

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Andrea Kaňková

Olivetská hora u kostela sv. Mořice v Olomouci

bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Michaela Ottová, PhD.

2009

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala v první řadě paní doktorce Ottové, vedoucí mé práce, za vstřícnost a trpělivost, dále pak paní Mgr. Martě Perůtkové z Muzea umění v Olomouci, pracovníkům plánového archivu ústředí NPÚ v Praze a pracovnícím v archivu PÚ v Olomouci za ochotu při shánění materiálů a restaurátorovi panu Surmovi za čas, který mi věnoval a za poskytnuté informace a materiály.

OBSAH

ÚVOD	5
1. Přehled literatury	6
2. Popis	10
2.1. Kristus	10
2.2. sv. Petr	11
2.3. sv. Jan	12
2.4. sv. Jakub	13
3. Zásahy na díle, restaurátorské průzkumy a vyjádření	15
3.1. Restaurátorský průzkum	16
3.1.1. Rekonstrukce původní podoby podnoží	16
3.1.2. Nálezy polychromií	17
3.2. Vyjádření restaurátora – kamenosochaře	19
4. Stylová východiska a datace sousoší	20
5. Námět Krista na Olivové hoře	28
5.1. Biblický základ a nástin vývoje zobrazování námětu	28
5.2. Středověká zobrazení Olivetských hor	29
5.3. Ikonografie Svatomořické olivety	31
6. Možní objednavatelé olomouckého sousoší	34
7. Problematika původního umístění a kompozice díla	36
7.1. Různá umístění sousoší v průběhu času	36
7.2. Původní umístění	36
7.2.1. Názory v literatuře	37
7.2.2. Prostor kolem kostela sv. Mořice v 15. století	38
7.3. Kompozice	40
ZÁVĚR	43
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	45
SEZNAM VYOBRAZENÍ	64
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	69

ÚVOD

Olivetská hora od kostela sv. Mořice v Olomouci je vysoce kvalitní dílo 15. století, jehož styl nemá na našem území obdoby. Podle nejnovějšího bádání se jedná o dílo stojící na pomezí krásného slohu a pozdní gotiky, tedy z období, které je v rámci českého a moravského středověkého sochařství jedním z doposud málo objasněných a které se proto v poslední době těší stále většímu zájmu badatelů.

Hlavním cílem mé práce je shromáždit o tomto sousoší co nejvíce informací, tyto informace kriticky posoudit a systematizovat a vytvořit tak základ pro další práci, která by vedla k většímu objasnění vztahů sousoší nejen k evropskému, ale i místnímu, českému a moravskému umění. Sousoší bylo doposud v uměleckohistorické literatuře posuzováno převážně z formálního hlediska a hlavní snahou bylo postihnout jeho stylová východiska a dojít tak k co nejpřesnější dataci, neboť přesná doba vzniku není pramenně doložena. Teprve v nejnovější práci Ivo Hlobila se objevují nové, do té doby neřešené, otázky týkající se objednavatele, původního umístění a kompozice a velmi okrajově ikonografie tohoto díla.

Pokusím se tedy právě v těchto otázkách na Hlobilovu práci navázat. Podrobnější zkoumání ikonografických motivů může být zajímavým příspěvkem při hledání původu tvůrce Olomoucké olivety a zároveň si pomocí lépe dochovaných analogických zpracování budeme moci udělat lepší představu o původním vzhledu celého sousoší. K řešení problematiky původního umístění a kompozice sousoší bych ráda přispěla shromážděním co nejvíce indicií, případně alespoň negativních vymezení, na jejichž základě by bylo možné konkrétněji postihnout možné varianty umístění.

1. PŘEHLED LITERATURY

Nejstarší zmínky o olomoucké Olivetské hoře nalezneme převážně v topografické literatuře přelomu 19. a 20. století. Poprvé bylo dílo publikováno A. Nowakem v roce 1890,¹ a to pouze ve formě doprovodné fotografie k textu věnujícímu se kostelu sv. Mořice v Olomouci. V popisku pod fotografií bylo sousoší zařazeno povšechně do 16. století. Podrobně se dílu věnuje Doležil,² který upozorňuje na velký význam díla v rámci olomoucké plastiky. Oceňuje monumentalitu, jednoduchost, přirozenost, dokonalé technické provedení, hluboké procítění situace, realismus a kompoziční promyšlenost, na jejímž základě uvažuje o italském původu díla. V dataci se pohybuje stále v rámci 16. století, kde jako terminus antequem zmiňuje doklad o opravě sousoší z pozůstalosti jisté olomoucké vdovy z roku 1588. Dílo řadí podle výše zmíněných charakteristik do okruhu italského sochaře Quida Mazzoniho, působícího na počátku 16. století. Bez povšimnutí by neměl zůstat ani Doležilův názor, že sochy byly tvořeny pro pohled z jedné strany a už přímo na určené místo. Velice krátce se v rámci kapitoly o gotické skulptuře na Moravě o sousoší zmiňuje Prokop.³ Řadí ho bez bližší specifikace do 15. století, přičemž možným důvodem k tomu je i onen doklad z roku 1588, u něž zdůrazňuje skutečnost, že v té době dílo už vyžadovalo opravu. V roce 1939 zpracovává Bohumil Zlámal, v té době kaplan u sv. Mořice v Olomouci, dějiny kostela sv. Mořice, výtahem z nichž vzniká i drobný průvodce po kostele.⁴ Odstavec týkající se Olivetské hory je v obou publikacích totožný, v Dějinách je pouze o něco rozšířena část pojednávající o protějškové nástěnné malbě Bičování Krista. Co se týče samotného sousoší, vychází autor z názoru Doležilova. Zmiňuje navíc jednu fundaci z roku 1720. Zlámalova práce je zajímavá spíše z hlediska doplňkových informací, které pomohou lépe rekonstruovat kontext díla v průběhu doby.

Prvního uměleckohistorického zpracování se Olivetě dostalo během 40. let 20. století v práci Alberta Kutala.⁵ Autor zde však dílo podrobně nerozebírá, používá je pouze k ilustraci jím předloženého konceptu vývoje sochařství. Tak je zde Olivetská hora zařazena do skupiny děl, která spojuje s „první vlnou nizozemského realismu“, jejíž nástup vidí až od šedesátých let 15. století a vystřídání vlnou druhou v průběhu osmdesátých let 15. století. Kotal Olivetu znovu zmiňuje v rámci sochařské části Českého umění gotického,⁶ zde ale bez nizozemské souvislosti, pouze jako příklad pozdní fáze „změkčujícího“ proudu, který jde paralelně

¹ NOWAK 1890, 12.

² DOLEŽIL 1903, 90sq.

³ PROKOP 1904, 609.

⁴ ZLÁMAL 1939a, 70sq.; ZLÁMAL 1939b, 57sqq.

⁵ KUTAL s. d., 76.

⁶ KUTAL 1949, 76.

s proudem „ornamentalizujícím.“ V obou pracích uvažuje datačně pouze v rámci „pohusitského sochařství“ a pohybuje se tak v období od třicátých, ale spíše od čtyřicátých let 15. století dále. Ve své disertační práci se sousoší věnovala Kotrbová, která shromáždila do katalogu pozdně gotická sochařská díla na Moravě, mezi nimi i Svatomořickou olivetu.⁷ Přestože forma katalogového hesla poskytuje prostor pro podrobnější zkoumání každého jednotlivého díla, příliš nových informací se zde nedozvídáme. V rámci dělení katalogu je dílo řazeno pod „pohybový sloh kolem roku 1480“ a tedy mezi díla vzniklá pod vlivem uměleckého působení Mikuláše Gerhaerta z Leydenu. Realistické pojednání díla Kotrbová srovnává s plastikami kazatelny ve Štrasburku a datuje dílo do doby kolem, nebo po roce 1480. Dalším, kdo se Olivetou blíže zabýval byla Jarmila Krčálová.⁸ Ta se ve svém článku věnovala problematice kolem mistra Hanuše z Olomouce. Podle mnoha shromážděných pramenných zpráv se pokusila sestavit jeho životopis a na jeho základě pak argumentovala pro Hanušovo autorství jak Olivetské hory, tak dalších děl v Olomouci a ve Zhořelci. Podstatným okamžikem měl být pobyt Hanuše v Kostnici, kde se měl setkat s Gerhaertovou tvorbou, jejíž rysy se pak pokusila v jí uváděných dílech dohledat. Je však třeba podotknout, že spojení všech v pramenech uváděných Hansů v jednu konkrétní osobu není ve všech případech přesvědčivé. Pochybnost pak vzbuzuje také velká technologická, kvalitativní i formální rozrůzněnost souboru děl mu na tomto základě připsaných. Na práci Krčálové reaguje Homolka krátkým odstavcem v článku vyjadřujícím se k různým aspektům, hypotézám a novým zjištěním v rámci středoevropské plastiky.⁹ Zde upozorňuje pouze na přítomnost starších formálních prvků a pokládá za přijatelnou možnost, že dílo vzniklo již před Gerhaertovým vystoupením ve Vídni, tedy před rokem 1467. K možnému autorství Hanuše z Olomouce se nevyjadřuje. Albert Kutal se k Olivetě vrací v rámci syntézy českého gotického umění.¹⁰ Zcela odlišně od svých předcházejících prací nyní uvádí, že Svatomořická oliveta je „časným příkladem ohlasu gerhaertovských principů.“ Odmítá zde také autorství Hanuše z Olomouce, který je doložený ve Zhořelci a ve Vratislavi, avšak považuje za možné spojení s Hanušem doloženým v Kostnici. Rozložil tím tedy hypotetického mistra na dvě osoby, čímž upozornil na nedostatky v tomto připsání. Otázkou zůstává, zda je poté přínosné v přepisování takovými způsobem pokračovat. Jaromír Homolka pokračuje ve svých úvahách v rámci rozsáhlé studie o pozdně gotickém umění v Čechách, kde na Olivetě ilustruje moravské „vyrovnávání tradice krásného slohu s novými výtvarnými myšlenkami,“ a kde

⁷ KOTRBOVÁ 1950, 53sq.

⁸ KRČÁLOVÁ 1956, 17–50.

⁹ HOMOLKA 1969, 559sq.

¹⁰ KUTAL 1972, 167.

specifikuje dataci na dobu kolem nebo před rokem 1450.¹¹ Výsledkem Homolkova zájmu o toto dílo je článek publikovaný ke konci sedmdesátých let, který se na základě mnoha analogií pokouší rekonstruovat formální vývoj, předcházející vzniku sousoší.¹² Výsledkem je povšechné datování do druhé čtvrtiny 15. století. Autor taktéž poukázal na nejednoznačnost vztahu tohoto díla k českému prostředí a nutnost hlubšího poznání českého a moravského sochařství 15.století.

Zájem o Olivetu mezi badateli na delší dobu utichl. V rámci v této době vznikajícího akademického přehledu českého výtvarného umění shrnul Homolka pouze ve stručnosti své předchozí bádání.¹³ Jak Kutal, tak Homolka se dílem zabývali čistě pohledem formálně analytickým. Pokusy o rozšíření zkoumání o otázky původního umístění, objednavatele díla a podobně, to celé nejspíše v návaznosti na zmínky v předválečné spíše historicko-popisné zaměřené literatuře, můžeme sledovat v devadesátých letech, kdy se o kostel sv. Mořice a Olivetu začal zajímat Ivo Hlobil. Spolu s Milanem Tognerem obohatili edici Církevní památky o svazek zabývající se dějinami kostela sv. Mořice a jeho výzdoby.¹⁴ V něm, co se týče datace a stylového zařazení sousoší přejímá názory Homolkovy, obohacuje však bádání právě o otázky původního umístění a objednavatele díla. Následně se Hlobil ujal i zpracování hesla k Olivetě v rámci katalogu rozsáhlé výstavy Od gotiky k renesanci.¹⁵ Autoři několikasvazkového katalogu se pokusili shromáždit všechna díla vymezeného období na Moravě a tím vytvořit solidní základ pro další badatelskou činnost u děl ještě odbornou literaturou nepovšimnutých a zároveň shrnout dosavadní a navrhnout směr dalšího bádání u děl význačných, které stojí v popředí zájmu již delší dobu. K takovým patří i Olomoucká oliveta. V textu hesla jsou publikovány části restaurátorského průzkumu polychromie, provedeného R. Surmou a poznatky kamenosochaře L. Werkmanna, dále je pak uveden stručný souhrn dosavadního bádání. Rozvedena je zde i otázka hypotetického původního umístění a umístění v průběhu doby existence sousoší. Hlobil pak doplňuje a rozšiřuje škálu stylových analogií, které směřují k dataci už do 30. let 15. století a vrací se krátce i k problematice objednavatele díla. Tři nové hypotézy, které v souvislosti s prací na katalogu a výstavě Hlobil ohledně sousoší formuloval, představil na konferenci Podzim středověku a publikoval v rámci stejnojmenného sborníku.¹⁶ V recenzi sochařské části katalogu zpochybnila Ottová Hlobilovu časnou dataci Olivety,¹⁷ a to vzhledem k „absenci kvalitativně

¹¹ HOMOLKA 1978, 230–232.

¹² HOMOLKA 1979, 99–103.

¹³ HOMOLKA 1984, 541sq.

¹⁴ HLOBIL/TOGNER/HYLÍK 1992, 8.

¹⁵ HLOBIL 1999, 284–291, kat. č. 178.

¹⁶ HLOBIL 2001, 45–51.

¹⁷ OTTOVÁ 2002, 140.

srovnatelných děl ve středoevropském prostředí“. Další směřování bádání vidí v hledání děl s obdobně unikátní technologií polychromie, jaká byla použita u Olivety.

V posledních dvaceti letech stoupl zájem badatelů o období 15. století a množí se tedy pokusy o nové interpretace, již tolik nezatížené představou úplného zastavení umělecké produkce během husitských válek. Takovým příkladem je i publikace Mileny Bartlové,¹⁸ v níž užívá Olivetské hory od sv. Mořice a Znojemskeho oltáře jako příkladu děl, která jsou ranou recepcí stylu vycházejícího z franko-flámské oblasti na našem území. V dataci sousoší se vrací k názoru Homolkovu, umělecký původ sochaře pak na základě několika uvedených analogií hledá v Podunají. V roce 2006 proběhla výstava Slezsko. Perla v České koruně, v jejímž rámci byla vystavována i Svatomořická oliveta. Hesla do katalogu výstavy se opět ujal Ivo Hlobil.¹⁹ Sousoší je zde představeno ve velké stručnosti a novost oproti heslu k předchozí výstavě je pouze v drobných zmínkách. Nejnovější text k Olomoucké olivetě pak vznikl v rámci průvodce po Arcidiecézním muzeu,²⁰ není však, stejně jako předchozí katalogové heslo, badatelským počinem, ale pouze souhrnem faktů a názorů předchozích.

Pokud bych se měla pokusit o stručnou charakterizaci dosavadní literatury, pak nejstarší texty jsou převážně popisné, zachycují tehdejší stav a informují o několika pramenných zmínkách. Jen okrajově se dotýkají otázky stylového východiska, avšak již velice trefně poukazují na vysokou kvalitu a jedinečnost díla. Umělekohistorické bádání, započaté Albertem Kutalem ve čtyřicátých letech se až po Homolkův článek ze závěru sedmdesátých let zabývalo převážně rozšiřováním poznání díla hledáním formálních analogií a tím i stylových východisek, čímž dospělo k přesvědčivému zařazení díla kolem nebo do druhé čtvrtiny 15. století. Od devadesátých let se jedná především o práce Hlobilovy, které obohatily poznání o řadu faktických zjištění z restaurátorských průzkumů i o nové otázky ohledně umístění a objednavatele díla a umožňují tím komplexnější pohled na toto výjimečné sochařské dílo.

¹⁸ BARTLOVÁ 2004, 111–114.

¹⁹ HLOBIL 2006, 84–86, kat. č. I.2.60.

²⁰ PERŮTKA 2006, 81sq.

2. POPIS

Kamenné sousoší sestává ze čtyř samostatných, plně plasticky opracovaných soch v životní velikosti na podstavcích, v současném stavu bez polychromie. Socha klečící mužské figury - Krista byla nejspíše určena pro boční pohled,²¹ sochy pospávajících a v různých polohách usazených mužských postav – apoštolů pro pohled průčelní až poloprofilový. Z toho lze usuzovat, že kompozičně mohlo být sousoší zamýšleno už původně v podobě tak, jak je zachycené na fotografii [1] z doby, kdy bylo umístěno na podstavci u jižní věže kostela. Současná instalace v Arcidiecézním muzeu v Olomouci [2] nám však poskytuje pohled trochu jiný a tak se k problematice vzájemné polohy figur a původního umístění sousoší vrátím v samostatné kapitole. Zde se tedy omezím jen na popis jednotlivých figur bez vzájemných vazeb.

2.1. Kristus

Postava Krista klečí zcela vzpřímeně s rukama před hrudí sepjatýma dlaň na dlaň k modlitbě a hledí s mírně zakloněnou hlavou vzhůru [3]. Volně rozpuštěné vlasy jsou vprostřed rozdělené pěšinkou a jejich na temeni schématické, hadovité prameny se v týle mění v rozvolněné spirály spadající až pod ramena a zakončené kudrlinkou. Protáhlý, hranatý obličej s vysokým čelem, výraznými nadočnicovými oblouky a rovným nosem lemuje z každé strany hustý pramen vlasů [4]. Tvář je dospělá, vousatá. Oči jsou poměrně daleko posazené a detailně modelované – zvlněná spodní víčka a naznačené váčky pod očima evokují dojem pláče. Jemně propadlé tváře a vystouplé lícní kosti umocňují výraz utrpení ve tváři. Ústa jsou mírně pootevřena, je možné rozlišit i zuby, což nás uvádí do okamžiku Kristova tichého rozhovoru s Otcem. Špičatá předsunutá brada je lemována fousy v podobě drobných, schématicky provedených kudrlinek. Na krku jsou naznačeny žilky a zdůrazněny klíční kosti. Kristus je oděn do jednoduchého dlouhého spodního šatu s dlouhými rukávy. Ramena má mírně svěšená. Oděv je na ramenou a v horní části hrudníku hladký, výrazná je linie okraje šatu pod krkem. Modelace drapérie nastupuje mohutněji až od loktů níže. Od ramene a paže směřují do prostoru mezi loket a tělo přímé záhyby, na obou stranách podobně. Drapérii na pravém předloktí vévodí vlnovka, která vznikla zásahem do dvou podkasaných faldů [5]. Třetí fald běží přirozeně kolem dokola. Pravý rukáv je v horní části ohrnut a ukazuje nám tedy rub pláště, volně visí na Kristově paži a je vybrán hluboko do prostoru pod rukou. Rukáv paže levé, tedy vzdálenější od diváka při předpokládaném natočení, je řešen mnohem schématictěji třemi paralelními podkasanými faldy. Na rukách jsou plasticky vyvedeny i

²¹ Vzhledem k vysoké propracovanosti detailů a plastičnosti figury z čelního pohledu lze uvažovat i o původním určení pro pohled průčelní, nebo alespoň poloprofilový.

takové detaily jako jsou žíly na hřbetech, krabátá kůže na kloubech či nehtová lůžka [6]. Pod pravou rukou si Kristus přidržuje plášť vykasaný nahoru, klečí tedy obnaženými koleny přímo na skále [7]. Podobně vystavena na odív je i jeho pravá bosá noha, nad kterou je lem pláště ohnut. Oproti vršku drapérie dolní poloviny těla nabírá na mohutnosti. Zcela v logice přidržování pláště směřují ze zad po obou stranách pod Kristovu pravou ruku plynule přes bok jdoucí záhyby. Zpředu zpod ruky spadají tři paralelní trubice ukončené nad koleny ostrou linií okraje šatu. Podobně na zádech spadají dvě paralelní trubice nad pravou patu, nad kterou se zalamují a přizpůsobují se ohnutému a zkrabacenému lemu pláště. Levou nohu má zcela schovánu pod rouchem. Záhyby jsou mohutné a klidně traktují plochu oděvu. Objem figury je kompaktní, zasahuje do něj jen hluboké probrání vnitřku rukávů a prostoru pod prameny vlasů po stranách obličeje. Obrys figury je uzavřený. Dramatizujícími momenty drapérie jsou poněkud chaotická, nikoliv však příliš ostře lánaná zakončení záhybů pod pravým loktem a výrazná „klikatka“ pláště nad levou zadní nohou [8].

2.2. sv. Petr

Další figura, podle meče identifikována jako sv. Petr, sedí na zemi s pokrčenými nohama [9]. Pravou ruku má volně složenou v klíně a lehce jí přidržuje meč umístěný mezi koleny a zapřený jílcem o pravé rameno. Levou ruku má zapřenou loktem o koleno a zároveň si o ní opírá hlavu. Hlavní váha těla spočívá na noze levé, o kterou je zapřena jak levá ruka, tak hlava a která spočívá kolmo na podložce. Tvář je tváří unaveného starce s pleší. Kudrnaté vlasy obíhají hlavu pouze ve věnci nad ušima, čelo je výrazně vyklenuté dopředu a holé, jen s několika kudrnami uprostřed. Ruka podepírající tvář se prsty noří do vlasů [10]. Kudrny vousů lemují celou bradu a rozšiřují už tak dost široký obličej. Vrásčité čelo a povislé líce jsou hlavním prostředkem znázornění unaveného stáří. Oči jsou zavřené a pootevřená ústa vyvolávají dojem, že postava oddychuje. Nos je poměrně veliký, hrbolatý a široký. Kůže zkrabacená u jeho kořene dodává tváři výraz starostlivosti a zasmušilosti. Hlava je nasazena na zvrásněný krk ve velmi jemném záklonu. Figura je oděna ve spodní dlouhý šat sepnutý pod krkem kulatým knoflíčkem a přes ramena má přehozený plášť. Na pravém rameni je plášť položen velmi volně. Tomu, aby nesklouzl brání snad jen o rameno opřený, velmi jednoduše, až geometricky, provedený jílec meče. V tomto místě se okraj pláště přetáčí na rub a takto okrajem spadá vně pravého stehna, aby byl nad kolenem sveden zpět do klína a tam zadržen pod volně opřenou pravou rukou s prsty staženými do dlaně. Na levém rameni je plášť přitážen pevněji k břichu a shrnut je nad loket opírající se o koleno, což vytváří shluk drobnějších záhybů vedoucích do klína. Tyto drobné záhyby jsou ale přesto svým způsobem mohutné. Pod takto přitáženým pláštěm je hmota sochy hluboce probrána až na tělo se spodním šatem a vytváří tak výrazný kontrast světla a stínu [11]. Podobně je tomu tak pod

horní částí meče. Shrnutím pláště do skrčeného lokte se vně od něj vytvářejí dva velké, relativně hluboké mísovité záhyby jdoucí přes polovinu zad [12]. Přes pravé koleno spadá plášť až na zem. Pod kolenem začínají dva trubicovité záhyby, rozrušeny nepravidelným pomačkáním, které se u země zalamují vlevo. Pod tyto záhyby je plášť ještě jednou podložen a zpod něj nejspíš vyčuhovaly do současnosti nedochované prsty pravé nohy, která je volně položena na vnější hranu chodidla. Plášť je na levé straně vyhrnut do klína tak, že končí kousek pod kolenem a tím se otevírá prostor ke spodnímu rouchu [13], které kopíruje tvar nohy a zpod něj vyčuhují pouze dva Petrovy prsty. Figura je ve spodní části rozvinuta do šířky a tím je pevně usazena a spojena s podložkou. Petrova drapérie je o poznání složitější než Kristova. Důležitou roli při jejím utváření hraje kontrast hmoty a prostoru. Podobně tomu je i u dalších apoštolů.

2.3. sv. Jan

Sv. Jan [14], identifikovaný takto podle svého mladického vzezření, sedí na zemi taktéž s pokrčenými nohama, pravou nohu má vytočenou v kyčli ven a opírá se podobně jako sv. Petr pouze o vnější hranu chodidla. Levá noha spočívá chodidlem na zemi a rukama sepjatými pod kolenem je přitahována k břichu, čímž je zároveň vyvážen posez. Hlava s hustými, po ramena sahajícími, v kudrlinkách schematicky provedenými vlasy, je hodně zakloněna a natočena na pravou stranu, tedy proti směru horní poloviny těla. Dochází tím k výrazné torzi [15], která propůjčuje soše vnitřní dynamiku. Obličej je široký a kulatý, s plnými rty a špičatým nosem. Tvář je bezvousá a mladistvá. Výrazně pozdvihnuté, zvlněné obočí dává jinak spíše zasněné tváři výraz nepochopení, tázání se a nejistoty. Čelu vévodí tři šnekovitě stočené pramínky vlasů. Detailně jsou provedeny i sklady kůže a napnutí šlach na krku, naběhlé žíly na rukách i zpod šatů vyčuhující nohy. Ruce však jsou provedeny mnohem plošněji [16] a co do kvality zpracování v porovnání například s rukou sv. Jakuba nebo dokonce i s Janovou vlastní, prostorově perfektně vypracovanou, pravou nohou neobstojí. Oděn je sv. Jan do dlouhého spodního roucha s dlouhými rukávy, které je pod krkem sepnuto na knoflíček. Plášť má přehozený pouze přes levé rameno a natažený přes záda, kolem pravého boku až do klína. Druhý cíp, z klína volně přehozený přes pravou ruku ven, spadá v kaskádovitých záhybech až k vnitřní straně pravé nohy. Pod takto přehozeným pláštěm se vytváří hluboce probraný prostor [17]. Využití působení prázdného prostoru lze u této figury pozorovat i mezi pláštěm a vnější stranou pravé nohy a obdobně jako u sv. Petra v široce otevřených rukávech. Na zádech plášť tvoří od levého ramene k pravému boku jdoucí paralelní sklady [18]. Tyto sklady jsou nad pravým bokem rozrušovány a mění se ve změřt látky zmačkané pokrčením pravé nohy. Spodní roucho splývá přes pravou holec k podložce, zcela v ose přes ruku přehozeného pláště a na podložku doléhá záhyby ve tvaru písmene „L“.

Obdobné zakončení mají i vertikální sklady na pravé holeni. Figura je rozložitá, mohutná, ukotvená svou hmotou ve spodní části.

2.4. sv. Jakub

Poslední dochovanou sochou souboru je sv. Jakub, muž středního věku sedící schouleně na zemi [19]. Postavení nohou má podobné jako sv. Jan, jen levá noha je vytočena tak, že se kolenem téměř dotýká podložky. Tento poněkud labilní posez je ukotven schoulením horní poloviny těla. Založené ruce se uvolněně opírají o levé koleno vytažené do výše ramen a na nich spočívá doprava natočená hlava. Obličej se špičatou bradou je lemován hustým šnekovitým plnovousem, vlasy jsou skryty pod kapucí. Nos je rovný a nevýrazný, ústa jsou semknutá, oči zavřené. Víčka jsou výrazně půlkruhovitá, obočí je mírně povytažené, čímž vytváří na čele dva drobné vertikální záhyby. Sv. Jakub usnul s výrazem tichého smutku ve tváři. Postava s širokými rameny je téměř celá zahalena v plášti s kapucou, spodní roucho je patrné v hloubce pod pláštěm, na rukávech a nad kotníky. Obnažená je pouze tvář, ruce, pravé chodidlo a prsty levé nohy. Tyto části jsou zpracovány, stejně jako u předchozích figur, s velkým důrazem na detail a dobrou anatomickou znalostí. Na levé ruce se nedochoval poslední článek ukazováčku. Kapuca se kolem krku krabatí jakoby stažena šňůrkou. Plášť je na levém předloktí přidržován opírající se hlavou a odtud plynule spadá po vnější straně levé nohy dolů, na levém boku se tím vytvářejí tři výrazné mísovité záhyby. Drapérie zad je modelována paralelními vertikálními záhyby [20]. Dynamiku soše dodává důmyslné zatočení pláště, kterým zároveň vznikl hluboký prostor v samotném centru figury [21]. Pravý okraj pláště je přetažen přes rameno a ve výši lokte se obrací na ruby, spadá do klína, odkud je obloukem nadzdvihnut a přehozen přes levé koleno, čímž se dolní okraj pláště zdvihá od kotníku pravé nohy pod koleno nohy levé a odhaluje tak dlouhý spodní šat spadající až na zem. Motiv na rub otočeného okraje se zde opakuje ještě na levém rukávu a na spodním rouchu na pravém kotníku.

Námět a z něj vycházející postoj figury Krista neposkytuje příliš velký prostor pro práci s drapérií, narozdíl od sedících figur apoštolů, jejichž bohaté možnosti při volbě posezu k tomu přímo vybízejí. Tvůrce sousoší onu bohatost u figur apoštolů očividně plně využil a poskytl nám pohled na tři odlišné možnosti zpracování téže figurální kompozice.

Společnými znaky pro všechny čtyři sochy jsou monumentalita, utváření drapérie velkými plochami a zároveň mohutnými sklady, oživované především kompoziční důmyslností, umožňující drapérii stáčení, krabacení, skládání a shlukování, dále pak velmi věrně se na drapérii rýsující plně vyvinuté tělesné jádro a tedy těsné sepětí tělesného objemu a drapérie, detailní drobnopis na odhalených částech těla a propracovaný psychologizující výraz

tváří. Celé sousoší je velmi klidné až statické, dynamizujícími momenty jsou pouze některé drapériové motivy, jako například stáčení pláště sv. Jakuba kolem pravého lokte a zpět nad levé koleno, spadání pláště sv. Petra nad jeho pravým bokem a klikatka Kristova roucha nad jeho levou nohou. Jedinou figurou u níž cítíme jakýsi latentní pohyb je sv. Jan, což je dáno jednak protichůdným natočením těla a hlavy a zároveň způsobem, jakým apoštol sedí. Jak jsem již uvedla výše je tento způsob značně labilní a máme z něj dojem, že kdyby apoštol uvolnil ruce, přepadne dozadu, neustále je tedy tento posez vnitřně vyvažován.

Mezi jednotlivými sochami by se ale také daly nalézt rozdíly. Sochy Krista a sv. Jana se, co se týče sochařského zpracování hmoty a tvaru od sv. Petra a sv. Jakuba liší. Dvě naposled zmiňované figury jsou zpracovány mnohem subtilněji, při pohledu na ně nevnímáte žádnou rušivou jednolitou hmotu kamene. Jsou hluboce probírané a tělní objemy jsou důsledně vyrýsovány. Oproti tomu zbylé dvě sochy, ač bývá Kristus hodnocen jako nejtradičnější a sv. Jan jako nejpokrokovější, vykazují v této věci podobnost. Na soše Krista sledujeme kontrast mezi anatomicky precizními detaily horní poloviny těla a zpracováním od paží dolů. Dolní polovina těla je v podstatě mohutným kuzelem [22]. Záhyby, kterými je tento kužel rozbrázděn, ale nijak nenapomáhají k artikulaci tělesného objemu pod ním skrytého, spíše ho o to dovedněji maskují. Obdobně, ač v mnohem menší míře toto můžeme sledovat i u figury sv. Jana, kde je takové hmotné centrum vytvořeno v klíně [23]. Tělesný objem je zde skryt v mohutnosti pláště a figura tak působí v dolní části značně rozložitě.

3. ZÁSAHY NA DÍLE, RESTAURÁTORSKÉ PRŮZKUMY A VYJÁDRĚNÍ

Abychom se co nejvíce přiblížili k původnímu vzhledu a stavu sousoší v době jeho vzniku, uvedu zde nyní přehled zásahů, ke kterým na sousoší došlo v průběhu jeho existence. Nejstarší dochovaná pramenná zmínka o Olomoucké olivetě pochází z roku 1588 a zároveň je i prvním známým dokladem zásahu na sousoší, je zde však uvedeno pouze to, že byla Olivetská hora z pozůstalosti jisté vdovy obnovena.²² Nevíme tedy přesně o jaký zásah se jednalo. Mohlo jít pouze o obnovu polychromie, jejíž existence byla, jak dále uvedu, prokázána. Polychromie kamenných soch umístěných v exteriéru degraduje podobně jako všechny nátěry vystavené povětrnostním vlivům a častějším změnám prostředí rychleji než při interiérové instalaci. Nátěr tak, pokud chceme zachovat jeho estetické i funkční kvality, vyžaduje po přibližně třiceti letech obnovu. Je tudíž velmi pravděpodobné, že se v roce 1588 jednalo právě o takovýto zásah, který nejspíše nebyl ani první. Další doložený zásah je až z konce 19. století, kdy proběhlo restaurování sousoší v rámci působení Svatomořického stavebního spolku a jak se Hlobil domnívá, mohlo při následném novém umístění na vysoký sokl dojít k násilnému olámaní podnoží. V jaké době došlo k ulomení prstů pravé nohy sv. Petra a ukazováčku na pravé ruce sv. Jakuba nevíme.²³ Po přemístění do interiéru kostela byly sochy, v té době už bez polychromie²⁴ natřeny tmavým olejovým nátěrem.²⁵

3.1. Restaurátorský průzkum

V letech 1997–1999 provedl Radomír Surma, restaurátor malby a polychromií, revizní průzkum technického stavu soch a jejich znečištění. Při této práci objevil stopy dochovaných polychromií, pročež byl zahájen podrobnější restaurátorský průzkum, jehož výsledky jsou souhrnně publikovány v rámci katalogu výstavy *Od gotiky k renesanci* a který se stal důležitou složkou současného poznání původního stavu sousoší.²⁶ Po odběru vzorků polychromií prováděl Surma také základní čištění sousoší [24], při němž se pokusil zmírnit škody způsobené napuštěním výše zmíněným olejovým nátěrem a provedl také zaměření jednotlivých soch a jejich podnoží.²⁷

²² Poprvé DOLEŽIL 1903, následně doplňuje PROKOP 1904 jméno vdovy – Anna Umgertz. ZLÁMAL 1939 uvádí jméno vdovy pozměněně na Ungertz.

²³ Snad to bylo mezi lety 1890 až 1985, kdy bylo sousoší umístěno v exteriéru kostela. Důvodem k jeho přemístění do interiéru byl vandalismus a toto tedy mohl být jeden z jeho důsledků.

²⁴ Polychromie buďto zcela degradovala dlouholetým nezájmem o její obnovu nebo je možné, že byla odstraněna v rámci radikálních puristických snah v průběhu devatenáctého století.

²⁵ HLOBIL 1999, 286.

²⁶ Ibidem, 284–286.

²⁷ V následujících podkapitolách vycházím, kromě výše zmíněných informací publikovaných v HLOBIL 1999 i z pracovních materiálů pana Surmy, poskytnutých mi osobně.

3.1.1. Rekonstrukce původní podoby podnoží

Rozměry jednotlivých postav bez podnoží jsou (výška x šířka x hloubka): Kristus 126 x 54 x 80 cm, sv. Jan 85 x 70 x 91 cm, sv. Petr 87 x 66 x 67 cm a sv. Jakub 72 x 70 x 72 cm. Spodní strany podnoží soch apoštolů jsou opracovány nahrubo, spodní plocha Kristovy podnože je zarovnaná. U soch Krista [25], sv. Petra [26] a sv. Jana [27] jsou zachovány vždy dvě rovné části hran soklů, vzájemně na sebe kolmé a vytvářející tak jasný roh soklu. Na základě tohoto zjištění se restaurátor pokusil o grafickou rekonstrukci podnoží, ze které je zřejmé, že ač druhotně olámané, některé jejich zachované části hran do této představy původně obdélníkových soklů přesně zapadají. U sochy sv. Jakuba [28] se žádný takovýto roh nezachoval, pravoúhlou podobu soklu však bylo možné také dorýsovat protažením několika dochovaných rovných hran. Takto rekonstruované obdélníkové podnože mají i velmi podobné rozměry: Kristus 72 x 82 cm, sv. Petr 70 x 75 cm, sv. Jan 75 x 82 cm a sv. Jakub 76 x 78 cm. Podnože tedy byly očividně osekány druhotně. Na grafických schématech [25, 26, 27, 28] pak Surma zaznamenal ještě několik dalších informací o jednotlivých sochách, důležitých při hledání možné původní kompozice.

První z nich jsou na všech sochách objevené otvory [29] po krepně jeřábu, pomocí kterého se po celý středověk přemisťoval těžký stavební materiál, a který byl základním vybavením každé stavební huti. Zde je však nutné poznamenat, že se nejedná o technologii využívanou výlučně ve středověku, ale o univerzální a chytrý vynález, jenž byl využíván po celá další staletí a s určitým technickým zdokonalením se v některých případech používá dodnes. Nelze tedy s určitostí říci, kdy přesně tyto otvory vznikly, ale dá se předpokládat, že sochy nebyly vytvořené přímo na místě pro které byly určeny a bylo nutné je na místo určení nějakým způsobem dostat a otvory tak mohou být původní. Na každé figuře se nachází dva protilehlé otvory, u sochy Krista na břišní a zádové straně, oba zatmeleny, u soch apoštolů pak vždy pod rameny, zhruba v úrovni spodních žeber a zatmelený je vždy jen jeden z dvojice otvorů. Tato skutečnost vedla restaurátora ke zcela logické úvaze, že otvory zůstaly nezatmelené proto, že na ně zkrátka a jednoduše nebylo vidět, což mu napomohlo při určování orientace obdélníkových soklů.

Dalšími Surmou v nákresech vyznačenými informacemi jsou osové kříže těl jednotlivých postav, přičemž jedna osa je spojnicí ramen a druhá je kolmicí v místě hrudní kosti na osu první. Pomocí tohoto osového kříže je tedy zaznamenána poloha a natočení horní poloviny těla vůči podstavci. Obdobně pak jsou v nákrese vyznačeny i osové kříže hlav, které zachycují jejich natočení vůči horní polovině těla. Postava Krista je na podstavci vybudována nejjednodušeji, osový kříž těla a hlavy se shoduje a jeho osy jsou rovnoběžné s hranami podnoží. Osový kříž těla sv. Jakuba je vzhledem k podnoží jen mírně pootočen, výrazně se

však z osy těla vytáčí hlava. Těla sv. Jana a sv. Petra jsou vůči podnoži pootočena diagonálně a hlavy se taktéž odchyľují z osového kříže těl.

Sochař, který vypracoval pod sochami geometrické sokly tak tedy nejspíše učinil záměrně. Společná linie soklů pak musela hrát značnou roli, neboť pokud by na zarovnání těchto hran nezáleželo, volil by jistě snadnější cestu, a to zpracování všech soch ve shodě s hranou podnože z anfasu a nejspíše by ani podstavce neopracovával do konkrétního tvaru. Samotná kompozice celého sousoší by se pak utvářela až při umístování jednotlivých soch do jim určeného prostoru. Zde ale byla zvolena varianta složitější, o to však více vypovídající o mistrovství tvůrce. Nejdříve byla hranami podstavců určena jednotící linie celého sousoší a kompozice pak byla vytvářena až v jejím rámci důmyslným natočením soch na podnožích.

Z uvedených poznatků je tedy zřejmé, že sousoší bylo od počátku komponováno lineárně a zároveň vzhledem k přítomnosti nezatmelených míst určeno k umístění ke stěně.

3.1.2. Nálezy polychromií

Při průzkumu sousoší bylo odebráno 157 vzorků polychromií, nalezených na méně exponovaných partiích jednotlivých soch, kde byly částečně uchráněny před povětrnostními podmínkami.²⁸ Barevné vrstvy se v těchto místech zachovaly v drobných zbytcích o velikosti maximálně 1–2 centimetry čtverečný. Celkově tedy bylo odebráno téměř čtyřicet vzorků z každé sochy, mezi nimiž byly vždy zastoupeny všechny důležité sledované části: inkarnát, vlasy, případně vousy, rub a líc pláště, rub a líc suknice a meč. Popsáno a fotograficky zdokumentováno bylo 76 vzorků. Analýzou mikronábrusů bylo zaznamenáno celkem 7 barevných vrstev. Pomocí elektronové mikrosondy pak byly identifikovány v jednotlivých vrstvách obsažené pigmenty. V první až čtvrté vrstvě bylo prokázáno použití kvalitních pigmentů, jako jsou například azurit a malachit, jejichž užívání je typické od gotiky po baroko. Vrstvy 5 – 7 jsou novodobější, s obsahem méně kvalitních pigmentů. První vrstva je původní, vrstvy 2 – 7 jsou přemalby, z nichž nejmladší pochází z přelomu 18. a 19. století.

Ač byla z odebraných vzorků vypracována stratigrafie všech barevných vrstev, zabývat se zde podrobněji budu pouze vrstvou první, původní, neboť právě její rekonstrukce byla hlavním účelem průzkumu a je z hlediska dalšího poznání sousoší nejdůležitější. Na základě obsahu jednotlivých pigmentů ve sledovaných částech byla původní barevnost soch popsána takto:

²⁸ Těmito partiemi byly například hluboké záhyby drapérií, vlasů a vousů. Barevné vrstvy inkarnátu pak byly nalezeny v převážně krytých místech jako jsou uši, krk pod bradou, prostor mezi prsty apod.

Kristus [30]

	<i>barevnost</i>
Líc pláště	tmavě, krvavě červená
Rub pláště	tmavě modrá, nafialovělý odstín
Inkarnát	chladně světle růžová
Vlasy	tmavá teple hnědá

sv. Jan [32]

Líc pláště	bílá
Rub pláště	tyrkysově modrá
Líc suknice	bílá (?)
Rub suknice	tyrkysově modrá
Inkarnát	teplejší světle růžová
Vlasy	světle okrové
Sokl	*

sv. Petr [31]

	<i>barevnost</i>
Líc pláště	bílá
Rub pláště	tmavě modrá
Suknice	tmavě zeleno-modrá
Inkarnát	teplejší světle růžová
Vlasy	tmavá teple hnědá
Meč	černo-hnědá

sv. Jakub [33]

Líc pláště	tmavě červená
Rub pláště	tmavě zelená
Líc suknice	tmavě červená
Rub suknice	**
Inkarnát	světle chladně růžová
Vousy (vlasy)	hnědo-červené

* barevnost se nedochovala, podle první okrové přemalby lze usuzovat, že původní barevnost byla podobná

** barevnost se nedochovala, podle souvislosti barevného podání rubů drapérií u sv. Jana lze usuzovat, že barevnost byla shodná jako na rubu pláště tmavě zelená, nebo podle první přemalby tyrkysová

V katalogu *Od gotiky k renesanci* je publikována i barevná grafická rekonstrukce sousoší s původní vrstvou polychromie, k níž je připojena tabulka s podrobným rozpisem obsažených pigmentů [34], z níž si můžeme udělat hrubou představu o původní barevnosti sousoší. Restaurátor Surma totiž z odebraných vzorků zjistil, že pro konečný vzhled polychromie a jejího barevného vyznění byla zásadní použitá technologie. Na připravený podklad byla nanášena podmalba určující základní barevnost, podmalba pak byla pokryta ještě lazurní vrstvou s pigmenty, která určovala odstín a sytost barvy a umožňovala tak modelaci povrchu. Jednalo se tedy o ryze malířský postup. Blíže můžeme princip této technologie demonstrovat například na líci Kristova pláště, kde jako pigment podmalby byla použita železitá červen, která vytvořila základní červenou barevnost. Pomocí tohoto pigmentu nelze však dosáhnout tmavšího, sytějšího odstínu a protože v malbě k tomuto účelu užívané organické červeně jsou vzhledem ke své nestabilitě do exteriéru nevhodné, bylo třeba dosáhnout požadovaného odstínu jiným způsobem. Na tuto podmalbu tedy byla nanášena lazura s příměsí azuritu, prohlubující sytost červeně a ve výsledku byl tedy líc pláště tmavě, krvavě červený. Změnami obsahu pigmentu v lazuře pak bylo možno dosahovat různých stupňů sytosti a tím povrch dále promodelovávat. Stejným způsobem, avšak s použitím různých pigmentů bylo docíleno například teplého působení bíle barvy pláště sv. Petra, nazelenalého vzhledu Petrovy suknice a teplých a chladných efektů jednotlivých inkarnátů. Konečný vzhled sousoší tak byl

výsledkem spojení sochařských a malířských postupů a jen stěží si dnes dokážeme jeho tehdejší optický účinek představit.

Pigmenty byly pojeny olejem, který je stabilnější než jiná pojiva a je tak vhodný k aplikaci v exteriéru. Tento fakt pak spolu s již výše zmíněným užitím odolnějších železitých červení i přes jejich horší barevné vlastnosti místo červení organických svědčí o původním umístění sousoší v exteriéru.

Pro další úvahy o prvotní kompozici celého sousoší je kromě zjištěné barevnosti důležitá lokalizace nálezů polychromie. Surma zapracoval výskyty objevených fragmentů graficky do nákresů rekonstruujících podstavce, z nichž je patrné, že se dochovaly vždy převážně z jedné strany soch více či méně s přesahem do přilehlých dvou stran. Takovýto stav dochování sousoší je podle restaurátora vysvětlitelný tím, že umístění soch u zdi znesnadňovalo přístup k zadním stranám soch a přemalby tak byly nanášeny vždy pouze z pohledových stran a každá následující přemalba pak fixovala předcházející barevné vrstvy. Tím ale zároveň docházelo k rychlejší degradaci nových nátěrů, které byly nanášeny na rozrušený povrch. Surma se domnívá, že polychromie byla původně ze všech stran, na nepohledových stranách se však nedochovala právě z důvodu absence fixujících přemaleb.

3.2. Vyjádření restaurátora – kamenosochaře

Při přemístování sousoší do Muzea umění v Olomouci měl možnost ho prohlédnout a z kamenosochařského hlediska se k němu vyjádřit restaurátor L. Werkmann.²⁹ Ten na základě svých mnohaletých zkušeností s restaurováním moravských kamenných soch určil, že kámen ze kterého byla Olivetská hora vytesána pochází ze severomoravského Mladějova, nacházejícího se přibližně padesát kilometrů od Olomouce, nedaleko dalšího významného lomu v Maletíně. Mladějovské a maletínské pískovce patřily už od gotiky mezi kameny hojně užívané sochaři po celé Moravě.³⁰ Toto zjištění tedy zcela vylučuje, že by sousoší bylo zahraničním importem. Vzniklo tedy pravděpodobně přímo v Olomouci. Werkmann potvrdil také Surmův poznatek ohledně původu protilehlých otvorů a upozornil na skutečnost, že se u soch „nepočítalo se samovolným odvedením dešťové vody z nespádových prohlubní modelace, aby se zamezilo roztržení kamene po jejím zamrznutí.“ Oliveta byla tedy vytvořena pro umístění pod střechu.

²⁹ Jeho zjištění byla publikována v rámci HLOBIL 1999, 284.

³⁰ Ke vzhledu a vlastnostem mladějovského pískovce blíže ŠRÁMEK 2003.

4. STYLOVÁ VÝCHODISKA A DATACE SOUSOŠÍ

Rozpoznání stylových východisek je důležitou, mnohdy i jedinou pomůckou pro přibližnou dataci vzniku díla tam, kde nejsou k dispozici písemné doklady a zároveň přispívá k hlubšímu poznání díla samotného a jeho vztahů k umělecké tvorbě dané doby. Svatomořická oliveta je sochařským zpracováním dílem nejvyšší kvality a ve svém pojetí na našem území ojedinělým a novátorským. Není tedy možné vysvětlit existenci takového sousoší pouze v rámci českého vývoje a na základě výskytu konkrétních formálních prvků, ale spíše je potřeba uvažovat v souvislosti širší a na úrovni obecných principů sochařského uchopení tvaru a prostoru.

Vývoj bádání v této oblasti lze nejnázorněji sledovat z hlediska datace díla, neboť ta je více či méně zamýšleným výsledkem všech pokusů o jeho umělecko-historické zařazení a to i přes různost jednotlivých přístupů. Stručný přehled vývoje názorů na datování Olomoucké olivety jsem uvedla už v přehledu literatury. Nyní bych se ráda k některým pracím vrátila a představila je blíže.

Nejstarší literatura řadí dílo zpočátku neurčitě do 16. století, přičemž terminus antequem je, jak již bylo zmíněno, určen písemným dokladem o opravě sousoší rokem 1588. Doležilovy úvahy o původu díla v Itálii počátku 16. století, poukazující hlavně na naturalismus a psychologizující pojetí, jsou co se týče charakteristik celkem výstižné, avšak uvedená atribuce je spíše odrazem tehdejšího nedostatečného poznání sochařství pozdní gotiky ve střední Evropě a franko-flámské oblasti. Další slabinou je nekritická práce s tehdejší stavem sousoší, kdy autor oceňuje důmyslnost kompozice a prostotu zpracování prostoru, do něhož jsou sochy zasazeny, přičemž nebere v úvahu možnost, že se nemusí jednat o umístění a kompozici původní. Jako jeden z argumentů pro podporu italského původu sousoší tedy tato charakteristika neobstojí. Prokop sice přesouvá vznik sousoší do století předcházejícího, což je posun důležitý, který se ale vzhledem k absenci umělecko-historického zdůvodnění jeví jako neopodstatněný. Pokud by totiž jediným argumentem pro časnější dataci měla být na první pohled zcela logická úvaha, že nutnost opravy svědčí o již delší existenci díla, byla by to konstrukce značně vratká, neboť povaha opravy mohla být čistě estetická, či v rámci běžné údržby. Zlámal vychází téměř úplně z názorů Doležilových, jedinými změnami jsou konkretizace datace do první poloviny 16. století³¹ a posun od italského původu pouze k ovlivnění školou Quidona Mazzoniho.

³¹ Bez ohledu na Prokopův názor.

Kutalův pronikavý vhled do vývoje českého gotického sochařství v jeho časných studiích znamenal kvalitativní změnu v bádání a stal se základem pro následující, už formálně-analytické zkoumání Olomoucké olivetské hory. Vzhledem k tomu, že Kutalova koncepce vývoje nebyla v podstatě stále ještě překonána a současní badatelé se k ní ať s výhradami či zpřesňujícím komentářem stále vracejí, považuji za důležité pokusit se ji zde, s pro účely práce postačujícím, omezením na 15. století popsat. Po roce 1400 tak podle Kutala můžeme sledovat vývoj ve dvou výraznějších paralelních liniích.³² První z nich vychází z drapériového schématu krásného slohu, v jehož vrcholném období se toto schéma pevně formálně zakotvilo, a jeho nesčetné opakování s úpornou snahou o jeho dodržení vedlo až k manýře. Dekorativní systém ztrácí plynulost pohybu a plastický rozvin,³³ ubývá na hmotnosti a záhyby v extrému dostávají podobu „tenkých třísek.“ Vyrovnávání se s krásným slohem probíhalo i směrem téměř by se dalo říci opačným. Druhou skupinou jsou tedy díla pro něž je charakteristické naopak rozleptávání lineární soustavy, změkčování plastického tvaru, zjednodušení obrysu, ztráta vnitřního pohybu sochy a srůstání drapérie s jádrem v jeden celek. Stručně lze mluvit o vývojové tendenci ornamentalizující na jedné straně a změkčující na straně druhé, přičemž je potřeba brát v úvahu zástupnost, a tím i neúplnou výstižnost těchto pojmů.

Ve své starší z obou výše zmíněných prací Kutal upozorňuje na podobné znaky českých děl druhé, změkčující tendence s díly německými třicátých až šedesátých let 15. století, a to zejména pracemi Hanse Multschera, Konrada Witze a mistra E. S., a dává je do souvislosti s ranou nizozemskou tvorbou patnáctého století, jmenovitě pak s mistrem z Flémalle. Podle Kutala tento nizozemský vliv pronikl do německého prostředí, tam byl nejen převzat, ale i pozměněn směrem k větší expresivnosti a až úmyslné ošklivosti a takto přetvořen se dostává v šedesátých letech na naše území. Tato fáze bývá někdy označována jako první vlna nizozemského realismu, jejíž závěr a nástup dalšího proudu je u nás kladen do osmdesátých let patnáctého století a v rámci sochařství spojen pevně s v té době se rozšiřujícím vlivem tvorby Mikuláše Gerhaerta z Leydenu, zprostředkovávajícího nové podněty další nizozemské generace v čele s Rogierem van Weyden. Problematické je však hledání počátku této první vlny, nebo možná lépe první fáze pronikání vlivu,³⁴ neboť starší literatura se vesměs pohybuje v rámci období vymezené v té době dosti rozšířeným

³² KUTAL s.d., 75–76 a KUTAL 1949, 75–76. Kutal tak navazuje na práci W. Pindera (PINDER 1929) a jeho vývojový koncept sochařství 15. století, který je dále rozvíjen a aktualizován v novější práci T. Müllera (MÜLLER 1966).

³³ Kutal pro tento jev používá výrazů „tuhnutí“ a „vysychání.“

³⁴ Otázkou zůstává, jakým způsobem mohlo k takovému šíření docházet. Podle mého názoru lze o přímém vlivu uvažovat pouze u několika vysoce kvalitních děl, v rámci běžné produkce však spíše docházelo k postupnému šíření, se kterým souvisí i určité přetváření „cestou.“

předpokladem, že husitské bouře téměř zastavily na určitou dobu uměleckou produkci. Tento předpoklad se snaží novější literatura ze svého uvažování odstranit a tak se počátek pronikání těchto vlivů klade nyní už do doby dřívější, než do šedesátých let, kde jej viděl Kutal ve své nejstarší práci.³⁵ Ten pak v rámci výše rozvedeného konceptu uvádí Olomouckou olivetu jako příklad nepočetné skupiny sochařských děl, ovlivněných Nizozemím v první vlně. Hlavní rysy sousoší, podle nichž takto soudí, jsou „uzavřenost a nehybnost hmoty a tvrdé zlomy řídkých záhybů, jež se střídají s širokými vyhlazenými plochami.“ Časově tedy umisťuje dílo do 60. až 80. let 15. století, omezuje se pouze na tuto jeho stručnou, ale výstižnou charakteristiku a blíže se jím nezabývá. Proto zde také nenajdeme žádné konkrétní analogie. O několik let později pak Kutal první vlnu nizozemského realismu ze vztahu ke změkčující tendenci vypouští a přechází ji pouze s tím, že je u nás patrná „jen v několika pracích malířských.“ Olivetskou horu z Olomouce uvádí znovu jako pozdní příklad slohové vrstvy předcházející pronikání Gerhaertovy tvorby na naše území, nyní však zcela bez vztahů k nizozemskému prostředí, viděnou pouze v kontextu českého vývoje. Přes tuto spíše koncepční, než faktickou odlišnost vidí dobu vzniku sousoší, stejně jako ve své předchozí práci, před rokem 1480.

Práce Marie A. Kotrbové a Jarmily Krčálové z padesátých let dvacátého století pak přinesly změnu pohledu na Olivetu i její dataci.³⁶ Obě se pokusily spojit dílo s tvorbou Mikuláše Gerhaerta z Leydeny, čímž by se období jeho vzniku přesunulo do osmdesátých let 15. století. Kotrbové práce je na prvním místě katalogem, neboli pokusem shromáždit co nejvíce, nejlépe všechna díla vymezené doby a prostoru, čímž zcela nepochybně přispívá značnou měrou k dalšímu bádání. Jak jsem již uvedla v souhrnu literatury, heslo zpracovávající Olivetskou horu od Sv. Mořice by si vzhledem k tolik vyzdvihované kvalitě zasloužilo více pozornosti, je však pochopitelné, že při tak rozsáhlé práci musela autorka volit míru podrobnosti s jakou bude jednotlivá díla zpracovávat. Sousoší uvádí jako na Moravě nejstarší příklad nového ikonografického typu plastické Olivetské hory, objevujícího se v druhé polovině 15. století. Dnes víme, že tento typ existoval již na počátku patnáctého století a zárodky jeho vývoje můžeme sledovat v reliéfní tvorbě století předcházejícího.³⁷ Také úvahy o jednom vyspělém mistru, jehož „sloh je patrný nejlépe na soše spícího Petra“ jsou překonány a sochařská díla středověku jsou dnes nahlížena s větším povědomím o dílenském provozu. Zásadní je však otázka, na jakém základě přesunula dílo do období po roce 1580. Tím, zdá se, mělo být tvrzení, že umělecko-historický význam sousoší „spočívá

³⁵ KUTAL s.d., 76. Se snahou o odstranění tohoto předpokladu a prokázání nizozemského vlivu na našem území v co nejranější době souvisí například i nejnovější datace Olomoucké olivety navržená v HLOBIL 1999 a HLOBIL 2001.

³⁶ KOTRBOVÁ 1950, 53sq., kat. č. 31 a KRČÁLOVÁ 1956, 17–50.

³⁷ K tomu blíže v jedné z následujících kapitol.

v realistickém pojednání díla v duchu nizozemského realismu,“ jako jehož jediný příklad uvádí sošky z kazatelny Štrasburského münsteru [35, 36] z roku 1485, uměleckohistorickou literaturou dříve připisované Gerhaertovi. Podle mého názoru nejenže nelze pomocí jediné analogie prokázat vývojový vztah, ale ani samotná analogie postavená na tak obecném pojmu, jakým je nizozemský realismus neobstojí. Odkaz na archivní zprávy, dokládající migraci umělců do Vídeňské oblasti se mi pak jeví v této souvislosti jako zcela bezpředmětný. Zajímavým postřehem je důraz kladený na sochu sv. Petra, zvláště v porovnání s novější literaturou ze souboru vyzdvihující pro pokrokovost spíše sochu sv. Jana. V úvahách o ovlivnění Svatomořického sousoší tvorbou Gerhaertovou pokračuje i Krčálová.³⁸ Východisko stylu olomouckého sousoší, charakteristické snahou o „vystižení skutečné, nepatheticky pojaté situace, přirozeného pohybu, fyzických a věkových odlišností a různých psychických stavů“ vidí v oblasti horního Rýna, tedy oblasti spjaté s Gerhaertovou tvorbou. Vidí zde dokonce tak úzkou souvislost, že předpokládá bližší znalost Gerhaertových děl, než jakou by tvůrci Svatomořické Olivety mohly poskytnout grafické předlohy. Srovnáním drobných drapériových motivů a fyziognomických rysů olomouckých figur s Gerhaertovými figurami sv. Adriana, sv. Anny a Marie, arcibiskupa Siercka, trevírské Madony a bustou neznámého muže se snaží tuto bližší znalost prokázat. Nakolik jsou si tyto detaily opravdu podobné, něku-li příbuzné, nelze dle mého názoru obecně říci. Omezení výjevu na několik málo postav, bez početného komparsu a natočení hlav figur k divákovi ze tří čtvrtin jakožto rysy Gerhartovy tvorby nalézají autorka i na Olomouckém sousoší. Přestože sama nejdříve uvádí, že původní umístění sousoší není známo, dále už pak tuto skutečnost nezohledňuje. Na podobný problém narazíme i u pokusu spojit Olivetu s několika díly ze Zhořelce na základě složitě geometrického rozboru jejich kompozice. Celá tato konstrukce by měla smysl pouze za předpokladu, že kompozice sousoší, se kterou autorka pracuje, je původní. Vzhledem k poznatkům, uvedeným v předchozí kapitole, je ale nyní jasné, že celá věc je poněkud složitější a ke všem hypotézám opírajícím se o umístění či kompozici sousoší je potřeba přistupovat obezřetněji. Tvůrce Olivetské hory pak podle Krčálové musel poznat hornorýnské umění Gerhaertovo a jeho následovníků, k němuž má blíže než k pozdní Gerhaertově tvorbě vídeňské. Zároveň však je podle autorky „přirozený pohyb olomouckých postav“ založen na podobných principech jako právě Gerhaertova pozdní díla, jejichž pohyb směřuje do prostoru. Otázkou je, co je však tímto přirozeným pohybem v na prvním pohled statickém a klidném sousoší Olivetské hory myšleno. Autorka se ve svém článku zabývá primárně nikoliv stylovými východisky Svatomořické Olivety, ale snaží se shromáždit skupinu děl spojitelných se jménem mistra Hanuše z Olomouce. Spojující můstek mezi Gerhaertem, Olivetskou horou

³⁸ KRČÁLOVÁ 1956, 17–50.

a Hanušem nalezla v Kostnici, kde je doloženo Gerhaertovo působení a kde pobýval několik let i mistr Hanuš z Olomouce, který se na sklonku sedmdesátých let nejspíše vrací do Olomouce vyřídit rodinnou pozůstalost. Svatomořické sousoší tedy Krčálová autorsky spojuje s mistrem Hanušem a jeho vznik klade do konce sedmdesátých let 15. století. Přesto, že argumentace pro takovou atribuci není bezproblémová, důležitým poznatkem celé této práce je fakt, že Olivetská hora v sobě obsahuje některé principy sochařské tvorby, které byly rozvíjeny v díle Mikuláše Gerhaerta z Leydenu a jeho následovníků.

V této souvislosti Homolka upozorňuje na to, že na sochách Olomoucké olivety lze nalézt i vztahy k umění staršímu.³⁹ Zmiňuje podobnost spodní části soch sv. Petra a jedné z Ensingerových soch z oktogonu münsteru ve Štrasburku, jakož i motiv zakloněné hlavy sv. Jana, jehož analogie lze nalézt například u reliéfních postav kolínského náhrobku arcibiskupa Fr. von Saarwerden [37], u andělů na pilířích cášského Münsteru [38] a u sv. Jana Evangelisty ze skupiny smrti Panny Marie ve Würzburgu. Oproti těmto uvedeným příkladům se jedná o dílo „pokročilejší a prostorově neobyčejně rozvinuté“. Tradičnější je také zpracování vlasů. Hladká a pevná modelace obličejů podle Homolky taktéž nevykazuje smyslovost Gerhaertových děl. To vše ho vede k domněnce, že dílo mohlo vzniknout už před Gerhaertovou vídeňskou činností, tedy před rokem 1467. Dalo by se říci, že tímto názorem se v podstatě vrací ke Kutalovým starším pracím, ve kterých sousoší spojoval taktéž s tvorbou předcházejícího stylu Gerhaertovu. Kutal sám se ale v sedmdesátých letech od těchto svých názorů odklonil a vidí jej, jak jsem již v souhrnu literatury uvedla, jako ohlas gerhaertovských principů, a to hlavně vzhledem k rozvinutí pohybu do všech stran a souladu tohoto pohybu s tělesnou stavbou.⁴⁰ To je podle něj tak pokročilé pojetí, že převládá některé charakteristiky, jako sevřený obrys jednotlivých figur a některé detaily hlav, směřující spíše k dílům starším. Žádné konkrétní analogie, kterými by tento svůj názor podpořil, však neuvádí.

Naopak Homolka rozvíjí své předchozí názory dále stejným směrem.⁴¹ Vliv starší slohové vrstvy doby kolem roku 1400 je podle něj na sousoší patrný v modelaci a rysech obličejů a základních schématech drapérie. Mohutnost, prostorový rozvin a „hluboký realismus“ jsou pak rysy, jejichž kořeny vidí v Nizozemí, konkrétněji pak v porýnském sochařství počátku 15. století. Hlubokou modelací a zalamováním drapérie se pak blíží sochařským dílům z doby kolem poloviny 15. století. Na základě takto rozpoznávaných stylových charakteristik řadí dílo už do doby před nebo kolem roku 1450. Takto časná datace pak z Olomouckého sousoší činí dílo umělecky výjimečné a významné nejen pro vývoj na našem území, ale i v evropském měřítku.

³⁹ HOMOLKA 1969, 559sq.

⁴⁰ KUTAL 1972, 167.

⁴¹ HOMOLKA 1978, 230–232.

V Homolkově poslední práci,⁴² týkající se výhradně Svatomořické olivety, nalezneme velice precizní a hlubokou analýzu sousoší po stránce vnitřní struktury sochařského tvaru, prostorového pojetí i jednotlivých formálních motivů. U Olivety Homolka rozeznal tři hlavní složky tvořící její styl a pokusil se nalézt analogie těchto složek, čímž pomohl utvořit si konkrétnější obraz o možných východiscích stylu celého sousoší. První z těchto složek je prostorové zpracování směřující k volné soše, které je nejvíce patrné na soše sv. Jana. Kořeny této tendence vidí v parléřovské sochařské tvorbě, konkrétně v narůstání objemu u svatovítského náhrobku Přemysla I., expanzi z architekturou vymezeného prostoru u soch Staroměstské mostecké věže a individualizaci u triforiových bust z katedrály sv. Víta. Z tohoto hlediska jsou podle Homolky olomouckým sochám nejbližší sochy z oktogonu Štrasburského münsteru [39, 40], připisované Ulrichovi von Einsingen a datované v rozmezí 1410–1419, které jsou umístěny na zábradlí ochozu volně v prostoru a tedy vypracované ze všech stran. Konkrétní podobnost mezi těmito dvěma celky pak vidí například v podobném posezu sv. Jakuba a torzálně dochovaného proroka [41], jimž je společný i motiv drapérie obtáčející se pod lotem pravé ruky nad levé koleno. Upozorňuje ale také na skutečnost, že existuje něco, čím se Olomoucké sousoší od Einsingenových soch výrazně odlišuje, a tím jsou charakteristiky tvořící druhou složku stylu. Jedná se o mohutnost, monumentalitu a statuaritu spolu s jednotou organicky pojatého těla a drapérie. Právě tyto znaky jsou podle něj charakteristické pro tvorbu z okruhu Clause Slutera. Třetí složkou pak je zvláštní hra objemu a prostoru, které je dosahováno pomocí hlubokého probírání hmoty drapérie, zbrzděné zalamovanými záhyby. U tohoto rysu se však nejedná o určitou konkrétní návaznost na předcházející díla, ale spíše o zárodek zcela nového principu sochařského pojetí, který dospěje ke svému plnému vyjádření v tvorbě Mikuláše Gerhaerta z Leydeny a jeho následovníků. Na závěr tedy Homolka předkládá, podle mého názoru velmi přesvědčivou a na základě hlubokého poznání a pochopení sochařské tvorby 15. století postavenou, dataci Svatomořického sousoší do druhé čtvrtiny patnáctého století. Tuto dataci podporuje například poukazem na blízkost Olivety s některými díly Hanse Multschera. Za mnohé jmenuje obraz Olivetské hory z Wurzašského oltáře [42], kde nalezneme v postavě sv. Jakuba kompoziční analogii s olomouckým sv. Janem.

Jako výsledek svého bádání o Olomoucké olivetě formuloval Ivo Hlobil tři nové hypotézy.⁴³ V první z nich reaguje na názory Homolkovy a tvrdí, že „vliv západního – franko-flámského či pařížského – umění mohla olomoucké Olivetské hoře zprostředkovat spíše než sochařská tvorba z Štrasburku, Kolína nad Rýnem či Ulmu, obdobně západoevropsky orientovaná

⁴² HOMOLKA 1979, 99–103.

⁴³ HLOBIL 2001, 45–51.

česká knižní malba předhusitské a husitské doby.“ V následně uvedené argumentaci pro tuto hypotézu souhlasí s Homolkovým názorem o stylové podobnosti soch z oktogonu štrasburského münsteru s olomouckým sousoším a rozvíjí tento názor přidáním dalších děl náležejících podle jeho názoru k podobné stylové poloze, a to sošek Sedících apoštolů z archivolt západního portálu ulmského münsteru [43, 44] a figurální výzdoby tumby arcibiskupa Friedricha von Saarwerden z dómu v Kolíně nad Rýnem. Vzápětí se však snaží prokázat, že je pravděpodobnější přenos těchto stylových projevů z v Čechách v přibližně té samé době existujících podobně zaměřených iluminací například Mistra Martyrologia z Gerony a Mistra Mandevillova cestopisu, kde se nacházejí obdobné sedící postavy. Dále pak lze nalézt podobné zpracování drapérií u apoštolů z iluminace Poslední večere vídeňského Antifonáře a u proroků Aggea [45] a Zachariáše [46] v Bibli Sixta z Ottersdorfu.

Podle mého názoru existence takto západně orientovaných iluminovaných rukopisů může dokládat pronikání nových tendencí na naše území už v poměrně rané době a ve vztahu k Olomoucké olivetské hoře by díky jeho existenci mohla být vysvětlena realistická tendence ve zobrazování, případně některé drapériové motivy nebo kompoziční schémata. Těžko však lze z drobných iluminací vysvětlit prostorové pojetí sochařského díla, které je v případě Olivety jedním z podstatných rysů, který nemá v té době adekvátní obdoby nejen na našem území, ale dokonce bychom jen stěží hledali podobně důmyslné a kvalitní prostorové zpracování i v širším evropském kontextu.

Druhá hypotéza se týká původu sochaře, přičemž Hlobil v ní tvrdí, že Olivetskou horu vytvořil sochař příšlý do Olomouce z Prahy. Dokládá to existencí sochy Věžníka ze Staroměstské mostecké věže [47], datované v současnosti do doby kolem roku 1390 a který je v celých Čechách jedinou blízkou analogií olomouckého sousoší vykazující podobnost v trojdimenzionalitě, realismu i kvalitě zpracování. Nový realismus a plasticitu lze pak dále rozeznat na reliéfech vnějších konzol severního portálu kostela P. Marie před Týnem.

Pražský původ sochaře je samozřejmě možný, ale vzhledem k nízkému počtu dochovaných pražských sochařských děl z první poloviny 15. století jen těžko prokazatelný. Otázkou je zda je vůbec potřeba hledat v tomto případě vazby na Prahu, když Olomouc v té době byla významným katolickým městem, které díky tamnímu biskupství bylo i značně samostatné a v okolním středoevropském prostoru respektované a možná mělo v tomto problematickém období daleko intenzivnější kontakty s kulturními centry na západě než Praha.

V poslední hypotéze nám pak Hlobil předkládá názor, že „realismus soch olomoucké Olivetské hory ovlivnilo umění Jana van Eyck na úrovni Gentského oltáře.“ Ukazuje zde na podobnost zpracování zad olomouckého Krista a apoštolů z centrálního výjevu Gentského

oltáře [48]. Míra recepce díla Jana van Eycka se pak nachází zhruba na úrovni s jakou ji můžeme pozorovat u obrazů Konrada Witze Zázračný rybolov [49] nebo Zvěstování [50]. Návaznost na eyckovský realismus, konkrétně pak na Gentský oltář z roku 1432 vidí v tak blízké časové rovině, že uvažuje o možném vzniku Olomouckého sousoší už kolem poloviny třicátých let 15. století.

Tato hypotéza je formulována tak obecně, že by mohla platit i pro mnohá další díla tohoto období. Pokud mělo být smyslem uvedené argumentace prokázat přímý vliv van Eycků na tvůrce Olomoucké olivety a na tomto základě posunout dataci sousoší do dřívější doby, nejeví se mi jako dostatečně přesvědčivá, a to vzhledem k již u první hypotézy zmíněnému problému vysvětlování sochařského díla na základě díla malířského bez zřetele k odlišnému přístupu i výsledku obou forem.

5. NÁMĚT KRISTA NA OLIVOVÉ HOŘE

5.1. Biblický základ a nástin vývoje zobrazování námětu

Zobrazení námětu Krista na Olivové hoře, nebo také Modlitby v Getsemanech vychází ve svém základu z popisu události, jak jej můžeme najít v Novém zákonu, konkrétně v evangeliích. Jedná se o předvečer Ukřižování, dobu mezi Poslední večeří a Zatčením, kdy se Ježíš, jak je zachyceno ve všech evangeliích, odebral s učedníky do Getsemanské zahrady na Olivové hoře. V popisu průběhu toho, co se v zahradě dělo se však už jednotlivá evangelia liší. V evangeliu podle Jana je zcela vynechána modlitba Kristova a napomínání spících učedníků.⁴⁴ Po příchodu Krista s učedníky do zahrady přes potok Cedron následuje hned popis průběhu Kristova zatčení. Vyprávění synoptiků o průběhu událostí v Getsemanské zahradě jsou si velmi podobná,⁴⁵ i přesto zde ale najdeme rozdíly. Matouš a Marek shodně popisují, že Kristus po příchodu do zahrady řekl učedníkům, aby počkali na místě než se pomodlí. S sebou dále do zahrady vzal Petra, Jakuba a Jana, které vyzval aby tam zůstali a bděli s ním. I od nich pak Kristus poodešel a modlil se. Svou modlitbu třikrát přerušil a vždy zastihl učedníky ve spánku. Po třetím napomenutí vyzve učedníky, aby vstali a šli s ním, neboť už přichází chvíle jeho zatčení. Lukášovo vyprávění se odlišuje tím, že Kristus zanechá na místě všechny učedníky a vyzve je k bdělosti, odchází se pak modlit zcela sám, přičemž je v tomto textu kladem důraz spíše než na napomínání učedníků, jak tomu je u Marka a Matouše, na Ježíšovu modlitbu, osobní zápas a utrpení jímž prochází. Pouze v tomto textu Ježíš při modlitbě klečí, u Matouše „padl tváří k zemi“ a u Marka jen „padl na zem“ Také pouze zde je uvedeno, že se mu při modlitbě zjevil anděl, který mu dodával síly. Kristovo utrpení je pak akcentováno popisem skutečnosti, že se modlil tak usilovně, až z něj „pot kanul na zem jako krůpěje krve.“ Ježíš se v tomto textu modlí pouze jednou, a poté pouze jednou napomene učedníky, aby se modlili. Ježíšova modlitba, ve které nejprve žádá, aby mu byl odejmut tento kalich, ale nakonec vše ponechává na Otcově vůli, je ve všech třech evangeliích obsahově stejná. Ve Starém zákoně je kalich symbolem hněvu a soudu božího,⁴⁶ někdy se o něm v této souvislosti hovoří jako o „kalichu hořkosti“ či „kalichu utrpení.“

Nejstarší dochované zobrazení tohoto tématu pochází ze čtvrtého století. Na slonovinové skříňce z Brescie (mezi lety 360–370) [51] je v reliéfu mezi mnoha dalšími výjevy znázorněn i Kristus, mladý a bezvousý, kráčeící z pouze dvěma stromy schematicky naznačené Getsemanské zahrady vstříc vojákům, kteří ho jdou zatknout. Kristus nejeví žádné

⁴⁴ J 18, 1.

⁴⁵ Mt 26, 36-46; Mk 14, 32-42; Lk 22, 39-46.

⁴⁶ SCHILLER 1968, 58.

známky utrpení, což je pro zobrazení tohoto námětu v raně křesťanském období typické pro západní, z antické tradice vycházející díla, což můžeme pozorovat i na monumentálním vyobrazení Modlitby v Getsemanech z mozaikového cyklu v S. Apollinaire Nuovo v Ravenně (první čtvrtina 6. století) [52], kde Kristus stojí v pozici oranta mezi dvěma kopci, porostlými stromy a pod ním je usazeno všech jedenáct apoštolů, kteří svými gesty dávají najevo bezradnost.⁴⁷ Odlišný přístup ke Kristovu utrpení můžeme vidět v této době na Východě. Na iluminaci z Rossánského kodexu [53] je v její pravé části Kristus zachycen při modlitbě v hluboké proskyezi, v levé části pak je Kristus zobrazen znovu jak budí tři apoštoly, přesně tak jak je to zaznamenáno v Markově a Matoušově evangeliu.⁴⁸ Zobrazování několika dějů v jednom výjevu, čímž se v něm některé figury objevují, stejně jako Kristus ve výše zmíněné iluminaci, dvakrát nebo vícekrát, je výsledkem tendence východního, byzantského umění k větší narativnosti. Námět Krista na Olivové hoře se v byzantském umění objevuje častěji⁴⁹ a tak způsob jeho zobrazování byl v mnohém na západě přejat, což ilustruje například nástěnná malba z cyklu v S. Maria na Via Lata v Římě (8. století) nebo iluminace z Evangeliáře Otty III. (konec 10. století) [54]. Motiv Boží pravice zjevující se nad Kristem je poprvé zaznamenán v Augustinově kodexu z Cambridge (kolem roku 600) [55]. Jako znamení Boží přítomnosti může být znázorněním Otcovy odpovědi na Ježíšovu modlitbu nebo výrazem jeho vůle, jíž se Kristus podřizuje.⁵⁰ Zobrazení anděla, který se podle Lukášova evangelia zjevil Ježíšovi při modlitbě, aby ho posílil se poprvé objevuje na slonovinové destičce z Bologni (přelom 11. a 12. století), dále pak například na iluminaci v Tetraevangelonu z Parmy (1178–1180) [56] nebo na mozaice v dómu v Monreale (1182–1190) [57]. V knižní malbě vrcholného byzantského umění se s tímto námětem setkáme už jen ojediněle, a nebyl ani součástí v té době už pevně daných programů výzdoby byzantských kopulových kostelů.⁵¹ Těžiště dalšího vývoje námětu se v této době přesouvá na západ, konkrétně pak do západní oblasti.

5.2. Středověká zobrazení Olivetských hor

Na západě se v průběhu 11. století začíná výjev stávat součástí pašijových cyklů, objevuje se už v rámci nejstaršího dochovaného cyklu na Zlatém antependiu z Cách (kolem roku 1020) [58] i na dřevěných vratech s vyobrazeními jednotlivých událostí Kristova života v kostele P. Marie na Kapitolu v Kolíně nad Rýnem (mezi lety 1050–1060), přičemž obě jmenovaná díla zobrazují námět ještě zcela v tradici Augustinova kodexu.⁵² Ve 12. a 13.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ THÜNER 1971, col. 343.

⁵⁰ SCHILLER 1968, 59.

⁵¹ Ibidem, 60.

⁵² Ibidem, 59 a THÜNER 1971, col. 343.

století se s námětem stále častěji setkáváme v knižní malbě oblasti severně od Alp, a to v jeho nejjednodušší podobě se třemi spícími apoštoly, v Itálii a Francii v rámci nástěnných maleb s pašijovými cykly a zvláštním italským příkladem je existence tohoto výjevu na malovaném deskovém kříži ze S. Frediano v Pise (kolem 1220).⁵³ Ve francouzském sochařství přelomu 12. a 13. se s touto scénou nesetkáme.⁵⁴

Větší pozornosti se výjevu z Getsemanské zahrady dostalo až v průběhu 14. století, kdy už není pouze snahou o zobrazení příběhu, ale získává zvláštní nábožensko-didaktický význam.⁵⁵ Tuto proměnu můžeme vidět i v postupném upouštění od vícenásobného zobrazování postav a dějů v jednom výjevu. Centrem zájmu umělců se stává prostor a způsob jakým jsou figury do něj umísťovány,⁵⁶ neboť figurální program byl v této době již víceméně ustálený v podobě s Kristem klečícím ve středním plánu, často před skálou nad kterou se objevuje Boží pravice, v předním plánu pak se třemi, různým způsobem usazenými, blíže nspecifikovanými apoštoly a několika dějů, které se v Getsemane odehrávaly, bylo tak sjednoceno do jednoho výjevu a pozornost upřena na okamžik, kdy se Kristus modlí a apoštolové usnuli. Lepší představu o podobě tohoto ustáleného programu si uděláme z konkrétního příkladu, kterým může být malba Krista na Hoře olivetské na desce pašijového oltáře z Hofgeismaru (kolem roku 1320) [59]. Ve čtrnáctém století s tímto námětem setkáme nejčastěji právě v deskové malbě, na oltářích s pašijovými cykly, na nichž můžeme sledovat řadu ikonografických inovací. Novým motivem, který se později stane součástí i reliéfního a plnoplastického ztvárnění olivetských hor, je poprvé na desce z Klosterneuburgu (1330) [60] znázorněná Boží hlava,⁵⁷ která od této chvíle vystřídá dříve užívanou Boží pravici. Na této desce lze také dobře ilustrovat skutečnost, že v průběhu středověku docházelo k mísení motivů vycházejících z jednotlivých evangelií a díla lze jen těžko přiřadit pouze k jednomu z biblických záznamů události.⁵⁸ Klečící Kristus a anděl mají svůj původ v Lukášově textu, není zde ale zobrazena skupina všech jedenácti apoštolů, ale ani pouze tři u Marka a Matouše zmínění apoštolé. K tomu mohlo docházet díky tomu, že literární základ a přesnost vyprávění přestaly být tím nejdůležitějším a umělecké vyjádření skutečnosti se přesunulo do sféry jejich hlubších významů.

Nesmíme opomenout ani dvě významné české desky s tímto námětem, první od Mistra vyšebrodského (kolem roku 1345) [61], druhou od Mistra třeboňského oltáře (kolem

⁵³ THÜNER 1971, col 343.

⁵⁴ SCHILLER 1968, 60.

⁵⁵ MUNK 1968, 11.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ MUNK 1968, 12. U sochařského zpracování se setkáme i s bustou nebo polopostavou Boha otce. Všechny tyto varianty jsou však významově stále shodné s motivem „dextera dei.“

⁵⁸ Ibidem, 10, 12.

roku 1380) [62]. Vyšebrodská deska dává ve svém pojetí tušit vliv italského prostředí, zvláště při srovnání jejího způsobu zobrazení Olivetské hory a Krista s asi nejvýraznějším zástupcem tohoto námětu ve 14. století v Itálii, se zobrazením Olivetské hory na zadní straně Ducciovi Maesty v Sieně (1308–1311) [63].⁵⁹ V průběhu druhé poloviny 14. století dochází ke stále větší konkretizaci prostoru. Zahrada je obehnána proutěným plotem, skrze ní často protéká potok Cedron a na zeleném povrchu se objevují rozličné druhy rostlin.

Toto nové pojetí prostoru vidíme například na oltářní desce z Utrechtu (kolem 1410) [64]. Prostor zahrady je zde obehnán proplétaným plotem, a tím konkrétně vymezen. Figury už nejsou umístěny v blíže neurčeném prostoru nebo na schematicky naznačených skaliscích, ale sedí, v případě Krista klečí na rostlinném porostu. Ikonografickou novinkou je zde i hostie vznášející se nad kalichem, která je zdůrazněním Kristovy oběti na kříži a následné jeho ustavičné oběti eucharistické.⁶⁰ Ve vyobrazeních 15. století se kalich jako symbol spásonosného utrpení objevuje pravidelně. Umístěn je buď na skále nebo ho přidržuje anděl, který ve výjevu vystřídal dříve užívaný motiv Boží pravice. V polovině patnáctého století se námět ustálil zhruba v podobě, v jaké jej vidíme na oltářní desce ze Sterzingu (1456–58) [65].⁶¹ Kristus klečí ve středu výjevu, už plně usazen v pozemském prostoru, před ním stojí anděl s kalichem, v popředí sedí nebo leží tři apoštolové, v průběhu 15. století už charakterizovaní jako sv. Petr, sv. Jakub a sv. Jan. Zahrada je obehnána plůtkem, který v levé části výjevu přelézají biřici spolu s Jidášem. Krajina pokračuje i v pozadí, kde se objevuje pohled na Jeruzalém v podobě středověkého města. Do závěru patnáctého století se vývoj tohoto námětu ubíral ve snaze o stále větší, až minuciózní propracovanost jednotlivých detailů krajinného pozadí.⁶² Na počátku 16. století se námět stal prostředkem vyjádření Kristovy smrtelné úzkosti, jak jej známe v jeho zvláště expresivní poloze z Malých pašijí od Albrechta Dürera [66].⁶³ Základní schéma s klečícím Kristem, andělem, kalichem a třemi spícími apoštolami se pak až do 19. století nezměnilo.

5.3. Ikonografie Svatomořické olivety

Sochařské ztvárnění Olivetských hor je záležitostí až 14. století. Zpočátku byla tato scéna často součástí kamenných epitafů, jejichž ikonografie vycházela z malířských předloh. Meditativní charakter tohoto zobrazení byl pak jednou z hlavních příčin přeměny těchto epitafů,⁶⁴ které často vznikaly jako projevy osobní zbožnosti v trojrozměrné sochařské celky

⁵⁹ SCHILLER 1968, 60 a THÜNER 1971, col. 344.

⁶⁰ THÜNER 1971, col. 347.

⁶¹ MUNK 1968, 15.

⁶² MUNK 1968, 17.

⁶³ THÜNER 1971, col. 344.

⁶⁴ MUNK 1968, 18–34.

s veřejnou liturgickou úlohou.⁶⁵ Vývoj tohoto plastického zobrazení směřoval od jednoduchých, ne příliš prostorově a kompozičně náročných zobrazení k velkým, mnohafigurovým celkům s propracovanými detaily. Tento posun můžeme sledovat při porovnání jedné z nejstarších dochovaných Olivetských hor z Münnerstadtu (1428) [67] s Olivetskou horou ze Štrasburského münsteru (1495) [68].

Hledání možných ikonografických analogií Olomoucké olivety je ztíženo nejen tím, že sama není dochována ve svém původním prostoru, ale stejný osud postihl většinu dochovaných Olivetských hor. Z některých už zbyla jen torza a právě z rané fáze vývoje tohoto typu sousoší, kam olomoucké nepochybně patří, není mnoho děl dochováno v uspokojivém stavu. Ikonografický rozbor se tak může zaměřit pouze na obecné charakteristiky. Lineární kompozice, bez výraznějšího prostorového akcentu je znakem ještě raného způsobu zpracování, porovnat jej můžeme právě s Münnerstadtskou olivetou, kde je kompozice obdobná, pouze stranově převrácená. Figury apoštolů jsou zobrazeny zcela v souladu s vývojem námětu v první polovině patnáctého století. Jejich tváře jsou věkově rozlišeny, a typikou ještě odkazují k deskovým obrazům druhé poloviny 14. století.⁶⁶ Svým atributem pevně určený je zde pouze sv. Petr, jehož meč je odkazem na pozdější události při Kristově zatčení. Sv. Jan je zde, stejně jako u většiny jiných olivetských hor, rozpoznatelný pouze na základě svého mladického vzezření a bezvousé tváře. Sv. Jakub, vousatý muž středního věku je charakterizován kapucou, zde nikoliv vytvořenou přetažením cípu pláště přes hlavu, ale takovou, která je přímo jeho součástí. Kapuca byla spolu s dalšími poutnickými atributy sv. Jakubu s oblibou přidávána pod vlivem ve středověku velmi oblíbených poutí k jeho hrobu v Santiagu da Compostella.⁶⁷ Figury Krista ve všech trojrozměrných olivetských horách klečí, nejinak je tomu u Krista olomouckého. Vzpřímené držení horní poloviny těla a ruce sepnuté před tělem dlaněmi k sobě patří také k nejobvyklejším způsobům jeho sochařského zobrazení. Nejzajímavějším motivem celého sousoší je vykasání Ježíšova roucha pod pravou ruku tak, že jsou odhalena obě kolena. Význam tohoto motivu tkví v právě takto na odiv vystavených nahých kolenech, a který můžeme snad lépe pochopit z výzvy Johanna J. Landsberga, kolínského kartuziána († 1539) věřícím k modlitbě na holých kolenou před zobrazením olivetských hor, aby tak mohli tělesně prožívat spolu s Kristem jeho utrpení.⁶⁸ Nejstarší zobrazení tohoto motivu nalezneme na reliéfu ze sv. Sebalda v Norimberku (kolem roku 1396) [69] a dále například také u sv. Jana Křtitele na desce Křtu Kristova od Gerarda Davida [70], tedy v rámci nizozemského

⁶⁵ K tomu více BAUMGARTEN 1896, 1–7 a MUNK 1968, 34–58.

⁶⁶ Srovnání možné například s apoštolý na desce mistra Třeboňského oltáře [x]

⁶⁷ MUNK 1968, 86.

⁶⁸ MUNK 1968, 77.

malířství.⁶⁹ V rámci plnoplastického zobrazení olivetských hor se jedná o motiv nanejvýš pozoruhodný, neboť se vyskytuje téměř výlučně jen v jižním Německu v oblasti Středních a Dolních Frank. Tato skutečnost by mohla napomoci při úvahách o možném původu tvůrce Svatomořické olivety, nehledě na to, že sousoší vykazuje i další charakteristické znaky sochařství této oblasti, jako jsou klid, tíže, tendence k izolování jednotlivých postav a jejich plastickému rozvinu a absence příliš výpravných a přezdobených scén.⁷⁰ Kristus hledí přímo před sebe s hlavou mírně vztyčenou, v souboru však není žádný z, v té době už pravidelně, užívaných motivů, ke kterým by se Kristus obracel. Sousoší je tak nepochybně neúplné. Zda chybí kalich, anděl, poprsí Boha Otce nebo dokonce jejich kombinace už dnes stěží zjistíme. Na Olivetě z Münnertstadtu, která je zatím olomouckému sousoší ikonograficky nejbližším vyobrazením, stojí na skalisku před Kristem anděl s kalichem. V oblasti Frank, odkud pochází motiv vykasaného roucha, pak Kristus nejčastěji hledí na poprsí Boha Otce.⁷¹

Z toho, co se nám z původní kompozice sousoší dochovalo můžeme říci, že Svatomořická oliveta pojednává téma vcelku tradičním způsobem, který je však ozvláštněn motivem vykasaného pláště s odhalenými koleny. Podle všeho se zdá, že se jedná, spolu s Olivetskou horou od kostela sv. Vavřince v Norimberku o nejstarší dochované vyobrazení tohoto motivu v rámci plnoplastického zpracování.

⁶⁹ Ibidem, 76sq.

⁷⁰ Ibidem, 89sq.

⁷¹ Ibidem, 70sq.

6. MOŽNÍ OBJEDNAVATELÉ OLOMOUCKÉHO SOUSOŠÍ

Problematiku objednavatele olomouckého sousoší Olivetské hory v uměleckohistorické literatuře otevřel a zabýval se jí zatím pouze Ivo Hlobil. Ten se nejdříve domníval, že dílo mohlo objednat bohaté olomoucké bratrstvo Božího těla.⁷² Existence tohoto bratrstva v Olomouci je poprvé písemně doložena k roku 1403, kdy mu bylo nabídnuto podací právo k čerstvě fundovanému oltáři Deseti tisíc mučedníků a jedenácti tisíc pannen mučednic,⁷³ který stával u zdi v severní boční lodi kostela sv. Mořice, v místě, kde se nyní nachází severní vchod do kostela. Ten samý oltář byl fundován znovu roku 1443 a podací právo k němu postoupeno taktéž bratrstvu Božího těla.⁷⁴ V témže roce fundovali dva členové bratrstva Božího těla oltář Božího těla v kostele sv. Mořice, který stával u zdi jižní boční lodi v prvním klenebním poli presbytáře.⁷⁵ Roku 1442 je doloženo, že si městská rada vypůjčila od bratrstva Božího těla 100 hřiven, z nichž se zavázala platit ročně 5 hřiven pro oltářníka u naposledy zmiňovaného oltáře.⁷⁶ Město se během husitských válek kvůli nemalým nákladům na obranu i vzhledem k celkově špatné hospodářské situaci ohromně zadlužilo, půjčovalo si u měšťanů, bratrstev, klášterů i duchovních osob a ještě v roce 1470 byla, i přes postupné splácení tato částka nemalá.⁷⁷ Z toho lze usuzovat nejen to, že bratrstvo muselo být tehdy celkem bohaté, když mohlo městu poskytnout takovou částku, ale zároveň můžeme v podstatě vyloučit, že by objednavatelem sousoší mohla být v tíživé finanční situaci se nacházející městská rada. Finance hrají v úvahách o možném objednavateli značnou roli, zvláště pak po zjištění restaurátora Surmy o pigmentech použitých při polychromování sousoší. Sama sochařská práce musela stát vzhledem k předpokládanému angažování nikoliv místního, s velkou pravděpodobností zahraničního sochaře té nejvyšší kvality nemalé peníze. Velmi nákladné muselo být i provedení polychromie, při němž bylo užito velmi drahých pigmentů jako jsou azurit a malachit, a to v nemalém množství.⁷⁸

Jako další možný objednavatel se Hlobilovi jeví Kuneš ze Zvole, který byl v letech 1419–1430 svatomořickým farářem a proboštem olomoucké kapituly.⁷⁹ V roce 1428 působil jako papežský auditor v Londýně, od roku 1430 byl olomouckým biskupem a zároveň administrátorem pražského arcibiskupství. Z titulu dvou posledně jmenovaných funkcí odjel

⁷² HLOBIL/TOGNER/HYLÍK 1992, 8.

⁷³ ZLÁMAL 1939a, 50.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ ZLÁMAL 1939a, 34.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ NEŠPOR 1998, 79.

⁷⁸ Tyto pigmenty jsou tak vzácné, že jejich středověká hodnota se od té současné pravděpodobně příliš nelišila.

⁷⁹ HLOBIL 1999, 291.

spolu s císařem Zikmundem Lucemburským do Basileje, kde se zúčastnil jednání koncilu.⁸⁰ Poprvé je v Basileji doložen v červnu roku 1433 v průvodu burgundského vévody Filipa Dobrého. Právě v blízkosti tohoto vévody a na dvoře Zikmunda Lucemburského mu byl, jak se Hlobil domnívá, zprostředkován kontakt s vyspělým západoevropským uměním a mohl „sjednat k němu přístup bohužel anonymnímu tvůrci svatomořické Olivetské hory, ať už osobně, nebo prostřednictvím získaných návrhových kreseb.“⁸¹ Kuneš ze Zvole se vzhledem k těmto kontaktům i značně vysokému postavení, kterého se těšil a se kterým nepochybně souvisí velké finanční možnosti jeví jako opravdu možný objednavatel, a to zejména pokud bychom přijali Hlobilovu dataci sousoší už do doby kolem poloviny třicátých let 15. století. Problematická je skutečnost, že Kuneš ze Zvole se ze svých cest do Olomouce nevrátil, neboť zemřel náhle roku 1434 v Ulmu a musel by tedy touto zakázkou pověřit někoho již v průběhu cest a je otázkou zda by se takto pověřený sochař po smrti objednavatele do Olomouce opravdu vypravil a zakázku provedl, zvláště pak pokud by nebylo vyřešeno financování celé akce. Dalším poněkud neobjasněným problémem je fakt, že v roce biskupova úmrtí stálo z plánovaného nového kostela sv. Mořice pouze západní průčelí, neboť výstavba byla přerušena v důsledku husitských nepokojů a stavba síňového trojlodí byla někdy v této době teprve započata. Pokud by sousoší mělo být už od počátku určeno ke zdi kostela, zdá se mi málo pravděpodobné, že bylo objednáno bez toho aniž by tento konkrétní prostor ještě existoval. O takto časně objednané sousoší by se dalo z tohoto hlediska uvažovat pouze v případě, že by bylo určeno pro umístění v prostoru hřbitova, například do samostatně stojící kaple při hřbitovní zdi.

Mezi dalšími objednavateli, kteří by připadali v úvahu v souvislosti s Olomouckou olivetou uvádí Hlobil na prvním místě parléře Klause z Cách, který měl kontakty se západoevropskými městy, pravděpodobně vedl stavbu svatomořického trojlodí, byl častým členem olomoucké městské rady a mezi lety 1444–1448 byl několikrát prvním purkmistrem.⁸² Nakonec zmiňuje ještě dva svatomořické faráře: Galluse, který převzal farnost po Kuneši ze Zvole a jeho následovníka Nicolause de Pruhs, nad kterými by bylo také možno při hledání objednavatele uvažovat.

⁸⁰ HLOBIL 2001, 50.

⁸¹ Ibidem. Do služeb vévody Filipa Dobrého vstoupil roku 1425 i Jan van Eyck.

⁸² Ibidem.

7. PROBLEMATIKA PŮVODNÍHO UMÍSTĚNÍ A KOMPOZICE DÍLA

Současné umístění sousoší v expozici Muzea umění Olomouc [2] nám umožňuje blízký kontakt s dílem a skutečnost, že je celek vytržen ze svého kontextu nutně vyvolává otázky po původním umístění a zamýšlené kompozici díla. Umístění sochařského díla v konkrétním prostoru zcela nepochybně hrálo svou roli stejně v 15. století jako nyní a vždy bylo nositelem určitého významu, napomáhajícího k interpretaci díla. U sousoší je pak stejně důležitou složkou samotná kompozice jednotlivých figur. Proto se mi jeví přínosné se této problematice blíže věnovat.

7.1. Různá umístění sousoší v průběhu časů

Nejstarší pramennou zmínkou o Olomoucké olivetě je podle Doležila doklad z roku 1588 o opravě sousoší z pozůstalosti vdovy Anny Ungertzové.⁸³ I pokud předpokládáme správnost přiřazení, bylo by jistě přínosné daný doklad dohledat a pokusit se ve formulaci nalézt informaci vypovídající o umístění sousoší v té době. Je potřeba upozornit na to, že pokud byl odkaz vdovy Ungertzové určen všeobecně farnosti sv. Mořice, neznamená to ještě, že dílo muselo a priori stát u kostela. Tato zmínka tedy dokládá, že sousoší náleželo v té době do farnosti sv. Mořice, o tom však, kde se nacházelo se nic bližšího nedozvídáme. Zlámal pak přidává dvě další zmínky, z nichž první dokládá konání průvodu flagelantů na Zelený čtvrtek od dominikánů k Olivetské hoře a druhá pak založení fundace roku 1720 Reginou Pfestlovou na rozšíření pobožností u Olivety.⁸⁴ Obě zmínky jsou dokladem důležité role sousoší v rámci liturgického slavení i osobní zbožnosti v průběhu doby. Zde, tedy v dokumentech týkajících se pobožností, průvodů a náboženského života mořické farnosti v minulosti se otevírá další možnost rozšíření bádání, a to jak z hlediska umístění, které by možná vyplynulo z konkrétních popisů těchto slavností, pokud se nějaké dochovaly, tak z hlediska bližšího zkoumání liturgické úlohy sousoší. Jako nejstarší doložené umístění uvádí Hlobil stav z počátečního období činnosti Svatomořického stavebního spolku (1869-1889),⁸⁵ kdy mělo být sousoší umístěno „v exteriéru kostela při jeho jižní straně mezi prvním a druhým opěrákem chóru od východu, v jednom ze sledu barokních a vzápětí zbořených kaplových přístřešků.“ Neuvádí zde odkaz na konkrétní zdroj této informace,⁸⁶ ale pouze na fotografii z roku 1876 [71] zachycující pohled na ony kaplové přístřešky. Ale co v sobě ukrývaly, není ze snímku patrné. Roku 1903 již bylo sousoší umístěno mezi zeď jižní věže a první opěrný pilíř od západu u jižní stěny kostela a pravděpodobně v tomto roce bylo vsazeno

⁸³ DOLEŽIL 1903, 90.

⁸⁴ ZLÁMAL 1939a, 71.

⁸⁵ St. Mauritz –Bauverein; Zlámál uvádí jako konec činnosti spolku až rok 1908.

⁸⁶ Pravděpodobně vychází z MATZKE 1964, 15.

na nový kvádrový podstavec a nad něj byla zavěšena střecha na trámcih.⁸⁷ Hlobil uvádí, že přemístění Olivety z kaplových přístřešků na nové místo vedle jižní věže proběhlo roku 1890, neodkazuje však na konkrétní pramen, ale pouze na dvě fotografie u Nowaka,⁸⁸ které zachycují stejné místo, nejdříve bez sousoší, poté s ním. Na plánu kostela sv. Mořice vyhotoveném v roce 1973 [72, 73], obsahujícím i číselné údaje ze zaměření stavby je vidět, že podstavec, na který bylo sousoší ke konci 19. století umístěno a který stojí u kostela dodnes, je větší než rozestupy mezi jednotlivými opěrnými pilíři chóru a tudíž pokud se Oliveta nacházela dříve v jednom z přístřešků, musela být na podstavci menším, případně musela být komponována jinak než v řadě vedle sebe. Na tomto místě vydrželo sousoší až do r. 1985, kdy muselo být z důvodu ochrany před vandaly přesunuto do interiéru kostela do „výklenku v severozápadním koutě trojlodí“, čímž je míněna bývalá křestní kaple.⁸⁹ V roce 1999 bylo sousoší vystaveno v rámci projektu Od gotiky k renesanci a následně byl originál přesunut do expozice Arcidiecézního muzea Olomouc, kde se nachází dodnes. Při přesunu byly kamenosochařem L. Werkmannem vyhotoveny dvě kopie. Jedna byla umístěna na dlouhou dobu opuštěný sokl při jižní věži [74] a druhá do křestní kaple v interiéru kostela.

7.2. Původní umístění

7.2.1. Názory v literatuře

Jak je vidět, sousoší bylo jen za posledních 150 let přesunováno několikrát. Kde tedy stálo původně? Kam bylo určeno? Při hledání odpovědi se zdá důležitou skutečnost, že kostel obklopoval v předpokládané době vzniku sousoší⁹⁰ hřbitov. V Olomouci byly v té době ještě dva hřbitovy, Svatomořický však byl největší.⁹¹ Už Zlámal poukazuje na určitou významovou spojitost námětu Krista na Olivové hoře s prostředím hřbitova⁹² a upozorňuje na existenci nástěnné malby Bičování po pravé straně jižního vstupu do kostela.⁹³ Podle Sztarayova Inventaria z roku 1815, ze kterého Zlámal čerpal malba v tom roce už z větší části zanikala. Vznikla tedy nepochybně před tímto rokem, nelze však určit kdy, neboť byla nenávratně zničena v průběhu činnosti Svatomořického stavebního spolku. Výklenek s malbou Bičování byl po roce 1815 zakryt šindelovou střechou spočívající na stlačeném oblouku mezi opěrnými

⁸⁷ DOLEŽIL 1903, 90sq. – na obrázku vidíme tehdejší stav. Ze střechy jsou viditelné pouze konzoly, na kterých byla umístěna. Doležil uvádí, že bylo sousoší umístěno „nově“ na podstavec. Nevíme však zda tím bylo myšleno v době kolem r. 1903 nebo slovo „nově“ zahrnuje i rok 1890, který byl podle Hlobila (viz. dále v textu) rokem, kdy bylo sousoší přesunuto k jižní věži a tudíž by se dalo předpokládat jeho umístění na podstavec již tehdy.

⁸⁸ NOWAK 1890, tab. II, obr. 14.

⁸⁹ HLOBIL 1999, 286.

⁹⁰ Většina badatelů se shoduje na době jeho vzniku, a to v 15. století, což je téměř nezpochybnitelné. Pro tyto účely takto povšechná datace postačuje. Podrobněji se této otázce věnuji v samostatné kapitole.

⁹¹ SCHINDLER 1998, 65sq. Byly to hřbitovy při kostelech sv. Václava a sv. Michala. Teprve od r. 1528 se začalo pohřbívat za hradbami.

⁹² Stejně tak HLOBIL 1992, 8 a HLOBIL 1999, 286.

⁹³ ZLÁMAL 1939a, 71.

pilíři.⁹⁴ Otázkou tedy je, zda byla tato šestá kaple připojena k pěti už stojícím, a jak uvádí Hlobil: „barokním“, a nebo zda vznikly všechny kaple až po roce 1815. Původnost umístění Olivety na soklu při jižní věži zpochybnila poprvé Krčálová,⁹⁵ která se na základě několika příkladů dochovaných celků Olivetských hor z konce 15. století pozastavovala hlavně nad nevyřešeným pozadím a strohým náznakem prostoru do něhož byla Svatomořická oliveta umístěna. Vylučuje možnost, že byla Olomoucká oliveta zamýšlena do volného prostoru jako tomu bylo například v Ulmu a Speyeru. Na základě zprávy o existenci nástěnné malby Bičování se jí jeví možné, že spolu s ní byla Oliveta součástí jakéhosi většího významového celku a pozadí sousoší mohlo být taktéž vytvořeno malbou. Pokud bychom však toto předpokládali, pašijový cyklus by začínal výjevem z Olivetské hory, následovalo by Bičování a sled dalších výjevů, umístěných v přístřešcích. Pokud však je Hlobilovo, potažmo Matzkeho tvrzení o umístění sousoší mezi první a druhý opěrák chóru do kaplového přístřešku pravdivé, pak by se existence takového celku v té době jevila nepravděpodobnou, neboť by sled scén neodpovídal průběhu pašijí. Vzhledem k plošnějším opracování zadních stran soch apoštolů usuzuje Hlobil, stejně jako Krčálová, že bylo od počátku zamýšleno umístění sousoší ke zdi.⁹⁶ Mohlo se podle něj jednat buď o zeď kostela sv. Mořice nebo některé z kaplí, které se v té době nacházely na hřbitově kolem kostela. K bližší specifikaci literatura zatím nedospěla.

7.2.2. Prostor kolem kostela sv. Mořice v 15. století

Při zkoumání možností původního umístění nám může pomoci i konkrétnější představa o vzhledu hřbitova v předpokládané době vzniku Olivetské hory. Kostel sv. Mořice je písemně doložen roku 1257, patrně však na tomto místě kostel stál už ve dvanáctém století.⁹⁷ Původní podobu starého kostela neznáme, Matzke se však na základě zjištění z průzkumu prováděného v rámci protiletceckých ochranných opatření během druhé světové války pokusil rekonstruovat jeho půdorys.⁹⁸ Podle Matzkeho měl současný kostel pocházející z pozdně gotického období minimálně dva předchůdce a už kolem prvního stál, tak jak to u farních kostelů bylo běžné, hřbitov.⁹⁹ Olomoucké domy, které vymezují prostor kolem kostela sv. Mořice jsou poprvé písemně doloženy částečně v průběhu druhé poloviny patnáctého

⁹⁴ Tak to alespoň uvádí ZLÁMAL 1939, který pravděpodobně tuto informaci čerpal také ze Sztarayova Inventáře.

⁹⁵ KRČÁLOVÁ 1956, 22.

⁹⁶ HLOBIL 1999, 286; MATZKE 1964, 15.

⁹⁷ BLÁHOVÁ 1999, 204.

⁹⁸ MATZKE 1964, 5. Poněkud problematická je skutečnost, že zde neuvádí jaká zjištění to přesně byla, ani odkud je čerpal.

⁹⁹ Ibidem. Matzke se pokusil rekonstruovat původní podobu hřbitova. Tvar hřbitova byl podle něj obdélný s nejstarším kostelem uprostřed, což je velmi logické a pravděpodobné. Tento tvar získal na základě tvaru hřbitova zaznamenaného na plánech z poloviny 18. století, kdy části zdi tehdy už velmi nepravidelného hřbitova s excentricky umístěnou stavbou kostela ještě udržují původní obdélný tvar hřbitova, což si lze představit jejich protažením.

století a částečně první poloviny století šestnáctého.¹⁰⁰ V patnáctém století byly městské domy už většinou kamenné a na počátku století šestnáctého i cihlové,¹⁰¹ lze tedy předpokládat, že parcely, na nichž stávali jejich dřevění předchůdci byly jasně určeny už v průběhu století čtrnáctého, nebo dokonce dříve a jejich podoba se do 18. století, ve kterém byly zaneseny do plánů příliš nezměnila. Plocha na které se roku 1412 započalo se stavbou nového kostela byla v té době tedy již jasně určena okolostojícími domy. Je velmi pravděpodobné, že hřbitov už tehdy měl ustálenou podobu a zabíral největší možnou plochu celého prostranství.

Na hřbitově je v patnáctém století doložena existence čtyř kaplí. Nejstarší z nich byla kaple sv. Mikuláše, poprvé připomínaná roku 1331 a zaniklá v roce 1549. Dále se pak na hřbitově nacházela kaple sv. Felixe a Adaukta, založená v roce 1360 a zbořená po požáru roku 1492. Kolem roku 1400 vznikla kaple sv. Anny a Augustina a kolem poloviny 15. století je doložena kaple sv. Cyrila a Metoděje, tzv. Česká, nebo také Moravská, která však byla postavena už v průběhu století čtrnáctého.¹⁰² Naposled zmíněná kaple je také jedinou, o jejíž poloze v areálu hřbitova přesně víme. Kaple se přestala užívat v roce 1784 v souvislosti se zrušením hřbitova, byla přestavěna a do svého zboření v roce 1833 byla využívána jako kasárna. Její polohu dokládá plánová dokumentace z 18. století a bližší informace poskytl i v sedmdesátých letech dvacátého století prováděný archeologický výzkum v oblasti bývalého Mořického náměstí. „Výzkumem byl odhalen půdorys jednolodního kostelíka o rozměrech cca 13 x 8 m s pravouhlým závěrem. Vnější, na rozích diagonální opěráky dovolují představu lodě sklenuté na dvě pole. Před západním průčelím, zhruba v ose severní zdi lodi, byla zjištěna samostatná, ale s kaplí spojená obdélníková stavba, v jejímž suterénu byly objeveny dětské hroby.“¹⁰³ Přibližnou představu o poloze kostelíka sv. Cyrila a Metoděje si můžeme udělat z nejstaršího dochovaného plánu z let 1712–1727 [75], na kterém je zakreslen i průběh hřbitovní zdi, u něhož je velmi pravděpodobné, že se od 15. století nezměnil.¹⁰⁴ Jako velice přesný a podrobný se jeví plán z roku 1744 [76],¹⁰⁵ na němž jsou zaznamenány čtyři vchody na hřbitov, Kaple českých věrozvěstů i s vnějšími opěráky, v té době k ní na jihu připojený

¹⁰⁰ NATHER 2007a , 517–530. NATHER 2007b, 90n, 98–112, 136–147.

¹⁰¹ NEŠPOR 1998, 88.

¹⁰² HLOBIL/MICHNA/TOGNER 1984, 47.

¹⁰³ BLÁHA 1980, 16sq.

¹⁰⁴ Kostelík – kaple sv. Cyrila a Metoděje je zde, stejně jako ostatní sakrální stavby na mapě barevně odlišen, což je patrné i na černobílé reprodukci.

¹⁰⁵ Velmi přesně jsou zde například zaznamenány vnější opěráky kaple sv. Cyrila a Metoděje, jejichž existence byla potvrzena i archeologickým průzkumem. Pro značnou přesnost tohoto plánu svědčí samotný půdorys kostela sv. Mořice s víceméně odpovídajícím počtem vnějších opěrných pilířů ,a který zaznamenává i asymetrie, čímž se liší od jiných plánů té doby, na kterých často bývá půdorys čistě schématický s naprosto skutečnosti neodpovídající symetrií obou věží.

malý domek hrobníkův a chodba spojující kostel sv. Mořice s domem na parcele č. 364.¹⁰⁶ Kromě výše zmíněných kaplí nemáme v době vzniku sousoší Olivetské hory doloženy na hřbitově žádné další stavby a i když u třech z nich nevíme nic bližšího o jejich vzhledu a velikosti, můžeme si snadno představit, že relativně nevelký prostor hřbitova byl ve chvíli, kdy byl dostaven nový kostel sv. Mořice v celé své velikosti, kaplemi a hroby značně zaplněn.

7.3. Kompozice

Z již výše uvedených restaurátorských zjištění je nepochybné, že původní kompozice sousoší byla odlišná od té, jakou nám zachycují fotografie z doby, kdy bylo umístěno na vysokém podstavci vedle jižní věže [77]. Uměle vytvořené skalisko, do kterého byly jednotlivé sochy na konci devatenáctého století zasazeny také není původní.¹⁰⁷ Z rekonstrukce původního tvaru podnoží vyplývá, že základní rozvrh byl lineární. Nezatmelené otvory po krepně jeřábu nalezneme u figur apoštolů převážně v oblasti zad, tedy v místech, která jsou viditelně plošněji zpracovaná, než zbylé části soch, z čehož vyplývá, že sousoší s velkou pravděpodobností stálo u stěny. Restaurátor Surma se na základě těchto skutečností pokusil sestavit schematický nákres předpokládané původní kompozice [78]. Orientace soch sv. Jakuba a sv. Jana byla určena právě podle nezatmelených otvorů a sochy byly natočeny hranou nad níž se otvory vyskytují ke zdi. Takováto orientace je nejen velmi logická, ale souhlasí i s oblastí nálezů zbytků polychromií, které, jak se Surma domnívá, byly zachovány pouze na pohledových stranách soch. U sochy Krista by oblastí nálezu polychromie dovolovaly uvažovat o natočení k divákovi buďto čelem, nebo pravým bokem. Pro druhou variantu mluví nejen základní lineární koncepce celého sousoší, která by takto byla narušena, ale i otvor v zádech, který by při průčelní orientaci mohl být ponechán nezakrytý, ve skutečnosti je však zatmelený. Problematičtější bylo řešení původní orientace sochy sv. Petra. Podle nálezů polychromií by pohledové, podobně jako u figury Krista, mohly být dvě strany. Pokud bychom orientaci určili, stejně jako u sv. Jana a Jakuba, natočením nezatmeleným otvorem ke zdi, objeví se před námi řada tří, rameny téměř shodným směrem natočených postav, přičemž kompozice skupiny apoštolů by byla jednotvárná a otevřená. Při orientaci, pro jakou se ve své rekonstrukci rozhodl i Surma, se nezatmelený otvor nachází vlevo. Takovéto natočení sv. Petra, nejenže rozbíjí jednotvárnost předchozího řešení protikladností k figurám Jakuba a Jana, ale zároveň i celou skupinu apoštolů uzavírá a pevněji svazuje k sobě. Zároveň také podstavce sv. Jana a sv. Petra na sebe při tomto řešení lépe navazují. Surma se domnívá, že skupina apoštolů byla scelena do té míry, že jejich podnože se dotýkaly a vytvářely tak zdání jednoduše plochy, země. Tato hypotéza je podpořena nálezem

¹⁰⁶ Spojovací chodba zbudována, podle NATHER 2007a, 521, roku 1693 byla visutá, postavená na obloucích a vedla z domu tehdy vlastněného významným rodem Dietrichštějnů na kůr kostela. Zbořena byla roku 1850.

¹⁰⁷ Vzniklo pravděpodobně spolu s novým podstavcem.

polychromie okrové barvy na podstavci sv. Jana, která sice není původní, ale pochází z první přemalby, a tak lze u ní předpokládat, že do určité míry respektovala polychromii původní. Současná instalace soch v Arcidiecézním muzeu v Olomouci je provedena podle Surmovy rekonstrukce je tedy možné si pravděpodobnou původní kompozici prohlédnout živě, nikoliv pouze na papíře. Tento pohled nás jen utvrdí v tom, že takováto orientace jednotlivých soch je nejlepší možná. Důmyslnost této kompozice se pak projeví v okamžiku, kdy se pokusíte před sousoším projít a podívat se na něj z různých úhlů pohledu. Pokud stojíte vpravo je to pozice, ze které nejlépe vidíte do tváře sv. Jakuba a do hlubin jeho pláště, nejjasněji je z tohoto pohledu patrná Janova torze. Důležitou roli v tomto pohledu také hrají prázdné prostory vzniklé mezi levou rukou a hlavou sv. Petra a pod cípem pláště přehozeného přes pravou ruku sv. Jana. Nesmíme zapomenout, že z tohoto směru jsou také nejlépe vidět Kristova odhalená kolena. Při pohledu zleva je nejlépe vidět do tváře sv. Petrovi a vidíme jinak za kolenem skrytý, dynamizující motiv spadlého záhybu jeho pláště. Podobně jako při pohledu zprava vidíme dobře prostory pod Petrovou levou rukou a pod cípem Janova pláště. Pro tento pohled je také určena drapérie na Kristových zádech. Tvář sv. Jana je jako jediná obrácena k pozorovateli při pohledu zepředu. Nejlépe také z tohoto pohledu vidíme Petrovu pravou ruku držící meč a hloubku záhybů pláště v jeho klíně. Celkově můžeme říci, že figury apoštolů jsou na podstavcích umístěny tak, že každá z nich je primárně určena pro jeden z těchto pohledů. Sv. Jakub pro pohled zleva, sv. Jan zepředu a sv. Petr zleva, přičemž sochy sv. Petra a sv. Jana jsou určitým způsobem ozvláštňeny i při pohledu z dalších dvou stran. Socha Krista byla zcela jistě určena pro pohled z boku, při pohledu zepředu se však jeví zvláště v horní polovině těla neobyčejně plasticky propracovaná a pohled do Kristova obličje zepředu je také neobyčejně silným momentem, což mě vede k úvaze, zda nebylo možné, že sousoší bylo umístěno tak, že byl umožněn pohled na Krista z obou dvou výše zmíněných stran.

Trojrozměrné, sochařské zpracování námětu má oproti plošnému, malířskému výhodu v možnosti definovat zřetelněji prostorové vztahy. Této možnosti bylo u plnoplastických olivetských hor 15. století využito k akcentaci Ježíšovy samoty a opuštěnosti při modlitbě v Getsemanské zahradě tím způsobem, že byl umístován na skalnatou vyvýšeninu dále od nebo za skupinu apoštolů.¹⁰⁸ Na skalnatou vyvýšeninu, dále od úzce sevřené skupiny apoštolů byl s velkou pravděpodobností umístěn i olomoucký Kristus. Na sousoší s takto vyvýšeným Kristem pak dostávají jasnější smysl různé pozice kolen apoštolů, které tak při pohledu zepředu vytvářejí od kolena sv. Jakuba stoupající diagonálu, která kompozičně propojuje

¹⁰⁸ MUNK 1968, 75. Vyvýšenina, hora je v Bibli tradičním, jakýmsi ze světa vyčleněným mystickým prostorem určeným k modlitbě, rozhovoru s Bohem.

skupinu apoštolů s opodál umístěným Kristem. Kristova figura byla tedy nejspíše umístěna v takové výši a vzdálenosti, aby tato diagonální linie vrcholila v jeho pravém kolenu. Tento kompoziční prvek také dokládá, že řazení figur apoštolů v tomto sledu je původní a při pohledu na rekonstruovanou barevnost sousoší tak můžeme tvrdit, že barevnost byla komponována osově souměrně. U Krista na jedné straně a u Jakuba na straně druhé dominovala červená barva, Petr a Jan pak tvořili bílo-modrý střed celé kompozice.

Nevyřešená zůstává otázka pozadí a umístění anděla, kalicha či busty Boha Otce. Pozadí mohlo být zpracováno malířsky nebo sochařsky, podobně jak to můžeme vidět u Olivety z Münnertstadtu [67], což se mi jeví jako pravděpodobnější varianta.¹⁰⁹ Který z možných způsobů zobrazení Boží podpory a blízkosti, v případě kalicha pak odkazu na utrpení a vykupitelskou oběť byl v případě Olomouckého sousoší zvolen nevíme. Jako jediné možné a dle mého názoru velmi pravděpodobné místo, kde se motiv mohl nacházet aniž by znemožňoval pohled na Krista zepředu by byla skála umístěná po Kristově levé ruce, v dostatečné vzdálenosti před ním a velikostně zhruba odpovídající jeho zdviženému pohledu. Tato skála zároveň mohla být, jako tomu je u výše uvedeného příkladu, propojena s pozadím.

¹⁰⁹ K malířskému zpracování se přistupovalo v pozdějších dobách, podle mého názoru, často ve chvíli, kdy původní soubor musel být přemístěn na nové místo a sochařsky vypracované pozadí nebylo možno zachovat.

ZÁVĚR

Dosavadní bádání v oblasti formální analýzy dospělo k přesvědčivému datování Olomoucké olivetské hory do druhé čtvrtiny 15. století, tedy mezi léta 1425–1450. Zjištění, že jako materiál byl použit Mladějovský pískovec, zamezuje případným spekulacím o zahraničním importu sousoší. To muselo tedy vzniknout přímo v Olomouci. Pro tvorbu takového sousoší bylo třeba určitého profesního zázemí, které mohla v té době nejlépe poskytnout stavební huť realizující výstavbu nového kostela sv. Mořice. Stavba kostela probíhala od roku 1412 v podstatě po celé patnácté století. Roku 1419, na počátku husitských bouří, byla stavba pozastavena.¹¹⁰ Z celého kostela stálo tehdy jen západní průčelí. Stavba byla obnovena až v polovině třicátých let, kdy se začalo s výstavbou síňového trojlodí, které bylo patrně dokončeno kolem roku 1454.¹¹¹ Patrně již v tomto roce se započalo se stavbou chóru, který byl zaklenut roku 1484. Z výše zmíněného tedy vyplývá, že huť u kostela znovu fungovala až od poloviny třicátých let, sousoší tedy, vzhledem k výše uvedenému předpokladu, muselo vzniknout až po roce 1435.

Bližší souvislost tvůrce Olivetské hory s hutí se nejeví jako pravděpodobná, neboť plastická výzdoba trojlodí je nejen velmi omezená, ale i kvalitativně a stylově odlišná.¹¹² Tvůrce Olivety byl tedy patrně do Olomouce pozván, aby zde provedl pouze toto dílo, pro což mu vhodné podmínky poskytla svatomořická huť. Otázkou zůstává, zda přišel s celou, již zavedenou dílnou, nebo zda dílna vznikla z místních řemeslníků, pouze pod vedením tohoto cizího mistra. První varianta by byla nepochybně dražší, ale vzhledem k vysoké kvalitě provedení díla ji můžeme předpokládat. Původ tohoto kameníka - sochaře, potažmo dílny není dosud dostatečně objasněn. Sousoší vykazuje některé společné rysy s burgundským sochařstvím počátku 15. století a s porýnskou skulpturou první poloviny 15. století. Nezpochybitelná je také tendence k organickému pojetí s důrazem na detail související nepochybně s novým nizozemským realismem. Avšak díla, která by obsahovala všechny tyto rysy a tendence tak, jak tomu je u olomouckého sousoší, nebyla ještě v rámci evropského sochařství objevena. V souvislosti s možným původem sochaře je zajímavé užití motivu vykasaného pláště u Kristovy figury, který je u olivetských hor užíván téměř výhradně v oblasti Dolních a Středních Frank. Vzhledem k tomu, že se jedná nejspíše o jedno z nejstarších dochovaných zobrazení tohoto motivu v rámci plnoplastických olivetských hor, je vysvětlení existence tohoto motivu na olomouckém sousoší pomocí šíření v rámci skicářů a grafik málo pravděpodobné a dá se uvažovat spíše o bližším sejetí tvůrce s touto oblastí.

¹¹⁰ HLOBIL/TOGNER/HYLÍK, 7sq.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ibidem.

Ve své práci jsem se také zabývala možnou původní kompozicí sousoší, k jejímuž poznání velkou měrou přispěl na konci devadesátých let provedený restaurátorský průzkum. Při posouzení pohledovosti jednotlivých soch a kompozičních kvalit možné původní podoby sochařského celku se zdá pravděpodobné, že sousoší bylo určeno do takového prostoru, který by umožňoval pohled zepředu i z pravé strany a zároveň, aby na sousoší nebylo vidět zezadu a vzhledem k plošnosti zpracování zad sv. Jakuba i zleva. Sousoší nebylo určeno k umístění pod širé nebe, pojivo pigmentů původní polychromie však bylo voleno tak, aby nátěr lépe odolával exteriérovým podmínkám. Tomu by odpovídalo umístění v zatím blíže nspecifikovaném přístřešku. Pokud obě zjištění spojíme, získáme pravděpodobný vzhled přístřešku a dvě varianty jeho umístění. Přístřešek byl uzavřen zleva a zezadu zdí, přičemž v pravém předním rohu byl umístěn pouze pilíř, který vytvořil dostatečnou oporu pro umístění střechy a zároveň tak byl umožněn pohled do přístřešku zprava. Je pravděpodobné, že ke stavbě přístřešku bylo užito co nevíce již stojících zdí, opěráky kostela sv. Mořice by však nedovolovaly umístění takto konkretizovaného přístřešku a navíc je třeba počítat se skutečností, že v předpokládané době vzniku sousoší se trojlodí kostela teprve budovalo a na místě jeho pozdějšího chóru stál patrně ještě presbytář staršího kostela, aby bylo možno zde i v průběhu stavby sloužit mše. Sousoší tedy bylo spíše umístěno v prostoru hřbitova,¹¹³ kde pro něj mohl být přístřešek vybudován při hřbitovní zdi připojením levé stěny a pilíře, nebo v rohu mezi u hřbitovní zdi již stojící budovou – kaplí a samotnou hřbitovní zdi pouze vystavěním pilíře. Kaple stály v té době na hřbitově čtyři, z nichž pouze kapli sv. Cyrila a Metoděje máme přesně lokalizovanou. Bylo by čistou spekulací uvažovat, kde se další kaple nacházely případně u které z nich mohlo sousoší stát. Jisté je, že žádná svým zasvěcením nevykazuje blízkost s tímto námětem.

Velký potenciál pro další zkoumání Olomoucké olivetské hory vidím v problematice týkající se liturgické úlohy a lidové úcty těchto sousoší. Například případné zjištění, zda by bylo možné, že sousoší bylo pořízováno už se zřetelem k této úloze, by mohlo prozradit mnoho o jeho objednateli, případně ze zpráv o průběhu liturgických obřadů nebo o způsobu úcty by mohl být přístřešek se sousoším na hřbitově lépe lokalizován. Jisté by stálo za to i blíže prověřit původ zvláštního ikonografického motivu odhalených kolen a eventuálně se zaměřit na zkoumání sochařství Středních a Dolních Frank, které by mohlo prokázat nebo vyvrátit jeho spojitost se Svatomořickou olivetou.

¹¹³ Skutečnost, že mnoho dochovaných olivetských hor je umístěno v přístřešku při zdi kostela může být zavádějící, neboť u velké části z těchto kostelů se kolem nacházel hřbitov a je tedy možné že olivetské hory byly umístěny na hřbitovech, které ale byly postupně rušeny a takto umístěná sousoší se ocitla v profáním prostoru a byla tedy stěhována ke stěnám kostelů nebo do jejich interiérů.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



1. Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, Olomouc, kostel sv. Mořice, při jižní věži



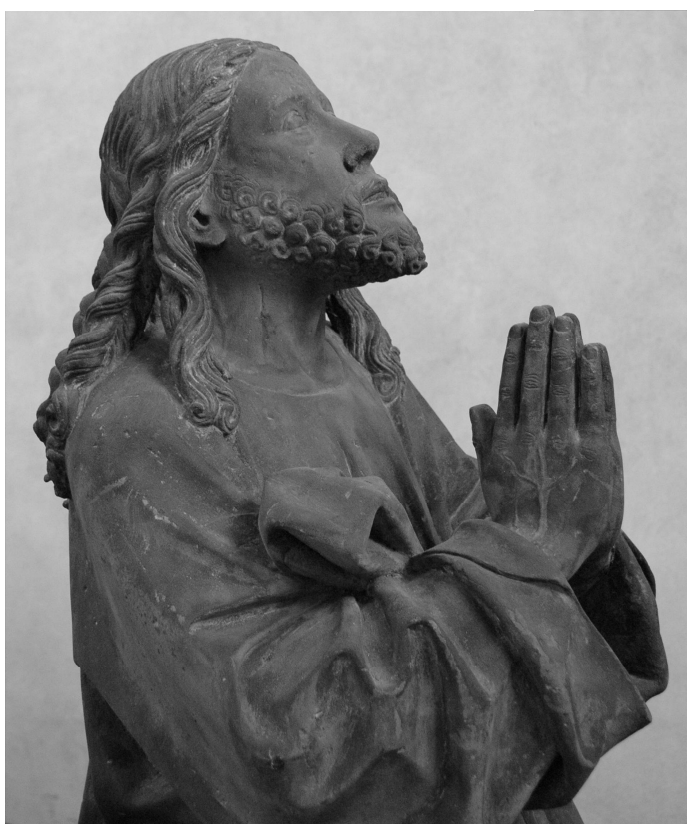
2. Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci



3. Kristus - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled zezadu zprava



4. Kristus - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, horní polovina těla z anfasu



5. Kristus - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, horní polovina těla z profilu



6. Kristus - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, detail rukou



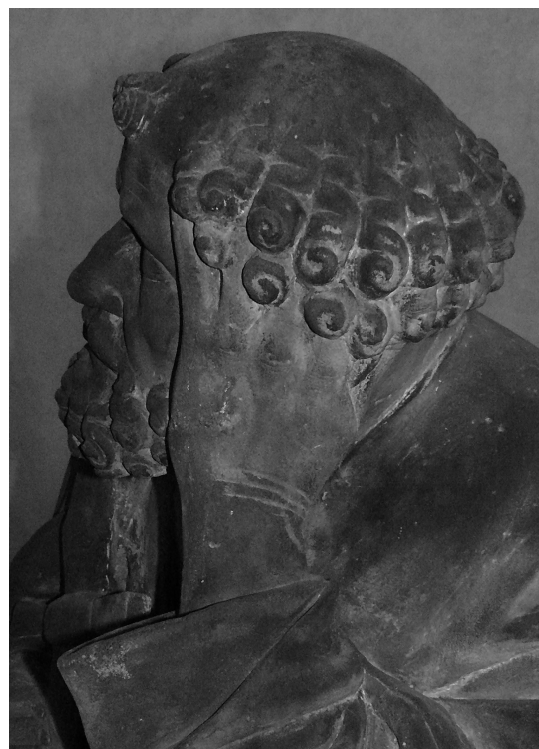
7. Kristus - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, celkový pohled z anfasu



8. Kristus - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled zezadu zleva



9. Sv. Petr - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled z anfasu



10. Sv. Petr - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, detail levé ruky a hlavy



11. Sv. Petr - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, detail oblasti břicha



12. Sv. Petr - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled zezadu



13. Sv. Petr - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, z poloprofilu



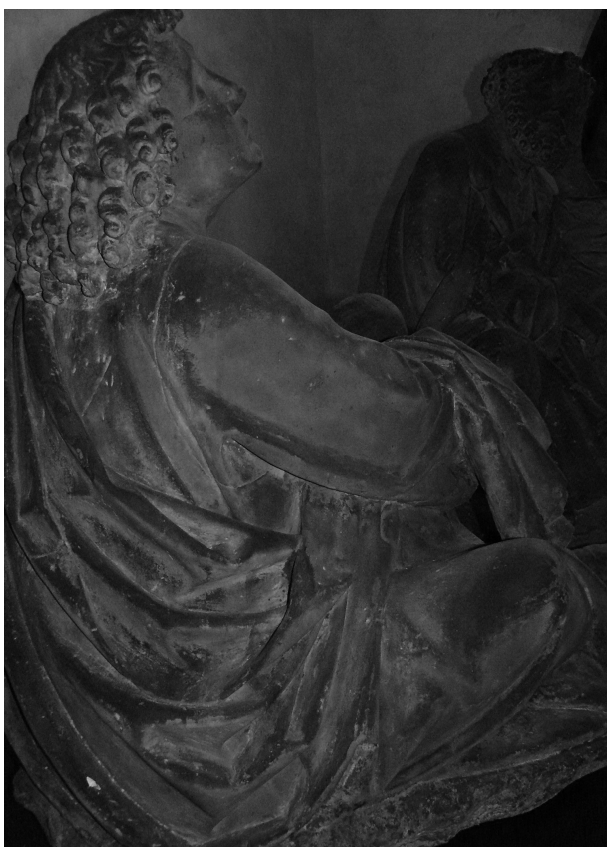
14. Sv. Jan - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, celkový pohled zprava



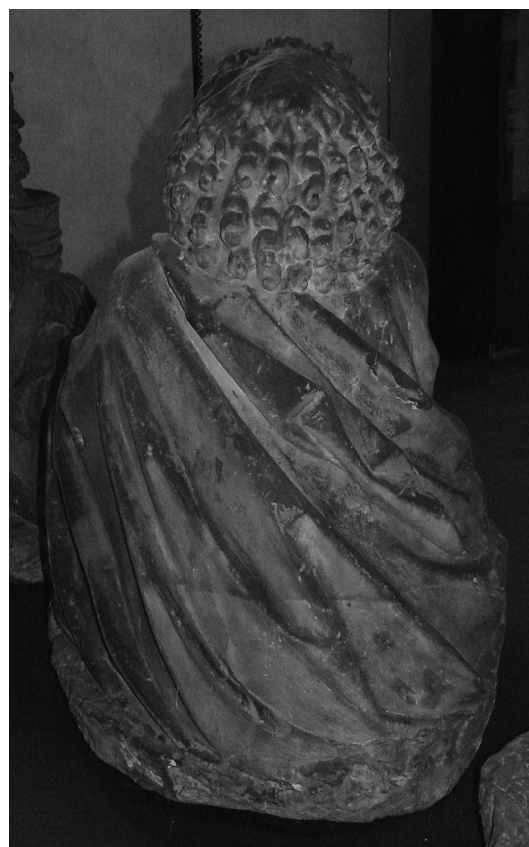
15. Sv. Jan - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, celkový pohled zleva



16. Sv. Jan - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, detail dolní poloviny těla



17. Sv. Jan - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled z profilu



18. Sv. Jan - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled zezadu



19. Sv. Jakub - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, celkový pohled



20. Sv. Jakub - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled zezadu



21. Sv. Jakub - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, detail drapérie pod pravou rukou



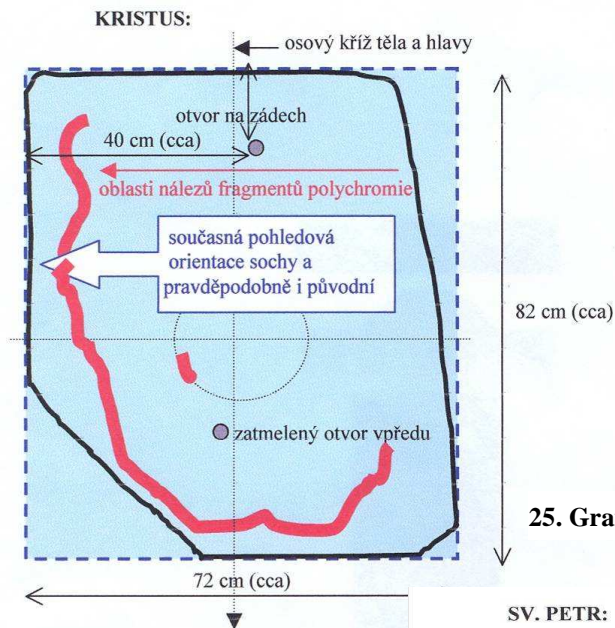
22. Kristus - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled zleva



23. Sv. Jan - Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled do klína

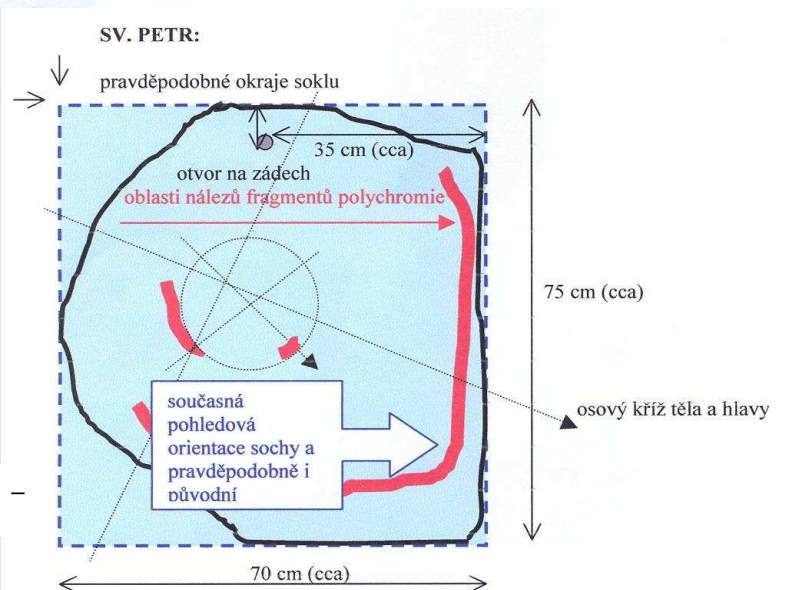


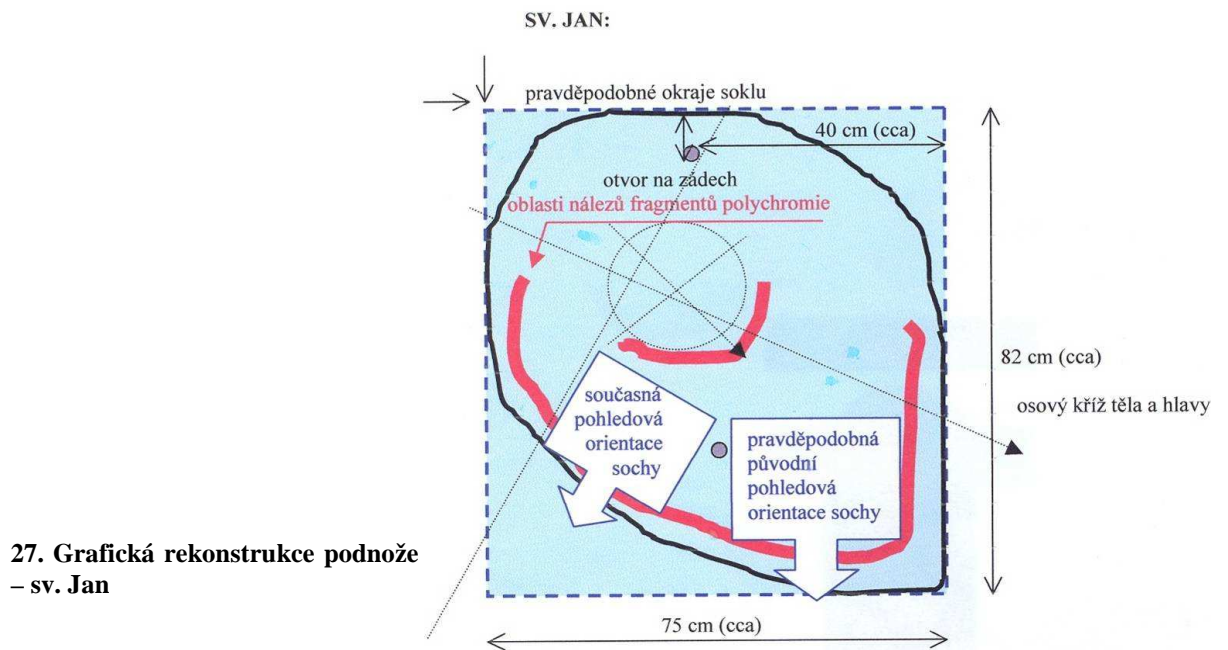
24. Olivetská hora, druhá čtvrtina 15. století, kámen, v průběhu čištění v roce 1999



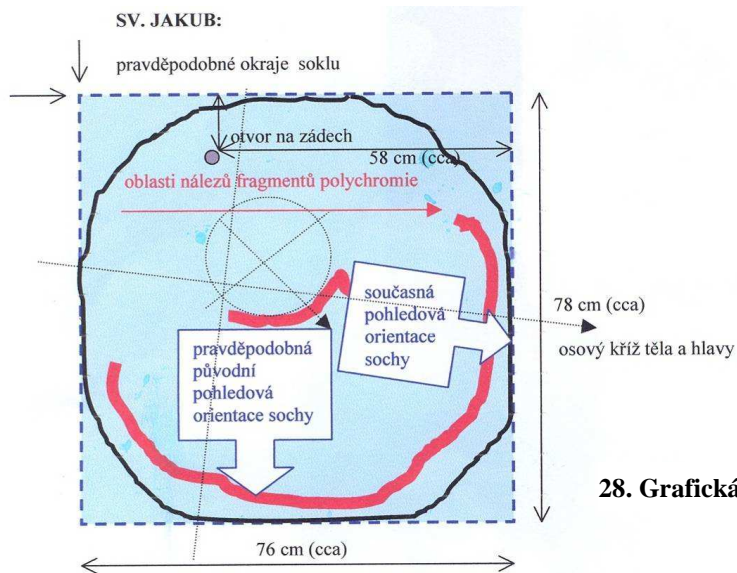
25. Grafická rekonstrukce podnože – Kristus

26. Grafická rekonstrukce podnože – sv. Petr





27. Grafická rekonstrukce podnože – sv. Jan



28. Grafická rekonstrukce podnože – sv. Jakub



29. Otvory po krepně na sochách apoštolů

Kristus



BAREVNOST

- LÍC PLÁŠTĚ
- RUB PLÁŠTĚ
- INKARNÁT
- VLASY

30. Rekonstrukce barevnosti původní polychromie – Kristus

31. Rekonstrukce barevnosti původní polychromie – sv. Petr

Sv. Petr



BAREVNOST

- LÍC PLÁŠTĚ
- RUB PLÁŠTĚ
- SUKNICE
- INKARNÁT
- VLASY
- MEČ

Sv. Jan



BAREVNOST

- LÍC PLÁŠTĚ
- RUB PLÁŠTĚ
- LÍC SUKNICE
- RUB SUKNICE
- INKARNÁT
- VLASY

32. Rekonstrukce barevnosti původní polychromie – sv. Jan

33. Rekonstrukce barevnosti původní polychromie – sv. Jakub

Sv. Jakub



BAREVNOST

- LÍC PLÁŠTĚ
- RUB PLÁŠTĚ
- LÍC SUKNICE
- RUB SUKNICE
- INKARNÁT
- VOUSY (VLASY)

PŮVODNÍ BAREVNOST JEDNOTLIVÝCH SOCH SVATOMOŘICKÉ OLIVETSKÉ HORY

Kristus



BAREVNOST

LÍČ PLÁŠTĚ

RUB PLÁŠTĚ

INKARNÁT

VLASY

OBSAŽENÉ PIGMENTY

železitá červeň,
rumělka (?), azurit

azurit, železitá červeň

olovnatá běloba,
rumělka, azurit

železité hlinky

POZNÁMKA

azurit, přidáný do červené, prohloubil její sytost

azurit, nanesený v tenké vrstvě na podmalbu z červené, získal větší sytost a hloubku mírně nafialovělého odstínu

podmalba z běloby a rumělky a vrchní tenká vrstva běloby s azuritem vytvořily barevnou modelaci bledou (snovou) pleť

vrstva není spolehlivě identifikována, barevností však souvisí s vousy sv. Jakuba

Sv. Petr



BAREVNOST

LÍČ PLÁŠTĚ

RUB PLÁŠTĚ

SUKNICE

INKARNÁT

VLASY

MEČ

OBSAŽENÉ PIGMENTY

olovnatá běloba,
železitá červeň

azurit

azurit, malachit (?)

olovnatá běloba,
rumělka

železité hlinky, černá

černá, železité hlinky

POZNÁMKA

zrnka červené, vmíchaná do běloby (je možné, že se jedná o podmalbu, a vlastní barevnost se nezachovala)

velká zrnka azuritu s drobnou příměsí jiných pigmentů

velká zrnka azuritu a malachitu, příměs dalších pigmentů

kromě rumělky běloba na povrchu místy obsahuje měďnatý pigment

vrstva není spolehlivě identifikována

kromě černí a hnědí obsahuje vrstva pravděpodobně rumělku

Sv. Jan



BAREVNOST

LÍČ PLÁŠTĚ

RUB PLÁŠTĚ

LÍČ SUKNICE

RUB SUKNICE

INKARNÁT

VLASY

OBSAŽENÉ PIGMENTY

olovnatá běloba

azurit, chalkopyrit

olovnatá běloba

azurit

olovnatá běloba,
rumělka, železité okry

olovnatá běloba, olov-
nato-cíníčitá žluť, okry

POZNÁMKA

je možné, že se jedná o podmalbu, a vlastní barevnost se nezachovala

kromě velkých zrněk azuritu a malachitu obsahuje vrstva zrnka červené a dalších pigmentů

je možné, že se jedná o podmalbu, a vlastní barevnost se nezachovala

kromě azuritu vrstva obsahuje rezavě červená zrnka pigmentu

kromě rumělky a okru obsahuje inkarnát ve vrchní vrstvě zrnka měďnatého pigmentu

kromě okru vrstva obsahuje krystalická zrnka žluté, bílé a modře

Sv. Jakub



BAREVNOST

LÍČ PLÁŠTĚ

RUB PLÁŠTĚ

LÍČ SUKNICE

RUB SUKNICE

INKARNÁT

VOUSY (VLASY)

OBSAŽENÉ PIGMENTY

železitá červeň, orga-
nická červeň (?), azurit

měděnka, malachit (?)

železitá červeň, orga-
nická červeň (?), azurit

azurit

olovnatá běloba,
rumělka tmavá

železité hlinky, čern

POZNÁMKA

příměs azuritu v červení prohloubila její sytost

měděnka, rozpuštěná v laku (měďnatý rezinát ?), s příměsí dalšího krystalického pigmentu

příměs azuritu v červení prohloubila její sytost

souvislost barevného podání rubů draperií je shodná jako u sv. Jana, tyrkysová se zrnky červené

kromě rumělky v podmalbě se ve vrchní vrstvě nacházejí zrnka měďnaté modře

barevná vrstva vousů (vlasů) je nanášena na vrstvu inkarnátu nebo podmalbu inkarnátu v tenké vrstvě

34. Původní barevnost a použité pigmenty – Olivetská hora



35. Apoštol Jan, 1485, Štrasburk, Münster, kazatelna



36. Apoštol s holí, 1485, Štrasburk, Münster, kazatelna



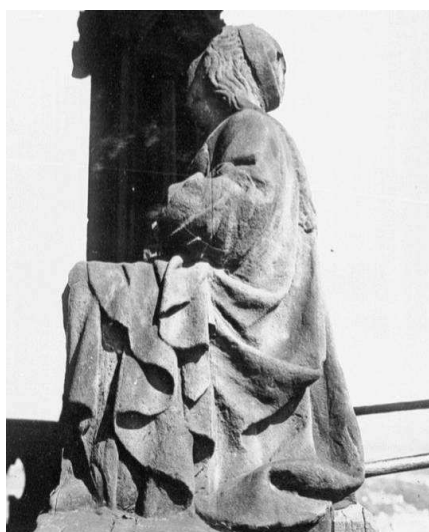
37. Jan Evangelista, kolem 1414, Kolín n. Rýnem, Dóm, náhrobek Friedricha von Saarwerden, severní stěna



38. Konzola s andělem, 1414–1430, Cáchy, Münster, severní zeď, pod 5. apoštolem od západu



39. Figura na ochozu, kolem 1419, Štrasburk, Münster, severní věž



40. Sv. Barbora, kolem 1419, Štrasburk, Münster, severní věž, ochoz



41. Prorok, kolem 1419, Štrasburk, Münster, severní věž, ochoz



42. Modlitba v Getsemanech, 1437, deska oltáře z Wurzach, Staatliche Museen Berlin



43. Sedící apoštol, kolem 1420, Ulm, Münster, z archivolty jižní části západního portálu



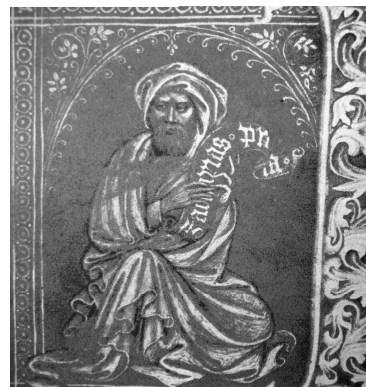
44. Sedící apoštol, kolem 1420, Ulm, Münster, z archivolty severní části západního portálu



47. Figura na ochozu, kolem 1419, Štrasburk, Münster,



45. Prorok Aggeus, fol. 253v, 1420–30, Bible Sixta z Ottersdorfu, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XII A 3



46. Prorok Zachariáš, fol. 254r, 1420–30, Bible Sixta z Ottersdorfu, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XII A 3



48. Klanění beránkovi - detail, 1431, Jan van Eyck, Gent, katedrála sv. Bava, deskový oltář, ústřední výjev



49. Zázračný rybolov, 1443–1444, Konrad Witz, Ženeva, Musée d'Art et d'Histoire



50. Zvěstování, kolem 1440, Konrad Witz, Norimberk, Germanisches Nationalmuseum



51. Kristus na Olivové hoře, kolem 360–370, slonovinová destička, Brescia, Museo dell'Età Cristiana



52. Kristus na Olivové hoře, 1. čtvrtina 6. století, mozaika, Ravenna, S. Apollinare nuovo



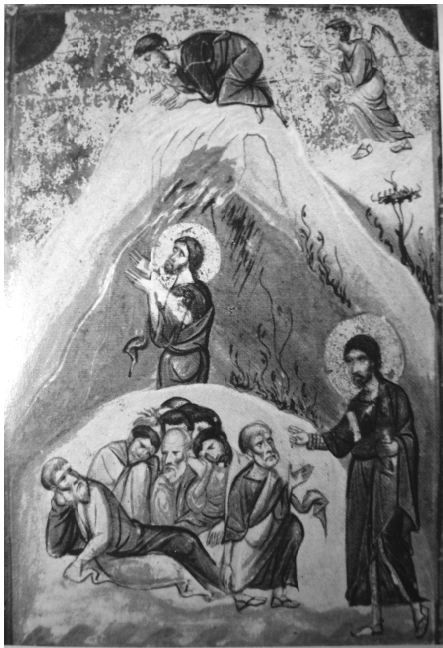
53. Kristus na Olivové hoře, 3. čtvrtina 6. století, iluminace, Codex Rossanensis



54. Kristus na Olivové hoře, konec 10. století, iluminace, Reichenau, Evangeliář Otty III.



55. Kristus na Olivové hoře, kolem 600, iluminace, Augustinův kodex, Cambridge



56. Kristus na Olivové hoře, 1178–1180, iluminace, Tetra-Evangeliář, Parma



57. Kristus na Olivové hoře, 1182–1190, mozaika, Monreale, Dóm



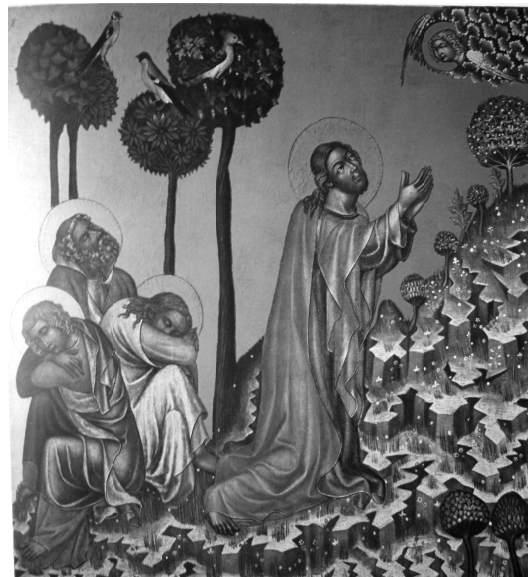
58. Kristus na Olivové hoře, kolem 1020, zlaté antependium, Cáchy



59. Kristus na Olivové hoře, kolem 1320, deska Pašijového oltáře, Hofgeismar



60. Kristus na Olivové hoře, kolem 1330, oltářní deska, Klosterneuburg



61. Kristus na Olivové hoře, kolem 1350, Vyšebrodský oltář, Praha, Národní galerie



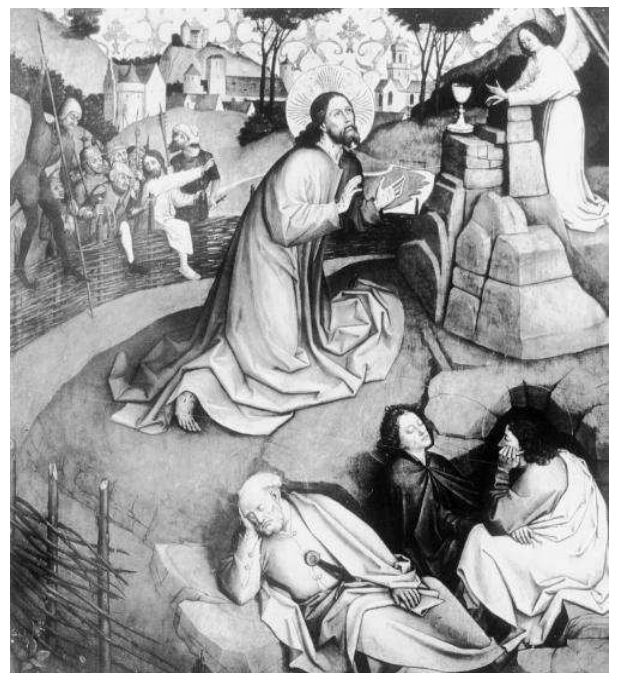
62. Kristus na Olivové hoře, kolem 1390, Třeboňský oltář, Praha, Národní galerie



63. Kristus na Olivové hoře, kolem 1308-1311, Duccio di Buoninsegna, Siena, Museo dell'Opera del Duomo



64. Kristus na Olivové hoře, kolem 1410, křídlo deskového oltáře, Utrecht



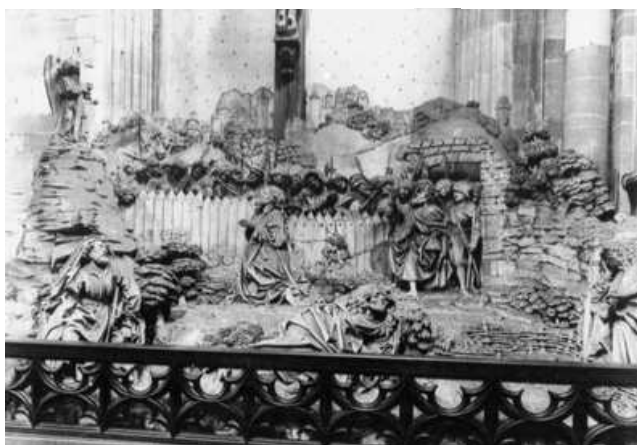
65. Kristus na Olivové hoře, 1456-1458, Hans Multscher, deska oltáře, Sterzing



66. Kristus na Olivové hoře, kolem 1508, mědiryt, Albrecht Dürer, Malé Pašije



67. Olivetská hora, kolem 1428, kámen, Münnertstadt, St. Maria Magdalena



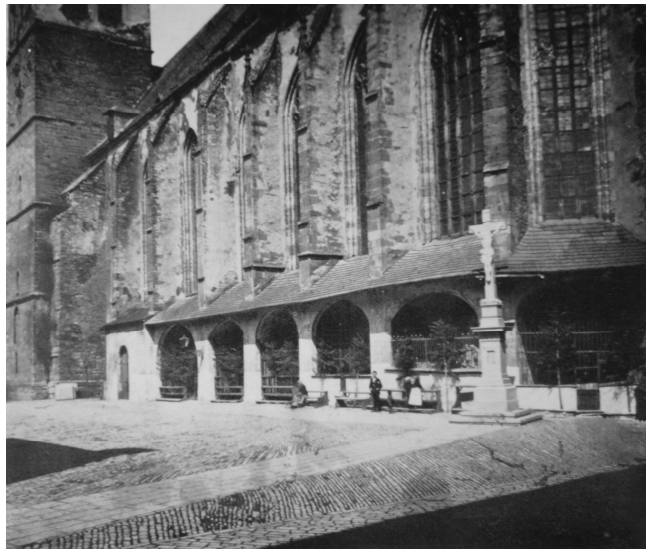
68. Olivetská hora, kolem 1498, Štrasburk, Münster



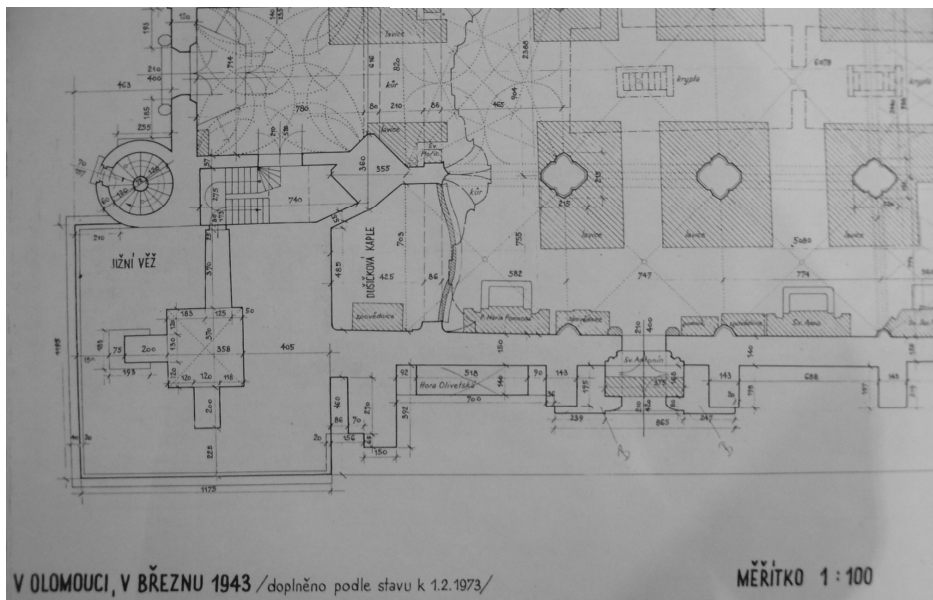
70. Křest Kristův, 1505, Gerard David, Triptych Jana des Trompes, Bruggy, Groeninge Museum



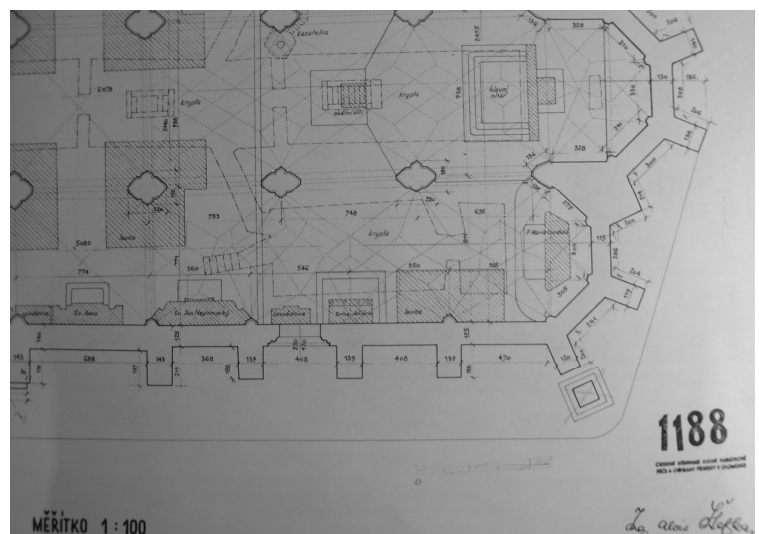
69. Kristus na Olivové hoře, kolem 1396, kamenný reliéf, Norimberk, St. Sebald



71. Kostel sv. Mořice, Olomouc, fotografie z roku 1876, pohled od jihovýchodu na nedochované kaplové přístřešky



72. Kostel sv. Mořice, jihozápadní část, detail půdorysného plánu z roku 1973



73. Kostel sv. Mořice, jihovýchodní část, detail půdorysného plánu z roku 1973



74. Olivetská hora - kopie, Olomouc, kostel sv. Mořice, při jižní věži



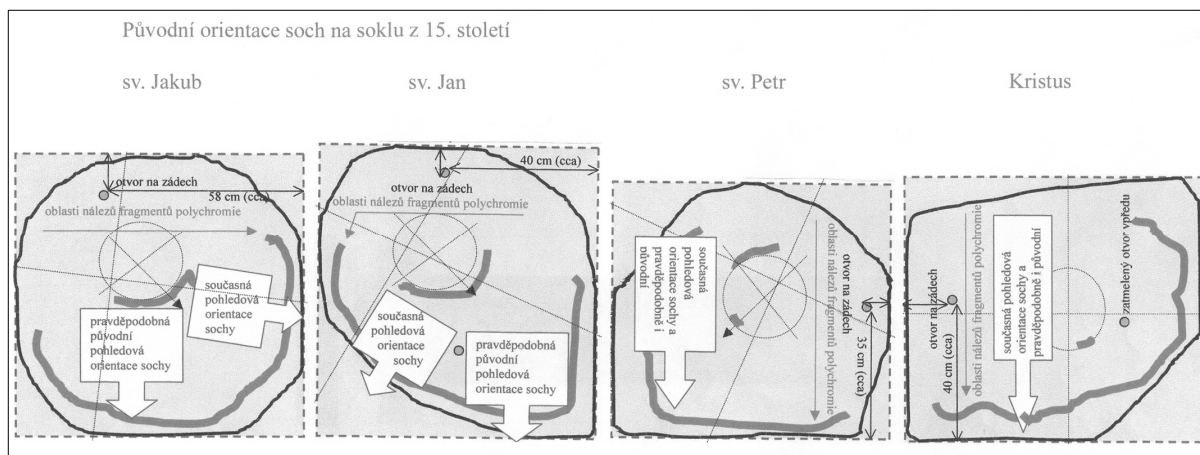
75. Okolí kostela sv. Mořice, detail plánu města Olomouce z let 1712–1728



76. Okolí kostela sv. Mořice, detail plánu města Olomouce z roku 1744



77. Olivetská hora - kompozice při umístění na podstavci u jižní věže, Olomouc, kostel sv. Mořice



78. Olivetská hora - Grafická rekonstrukce původní kompozice

SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. **Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, Olomouc, kostel sv. Mořice, při jižní věži. Reprodukce z: HLOBIL 1999, 284
2. **Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci. Foto: autor
3. **Kř Kristus - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled zezadu zprava. Foto: Vratislav Keprt
4. **Kř Kristus - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, horní polovina těla z anfasu. Foto: Vratislav Keprt
5. **Kř Kristus - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, horní polovina těla z profilu. Foto: Vratislav Keprt
6. **Kř Kristus - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, detail rukou. Foto: Vratislav Keprt
7. **Kř Kristus - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, celkový pohled z anfasu. Reprodukce z: HLOBIL 1999, 286
8. **Kř Kristus - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled zezadu zleva. Foto: autor
9. **Sv. Petr - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled z anfasu. Reprodukce z: HLOBIL 1999, 289
10. **Sv. Petr - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, detail levé ruky a hlavy. Foto: autor
11. **Sv. Petr - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, detail oblasti břicha. Foto: autor
12. **Sv. Petr - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled zezadu. Foto: autor
13. **Sv. Petr - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, z poloprofilu. Reprodukce z: HOMOLKA 1979, obr. 28
14. **Sv. Jan - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, celkový pohled zprava. Reprodukce z: HLOBIL 1999, 288
15. **Sv. Jan - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, celkový pohled zleva. Foto: Vratislav Keprt

16. **Sv. Jan - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, detail dolní poloviny těla. Foto: autor
17. **Sv. Jan - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled z profilu. Foto: autor
18. **Sv. Jan - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled zezadu. Foto: autor
19. **Sv. Jakub - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, celkový pohled. Reprodukce z: HLOBIL 1999, 290
20. **Sv. Jakub - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled zezadu. Foto: autor
21. **Sv. Jakub - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, detail drapérie pod pravou rukou. Foto: autor
22. **Kristus - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled zleva. Foto: autor
23. **Sv. Jan - Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, současné umístění v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, pohled do klína. Foto: Vratislav Keprt
24. **Olivetská hora**, druhá čtvrtina 15. století, kámen, v průběhu čištění v roce 1999. Foto: archiv ú. o. p. NPÚ v Olomouci, Jemelka
25. **Grafická rekonstrukce podnože – Kristus**, Reprodukce z: osobní materiály Radomíra Surmy
26. **Grafická rekonstrukce podnože – sv. Petr**, Reprodukce z: osobní materiály Radomíra Surmy
27. **Grafická rekonstrukce podnože – sv. Jan**, Reprodukce z: osobní materiály Radomíra Surmy
28. **Grafická rekonstrukce podnože – sv. Jakub**, Reprodukce z: osobní materiály Radomíra Surmy
29. **Otvory po krepně na sochách apoštolů**, Foto: autor
30. **Rekonstrukce barevnosti původní polychromie – Kristus**, Reprodukce z: HLOBIL 1999, 285
31. **Rekonstrukce barevnosti původní polychromie – sv. Petr**, Reprodukce z: HLOBIL 1999, 285
32. **Rekonstrukce barevnosti původní polychromie – sv. Jan**, Reprodukce z: HLOBIL 1999, 285
33. **Rekonstrukce barevnosti původní polychromie – sv. Jakub**, Reprodukce z: HLOBIL 1999, 285

34. **Původní barevnost a použité pigmenty – Olivetská hora**, Reprodukce z: HLOBIL 1999, 285
35. **Apoštol Jan**, 1485, Štrasburk, Münster, kazatelna. Foto: www.bildindex.de
36. **Apoštol s holí**, 1485, Štrasburk, Münster, kazatelna. Foto: www.bildindex.de
37. **Jan Evangelista**, kolem 1414, Kolín n. Rýnem, Dóm, náhrobek Friedricha von Saarwerden, severní stěna. Foto: www.bildindex.de
38. **Konzola s andělem**, 1414–1430, Cáchy, Münster, severní zeď, pod 5. apoštolem od západu. Foto: www.bildindex.de
39. **Figura na ochozu**, kolem 1419, Štrasburk, Münster, severní věž. Foto: www.bildindex.de
40. **Sv. Barbora**, kolem 1419, Štrasburk, Münster, severní věž, ochoz. Foto: www.bildindex.de
41. **Prorok**, kolem 1419, Štrasburk, Münster, severní věž, ochoz. Foto: www.bildindex.de
42. **Modlitba v Getsemanech**, 1437, deska oltáře z Wurzachu, Staatliche Museen Berlin. Foto: www.wga.hu
43. **Sedící apoštol**, kolem 1420, Ulm, Münster, z archivoly jižní části západního portálu. Foto: www.bildindex.de
44. **Sedící apoštol**, kolem 1420, Ulm, Münster, z archivoly severní části západního portálu. Foto: www.bildindex.de
45. **Prorok Aggeus**, fol. 253v, 1420–30, Bible Sixta z Ottersdorfu, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XII A 3. Reprodukce z: STEJSKAL/VOIT 1991, obr. 43
46. **Prorok Zachariáš**, fol. 254r, 1420–30, Bible Sixta z Ottersdorfu, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XII A 3. Reprodukce z: KRÁSA 1974, 22, obr. 5
47. **Věžník**, 1395, Praha, Staroměstská mostecká věž. Reprodukce z: KUTAL 1962, obr. 224
48. **Klanění beránkovi - detail**, 1431, Jan van Eyck, Gent, katedrála sv. Bava, deskový oltář, ústřední výjev. Foto: www.wga.hu
49. **Zázračný rybolov**, 1443–1444, Konrad Witz, Ženeva, Musée d'Art et d'Histoire. Foto: www.wga.hu
50. **Zvěstování**, kolem 1440, Konrad Witz, Norimberk, Germanisches Nationalmuseum. Foto: www.wga.hu
51. **Kristus na Olivové hoře**, kolem 360–370, slonovinová destička, Brescia, Museo dell'Età Cristiana. Foto: www.bildindex.de
52. **Kristus na Olivové hoře**, 1. čtvrtina 6. století, mozaika, Ravenna, S. Apollinare nuovo. Reprodukce z: SCHILLER 1968, Abb. 141
53. **Kristus na Olivové hoře**, 3. čtvrtina 6. století, iluminace, Codex Rossanensis. z: SCHILLER 1968, Abb. 142

54. **Kristus na Olivové hoře**, konec 10. století, iluminace, Reichenau, Evangeliář Otty III. Reprodukce z: SCHILLER 1968, Abb. 146
55. **Kristus na Olivové hoře**, kolem 600, iluminace, Augustinův kodex, Cambridge. Reprodukce z: SCHILLER 1968, Abb. 11
56. **Kristus na Olivové hoře**, 1178–1180, iluminace, Tetra-Evangeliář, Parma. Reprodukce z: SCHILLER 1968, Abb. 148
57. **Kristus na Olivové hoře**, 1182–1190, mozaika, Monreale, Dóm. Reprodukce z: SCHILLER 1968, Abb. 147
58. **Kristus na Olivové hoře**, kolem 1020, zlaté antependium, Cáchy. Reprodukce z: SCHILLER 1968, Abb. 13
59. **Kristus na Olivové hoře**, kolem 1320, deska Pašijového oltáře, Hofgeismar. Reprodukce z: SCHILLER 1968, Abb. 150
60. **Kristus na Olivové hoře**, kolem 1330, oltářní deska, Klosterneuburg. Reprodukce z: SCHILLER 1968, Abb. 153
61. **Kristus na Olivové hoře**, kolem 1350, Vyšebrodský oltář, Praha, Národní galerie. Reprodukce z: MATĚJČEK 1960, obr. 10
62. **Kristus na Olivové hoře**, kolem 1390, Třeboňský oltář, Praha, Národní galerie. Reprodukce z: KUTAL 1972, 141, obr. 117
63. **Kristus na Olivové hoře**, kolem 1308-1311, Duccio di Buoninsegna, Siena, Museo dell'Opera del Duomo. Foto: www.wga.hu
64. **Kristus na Olivové hoře**, kolem 1410, křídlo deskového oltáře, Utrecht. Reprodukce z: SCHILLER 1968, Abb. 150
65. **Kristus na Olivové hoře**, 1456–1458, Hans Multscher, deska oltáře, Sterzing. Foto: www.bildindex.de
66. **Kristus na Olivové hoře**, kolem 1508, mědiryt, Albrecht Dürer, Malé Pašije. Reprodukce z: THÜNER 1971, 345sq., obr. 3
67. **Olivetská hora**, kolem 1428, kámen, Münnerstadt, St. Maria Magdalena. Foto: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d0/M%C3%BCnnerstadt_Stadt_pfarrkirche_Schunterkapelle_%C3%96lberggruppe.jpg/800px-M%C3%BCnnerstadt_Stadtpfarrkirche_Schunterkapelle_%C3%96lberggruppe.jpg
68. **Olivetská hora**, kolem 1498, Štrasburk, Münster. Foto: www.bildindex.de
69. **Kristus na Olivové hoře**, kolem 1396, kamenný reliéf, Norimberk, St. Sebald. Foto: www.bildindex.de
70. **Křest Kristův**, 1505, Gerard David, Triptych Jana des Trompes, Bruggy, Groeninge Museum. Foto: www.wga.hu

71. **Kostel sv. Mořice**, Olomouc, fotografie z roku 1876, pohled od jihovýchodu na nedochované kaplové přístřešky. Reprodukce z: BURIAN 1973, 26, obr. 11
72. **Kostel sv. Mořice**, jihozápadní část, detail půdorysného plánu z roku 1973. Reprodukce z: plánová dokumentace z archivu ú. o. p. NPÚ v Olomouci, sign. 1188
73. **Kostel sv. Mořice**, jihovýchodní část, detail půdorysného plánu z roku 1973. Reprodukce z: plánová dokumentace z archivu ú. o. p. NPÚ v Olomouci, sign. 1188
74. **Olivetská hora - kopie**, Olomouc, kostel sv. Mořice, při jižní věži. Foto: autor
75. **Okolí kostela sv. Mořice**, detail plánu města Olomouce z let 1712–1728. Reprodukce z: ELIÁŠ 1973, obr. na 3. straně obálky
76. **Okolí kostela sv. Mořice**, detail plánu města Olomouce z roku 1744. Reprodukce z: plánová dokumentace z archivu ústředního pracoviště NPÚ v Praze, sign. PPOP – 996 – 5 – 444
77. **Olivetská hora - kompozice při umístění na podstavci u jižní věže**, Olomouc, kostel sv. Mořice. Reprodukce z Kutal s. d., 72
78. **Olivetská hora - Grafická rekonstrukce původní kompozice**. Reprodukce z: osobní materiály Radomíra Surmy

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BARTLOVÁ 2004 — Milena BARTLOVÁ: Mistr Týnské kalvárie, Praha 2004
- BAUMGARTEN 1896 — Fritz BAUMGARTEN: Ölberg und Osterspiel im Südwestlichen Deutschland. In: Zeitschrift für Bildene Kunst VIII, 1897, 1–7
- BLÁHA 1980 — Josef BLÁHA: Archeologické poznámky ke středověké architektuře v okolí chrámu sv. Mořice v Olomouci. In: Historická Olomouc 1980, 15–17
- BLÁHOVÁ 1999 — Zdenka BLÁHOVÁ. In: Od gotiky k renesanci III. 1999, 204–208, kat. č. 119
- BURIAN 1973 — Václav BURIAN: Olomouc ve fotografii 19. století. Ikonografie Olomouce do roku 1900. II. část. Olomouc 1973
- České umění gotické 1949 — České umění gotické I. Stavitelství a sochařství. Albert KUTAL / Dobroslav LÍBAL / Antonín MATĚJČEK (ed.). Praha 1949
- DČVU I/2 — Dějiny českého výtvarného umění I/2. Rudolf Chadraba / Josef Krása (ed.). Praha 1984
- DOLEŽIL 1903 — Hubert DOLEŽIL: Politické a kulturní dějiny král. hlav. města Olomouce. Část I. Dějiny politické: památky architektonické. Olomouc 1903
- ELIÁŠ 1973 — Jan O. ELIÁŠ: Nejstarší plán města Olomouce (1712-1727). In: Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci 162, 1973, 45
- Historická Olomouc 1979 — Historická Olomouc a její současné problémy : sborník příspěvků z celost. symposia uspoř. 1. a 2. prosince 1977 Střediskem památkové dokumentace při katedře výtvarné teorie a výchovy filozof. fak. Univ. Palackého v Olomouci (=Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas philosophica. Philosophica-aesthetica No. 5). František NOVÁK / Ivo HLOBIL (ed.). Praha 1979
- Historická Olomouc 1980 — Historická Olomouc a její současné problémy : Sborník referátů z 3. celost. symposia, konaného v Olomouci ve dnech 16.-19. 6. 1980. František NOVÁK / Ivo HLOBIL / Miroslav ŘEŠETKA (ed.). Olomouc 1980
- HLOBIL/MICHNA/TOGNER 1984 — Ivo HLOBIL / Pavel MICHNA / Milan TOGNER: Olomouc. Praha 1984
- HLOBIL/TOGNER/HYLÍK 1992 — Ivo HLOBIL / Milan TOGNER / Vladimír HYLÍK: Olomouc. Proboštský farní chrám sv. Mořice. Velehrad 1992
- HLOBIL 1999 — Ivo HLOBIL. In: Od gotiky k renesanci III. 1999, 284-291, kat. č. 178
- HLOBIL 2001 — Ivo HLOBIL: Olivetská hora v kostele sv. Mořice v Olomouci z třicátých let 15. století. In: Podzim středověku 2001, 45–52

- HLOBIL 2006 — Ivo HLOBIL. In: Slezsko, perla v české koruně 2006, 84–86, kat. č. I.2.60.
- HOMOLKA 1969 — Jaromír HOMOLKA: K některým otázkám středoevropské plastiky XV. století. In: Umění XVII, 1969, 539-573 (zvl. 559-560)
- HOMOLKA 1978 — Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Pozdně gotické umění v Čechách 1975, 230-232
- HOMOLKA 1979 — Jaromír HOMOLKA: Olivetská hora při kostele sv. Mořice v Olomouci. In: Historická Olomouc 1979, 99-103
- HOMOLKA 1984 — Jaromír HOMOLKA: Pozdně gotické sochařství. In: DČVU I/2, 541-542
- Podzim středověku 2001 — Podzim středověku : vyhraňování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě 15. století : Brno, Moravská galerie, Místodržitelství palác, 24.-25. února 2000 : sborník příspěvků přednesených na mezinárodním sympoziu konaném v rámci výstavního projektu "Od gotiky k renesanci" (14. října 1999 - 12. března 2000), zaměřeného na umění a hmotnou kulturu Moravy a Slezska v závěru středověku a na počátku novověku. Alena MARTYČÁKOVÁ (ed.). Brno 2001
- KOTRBOVÁ 1950 — Marie Anna KOTRBOVÁ: Pozdně gotická plastika na Moravě (disertační práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 1950, kat. č. 31
- KRÁSA 1974 — Josef Krása: Studie o rukopisech husitské doby. In: Umění 22, 1974
- KRČÁLOVÁ 1956 — Jarmila KRČÁLOVÁ: Příspěvek k poznání díla Hanuše z Olomouce. In: Umění IV, 1956, 17–50
- KUTAL s. d. — Albert KUTAL: Gotické sochařství v Čechách a na Moravě. Praha s. d.
- KUTAL 1949 — Albert KUTAL: Sochařství doby pohusitské. In: České umění gotické 1949, 74–80
- KUTAL 1962 — Albert KUTAL: České gotické sochařství 1350-1450. Praha 1962
- KUTAL 1972 — Albert KUTAL: České gotické umění. Praha 1972
- MATĚJČEK 1960 — Antonín MATĚJČEK: Česká malba gotická. Praha 1960
- MATZKE 1964 — Josef MATZKE: Die St. Mauritius-Kirche in Olmütz. Das Bauwerk, die Einrichtung und die Pfarreihe. Steinheim am Main 1964
- MÜLLER 1966 — Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain. 1400 to 1500. Harmondsworth 1966
- MUNK 1968 — Dieter MUNK: Die Ölberg-Darstellung in der Monumentalplastik Süddeutschlands. Untersuchung und Katalog (Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades einer Hohen Philosophischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen). Tübingen 1968
- NATHER 2007a — Vliém NATHER: Kronika olomouckých domů. Díl I. Olomouc 2007

- NATHER 2007b — Vliém NATHER: Kronika olomouckých domů. Díl II. Olomouc 2007
- NEŠPOR 1998 — Václav NEŠPOR: Dějiny města Olomouce. Olomouc 1998²
- NOWAK 1890 — Adolf NOWAK: Kirchliche Kunstdenkmale aus Olmütz. Ser. 1. Olmütz 1890
- Od gotiky k renesanci III. 1999 — Od gotiky k renesanci : výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. III. Olomoucko (kat. výst.). Ivo HLOBIL / Marek PERŮTKA (ed.). Olomouc 1999
- OTTOVÁ 2002 — Michaela OTTOVÁ: Poznámky k sochařství na moravských výstavách „Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550.“ In: Zprávy památkové péče 62, 2002, 135–143
- PERŮTKA 2006 — Marek Perůtka: Arcidiecézní muzeum Olomouc: průvodce. Olomouc 2006
- PINDER 1929 — Wilhelm Pinder: Die Deutsche Plastik : vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Zweiter Theil. Wildpark-Potsdam 1929
- Pozdně gotické umění v Čechách 1975 — Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526). Jaromír HOMOLKA / Josef KRÁSA / Václav MENCL / Jaroslav PEŠINA / Josef PETRÁŇ (ed.). Praha 1975
- PROKOP 1904 — August PROKOP: Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. II. Band. Das Zeitalter der gotischen Kunst. Wien 1904
- SCHILLER 1968 — Gertrud SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst. Band 2. Die Passion Jesu Christi. Gütersloh 1968
- SCHINDLER 1998 — Antonín SCHINDLER: Tajemná Olomouc aneb Olomouc, jak ji neznáte. Olomouc 1998
- Slezsko, perla v české koruně 2006 — Slezsko, perla v české koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů. Andrzej NIEDZILENKO / Vít VLNAS (ed.). Praha 2006
- ŠRÁMEK 2003 — Jan Šrámek: Maletínské a mladějovské pískovce na čestném sloupu Nejsv. Trojice v Olomouci. In: Zprávy o geologických výzkumech v roce 2003, <http://www.geology.cz/zpravy/obsah/2003/zpravy-o-vyzkumech-2003-str-158-161.pdf>, vyhledáno 25. 5. 2009
- STEJSKAL/VOIT 1991 — Karel STEJSKAL / Petr VOIT: Iluminované rukopisy doby husitské. Praha 1991
- THÜNER 1971 — Justine THÜNER: Ölberg. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. III. Band. Rom/Freiburg/Basel/Wien 1971, col. 342–349
- ZLÁMAL 1939a — Bohumil ZLÁMAL: Dějiny kostela sv. Mořice v Olomouci. Olomouc 1939
- ZLÁMAL 1939b — Bohumil ZLÁMAL: Průvodce po kostele sv. Mořice v Olomouci. Olomouc 1939