

KREV, SLZY A BOLEST – IMAGINACE A EMOCIONALITA NA PŘÍKLADU POLYCHROMOVANÝCH BAROKNÍCH PLASTIK ZE SVATÝCH SCHODŮ

TEREZA HORÁKOVÁ

Seminář dějin umění MU Brno; 438353@mail.muni.cz

ABSTRACT

Blood, Tears and Pain – Imagination and Emotionality on the Example of Polychrome Baroque Sculptures on Holy Stairs

What is the difference between the pain of Christ and the Virgin Mary? How is pain reflected in sculptures of the Baroque period in Bohemia and Moravia? And how did contemporary pious spectators react to these impulses?

Baroque spirituality of the 18th century, particularly the theme of pain, will be demonstrated on the phenomenon of sculpture of the Holy Stairs. These chapels can be found in churches or cloisters, and they are subject to specific liturgy and space arrangements where we can find a particular representation of Christ, as well as the Virgin Mary and St. John the Baptist. Different types of pain and their representation in the sculpture of that time are illustrated on several examples of Holy Stairs, including the stairs at the Church of the Assumption of the Virgin Mary and St. Charles the Great in Prague.

Keywords: baroque sculpture – emotions – pain – tears – holy stairs – purgatory – polychromy

Příspěvek se věnuje polychromovaným barokním plastikám ze svatých schodů, jejich emocím, a především tedy bolesti, kterou zasadíme do kontextu dobové zbožnosti. Je otázkou, jakým způsobem je studovat a jak k nim přistupovat. Doposud se tyto sochy zkoumaly primárně formální analýzou, a to ve snaze určit či přepsat jejich dataci nebo nalézt autory. Přestože je tento přístup poplatný tomu, že o řadě plastik ze svatých schodů máme jen velmi malé množství informací, je možné se na ně dívat i trochu odlišně. Pokud více zapojíme „do hry“ prameny, vztahující se k funkci prostoru a dobové zbožnosti, nebo náboženské příručky, otevírá se nám širší prostor pro interpretaci soch a také nové otázky: Jaké byly funkce a role těchto soch? Měly snahu a šanci pohnout divákem a jeho emocemi? A pokud ano, jsme schopni to zjistit bez projekce naší doby?

Jedním z takovýchto zdrojů se k problematice stal olomoucký *Andacht der Heiligen Steigen, Nachst am der Kirchen dess Heil*, ve kterém se nachází nejen cenná grafika zachycující jednu ze dvou možných podob kaple svatých schodů při bývalém klášteře sv. Bernardina, ale především postup konání pobožnosti a modliteb.¹ Prvním, kdo přišel s myš-

¹ *Andacht Der Heiligen Stiegen Nechst an der Kirchen Deß Heil. Bernardini der WW.PP. Franciscanern in der Königlichen Haupt-Stadt Ollmütz auff der Bielten*, Ollmüz 1726.

lenkou přenést kopii lateránských svatých schodů na naše území, potažmo do Olomouce na Bělidla, byl františkán Jeroným Veit. Nejenže měly přitáhnout více věřících a povzbudit jejich víru, ale měly se stát jakýmsi vyvrcholením jeho úřadu. Stavba kaple započala roku 1701, avšak doprovázely ji značné průtahy, proto byla dostavěna a připravena k vysvěcení až roku 1726 (její iniciátor však zemřel již roku 1716). Schody byly 26. ledna 1726 slavnostně zpřístupněny a svěceny olomouckým kanovníkem a brněnským infulovaným proboštem, hrabětem Janem Matějem de Turri.² A právě k této příležitosti byl vydán *Andacht der Heiligen Steigen*, jenž označuje kapli jako útočiště pro všechny, kteří chtějí získat spásu, a radí, jakým způsobem jí dosáhnout. Popisuje nejen, jak stoupat po schodech a které modlitby na nich vykonat, ale i jak se rozhodnout, kterými schody sestoupit nebo jak postupovat v případě velkého množství návštěvníků konajících pobožnost.³

Pro naše téma je zajímavá část, která se věnuje bolesti. Krom toho, že celý systém úcty ke svatým schodům se zakládá na úctě k pašijím a na víře v očištec, tak i jednotlivé úkony v kapli podmiňovala myšlenka na Kristovu bolest. Ta se věřícím a účastníkům pobožnosti zprostředkovávala různými podněty – modlitebními příručkami, promluvami kněží, ale především vizuálně, skrze výzdobu kaplí, která samozřejmě nebyla nahodilá, ale velmi pečlivě promyšlená. Avšak vzhledem k tomu, že o výzdobě kaple u františkánů máme doklady pouze z dochované grafiky průčelí a oltáře v kapli kalvárie na vrcholu schodů,⁴

² Martin Elbel, Budování poutního místa. Svaté schody při františkánském klášteře v Olomouci, *Folia Historica Bohemica* XX, 2003, s. 215–231.

³ Pokud pro velké množství návštěvníků konajících pobožnost není možné políbit relikvie zasazené v jednotlivých schodech, je doporučeno políbit schodiště na počátku modlitby, s myšlenkou na svěťce a svěťce (jejichž relikvie jsou ve stupních zasazené) vystoupat schody po kolenou k oltáři a zde vykonat krátkou pobožnost. V poznámce je uvedeno, že všichni návštěvníci jsou žádáni, aby nesetrvávali u oltáře v kapli dlouho, aby těm, kteří klečí na schodech, nebylo bráněno v pokračování a provádění modlitby. Následně měli dle svých preferencí sestoupit jedním z bočních schodišť, podle toho, zda modlitbu věnují Kristu nesoucímu kříž (pravá strana) nebo Kristu bičovanému (levá strana) skrze zde visící (snad Handkeho) obrazy. *Andacht der Heiligen Steigen* (pozn. 1), s. 22–57.

⁴ Rovněž se dochovala olejomalba na dřevě neznámého autora, dnes uložená ve Vlastivědném muzeu v Olomouci, inv. č. O 46. Oproti mědirytu, na němž vidíme na vrcholu budovy za římsou další sochy, znázorňující pravděpodobně jeruzalémské Židy, tak naopak na malbě tvoří vrchol budovy scéna Kalvárie s Kristem na kříži, lotry, Janou Marií, sv. Máří Magdalénou a sv. Janem Evangelistou. Tento rozpor může být důsledkem několika variant. Je možné, že výzdoba nebyla v době otevření kaple zcela hotová a dokončovali ji průběžně. Rytina byla nejspíš vyhotovena před dokončením stavby, aby mohla být otištěna v *Andacht der Heiligen Steigen* (...), ke slavnostnímu otevření schodů. Také existuje ještě teorie Martina Pavlíčka, že byla prvně realizována varianta zobrazená na grafice a později přeměněna na tu, kterou zpodobňuje malba. Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (eds), *Olomoucké baroko: výtvarná kultura let 1620-1780, 2, Katalog*, Olomouc 2010, s. 51. – Na něj navazuje protínázor Jiřího Tkadlčíka, který vychází z toho, že na obraze je průčelí znázorněno konkávně prohnuté, což podle něj skutečně bylo, a proto předpokládá, že podoba průčelí z obrazu je realitě mnohem blíže. Srov. Jiří Tkadlčík, *Bývalé Svaté schody v Olomouci*, nepublikovaná magisterské diplomová práce Katedry dějin umění, FF UP, Olomouc 2000, s. 24.

U uvedeného obrazu prozatím nejsme schopni s jistotou určit autora, dataci či provenienci. Podle Mořice Remeše obraz měl viset v bývalém bernardinském konventu, z jehož majetku přešel pod vlastnictví dominikánů. Mořic Remeš, *Obrázek Svatých schodů*, *Časopis Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci* XXXVIII, 1927, s. 141. Přestože však tento obraz budil jistou pozornost, nikdo se doposud nezabýval tím, co je na něm přesně vyobrazeno, jelikož zůstávalo vždy spíše u diskusí o podobě architektury. Pokud se zaměříme na reliéfy nad jednotlivými vstupy, setkáváme se v přízemí s výjevy převážně z Nového zákona, a to zleva s Kristem před Pilátem (?), s františkánskými svěťci a postavou na mostu v supraportě, sv. Martinem na koni dělícím se o plášť. V patře, v němž se nachází balkon se scénou *Ecce Homo*, vidíme výjevy ze Starého zákona: zleva Samson bojující se lvem a král David. Dalším nevyjasněným motivem je postava s veraikonem doplněným o ruce a nohy (možná se stigmaty) na římsě budovy, jež je protiváhou sv. Veroniky na druhé straně. Jsem toho názoru, že

jeví se jako přínosnější podívat se na kapli jinou, konkrétně v kostele Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého na pražském Karlově.

Karlovská kaple se stala první dokončenou stavbou tohoto typu na našem území. Její výstavba probíhala od března 1708 do července 1709 a vnitřní výzdoba byla dokončena v únoru 1711.⁵ O jejím autorovi se vedou v odborné literatuře dlouhodobé spory.⁶ Zednické práce skončily roku 1709, řídil je František Schreitz, kaple pak byla slavnostně vysvěcena 19. února a zpřístupněna 22. února 1711.⁷ Na výzdobě se podíleli kameník Johann Ulrich Mannes, štukatér Roch Bayer a sochař Jan Jiří Šlanzovský,⁸ jehož sochy nalezneme na obou protějškových balkonech.⁹ Kaple je v interiéru kostela situována přímo naproti vstupu a svou architekturou má představovat aluzi na Pilátův palác.¹⁰ Nad svatými schody se na balkonu nachází sousoší *Ecce Homo* z let 1708–1709 od zmiňovaného sochaře Šlanzovského. Sestává ze soch Krista a Piláta, jež odkazují ke Kristovu odsouzení a několikerému bolestivému a potupnému kráčení po schodech. Modlitby, sochy a jistá dávka nepohodlí při výstupu po kolenou, kterou věřící zažívá – to vše mu má dopomáhat ocenit, pochopit a částečně i prožít bolest, kterou prožíval Kristus, když po schodech kráčel. Bolest všeobecně představovala pro raně novověkého věřícího jednu ze součástí správného umírání a vlastně i útěch běžného života, proto její zpřítomňování skrze (nejen) Krista bylo oblíbeným námětem. Před vstupem na kultovní schodiště se nacházejí dvě sochy po stranách, datované okolo roku 1700 nebo do dvacátých až třicátých

kdybychom více rozkládali ikonografii těchto scén, její výklad by nám mohl pomoci obrazu lépe porozumět. Zda by mohlo jít například o malbu, kterou františkáni v konventu ukazovali návštěvníkům a představovali jim tak i širší koncepci této stavby. Nebo zda se třeba mohlo jednat o památku na již zrušené svaté schody, jejichž průčelí bylo roku 1799 strženo (je otázkou, jakou mělo v této době podobu, jak jsem již nastínila výše), jak to může evokovat nápis „*Die gewesenen Heiligen Stiegen auf der Obern-Pitten*.” [následují tři znaky nečitelné pro prasklinu dřeva] *Renovatum Anno Domini 1837*⁶. V překladu jej můžeme vyložit jako bývalé svaté schody na Horních Bělidlech, přičemž datum renovace by se mohlo vztahovat k restaurování obrazu, ale není to nejspíše jediným možným výkladem. Ať tak či tak, ikonografie je pro svaté schody neobvyklá obzvláště na jejich průčelí, proto se domnívám, že zde není jen dekorací, ale nese význam, který se snad v budoucích letech podaří osvětlit.

⁵ Karel Navrátil, *Ecclesia et monasterium in monte Karlov Prague*, Praha 1881, s. 30.

⁶ Mojmir Horyna i někteří starší autoři kapli připisují návrhu Jana Blažeje Santini-Aichla; Horyna, *Jan Blažej Santini-Aichel*, Praha 1998, s. 244–245. Oproti tomu bývá uváděn i jeho následovník František Maxmilián Kaňka; Ivan Šperling, *Obnova interiéru kostela Panny Marie a Karla Velikého v Praze na Karlově, Památková péče XXX*, 1970, s. 129–143; Viktor Kotrba – Alexandr Paul, *Česká barokní gotika: dílo Jana Santiniho-Aichla*, Praha 1976.

⁷ Antonín Postřihač, *Svaté schody ve chrámu Páně Panny Marie nanebevzaté na Karlově v Praze*, Praha 1903, s. 5; Pavel Vlček – Petr Sommer – Dušan Foltýn, *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1997, s. 566.

⁸ Ne všechny sochy jsou pravděpodobně od Šlanzovského, hovoří se o dvou autorech. Uvádí se, že sochy na kruchtě (konkrétně socha krále Davida) a možná i na balkonu se Svatou rodinou (sv. Josef a polopostava staršího muže v pravém okně) jsou dílem neznámého sochaře pracujícího ve Šlanzovského dílně. Tyto informace uvádí Ivan Šperling, před ním se ještě problematiky dotknul Oldřich Blažíček; Šperling (pozn. 6), s. 140.

⁹ Vlček – Sommer – Foltýn (pozn. 7), s. 566–567.

¹⁰ Os zde však můžeme nalézt pět, jelikož se tady nachází i dva vstupy do prostoru Betlémské kaple pod schody. Pokud se na to podíváme z hlediska ideového, můžeme zde nalézt paralelu koloběhu života, kdy scházíme dolů do prostoru Kristova narození, procházíme pomyslným Betlémem a poté stoupáme nahoru po druhém schodišti do kostela, vidíme nad sebou Krista před Pilátem v pozici *Ecce Homo* a vkleče po kolenou stoupá věřící po svatých schodech s myšlenkou na Kristovu bolest směrem ke kapli Kalvárie, tedy k místu ukřižování a smrti.

let 18. století – Panna Marie Bolestná sv. Jana Evangelista.¹¹ V kapli nad schody také stojí oltář (v němž je uložena socha Krista v hrobě) spolu se sochami sv. Veroniky na epistolní straně a Krista u kůlu na evangelijní. Obě sochy opět pocházejí z ruky sochaře Šlanzovského, pravděpodobně z let 1709–1711.¹²

Pannu Marii sochař zobrazil v pozici modlitby, přičemž v jejím obličejí vidíme stékat velké slzy. Můžeme ji vnímat jako prostředníka mezi Kristem a divákem při snaze pochopit jeho utrpení. Jelikož Kristovo utrpení si lze představit jen velmi těžce, bylo doporučováno pokoušet se prožít emoce Panny Marie, potažmo sv. Jana Evangelisty (tzv. *compassio*), nechat se jimi vést ve svém vlastním prožívání. Význam slz by se mohl zdát poměrně jednoznačný – smutek nad smrtí Krista. Avšak již René Descartes například upozorňoval na slzy pramenící ze smutku, který se může střídat s radostí, láskou či s jejich kombinací.¹³ Panna Marie a popřípadě i sv. Jan truchlí nad smrtí Krista, jejich slzy však brzy vystřídá radost z jeho vzkříšení. Další význam slz můžeme najít i v souvislosti s vyobrazeními očištění (která představíme níže), kde bývají vykládány jako krvavý pot Krista, jenž dokáže uklidnit a uhasit ohnivý strach a oheň, pokud tedy byly prolity včas.¹⁴ U postavy sv. Jana Evangelisty [obr. 1] nacházíme opakovaně vyobrazené gesto velké bolesti a lítosti, takzvané „*ploro*“ – dlaně silně zaklesnuté do sebe. Toto gesto dle Bulwerovy definice gest rukou v jeho chironomické příručce přísluší lidem, kteří prožívají velké utrpení a značnou lítost.¹⁵ Obě sochy tedy mají svým provedením napomoci divákovi, návštěvníkovi svatých schodů, vcítit se do jejich smutku, a tak lépe pochopit pašijové utrpení (nejen) Krista. K tomu dopomáhají právě jejich gesta a výrazy smutku ve tvářích, navádějící diváka k soucitné meditaci. Tyto prvky nejsou samozřejmě typické jen pro svaté schody, ale obecně pro sochy doprovázející pašijové scény v období raného novověku.

V iluzivních oknech po stranách balkonu nad schodištěm původně také stálo sedm karikovaných polopostav Židů. Podobaly se dochovaným sochám na protějškovém portálu, [obr. 2] jenže byly v rámci josefinských reforem roku 1789 pro svou „*křiklavou pitvornost*“ odstraněny a o jejich dalším osudu nemáme informace.¹⁶ O jejich přítomnosti

¹¹ Šperling se přiklání k dřívější dataci; Šperling (pozn. 6), s. 140. Oproti tomu Petra Dvořáková posouvá jeho dataci až do zmíněných 20.–30.let; Dvořáková, *Kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého v Praze na Karlově v době baroka v letech 1648–1785*, nepublikovaná bakalářská práce Ústavu pro dějiny umění FF UK, Praha 2017, s. 76. – Sochy sem byly umístěny sekundárně, původně by mělo jít o součást sousoší Kalvárie, které bylo spolu s krucifixem kdysi umístěné na břevnu vítězného oblouku anebo na oltáři. Avšak jejich umístění není v rozporu s tradicí či ikonografií svatých schodů, které u nás nalezneme.

¹² Oldřich Blažíček je považoval za ranou práci Šlanzovského a domníval se, že Kristus u kůlu je také dílem stejného autora, ale dle jeho jemné modelace až o třicet let pozdějším. K dataci soch srov. Oldřich Blažíček, *Pražská plastika raného rokoka*, Praha 1946, s. 72; Šperling (pozn. 6), s. 140.

¹³ René Descartes, *Vášně duše*, překlad Ondřej Švec, Praha 2002, s. 115–118.

¹⁴ Výklad dle Schrottelia: Justus Georg Schottel, *Grausame Beschreibung und Vorstellung Der Hölle Und der Höllischen Qwal, Oder Des andern und ewigen Todes*, Wolfenbüttel 1676, s. 177–178.

¹⁵ John Bulwer, *Chironomia: Or the Art of Manuall Rhetorique. With the Canons, Lawes, Rites, Ordinances, and Institutes of Rhetoricians, both Ancient and Modern, Touching the artificiall managing of the Hand in Speaking*, London 1644; Jennifer Montagu, *The expression of the passions: the origin and influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven 1994, s. 14–28.

¹⁶ Dokonce se dochovalo pořekadlo „*Vypadáš jako Žid na Karlově*“. Karel Navrátil, *Paměti kostela Panny Marie na nebe vzaté a sv. Karla Velikého a bývalého královského kláštera řeholních kanovníků Lateranských sv. Augustína, nyní městské chorobnice, na Hoře Karlově v Novém městě Pražském*. Praha 1877, s. 36.

se dozvídáme z grafiky neznámého autora, [obr. 3] která zároveň dokládá dataci svatých schodů chronogramem 1711.¹⁷ K iluzivní architektuře portálu kaple tvoří protějšek vstup do kostela, přičemž úpravy a sjednocení interiéru pochází z třicátých let 18. století. Systém a členění architektury zde jsou obdobné, až na to, že v bočních osách se nacházejí boční oltáře sv. Jana Nepomuckého a sv. Judy Tadeáše. Na balkonu pak spatřujeme scénu Navštívení z roku 1738 (sestává se ze sochy Panny Marie, sv. Alžběty, sv. Josefa a sv. Zachariáše) opět od sochaře Šlanzovského, obdobně jako sochy v oknech či na protějším balkonu.¹⁸ V iluzivních oknech jsou zasazeny polopostavy veselých a jásajících Hebrejců, jež mezi sebou vzájemně komunikují, obrací se na sebe, reagují na dění na balkoně a naslouchají mu. Oproti balkonu protějším, který zobrazuje tragickou scénu, je výjev velice radostný, živý a díky výrazným teatrálním gestům postav v oknech přitahuje oko diváka. Postavy na balkonech propojuje nejen fakt, že spolu komunikují, ale také to, že ukazují Kristův život od jeho narození po smrt. Motiv přihlížejícího davu není nikterak ojedinělý u scény Ecce Homo,¹⁹ avšak v případě svatých schodů je zajímavé, že je zde proveden v sochařské podobě a ve značné živosti. Neplní též jen funkci jakési stafáže, dokreslení situace či určitého vtažení do děje, ale stává se plnohodnotným podnětem pro návštěvníka.

Obdobně jako na Karlově, lze diváky Kristova utrpení nalézt v rumburském klášteře kapucínů při kostele sv. Vavřince, stavbě zbudované převážně v letech 1683–1690 za Antona Floriana z Liechtensteinu.²⁰ Kníže při koupi rumburského panství příslibil, že do čtyř let vystaví kapucínský klášter pro dvanáct řeholníků.²¹ Celá stavba byla dokončena roku 1755, s výjimkou kaple svatých schodů, jejíž výstavba proběhla mezi lety 1767–1770 v jižním křídle ambitu.²² Kaple má obdélný půdorys, pohledově členěný schodištěm na tři osy, a osvětlují ji tři kulatá okna. Kultovní schodiště oddělují od schodišť bočních plně zdi vždy se dvěma nikami na každé straně, jež slouží pro osazení sochařské výzdoby.

Nejatraktivnější součástí výzdoby tvoří soubor čtrnácti z původních dvaceti dřevěných polychromovaných polopostav v životní velikosti. Tyto sochy stojí v nikách hlavního schodiště a jde o sochy Ecce homo, Piláta s biřící a přihlížející dav. Autor soch není doložen, někteří badatelé se však domnívají, že by jím mohl být malíř Elias Dollhopfer (1703–1773), což ale není příliš pravděpodobné.²³ U postav Židů, kteří jsou zde zobrazeni v aktivní roli jako žalobci, posměvači či pomocníci římských vojáků, se setkáváme s výraznými (až stigmatizujícími) oděvy, které napomáhají dokreslit jejich gesta, dra-

¹⁷ Tato grafika se jak architekturou, tak i plastikami výrazně podobá zobrazení svatých schodů ve vídeňském Minoritenkirche. Otázkou je, zda Šlanzovský jen s minimálními úpravami převzal vzhled soch, anebo autor grafiky pouze překopíroval rytinu vídeňských schodů, čemuž by nasvědčovaly i drobné odlišnosti (kanelace sloupů, Kristus u kůlu s vojáky, kteří zde nejsou atd.).

¹⁸ Václav Vančura, Jan Jiří Šlanzovský, *Umění XXXXII*, 1994, s. 153.

¹⁹ Tímto způsobem ztvárněnou scénu Ecce Homo nalezneme například již v dřevořezech Albrechta Dürera z cyklu Velkých pašijí z doby okolo roku 1508.

²⁰ Klára Mágrová – Jiří Stejskal, *Svaté schody v Rumburku 1770–2012*, Rumburk 2012; Natalie Belisová, *Rumburská Loreta, čili marnost nad marnost a nic než?*, Rumburk 2000, s. 14.

²¹ Ester Sadivová – Olga Vodáková – Josef Rybánský, *Rumburská zastavení*, Rumburk 2012, s. 18.

²² *Ibidem*, s. 93.

²³ Natálie Belisová a Klára Mágrová považují za autora Dollhopfera, čemuž oponuje Zbyněk Černý, který představuje tezi, že Dollhopfer, jakožto již starší malíř, se nepodílel na realizaci takto náročného souboru po stránce řezbářské, ale mohl být autorem následných štafířských prací. Mágrová – Stejskal (pozn. 19), s. 11; Belisová (pozn. 19), s. 98; Zbyněk Černý, *Eliáš Dollhopf. Barokní malíř západních Čech*, Sokolov 2013, s. 90.

matické výrazy či emoce. Jsou to třeba široké černé klobouky, různé exoticky vyhlížející turbany či krejzlíky. Tyto prvky pomáhaly evokovat a aktualizovat souvislost s tehdejšími trýzniteli Krista, kteří jej bičovali do krve, zesměšňovali či zahanbovali.²⁴[obr. 4] Atmosféru celého prostoru dotvářely dřevěné malované výplně v lunetách za sochami a osvětlení v podobě olejových lamp, jejichž svit napomáhal výslednému patrně značně suggestivnímu dojmu z postav.

Roku 1771 přibýly v ambitu po stranách svatých schodů dvě menší kaple, které doplnily sochy Posmívání se Kristu a Božího hrobu ze stejného období jako sochy na schodech.²⁵ V kapli Kristova vězení/vysmívání se Kristu se nachází pět soch, z nichž tři znázorňují Židy různými způsoby pokořující Krista.²⁶ Před kaplí stojí dva římstí vojáci na stráž. Kaple Božího hrobu skrývá pouze jednu sochu, a to ležícího Krista v hrobě, přičemž před ní opět stojí dva vojáci. Stavba několika kaplí k provozování poměrně specifické zbožnosti v relativně malých vnitřních prostorech byl velmi působivý počin. Jak vidíme, nejen svaté schody a jejich výzdoba působily na tehdejšího návštěvníka. Důraz na Pašije umocňovaly i další přidané, menší kaple, například právě kaple Božího hrobu.

Takovou přidanou kapli, podobnou areálu v Rumburku, nalezneme i ve farním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Krupce. Její stavba (včetně instalace soch) proběhla v letech 1733 až 1735.²⁷ Vizuálně se ze všech kaplí svatých schodů dochovaných na našem území nejvíce přibližuje kapli na Karlově v Praze, ne snad v monumentalitě a množství výzdoby, nýbrž spíše v organizaci prostoru. Taktéž se nachází naproti vstupu do kostela, v lodi kostela ji rámuje architektura odkazující na Pilátův palác a odděluje ji od ní dřevěné zábradlí s balustrádou. V oknech stojí postavy Židů, patrně stejně, jako tomu mělo být nad schodištěm na Karlově. V každém okně jde o čtyři postavy, které z něj výrazně vyhlížejí a gestikulují ven, směrem k balkonu, na kterém se nachází scéna Ecce Homo opět ve stejném složení – Krista, Piláta a římského vojáka.

Ke kapli přiléhají dva prostory menších kaplí, které zdůrazňují architektonicky ztvárněné baldachýny. První z nich má evokovat Kristův žalář, v němž Kristus sedí s hlavou v dlaních a s tělem od krve a čeká na své odvedení na popravu. Jde o niku, kterou dělí od prostoru kaple mříž, tudíž i divák nahlíží přes mříže do prázdného tmavého prostoru, na jehož konci spatří sedícího a odevzdaně čekajícího Krista. Takovéto zobrazení Kristova žaláře je poměrně známé, ale nachází se zde jeden pozoruhodný detail, a tím je drobná oválná nika nad samotnou kaplí. Fotografie dokládají, že se v ní nacházela socha muže vykloněná ven a tahající za provaz od zvonku nad sebou. Tento výjev se dá interpretovat jako aluze na rčení „už mu zvoní hrana“, kdy se již ví, že Krista čeká smrt na kříži a jeho smrt oznámí umíráček.

Protějškovou kapli věnovali její zřizovatelé očistci. Za mříží tu spatříme sousoší duší v plamenech. Jde o třináct polopostav dospělých i dětí, které autor vsadil do plamenů

²⁴ Eva Janáčová (ed.), *Obrazy zášti. Vizuální projevy antijudaismu a antisemitismu v českých zemích*, Praha 2021, s. 97–105.

²⁵ Mágrová – Stejskal (pozn. 19), s. 1–4.

²⁶ Jak podotýká Beránek, v evangeliích se tohoto násilí dopouštějí vojáci, ne Židé. Proto je dle něj možné vykládat kapli Kristova vězení jako soudobou aktualizaci – stejně jako se kdysi Židé vysmívali Kristu, tak se ti současní spolu s jinověrci vysmívají křesťanům. Daniel Beránek, *Od protireformace na práh osvícenství*, in: Janáčová (pozn. 24), s. 105.

²⁷ Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech, 2, K-O*, Praha 1978, s. 152; Dagmar Mrázková – Lenka Navrátilová, *Krupka: poklady z archivů*, Krupka 2007, s. 35.

v různých pozicích. Převážně znázornil gesta modlitby se sepjatýma rukama před tělem nebo na prsou a s očima obrácenýma nahoru, dále otevřená ústa naznačující výkřiky a ruce vzpažené vzhůru. Pro přiblížení konceptu očištěnce stojí za to pochopit systém odpustků, které kaplím svatých schodů v Římě u Lateránské baziliky propůjčoval papežský stolec. Jako první je vyhlásil papež Lev IV. a po něm je rovněž potvrdil Paschal II., přičemž oba stanovili odpustky devíti let za výstup po svatých schodech a za modlitby v nich. Další zlomový okamžik nastal, když papež Pius VII. ustanovil, že odpustky je možno věnovat duším v očištcí.²⁸ Pro následné multiplikace římských svatých schodů napříč Evropou se odpustky stanovovaly na základě žádosti správce konkrétních objektů. Ceněným artiklem nebyly jen pro laiky, ale i pro církevní řády. Nejenže totiž přiváděly nové věřící, zvyšovaly prestiž a atraktivitu daného místa, ale představovaly také značný zisk. Vedlo to ke sporům mezi městy nebo jednotlivými řády, jelikož se probouzely obavy z nežádoucí konkurence, protože především mendikantské řády pocítovaly, že by s početnějším zřizováním svatých schodů mimo jejich kláštery mohly přijít o část svých příjmů. Proto se například proti jejich výstavbě v Brně postavili olomoučtí františkáni, jelikož se obávali odlivu poutníků a chtěli si udržet své výsadní postavení na Moravě.²⁹

Na našem území se povětšinou s kaplemi pojí znázornění očištěnce, a to převážně v podobě sochařského ztvárnění duší v plamenech [obr. 5].³⁰ Setkáme se s tím například v Krásné (sošky duší v plamenech v nice přímo nad schody) či v Rumburku (očištec je součástí oltářní mensy). Očištec však nemusí být přímo u schodů, může se nacházet v jejich blízkosti, jak je tomu již ve zmiňované Krupce v postranní kapli po pravé straně od svatých schodů, kde se očištec začlenil do celku jejich architektury. Duše v očištcí nejčastěji zaujímají pozici modlitby, jelikož zažívají muka a prosí o slitování. Mohou také mít ve tváři slzy, jejichž význam jsme nastínili o několik odstavců výše, či napodobují *compassio* Panny Marie. Slzy duší v očištcí pramenící z Boží lásky a vyvolané odporem ke hříchu totiž náležely do vyšší emocionální kategorie, díky čemuž se pojily ke gestu modlitby a výrazu prosby a naděje.³¹ Pohled směřují vzhůru, většinou ke kříži nebo Kristu, zakrývají si gestem studu obličej dlaněmi nebo s gestem úpěnlivé prosby vztahují ruce. Scény jejich autoři koncipovali primárně pro diváka, přestože ne všechny interakce soch na něj směřují. Ona gesta, kupříkladu upřímné kajícího, demonstrovala intenzivní prožitek bolesti v reakci na Krista a na prostředky spásy, na kříž nebo na nebesa.³² Divák měl při pohledu na trápené duše rozjímat o jejich bolesti a to v něm mělo vyvolat soucit a touhu jim pomoci.

²⁸ Postřiháč (pozn. 7), s. 4.

²⁹ Martin Pavlíček, Uctívané sakrální stavby a jejich olomoucké nápodoby a parafráze, in: Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (edd.), *Olomoucké baroko: výtvarná kultura let 1620–1780*, 3, *Historie a kultura*, Olomouc 2011, s. 51.

³⁰ O tomto tématu podrobněji například Tomáš Malý – Pavel Suchánek, Mezi realitou a symbolem: k historické interpretaci (barokního) ztvárnění očištěnce, *Opuscula historiae artium* LIII, 2009, s. 57–59; Malý – Suchánek (pozn. 25); Martin Holý – Jiří Mikulec, *Církev a smrt: institucionalizace smrti v raném novověku*, Praha 2007; Frederick William Faber, *Purgatory: the two Catholic views of purgatory based on Catholic teaching and revelations of saintly souls*, Illinois 2002.

³¹ Pavel Suchánek – Tomáš Malý, Varieties of Pain, Anger and Hope: Mixed Emotions in the Early Modern Religious Art in the Czech Lands, in: Silvia Marin Barutciuff (ed.), *Depicting Emotions in Eastern and Central Europe (1400–1900)*, Pisa 2023 (v tisku).

³² Tomáš Malý, „Vášeň duše“ a dešifrování raně novověkých emocí, *Cornova – Revue České společnosti pro výzkum 18. století a Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze* IV, 2014, č. 1, s. 12.

Otázkou zůstává, proč se v této podobě používaly dřevěné sochy a proč raději nepadla volba na obrazy, které jsou považovány za více narativní, „dějové“. To bychom si mohli přiblížit na příkladu dobové debaty o výzdobě oltáře sv. Ignáce z Loyoly v římském kostele Il Gesù. V diskusi o jeho podobě padl názor, že použití malby by tu bylo vhodnější, jelikož více podněcuje zbožnost. Na druhou stranu však kouzlo sochy spočívalo v tom, že vyvolává pozornost a spolu s ní také zvědavost.³³ Badatelé je tato vlastnost sochy pohnout divákem označována „*exhibiční hodnota díla*“. A otázkou, kterou jezuité kdysi řešili, bylo, zda pro oltář zvolit závěsnou malbu, která vyvolává zbožné emoce přímo, nebo sochu, která působí na diváka efektivněji a zbožnosti dosahuje nepřímou, právě skrze jeho zvědavost. V tomto případě jde o zvědavost „správnou“, jak ji vnímali jezuité, tedy *pia curiosita*, jež ponouká k hlubšímu zkoumání a takové zkoumání představuje jednu z cest k duchovnímu vědění a tedy ke spáse.³⁴

Netvrdím, že v navození zvědavosti spočívá jediný důvod, proč se na svatých schodech primárně sochy využívaly. Užítí dřevěných polychromovaných soch však jistě bylo velmi efektivní, neboť se jejich expresivními gesty snáze vyjadřují emoce a exprese, jak tvrdí například John Paleotti.³⁵ Měli bychom rovněž vzít v potaz, že síla dřevěných soch a jejich realismus se přímo odvíjejí od dobré práce sochaře a stejně tak dobré práce štafře, jež vytváří polychromii.³⁶ Celý systém práce se sochami na schodech a s divákem je poplatný nejen době, ale také své funkci. Jde o jedno velké *theatrum* – hru s prostorem, světlem, časem, emocemi a námi samými. Abychom se mohli alespoň částečně vyznat v tom, jaký měl být její výsledný efekt, musíme se dívat na celý prostor, a na sochy obzvlášť, očima dobového návštěvníka, který zná základní principy barokní teatrality a spirituality.

Jednotlivé příklady těchto kaplí na našem území téměř vždy doplňovala sochařská výzdoba, která umocnila prožitek diváka. Představené sochy rozšiřují tyto prostory o další významový prvek. Rozehrává se před námi jedno velké divadlo. Návštěvník je vtažen do prostoru, který působí na jeho spiritualitu, ale i na jeho smysly. Skrze relikvie, klasické náboženské náměty, jako je Kristus na kříži nebo Panna Marie, modlitby a fyzický pohyb se podněcovala divákova zbožnost a péče o duši. Kaple mimo jiné nabídl možnost zvýšit skrze bolest šance na posmrtnou spásu duše a také připravit se na dobrou smrt. Proto, i když jde o poměrně specifické prostory, to v konceptu barokní zbožnosti byla velmi populární místa, která lidé hojně navštěvovali, přestože jich na našem území nevzniklo velké množství – a možná právě proto. Sochy jsou také tím, co činí tato místa u nás značně specifická, jsou sochy. Skrze to, jak vypadají, dokážou sochy mnoho. Nejprve tu sehraje roli jejich umístění, tedy přímo na svatých schodech, kde sochy plní úlohu průvodců pro poutníky konající modlitbu a pomáhají jim vizualizovat jejich představy a imaginaci, což vše vyvolává silné pocity. V tomto ohledu se sochy zdají být „výhodnější“ než malba,

³³ Tomáš Malý – Pavel Suchánek, *Obrazy očiště: studie o barokní imaginaci*, Brno 2013, s. 255–256.

³⁴ Evonne Levy, Reproduction in the “Cultic Era” of Art: Pierre Legros’s Statue of Stanislas Kostka, *Representations* LVIII, 1997, s. 88–103. Publikováno online: <https://www.jstor.org/stable/2928824>, vyhledáno 27. 11. 2019.

³⁵ John T. Paoletti, Wooden Sculpture in Italy as Sacral Presence, *Artibus et Historiae* XIII, 1992, č. 26, s. 85. Publikováno online: <https://www.jstor.org/stable/1483432>, vyhledáno 21. 11. 2019.

³⁶ Ve španělském sakrálním sochařství 17. století se malíř Francisco Pacheco domníval, že socha je bez polychromie nedokonalá a neživá. Pachecův názor nám může dobře osvětlit zásadní roli polychromie při vytváření tohoto typu soch. V rámci konkrétních ikonografických typů existuje dřevo jako exkluzivní médium reprezentace; srov. Xavier Bray et col., *The sacred made real: Spanish painting and sculpture 1600–1700*, London 2009, s. 81.

kteřá nedokáže v divákovi způsobit takové pohnutí. V procesích, slavnostech smutečníc i veselých, nebo i v divadelníc dramatech sochy často nahrazovaly živé osoby. Se svým veristickým nádechem v podobě výrazné polychromie, detailní řezbou obličeje, propracovanou mimikou či třeba i skutečnými vlasy vyvolávaly sochy v divákovi pocit skutečné osoby.

Právě tato vizualizace je důležitá, jak totiž upozornil David Freedberg. Náboženská meditace vlastně znamená něco si vizualizovat. Skrze tuto zkušenost si věřící nejen více pamatovali, ale také mnohem lépe dokázali emoce prožít.³⁷ A s tím autoři soch velmi dobře pracovali v duchu dobové teatrality i teatra čili divadla samotného. Kostýmovali sochy na schodech obdobně, jako se oblékali do kostýmů účastníci lidového pašijového divadla, a vytvářeli dialog mezi sochami samými, ale i mezi sochami a divákem. Poutník, který stoupá po schodech a vidí sochám do tváře, dokáže číst jejich emoce, čemuž napomáhá i jejich materiál, tedy dřevo, které dokáže zprostředkovat velké detaily. A díky tomu, že divák vidí smutek, bolest, zlobu i radost ve tvářích soch, dává mu to šanci prožít podobné emoce a částečně tak prožít a účastnit se utrpení Krista. Skrze atraktivitu místa, zajímavost zpracování, systém sdílené spásy, modlitby, odpustky a emoce se zvyšovala zbožnost návštěvníků.

SUMMARY

Blood, Tears and Pain – Imagination and Emotionality on the Example of Polychrome Baroque Sculptures on Holy Stairs

The article focuses on polychrome Baroque sculptures from Holy Stairs, their emotions, and especially pain, which is interpreted in the context of contemporary piety. These sculptures are visually attractive, made of wood with distinct polychromy, which is perhaps why they were slightly neglected by previous studies. So the question remains how to study these sculptures and how to approach them. Until now, these sculptures have been examined primarily by formal analysis in an effort to discover or change their dating or identify their creators. Although this approach reflects the fact that we have very limited information about a number of the sculptures from Holy Stairs, it is possible to study them a bit differently. Involving additional sources, related to the function of space, period piety, or religious handbooks gives us more space in interpreting the sculptures and asking new questions. What was the function of the sculptures in space? Did they aspire or have the chance to move the visitors and their emotions? And if so, are we able to find out without projecting our current times?

The focus of attention is not only on the sculptures but also on the cultural-historical context of their creation and the period circumstances, mainly displays of piety such as, among other things, the sharing of pain through the figure of Virgin Mary and St. John the Baptist or the painful suffering of souls in purgatory presented through their facial expressions.

³⁷ David Freedberg, *The power of images: Studies in History and Theory of Respons*, Chicago 1989, s. 161–191.

VÝBĚR Z LITERATURY

- John Bulwer, *Chironomia: Or the Art of Manuall Rhetorique. With the Canons, Lawes, Rites, Ordinances, and Institutes of Rhetoricians, both Ancient and Modern, Touching the artificiall managing of the Hand in Speaking*, London 1644
- Justus Georg Schottel, *Grausame Beschreibung und Vorstellung Der Hölle Und der Höllischen Qwal, Oder Des andern und ewigen Todes*, Wolfenbüttel 1676
- Andacht Der Heiligen Stiegen Nechst an der Kirchen Deß Heil. Bernardini der WW.PP. Franciscanern in der Königlichen Haupt-Stadt Ollmütz auff der Bielten*, Ollmüz 1726
- Karel Navrátil, *Paměti kostela Panny Marie na nebe vzaté a sv. Karla Velikého a bývalého královského kláštera řeholníků Lateranských sv. Augustina, nyní městské chorobnice, na Hoře Karlově v Novém městě Pražském*. Praha 1877
- Karel Navrátil, *Ecclesia et monasterium in monte Karlov Pragae*, Praha 1881
- Antonín Postříhač, *Svaté schody ve chrámu Páně Panny Marie nanebevzaté na Karlově v Praze*, Praha 1903
- Ivan Šperling, *Obnova interiéru kostela Panny Marie a Karla Velikého v Praze na Karlově, Památková péče XXX*, 1970, s. 129–143
- Viktor Kotrba – Alexandr Paul, *Česká barokní gotika: dílo Jana Santiniho-Aichla*, Praha 1976
- Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech*, 2, K-O, Praha 1978
- David Freedberg, *The power of images: Studies in History and Theory of Respons*, Chicago 1989
- John T. Paoletti, *Wooden Sculpture in Italy as Sacral Presence, Artibus et Historiae XIII*, 1992, č. 26, s. 85–100. Publikováno online: <https://www.jstor.org/stable/1483432>, vyhledáno 21. 11. 2019
- Jennifer Montagu, *The expression of the passions: the origin and influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven 1994
- Václav Vančura, Jan Jiří Šlanzovský, *Umění XXXXII*, 1994, s. 141–156
- Evonne Levy, *Reproduction in the "Cultic Era" of Art: Pierre Legros's Statue of Stanislas Kostka, Representations LVIII*, 1997, s. 88–103. Publikováno online: <https://www.jstor.org/stable/2928824>, vyhledáno 27. 11. 2019
- Pavel Vlček – Petr Sommer – Dušan Foltýn, *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1997
- Mojmír Horyna, *Jan Blažej Santini-Aichel*, Praha 1998
- Natalie Belisová, *Rumburská Loreta, čili, marnost nad marnost a nic než?*, Rumburk 2000
- Jiří Tkadlčík, *Bývalé Svaté schody v Olomouci*, nepublikovaná magisterské diplomová práce Katedry dějin umění, FF UP, Olomouc 2000
- René Descartes, *Vášně duše*, překlad Ondřej Švec, Praha 2002
- Frederick William Faber, *Purgatory: the two Catholic views of purgatory based on Catholic teaching and revelations of saintly souls*, Illinois 2002
- Martin Elbel, *Budování poutního místa. Svaté schody při františkánském klášteře v Olomouci, Folia Historica Bohemica XX*, 2003, s. 215–231
- Irena Dibelková, *Poutní místa v Čechách*, Praha 2004
- Martin Holý – Jiří Mikulec, *Církev a smrt: institucionalizace smrti v raném novověku*, Praha 2007
- Dagmar Mrázková – Lenka Navrátilová, *Krupka: poklady z archivů*, Krupka 2007
- Xavier Bray et col., *The sacred made real: Spanish painting and sculpture 1600–1700*, London 2009
- Tomáš Malý – Pavel Suchánek, *Mezi realitou a symbolem: k historické interpretaci (barokního) ztvárnění očištění, Opuscula historiae atrium LIII*, 2009, s. 53–82
- Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (eds), *Olomoucké baroko: výtvarná kultura let 1620–1780, 2, Katalog*, Olomouc 2010
- Ondřej Jakubec – Marek Perůtka (eds), *Olomoucké baroko: výtvarná kultura let 1620–1780, 3, Historie a kultura*, Olomouc 2011
- Klára Mágrová – Jiří Stejskal, *Svaté schody v Rumburku 1770–2012*, Rumburk 2012
- Ester Sadivová – Olga Vodáková – Josef Rybánský, *Rumburská zastavení*, Rumburk 2012
- Zbyněk Černý, *Eliáš Dollhoff. Barokní malíř západních Čech*, Sokolov 2013
- Tomáš Malý – Pavel Suchánek, *Obrazy očištění: studie o barokní imaginaci*, Brno 2013
- Tomáš Malý, „Vášně duše“ a dešifrování raně novověkých emocí, *CORNOVA – Revue České společnosti pro výzkum 18. století a Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze IV*, 2014, č. 1, s. 7–19

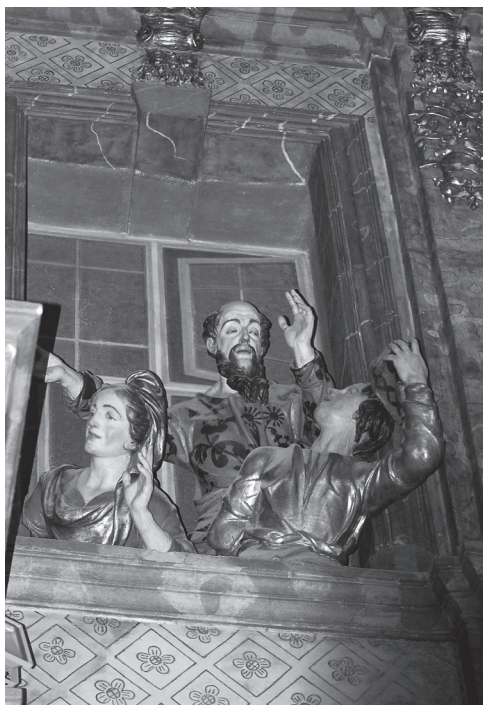
- Petra Dvořáková, Kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého v Praze na Karlově v době baroka v letech 1648–1785, nepublikovaná bakalářská diplomová práce Ústavu pro dějiny umění FF UK, Praha 2017
- Eva Janáčková (ed.), *Obrazy zášti. Vizuální projevy antijudaismu a antisemitismu v českých zemích*, Praha 2021
- Pavel Suchánek – Tomáš Malý, Varieties of Pain, Anger and Hope: Mixed Emotions in the Early Modern Religious Art in the Czech Lands, in: Silvia Marin Barutcieff (ed.), *Depicting Emotions in Eastern and Central Europe (1400–1900)*, Pisa 2023 (v tisku)



Obrázek 1: Sv. Jan Evangelista, detail, 20.– 30. léta 18. století, Praha – Karlov, kostel Nejsvětější Panny Marie a sv. Karla Velikého, kaple svatých schodů. Foto: Tereza Horáková.



Obrázek 2: Jan Jiří Šlanzovský, sochy Hebrejců v oknech, 30. léta 18. století, Praha – Karlov, kostel Nejsvětější Panny Marie a sv. Karla Velikého, vstupní průčelí v interiéru kostela. Foto: Tereza Horáková.



Obrázek 3: [I. Eisel] fecit, svaté schody, asi 1771–1776, Praha – Karlov, kostel Nejsvětější Panny Marie a sv. Karla Velikého. Reprodukce ze statí Václava Vančury, Jan Jiří Šlanzovský, *Umění* XXXXII, 1994, s. 154.



Obrázek 4: Oltář Očistce, detail, 70. léta 18. století, Rumburk, ambit bývalého kapucínského kláštera, kaple Kalvárie na svatých schodech. Foto: Pavel Suchánek.



Obrázek 5: Postavy Židů v jedné z lunet, detail, kol. 1770, Rumburk, ambit bývalého kapucinského kláštera, kaple Kalvárie na svatých schodech. Foto: Tereza Horáková.