedy příjmením hvězda,*“ pravil Pacher při vysvěcení kostela (s. 38). Toto tvrzení bylo v knize Risus Sarae obsahující text Pacherova kázání ilustrováno rytinovým vyobrazením, medailonem s pěticipou hvězdou, do níž je vepsáno Vejmluvovo jméno<sup>30</sup> (viz obr. XI). Opat měl zřejmě eminentní zájem na tom, aby pěticipý útvar půdorysu kostela byl dobře pochopen jako heraldický emblém jeho jména a narážka na jeho osobu a zásluhy. Stejně jako analogizující spekulace, jež k vytvoření tohoto emblému vedla, odpovídal také sám způsob, jímž se stavebník přihlásil ke své stavbě, dobovým zvyklostem. Ústřední významově závažné motivy barokních staveb se nejednou vztahují k patrociniu i současně ke stavebníkovi. Ponecháme-li stranou komplikovaný případ sv. Iva v Římě, kde bylo uspořádání i výzdoba stavby sakrální alegorií i heraldickým znamením papežských stavebníků, jež ctizádostivě prosazovali během stavby změny ideové koncepce,<sup>31</sup> můžeme si tu alespoň připomenout veliké sloupy před vídeňským kostelem sv. Karla Boromejského, které současně znamenají ctnosti světce — Constantina a Fortitudo — i současně jsou aluzí na stavebníka císaře Karla VI. jako španělského Herkula a nového Šalamouna.<sup>32</sup> Zvláště důležitou a hlavně blízkou analogii poskytuje nám v době o málo dřívější smiřická zámecká kaple, kde velká osmicipá hvězda na klenbě kostela je současně betlémskou hvězdou oznamující narození (zjevení) Páně — táž hvězda září nad hlavním oltářem s obrazem Klanění tří králů — i současně heraldickým znamením stavebníka, hvězdou šternberskou.<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Plný název a údaje o kázání, vydaném v Kutné Hoře r. 1728, viz Lífka, 1964, I. c., 70, č. 3.

<sup>29</sup> Srv. Neumann, 1969, I. c., 101, č. k. 62.

<sup>30</sup> Dřevorytina 32×30 mm je zachována na l. H<sup>a</sup> v exempláři Universitní knihovny v Brně, které děkuji za laskavé provedení snímku.

<sup>31</sup> Srv. Ost, 1967, I. c., 101 ad. a také Pierre de la Ruffinière du Prey, 1968, I. c., 216 ad.

<sup>32</sup> Hans Sedlmayr, *Die Schauseite der Karlskirche in Wien*. Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kaufmann. Berlin 1956, 262 ad., přetištěno in: Hans Sedlmayr, *Epochen und Werke II*. Wien—München 1960, 174 ad.

<sup>33</sup> Srv. Neumann, 1969, I. c., 98, č. k. 50.

Opat Vejmluva, který si dal do svého znaku mimo jiné tři svatojanské hvězdy, se velkým hvězdným symbolem chrámového útvaru hlásil k Janu Nepomuckému jako jeho citel a skutečňovatel jeho hospodářského požehnání, jako dobrý hospodář svého kláštera hledící si hvězd. V souvislosti s uctíváním sv. Jana Nepomuckého jako přímluvce a ochránce a patrně i v souvislosti s dávnou představou mocné hory tu současně zaznívá také magický ochranný zřetel, známý moment při volbě půdorysných forem. Pacher jej vlastně rovněž rétoricky vyjádřil, když prohlásil, obrací se k opatovi, že nepomucký jitiňní hospodář „*nikdy nepřipustí, aby tvé jasné a šťastné, opate Vácslave, jméno nějakým škodlivým mráčkem, nešťěstím, nemocí, a zármutkem zastíněno, a zatměno bylo . . . Dokud slunce na nebi bude, dotud jméno tvé slavné bude . . .*“ a Jan Nepomucký „*nepřítel tvých nepřátelův bude, a soužící tebe soužití bude.*“ Oslava i ochrana, šťastná budoucnost i prosperita zaznívají při tom současně: „Pročež tedy, ó vlasti a řádu slávo:

*VIVE DIV wenCesLae wejMLVua!* (= 1722)

*Živ buď dlouho dobrý hospodáři,*

*necht se ve Žďáře všechno dobře daří!*“ (s. 39).

Zbývá snad jen připomenout, že představa ochrany byla hluboce zakotvena v dobovém povědomí tím spíše, že právě pentagram byl chápán jako ochrana před zlou kouzelnou mocí.

Je charakteristické, že také osobní symbolický význam pětícípé hvězdy doplňující smysl jubilejní, byl spojován s kabalistickou spekulací, jejíž magický výsledek vedl ke stejné prognóze jako úvahy o pěti stoletích existence kláštera: „*pětkrát pět udělá dvacet pět, a dvacet pět let dělá nyní milostivé léto*“ (s. 38). A sledujeme-li další číselné manipulace Pacherovy, jež v dnešním čtenáři vzbuzují úsměv, je zřejmé, že jimi má být stvrzeno, že šťastná budoucnost kláštera je osudově — jak bychom dnes řekli — spjata s osobou opata Vejmluvy, jehož největší ctí byla „nepomucká sláva“.

Základní symbolické významy vyjádřené v půdorysné osnově zelenohorského komplexu jsou rozvedeny v důmyslný program v systému vnitřního uspořádání a výzdoby kostela. Při centrálním rozvrhu je, jak známo, nutno „čistit“ každý program ze středu klenby a odtud přecházet k okrajům.<sup>34</sup> Jestliže v původním plánu umístil Santini ve středu klenby desítícípou hvězdu, v níž lze spatřovat narážku na žďárskou mariánskou studnici, pak v realizovaném díle zde situoval velký jazyk Jana Nepomuckého obklopený kruhem plamenů, z nichž tryskají paprsky. Jisto je, že tento jazyk v kruhu plamenů byl na klenbě kostela již při jeho vysvěcení r. 1722, jak prozrazuje latinský popis Procházekův. Změna proti původnímu plánu měla nemalé důsledky pro programovou koncepci a, jak se lze domnívat, došlo k ní nejspíše proto, aby byl uvnitř kostela akcentován ústřední symbolický význam svatojanského jazyka jako protějšek ke hvězdě zdůrazněné půdorysem. Velkým rámuujícím motivem jazyka je právě pětícípý útvar horní galerie, vyvinutý v soustavě konkávních oblouků z desetiboké formy. Tento hvězdný útvar vyrůstá z pěti velkých nik ve tvaru lomeného oblouku a je spojen s centrálním motivem svatojanského jazyka pěti cípy klenebních lunet. V tomto rámci obklopují jazyk dvě pětice hvězd. Menší plechové hvězdy v první pětici, umístěné v horní části lunet, jsou osmicípé — jak ještě uvidíme — hvězdy cis-

<sup>34</sup> Viz Wilhelm Mrazek, *Ikonomie der barocken Deckenmalerei*. Österreich. Akad. d. Wissensch., Philos.-histor. Klasse. Sitzungsberichte 228, Bd. 3, Wien 1953, 87 a d. — Srov. také ideovou koncepci kostela S. Ivo alla Sapienza, kterou vyložil Ost, 1967, l. c., s. 115.

tercské. Velké hvězdy druhé pětice provedené ve štuku v širší části lunet mají typickou svatojánskou šesticípou podobu. Avšak tyto hvězdy jsou ještě zdvojeny vloženými subtilnějšími štukovými cípy, takže je lze současně chápat jako hvězdy dvanácticípé a v tom smyslu narážku na P. Marii. Šlo zřejmě o to v této ústřední a programově závazné sestavě vyjádřit i tímto způsobem spojení sv. Jana Nepomuckého s P. Marií (jež bylo, jak víme, chápáno i astrologicky). Jestliže se to v půdoryse vazbou desítibokého útvaru mariánské studnice s pětihrannou formou ústřední půdorysné hvězdy — tedy způsobem specifickým a místně příznačným —, pak ve štukové dekoraci byla tato symbolika vyjádřena ještě jednou v klasické tvarové variantě opírající se o tradiční obecně přijímanou symboliku. (Mimochodem řečeno, podobné symbolické spojení najdeme na štítě na prsou dvouhlavé orlice, která při hlavním oltáři nese skříňku s mariánskou soškou: mariánský monogram byl zde vepsán do dvanácticípé hvězdy, z jejichž hrotů vyrůstá dvanáct šesticípých hvězdiček.)

Na klenbě se tedy uplatňují všechny druhy hvězd, které byly na stavbě použity: pětícípá, šesticípá, osmicípá, desíticípá a dvanácticípá. V souvislosti s jazykem je tu vymezeno jejich významové pole, které umožňuje, aby byl v celém uspořádání stavby v příslušných „syntaktických“ souvislostech dále upřesňován a sublimován smysl (*sensus allegoricus*) jednotlivých významově zatěžkaných tvarů. Celá konfigurace na klenbě je ve shodě s paprsky vycházejícími z jazyka a také ve shodě s rozšiřujícími se jazyky lunet rozvedena do výzdobného systému ústředního prostoru. Přesněji lze říci — je s ním oboustranně spojena ve směru shora dolů i zdola nahoru. Přitom je desítiboká základní forma zdůrazněna čtyřmi desíticípnými věnci dekorativních a současně symbolických prvků, jež odpovídají pětícím hvězdám. Desetkrát se opakují v zábradlí galerie atributy sv. Jana Nepomuckého, podobné monogramu Kristovu, kříž a věnec a také motiv palmy a po stranách trojlaločné útvary kružeb. V úrovni tribuny je na pilířích mezi arkádami umístěno deset patrně mariánských zrcadel.<sup>35</sup> V přízemí nacházíme v cípech arkád deset luceren ve formě šesticípé hvězdy a posléze každý z desíti svícňů zasazených do zdi je zdůrazněn na omítce namalovanou korunou pěti svatojánských hvězd. Okolnost, že zrcadla korespondují s aureolami svatojánských hvězd a obojí se uplatňuje v doprovedu svícňů vedle desíti svatojánských luceren v arkádách, nás vede k domněnce, že se tu v rovinně světelné symboliky vrací spojení P. Marie a sv. Jana Nepomuckého.

Na místě dnešních svícňů byly podle latinského popisu Procházka z zelené kandelábry ve tvaru mučednické palmy, jimž odpovídaly hvězdy vytvořené ze stužek, resp. fátorů. Že původní symbolická koncepce byla shodná, dosvědčují i ty detaily Santiniho plánu, které zůstaly neprovedeny nebo byly dodatečně nahrazeny jinými. Ke čtyřem velkým štukovým šesticípným hvězdám na klenbách kaplí evangelistů patřila původně shodná pátá hvězda v oltářním výklenku, dodatečně nahrazená plastickým seskupením uzavřeným nahoře sférickým trojúhelníkem

<sup>35</sup> Zrcadlo se často uplatňuje v souvislosti s P. Marií jako *speculum humanae salvationis* jako *angelice lucis speculum*, jak to objasňuje např. ikonografický rozvrh Zrcadlové kaple v pražském Klementinu (srv. naše poznámky v článku *Václav Vavřinec Reiner a Petr Brandl*. Umění XV, Praha 1967, 464 ad). Protože už svým počtem odpovídají zrcadla na Zelené hoře desítiboké mariánské studnici, lze jim dávat mariánský význam. Velmi zajímavé je v této souvislosti, že Karel Boromejský z řádu bosých augustiniánů v Německém (dnes Havlíčkově) Brodě pojmal ve svém kázání proneseném r. 1735 u příležitosti pětistýletého žďárského jubilea mariánskou studnici ve Žďáru jako zrcadlo, v němž Žďár — Sara, žena krásná náramně, sleduje šťastné i nešťastné proměny, které prodělala během pěti set let její tvář.

trojediného Boha. Tato velká pětice nakreslená na Santiniho plánu tvořila tedy opět, podobně jako hvězdy na vnějšku kostela nad vstupními vestibuly, aureolu svatojánských hvězd a byla narážkou (aluzí), „ad quinque illa sydera, que occumbentis olim inter Moldavae fluctus Nepomuceni funus parentaverunt“, jak říká B. Procházka (v *Risus Sarae*) o hvězdách nad vestibuly. Z hlediska programové koncepce je příznačné, že v původním plánu naznačil Santini na klenbách pěti oválných kaplových prostorů (umístěných mezi kaple právě zmíněné) pronik dvou šesticípých hvězd, resp. zdvojení šesticípé hvězdy v dvanácticípou obdobně, jako to bylo provedeno v lunetách kupole. Že jde opět o spojení svatojánského a mariánského symbolu, netřeba rozvádět. Pětice pozlacených hvězd, uspořádaná do formy kříže (in *crucis figuram aptissime ordinata*) na lucerně kostela je jakousi protějškovou vazbou, tentokráte svatojánského a christologického symbolu.

Odezvou celkového ikonografického rozvrhu klenby je také zčásti zachovaná původní dlažba, která v barokních stavbách nezdíka koresponduje s programem klenby. Na Zelené hoře bylo použito pěticípých dlaždic (pentagramů) odpovídajících základnímu symbolickému prvku pěti; vkládáním protáhlých kosočtverečných dlaždic byl pak ze dvou párů dlaždic obojího druhu vytvořen výrazný osmiboký útvar významově odpovídající cistercké hvězdě.

Programově i výtvarně důležitější než všechny tyto kombinace doprovodných a výzdobných prvků je vazba strukturálních architektonických motivů, lomených oblouků arkád (i lunetových cípů) se svatojánskými hvězdami, provedená se vzácnou důsledností v interiéru a také na vnějšku kostela. Lomené oblouky mířící vzhůru k ústřednímu symbolu svatojánského jazyka tento jazyk také připomínají, tím spíše, že jsou s ním uvedeny do souvislosti.

Uplatnění jazyka ve středu klenby bylo vedle obecných motivů svatojánského kultu ještě konkrétně odůvodněno tím, že pro hlavní oltář získal opat jako svatojánský ostatek lingullu, kústku, k níž byl jazyk přirostlý.<sup>36</sup> Emblematický význam jazyka pro zelenohorský kostel vyplynul pak z toho, že podle dobových představ se stal Jan Nepomucký vítězem a tím nesmrtelnou hvězdou právě pro svůj jazyk: „*jazykem k mluvení nepohnutelným, v ústech skrytým, a na otázky bohaprázdného krále nic neodpovídajícím zvítězil svatý Jan*“ (s. 24). Tento jazyk je podle mnohokrát opakovaného obrazu Pacherova kázání domem z pochvy nevytaženým, ale z obou stran ostrým. Je to meč Páně, Gladius Domini a Gladius Gedeonis. Rétorické spojení metafory jazyka — meče a vítězné hvězdy odpovídá nápadně architektonickému členění a dekorativnímu systému použitému v klenbě i v ústředním prostoru na vnějšku chrámu i v ambitech: z celého programu vyplývá pak závěr, že tvarově výrazný motiv lomeného oblouku respektive pole lomeným obloukem vymezeného, ať je to otvor arkád, oken nebo plocha portálů a půdorys pěti velkých kaplí, je významově zatížen — že jde o „zobrazující“ aluzi na svatojánský jazyk — meč. Tato představa je diváků navozena velmi zřetelně ve chvíli, kdy spatří lomený oblouk hlavního portálu s pěti svatojánskými hvězdami; způsob, jakým je gotické okno nad portálem zasazeno do štítu a zejména pak forma frontonu vyvrcholeného opět svatojánskou hvězdou vybavuje tomu, kdo je seznámen s metaforou svatojánský jazyk — meč, představou meče zasazeného v pochvě.

<sup>36</sup> Pacher vyzdvihuje jako mimořádný úspěch, že se opatovi podařilo tuto relikvii získat: „a jestli nechybím, že drahý ostatek toho zlatého jazyka vidím, protože se v nehlubší poníženosti klaním, ostatek, totižto vyzdvížení svatého jazyka, vypadlé od chřátu kosti z obzvláštní milosti důstojně velebnému opatovi Vejmluvovi na to dnes posvátné místo darovaný“ (s. 32). Ostatek měl místo mlčenlivého vítězitele mluvit a boha ve prospěch žďarských umlouvat.

Tato asociace lomený oblouk = svatojánský meč, je pak per analogiam přenášena na ostatní podobná pole, z nichž je většina uvedena do úzké souvislosti se svatojánskou hvězdou.

Základní prvek gotického tvarosloví umožnil zde netoliko evokovat dobu, v níž Jan Nepomucký žil, — jak tomu bylo i u jiných děl barokní gotiky —, ale dovolil také „zobrazujícím“ způsobem oslovit, ba monumentalizovat duchovní zbraň svěťce a hlavní objekt jeho posmrtného kultu. Po stránce architektonické šlo o to smyslově názorně vyjádřit, že hvězdné stavení vítězovo je současně monumentální schránkou, do níž mají chodit poutníci uctívat světcův jazyk. Tento způsob uvažování se ostatně ozývá i z kázání Pacherova, který v souvislosti se „zlatým“ jazykem Jana Nepomuckého připomíná podle údajů jezuita Drexelia, že athénští postavili na památku proslulého babylonského hvězdáře a hospodáře Berosy pomník, do něhož zasadili jazyk s nápisem aurea lingua, zlatý jazyk: podobně prý měl být ctěn a vážen jazyk — tajný meč Jana Nepomuckého: „*Neb jestli meč Davida na věčnou památku byl daný do svatyně, a v té jako poklad drahý pláštěm a rouchem kněžským mezi svatými věcmi byl zachován, tím více zasloužil tajný meč, nejsvětější jazyk našeho slavného vítězitele, svatého Jana, který prve tajný a němý, nyní lonquebatur magnalia Dei, začal mluvit všeliké věci Božské*“ (s. 32).

Svatovitský reliквиář (asi 1729), který nám přichází na mysl, vyrostl zřejmě ze stejné představy jako útvar zelenohorského kostela (1720—1722): obojí má podobný programový základ. Verš, kterým byla při vysvěcení komentována podoba svatého jazyka, Effigies Sacrae Linguae (viz latinská stať B. Procházky v Risus Sarae), dosvědčuje nejlépe motivy, jež vedly k tomu, aby byl v zelenohorském kostele tak naléhavým a mnohostranným způsobem připomínán tvar a tím i zázraky světcova jazyka. Právě proto, že žďárský konvent jako první připravil v nově postaveném chrámu svém svěťci první mši, má také Žďár možnost jako první shlédnout zázraky neporušeného jazyka:

Has pia Primitias strueret dum SARA JOANNI  
Prima incorruptae vidit miracula LINQUAE.<sup>37</sup>

Význam lomeného oblouku ve svatojánské symbolice je patrný nejzřetelněji na hlavním oltáři, který je do lomeného oblouku celý „vepsán“. Není pochyby, že tento oltář, ačkoli vznikl později v letech 1725—1727 (andělé od J. Cechpauera) a 1729 (socha svěťce od Ř. Thenyho), navrhl Santini v souvislosti s celým vyba-vením vnitřku podobně jako tomu bylo např. v Kladrubech. Pro autorství návrhu je závažná okolnost, že Santini r. 1721 navrhoval výzdobu svatovitského chrámu při blahorečení sv. Jana Nepomuckého a že v této souvislosti navrhoval i draperie.<sup>38</sup> Přesvědčivým dokladem Santiniho autorství celé koncepce vnitřní výzdoby kostela, včetně pojetí hlavního oltáře a vedlejších oltářů je pak latinský popis interiéru kostela z r. 1722. Ze slov opatova sekretáře Bonifáce Procházky<sup>39</sup> vyplývá, že provizorní výzdoba pořízená pro vysvěcení odpovídala v ikonografickém

<sup>37</sup> Srv. Risus Sarae, 1723, I. c.

<sup>38</sup> Srv. Antonín Podlaha, *Materiálle k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách*. Památky archeologické XXXII, 1920—1921, 117; Santiniho výzdoba svatovitského chrámu používající vedle draperií pět pyramid s hvězdami a nápisy živě připomíná Zelenou horu. — Pokud jde o data hlavního oltáře na Zelené hoře srv. Alois Plichta, *Sochař Jan Pavel Cechpauer ve Žďáře n. S.* Umění X, 1962, 93—94. Také J. Neumann, 1969, I. c., 149, č. 215.

<sup>39</sup> Srv. Risus Sarae, 1723, I. c.

rozvrhu a patrně i v kompozici pozdějšímu definitivnímu sochařskému vybavení. Mezi provizorním a definitivním hlavním oltářem nebylo v celkové koncepci rozdílů. Sv. Jan s krucifixem v náruči — na znamení toho, že hlásal Ježíše Krista — stojí na zeměkouli nesené třemi anděly jako vítěz nad zemí, který — domýšlíme-li vztah oltáře k celku kostela — dostal za vítězství dobyté zdrženlivým jazykem-mečem hvězdu třpyticí se do věčnosti a v duchu apokalyptického textu moc nad národy. Osmicípé hvězdy na zeměkouli jsou bezpochyby, jak dokládá výzdoba schodiště prelatury i dveří žďárského konventního kostela, hvězdami cisterckými. Sv. Jan vládne tedy nad národy jako odchovanec cisterciáků a po svém návratu do Žďáru jako cistercký zlatý hospodář. Iluzivní draperie oltářního výklenku posetá zlatými květy-hvězdami by mohla být nejspíše chápána jako nebesa s mnoha jasnými hvězdami, jež hned po vítězství vypravovaly chválu božího mučedníka sv. Jana ve smyslu Pacherovy formulace, že „*skutky vyznavače Božího zvěstovaly jsou hvězdy, a obloha nebeská*“, vejmluvní jazykové mlčenlivě vejmluvného zvítězitele (s. 26). Současně však je možno v plastických nebesích spatřovat i narážku na oblohu cisterciáckých hvězd, neboť sv. Jan dostal podle Pachera spolu s hvězdou jitřní také „*cistercienského svatého řádu celou oblohou, to jest klášter stkvící se tolika hvězdami, kolik ten klášter počítá a obsahuje Božích služebníkův*“ (s. 33—34).

Obdobně lze totiž vykládat i další symbolické prvky hlavního oltáře. Tři cisterciácké osmicípé hvězdy v čelní části oltářní mřížky spojené s cisterckým křížem odpovídaly Vejmluvovu znaku i současně znaku města Žďáru. V tom smyslu praví Pacher: „*Posledně, cos pak ještě, ó, svatý reku, za mždu dostal? Dostal jsi město Žďár, které tři hvězdy v svém erbu má, a města i celého panství žďárského pána opata, který své tři hvězdy erbu svého jako tři plápolající palmy, před trůn svůj dnes zavěšuje . . . obětuje . . . , abys zde místo něho hospodařil podobně na věky věkův*“ (s. 34). V souvislosti s triumfem a glorifikací světce, v souvislosti s klíčem a pečetí, jež v rukou andělků připomínají světce mlčenlivost, a se zřetelem na lingullu v oltáři nabývá náš závěr, že celá oltářní nika je aluzí na svatojánský jazyk, nejvyššího stupně pravděpodobnosti.

Víme-li z Pacherova kázání, jak opat Vejmluva spekuloval s číslem 5 a 3 znamenajícím věk, v němž došel Jan Nepomucký mučednické smrti (53 let) a tedy i svého vítězství, nemůžeme potlačit myšlenku, že počet pěti velkých a tři malých andělů obklopujících v pravidelné sestavě světce má ještě jinou než pouze výtvarnou motivaci. Obě čísla 5 a 3 se totiž v rozvrhu kostela zase nápadně vracejí. Pětka a pětice poukazuje především k pěti hvězdám sv. Jana Nepomuckého, dále k pěti věkům existence kláštera a v souvislosti s pěticipou hvězdou také ke stavebníkovi. Podobně má polyvalentní smysl i trojka. Vystupuje především jako znak Nejsvětější Trojice, poukazuje — spolu s pětkou — k věku Jana Nepomuckého (53) a zároveň — spolu s omičkou — k době, po níž neporušený jazyk světce odpočíval v zemi (338) a má posléze úzký vztah také ke stavebníkovi, který do svého znaku přijal tři hvězdy sv. Jana Nepomuckého. Triangl trojediného Boha s židovským nápisem Jahve, který na vrcholu oltářní niky představuje nebeský cíl mučedníka, zaznívá několikanásobnou ozvěnou ve stejném tvaru oken, jež provázejí okna protáhlá. Okna tvaru sférického trojúhelníka najdeme však nejen v přízemí a v úrovni prvního patra v kostele samém, ale také v ambitech.

Vzhled ambitů byl ovšem po požáru zjednodušen a vyhraněnost ikonografického programu, kterou prozrazuje Witinhoferova rytina, tím utrpěla. Zmíněná rytina není dokumentárně tak spolehlivá, abychom mohli jít v tomto směru, před poku-

sem o rekonstrukci původního stavu, do všech podrobností.<sup>40</sup> Velmi zřetelně jsou ovšem na rytině zachyceny na věžících mezi kaplemi rozměrné pěticípé hvězdy, z nichž vyrůstají pětiboké obelisky s velkými hvězdami na vrcholu. Vrcholné prostorové hvězdy jsou v základě šesticípé, ale vloženými cípy jsou v čelném pohledu proměněny na dvanácticípé, podobně jako je tomu na klenbě kostela. Zatím co pěticípé hvězdy mají známý, vítězný, jubilejní a heraldický (Vejmpluva) smysl, vyvyšují obelisky jako světelná znamení (vylité světlo) triumfálním způsobem spojení — konjunkci svatojánské a mariánské hvězdy. Ikonograficky tomu na rytině odpovídá alegorická postava pohlížející dalekohledem na hvězdy. Tento motiv najdeme ostatně u tří zachovaných alegorických plastik (Víry, Lásky a Naděje?), které obracejí hlavy nápadně vzhůru a připomínají tak devizu Pacherova kázání: „*Dívej se každodenně, jak je na hvězdách, pozoruj hvězdu jitřní v hospodářství nechýbíš, že skrze toho bohatého a zlatého hospodáře<sup>41</sup> bude vám všem dobře ve Žďáře, aureum saeculum, zlaté, slovem milostivé léto*“ (s. 39).

Významným způsobem se na ambitech uplatňují zmíněná okna ve tvaru sférických trojúhelníků. Objevují se jako prosklené otvory v pěti pětibokých kaplích, jež korespondují s pěti kaplemi chrámu a svým půdorysem odpovídají ústřednímu pětihrannému útvaru. Současně však nacházíme sférické trojúhelníky také na zevní i vnitřní straně všech desíti vížek a kaplí jako slepá okna vyplněná plastickou svatojánskou šesticípou hvězdou. Tento věnec desíti svatojánských hvězd na desíthranném útvaru ambitu koresponduje s nymby pěti hvězd v kostele a tímto způsobem obdobně vyjadřuje spojení sv. Jana Nepomuckého s cisternou mariánskou — s jittí hvězdou žďárského kláštera.

Na ambitech se stále opakuje táž alegoricky motivovaná konfigurace tvarů, kterou již známe z interiéru kostela: nad polem ve tvaru lomeného oblouku, tedy nad „mečem — jazykem“, se objevuje svatojánská hvězda ve sférickém trojúhelníku. Celé toto uspořádání se shoduje se symbolikou hlavního oltáře (kde k trianglu hledí sv. Jan Nepomucký) a tvarově odpovídá pěti branám kostela, kde gotické pole — jazyk je nahoře uzavřeno proskleným sférickým trojúhelníkem se svatojánskou hvězdou. Na hlavním portálu se pak kromě celkového počtu pěti velkých hvězd objevuje ještě trojice hvězd: do každé svatojánské hvězdy v plechovém obložení dveří jsou vloženy ještě dvě stejné hvězdy menší.

Významy spojené s popsányými konfiguracemi mají zřejmě dvě vrstvy, které bychom mohli zjednodušeně označit jako hagiografickou a fundátorskou. Jestliže jsme již objasnili význam pěti ve vztahu k světcí, klášteru a stavebníkovi, zbývá ještě blíže charakterizovat číslo tři. Jako dokonalý počet (omne trinum perfectum) jako symbol úplnosti (začátek — střed — konec) a jako znak nejsvětější Trojice (srv. půdorys Dolního hřbitova ve Žďáře) bylo číslo tři opatovi zvláště blízké. Do svého znaku pojal opat — jak víme — tři hvězdy z mučednické koruny Jana

<sup>40</sup> Stavební historie ambítů sama není docela jasná. Ambity vznikly o něco později než chrám a podle údajů rukopisné historie kostela z poloviny 19. století, čerpaných ze starších pramenů (jako *protocoll domesticus*), dokončil je v úplnosti až r. 1769 opat Bernard Hennet, který dal obnovit i střechu (Okresní archiv ve Žďáru, bez signatury).

<sup>41</sup> Není bez zajímavosti si připomenout k myšlence hvězdného hospodáře a hvězdného hospodářství ve Žďáru, že obelisk, který má funkci provádět vyvýšení (exaltatio) hvězdné konjunkce, byl v baroku po stránce významové — jak uvádí jezuita Abraham Kirchner r. 1666 — vykládán kongruentně s oživujícím, udržujícím a plodnost přinášajícím solárním geniem nebo světovým duchem. Srv. H a n s S e d l m a y r, *Alegorie und Architektur*, 1960, I. c., 239. Ve Žďáru byl význam přednesen v duchu celého alegorického programu ze slunce na mariánskou a svatojánskou hvězdu.



Nepomuckého, považoval se za třetího fundátora kláštera a kabalisticky spekoval — jak prozrazuje Pacherovo kázání — s počtem tří. Je ostatně příznačné, že vedle oken trojúhelníkových se v sousedství portálů kostela uplatňují okna ve tvaru mitry, kterou je třeba jako opatský odznak (a součást erbu) vztahovat k Vejmluvovi.

*I když byla barevná skla v trojúhelnících v horní části dveří při renovaci vyměněna, byla asi volba tónů, zlatá hvězdy na poli střídavě modrém a fialovém, zachována, neboť odpovídá koloritu Vejmluvova znaku.<sup>42</sup> V souvislosti se základními prvky Vejmluvova znaku (trojice hvězd, kříže ve hvězdách oltářní mřížky) se na hlavním oltáři objevují také heraldické motivy vztahující se k zakladatelům kláštera, které byly ovšem rovněž součástí Vejmluvova erbu. Na mense hlavního oltáře je to znak legendárního zakladatele kláštera Bočka z Obřan, jemuž se zjevila P. Marie stojící nad studnicí. Po stranách tohoto erbu s třemi bílými pásy na červeném poli jsou dvě velké münsterberské orlice vztahující se na münsterberská knížata, unuky krále Jiřího, kteří odůvodňovali svá fundátorská práva svou genealogickou posloupností s rodem pánů z Obřan.<sup>43</sup>*

Na okraji si připomeňme, že vazba světce a jeho ctitele, vyjádřená v důmyslné, umělecky vážné hře s architektonickými tvary, měla v myšlení současníků protějšek ve vtipné slovní hříčce s opatovým jménem: Vejmluvný Vejmluva, vyznavač mlčelivě vejmluvného sv. Jana, získal svou vejmluvností kůstku ze světceova jazyka (lingullu). Obojí hra vyrůstá z téhož způsobu myšlení, jehož východiskem jsou formální analogie všeho druhu. Na podkladě podobné analogie latinského jména Žďáru — Sara s biblickou Sárou byla radost z příchodu hvězdného hospodáře sv. Jana Nepomuckého do Žďáru a také ze současného vysvěcení tři kostelů opatem zbudovaných (opět tři!), na Zelené hoře, ve Zvoli (sv. Václava) a v Bobrové (sv. Petra a Pavla) vyjádřena biblickým obrazem radostného smíchu Sáry nad zrozením Izáka. Smích Sáry — Žďáru, Risus Sarae se stal i názvem knihy obsahující Pacherovo kázání.

Detailním dotvrzením o významové sounáležitosti a obsahové platnosti (sensus allegoricus) geometrických forem a jejich číselného počtu, jak jsme je zde podali, je také tvar tří zachovaných svatostánků, na hlavním oltáři a na dvou oltářích postranních. Všechny mají tvar trojdílné skříňky vymezené třemi poli ve tvaru gotického oblouku. U tabernákle hlavního oltáře jsou do horní části ústředního pole majícího tvar sférického trojúhelníku umístěny v gotizujícím laločnatém žebroví tři šesticípé hvězdy kolem zlatého jazyka sv. Jana Nep. Další dvě hvězdy na postranních štítech doplňují celkový počet hvězd na pět. Na oltáři sv. Matouše je trojúhelník Nejsv. Trojice spojen se svatojánskou hvězdou a celá konfigurace je s hravou fantazií svázána trojlaločným žebrovým útvarem. Na dalším tabernákle na oltáři sv. Marka je do třech sférických trojúhelníků vetknut útvar jazyka a po stranách provázejí tento ústřední motiv dvě trojice svatojánských hvězd. Srozumitelnost této symboliky si neřádá interpretace. Podobně bylo pojata i bohoslužební náčiní pořízené ke kanonizaci světce roku 1729 a k velkým svatojánským slavnostem ve Žďáře r. 1730. Z inventáře z roku 1732<sup>44</sup> víme, že v kostele

<sup>42</sup> Vejmluvův znak je barevně reprodukován v Plichtově vydání Pacherovy Slavnostní řeči, 1968, 4. vyobrazení.

<sup>43</sup> Srv. *Cronica domus Sarensis minor*, vydání Metoděje Zemka. Žďar nad Sázavou 1969, 9 a genealogické tabulky vzadu.

<sup>44</sup> Srv. výpisky Steinbachovy k r. 1732, AMB, sb. Mitř., Žďar; cituje Plichta, 1960, l. c., 24.

*byla mimo jiné monstrance na způsob hvězdy, hvězdami zdobené ciborium, kalic s pěti vytepanými hvězdami (dosud existující) apod.*

K otázce vyslovené V. Richtrem,<sup>45</sup> proč byli zvoleni pro oltáře čtyř kaplí zbývajících po umístění hlavního oltáře do velké niky, právě čtyři evangelisté, nachájíme částečnou, ne však ještě úplnou odpověď rovněž u Pachera, který hovoří o evangelistech na oltářích jako o hvězdách a svatém přátelstvu Jana Nepomuckého (s. 35). P. Bonifác Procházka, sekretář Vejmluvův, odůvodňuje jejich volbu (v *Risus Sarae*) tím, že světec hlásal jejich evangelium. Programový záměr tohoto spojení je jasnější, jakmile věnujeme pozornost výtvarné realizaci a zejména ikonografickému řešení oltářů. Velikými korunami, které se vznášejí nad hlavami světců (oblíbeným motivem Santiniho) jsou evangelisté oslaveni jako mučedníci — vítězové, což současně opravňuje situování velkých vítězných hvězd na klenbách jejich kaplí. Tím je viditelně vyjádřeno spojení se sv. Janem Nepomuckým, který tvoří jako mučedník a vítěz vládnoucí nad národy na hlavním oltáři pátou hvězdu tohoto společenství. Včleněním evangelistů do systému pěti svatojánských hvězd bylo tedy provedeno jakési oslavné srovnání, které by bylo možno nejpřípadněji slovně vyjádřit: sv. Jan Nepomucký — pátý evangelista.

Jak dosvědčuje Procházkův latinský popis původního zařízení kostela v roce 1722,<sup>46</sup> vystupoval sv. Jan Nepomucký současně jako člen dalšího světeckého společenství, totiž českých patronů (*Sancti Bohemiae Indigetes & Patroni*), kteří byli osazeni poblíž hlavního oltáře; tím bylo vedle světového významu nového světce pro *Orbis terrarum* současně vyjádřeno jeho poslání domácí v *Regnum Bohemiae*. Celý program hagiografickým způsobem doplňovala také kazatelna, která byla převezena do kostela v Obyčtově a tam se zachovala. Na předprsni řečniště jsou tři reliéfy, jejichž sestava výmluvně spojuje představy, na něž se odvolává celé vybavení kostela: 1. založení žďárského kláštera představuje zázračné zjevení P. Marie na studni Bočkovi z Obřan, 2. mučednickou smrt sv. Jana Nepomuckého zachycuje scéna se svržením Jana Nepomuckého z Karlova mostu a posléze 3. oslavu světcova zázračného jazyka zdobuje výjev se sarkofágem, nad nímž se objevuje ve vavřínovém věnci neporušený jazyk. Dnešní prostá kazatelna se omezuje toliko na scénu svržení z mostu, uplatněnou na předprsni řečniště, a na důležitý motiv světcova jazyka, kterým je vyvrcholena stříška.

Ukázali jsme již při analýze rozvrhu klenby, hlavního oltáře, portálu i ambítů, že architekt, vycházející z ikonografických pravidel v barokní době uznávaných, vedl diváka svou promyšlenou výtvarnou kompozicí k tomu, aby chápal — četl významově zatěžkané útvary v souvislostech, jež jim dávají alegorický smysl. Toto zjištění zbývá doplnit konstatováním, že základní významové souvislosti, jež jsou jakýmsi ideovým mottem stavby a klíčem k jejímu tajemství, demonstroval Santini v pohledech, které jsou při vstupu do poutního komplexu a při procházení jím zvláště exponovány a jež mají zároveň pro celou výtvarnou koncepci strukturální význam. Způsob, jakým jsou tyto pohledy (z nichž uvádíme jen ty nejzávažnější) zvoleny, svědčí dobře o tom, jak promyšlený byl centrální rozvrh kostela a ambítů z hlediska poutní funkce a s ohledem na známý poutní rituál obcházení.

1. Když se k poutnímu místu blížíme, ať z kterékoli strany, a ke kterékoli z jeho pěti bran, vnímáme nejprve vstupní arkádu gotické brány — jazyk, nad

<sup>45</sup> Richter, 1966, l. c., 34.

<sup>46</sup> *Risus Sarae*, 1723, l. c.

nímž sférický trojúhelník se svatojánskou hvězdou a v pozadí nad tím hvězdicový útvar kostela s jazyky gotických oken pod střechou.

2. Když projdeme arkádou hlavního vstupu do ambitu a poprvé se nám objeví silueta kostela v čelním pohledu, nabídne se nám uprostřed fasády přesnější určení gotického pole ve formě jazyka-meče, neboť na hlavních dveřích tohoto tvaru najdeme pět svatojánských hvězd. Pod svatojánskou hvězdou na vrcholu vstupního vestibulu spatříme pak „meč v pochvě“ a seznámíme se s dalšími sémanticky důležitými geometrickými prvky, jako jsou sférické trojúhelníky a opatské mitry a základní početní kombinace pěti a tří. Okna v přízemí a nahoře seskupená ve dvě pětičky jsou nadto ve střední části vázána ještě v trojice.

(Srovnáme-li skutečnou fasádu s návrhem uveřejněným Richtrem,<sup>47</sup> zjistíme, že změnou vstupní části dosáhl architekt nejen většího soustředění formy, výraznějšího uplatnění portálu a centrálního rozvrhu, ale současně také zjasnění symbolických vztahů. V pozměněné podobě skutečného fasády vystoupil daleko více do popředí určující význam jazyka-meče a vedle ústředních skupin utvářených třemi prvky se nově uplatnily ještě pětičky.)

3. Pohled na hlavní fasádu se s nevelkými změnami opakuje při vstupu do ambitů a při procházení jimi čtyřikrát, neboť čtyři další průčelí jsou uspořádána podobně s tím rozdílem, že na ostatních portálech chybí plechové obložení hvězdami a že poněkud odlišně je uspořádán závěr kostela v souvislosti s nutností uplatnit na vnějšku motiv schodiště na tribunu.

4. Při vstupu do kostela, dva kroky od hlavního portálu spatříme oltář v nice ve tvaru jazyka-meče a „čteme“ souvislost všech symbolických forem a čísel, včetně cisterciáckých hvězd na zeměkouli, v přímé obrazové souvislosti s osobou triumfujícího světce. Z téhož místa současně vnímáme v průhledech ochozovými kaplemi dvě prosvětlená okna ve tvaru mitry.

5. Podobný, poněkud ovšem modifikovaný obraz se nám naskytne při obcházení kostela při pohledu z oválných prostorů na protější arkádu s oltářem příslušného evangelisty dole. Od dlažby po klenbu se setkáváme s obdobnou konfigurací tvarů: symbolická sestava velké arkády — jazyka-meče s hvězdou nad ní zní znovu jako ostinátní motiv.

6. Když vstoupíme z věnce kaplí do vnitřního prostoru a pohlédneme na klenbu, na hlavní oltář a dovršíme svou percepci otáčivým pohybem očí, které zevnitř obejmou celé krajkově členité a bohatě prosvětlené tělo chrámu, rozvinou se všechny příznačné motivy a spojí se v mohutnou melodii prostorových a hmotných vztahů. Stávají se netoliko smysluplnými ve všech významových souvislostech, ale především vyvolávají v jediném strhujícím emocionálním zážitku pocit krajního estetického vzrušení a uspokojení. Důmyslná prostorová kompozice vzájemně si odpovídajících melodií zní ve všech hlasech jako fortisimum velkého orchestru. Díky vzácné křehkosti forem a složitému lomu bílého světla v odhrotněné architektuře by bylo možno obrazně říci, že melodie se nese ve vysokých tónech a v neobyčejně jasných čistých hlasech. Z hlediska historického odpovídá tomuto pro nás především prostorovému, tvarovému a světelnému zážitku představa nebe na zemi, jehož dojem chtěly vyvolat barokní chrámy.<sup>48</sup> Sama baldachýnová struk-

<sup>47</sup> Richter, 1966, l. c., obr. 17.

<sup>48</sup> Tvrdil to např. už Miguel de Molinos. Starou ideu, že kostel má být obrazem nebeského Jeruzaléma, známou už ze starokřesťanských basilik a zejména z gotických katedrál, realizoval barok v duchu svého iluzivního pojetí a zároveň novým způsobem v souvislosti s významem klenby a její malířskou výzdobou.

tura kostela, zvláště v souvislosti s jeho bohatým vybavením hvězdami, aktualizovala prastarý význam baldachýnu jako obrazu nebes.<sup>49</sup> To bylo zřejmě také smyslem Santiniho optického prostoru, který se podle Richtrovy charakteristiky vzdouvá do nekonečna.

Dotýkáme se tu jednoho z tajemství a základních otázek této stavby, která vskutku pracuje s prostorem a tvarem podobně jako mistrovská skladba s hudebním materiálem: neznalost programu nebere dílu uměleckou působivost a přesvědčivost, neboť pak působí stavba do jisté míry jako absolutní hudba. Znalost programu však prohlubuje náš zážitek bohatstvím asociací a současně rozšiřuje naše historické poznání. Umožňuje nám odhalit kořeny díla v životě doby, pochopit jeho genesi, rekonstruovat do jisté míry záměry, s nimiž bylo vybudováno, i ohlas, s nímž se setkávalo.

Že stavebník se znalostí programu nejen počítal, ale že se soustavně zasazoval o jeho účinnou propagaci, dokazují — jak již víme — kázání, jež inspirovalo, počínaje slavnostní řečí Pacherovou při vysvěcení chrámu, a také dlouhá řada svatojánských publikací, jejichž podobností přímo i nepřímou objasňují smysl a uspořádání zelenohorského kostela.<sup>50</sup> Závažnou roli mělo při tom svatojánské bratrstvo, k jehož prvním členům náležel také architekt Santini.<sup>51</sup> Nejúčinnějším prostředkem, který udržoval alegorický program kostela v živém povědomí, byla sama jeho poutní funkce, slavnosti a procesí, jejichž shodná alegorická řeč<sup>52</sup> se stala v podobě zlidovělého ritu životní samozřejmostí. Lze předpokládat, že přístup k vrstvě významu otvírala také chrámová hudba a liturgie, o nichž však dnes nemůžeme nic bližšího říci.

V jedné věci musíme naše srovnání zelenohorského kostela s hudebním dílem upřesnit, má-li nám platně posloužit k hlubšímu pochopení jeho architektonické podstaty. Tak jako není základního rozdílu mezi tzv. absolutní a programní hudbou, která jen zdůrazňuje významové stránky vlastní každému hudebnímu projevu, není ani základního rozdílu mezi vynikajícím architektonickým dílem baroku, jež vzniklo bez literárně fixované programové koncepce, a tím, které takový program mělo. A není posléze ani principiálního rozdílu ve způsobu, jakým taková díla posuzujeme a přijímáme. Srovnání s hudební skladbou nám může — pokud si budeme současně vědomi rozdílu v obou uměních — také v tomto směru posloužit.

Význam každé součásti hudební formy, motivu, tématu apod. je dán, stejně v programní jako v absolutní hudbě, hudebním kontextem, neboť sémantika hudebního výrazu je založena na hlubokém funkčním — a jak se kdysi říkalo v duchu romantické teorie — symbolickém spojení hudby s životem. Jako v hudební

<sup>49</sup> Srv. Sedlmayr, *Architektur als Abbildende Kunst*, 1960, I. c., 227.

<sup>50</sup> Srv. naši pozn. 12. Seznam publikací a jejich přesné názvy uvádí Lifka, 1964, I. c., s. 70 až 77. Zelenohorskými kázáními se v rukopisné studii zabýval Alois Plichta, *Klášter žďárský, obraz kulturněhistorický* — podle údajů autora, A. Plichta, 1960, I. c., 49, pozn. 40.

<sup>51</sup> Srv. *Consignatio in locum demortuorum P. D. confœderatorum Succesorum penes monasterium Saarense ad fontes Marianus ab anno 1733—1760*. Farní archiv, zámek Žďár, inv. č. 49, uloženo v Okresním archivu ve Žďáru, fol. 1, verso, č. 3.

<sup>52</sup> Procesí je zajímavě popsáno v citovaném rukopisu v Okresním archivu ve Žďáru, viz naše pozn. 34. Odtud čerpá své údaje za slavnostech a procesích Dědek, 1901, I. c., 70 d. a také Plichta, 1968, I. c., s. 8. — Z hlediska alegorického pojetí je velmi důležitý latinský popis svatojánských slavností od P. Bonifáce Procházký, (ve sborníku *Risus Sarae*), z něhož jsme získali poznatky uplatněné již v předchozí části textu.

skladbě nenajdeme ustrnulé hudební formy, ale proces formování, který je procesem významotvorným, v němž struktura vztahů mezi všemi složkami zvukového projevu — melodickou, rytmickou, harmonickou, témbrovou, dynamickou, tempovou i přednesenou — odkazuje v souvislosti s křížením a vrstvením funkcí uvnitř díla k životním situacím a myšlenkovým souvislostem (sémantická teorie intonace<sup>53</sup>), právě tak je neoddělitelnou součástí architektonického tvaru významové intence. Smysluplnost architektonického tvaru je vytvořena jedinečnou strukturou vztahů mezi všemi formálními a funkčními složkami díla a lze ji v tomto smyslu srovnávat s tím, co se v hudbě nazývá intonací. Významovost tvaru nás vede k tomu, abychom architektonické dílo nechápali *jen* jako geometrický útvar, ale abychom je funkčně spojovali se životními situacemi a ideovými souvislostmi a podle toho je vždy znovu významově interpretovali jako dílo *umělecké*.

Významový dosah mají — nezávisle na tom, co víme z dobové literatury a pramenů — sama situace kostela na výrazném návrší Zelené hory, ráz jeho centrální dispozice, symbolicky exponovaný půdorysný útvar, opakování a kontrast tvarů, vynalézavé variace, spojování a proplétání tvarových konfigurací, které na první pohled vzbuzují podobný pocit jako opakovaná invokace nebo litání poutního zpěvu. Významový dosah má celá kompozice a vazba pohledů poskytnutých na důležitých místech divákovi, kterého vedou dané komunikace ke stejnému „magickému“ obcházení a posléze po této přípravě při vstupu do hlavního prostoru k podobnému uzáslému vytržení a exaltaci jako někdejšího zbožného poutníka bez ohledu na to, s jakým zájmem a povědomím návštěvník přišel. Jediným předpokladem je vedle jisté kulturní úrovně toliko umělecká vnímavost. Tvarová a funkční struktura je v tomto smyslu tedy také strukturou významovou.

Jestliže pak umělecké dílo „žije“ totalizací, „interakcí díla a lidstva“, tím, že je vždy znovu za nové dějinné situace a z hlediska současného umění a životních postojů integrujeme „do totální významové struktury společensko-lidské skutečnosti“<sup>54</sup> pak předmětem nové interpelace a oživování není čistý geometrický tvar architektury, ale tvar od počátku naplněný významem. Rekonstrukce původního programu a ideové koncepce díla, o kterou jsme se tu ve stručnosti pokusili, umožňuje nám proto netoliko literárně parafrázovat rovinu významů, jež byly

<sup>53</sup> Odvoláváme se tu na metodologicky plodnou teorii intonace, kterou formuloval B. V. Asafjev, a kterou již delší dobu rozvíjí také česká hudební věda. K formulaci, již v textu uplatňuji, srv. Jaroslav Jiránek, *Asafjevova teorie intonace, její genese a význam*. Praha 1967, 235. Na okraji si připomeňme, že způsob, jakým Santini na Zelené hoře pracuje s příznačnými architektonickými motivy, připomíná skladatelskou práci s intonačními jednotkami. Také při utváření architektonické formy se zde uplatnil princip opakování (návratu) a změny (kontrastu). Po provedeném opakování charakteristických motivů se s každým dalším porušením identity tvarů zosťhuje moment srovnávání tvarů jako formálních i významových jednotek a vzniká pocit kontrastu. Ten pak umožňuje další rozvíjení tvarů v návratech a nových kontrastech, jež lze srovnávat s hudební formou, s procesem intonování. Právě tak jako v hudební skladbě může také v architektonickém díle sloužit k témuž významovému účelu řada morfologicky heterogenních prvků architektonické formy (hvězda, lomený oblouk — jazyk): uplatňuje se tu princip, který byl v hudbě nazván „principem množného a zkoncentrovaného dějství“. A naopak. Jeden a týž architektonický prvek může spojit několik obsahových a tektonických funkcí, má několik sémantických a současně tektonických rovin (pěticípá hvězda půdorysné osnovy): platí tu princip sloučení nebo zkřížení funkcí a významů. Tímto způsobem se stává architektonické dílo — do jisté míry podobně jako hudební — specifickým komunikativním prostředkem.

<sup>54</sup> Karel Kosík, *Dialektika konkrétního (Studie o problematice člověka a světa)*. Praha 1963, 97.

s dílem v jeho době spjaty, ale také lépe pochopit a přesněji analyzovat jeho nejvlastnější uměleckou strukturu, které vděčí tato stavba jako velké umělecké dílo za svůj trvalý, to znamená stále znovu obnovovaný život.

## LE CONCEPT IDÉOLOGIQUE DE L'ÉGLISE DE PÈLERINAGE SAINT-JEAN-NÉPOMUCÈNE DE ZELENÁ HORA

*Notes devant servir à une analyse iconologique*

L'église de pèlerinage Saint-Jean-Népomucène de Zelená Hora (Mont Vert) près de Žďár sur Sázava en Moravie, construite au cours des années 1720—1722 par Jean-Blaise Santini sur la commande de Venceslas Vejmluva, abbé du monastère cistercien de Žďár, est une œuvre remarquable du gothique baroque à son apogée dans les pays de la Couronne de Bohême. Sa disposition peut être caractérisée succinctement comme un baldaquin cylindrique reposant sur dix piliers, dont la voûte est soutenue à son pourtour par cinq massifs contreforts triangulaires. Entre ces contreforts, qui forment proprement dit les cinq branches du plan en étoile de l'église, s'insèrent cinq chapelles construites sur le plan d'un triangle sphérique. Elles alternent avec des chapelles ovales et entourent, tel un pourtour continu, l'espace cylindrique central. De façon analogue sont agencées les tribunes du premier et les galeries du second étage. L'église est entourée d'un cloître en forme d'une étoile à dix branches qui abrite dix chapelles pentagonales.

L'emplacement de l'église, appelé à l'origine Strmá Hora (Mont Abrupt) ou encore Černý les (Forêt Noire), se vit plus tard attribuer le nom de Zelená Hora (Mont Vert) d'après une localité du même nom, située près de Nepomuk en Bohême, en souvenir du monastère cistercien fondé là-bas et disparu plus tard. En effet, c'est dans ce monastère que selon une légende cistercienne, s. Jean-Népomucène aurait reçu sa première formation spirituelle. Le monastère de Zelená Hora en Bohême avait été, il y a cinq siècles (à savoir de l'époque de la construction de notre église de pèlerinage) à l'origine de la fondation du Monastère de Žďár en Moravie. C'est par la construction d'une église de pèlerinage consacrée à s. Jean-Népomucène que l'héritage de l'institution mère, à savoir le pouvoir du saint thaumaturge, devait être transféré au nouveau monastère morave, qui, en tant que rejeton du monastère de Bohême, pouvait se réclamer de son droit légitime. Et c'est encore ce transfert symbolique de l'antique foyer cistercien tchèque au nouveau centre morave, appelé à poursuivre l'œuvre amorcée à Nepomuk, qui a motivé l'emploi de formes gothiques. La première raison pour que l'église de pèlerinage fût construite sur le plan en étoile est venue de la légende qui, de diverses manières, avait assigné au saint une étoile comme son attribut. Ainsi une couronne de cinq étoiles aurait apparu dans la Vltava au-dessus du corps du martyr noyé, une étoile (lueur ou flammes) aurait signalé son lieu de naissance et, selon la tradition de Žďár, une étoile se serait montrée au-dessus de la colline où l'on avait commencé à couper le bois pour déblayer l'emplacement de la future église de pèlerinage. Le choix du plan en étoile reposait, cependant, faut-il le dire, sur un motif plus profond. S. Jean-Népomucène devait être glorifié par une étoile comme vainqueur et héros dans l'esprit de l'Apocalypse (2, 26—28) où l'on lit:

Car à celui qui aura vaincu, et qui aura gardé  
mes œuvres jusqu'à la fin, je lui donnerai  
puissance sur les nations et je lui donnerai  
l'étoile du matin

C'est dans cet esprit que l'église de Zelená Hora devait avoir pour mission de rehausser la belle étoile du vainqueur appelée à briller, tel un refuge et une sauvegarde, sur toute la région. Par le choix du plan en étoile, les cisterciens entendaient s'approprier d'une manière symbolique le saint en le rattachant au culte de la Vierge Marie à laquelle avait été consacré leur monastère et qui était aussi appelée « étoile du matin ». C'est aussi dans ce contexte qu'il faut considérer les dix pans du mur extérieur du cloître. Ce devait être une allusion à la forme de l'antique citerne mariale gothique (parvenue jusqu'à nous) rattachée aux débuts légendaires du monastère de Žďár et qui avait été à l'origine du nom du monastère « Fons Mariae ». L'étoile à cinq branches de l'église entourée du cloître à dix pans (donc une étoile dans une autre), devait rappeler symboliquement l'union de la nouvelle citerne de s. Jean avec l'ancienne citerne mariale de Žďár, en d'autres termes la conjonction de l'étoile de s. Jean de Protecteur (au sens de Mercure Criophore) avec l'étoile du matin de la Vierge Marie, conjonction heureuse appelée à donner naissance à un nouveau et généreux pardon.

Si l'on a choisi pour la partie centrale de l'église l'étoile à cinq branches (et non l'étoile à six branches, rattachée souvent à s. Jean et usitée également à Zelená Hora), c'est que ce plan même devait rappeler que cinq siècles s'étaient écoulés depuis l'arrivée à Zďár des cisterciens de Zelená Hora près de Nepomuk. L'étoile à cinq branches était en outre le symbole glorifiant le commanditaire de la construction de l'église, l'abbé Venceslas Vejmluva, dont le nom (WEJMLVVA) se composait — comme le rappelait le sermon prêché le jour de la consécration de l'église — de cinq « v », donc de cinq branches et pouvait être identifié à l'étoile à cinq branches. Les principaux symboles exprimés par le plan de l'église se virent donner un développement ingénieux dans l'agencement intérieur de l'église ainsi que dans son décor. Une grande langue de s. Jean Népomucène, entourée de flammes, fut placée au centre de la voûte. La galerie supérieure à cinq pans évoluée d'une formation décagonale, y sert de cadre. Deux couronnes à cinq étoiles entourent la langue du saint. La première couronne composée d'étoiles de tôle plus petites, comporte des étoiles cisterciennes à huit branches, alors que les grandes étoiles de stuc de la seconde couronne affectent la forme à six branches typique du culte de s. Jean-Népomucène. Les étoiles à six branches sont cependant doublées par des branches de stuc plus subtiles de sorte que l'on peut les tenir pour des étoiles à douze branches et, dans ce sens, pour une allusion à la Vierge Marie étroitement rattachée à s. Jean-Népomucène. Tout le décor ornant la voûte se trouve en accord avec les rayons partant de la langue ainsi qu'avec les lunettes de la coupole qui vont en s'élargissant et développent cette ornementation dans tout le système décoratif de l'église en faisant valoir des étoiles à cinq branches sur les voûtes des chapelles du pourtour consacrées aux Evangélistes. Quant au programme idéologique et architectural, l'accent le plus fort fut mis sur la liaison entre les motifs architecturaux de base, à savoir les arcs brisés des arcades, et les étoiles de s. Jean, liaison effectuée avec la dernière conséquence à l'intérieur de l'église ainsi qu'à son extérieur et au cloître. Les arcs brisés qui s'élancent vers le symbole de la langue de s. Jean, ne manquent pas de nous rappeler cette langue par leurs formes mêmes. A l'aide d'une analyse approfondie, on pourrait montrer que cette façon « figurative » avait délibérément été choisie pour célébrer et doter en même temps d'un caractère monumental, l'arme spirituelle du saint qui est aussi le principal objet de son culte, à savoir sa langue-épée. Selon l'idée en cours à l'époque qui fut développée par J. F. J. Pacher dans son sermon prêché le jour de la consécration de l'église, la langue de saint Jean a été aussi son glaive — Gladius Domini, Gladius Gedeonis. C'est par son silence décidé que s. Jean remporta la victoire et acquit l'immortalité d'une étoile. De là découle l'union étroite de la langue-glaive et de l'étoile réalisée dans l'église de Zelená Hora. Le sanctuaire étoilé du saint victorieux était en même temps l'abri monumental où les pèlerins venaient vénérer sa langue. Il est significatif que le reliquaire renfermant la langue du saint à la cathédrale Saint-Guy de Prague ait épousé lui aussi la forme d'une étoile à cinq branches ayant au centre une langue. Et on comprend que l'abbé Vejmluva de soit appliqué à acquérir, pour le garder sur un autel de l'église de Zelená Hora, une précieuse relique, l'osselet (lingullam) auquel avait adhéré la langue du saint.

L'importance revêtue par l'arc brisé pour la symbolique de s. Jean-Népomucène apparaît nettement sur le maître-autel qui s'inscrit dans un arc brisé. S. Jean-Népomucène, le crucifix dans ses bras (statue de R. Thény, 1729), s'y tient debout sur le globe terrestre, tel le vainqueur qui a reçu, avec l'étoile du matin, la puissance sur les nations. Si la couronne sur le globe se compose d'étoiles à huit branches, c'est que ce sont des étoiles cisterciennes et s. Jean règne sur les nations comme élève des cisterciens. Le nombre de cinq grands anges et de trois angelots (dus à J. P. Cechpauer, 1725—1727) doit rappeler que c'est à l'âge de 53 ans que Jean-Népomucène subit le martyre. La draperie en trompe-l'œil parsemée de fleurs d'or — étoiles — que l'on voit dans le renforcement de l'autel, doit figurer le ciel criblé d'étoiles qui — selon la légende — annonçèrent la gloire du saint martyrisé. On peut aussi y voir une allusion au ciel semé d'étoiles cisterciennes qui accueillit le saint à son « arrivée » à Zďár.

*Traduit par K. Jelínek*