

MODLITBA ZE DŘEVA – SKUPINA FIGURÁLNÍCH ŘEZEB VELEHRADSKÝCH CHÓROVÝCH LAVIC

Vladislava Říhová, Bohuslavice

Ve Slovácku 2004 bylo pojednáno o ornamentálních řezbách a architektuře chórových lavic v kostele Nanebevzetí Panny Marie na Velehradě. Pokračováním je studie o mladší součásti lavic – skupině šedesáti dřevěných soch.

Tradičně uváděný rok vzniku velehradských chórových lavic – 1695, neplatí pro sochy na nich umístěné. Byly osazeny přibližně o čtyřicet let později. Můžeme směle předpokládat, že zaplnily prázdná místa, která je už dlouho očekávala. Původní „raně barokní“ sochy, některými badateli hledané a někdy i nacházené ve velehradském souboru, asi neexistovaly.¹ Pokud by zanikly v tak krátké době (a musely být nahrazeny novými), bylo by to možné snad jedině z důvodu požáru. Ten sice v bazilice vypukl v roce 1719, lavice však výrazně nepoškodil.

Sochařské výzdobě se zájemci o lavice věnovali v odborné literatuře jako nejdůležitější součásti památky – nese hlavní významové poselství. Stojí zde figury nejsvětější v celém katolickém nebi (Kristus a jeho rodiče, Jan Křtitel) i ty nejdůležitější v historii cisterciáckého řádu (sv. Benedikt, Bernard, Robert a Alberich), který ve velehradském klášteře sídlil a v lavicích konal několikrát denně bohoslužby. Mnichům při modlitbách sekundoval zástup církevních otců, evangelistů, archandělů, andělů a malých postavíček andílků a puttů.

Nemůžeme se divit, že první zmínky o této bohaté řezbářské výzdobě najdeme už v průvodcích bazilikou kolem poloviny 19. století.² Ikonografii postav se začal věnovat Karel Slavík³ a určení jednotlivých figur rozšířili Antonín Rejzek⁴ a farář Jan Vychodil, který se poprvé také snažil pochopit nějaký celkový program sochařské výzdoby – vyslovil názor, že apoštolé a evangelisté jsou seřazeni tak, jak následují v litanii ke všem svatým, ovšem střídavě v nikách na protilehlých lavicích.⁵

Význam soch byl pro autory na prvním místě. Formy děl se tedy dotkl až anonymní článek v roce 1938.⁶ Autor (vzhledem k tomu, že jde o erudovanou sondu do problému související s restaurováním lavic rodinnou dílnou Kotrbových, můžeme předpokládat, že jím nejspíše byl Viktor Kotrba) při ikonografickém popisu vytyčuje spojující momenty – odhaluje provázanost postav na evangelní lavici s vrcholovou sochou Spasitele a na epištolní s Pannou Marií. Smutné a plačící putty přiřazuje ke sloům modlitby k Panně Marii⁷ a konečně všechny sochy prohlašuje vzhledem k „jednotnému podání a pojetí“ za práce jedné dílny, kdy „viditelné rozdílly plynou hlavně z delšího časového rozpětí tvorby“. Kvalitní práci zde provedl „osvědčený mistr“.

Širší formální rozbor sochařských děl přinesla průvodcovská publikace Jaroslava Pavelky⁸. Autor klade vznik lavic i ornamentů k roku 1700, ale sochy považuje za práce poloviny 18. století: „*Úžeji vymeziti dobu jejich vzniku nelze proto, že zčásti se stylově opírají o sochy původní (jak naznačují dlouhé a ostré záhyby obou řádových svatých, Bernarda i Benedikta) jednak proto, že přec jen jde o řemeslné práce, ovšem vysoké úrovně. Že je nutno položit je do pokročilého prvního půlstoletí XVIII. věku, vyplývá nanejvýš z formy soch na podstavcích nahoře: neboť jejich mistr znal všechny způsoby, jichž se barokní sochařství dopracovalo, jak je plně umístiti v prostoru pomocí kontrapostů a složitých gest.*“ Pavelkův názor modifikoval Miloš Stehlík, jehož katalogové heslo je dosud posledním příspěvkem k problematice. Sochy podle něj vznikly ve dvou fázích – raně a vrcholně barokní.⁹

Už víme, co si o lavicích mysleli předchozí badatelé, podívejme se však na sochařské práce vlastníma očima. Lavice jsou dvě a každá nese stejný počet soch, protějškově umístěných. Najdeme je buď v nikách (ve spodní části puttů, ve střední apoštoly a evangelisty,



1. Brno, sv. Jan Křtitel. Asi 1735–1737. Ondřej Zahner. Foto V. Říhová.

Také jejich rámuující postavy – archandělé a velcí andělé, jsou vázání na svá místa a nemohlo dost dobře dojít k jejich záměně. Za to církevní otcové cirkulovali mezi svými čtyřmi posty na bočních nástavcích a hlavně andělci s atributy u jejich nohou, pomáhající rozeznat, se kterým z „Patres“ máme tu čest, vystřídali několikrát svá místa.

Zásadní posuny prodělaly (přibližně) 70 cm vysoké, takže lehce manipulovatelné sochy apoštolů – sv. Jakub Větší, který má na zádech typický poutnický klobouk a u pasu nádobu z tykve, nyní drží pilu, patřící sv. Šimonu. Ten zase místo symbolu mučednické smrti přeříznutím nese poutnickou hůl. Sv. Bartoloměj působí nelogicky na první pohled – v jedné ruce má svou staženou kůži, ale ve druhé místo nože valchářskou palici, kterou si prohodil se sv. Jakubem Menším. Dnešní sv. Barnabáš s mečem měl ještě na konci 19. století v ruce kyj a byl tedy někým úplně jiným – Judou Tadeášem. Juda Tadeáš počátku 21. století nese halapartnu, jeho starším atributem však byla sekyrka, která jej tedy identifikovala jako Matěje. Sekyrka se přestěhovala do ruky postavy původně držící kříž (snad sv. Bartoloměje nebo Filipa). Vidíme tedy, jaké zmatky v ikonografii postav vznikly jen za posledních 120 let, po které můžeme stav lavic kontrolovat na fotografiích. Přesto se pokusím k ikonografickému programu vyjádřit.

Obě lavice jsou komponovány protějškově. Jejich ikonografický program musel být hotový už na konci 17. století, protože architektura je přizpůsobena sochařské výzdobě od samého počátku – návrh musel počítat s přesným počtem míst v nikách a na podstavcích. Právě množstvím postav se lavice řadí mezi naprosté výjimky. Stejně bohatou výzdobu nenesou žádné soudobé lavice cisterciáckého ani jiného kostela ve střední Evropě. České kláštery

v nástavcích řádové světce), nebo na soklech nad zalamanou korunní římsou, kde stojí nejdůležitější postavy, andělé, církevní otcové a posedávají andělci. Nemůžeme si představovat, že sochy jsou na svých místech už tři století bez hnutí. Fotografie lavic, z nichž nejstarší vznikly v 80. letech 19. století,¹⁰ upozorňují, že v celku došlo k mnoha změnám. Zvláště v případě malých soch apoštolů a andělků, které střídaly svá místa, ale také u atributů jednotlivých postav, které se měnily a přehazovaly. Snaha o rozpoznání přesného ikonografického programu, na základě toho jak jsou sochy umístěny dnes, by byla zbytečná. Jejich putování mezi nikami a podstavci, i mezi oběma lavicemi, způsobily různé restaurátorské a preventivní očištné zásahy. Můžeme si být jisti, že na původním místě najdeme jen hlavní sochy Ježíše Krista a Panny Marie v nejvyšších bodech lavic, na vrcholech středních nástavců.

mají většinou výzdobu jen o několika sochách a to ještě mladší, rakouské a německé také spoléhají hlavně na účín architektury a vegetabilního ornamentu. Srovnatelné jsou snad lavice z cisterciáckého kláštera ve Waldsassen, kde ale vidíme v sochařském provedení jen anděly a zbylí světci jsou v podobě olejomalb umístěni do oválných zrcadel. Stejně tak jsou andělé (hrající andělské chóry) hlavními postavami lavic okrsku slezských klášterů (Lubiaz, Henryków a Krzeszów). Muzicírující a zpívající andělé s různými hudebními nástroji, páskami s texty žalmů a vlastním dirigentem vyjadřují jasně chválu Boha písněmi, kterou činili i mniši v lavicích při bohoslužbách. V českém a moravském prostředí se toto schéma však uplatnilo převážně na prospektech varhan, na chórových lavicích jako celku ne. Můžeme ale předpokládat, že takovými oslavnými postavami jsou v našem případě dva velcí andělé adorující po bocích Krista a někteří malí andílci a putti bez atributů.



2. Velehrad, kostel Nanebevzetí P. Marie, chórové lavice, sv. Petr.
Foto V. Říhová.

Primární funkce výzdoby – oslava Boha je patrná i na Velehradě. Cisterciácká spiritualita těsně souvisela s Božím vtělením v Krista (sv. Bernard, zakladatel řádu, se vyjádřil: *Skrze Krista člověka ke Kristu Bohu*) a proto se mnichové soustředili při rozjímání na události Kristova života mezi lidmi a na jeho narození, spjaté s významnou úctou k Bohorodičce.

Na vrcholu evangelní lavice vidíme Krista Spasitele, nohama se dotýká oblaků a v rukou drží v rukou glóbus, evokující pozemskou sféru. Pod ním stojí Kristovův předchůdce Jan Křtitel. Po bocích Krista adorují andělé. Protějšková socha na vrcholu epištolní lavice představuje Pannu Marii s rukama přeloženými na hrudi, šlape na hlavu hada, obtáčejícího zeměkouli pod jejíma nohama a symbolicky tak poráží hřích. Zleva se k ní uklání postava archanděla Gabriela, který s lilii v ruce upomíná na Zvěstování. Na pravé straně mu tvoří pandán archanděl Michael, s plamenným mečem přemáhající ďábla. Stejně jako měl Kristus svého Jana Křtitele, tak pod Pannou Marií stojí postava jejího manžela sv. Josefa. Další skupiny postav se už střídají na obou lavicích – kromě církevních otců nad hlavní římsou jsou zde v nejvyšších nikách středních nástavců pod Kristem nejdůležitější řádoví světci – svatý Bernard a Benedikt a pod Pannou Marií svatá Scholastika a Humbelina. Doplňují je ještě dvě postavy cisterciáků – sv. Robert a Alberich na okrajích lavic směrem do lodi. S apoštoly a evangelisty, kteří se střídají v nikách střední části lavic jsme se již seznámili. Doplňuje je poslední skupina andílků nahoře a putti v nikách nejbližší zemi.

Církevní otcové – sv. Řehoř, Ambrož, Augustin a Jeroným patřili k tradiční výzdobě chórových lavic, z jejich textů se při bohoslužbě předčítalo u pulpitu mezi lavicemi. An-



3. Velehrad, kostel Nanebevzetí P. Marie, chórové lavice, vrcholový nástavec s P. Marií a archanděly. Foto V. Říhová.

Spasitele, jakoby ztělesňovali slova Žalmy 148: „*Chvalte Hospodina z nebes, chvalte ho ve výšinách! Chvalte ho, všichni jeho andělé, chvalte ho všechny jeho zástupy.*“ Zástupy zde tvořil sbor mnichů v lavicích, zpívali žalmy každý den a za týden přezpívali kompletní žaltář. K mnichům a zároveň andělským postavám nad korunní římsou se může vztahovat i sentence uvedená v Řeholi sv. Benedikta: „*Budu ti zpívat žalmy před tváří andělů.*“¹² Řehole nám napoví i v případě církevních otců: „*Při vigiliích se čtou knihy Bohem inspirované Starého i Nového zákona, ale i jejich výklady sepsané významnými a pravověrnými katolickými otci.*“¹³ Mniši se modlili i hodinky ke slávě Panny Marie a „Zdrávas Královno“, litanijní prosby a recitovali nazpaměť ze skutků apoštolů. Zpívali gregoriánský chorál a při některých modlitbách je doprovázela hudba z chórových varhan (na Velehradě byly až později připojeny k zadní části epištolní lavice). Apoštolé na lavicích mohli být seřazeni podle litanie ke všem svatým, jak se domníval už farář Vychodil.¹⁴ Jejich řazení se v textech příliš nemění. Mohli ale také vyjadřovat základní modlitbu Apoštolského vyznání víry.

Do naznačené koncepce, související jen s modlitbami, nezapadají řádoví světci a postavy puttů v dolní části lavic. Nejspíše půjde o složitější význam celku nebo o několik vzájemně provázaných linií, které by mohly být odhaleny na základě nějakého dobového textu. Symbolika výzdoby nemusela nést jen jasnou ikonografickou vrstvu. Ukládání skrytých významů do uměleckých děl bylo součástí barokní intelektuální společnosti, zvláště v klášterním prostředí, mezi vzdělanci, kteří měli potenciál je rozkrývat.

Posouzení otázky, kdo byl autorem ikonografické koncepce je už čirou spekulací. Rozhodně můžeme vyloučit mistra řezbáře, snad bychom se měli obrátit do řad mnichů, kteří

dílci u jejich nohou přidržují atributy (kostel, hořící srdce, úl), ale musíme se nejspíš postavit proti názoru, že by s nimi souviseli i čtyři putti ve spodní části lavic. Dětské postavy se opírají o kartušové štíty, vybraní čtyři tisknou palmovou ratolest, tři penízky, pokladničku a srdce. Jmenované součástky jsou vyřezány z jednoho kusu dřeva s postavičkami, takže nemohly být nijak měněny. Jako celek se k církevním otcům tyto rekvizity nehodí, musíme předpokládat, že vyjadřovaly spíše základní křesťanské ctnosti – palmová ratolest upomínala na mučednictví, srdce na křesťanskou lásku a penízky s pokladničkou pak na štědrost.

Do hloubky ikonografického programu zatím žádný badatel nepronikl a musíme tak přijmout nejpravděpodobnější vysvětlení, které nám nabídl už František Cinek,¹¹ a to hypotézu, že výzdoba souvisí s modlitební praxí v cisterciáckém klášteře. Andělé adorující

byli vysoce teologicky a filozoficky vzděláni (většinou studovali na jezuitské univerzitě v Olomouci nebo v pražském semináři) a naznačit si, jaké intelektuální prostředí v klášteře panovalo. Opravdovým polyhistorem byl velehradský spisovatel a mnich v jedné osobě – Christian Hirschmentzel. Působil zde od poloviny 17. do počátku 18. století a zanechal kolem čtyřiceti rozsáhlých rukopisů o historii kláštera, řádu, křesťanství či Moravy a také jedinou vytištěnou práci o moravských patronech svatém Cyrilu a Metodějovi.¹⁵ Filozofii a teologii vyučoval příslušníky komunity opat Bernard Kašpárek, který dal lavice v roce 1695 pořídit. Měl možnost stýkat se se světskou i duchovní intelektuální elitou a za několikaměsíčního pobytu v Plasích, kde byl kvůli své odbojnosti internován, se jistě setkal i s budoucím žďárským opatem Václavem Vejmluvou (ten se zde octl jako v náhradním bydlišti po vyhoření domácího kláštera).



4. Velehrad, kostel Nanebevzetí P. Marie, chórové lavice, sv. Alberich. Foto V. Říhová.

Vejmluva se proslavil na poli uměleckých počinů složitě ikonograficky koncipovanou hříčkou kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené Hoře (kombinuje Mariánské a Janovské symboly a využívá je i v půdorysu neobvyklé stavby).

Sochám se musíme ale věnovat také z formální stránky. Pokud se na ně podíváme jako na umělecká díla, napadne nás okamžitě několik souvisejících otázek – kdy vznikly, kdo si je objednal a kdo na nich pracoval? Dobu vzniku sochařského souboru už úspěšně řešili badatelé před námi. Jejich domněnku, že sochy jsou pozdější než lavice a souvisí s uměleckou tvorbou ve druhé čtvrtině 18. století, musíme potvrdit. Rozhodně jí nasvědčuje základní skladba drapérie figur. Miloš Stehlík se ale ve svém rozčlenění soch do dvou skupin - na raně a vrcholně barokní, mylí. Všechny vznikly jako produkt jedné fáze tvorby a nejspíše také jedné velké dílny.

Celý soubor je překvapivě homogenní. Najdeme zde ruce dvou hlavních mistrů a snad několika pomocníků, ale jejich působení se překrývá a někdy se podíleli na jedné soše dohromady. Rozhodně těsné formální vazby stmelují všechna díla do jednotlé skupiny. Její výzkum ztěžuje hlavně umístění některých soch ve výšce několika metrů a také odlišná velikost figur, případně zpracování po podhled a přímý pohled ze předu. Evangelisté a apoštolé stojí v nikách tak, že nevyžadují podhledovou zkratku a mají velikost jen asi kolem 70 centimetrů. Stejně jsou na tom i podstavce s Janem Křtitelem (90 cm) a sv. Josefem (97 cm) ve středu lavic. Sochy nad korunní římsou jsou viditelné pouze z pohledu a dosahují výšky kolem 100 (řádoví světci na nároží) až 130 (andělé a archandělé, církevní učitelé) centimetrů. Panna Marie (200 cm) a Kristus (138 cm) jsou ze všech soch největší a také umístění nejvýše



5. Velehrad, kostel Nanebevzetí P. Marie, chórové lavice, anděl.
Foto V. Říhová.

su sochaře Ondřeje Schweigela¹⁶ se dočítáme: „*Die anstehende Statue Johannis des Taufers ist unter Angebung des J. Schaubergers von Andreas Zonner verfertigt, ist eine wohlgestellte warhaft gezeichnete und proportionierte Statue*“.

Miloš Stehlík – autor několika článků o Ondřeji Zahnerovi, považuje tuto práci za netypické dílo počátku tvorby,¹⁷ ve kterém se teprve vyraňují náznaky budoucího nezaměnitelného projevu. Další z Zahnerovských badatelů – Simona Jemelková, se domnívá, že charakteristický rukopis je setřen především kvůli nekvalitnímu materiálu¹⁸. S autorstvím ale ani jeden z nich nepolemizuje.

Podobné schéma drapérie jako u obou Janů užil Zahner v obměnách ještě několikrát – formuje tak například látku halící tělo Zmrtvýchvstalého Krista před kostelem na Nové Ulici v Olomouci (ta má ovšem uzel umístěn nad opačnou – levou nohou), nebo kůži na postavě sv. Jana Křtitele na olomouckém Trojičním sloupu a v Kostelci u Krnova. Zde se nejen posunul uzel, také drapérie je přehozena přes levé rameno, takže je od uzlu vedena velkorysým záhybem z levého boku přes celou přední a zadní část těla. Zmrtvýchvstalý Kristus z Nových Sadů má k velehradské a brněnské soše ze zbytku Zahnerova díla nejbliže. Postoj i gestikulace jsou téměř totožné. Bohužel obličejová typika velehradského Jana Křtitele je od brněnské i od celého Zahnerova díla naprosto odlišná. Měkce modelovaná tvář má velké oči pozdvížené nahoru, pootevřené rty. Vůbec se nepodobá Zahnerovým typickým obličejům v trojúhelníkové kompozici s vysazenými lícními kostmi a velkými víčky. Připomíná spíš modelaci tváří, kterou využíval olomoucký současník sochaře Josef Winterhalder st.

Právě k němu nás vedou i další detaily velehradského souboru a zvláště figura sv. Petra,

(vrchol štítu nástavce je 6,75 m nad zemí), proto podléhají při pozorování největšímu zkreslení. Řádozí svétci v níkách nástavce mají asi 80 cm, putti v níkách čela lavice 65 cm a sedící andělci ve vrcholových částech lavic 50 cm.

Mezi sochami se podařilo najít dvě zajímavé analogie, poukazující k dílu významných sochařů z olomouckého tvůrčího okruhu vrcholného a pozdního baroka. Socha sv. Jana Křtitele z lavic je jen lehce pozměněnou variací kompozice, kterou používal Ondřej Zahner. Její analogie se nachází na rampě dominikánského kostela sv. Tomáše v Brně. Očividnou souvislost narušuje jen odlišné natočení hlavy Jana Křtitele a beránka, jinak na obou sochách vidíme stejnou kompozici drapérie ve velkorysých záhybech, které jsou ale u velehradské sochy měkčí a oblejší. Rozdíl mohla způsobit nadživotní velikost a mušlový vápenec jako materiál brněnské sochy. V rukopisu

kteřá na sebe mezi apoštoly upozorňuje nadprůměrnou kvalitou. Obrys sochy s velkými záhyby měkké těžké drapérie, vystupujícími na boku nad zatíženou nohou, odkazuje na figuru stejného světce na mostě v Náměstí nad Oslavou, která je Winterhalderovým dílem. Mezi typické finesy tohoto sochaře patřily obličje s výrazně klenutými nadočnicovými oblouky a hlubokými propadlinami tváří, jaké najdeme nejen u obou Petřů, ale také u dalších velehradských postav (z této typiky vychází také další evangelisté a apoštolé).

V další analýze téměř pomineme celou skupinu malých soch andělků a putti, vznikly v mnoha případech v rukou pomocníků a jejich typický vzhled se dílna od dílny příliš neodlišuje. Ostatní sochy budeme vztahovat k dílu Zahnera a Winterhadera a pokusíme se odpovědět na otázku, zda mohl některý z nich být jejich autorem.

Pokud bychom chtěli sochy rozdělit do skupin, tu nejvýraznější bychom museli nazvat „Velké figury s expresivní drapérií“ – patřili by sem kromě andělů a archandělů také Kristus, Panna Marie a sv. Ambrož.

Kulaté obličje andělů mají plné tváře, malá pootevřená ústa, špičatou bradou a rovný menší nos, který plynule navazuje na linii čela. Tato typika, stejně jako zpracování vlasů do jemně zvlněných, nepříliš řezbářsky členěných hmot, nevychází z Zahnerova díla a ne-najdeme pro ni pevnou oporu ani u Winterhaldera. K vyhraněným obličejům andělů se přidružují i velice podobné rysy tváří řádových světců Humbeliny a Scholastiky, lišící se pouze poněkud zašpičatějšími nosíky. Obnažené ruce a hrudníky štíhlých postav andělů nemají modelované svalstvo, a proto působí poněkud zavalitě.

Drapérie andělský sbor přesvědčivě propojuje nejen mezi sebou, ale také s postavami Panny Marie a Krista. Je hluboce podřezávaná a velmi plasticky účinná. Spodní šat, zpracovaný téměř jako mokrá drapérie, tence přiléhá k tělu. Těžší svrchní látka představuje záhyby pláště, většinou jedním cípem zastrčeného za pásek. Motiv přepásání, nebo stuha přes hrudníky postav se objevují u všech andělů. Povrch drapérie nespadá v hladkých řasách, naopak je rozdělen do jednotlivých plošek, které se odrazem světla vytvářejí oddělená pole osvětlená z různého úhlu.

Salvátor na nás shlíží s vážnou tváří obdélného tvaru. Drapérie je opět pojednána v typickém základním schématu, kdy spodní šat přiléhá k tělu a svrchní plášť naopak víří kolem postavy a dokonce odstává od obrysu těla. Podobně je zpracována i figura Panny Marie. Od její hlavy víříve odstává rouška. Partie hrudníku, rukávu levé ruky a břicha sochy jsou zpracovány velmi podobně jako u postavy sv. Anny v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Novém



6. Velehrad, kostel Nanebevzetí P. Marie, chórové lavice, sv. Josef.
Foto V. Říhová.



7. Velehrad, kostel Nanebevzetí P. Marie, chórové lavice, sv. Jan Křtitel. Foto V. Řihová.

Jičíně. Ta je datována rokem 1745 a připsána Ondřeji Zahnerovi.¹⁹ Obě sochy ale postrádají typické Zahnerovské rozložení drapérie do ostrých ploch a trojúhelníkový obličej s velkými očními víčky. Tvář Panny Marie je téměř klasických rysů, oválná, protažená s rovným ostře řezaným nosem a malými ústy. Má těsnou vazbu na typiku obličeje archanděla Michaela a také sv. Ambrože z velehradského souboru. Shodné je u obou i podání vlasů v rovných hmotách, členěných hlubokými paralelními zářezy.

Druhá větší skupina vygenerovaná z velehradského souboru by mohla nést název: „Velké figury s linearizovanou drapérií“. Patří sem především řádoví světci a zbylí církevní otcové. Postavy řádových světců a světic vznikly dle jednotného schématu. Mají na sobě typický hábit, dlouhý ke kotníkům s velkými, rozšiřujícími se, rukávy. Postavám v kontrapostu z něj hladce vystupuje stehno volné nohy, druhá noha zaniká v drapérii hustě členěné paralelními řasami, které nejsou zahlobeny vždy stejně a tvoří i větší hmoty vystupující ze splývavého oděvu. Rukávy se na koncích zatáčejí a prohýbají v náznak u víření, jaké bychom našli i na bocích andělů z předchozí skupiny.

Nejdynamičtější jsou v celé skupině sv. Benedikt a sv. Bernard z nik nástavce epistolní lavice. Proti jejich výrazných esovkách vyznívají řádoví souputníci sv. Robert a Alberich na okrajích lavic velice staticky. Benediktova podmračená tvář s malým nosem, který téměř nevystupuje z tváře, a nečleněnou hmotou vousu nás odkazuje na příbuzné zpracování obličeje sv. Pavla z okruhu menších soch. Ostatní cisterciáci mají drobné brady, ústa i nosy, výrazné velké oči a uši a velkoryse formovaná čela. Světice (Humbelina a Scholastika) jsou typem kulatého obličeje s plnými tvářemi shodné s anděly (viz. výše) a další zajímavou analogií pro ně najdeme v poutním kostele Povýšení sv. Kříže a Bolestné Panny Marie na Cvilíně u Krnova. Ženská postava na oltáři sv. Jana Nepomuckého (snad sv. Klára) má na hlavě roušku, zpracovanou téměř stejně jako sv. Humbelina z lavic a její obličej je stejných plných tvarů s malým špičatým nosíkem. Jen její roucho není linearizované jako u velehradských světic. Spíše připomíná drapérie andělů, zvláště členěním na menší hladké plošky přiléhající

k tělu, oddělené vystupujícími hřebínky látky. Sochu vytvořil blíže nespecifikovaný „sochař z Olomouce“, nejspíše během druhé poloviny 30. let 18. století pro krnovské minority.

Mezi sochy s linearizovanou drapérií se těsně řadí i postavy sv. Jeronýma a Augustina. Jeroným má horní část šatu nakrčenou do menších ploch a tím obdobnou kápím řadových světců. I zbytek jeho kardinálského roucha se hustotou vertikálních paralelních řas a zároveň jejich zlámáním do plošek podobá řadovým hábitům. Sv. Augustin má sice plášť spadající z levého ramene přidrženu knihou na břiše, přesto i takto vzniklý záhyb látky nenarušuje přísně splývající traktování drapérie. Spodní šat je opět dělen vertikálními řasami v duchu všech ostatních prací v této skupině. Poslední sochou ve skupině je sv. Řehoř. Bude sem spíše jen volně přiřazen, protože právě on poskytuje možnost překročit hranice mezi sochami s linearizovanou a expresivní drapérií a nabízí možnost spojit celý soubor soch mezi sebou. Jeho obličej vzdáleně připomíná obličej cisterciáckých světců, ale jeho šat už není pečlivě zřasen do stejných záhybů. Svými velkými poklidnými plochami připomíná spíš řešení některých soch z apoštolského souboru – například sv. Pavla. Zároveň má blízko ke sv. Ambroži (zvláště ve shodných partiích drapérie pláště nad rukou držící berlu a knihu). Přesto je nevzrušeně uzavřen do nepohyblivého bloku, čímž mezi linearizované sochy dobře zapadá.

Menších soch apoštolů a evangelistů jsme se dotkli v několika případech výše. Jejich skupinu je možné dále diferencovat. U velkých soch jsme se nesetkali s kolísající uměleckou úrovní, všechny je můžeme označit za díla mistra na vysoké formální úrovni. Mezi apoštolů bychom méně zdařilé figury našli. Sv. Šimon (dnes s poutnickou holí – Jakub Větší) s nepoměrně velkou hlavou a podle stejného plochého schématu komponování sv. Filip a Matěj (dnes s halapartnou – Juda Tadeáš) jsou ukázkou prací pomocníků nebo také toho, že i mistr tesař se někdy utne.

Opět bychom i mezi malými sochami našli skupinu expresivnější, také s expresivně pojednanými tvářemi, vycházejícími z typiky sv. Petra, a pak skupinu s lineárnějšími drapériemi, provázanou postavou sv. Pavla a Josefa, které mají dokonce horní část těla zpracovány stejně.

Prošli jsme pokusem o rozčlenění a pochopení vazeb velkého souboru soch. O autorská připsání se v jejich případě zatím nikdo nepokoušel a lišily se také názory na dobu vzniku. Od třicátých let literatura traduje názor, vyslovený dr. Karlem Svobodou z Památkového ústavu v Brně,²⁰ že sochy jsou výsledkem dvou časových fází tvorby. Ranně barokní z doby vzniku lavic (myšlen rok 1695) a rokokové z poloviny 18. století. Po velkém restaurátorském zásahu ve třicátých letech 20. století ale restaurátor Kotrba mluví jen o jedné dílně.²¹ Souvislosti mezi jednotlivými skupinami soch, které nakonec celý soubor propojily, a užití stejného materiálu (i když lipové dřevo není nijak výjimečné) mě nutí stát za touto hypotézou. Sochy velehradských chórových lavic jsou provázány celou řadou významových gest a pohledů. Už jen tohle napovídá o vzniku v jedné dílně podle jednotného konceptu, podrobně vymyšleného a dodržovaného.

Materiál prozrazuje ruce nejméně dvou výrazných sochařů. Jeden pracuje s relativně klidnou drapérií a kompaktními rysy obličejů, druhý naopak holduje hlubokým expresivním propadlinám tváří a větším hmotám zvržených rouch. Oba mohou mít na mnoha sochách jen částečný podíl a musíme počítat s tím, že s tak rozsáhlou zakázkou pomáhali tovaryši a učedníci, kteří snad mají „na svědomí“ tři nepřilíš kvalitní řezby apoštolů.

Objednávka soch se patrně realizovala v době velké výstavby prelatury a obnovy klášterního kostela za působení opata Malého – nejspíše ve třicátých letech 18. století. Formální stránka zpracování souboru sem ukazuje. Určení podílu jednotlivých tvůrců a jejich upřesnění je zatím nemožné. Ze srovnání se zachovalým moravským sochařským fondem se vyloupily postavy Josefa Wintehaldera st. a Ondřeje Zahnera. Jejich podíl na souboru může být různý. Oba jsou k Velehradu vázáni ještě dalšími zakázkami, spadajícími do konce 30. let 18. století, z nichž bohužel ani jedna není doložena prameny. Josef Winterhalder st. pro klášter vytvořil štukovou skupinu Nejsvětější Trojice v opatské kapli.²² Její vznik je kladen k polovině 30. let 18. století, protože výstavba prelatury probíhala mezi lety 1725–1734.

Ondřeji Zahnerovi zase M. Stehlík připsal sochy na bočních oltářích kostela v Polešovicích. Vesnice patřila ke klášternímu panství a kostel, který nechal postavit opat Malý, byl vysvěcen 9. 10. 1735.²³ Oba sochaři také v dané době spolupracovali. Mezi lety 1735–1737 se podíleli na realizaci zakázky soch pro ochoz dominikánského kostela sv. Michala v Brně. Josef Winterhalder tesal postavy sv. Cyrila a Metoděje, Václava a Ludmily a Ondřej Zahner sv. Jana Křtitele, Floriána a Lva V. Kromě obou jmenovaných sochařů dodal dvě skulptury J. A. Nesmann.²⁴ Ondřej Zahner zde pro sochu sv. Jana Křtitele použil kompozici shodnou se sochou na velehradských lavicích.

Se jmény Zahnera a Winterhaldera můžeme dále polemizovat, přesto pokud bychom se poohlíželi po jiném tvůrci, musíme lovit ve vodách olomouckého sochařského centra, kam sochy jasně odkazují.

Ještě na chvíli se vraťme k sochám samotným. Jako materiál je ve všech případech užito lipové dřevo. Snad na ně původně patřila také barevná vrstva nebo zlacení, i když restaurátorský průzkum žádné zbytky nátěrů neodhalil. Po technologické stránce se všechny sochy shodují. Aby sochař dosáhl co nejexpresivnějšího dojmu a zároveň ušetřil materiál i čas a námahu, nevyřezal je z jednoho kusu dřeva. Části odstávající drapérie a gestikulující údy vznikly zvláště a na hotovou řezbu těla byly dodatečně napojeny lepením a zajištěny dřevěnými čepy nebo kovanými hřeby. Například figura Krista je od hlavy až k oblakům pod nohama vyřezána z lipového kmene. Partie drapérie pod globem a ruka jsou ale přilepené. Vyřezání z kmene u této postavy, viditelné vysoko a pouze en face, dovoľovalo vysekat zadní část sochy, aby mohlo dřevo v interiéru kostela volně pracovat, aniž by popraskalo. U některých soch, exponovanějších pro pohled, například u velkých andělů, vyhloubení zad nebylo možné a proto jsou vzniklé praskliny na jejich tělech i drapérii často doplněny klínky z restaurátorských zásahů.

Původní barevnost soch byla asi bílá, tak aby se doplňovaly se štukovým interiérem kostela a zároveň co nejvíce kontrastovaly s tmavě namořeným dřevem architektury a dekoru lavic. Bílý nátěr měly sochy na povrchu po restaurování v 19. století, a byl odstraněn až v dílně restaurátora Kotrby ve 30. letech 20. století. Ten ve zprávě Památkovému ústavu v Brně navrhoval úpravu povrchu zlacením, nebo v bílém štukovém tónu,²⁵ ale nakonec sochy jen důkladně očistil (možná tak důkladně, že při posledním zásahu nebylo po polychromii ani památky). Povrch soch je přesto pro barevnou vrstvu na mnoha místech připraven zdrsněním rašplí. Pokud sochy opravdu byly natřené, jako většina dobových řezeb, pak nemusela být bílá vrstva po restaurování v roce 1884 jen pokusem o „vylepšení“ v oblíbeném duchu 19. století, ale byla pokračováním a obnovením barevnosti na základě původního stavu.

Zajímavou kapitolou by jistě bylo odhalení fungování práce v dílně a vůbec metoda vzniku jednoho každého díla. O tom bohužel velehradské sochy neříkají téměř nic. Zajímavý je pouze doklad práce s dobovou grafikou jako předobrazem pro sochy. Většinou se grafické listy používaly při komponování reliéfů – dokladem je například výzdoba chórových lavic cisterciáckého kláštera v Henrykóvě (1700–1709), která se inspirovala grafickými listy „Wielkiej Pasji Krzeszowskiej“ Michaela Willmanna.²⁶ Na velehradských lavicích se ale výjimečně uplatnila grafická předloha pro volnou sochu.

Sv. Robert z Molesme, stojící na okraji epištolní lavice směrem do lodi, má základ v celostránkovém mědirytu sv. Bernarda (16,5×21 cm) z frontispice traktátu „*Sancti Bernardi Summa theologiae*“.²⁷ Autorem námětu je Karel Škréta, rytcem G. de Groos. Kompozici několika figur staticky vévodí sv. Bernard z Clairvaux, umístěný na podstavci. Jeho řádové roucho je zpracováno do dlouhých lineárních řas. Levá ruka se zachytává o okraj kapuce, přičemž palec směřuje vzhůru a ukazováček míří na postavu Ukřižovaného v levém horním rohu listu. Obdobnou kompozici vidíme právě u sv. Roberta, který byl stejně jako Bernard opatem cisterciáckého kláštera, užíval stejný hábit a proto považují za možné přenesení předlohy, s původně jiným námětem, na jeho postavu. Shoda předlohy se sochou je patrná především v netypickém umístění pravé ruky. Sv. Bernard v grafice tímto gestem upozorňoval na Ukřižovaného, sv. Robert ukazuje na Salvátora ve vrcholu střední věže lavic. Také

roucho je v obou případech lineární. Ze schématu vybočuje jen levá ruka sochy, která není volná jako u grafiky Bernarda, ale drží opatskou berli.

Jak vůbec k využití grafiky došlo? Sv. Robert byl nejspíše příliš specializovaný světec, pro dílnu tvořil neobvyklý oříšek a proto vyžadoval berličku grafické předlohy. Případný vzor asi autor hledal na místě nejpovolanejším a nejbližším – ve velehradské klášterní knihovně. Bohužel její obsah byl po zrušení rádového domu rozprášen a dodnes se zachovalo jen několik svazků ve fondech Vědecké knihovny v Olomouci.²⁸ Nemůžeme tedy říct, zda měli velehradští mniši inkriminovanou knihu k dispozici, ale vzhledem k tomu, že šlo o nejvýznamnější text zakladatele řádu, je jeho přítomnost v regálech bibliotéky pravděpodobná.

Velehradský soubor skulptur skrývá množství odpovědí na naše otázky, jen je musíme umět přečíst. Pečlivý badatel, který by každé soše věnoval zvláštní pozornost, a podrobil ji odděleně od ostatních výzkumu, by jistě dokázal materiál vytěžit lépe než naznačuje tato studie. Nedostatek pramenů²⁹ v tomto případě nahrazuje až přebytek artefaktů, které nakupením problémů patrně dosud odborníky odrazovaly. Snad bude předchozí stať přínosná alespoň v tom, že podpoří další badatele a ukáže jim, jak široké pole pro tázání se nabízí.

Poznámky:

- 1 Stehlík, M.: *Chórové lavice*. In: Umění baroka na Moravě a ve Slezsku, Brno 1996, s. 567.
- 2 Pluskal, F. S.: *Obšírný popis svatyně velehradské*. Velehrad 1863, s. 29–30.
Pluskal, J. S.: *Welehrad. Historisch-topografisch beschrieben*. Brünn 1858, s. 134–135.
- 3 Slavík, K. V.: *Průvodce po Velehradě a okolí*. Napajedla 1885. – autor určuje Krista, Pannu Marii, sv. Jana Křtitele, Benedikta a Bernarda, Humbelinu a Scholastiku, Jeronýma, Ambrože, Augustina a Řehoře a zbytek soch charakterizuje jako apoštoly a evangelisty.
- 4 Rejzka, A.: *Popis svatyně velehradské*. Brno 1900, s. 23–24. Informuje o dalších podrobnostech ikonografie, přidává jednotlivé atributy církevních otců, které drží vždy dva andělci a označuje dosud nepopsané sochy jako archanděly Gabriela a Michaela a cisterciáky Albericha a Roberta.
- 5 Vychočil, J.: *Popis velehradských památností*. Velehrad 1925, s. 46–47. Přebírá zde ikonografii od Rejzka, ale přidává i nová vysvětlení, například přiřazuje atributy, které drží čtyři putti k jednotlivým církevním otcům.
- 6 *Klenot moravského baroku – kůrní lavice na Velehradě – obnoveny*. Velehradské zprávy, 1938, s. 5–11.
- 7 „K Tobě vzdycháme lkající a plačící v tomto údolí.“
- 8 Pavelka, J.: *Barokní Velehrad*. Praha 1940.
- 9 Stehlík, M.: *Chórové lavice*. In: Umění baroka na Moravě a ve Slezsku, Brno 1996, s. 567.
- 10 Podrobně se problemům archivní fotodokumentace lavic věnuje Vladislava Říhová: *Chórové lavice v kostele Nanebevzetí Panny Marie na Velehradě*. Diplomová práce FF UP Olomouc, Olomouc 2002, s. 16–17.
- 11 Cinek, F.: *Basilika velehradská*. Brno 1939, s. 96. „Není divu, že sochařská i ozdobná jejich (=lavic) výplň zvučí odrazem cisterciáckých modliteb.“
- 12 *Řehole sv. Benedikta latinsky a česky*. Praha 1993, s. 113.
- 13 Tamtéž s. 97.
- 14 Viz pozn. č. 5
- 15 Hirchmentzel, Ch.: *Vita ss. Cyrilli et Methudii, archiepiscoporum Moraviae, sive Vetus Wellehrad*. Praha 1667.
- 16 Schweigle, A.: *Bildende Künste in Mähren*. Umění 1972, s. 181.
- 17 Stehlík, M.: *Slohová podstata sochařského díla Ondřeje Zahnera*. In: *Opuscula historiae artium* F 42, Brno 1998, s. 13.
- 18 Sdělení Simony Jemelkové při osobní konzultaci.
- 19 Samek, B.: *Umělecké památky Moravy a Slezska*. 2. sv. J/N, Praha 1999, s. 708.
- 20 Viz pozn. 6, s. 5. Sám Svoboda si ale do spisu k 26. 10. 1937 zapsal jen, že sochařská výzdoba vznikla mezi lety 1735–60. PÚ Brno, spisový archiv, stará část, *Velehrad*.
- 21 Viz pozn. 6, s. 8.

- 22 H u r t, R.: *Dějiny cisterciáckého kláštera na Velehradě II. 1650–1784*. Olomouc 1938, s. 140.
23 P o j s l, M.: *Farní kostel sv. Petra a Pavla*. In: Polešovice 1595–1995. Velehrad 1995.
24 S a m e k, B.: *Umělecké památky Moravy a Slezska 1 sv. A/1*. Praha 1994, s. 175.
25 Národní památkový ústav, ú. o. p. Brno, spisový archiv, stará část. Velehrad.
26 S o b o t a, B. (rec.) H e y e r, K. J.: *Das barocke Chorgestühl in Schlesien*. In: Roczniki sztuki śląskiej XIII, 1983, s. 126.
27 Kniha vyšla v roce 1673 v Zaháni (Sagan).
28 Viz pozn. 5, s. 218–222.
29 Stejně jako knihovna byl i archiv (až na torzo chované v MZA Brno) zničen v době rušení kláštera.

Mgr. Vladislava Ř í h o v á (n. 1978), je studentkou externího doktorského studia na Katedře dějin umění Univerzity Palackého v Olomouci. Odborně se zaměřuje na výzkum renesančního sochařství na Moravě.

A Wooden Prayer – a Group of Figural Carvings on the Choir Benches in the Velehrad Basilica

A b s t r a c t

The choir benches in the monastic church of St. Mary's Ascension in Velehrad are decorated with sixty sculptures of saints, angels and evangelists. The formal analysis did not succeed to unequivocally identify their author. The architecture of the benches dates back to the late 17th century, but the sculptures are newer, probably from the 1730s. They were created in the environment of the Olomouc sculpting center – they display relations to the works of O. Zahner and Winterhalder the Elder. The purpose of the decoration is related to the prayers, repeated several times a day at services by the monks sitting on these benches.

Gebet aus Holz – Gruppe von figuralen Schnitzereien an Chorgestühlen in Velehrad

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die Chorgestühle in der Mariä-Himmelfahrt-Kirche in Velehrad sind mit sechzig Plastiken (Heilige, Engel und Evangelisten) geschmückt. Bei einer Formanalyse konnte der Autor nicht eindeutig bestimmt werden. Die Architektur der Gestühle stammt aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, die Plastiken sind jünger, wahrscheinlich aus den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts. Sie entstanden im Bereich des Olmützer Bildhauerzentrums und sind mit den Werken von O. Zahner und Winterhalder Sen. verbunden. Die Bedeutung der Plastiken hängt mit den Gebeten zusammen, die die Mönche in den Gestühlen mehrmals täglich beim Gottesdienst wiederholten.