

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií

Zpracovala: Theresa Procházková

Bakalářská práce

Santiniho stavby pohledem fenomenologie architektury

Vedoucí práce: Mgr. Ing. arch. Marie Pětová, Ph.D.

Praha 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20. 6. 2016

.....
Podpis

Obsah

1. Úvod.....	4
2. Období baroka.....	6
2.1. Barokní zbožnost.....	6
2.2. Barokní zbožnost Evropě.....	6
2.3. Barokní zbožnost v českých zemích.....	7
2.4. Cisterciácký klášter ve Žďáru nad Sázavou.....	12
1.1.1. Opat Václav Vejmluva a jeho činnost.....	13
1.1.2. Svatojánský kult.....	14
2.1. Jan Blažej Santini-Aichel.....	16
3. Barokní architektura.....	19
3.1. Barokní architektura v Čechách.....	21
3.2. Architektura barokní gotiky.....	22
4. Zelená hora pohledem fenomenologie architektury.....	24
4.1. Fenomenologie architektury náhledem Norberga-Schulze.....	24
4.2. Genius loci poutního kostela sv. Jana Nepomuckého.....	28
4.2.1. Ambit.....	31
4.2.2. Poutní kostel.....	33
4.2.3. Interiér.....	35
5. Poutní kostel sv. Jana Nepomuckého v období baroka.....	40
5.1. Vrcholné baroko a barokní gotika Zelené hory.....	40
5.2. Genius loci na Zelené hoře a duch doby.....	41
5.3. Existenciální opora v Zelené hoře.....	42
6. Závěr.....	46
7. Seznam použité literatury.....	47
8. Seznam obrázků.....	48

1. Úvod

Karsten Harries, profesor filosofie a teoretik architektury, klade ve své knize „Etická funkce architektury“ na architekturu nárok, že má tlumočit platný způsob života doby. Tento názor zvažuje vzhledem k postmoderní a dnešní architektuře, u které se takový nárok zdá být problematický. Pod stejným imperativem bych se chtěla zamyslet nad architekturou doby minulé a to konkrétně nad architekturou Santiniho Aichla, v jehož stavbách se kloubí barokní princip a tvarosloví s gotickými prvky a vzniká tak architektura označující se pojmem barokní gotika. Santini začíná tvořit na začátku 18. století, kdy v českém prostředí vrcholí baroko a je tedy možné ptát se, zda a do jaké míry barokní gotika zachycuje étos doby a tlumočí platný způsob života, či zda se jedná o pouhý výstřelek geniálního a osobitého architekta.

K zamyšlení se nad otázkou použiji koncepty, které ve své teorii architektury používá Christian Norberg-Schulz. Jeho pojmání architektury je laděno v podobném duchu jako je laděn nárok vzneseným Karstenem Harriesem. Norberg-Schulz vnímá architekturu jako prostředek existenciální opory a tvrdí o architektuře, že je prostředkem existenciální opory. K zachycení či popsání této existenciální opory architektury zavádí pojem „existenciální prostor“, ve kterém jsou zahrnuty základní vztahy mezi člověkem a jeho prostředím. Architektura je z této perspektivy vnímána jako totalita místa, ve které je zahrnuta jak samotná architektura, tak i její prostředí, v němž je umístěna. Okolí se stává zároveň součástí stavby. Tato existenciální opora architektury je Norbergem-Schulzem označována pojmem „genius loci“, neboli „duchem místa“. Architektura má genius loci zviditelňovat. Moje otázka zde může být postavena i následovně: Odpovídá genius loci, duch Zelené hory, duchu doby?

Pomocí zmíněného filozofického konceptu se pokusím načrtnout obraz architektury Santiniho v perspektivě fenomenologie architektury a případně tím doplnit již stávající popis jeho díla. Sám Norberg-Schulz se barokní architekturou v Čechách sice zabýval, stavby Santiniho však nijak zvláště nepojednával, spíše jen okrajově zmínil.¹

¹

Viz Norberg-Schulz, Ch. *Intentions in Architecture*, 1st ed.; Universitetsforlaget: Oslo, 1992.

K srovnání genia loci Zelené hory s duchem doby nejdříve obecně načrtnu obraz evropské společnosti krátce před začátkem baroka a následně pak její obraz během baroka. Historický kontext mi poskytne vymezení obecné situace. Z obecného hlediska se budu postupně zaměřovat na specifické rysy českých zemí a skončím u konkrétní oblasti v okolí Žďáru nad Sázavou a žďárského kláštera, k němuž poutní kostel sv. Jana Nepomuckého náleží. V historii kláštera pojednám i o opatu Václavu Vejmluvovi, který zakázku na vystavění poutního místa zadal. Během období vrcholného baroka v Čechách přicházela popularita svatojánského kultu ke svému vrcholu. Václav Vejmluva i Jan Blažej Santini patřili ke ctitelům Jana Nepomuckého a úcta ke světcí byla tak jedna z věcí, která je spojovala a kterou zároveň sdíleli s většinou částí české společnosti. Santini stavěl v době vrcholného baroka a jeho osobitá architektura vychází z dobových architektonických přístupů a proto dříve, než pojednám o samotné fenomenologii a geniu loci Zelené hory, zmíním se ještě o barokní architektuře, jejím tvaroslovím a principech a o barokní gotice Jana Blažeje Santiniho.

Zmíněné kapitoly mi poskytnou možnost porovnat genia loci Zelené hory s duchem doby a nastínit vzájemné propojení a souvislosti.

2. Období baroka

Pro zmíněný záměr práce se nejdříve zaměřím na nastínění společenské atmosféry v Čechách. Jedním z nejdůležitějších elementů v době baroka byla otázka víry a náboženské prožívání v obyčejném, běžném životě. Z toho se odvíjí i cílené zaměření jednotlivých následujících kapitol na „barokní zbožnost“, pojem, který se stal jedním ze základních používaných pojmů v kontextu barokního období pro popis společenské atmosféry života. Jednotlivé zmíněné politické události vytváří základní rámec, který má zprostředkovat přibližný náčrt obecné situace, aby následně mohla být pojednána konkrétní, specifická situace českých zemí.

2.1. Barokní zbožnost

2.1.1. Barokní zbožnost v Evropě

Pokud by se dala doba baroka a její charakteristika nějak stručně shrnout a vystihnout, využila bych zde myšlenku Zdeňka Kalisty, že základním zážitkem baroka je „pocit přiblížení se Bohu skrze tento svět“². V souladu s tím se stává barokní zbožnost jedním z charakteristických a základních rysů baroka.

Zdeněk Kalista tento prožitek přiblížení se Bohu, který baroku vévodí, dává do souvislosti s prvními mořeplaveckými objevy. Mořeplavecké objevy začaly v 15. století proslulým objevením Ameriky. Tento čin znamenal pro Evropu podle Kalisty zvrát. Její doposud známý svět se rozšířil v pro ni nepoznané míře. Tváří v tvář stál člověk na konci 15. století nově otevřené rozmanitosti světa, což v něm vzbuzovalo pocit přímého setkání s nikdy nekončícím prostorem, tedy s nekonečnem. Prostor se najednou zdál být stejně nekonečný jako Bůh a podle Kalisty se právě odsud odvíjí myšlenka či ideje setkání se s Bohem skrze tento svět, který se dál v baroku vyvine jako charakteristická forma náboženského prožívání, označována pojmem „barokní zbožnost“.

Barokní člověk se snaží postihnout nebesa na zemi, postihnout v tomto životě obraz života nadpřirozeného. S tím stojí v souladu i hromadění zlata na oltářích a v chrámech,

² Kalista, Z. *České baroko*; Evropský literární klub a. s.: Praha, 1941; p. 9.

pomocí kterého se snaží člověk zachytit kus nezachytitelné záře božského řádu. Baroční umělci, zvláště architekti za pomoci perspektivy, se snaží ve svých výtvorech postavit jakési zrcadlo nekonečna a v prudké bouři nezvyklých barev a světel se snaží vytrhnout člověka z tohoto světa a přenést ho do světa druhého, navodit pocit mystického spojení s Bohem. Cílem snažení barokního umělce, a člověka obecně, je smyslově a prožitkově poznávat Boha již tady na zemi.

Nejsou to však pouze mořeplavecké objevy, které udávají směr doby a formují následně vzniklou barokní zbožnost. Války, nejistota a chaos 16. století, rychlé změny v rozložení politických sil, to vše vyvolává v člověku touhu po nějaké jistotě, po pevném bodu, a vyvolává v něm obnovenou touhu hledat Boha.

Politický i geografický obraz Evropy koncem 15. století byl velice pestrý, Itálie byla plná městských republik a Německo bylo rozkouskováno na hrabství, vévodství a další politické útvary. Jistota, klid a hospodářská prosperita dovozovala jednotlivým územím se soustředit pouze na sebe a svůj růst. V 16. století se však obnovuje myšlenka politicky jednotné a sjednocené Evropy, kterou Karel V. opírá o tradici starého římského impéria. Snaha o vytvoření jednotného křesťanského státu v 16. století naráží na silný odpor nejen ze strany světského odmítání ztratit svou dosavadní suverenitu, ale i ze strany náboženských představ v podobě reformačních proudů. 16. století se tak nese ve znamení dlouhých a krvavých bojů. Válkou podkopané dosavadní jistoty a vzniklý chaos v člověku prohlubuje touhu po Bohu. Představa božské prozřetelnosti, odložená v období renesance humanismem stranou, se nově obnovuje. Lidé znovu začínají hledat ve světě boží znamení, zázraky apod., které by potvrzovaly božskou prozřetelnost. Bůh, který byl v období renesance „upozaděn“, se „vrací“ do středu pozornosti a stává se jediným jistým a pevným bodem, o který se člověk může opřít.

2.1.2. Barokní zbožnost v českých zemích

V Čechách se tento vývoj v jistých ohledech liší, ale základní myšlenka, poznání Boha skrze tento svět, zůstává stejná.

České země neměly žádné moře a nemohly se proto přímo účastnit mořeplaveckých objevů. Atmosféra mořeplaveckých objevů a pocit setkání se s nekonečnem, jsou českým zemím zprostředkovány stykem s cizinou. Vtáhnutí českých zemí do atmosféry

panující v zahraniční Evropě je posíleno koncem 16. století přesídlením císařského dvora do Prahy. Česká šlechta se za vlády Rudolfa II. dostává ještě do čilejšího kontaktu s celou Evropou. Styky Čech s cizinou se podstatně rozšiřují a prohlubují, poznávání světového prostoru je v daleko větší míře i šíři, do té doby nevídané. Je to znát i v literatuře, kde stále větší místo zaujímají cestopisy a vůbec jakékoliv popis cizích krajů.

Následné politické převrasy na začátku 17. století zásadně ovlivní do budoucna tvářnost českých zemí. České země se koncem Rudolfovy vlády zapojují ještě více do evropského dění a politiky. Roku 1618 vypuká u nás stavovské povstání, kde se střetávají nejen politické zájmy, zformované do podoby prohabsburských a protihabsburských „táborů“, ale zájmy se střetávají i na poli víry, konkrétně zájmy katolické víry s reformačními proudy. Tento střet stojí na počátku třicetileté války a v Čechách působí stejně jako jiná válka v okolní Evropě. Prohlubuje touhu po Bohu, která je válkou v první polovině 17. století dovedena až do krajnosti. Tato touha je v českém prostředí zaznamenána ve vícero dopisech a deníkových záznamech. Hledat a nalézat ve světě výsledky nadpřirozených, iracionálních sil, to jsou charakteristické rysy pro českou a obecně středoevropskou mentalitu v letech třicetileté války a po ní a tvoří tak její neodmyslitelný znak. Mění se i přístup k Bohu. Striktní oddělování božského od světského, se v baroku mění, světské a božské se postupně propojují a Bůh tak proniká již do tohoto světa a stává se tak jeho součástí. Základní prožitek baroka, poznání Boha skrze tento svět a přiblížení se k němu skrze tento svět, byl v českém prostředí událostmi první poloviny 17. století posílen v takové míře, že jej stupňuje až v jakousi dychtivost, která se stává charakteristickou pro české prostředí. Dychtivost po prostoru, snaha ponořit se co nejhluběji do hlubin obzorů, o nichž se dobový člověk dozvídal z vyprávění, proniknout co nejdále do světového prostoru a přiblížit se tak představě nekonečna, absolutna, Boha. Můžeme nalézt nespočet odkazů k jinému světu vymykajícímu se z bezprostředního okolí daného člověka. Různé záznamy o božích divech a podivnostech světa, jako je například mariánský obraz měnící svou tvář.³

³ Kalista, Z. *České baroko*; Evropský literární klub a. s.: Praha, 1941; p. 22.

Vesměs všechny zápisy z dané doby, první poloviny 17. století, odráží neustálé tíhnutí za jinými obzory, touhy člověka po čemsi neobyčejném, nezvyklém, vybočujícím z normálních mezí a tato touha se projevuje i v umění. Ať už se jedná o literaturu či obrazy s přehnanými gesty postav. Touha prolomit tento svět, proniknout za hranice toho, co vidíme okolo sebe, je pro tuto dobu v Čechách příznačná a živější než jinde.

Další zásadní přelom pro českou společnost se pojí s koncem stavovského povstání, kde je bitva na Bílé hoře roku 1620 následně vnímána jako symbol porážky stavovského vojska a potvrzení vlády habsburského rodu a tím vítězství katolické víry v českých zemích. Česká protestanská šlechta a duchovenstvo je po tomto roce systematicky vyháněna ze země či donucena k přestoupení na katolickou víru. Katolická církev se stává oficiálním a hlavně jediným povoleným náboženstvím na českém území v tradici „Cuius regio, eius religio“, tedy koho země, toho víra. Katolická církev se v následujících letech snaží získat a znovu upevnit ztracený vliv ve společnosti. Povoláváním katolických kněží z ciziny se snaží co nejrychleji vyplnit uvolněná místa po vypuzeném protestanském duchovenstvu a znovu obnovit katolickou víru mezi širokou veřejností. Tento obrodný proces, jinak označující se také známějším pojmem rekatolizace či protireformace, je v nejsilnější míře veden hlavně jezuitou, plně se zaměřujícími na misionářskou, kazatelskou a popularizační činnost. Jezuité staví svůj úspěch na výchově nové, mladé a již plně katolické generace. Již v první polovině 17. století bylo jezuitské školství jedno z nejpropracovanějších a také i nejlepších školských soustav v celé Evropě. Jezuité však zároveň působí i na generace starší. K tomu využívají obnovené, pravidelné bohoslužby, v nichž je kladen důraz na velkolepost s cílem dojmout a uchvátit posluchače. Bohoslužbám tak vévodí barvitá a plamenná kázání. Homiletika⁴ v období baroka zabírá i největší podíl literární činnosti. V těsném závěsu za ní je katolický kancionál. Vše je především určeno širokým lidovým vrstvám a cílem veškerého snažení je vzbudit v lidech úžas z divu divocího, působit na jejich mysl smyslovou a smyslnou demagogií. V období vrcholení barokního umění v Čechách, jež se datuje na konec 17. a začátek 18. století, je v Čechách rozvinuta senzuační básnická demagogie, pro kterou je charakteristickým rysem přímý styk s lidem. Dále jsou zaváděny církevní slavnosti a poutě ve snaze vtáhnout širokou veřejnost do aktivního

⁴ Nauka o kazatelském umění.

prožívání katolické víry. Vedle jezuitů se v Čechách obnovovaly i další mnišské řády, mezi ně patří například cisterciáci, benediktini či piaristé. Katolické církvi se postupně daří ve větší míře upevnit své postavení, přestože se jí zcela nepodaří vymýtit tajné nekatolíky, kteří přežívají až do 18. století a znovu se oficiálně objevují na veřejnosti až po Josefovských patentech náboženské tolerance.

Bitva na Bílé hoře a následná rekatolizace a zavrnutí doby husitské, to vše vytvářelo další význačné charakteristické rysy pro českou barokní zbožnost, zvláště v kombinaci barokního postoje k tradicím a minulosti. V baroku obecně dochází ke změně postoje k nobilitě, z níž ustupují rysy individualistní renesance. Nobilita se přestává vnímat jako individuální záležitost, odvíjející se pouze od vlastní osobní zásluhy a od vlastností, které nejsou ničím vázány na minulost rodu a nemusely tím pádem nutně pokračovat v naprostém souladu s rodovými idejemi či tradicemi. To vše se mění a nobilita je v období baroka nově vnímána, je závislá na rodu, který je zároveň pojímán i duchovně, jakožto dědictví určitých významných kvalit, přecházejících z generace na generaci. Tento postoj k nobilitě je z větší části vytvořen a utvrzen díky konfliktu vzniklému mezi katolickou církví a reformačními proudy. Reformace útočila na oficiální církve argumentem, že se odchylovaly od církve původní, od učení apoštolů, na což oficiální církve reagovala odsouzením reformace pro její přetínání spojitosti s generací v náboženské tradici. Katolická církev odsuzuje reformaci pro zavržení odkazu předků a proti reformačnímu „novotaření“ se hájí právě zmíněnou legitimitou, jedinou platnou nobilitou, nepřerušenu souvislostí nauk a řádů a živým spojením s duchovním životem a odkazem minulosti.⁵

Tento barokní důraz na tradici podporovaný katolickou církví byl v Čechách komplikovaným tématem, zkomplikovaným obdobím husitských válek a následnými událostmi, spojenými s vyháněním české protestantské šlechty a duchovních. Zmíněné vyhánění mělo za následek oslabení české společnosti a vzdělané české elity a její nahrazení šlechtou a duchovenstvem z ciziny, což přirozeně zpochybňuje a ztěžuje plynulé navazování na místní tradice, tedy na tradice české, a prohlubuje pocit

⁵ Kalista, Z. *České baroko*; Evropský literární klub a. s.: Praha, 1941; p. 27

přerušení a ztracení se v historické časové ose. Díky politickému převratu po bitvě na Bílé hoře, vítězstvím katolické církve a jejím zavrhnutím období husitských válek, bylo použití myšlenky nobility ztížené. Přerušení kontinuální historické linie a odsouzení století husitských válek však neznamenal pouze komplikaci s ohledem na použití nově vnímaného pojmu nobility, ale české země tím ztrácely i pocit národnostního cítění a samotná česká národnost, český národ, tím byl silně zpochybněn. Barokní vzdělaný člověk reaguje na zmíněný problém a vynakládá značné úsilí, aby podchytil tuto lámající a bortící se představu tradice v Čechách. Snahy postupem času zintenzivňují. Jednou z nejznámějších osobností v tomto směru byl jezuitský mnich Bohuslav Balbín, který proslul a udal tón v historiografii. Přesto, že nebyl Balbín jedinou aktivní osobností v tomto ohledu, pro nastínění obecné situace a probíhajícího patriotického programu postačí v hrubých obrysech načrtnout jeho aktivitu. S vědomím, že s drobnými odchylkami to platí i obecně.

Bohuslav Balbín se narodil rok po bitvě na Bílé hoře. Vyrůstá tak již v duchu vítězství katolické víry a je oním ideálním adeptem pro vytvoření nové, čistě katolické generace, jímž se i stane. Jeho dějepisné práce a práce na něho navazující generace, genealogické spisy, hagiografie⁶, to vše mělo za cíl ukázat, jak pevně žijí v českých šlechtických rodech a obecně i v širším smyslu určité tradice, které se dědí z pokolení na pokolení. Je to typická snaha pro české prostředí, udržet pomocí historiografie spojitosti mezi generacemi, jejich touhami a úsilím, které tvoří podstatný kus národní existence i jeho cítění. V Balbínových pracích můžeme zaznamenat častou snahu dávat staré české rody do souvislosti s postavami různých světců, jimiž se snažil zdůraznit boží původ jejich rodové tradice. Odtud můžeme odvodit nově obnovený, silný dobový zájem o kanonizované světce, jako například o blahoslovenou Anežku Přemyslovnu, či nově oblíbený a sílící kult Jana Nepomuckého⁷. Jedná se mimo jiné o snahu dodat národní tradici co nejvyššího posvěcení a vykreslit český národ jako cosi, co je chráněno přímo Bohem, projevujícím svou přítomnost uprostřed českého lidu dlouhou řadou světeckých postav v jeho dějinách.⁸ Již jen okrajově zmíním, že Balbín dále rozšířil

⁶ Díla zabývající se popisem života a skutků světců.

⁷ Více o kultu svatého Jana Nepomuckého v kapitole Svatojánský kult

⁸ Kalista, Z. *České baroko*; Evropský literární klub a. s.: Praha, 1941; p. 39.

pojmem národnosti i o český jazyk, jelikož vojenská solidarita spojovaná v ostatních zemích s národností, u nás neměla takovou tradici. Zapojením českého jazyka do myšlenky národnosti se Balbín zasadil o jeho udržení a zesílení mezi prostým lidem.

Je důležité ještě poznamenat, že po bitvě na Bílé hoře nastává v českých zemích hospodářský úpadek. České hospodářství je donuceno navrátit se k hospodářství zemědělskému, což je jistý krok zpět. Největší část české národní a státní společnosti je tvořeno širokými vrstvy poddanského, venkovského lidu, které měly příliš mnoho starostí s vlastní obživou, natož aby přemýšlely a rozjímaly o české národnosti a její minulosti, jak bylo výše popsáno. Charakteristickým znakem všech výše popsaných snah, hledání minulosti, podchycení bortícího se národního cítění, je jejich omezení se na vzdělanou vrstvu, kterou tvořila pouze část obyvatelstva. Tato disbalance byla řešena cíleným zaměřením děl na prostý lid a vkládání idejí národnosti do kázání. Lidové zaměření vesměs platilo pro většinu činnosti vzdělané elitní vrstvy.

Konec baroka v Čechách se následně datuje do druhé poloviny 18. století, k nastoupení Marie Terezie a zavedení jejích reforem z konce 40. let.

Moje práce se zaměřuje na konkrétní barokní stavbu, která je součástí cisterciáckého kláštera ve Žďáru nad Sázavou. V následujících kapitolách se tak zaměřím na historický kontext cisterciáckého kláštera, abych následně mohla zachytit barokní prostředí, ve kterém poutní kostel na Zelené hoře vznikl.

2.1.2.1. Cisterciácký klášter ve Žďáru nad Sázavou

Pokud se zaměříme na samotnou historii cisterciáckého kláštera ve Žďáru nad Sázavou, sahají jeho počátky až do 13. století. Cisterciácký klášter byl tedy založen v rodícím se duchu gotiky a posledním doznívání duchu románského. V klášteře se po léta udržovaly zvyky a tradice z dob jeho založení, které přestály i husitské období. Koncem 16. století bylo však fungování kláštera ohroženo, neboť právo na klášter bylo poskytnuto ve prospěch biskupů olomouckých. Klášter se pak ještě relativně delší dobu udržel i přes pokusy olomouckého biskupa kardinála Františka z Dichtrichštejna, který chtěl skomírající klášterní komunitu zrušit úplně a převést majetek k stolnímu majetku biskupů olomouckých. Po bitvě na Bílé hoře byl klášter nakonec přece jen zrušen a klášterní život tak na čas zcela zaniká. Je obnoven až roku 1636 z řad cisterciáckých

mnichů. Nově obnovený klášterní život se nese v duchu barokní restituace minulosti, tj. obnovení starých gotických tradic a klášterního odkazu. To doprovázelo zároveň i získání zpět alespoň části původního majetku cisterciáků. Kromě barokní snahy o znovunavázání na českou tradici, se baroko a jeho umění v prvních desetiletích obnovené klášterní aktivity nijak zvlášť dále nerozvíjelo. Nedovolovala to finanční situace kláštera. Ta se zlepšila až teprve s třetím opatem Václavem Vejmluvou, který byl do čela kláštera postaven roku 1705 a zůstal zde až do roku 1737. Od roku jeho nástupu se ve žďárském klášteře plně rozvíjí i barokní umění v podobě zvelebování kostela či stavbou nových sakrálních budov. Tato rozsáhlá stavitelská činnost Václavu Vejmluvovi zároveň umožňovala i klášterní úspěch v hospodářství, neboť se opatovi podařilo za dobu svého působení rozšířit majetek kláštera o víc než dvojnásobek a klášter se tak se svým majetkem stal jedním z největších církevních majetků v českých zemích.

2.1.2.2. Opat Václav Vejmluva a jeho činnost

Svým myšlením navazoval Václav Vejmluva v podstatě na myšlenkový odkaz Bohuslava Balbína. Stejně jako Balbín byl Vejmluva známý pro svůj živý zápal pro minulost a navazování na staré tradice.

Vejmluva byl mimo jiné i oddaným ctitelem Jana Nepomuckého, jehož kult se v období baroka rozrůstá a v první polovině 18. století sílí. Když byl v roce 1719 otevřen v Praze hrob generálního vikáře Jana z Nepomuku a v něm byl nalezen neporušený jazyk, označen posléze za symbol mlčenlivosti, byl to nejen impuls k následnému svatořečení Nepomuckého, ale i impuls pro Vejmluvu k zúčastnění se oslavy světce. Vejmluva si přál oslavit světce takovým velkolepým způsobem, který by odpovídal vlně nadšení dané doby. Když měl jako opat k dispozici bohatší hmotné prostředky, rozhodl se vystavět poutní místo zasvěcené právě Janu Nepomuckému. Důvod k výstavbě poutního kostela netkvěl pouze v lásce ke světci či v dobové všeobecné popularitě světce. Jan Nepomucký byl s cisterciáckým řádem ve Žďáru nad Sázavou spojován i svou minulostí. Mnišská kolonie zakládající klášter u Sázavy přišla právě z kláštera pod Zelenou horou v Pomuku, dnes Nepomuku, kde byl vychován podle legendy i Jan Nepomucký. Tím se cisterciácký klášter stává pokračovatelem zaniklého kláštera v Pomuku. Václav Vejmluva se rozhodl postavit poutní kostel na nedalekém kopci, nazývaném Strmá hora nebo i Černý les. Zmíněný les nechal vykácet a zároveň i kopec

přejmenoval na Zelenou horu. Klášter ve Žďáru nad Sázavou se tak symbolicky stal oním klášterem pod Zelenou horou, který poskytl Janu Nepomuckému řádnou morální a mravní náboženskou výchovu. Vystavěním poutního místa však Vejmluvova činnost nekončí. Klášter vydává i tematickou, česky psanou literaturu k propagaci Žďáru jako poutního místa. Hojně jsou konány poutě i kázání zasvěcené Janu Nepomuckému. Tato aktivita dodává celému fenoménu žďárského baroka specifický ráz zvýrazňující vázanost k domácí půdě a k vnitřní historii českého národa. Aktivní propagace tu byla hlavně proto, aby podepřela souvislost spojující jednotlivá údobí národních dějin a aby národu ukázala slavnou minulost jako něco, co žije i v přítomnosti. Velké poutě, jež se Václav Vejmluva snažil ke svému kostelu soustředit, lze sice interpretovat v duchu hospodářského zisku, ale vzhledem k tomu, že klášter patřil mezi nejbohatší církevní ústavy v českých zemích, je pravděpodobnější, že myšlenka stojící v pozadí poutí je stejná myšlenka, která stála v pozadí Balbínových děl, a to posílení vědomí národní sounáležitosti v širokých lidových vrstvách právě za pomoci shromažďujících zástupů lidí stejného jazyka a stejné národní úzkosti.

2.1.2.3. Svatojánský kult

Již byla zmíněná historická spojitost cisterciáckého kláštera s osobou Jana Nepomuckého. To je však pravděpodobně jediný fakt z legendy, který se shoduje se skutečností. Postava mučedníka Jana Nepomuckého je ve své podobě výtvar barokní společnosti, do něhož převážně barokní vlastenci soustředili vše, co charakterizovalo jejich duši citově i ideově.

Pokusím se shrnout legendu o Janu Nepomuckém a jemu přidělenou roli ve společnosti. Legenda se začíná utvářet v době obrazoborectví zimního krále Fridricha Falckého (1619-1620). Podle historika Víta Vlnase má svůj zrod legenda v hluboké propasti a rozhořčení, které vzniklo mezi panovníkovým dvorem a domácím prostředím. Relikvie a umělecká díla byla totiž českou společností pojímána nejen nábožensky, ale též historicky, jako pojítka s jejich vlastní minulostí.⁹ Když tedy Fridrich, sám pravděpodobně znechucen obrazoborectvím (skutečný důvod není zcela znám), tento proces v chrámu sv. Víta zastavil a nechal zahradit přístup do chórového

⁹ Vlnas, V. *Jan Nepomucký, česká legenda*, 1st ed.; Paseka: Praha, Litomyšl, 2013; p. 76.

ochozu katedrály, stal se tento počín zárodkem legendy. Tento čin byl umocněn ještě více tím, že jinde obrazoborectví bez přerušení pokračovalo. Záhadná situace posloužila pražským katolíkům k vytvoření „skutečného“ důvod Fridrichova rozhodnutí: „ve chvíli, kdy kalvíňští heretikové vztáhli svatokrádežnou ruku i na hrob zpovědníka Jana, potrestal je prý mrtvý tak strašlivým způsobem, že se již více neodvážili vstoupit do blízkosti jeho náhrobku a raději celé kněžiště katedrály zatarasili.“¹⁰ Od této chvíle lze v dochovaných pramenech zaznamenat vlnu záznamů o aktivitě světce v podobě trestání hříšníků a ochraně českého národa. Kult se v českém prostředí rychle rozšířil. V 18. století je již běžnou, všeobecnou záležitostí a Jan Nepomucký se stal jedním z oficiálních patronů českého národa. Ze záznamů je patrné, že Jan Nepomucký figuruje nejen jako ochránce své pověsti a těch, co ho požádají o pomoc, ale především chrání Čechy před rouhajícími se cizinci. Pohana mrtvého mučedníka zde pak může být vnímána jako symbol potupy celého národa a trest jako jakési potvrzení boží ochranné ruky nad českým národem. Za autory legendy o Janu Nepomuckém jsou považováni čeští barokní vlastenci z řad katolických duchovních. Mezi nimi najdeme i Bohuslava Balbína, který o Janu Nepomuckém sepsal životopis.¹¹ Legendární osobnosti pro barokní vlastence představovali nesmírně žádoucí sepětí s vlastním národnostním cítěním.

Svatojánský kult se setkal v Čechách i s odporem, především z řad tajných nekatolíků. Zároveň Vlnas zmiňuje, že v lidovém podání mizí ze svatojánské legendy její morální aspekty a příběh se spíše mění v tajemnou, často hrůzostrašnou pověst. Vztah barokního člověka k světci byl určován směsicí lásky, úcty a bázně. V každém případě byl silně prožíván.¹²

¹⁰ Tamtéž

¹¹ „Život sv. Jana Nepomuckého, hlavního kostela sv. Víta kanovníka, kolegiálního u Všech svatých na Hradě pražském děkana, v kostele nejblahoslavnější Panny před Tejnem kazatele, pro nevyjevení svaté zpovědi uvrženého do Vltavy, kterýžto opatrovník a obhájce jest těch, ježto se světské hanby strachují“ vydaný v roce 1698; Kalista, Z. *Česká barokní gotika a její Žďárské ohnisko*, 1st ed.; Nakladatelství Blok: Brno, 1970.

¹² Vlnas, V. Barokní člověk a barokní světec. *Sborník prací z českých dějin k 60. narozeninám prof. dr. Josefa Petráně*, 1991th ed.; Historický ústav ČSAV: Praha, 1991; pp 383–396.

V první polovině 18. století dosahuje popularita svatojánského kultu svého vrcholu. Nesčíslné sochy bylo možno vidět po polních cestách, na křižovatkách, mostech, náměstích apod. Světec se tak stal běžně vídanou součástí života celé české společnosti.



1 Socha sv. Jana Nepomuckého

2.2. Jan Blažej Santini-Aichel

Přesné datum narození není známo, k dispozici je pouze den jeho pokřtění, které spadá na 4. února 1677 a proběhlo v katedrále sv. Víta v Praze. Santini byl prvorozeným synem kamenického mistra Santina Aichela. Měl tělesnou vadu, u níž však není známo, zda byla vrozená či získaná v útlém věku. Je však jisté, že mu zabránila pokračovat v otcově fyzicky náročném kamenickém řemeslu.

Jan Blažej Saniti-Aichel byl potomkem italské kolonizace, která do Čech proudila během první poloviny 16. století. Jeho děd i otec si vzali za manželky Češky a Jan Blažej Santini se tak jako potomek třetí generace žijící v Čechách považuje již za českého architekta italského původu. O úspěšném asimilování rodiny do českého prostředí svědčí i složení účastníků na Santinovu křtu, na němž byli účastni převážně lidé z české společnosti, což také svědčí o míře asimilace Santiniho rodiny.

Santini se vyučil malířem. A přesto, že nemohl v otcově řemesle pokračovat, získal od něj kamenickou praxi. Nepřímo na to odkazuje Santiniho znalost deskriptivní

geometrie, neboť tuto znalost měl právě od svého otce, který jako kameník byl zvyklý samostatně rozkreslovat do kamenických výkresů sumární architektonické návrhy.

Gotická architektura hrála v Santiniho životě svou významnou roli. Již od dětství byla součástí jeho světa. Jako dítě Santini vyrůstal na dohled svatovítské katedrály, kde jeho otec i pracoval. Do spojitosti s jeho později silně prožitkovými a komplikovanými stavbami, se dává i jeho tělesné znevýhodnění. Neví se sice, o jak rozsáhlé znevýhodnění se jednalo, ale lze předpokládat, že fungovalo jako jakákoliv další tělesná odlišnost a odchýlení se od „normálu“ v období dětství. Santini pravděpodobně žil mimo dětský kolektiv, spíše uzavřen do svého světa a vnitřního prožívání. Odtud může pramenit jeho silný a osobitý vztah ke gotické architektuře.

Další rozvoj jeho dovedností pokračoval pravděpodobně pod vedením Jean Baptiste Matheye. S ohledem, že Santini měl klasifikaci malířskou i architektonickou, byl Matheye, internacionální římský umělec s akademickým vzděláním a s širokým okruhem zájmů, jeden z mála, který mu tuto dvojí klasifikaci mohl poskytnout v takové šíři, aby stačila jako základ pro jeho následující tvorbu.

Santiniho poslední etapa prohlubování jeho dovedností proběhla na cestě po Itálii. Při ní se osobně setkává s díly architektů Borominiho a Guariniho, jejichž vliv či inspirace je v jeho následující tvorbě znatelná.

Santini začíná působit na českém území ve svých 23 letech a již začátek kariéry je charakteristický rozsáhlou aktivitou a styky s poměrně významnou klientelou.

Jeho stavebníci a patroni, opati především cisterciáckých klášterů, ale i benediktínských a premonstrátských klášterů, vyrůstali a získávali vzdělání v podobném duchovním prostředí mariánské a svatojánské úcty. Představují tak skupinu jedinců s podobnými vlastnostmi, životními postoji a osudy, což Santinimu dává možnost nejen dlouhotrvajících přátelství, ale i porozumění na hlubší úrovni.

Co se pracovní dráhy týče, dostává se Santini nejdříve do služeb opata Wolfganga Lochnera na Zbraslavi, odsud k Jindřichu Snopkovi v Sedlci, přes něhož se seznamuje s Václavem Vejmluvou, opatem v klášteře u Žďáru nad Sázavou. Je doloženo, že právě Snopek v dubnu 1706 zprostředkoval Santinimu v Sedlci setkání s opatem Vejmluvou,

který necelý rok po své volbě zřejmě hledal architekta pro uskutečnění svých plánů. Již od začátku si Santini s Václavem Vejmluvou rozuměli. Santini nejen že měl značné zkušenosti s gotickou architekturou a prací s ní ze svých předchozích zakázek, zároveň byl stejně jako Vejmluva zaníceným ctitelem Jana Nepomuckého. Byl tak Vejmluvovi schopen opětovat jeho nadšení a vyhovět jeho touze v hledání a ožívování gotické historie kláštera.

K významným pracím Santiniho patří obnova gotických kostelů, například v Sedleci, Želivi, Žďáru, Kladrubech. Při zmíněných obnovách kostelů se detailně seznamuje s gotickými principy, což využije posléze k vytvoření syntézy dynamické barokní myšlenky s gotickým tvaroslovím a konstrukcí. Santini gotické články upravil a v pozměněné formě je uplatnil na čistě barokních stavbách. V tvorbě kostelů uplatňuje barokní symboliku, která je zejména znát v jeho vrcholném díle, v poutním kostele sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře u Žďáru nad Sázavou.

Ještě podotknu, že Santini se nikdy nestal členem cechu. Nedochovalo se ale nic, co by kdy nasvědčovalo tomu, že by cechovní mistři kdykoli během jeho života proti němu protestovali a zpochybňovali jeho kvalifikaci. Santini byl kolem poloviny druhého desetiletí 18. století jedním z nejzaměstnanějších českých architektů.

Jan Blažej Santini-Aichel zemřel 7. 12. 1723 v Praze ve věku pouhých 46 let.

3. Barokní architektura

R. Descartes: „Kouzlo baroka probouzí mysl.“¹³

Barokní architektura se datuje od konce 16. století až zhruba do poloviny 18. století. Jedná se o umělecký směr, který se vyvinul z renesance v Itálii a na počátku 17. století se rozšířil do zbylé Evropy. Již na samém začátku vývoje baroka lze pozorovat a rozlišit dva směry.¹⁴ První, klasicizující směr baroka, pokračoval v tradici antické vázanosti a tektonice, ctil tvarovou ustálenou symboliku a udržoval tvarovou vyrovnanost. Tento směr se posléze vyvinul v manýrismus, který nakonec vyústil v klasicismus a rozmohl se převážně v centralizované Francii.

Druhý směr, který se podle daného rozlišení významně rozmohl v Čechách ke konci 17. století, je směr dynamický. Zde se objevují nejdříve postupné tendence vymaňování se z omezení, která s sebou nesla řádová architektura. Architektova vůle je povýšena nad zákonitostí tektoniky, jednotlivé prvky jsou svobodně spojovány a celek se podřizuje uměleckým záměrům. To lze pozorovat u architekta Francesco Borrominiho, který vědomě představil prostor jako základní prvek architektury a jehož prostory jsou dány jako komplexní totalita, jako nedělitelné organismy. Ve svém vývoji opouští dynamický barok ideji renesanční úměrnosti a vyváženosti a nahrazuje ji neklidem projevujícím se uvolněním z řádové vázanosti a následnou až deformací klasických tvarů

Hojně byla také využívána perspektiva, která dospěla k iluzionismu a cílenému vytváření představ neodpovídajících skutečnému stavu věcí. K těmto účelům se využívalo malířství a zákony perspektivy, jimiž se docilovaly iluze nekonečného prostoru. Prostupováním a spojováním prostorů a tvarů a cíleným využíváním iluzionistické malby, byl v divákovi vyvoláván dojem pohybu forem, hmot i prostorů. Architekt Guarini Guarini, který pokračoval v šlépějích Borrominiho, vytvářel ucelené plány s prolínajícími se nebo na sobě závislými částmi, čímž dociloval pulsujícího efektu, který v sobě nesl ideji expanze a pohybu. Dynamický barok se tak nakonec zcela vymanil z antické řádové tektoniky.

¹³ Norberg-Schulz, Ch. *Baroque Architecture, History of World Architecture*; Electa architecture Mondadori spa: Milano, 2003.

¹⁴ Vývoj baroka je různě členěn a charakterizován, většina autorů se však shoduje na tomto dvojitým dělení.

Osvědčené staré tvary antických řádů sice byly v baroku využívány, ale mnohotvárně přizpůsobeny novým výtvarným záměrům. Kladi bylo mnohonásobně zalamováno, pilastry byly mnohdy zdvojené či ztrojené, hlavice sloupů byly zdobeny festony nebo girlandami. Orámování oken získalo nový tvar, tzv. kalusový, odvozený od tvaru kněžského roucha, a půlkruhový. Přehodnocená byla celá kompozice hmot i prostorů. Zeď byla zprohýbána a bohatě plasticky rozčleněna nikami, výklenky apod. Stěna se stala místem hry světla a stínů. Světlo obecně se v barokní architektuře stalo důležitým prostředkem, který umožňoval stupňování dojmů a poskytoval možnost vytvořit představu iracionálního a nadsmyslného útvaru. Vnitřní prostory byly záměrně komponovány tak, aby bylo znesnadněno vytvořit si jasnější představu o jejich utváření.

Samozřejmě se architektura sakrálních budov lišila od architektury světské už jen díky rozdílnému účelu, k němuž budovy sloužily. U barokních zámků je patrná zvyšující se plastická intenzita směrem ke středu stěny, která je v souladu s podélnou prostorovou kompoziční osou. Artikulace sakrálních staveb se od světské odlišuje díky rozdílné prostorové organizaci a těsnějšímu kontaktu s okolím. V těchto stavbách byla nejvýznamnějším objevem tzv. „vlnící se stěna“ zaváděna architektem Borrominim. Zmíněný prvek v Čechách využívá Kryštof Dientzenhofer v kapli ve Smiřicích. Následně je prvek převzat a rozvíjen i jeho synem, Kiliánem Ignázem Dientzenhoferem.

Obecně platí, že barokní architektura je citlivá na vliv textury, barvy, světla a dalších přírodních elementů.

Barokní architektura je Norbergem-Schulzem vnímána jako odraz systému 17. a 18. století, systému římské katolické církve a centralizované Francie.

Norberg-Schulz ve svém pojednání o architektuře zdůrazňuje, že sloužila jako jeviště. Umění se v baroku stávalo přímým komunikačním prostředkem cíleným na široké vrstvy poddanského lidu, pomocí něhož se prostý negramotný lid mohl a měl vzdělávat. Prototypickým příkladem takového „jeviště“ je například Svatopeterské náměstí v Římě (Piazza San Pietro), postaveném Gianem Lorenzem Berninim. Zde je jasně vidět symbolická rovina architektury, která provází barokní stavby po celou dobu. Svatopeterské náměstí má dvě kolonády symbolizující otevřené paže Matky Církve,

kteřá je zpodobněna v bazilice sv. Petra. Matka Církev tak mateřsky otevírá svou náruč, aby do ní přijala věřící i heretiky, sjednotila je a navedla na správnou víru.¹⁵

3.1. Barokní architektura v Čechách

V Čechách lze rozkvět dynamického baroka vymezit přibližně od konce druhé poloviny 17. století až do první poloviny 18. století. Osobitá umělecká česká díla však můžeme zaznamenat již v letech předchozích. Toto vrcholné baroko je v českých zemích doménou převážně českých stavitelů. Je zde patrná barokní touha docílit dynamiky a rozporu při využívání kontrastů konvexních a konkávních křivek. Pracuje se s velkým objemem hmoty a stavby jsou většinou robustné, dynamické a ohromující. K umocnění dojmu využívají štukatéři velkých, plazivých květů, mušlí a do prostoru čnicích volut. Zmíněná dynamika a snaha ohromit se projevuje i v sochařství. Můžeme sledovat typickou zdůrazněnou a vyzdviženou gestikulaci postav. Ruce a nohy zasahují do okolního prostoru tak výrazně a rafinovaně, že vzniká dojem, že čnicí kámen v podobě paže nepodléhá zemské gravitaci a volně se vznáší v prostoru. Armatura těchto dynamických gest je většinou skryta v dynamické draperii.

Východiskem umělecké tvorby byl subjektivní prožitek a zkušenost. I česká architektura v době baroka se soustředila na navození pocitu a prožitku v jednotlivém diváku a tento prožitek se soustředil na kolektivní prožívání víry.

Charakteristickým rysem pro české umění je mimořádná schopnost asimilovat a transformovat nové umění a schopnost syntézy rozmanitých, mnohdy i protikladných věcí. Z baroku, který byl do Čech vnesen jako cizí umění, se postupně stal český barok.

Při hodnocení českého baroku je důležité zahrnout otázku víry. Když byly české země získány pro katolické náboženství, podržela si religiozita těch, kteří vstoupili do církve, pravděpodobně leckteré rysy, které se v Čechách utvářely v minulém století při velkém

¹⁵ Norberg-Schulz, Ch. *Baroque Architecture, History of World Architecture*; Electa architecture Mondadori spa: Milano, 2003.

zápase o mravní očistu.¹⁶ Pravděpodobnost osobitého postoje a prožívání víry je podpořena osobitým rázem českého baroku.

Historik Jaromír Neumann poukazuje, že české umění se od sousedních zemí liší nejenom rysem lidové robustnosti, ale také hloubavou přemýšlivostí, niternou vážností a zapálením pro pravdu citu. Jsou to vlastnosti, které by patrně nebyly bez silné autochtonní náboženské tradice, která přes svoji oficiální porážku mezi českým obyvatelstvem nadále žila.¹⁷

3.2. Architektura barokní gotiky

Barokní gotika je uváděna Neumannem jako příklad originální, české syntézy nově příchozího umění s původní uměleckou tradicí. Při hledání příčin barokní gotiky a jejího postupného vývoje, poukazuje Neumann na barokní rysy české pozdní a poklasické gotiky. Pojetí prostoru a tvaru v pozdní gotice, neklidné vlnění klenby a rozpínání prostoru do šířky a důmyslné vyvolávání představy nekonečného prostoru, to vše uspokojovalo nároky, které se rozvíjely v české gotické kultuře. Když k tomu přičteme fakt, že v průběhu 16. a ani na začátku 17. století se nepřestalo v Čechách stavět goticky, čímž byly gotické principy stále živé, může být zrod barokní gotiky pravděpodobným, logickým vyústěním. Barokní gotika používala k barokním účelům gotické, svobodně přetvořené články a pozoruhodně rozvinula hravou fantazii gotického slohu.

V době baroka nebylo stavění „in memorio gotiko“ ojedinělé. V tomto stylu stavělo více architektů, mezi nimiž nalezneme architekty Dientzenhofery či Františka Maxmiliána Kaňku.¹⁸ Stavění „in memorio gotiko“ bylo převážně zapříčiněno navracejícími se katolickými řády, které nejen v souladu s ideou „navracení“ se zpět do minulosti a vztahování se k slavné gotické minulosti, potřebovaly opravit více či méně zchátralé původní objekty, postavené v gotickém slohu. Oprava původních gotických staveb byla tak nejen ideově chtěná, ale i finančně výhodnější, než bourání a stavění od základu nových objektů. Podobné zakázky vévodily i na začátku Santiniho činnosti, kdy

¹⁶ Neumann, J. *Český barok*, 2nd ed.; Odeon: Praha, 1974.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ Viz dokument Historie.cs Santini, geniální i neznámý

pracoval na prostoru vymezeném původní gotickou stavbou. Architektura Zelené hory se však odlišuje. Je unikátní, jelikož není postavena na žádných zachovaných gotických základech, ale na volném prostoru a vymyká se tím z dobového stavění „in memorio gotiko“. Santini tak mohl nerušeně a volně zacházet s gotickým tvaroslovím zcela dle svého uvážení.

Poutní kostel sv. Jana Nepomuckého je považován za vrcholné dílo architekta Jana Blažeje Santiniho. Na Zelené hoře vyzdvihává „barokní gotiku“ z pouhého stavění „in memorio gotiko“ a představuje ji jako svébytný sloh. Santini si svým osobitým pojetím v tomto ohledu zajišťuje vůdčí postavení.

Během svého působení od roku 1700 až do roku 1723 staví na desítky barokně gotických staveb, jimž vévodí již zmíněná stavba poutního kostela na Zelené hoře. Santini se však vymykal z dobového stylu, tvarosloví gotiky si dal jako jakýsi „odrazový můstek“ a na základě jeho principů a tvarů stavěl „svou“ osobitou architekturu.

4. Zelená hora pohledem fenomenologie architektury

Zmínila jsem, že Neumann označuje barokní gotiku jako příklad originální české syntézy a dává ji do souvislostí s tendencemi, které se objevují v Čechách v období pozdní gotiky a které lze spojit s barokními myšlenkami a s barokním pojmáním prostoru. V následující části se taktéž zabývám otázkou, zda barokní gotika Jana Blažeje Santiniho odpovídá duchu doby a je tím pádem v souladu s barokními myšlenkami a společenskými představami, jak tvrdí Neumann. K otázce však již nepřistupuji z pohledu historie dějin, ale z pohledu fenomenologie architektury.

4.1. Fenomenologie architektury náhledem Norberga-Schulze

Svůj filozofický náhled na architekturu objasňuje a vykládá Norberg-Schulz mimo jiné v díle *Genius loci*, přičemž vychází zejména z myšlenek M. Heideggera. Pro Norberga-Schulze je základním posláním architektury vytvářet „existenciální oporu“. Slouží nám podobně jako umělecká díla, která nesou potřebné symboly reprezentující naše životní situace. Architektura stejně jako umělecká díla jsou tedy pojímána jako „konkretizace“ životní situace a tímto pak nesou a zároveň nám předávají významy do nich vložené. Vnímat svou životní situaci jako významuplnou je jednou ze základních potřeb člověka. Důležité je, že Norberg-Schulz nevnímá stavbu pouze samu o sobě. Zdůrazňuje, že stavba je vždy umístěna v nějakém prostředí, které je zároveň její součástí. Pro uchopení takto vnímané stavby zavedl Norberg-Schulz pojem „existenciální prostor“, který označuje zmíněnou totalitu místa. Kategorie místa se tak stává klíčovým pojmem pro zkoumání architektury.

Architektura je tedy nahlížena z pohledu místa, jako „existenciální prostor“. Norberg-Schulz rozlišuje v existenciálním prostoru dvě základní složky, ze kterých se skládá a označuje je pojmem „prostor“ a „charakter“. V prostoru dále rozlišuje kategorie „krajina“ a „sídlo“ jakožto přírodní a umělá místa. Dále zahrnuje zemi a nebe, neboť každá stavba stojí zároveň na zemi a pod nebem. Země je zde tím stabilnějším a nám lidem bližším elementem, zatímco nebe je proměnlivější a vzdálené. Poslední kategorie prostoru jsou vnějšek a vnitřek, ze kterých odvozuje kategorie rozlehlosti a

uzavřenosti.¹⁹ Ze vzájemného vztahu rozlehlosti a uzavřenosti vycházejí pojmy jako je „centrovanost“, „směr“ a „rytmus“.²⁰

Druhá základní složka utvářející existenciální prostor je charakter a jedná se o základní způsob, jakým nám je svět dán. Je určován hmotným a formálním uspořádáním „věcí“, neboli jak Norberg-Schulz označuje „fenomény“ v daném místě. Pod fenomény si můžeme představit rostlinstvo, zvířata, domy, ulice, města, lidi, řeky, hory, ale i nehmotné fenomény jako např. světlo.

Aby však architektura, pojímána jako existenciální prostor, splňovala svou roli existenciální opory, musí být v daném místě zároveň plně rozvinuty dvě základní psychické funkce a to orientace a identifikace.

Orientace zde souvisí s prostorem a její úspěšné rozvinutí v místě je závislé na vlastnostech místa. Pojí se tedy s „obrazivostí“ prostoru, který má tvar, barvu či uspořádání takové, které „usnadňuje vytvoření živého, zřetelně rozpoznatelného, jasně strukturovaného a velmi užitečného mentálního obrazu prostředí“.²¹ Norberg-Schulz využívá pojmy „uzel“, „cesta“ a „oblast“.²² Jedná se o předměty prostorové orientace, ze kterých se utvářejí prostorové struktury. Struktury často vycházejí z daného uspořádání přírodního místa nebo jsou z něj minimálně odvozeny a architekturou následně podpořeny. Pojmy „uzel“ a „cesta“ korespondují s „centrovaností“ a „směrem“, které jsou v přírodním místě utvářeny vztahem mezi rozlehlostí a uzavřeností, které jsem zmiňovala výše. Tam, kde je takový systém slabý, kde chybí zmíněný vztah mezi rozlehlostí a uzavřeností, je těžké si vytvořit použitelný mentální obraz prostředí a často se tak dostavuje pocit ztracení. Nastává to například v poušti, kde se setkáváme pouze s rozlehlostí a mentální obraz, který závisí na vzájemném vztahu rozlehlosti s uzavřeností, je zde slabý.

Identifikace se pojí s charakterem a úspěšnou identifikaci můžeme vyjádřit slovesy „spřátelit se“ a „naladit se“. Nastává ve chvíli, kdy jsme schopni se na konkrétní

¹⁹ Rozlehlost můžeme pozorovat v krajině, uzavřenost se týká převážně stavby

²⁰ Neboť např. přírodní prostor se vždy „rozšiřuje“ z nějakého bodu různým směrem a různým rytmem. Pro ilustraci můžeme zmínit jezerní oblasti ve Finsku, kde jezero můžeme vnímat jako centrum okolí, od kterého se prostor rozšiřuje směrem vzhůru a jedná se o dynamický a rychlý vzestup.

²¹ Norberg-Schulz, Ch. *Genius loci*, 1st ed.; Odeon: Praha, 1994.

²² Norberg-Schulz tyto pojmy přejímá od Kevina Lynche, amerického teoretika environmentální urbanistické tvorby, který se zabýval mimo jiné právě vnímáním prostředí člověka a jeho vlivu na proces urbanistické tvorby.

vlastnosti prostředí naladit. Spřátelit se však musíme i s významy, které jsou architekturou nesený.

Vrátím se ještě ke struktuře projevující se v prostředí, která může mít různá měřítka. Norberg-Schulz je označuje jako „roviny prostředí“. Na vrcholku řady jsou přirozeně nejrozsáhlejší přírodní místa, která se postupně zmenšují. Ze všech rovin, jako kontinent, země, oblast, krajina, sídlo a stavba, je vztah právě mezi krajinou a sídlem nejpodstatnější. Způsobem, jakým se sídlo vztahuje k okolní krajině, můžeme určit způsob stavění a docílení existenciální opory. Norberg-Schulz rozlišuje v zásadě tři způsoby. První je „vizualizace“, kdy člověk chce okolní strukturu zpřesnit a vizualizovat tak své „pochopení“ přírody. Uváděný příklad odkazuje na stavění cesty v místech, kde příroda pomocí údolí naznačuje směr. Druhý způsob je „doplnění“, kdy pomocí stavění člověk přidá, co danému přírodnímu místu „chybí“. Taková situace nastává například v poušti budováním domů, které slouží jako úkryt před pískem a sluncem, který jinak v tomto prostředí chybí. Třetí způsob je „symbolizace“. Člověk symbolizuje své pochopení přírody a symbolizace jako taková nastává tehdy, kdy zažitý významy jsou přeloženy do jiného média (např. do architektury).

Norberg-Schulz pojímá architekturu jako celistvé místo sestávající z přírodního a umělého místa, které má svou strukturu a charakter.

Přírodní místo můžeme vymezit půdou, oblohou a horizontem, které figurují jako jeho hranice, odkud zjevující místo získává svůj počátek. Struktura místa je utvářena zemí a nebem, mající na místo rozhodující charakterizační roli. Rozlehlost místa je určena prostorovými vlastnosti země, způsob projevování hodnotí Norberg-Schulz z pohledu její plynulosti, která souvisí s reliéfem zemského povrchu. Změny v terénním reliéfu vytvářejí směry a zřetelné prostory (údolí, pánve). Znovu je zde připomínána struktura a měřítka daného reliéfu, které spoluurčují, jak se nám rozlehlost jeví. Při popisování struktury se zde opakují pojmy „uzel“, „cesta“ a „oblast“. Uzel je prvek, který daný prostor centralizuje, např. osamocený kopec. Prvky pojící se s pojmem „cesta“ prostor směřují, jako se tomu stává v Egyptě, řekou Nil. Oblasti vznikají tam, kde celkem uniformní, opakující se prvky definují rozšířený prostorový vzorec, jako to dělají shluky polí. Tato struktura a působení jejích prvků se mění s jejich velikostí, tedy měřítkem, které rozlišuje Norberg-Schulz na „makro“, „medio“ a „mikro“.

Mikroelementy určují prostor, který je příliš malý na to, aby mohl sloužit lidským účelům. Zejména to platí pro norské lesy, kde půda je pokryta drobnými kopečky a lesy, terén zde není otevřený ani volný, je prořezáván drobnými údolími táhnoucími se mezi kopečky. Makro měřítko se nachází např. v severní Francii, kde se vyskytují nízké táhlé valy, „jejichž nadlidské měřítko vyvolává pocit nekonečné „kosmické“ rozlehlosti.“²³ Pro střední měřítko uvádí Norberg-Schulz příklad dánské krajiny, která je podobná té francouzské, je však menší a představuje tak intimnější „lidské“ prostředí.

Divoký či přátelský charakter je především určován reliéfem, může však být zdůrazněn texturou (hmotnou substancí země), barvou či vegetací.

Nebe je konstituováno dvěma způsoby. Nebem jako takovým, což zahrnuje jeho světlo, barvu a charakteristické mraky a dále je utvářeno jeho vztahem k zemi, jak se nám jeví zdola. Pro ilustraci užívá Norberg-Schulz rozlehlou poušť, kde se nebe jeví jako všeobjímající a velkolepé v porovnání s místem s členitým terénem, např. roklí, kde pokud je to vůbec možné, je vidět vždy pouze část nebe. Nebe je tak stejně rozsáhlé jako prostor, z něhož jej pozorujeme.

Podle výše určených kategorií a fenoménů vyvozuje Norberg-Schulz tři základní typy krajiny, tři základní *genia loci* přírodního místa. Tyto tři typy krajin jsou ovlivněny převážně tím, zda dominantním činitelem daného přírodního místa je nebe či země. Pokaždé tak vznikne zcela jiný typ krajiny. Zmíněnými typy je romantická, kosmická a klasická krajina.

Jedná se o archetypy přírodního místa, které se zrodily ze základních vztahů mezi zemí a nebem a mohou nám posloužit k pochopení *genia loci* každé konkrétní situace. Jako takové se však málo kdy vyskytují ve své čisté podobě. Syntéza těchto tří archetypů vytváří čtvrtý typ krajiny, který Norberg-Schulz nazval komplexní krajinou.

Do umělých míst jsou zahrnuta města, vesnice, domy a interiéry. Pokud vnímáme umělá místa z pohledu stavby, jsou její hranice podlaha, strop a stěna.²⁴ Norberg-Schulz při zkoumání umělého místa sleduje jeho vztah k okolí, např. k přírodnímu

²³ Norberg-Schulz, Ch. *Genius loci*, 1st ed.; Odeon: Praha, 1994; p. 33.

²⁴ Tyto hranice mohou být v obměnách viděny i při definování města.

místu.²⁵ Jedná se o vztah vnitřku a vnějšku, který je podstatou architektury, a vlastnosti umělého místa jsou tak závislé na jeho uzavřenosti. Charakter uzavřenosti i její prostorové vlastnosti jsou určovány jejími hranicemi. Právě na vlastnostech hranic závisí, jak se uzavřenost projevuje, a určují nejen stupeň (míru) uzavřenosti budovy, ale i její směry (vertikální, horizontální).

Charakter je tedy určován stupněm uzavřenosti (neboli otevřenosti) a způsobem, jak se stání a zvedání budovy projevuje, což vymezuje její vztah k zemi a nebi. Právě ve vztahu k nebi či k zemi je vyjádřen způsob našeho bytí ve světě. Zvedání a stání je určováno použitým druhem konstrukce a způsobem zhotovení. Zhotovování rozkládá Norberg-Schulz na artikulaci a formu. Artikulace je způsob, jak budova stojí, což je utvářeno její základnou a zdmi a vyjadřuje to její vztah k zemi. Do artikulace je dále zahrnut i způsob, jak se budova zvedá, což je určováno vertikálními liniemi a tvary, pomocí nichž je vyjádřen vztah k nebi. Poslední způsob artikulace se zabývá přijímáním světla, což je vyjádřeno stejnými prvky zahrnutými ve způsobu jejím zvedáním se k nebi.

4.2. Genius loci poutního kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře

K zachycení genia loci stavby poutního kostela sv. Jana Nepomuckého je nutné vnímat stavbu jako totalitu místa skládajícího se z prostoru a charakteru. V kategorii prostor je zahrnuta jak samotná stavba, tak i její okolí, tudíž krajina. Charakter místa vychází z prostoru, z jeho formálního uspořádání.

Rozhodující kvalitou krajiny je její rozlehlost. Krajina Zelené hory je tvořena celkem uniformními kopci střídající se v pravidelném rytmu s mělkými údolími. Není zde žádné výrazné vybočení v podobě kopce zřetelně převyšujícího své okolí. Jedná se o poměrně uniformní kopcovitou oblast. Kopce jsou povětšinou porostlé lesy, střídajícími se s obdělávanými poli či zelenými loukami. Krajina má přátelský charakter a lidské měřítko. Tento přátelský charakter ponechává člověka v klidu a ve volnosti.

²⁵ Jiná situace by nastala při zkoumání jednotlivé budovy ve městě, kde její okolí je tvořeno dalšími umělými místy.

V tomto ohledu krajina Zelené hory poskytuje člověku tvůrčí svobodu. Větrnost z pravidla nepřekračuje únosnou mez, kdy by člověka nutila vytvořit si proti ní ochranu. Navíc případná potřeba ochrany je uspokojena již samotnou přírodou v podobě údolí. Zvýšená oblačnost a z ní odvíjející se mraky, nebe částečně zakrývají. Nebe tak nepůsobí svým všeobjímajícím a dominantním dojmem a vytváří jakýsi harmonický odraz kopcovité krajiny, v podobě plujících mraků, mezi nimiž vysvítá slunce. Mraky dále poskytují stín, od čehož lze odvodit využívání otevřenosti staveb a prostranství vůči nebi. Zmíněnou větší otevřenost vůči nebi je možné sledovat například na nedaleko ležícím hřbitově, kde chybí jistá uzavřenost vytvořena vzrostlými stromy vysázenými mezi hroby, jak je to možné vidět například na pražských hřbitovech.

Jediné, co by se dalo říci, že krajina člověka „donutila“, byla potřeba vytvoření orientačního bodu. Uzlu, jak by Norberg-Schulz nazval. Stavba poutního kostela opravdu splňuje a zastává tento „uzel“ vůči svému okolí a zlepšuje mentální obraz a následnou orientaci, která je opakujícími se uniformními shluky kopců oslabena. Tuto funkci orientačního bodu Zelené hory zmiňuje i Vít Vláš. Dle jeho slov dochází člověk pohybující se v okolí Žďáru nad Sázavou, nejvhodněji na kole, k pocitu jisté patronace ze strany poutního místa. Zelená hora se mu pokaždé zjeví jako jistý orientační bod a stává se jeho průvodcem po celém kraji i přesto, že samotný kopec, na kterém stojí, není nijak zvlášť vysoký.²⁶

Když se zaměřím na samotnou stavbu a vztahování stavby ke svému okolí, je možné zaznamenat její aktivní komunikaci. Ostré, dlouhé výseče ambitů aktivně zasahují do svého okolí a mají v sobě skrytý rozšiřující se směr. V kombinaci s hlubokým konkávním vykrojením stěn je naopak zdůrazněn vtahující pohyb směrem dovnitř. Stavba v podobě ambitu nejen že vychází vstříc a ven do svého okolí, ona jej zároveň k sobě i přitahuje a vtahuje.

Postupné plynulé odstupňování siluety stavby vytváří další zajímavý vztah. Při zemi drží se stěny ambitu zdůrazňují svůj rozšiřující se horizontální směr a aktivní vztah a přilnutí k zemi. Centrální budova uprostřed ambitu je pak postupným odstupňováním směrem vzhůru v aktivním vztahu vůči nebi. Tento aktivní vztah k nebi není nijak

²⁶

Víta Vláš z Historie.cs

razantní a prudký, jak by bylo možné vidět u gotických katedrál, ale budova kostela v plynulém rytmu vyrůstá, vzlíná ze své „základny“ tvořené ambitem, vstříc k nebi. Svým kruhovým obvodem vtahuje ambit rovnoměrně celé své okolí, přičemž není upřednostněna žádná přístupová strana, aby člověka soustředil do svého středu, odkud je nechá vznést se vzhůru.



2 Poutní kostel na Zelené hoře



2 Zelená hora a její okolí



4 Poutní kostel sv. Jana Nepomuckého - pohled z dálky

4.2.1. Ambit

Bylo již zmíněno, že stavba se utváří a formuje svými hranicemi. Hranice jsou tím, co určují a artikulují vztah vnitřku a vnějšku. A podle způsobu zvedání se budovy je vyjádřeno její vztahování se k nebi či k zemi.

V případě Zelené hory jsou první hranice, se kterými se člověk setkává, vytvářené ambitem. Přesto, že ambit je samostatně stojící objekt, oddělen a nijak nespojen s vnitřní budovou kostela, tvoří se svým středem jednotnou totalitu. Ambit je organickou součástí svého středu, je nemožný jej od budovy kostela oddělit a svůj význam získává právě ze vztahu ke svému středu.

Půdorys ambitu je založen na kruhovém obvodu s deseti cípy mající ostře do stran vytažené nároží. Tím je vytvořen tvar hvězdy. Hranice ambitu jsou jasné a čisté. Nepřerušené konkávní linie stěn se zvedají až do výšky čtyř metrů. Stěny jsou omítnuté bílou barvou, což umocňuje dojem zřejmosti hranic i jejich čitelnost a pochopitelnost. V každé konkávně vykrojené stěně ambitu je uprostřed střídavě umístěna čtvercová a pětiúhelníková místnost. Jedná se o pět bran a pět kaplí. Střechy bran mají tvar báně s bohatou plastickou výzdobou a kaple byly původně pokryté vysokými střechami ve tvaru obelisku. V současné podobě mají kaple zřetelně vertikálně vytažený střed střechy. Střechy tak formují hmotu ambitu nápadnou vertikální gradací, koordinovanou se seskupením obrysu středové dominanty kostela. Směr vzhůru je jemně podpořen i šikmým spárořezem hran kaplí.

Hranice ambitu jsou vůči svému okolí otevřeny pouze v kaplích v podobě bytelného, trojcípého okna a v podobě bran.

Ambit prostor uzavírá a zároveň „chrání“. Avšak objekt uvnitř nechrání stejně, jak to činí například hradby. Chráněný objekt totiž ambit několikanásobně převyšuje a funkce ambitu je spíše vymezující a ohraničující. Ambit poskytuje základní prostor pro stavbu kostela. Svou ochrannou funkci však ambit přece jen splňuje, neboť jakmile návštěvník vstoupí dovnitř vymezeného prostoru, objeví se v závětrí.

Pokud bych měla zhodnotit ambit s ohledem na orientaci, vytváří jasnost a jednoduchost stěn jasný a srozumitelný mentální obraz o tvaru ambitu. Vysoko ční

střechy bran, odlišující se svým tvarem od střech kaplí, dávají znát, kde hledat vchod. Pravidelný rytmus uklidňuje a ujišťuje, že za dalším rohem se objeví znovu stejně konkávně proláklá stěna a pokud stojí člověk vedle brány, ví, že za rohem bude stát kaple s okny. Pět stejných bran navíc popírá ideji jedné „správné“ cesty a nechává vstupovat poutníky přicházející ze všech stran.

V kontrastu k uzavřené hranici ambitu vůči venčí, je jeho druhá strana směrem dovnitř výrazně otevřená. Goticky lomené otvory jsou hojně a znovu v pravidelném rytmu rozmístěny ve vnitřních stěnách ambitu. Vnitřní prostor ambitu je vzdušný, poskytující ochranu a volný pohled na středovou stavbu.

Gotické prvky jsou zapracované i v klenbách a stropu ambitu v podobě kroužené klenby.



3 Ambit



4 Vnitřní průhled ambitem

4.2.2. Poutní kostel

Na první pohled je vidět znatelně větší tvarová složitost a možná i jakási rozpornost stěn kostela, než jak tomu bylo u ambitu. Z dálky jasně rozeznatelný základní tvar budovy v podobě pěticípé hvězdy, je v základech skrytý ve zmnožování článků konstrukce, ve variacích detailů a vkládání jednotlivých částí do sebe. Tímto vkládáním vzniká dojem, že jednotlivé tvary ze sebe navzájem vyrůstají a vytváří jednotnou totalitu, kterou nelze rozložit na jednotlivé části, ze kterých je objekt tvořen. Jedna část vychází z té druhé.

Jediná tvarová jasnost zůstává v úrovni střechy, která svými dolů sešikmenými cípy dává znát tvaru budovy a určuje její „hlavní“ stěny. Ty jsou však jako nosné stěny zpochybněny svým šikmým spárořezem nárožních lisen. Toto zpochybnění pevnosti a stability umocňuje dynamiku dolů směřujících cípů střechy. „Nosné“ stěny jsou navíc

dále odhmotněny vysokými, táhlými, goticky lomenými okny, pod nimiž se nachází menší okna ve tvaru sférického trojúhelníku.

Mezi jednotlivé cípy jsou včleněny další prostory, v jejichž základu se nachází dveře do kostela, do předsíní. I zde jsou dveře a okna nad nimi znovu goticky lomené.

Vnější modelace budovy je určována paprscitě a radiálně od středu se rozpínající hmotou. Rozpínání hmoty je dynamické a plynulé. Střed budovy v úrovni stěn není definován, čímž je zdůrazněn samotný pohyb expanze nad vztah „středu“ a „paprsků“. Střed nalezneme až v úrovni střechy, která má tvar výrazně vzhůru tažené vertikály se štíhlou lucernou a jehlancovitou střechou.

Plynule vzhůru vzlínající hmota kostela vytváří pocit přirozeného, nikdy nekončícího „vyrůstání“ ze země směrem vzhůru k nebi.

Dokonalá centralita budovy neumožňuje rozlišit hlavní a boční průčelí, stejně tak jako ani jeden z přístupových směrů, čímž kostel pokračuje ve shodě s ambitem, který také neupřednostňuje jednu hlavní cestu.

Pokud porovnáme půdorys ambitu s kostelem, odpovídá ambit na pohyb kostela protipohybem konkávně proláklých stran. Tvar ambitu je oproti pětici paprsků a předsíní kostela pootočen o polovinu určujícího úhlového intervalu. Osám cípů tak odpovídá situace kaplí a na osy předsíní navazují brány.

Ve stěnách je podle Norberga-Schulze zpodobněn vztah vnitřku a vnějšku. Jejich vzájemný vztah na Zelené hoře vytváří dojem vnitřku, který stále roste a rozpíná se. Na místo, aby hranice oddělovaly vnitřek od vnějšku, vytváří dojem věčného přesahování vnitřku směrem ven.

Širokou základnou budovy a postupným ustupováním hmoty směrem vzhůru ke středu se budovat pevně vztahuje k zemi a aktivně směřuje vzhůru k nebi.



5 Exteriér dle nástupové osy



6 Exteriér - modelace dle osy nároží

4.2.3. Interiér

Vstoupíme-li dovnitř, ocitneme se v jedné z pěti předsíní umístěných okolo kruhového středu kostela. Střed kostela je objímán válcovitou stěnou, která je rozvržena do deseti rozměrově shodných částí a ty jsou vedle sebe skládány obkročmo ze dvou typů polí.

Jeden z typů částí jsou zmiňované předsíně a druhý typ je založen na trojúhelníkovém půdorysu. V těchto místnostech jsou umístěny čtyři oltáře s vloženými emporami, které jsou zasvěcené čtyřem evangelistům. V páté místnosti se nachází hlavní oltář s Janem Nepomuckým. Úseky stěny nad předsíní jsou pročleněné v přízemí i patře hrotitou arkádou. Koruna stěny kostela je ukončena visutou, plně oběžnou emporou ve tvaru pentagonu. Tato druhá empora je taktéž tvořena deseti polí, z nichž pět je umístěno nad kněžištěm a kaplemi a jsou výrazně konkávně proláklé než ostatní pole.

Nad druhou emporou se nachází klenba ve tvaru půlkulové bání, pročleněné pěticí hlubokých, třibokých výsečí, které vkreslují do klenby motiv paprscitého rozponu. Tyto výseče se nachází nad kněžištěm a kaplemi a prostor se tak nad nimi otevírá a zároveň

vyzdvihuje zbylé úseky stěn a klenby, které můžeme interpretovat jako pilíře. Zmíněné pilíře mají svůj počátek v prostorách předsíní a jsou úzkými, poměrně vysokými hrotitými arkádami otevřeny do silně prosvětleného prostoru „uvnitř“ nich. Tím jsou pilíře nesoucí klenbu interpretovány jako uvnitř duté, nehmotné a vyplněné světlem. Vysutá horní empora zakrývá pateční část klenby a pro diváka tak znejasňuje dotyk mezi vertikální a horizontální konstrukcí prostoru. Paprscitý tvar klenby tak jakoby přesahuje půdorysné hranice vlastní lodi, zdánlivě nespočívá na jejím zdivu a volně se vznáší nad vnitřním prostorem kostela. Silné prosvětlení kostelní klenby vytváří dojem, že klenba je nesena světlem, stejným světlem, kterým jsou vyplněny nosné, „duté“ pilíře. Tímto efektem je docíleno, že světlo se zdá být základní nosnou konstrukcí kostela a hmota je pouze doplňkem.

K plánu samotného půdorysu se vyjádřím již jen okrajově. Půdorys Zelené hory je konstruovaný pouze za pomoci kružítka. V celém půdorysu není jediná přímá linie. Východiskem konstrukce půdorysu kostela je síť celkem šesti soustředných kružnic, opsaných kolem středu prostoru lodi. Nejmenší kružnice (o poloměru 12 loktů) vymezuje světlý rozměr prostoru lodi chrámu, největší pak (o poloměru 24 loktů) určuje vnější líc obvodové zdi předsíní, vložených mezi „cípy“ hlavního těla stavby. Čtyři další kružnice určují další poměry a body půdorysu, jako je vnější i vnitřní líc jednotlivých zdí, středy prostorů předsíní atd.²⁷

²⁷

Bližší informace v Horyna, M. *Jan Blažej Santini - Aichel*; Karolinum: Praha, 1998;



7 Interiér - pohled na hlavní oltář sv. Jana Nepomuckého



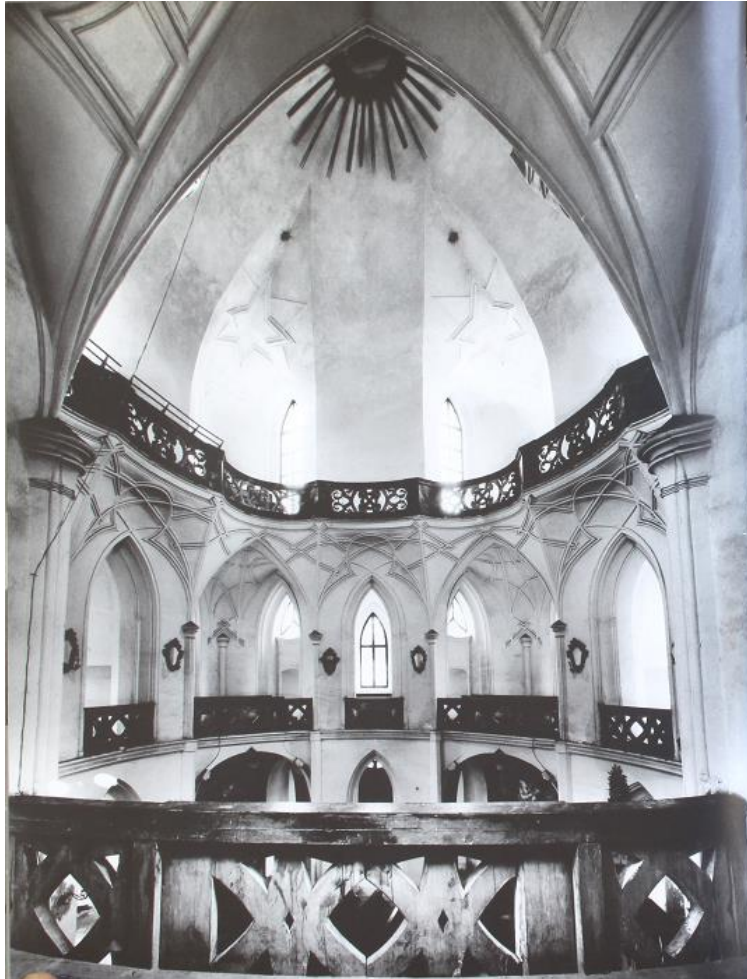
10 Interiér - průhled prostorem lodi v úrovni první empory



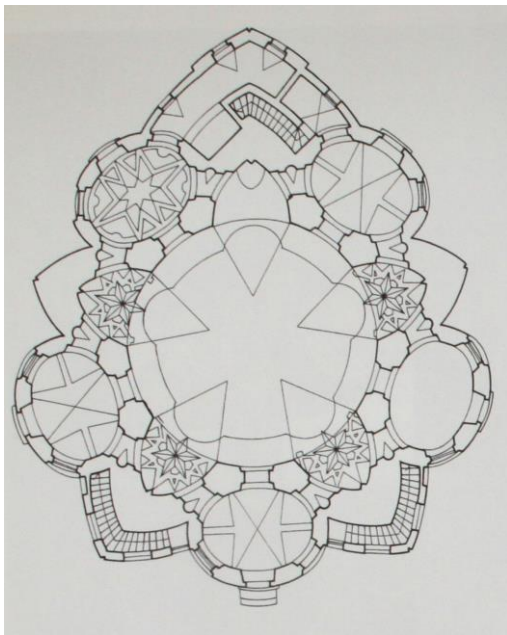
11 Interiér – pohled z předsíně směrem k hlavnímu oltáři



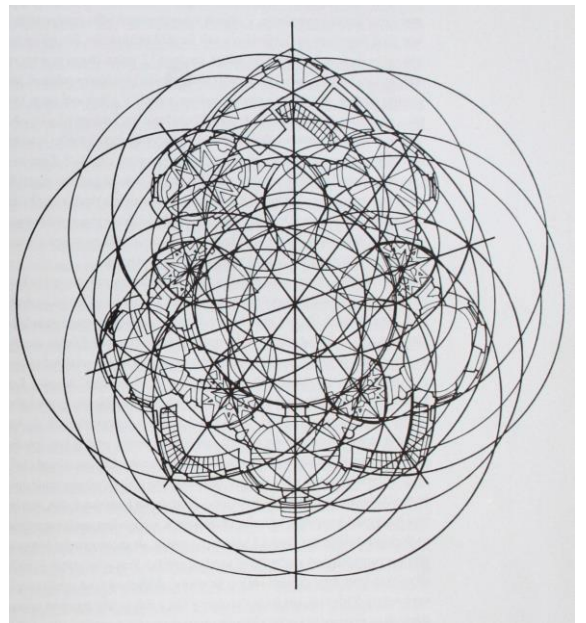
12 Interiér – vertikální průhled lodí z horní empory



13 Interiér - příčný průhled prostorem v úrovni první empory



84 Náčes půdorysu kostela



15 Náčes půdorysu kostela s vepsanými kružnicemi

5. Poutní kostel sv. Jana Nepomuckého v období baroka

5.1. Vrcholné baroko a barokní gotika Zelené hory

Stavba na Zelené hoře a spolu s ní i Santiniho barokní gotika navazuje na směry, které udali italští architekti Borromini a následně Guarini. Ve zkratce řečeno byl Borromini jeden z prvních, který představil prostor jako základní prvek architektury a prostory pojímal jako nedělitelné organismy. Guarini vytvořil ucelené plány s prolínajícími se nebo na sobě závislými částmi, docilujícími tak pulsujícího efektu a nesoucími myšlenku expanze a pohybu. I Santini vytvořil na Zelené hoře architektonický prostor jako nedělitelný organismus. Tato nedělitelnost platí především pro centrální budovu Zelené hory, kde se jednotlivé její části navzájem prolínají a není možno je rozdělit na jednotlivé stavební jednotky, z nichž jsou poskládány, čímž je následně docíleno pulsujícího efektu.

Stavba však přichází i s novými jistými odchylkami od dobových kompozičních vzorců stavění. Jednou takovou odchylkou je dokonalá centrálnost stavby a od toho se odvíjející chybějící rozlišení hlavního a bočního průčelí. I práce s velkým objemem hmoty a robustnou modelací, je zde umírněna a hmota je spíše odhmotňována až popírána a ustupuje prostoru.

Střízlivě navrhnutý ambit, ač je do něj silně zapracována barokní symbolika, se odchyluje od tendence vrcholného baroka a jeho práce se stěnou. Hluboké, konkávní vykrojení stěn odpovídá baroknímu využívání kontrastu konkávních a konvexních linií, ale vytvořený efekt spíš myslí klidní, než budí. Čisté, holé stěny nejsou nijak zdatelně více „deformovány“ a zohýbány. Skoro až příliš „střízlivé“ na architekturu vrcholného baroka a jeho myšlenku vytrhnout člověka z tohoto světa prudkou bouří nezvyklých barev a tvarů za pomoci bohaté plastiky stěn. Ambit poutníky z běžného světa vytrhává svým klidem.

S gotickými prvky na Zelené hoře je pracováno v souladu se stavěním vrcholného baroka. Oproti viditelné barokní „deformaci“ tvarů antických řádů v podobě

mnohonásobně zalamovaného kladí, je deformace gotických prvků nenápadnější. Deformace se zde projevuje ve „zbavení“ či „ochuzení“ gotických prvků o jejich původní tektonický účel v podobě podpěr a rozložení síly, a prvky jsou využívány „pouze“ jako dekorativní prvek.

5.2. Genius loci na Zelené hoře a duch doby

Hlavním těžištěm baroka je zbožnost. Víra a náboženské prožívání byly součástí každodenního života a sakrální stavby byly společností prožívány a vyhledávány.

Prožívání náboženské víry se jistě lišilo v jistých ohledech mezi vzdělanou elitou a lidovými vrstvami, převážně tedy v míře vědomého a poučeného názoru. Zatímco se barokní vzdělaní věřící soustředili na významy, symboly, učení, hledání minulosti a následné vztahování se k ní, studovali kabalu a snažili se podchytit bortící se národní tradici, lidové vrstvy zůstávaly převážně u prožívání a u své fantazie.

Díla vzdělaných elit byla sice určena pro širokou veřejnost a její poučení, mnohé věci jim byly sdělovány a vštěpovány při kázání, tiskly se sborníky písní apod., přesto prožívání náboženské víry lidových vrstev kladlo větší důraz na prožívání zázraku a víry v běžném životě.

Příklad k tomu může být svatojánský kult, u kterého Vít Vlnas podotýká, že z oficiální verze legendy vyprávějící se v Praze a mezi vzdělanci, se v širokých vrstvách vytrácí didaktičnost a morální poučení a v legendě tak převažuje magie, zázraky a nadpřirozeno.²⁸ Pro barokního poddaného byl Jan Nepomucký světcem, ke kterému choval směsici lásky, úcty a bázně zároveň.

Rozdílnosti v prožívání víry a přístupu k víře však nijak nepopírá význam barokní zbožnosti v životě člověka.

Zmiňovala jsem, že se změnil přístup k Bohu, nedosažitelný Bůh v době gotiky se stal hledanou součástí v období baroka. Přítomnost zázraků a jejich hledání, byla běžně rozšířená věc, mnohdy doháněna až do absurdních mezí. Záznamy o absurdních situacích můžeme nalézt v kronikách psaných protestanty. Například v pamětech Jana

²⁸ Vlnas, V. Barokní člověk a barokní světec. *Sborník prací z českých dějin k 60. narozeninám prof. dr. Josefa Petráně*, 1991th ed.; Historický ústav ČSAV: Praha, 1991; pp 383–396.

Jílka, protestanta, který sice emigroval, ale do Čech se párkrát vrátil a byl i chycen, se vypráví o jeho druhém chycení, kdy ho nechali katolíci volně odejít, protože vypukl ve vesnici požár. V pamětech se dále vypravuje, jak namísto hašení se vesničané odešli modlit k soše Nepomuckého, aby oheň uhasil. Tuto zmínku využívám k ilustraci k pojmání zázraku. Barokní člověk pevně věřil, že zázrak je něco možného, sice nadpřirozeného, ale stále součástí běžného světa. Toto nadpřirozeno hledal a pocit setkání se s nadpřirozenem se snažil vyvolávat. S tím souzní i využívání iluzionismu ve stavitelství, způsob práce se světlem s cílem navodit pocit nekonečna. Norberg-Schulz zmiňuje, že pozdně barokní kostel je pojímán jako nádoba božského světla²⁹ a tedy místem setkávání se s nekonečností Boha.

Jakým způsobem odpovídá genius loci na Zelené hoře výše popsanému duchu doby?
Jak splňuje stavba roli existenciální opory pro barokního člověka?

5.3. Existenciální opora v Zelené hoře

Aby stavba mohla splňovat svou roli existenciální opory, musí se člověk ve stavbou vytvořeném prostoru orientovat a s charakterem stavby se musí i spřátelit.

Jaká mohla být orientace a identifikace na Zelené hoře pro barokního poutníka?

O orientaci na Zelené hoře jsem pojednala již dříve, nyní ji znovu stručně připomenu. Zelená hora ve svém okolí zastává orientační bod a člověku pomáhá vytvořit dobrý mentální obraz okolí. Co se samotné stavby týče, je přehledná a lze se v ní snadno orientovat. Ambit je jasně vymezen, brány jsou označeny jednotným tvarem střechy, který se odlišuje od střech kaplí, které jsou rozmístěny v opakujícím se vzorci. Středová stavba Zelené hory poskytuje taktéž dobrý mentální obraz sama o sobě. Přesto, že její členění stěn je mnohem složitější, je i zde znát jakýsi skrytý opakující se řád, který sice není možno blíže určit a rozložit na menší části, jeho přítomnost však vytváří pocit harmonického vzlínání hmoty. Přes svou složitou členitost a nejasnost přímého tvaru půdorysu samotného kostela, není člověk dezorientovaný a nenastává u něho pocit ztracení se. Stále zde vévodí centrální uspořádání, skrytý pravidelný řád, který je

²⁹ Norberg-Schulz, Ch. *Baroque Architecture, History of World Architecture*; Electa architecture Mondadori spa: Milano, 2003.

podtrhnout v úrovni střechy jasně danou pěticípou hvězdou. Mentální obraz Zelené hory jako celku je přehledný a snadno uchopitelný. Archetypní tvar hvězdy, která je jednou deseticípá a podruhé pěticípá, lze snadno zaznamenat a rozeznat.

Přehledná orientace na Zelené hoře je vytvořena i vepsaným obecným vzorcem poutních míst. Vyzdvihnout můžeme již několikrát zmiňovanou roli orientačního bodu, který k sobě instinktivně vztahuje své okolí. Prostorný ambit poskytuje přístřeší pro příchozí poutníky a kostel uprostřed slouží k poutním mším.

Uchopením identifikace se stavbou je složitější, neboť se odvíjí od způsobu nahlížení na svět. V období baroka byla architektura využívána jako prostředek komunikace a vzdělávání širokých vrstev. Pokusím se aspoň částečně odpovědět, jak mohla stavba „promlouvat“ ke svým poutníkům a s čím se barokní poutníci mohli identifikovat.

Prvotní tvar Zelené hory je hvězda. Impuls postavit stavbu ve tvaru hvězdy přichází od Václav Vejmluvy, který si přál mít hvězdu mezi hvězdami a tím velkolepě oslavit svatojánský kult. Obecně je hvězda často využívaný doprovodný symbol božích zázraků. Pět hvězd se zjevilo nad místem utonutí Jana Nepomuckého, pět hvězd má i světec umístěných kolem hlavy. Hvězda byla vnímána jako utvrzující a oznamující znak boží přítomnosti a boží vůle. Vždyť i hvězda oznamovala narození mesiáše, Ježíše Krista. Znak pěti hvězd je potvrzení boží vůle a svatosti Jana Nepomuckého. Zelenohorská hvězda zpřítomňuje boží vůli a existenci ve Žďárském kraji. Ochranná ruka Boha je symbolicky zpřítomněna poutním místem Jana Nepomuckého, který tak celý kraj bere pod svou ochrannou patronaci. Pět bran ambitu umožňuje vstup dovnitř z několika stran. Není zde žádná preference jedné cesty, člověk může přijít odkudkoli, od čehož se odvíjí myšlenka, že vstoupit může kdokoli, kdo přijde. Ve spojení s postavením Zelené hory a jejím přírodním okolím, se stahují všechny cesty z okolí přímo k ní. Díky tady tomu postavení Zelené hory jako orientačního bodu, vyvstává dále i pocit, že všechny cesty v jejím okolí vedou právě k ní. Tato myšlenka může být zpětně spjata s myšlenkou Komenského a jeho pansofii, kterou zmiňuje Václav Černý

jako české ideové přispění k celému evropskému baroku.³⁰ Jedná se o myšlenku „Omnia ex uno, omnia ad Unum“³¹, že pravé poznání se nezbytně obrací v zbožnost a končí láskou k Bohu. A stejně tak i každá cesta v okolí Žďáru nad Sázavou spěje k poutnímu místu, k Bohu.

Nad každým vstupem do ambitu je ve výklenku ve tvaru sférického trojúhelníku umístěna šesticípá hvězda. Sférický trojúhelník zde odkazuje na trojjedinost Boha a umocňuje tak sakrální původ stavby. Šesticípé hvězdy, kterých je dohromady na vnější straně ambitu pět, odkazují na pět šesticípých hvězd Jana Nepomuckého.

Vstoupil-li poutník dovnitř, objevil se ve vnitřních prostorech ambitu, které silně navozovaly dojem gotické minulosti. Pro cisterciácké mnichy to bylo přímé navazování na odkaz jejich kláštera, který byl založen na začátku gotické doby, pro ostatní poutníky to mohlo být pojitko se slavnou minulostí českého národa, se zlatým věkem, dobou Karla IV. a rozmachem gotické architektury, která jim v poslední době byla hojně připomínána barokními vlastenci. Klidné, tiché stěny ambitu, kontrastující s větrným prostředím vně, probouzely mysl mystickým zastavením se a usebráním, které bylo ideální cestou pro modlitby a rozjímání o Bohu. Díky silné atmosféře stavby, která je podpořena přechodem z větrné, hlučné části do klidných stěn ambitu, probouzel v poutníku osobní emocionální vztah ke gotické architektuře, což podporovalo ožívování minulosti a tradic. Jan Nepomucký dospěl k Bohu z učení, které mu předali cisterciáckí mniši v období gotiky a tyto gotické tradice, ověřené a potvrzené samotným Bohem skrz Nepomuckého, jsou dále nesený i současnými cisterciáckými mnichy. Současný poutník tak má možnost pokračovat v tradici, v cestě, po které dospěl Nepomucký k Bohu. Ve stěnách ambitu je vyobrazena celá myšlenka barokního pojmání tradice v Čechách. Vyzdvihuje se tradice gotiky, která není katolickou církví zavržená a která je neodlučitelnou součástí českého národa. A stejně, jak ambit dává základ kostelu stojícího uprostřed něho, dává i česká minulost pevný základ současnosti.

³⁰ Černý, V. Generační periodizace českého baroka. *Literární archiv roč. 27, Česká literatura doby baroka, Sborník příspěvků k české literatuře 17. a 18. století*, 1st ed.; Památník národního písemnictví: Praha, 1994; pp 5–60.

³¹ Tamtéž.

Široké prostranství mezi ambitem a kostelem, tzv. pole poutníků, nechává prostor volně otevřený směrem k nebi. Tento silně otevřený ráz směrem vzhůru, evokuje pocit otevřené cesty k Bohu.

Horizontální vzlínání kostela, mnohokrát již zmíněno, prozrazuje aktivní vztah k nebi. Sešikmený spárořez bočních lisen cípů a popření gravitace, vzbuzuje v poutníku pocit, že kostel je táhnut vzhůru nadpřirozenou silou. Tato „nutnost“ přítomnosti nadpřirozené, neviditelné síly, která zabraňuje pádu stavby, automaticky „dokazuje“ přítomnost boží energie. Boží energie je přítomna, neboť tu „musí“ být, aby stavba nespadla.

Na samotné stavbě kostela mohl poutník zpozorovat tři typy oken. První typ je ve tvaru gotického lomení, odkazující na minulost, na minulost cisterciáckého řádu a její propojení s přítomností. Druhý tvar je tvar kalusový, odvozen od kněžského roucha a odkazující na katolickou víru. Třetí je ve tvaru sférického trojúhelníku, symbolizující trojjedinnost Boha. Všechny tyto tři prvky jsou zakomponovány do stavby, stejně tak jako jsou nebo měly být neodmyslitelně přítomny v životě barokního člověka. Gotická minulost pojící se s českou tradicí, katolická víra a Bůh, to jsou hlavní prvky tvořící svět barokního člověka.

Všechny tři zmíněné momenty, u kterých se předpokládá obecně největší vliv, jsou obtisknuty v poutním kostele.

Na dveřích do kostela je znovu vyobrazeno pět šesticípých hvězd, odkazující teď již konkrétněji na Jana Nepomuckého.

Poutník nejdříve vstoupí do jedné z předsíní kostela, ze které může projít rovnou do středového prostoru kostela pod kopulí či k jednomu z oltářů. Pod silně osvětlenou kopulí jsou umístěné kostelní lavice. Zakryté dosednutí klenby vysutou emporou, nosné duté pilíře vyplněné světlem a silně osvětlená kopule, vytváří dojem zpřítomnění božího světla. Opticky je kostel doslova nesen a držen světlem. Kostel se tak stává nádobou božího světla, Boha označovaného taktéž jako Pater lumen, jehož prvotní instancí, kterou se dává znát, je světlo. Poutník se tak objevil v náruči Boha, božího světla, pod světelnou kopulí seděl a světlem byly naplněny i boční stěny. Důmyslně

využití světlo podtrhovalo pocit nekonečného energického rozponu a vytvářelo pocit mystického setkání s Bohem.

6. Závěr

Barokní člověk se na Zelené hoře mohl setkávat s významy, hodnotami a motivy, které v té době hrály roli a utvářely duchovní klima. Významy vložené do poutního kostela korespondují s významy doby a Zelená hora je existenciální oporou, odpovídající duchu doby. Osobité propojení gotických prvků s barokní artikulací a principy odpovídá české barokní atmosféře, jejímu silnému náboženskému prožívání a aktivnímu, osobnímu hledání ztraceného pojítka se svou minulostí a národností.

Věřící si k poutnímu kostelu dokázali vytvořit silné pouto, což dokládá i pozdější historie poutního místa. V roce 1783 kostel vyhořel a řadu let nebyl nijak obnoven či opraven. Poutní místo přestalo být aktivním, oficiálně užívaným, udržovaným a mnichy obývaným místem. Nekonal se tam žádné poutní mše, a přesto na místo poutníci stále přicházeli. Tento fakt dosvědčuje opravdovou identifikaci s charakterem místa a kostelu tak dotvrzuje jeho roli „existenciální opory“. Pokud se poutníci vraceli na Zelenou horu, nacházeli v ní platné hodnoty a znázorněný platný způsob prožívání „bytí“ zde na zemi. Barokní gotika na Zelené hoře tlumočila platný způsob doby a stala se prostředkem nesoucí existenciální oporu nejen pro barokního člověka, ale i pro člověka pozdější doby. Poutní mše se v současné době na Zelené hoře obnovují, což by nenastalo bez vnějšího zájmu společnosti o poutní místo jako takové.

7. Seznam použité literatury

- Černý, V. Generační periodizace českého baroka. *Literární archiv roč. 27, Česká literatura doby baroka, Sborník příspěvků k české literatuře 17. a 18. století*, 1st ed.; Památník národního písemnictví: Praha, 1994; pp 5–60.
- Harries, K. *Etická funkce architektury*, 1st ed.; Arbor vitae: Praha, 2011.
- Horyna, M. *Jan Blažej Santini - Aichel*; Karolinum: Praha, 1998.
- Kalista, Z. *České baroko*; Evropský literární klub a. s.: Praha, 1941.
- Kalista, Z. *Česká barokní gotika a její Žďárské ohnisko*, 1st ed.; Nakladatelství Blok: Brno, 1970.
- Mikulec, J. *Náboženský život a barokní zbožnost v českých zemích*, 1st ed.; Grada Publishing, a. s.: Praha, 2013.
- Neumann, J. *Český barok*, 2nd ed.; Odeon: Praha, 1974.
- Norberg-Schulz, Ch. *Baroque Architecture, History of World Architecture*; Electa architecture Mondadori spa: Milano, 2003.
- Norberg-Schulz, Ch. *Genius loci*, 1st ed.; Odeon: Praha, 1994.
- Norberg-Schulz, Ch. *Intentions in Architecture*, 1st ed.; Universitetsforlaget: Oslo, 1992.
- Ohler, N. *Náboženské poutě ve středověku a novověku*, 1st ed.; Vyšehrad: Praha, 2002.
- Růžička, S.; Kunc, V. *Santini*, 1st ed.; Video-Foto-Kunc: Praha, 2014.
- Sedlák, J. *Jan Blažej Santini, Setkání baroku s gotikou*, 1st ed.; Vyšehrad: Praha, 1987.
- Syrový, B.; et al. *Architektura svědectví dob*, 3.rd ed.; Nakladatelství technické literatury, n. o.: Praha, 1987.
- Vlnas, V. *Jan Nepomucký, česká legenda*, 1st ed.; Paseka: Praha, Litomyšl, 2013
- Vlnas, V. Barokní člověk a barokní světec. *Sborník prací z českých dějin k 60. narozeninám prof. dr. Josefa Petráně*, 1991th ed.; Historický ústav ČSAV: Praha, 1991; pp 383–396.

8. Internetové zdroje

- Biegel, R.; Macek, P.; Bukačová, I.; Růžička, S. Historie.cs. *Santini, geniální i neznámý* [Online] **2015**.

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10150778447-historie-cs/215452801400024>

9. Seznam obrázků

1. Socha sv. Jana Nepomuckého

Malina, K. Fotografická soutěž - Barokní socha v detailu. *Národní památkový ústav* [Online] 2011. <http://previous.npu.cz/pro-odborniky/pracoviste-npu/uop-v-hl-meste-praze/novinky-vypis-vsech/news/novinky-archiv/news/8627-narodni-pamatkovy-ustav-zna-viteze-fotograficke-souteze-na-tema-barokni-socha-v-detailu/> (accessed June 14, 16).

2. Poutní kostel na Zelené hoře

Fotogalerie. *Zelená hora, poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře* [Online]. <http://www.zelena-hora.cz/cz/fotovideo-galerie> (accessed June 15, 16).

3. Zelená hora a její okolí

Fotogalerie. *Zelená hora, poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře* [Online]. <http://www.zelena-hora.cz/cz/fotovideo-galerie> (accessed June 15, 16).

4. Poutní kostel sv. Jana Nepomuckého z dálky

Spurný, J. Fotogalerie. *Zelená hora, poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře* [Online]. <http://www.zelena-hora.cz/cz/fotovideo-galerie> (accessed June 15, 16).

5. Ambit

Horyna, M. *Jan Blažej Santini - Aichel*; Karolinum: Praha, 1998.

6. Vnitřní průhled ambitem

Horyna, M. *Jan Blažej Santini - Aichel*; Karolinum: Praha, 1998.

7. Exteriér dle nástupové osy

Horyna, M. *Jan Blažej Santini - Aichel*; Karolinum: Praha, 1998.

8. Exteriér – modelace dle osy nárožní

Horyna, M. *Jan Blažej Santini - Aichel*; Karolinum: Praha, 1998.

9. Interiér – pohled na hlavní oltář sv. Jana Nepomuckého

Horyna, M. *Jan Blažej Santini - Aichel*; Karolinum: Praha, 1998.

10. Interiér – průhled prostoru lodi v úrovni první empory

Horyna, M. *Jan Blažej Santini - Aichel*; Karolinum: Praha, 1998.

11. Interiér – pohled z předsíně směrem k hlavnímu oltáři

Horyna, M. *Jan Blažej Santini - Aichel*; Karolinum: Praha, 1998.

12. Interiér – vertikální průhled lodí z horní empory

Horyna, M. *Jan Blažej Santini - Aichel*; Karolinum: Praha, 1998.

13. Interiér – příčný průhled prostorem v úrovni první empory

Horyna, M. *Jan Blažej Santini - Aichel*; Karolinum: Praha, 1998.

14. Nákres půdorysu kostela

Horyna, M. *Jan Blažej Santini - Aichel*; Karolinum: Praha, 1998.

15. Nákres půdorysu kostela s vepsanými kružnicemi

Horyna, M. *Jan Blažej Santini - Aichel*; Karolinum: Praha, 1998.