

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Bojana Popatanasovská

**Sloupové řády jako nositelé
charakteristického významu:
Příklady z české barokní architektury**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Ing. Mgr. Daniela Lunger Štěrbová, Ph.D.

Praha 2021

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 14.7.2021

Bojana Popatanasovská

Bibliografická citace

Sloupové řády jako nositelé charakteristického významu: Příklady z české barokní architektury [rukopis] : bakalářská práce / Bojana Popatanasovská ; vedoucí práce: Ing. Mgr. Daniela Lunger Štěrbová, Ph.D.-- Praha, 2021 -- 74 s.

Anotace

Cílem této bakalářské práce je představit sloupové řády jako možné nositele určitého významu. Z toho důvodu byla zejména v barokním období pětice řádů různými způsoby modifikována. Nejběžnější z těchto modifikací ve své práci představím na několika příkladech rozdělených podle pětice známých sloupových řádů a jednoho novotvaru, jehož symbolický význam se pokusím lépe přiblížit. V případě řádu toskánského jde o příklad brány Císařského mlýna v Bubenči, úpravu řádu dórského pak demonstruji na příkladu symboliky kladí bočního průčelí kostela sv. Tomáše v Praze na Malé Straně. Řády jónský a korintský v jedné kapitole popíši na příkladu fasády trojského zámku v Praze a řád kompozitní na příkladu členění interiéru kostela sv. Jana Nepomuckého na Skalce. Poslední část práce se věnuje jistému novotvaru zavedených řádů, který se pokusím lépe přiblížit na souboru staveb v okolí cisterciáckého opatství v Plasech, konkrétně pak na samotném konventu plaského kláštera, kapli Jména Panny Marie v Mladoticích a poutním kostele Zvěstování Panny Marie v Mariánské Týnici.

Klíčová slova

Kostel sv. Tomáše v Praze, Mariánský Týnec, Jan Blažej Santini-Aichel, Kilián Ignác Dientzenhofer, barokní architektura, sloupové řády, symbolika, emblematika

Abstract

Column orders as bearers of characteristic meaning: Examples from Czech Baroque Architecture

The aim of this bachelor thesis is to present the column orders as possible bearers of a certain meaning. For this reason, especially in the Baroque period, the five orders were modified in various ways. In my thesis I will present the most common of these modifications by means of several examples divided according to the five known column orders and one new form whose symbolic meaning I will try to better approach. In the case of the Tuscan Order, this is the example of the gate of the Imperial Mill in Bubenč, while I will demonstrate the modification of the Doric Order by the example of the

symbolism of the side facade of the Church of St. Thomas in Prague's Lesser Town. I will describe the Ionic and Corinthian orders in one chapter using the example of the facade of the Troja castle in Prague and the Composite order on the example of the interior of the church of St. John of Nepomuk in Skalka. The last part of the thesis is devoted to a certain new form of the established orders, which I will try to present better on a set of buildings in the surroundings of the Cistercian abbey in Plasy, specifically on the convent of the Plasy monastery itself, the chapel of the Name of the Virgin Mary in Mladotice and the pilgrimage church of the Annunciation of the Virgin Mary in Mariánská Týnice.

Keywords

Church of St. Thomas in Prague, Mariánský Týnec, Jan Blažej Santini-Aichel, Kilián Ignác Dientzenhofer, Baroque architecture, column orders, symbolism, emblematics

Počet znaků (včetně mezer): 105 247

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala především paní Ing. Mgr. Daniele Lunger Štěrbové, Ph.D. za odborné konzultace a vždy ochotný přístup a pomoc. Dále děkuji za podporu mé rodině, přátelům a spolužákům.

Obsah

1. Úvod.....	9
2. Postup práce a přehled literatury	10
3. Sloupové řády a možnosti jejich interpretace	11
3.1. Architektonické hledisko	12
3.2. Antropomorfní výklad	14
3.3. Symbolický výklad	16
4. Katalog vybraných příkladů podle rozdělení sloupových řádů.....	20
4.1. Toskánský řád: Brána Císařského mlýna v Bubenči	21
4.2. Dórský řád: Kostel sv. Tomáše v Praze na Malé Straně.....	23
4.3. Jónský a korintský řád: Zámek Troja	31
4.4. Kompozitní řád: Kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce	36
4.5. Novotvar: Plaský klášter, Zvěstování Panny Marie v Mariánské Týnici a kaple Jména Panny Marie v Mladoticích	40
5. Závěr.....	48
Seznam literatury.....	51
Přílohy	58

1. Úvod

Sloupové řády, kterým se budu na vybraných příkladech v této práci věnovat, mají vedle bytostně vlastní role v rámci systému architektonického členění, která vychází z ryze architektonického, tedy funkčního a antropomorfně pojatého výkladu sloupu jako takového, také svoji specifickou symbolickou funkci. Pětici sloupových řádů pak bylo zejména v barokním období obvyklé doplňovat a nejrůzněji modifikovat. Způsob této transformace spočíval nejčastěji v přidání heraldických motivů do hlavic sloupů a pilastrů (např. šternberské hvězdy na fasádách kaple sv. Františka Xaverského na Novém Městě pražském či na fasádě rizalitu letohrádku Trója, dále pak například gallasovské orlice v poutním kostele v Hejnicích a další), mariánských a světeckých atributů (např. kaple Jména Panny Marie Mladoticích, poutní kostel Zvěstování Panny Marie v Mariánské Týnici, kostel sv. Františka Xaverského v Opařanech či v řadě pražských kostelů: sv. Mikuláše, sv. Jakuba, sv. Tomáše, sv. Jana Nepomuckého na Skalce) či plastických emblémů do metop dórského kladí (např. Michnovský palác v Praze, kostel sv. Františka z Assisi na Starém Městě či kostel sv. Tomáše na Malé Straně). Je třeba zdůraznit, že každý takový prvek má svůj charakteristický význam, který lze hledat jak v kontextu účelu samotné stavby (např. zasvěcení či řádová příslušnost), tak ve vztahu k jejímu stavebníkovi (reprezentace a osobní zbožnost). Určitou roli sehráli zjevně i samotní architekti, na prvním místě pak K. I. Dientzenhofer či J. B. Santini. Ojedinele se také setkáme s pokusem vytvořit řád nový (např. kostel sv. Josefa na Malé Straně), přičemž jednomu z těchto pokusů věnuji v práci samostatnou kapitolu. Ačkoliv nepředstavovaly tyto transformace v barokním období nikterak neobvyklý jev, je nutno jednotlivé příklady posuzovat vždy individuálně, a to jak v obecné, tak v konkrétní významové rovině.

Ve druhé části práce pak blíže představím několik zástupců těchto modifikací na základě rozdělení podle jednotlivých sloupových řádů, a to jak na vybraných stavbách sakrálních, tak na stavbách profánních. Cílem je analýza jednotlivých prvků a jejich specifického významu v kontextu stavby i ve vztahu k objednavateli a autorovi, ale také jejich umístění v rámci prostoru interiéru či plochy fasády. Mnohdy se totiž zdá, že se nejednalo o jednotlivě řešené prvky, nýbrž o promyšlenou součást celku, ve kterém sloupové řády figurují jako nositelé konkrétního významu.

2. Postup práce a přehled literatury

Ve své práci jsem vycházela z několika metodologických základů a rovin při pojetí architektury jako nositele významu. Prvním z těchto základů byla rovina ikonologická, pod kterou výklad sloupových řádů jako nositelů charakteristického významu do podstatné míry spadá, a pro kterou jsem využila především publikací, jež se věnují ikonologickému a ikonografickému výkladu sloupových řádů, např. publikace *Bearers of Meaning* autora Johna Onianse a dále pak *Early Medieval Architecture as Bearer of Meaning* německého historika umění Günter Bandmanna.¹ Tyto publikace postavily základ porozumění výkladů sloupových řádů v jejich symbolickém pojetí, jejichž významovou rovinu bylo rovněž nutné rozšifrovat pomocí formální analýzy. K té jsem využila přehledové literatury, zejména publikace *Barokní architektura v Čechách* autorů Petra Macka, Richarda Biegela a Jakuba Bachtíka a především pak literatury monografické, jmenovitě alespoň díla autorů Mojžíra Horyny či Pavla Preisse.² Ke kulturně historickému kontextu, který byl rovněž podstatný při snaze objasnit přidanou symboliku sloupových řádů ve vybraných příkladech barokní architektury, jsem využila dílčích publikací, článků a studií, na které v textu odkazuji, příkladem alespoň publikace Ireny Bukačové *Architektura Jana Blažeje Santiniho-Aichla na severním Plzeňsku*.³ Vypořádat jsem se musela rovněž s řadou literatury týkající se teorie architektury, např. *Dejiny teórie architektúry* Hanno-Waltera Krufta a dále pak publikace *The Classical Language of Architecture* anglického historika architektury Sira Johna Summersona.⁴ Podstatnou část mého bádání však tvořily také dobové architektonické spisy a traktáty, ze kterých čerpám především v první části práce a úvodních odstavcích při popisu jednotlivých sloupových řádů, a které jsou pro pochopení výkladu sloupových řádů z architektonického i symbolického hlediska klíčové.⁵ V neposlední řadě jsem pracovala také s emblematickými spisy, které byly podstatné zejména pro rozklíčování symboliky bočního průčelí kostela sv. Tomáše na Malé Straně, které odkazuji níže v textu.⁶

¹ ONIANS 1990; BANDMANN 2005

² MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015; HORYNA 1998; PREISS 2013

³ BUKAČOVÁ 2012

⁴ KRUFT 1993; SUMMERSON 1983

⁵ VITRUVIUS 2001; ALBERTI 1956; VIGNOLA 1642; SERLIO 1569

⁶ LA FEUILLE 1699; PICINELLI 1695

O problematice emblematické literatury souhrnně pojednává sborník studií Lubomíra Konečného. Viz KONEČNÝ 2002, 10-19

Na závěr této kapitoly je také nutné říci, že podstatnou část postupu práce tvořila také empirická metoda založená na pozorování objektů, na základě kterého jsem v průběhu tvorby dospěla k několika vybraným příkladům, které budu demonstrovat ve druhé části mé práce, a jejichž symbolický význam se na základě výše zmíněných postupů pokusím rozklíčovat. Vybrané příklady lze totiž hledat a vybírat jak podle určitého klíče, kterým je zejména kontext tvorby architekta či kulturně historické pozadí objednavatele stavby, ale možná ještě o něco podstatnější je především důkladné pozorování potenciálních objektů, neboť, jak se v průběhu tvorby mé práce ukázalo, je k nalezení vhodného příkladu mnohdy nejdůležitější bedlivost ke svému okolí.

3. Sloupové řády a možnosti jejich interpretace

Aby bylo možné rozdělit a popsat sloupové řády v několika rovinách jejich specifické a individuální interpretace, bude nutné na samém začátku nejprve ukotvit několik skutečností, které nám říkají, co vlastně ve své podstatě sloupové řády jsou. Úplně první komplexní spis, který o sloupových řádech pojednává a popisuje je, je traktát Deset knih o architektuře (v rozmezí 33-14 př. n. l.) římského architekta a teoretika Marca Vitruvia Pollia. Ten ve třetí a čtvrté knize svého díla popisuje tři řády - dórský, jónský a korintský, a právě tyto dvě knihy jsou jakousi genezí a odrazovým můstkem následujících kapitol. Dále také částečně popisuje řád toskánský, který v návaznosti na jeho dílo později plně rozvine a popíše manýristický architekt a teoretik Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) ve svém spise Pět řádů architektury (1562). Vitruvius ve své knize detailně popisuje, kde jednotlivé řády vznikly, jaké mají mít proporce a z čeho tyto proporce vychází a zejména pak k jakým chrámům je vhodné je užít podle zasvěcení konkrétním bohům (viz. Symbolický výklad). Nepředstavuje je ovšem jako soubor určitých kanonických vzorců, které by reprezentovaly architektonickou ctnost – tento úkol totiž připadl až později na renesanční teoretiky architektury, jako byl již zmíněný Vignola, ještě před ním však Leone Battista Alberti (1404-1472) a Sebastiano Serlio (1475-1554).⁷

Všechny tyto známé řády tak lze interpretovat z hlediska hned několika rovin; architektonického, které vychází především z primární tektonické funkce sloupu, ale také funkce členění fasády či interiéru, dále pak antropomorfního, pro které je charakteristické

⁷ SUMMERSON 1983, 10

přejímání proporcí lidské postavy, ale rovněž i lidských vlastností a konečně symbolického, které nám přiblíží sloupové řády jako nositele charakteristického významu tak, jak je mohli vnímat jejich současníci a jejichž významy jsou dnešnímu pozorovateli mnohdy skryty. V následujících několika kapitolách se tedy pokusím tato jednotlivá hlediska, kterými lze sloupové řády vnímat a vykládat, podrobněji přiblížit, neboť se domnívám, že takové rozdělení a vysvětlení může posloužit k lepšímu pochopení určitých způsobů modifikací sloupových řádů, kterým věnuji druhou část své práce.

3.1. Architektonické hledisko

Sloupové řády měly odjakživa především svoji tektonickou funkci, která vycházela z jejich podstaty svislé nosné konstrukce. Ta se však postupem času začala měnit poté, co došlo k vynalezení pilastru, který získal úlohu především členění fasády či interiéru a s tím spojenou rovněž neodmyslitelnou estetickou funkci. Jde tedy o jakousi „předstíranou funkci“, která již postrádá tektonický charakter. Již renesanční architekt a všestranný teoretik Leon Battista Alberti hovoří ve svém díle *Deset knih o stavitelství* (vydáno 1485) o sloupu jako o nejušlechtlejším stavebním prvku a říká, že „*Základ výzdoby je ve sloupech. Jejich linie, osa, profilová čára, kruhy, průměry, místa přečnělků, zúžení, břicho, stužka, prstenec, osa, části průměru a částičky částí.*”⁸ a že jsou zdobnými prvky portiků, stěn, divadel či náměstí, ale také samostatně slouží jako památníky či válečné trofeje, které v sobě ukrývají půvab a důstojnost.⁹

Z architektonického hlediska jde tedy o to, jak je možné se sloupy a sloupovými řády pracovat, a především pak v nich hledat a diferencovat specifický význam. To lze ovšem v případě, že máme ze sloupových řádů na výběr. Máme-li jen jednu možnost, lépe řečeno jeden řád, máme na výběr jej použít nebo vynechat. Charakteristickým příkladem této základní volby jsou dochované řecké chrámy z archaického období. Ty se vyznačovaly užitím dórského řádu, který vzniká již v 7. století př. n. l. a uplatňuje se v exteriérech chrámů, kdežto interiéry chrámových cel zůstávaly bez využití řádu (zájem o interiér staveb začíná projevovat až římská architektura). Příkladem takových staveb může být Poseidonův chrám v Paestu, 460 př. n. l. či Hefaistův chrám v athénské Agoře.¹⁰

⁸ ALBERTI 1956, 195

⁹ Tamtéž 196

¹⁰ HUYGHE 1967, 267

Změna pak nastává ve chvíli, máme-li na výběr ze dvou řádů; konkrétně dórského a jónského. Jónský řád vzniká v Řecku už 6. století př. n. l., na pevninské Řecko pak proniká až o století později. Ten je zprvu užit pouze v interiéru, pro užití v sloupového řádu v exteriéru se stále uplatňuje řád dórský. Příkladem takového užití sloupového řádu může být například vstupní brána Propylejí (437-31 př. n. l.),¹¹ kde se uplatňuje zvenčí dórský řád a uvnitř řád jónský. Až posléze pak například v chrámu Erechtheion (2. pol. 5. st. př. n. l.)¹² nalezneme zvenčí užití jónského řádu (v kontrastu s vedlejším dórským Parthenonem, přičemž západní strana je tvořena rovněž sloupy jónského řádu, které mají ovšem o něco menší proporce než sloupy strany severní, na jižní straně navíc sloupy tvoří postavy šesti Karyatid, o kterých bude pojednávat kapitola o symbolickém výkladu). Lze tak tedy uplatnit řády oba, v exteriéru a interiéru, nahoře či dole, nikoli však ve stejné rovině, neboť proporce obou řádů se liší (jónský řád je štíhlejší a subtilnější oproti silnějšímu a podsaditému dórskému řádu).

Další možností je pak výběr z několika možných řádů, ke kterým se přidává řád korintský. Ten vzniká v období klasického Řecka ve druhé polovině 4. století a opět se uplatňuje nejprve při užití v exteriéru, posléze pak v interiéru. Od jónského řádu se liší především hlavicí, a to nejen její zdobností, která je oproti charakteristickým jónským volutám tvořena dvouřadou akantových listů, ale rovněž její výškou, neboť je rovna průřezu dřívku oproti řádu jónskému, jehož hlavice je rovna pouze třetině průřezu dřívku. Příkladem takové stavby pak může být Diův chrám Athénách, při jehož dostavbě ve 2. století našeho letopočtu došlo ke změně z původně dórského řádu na korintský.¹³

Zcela nová situace pak nastává v adaptaci řecké architektury Římany. Ti zprvu v republikánském období přebírají ustálené řecké sloupové řády bez většího ohledu na účel, avšak za Augustovy vlády je začínají užívat zcela cíleně, a především začínají věnovat pozornost výzdobě interiérů chrámů. I z toho důvodu postupně mizí dórský řád a jeho místo nahrazuje zdobnější korintský řád. Ten své místo nalézá v uplatnění u významnějších, především císařských staveb a postupně se tvoří také kombinace jónského a korintského řádu, který dává vzniknout novému, kompozitnímu řádu. Ten následně zaujímá postavení nejvyššího řádu a je užíván u nejvýznamnějších staveb. Příkladem užití kompozitního řádu jako nejvyššího může být například římský Titův

¹¹ HUYGHE 1967, 267

¹² Tamtéž 271

¹³ Tamtéž 272

vítězný oblouk (70. léta 1. století).¹⁴ Oproti němu dórský řád se naopak uplatňuje ve stavbách méně významného, profánního charakteru, a především v přízemích, kde nese největší tíhu stavby a kdy již vzniká tzv. řádová superpozice a řády se podle svého významu a proporcí řadí nad sebe. Jednou z nejprůkladnějších staveb římské architektury, při které byla využita řádová superpozice, je nepochybně Koloseum v Římě (70. léta 1. století),¹⁵ kde se nad sebou uplatňuje dórský, jónský a korintský řád.

3.2. Antropomorfní výklad

Výklad sloupových řádů z antropomorfního hlediska, tedy z hlediska přidávání architektury vlastností postavy lidského těla, vychází již z tzv. „Vitruviánské figury“. Nejznámější vyobrazení takové figury nalezneme v díle italského renesančního malíře Leonarda da Vinciho (1452-1519), který ve své kresbě znázornil proporční schéma lidského mužského těla, tzv. „Vitruviánského muže“ (1490), kterého vepsal do čtverce a do kružnice, a který vychází z Vitruviaova pojednání o dokonalých proporcích. Smysl a význam tohoto díla byl zcela jednoznačný; dokonalá harmonická krása vychází právě z proporcí lidského těla. Da Vinci v jeho kresbě mimo jiné také samotného Vitruvia parafrázuje a „homo ad circulum“ a „homo ad quadrantum“ popisuje na jedné figuře.¹⁶

Právě Vitruvius ustanovil základní pravidla proporcí sloupových řádů architektury obecně, které spočívají především v symetrii, a které je nezbytné, aby architekti dodržovali.¹⁷ Konkrétně pak říká, že „*Vytvořila-li příroda lidské tělo tak, aby proporce jeho částí zachovávaly daný poměr k jeho celkovému útvaru, je zřejmé, že předci důvodně zavedli, aby se i při stavebních výtvorech zachovával přesný rozměrový soulad jejich jednotlivých částí v poměru ke vzhledu celkového útvaru. Zanechali-li proto řády všech stavebních děl, pak to byly zvláště řády chrámů božích, poněvadž vynikající provedení i nedostatky těchto děl trvají věčně.*“¹⁸ Detailně pak popisuje vytvoření tří dokonalých sloupových řádů (od patky, přes dřík a hlavicí, až po kladí a korunní římsu) v závislosti na dodržení přesných proporčních pravidel, o kterých hovoří na začátku třetí knihy.

¹⁴ HUYGHE 1967, 350

¹⁵ Tamtéž 348

¹⁶ Autoři před ním tyto dvě zobrazení oddělovali. Viz KRUF 1993, 65

¹⁷ Tamtéž 25

¹⁸ VITRUVIUS 2001, 101

Pro antropomorfní výklad sloupových řádů je však o něco podstatnější jejich samotný vznik, od něhož jsou odvozeny jejich názvy a současně tedy také jejich významová rovina. Vitruvius popisuje zrod dórského řádu v období vlády Dóra, zakladatele kmene Dóru. Ti jako první postavili ve městě Argu v Héřině chrámu svatostánek právě v dórském slohu, a tak dali vzniknout typickému vzhledu dórského řádu, vycházejících antropomorfně ze silných a podsaditých postav dórských mužů.¹⁹ Stejně tak Iónové, kolonizátoři Malé Asie, stavěli chrámy nejprve ve stylu dórském, neboť tyto chrámy poprvé spatřili ve městech Dóru, později však přišli na vlastní způsob, který lépe odpovídal požadavkům na zatížení sloupu, a především požadované ladnosti. Tento nový způsob pramenil především z neznalosti proporčních rozměrů, a tak rovněž využili postav iónských mužů, které poměřili pomocí lidského chodidla. Zde došlo ke ztělesnění dórského sloupu jako postavy mužského těla odkazující na jeho sílu, ale také ladnost.²⁰

Podobně se pak vyvíjely další sloupové řády. Při stavbě Artemidina chrámu bylo třeba přijít s novým, ladnějším pojetím, které by lépe odpovídalo postavě ženského těla. Sloupy proto zúžili a protáhli a do dřívku přidali kanelury, které měly připomínat draperii. Na každou stranu hlavice pak přidali dvě voluty nahrazující kudrlinky vlasů a vyzdobili je enkarpy (pozdějšími festony).²¹ Vznik řádu korintského, především pak dekoru jeho hlavice (neboť tloušťka sloupu korintského se od jónského neliší, liší se pouze výška hlavic) nemá sice podle Vitruvia přímo antropomorfní původ, i přesto však vychází z přesných proporcí, neboť hlavice korintského sloupu má být rozdělena do tří částí, přičemž spodní a prostřední díl výšky mají tvořit listy akantů, svrchní řada listů pak má vybíhat až k rohům abaku a v koncích tvořit drobné závitnice.²²

Vitruviův antropomorfní výklad sloupových řádů pak recipovali především renesanční architekti a teoretikové, kteří z jeho spisu vycházeli, stejně tak, jako se renesanční architektura navracela a vycházela z architektury antické, ale zároveň jej také doplňovali a upravovali. Ačkoli například Leon Battista Alberti z Vitruvia ve svém traktátu v mnohém vycházel, v mnohém jej také doplňoval či kriticky komentoval, vlastní

¹⁹ VITRUVIUS 2001, 123

²⁰ Tamtéž 124

²¹ Tamtéž 125

²² Vitruvius přisuzuje vznik vzhledu korintské hlavice Kallimachovi - sochaři, který spatřil akantové listy vyrůstající z košíku na hrobu mladé dívky, který byl zatížen taškou ze střechy, pod jejíž tíhou se koncečky listů vinuly do malých závitnic. Kallimachos tento jev spatřil a inspirován jím pak podle něj vytvořil v Korintu sloupy, jejichž hlavice tvořily právě v konečcích stočené akantové listy. Viz VITRUVIUS 2001, 125-126

kánon sloupových řádů nevyvinul ani jej nijak zvlášť nerecipoval, nicméně přesto uznal jako samostatný řád kompozitní, jež Vitruvius ve čtvrté knize stručně naznačil.²³ Po něm až Sebastiano Serlio, jakožto renesanční teoretik architektury, skutečně adaptoval odkaz Vitruvia a antické nauky, kterou systematizoval do teorie architektury, přičemž dal vzniknout strnulému sloupovému kánonu s již zmiňovanou pěticí sloupových řádů na základě přesných proporcí vycházejících z antického odkazu (o něm však budu hovořit ještě v následující kapitole).²⁴ Nicméně až Jacopo Barozzi da Vignola zachází o krok dál a přichází s uceleným popisem pětice sloupových řádů, které ustanovuje ve svém díle, nikoli však formou obsáhlého traktátu, ale v podobě jakési učebnice. V té vysvětluje především prostřednictvím ilustrací způsoby konstrukce sloupových řádů a vyvíjí určitý všeobecně platný postup na ustálení konkrétních mír a proporcí, které odvádí zejména z antických staveb, jejichž proporce jsou podle něj doslova krásnější.²⁵

Výklad sloupových řádů z architektonického hlediska se však neodráží pouze v dokonalých proporcích, které vycházejí z rozměrů postavy lidského těla, lze ho totiž promítnout také ve výkladu z hlediska určitého hodnocení sloupu. Sloup, jakožto samostatný a celistvý prvek, je totiž to nejvznešenější, co může architekt navrhnout. Oproti němu pilastr či třičtvrtě sloup mají úroveň významového obsahu o něco nižší, neboť jsou ploché. Toto odstupnění lze rovněž přirovnat k vlastnostem a proporcím postavy lidského těla a zároveň podle úrovně významového obsahu uplatnit především v interiéru chrámu; do chóru lze umístit volně stojící sloupy jako obraz člověka, do méně významnějších částí pak polosloupy, třičtvrtě sloupy či pilastry.²⁶

3.3. Symbolický výklad

Architektonické hledisko, vycházející z přirozené tektonické podstaty sloupových řádů, jež se projevilo dále především v užití superpozice a antropomorfní hledisko, kterému dali vzniknout už řečtí stavitelé a které se reinkarovalo znovu v renesanci, a především v baroku, jsme si již nastínili. Posledním významem, kterým se bude tato kapitola zabývat, a jež je pro pochopení této problematiky možná nejpodstatnější, je právě

²³Alberti nazval kompozitní řád jako „genus italicum” a oproti němu zcela neuznával řád toskánský. Viz KRUF 1993, 46

²⁴ Tamtéž 75

²⁵ Tamtéž 82

²⁶ SUMMERSON 1983, 20

přidaný symbolický význam sloupových řádů, jehož výklad je vždy nezbytné hledat jak v obecné, tak v individuální rovině.

Základ symbolického hlediska sloupových řádů ustanovil ve svém díle Deset knih o architektuře již zmíněný architekt a teoretik Marcus Vitruvisu Pollio. Ještě před samotným antropomorfním a bytostným významem sloupových řádů, které Vitruvius popisuje už ve druhé kapitole první knihy a plně je pak rozvíjí v knize třetí a čtvrté, však v knize první hovoří o vzdělávání a vědomostech samotných stavitelů, které stavitel získává jak z praxe (*fabrica*), tak z teorie (*rationatio*). Stavitelé totiž musí získat nejen patřičný výcvik v manuální obratnosti, ale rovněž se musí orientovat v geometrii, optice, aritmetice, ale také historii či filosofii.²⁷ Právě znalost historie a filosofie je pro antropomorfní výklad sloupových řádů obzvlášť důležitá, neboť právě užitý dekor (jak se později ukáže) má mnohdy svůj specifický symbolický význam, se kterým musí být stavitel dobře obeznámen, aby jej byl schopen správně užít a předat divákovi. Vitruvius pak jako exemplární příklad uvádí karyatidy, ženské postavy oděné do splývavých draperií nahrazující (původně) tektonický prvek sloupu, nesoucích na svých hlavách tíhu kladí a korunní římsy (např. chrám Erechtheion v Athénách), jejichž symbolický význam vychází právě z historických událostí, se kterými musí být stavitel seznámen a musí být schopen je taktéž vysvětlit.²⁸

Stavitelé, patřičně obeznámeni historií a antickou mytologií, tak mohli sloupovým řádům vtisknout vlastní bytostný význam, jež vycházel právě z antropomorfního hlediska. O tomto významu pak Vitruvius hovoří z hlediska jednotlivých řádů, přičemž vždy odpovídá jejich proporcím, a především charakteristickému vzhledu hlavic. Dórský sloupový řád doporučuje pro svou strohost bez dekoru a jakýchkoli zjemňlostí používat v případě chrámů zasvěcených především mužským božstvům či božstvům s mužskými vlastnostmi pro jejich mužnou cnost a statnost (např. Martovi, Minervě, Héraklovi). Korintský řád se má používat u chrámů zasvěcených ženským bohyním (např. Venuši, Floře, Proserpině), neboť jejich půvabu a typicky jemným ženským vlastnostem nejlépe odpovídá bohatě zdobená korintská hlavička. Jako určitý mezistupeň mezi řádem dórským a korintským určuje řád jónský, který zaujímá jakési střední postavení mezi strohostí

²⁷ VITRUVIUS 2001, 29

²⁸ Karya bylo město na Peloponésu, které se sjednotilo s nepřátelskými Peršany proti Řecku, kteří Karyanům vyhlásili válku. Následně pak město Karya dobyli, pobili muže a ženy odvedly do otroctví. Ty byly poníženy vedeny triumfálním průvodem na připomínku těžkého otroctví. Stavitelé pak postavy karyatid zobrazovali jako připomínku trestu za provinění Karyanů. Viz. VITRUVIUS 2001, 31

dórského řádu a zjemnělostí řádu korintského a doporučuje jej používat při stavbě chrámů ostatních bohů (např. Junoně, Dianě či Liberovi).²⁹

Jak bylo již zmíněno v předchozí kapitole o výkladu sloupových řádů z architektonického hlediska, římská architektura přejala tento způsob rozdělení poněkud svým způsobem, tedy podle významu staveb, přičemž dórský řád postupně ztrácel svůj význam a byl nahrazen řádem korintským a posléze kompozitním, které se začaly užívat u staveb nejvyššího významu (paláce, soudní budovy či vítězné oblouky).³⁰ Všechny řády se pak striktně užívaly v superpozici. Podstatný zvrat v symbolickém významu sloupových řádů ovšem nastal s příchodem křesťanství. Právě význam triumfu křesťanství a s ním spojené uplatnění nejvyšších sloupových řádů (tedy korintských a kompozitních) se přenesl z veřejných budov, fór a císařských paláců na stavby křesťanských chrámů a objekty oslavující křesťanský triumf (např. Konstantinův triumfální oblouk, 4. století). Hlubokou symboliku pak nesla samotná postava Ježíše Krista, neboť po přenesení významu Krista k nejvyššímu, kompozitnímu řádu se symbolika z triumfu křesťanství přenesla do ještě hlubší roviny; vítězství nad smrtí.³¹ Není tedy divu, že raně křesťanská architektura užívá kompozitního řádu téměř všude, na rozdíl od antiky ale nedbá na to, aby byly hlavice všude stejné. Volné zacházení s antickým kánonem se posléze projevilo v množství variant listových hlavic, v nichž se zejména ve vrcholném a pozdním středověku vzor akantové hlavice antické (nahrazen nejružnějsími geometrickými, florálními či zvířecími motivy) naprosto ztrácí. Sloupové řády si však v raně křesťanské ikonografii našly také specifickou hierarchii ve vztahu k prostoru chrámu; jednodušší jónský chrám byl spojen s chrámovou předsíní, kde si věřící nabírali z kašen a křtitelnic vodu, což přímo odkazovalo na očistu při vstupu do chrámu. Korintský se obvykle nacházel v lodi, tedy v místě modlitby a nejvyšší kompozitní řád pak kolem oltáře a především kolem hrobky, místa proměňování svátosti eucharistie a na znamení spásy a vítězné smrti.³² Sloupové řády tak s příchodem křesťanství plně přebraly význam křesťanské ikonografie, která jejich užívání formovala a utvářela a stejně tak je obnovovala a modifikovala v průběhu mnoha následujících staletí. Teprve až v renesanci došlo k uchopení z antické tradice vycházející diferenciaci sloupových řádů podle jejich významu a k využití v rámci křesťanské symboliky. Sloupový řád již nebyl chápán jen

²⁹ VITRUVIUS 2001, 39

³⁰ ONIANS 1990, 41

³¹ Tamtéž 59

³² Tamtéž 63

jako sloup symbolizující např. Krista či dvanáct apoštolů stojících okolo svatého hrobu,³³ nýbrž jako celý systém, který má svůj specifický charakter, jehož adaptaci pro současné potřeby charakterizoval jako první Sebastiano Serlio, který píše, že „*My totiž sledujíc Kristovu víru a zbožnost, nejdříve zasvětime vzhled (speciés) svatých staveb bohu a jeho svatým, tak jak se nám bude zdát vhodněji a přiměřeněji: a pak odevzdáme profánní stavby veřejné i privátní lidskému pokolení tak, jak bude žádat stav a postavení smrtelníků.*”³⁴

Podle Serlia je tedy potřeba brát při stavbě sloupových řádů v potaz potřeby přítomnosti a rozlišovat architekturu světskou od architektury sakrální, přičemž toskánský řád doporučuje používat ve stavbách fortifikačního charakteru, dórský v chrámech zasvěcených Kristu a mužským světcům, jónský řád pak u chrámů zasvěcených ženským světicím a korintský u chrámů zasvěcených Panně Marii. Kompozitivnímu, o kterém se ovšem vyjadřuje poněkud váhavě, pak přisuzuje nejvyšší význam a doporučuje ho užívat ve stavbách oslavy triumfu křesťanství, stejně tak, jako tomu bylo v případě římských vítězných oblouků.³⁵ Plně tak obnovuje antickou tradici vycházející ze symbolického výkladu sloupových řádů tak, jak je popsal Vitruvius a adaptuje je potřebám křesťanské ikonografie.

³³ BANDMANN 2005, 74-82

³⁴ SERLIO 1569, 229; Slovo *speciés* lze z architektonického hlediska chápat i ve významu sloupových řádů, to jest jako charakter - tak, jak o něm píše právě Vitruvius. Za pomoc s překladem z latinského originálu děkuji panu magistru M. Maslišovi a paní doktorce Daniele Lunger Štěrbové.

³⁵ KRUF 1993, 75-76

4. Katalog vybraných příkladů podle rozdělení sloupových řádů

V následující části své práce se pokusím přiblížit problematiku modifikací a úprav zavedených sloupových řádů na několika příkladech z české barokní architektury. Pětici sloupových řádů, jež ve svém díle Pět řádů architektury z roku 1562 detailně popisuje již zmíněný teoretik Giacomo Barozzi da Vignola, a kterými jsou toskánský, dórský, jónský, korintský a kompozitní, zde rozdělím do čtyř následujících částí podle jednotlivých řádů, přičemž řád jónský a korintský popíši v jedné kapitole, neboť (jak uvedu na vybraném příkladu trojského zámku) se ukazuje, že jej lze chápat nejen v rovině přidané symboliky v modifikaci hlavic, ale zároveň v rovině specifické řádové hierarchie, která vychází z řádové superpozice, a která je v tomto případě pojata nikoli běžným způsobem členění fasády do výšky, ale podle významu jednotlivých částí stavby. Seznam jsem se pak rozhodla doplnit ještě o určitý nový tvar sloupového řádu, který je zejména modifikací řádu kompozitního, jehož úpravou se však vymyká jeho charakteristickému vzhledu (tuto úpravu budu demonstrovat na příkladech plaského cisterciáckého kláštera, kostele Zvěstování Panny Marie v Mariánské Týnici a kaple Jména Panny Marie v Mladoticích), a který si tak podle mého názoru zasluhuje zvláštní pozornost.

V těchto čtyřech následujících podkapitolách se tak na několika příkladech pokusím rozklíčovat problematiku úpravy známých sloupových řádů, které byly zejména v barokním období využívány jako nositelé charakteristického významu, jehož bylo možné dosáhnout jak přidáním světeckých či mariánských atributů, tak rovněž heraldických rodových symbolů. Ukazuje se totiž, že tyto prvky nebyly jen jednotlivými či nahodilými úpravami, ale že šlo důkladně promyšlenou součástí celku, kterou lze vnímat jak v kontextu dané stavby, tak záměrů stavitele či tvorby architekta.

4.1. Toskánský řád: Brána Císařského mlýna v Bubenči

Prvním ze sloupových řádů, o kterých bude tato podkapitola samostatně pojednávat, je řád toskánský. Ten sice díky své strohosti a jednoduchosti neumožňuje jeho modifikaci prostřednictvím přidání dekorativních prvků, jako jsou atributy či heraldické symboly, neboť má být ze své podstaty (stejně jako řád dórský) oprostěn od zdobnosti a různých zjemnělostí, a to jak v hlavicích sloupů či pilastrů, které jsou jednoduché a sestávají pouze z prstence a krycí desky (abaku), ale také v kladí, které má zůstat rovněž jednoduché bez dalšího členění a dekoru. Právě to jej odlišuje od řádu dórského, ve kterém lze na rozdíl od řádu toskánského vyzorovat přidanou symboliku právě v podobě výzdoby metop a triglyfů v kladí. Přesto je však nutné tomuto řádu věnovat zvláštní pozornost, neboť (jak se ukáže na zvoleném příkladu stavby) nám může předat svůj charakteristický význam ve svém celku.

Vitruvius ve svém díle toskánský řád částečně naznačil, v období manýrismu pak pravidla toskánského řádu ustanovil Jacopo Barozzi da Vignola v jeho již zmíněném díle *Pět řádů architektury*. Věnuje se zejména dokonalým proporcím toskánského řádu, ale také jeho strohému vzhledu zbaveného jakéhokoli dekoru. Ještě předním však toskánský řád představil a podrobněji popsal Sebastiano Serlio. Ten ve svém díle mimo jiné vysvětluje, že stejně jako divadelní dramatici napověděli divákům prologem, o co ve hře půjde, stejně tak on před svoje diváky staví hlavní postavy jeho tvorby - pět sloupových řádů.³⁶ V páté kapitole IV. knihy pak vyobrazuje bránu v toskánském řádu, z jejíž grafické předlohy [1] vychází příklad stavby, na které se pokusím demonstrovat symbolický význam toskánského řádu, a kterou je vstupní brána Císařského mlýna v Bubenči.

Areál Císařského mlýna se dostal do majetku císaře Rudolfa II. Roku 1584 a tvořily jej především obytné budovy, zahrada, uměle vybudovaná jeskyně (grotta), zahrada a vstupní brána. Císař zahájil stavební přestavby nejspíš již v roce 1586, a to pod vedením Ulrica Aostalliho. Na přestavbě se ovšem podíleli také Orazio Fontana a Giovanni Antonio Brocco.³⁷ Od samého počátku mělo jít především o soubor staveb u mlýna, který byl adaptován pro potřeby brusírny řezačů kamenů Petra Hýbla a Ottavia Miseroniho. Autorem samotné vstupní brány areálu, která je pro tuto kapitolu klíčová, byl italský architekt Giovanni Maria Filippi (1565-1630), který byl roku 1601 povolán

³⁶ SUMMERSON 1980, 11

³⁷ VLČEK 2012, 136

samotným císařem Rudolfem II. do Prahy. Císař roku 1583 přemístil z Vídně do Prahy svoji sídelní residenci a učinil z Filippiho svého dvorního architekta. Ten byl pověřen především přestavbou Pražského hradu, a ačkoli k doložení jeho autorství u mnoha staveb nejsou k dispozici písemné prameny, lze jej s větší jistotou spojit se stavbou Nového sálu, Rudolfových koníren či Matematické věže a je rovněž pokládán za autora Matyášovy brány, která je považována za první barokní stavbu v Čechách (1614).³⁸ Jeho však zcela prvním dochovaným a autorsky určeným dílem ve službách Rudolfa II. jsou právě práce na Císařském mlýně v Bubenči. Nejdominantnějším prvkem celého komplexu, který je bezprostředně spojován s Filippiho tvorbou, je právě již zmíněná vstupní brána do areálu Císařského mlýna [2].

Tato stavba, jejíž vznik je datovaný rokem 1606, je podstatná nejen z architektonického hlediska Filippiho tvorby, ale rovněž proto, že mělo jít o poukázání na význam a užití místa a jakousi vizitku celého areálu. Bránu tvoří plastická edikula ze dvou bosovaných polosloupů, které vynášejí rozeklaný segmentový fronton s roztrženým štítem na vrcholku, který působí dramaticky zejména díky konvexně-konkávním bočními úsekům. Bosáž polosloupů se volně provazuje s bosáží stěny a vytváří tak dramatický efekt stavby. Hlavní kladí, které vynášejí poměrně masivní polosloupky toskánského řádu, je uprostřed roztržené a ustupuje bosovaným klenákům nad vchodem. Dvě mohutné barokní voluty umístěné nad bočními brankami, které sloužily jako vstup pro pěši, na každé straně doplňují jinak poměrně klasický vzhled brány a svědčí o Filippiho schopnosti kombinovat několik různých prvků a vzorů.³⁹

Pro lepší pochopení smyslu, recepce, ale také symboliky architektury vstupní brány Císařského mlýna nám však poslouží až samotný Serlioův text, jež byl při stavbě vstupní brány doslovně uchopen. K vyjádření specifického významu je v tomto případě především zcela záměrně užito kombinace bosáže, tedy neopracovaného kamene symbolizujícího přírodní element, a opracovaných částí vstupní brány (hlavice, kladí a štít). Podle Serlia je tak tato brána *“částečně dílem přírody, částečně dílem umění”*.⁴⁰ Podle něj se rovněž takový typ hodí nejvíce v užití při stavbě vstupních bran bastionů a dalších fortifikačních staveb, ale v tomto konkrétním případě zjevně i pro vstupní bránu do areálu brusírny drahých kamenů, kde se právě z neopracovaných přírodních kamenů

³⁸ MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 61

³⁹ Tamtéž 62

⁴⁰ SERLIO 1569, 231

stávají drahokamy, tedy díla umělecká.⁴¹ O vědomé recepci nejen samotné předlohy, ale především Serliovy interpretace významové roviny, svědčí zejména jeden detail, a to užití motivu tzv. padajícího klenáku, který v grafickém návrhu chybí, Serlio jej nicméně podrobně popisuje na příkladu Palazza del Te v Mantově od Giulia Romana. Ačkoliv tedy nemáme přímý doklad o tom, kdo byl konkrétním inventorem, díky této drobnosti můžeme nicméně předpokládat, že byl seznámen jak se Serliovým katalogem invencí, tak s jeho myšlenkami a úvahami nad specifickým významem jednotlivých detailů - a tedy i nad významem v architektuře jako takové.⁴²

4.2. Dórský řád: Kostel sv. Tomáše v Praze na Malé Straně

Jak již bylo výše uvedeno, dórský řád je z antropomorfního hlediska řádem mužským. O tomto přiřazení hovoří Vitruvius ve druhé kapitole první knihy jeho díla Deset knih o architektuře, kde uvádí, že „*Minervě, Martovi a Hérakleovi se postaví chrámy dórské; je totiž přiměřené zřizovat těmto božstvům pro jejich mužnou ctnost stavby bez zjemnělosti.*“⁴³ Právě díky charakteristické strohosti a pevnosti řádu je tedy doporučuje k užití při stavbě chrámů zasvěcených zejména mužským bohům (např. Diův chrám v Olympii), aby stejně jako oni převzaly i chrámy jim zasvěcené jejich mužskou ctnost bez zjemnělosti a dekoru. Ve čtvrté knize pak popisuje dokonalé proporce dórského sloupu, rozvržení triglyfů a metop v kladí či rozdělení průčelí chrámu.⁴⁴ Tento postup a užití dórského řádu se zachoval a později využíval v renesanční, a především barokní architektuře, kde se od dob Bramanteho Tempietta v Římě uplatňoval u chrámů zasvěcených mužským světcům.

Stejně tak je tomu v případě následujícího příkladu augustiniánského kostela na Malé Straně, který je zasvěcen sv. Tomášovi a při členění průčelí kostela byl tak zcela logicky uplatněn řád dórský. Ten, ačkoli nenabízí možnosti modifikace hlavice sloupu či pilastru, vybízí však právě díky své strohosti a jednoduchosti k doplnění kladí, které lze

⁴¹ Řezba drahých kamenů byla důležitou součástí produkce pražských rudolfínských dílen, jež vycházela především z neobyčejného zájmu Rudolfa II. o přírodní kuriozity a glyptiku, který se projevil už na počátku jeho vlády. Přírodní suroviny získával jak z tuzemska (např. český achát či jaspis), tak z jiných kontinentů (prostřednictvím vyslanců nakupoval drahé kameny z Východu či Jižní Ameriky). Drahé kameny pro něj opracovával a v umění přetvářel mimo jiné také Ottavio Miseroni (kol. 1560-1624), pravděpodobně nejvýznamnější osobnost pražských rudolfínských brusíčských dílen, po kterém řemeslo převzali také jeho potomci. DČVU II/1, 1989, 236-238

⁴² Za tyto informace mnohokrát děkuji paní doktorce Daniele Lunger Štěrbové.

⁴³ VITRUVIUS 2001, 39

⁴⁴ Tamtéž 131-133

nejvýrazněji uplatnit v jeho metopách (v tomto případě římsko-dórského) kladí. Metopy pak byly nejčastěji vyplňovány štukovými reliéfy, které mohly vyobrazovat jak symboliku Biblickou (v Praze pak také například metopy v kladí na hlavní fasádě kostela sv. Františka z Asissi v Praze na Starém Městě),⁴⁵ tak šlechtickou (například metopy zobrazující válečné trofeje a zbroj v případě Michnova paláce v Praze na Újezdě).⁴⁶ Metopy v případě kostela sv. Tomáše na Malé Straně, jimiž se budu v kontextu symboliky celého bočního průčelí zabývat, mají podobu pozlacených reliéfů a nesou specifickou církevní symboliku, kterou se v několika následujících odstavcích pokusím osvětlit.

Malostranský kostel svatého Tomáše při augustiniánském klášteře je nejen skvělou ukázkou dobové adaptace původně gotického chrámu, postaveného na ještě starších základech, patrně románského kostela, ale také příkladnou ukázkou užití symboliky v dórském kladí předního, a především bočního průčelí, které navíc svým významem v kontextu zbytku výzdoby průčelí tvoří unikátní výpověď společensko-teologické problematiky, o jejíž osvětlení se v následujících několika odstavcích pokusím.⁴⁷

Kostel svatého Tomáše v Praze na Malé Straně prošel v průběhu několika staletí (od posvěcení původní gotické stavby roku 1379 až po významnou barokní přestavbu ve 20. a 30. letech 18. století) hned několika přestavbami.⁴⁸ První významnou obnovou prošel chrám už v rudolfinském období, kdy došlo k protažení a převýšení gotické baziliky a kostel byl rovněž nově zaklenut. Roku 1723 však došlo při zásahu bleskem k výraznému poškození střechy kostela, po kterém hrozilo zřícení jeho klenby. Zejména tedy z důvodu vážného poškození střechy chrámu, ale částečně možná také proto, že si to vyžadovala rychle se měnící dynamická doba barokního období, byl kostel sv. Tomáše v první polovině 18. století podroben přestavbě nové. Ta spojila dva mimořádné tvůrce vrcholně barokního období v Čechách. Nešlo o nikoho jiného než o architekta Kiliána Ignáce Dientzenhofera (1689-1751), jenž byl požádán o posudek stavu kostela již roku

⁴⁵O metopách kostela sv. Františka z Asissi v Praze na Starém Městě hovoří ve svém článku Pavel Panoch. Ten přisuzuje předlohy vyobrazení biblických motivů v metopách kladí kostela dílu francouzského spisovatele a emblematika Caluda Paradina Devises heroïques z roku 1557. Viz PANOCH 2013, 95-103

⁴⁶V metopách dórského kladí ve středním rizalitu zahradní fasády vstupního průčelí jsou ve štku vyobrazené vojenské trofeje přerušené rodovým znakem. Viz ULÍČNÝ 2017, 1009
Ačkoli přesné předlohy metop nebyly nalezeny, podobné vyobrazení válečných či vojenských trofejí v metopách kladí nalezneme v dórském kladí portiku Bramanteho chrámu Tempietto při kostele San Pietro in Montorio v Římě.

⁴⁷Ke stavební historii kostela sv. Tomáše na Malé Straně viz VLČEK 1999, 100-110.

⁴⁸VLČEK 1999, 100

1727.⁴⁹ Dalším z nich byl malíř Václav Vavřinec Reiner (1689-1743), který se zhostil výmalby klenebních polí.

V případě přestavby kostela sv. Tomáše je potřeba zdůraznit, že je nutno hovořit spíše o již zmíněné adaptaci nežli o celkové přeměně chrámu, neboť jedním z požadavků augustiniánů na Malé Straně bylo také zachování co možná nejvíce z původní gotické stavby chrámu i pozdějších přestaveb, nejen proto, že na přestavbu kostela nebylo mnoho finančních prostředků, ale také jako symbolický odkaz na starobylost církevního řádu, který se později v tomto příspěvku o symbolice bočního průčelí projeví jako jeden z klíčových. Jedním z dokladů naplnění tohoto požadavku, který Dientzenhofer přijal jako jistou výzvu, může být například zachování a architektonického inscenování renesančních portálů z červeného mramoru hlavního i bočního průčelí.⁵⁰

Jak hlavní, tak rovněž boční portál získaly při vrcholně barokní přestavbě edikulové orámování. V případě hlavní fasády, která je poněkud nevýhodně orientována do úzké ulice a je možné si ji prohlédnout pouze s malým odstupem, jde o složení z dvoupodlažního trojosého průčelí s trojúhelným štítem s bočními volutami. Edikula, jež zdůrazňuje dynamické konvexní vypětí hlavní osy, je architektonizována sloupy a pilastry dórského řádu, vynášející římsko-dórské kladí.⁵¹

Při pohledu na hlavní fasádu kostela si můžeme snadno povšimnout čtyř reliéfů vložených do metop vlysu římsko-dórského kladí. Metopy tvořené nízkými reliéfy zobrazují čtyři symboly, které lze poměrně spolehlivě rozpoznat. Zleva jde o biskupskou mitru s berlou, dále pak dva svícny s křížem, monstrance a kalich s eucharistií a úplně vpravo pak dvě mešní konvičky. V tomto případě jde o předměty běžně se užívající při liturgických úkonech během bohoslužeb, a tak de facto avizují hlavní smysl chrámu.

Z hlediska výkladu symboliky sloupového řádu kostela sv. Tomáše na Malé Straně je však podstatně zajímavější jeho boční fasáda [3]. Nutno v úvodu podotknout, že symbolický význam bočního průčelí augustiniánského kostela na Malé Straně je nutné vnímat především jako celek, o jehož specifický výklad se v rámci této kapitoly pokusím. Abychom však byli schopni lépe porozumět jeho významu, je nutné si nejprve rozebrat jednotlivé prvky a jejich symboliku postupně.

⁴⁹ MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 430

⁵⁰ VLČEK 1999, 102

⁵¹ MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 431

4.2.1. Edikula portálu bočního průčelí

Boční průčelí je ve střední části tvořeno reliéfně předsazeným rizalitem, jež je kompozitním těžištěm celého průčelí. Rizalit je tvořen převýšenou dórskou edikulou s kladím, které je konkávně projmuto. Na první pohled si nelze nepovšimnout (stejně tak, jako v případě hlavního průčelí) původního renesančního portálu z červeného sliveneckého mramoru, který je oproti hlavnímu průčelí zakončen nepřerušným trojúhelným frontonem a završen nikou s raně barokní sochou sv. Tomáše z dílny Jeronýma Kohla (smlouva na ni byla uzavřena roku 1683).⁵² Nová edikula je tak z architektonického hlediska pouze rámem - díky konkávnímu projmutí prostorově se navenek otevírajícím, který prezentuje materiálově drahocenný starší portál a raně barokní sochu. Zachování renesančních portálů lze však rovněž považovat i za připomínku starobylosti řádu, tak jak to ostatně známe i z jezuitského kostela sv. Salvátora na Starém Městě.⁵³

4.2.2. Významy metop v kladí

Stejně jako v případě hlavního průčelí, tak i v případě bočního si nelze nepovšimnout čtyř metop v podobě reliéfů vložených do vlysu římsko-dórského kladí, které svým specifickým významem přinášejí mimořádný symbolický význam v kontextu výzdoby celého bočního průčelí [4]. Prvním reliéfem zleva je symbol zobrazující kříž uprostřed vavřínové ratolesti. K vyložení významu tohoto symbolu nám může dopomoci zejména kniha devíz a emblémů francouzského rytce a kartografa Daniela de La Feuille.⁵⁴ Ten ve svém díle s názvem *Devises et Emblèmes Anciennes & Modernes* popisuje symbol křížku ověšeného vavřínovou ratolestí slovy „*In Virtute Tua*”,⁵⁵ jež lze volně přeložit jako „Ve tvé síle (odvaze či ctnosti)” [5]. V tomto případě se dá předpokládat, že jde o odkaz a poukázání na sílu a odvahu samotného Krista, který za nás složil nejvyšší oběť. V případě tohoto symbolu je také potřeba zmínit možný původ tohoto motta i symbolu, na který upozorňuje italský augustiniánský kanovník Filippo Picinelli v příručce *Mundus symbolicus*.⁵⁶ Ten, jako na možný původ tohoto motta, odkazuje k

⁵² VLČEK 1999, 102

⁵³ K podobě průčelí kostela sv. Salvátora viz OULÍKOVÁ 2019¹, 147 a 151.

⁵⁴ LA FEUILLE 1699

V tomto kontextu je také důležité si uvědomit, že samotný La Feuille nebyl v mnoha případech originálním autorem symbolů, mnohdy je totiž převzal z již zavedených devíz panovníků, šlechticů či církevních představitelů. O jeho sbírce devíz a emblémů stručně píše Mario Praz. Viz PRAZ 1964, 315

⁵⁵ Emblém č. 15. Viz LA FEUILLE 1699, 37

⁵⁶ PICINELLI 1695;

osobní devíze savojského vévody Karla Emanuela, na jejíž rubové straně se nachází právě symbol křížku ověnceného vavřínovou ratolestí a uprostřed zcela totožný nápis „IN VIRTUTE TUA”.⁵⁷

Druhým symbolem v řadě je reliéf zobrazující zapálenou kadidelnici, jež v albu La Feuilloho rovněž nalezneme. Kadidelnice je ve spise zobrazena s příhodným mottem „*Utile dulci miscet*”,⁵⁸ tedy jako předmět, který „mísí příjemné s užitečným” a lahodí tak zraku i čichu [6].

Třetím reliéf v metopě zobrazuje kopí s palmovou a olivovou ratolestí. Kopí je v tomto případě přímým odkazem na probodnutí Kristova boku a můžeme jej tedy chápat jako symbol trestu či ještě lépe jej lze vyložit jako symbol „odměny a trestu” [7]. V již zmiňovaném spise Daniela de La Feuilloho je konkrétně uveden emblém s pojmem „*Praemio et poena*”⁵⁹ tedy „Odměna a trest”. I přestože však Daniel de La Feuille zde užívá symbolu koruny místo kopí, je nepochybné (vezmeme-li v potaz zejména symboliku kopí v Kristově utrpení), že v tomto případě jde rovněž o symbolický odkaz přímo na Ježíše Krista.

Posledním symbolem v řadě jsou pak dvě zapálené pochodně uprostřed věnce. Identický emblém ve Feuillově albu nenajdeme, je možné jej však chápat jako kombinaci dvou jiných emblémů zobrazujících hořící pochodně s mottem „*Jactae crescimus*”,⁶⁰ což ve volném překladu znamená „Když se s námi zatřese, rosteme”. V našem kontextu je lze interpretovat jako zkoušky, jejichž zdoláním rosteme [8]. Stejně tak, jako Kristus podstoupil zkoušky, i my je musíme podstoupit, abychom mohli ve víře společně vyrůst. Symbol věnce pak La Feuille popisuje jako „*Instar omnium*”⁶¹ v překladu tedy „Obraz všeho (či všech)” [9], což lze chápat tak, že ony zkoušky se mají týkat nás všech, nikoli jen Krista samotného.

Picinelli v díle *Mundus symbolicus* (*Mondo Symbolico*) popisuje na několik stovek nejrůznějších předmětů světských i liturgických potřeb, které obklopovaly každodenní život. Je možné se domnívat, že práce Filippa Picinelliho byla ve své době oblíbená a hojně užívaná při symbolickém popisu předmětů a stala se tak možná částečnou inspirací výzdoby průčelí kostela sv. Tomáše na Malé Straně. O Picinelliho příručce *Mundus symbolicus* píše stručně John Landweher. Viz LANDWEHR 1972, 118

⁵⁷PICINELLI 1695, 7

⁵⁸Emblém č. 6. Viz LA FEUILLE 1699, 5

⁵⁹Emblém č. 10. Viz LA FEUILLE 1699, 37

⁶⁰Emblém č. 14. Viz LA FEUILLE 1699, 11

⁶¹Emblém č. 9. Viz LA FEUILLE 1699, 37

4.2.3. Štít edikuly

Součástí edikuly je pak i zvlněný štít, který je ve vrcholu proražen zlaceným křížem s paprsky vycházejících z jeho středu. Kříž se tyčí na vrcholku kamenného pahorku upomínajícího na horu Golgota, místo Kristova ukřižování. Edikula bočního portálu tak vrcholí přímým atributem Kristova umučení, jehož morální význam pro nás všechny přdestřely již emblémy v kladí edikuly.

4.2.4. Edikula bazilikálního okna

Navazující okno hlavní lodi je orámováno další, již méně plasticky vyvedenou pilastrovou edikulou vynášející trojúhelný štít vypínající se nad úroveň korunní římsy. Také kazulové okno je oproti ostatním zvýrazněno bohatším členěním s nadokenní římsou a červeným nátěrem, který snad měl evokovat barevnost renesančního portálu v přízemí.⁶² Na christologickou symboliku spodní edikuly pak navazuje výzdoba štítu, která zobrazuje zlacený trigram IHS s drobným křížkem nad písmenem H [10]. Ohraničen je štukovým oblačným rámem s andíličkami a prostupujícími zlacenými paprsky.

Právě trigramem IHS (zkratka Jména Ježíše Krista) je zakončena celá výzdoba boční fasády.⁶³ Symbol IHS se ve výtvarné podobě začal užívat pravděpodobně již v 8. století. V 15. století pak italští františkáni začali uctívat emblém Jména Ježíše Krista, přičemž Bernardin Sienský (1380-1444) uvedl do trigramu Ježíše yhs (také IHS) základy křesťanské víry. Každé písmeno pak mělo symbolizovat jednu osobu Nejsvětější Trojice. Trigram IHS nalezneme zpravidla umístěný v kotouči slunečních paprsků (slunce – symbol světla, tepla, lásky a spravedlnosti) a z prostředního písmene „H” pak obvykle vyrůstá kříž.⁶⁴ Přestože nebyli jedinými, pravděpodobně nejznámějším uživatelem symbolu IHS je nepochybně řád Tovaryšstva Ježíšova, jež si zkratku Jména Ježíše Krista zvolil jako svoji řádovou devizu. Tento monogram Jezuité později začali hojně uplatňovat a jako jakési „logo” jej také často užívali v označování řádových staveb a uměleckých děl, jejichž byli objednavatelem.⁶⁵

⁶² Autenticitu barevné úpravy jsem však neověřovala.

⁶³ Polatinštělá zkratka jména Ježíš - IH[SOU]S Jesus Hominum Salvator (Ježíš Spasitel Lidí). Viz OULÍKOVÁ 2010, 99

⁶⁴ Tamtéž 100

⁶⁵ Tamtéž 100-101

4.2.5. Symbolika bočního průčelí

Nabízí se tedy otázka, proč je v tympanonu na vrcholku boční fasády kostela při augustiniánském klášteře symbol, jež jezuitský řád užívá (a především v barokním období hojně užíval k označování uměleckých děl) jako svou řádovou devízu? K osvětlení této otázky je nutné nejprve ujasnit teologicko-historický kontext doby, během které probíhala barokní přestavba chrámu sv. Tomáše na Malé Straně. Mezi augustiniány, stejně jako staršími církevními řády (například dominikány či premonstráty) a jezuity panovala zejména v období vrcholného baroka, kdy se v českých zemích jezuité těšili největší popularitě, jistá rivalita, jejíž počátky bychom mohli nalézt již ve druhé polovině 17. století a jejíž původ má kořeny v teologicko-filosofických neshodách učení augustiniánských a jezuitských teologů.⁶⁶ V kontextu souvislostí první poloviny 18. století nelze vynechat také právě probíhající dostavbu jezuitského barokního chrámu sv. Mikuláše, který se nachází v těsné blízkosti kostela sv. Tomáše na Malé Straně. Dostavba kostela sv. Mikuláše při jezuitském profesním domě na Malé Straně probíhala v několika etapách (již od 70. let 17. století) a dokončen byl postavením majestátní barokní kopule v 50. letech 18. století, na jejíž nejvýznamnější etapě (přibližně od r. 1737) se podílel mimo jiné také architekt Kilián Ignác Dientzenhofer.⁶⁷

Z těchto okolností, které se odehrály na začátku 18. století lze se skromností usuzovat, že se augustiniáni rozhodli umístit do tympanonu na vrcholku boční fasády symbol, jež přímo odkazuje na Jméno Ježíše Krista, a který zároveň rivalitní jezuité užívali jako řádovou devízu. Pro přesnější výklad symboliky a možných důvodů zvolení právě trigramu IHS jako pomyslné zakončení výzdoby celé boční fasády, která má nepochybně christologickou symboliku, je však potřeba se podívat do interiéru hlavní lodi kostela, zejména na navazující klenební pole hlavní lodi.

Malířskou výzdobou pěti klenebních polí hlavní lodi a kupole kostela sv. Tomáše v Praze se zhostil již zmíněný Václav Vavřinec Reiner, který v klenebních polích zachytil výjevy ze života sv. Augustina [11]. V prvním klenebním poli nad hudební kruchtou je zobrazen křest sv. Augustina sv. Ambrožem, druhé klenební pole zobrazuje sv. Augustina v rozpravě s heretiky, ve třetím poli je vyobrazen sv. Augustin myjící nohy Kristovi v přestrojení za poutníka a zbylá dvě pole zachycují světce zobrazeného v roli biskupa, který svým pluviálem chrání představitele řádu spravujících se podle jeho regulí a v

⁶⁶ PREISS 2013, 617

⁶⁷ MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 450-454

posledním poli je zobrazeno oslavení sv. Augustina neseného anděly. Fresky v kupoli vyobrazují Ježíše Krista a sv. Tomáše pokládaného za patrona pochybovačů.⁶⁸

Z celé stropní malířské výzdoby kostela sv. Tomáše je nutné vyzdvihnout a podrobněji rozebrat zejména fresku v prostředním klenebním poli, na kterém je zobrazen zakladatel řádu augustiniánů myjící nohy poutníkovi, který se posléze projevil jako samotný Kristus [12]. Při této apokryfní události ze života sv. Augustina, mělo dojít k předání církve světci samotným Kristem slovy: „*Magne pater Augustine, filium Dei in carne hodie videre meruisti, tibi Commendo ecclesiam meam*” („Velký otče Augustine, zasloužil sis dnes spatřit vtěleného syna Božího, tobě svěřuji svou církev.”).⁶⁹

Na první pohled zaujme freska pozornost již svým umístěním; jako první, je totiž při vstupu do chrámu otevřena divákovi správným směrem (první dvě fresky jsou při pohledu vzhůru divákovi otočeny vzhůru nohama). Můžeme z toho tedy vyvodit, že bylo pro zadavatele důležité, aby návštěvník kostela spatřil tuto fresku na první pohled při pohledu vzhůru. Další pozoruhodnou skutečností je, že freska na třetím klenebním poli, která jako jediná zobrazuje samotného Krista, svým umístěním přesně odpovídá vstupu bočního portálu, a tedy reliéfně předsazenému rizalitu boční fasády s jeho výzdobou. Lze se tak domnívat, že volba motivu fresky prostředního klenebního pole nebyla náhodná, neboť zobrazením postavy Krista nápadně koresponduje s celou christologickou symbolikou bočního průčelí. Událost, při které Ježíš Kristus předal svatému Augustinovi svou církev se tak jeví jako nepřímá narážka v souvislosti s trigramem Jména Ježíšova, umístěným v tympanonu boční fasády a dalo by se tak říci, že je zde poukázáno na to, že svatý Augustin (a tedy církevní řád augustiniánů) je tím pravým nositelem církve Ježíše Krista.

Nelze tak pochybovat o tom, že boční fasáda kostela sv. Tomáše na Malé Straně nabízí mimořádnou symboliku s christologickým významem, který se navíc pojí s kontextem období vrcholného baroka a historií augustiniánského řádu. Nakolik šlo o zcela cílené umístění trigramu IHS do tympanonu boční fasády jakožto reakci na rivalitní jezuity a zda byl jejím iniciátorem samotný zadavatel (tedy augustiniánský řád), je nicméně pochopitelně otázkou. Výše zmíněné okolnosti, a především spojení pozoruhodné symboliky fasády i výzdoby interiéru kostela, však může nasvědčovat tomu, že mohlo jít o zcela promyšlenou součást celé přestavby kostela v kontextu dobových teologicko-společenských souvislostí.

⁶⁸ K malířské výzdobě interiéru kostela sv. Tomáše na Malé Straně viz PREISS 2013, 605-621

⁶⁹ VÁCHA 2014, 69

4.3. Jónský a korintský řád: Zámek Troja

Dalšími řády, jejichž modifikaci pro vyjádření specifického významu, kterou se pokusím v následující části práce přiblížit, jsou jónské a korintské. Ty byly z antropomorfního hlediska podle Vitruvia určeny zejména pro svou zjemnělost a zdobnost k uplatňování v chrámech zasvěceným zejména ženským bohyním (např. Dianin chrám v Aventinu či chrám Venuše a Romy v Římě), a který píše, že „*Chrámy postavené Venuši, Floře, Proserpině a nymfám pramenů mají zřejmě odpovídající charakter, jsou-li ve slohu korintském, poněvadž gracióznější, květnatá a listovím i volutami zdobená díla zvýší náležitý půvab těchto bohyní vzhledem k jejich jemnosti*”⁷⁰ Pro sloupy a pilastry jónského i korintského řádu jsou pak typické zdvojené či ztrojené patky, v případě korintského sloupu pak o něco subtilnější dřík.

U jónského sloupového řádu Vitruvis uvádí, že nemá mít ani strohý ráz řádu dórského, ani bohatou zdobnost jako v případě řádu korintského a je tedy jakýmsi mezistupněm mezi nimi. Určité zjemnělosti se pak dosáhne především typickými volutami (závitnicemi), často pak přidáním vejcovce, který může být ověšený festony či girlandy.⁷¹ I v případě zdánlivě jednodušší hlavice jónského sloupu či pilastru však docházelo k častým modifikacím; nejčastěji pak přidáním atributů či heraldických symbolů do abaku hlavice, ale také do samotných volut a v některých případech pak přímo nahrazení voluty zcela jinými prvky. Jistá úprava řádu pak mohla spočívat také v otočení směru volut, které se mají vytáčet směrem dolů, později však docházelo k jejich úpravě vytočením směrem nahoru (např. kaple sv. Františka Xaverského v kostele sv. Ignáce v Praze, kde se v abaku hlavic jónského řádu nacházejí voluty otočené směrem nahoru spojené festony, a navíc doplněné o heraldické a alianční znaky; heraldicky na pravé straně šternberskou hvězdu a na straně levé trojlíst Pánů z Říčan).⁷²

Korintský řád, jehož osobitý tektonický i výrazový význam je podle Vignoly odvozen z římského Pantheonu,⁷³ je oproti řádu dórskému a jónskému charakteristický svým mimořádným zjemněním, kterého se docílí bohatým zdobením zpravidla

⁷⁰ VITRUVIUS 2001, 39

⁷¹ Tamtéž 125

⁷² Heraldické znaky odkazují na donátory kaple, kterým byl František Karel Matyáš ze Šternberka (zem. 1648) a jeho choť Ludmila Benigna Kavková z Říčan (zem. 1672), rodiče iniciátora a stavitele zámku Troja Václava Vojtěcha ze Šternberka. Viz OULÍKOVÁ 2019², 84

⁷³ VIGNOLA 1642, 58

dvouřadou akantových listů, které mohou v poslední krajní řadě tvořit motiv drobné závitnice. Mezi horní řadu akantových listů pak může být vložen vejcovec a do abaku hlavice pak drobná růžice či jiný květ. I v případě korintského řádu docházelo jak v barokní, ale také už v renesanční či gotické architektuře k četným modifikacím. Nejčastějším projevem bylo rovněž přidání světeckých atributů či heraldických, ale také nejrůznějších zvířecích motivů, tentokrát ovšem nejen do abaku hlavice, případně nad něj, ale rovněž mezi listoví akantů. Tím rovněž docházelo k částečnému nebo úplnému vynechání jedné řady akantových listů. Ty byly často také zaměňovány za jiné typy rostlin či listů, které mohly mít rovněž specifickou světeckou či rodovou symboliku.

Důležitým aspektem a důvodem, proč tato kapitola pojednává o dvou sloupových řádech zároveň, je jejich specifická hierarchie. To vyplívá zejména z principu tzv. superpozice architektonického členění staveb. Pokud je totiž nutné stavět sloupové řády nad sebe, staví se vždy v pořadí od nižšího, tektonicky nejsilnějšího, po nejvyšší, které se vždy směrem nahoru zužují a mají subtilnější výraz, ale oproti tomu bohatší zdobení hlavic (vždy v pořadí dórský, jónský, korintský, kompozitní). Tato hierarchie má však také svoji osobitou významovou rovinu; jde-li o důležitější význam, v případě zasvěcení významnému světci či objednavateli, užívá se na těch částech, které jsou významnější, řádů vyšších, více zdobných a v částech méně významných pak řádů nižších. Stejně tak tomu je i v případě následující stavby, která je skvělým příkladem užití řádové superpozice z hlediska významové hierarchie.

Toto uplatnění lze dobře demonstrovat na pražském zámku Troja, kde lze vyzorovat nejen užití řádové superpozice, ale rovněž příklad ukázkové heraldické rodové symboliky uplatněné ve sloupových řádech, jež odkazuje na majestát a snahu o co nejdůmyslnější sebezprezentaci šlechtického rodu.

Objednavatelem a stavebníkem zámku byl významný mecenáš a objednavatel barokního umění hrabě Václav Vojtěch ze Šternberka (1643-1708), jež svým vkusem a mimořádným zájmem o umění a architekturu (podnícenými mimo jiné také jeho kavalířskou cestou v letech 1662-1664, při které navštívil významná evropská umělecká centra své doby, např. Paříž, Řím či Holandsko a měl tak možnost seznámit se s tamními architektonickými trendy),⁷⁴ významným způsobem ovlivnil vzhled i výzdobu zámku. Statek v Zadním Ovenci, kde se trojský zámek nachází, získal hrabě při dělení majetku po svém otci Františku Karlu Matyášovi ze Šternberka roku 1665 společně s panstvím

⁷⁴ KRUMMHOLZ 2017, 8

Zelená Hora.⁷⁵ Výstavba budovy trojského zámku pak započala roku 1678 a dokončena byla v roce 1685. I přes léta trvající spory o přesném autorství stavby, které započaly vlastně už v době výstavby trojského zámku, nebylo dlouho nalezeno shody v otázce, zda za návrhem stavby trojského zámku stojí jméno Jeana Baptisty Matheye (1630-1696) či Giovanniho Domenica Orsi (1634-1679), jež je rovněž doložen jako stavitel zámku. Jasnější pohled na tuto problematiku pak přinesl především Mojmír Horyna, který se ve své publikaci jasně přiklání na stranu Matheyova autorství.⁷⁶

Ve stavbě trojského zámku se navíc mísí jak stavitelův zájem o vznešenou architekturu a umění, tak projev loajality vůči vládnoucímu habsburskému rodu, který v době výstavby zámku sídlil ve Vídni a Prahu navštěvoval na příležitostné krátké návštěvy, při kterých se navíc často odehrával lov v nedaleké lovecké oboře v pražské Stromovce. Šternberk tak nechal na protějším břehu postavit sídlo, kam po loveckých kratochvích zavítali členové vládnoucího rodu za účelem veselí i odpočinku. Tak měla Šternberkovi stavba trojského zámku zajistit nezpochybnitelné přední místo mezi českou šlechtou i hladký kariérní postup.⁷⁷

V případě trojského zámku jde o symetrickou dvoutraktovou budovu na obdélníkovém půdorysu s dvěma bočními křídly, která tvoří čestný dvůr u jižního průčelí. Samotná budova zámku je nasměrována do všech čtyř světových stran s třemi typy odlišně traktovaných průčelí. Nejvýraznějším je pak již zmíněné jižní průčelí [13], které je pětiosé a v jeho středu tvořeno trojpodlažím středového hlavního sálu. Na obou stranách pak předstupují dvouosá křídla. Severní průčelí je tvořeno trojicí pětiosých úseků se středovým rizalitem, boční křídla jsou pak o patro nižší. Každá z fasád je pak členěna pilastry vysokého řádu, které jsou pouze ve středních rizalitech zakončeny korintskými hlavicemi a ve zbylých částech fasád hlavicemi jónskými.⁷⁸ Právě tyto hlavice jsou významné nejen v případě architektonického členění stavby trojského zámku, ale jsou v tomto případě klíčové jako nositelé specifického významu odkazující na rodovou tradici, která je programově důmyslně projevena ve výzdobě celého zámku.

Nejdominantnějším prvkem zahradního průčelí je oválné schodiště, které vede do prvního patra, ve kterém je situovaná hlavní sál.⁷⁹ Zámecké schodiště je vyzdobeno

⁷⁵ KRUMMHOLZ 2017, 10

⁷⁶ PREISS/HORYNA/ZAHRADNÍK 2001, 96

Oproti němu však autorství Orsimu přisuzuje Pavel Vlček, který upozorňuje, že je Orsiho úlohu rovněž nutno považovat za legitimní. Viz MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 162

⁷⁷ KRUMMHOLZ 2017, 35

⁷⁸ Tamtéž 36

⁷⁹ MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 162

monumentální sochami, jejichž motivem jsou postavy deseti olympských bohů a jejich triumf nad Giganty, jejichž autorem byl saský sochař Jan Jiří Heermann (1645/46-1700) a jejichž dokončení lze podle signatury na schodišti určit rokem 1685.⁸⁰ Zvolení tohoto motivu nebylo náhodné - symboliku Gigantomachie lze v tomto případě vnímat jako stavebníkův záměr vzdání holdu císaři i jisté politické prosazení. Tuto symboliku pak rovněž akcentuje také téma výzdoby hlavního sálu, ke kterému monumentální schodiště vede, a na základě které lze zjednodušeně pád Gigantů přirovnat k alegorii protitureckých válek a samotným Turkům, které v té době ohrožovali císařství a nad nimiž Habsburkové vítězili.⁸¹

Výzdoba trojského schodiště však není zdaleka jedinou plastickou výzdobou, která nabízí pozoruhodný ikonografický program, jež ukrývá specifický symbolický význam. V kontextu sloupových řádů jako nositelů charakteristického významu je podstatné, že velká část ikonografie výzdoby trojského zámku se nese také v duchu reprezentace rodu Šternberků a zejména pak jejího stavitele, Václava Vojtěcha ze Šternberka a je reprezentována typickým rodovým symbolem Šternberků - osmicípou hvězdicí. Symbolická rodová ikonografie však odkazuje také na stavebníkovu choť, slezskou šlechtičnu Kláru Bernardinu z Malzanu (1643-1719), dceru Jana Bernarda svobodného pána z Malzanu, jež byla dvorní dámou habsburské císařovny Eleonory. S Klárou Bernardinou uzavřel hrabě sňatek roku 1669 ve Vídni, a právě její postavení u dvora syna císařovny Eleonory Leopolda I. dopomohlo proniknout Václavu Vojtěchovi do okruh císařského dvora.⁸² Klára Bernardina je v ikonografickém programu výzdoby zámku reprezentována symboly z rodového erbu Malzanů, kterými jsou v levé polovině dvě zaječí hlavy a v pravé pak z poltící linie vyrůstající listy vinné révy s hrozdem.⁸³

Motivy těchto heraldických symbolů se projevují mnohočetně jak v interiéru, tak rovněž v exteriéru celé stavby, ať už ve štukové výzdobě fasády i pokojů uvnitř zámku, malířské výzdoby hlavního sálu, chodeb či zámecké kaple (zde se heraldické symboly objevují často například v kartuších či znacích) či v sochařské výzdobě zámeckého parku

⁸⁰ KRUMMHOLZ 2017, 44

⁸¹ PREISS/HORYNA/ZAHRADNÍK 2001, 133

⁸² Tamtéž 19-20

⁸³ POKORNÝ 2007, 33-34

Erby rodu Šternberků a Malzanů nalezneme také na vstupní bráně do areálu zámku v Horažďovicích, které hrabě Václav Vojtěch ze Šternberka odkoupil od svého bratra Ignáce Karla roku 1676, a který nechal v 80. letech 17. století barokně přestavit. Po jeho smrti pak připadl na krátko do správy jeho choti Kláry Bernardiny z Malzanu. Viz PREISS/ HORYNA/ZAHRADNÍK, 2001, 28

(např. šternberské hvězdy a vinné hrozny na terakotových vázách na obvodové zdi areálu).⁸⁴

Z hlediska architektonického tvarosloví fasád budovy zámku zaujímá dominantní postavení členění sloupovým řádem v podobě pilastrů ve schématu řádové superpozice, která se však uplatňuje v jednotlivých částech staveb podle jejich významu, nikoli nad sebou, jak bylo běžným zvykem. Střední rizalit jižního a severního průčelí budovy zámku, jako architektonicky významnější část stavby, je proto členěn monumentálním pilastrem korintského řádu, který je vyšší a akcentuje tak významnější úlohu této části průčelí, neboť je tato část vyšší než boční pavilony budovy zámku. Ty jsou proto členěny pilastry jónského, tedy nižšího řádu (ten byl podle italských renesančních teoretiků vhodný mimo jiné k užití v případě venkovských sídel).⁸⁵ Hierarchii superpozice tak lze sledovat v uplatnění podle vyšších, tedy významnějších, a naopak nižších a proto méně významných částí stavby.

Modifikace hlavic obou pilastrových řádů pak předávají svůj charakteristický význam promítnutý ve specifické štukové výzdobě. V případě výzdoby hlavice korintského pilastru totiž dochází k vynechání jedné řady akantových listů, druhá řada je na obou stranách symetricky tvořena dvěma rohy hojnosti, ze kterých vyčnívají akantové listy a vinná réva s hrozny s odkazem na jeho symboliku hojnosti a prosperity, kterou lze chápat jako odkaz na stavebníkovu štědrost a blahobyt jeho dvora [14]. V abaku hlavice se pak nachází rodový symbol - osmicípá hvězda odkazující na rod Šternberků. Hlavice pilastrů nižšího jónského řádu [15], jimiž jsou členěny boční části fasád budovy zámku, jsou rovněž modifikovány tak, aby svým pozorovatelům předávaly specifický symbolický význam, jež rovněž skrývá odkaz na stavebníka a jeho choť prostřednictvím užití jejich erbovních symbolů. V hlavici jónského pilastru totiž nalezneme jak motiv šternberské osmicípé hvězdy (tentokrát umístěnou pod vejcovcem), tak rovněž dvě hlavičky malzanovských zajíců, vystupujících zprostřed volut a rovněž motiv vinných hroznů.

Sloupový řád je tak v tomto případě nositelem významu hned několika symbolických rovin; odkaz na stavitele zámku Václava Vojtěcha a jeho manželku, který je promítnut do štukové výzdoby upravených hlavic pilastrů, a rovněž ukázkou vědomě

⁸⁴Znak rodu Šternberků a Malzanů najdeme například na fresce ve druhém sálu v přízemí severního traktu. Viz HORYNA/NEUBERT 2000, 10-11

Za uvedení do problematiky vděčím panu doktoru Janu Oulíkovi.

⁸⁵ HORYNA/NEUBERT, 2000, 26-27

umístěné řádové hierarchie – superpozice, užití nikoli vertikálně, ale horizontálně v jednotlivých částech stavby podle jejich významu. V příkladu jedné stavby se tak mísí modifikace architektonického hlediska sloupového řádu, tak rovněž symbolického.

4.4. Kompozitní řád: Kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce

Nejčastěji modifikovaným řádem byl nepochybně řád kompozitní. Vignola ve svém díle detailně poukazuje na užití tohoto řádu už v architektuře antického Říma, přeneseného na základě specifických proporcí z antického korintského řádu.⁸⁶ Dále jej detailně popisuje a rozvíjí jeho podobu; kompozitní řád je složením řádu jónského a korintského, přičemž jeho hlavicí tvoří spojení dvou řad akantových listů a poslední řada je tvořena typickými volutami, často pak také s přidáním vejcovce. Kombinací těchto dvou řádů tak došlo ke vzniku řádu nejvyššího, jež mohl být svým významem uplatňován při stavbách zasvěcených nejvyšším bohům v antické architektuře, v křesťanské symbolice pak zejména Panně Marii.

Již v antickém Římě podle Vignoly existovala *“nespočetná škála hlavic, které nemají vlastní jméno, ale všechny mohou být zahrnuty pod obecný pojem kompozity”*.⁸⁷ Kompozitní řád se tak již v antice vyznačoval řadou možností modifikací a úprav. K těm docházelo například pomocí vynechání jedné řady akantových listů a přidáním do jeho středu světeckých atributů, přičemž okrajová řada akantových listů pak mohla vytvářet jakýsi pomyslný rám těmto prvkům. Stejně tak mohlo dojít k nahrazení typického vejcovce specifickými symbolickými prvky a přidáním atributů či heraldických motivů do abaku hlavice a konečně také upravením či úplným nahrazením volut nezvyklými prvky, jako byly například postavy zvířat, na což ostatně Vignola ve svém traktátu rovněž poukazuje.⁸⁸ Nejvyšší, kompozitní řád tak díky těmto úpravám nabyl svůj charakteristický význam v kontextu dané stavby, jejího zasvěcení konkrétnímu světci či vůči jeho stavebníkovi.

Následující kapitola bude v krátkosti pojednávat o přidání světeckých atributů do hlavic kompozitních pilastrů v kombinaci se symboly čtyř Evangelistů v kostele svatého Jana Nepomuckého na Skalce v Praze.

⁸⁶VIGNOLA 1642, 64

⁸⁷Tamtéž 66

⁸⁸ Tamtéž 66

Kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce patří k vrcholným projektům architekta Kiliána Ignáce Dientzenhofera (1689-1751) na našem území. Současná barokní novostavba [16], jejíž výstavbu lze datovat mezi roky 1730 a 1738, a která patří k Dientzenhoferovým mistrovským projevům radikálního baroka, vznikla podnětem kongregace sv. Jana Nepomuckého na místě starší kaple na vinici založené Kristiánem Floriánem Högerem roku 1697 zasvěcené ke cti světce pod ochranou Panny Marie.⁸⁹ Jednolodní stavba zaujímá půdorys oktagonu s téměř kruhovým presbytářem, přičemž všechny stěny lodi jsou konkávně prohnuté a k centrálně pojaté lodi pak ještě přiléhají dva oválné prostory, jeden určen pro hudební kruchtu a druhý jako prostor před prohloubeným presbytářem. Hlavní fasádu stavby tvoří konvexně vypnuté střední pole rizalitu tvořené edikulou římsko-dórského vysokého řádu (typické v případě zasvěcení staveb mužským světcům), které vynášejí dórské kladí zakončené segmentovým štítem. Průčelí pak nepochybně dominuje dvojice nakoso natočených věží, vystupujících nad profilovanou korunní římsu, které jsou rámovány jónskými pilastry.⁹⁰ Dominantním architektonickým prvkem této stavby je také dvouramenné schodiště vedoucí k hlavnímu portálu, jež vede na dvě polokruhové podesty a pokračuje dalšími dvěma rameny ke vchodu. Schodiště je lemováno prolamovaným zděným zábradlím, jež při jeho vstupu zdobí dvě vázy a v mezipatře pak po obou stranách dvojící soch andělů.

Typickou symboliku doprovázející postavu sv. Jana Nepomuckého lze v této stavbě prostřednictvím atributů vyzorovat již při pohledu na hlavní průčelí stavby. Segmentový štít, který vynáší pilastry římsko-dórské kladí, je zakončen obeliskem s reliéfem vyobrazujícím sv. Jana Nepomuckého, na jehož vrcholku se nachází v pozlaceném kotouči paprsků atributy světce; jazyk obklopený pěticí hvězd. Po stranách obelisku jsou na segmentovém štítu umístěny dvě alegorické postavy, jedna s atributem kříže symbolizující Víru a druhá s troubou představuje Fámu či Pomluvu. V kontextu této kapitoly jsou nejpodstatnější právě zmíněné světcovy atributy, které se hojně objevují v podstatné části výzdoby interiéru chrámu.⁹¹

Interiér hlavního prostoru chrámu je sklenut plackovou klenbou, která je vymalována iluzivní nástropní freskou s námětem Apoteózy sv. Jana Nepomuckého v nebeské sféře, jejíž autorství bylo nedávno připsáno malíři Františku Antonínu Müllerovi (1738). Dominantním prvkem výzdoby interiéru kostela je barokní socha sv. Jana

⁸⁹ BAŤKOVÁ 1998, 104

⁹⁰ MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 433

⁹¹ BAŤKOVÁ 1998 103-104

Nepomuckého od Jana Brokoffa. Jde o dřevěný zlacený model sochy z Karlova mostu z roku 1682, který byl umístěn do hlavního oltáře v presbytáři umístěn dodatečně až roku 1819.⁹²

Samotný prostor hlavní části jednolodního chrámu je tvořen baldachýnem ze srostlic pilastrů a polosloupů s kompozitními hlavicemi, které jsou umístěny mezi konvexně vypnutými křivkami.⁹³ Seskupené pilastry a sloupy tvoří edikuly a vynášejí průběžné kladí. Právě kladí, jež vynášejí srostlice kompozitních pilastrů, je pozoruhodné svou výzdobou, neboť je do každého z nich zakomponovaný a ve štuku provedený vždy jeden z atributů čtyř Evangelistů (orel, lev, býk a anděl) [17, 18, 19, 20]. Římska kladí je navíc přetvořena do podoby jakéhosi štítu, jež tvoří nad jednotlivými symboly stříšku a dává tak poměrně precizně provedené štukové výzdobě ještě o něco více vyniknout. Pozoruhodná je v tomto případě především modifikace kompozitní hlavice pilastrů členící diagonální osy hlavního prostoru kostela [21]; v nich se totiž nachází kombinace již zmíněných atributů typických pro postavu sv. Jana Nepomuckého, jež jsou svou symbolikou charakteristické pro mučednickou smrt světce. Konkrétně jde tedy jazyk zasazený do těla hlavice a obklopený dvojicí palmových ratolestí, odkazující na světcovu mučednickou smrt (jazyk měl být později v 18. století nalezený neporušený ve světcově lebce). Navíc je zde vynechána jedna řada akantových listů, čímž vzniká pomyslný akantový rám atributu tak, jak jej známe z akantových oltářů. Zajímavým detailem je i koruna, klenoucí se nad jazykem namísto pro kompozitní řád typického vejcovce, který zde naopak chybí. V abaku hlavice se nachází pětice hvězd, které odkazují na legendu, ve které se jako svatozář zjevily okolo světcovy hlavy. Pětice hvězd taktéž můžeme v přenesené rovině chápat jako aluzi na pět písmen latinského slova tacui (mlčel jsem) a tedy jako nepřímý odkaz na zpovědní tajemství. Co ale zarazí u většiny z hlavic, je to, na čem jsou hvězdy uloženy. Při bližším pohledu je zřejmé, že se jedná o skupinu pěti kruhových terčků, které připomínají buď mince symbolizující almužnickou roli sv. Jana (srovnej hroudy zlata v hlavicích v kostele sv. Mikuláše na Starém Městě), či spíše hostie.⁹⁴ Ty se v běžných svatojanských cyklech sice neobjevují, ale mohou odkazovat na Janovu kněžskou funkci i na motiv Kristovy oběti, kterou i on sám po jeho vzoru

⁹² BAŤKOVÁ 1998, 106

⁹³ MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 433

⁹⁴ Nutno však dodat, že u některých z hlavic terčíky splývají do podoby obláček. Na jiných je nicméně přesný kruhový obrys terčků zcela jasný.

podstoupil. Pětice svatojanských hvězd navíc odpovídá i pěti ran Kristových.⁹⁵ Tento význam podtrhují i paprsky, které výjev doprovázejí a které by v případě mincí ztracely svůj smysl.

V kontextu symbolické výzdoby interiéru kostela je potřeba také zmínit, že atributy čtyř Evangelistů se poměrně hojně objevovaly zejména na pendativech kostelů (např. kostel sv. Františka z Assisi na Starém Městě), k čemuž příhodně vybízeli jejich počet. Vzhledem k tomu, že je reliéfně zobrazený tetramorf v kladí nedílnou součástí edikuly, jejíž pilastry nesou právě hlavice s výše uvedenými atributy sv. Jana Nepomuckého, je otázkou, do jaké míry se může i v rovině ikonografické jednat o jeden ucelený celek. A proto je důležité zamyslet se nad tím, zda a na jakém místě se v rámci svatojanských cyklů s Evangelisty setkáme jako s ustáleným ikonografickým motivem. Překvapivě se toto spojení objevuje již v roce 1689 na univerzitní tezi Karla Viléma Neumanna z Neuberka, kde je sv. Jan Nepomucký na kočáře do nebes tažen právě tetramorfem.⁹⁶ Pro náš kontext se zdá být spojujícím vodítkem spíše tištěné kázání Jacoba Unglerta z roku 1729, ve kterém kazatel přirovnává osudy sv. Jana Nepomuckého k samotnému Kristovi. Ten totiž v textu kázání na místě, kde vyzdvihuje mlčenlivost a uchování zpovědního tajemství sv. Jana Nepomuckého, přirovnává k mlčenlivosti samotného Krista, které demonstruje pomocí konkrétních citátů z Evangelii.⁹⁷ Nakolik je tato souvislost s obsahem kázání v textu Jacoba Unglerta spíše hypotetická, je podle mého názoru přesto přirovnání právě skutku mlčenlivosti sv. Jana Nepomuckého k mlčenlivosti Ježíše Krista, a tedy ke konkrétním citátům z Evangelii, v kontextu štukové výzdoby kladí kostela sv. Jana na Skalce přinejmenším pozoruhodná.⁹⁸

V tomto případě by se tak dalo říci, že jde nejenom o specifický způsob modifikace řádu kombinací užití symboliky světeckých atributů v hlavicích pilastrů jako projev hluboké úcty světci, jemuž je chrám zasvěcen a zároveň výzdoby kladí atributy Evangelistů, ale rovněž v kontextu podobných úprav v rámci architektonické tvorby, které, jak se zdá, Dientzenhofer recipoval hned v několika případech a nejde tak o jediný příklad

⁹⁵ Symbolika čísla pět se promítla také do ikonografie poutního kostela sv. Jana Nepomuckého ve Žďáru nad Sázavou (1719-1722). K ikonografii stavby poutního kostela. Viz HORYNA 1998, 347-348.

⁹⁶ ZELENKOVÁ 2005, 185-194

⁹⁷UNGLERT 1729, 15

Jacob Unglert v textu kázání odkazuje na konkrétní citáty z Evangelii, které se vztahují k Ježíšově schopnosti v pravou chvíli mlčet, konkrétně pak na citáty: Matouš 16:63 - „Ale Ježíš mlčel. A velebněz mu řekl: „Zapřísahám tě při Bohu živém, abys nám řekl, jsi-li Mesiáš, Syn Boží!“; Marek 14:61 - „On však mlčel a nic neodpověděl. Opět se ho velebněz zeptal: „Jsi ty Mesiáš, Syn Požehnaného?“; Lukáš 23:9 - „Kladl mu mnoho otázek, ale on mu na nic neodpovídal.“; Jan 19:9 - „Vešel znovu do paláce a řekl Ježíšovi: „Odkud jsi?“ Ale Ježíš mu nedal žádnou odpověď.“

⁹⁸Za tyto informace děkuji paní doktorce Daniele Lunger Štěrbové.

úpravy kompozitního řádu světeckými atributy, jež má přímý odkaz na zasvěcení chrámu. V Dientzenhoferově architektonické tvorbě jej totiž nalezneme například v případě kostela sv. Mikuláše na Starém Městě, kde se v hlavicích pilastrů nacházejí hroudy zlata odkazující na světce, jemuž je chrám zasvěcen. Stejně je tomu také v případě kostela sv. Tomáše na Malé Straně, kde se v interiéru kostela nachází v abaku kompozitní hlavice hořící srdce jako atribut sv. Augustina, zakladatele augustiniánského řádu, při jehož klášteře na Starém Městě byl chrám postaven. Dientzenhofer tak musel být s tímto způsobem modifikace dobře obeznámen.

4.5. Novotvar: Plaský klášter, Zvěstování Panny Marie v Mariánské Týnici a kaple Jména Panny Marie v Mladoticích

Vedle pětice klasických sloupových řádů se v barokním období setkáme běžně i s novotvary, které mnohdy nesou v literatuře název “barokně jónský” či “barokně kompozitní” a podobně. Ačkoliv se zejména v manýrismu a raném baroku setkáváme v hlavicích sloupů a pilastrů s nejrůznějšími maskami (štukové masky na fasádě Černínského paláce),⁹⁹ grify (kamenné hlavice na novoměstské koleji jezuitů) a podobnými nestvůrami, jedná se zpravidla o transformaci klasických řádů. S pokusy vytvořit řád nový, tzv. šestý řád, jehož autor by se systematicky zabýval i celkovými proporcemi a ostatními částmi řádu než jen hlavicí sloupu, je však poměrně málo. Za všechny lze jmenovat manýristického autora Philiberta de l’Orma (kol. 1510-1570) a jeho „francouzský řád” [22], ve kterém vyšel z toho, že oproti antickým sloupům, které byly monolitické, byl ve Francii totiž k dispozici pouze materiál, který se dal využít jen tak, že se na sebe položí několik kamenných válců.¹⁰⁰ Spoje těchto válců pak vizuálně vyjádřil tak, že je zakryl zdobenými prstenci.¹⁰¹ Vedle formální stránky se tak de l’Orme snažil i o vytvoření národního řádu, tedy řádu, jenž by byl vlastní jednomu konkrétnímu regionu a kultuře. Ačkoliv po formální stránce zůstal de l’Ormův řád spíše určitou variantou řádů existujících, jeho specifický ideový charakter, vázaný na určitou kulturní entitu, jej řadí spíše mezi novověké novotvary, mezi něž bych ráda zařadila i následující příklad.

⁹⁹Francesco Caratti, od 1668. Viz MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 127

¹⁰⁰KRUFT 1993, 127

¹⁰¹SUMMERSON 1983, 18

Posledním typem sloupového řádu, jímž se bude tato kapitola zabývat, je tak určitý novotvar, jehož hlavice je modifikovaná zcela jiným způsobem než příklady předchozí. Proto jsem dospěla k závěru, že je tomuto typu nutné věnovat samostatnou kapitolu, neboť si zaslouhuje zvláštní pozornost nejen pro svou specifickou úpravu, ale také pro provázanost s několika stavbami, jejichž společnými jmenovateli jsou jak objednavatel, opat plaského kláštera Evžen Tyttl (1666-1738), tak jeho architekt, slavný Jan Blažej Santini-Aichel (1676-1723). Ten užil při členění fasád a interiéru v prelatuře cisterciáckého kláštera v Plasích, kostele Zvěstování Panny Marie v Mariánské Týnici a Kaple Jména Panny Marie v Mladoticích sloupového řádu, jehož hlavice jsou v základu jónskými s typickými volutami,¹⁰² avšak doplněné pod volutami o část tak, že v podstatě sledují strukturu řádu kompozitního. Nejde však o typickou hlavici zdobenou dvěma řadami akantových listů, zv. kalathos, ty jsou totiž nahrazeny motivem kanelur s vloženými píšťaly. Santini dospěl spíše k určitému „novotvaru“ vycházejícího z kompozitního řádu, který zaslouhuje zvláštní pozornost. Ačkoliv se v díle Santiniho objevují ojediněle i na jiných stavbách,¹⁰³ je zarážející, že se v dílech pro plaské cisterciáky objevují výlučně tyto novotvary, a to na stavbách různého určení (prelatura, proboštský kostel, poutní kaple) a navíc v průběhu poměrně dlouhého období (1708 začíná pro plaské cisterciáky pracovat Santini a roku 1738 umírá objednavatel Evžen Tyttl).¹⁰⁴ Posledním, ale možná ještě o něco podstatnějším, aspektem je provázanost cisterciáckého řádu s horlivým uctíváním mariánského kultu. Ten bude mít na popis symboliky prvků sloupových řádů v těchto třech stavbách klíčový vliv.

Pro lepší dosazení do kontextu volby této symboliky je potřeba zdůraznit, že pro řád cisterciáků byla vždy charakteristická hluboká úcta k postavě Panny Marie. Zasvěcovány jí byly všechny řádové kostely (pro každý cisterciácký klášter je Panna Maria mater domus), cisterciáští mniši se nazývali Bratři Panny Marie a jako mimořádný

¹⁰²Jako barokně-jónské popisuje hlavice také Irena Bukačová nebo Mojmir Horyna. BUKAČOVÁ 2012; HORYNA 1998

¹⁰³Nutno však dodat, že plaský konvent a svatby v jeho okolí nejsou jedinými příklady, kde Santini tento způsob modifikace použil. Ten v jeho stavbách nalezneme také například ve členění fasády kostela Nejsvětější Trojice v Rychnově nad Kněžnou nebo v interiéru kaple sv. Anny v Panenských Břežanech (zde jsou ovšem kanelury s vloženými píšťalami v hlavicích pilastrů doplněné vždy dvěma akantovými listy a připomínají tak hlavice řádu kompozitního). Mimo jiné tento vzor nalezneme také v kapli sv. Klimenta v Hradci Králové, jejichž důvod výběru v kontextu zasvěcení chrámu a Santiniho tvorby zatím nelze s jistotou určit.

¹⁰⁴Výstavba kaple Jména Panny Marie v Mladoticích probíhala v letech 1708-1710 a šlo tedy o první návrh stavby vytvořený Santinim pro Evžena Tyttla. Stavba plaského kláštera pak od roku 1710 (kdy byl vypracován první posudek) až do roku 1740. Výstavba poutního kostela, ambitu a proboštsví v Mariánské Týnici pak probíhala téměř souběžně se stavbou v Plasích, tedy od roku 1711 nejspíš až do 40. let. 18. století. Viz BUKAČOVÁ 2012, 102-104, 128-129; MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 301

doklad mariánské úcty může sloužit motiv obrazu nazvaný Lactacio s. Bernardi (kojení sv. Bernarda), na kterém Panny Maria odměňuje sv. Bernarda zázrakem v podobě několika kapek mateřského mléka, které z jejího odhaleného ňadra sv. Bernard vypil. Je proto zcela smysluplné, že také kostel Zvěstování Panny Marie v Mariánské Týnici i kaple Jména Panny Marie v Mladoticích, fundované plaským cisterciáckým opatem Evženem Tyttlem, jsou zasvěcené právě Bohorodičce.¹⁰⁵

4.5.1. Cisterciácký klášter v Plasích

Raně barokní přestavby započaly již za Tyttlova předchůdce, opata Trojera, přičemž několik staveb bylo navrženo J. B. Matheyem a částečně realizováno P. I. Bayerem.¹⁰⁶ K rozhodnutí přestavit původní gotický klášterní areál přispěl velkou měrou mimo jiné také jeho havarijní stav, avšak vrcholně barokní přestavba byla dána především Tyttlovým rozhodnutím doplnění a snad i překonání předchozích etap výstavby plaského kláštera.¹⁰⁷ O zamýšlené monumentalitě celého klášterního areálu svědčí také odvážný plán klášterního kostela, který měl mít podobu bazilikální stavby, která měla sestávat z trojice vzájemně provázaných rovnoramenných křížů.¹⁰⁸ K realizaci tohoto projektu však bohužel nedošlo.

Opat Evžen Tyttl se s architektem Santinim setkal pravděpodobně už v prvním desetiletí 18. století a už na počátku druhého desetiletí byly sestaveny plány projektu na přestavbu klášterního areálu. Samotná stavba pak pokračovala až do roku 1740, plán však nikdy nebyl realizován v plném rozsahu, neboť po smrti opata Tyttla (1738) zůstal klášter ponechán ve stavu torza, jelikož nikdo další již nebyl schopen dokončit jeho velkolepý plán na jeden z nejvýznamnějších barokních klášterů ve střední Evropě (realizován nebyl ani původní plán klášterního kostela).¹⁰⁹

Fasády konventu

Nejdominantnějším prvkem celého areálu je nepochybně budova konventu, ke kterému rovněž přiléhá kostel Nanebevzetí Panny Marie, několik budov hospodářského charakteru a barokní sýpka (podle návrhů J. B. Matheye z raně barokního období) postavená okolo původně gotické kaple. Hlavním soustředěním našeho zájmu bude v

¹⁰⁵ BUBEN 2004, 151

¹⁰⁶ MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 313

¹⁰⁷ BUKAČOVÁ 2012, 169

¹⁰⁸ MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 305

¹⁰⁹ Tamtéž 312

případě budovy konventu především jeho jižní průčelí, později také konventní kaple sv. Bernarda. Jižní průčelí [23] plaského kláštera je z hlediska výzdoby nepochybně nejzajímavější, neboť nabízí hned několik jedinečných ikonografických prvků s mimořádným symbolickým významem. Ostatní průčelí mají ke svému protějšku vždy analogický charakter. Jižní průčelí je členěno středním rizalitem a oktagonálními nárožními rondely. Proporce celé stavby pak odkazují svým členěním vysokých řádů na mariánskou symboliku, která se kontextu ikonografie jižního průčelí jeví jako klíčová.¹¹⁰

Celé průčelí je členěno pilastry vysokého řádu, přičemž samotný střední rizalit je členěn šesticí pilastrů s již zmiňovanými modifikacemi jónských hlavic, které přidáním kanelur s vloženými píšťalami vytváří pozoruhodný novotvar jónsko-korintské hlavice. V tomto kontextu výkladu symboliky sloupového řádu je nutno nejprve zdůraznit, že především korintský řád byl pro svou zjemnělost a přidání volut popsán jako ženský a již v antické architektuře určen k užití členění chrámů zasvěcených ženským bohyním.¹¹¹ Není proto náhodou, že se při architektonickém členění uplatňuje v sakrálních stavbách zasvěcených právě Panně Marii jako Bohorodičce, tedy té nejvyšší, které cisterciáci prokazovali hlubokou úctu, viz výše. Hlavice pilastrů jižního průčelí konventu jsou v abaku osazeny ve dvojicích (z kraje) symboly růže, šesticípé hvězdy a lilie. Všechny tyto symboly mají nezpochybnitelně mariánskou symboliku, neboť každý z těchto znaků je atributem samotné Panny Marie; lilie je symbolem půvabu, čistoty a cudnosti (ve výtvarném umění je pak nejčastěji spojována se Zvěstováním Panny Marii). Dalším zobrazeným atributem je růže, jež je symbolem tajemství (Panna Maria byla též nazývána „*růží bez trnů*“).¹¹² Posledním symbolem je pak hvězda, jejíž symbol je v mariánské ikonografii jeden z nejtradičnějších a spojen zejména s postavou Immaculaty, Panny Marie Neposkvrněného početí a vychází především z pojmenování „*Hvězda mořská*“ (latinsky *Stella maris*), jež je významem podoby židovského jména Panny Marie Mirjam.¹¹³ Symbolika hvězdy v mariánské ikonografii má však v kontextu všech tří staveb o něco významnější postavení, kterému se v této kapitole níže budu ještě věnovat.

Celému jižnímu průčelí však dominuje ještě jeden prvek, který má přímou souvislost se symboly umístěnými do hlavic pilastrů; kamenný opatský znak Evžena Tytla [24], jehož složení obsahuje tytéž atributy, které se nachází v hlavicích. Velký znak

¹¹⁰ BUKAČOVÁ 2012, 173

¹¹¹ VITRUVIUS 2001, 39

¹¹² ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 91

¹¹³ ROYT 2013, 189

opata Evžena Tyttla sestává z modifikace kartuše, v jejímž středu je heraldický štít protnut diagonálně z obou stran biskupskými berlami, v pravém dolním a levém horním poli se nachází symbol růže, v levém dolním znak lilie a v pravém horním znak šestícípé hvězdy. Uprostřed znaku se nachází písmeno T spojené s motivem obtočeného hada vytvářející číslici 2 (znak v erbu je tedy nutné číst jako T 2, neboli Trojer druhý, neboť jeho předchůdce měl v erbu znak T X, symbol jména a odřejského kříže).¹¹⁴ Symbol hada obtočeného okolo písmene T je pak navíc umístěn na kapitule, tedy konventní kapli sv. Benedikta. Celý znak pak vrcholí biskupskou mitrou.¹¹⁵ Odkaz na mariánskou symboliku užitou ve štukové výzdobě hlavic pilastrů pak můžeme nalézt mimo jiné také v gratulačních sbornících složených z oslavných básní věnovaných právě opatu Tyttlovi, které pro něj sepsaly členové konventu roku 1736 k jeho jubilejnímu 50. výročí složení řeholních slibů, ale rovněž ke slavnostnímu dokončení přestavby plaského konventu téhož roku. Některé z těchto básní jsou sepsány formou kaligramu a zobrazují podobu znaku opata Tyttla (ve tvaru písmene T a číslovky 2), ale také ve tvaru šestícípé hvězdice či růže nebo dokonce v podobě celého opatského znaku se všemi zmiňovanými atributy.¹¹⁶

Kaple sv. Bernarda

Další částí konventu, kterou je třeba se v analogii symboliky jižního průčelí zabývat, je konventní kaple sv. Bernarda [25]. Ta je situována do západního nárožního oktagonu, uvnitř tvořena lodí kruhového půdorysu s drobným kněžištěm nad čtvercem a konvexně zborcenými bočními stěnami a mělkou nikou.¹¹⁷ Interiér kaple je (stejně jako průčelí) členěn pilastry již zmiňovanou modifikací jónského řádu, které vynášejí mohutnou římsu. Z hlediska symboliky sloupového řádu je zde pozoruhodné, že do abaku hlavic pilastrů jsou umístěny stejné symboly, jako v případě jižního průčelí; tedy symbol lilie, růže a šestícípé hvězdy [26]. Ty jsou ve schématu vždy po jednom atributu do dvou sousedících a protějších pilastrů (v jednom prostoru se tak vyskytuje několik různých atributů v hlavicích), které člení obvod interiéru kaple. Lze tak říci, že i v tomto případě jde o přidání světeckého atributu do sloupového řádu s přímým odkazem jak na intence

¹¹⁴ BUKAČOVÁ 2012, 36

¹¹⁵ Většina cisterciáckých opatů v Plasích měla obdobnou podobu osobních znaků, které obsahovaly tytéž tři symboly; lili, růži a hvězdu a k ustálení štítových figur došlo za vlády opata Evžena Tyttla. Viz BUBEN 2004, 202

¹¹⁶ SVATOŠ 2005 105-112

¹¹⁷ HORYNA 1998 273

stavebníka, jehož osobní erb je rovněž nositelem stejných symbolů, a tedy rovněž projevem hluboké mariánské úcty.

4.5.2. Kostel Zvěstování Panny Marie v Mariánské Týnici

Z podnětu Evžena Tyttla bylo roku 1699 v Mariánském Týnci založeno probošství jako součást nedalekého plaského kláštera, nejpozději roku 1710 byl dokončen Santiniho projekt nového kostela Zvěstování Panny Marie [27] a následujícího roku pak započala jeho výstavba.¹¹⁸ Kostel se rozléhá na půdorysu rovnoramenného (řeckého) kříže s okosenými stranami s centrální kupolí nad křížením s mariánskou hvězdí na vrcholu, která pomyslně ukončuje důmyslnou mariánskou symboliku, která doprovází výzdobu budovy chrámu i celého probošství. V kontextu symboliky této stavby je nutné také zmínit, že na rozdíl od nutné přestavby plaského konventu, jež vyžadoval jeho tehdejší špatný stav, kostel a objekt probošství vznikal pouze z rozhodnutí a zájmu opata Tyttla oslavit postavu Panny Marie vytvořením z Mariánské Týnice mimořádné poutní místo velkolepou a vznešenou architekturou.¹¹⁹

I v případě poutního kostela Zvěstování Panny Marie v Mariánské Týnici nalezneme přidání atributů mariánské šestícípé hvězdy do hlavic pilastrů, a to jak na fasádě stavby [28], tak rovněž v interiéru kostela [29]. Fasády chrámu, jež jsou pojímány jednotně a nedochází k rozlišování hlavní a vedlejších stran, jsou členěny pilastry vysokého s užitím stejné modifikace hlavic, tedy přidáním kanelur s píšťalami. V abaku každé hlavice pilastru nalezneme znovu motivy šestícípé hvězdy a pozoruhodné je, že pouze v každém koutovém pilastru se pak znovu (stejně jako v plaském konventu) opakuje motiv lilie.¹²⁰ Interiér chrámu, který tvoří nakoso vsazené kaple na půdorysu šestiúhelníku, člení sdružené pilastry se stejnými hlavicemi jako v případě fasády chrámu, do nichž jsou rovněž umístěny symboly hvězd a jsou tak analogicky zcela totožné s hlavicemi pilastrů členící fasádu. Dochází zde tedy rovněž k projevení hluboké mariánské úcty stavebníkem opatem Tyttlem, který chtěl tradiční mariánskou ikonografií nejspíš povýšit význam poutního místa zasvěceného patronce cisterciáků, Panně Marii, ale v návaznosti na další Santiniho stavby v okolí plaského kláštera jde také o architektův již charakteristický projev. Santini tak byl pro stavbu chrámu v Mariánské Týnici pro Tyttla ideální volbou.

¹¹⁸ BUKAČOVÁ 2012, 103

¹¹⁹ HORYNA 1998, 277

¹²⁰ BUKAČOVÁ 2012, 106

4.5.3. Kaple Jména Panny Marie v Mladoticích

Poslední stavbou, jež doplňuje trojici zmíněných staveb majících společné jmenovatele v architektovi, lokalitě a projevu hluboké mariánské úcty jejich stavebníka, je kaple Jména Panny Marie v Mladoticích. Ta byla stejně jako předchozí stavby postavena plaským opatem Evženem Tyttlem, tentokrát však již jen pro jeho osobní zbožnost. A přestože touto stavbou tato kapitola končí, byla paradoxně první, kterou Santini ve službách plaského kláštera vytvořil.¹²¹ Výstavbu kaple lze datovat do let 1708-1710 a lze ji po formální stránce přirovnat právě ke dvěma výše zmíněným stavbám, neboť všechny tyto stavby propojuje mimo jiné důmyslný ikonografický program.¹²² Půdorys centrální kaple tvoří pravidelný šestiúhelník vepsaný do kružnice, který tak vytváří tvar hvězdy s konkávně prohnutými stěnami s nárožní rustikou a je zaklenuta kupolí. Variace a symbolika hvězdy jako jeden z atributů Panny Marie pak doprovází úplně celou stavbu tak, jak je v Santiniho tvorbě (nejen pro plaský klášter) poměrně typické; od jejího půdorysu a klenby ve tvaru hvězdice, klenby lucerny, až po bohatou nástěnnou malířskou výzdobou s mariánskou symbolikou. Samotný interiér kaple je pak tvořen pěti konkávně dovnitř prohnutými stěnami, členěné srostlicemi pilastrů se stejně modifikovanými hlavicemi jako v případě prvních dvou výše zmíněných staveb. Do abaků hlavic těchto pilastrů je rovněž vložen stejný symbol, jako v případě předchozích dvou staveb; šesticípá hvězda.

4.5.4. Santiniho „mariánský řád“

Vzhledem k tomu, že se konkrétní podoba sledovaných hlavic objevuje poprvé v Mladotické kapli – soukromé kapli plaských opatů, je možné vyslovit následující hypotézu. Tak jako půdorys šesticípé hvězdy je doslovnou aluzí na zasvěcení kaple – tedy Jméno Panny Marie, pův. vykládané jako Stella Maris, je logické se domnívat, že i použitý sloupový řád – tedy to, co na půdorysnou dispozici vertikálně navazuje, sleduje podobnou myšlenku. Při vši obezřetnosti se domnívám, že lze Santiniho novotvar označit za pokus vytvořit řád vlastní Panně Marii, resp. konkrétně jejímu jménu. Tento specifický význam, podtržený navíc výlučným užitím hvězd v místě abaku, byl posléze

¹²¹ HORYNA 1998, 251

¹²² MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 321

transformován a přenesen do polohy obecně mariánské, a to za použití dalších mariánských symbolů.

Lze se tedy domnívat, že Santini mohl o tomto typu skutečně uvažovat jako o novotvaru kompozitního řádu (jakožto o řádu, jehož tvarosloví umožňovalo jeho variování ze všech řádů nejlépe), nikoli jónského. O tom může částečně svědčit i pozdější užití této specifické úpravy u dalších „pomladotických” staveb, které vytvořil buď rovněž pro cisterciácký řád, nebo které alespoň přímo odkazují na mariánskou ikonografii.¹²³ Dokladem toho, že Santini mohl uvažovat o tomto typu jako o variaci kompozitního řádu mohou být také hlavice pilastrů a polosloupů členící interiér kaple sv. Anny v Panenských Břežanech, kde se mimo dvojici volut rovněž nachází motiv kanelur s vloženými píšťalami, ovšem už doplněný o akantové listy v rozích. Tato modifikace nám tak může napovědět o autorově záměru upravit právě řád kompozitní.

¹²³ Např. severní průčelí cisterciáckého kláštera na Zbraslavi (zde se ovšem v kanelurách neuplatňují vložené píšťaly), kostel Panny Marie Vítězné v Praze na Bílé Hoře (členění vnější fasády kopule, v abaku hlavice se nachází symbol lilie) nebo průčelí kostela Nejsvětější Trojice v Rychnově Nad Kněžnou (zde se v tabulovém štítu hlavního průčelí kostela nachází střední nika s plastikou Panny Marie Loretské). Viz. HORYNA 1998, 309-320

5. Závěr

O tom, že barokní architektura nabízí nesčetné množství více či méně ukryté symboliky, jež má svůj specifický význam, nemůže být pochyb. V případě sloupových řádů pak jde, jak se ukázalo, o ještě propracovanější systém, který modifikuje zavedené sloupové řády tak, aby svou přidanou symbolikou akcentovaly buď zasvěcení sakrální stavby určitému světci či Panně Marii nebo v případě stavby profánní symbolicky odkázaly na jejího objednavatele. Jak již bylo řečeno, tyto modifikace se nejčastěji projevovaly v přidání světeckých atributů a heraldických symbolů do hlavic sloupů a pilastrů, v případě řádu dórského pak ve výzdobě kladí.

Kostel sv. Tomáše na Malé Straně je výjimečným příkladem symboliky sloupového řádu, které se v tomto případě docílilo zakomponováním dórského řádu do symboliky celého bočního průčelí. Nejde navíc pouze o samotnou symboliku dórského kladí a výzdoby štítu bočního průčelí, ale také v jejím celku a rovněž v úzkém souladu s malířskou výzdobou interiéru chrámu, šlo nepochybně o úkol předat svému divákovi jistou zprávu se specifickým symbolickým přesahem.

V případě trojského zámku pak jde o mimořádně zajímavý příklad, kdy byla superpozice využita nejen s ohledem na tektonická či formální hlediska, ale cíleně využita i pro reprezentaci stavebníka a jeho choť, které se docílilo právě modifikací hlavic jónských a korintských hlavic přidáním heraldických symbolů z erbů šlechtického páru.

Kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce v rámci kontextu zasvěcení chrámu ukazuje jak variaci kompozitního řádu přidáním světeckých atributů do hlavic pilastrů a polosloupů, ale také pozoruhodné propojení svatojánské ikonografie s atributy čtyř Evangelistů, ze kterého lze usuzovat, že šlo o ikonograficky ucelený prvek.

Skupina Santiniho staveb pro plaské cisterciáky je podle mého názoru příkladem pokusu vytvořit nový sloupový řád, odpovídající nejvyššímu postavení Panně Marii. Svědčí pro to jak konsekventní užívání jednoho typu hlavice, která variuje velmi volně kompozitní řád, tak skutečnost, že tato skupina zjevně vypovídá o záměru stavebníka a jeho architekta. Jedná se tak zřejmě o jeden z mála příkladů z české barokní architektury, které mají obdobu v pokusech vytvořit tzv. šestý, zpravidla národní řád.

V úplném závěru práce je potřeba říci, že jsem se pokusila dohledat veškeré informace, které výběr a výslednou podobu těchto příkladů ovlivnily. Snad jen s výjimkou brány Císařského mlýna v Bubenci nám však chybí přímý doklad o zamýšleném hlubším obsahovém záměru. K lepšímu osvětlení se však nabízí dobová

architektonická teorie i slavné příklady, jako například soutěž na typický francouzský sloupový řád, vypsaná Ludvíkem XIV. Z toho můžeme nepřímo usuzovat i to, že podobné myšlenky zaměstnávaly i běžné stavebníky a architekty v celé době barokní. V každém případě by však hledání určitého významu mělo formální analýzu nepochybně doprovázet.

Seznam literatury

- ALBERTI 1956 — Leon Battista ALBERTI: Deset knih o stavitelství. Praha 1956
- BANDMANN 2005 — Günter BANDMANN: Early Medieval Architecture as bearer of meaning. New York 2005
- BAŤKOVÁ 1998 — Růžena BAŤKOVÁ: Umělecké památky Prahy 2. – Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady. Praha 1998
- BUBEN 2004 – Milan BUBEN: Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích. II. díl, II. svazek, Mnišské řády. Praha 2004
- BUKAČOVÁ 2012 — Irena BUKAČOVÁ: Architektura Jana Blažeje Santiniho-Aichla. Beroun 2012
- DČVU I/2 — Dějiny českého výtvarného umění II/1. Jiří DVORSKÝ (ed.). Praha 1989
- HORYNA 1998 — Mojmír HORYNA: J. B. Santini – Aichel: Život a dílo. Praha 1998
- HORYNA/KUČERA 1998 — Mojmír HORYNA / Jaroslav KUČERA: Dientzenhoferové. Praha 1998
- HORYNA/NEUBERT 2000 — Mojmír HORYNA / Karel NEUBERT: Zámek Trója u Prahy: stručná historie. Praha 2000
- HUYGHE 1967 — René HUYGHE: Umění pravěku a starověku. Praha 1967
- KONEČNÝ 2002 — Lubomír KONEČNÝ: Mezi textem a obrazem. Praha 2002
- KRUFT 1993 — Hanno-Walter KRUFT: Dejiny Teórie architektury. Bratislava 1993
- KRUMMHOLZ 2017 — Martin KRUMMHOLZ: Zámek Troja. Praha 2017
- LANDWEHR 1972 — John LANDWEHR: German emblem books 1531-1888. Amsterdam 1972
- MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015 — Petr MACEK / Richard BIEGEL / Jakub BACHTÍK: Barokní architektura v Čechách. Praha 2015
- ONIANS 1990 — John ONIANS: Bearers of Meaning. Princeton, New Jersey 1990
- OULÍKOVÁ 2010 — Petra OULÍKOVÁ: Reflexe úcty Jména Ježíšova v umění jezuitského řádu. In: Acta Universitatis Carolinae. Historia Universitatis Carolinae Pragensis. Praha 2010
- OULÍKOVÁ 2019 — Petra OULÍKOVÁ: Klementinum. Praha 2019
- OULÍKOVÁ 2019 — Petra OULÍKOVÁ: Die Sternberger – Mäzene der Jesuiten in der Prager Neustadt. In: Jiří M. HAVLÍK / Jarmila KAŠPÁRKOVÁ / Karl KOLLERMANN

(ed.): Orden und Stadt, Orden und ihre Wohltäter: Referate der gleichnamigen Tagung in Telč 2019²

PANOCH 2013 — Pavel PANOCH: Claude Paradin v Praze. „Mluvící průčelí“ kostela sv. Františka Serafinského na Starém Městě. In: Taťána PETRASOVÁ / Marie PLATOVSKÁ (ed.): Tvary formy ideje. Studie a eseje k dějinám a teorii architektury. Praha 2013

POKORNÝ 2007 — Pavel R. POKORNÝ: Zmizelá socha sv. Františka ze šternbersko-malzanovské donace. In: Heraldická ročenka. Praha 2007

PRAZ 1964 — Mario PRAZ: Studies in seventeenth-century imagery. Roma 1964

PREISS 2013 — Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner – Dílo, život a doba malíře českého baroka. Praha 2013

PREISS/HORYNA/ZAHRADNÍK 2000 — Pavel PREISS / Mojmír HORYNA / Pavel ZAHRADNÍK: Zámek Trója u Prahy: dějiny, stavba, plastika a malba. Praha 2000

ROYT 2013 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2013

ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 — Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Praha 1998

SUMMERSON 1983 — Sir John SUMMERSON: The classical language of architecture. London 1983

SVATOŠ 2005 — Martin SVATOŠ: „Amor musas in Plausum provocat“ Gratulační sborníky plaskému opatu Eugenu Tyttlovi z. r.1736 v kontextu novolatinské literatury. In: Plaský klášter a jeho minulý a současný přínos pro kulturní dějiny. Plzeň 2005

ULIČNÝ 2017 — Petr ULIČNÝ: Architektura Albrechta z Valdštejna /2 svazky/: Italská stavební kultura v Čechách v letech 1600-1635. Praha 2017

VÁCHA 2014 — Štěpán VÁCHA: Příspěvek k poznání ikonografie svatoaugustiniánského cyklu v kostele sv. Tomáše na Malé Straně. In: Bibliotheca Strahoviensis 6-7/2004. Praha 2004

VITRUVIUS 2011 — Marcus VITRUVIUS POLLIO: Deset knih o architektuře. Praha 2001

VLČEK1999 — Pavel VLČEK: Umělecké památky Prahy. Malá Strana. Praha 1999

VLČEK 2012 — Pavel VLČEK: Umělecké památky Prahy A-L: Velká Praha, A-L. Praha 2012

ZELENKOVÁ 2005 — Petra ZELENKOVÁ: „Magnu miter ascendo...“ Svatého Jana Nepomuckého cesta do nebe: na universitní thesi podle Jana Jiřího Heinsche (1689). In:

Jan ROYT / Petra NEVÍMOVÁ (ed.): Album amicorum. Sborník ku poctě prof. Mojmíra Horyny. Praha 2005

Staré tisky

LA FEUILLE 1699 — Daniel de LA FEUILLE: Devises et emblemes anciennes et modernes tirées des plus celebres Auteurs. Augspurg 1699

PICINELLI 1695 — Filippo PICINELLI: Mundus Symbolicus. Coloniae Agrippinae 1695

SERLIO 1569 — Sebastiano SERLIO: De architectura libri quinque, Venetiis, 1569

UNGLERT 1729 — Jacobo UNGLERT: Sacerdos et hostia. S. Joannes von Nepomuck. 1729

VIGNOLA 1642 — Giacomo Barozzi da VIGNOLA: Regola de Cinque Ordini d'Architettura, t'Amstelredam 1642

Seznam vyobrazení

1.

Grafická předloha vstupní brány Císařského mlýna, S. Serlio, 1584.

Zdroj: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/356974>

2.

Praha - Bubeneč, brána Císařského mlýna, G. M. Filippi, 1606. Foto:

<https://www.prahaneznamy.cz/praha-6/bubenec/cisarsky-mlyn/>

3.

Praha - Malá Strana, kostel sv. Tomáše, boční průčelí, K. I. Dientzenhofer, od 1727.

Foto: autorka

4.

Praha - Malá Strana, kostel sv. Tomáše, metopy v kladí edikuly portálu bočního průčelí. Foto: autorka

5.

Daniel de La Feuille, Devises et Emblèmes Anciennes & Modernes, „*In Virtute Tua*“, Augspurg 1699. Zdroj:

<https://archive.org/details/devisesetembleme00lafeu/page/72/mode/2up?q=jactae>.

Vyhledáno dne 12.2.2021.

6.

Daniel de La Feuille, Devises et Emblèmes Anciennes & Modernes, „*Praemio et poena*“, Augspurg 1699

Zdroj: <https://archive.org/details/devisesetembleme00lafeu/page/8/mode/2up?q=jactae>.

Vyhledáno dne 12.2.2021.

7.

Daniel de La Feuille, Devises et Emblèmes Anciennes & Modernes, „*Praemio et poena*“, 1699. Zdroj:

<https://archive.org/details/devisesetembleme00lafeu/page/72/mode/2up?q=jactae>.

Vyhledáno dne 12.2.2021.

8.

Daniel de La Feuille, Devises et Emblèmes Anciennes & Modernes, „*actae crescimus*“, Augspurg 1699. Zdroj:

<https://archive.org/details/devisesetembleme00lafeu/page/20/mode/2up?q=jactae>.

Vyhledáno dne 12.2.2021.

9.

Daniel de La Feuille, Devises et Emblèmes Anciennes & Modernes, „*Instar omnium*“, Augspurg 1699. Zdroj:

<https://archive.org/details/devisesetembleme00lafeu/page/72/mode/2up?q=jactae>.

Vyhledáno dne 12.2.2021.

10.

Praha – Malá Strana, kostel sv. Tomáše, štít edikuly bočního průčelí s trigram IHS.

Foto: autorka

11.

Praha – Malá Strana, kostel sv. Tomáše, nástropní malířská výzdoba, V. V. Reiner, výjevy ze života sv. Augustina, 1728. Foto: autorka

12.

Praha – Malá Strana, kostel sv. Tomáše, freska v prostředním klenebním poli, V. V. Reiner, sv. Augustin myjící nohy Kristovi. Foto: autorka

13.

Praha, zámek Troja, pohled jižní průčelí, J. B. Mathey, 1685. Zdroj:

https://www.praha.eu/jnp/cz/co_delat_v_praze/kultura/galerie_hl_m_prahy/poznejte_troj_zamek_s_odbornikem_po.html. Vyhledáno dne 11.7.202.

14.

Praha, zámek Troja, detail korintské hlavice s heraldickými symboly.

Foto: autorka

15.

Praha, zámek Troja, detail korintské hlavice s heraldickými symboly.

Foto: autorka

16.

Praha, kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce, pohled na hlavní průčelí, K. I.

Dientzenhofer, 1738. Zdroj:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Praha_sv._Jan_na_Skalce_%C4%8Delo_3.jpg

17.

Praha, kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce, detail kladí interiéru kostela s atributem sv. Lukáše Evangelisty. Foto: autorka

18.

Praha, kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce, detail kladí interiéru kostela s atributem sv. Matouše Evangelisty. Foto: autorka

19.

Praha, kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce, detail kladí interiéru kostela s atributem sv. Jana Evangelisty. Foto: autorka

20.

Praha, kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce, detail kladí interiéru kostela s atributem sv. Marka Evangelisty. Foto: autorka

21.

Praha, kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce, interiér kostela, detail kompozitní hlavice pilastrů s atributy sv. Jana Nepomuckého. Foto: autorka

22.

Philibert de l'Orme, Architecture de Philiberto De Lorme, ilustrace tzv. „francouzský řád“, Paris 1626.

Zdroj: <https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/107931>. Vyhledáno dne 10.7.2021

23.

Plasy, cisterciácký klášter, jižní průčelí konventu, J. B. Santini, 1710-1740. Zdroj: <https://www.klaster-plasy.cz/cs/fotogalerie/8064-klaster-plasky>. Vyhledáno dne 12.7.2021.

24.

Plasy, cisterciácký klášter, jižní průčelí konventu, znak opata Evžena Tytla.

Zdroj: <https://www.waymarking.com/gallery/image.aspx?f=1&guid=1303dbd3-81c8-4298-93ec-be328fb0773c&gid=3>. Vyhledáno dne 9.7.2021.

25.

Plasy, cisterciácký klášter, interiér kaple sv. Bernarda. Foto: autorka

26.

Plasy, cisterciácký klášter, detail hlavic pilastrů s barokně kompozitními hlavicemi v kapli sv. Bernarda. Foto: autorka

27.

Mariánská Týnice, kostel Zvěstování Panny Marie s proboštvím, J. B. Santini, od 1711. Zdroj: <http://www.zapadoceskebaroko.cz/cz/centrum-baroka/marianska-tynice-laureatem-oceneni-opera-historica-2019>. Vyhledáno dne 10.7.2021.

28.

Mariánská Týnice, kostel Zvěstování Panny Marie, detail fasády s barokně kompozitními hlavicemi pilastrů s vloženými hvězdicemi. Foto: autorka

29.

Mariánská Týnice, kostel Zvěstování Panny Marie, interiér chrámu s pilastry s barokně kompozitními hlavicemi s hvězdicí. Zdroj:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Majest%C3%A1t.JPG>.

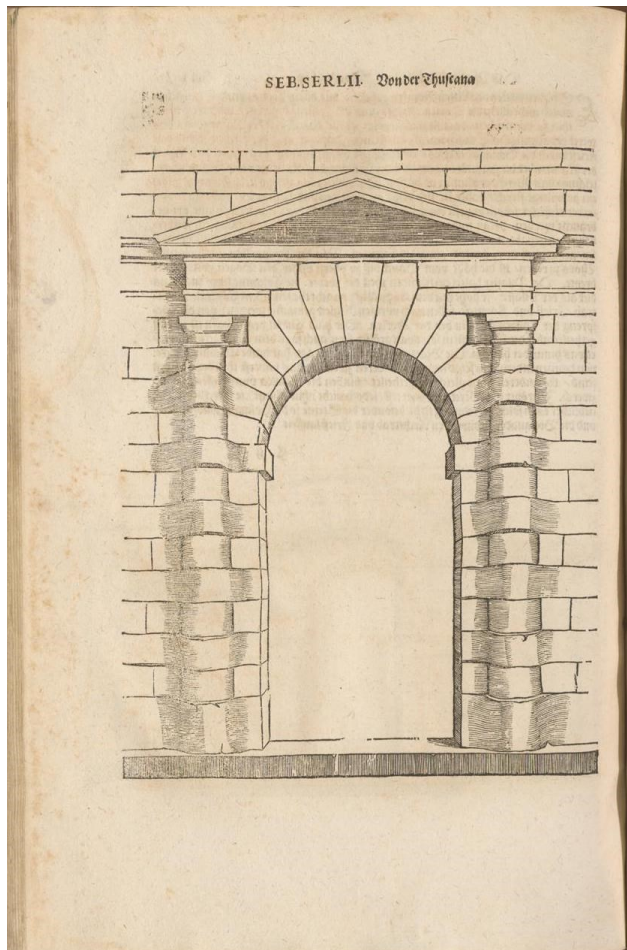
Vyhledáno dne 10.7.2021.

30.

Mladotice, kaple Jména Panny Marie, interiér kaple s pilastry s barokně kompozitními hlavicemi s hvězdicí, J. B. Santini, 1710. Zdroj:

<http://www.pamatkyslany.cz/mladotice-kaple-jmena-panny-marie-kouzlo-santiniho/g-4191>. Vyhledáno dne 12.7.2021.

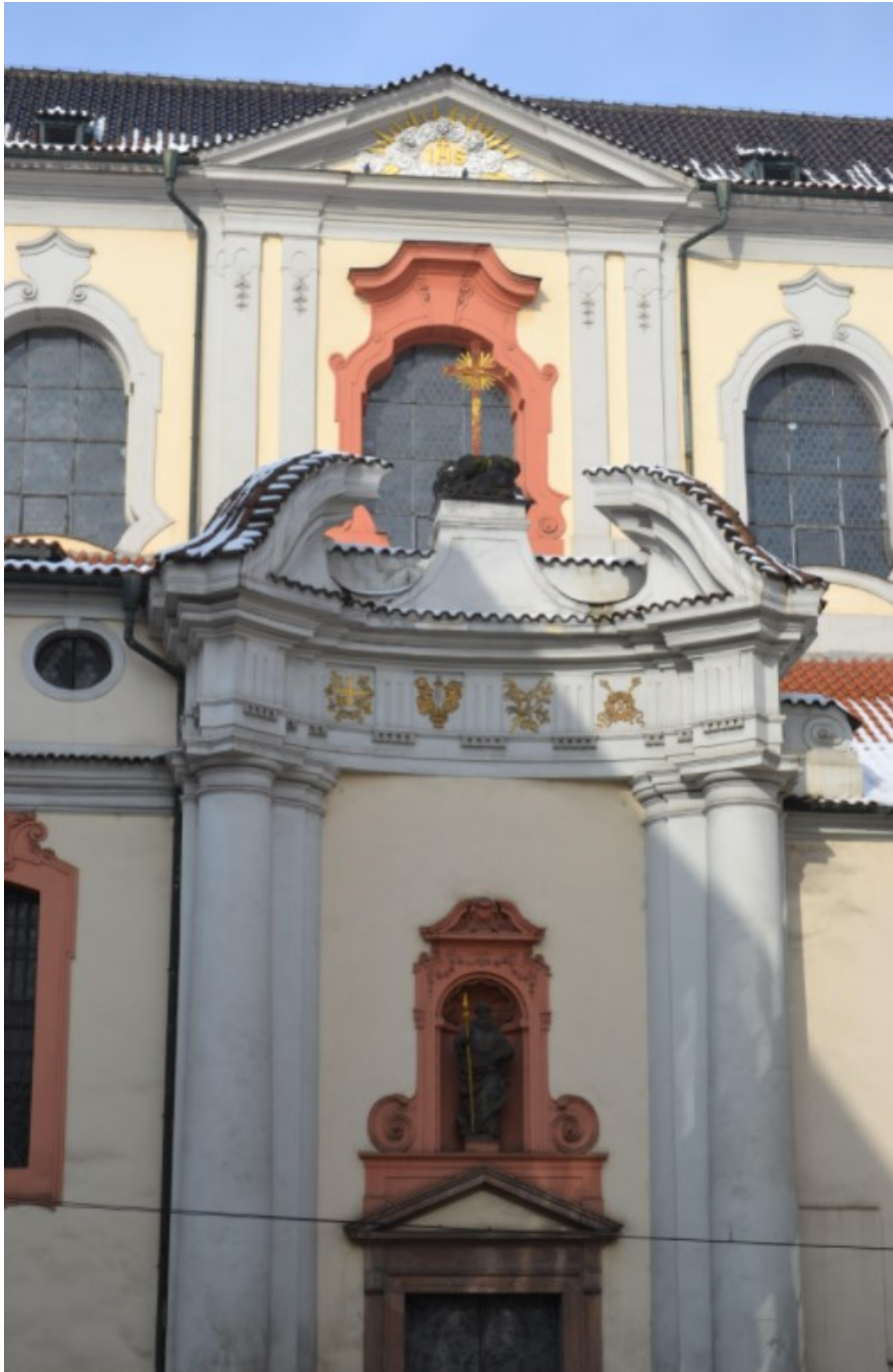
Obrazová příloha



[1] Grafická předloha vstupní brány Císařského mlýna, S. Serlio, 1584



[2] Praha - Bubeneč, brána Císařského mlýna, G. M. Filippi, 1606



[3] Praha - Malá Strana, kostel sv. Tomáše, boční průčelí, K. I. Dientzenhofer, od 1727



[4] Praha - Malá Strana, kostel sv. Tomáše, metopy v kladí edikuly bočního průčelí



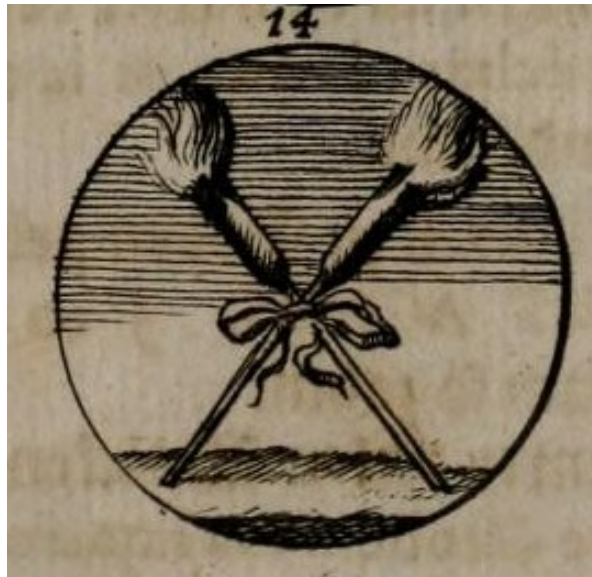
[5] Daniel de La Feuille, *Devises et Emblèmes Anciennes & Modernes*, „*In Virtute Tua*“, 1699



[6] Daniel de La Feuille, *Devises et Emblèmes Anciennes & Modernes*, „*Utile dulci miscet*“, 1699



[7] Daniel de La Feuille, *Devises et Emblèmes Anciennes & Modernes*, „*Praemio et poena*“, 1699



[8] Daniel de La Feuille, Devises et Emblèmes Anciennes & Modernes, „*actae crescimus*“, 1699



[9] Daniel de La Feuille, Devises et Emblèmes Anciennes & Modernes, „*Instar omnium*“, 1699



[10] Praha – Malá Strana, kostel sv. Tomáše, štít edikuly bočního průčelí s trigram IHS



[11] Praha – Malá Strana, kostel sv. Tomáše, nástropní malířská výzdoba, V. V. Reiner, výjevy ze života sv. Augustina, 1728



[12] Praha – Malá Strana, kostel sv. Tomáše, freska v prostředním klenebním poli, sv. Augustin myjící nohy Kristovi



[13] Praha, zámek Troja, pohled jižní průčelí, J. B. Mathey, 1685



[14] Praha, zámek Troja, detail korintské hlavice s heraldickými symboly



[15] Praha, zámek Troja, detail jónské hlavice s heraldickými symboly



[16] Praha, kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce, pohled na hlavní průčelí, K. I. Dientzenhofer, 1738



[17] Praha, kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce, detail kladí interiéru kostela s atributem sv. Lukáše Evangelisty



[18] Praha, kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce, detail kladí interiéru kostela s atributem sv. Matouše Evangelisty



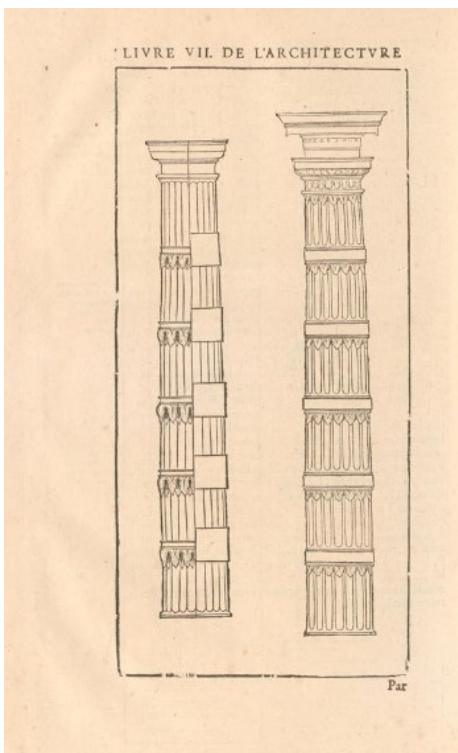
[19] Praha, kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce, detail kladí interiéru kostela s atributem sv. Jana Evangelisty



[20] Praha, kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce, detail kladí interiéru kostela s atributem sv. Marka Evangelisty



[21] Praha, kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce, interiér kostela, detail kompozitní hlavice pilastrů s atributy sv. Jana Nepomuckého



[22] Philibert de l'Orme, Architecture de Philiberto De Lorme ilustrace tzv. „francouzský řád“, 1626



[23] Plasy, cisterciácký klášter, jižní průčelí konventu, J. B. Santini, 1710-1740



[24] Plasy, cisterciácký klášter, jižní průčelí konventu, znak opata Evžena Tyttla



[25] Plasy, cisterciácký klášter, interiér kaple sv. Bernarda



[26] Plasy, cisterciácký klášter, kaple sv. Bernarda, detail hlavic pilastrů s barokně kompozitními hlavicemi



[27] Mariánská Týnice, kostel Zvěstování Panny Marie s proboštvím, J. B. Santini, od 1711



[28] Mariánská Týnice, kostel Zvěstování Panny Marie, detail fasády s barokně kompozitními hlavicemi pilastrů s vloženými hvězdicemi



[29] Mariánská Týnice, kostel Zvěstování Panny Marie, interiér chrámu s pilastry s barokně kompozitními hlavicemi s hvězdící



[30] Mladotice, kaple Jména Panny Marie, interiér kaple s pilastry s barokně kompozitními hlavicemi s hvězdící, J. B. Santini, 1710