

doc. dr. Pavlu Preissevi, DrSc.

k 60. narozeninám

O B S A H

Miloslav BĚLOHLÁVEK: Barok a Plzeň	1 - 10
Marie BENEŠOVÁ: Gotika jako inspirační zdroj architektury v Čechách	11 - 25
Karel BERÁNEK: Příspěvek k dějinám české zemské pečeti	26 - 36
Olga BRANOTOVÁ: Pohár jako svědectví zklamanych ambic vévodkyně Marie Francisky von Sachsen-Lauenburg	37 - 41
Zdeněk HOJDA: K využití pozůstalostních inventářů pro výzkum pražské výtvarné produkce a uměleckého života v 17. století	42 - 62
Pravoslav KNEIDL: Pragensia kreseb hraběte Jana Rudolfa Šporka	63 - 71
Jaroslav KOLÁR: Komenského Labyrint a Moudrost starých Čechů	72 - 85
Lubomír KONEČNÝ: Dvakrát Giulio Cesare Procaccini	86 - 94
Ivo KOŘÁN: Křesťanský voják na vycházce	95 - 98
Jarmila KRČÁLOVÁ: Symbol zákona a milosti v české renesanční nástěnné malbě	99 - 114
Lubor MACHYTKA: Václav Vavřinec Reiner a Valdštejnové	115 - 126
Věra NAŇKOVÁ: Barokní architektura v Čechách a M. D. Pöppelmann	127 - 131
Pavel R. POKORNÝ: Portrét dvou tváří	132 - 139
Olga PUJMANOVÁ: Cesare de Sesto a Baldassare Peruzzi (?) v moravských sbírkách	140 - 147
Anna ROLLOVÁ: "Nová" freska Siarda Noseckého na Strahově	148 - 155

Hana SEIFERTOVÁ: Něco o zajíci	156 - 161
Lubomír SLAVÍČEK: Dodatky k dílu Artuse Wolfforta a Peetera van Lint	162 - 175
Stanislav SOUSEDÍK: Jednota a mnohost transcen- dentálních filozofií	176 - 183
Zdeněk UHLÍŘ: Středověké kořeny barokní svato- václovské hagiografie	184 - 198
Milada VILÍMKOVÁ: Ikonologický příspěvek k výzde- bě průčelí filosofického sálu knihovny strahovského kláštera	199 - 204
Bibliografie publikovaných prací jubilanta	205 - 225

Seznam vyobrazení

K příspěvku M. Benešové, Gotika jako inspirační zdroj architektury v Čechách:

- 1) Jan Bl. Santini Aichel: Klášterní kostel P. Marie v Kladru-
bech, interiér
- 2) J. O. Kranner: Návrh na dostavbu svatovítského domu
v Praze
- 3) František Jiskra: Obytný nájemný dům v Praze 1, Na Struze,
průčelí
- 4) František Jiskra: Obytný nájemný dům v Praze 2, Vinohrad-
ská 24, interiér schodiště
- 5) František Sander: Pivnice u Fleků, interiér hodovní síně

K příspěvku O. Drahotové, Pohár jako svědectví zklamanych
ambic vévodkyně Marie Francisky von Sachsen-Lauenburg:

- 1) a 2) Pohár se znaky kurfiřta Johanna Wilhelma von Pfalz-
-Neuburg a vévodkyně Marie Francisky von Sachsen-
-Lauenburg

K příspěvku P. Kneidla, Pragensia kreseb hraběte Jana Rudolfa
Šporka:

- 1) Uliční fasáda rezidence J. R. Šporka v Panské ulici (V/178).
- 2) Podoba paláce po barekní přestavbě (fotografie z archivu
Státního ústavu památkové péče a ochrany přírody).
- 3) Nádvoří paláce s věží a lodží (V/179).
- 4) Detail lodžie v předním traktu paláce (V/181).
- 5) Pohled z okna paláce na jeho nádvoří; v pozadí kostel
Panny Marie Sněžné (V/180).
- 6) Pohled z okna paláce směrem severovýchodním; v pozadí
Pražná brána (V/189).
- 7) Vnitřní nádvoří se zahradou po úpravách (VI/63).

- 8) Fontána s Neptunem (VI/8).
- 9) Vnitřní prostory nádvoří a zahrady v roce 1741 (II/99).
- 10) Pracovna - ateliér v jihovýchodním křídle paláce (V/67).
- 11) Knihovna (V/48).
- 12) Detail okna v knihovně (V/49).
- 13) Rodinná kaple s obrazem Svaté rodiny (V/66).
- 14) Malá kaple ve formě grotty (V/28).
- 15) Galerie (IV/217).
- 16) Pokoj s gladiátorem mezi okny (IV/216).
- 17) Ložnice (VII/53).
- 18) Dlouhá místnost (VII/54).
- 19) Klenutá místnost s lůžkem pod baldachýnem (VII/55).
- 20) Kulečnickový pokoj (VII/70).
- 21) Jídelna (VII/98).
- 22) Gratoř (VII/100).
- 23) Nová kaple z roku 1739 (VI/23).
- 24) Portrét vyšehradského děkana Jana Václava Dittricha (II/35).
- 25) Portrét P. Bedřicha Leckela, spirituála u sv. Ignáce (II/116).
- 26) Portrét arcibiskupa Matouše F. Sobka z Bilenberku (VII/59).

K příspěvku J. Krčálové, Symbol zákona a milosti v české renesanční nástěnné malbě:

- 1)
- 2)

K příspěvku V. Naňkové, Barokní architektura v Čechách a
M. D. Pöppelman:

- 1) Horní Police, vstupní věž do poutního areálu, 1722-26,
Oktavián Broggio
- 2) Litoměřice, jezuitský kostel, vstupní portál, kolem 1740,
Oktavián Broggio

K příspěvku P. R. Pokorného, Portrét dvou tváří:

- 1) J. v. Sandrart: (portrét pod přemalbou), rtg. snímek
J. Toroně

K příspěvku O. Pujmanové, Cesare da Sesto a Baldassare
Peruzzi (?) v moravských sbírkách:

- 1) Cesare da Sesto: Sv. Roch, Státní hrad Bouzov (majetek
Olomoucké kapituly)
- 2) Cesare da Sesto: Sv. Roch, Milán (Museo d'Arte Antica
al Castello Sforzesco)
- 3) Baldassare Peruzzi (?): Orfeus hrající zvířatům, Státní
hrad Šternberk na Moravě (ST 206)
- 4) Baldassare Peruzzi (?): Endymion a Seléné, Siena (Sbírka
Chigi-Saracini)

K příspěvku A. Rollové, "Nová" freska Siarda Noseckého
na Strahově:

- 1) Siard Nosecký: Bitva s Turky za pomoci nebeských bojovní-
ků, freska, kolem r. 1746, Praha - Strahov, kostel Nane-
bevzetí P. Marie
- 2) Siard Nosecký: Bitva s Turky za pomoci nebeských bojovní-
ků, detail fresky, kolem r. 1746

K příspěvku H. Seifertové, Něco o zajíci:

- 1) Albrecht Dürer: Zajíc
- 2) Georg Hoefnagel: Tři zajíci a veverka
- 3) Hans Hoffmann: Zajíc s květinami
- 4) Hans Hoffmann: Zajíc v lese
- 5) Jan Vojtěch Angermayer: Zajíc

Miloslav Bělohlávek

BAROK A PLZEŇ

Plzeň přijímala poměrně pozdě nový životní styl - barok a dosti dlouho mu vzdorovala. Příčin bylo několik. Plzeň byla založena až na samém konci 13. století jako jedno z posledních královských měst a byla proto plně ovlivněna vyspělou gotickou kulturou. Pádorys města postaveného na zeleném drnu byl zcela podřízen soudobé urbanistice a gotické vlivy po několika staletí určovaly stavební ráz města. Jeho renesanční přestavbu umožnil velký požár v roce 1507, kdy dvě třetiny Plzně vyhořely. Bohaté město mělo však dosti sil a prostředků, aby se zcela proměnilo v nádherné renesanční středisko. Plně se otevřelo italským stavitelům, zedníkům a kameníkům, kteří do Plzně přišli v polovině 16. století z dílny kaceřovského zámku, prvé to reprezentativní renesanční stavby v Čechách. V druhé polovině tohoto století platila za bohaté a za jedno z nejvýstavnějších měst v Čechách, jak svědčí zprávy nejen českých, ale i zahraničních cestovatelů. Bedřich z Donína o Plzni napsal, že "Plzeň město domy má pěkně vystavěné, zvláště na rynku. Farní velký kostel uprostřed rynku jest, u něhož věž vysoká, kamenná." Francouz Jacques Esprinchard Rochelais uvedl, že je to "velmi pěkné město, dobře stavěné" a Angličan Fynes Moryson v roce 1592 zdůrazňoval ve svém cestopise, že "město Plzeň ... je po Praze nejpeknější v celém království". Pověst výstavného a bohatého města měla Plzeň ještě na počátku třicetileté války. Pavel Skála ze Zhoře ve své Historii české několikrát mluví o Plzni, např., že Plzeň "jest druhé město po Praze v celém Království českém" a dále zdůrazňuje "pěkné polože-

ní města, kteréž v Království českém neposlední jest a též vystavení jeho nákladné. K tomu také, že jest pevnost hraničná a kromě měst pražských a Hory Kutný na velikost a bohatství jemu v celém Království českém podobného města že není."

Město od počátku třicetileté války, počínaje rokem 1618, kdy bylo obléháno a poprvé ve své existenci dobyto, prožilo a protrpělo všechny strasti a hrůzy kruté války. Stihaly je nekonečné útrapy, škody, oběti a finanční náklady se všemi kontribucemi, válečnými náhradami a vojenskými taženími spojenými s ubytováním, kvartýry vojsk. Dluhy města dostoupily neskutecné částky, morové rány ho vyliďňovaly, a tak nejen město, ale i obyvatelé byli neustále ožebračováni. Vedle těchto zchudlých měšťanů byli ovšem i takoví, kteří se na úkor bídy a neštěstí země vyšvihli a zbohatli jako erární vojenští dodavatelé. Během těchto krutých třiceti let zpustlo ve městě na sedmdesát domů. V každé době byly sice v městě poustky, ale nyní to bylo číslo veliké, víc jak čtvrtina všech domů. Při této příležitosti bych chtěl poukázat na skutečnost, uváděnou Pavlem Stránským v jeho spisku Proti hostinským v Čechách se do kostelův tlačícím jazykům na nedbalého Čecha učiněný okřik z roku 1618, v němž zdůrazňuje, že "i hradův a zámkův, jichž nemálo v zemi prázdných stojí a zřídka bytem užíváno bývá." Zde Pavel Stránský ukazuje na to, že i v předválečné době bylo v Čechách dost neobydlených panských sídel a stejně tak i v městech se nacházely zpustlé domy. Třebaže Píseň byla tak těžce postižena válečnými událostmi, přece jen měla i nyní pověst pěkného města. Dokladem je např. popis Písně Matouše Meriana v jeho díle *Topographia Bohemiae, Moraviae et Silesiae*, vydaném v roce 1650 ve Frankfurtu. Píše: "Píseň jest

krásné a slavné město ... na příkopech jsou zdi s věžemi a baštami ... měla krásná předměstí, která však před obležením v roce 1618 vojáci hejtmána Felixe Dornhanse vypálili ... V roce 1647 bylo předměstí vyvráceno a bylo vybudováno vnější opevnění ...".

Vedle zmíněných zlých hospodářských a finančních poměrů, způsobených válkou, to byly ještě důvody vnitřní, ideové, které zprvu zabráňovaly přijetí barokního životního stylu.

Píseň totiž svým půdorysem, jak bylo uvedeno, byla cizí baroknímu pojetí urbanistické výstavby a celkový charakter města byl určován už hotovými, vysloveně gotickými dominantami, jak je poznáváme z nejstarších píseňských vedut jako např. z Willenbergovy kresby z roku 1602. Obraz města byl až na malé výjimky tektonicky strohý a po výtvarné stránce realisticky střízlivý, odmítající výtvarnou dynamičnost baroka. Také životní styl měšťanů byl příliš zdrženlivý, věcný a zpěchoval se jakémukoliv patosu. Projevovalo se to např. i v tom, že měšťané odmítali zřizování a rozmnožování dalších církevních institucí. V Píseň se neprosadilo ani založení jezuitské koleje, pro niž už byly v podstatě připraveny podmínky a několikrát představitelé města odmítli zřízení biskupství, a to i přes své opravdové, vnitřní katolické přesvědčení, které Píseňané prokázali např. v husitství, v době Jiřího Poděbradského i v třicetileté válce. Jediná církevní instituce, která v té době vstoupila v život, byl ženský klášter dominikánek (1714), jejichž kostel a klášter, dílo Jakuba Augustona ml., se stal od počátku 18. století do poloviny 19. století, kdy se nad Píseň vztýčil první tovární komín, dominantou jižní části města.

Realistickému životnímu způsobu plzeňských měšťanů více odpovídal věcný styl renesance než rozevlátý a nadnesený barok. Je s podivem, že barok se do Plzně dostává především prostřednictvím literatury. Jsou to patetická kázání předních českých kazatelů na oslavu tzv. Nového svátku, glorifikující Plzeň jako ochránkyni pravé katolické víry. Zde ve vzneseném a bombastickém slohu se Plzeň plně seznamuje s novým životním stylem. Kázání připravují půdu i ostatním uměním. Je to především řezbářství a sochařství, kde baroko prolamuje zábrany. Mísí se tu však s renesancí.

První projev baroka v městě ve výtvarném umění je velký krucifix při vnější pilíři presbytáře kostela sv. Bartoloměje z roku 1634, kde se nový umělecký sloh projevuje v nadneseném výrazu bolesti i v pojetí těla Kristova a ve vedení bederní roušky. O osm let později je arciděkanský kostel sv. Bartoloměje již ozdoben hlavním oltářem v barokním stylu (dnes zmizelým) a také u sv. Mikuláše. Obdobně je tomu i s ostatními oltáři. Jsou dílem Plzeňana, řezbáře a truhláře Kryštofa Laytnera. Přitom však ještě v roce 1663 dveře západního portálu arciděkanského kostela jsou vytvářeny v renesančním slohu. A- však už konec sedmdesátých a počátek osmdesátých let přináší výraznější pokrok v nesmělém pronikání nového životního stylu do města. V roce 1676 je dokončena věž kostela františkánského kláštera a je střízlivě barokně zastřešena. Brzy se k tomu- to kostelu přistavuje kaple sv. Antonína, pěkná a umělecky cenná centrální stavba na půdorysu pravidelného osmiúhelníka se vzneslou kopulí a lucernou. Vnitřní výzdoba kaple včetně štukatur a pozdější mříže, oddělující kapli od prostoru kostela, patří mezi cenné ukázky plzeňského baroka. V té době je

také dokončován františkánský konvent. Pro vnější presentaci barokní kultury je důležitý rok 1681, kdy se staví Plaský dům (kláštera v Plasích) v Dominikánské ulici (je sice dnes pozměněn, ale portál je zachován), ale i ten jeví ještě renesanční prvky, které stále v plzeňské společnosti přežívaly. V téže roce oživuje plzeňské náměstí morový sloup, který tesal Kristi-an Widman (sochy na podstavci jsou až z roku 1714) a na nějž umístil repliku plzeňské gotické Madony.

Pavel Preiss ve své studii *Obrázky západočeského malíře Františka Julia Luxe* (MZEK 19, 1983) napsal, že "v širokém rámci českého baroka docházelo na základě specifických místních podmínek k výrazným regionálním variantám a odstínům pozdního baroka a rokoka. K poměrně markantní osobitosti dospěly Čechy západní". A tu je potřeba zdůraznit, že to byla především Plzeň, kde se barokní tvorba a umělci soustřeďovali, neboť přes počáteční odmítání, jak bylo uvedeno, zde našli nyní vhodné a přijímající prostředí. Plzeň se od konce 17. století přes celý 18. věk stává vynikajícím střediskem umění, které vyzařuje do celých západních Čech. A je to umění svébytné, udržující např. jisté gotizující prvky s renesančním vlivem, a to nejen v architektuře, ale i v sochařství.

V roce 1692 byl za plzeňského měšťana přijat Ital Jakub Auguston mladší, nejvýraznější a nejvýznamnější osobnost plzeňského, západočeského baroka. Je tvůrcem svébytného stylu plzeňské barokní architektury v období největšího rozmachu baroku v Čechách. Zprvu pracoval v dílně a v intencích svého strýce Jakuba Augustona staršího, ale brzy se začal projevovat jako samostatný tvůrčí architekt. Poučil se v tvorbě předních barokních umělců jako byli J. B. Mathey, D. Martinelli,

L. Hildebrandt aj. Vstřebal jejich podněty, ale vypracoval se k svérázné a svébytné koncepci architektonické tvorby. J. Auguston se inspiroval gotickým tvaroslovím a přizpůsobil své dílo výtvarnému charakteru gotickorenesanční Plzně. Proto bylo dílo tak všele přijímáno v městě i na venkově. Od mírně těžkého patosu dynamického baroku nastoupil cestu k lehčím projevům rokokovým. Jakub Auguston mladší stavěl měšťanské domy, budovu plzeňského arciděkanství, klášter i kostel plzeňských dominikánek, adaptoval klášter dominikánů, bohužel dnes zbořený. Postavil řadu zámků na Plzeňsku jako v Nebílovech, v Dolní Lukavici, v Píchovicích, Malesicích, v Mirošově, v Týnci u Klatov, v Trpístech a jinde, jeho prací jsou kostely, např. sv. Víta v Dobřanech, v Oseku, v Radnicích, klášterní konvent v Chotěšově, fara v Dýšině, řada kaplí i kapliček a dalších staveb. Vliv tvorby Jakuba Augustona ml. vyzařoval dlouho po celé 18. století, třebaže zemřel už v roce 1735. Měl řadu žáků a následovníků, v jejichž díle pokračoval jeho odkaz.

Z dalších významných architektů barokního období v Plzni je potřeba uvést Ondřeje Kondela, stavitele plaských cisterciáků, který po propuštění z poddanství plaského kláštera se stal v roce 1743 plzeňským měšťanem. Postavil řadu městských domů, drobnou půvabnou stavbičku kostelíka U Ježíška na plzeňském Pražském předměstí pod hřbitovem sv. Mikuláše aj. Třetí v řadě vďáčil osobností barokních architektů byl Antonín Barth, přijatý v roce 1773 za plzeňského měšťana. Ten svým dílem dovršil naznačený vývoj a augustonovskou tradici protáhl do počátku 19. století, jak svědčí jeho zachované stavby, např. dům s nikou v Prešovské ulici a přístavba kostelíka U Je-

židka.

Místní barokní tvorba silně ovlivňovala jak celé Plzeňsko, neboť zdejší architekti stavěli v širokém okolí zámky, kostely, fary apod., tak i bezprostředně vlastní rozsáhlé městské panství a to tím, že město jako patron zde přestavělo kostel v Druztové, Dýšíně, upravilo faru a stavělo panské dvory.

Také drobné sakrální stavbičky kaplí, božích muk apod. začaly v té době bouřně zdobit návsi a jiná působivá místa poddanských vsí (nejstarší v Koterově z roku 1700). Neznámí zedničtí mistři ovlivnění městskou barokní architekturou si brali vzory z měštanských staveb a podle nich vytvářeli venkovské usedlosti, stavěli honosné statky a především vrata, vjezdy na dvory, reprezentující bohatství a pýchu majitelů. I když se tyto barokní formy dostávají na vesnici dosti pozdě, až koncem 18. a na počátku 19. století, přece jen reprezentují takto vyznění augustonovského bareku, smíšeného s renesančními prvky a dokládají silné působení města na venkov.

Také v malířství se prosadil koncem 17. století barokní styl. Mezi přední představitele barokního malířství v Plzni patřil např. Matěj Nettl (1660-1747), ve své době velmi ceněný malíř, který působil po celých Čechách. Nejvýznamnějším umělcem však byl boze sporu František Julius Lux (1702-1764), který se umělecky nejsilněji projevoval ve freskách. Od něho je např. nejrozsáhlejší plzeňský komplex fresek v kostele sv. Anny. I u něho se už projevil počínající vliv rokoka. Připadla mu podle Pavla Preisse "úloha posledního petemka jednoho z formulátorů dozrívající barokní a rokokové tvářnosti západních Čech" (MZEK 19, 1983).

Uvedl jsem, že barok se v Plzni projevil ve výtvarném umění nejprve v sochařství. Plzeň dala českému sochařskému umění dvě významné rodiny, v nichž dlouho přetrvávala barokní tradice. Předně to byli Widmanové, Kristian a Lazar, otec a syn. Z nich Lazar Widman patří mezi největší sochaře českého baroku. Svá díla tvořil sice ještě ve vrcholném období slohu, ale už zjevnějším rokokovou linií. Od něho má město sochy sv. Jana Sarkandra a sv. Jana Nepomuckého na dnešním Rooseveltově mostě, v presbytáři sv. Bartoloměje je Kalvárie a v kostele františkánského kláštera plastiky rokokové kazatelny. Lazar Widman pracoval zejména pro Vrtby a ozdobil kostel ve Vejpronicích a zámek v Křimicích. V Plzni působil také Jan B. Platzzer, zakladatel sochařské rodiny Platzzerů. Vedle nich tu byl ještě např. Karel Legát, který tvořil pro kostely na Plzeňsku a řada dalších známých i neznámých sochařů a řezbářů. O plzeňském sochařství platí totéž, co o architektuře. Poznáváme v něm nechuť k jakémukoliv patosu a lze v něm vysledovat linii od gotiky, od jejího krásného slohu přes renesanci až k baroku. Když počátkem 18. století se z Prahy prosazuje snaha dynamického a silně vypjatého barokního stylu, nemohla se mu vyhnout ani Plzeň, ale zdejší umělci vědomě tuto rozpoutanost tvarů omezují a redukují.

Již bylo uvedeno, že barokní smýšlení do Plzně přivádí vlastně literatura, a to především ona patetická kázání na Nový svátek. Zmíněná kázání zároveň působí na udržení češství v městě, kam se houfně stěhují noví měšťané z Tyrol a jiných německých částí Evropy. Kazatelé ve svých dílech zdůrazňovali nejen náboženskou tradici, ale i češství města a vědomě vzbuzovali u obyvatel hrdost na tyto základní dějinné prvky města.

Proto se v Plzni zákonitě projevují tendence historické, začíná místní dějepisná literatura. O plzeňské dějiny se intenzivně zajímal Bohuslav Balbín, který si pořizoval obsáhlé výpisy k historii Plzně, napsal několik maličkostí a chystal se k rozsáhlému dílu, od něhož však upustil, když slyšel, že se o něj zajímá jiný příslušník řádu. Nakonec historii Plzně sepsal další člen Tovaryšstva Ježíšova a Balbínův přítel Jan Tanner, právník plzeňského purkmistra a kronikáře M. Šimona Plachého z Třebnice. Tannerovo dílo zůstalo sice v rukopise, pravděpodobně ze stejných důvodů jako Balbínova Obrana, ale četné opisy svědčí o oblibě jeho díla. Plzeňská Historie Jana Tannera stejně jako jeho ostatní práce je nesena velkým balbínovským vlasteneckým citem a láskou k městu a k češství. Stejným duchem se např. vyznačuje i předmluva k českému překladu Viléma Gumpenberka Atlas Marianus jiného bývalého jezuity Antonína Frozína Plzeňského (1671-1720), v němž určuje národnostní hranice země a dokládá, že "jazyk český dokonce nehyne, nýbrž pořád se rozmnožuje". A podobných citových národnostních výlevů v plzeňské barokní literatuře je značné množství a připravují tím tak půdu pro národní probuzení.

Při sledování barokního vývoje města vyvstává na povrch zajímavá skutečnost, že tvůrci barokní Plzně jsou převážně cizinci, či muži, kteří do Plzně přicházejí již jako zralí umělci a stávají se zde měšťany. Jsou to např. architekti Jakub Augustin starší i mladší, sochaři Widmanové, Platzerové a další. Plzeň potřebovala pravděpodobně podněty zvenčí, podobně jako tomu bylo za renesance, než přijala nový životní styl za svůj.

Sledujeme-li výtvarný obraz Plzně, vidíme, že tu v 18.

století docházelo k pomalé stavební sňehové přeměně města, v němž barokní umělci zcelili pohledově a někdy i prostorově tvářnost veřejných prostranství v duchu vševládajícího výtvarného vkusu barokního. Avšak na vnitřním utváření města už nemohli mnoho změnit, jeho gotikou a renesancí dané siluety mnoho nepřidali, jak ukazují staré veduty. Stále zůstávají v horizontálním pohledu tři gotické dominanty: vysoká věž svatobartolomějského arciděkanství chrámu s jemu podřízenými věžemi kostelů františkánského a dominikánského kláštera v protilehlých stranách města, stále je obepínají mohutné gotické hradby s branami, baštami a rozvětvené vodní toky gotického opevnění. Jen jako barokní připomínka se nad hradby zvedá nepřiléhavě vysoká věž kostela kláštera dominikánek a od počátku 19. století pak rozlehlá budova filosofického ústavu při uvedeném bývalém klášteře, symbol vědy, na který byli Plzeňané nesmírně hrdí.

Marie Benešová

GOTIKA JAKO INSPIRAČNÍ ZDROJ ARCHITEKTURY V ČECHÁCH

Předmětem mého příspěvku je zájem o nejvýznamnější fáze vývoje architektury, kdy formy vzniklé v našem prostředí v 13. - 15. století byly s to stát se nositeli významů ze zcela změněných společensko politických poměrů a našly své interprety a dále pokus o hledání souvislostí mezi fázemi tohoto nadmíru zajímavého slohového úkazu od počátku 18. století až po zlom 19. a 20. století.

Zájem o otázku znovuožívání gotických forem v české architektuře není záležitostí současnosti, či nedávné minulosti, ale datuje se u nás v navázání na vídeňskou uměleckohistorickou školu od rané práce Zdenka Wirtha Barokní gotika v 18. a v první polovině 19. století z roku 1908¹⁾. Nedlouho nato vyšla část podnětné úvahy Vincence Kramáře Architektura v 19. století z roku 1914²⁾, která se zamýšlí nad problémem nepochopitelně obecněji než ostatní pozdější evropská literatura, neboť sleduje kořeny fenoménu historismu hluboko do 17. století, především z pramenů francouzských oproti velmi často uváděným východiskům anglickým. Ve své práci se totiž nezabývá jen jediným z inspirativních zdrojů minulosti, které v 19. století byly využity, ale všemi, s nimiž použití gotických tvarů je buď významově v souladu či rozporu. Po jisté odmlce vrcholil opět zájem o uplatňování historických tvarů v pozdějších vývojových fázích v druhé polovině 30. let, aby zesílil a vyvrcholil v 70. letech se zdůrazněním studia vědeckých metod, které v hodnotové poloze rehabilitují architekturu 19. a počátku 20. století ve všech jejích výrazových projevech. Otáz-

ky novogotiky našly zde své čestné umístění.

Ač se to při zběžném pohledu zdá být proces zcela nesouměřitelný, chceme-li srovnávat zdánlivě přízemní zdroje, které vyvolaly znovuožití gotických forem v architektuře 19. a na počátku 20. století s tím, co tomuto úkazu předcházelo ve století osmnáctém, přece je naprosto nutné se alespoň krátce zmínit o barokní gotice první třetiny 18. století, neboť je téměř paralelní myšlenkovému hnutí anglickému, od něhož se odvíjí romantický historismus, převážně používající gotických výrazových forem, ovlivňující nejenom západní, ale i střední Evropu.

Nemíním tím jen užití gotiky v církevních stavbách Ch. Wrena nebo Nicolase Hawksmoora, ale následná zámecká sídla anglické šlechty včetně Strawberry-Hillu sira Horace Walpole, nehledě na kult zřícenin, který se objevuje v knize Batty Langley již v roce 1729³⁾.

Myšlenkové tendence, vycházející z Anglie a promítající se v publikacích, které se stávají předlohovými díly, zapůsobily v našich zemích o padesát let později a ve šlechtických kruzích poměrně intenzivně proto, že se dostaly do prostředí k přijetí gotických inspirací připraveného tvůrčím architektonickým činem bezprostředně předcházejícím. Jsou jím míněny rozsáhlé církevní stavby ve formách barokní gotiky uskutečněné podle návrhu Jana B. Santini-Aichla, které reprezentují zcela samostatný proud vývoje české barokní architektury, svébytný, umělecky náročný, usilující o vyvolání představ gotickými formami ve významech člověku známými a evokujícími něco v duchovní sféře vznešeného, ve víře jistého a v tradici českého státu slavného.

Období kolem roku 1700 bylo v českém prostředí i kultuře neobyčejně složité, neboť národu, který v 15. století prošel husitskou revolucí a v 16. století prožil své období legálních náboženských svobod ve formě českobratrství byl ve století následujícím vnucován katolicismus silným protireformačním úsilím, zejména mnišských řádů, které se znovu ujaly v zemi svých práv a majetků. Toto působení, zejména českých klášterů řehole cisterciáků a benediktinů, kteří se odvolávali na své předrevoluční tradice, bylo založeno na vědomém historismu a tradicionalismu, podloženém zenským patriotismem⁴⁾.

Ráz obecného historizujícího zaměření má celá pohnutá doba rekatolizace v Čechách kolem roku 1700 a je dokumentován nejenom ve výtvarném umění, ale ve všech druzích soudobé kultury. Nikde však nedosáhl onoho tvůrčího bohatství jako ve výtvarném umění.

Aniž by byl záměr přeceňovat barokní gotickou architekturu v Čechách, neboť není jediným gotizujícím evropským specifickým své doby, je přece jenom nutné pro srovnání s dalším výskytem gotického tvaru v architektuře v Čechách upozornit na oba zdroje jejího vzniku. V současné literatuře je velmi zdůrazňován z pozic zvýšeného badatelského úsilí o interpretaci symbolů, reprezentovaných výtvarnými znaky, velký podíl vysoce vzdělaného stavebníka, který tím, že sám tvoří koncepci ideové symboliky, což je charakteristické pro vrcholný barok v Čechách, ovlivňuje nejen výběr možných autorů, ale i konečného návrhu, podle něhož je nakonec stavba realizována. Starší uměleckohistorická literatura tuto stránku poněkud potlačovala, vyzdvihujíc slohovou analýzu, v níž stavebník se

ztrácel a hlavní úlohu sehrála "tvůrčí vůle architekta". Je zásluhou autora již citované literatury z roku 1908, že nezanedbal žádnou z obou stránek, ani podíl stavebníka, ani architekta. Neboť v pochopení úlohy a dorozumění obou spočívá klíč k správnému ohodnocení díla, které povstalo za složité situace, kdy umělecká a výrazová stránka není totožná se stránkou tektonickou a konstrukční, což se děje při všech obdobích ve vývoji architektury, která jsou retrospektivní a používají tvarů kteréhokoliv z minulých slohových období.

Již citovaná literatura poukázala na F. Borrominiho jako na počátek procesu odluky konstrukčně prostorových stránek a tektoniky architektury od tvaru, v němž používání určitých článků ztratilo svůj původní historický význam⁵⁾.

Až o sto let později jej teoreticky potvrdili ve Francii a Anglii ti, kteří zaměnili platnou ideu přírody a pravdy, vyjadřovanou ve Francii tektonikou řecké antiky a v Anglii gotiky odpovídající fyzikálním vlastnostem neseoucího a neseného za romantickou, nostalgickou představu touhy po starém, v němž není záměrem vyjadřovat ideál racionálně zdůvodněného, ale ideál citu, motivovaného především v našem prostředí nábožensky, národnostně i politicky. Tak byl ideál přírody a pravdy nadřazen ideál slohu, z něhož byl aplikován ten, který byl s to v daném prostředí a dané době vyvolat nejsilnější účín.

V našem prostředí nechybí sice příklady aplikace gotických tvarů před rokem 1700, avšak o velké první artistní etapě postgotismu nebo neogotismu lze hovořit až v souvislosti s dílem Jana Bl. Santini Aichla, pražského malíře a architekta, potomka v třetí generaci zedníka Antonia. Ve svých vrchol-

ných dílech, které realizoval výhradně na církevních zakázkách pro řády cisterciáků, benediktinů a premonstrátů, dovedl syntetizovat tři rozhodující komponenty: ideový symbolismus, k jehož vyjádření použil historizujícího gotického tvarosloví, které aplikuje na velké stereometrické uspořádání hmoty.⁶⁾ V tom smyslu je ještě barokním architektem, jemuž však k vyjádření dané symboliky v jeho představách nestačí prostředky klasické, ale podle žádaného tradicionalismu a národního patricionismu volí tvarosloví české gotiky 15. století. Tak pojal své vrcholné dílo, klášterní kostel v Kladrubech v západních Čechách, který ze základu románského završil v impozantní památník, symbolizující jednak mariánské zasvěcení chrámu, jednak královskou dedikaci. Obojí ztělesňuje vně monumentální kopule nad křížením; uvnitř v pojetí kleneb, koncepci a souvislosti oltářů i celého mobiliáře je ztělesněna idea Marie - královny nebes⁷⁾.

I když období velkých církevních feudálů ve třetině 17. století vyvrcholilo a pozvolna zaniklo, nezanikla obliba v používání gotických forem, použitých v motivaci oslav a vytvořila takřka souvislý proud s následující fází, jejíž ideový náboj je rozdílný, a přece má s předchozí dobou jisté společné rysy. Ač nelze v této souvislosti dopodrobna zkoumat a srovnávat názory na vznik historického romantismu, jehož původ je fixován a patrně právem do Anglie 2. poloviny 18. století, v němž právě proto dominuje gotická forma jako základní nositel významů, přece bych ráda obrátila pozornost do Francie. J. J. Rousseau, který svým návratem k přírodě zcela zásadně poznamenal charakter literárního i posléze vtvárněného romantismu nevolil jej náhodně, ale zcela záměrně

jako obranu proti racionalismu století techniky a vynálezů, kterými se člověk, naprosto na jejich důsledky nepřipravený, cítil ohrožen ve své biologické i lidské podstatě.

Ne náhodou debutoval Rousseau jako myslitel a spisovatel, když odpověděl na otázku položenou dijenskou Akademií v polovině 18. století "zda pokrok věd a umění přispěl k očištění mravů" a "který je pramen nerovnosti mezi lidmi a zda je přirozeným zákonem schválen"⁸⁾. Je nesporné, že kladou-li veřejné instituce tyto otázky, jistě je v duchovní sféře úzkost z budoucnosti, zejména tam, kde technika je nejvyspělejší, v Anglii a Francii.

Ve střední Evropě, zejména v českých zemích, které na konci 18. století nejsou zdaleka tak industrializovány jako západní země, jsou nositelem projevů gotizujícího romantismu především stavby romantických zahrad a zákoutí, posléze v první polovině 19. století přestavby zámků rodové aristokracie. Jejich vztah ke středověku a volba jejich výrazových prostředků mají obdobné důvody, jako tomu bylo před sto lety u církevních feudálů, totiž obranu práv před rozrůstající se absolutistickou mocí panovníka zdůrazňováním vlastního významu, opřeno o středověkou tradici. Významnou roli také zde sehrála jednak móda a orientace této šlechty na Anglii, kde nejméně z jejich příslušníků byl příbuzensky nebo úředně zainteresován, jednak obřana před racionálně podmíněnou vlastní činností, neboť k finančnímu krytí potřeb již dávno nestačilo zemědělské podnikání, ale průmyslové, jehož šlechta z počátku byla u nás nositelem. První takový park byl u nás založen Rudolfem hrabětem Černínem 1779 při barokním zámku v Krásném Dvoře. V parku dominuje goticky pojatý památník vítěze nad Napoleonem u

Lipska Karia Schwarzenberga, který je zároveň rozhlednou. Ač jsou doklady pro to, že stavebník studoval anglické předlohy k zakládání podobných přírodních útvarů⁹⁾, přece vlastní památník byl koncipován více podle vzorů domácích než zahraničních. Časově následovaly 1785 park ve Veltrusích, založený týž stavebníkem, dále od roku 1790 započatý lichtensteinský park v Lednici, na našem území nejrozsáhlejší (20 km²), s gotizující mříčeninou Janova Hradu, nebo v téže době vznikající usedlosti u Prahy, Cibulka biskupa Thuna a Klamovka Ciam-Gallasů. To je však jen jedna část projevů romantických gotismů, s nimiž paralelně vznikaly pavilony nad prameny v českých lázních, například v Mariánských Lázních nad Ambrožovým pramenem, zcela již inspirované ve formách domácími historickými příklady.

Nepřetržitý a ve formách velmi různorodý proces aplikace středověkých výrazových prvků, trvající celé staletí, stabilizoval se u nás teprve ve čtyřicátých letech 19. století a ojediněle přetrval až do šedesátých let. To neznámá, že by v našem prostředí nebylo dřívějších příkladů. Právě u Prahy lze uvést jeden již z roku 1804, přestavbu místodržitelského letohrádku v Královské oboře, který představuje velmi volnou emotivní regotizaci původně gotické, později renesanční stavby.

Z konce třicátých let 19. století lze zaznamenat impuls k první z velkých přestaveb českých a moravských zámků v duchu gotickém, schwarzenberský zámek Hluboká. Ač má tento zámek podle představ stavebníka svůj původ v anglických příkladech, s kterými měl možnost se důkladně seznámit, přece skladba prostorů a hmot vycházela z domácí tradice, na niž byla

roubována ona pohádková cimbuří, zdánlivě "windsorská", aniž bychom chtěli podceňovat vlastní tradici, v níž nezdídka se cimbuří vyskytuje a to právě v jižních Čechách, nemluvě o architektu F. Beerevi, který byl více obeznán se středoevropskou tradicí než s anglickou.

Po jihočeské Hluboké následovala celá řada přestaveb, jejichž architektura čím dál tím více prozrazuje inspiraci domácími zdroji, kromě těch, jejichž autor byl cizinec, jako stavitel Hrádku u Mechanic Lamb.

Zcela jiný je přístup měšťanstva k aplikaci gotických prvků na architekturu, která je jím financována. V této otázce lze rozpoznat velké časové i druhové nuance, rozdíly mezi představami německé a české buržoazie, mezi panující módou a záměrem vyjádřit své národní tužby.

V září roku 1844 probíhal v Praze Sjezd inženýrů a architektů zemí, které byly členy Německého spolku, mezi nimiž Rakousko mělo dominantní postavení. Z jednání tohoto Sjezdu lze bezpečně odvodit, že na našem území a ve střední Evropě ještě ve čtyřicátých letech byla aktuální otázka, v jakém stylu stavět, zda anticky či goticky, že se vášnivě střetávali zastánci antiky a gotiky. Je však velmi zajímavé, že jeden z nejvýznamnějších tehdy odborných představitelů Sjezdu, berlínský profesor Wilhelm Stier, přesvědčený obránce gotiky, nakonec svůj příspěvek zakončil s romantickou tolerancí, že lze užít i renesance s odůvodněním, že staré slohy mohou v současnosti sloužit jen jako symboly krásy, poněvadž nemohou důlema vyhovovat době vědeckého pokroku¹⁰⁾. Z tohoto stanoviska vyplývá celý charakter novegotických měšťanských nebo městských staveb, které sice činí gotisující dojem, ale

v aplikaci prvků nejsou důsledné. Tato metoda není architektuře ke škodě, neboť vyvolává půvab, který by nebylo možno dosáhnout větší stylovou přesností. Z těch neogotických objektů, v nichž je přesněji uplatňován gotický tvar, vybíráme pomník Františka I., navržený a realizovaný pražským architektem J. O. Kranerem a sochařem Josefem Maxem z konce 40. let a Kupeckou nemocnicí ze šedesátých let arch. B. Grübera a I. Ullmanna; oba příklady aplikují tvary inspirované domácí gotikou.

České země však nabízejí více příkladů, v nichž jsou slohové prvky kombinovány, zejména u staveb civilního určení, jako škol nebo radnic, ale i obytných domů; zde je možno se setkat s resignací na hrotitý oblouk, který u okenních otvorů je nahrazen půlkruhovým nebo segmentovým, rámovaným kružbou stejného tvaru, avšak opřenou o konzolu gotického tvaru; obdobného stylového pojetí jsou vertikální lesény na průčelí.

Právě tak jako dříve i v době okolo poloviny 19. století se architekt, který ovládá všechny slohové formy, podřizuje přání stavebníka. Tak byly ještě v polovině 60. let realizovány radnice v Novém Bydžově v důsledném uplatnění všech gotických slohových znaků a radnice v Mladé Boleslavi ve velmi volném nakládání se slohovými prvky, mezi nimiž nechybí ani gotické. Zatím nebylo možno vystopovat časovou zákonitost tohoto úkazu.

Zvláštní kapitolu v naší historii romantického gotismu tvoří návrhy na dostavbu katedrály sv. Víta v Praze. Záměr dostavět pražskou katedrálu provází všechna historická neogotická období. Počátek 19. století a jeho nálady charakterizují návrhy barokní a gotické z let 1814 a 1816 geometra a malíře

L. Kohla. Ideálním návrhem, vlastně volnou filigránskou prací na gotické téma, je návrh Karla Řivnáče z roku 1834. Romantické představy se pozvolna proměňovaly ve skutek založením Jednoty pro dostavbu dóma v roce 1844 a pověřením J. O. Kra-
nera stavitelem dómu. Jeho návrh z roku 1867 reprezentuje jeho názor, založený ještě na subjektivním artistním nakládání se slohovými prvky na gotické téma. Realizován byl však návrh, který tlumočí již archeologicko-vědecký přístup ke gotice, restaurátorský purismus, jehož architektoničtí představitelé byli mnohdy velmi schopnými architekty i urbanisty, ač jako památkoví architekti byli zásadně kritizováni.

Ač zmíněný Sjezd architektů a inženýrů v Praze z roku 1844 udělal velkou propagaci křesťanskému tvaru, nepodařilo se mu v českém prostředí získat nadvládu ve vlasteneckých kruzích, zejména po roce 1860, který byl rokem získání ústavních svobod. Stalo se tak proto, že druhý referát, který tu protagonista gotismu Wilhelm Stier přednesl, nazvaný Ústřední moment historického vývoje německého stavebního slohu¹¹⁾, právě tím, že prohlásil gotiku za výraz germánského ducha, odredil od ní českou vlasteneckou buržoazii, která za svůj výraz zvolila humanistickou italskou renesanci. Gotika se udržela jako styl zejména u chrámových staveb v druhé polovině 19. století nebo v zajímavém časově i pojetím se poněkud vymykajícím příkladu romantického gotismu zenského porodnice v Praze z let 1861-67, jejíž autor Josef Hlávka aplikoval na zcela moderní půdorys křidel téměř pavilónového charakteru, spojených středním traktem, prvky u nás v gotice netypické pobaltské cihelné gotiky.

Přesto však latentní vztah ke gotice se v českém prostředí udržel, aby zesílil ve vývojovém okamžiku, který nastal

na zlomu 19. a 20. století, v době, kdy pomocí prvků různých historických slohů byl uvolňován výraz architektury z přísné řádovosti koncepce neorenesančních průčelí a prostřednictvím procesu zplošťování a zmalebnování architektonických prostředků byl hledán výraz zdánlivě nový, vlastní 20. století. V tomto procesu byla opět zhodnocena schopnost kružby a přípory gotického původu výrazně pojednat plochu.

Aplikace gotického tvaru se však v této době neomezila jen na plochy průčelí domů, ale byla uplatněna v prostorech, v nichž důvěrnější atmosféru mělo vyvolat použití sklípkové či síťové klenby. Příkladem nad jiné výrazným a vystihujícím ráz motivace je rytířský sál pivnice u Fleků.

V tomto počínání na zlomu století zaujímá zvláštní místo nájemný dům, na jehož průčelí právě tak jako před třemi čtvrtěmi století bez ohledu na prostorový systém stavení, tedy na jedno- či dvoutrakový konstrukční systém, byly aplikovány buď antikizující či gotizující slohové prvky, tak také na zlomu století, kdy zejména v Praze byl vyvinut typický trejtrakt se světlíkem, je výhradně na stavebníkovi, zda průčelí bude slohově barokizující či gotizující. V Praze se zachovaly stěny nájemných domů, z nichž právě ty, na jejichž průčelí bylo použito gotických prvků, náleží k oněm výrazným se sklonem k monumentalitě. Některé si udržely svou neogotickou převahu, u jiných byl překonán kulminační bod vývoje a působí silně naturalisticky - secesně, až pozdně-gotická inspirace je zjevná. Příkladem budiž dům ve Vinohradské ulici č. 24 v Praze Vinohradech a z Nového Města pražského z Gottwaldeva nábreží č.p. 2017 nebo Na Struze č. 1.

Závěrem několik shrnujících slov.

Pavel Janák, jeden z významných tvůrců teorie architektury kubismu v Čechách, napsal v roce 1912, když zdůvodňoval pomocí analýzy zrakových vjemů ve vztahu k architektuře zásadu českých kubistů soustředit hru tvarů na průčelí stavby toto: "Učiniti prostor kubickým trojrozměrným není dle nás vytvářením prostoru, protože je to jen skutečnost. Vytvořiti znamená vytěžiti více než zde bylo, t.j. vytvořiti objem a prostor, lze především prostorovým protvářením jejích povrchových ploch; přikládáme se tedy k tomu vyjadřovati hmotu nikoliv jako soustředěnou, ale průčalně"¹²⁾. Tak dozněla v českém architektonickém kubismu v roce 1911-1913 tendence, charakteristická pro tvorbu architektury po více než dvě stě let. Neuvádím tento citát proto, že bych chtěla pokládat toto období české architektury za čtvrtou neogotickou periodu, proto, že kubisticky protvářené průčelí šlají dojem do vertikální plochy promítnutých diamantových kleneb, které v neogotickém podání se vyskytují v již citovaném příkladě pivnice z roku 1905. Bylo by to absurdní proto, že krystalická forma kubismu byla opět prvním příkladem tvorby forem vzniklých procesem abstrakce při záměru zprostředkovat v divákovi vnitřní pohyb struktury, porušili-li se její rovnováha zavedením diagonály. O podobnost tvarovou tu tedy najde. Jde však o názorovou genezi, která v prostředí střední Evropy se udržovala a která způsobila, že poměrně záhy ve 20. století byly teoreticky rozpoznány hodnoty architektury, která až do nedávna byla nedoceňována.

Sledujeme-li totiž teoretické úvahy o hmotě, prostoru a průčelí, postihneme zákonitě souvislosti od citovaného výřezu přes názory vídeňské školy ze zlomu století až k referátům ze Sjezdu z roku 1844 v Praze, z nichž vysvítá poznatek o

v podstatě dvojitým způsobu tvoření architektury. První, v němž výsledná forma vzniká procesem abstrakce základních fenoménů architektury prostoru, hmoty, konstrukce, materiálu a účelu, je přisuzováno tvoření severskému - gotickému, druhý - průčelnému - jižnímu, v němž je vztah k základním struktivním složkám porušen a architektonický tvar, obvykle historický, je použit na ploše průčelí jako symbol.

Dnes, při pokroku bádání a možnosti konfrontace jednotlivých historických období architektury v terénu, je zřejmé, že lze sice rozlišování v metodách tvoření architektury v zásadě přijmout, avšak s vědomím, že rozdílnost metody tvoření není záležitostí etnickou, ale vývojové etapy, kdy ten nebo onen způsob má své zdůvodnění v hospodářské, politické a technické sféře své doby. Toto je sice obecný závěr, ale doložený zamyšlením nad etapami neogotiky.

Proto v každém období, kromě restaurátorského purismu, jehož stavebník měl důvod, aby orientoval architekta k výrazu dosaženému pomocí gotických tvarů, bylo používáno goticky neautentického materiálu, ale příznačného pro dobu vzniku stavby. Proto náročné artistní kreace Jana Bl. Santini Aichla jsou vytvořeny ze štuky a nikoliv z kamene a jsou volně přenášeny i do dřeva; proto soustavy gotického tvarosloví, rozvinuté na plochách průčelí i interiérů zámků, paláců a obytných městských domů, tak jasně kontrastují se štukovou omítkou v polovině 19. století a dojem intimity hodevní síně vyvolávají diamantové klenby provedené v rabičové technice.

Poněvadž má gotický tvar použitý mimo středověk vždy evokativní význam, útočící především prostřednictvím vizuálních optických vjemů na city diváka, bývá u nás inspirace volena

z pozdní etapy gotiky, kdy již sama podstata konstrukční se počala proměňovat a žebrovi počínalo mít více funkci dekorativní než konstrukční (například Vladislavský sál Pražského hradu).

Neogotika ve své podstatě ve všech fázích výskytu, dovezené příklady z našeho prostředí, má charakter zobrazující a podle uvedeného třídění takzvané průčelný. V žádném z uvedených období, ať více či méně tvůrčích, ať vyvolaných k životu více či méně vanešenými pohybkami, nebylo použito původních konstrukcí, ani původních materiálů ani tvaru v původním prostorovém významu. Gotický tvar je použit jako evokační symbol významů, jimiž člověku daného společenství chce upevnit jeho místo ve světě a které mu obecně něco připomínají a něco reprezentují¹³⁾.

- 1) Zdeněk Wirth: Barokní gotika v Čechách v 18. století a v 1. polovině 19. století. Památky archeologické XXIII., Praha 1908, str. 121 a násled.
- 2) Vincenc Kramář: Architektura 19. století. Památky archeologické XXVI., Praha 1914, str. 262 a násled.
- 3) Viktor Kotrba: Česká barokní gotika, Praha 1976, str. 17.
- 4) viz předchozí poznámku str. 69.
- 5) Zdeněk Wirth: Barokní gotika v Čechách v 18. století a v 1. polovině 19. století, in: Viktor Kotrba: Česká barokní gotika, Praha 1976, str. 173.
- 6) viz poznámku 3, str. 85.
- 7) Jaromír Neumann: Ikonologie Santiniho chrámu v Kladrušech, in: Umění XXXIII/1985/2, str. 97 a násled.
- 8) Ottův slovník naučný 21, Praha 1904, str. 1040.
- 9) Marie Pospíšilová: Historizující zámecký interiér 19. století v Čechách, in: Umění, Praha 1979, str. 302.
- 10) - 11) Allgemeine Bauzeitung IX., 1844 Wien, str. 237 a další.
- 12) Pavel Janák: Obnova průčelí, Umělecký měsíčník II., Praha 1912-13, str. 93.
- 13) Za podklad tohoto příspěvku byl použit referát přednesený na mezinárodním kongresu Il neogotico in Europa nel XIX. e XX. Secolo, pořádaném v Pavii v září 1985.

Karel Boránek

PŘÍSPĚVEK K DĚJINÁM ČESKÉ ZEMSKÉ PEČETI

V různých muzeích a archívech u nás i mimo území našeho státu¹⁾ se uchovalo románské pečetidlo zemského soudu českého, které bývalo také někdy nazýváno českou zemskou pečetí. Jde většinou o některou z kopií, které byly pořízeny podle originálu, chovaného tehdy při Zemském soudu v Praze, u příležitosti Národopisné výstavy roku 1895.

Pečetidlo je bronzový kotouč 3 mm tlustý, o průměru 70,5 mm. V pečetním poli je zobrazena stojící postava sv. Václava. Hlava knížete je kryta přilbou zpevněnou kováním a věnčenou svatozáří s opisem S. WENCESLAUS. Tvář je bezvousá. Kníže je oděn drátěnou košilí s krátkými rukávy, sahající ke kolenům. Opásán je pasem připomínajícím královskou korunu o třech lilích a opatřeným pláty chránícími břicho. V pravici drží štít s orlicí a kopí s praporem ozdobeným hvězdou. V levici drží stuhu s nápisem CITAT AD IUDICIUM. Pod stuhou sedí malá postavička s knihou a soudcovskou hálkou, označená nápisem Wenceslaus. Vlevo od knížete je révový (?) keř. Úciální opis mezi dvěma perlovci zní: S.IVSTICIE.TECIVS:TERRE SCI WENCEZLAI DVCIS BOEM.

Většina středověkých pečetidel má na rubu nízko kobyliku nebo sklopné křídlo. Zde je drždlem postava sedícího lva, značně starší než samo pečetidlo. To vedlo k domněnce, že byl na tomto neobvyklém drždle přileteván původně nějaký jiný, starší typář²⁾. Podle názoru dr. Josefa Hráského (myslím nepublikovaného) šlo o aquamanile - konvičku na vodu, která byla upravena na drždlo pečetidla, a tak by byl problém různě-

ho stáří typáře a drážadla uspokojivě vyřešen bez nutnosti teorie o původně jiném, starším typáři.

Nejstarší dochovaný otisk tohoto pečetidla je na listě úředníků pražských úředníků plzeňské provincie z 20. května 1284, v kterém se povoluje chotěšovskému proboštu Miroslavovi, aby si ve sporu se sousedy přizval komorníka soudu v Plzni nebo ve Stříbře³⁾. V koroboraci této listiny je pečeť označena jako pečeť zemská - sigillum terrae. Pečetidlo je pochopitelně starší. Václav, vyobrazený s knihou (kvaternem desk zemských), který dal asi pečetidlo zhotovit, je nejspíše totožný se zemským písařem Václavem, uvedeným jako svědek na listině pražské měštky Malichie z r. 1264⁴⁾. Tato pečeť je pečeť půhonná, jejímž otiskem se vykazoval posel zemského soudu při doručování půhonu, a proto se prof. Fiala domníval, že jí bylo při ověření zmíněné listiny z roku 1284 užito ne-náležitě⁵⁾.

S pojmem zemské pečeti se setkáváme již dříve v listině krále Přemysla I. z ledna r. 1219 adresované papeži Hadriánovi IX., kterou se král zavázal zachovávat smír smluvený s pražským biskupem Ondřejem⁶⁾. V koroboraci této listiny je uvedeno, že jí král dal potvrdit "svou zvláštní pečeť se společnou pečeť Království českého, poněvadž jeho dvořané (comites) neužívali zvláštních pečeti ve společném pořizení". Tato koroborace vyvolala pozornost již počátkem minulého století⁷⁾ a, poněvadž se listina dochovala pouze v opisu v registrech papežských, vznikla představa, že při jejím zpečetění bylo použito pečetidla zemského soudu⁸⁾. Koss, Bauer, Hrubý a další se však klonili k názoru, že šlo i v tomto případě o svatováclavskou pečeť, které Přemysl užíval jako rubní

pečeti, jak tomu bylo již u jeho předchůdců⁹⁾.

Tato svatováclavská pečeť krále Přemysla představovala knížete Václava sedícího na knížecím stolci, oděného pláštěm, levicí přidržujícího velký kovaný štít s puklou, v pravici korouhev zdobenou mřížováním (na posledním typu jeho pečeti byla korouhev ozdobena křížkem a štít orlicí). Podobně vyhlížela rubní (svatováclavská) strana jeho zlatých bul. Opis svatováclavské pečeti zněl: SANCTVS.WENCEZLAVS.BOEMORVM.DVX / s jistými pravopisnými obměnami¹⁰⁾.

Od roku 1284 do roku 1547 se nám prakticky otisk románské zemské citační pečeti nedochoval, ačkoliv z díla Všehrda-
va víme, že tohoto typáře bylo často používáno: pro každého komorníka zemského soudu, jakmile složil přísahu, byl zhotoven otisk jako průkaz jeho úřadu. Dále byly pečetěny obranné listy a výpisy z desk komorníčních¹¹⁾.

V úřední rešerši (tuším Rosenthalově)¹²⁾ z doby po r. 1743 se připomíná jiná zemská pečeť, respektive pečeť Království českého, jak je označena v koroboraci. Pečeť nese v početním poli dvouocasého českého lva na štítě. Minuskulní opis zní: Sigillum.corone.regni,Bohemie. Pečeť byla přivěšena k listu všeobecného sněmu pro české poselstvo vyslané k Bazilejskému koncilu z r. 1435. Tento list by měl být dosud uložen v Rakouském státním archivu. Umístěním českého znaku v početním poli se nabízí myšlenka, že pečeť vznikla v době husitské revoluce, neboť husitské halče, ražené v době mezi-
vládí, nesou také obraz českého lva¹³⁾. Původ této pečeti může však být také starší, z doby Václava IV., ne-li již z doby Karla IV., kdy se vytvořil právní pojem České koruny, s kterým se setkáváme na reverzech a smlouvách vedle osoby panovní-

kovy. Lva pak měl na pečeti např. Jan, kníže opavský, jakožto frankenštejnský královský hejtman¹⁴⁾.

Poměrně lépe jsme informováni o další zemské pečeti. Její vznik spadá do doby vlády Vladislava Jagellonského. Po zvolení králem uherským r. 1490 až do své smrti dlel tento král v Uhrách a za tu dobu pobýval v Čechách pouze třikrát: r. 1497, r. 1502 a r. 1509-10. Krále zastupovali v době jeho nepřítomnosti nejprve čtyři hejtmané jím jmenovaní; později svěřil vládu zemským úředníkům a r. 1508 zemským soudcům v čele s novým pražským purkrabím Zdeňkem Lvem z Rožmitálu. Tato poslední vláda si dala pořídit nové stříbrné pečetidlo, na jehož zhotovení byly dány z mince dvě libry stříbra¹⁵⁾. Nová pečeť má průměr 95 mm. V pečetním poli pod gotickým obloukem ozdobeným flárou stojí sv. Václav v rytířském brnění; na hlavě má však knížecí klobouk. Tvář zdobí plnovous, vlas je dlouhý, vlnitý. Kníže se opírá levicí o dlouhý meč a přidržuje štít s orlicí. V pravici drží praporec rovněž zdobený orlicí a na lokti má zavěšen jezdecký štít s českým lvem. V kruhu kolem knížete jsou pak štíty se znaky pobočných zemí: vpravo Moravy, Lucemburska a Horní Lužice, vlevo Slezska, Dolní Lužice a Zhořelecka. Pole mezi znaky je vyplněno révou. Opis na stuze vinoucí se kolem pečetního pole vychází v základě z opisu na svatováclavské pečeti Přemyslově a zní: DIWS.WENCESLAVS. DVX.AC.PATRONVS.REGNI BOEMIE:CVN:PROPRIO:ET:REGNI:ALIISQVE:EIVSDEM:REGNI:CORONE:INSIGNIIS.

Tato pečeť je důstojnou protiváhou majestátní pečeti Vladislavovy jak po stránce umělecké, tak po stránce obsahové, neboť je zde v pozdně gotickém slohu volně přepracován motiv starého románského pečetidla, vyjadřující současně moc-

né postavení Koruny Království českého a její šlechtické reprezentanty. Tato nová pečeť je přitiskována a přivěšována daleko častěji než její předchůdkyně, i tam, kde bývaly jindy přitlačeny pečeti zemských úředníků nebo zástupců stavů na sněmě shromážděných. Vidíme ji na výpisech z desk zemských¹⁶⁾ (snad proto, že šlo v těchto případech o státní smlouvy), jsou jí ověřovány plné moci¹⁷⁾, smlouvy¹⁸⁾, ale i uzavírány listy poselací¹⁹⁾. Pečeť je v koroboracích nazývána pečeti zemskou celého Království českého (*sigillum terrae totius regni Bohemiae, Kunigreich und Kron Böhmen Lands In-sigel*).

Velké stříbrné pečetidlo padlo snad za oběť plamenům při požáru Pražského hradu r. 1541 nebo se ztratilo za stavovského povstání r. 1547, neboť kopíáře privilegií zemských pořizené r. 1547 a určené pro krále byly již ověřeny otiskem starého románského pečetidla²⁰⁾. S pečeti z tohoto románského typáře se setkáváme na listině z 27. února 1552, kterou stavové souhlasili s přenesením zástavní sumy z Ratibořska a Opolska na jiné statky²¹⁾ a na listu karlštejskému purkrabímu z 19. září 1575, v němž žádali, aby vydal jejich poslům korunovační klenoty²²⁾, tedy v případech, v jakých bylo používáno v předchozích letech velké pečeti.

Někdy v době mezi léty 1512 - 1517 byla pořizena menší pečeť zemská. Nemáme ji pro ten čas přímo doloženu na listinách, ale můžeme o době jejího vzniku takto soudit z toho, že v koroboraci listiny na prodej Sycowa z 6. prosince 1517 je označena dosavadní zemská pečeť z r. 1508 jako větší²³⁾. I tato nová pečeť byla stříbrná. Její průměr byl 55 mm. V pečetním poli stojí sv. Václav v rytířském brnění s knížecím

kloboukem na hlavě. Levicí se opírá o štít s orlicí, v pravici drží palmovou ratolest. Při ní je štít s českým lvem. Na první pohled jde o zmenšený motiv z velké pečeti. Pečetní pole po obou stranách vyplňuje nápisová stuha, nesoucí ve čtyřech pásech po jednom slovu majuskulního nápisu: SIGILLVM. MINVS. REGNI. BOEMIE. Slovo "minus" je i v nejlépe dochovaném otisku nejasné. Otisky tohoto pečetidla se zachovaly až na listinách z let 1592 a 1608²⁴⁾. Pečeť je označena v koro-
boracích jako "pečeť naše zemská" nebo "Cronn Böhmen Landt Insiegel". Vydavatelem těchto listin je český sněm.

Velká zemská pečeť, jak jsme se s ní seznámili na listinách a listech správců zemských, stavů a sněmu v první polovině 16. století, se objevuje v Archivu české koruny znovu na třech listinách z 12. května 1620²⁵⁾. Jde o výpisy konfederace z desk zemských a o výpis odpovědi dané zástupci Gabriela Betlena. Pečeť je označena v koro-
boraci jako pečeť zemská. Jak k tomu došlo, dovidáme se ze sněmovních jednání z doby stavovského povstání. Vláda třiceti direktorů, která se ustavila po defenestraci v květnu 1618, uzavírala své listy sekrety přítomných direktorů, jak tomu bylo zvykem i v sněmovních záležitostech, a pečetila tak i své patenty. Teprve, když došlo k volbě Fridricha Falckého za krále českého na generálním sněmu v úterý po sv. Markétě r. 1619 a bylo nutno psát novému králi, jednal sněm také o zemské pečetí. Nejvyšší písař Království českého, Jan z Klenového a z Janovic, který zachoval věrnost Habsburskému domu, ukryl zemskou pečeť (t.j. sigillum minus regni Boemiae) a uprchl ze země. Poněvadž nebyla naděje, že se pečeť najde, pověřili stavové direktory a rady zemské, aby "jinou pečeť zemskou na zlatě na způsob ta-

kový, jakož se za krále Ludvíka slavné paměti užívala, vyrýti dali a ji pak k psaním, které se jeho milosti královské činiti budou, též i k instrukci vyslaným k jeho milosti přitisknouti dání mohli ...²⁶⁾. To se také stalo, jak potvrzuje artikel generálního sněmu konaného v pondělí na den sv. Šimona a Judy r. 1619. Stavové tehdy udělili relaci k přitištění nové pečeti zemské k jmenování knížete z Anhaltu generálem vojska konfederovaných zemí, k patentům na to k vojsku a dodatečnou relaci k psaní poslanému králi a k instrukci vyslancům ke králi poslaným. Poněvadž se zatím našla stará stříbrná pečeť, bylo rozhodnuto, aby byla uložena u zemských privilegií a aby se v zemských záležitostech užívalo jen nové zlaté pečeti, která byla v péči nejvyššího zemského písaře²⁷⁾. Tím byl v době vlády Fridrichovy Václav Budovec z Budova.

Pe Bílé hoře není o zlaté pečeti svatováclavské, ani o menší stříbrné zmínky a objevují se pouze vzácně otisky románského pečetidla zemského soudu. S tímto pečetidlem se nyní zacházelo jako v letech 1619 - 1620 se zlatou pečeti. Bylo sice nadále v péči místopísaře, ale k jeho přitištění bylo třeba relace všech čtyř stavů Království českého, kteří k tomu účelu po dvou relátorech k deskám zemským²⁸⁾.

Tímto pečetidlem dali stavové ověřit např. 16. října 1720 pragmatickou sankci²⁹⁾ a 16. července 1743 výňatek z Berlínské mírové smlouvy o postoupení části Slezska a Kladska Prusku³⁰⁾ a ověřovali jím rukojemství a jiné listy. Konec používání pečetidla nezpůsobil ani reskript Marie Terezie z 16. června 1760, v kterém bylo nařízeno zavedení nové větší a menší pečeti u úřadu desk zemských. Rozklad, který sta-

vové podali, vykládající o starobylosti zemských desk, způsobu pečetení osobními pečeti úředníků a o používání pečeti s obrazem sv. Václava jen v záležitostech celého království a obzvláště při ručení v úvěrových věcech ve prospěch panovníce způsobil, že tato pečeť byla nadále úřadu desk zemských reskriptem z 14. března následujícího roku ponechána³¹⁾. Pečeť pak zůstala v rukou zemského soudu až do časů první republiky, kdy byla předána tehdejšímu Archivu ministerstva vnitra.

Z toho, co bylo v předchozích řádcích uvedeno, vyplývá, že byla v Čechách dvojí zemská pečeť. První z nich co do významu byla pečeť státní³²⁾. V absolutním státě byla totožná s pečetí panovnickou (až do doby Václava I. ji představovala rubní svatováclavská strana panovnické pečeti, za Přemysla II. již jen exerg). V státě stavovském byla oddělena od pečeti panovnické, byla v péči nejvyššího písaře a pravomoc k jejímu užívání náležela sněmu. Nejprve je doložena v husitské době k roku 1435. Byla to pečeť Království českého (sigillum regni Boemiae). Její nástupkyní se stala stříbrná pečeť svatováclavská pořízená roku 1508 za vlády zemských soudců s opisem "S. Wenceslaus ...". K ní se přidružuje o něco později menší pečeť (sigillum minus regni Boemiae). Od konce 16. století je tato menší pečeť sama pečetí zemskou (státní). V letech stavovského povstání 1619-20 ji nahradila nová zlatá pečeť svatováclavská. Tato pečeť je symbolem stavovského státu. V době nastupujícího absolutismu, kdy vládne silný panovník a sílí centralistické snahy, je zatlačována do pozadí, tak jako stavové, které reprezentuje, nebo vůbec neexistuje.

Druhá pečeť zemská je pečeť zemského soudu - sigillum iustitiae a existuje beze změny od polovice 13. století. Její otisky slouží jako legitimace soudním poslům a k ověřování některých písemností zemského soudu. Její typář je ve správě zemského místopísaře, kdežto první byla ve správě zemského písaře. Zemskou pečetí se proto nazývá, protože jí "úřad zemský při dskách, při listech a při komornících užívá".

Tato druhá zemská pečeť z vále či v potřebě krále mohla v některých dobách zastoupit první pečeť. Stalo se tak zřejmě po potlačení stavovského povstání Ferdinandem I. roku 1547 a trvale po porážce bělohorské, kdy pečeť zemského soudu zemskou pečetí státní úplně nahradila. O sto let později její původní význam jako pečeti citační zmizel z vědomí stavovských reprezentantů a pečeť se jim stala starobyklým symbolem království.

- 1) Např. Státní ústřední archiv v Praze, Národní muzeum v Praze, Státní archiv v Drážďanech.
- 2) Jiří Čarek, O pečetech českých knížat a králů z rodu Přemyslova, Sborník příspěvků k dějinám hl. m. Prahy VIII, 1938, str. 32.
- 3) RBM II, str. 568-569, č. 1315.
- 4) Tamtéž, str. 182, č. 467.
- 5) Dr. Zdeněk Fiala, Panovnické listiny, kancelář a zemský soud za Přemysla II., SAP 1/1, 1959, str. 279.
- 6) CIB II, str. 161, č. 172.
- 7) K. J. Demuth, Das böhmische Landes- oder Set. Wenzels Siegel, Libussa 1843, str. 308.
- 8) Viz pozn. 7. Dále Vojtěch Král z Dobré Vody, Časopis přátel starožitností českých 3, 1895, str. 13; Josef Kalousek, Obrana knížete Václava Svatého proti smyšlenkám a křivým úsudkům o jeho povaze, 1901, str. 132; V. Vojtěšek, Naše státní znaky, Praha 1921, str. 10 nn; Fr. Štejskal, Svatý Václav, Jeho život a úcta, 1925, str. 195 nn; Karel Stloukal, Sv. Václav, 1929, str. 38.
- 9) Rudolf Koss, Kritische Bemerkungen zu Friedrichs Codex diplomaticus, Prager Studien 1911, str. 74 nn; Otakar Bauer, O původu dvojstrannosti české pečeti panovnické, ČČH 37, 1931, str. 310-326 (Bauer uvádí i jiné názory); Václav Hrubý, Tři studie k české diplomatice, Brno 1936, str. 175-185; V. Vašků, Příspěvek k otázce svatováclavské pečeti, SPFFPU C 5, str. 26-39.
- 10) Jiří Čarek, O pečetech českých knížat a králů, str. 11.
- 11) CIB III/III, str. 134, 385.
- 12) SÚA: SM: L 48/8

- 13) Boh. Hlinka - Pavel Radoměřský, Peníze celého světa. Praha 1981, str. 130.
- 14) Např. na listině SÚA sign. Jo 2909 z 2. 12. 1398.
- 15) OA Kutná Hora: HF 117.
- 16) AČK 1873, 1876, 1881.
- 17) AČK 1888 - 1893, 1926.
- 18) AČK 1922.
- 19) AČK 1949.
- 20) Viz pozn. 12.
- 21) AČK 2157.
- 22) AČK 2204.
- 23) Viz pozn. 18.
- 24) L II. 2372, AČK 2279, 2285.
- 25) AČK 2360 - 62.
- 26) SÚA: Sněmovní artikule, sv. 36, str. 290.
- 27) Tamtéž, sv. 32, sněm dne sv. Šimona a Judy.
- 28) Viz pozn. 12.
- 29) Viz pozn. 12. Rak. st. archiv, listina č. 1934 (podle tzv. Vídeňského repertoria AČK).
- 30) SÚA: AČK 2497.
- 31) SZV: leden 1761, č. 21; ČG - dvor. dekret 18. 3. 1761.
- 32) Pečeť zemskou ve významu pečeti státní, kterou by měli zemští úředníci, nechce znát Všehrd, když píše o pečeti zemské (CIB III/III, str. 385), zmiňuje se však o ní Pavel Stránský, O státě českém, kap. 14.

Olga Drahotová

POHÁR JAKO SVĚDECTVÍ ZKLAMANÝCH AMBIC VÉVODKYNĚ

MARIE FRANCISKY VON SACHSEN-LAUBENBURG

České barokní sklo bývalo nejčastěji určeno k vybavení šlechtických stolů. Předpokládáme, že se objednávalo především při svatbách a jiných slavnostních příležitostech jako dárek či upomínka na významné události. Pokud je opatřeno znaky a monogramy, můžeme se pokusit je přesněji datovat, i když většinou málokdy dobře známe okolnosti, které k objednání takového daru vedly. Pohár, který nedávno zakoupilo Uměleckoprůmyslové muzeum na místním starožitnickém trhu, přímo svádí k úvahám o událostech, jež podmínily jeho vznik a výzdobu. Je, bohužel, zachován jen fragmentárně. Nízká, válcovitá, dole zaoblená kupa z poměrně silnostěnného křišťálového skla, tvarově datovatelná do doby kolem 1700, je zdobena v dolní části reliéfními arkádami, vroubenými lesklými perličkami a nese dva znaky mezi trofejemi. Dřík je nahrazen vyšším kovovým stojánkem mladšího data ve tvaru jeřába. Ryté znaky a monogramy patří kurfiřtovi Johannu Wilhelmovi von Pfalz-Neuburg (1690-1716) a vévodkyni Anně Marii Francisce von Sachsen-Lauenburg (1672-1741).

O vévodkyni se dnes v historických kompendiích mnoho nemluví, ale ve své době byla známou osobností, jejíž životní postoje prozrazovaly velmi průbojnou, energickou a svéráznou povahu. Narodila se jako starší dcera vévody Julia Franze von Sachsen-Lauenburg, vlastníka řady panství v severních Čechách. Z nich nejvýznamnější byla panství Ostrov a Zákupy se sídelními zámky, o něž se po jeho náhlé smrti 30. září 1689 podě-

lily jeho dcery. Osmnáctiletá Marie Franciska a šestnáctiletá Sibylla Augusta se rázem staly nejbohatšími dědičkami v zemi a otázka jejich sňatku se stala záležitostí, přesahující rámec rodových zájmů. Starší dcera zdědila Zákupy se Cvikovem, Ploskovice, Buštěhrad, Polici, Svádov, Mikovice a Zvoleněves, mladší ostrevské panství v severozápadních Čechách.

Již za života jejich otce se objevovali první nápadníci, hrabě Ludwig Otto Salm a bádenský markrabě Ludwig (1655-1707). Není bez zajímavosti, že zájem platil v obou případech princezně Augustě, s níž se Ludwig Bádenský 27. 3. 1690 skutečně oženil. Ostrevské panství se pak stalo jejich sídlem a později hmotnou základnou a do jisté míry i kulturním zázemím válkou zničeného Bádenska. Marie Franciska, podle portrétu půvabná dívka, na úspěchy své mladší sestry prokazatelně žárlila a nechtěla zůstat společensky pozadu. Vdávala se jen o šest měsíců později. Z mnoha nabídek však nevybrala nejšťastnější Philippa Wilhelma, třináctého potomka ze sedmácti dětí kurfiřta Wilhelma von Pfalz-Neuburg. Do výběru silně zasahoval císař Leopold a dcera falckého kurfiřta, císařovna Eleonora. Zdá se, že původně se jednalo o nejstaršího bratra Johanna Wilhelma, který se v téže roce po smrti svého otce stal kurfiřtem a svatba s méně významným mladším bratrem znamenala pro Marii Francisku nepochybně jisté zklamání. Manželství, z něžž se narodila dcera Marie Anna Karolina, trvalo necelé tři roky, neboť Philipp Wilhelm zemřel již 10. 4. 1693. Císař a císařovna byli zprostředkovateli i druhého sňatku Marie Francisky, který byl ještě problematičtější. Poslední potomek florentského rodu Medici, Giovanni Gastone (+ 1737), za nějž se provdala 2. července 1697, byl pro Marii Fran-

cisku partnerem skutečně nevhodným. Elegantní, společenský, směkčilý a požitkářský Ital nenašel zalíbení ani v nevěstě ani v drsném podnebí Čech. Střízlivá a tvrdohlavá žena silně vále s vyhraněným smyslem pro vlastnictví, jež spravovala pevnou rukou, přivykla životu na venkově, nalezla zalíbení v lovu a jízdě na koni spíše než ve zjevně společností ve Vídni či v Praze. Její manžel ji sledoval náladovou, zlostnou a panovačnou. Pobyť na Zákupích byl pro něj nesnesitelně nudný a nepohodlný. Utíkal odtud do Paříže a Lipska, později do domu v Praze, kde žil se svým italským dvorem podle soudobých komentářů velmi rozpustile, rozptyluje se hrou a pítím. Císařovna Eleonora se marně snažila zakročit. Rozpad manželství byl nezadržitelný. Giovanni Gastone se několikrát vrátil na Zákupy, ale vydržel zde nejvýše dva měsíce. V roce 1705 se rozhodl Čechy opustit. Naléhal na manželku, aby jej následovala do Florencie. V Marii Francisce to však vzbudilo oprávněné či neoprávněné obavy, že v Itálii bude pro neplodnost odstraněna jedem nebo dýkou, což odráží tehdejší středoevropské představy o morálce Italů. Prostředníkem mezi vévodkyní, jejím manželem a císařovnou se stal jejich společný švagr, nyní již kurfiřt Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg. Vymohl na Marii Francisce slib, že za tři roky, až uspořádá poměry na svých panstvích, bude svého manžela následovat do Itálie. Neobešlo se to bez pláče a scén, neboť Marie Francisca svému manželu již zásadně nedůvěřovala. Zdá se, že kurfiřt Johann Wilhelm byl naopak osobností, jež byla schopna její rozhodnutí ovlivnit.

Giovanni Gastone skutečně odcestoval a počátkem roku 1706 přibyl do Florencie. Do Čech se již nikdy nevrátil.

Uplynuly dva roky a o cestě Marie Francisky do Florencie nepadlo ani slovo. Smrtí císaře Leopolda přestalo být její příbuzenství s císařským rodem důležité, a proto ani na její chování a úctyhodnost jejího manželství již nebyly kladeny nároky. Manželství ovšem nikdy nebylo rozloučeno, takže vévodkyně používala toskánského znaku a titulů svého muže, jenž se roku 1713 stal dědicem velkovévodství toskánského a o 10 let později převzal vládu nad italskými državami.

Zdá se, že náš pohár vznikl v roce 1705, jako dar kurfiřta Johanna Wilhelma a měl připomínat dohodu, již bylo tehdy v jednáních mezi Marií Franciskou a falckým kurfiřtem dosaženo. Proto jsou na plášti znaku vévodkyně, který zdobí kupu poháru, umístěny koule z medičejského znaku. Není známo, jakými cestami se pohár dostal ze zákupského zámku do obchodu starožitnostmi. Zámek utrpěl škody v průběhu dějin mnohokrát, ať už v selském povstání, ve válkách či reinstalacemi a dá se předpokládat, že jeho původní inventář vzal z velké části za své.

A. Paudler, Von der Reichstädter Grossherzogin. Mitt. d.
Nordböh. Excursionsclubs 27, Böhm. Leipa 1903, s. 370 -
378.

Za doplnění heraldických údajů děkuji dr. P. Pokornému.

Zdeněk Hojda

K VYUŽITÍ PRAŽSKÝCH POZŮSTALOSTNÍCH INVENTÁŘŮ PRO VÝZKUM VÝTVARNÉ PRODUKCE A UMĚLECKÉHO ŽIVOTA V 17. STOLETÍ

"Nic nepřispívá více k poznání charakteru a osobnosti znamenitých lidí, jako shlednutí jejich domácností a vůbec míst, kde svůj život trávili, věcí, jež utvořili, předmětův, jichž užívali."

(Redakce Památek archeologických a místopisných, II. roč., 1857, s. 325. Úvodem k edici pozůstalostního inventáře Karla Škréty ml., připravené K. V. Zapem.)

Romantická proklamace v Památkách archeologických upozornila v polovině minulého století poprvé ve specializovaném historickém časopise na pramen, jehož cena pro konstituující se dějiny umění byla ihned rozpoznána¹⁾. Žel, po proklamaci nenásledoval zatím až do dneška čin v podobě speciální edice pozůstalostních inventářů výtvarných umělců, ač s tímto materiálem jinak pilně pracovali badatelé generace Karla Chytila a Karla V. Heraina, a že nejsou dosud vyloučeny ani nálezy skutečně nejvýznamnějších inventářů dokázala před několika lety např. Machytкова edice pozůstalostního soupisu V. V. Reinera²⁾. Nejvíce postrádáme úplnější evidenci a celkové zhodnocení pozůstalostních inventářů jako svěbytného pramene dějepisu umění. Co brání splnění těchto desiderií? Zjistě je využívání pozůstalostních soupisů v samých počátcích i v dalších oborech, pro něž má tento pramen prvotnou důležitost: v dějinách hmotné kultury, etnografii, hospodářských dějinách, dějinách knihy a čtenářství, genealogii. Dal-

ším problémem je poměrně nízká úroveň popisu výtvarných děl, omezující se na pouhý tematický popis s minimem údajů, jež mohou pomoci k atribucím. Z tohoto důvodu se většinou naskytá málo možností k identifikacím obrazů z inventářů s dochovanými díly. Nenahrává nám ani fakt, že nejkvalitnější inventáře máme právě po těch umělcích, jimž není často dosud připsáno žádné dílo. Poslední nevýhodou je to, že přes úplné dochování pramenné základny (v Praze) nezachycují knihy inventářů všechny pozůstalostní případy³⁾.

Na druhé straně mají pozůstalostní soupisy řadu předností. Když na chvíli zapomeneme, že jde o pramen, jenž se přímo vnučuje hromadnému zpracování, zůstávají stále prvotním zdrojem informací o tvorbě a tvůrčím zázemí individuálních umělců, o vybavení jejich dílen, doplňují naše poznatky o práci méně známých umělců, popřípadě mapují tvorbu těch bezmála nepoznaných. Při komplexním rozboru pramene (vždy v kontextu ostatních "neuměleckých" inventářů!) může být jejich využití ještě širší, což bych rád krátce demonstroval v následujících řádcích.

Na základě vytěžení knih pozůstalostních inventářů Starého Města a Malé Strany z 2. pol. 17. stol. podávám zde několik poznámek na okraj nalezených pozůstalostí výtvarných umělců a doplňuji je úplnou edicí inventáře Jana Kloseho z r. 1679⁴⁾. Ostatní použité inventáře v chronologickém pořadí: Ferdinand Eusebius Miseroni (1684)⁵⁾, Filip Mazanec (1685)⁶⁾, Francesco della Torre (1687)⁷⁾, Felix Freund (1688)⁸⁾, Karel Škréta ml. (pozůstalost otce, zejména výtvarná, ježle zachycena zřejmě dosti intaktně, 1691)⁹⁾ a Jan Bedřich Necker (1694)¹⁰⁾. Tento výčet lze samozřejmě považovat za úplný jen

vzhledem k použitému prameni¹¹⁾.

V první řadě umožňuje každý inventář globální orientaci v majetkových poměrech nebožtíka. Údaje o nemovitostech, hoto-
tových penězích, výrobcích z drahých kovů a stavu dluhů a
pohledávek zemřelého umožňují poměrně přesně rekonstruovat
ekonomickou bilanci pozůstalosti.

Remeslnické hospodářství Jana Kloseho neskýtá obraz dob-
ré prosperity. Jeho dům, jenž ležel v Rytířské ulici (čp.
407) patřil mezi výstavnější staroměstské domy jak podle kup-
ní ceny (Klose jej koupil r. 1640 od Martina Jaroně za 2.100
zl.)¹²⁾, tak podle výše kontribuce (5 zl. podle BR). V roce
Kloseho smrti nebyl však ještě z jedné třetiny doplacen, mi-
moto zanechal zemřelý poměrně značné množství dalších dluhů¹³⁾.

Ještě hůře na tom byl Filip Mazanec. Už při žádosti o
měšťanské právo malestranské r. 1661 byla zjištěna jeho chu-
doba¹⁴⁾ a přes to, že požíval titulu dvorního umělce, nezlep-
šila se, jak dokládá inventář, jeho situace až do smrti. Ani
přestěhování na Staré Město, ani koupě staroměstské sanytrov-
ny s příslušenstvím r. 1681 nezbavily jej dluhů. Dům zůstal
z větší části nedoplačený a z cennějších věcí nenašlo se v ma-
lířově pozůstalosti nic¹⁵⁾.

Do jiného světa se dostáváme s nahlédnutím do pozůsta-
lostí miseronské nebo škrétové. Přes sugestivní líčení Sta-
nislava Urbana o celoživotních klopotačných tahanicích Ferdi-
nanda Eusebia Miseroniho s císařskou komorou o zaplacení po-
hledávek za odvedené práce¹⁶⁾, máme zde při četbě inventáře
před sebou obraz zámožné domácnosti příslušníka rytířského
stavu, okeřené tři generacemi budovaným souborem umělec-
kořemeslných a uměleckých předmětů, jenž vskutku působí doj-

mem takřka filiálky hradní sbírky¹⁷⁾. Zvláštní pozornost zaslouží vedle řezáčských a brusičských výrobků rodinné produkce hlavně kolekce zlatnického zboží (šperky, stříbro- a zlatotepecké práce), slonovinové drobné plastiky, ceroplastiky a vykládaného nábytku. Bez zajímavosti není ani rozdělení místností, mezi nimiž nechybí "Knaben studir-zimmer"¹⁸⁾. K obrazu tohoto nadprůměrného majetku patří i sklepy plné vína (452 věder!) ze tří vinic (z nich jedna na Mělníku) a vedle hradčanského sídla vedle Matyášovy brány další dva domy na Starém Městě. A to ještě nebyla inventována řezáčská dílna ani bubenečský mlýn. Přes značné dluhy, přesahující pět a půl tisíce zlatých, přece jen trochu překvapí rychlý rozpad majetku, jaký nastal po smrti Ferdinanda Eusebia¹⁹⁾.

Podobně syn Karla Škréty, rada soudu nejv. purkrabství, zanechal po sobě v domě U Hájků na Ovocném trhu (šp. 573) domácnost, zařízenou v podstatě v duchu aristokratického životního stylu a zhodnocenou zejména otcovským dědictvím. Nejspíše zásluhou uvážlivého hospodaření Škréty mladšího najdeme zde i slušnou sumu finančních aktiv, jež v pohledávkách, zástavách a obligacích dosáhla výše 8.680 zl.²⁰⁾.

Zvláštní případ čilých kapitálových operací představuje činnost dvorského kameníka Francesca della Torre, jehož aktiva dosáhla výše 18.377 zl., tedy částky, s jakou se obvykle setkáme spíše u specializovaných finančníků. Okruh jeho klientů tvořili hlavně krajané z pražské vlašské komunity (mj. Carlo Lurago, Giov. Battista a Martin Alliové, paní Orsiniová a Canavallová, kameník Bernardo Ferretti a další)²¹⁾. K tomu malá poznámka. Seznamy dlužníků a věřitelů představují jednu z nejzajímavějších částí inventářů. Nejenže umožňují

blíže poznat okruh osob, s nimiž se zemřelý stýkal, ale napovídal často také o zakázkách – to v seznamech pohledávek.

(Tak víme z Kloseho soupisu o rozpracované práci ke sv. Jakubu a z pohledávek se dovídáme o zřejmě nedoplaćeném díle pro jezuitu.)

Dalším výmluvným zdrojem informací mohou být soupisy malířských knihoven. Ideál filozoficky vzdělaného umělce žil zřejmě i v prostředí městských malířů bez vyšších uměleckých ambicí. V Kloseho knihovně najdeme dílo Ovidiovo, Ezopovy bajky, knihy "historií", světovou kroniku Jana Cariona, italský slovník, knihu o anatomii a díla o architektuře, vše knihy, jejichž souvislost s malířskou profesí majitele můžeme předpokládat. Podobně v nebohatém inventáři Mazancově přicházejí dvě knihy "k malířskému kunstu"²²⁾ a u malestranského Neckera kniha "die Kunstquellen genandt", dále kniha o květinách a ilustrovaná kniha o zvířatech²³⁾. V bohaté bibliotéce Škrétově (248 knih) nechyběla samozřejmě Ripova Ikonologie a Vitruviovy Knihy o architektuře²⁴⁾. Specifickou součástí malířských knihoven představují pak svazky grafických listů, uváděné většinou při vybavení dílen.

Otázka předloh představuje z hlediska uměleckohistorického výzkumu ovšem neobyčejně lákavé téma²⁵⁾. Žel, ve většině případů je nutno se spokojit s pouhým sumárním údajem o počtu grafických listů a kresebných studií. U Kloseho přichází navíc jejich ohodnocení, provedené jedním z Zimprechtů. Při Škrétově pozůstalosti komisaři dokonce rezignovali na počítání rytin a "rysů", s tím, že "od jednoho v tom zblhlého a povědomého pána sortirované jsou", a že "jedno bez druhého (rozuměj: bez souboru obrazů) prodáno býti nemůže". Kolekce

grafických listů a kresebných skic (zčásti zřejmě reprodukcí grafické předlohy) byly zřejmě chápány jako pouhá pracovní pomůcka a hodnoceny velmi nízké (tak Kloseho sbírka asi 2.400 grafik a kreseb měla cenu 120 zl.).

Podrobnější údaje nalezneme pouze v inventáři Neckerově, jenž sepsal soupis majetku sám ještě před svou smrtí a tudíž s odborným porozuměním. Necker zde připomíná rytiny podle obrazů Rubense, Tintoretta, Carracciho, Correggia, Cortony, Testy, Raffaela, Giulia Romana, Rembrandta, Delabelly a grafiky Callotovy a jiných²⁶⁾, celkem 1507 kusů. Také počtem kreseb řadí se Neckerova kolekce na první místo, navíc zde máme údaje o kresebných technikách (rudka a "černá křída", některé lavírované akvarelem) a o tom, zda bylo kresleno "podle dobrých mědirytů" nebo "podle invence". Patří sem skici i "dost špatné figury", všeho dohromady 2.083 kusů. Mimoto skupina kreseb, označených jako "academica" ("pěkné kusy dle života"), 22 akvarelových krajin a 27 obrazů na pergameni "z volné ruky", v tom i olejových²⁷⁾.

Zajímavost nepostrádají ani výčty malířského nářadí, barev a jiných potřeb, zejména nezbytné figuríny ze dřeva s pohyblivými končetinami, řečené glídmami (či klídmužíčkové, jak stojí u Škréty) a dále množství sádrových a voskových modelů. Zde vyniká svou bohatostí zejména Kloseho inventář, který navíc dosvědčuje stále přežívající spojení malířství se štítařstvím²⁸⁾.

Tradičně největší pozornost patří v pozůstalostních soupisech obrazovým kolekcím. Pouštět se na tak malém vzorku do jejich zevrubnější analýzy nepokládám za účelné, a tak chci upozornit jen na několik problémů. Předem je třeba konstatovat

vat, že nelze většinou odlišit vlastní díla zůstavitelů od příměsí obrazů cizích, které vedle sběratelsky motivovaných funkcí plnily jistě opět roli předloh. Velké sběratelské kolekce nejsou ovšem ani u malířů žádnou výjimkou²⁹⁾, v kolekci 174 obrazů Škrétových setkáme se jen u několika obrazů s výslovným odkazem na autorství Škréty staršího a i když u řady dalších je možno Škrétovo autorství s jistotou nebo hypoteticky doplnit (rodinné portréty, portréty Jana Hertvíka Nestice, kardinála Harracha, Bernarda z Martinic, Zavraždění sv. Václava, Tobíáš s andělem aj.)³⁰⁾, tvořily bezpochyby značnou část souboru práce cizí. Čistou sbírkou, ovšem kromě prací kamenofezáčských a kreseb k nim³¹⁾, představuje pak mise-ronská obrazárna s neobyčejně zajímavým souborem portrétů (jen namátkou: královna Kristina, gen. Königsmark, šacmistr Karel König), korunovaným Škrétovým portrétem Dionysia Misioniho a jeho rodiny³²⁾.

Zajímavou možnost skýtá srovnání "domácích" sbírek s nabídkou v malířově krámě u Kloseho a Freunda. Domněnka o dvojím souboru, který by se lišil v tematice nebo v kvalitě ovšem na první pohled padá. S výjimkou portrétů rodiny a předků, přirozeně určených pro domo sua, přecházejí v krámech zhruba tytéž obrazy jako v domě³³⁾. Velmi pravděpodobně byla perspektivně určena k prodeji i část "domácího" fondu, logicky hlavně obrazy z "ateliérů", byť takovou specializovanou místnost máme doloženu pouze ve Škrétově domě ("světnice v hořejším patře, kde se malovalo").

Co do počtu patří samozřejmě malířské kolekce obrazů k těm nejpočetnějším (Klose: 143 obr., Freund: 71, Škréta: 174, Necker: 269)³⁴⁾, většinou šlo o celky, pozoruhodné též obsa-

hově. V dílnách a domech pražských malířů nacházíme exkluzivní kasy krajinářské (krajiny se stáří, s dobyt看, s architekturami - to zejména u Neckera), výpravné "historie", často s náměty z antické a starozákonní mytologie, u Freunda častěji holandské tematické importy v oboru žánru a jeho početné "libesady". Celkově lze konstatovat z hlediska tematického neobyčejně progresivní charakter této nabídky³⁵⁾, vždyť v městských domácnostech se běžněji setkáváme s těmito náměty až o generaci později. V Kloseho inventáři zaujme pak zvláště raná nabídka (a evidentně i prodej) zátiší, jež svědčí o časnejším pronikání tohoto žánru do městského prostředí než se dosud předpokládalo (běžněji v inventářích staroměstských od 90. let 17. století). Zeela ojedinělé jsou pak dva půvabně popsané exempláře typu "trompe l'oeil".

- 1) Pravděpodobně dosud nejvelkorysejší edicí pozůstalostních, aukčních a dalších inventářů obrazů je mnohasvazková řada A. Bredius, *Künstler-Inventare*, Haag a n. Z našich inventářů umělců byl zpracován např. dražební inventář posmrtné pozůstalosti Ondřeje Schweigla, srv. C. Hálová-Jahodová, *Sechaňská rodina Schweiglů v Brně*, SPFFBU 17, 1968, F 12, s. 59-76. V poslední době se objevilo několik studií historiků, které zpracovávají výtvarný materiál v měšťanských pozůstalostech (v tom i v pozůstalostech výtvarných umělců): V. Čičaj, *Zbiierky obyvateľov Kremnice v období neskorého feudalizmu*, *Vlastivedný časopis* 28, 1979, s. 89-90; týž, *Výtvarné umenie v zbierkach obyvateľov Banskej Štiavnice*, *Vlastivedný časopis* 31, 1982, s. 86-88; K. Müller, *Obrazy v olomouckých měšťanských domácnostech v předbělohorském období*, in: SVOČ, *Sborník studentských vědeckých a uměleckých prací*, Olomouc 1982, s. 68-78; J. Pešek, *Obrazy, grafiky a jejich majitelé v předbělohorské Praze*, *AUC Phil.-hist.* 1987 (v tisku). Ze starších prací si stále podržují svou hodnotu studie Z. Winttra, k našemu tématu zejména drobný článek *Obrazy v pražských domech v XVII. věku*, *Zlatá Praha* 23, 1908, č. 1, s. 6-7.
- 2) L. Machytka, *Obrazy v majetku Václava Vavřince Reinerja*, *Umění* 28, 1980, s. 169.
- 3) K instituci pozůstalostních inventářů srv. J. Pešek, *Pražské knihy kšaftů a inventářů. Příspěvek k jejich struktuře a vývoji v době předbělohorské*, *PSH* 15, 1982, s. 63-92. Podle mých výpočtů pro 2. pol. 17. stol. byly inventáře vyhotoveny zhruba v každém desátém případě úmrtí hlavy

domácnosti.

- 4) AMP, rkp. 1177, 595a - 601a. Inventář z 19. 9. 1679, vyprac. komisí.
- 5) AMP, rkp. 1178, 227a - 247b. Inventář z 1. 9. 1684, vyprac. komisí.
- 6) AMP, rkp. 1178, 302a - 304b. Inventář z 31. 3. 1685, vyprac. vdovou.
- 7) AMP, rkp. 1178, 429b - 435a. Inventář z 18. 12. 1687, vyprac. komisí.
- 8) AMP, rkp. 1179, 12a - 16b. Inventář z 5. 5. 1688, vyprac. komisí.
- 9) AMP, rkp. 1179, 100b - 114a. Inventář z 12. 1. 1691, vyprac. komisí. Inventář byl vydán K. V. Zapem podle přepisu K. J. Erbena v PAM 2, 1857, s. 325-328.
- 10) AMP, rkp. 2135, E 29a - F 4a. Inventář z 21. 7. 1694, vyprac. J. F. Neckerem ještě za života.
- 11) Zatím jsem nezpracoval inventáře novoměstské, další inventáře a dílčí soupisy se mohou objevit v dalších druzích městských knih, např. v knihách testamentů, knihách smluv, knihách odhadů, event. knihách památných. Dále se mohou vyskytnout v knihách, vedených na postranních právech. Ve Státním ústředním archivu bylo by třeba projít fondy Staré a Nové manipulace, ČDK (sirotčí a poručenské zář, fideikomisy), inventáře se mohou objevit i v DZ a DD.
- 12) Údaje o domech a jejich poloze doplněny podle V. Lívy, Studie o Praze pobělohorské III. Změny v domovním majetku a konfiskace, SPDHMP 9, 1935, passim; Berní rula 3, Pražská města, ed. V. Líva, Praha 1949; J. Čarek, Z dějin staroměstských domů, PSH 10-18, 1977-1985.

- 13) Kloseho pasivní dluhy včetně dluhů na domě dosáhly výše 2.481 zl., po odečtení aktiv 2.271 zl. 30 kr.; AMP, rkp. 1177, 601a.
- 14) Srv. K. V. Herain, České malířství od doby rudolfinské do smrti Reinerovy, Praha 1915, s. 75.
- 15) "... na hotových penězích nic nezůstalo", movitosti většinou charakterizovány jako staré a polámané, malířskou profesi nebožtíka připomíná jen "stará truhla pro barvy"; AMP, rkp. 1178, 302b - 303a.
- 16) S. Urban, Poslední řezáč z rodu Miseroniů. K životu a dílu Ferdinanda Eusebia Miseroniho, Umění 21, 1973, s. 515-527.
- 17) Je kuriózní skutečností, že posledním miseroniovským badatelem, který znal pozůstalostní inventář F. E. Miseroniho, byl K. Chytil, Dionys Miseroni, pražský řezáč dráhozemů a jeho vztahy k malířům, Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění 1932, Praha 1933, s. 67-79. Stručný obsah inventáře podává na s. 78-79. Urban prý inventář nenalezl (17).
- 18) Jeden ze synů Ferdinanda Eusebia, Pavel Jiří, se imatrikuloval na pražské právnické fakultě r. 1695, srv. AUK, M 12, písmeno M. K rodině Ferdinanda Eusebia srv. P. Skřivánek, Genealogie Miseronů z Lisou II, Heraldika a genealogie 1983, č. 2, s. 74-82.
- 19) Srv. S. Urban, c. d., s. 523-524.
- 20) Srv. Zap-Erbenovu edici inventáře v PAM. Připomínám zde, že k nemovitému majetku Karla Škréty ml. patřila též polovina nákladnického domu U Korandů v Královské ul. v hodnotě 2.100 zl.

- 21) AMP, rkp. 1178, 433a - 433a.
- 22) AMP, rkp. 1178, 303b.
- 23) AMP, rkp. 2135, F 3b.
- 24) Zvláště bohatě je ve Škrétově knihovně zastoupena historická literatura předbělohorská i soudobá, dále řada jazykových slovníků, Mathioliho herbář atd.
- 25) Velmi zajímavý pohled na sbírky předloh v sechařských pozůstatostech ve Švédsku 17. - 18. stol. podal G. Lötstam, *Die Vorlagen der schwedischen Barockbildhauer mit Ausgangspunkt von eigenem Besitz*. Rozmn. rukopis, Referát na sympoziu Barock- und Rokokoskulptur in Mittel- und Osteuropa, Poznań-Niedzica 1981.
- 26) Kromě uvedených jmen (často zkomolených) udává Necker mezi autory předloh ještě "dlouhého Frantze" (?) a "Orettu" (?). Vedle volných grafických listů bylo v pozůstatosti ještě 37 svázaných knih, většinou s grafikami, u dvou udáno "knihy kreseb"; AMP, rkp. 2135, E 30b. Velký počet předloh v inventáři však jistě neznamená, že by Necker užíval častěji předloh než jiní, jak tvrdí K. V. Herain, c. d., s. 78.
- 27) AMP, rkp. 2135, F 1a, 3a.
- 28) Srv. vysoký počet nevymalovaných orbů a štítů; AMP, rkp. 1177, 599b. Truhlářské nářadí zase dosvědčuje, že Klose zhotovoval i rámy ke svým obrazům.
- 29) Zvláště bohatou literaturu mají sbírky nizozemských a flámských malířů (J. Jahn o Rembrandtově sbírce, L. A. Mattissen o sbírce van Dyckové). Souhrnně K. H. Janda, *Künstler als Sammler im 15. bis 18. Jh.*, 1957. Strojopis uložen v Kunsthistorisches Institut der Universität

Leipzig.

- 30) Srv. katalog výstavy Karel Škréta 1610-1674, NG v Praze 1974.
- 31) "Ein abgemahlter drach, welcher aber der gottseel. Herr aus cristall Ihre May. verfertigt"; AMP, rkp. 1178, 239b. Srv. též S. Urban, c. d., s. 320.
- 32) Popis obrazárny Miseroniů AMP, rkp. 1178, 238b - 241b. Úvodem popsán Škrétův obraz: "Ein grosses stuck von Sereta gemahlt, worauf der gottseel. Herr Dionisius Miseron sambt dessen frau und allen seinen kindern ab contrfect (!), waran ein geschickter firhanck."
- 33) V krámě Jana Kloseho v domě pana Čábelického bylo zřejmě více obrazů než kolik jich podává náš inventář. Odkazy na pořadová čísla naznačují existenci nějakého staršího soupisu, který měl minimálně 37 položek a obsahoval jen obrazy v krámě. Do vyhotovení pozůstalostního inventáře byla pak asi část těchto obrazů prodána.
- 34) Jen v Mazancově pozůstalosti nejsou uvedeny žádné obrazy, v tomto případě bych však soudil na neúplný inventář. V domě kameníka della Terreho nacházel se potom vcelku průměrný soubor 32 obrazů, převážně náboženských.
- 35) Srv. např. inventář olomouckého malíře Řehoře Müllera z 2. 3. 1702, OA Olomouc, rkp. 128, 248a - 253b. V jeho skladu bylo shledáno 67 kusů, z toho jen 6 se světským námětem. V převaze jsou obrazy svatých, sv. Rodiny, kopie svatokopeckého obrazu a další mariánské kusy. Jeho obrazy byly oceněny částkami od 30 kr. do 6 zl.

Příloha: Inventář posmrtné pozůstalosti malíře Jana Kloseho,
AMP, rkp. 1177, pag. 595a - 601a.

Inventář pozůstalosti po neb. Janovi Klose, měštěninu
 a malíři

595a

Léta Páně 1679 19. dne měsíce septembris v přítomnosti
 nás níže podepsaných, jakožto z místa radního Starého
 Města pražského deputirovaných commisařův, stal se po-
 pis aneb inventář vši a všelijaké pozůstalosti po neb.
 panu Janovi Klose, měštěninu a malíři v oznámeném
 městě, jakž následuje.

Pozůstalá vdova Helena

Sirotci:

Helena starší 9 let

Anna Marie 3 léta

Na gruntech:

Dům u Černého kohouta v čtvrti svatohavelské ležící, do-
 savaď nedoplačený, na němž se ještě mimo jiných dluhův
 gruntovních peněz 700 zl. r. restiruje. Na kterémžto do- 595b
 mě sobě paní vdova přede vším jiným svých vlastních pe-
 něz v drobených 700 zl.r. pokládá.

V pokoji hořejším:

Velkých majolikových šálů	6
dtto malých	5
podobná slánka	1
postel pod nebesy veliká	1
velký krucifix nade dveřmi	1
item ještě větší toliko podmalovaný	1
malý dětátko v housce	1
malý rozličný Panny Marie	4 kusy
podmalovaných landschaftů	5 kusů
podmalovaný zajíc a ptáček	1

V komoře skrze ten pokoj obrazův:

originálních landschaftů bez rámu	8
nehrubých	8
dtto s rámy	8

velkých pašiových (!) obrazův	3 kusy	
obraz Třech králův	1	
papeš (!)	1	
obraz J.M.C.	1	
Panny Marie podmalovaný	2	
svatý Josef spící a Panna Marie	1	
Kristus Pán a Panna Marie	1	596a
veliký Krucifix	1	
rozličných hlav malovaných	6	
s umřící hlavou	1	
obraz s láškou, džbánkem a kartami	1	
obraz co tabák pije (!)	1	
zrcadlo v černém pašovaném ráme	1	
obrázek v zlatém ráme za sklem	1	
kniha Architectura s rozličnými kupferštechy	1	
obraz malovaný na způsob prkna, na něm		
svazek ptáků	1	
podobný, na něm figura, jakoby od ní kus		
papíru odtrhnuto bylo	1	
pánův Servatiův contrafe	2	

V nízký malý modrý almaře od barev v krabičkách:

perg achen	15 lotů pr. 5 ^{1/2} kr.
něco streu glass	
berg grün	asi za kr.
schön lacku	3 loty pr. 30 kr.
ditto zase	6 lotů
perg blau	6 lotů pr. 7 kr. 596b
schönen lack	6 lotů pr. 7 kr.
ultramavin	asi 4 loty za 6 zl.r.
cinobru	3 loty pr. 3 kr.
turecké minie	za 12 kr.
3 loty schön schmalka	pr. 15 kr.
2 loty blau schmalka	pr. 30 kr.
raiss kreiden	umb 15 kr.
perg grün	umb 18 kr.
spanisch blau	18 kr.
metalových sušlův	30 kusů
1/2 lib. kölnische erden	umb 18 kr.

rozdílných měděných platňů váží	8 lib.	
dva páry mužských rukavic		
mořských muš/1/1	2	
19 votýpek malých penzlíků	pr. 5 kr.	
jeden pár hedbávných punčoch		
3 1/2 tuctů větších štetinových penzlíků		
dvě prášdné obdélné knihy		
Justus Lipsius 8 a /octava/		
Stam Buch	1	
staré notariátská kniha	1	
gramatica francouzská	1	597a
kniha lustige gesellschaft	1	
kunst buch Alexii Pedemontani	1	
Cronica Magistri Joannis Carion	1	
Život svatého Václava	1	
kniha rozličných řemeslníků	1	
kniha s... stund	1	
In magnos /1/ mortis kniha	1	
malý vážky mosazný, s liberním einsatzem	2 kusy	
dictionarium vlaský a německý	1	
Liebes Beschreibung	1	
knížka, v níž 200 historií se nachází	1	172
obrázek Krista Pána podmalovaný	1	
tři originální landšafty v rámcích pozlacených	} jsou zastaveny u pana Jakuba Stiky pro 30 zl.	
jedna originální Panna Marie, Svatý Ján a Svatý Josef		
Panenko Marie nehrubý obrázek na dřevě podmalovaný		1
dva kusy nějakého drahého dříví, váží 1 lib. 20 lotů		
magnet v mosazi fasovaný	1	
nürnbergské karty dvojce s landšaftíčkami		597b
obrázek, na němž blázen s dvěma žen- skými osobami na prkne malovaný	1	
V ořechový barvě vysoký almaře:		
rozdílných handtriessův	1036 kusů	
kupferštichů rozdílných	393 kusy	

kteréžto jedno i druhé počítaje malé k hrubému skrze pana
Cimprechta se každý kus po 3 kr. šacuje

V zadní komůrce skrze tůž komoru:

kipsových rozdílných hlav	32 kusy	
dětí voskových a kypsových	8	
podobný materie rukouch a nohouch	20 kusů	
tři figury voskový	3	
celých rukouch z kypsu	5	
celý kypsový statuary malý	3	
ditto maličký	2	
kůň kypsový	1	
velká kypsová hlava	1	
dřevěný glidsman veliký	1	
ditto menší	1	
copie mistrovského kusu	1	598a
mosazný cyrkel veliký	1	
dvě /1/ malý mosazný úhelníčky	2	
na mědi malý landschaftel	1	
pulpit s zámkem s rozličnými spisy	1	
stůl čtyřhranatý vykládaný	1	
ditto okrouhlý	1	
štrejbtýšek ořechevých barvy prázdný	1	
černá velká železem vobitá truhla prázdná	1	
kniha, v níž 600 historií se nachází		
obraz podmalovaný svatého Bernarda		
item jeden malý Panny Marie na voltářičku		
hodiny bící s závažím jedny		
malá železná truhlička prázdná, v šubládě něco starého železa		

Šaty:

černý kamelhorový šaty aksamitem vyložený	1
item šaty všední, černý, vochozelý, šaršetový	1
zánovních střeviců	3 páry
pár nackenfarb hedbávných punčoch	
klobouky dva	
kerdy malý dva	
item polámaný tři	

ručnice tažený dvě 398b
flinty mezi nimiž jedna dlouhá 3

Knihy:

německý právo městský
německé zřízení zemské
America offenbahrung der Neuen Welt
obdloužná kniha s kupferstichy
Atonomicus liber /1/
architecturní knihy 3
bible německá
kořenná kniha
Ovidius
Fabule Esopi
starý římský kousky
sesle kožený dvě
pryglového díla 1
spodní usejvadlo cejnový 1
svrchní plechový 1

V zadní komoře přes pavlač

rozdílných podmalovaných hrubých a malých
obrazův bez rámců 41 kus
item na rámcích natažených 16 kusů 399a
reisastruha velká prázdná 1
item menší podobná 1
item kalesová 1
hoblíkův truhlářských velkých i malých 8
ručních pilek 4
šraubův truhlářských 11
rozličných dlátek 14
jeden šraub panek
sekera ruční
nových seslí nevobitých šest
stará police

V rozličných krabicích barvy:

ordinari šmalken 30 lib. po 8 kr.

obergolb	6 lib. po 3 kr.	
stará schmalcken	3 lib. po 6 kr.	
rother lains	5 lib. po 3 kr.	
gerieben obergolb	4 lib. po 3 kr.	
polmentum	1/2 lib. za 3 kr.	
satnober třený	1 lib. za 12 kr.	
capus mortus	15 kr.	
usbry	1 lib. za 18 kr.	
velký plechový trychtýř	1	
velká postel pod nebesy	1	
kolípka malovaná	1	
kamenův na tření barvy hrubých	3	
dtto menších pro pěknější barvy	2	
pres na servety	1	
cejnový svícen	1	
malý měchy	1	
plechový ptačí klece	2	
dtto jiný sprostší	2	
špalek pro děláni svíček	1	
velká truhla od plátna, v nížto forot		
od rozličných hrubých a malých prkýnek		
se vynachází	1	
do forotu znamenanych velkých erbův	31 kus	
dtto malých šiltův	263 kusy	
kupferštichů	19	
musquet starý	1	
nedodělaný velký obraz k svatému Jakubu	1	
červenoj šenktyš	1	
stupně dřevěný velký	1	
malířské štafeleien	4 po 45 kr.	
truhlářský verštat	1	600a
malující stoličky s penzlíky	1	
polety malířské /1/	3	

cejni:

7 mis, 3 talíře, 2 svícny, jest vše zastaveno u paní Pendlový
mimo paní vdovy vlastních věcí ve 40 zl.

Dále podle správy paní vdovy:

7 rozdílných postelí
 5 kusů velkých peřin
 8 dte malých
 7 stolů
 1 turecký koberec
 6 zelených židliček
 6 červených židliček
 jedny fyrhanky modrý kartyzový i s věncem
 1 mandl velký
 1 dte menší dětinský
 šenktyš nový nevobitý 1
 almara na cejn 1

Obrazy v krámě, /v/ domu J. Milosti pana Čábelického (titul:)

landtschafty s rámy pozlacenými sub N ^o 4	2	600b
item sub N ^o 12	2	
item sub N ^o 18 ptactvo	1	
item sub N ^o 26 štvanice	1	
item sub N ^o 25 landtschaft bez rámu	1	
sub N ^o 6 v ráme Korunování Krista Pána	1	
sub N ^o 7 v ráme maso a ptáky /1/	1	
item tři landtschafty, jeden velký a dva menší	3	
item landtschafty v rámech sub N ^o 23	2	
sub N ^o 37 v ráme nahá osoba s michelem /1/	1	
sub N ^o 10 hra v karty bez rámu	1	
sub N ^o 31 svatý Ján v ráme	1	
sub N ^o 22 obrazy svatého Václava bez rámu dva, jeden jak učí a druhý jak oplatky peče		
obraz Fanny Marie s svatým Josefem bez rámu	1	
sub N ^o 1? obrázek v ráme svatého Jana	1	
harfa černě pačovaná strunama potažená	1	601a
reliquiáře pozlacený	2	
stolečky malý	2	
židličky starý	2	
koberečky žahaný	2	

Poznamenání, co neb. dlužen zůstal:

gruntovních peněz mimo oučkův	700 zl.
P. Bernardovi Liechen	400 zl.
Panu Višínovi zůstává na oučtu	110 zl.
panu z Engelsflussu též na oučtu	"
panu doctarovi Claudiusovi	412 zl.
panu Kaplerovi	52 zl.
panu Kolečkovi svícníku	18 zl.
panu Frantz Dirixovi	45 zl.
panu Štěpánovi Payrovi	20 zl.
panu Šebestýánovi Kempterovi zlatotepci	24 zl.

Naproti tomu co se neb. restiruje:

páni Patres Jesovité	70 zl.
jistý zlatník	9 zl. 30 (kr.)
P. Servatius	130 (zl.)

Actus ut supra

J. Valerian Neumann z Pucholtze

Jan Václav Vokoun z Vokoun-
štejna

Pravoslav Kneidl

FRAGENSIA KRESEB HRABĚTE JANA RUDOLFA ŠPORKA

Tato stať by se mohla též jmenovat Setkání Rainera Maria Rilka se Šporky. Dominantní tematikou pražských motivů kreseb Jana Rudolfa Šporka, uložených ve Strahovské knihovně Památníku národního písemnictví, je totiž Šperkovský palác v Praze na Novém Městě v Panské ulici, který byl na konci 19. století rodičovským domem Rilkovy matky Žofie, rozené Entzové. Sem docházel mladý René za svou první ještě studentskou láskou Valerií Davidovou von Rhonfeld, neteří Julia Zeyera, s níž se učil k maturitě po návratu z neukončeného studia na obchodní akademii v Linci. Onen dům stával vedle rohového bankovního domu (Panská-Na příkopě 14; Československá obchodní banka). Na jeho pozemku stojí moderní dům z roku 1930 průchodem spojený s pasáží Černé růže (čp. 894, Panská 4, dříve 8).

Byl to kdysi první rodový palác Šporků v Praze. Tento jednopatrový renesanční dům se čtyřmi vysokými renesančními štíty a s arkádami po jedné straně nádvoří koupil generál Jan Špork (1597-1679) 31. prosince 1663. Jan Špork byl otec barokního podporovatele a iniciátora uměleckých děl v Kuksu, v Lysé nad Labem a jinde, Františka Antonína hraběte Šporka (1662-1738). Synové generála Šporka, zmíněný starší František Antonín a mladší Ferdinand Leopold (1664-1711), obývali palác v Panské ulici jen jako studenti. V roce 1687 získal palác František Antonín Špork koupí od své sestry Marie Sabiny Swertsové. Později jej přepustil svobodnému pánovi Františku Vratislavovi z Mitrovic, ale již roku 1702 jej od něho získal zpět za odstupné 7 500 zlatých a 500 zlatých za nábytek. Chtěl

dům udržet v rodině pro své synovce, syny bratra Ferdinanda Leopolda, jehož majetek v té době spravoval jako kurátor¹⁾. V roce 1718 vlastní již palác synovec F. A. Šperka hrabě Jan Rudolf Šperk (1694-1759), budoucí kanovník a pražský světitel biskup, autor více než devíti set amatérských perokreseb svázaných do sedmi svazků, uložených na signaturách DE III 18-24 v rukopisném fondu Strahovské knihovny.

Dříve než si povšimneme kreseb Jana Rudolfa Šperka s pražskou tematikou, alespoň několik informací o tomto barokním církevním hodnostáři s uměleckými a sběratelskými zájmy. Byl nejmladším synem výstředního, surového a ne zcela přičetného Ferdinanda Leopolda Šperka a jeho manželky Apolonie Rosalie, rozené hraběnky Vratislavové z Mitrovic. Naštěstí nezdedil násilnickou povahu svého otce a od mládí se zaměřil na klid duchovního stavu, navíc obohacený značným zděděným majetkem. Studoval na Klementinské koleji v Římě, a zde také na univerzitě Sapienza dosáhl hodnosti doktora obojího práva. Podle legend, kterými doprovází své kresby, se mu za studií italština stala druhou mateřštinou. Po návratu domů si cílevědomě připravuje klidný domov církevního hodnostáře na úrovni odpovídající jeho stavu. Rozhodl se, že ze svého jmění založí při chrámu sv. Víta v Praze nový kanonikát a že se pak o toto místo bude sám ucházet. V nabídnutí metropolitní kapitole z 10. června 1718 vyslovuje ochotu, že k dotování nového kanonikátu složí 25 000 zlatých a mimo to 2 000 zlatých na zřízení rezidence pro nového kanovníka. Přitom si vymínjuje nové místo pro sebe a současně požaduje některé úlevy od povinností, které byly ukládány nejmladším kanovníkům i od povinnosti rezidence, neboť má vlastní dům. Kapitola byla

ochotna vše přijmout, žádala však, aby se dal co nejdříve vysvětit na kněze. Již 30. června 1718 postoupil Šperk ze svého podílu 109 000 zlatých slíbenou sumu 25 000 zlatých kapitole. V kapitule i u arcibiskupa Ferdinanda z Kuenburgu vzniklo si-
ce podezření ze simonie a Šperkův návrh byl proto postoupen k rozhodnutí císaři. Teprve na základě císařského rozhodnutí (z 15. 2. 1720) bylo zřízení nového kanonikátu potvrzeno. Mesitím v srpnu 1719 byl již Jan Rudolf Šperk vysvěcen na kně-
ze a slavil svou primici na Svaté Hoře 6. srpna téhož roku. V březnu 1720 byl definitivně zvolen kanovníkem u sv. Víta, žádané úlevy mu byly poskytnuty toliko pro jeho osobu, nikoli pro budoucí jeho nástupce.

Kapitole i arcibiskupovi se záhy odvděčil při své pouti do Říma v roce 1722: úspěšně jednal se Svatou stolicí o kanonizaci Jana Nepomuckého. Arcibiskup Kuenburg ocenil jeho zásluby jmenováním světicím biskupem. Posvěcení se mu dostalo z rukou samotného papeže Benedikta XIII. 3. ledna 1729.¹⁷² O dva měsíce později byl biskup Šperk přítomen svatořečení Jana z Nepomuku v Lateránském chrámě v Římě (19. 3. 1729). Ve své funkci vykonával i později některé důležité církevní záležitosti. Tak například v červnu 1732 na základě pověření z Říma korunoval sošku P. Marie na Svaté Hoře korunou darovanou vatikánskou kapitulou. Byl štědrý, dobrosrdečný a zbožný, jak odpovídalo barokní době. Na konci života byl krutě postižen oslepnutím. I pak si zachoval veselou mysl a optimismus. Zemřel 21. ledna 1759 a pochován byl v kapitulní hrobce ve Svatovítském chrámu²⁾.

Jak už bylo řečeno, Jan Rudolf Šperk byl kreslířem ze záliby. Na foliové listy zachycoval perokresbou vše, co ho

zajímalo. Ve velkém počtu tak nakreslil podobizny svých známých, zvláště církevních hodnostářů, většinou na základě obrazových portrétů nebo mědirytin, pořídil si v kresbě kopie řady obrazů a rytin, dovedně zachytil velké množství předmětů ze svých sbírek, a to jak umělecko-řemeslných, tak přírodopisných. Velká část kreseb je datována; vznikaly mezi léty 1717 až 1741. Při kresbě používal hrabě Špork bohužel poněkud agresivního inkoustu, který rozložil zvláště hustě šrafovaná místa papíru. Celý soubor bylo nutno v 60. letech našeho století konzervovat podlepením jemnou síťovinou³⁾.

Sledujme však zvolené téma. Z pražských motivů věnoval Jan Rudolf Špork nejvíce pozornosti svému paláci v Panské ulici, jeho exteriéru i interiéru. Za vstupní kresbu tohoto jinak rozptýleného souboru možno považovat uliční fasádu s pěkným portálem (V/178; obr. 1), kterou si nakreslil v roce 1737 obdobně jako další čtyři exteriéry⁴⁾. Patří k nim především nádvoří : věží vpravo a lodžii vlevo (V/179; obr. 3). Tuto kresbu bohatě okomentoval v legendě po stranách, v níž popsal jednotlivé části obou vnitřních fasád, vchody do jednotlivých místností lodžiové chodby. V přízemí byly maštale pro koně a kočárovna. Za střechami styku obou traktů je vidět střechu a komíny domu barona Raffiniho. Podrobně je v okrajové legendě popsána lodžie na detailním vyobrazení této části předního traktu paláce (V/181; obr. 4). Vlevo se vcházelo do grotty, v třetím oblouku byl vchod do kaple, v jeho sousedství byl velký salon s dvěma okny do nádvoří, následuje vchod do pekárně (kuchyně).

V témž roce 1737 nakreslil Jan Rudolf Špork ještě dva pohledy z oken své rezidence. Jeden směrem jihozápadním, na

němž zachytil opět část nádvoří s hospodářskými stavbami a severozápadní křídlo paláce s dřevěnou pavlačí. Na obzoru vysoko okolní stavby převyšuje kostel Panny Marie Sněžné (V/180; obr. 5). Druhý pohled směřuje na severovýchod, tedy z uliční fronty v Panské ulici, patrně z vikýřového okna. V popředí je nezastavěné tehdy prostranství se zahradami, kde byl později postaven klášter piaristů (dnes školní budovy), vpravo je vidět roh výstavné barokní budovy; jak Špork poznamenává v legendě nad kresbou, byl to palác Josefa Neüera, později palác rytířů z Neuberka. V pozadí vlevo je Pražská brána, vedle ní vpravo vrchol štítu kapucínského kostela a pak věž, část lodě a střecha hybernského kostela (P. P. Ibernese di S. Francesco). Špork číslky označuje i další méně významné budovy (V/189; obr. 6).

O dva roky později, v roce 1739, nakreslil ještě znovu vnitřní nádvoří se zahradou po určitých změnách, zvláště po odstranění dřevěné kálny a zřízení terasy mezi pavlačí a věží (VI/63; obr. 7), a fontánu s Neptunem, na jejíž střeše je plastika orla (VI/8; obr. 8). V roce 1741 vnitřní prostory nádvoří a zahrady doplnil kresbou s označením Balcone o giardinetto (II/99; obr. 9).

Další kresby vesměs zachycují interiéry rezidence. V jihoovýchodním křídle byla jeho pracovna nebo lépe ateliér s bohatou výzdobou na stěnách, velkým krucifixem vpravo. V popředí se namaloval nepřilíh šťastně u malířských štaflí, za ním je kapucínský mnich (V/67; obr. 10). V této části paláce byla i knihovna naplněná knihami v barokních skříních, na nichž jsou rozestavěny umělecké i vědecké předměty, vpravo na boční stěně knihovní skříně jsou nějaké barometrické pří-

stroje (V/48; obr. 11). Na dalším listu nakreslil ještě detail okna v knihovně (V/49; obr. 12). Zhruba ve střední části hlavního severovýchodního křídla budovy byla rodinná kaple, do níž se vcházelo z lodžie. Byla to nevelká místnost s křížovou klenbou s barevným oltářem. Oltářní obraz představoval svatou rodinu, již byla kaple zasvěcena (V/66; obr. 13). Malé kaple ve formě grotty sousedila s touto rodinnou kaplí a Šperk ji zachytil v V. svazku (V/28; obr. 14). Strop této menší kaple byl ozdoben freskovými malbami Ignáce Brandelinského.

Jako svou galerii označil J. R. Šperk velký prostor se sbírkami, s obrazy na stěnách a uměleckými předměty (IV/217; obr. 15), kterou si nakreslil v roce 1734. Pokoj s gladiátorem mezi okny byl nepochybně v čelním traktu (IV/216; obr. 16) jako i další místnosti, zvláště ložnice, rovněž bohatě vyzdobená obrazy (VII/53; obr. 17), dlcuhá místnost s četnými obrazy na stěnách a menšími stoly při stěnách a mezi okny (VII/54; obr. 18), klenutá místnost s lůžkem pod baldachýnem, označená "stanza di ritiro ordinaria" (VII/55; obr. 19); oba poslední listy nakreslil v roce 1740. Kresby kulečnickového pokoje (VII/70; obr. 20), jídelny, označené výjimečně německy "Taffel-Stueben" s obrazy v několika řadách (VII/98; obr. 21) a oratoře, která byla spojena zamřížovaným oknem s kaplí (VII/100; obr. 22) jsou zařazeny na závěr sedmého svazku.

S označením Nova capella vyobrazil Šperk v roce 1739 rozšířenou původní kapli o sousední místnost (VI/9; obr. 23). Kaple je bohatě vyzdobena obrazy, zčásti snad i rodinnými.

Pražské motivy sice jen v náčrtu najdeme na několika portrétech. Tak na portrétu vyšehradského děkana Jana Václava

Ditricha je schematicky zachycen Vyšehrad té doby (II/35; obr. 24). Na portrétu P. Bedřicha Leckela, spirituála u sv. Ignáce na Novém Městě načrtl Jan Rudolf Špork v pozadí pohled na horní část Nového Města s kostelem sv. Kateřiny, jež štíhlá gotická věž tu má cibulovitou bání (II/116; obr. 25). V dolní části portrétu arcibiskupa Matouše Ferdinanda Sobka z Bilenberku sdařilo načrtl pod obrazem pohled na Hradčany, část Malé Strany i Starého Města s Karlovým mostem (VII/59; obr. 26).

Kresby Jana Rudolfa Šporka nejsou jistě velkým příspěvkem k ikonografii Prahy. Ovšem obrazová dokumentace jeho paláce na Novém Městě v exteriérech i interiérech s dobovým zařízením je cennou ukázkou bydlení na vysoké úrovni v první polovině 18. století. Ukázkou o to zajímavější, že pražské paláce většinou v průběhu dalších dvou století proměnily svou vnitřní tvář. Nic nevadí, že Šporkovský palác již více než padesát let neexistuje.

1) Pavel Preiss: Boje s dvouhlavou saní, Praha 1981, s. 24.

2) Antonín Podlaha: Hrabě Jan Rudolf Šporek a jeho kresby. Památky archeologické a místopisné, roč. XX, 1902-03, s. 451-454.

3) Obecně je možno jednotlivé svazky Šperkových Delineationes charakterizovat takto:

- | | |
|--------------------------|--|
| Sv. I. Sign. DE III 18 | Portréty církevních hodnostářů; celkem 1-20. |
| Sv. II. Sign. DE III 19 | V tomto svazku se střídají překreslené obrazy a rytiny, které tvoří převážnou část svazku, s portréty (102, 103, 109, 112-115, 122-129, 135, 141, 146); cenná je kresebná dokumentace zámku v Hořmanově Městci (91, 98, 100, 101) a v Hoříněvsi (104); celkem 1-146. |
| Sv. III. Sign. DE III 20 | Portréty hodnostářů a jejich znaků; celkem 1-38. |
| Sv. IV. Sign. DE III 21 | Autoportrét v mladém věku (1), kresby Šperkových sbírek (2-215), palác v Panské ulici (216-217); celkem 1-217. |
| Sv. V. Sign. DE III 22 | V celém svazku jsou prostřídány portréty, kopie obrazů a Šperkovy sbírkové předměty zcela nesusstavně. Pražský palác (28, 48, 49, 66, 67, 178, 180, 181, 189); celkem 1-301. |

- Sv. VI. Sign. DE III 23** Střídají se kopie obrazů a sbírkových předmětů. Pražský palác (8, 9, 63); celkem 1-77.
- Sv. VII. Sign. DE III 24** Opět kopie obrazů, portréty a sbírkové předměty, zvláště astronomické a měřické přístroje; pražský palác (53, 54, 55, 70, 98, 100); Lázně Teplice (74, 75, 76); šperkovské známky a panství (95); Zelená Hora (94); celkem 1-104.

- 4) Jak byl palác v pozdější době barokně přestavěn, ukazuje fotografie Státního ústavu památkové péče a ochrany přírody (obr. 2).

Jaroslav Kolár

KOMENSKÉHO LABYRINT A MOUDROST STARÝCH ČECHŮ

Vztahy mezi rozmanitými díly významného autora umožňují leckdy proniknout hlouběji do jeho tvůrčí dílny, uvědomit si dosud nepevně spojené prvky umělecké výstavby, dobrat se o kus dál na cestě k objasnění jeho tvůrčího typu. Tento přístup se pochopitelně uplatňuje snadněji v souvislostech nové literatury, není však vyloučen ani u písemnictví starších vývojových etap. Tam při nedostatku sekundárního, průvodního pracovního materiálu pro literárněhistorickou analýzu představují takové bezpečně zjištěné souvislosti výjimečně cenný zdroj podnětů pro detailní poznatky a závěry o povaze zkoumaných děl.

Takovou příležitost poskytuje sledování vztahu mezi Komenského Labyrintem světa a Moudrostí starých Čechů. Jde o díla zcela odlišné povahy: na jedné straně ucelené literárně-umělecké dílo vyhraněné ideové koncepce, vydané za autorova života dvakrát tiskem a vždy přitom znovu autorem pečlivě redigované, na druhé straně sbírka přísloví, úsloví a pořekadel dochovaná jen v rukopisném náčrtu, psaném cizí rukou a Komenským redigovaném a doplňovaném; nezároveň ani bezpečně rozpoznat, považoval-li autor dílo za dokončené a pomyslel-li na jeho vydání tiskem dřív než ve vzdálené budoucnosti. (Rozsah sbírky - přes dva a čtvrt tisíce záznamů svérázně utříděných podle toho, s jakou oblastí je spjata metaforická formulace - tuto možnost naznačuje, stejně jako pořada-
telův úvod s definicí přísloví a s objasněním, proč se přísloví užívá, jiné vlastnosti rukopisu naopak signalizují jeho

nedokončenost.) Přes tuto typovou rozdílnost obou děl je vzájemně spojuje souvislost dosud tuším nepovšimnutá: vztah, který lze asi nejpřesněji označit jako "citační".

Při souvislé četbě Moudrosti starých Čechů narazí čtenář v několika případech na úsloví, obraty, slovní spojení atp., které mu živě vybaví jazyk Labyrintu. Pozornější konfrontační čtení obou spisů odhalí takových bližších či vzdálenějších souvislostí ještě mnohem víc:

- | | |
|--|-------------------------------------|
| (1) K čtenáři (274,7) ²⁾ : pravdy | 951 Jineu barvu dátí. |
| barvu šalbám světa dávající | 1607 Ne barvy, ale pravdy
šetřím |
| (2) K čtenáři (274,9): obecného | 801 Potřeboval by berillum |
| zmámení bryle ... na nosu | na nos. |
| tvém strní | |
| IV (278,22): I vetrčil mi | |
| bryle na nos | |
| (3) III (277,16): uzdy potřebo- | 1110 Potřebuje uzdy nebo |
| vati bude | ostrohy (o drzím a o |
| III (277,19): titot se o | lenivém říkám). |
| jakous na mne uzdu smlou- | |
| vají | |
| IV (278,13): anť mi na krk | |
| uzdu jakous vhodí | |
| (4) VII (282,34): liščí ocas | 399 Lišku po ocase (t. |
| XXX (353,37): místo hala- | poznáš). |
| partny v ruce též liščí ocas | |
| (5) VII (283,32): i s svým stínem | 776 Kdo snům věří, stín |
| hráli, jak měřice, honíce, | lapá. |
| lapajíce | |

- (6) VII (284,33): Spatřil jsem
také k novinám a proměnám
velikou při nich chut
- (7) VII (284,35): jiný a jiný
kroj na sebe berouce
- (8) VII (285,1): aby mu toho ji-
ní nevysmáli, nezopálali, ne-
zbořili
- (9) VII (287,12): Kdo umře, ten
tam
- (10) VIII (287,27): měšců, vaček
a tobol jeden druhému ohle-
doval
- (11) VIII (288,12): sklopě hlavu
s kornelem choditi
- (12) VIII (288,19): dívali se,
rovná-li váha
- (13) VIII (288,24): jimž ještě
k tomu kuklu jakous či py-
tel na uši cpali
- (14) VIII (288,27): že by rovné
za podobné stálo
- (15) VIII (291,34): sladké s hoř-
kým se mísí
- X (300,37): Dokud se to v
- 1901 Vždycky má noviny.
- 1902 Chce-li kdo novinu,
jen k němu.
- 1285 Jiný stav, jiný kraj.
- 935 Coť se na jeho říči-
ci dostane, umí zo-
pálati (t. o klevet-
ném).
- 2010 Kdo umřel, ten tam.
- 1241 Potáhl ho dobře za
měšec (zn. draho).
- 1763 Má Cornelia.
- 1242 Jest na vahách (t.
na rozmysle).
- 1243 Pravás váha.
- 1263 Šijí komusi kuklu
(Aliquid monstri
alunt. Ter.)
- 1474 Rovné k rovnému se
táhne.
- 1477 Hodné můž stát za
podobné
- 1422 Kdo chce užívatí slad-
kého, musí prvé okusi-
ti kyselého.

- ustech žvýká, náhořkost
 neb nákyselost čítí, potom
 se obrací v sladkost
- (16) IX (293,16): Protož jsem ta- 1550 Když se možní množí,
 ké více všudy nuzných než chudých přibývá
 možných spatřil (neb když někteří
 dvory, roli, luky etc.
 skupují a spojují,
 chudině co zustane?).
- (17) X (299,11): hlava ocelivá 644 Ocelivé čelo (o zatvr-
 dilém). (Fons ferres,
 chalybea, adamantina)
- (18) XI (307,38): kde na ořech 294 Místo ořechu škořepiny.
 přišlo, zubami hrýzti, až
 jimi třeskotali: ale oni
 pravili, že to škořepiny
 praští
- (19) XII (413,19): kterýmž uhlí 74 Což pro uhlí přišel?
 v mšci nestávalo, musili
 jínám vypáječovati běhati
- (20) XV (319,15): subtilného 1837 Hlavy dosti nalámal.
 hlav lámání užívati musili
- (21) XV (318,27): vrtkého mozku 757 Divného mozku člověk.
 člověče
- (22) XVI (319,10): mšcem přitom, 1946 Palec podmazati (t.
 aby hladčeji šlo, podmazu-
 jíce darem zaslepiti).
- (23) XVI (319,32): žvi jen před- 759 Kdo po čem dychtí,
 co, přísaháť, že se s ně-
 setkává se s tím.

čím potkáš

- (24) XVII (321,14): základ jeho 119 Vítř lapati.
 na větru domnění jest 1018 Vítř do saku lapati.
- (25) XVIII (325,34): Toť snad 898 Třiti se do cizího
 není řád, třiti se na ta-
 ková místa oukolu.
- (27) XXII (339,1): Jiní chodili 1200 Až kulhavý přijde (t.
 pěšky, někteří se i na ber-
 lách kulhajíce; a od těch
 rozumní kupovali raději,
 pravíce, že bývají jistší
 poslední posel při-
 nese jiného než prv-
 ní pokřik).
- (28) XXIII (340,25): takže jsem 481 Stoulii kviky (o tom,
 stouliiti musel kdo hanbou umkl; od
 svině vzaté, kteráž
 kvičí, dokud můž, pak
 mlčí).
- 482 Stul kviky (t. přestaň
 mudrovati; vzaté od
 svině, kteráž ráda
 řeče a kvičí).
- (29) XXV (345,28): ani zlému vě- 111 Aby naň vítr nevál
 tru na sebe vanouti nedal (t. rozkošník).
- XXV (344,1): zavadí-li kdo,
 neb se kdo oň otře, neb na
 něj odporný vítr zavane,
 hned mu zle
- (30) XXV (345,6): Měj jazyk za 665 Měj jazyk za zuby.
- (31) XXVIII (350,27): Kdyby ty 480 Sytá svině věchtem

- se ne tak v lidských vě-
cech přebíral a vším všu-
dy co svíně věchtem zmítal
- (32) XXIX (352,23): Boj se pak,
aby se nebe nessulo
- (33) XXXII (357,35): Uzdy vám,
uzdy a biče a trochu hel-
leboru
- (34) XLVIII (387,34): kde zde
dobří býti chtějí, kuklu
a zvonce nositi musili
- zmítá (o těch, se ří-
ká, kteříž pro lahůdky
jinými věcmi zhrdají).
- 31 Strach, by se nebe ne-
obořilo.
- 1785 Eleboru by mu třeba.
- 1263 Šíjí komusi kuklu (Ali-
quid monstri alunt.
Ter.).
- 1972 S takovou kuklou na
blázny.
- 2232 Jen že zvonce nemá
(o bláznů).

Počet dokladů by bylo možno ještě rozšířit, kdybychom měli přihlídnout i k volnějším a vzdálenějším souvislostem. Nepovažujeme to však za účelné, neboť uvedené ukázky předsta-
vují dost širokou škálu souvislostí mezi jednotlivými textovými segmenty Labyrintu a materiálem, shrnutým do Moudrosti starých Čechů, od nejužšího sepětí a takřka doslovné citace (příklady 9,30) přes vztah sice nesporný, ale modifikovaný začleněním shodných slov a sousloví do různých větných souvislostí (př. 3,6,11, 14, 25, 28 aj.) až po značně volnou souvislost, v níž je slovního materiálu úsloví nebo jeho metaforiky užito s určitým významovým posunem (př. 1, 4, 5, 12, 15, 18, 31 aj.).

Zjištěná souvislost mezi oběma díly se může stát výcho-

diskem poznatků dvojího zcela odlišného druhu: o relativní chronologii a o využití proverbialních prvků v Komenského umělecké próze.

I

"Směr závislosti" mezi oběma památkami není nikterak jednoznačný. Čerpalo se pro Labyrint z Moudrosti nebo naopak? K řešení této otázky by podstatně přispěla datace vzniku obou památek. Ta je však známa jen u Labyrintu: jeho rukopisné znění pochází z r. 1623 a obsahuje naprostou většinu všech míst, u nichž zjišťujeme příbuznost s Moudrostí, v partiích doplněných do Labyrintu pro první tištěné vydání 1631 je zbývajících pět shodných míst (př. 9, 26, 31, 32, 33); v jediném případě (př. 27) má rukopisné znění Labyrintu formulaci bližší k Moudrosti než oba tištěné texty (rkp. kulhaví s berlami, 1. a 2. vyd. na berlách kulhajíce - Moudrost Až kulhavý přijde). Pouze jediné přísloví mezi zjištěnými příbuznostmi pochází z těch, která Komenský připsal k opisovačské kostře sbírky (přísloví 399, viz př. 4), ostatní jsou čerpána z té vrstvy sbírky, která byla přepsána (jako pracovní exemplář k pozdějšímu doplňování) cizí rukou. Byl-li směr závislosti Moudrost → Labyrint, pak dovršila autorova úprava pro první tištěné vydání 1631 všechny shody a příbuznosti díla s Moudrostí.

Ani opačný směr závislosti (Labyrint → Moudrost) však není zcela vyloučen. Za předpoklad této možnosti by bylo třeba vzít představu, že autor excerpoval pro svou sbírku přísloví vlastní úspěšný a myšlenkově závažný spis, v jehož jazyce užil proverbialních prvků známých mu z běžného řečového úzu a ze starších sbírek (Červenka-Blahoslav³⁾, Srnec⁴⁾), popř. dotvářel v jejich duchu vlastní podobné slovní ražby.

Moudrost totiž obsahuje v duchu dobového výměru "příslloví neb adagií" nejen takový materiál, který odpovídá nevodobé definici příslloví (např. "stručně a jadrně stylizovaný soud, obsahující zásady nebo zovšeobecněné zkušenosti kolektivu"⁵⁾), nýbrž i širší okruh pořekadel, rčení, úsloví a obrazných pojmenování, jejichž podrobnější diferenciaci a třídění podle rozmanitých hledisek je až záležitost značně pozdější. Nelze jen mlčky předpokládat, že v Labyrintu bylo užito proverbského materiálu z Moudrosti: jakoby "úryvkovitá" podoba některých záznamů v Moudrosti nevylučuje možnost, že byly převzaty z Labyrintu a poněkud upraveny (př. 11, 20, 29). Pro tuto směrovou možnost závislosti by mohl svědčit fakt, že shody mezi Labyrintem a Moudrostí se týkají ve značně větší míře té materiálové vrstvy Moudrosti, která reprezentuje spíše úsloví a rčení, tedy dílčí způsoby pojmenovávání, než vlastní příslloví, tj. větně formulované metaforické souhrny zkušeností, sdělované s naučným záměrem, a jedno z mála takových skutečných příslloví, obsažených v Labyrintu - Stojatá voda hnije a suradí se, slýchával jsem⁶⁾ - není v Moudrosti obsaženo. Přesto však je závislost Labyrint → Moudrost méně pravděpodobná, protože lze stěží předpokládat, že by se proverbské prvky z Labyrintu (doložené ostatně asi v polovině z citovaných 34 příkladů už ve zmíněných starších sbírkách nebo v jiných starších českých literárních dílech⁷⁾) mohly v takové úplnosti dostat už do opisovačem připraveného pracovního exempláře sbírky.

Tento jediný známý rukopis Moudrosti není datován. Dosavadní pokusy o stanovení doby vzniku sbírky k určení směru závislosti mnoho nepomohou. Hypotézy se soustředily ke dvěma

časovým úsekům: k počátku třicátých let 17. století⁸⁾ nebo k počátku dvacátých let⁹⁾; všichni badatelé se přitom však shodují v názoru, že zájem o paremiologii je spjat už s ranými díly Komenského, a zdůrazňují autorovo časově neurčitelné hojně pozdější zasahování do písařského opisu základního fondu sbírky. Potvrdí-li další zkoumání, že pro Labyrint bylo čerpáno z Moudrosti, přinese to významnou podporu názoru o vzniku opsaného jádra Moudrosti už před vznikem Labyrintu, tj. před sklonkem roku 1623.

II

Rozpoznání vztahu mezi Labyrintem a Moudrostí není bez významu ani pro studium Labyrintu jako autorova nejpodstatnějšího literárněuměleckého díla a jeho jazykové stránky jako jednoho z nositelů trvalé životnosti spisu. Jde o užití pro-
verbiálních elementů v umělecké tkáni jazyka.

Komenský sám podal v úvodu k Moudrosti starých Čechů definici, která orientuje i směr naší úvahy: "Příslloví neb pří-
povídka jest krátké a mrštné nějaké propovědění, v němž se
jiné praví a jiné rozumí, to jest, slova znějí o nějaké ze-
vnitřní, tělesné, známé věci a namítá se jíni něčeho vnitř-
ního, duchovního, méně známého."¹⁰⁾ Jak svědčí sám text sbír-
ky, shrnují se v tomto výměru pod jediný, podvojně vyjádřený
pojem (příslloví neb přípovídka) bez dalšího vnitřního roz-
členění výrazy "syntakticky soběstačné"¹¹⁾, počítované jako
kondenzát obecné zkušenosti nebo instrukce k jednání, tedy
příslloví o obecně přijímaném smyslu slova, i výrazy převážně
"syntakticky nesoběstačné", pořekadla a úsloví; jako společ-
ný jmenovatel obojího se chápá srozumitelné, metaforické vyjadřo-
vání ("... příslloví... contracta quaedam similitudo est, to

jest tajné věci k věci přirovnání neb podobenství s sebou nese, toliko že se jedna z nich ... vymlčuje."¹²⁾). Přidržíme se dále shruňujícího označení, které pro oba druhy obecně užívaných, známých a srozumitelných metaforických formulací zavedl J. Mukařovský: *proverbiální rčení*.¹³⁾

Za předpokladu, že Moudrost starých Čechů byla Komenskému pramenem pro jistý počet textových segmentů Labyrintu, je z jeho vlastní definice zřejmé, že se k Moudrosti obracel spíše jako k florilegiu metaforického vyjadřování nejružnějších skutečností než jako ke sbírce přísloví chápaných jako ucelené větné výpovědi, které tlumočí obecně platnou, známou a sankcionovanou hodnotící zkušenost. Textové prvky Labyrintu, u nichž lze konstatovat vztah k Moudrosti, jsou ze syntaktického hlediska pouhé větné členy, ne (nebo velice zřídka) větné celky.

Z uvedených příkladů je zřejmé, že Komenský nepracoval ani v těch (ostatně nečetných) případech, kdy navazoval na syntakticky soběstačná, ucelená, větně formulovaná přísloví v dnešním smyslu (př. 5, 15, 31) a tímto materiálem jako s ucelenými jednotkami. Nevkládal je do textu tak, aby se v širším kontextu výpovědi uplatnila "citátová" povaha přísloví, při níž dochází k oscilaci mezi dvojím subjektem mluvčího¹⁴⁾, tj. autora a myšleného abstraktního nositele kolektivní zkušenosti a moudrosti¹⁵⁾. "Rozpouštěl" tento materiál v ostatní slovní zásobě, pracoval s ním jako s ostatními lexikálními jednotkami. I na takto užívaném slovním materiálu však ulpívalo něco z původních proverbiálních rčení, metafory, které z něho novým užitím vznikaly, si uchovávaly stopy původních "proverbiálních obrazů"¹⁶⁾; ocitaly se však v sou-

vislostech celkového autorova obrazného vyjadřování vedle stále nových a nových "plně autorských" metafor. Proto se textové segmenty vycházející svou metaforikou z proverbiálních rčení neodrážejí od ostatního textu, nýbrž organicky s ním splývají: v díle, které je samo jako celek velikou metaforou, jsou proverbiální rčení, jejich deriváty i jiné prvky obrazného vyjadřování bez ohledu na svůj původ jeho "náležitým", vlastním jazykem, lexikálními jednotkami jakoby bezpříznakovými.

Je příznačné, že uvedené příklady čerpání z proverbiálních rčení pocházejí asi ve třetině případů z přímých řečí, ve dvou třetinách z ostatního autorského textu. Je tedy zřejmé, že přispěly i po této stránce k stylistické jednotě celého díla. Jejím důsledkem je díky metaforickému vyjadřování rozmanitého původu neobyčejná barvitost a persvasivní síla jazyka ve smyslu ideovém i uměleckém.

Vzhledem k jazyku Labyrintu není zjišťovaná souvislost s Moudrostí starých Čechů sama o sobě cílem, nýbrž jen signálem: autor užívá v Labyrintu proverbiálních rčení, a to podobně, jako čerpá určité formulace z cizích slovesných děl.¹⁷⁾ Některá rčení mohla být čerpána z Moudrosti, jiná snad z jiných pramenů českých i cizích, až už z příslovných sbírek¹⁸⁾ nebo z děl jiného druhu, v nichž jsou proverbiální rčení frekventována¹⁹⁾. Nebude patrně nikdy možné vést zcela přesnou hranici mezi Komenského vlastní, původní, "autorskou" metaforikou a proverbiálními elementy jako obecným majetkem jazyka. Právě v tom, že to není možné, spočívá také umělecká síla a velikost Labyrintu: jeho jazyk - amalgamující proverbiální rčení, "rozpuštěná" do autorského jazyka jako jeho lexikální

prvky, s autorskou metaforikou, která se proverbiálním rčením připodobňuje - byl a je všem pozdějším čtenářům srozumitelný tak, jako jsou jim srozumitelná proverbiální rčení, fungující v živém jazyce po dlouhá staletí, a právě na jejich pozadí je jazyk díla bezděčně vnímán.

V citované předmluvě k Moudrosti uvádí Komenský, "že pro dvě příčiny adagii se užívá: jedno, pro ozdobu řeči, kteráž se jimi jako kvítky nebo perličkami rozkošnými provívá. Druhé, pro jadrnost rozumu, aby mysl i v pozornosti snáze zadržána býti i snadněji a mocněji chápati mohla?"²⁰⁾ Jistě Komenský sám v jiných dílech v tomto smyslu s příslovími pracoval. Např. už letmý pohled na první stránky Truchlivého naznačuje, že tu autor pracoval s příslovími jinak než v Labyrintu, vkládal do textu "syntakticky soběstačná" přísloví jako samostatné větné celky.²¹⁾ Pokusili jsme se však ukázat, že Komenského vlastní tvůrčí praxe v Labyrintu dokládá ještě možnost a příčinu třetí, umělecky nejnáročnější. Řečeno jeho slovy: vedle ozdoby řeči a jadrnosti rozumu jde i o jadrnost řeči. O jadrnost vlastní jazyku básnickému.

- 1) Podrobněji o tom F. Svejkovský ve vydavatelské poznámce ke kritické edici Moudrosti v Komenského Opera omnia 1, Praha 1969, 346-350.
- 2) Labyrint cituji číslem kapitoly a v závorce stránkou a řádkou své edice v Komenského Opera omnia 3, Praha 1978, 264-412, Moudrost odkazem na číslo přísloví v uvedeném vydání F. Svejkovského v Opera omnia 1, 267-389.
- 3) Blahoslavův rukopis na přívazku Srncovy tištěné sbírky, Knihovna Národního muzea v Praze, sign. 26 E 13, a Blahoslavova Gramatika česká, viz vydání I. J. Hradila a J. Jirečka, Vídeň 1859; nově vydal sbírku J. Spilka (Matěj Červenka - Jan Blahoslav, Česká přísloví, Praha 1970).
- 4) Jakub Srnec z Varvažova, Dieteria seu proverbialia Bohemica, Pragae 1582 a častěji (viz Knihopis č. 15642-15645).
- 5) Š. Vlašín a kol., Slovník literární teorie, Praha 1977, 307; srov. i řadu jiných definic a jejich rozbor u J. Mukařovského, Přísloví jako součást kontextu, in Cestami poetiky a estetiky, Praha 1971, 291n.
- 6) Labyrint XXV (344,3).
- 7) Srov. vydání Moudrosti od F. Svejkovského, Praha 1954, 165-170, a komentář k vydání v Opera omnia 1, 352-369.
- 8) J. V. Novák ve vydání Moudrosti starých Čechů, Praha 1901, V; týž, J. A. Komenský, Jeho život a spisy (doplněno J. Hendrichem), Praha 1932, 217n.; A. Škarka, Nad titulním listem Komenského Moudrosti starých Čechů, ČČM 1967, 81-84.
- 9) St. Souček, Komenský jako teoretik kazatelského umění, Praha 1938, 153n.; F. Svejkovský, úvod k vydání Moudrosti starých Čechů, Praha 1954, 25.
- 10) Moudrost starých Čechů, Opera omnia 1, 271.

- 11) J. Mukařovský, cit. d., 314.
- 12) Moudrost..., tamtéž. Komenský (tamtéž) dále objasňuje, že neobrazné, přímo pojmenovávající sentence, označované v moderní terminologii jako gnómičká přísloví, "vlastně mluvě adagia, t. přísloví neb přípovědky, nejsou, než gnomae neb sententiae"; jsou rovněž užitečné a platné, ale výrazy metaforické "mají vědy větší líbeznost".
- 13) J. Mukařovský, cit. d., 314, 318.
- 14) J. Mukařovský, cit. d., 336.
- 15) Jednou z mála výjimek je zmíněné přísloví "stojatá voda hnije a smradí se" (viz pozn. 6), u něhož je citátová povaha přímo zdůrazněna dovětkem "slýchával jsem".
- 16) A. Molnár upozornil na to, že určitá citově exponovaná místa v poslední kapitole Labyrintu (Lab. LIV - 396, 34n.) jsou založena na citátech z Augustinových Vyznání (viz Archiv pro bádání o životě a díle J.A.K. 19, 1960, 141-142).
- 17) J. Mukařovský, cit. d., 344.
- 18) Nebude patrně neúčelné prozkoumat vztah Červenkovy-Blažeslavovy a Šrncovy sbírky k Labyrintu přímo, bez prostřednictví Moudrosti.
- 19) Směr zkoumání tu naznačuje např. Komenského poznámka na titulním listě Moudrosti "Item ex Menippo JVA titul. 12, p. 20", orientující ke spisu Johanna Valentina Andreae Menippus sive Dialogorum satyricorum centuria, inanitatum nostratium speculum (viz článek A. Škarky, cit. v pozn. 8).
- 20) Moudrost..., Opera omnia 1, 271.
- 21) Viz Opera omnia 3, Praha 1976, např. 23,12; 25,14; 29,20.

Lubomír Konečný

DVAKRÁT GIULIO CESARE PROCACCINI

Recentní vlna zájmu o il primo seicento lombardo s sebou zákonitě přinesla celou řadu prací věnovaných životu a dílu jednoho z předních milánských malířů 1. čtvrtiny 17. století - Giulia Cesara Procacciniho (1574-1625)¹⁾. Kromě upřesnění některých životopisných údajů²⁾, nejvýznamnější zisk tohoto soustředěného badatelského úsilí představuje objevení desítek zapomenutých či přehlížených obrazů (a kreseb), které - každý svým způsobem - přispívají k vytvoření přesnější a úplnější představy o malířově tvorbě. Cílem následujících řádek je doplnit tuto mozaiku dalšími dvěma kaménky.

I. Mezi Procacciniho nej kvalitnější, ale také nejproblematictější práce patří skupina obrazů znázorňujících scény z Kristova života, která byla od počátku 70. let postupně shromážděna kolem Vztyčení kříže v Edinburghu³⁾. Tento obraz byl v roce 1970 publikován současně s velmi blízkým Korunováním trnám v Sheffieldu a bylo hned sugerováno, že "data la concordanza delle misure e la sequenza degli episodi ... si può presumere che i due dipinti si fronteggiassero in origine in un unico luogo ..."⁴⁾. Ve stejném roce se tato rodina rozrostla o dalšího člena - o dnes nezvěstný obraz Zajetí Krista, který se v roce 1937 nalézal na uměleckém trhu v Londýně, ale potom zmizel ve Španělsku⁵⁾. A konečně čtvrtým - a zatím posledním - členem této záhadné skupiny je Bičování Krista, které do svých sbírek nedávno získalo Museum of Fine Arts v Bostonu⁶⁾. Ačkoliv chronologie Procacciniho díla dosud není pevně stanovena, v tomto případě jsou všichni badatelé

shodného mínění, že tato rozměrná plátna vznikla někdy v letech 1616-20 nebo ještě spíše: ca. 1617-18. Na rozdíl od bezprostředně předcházejících prací, v koncepci obrazového prostoru často neujasněných a emocionálně místy až povrchních, se čtveřice uvedených obrazů vyznačuje jak přesvědčivým ztvárněním hloubky znázorněné scény, tak sugestivním, ale současně přiměřeným tlumočením patřičných emocí. Hlavním prostředkem vedoucím k dosažení tohoto cíle je uspořádání kompozice podél diagonál ustupujících do hloubky obrazu a citlivé použití jemně odstupňovaného chiaroscuro. Zdá se, že není šťastné ba ani nepravděpodobné předpokládat, že tento sugestivní a dramatický, ale přitom střízlivý a vyvážený styl je vědomým naplněním požadavků, které na malířství kladli hlavní představitelé milánské protireformace⁷⁾. Je proto třeba litovat, že neznáme ani původní umístění, ani rozsah a obsah tohoto jedinečného cyklu. Zatím poslední pokus o jeho lokalizaci a o rekonstrukci jeho programu podnikl Jonathan Bober ve studii, která⁸⁾ podává dosud nejhlubší výklad uměleckohistorické filiace, psychologických kořenů i technických charakteristik Procacciniho stylu. Bober předpokládá, že obrazy v Bostonu, Edinburghu a Sheffieldu byly určeny na dva postranní a na hlavní oltář nějakého sakrálního prostoru zasvěceného Nejsv. kříži (snad v milánském kostele S. Girolamo)⁸⁾. Kromě toho, že tato teorie je zcela hypotetická a že nebere v úvahu ex-londýnské Zajetí, je zde ještě jedna, dosud nepovšimnutá okolnost, která nutně musí vést k jejímu revidování.

Uniklo totiž pozornosti všech zainteresovaných badatelů, že Slovenská národní galerie v Bratislavě vlastní Křest Krista, který je zcela nepochybným dalším článkem diskutovaného sou-

boru (obr. 1)⁹⁾. Ostatním obrazům odpovídá nejen svým rozměrem a formou signatury ("G.C.P." stejně jako na plátnech v Bostonu a Sheffieldu), ale zejména kompozicí a způsobem malby. V rozložení chiaroscuro a v modelaci Kristova těla, je Křest srovnatelný především s bostonským Bičováním. Také on nepochybně vznikl v letech 1617-18 a rovněž "představuje Giulia Cesara na bezprecedentní úrovni dramatické koncentrace a sebeovládání"¹⁰⁾. Vyloučíme-li možnost, že by obrazy v Edinburghu, Sheffieldu, Bratislavě, Bostonu, plus dnes nezvěstné Zajetí, i přes všechny své společné rysy původně byly součástími různých celků, pak je ovšem zřejmé, že tento cyklus mistrovských pláten nebyl věnován ani Nejsv. kříži, ani výlučně Pašiji, nýbrž zcela obecně životu Krista.

II. Neobyčejně užitečnou pomůcku pro každé další bádání o Procacciniho díle představuje seznam dosud neidentifikovaných připsání ve starých průvodcích a katalozích, sestavený a publikovaný Hughem Brigstockem¹¹⁾. V této souvislosti bych rád upozornil na v odborné literatuře dosud nediskutovaný obraz, který se nachází rovněž v československých sbírkách a jehož provenience může být vysledována až do poloviny 17. století.

Inventář sbírky habsburského arcivévody Leopolda Viléma (1614-62)¹²⁾, sepsaný ve Vídni v červenci 1659, obsahuje v oddíle nadepsaném "Verzeichnusz der italienischen Stuckh" následující údaj:

No. 351. Ein Stuckh von Öhlfarb auf Holcz, warin vnser liebe Fraw mit dem Jezuskindl auff dem Schoosz, vnd St. Johannes Baptista siczt dabey auff der Erden, vnd hinden vnser lieben Frawen ist ein Engel, hat in der linckhen Handt ein Büschel mit Roszen, darnach das Christkindl greifft, vnd in

der rechten Handt ein Apffel.

In einer verguldeten Rahmen mit Oxenaugen, 4 Span 3 Finger hoch und $3\frac{1}{2}$ Spann breit.

Von Pragatschin Original.¹³⁾

Nejen citovaný popis a staré grafické reprodukce obrazů z Leopoldovy sbírky¹⁴⁾, ale také uvedený materiál a rozměry potvrzují, že č. 351 je totožné s obrazem Madony s dítětem, malým Janem Křtitelem a andělem, který je dnes vystaven v Národní galerii v Praze (obr. 2)¹⁵⁾. Jeho dekorativní kompozice, charakteristická svým horrorem vacui, jistá manýřovitost typů a hedvábný lesk draperií, to vše naznačuje, že pražský obraz patří do té fáze Procacciniho tvorby, která začíná rokem 1612 třemi scénami ze života P. Marie v Cappella Acerbo kostela S. Antonio Abate v Miláně¹⁶⁾. V tomto období, které trvá zhruba do roku 1615, je Giulio Cesare orientován na díla klasiků emilijské malby 1. poloviny cinquecenta, Correggia a Parmigianina. Maluje celou řadu rafinovaných variací na téma Madony s dítětem (a se světci), z nichž se pražskému obrazu nejbližší zdá být Mystické zasnoubení sv. Kateřiny z milánské Brery, datovatelné k roku 1615¹⁷⁾.

- 1) Pionýrskou roli sehrály zejména následující dvě výstavy a jejich katalogy: M. Valsecchi, *Il Seicento Lombardo, Catalogo dei dipinti e delle sculture*, Milano 1973, s. 36-44; P. Cannon-Brookes, *Lombard Painting c. 1595- c. 1630: The Age of Federico Borromeo*, Birmingham 1974, s. 43-51, 61-70, 160-197. - Ze starší literatury viz alespoň N. Pevsner, "Giulio Cesare Procaccini", *Rivista d'Arte*, XI, 1929, s. 321-54; F. Wittgens, "Per la cronologia di G. C. Procaccini", *ibidem*, XV, 1933, s. 35-64; S. Vigezzi, "I primi anni d'attività di Giulio Cesare Procaccini", *ibidem*, s. 483-87; P. Torriti, "Dipinti del Procaccini a Genova", *Arte Lombarda*, IX, 1964, s. 151-56; N. W. Neilson, "An Early Drawing by Giulio Cesare Procaccini", *Master Drawings*, VII, 1969, s. 26; M. Valsecchi, "Schede lombarde per G. C. Procaccini (e il Morazzone)", *Paragone*, XXI: 243, 1970, s. 12-35; N. W. Neilson, "An Altarpiece by Giulio Cesare Procaccini and Some Further Remarks", *Arte Lombarda*, XVIII: 2 (37), 1972, s. 22-25. - Z prací publikovaných v následujících letech nejdříve srov. reakce na obě uvedené výstavy: H. Brigstocke, "Preview to the Lombard exhibition of 17th century art in Italy, an opportunity to study G. C. Procaccini's chronology", *Connoisseur*, CLXXXIII, 1973, s. 12-17; *idem*, "Il Seicento Lombardo' at Milano", *Burlington Magazine*, CXV, 1973, s. 696-98; *idem*, "Lombard Art at Birmingham", *ibidem*, CXVI, 1974, s. 688-92 (zejm. 691); R. W. Neilson, "Il Seicento Lombardo, Catalogo dei disegni, libri, stampe", *Master Drawings*, XII, 1974, s. 57-60 (zejm. 59); *eadem*, "Il Seicento Lombardo", *Arte Lombarda*, XIX: 2 (40), 1974, s. 213-14. - Dále viz následující studie: H. Brigstocke,

- "A date for G. C. Procaccini's 'Apotheosis of St Carlo' in Dublin", *Burlington Magazine*, CXVIII, 1976, s. 198-203; idem, "Giulio Cesare Procaccini reconsidered", *Jahrbuch der Berliner Museen*, XVIII, 1976, s. 84-133; K. Christensen, "An Altarpiece by Giulio Cesare Procaccini", *Metroplitan Museum Journal*, XIV, 1979, s. 159-66; R. W. Neilson, "By and about Giulio Cesare Procaccini", *Master Drawings*, XVII, 1979, s. 280-84; F. R. Pesenti, "Il 'Quadro delle tre mani' a Brera. Tecnica e stile in G. C. Procaccini, Morazzone e Cerano", *Studi di storia dell'arte*, III, 1980, s. 7-21; P. Cannon-Brookes, "Giulio Cesare Procaccini and the Decoration of Santa Maria presso San Celso in Milan", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, XXVIII-XXIX, 1974-80, s. 127-46; H. Brigstocke, "G. C. Procaccini et D. Crespi: nouvelles découvertes", *Revue de l'Art*, 48, 1980, s. 30-39 (zejm. 31-36); idem, "A Procaccini 'Holy Family' for Kansas City", *The Nelson Gallery and Atkins Museum Bulletin*, V, 1981, s. 3-15; R. W. Neilson, "A drawing by Giulio Cesare Procaccini", *Burlington Magazine*, CXXVII, 1985, s. 804; J. Bober, "A 'Flagellation of Christ' by Giulio Cesare Procaccini: Program and Pictorial Style in Borromeoan Milan", *Arte Lombarda*, 73-75, 1985, s. 55-80.
- 2) Zatímco ještě Pevsner odhadoval, že Giulio Cesare se narodil někdy kolem roku 1570, A. Arfelli publikovala dokument, který určuje jako datum jeho narození 30. květen 1574 ("Per la cronologie dei Procaccini (e dei figli di Bartolomeo Passarotti)", *Arte Antica e Moderna*, 8, 1959, s. 458).
- 3) Edinburgh, National Gallery of Scotland, inv. č. 2276; 218 x 148,6 cm. Viz Valsecchi 1970, s. 22-23, obr. 21;

- Cannon-Brookes 1974, s. 184; Bober, s. 67, obr. 10. Tento obraz alespoň zmiňují téměř všechny práce citované v pozn. 1 supra, z nichž viz zejm. Brigstocke 1976, s. 88-89. Dále také C. Thompson a H. Brigstocke, *Shorter Catalogue of the National Gallery of Scotland*, Edinburgh 1970, s. 71; a Brigstocke, *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*, Edinburgh 1978, s. 106-09.
- 4) Sheffield, Graves Art Gallery, inv. č. 2549; 218 x 147 cm. Viz Valsecchi 1970, s. 22-23, obr. 20; Brigstocke 1973, s. 13, obr. 3; Cannon-Brookes 1974, s. 184-85; A. Brejon de Lavergnée, "Simon Vouet à Milan en 1621: une lettre inédite de l'artiste français", *Revue de l'Art*, 50, 1980, s. 61, obr. 5; Bober, s. 65, obr. 8. Také tento obraz je v recentní literatuře často zmiňován, srov. pozn. 3 supra.
- 5) 211 x 142 cm. Na tento obraz nezávisle na sobě upozornili Thompson a Brigstocke, dále Neilson 1972, s. 25 a 57, obr. 3. Dále viz M. Trens, *El arte en la Passion de Nuestro Señor*, Barcelona 1945, obr. 13; Brigstocke 1974, s. 691; *idem* 1976, s. 89.
- 6) Boston, Museum of Fine Arts, inv. č. 1981.353; 216,6 x 148,8 cm. Viz Bober, s. 57, obr. 1.
- 7) *Ibidem*, *passim* a zejména s. 76.
- 8) *Ibidem*, s. 68.
- 9) Bračislava, Slovenská národná galéria (t.č. vystaveno na hradě Zvolen), inv. č. O 93; olej, plátno, 213,5 x 147,5 cm. - Obraz byl v poslední době několikrát reprodukován a s datováním "po 1600" veledůležitě zmíněn ve vernakulární uměleckohistorické literatuře. Viz práce Karola Vaculíka "Nové priestory a expozície Slovenskej národnej galérie",

Výtvarný život, 1977, č. 7, s. 19; Slovenská národná galéria: Staré európske umenie, Bratislava s.d. /1977/, s. 3 a 7; Staré európske umenie zo zbierok Slovenskej národnej galérie, s. 1. - s.d. /Bratislava 1985/, č. kat. a obr. 21; Slovenská národná galéria: Sto diel slovenského a svetového maliarstva, Bratislava 1985, s. 16, 172 a 173, bar. obr. (také maďarsky: Szlovák nemzeti galéria, Bratislava 1986); "Európske maliarstvo 15.-18. storočia zo zbierok Slovenskej národnej galérie", Galéria (Zberník Slovenskej národnej galérie), 8 (Staré umenie), Bratislava 1984, s. 32-33 a 24, obr.

- 10) Beber, s. 74.
- 11) Brigstocke 1976, s. 128-33.
- 12) K této sbírce viz zejména K. Garas, "Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm", Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, LXIII, 1967, s. 39-80; "Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm", ibidem, LXIV, 1968, s. 181-278.
- 13) Viz A. Berger (ed.), "Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich", Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, I/2, 1833, s. CVI (fol. 76r), č. 351. - Leopold Vilém měl ve své sbírce ještě jeden Procacciniho obraz, viz ibidem, s. CXII (fol. 96v), č. 484; a Garas 1968, s. 230, č. 484.
- 14) Viz Davidis Teniers Antverpiensis pictoris ... Theatrum Pictorium, Bruxellae 1660, č. 32; Prodromus oder Vor Licht (Wien 1735), in: H. Zimerman (ed.), "Franz v.

Stamparts und Anton v. Prenners Prodrum zum Theatrum artis pictoriae", Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, VII/2, 1888, reg. 4584, nečíslovaná tab. /13/ za s. XIV.

- 15) Praha, Národní galerie, inv. č. O 8300; olej, dřevo, 74,5 x 57 cm. Provenienci zmíníla Gares 1968, s. 222, č. 351. - Dr. L. Slavičkoví jsem přátelsky zavázán za možnost konzultovat galerijní kartotéku.
- 16) Viz Valsecchi 1973, s. 41-42, č. kat. 72-74.
- 17) Viz ibidem, č. kat. 84; Cannon-Brookes 1974, s. 176-77; Beher, s. 70 a 73, obr. 11.

Ivo Kořán

KŘESŤANSKÝ VOJÍN NA VYCHÁZCE

1974

"Strašlivé divadlo: zbrojena vzteklymi hady, své nahé tělo bičuje Vzpoura, plod kacířů chrlí jed Lernejské bydry a člověk - kostlivce půl - jen skrze lest ovládá svět. Věak pevnou svou nohou Nábožná Víra deptá kacířské knihy a čtveřým světlem, Životem, Cestou a Pravdou posílá vítězi v světě."

Ty drastické verše bychom si jistě netroufli spojit se sochou Náboženství, stojící před špitálem v Kuksu, nebýt Sadelerovy rytiny podle leningradského obrazu Martena de Vos, na níž líčí Rebellio s doktrinářskou přestárleou figurem Catholica Obedientia flankují krásnou polonahou ženu, opřenou nohou na stehenní kosti "semicadaver homo". Nápis kolem její hlavy svědčí o tom, že reprezentuje Kristova slova.

Chytáme zde pravzor sochy ve chvíli jeho plné rozpoutanosti, dramatičnosti i agitačního působení. De Vos sám konvertoval ke katolictví a stálo by za vysledování, kdo vlastně mu dal ideový podnět k alegorii. Jisto je, že datem vzniku - zhruba kolem r. 1580 - se hlásí do doby, duchovně připravující následující ozbrojené střetnutí třicetileté války. V téže době a zase v manifestně katolickém duchu vzniká Sadelerova série grafik Poustevníků, jejíž Jan se opět stává - nejspíš mimodělnou - předlohou kukekého Garina.

Třetí podstatná komponenta kuckého theatre - Miles Christianus - zakotvená v epištole Pavlově, měla tuším od časů Erasmových charakter povýtee reformační. Jakkoli mohla být užita i pravevěřím, už sama možnost volby, před níž je Herku-

les na rozcestí či Miles mezi Neřestmi a Ctnostmi postaven, svádí k představě volní svobody. Téměř vždy tu šlo o motiv boje uvnitř člověka - Psychomachia - jehož zlé hnutí zahánějí Ctnosti jakožto vyslanci Kristovi. Víra se svádí s Pověrou, Puditia zahání Libido, Humilitas Superbii. Německé luterství zná těchto soubojů Křesťanského rytíře v průběhu celého 16. století desítky¹⁾. V kontextu s Kuksem je pozoruhodné, že po odražení náporu Neřestí ďábel nezřídka vysílá proti křesťanskému vojínu Lex, Peccatus, Conscientia a Mors. Zvláště Zákon tu vystupuje přímo jako ďáblův hejtman, vykonávající s křesťanem "Experfex - Examen". Asi nechybíme, jestliže i zde spatříme pravzer Šporkových idejí Herkomannů a Pekelných notářů. Člověk, jenž jednou sebere odvahu k tomu, aby se stal křesťanským rytířem, musí nutně předpokládat střetnutí nejen s Neřestmi, ale i se zvyky zákonů.

Proti vazbám, jež jsme tu naznačili, lze jistě argumentovat pozdním datem Šporkova vědomého akcentování myšlenky Křesťanského rytíře, bezpečně doložené až v l. 1728-31 - ovšem při dobré vůli zjistitelné už kolem r. 1698. Jistě by bylo nasmírně lákavé, pokládat celou výzdobu Kuksu za místo, stvořené k procházce křesťanského vojína. To nám však nepřipadá nejdůležitější. Co bychom rádi zdůraznili je skutečnost, že celý velký ideový spor i vítězství německého luteranismu 16. století byl ve své době vyjádřen především slovem: traktáty, básněmi a divadlem. Výtvarné umění se na něm podílelo povýtce jen grafikou - luterské pozdně renesanční sochařství kazatelů, oltářů a epitařů je vázáno slohem a při vši své formální dokonalosti nestruhuje - často dokonce ani neláká. Zcela jinak by tomu bylo, kdybychom chápali výzdobu Kuksu jako so-

chařský výraz bojů, odezněvších před stoletím, a nyní v nové generaci a na cizí - české - půdě ožvlých.

Ostatně jaký jiný dárek nabídnout autoru naší největší knihy o manýrismu, nejlepší monografie Šporkovy a posléze důvtipné komparace manýristické a pozdněbarokní tvorby?

- 1) Deklady v práci K. Müllera, Miles Christianus. Ein noch unbekanntes Drama von Georg Lyttich, Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 44, 1906, s. 340n. a 465n.

Jarmila Krčálová

SYMBOL ZÁKONA A MILOSTI V ČESKÉ RENESANČNÍ NÁSTĚNNÉ MALBĚ

1098-1100
21.10.1971

V jedné z reprezentačních prostor jižního křídla pardubického zámku namaloval v první polovině třicátých let 16. století (v roce 1532 či 1534) dosud neznámý malíř rozměrnou raně renesanční kompozici, jež spolu s výzdobou sousedního sálu prozrazuje spřízněnost s německým malířstvím té doby.

Kompozici sestavenou z řady samostatných výjevů, skloubených však v celek zasazený do jednotné krajiny. Malba je bohužel již natolik poškozená, že můžeme více či méně zřetelně rozpoznat pouze několik částí: v ose strom zcela uschlý, zcela živý, obklopený zahradou Ráje a obtečený hadem, vlevo strmý vrch s Mojžíšem přejímajícím z Božích rukou desky Zákona, před srázem stínový obrys Adama, směrem ke středu v pozadí kovového hada a kolem stopy izraelských stanů. V pravé polovině stojí proti němu kříž a na vrchu, který tvoří protíváhu Mojžíšovu, Maria, již Kristus-dítě přináší s anděly kříž, na úpatí srázu beránek s korouhví, označený jako Nevinnost. V dolní části obrazu lze rozeznat zlomek sedícího muže a fragmenty dvou provázejících ho postav. Ostatek byl zničen. Nad obrazem čteme dosud zřetelně: "Zákon skrze Mojžíše dán jest. Milost a pravda skrze Ježíše Krista"¹⁾; Mojžíšova polovina je označena nápisem Zákon, Mariina sféra nápisovou páskou se slovem Milost, na tabulce pod křížem zbyl zlomek (Sprave) - dlnost naš (e); ostatní vysvětlivky jsou nečitelné.

Na stěně severního křídla gotického ambitu dominikánského kláštera po jižním boku kostela Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích byla v celé šíři jednoho z klenebních polí

- až do vrcholu hrotitého čelního oblouku - někdy v druhé polovině téhož století zobrazena podobná sestava týchž výjevů. (Není vyloučeno, že byla svěřena Bartoloměji Beránkovi-Jošímkovi, malíři, který ve městě dočasně bydlel a později sem dojížděl za prací ze svého českokrumlovského působistě.) Z té se však zachovala, třeba fragmentárně, naopak část dolní, a to nad spodním pásem špatně čitelných donáterů (či zemřelých, jejichž památce byla tato malba věnována jako epitaf). Uprostřed pod značně porušeným stromem sedí obnažený muž mezi dvěma stojícími postavami - prorokem a Janem Křtitelem -, v levé polovině plochy se rýsuje tumba hrobu a nad ní figury Adama a Evy, v pravé polovině vychází Kristus s vítězným praporem ze skály, nejspíše s otevřeným hrobem, přemáhaje hada-Leviatana, již takřka nezřetelného. V pozadí vlevo od stromu spíše tušíme nežli vidíme stany izraelského ležení s kovovým hadem a vrch s Mojžíšem vztahujícím paže pro desky s Desaterem; protějščí úsek je zcela setřen. Ani jediný z nápisových textů nelze rozluštit²⁾.

Jedna kompozice tedy doplňuje kompozici druhou. Význam jednotlivých složek a smysl celku pomáhá určit několik podobných zobrazení. Abychom však plně pochopili poselství těchto dvou maleb, musíme se obrátit do sousedního Saska Martina Luthera a "malujícího apoštola" Lucase Cranacha. Již před formulováním svých známých thesů byl reformátor zaujat Pavlovým pojetím spravedlnosti a víry, na Wartburgu pak při spisování postily osobností Jana Křtitele, prostředníkem mezi Starým a Novým zákonem, mezi Mojžíšem a Kristem, který "kázal Zákon a Evangelium, smrt a spásu, literu a ducha, hřích a spravedlnost"; "v zákoně je smrt, v Kristu život" - to je

podle Luthera Janovo kázání, Janova zvěst³⁾.

V roce 1529 (kdy Martin Luther v předmluvě k Passionsbüchlein a Betbüchlein vyslovil velkorysý program k nasazení obrazů pro šíření křesťanské zvěsti) pak spolu s Cranachem tuto základní myšlenku rozvedli v klasické schéma člověka mezi Zákonem a Evangeliem. Malíř mu dal dvojí, i myšlenkově poněkud odlišnou podobu, a to variantami obrazů dochovaných v Gotě a v Praze. Současně, téhož roku, vytvořil na tento námět ještě dřevořez (snad, spolu s řadou kreseb, jako předstupeň trojice obrazů). Obě varianty, a především kompozice gothská, podnítily od třicátých let další díla, obrazy, řezby, hlavně však dřevořezové ilustrace⁴⁾ - také v tiscích českých⁵⁾. Tento obrazový typ přejímali však rytci rovněž pro samostatné grafické listy, v Německu na příklad Virgil Solis, mimo tuto nejvlastnější oblast Pieter van den Borcht v Nizozemí a Geoffroy Tory ve Francii⁶⁾.

Všechny kompozice obou typů dělí ústřední rajský strom poznání a života, zpola mrtvý, zpola zelený; v příslušných polovinách obrazového pole jsou zobrazeny postavy a scény ze Starého a Nového zákona, postavené v dvojicích proti sobě. Podle typu se poněkud mění jejich výběr, podstatnější odchylkou však je pojetí "člověka": na obraze v Gotě je začleněn do obou sfér - sféry Zákona (kde je štván brozící smrtí, vidinou pekelného ohně a nesplněnými příkázáními, jež mu Mojžíš připomíná nastavenými Deskami) i sféry Milosti (tam ho Jan Křtitel vede ke Kristu, tam také Bůh vyjevil svou pravou, milosrdnou tvář, tam vede od Zvěstování k Zmrtvýchvstání Páně linie přípovědi radosti a života).

Na pracích typu pražského - nazvaného podle dvou obrazů

Národní galerie v Praze⁷⁾ - je jako na malbách v Pardubicích a Budějovicích člověk zobrazen pouze jednou: sedí u paty stromu - jakoby na rozcestí mezi Zákonem a Milostí - mezi prorokem a Janem Křtitelem, kteří ho odkazují ke Kristu, k pravé části v oblasti zelenajícího se stromu. V části levé, pod Zákonem, je na pražských deskách (právě tak jako na dřevořezu Erharda Altdorfera v lübeckém vydání Nového Zákona z roku 1533⁸⁾ nebo na francouzském dřevořezu G. Teryho a ovšem i na našich malbách) hrob se zemřelým, označený jako Smrt, dále Adam a Eva s nápisem Hříšník, tábor Izraelitů, jež Hospodin trestá ohnivými hady, jimž však z podnětu téhož spravedlivého Boha směl Mojžíš na žerď vztýčit hada kovového, majícího uzdravující moc pro ty, kteří na něho pohledí (předobraz Ukřižování, symbol víry) - vysvětlivka zní: Obraz ospravedlnění; zcela nahoře přijímá Mojžíš na hoře Sínaji Desatero (Zákon). Pod stromem života je zmrtvýchvstalý vítězný Kristus přemáhající Leviatana-hada a smrt (Vítězství nad Smrtí a Satanem), na pražském obraze provázený slovy Naše překonání, velikonoční Beránek s vítězným praporcem a nápisem Naše nevinnost, Ukřižování (Oběť) s textem Naše ospravedlnění, zvěstování pastýřům a zvěstování Marii, již Kristus-dítě (Emanuel) s křížem nese zvěst svého narození, s naznačeným spásným smyslem svého zástupného utrpení¹⁰⁾.

V těchto složitých kompozicích, včetně našich dvou maleb, jež patří do jejich pražského okruhu, nešlo o pouhé prefigurace Nového zákona v Zákoně starém, o paralelní řazení výjevů starozákonních a novozákonních, o pouhý vztah proctví - naplnění, jak je známe ze středověkého podání v Biblia pauperum, Speculum humanae salvationis a v Concordia

salutatis. Nešlo jen o převzetí středověké typologie¹¹⁾. Téma bylo aktualizováno a interpretováno.

"Nahý člověk" tu není zobrazen toliko jako "starý Adam" ve středověku, v protikladu ke Kristu, nýbrž jako Člověk, minulý i současný, pro něhož a pro jehož zhřešení stanovil Bůh zákon, pro něhož však přinesl i oběť, vydav svého syna na kříž; jako Člověk mezi hříchem a milostí, mezi dvěma póly Božího řádu spásy. V pozadí slyšíme Martina Luthera: "Gott, der hat zwey Wort, eins ist das Gesetz, ... das ander ist das Evangelion", jeho ujištění, že život člověka je "transitus de lege ad gratiam, de peccato ad justitiam, de Mose ad Christum"¹²⁾. Reformátor dospěl od Zákona, jenž shrnuje slova Boha nárokujejícího a zabíjejícího, k evangeliu, ke slovu Boha, který se dává a obětuje, aby člověk žil; nový člověk, osvobozený živým slovem evangelia, bude žít "v novém světě, kde není zákona, není hříchu, není svědomí, není smrti, nýbrž nezkalená radost, spravedlnost, milost, mír, život, spása a čest"¹³⁾. Podobně jásavá nota zaznívá ze zhruba současných veršů Markéty Navarrské, sestry francouzského krále Františka I. (roku 1533 byly pařížskou Sorbennou odsouzeny jako nepravověrné)¹⁴⁾; ...

A kdo před soudem zákona
svou nuzotu a strach chtěl skrýt,
teď v síle víry dobře zná,
že Bůh ho přišel vykoupit
a za svůj štít ho schová.
To je ta radost nová.

A také sled výjevů pod zelenajícím se stromem života na všech kompozicích našeho typu byl velkým tématem Milosti: Boží syn

se stal člověkem, trpěl na kříži, vstal z mrtvých a přemohl smrt.

Je ovšem otázkou, nakolik objednavatel toho kterého z našich dvou symbolických obrazů znal a chtěl ilustrovat právě reformační výklad biblické zvěsti. V Pardubicích to vyloučeno není, ať dal malby provést ještě Vojtěch nebo již jeho bratr Jan Bohatý. Jejich otec, Vilém z Pernštejna (který výchovu obou synů svěřil kališnickému knězi, humanistovi Janu Čejkovi)¹⁵⁾ i oba mladší Pernštejnové podporovali církev podobojí; Vojtěch dokonce napsal Historii válek husitských, jež se bohužel nedochovala¹⁶⁾. Jan byl jedním z defensorů konsistoře, právě ve třicátých letech jedním z iniciátorů reorganizace utrakvismu (roku 1540 a 1542 se spolu s Českým bratrem Konrádem Krajířem z Krajku snažil o spojení novoutrakvismu s Jednotou bratrskou) a stoupencem jeho křídla tíhajícího k luterství, k němuž se pak přikláněl i jeho třetí syn Vojtěch¹⁷⁾. V roce 1539 se Jan dokonce odvážil vytknout panovníkovi náboženský útlak; jeho rada Ferdinandovi I., aby poddané neutlačoval pro víru, protože "víra je dar boží a komu od Boha se jí nedostane, od lidí se dostati nemůže"¹⁸⁾, jako by byla ohlasem názorů, které ve svém pojednání ze sedmdesátých let 15. věku, tedy ještě před Sebastianem Castellionem, napsal bakalář Prokop Ryšavý (Rufus) z Jindřichova Hradce, přední člen Jednoty bratrské¹⁹⁾.

V Českých Budějovicích, ač v klášteře dominikánů, potírá sice na naší kompozici vítězný, zmrtvýchvstalý Kristus tradičním způsobem Leviatana, nevyvádí však Adama a Evu z předpekli, jako na tolika malbách středověkých, také v nástěnném malířství českém. (Víc než pravděpodobně chyběl ten-

to motiv - jako na všech vyobrazeních našeho tématu - rovněž na obraze pardubickém, v příslušné části zcela zničeném.) Jakoby v souladu s reformačním názorem, s Calvinem, který s apoštolikem věřil, že Kristus sestoupil do pekel, jako bajku však odmítl učení, že "přišel na nějaké určité místo, jemuž bylo dáno jméno pekelné předsíně ... a že on svou mocí prolomil brány tohoto místa, aby duchy zemřelých odtud vyvedl"²⁰).

Objednavateli byl v tomto katolickém prostředí tento obrazový typ přijatelný patrně proto, že v něm zaslechl slova apoštola Pavla; především jeho list Římanům, zejména pátá jeho kapitola, je totiž prazákadem všech Cranachových a z něho odvozených kompozic. Však také v souboru biblických citátů na "predele" jednoho z obrazů Zákona a Milosti od Lucase Cranacha v Praze zdaleka převažují texty z Pavlových listů²¹). (Příznačně mezi nimi ovšem nechybí ani jeho slova o ospravedlnění vírou bez skutků zákona, tak blízká Martinu Lutherovi.)

"Skrze jednoho člověka ... vešel do světa hřích a skrze hřích smrt ...; hřích byl ve světě už před zákonem, ač se hřích nezapočítává, pokud není zákon. Smrt však vládla od Adama po Mojžíše ... (Adam je protějškem toho, který měl přijít). Zbraní smrti je hřích a hřích má svou moc ze zákona (z něhož pochází jeho poznání); zákon s sebou nese boží hněv - a všichni zhřešili a jsou daleko od Boží slávy". "Uak ubohý jsem to člověku! Kdo mě vysvedí z tohoto těla smrti?", jako by se ptal i Člověk pod naším stresem.

Avšak zrakem apoštola Pavla, zrakem člověka Nové smlouvy, viděl i Cranach i naši malíři zhřešení practice nikoli jako

tragedii bezvýhlednou: "Jako jediné provinění přineslo odsouzení všem, tak i jediný čin spravedlnosti přinesl všem ospravedlnění a život" - proti Adamovu pádu a hrobu stojí na obrazech našeho typu "Beránek boží, který snímá hříchy světa" (jak zvěstuje Jan Křtitel²²), jistě i na obou našich malbách), a Zmrtvýchvstalý, vítěz nad hříchem a smrtí. A jestliže ani život člověka v hříchu a pod Zákonem nebyl prost naděje a zaslíbení milosti, zhmotněných v Mojžíšově spásném, uzdravujícím hadu, pak ústřední skutečností evangelia je Ukřižování, zobrazené tu jako protějšek kovového hada, který byl jeho předobrazem: "Jako Mojžíš povýšil hada na poušti, tak musí být povýšen Syn člověka, aby každý, kdo v něho věří, měl život věčný; mzdou hříchu je smrt, ale darem Boží milosti je život věčný ... Neboť zákon Ducha, který vede k životu v Kristu Ježíši, osvobodil tě od zákona hříchu a smrti. Spravedlivý z víry bude živ".

Obětí Beránka jsou smyty hříchy, k nimž bylo lidstvo přivedeno Adamovým pádem, obětí na kříži je vykoupěna nová éra, v níž místo Zákona vládne Milost. Kristovým vzkříšením je přemožena smrt. Tak jasné a výmluvné poselství tlumočí i naše komplikované skladby. Středoevropským renesančním umělcům se tedy podařilo do jediného obrazu shrnout summu křesťanské zvěsti. Nejspíše proto se také tato kompozice setkávala s takovým ohlasem; ač její prototyp vznikl v oblasti protestantské a nese pečeť Lutherovské teologie, našla odezvu i mezi katolíky - nástěnná malba v českobudějovickém dominikánském klášteře je toho svědectvím²³).

Naše země se o ni zasloužily tím, že ji z omezených rozměrů deskového obrazu a dřevařezu převedly do monumentálního

něříčka. A to sály a v Pardubicích dokonce ve světském, reprezentativním prostoru šlechtického sídla, kde byla zřejmě zvolena jako proklamace nového pojetí biblické zvěsti. (Varianta, kterou si pak roku 1579 podle programu, vypracovaného luterským profesorem Davidem Chytracem z Rostocku, na klenbu kaple svého štyrského hradu Strechau promítli bratři Hofmannové, Hans Fridrich a Ferdinand - potomní rada Rudolfa II., usazený od následujícího roku v Praze -, bratrance Viléma a Petra Voka z Rožmberka, nedodržela ustálené schéma a byla zase součástí prostoru sakrálního²⁴⁾.)

Patrně nikoli náhodou byly naše dvě malby téhož "pražského" typu jako oba Cranachovy obrazy zachované v Praze. Jejich provenience není známa²⁵⁾, nevíme tedy, zda některý z nich byl v našich zemích již v době vzniku pardubického a českobudějovického - tím méně víme, zda některý z nich byl objednáán dokonce přímo pro Čechy -, případně zda ho náš objednavatel či malíř znal z autopsie. Jinak si však vznik našich maleb lze těžko vysvětlit (nejvýše ještě nějakou kresbou z dílny saského mistra). Nápadné je, že s těmito Cranachovými deskami mají společné nejen základní schéma a jednotlivé složky, ale také jejich rozvedení do obrazového prostoru, a to na rozdíl od většiny dřevořezů tohoto námětu, na nichž jsou zpravidla scény pojaty jako rámec titulu publikace a sestaveny do pásů pód sebe²⁶⁾.

Ani jedna z těchto českých prací nedosáhla ovšem kvality deskových obrazů ani subtilnosti v podání krajinného pozadí obrazů Lucase Cranacha. Ten sice zachoval prostorovou hloubku, ale rozbil jednotu prostoru a času - ač ji jindy tak zdařile zvládal - a pokusil se, následován našimi dvěma

malíři, "prostředky realistické malby zobrazit skutečnost světa víry"²⁷⁾.

- 1) Bible, evangelium podle Jana, kralický překlad, kap. 1, v. 17.
- 2) O této malbě a jejím tématu stručně J. Krčálová, Renesanční nástěnná malba na panstvích pánů z Hradce a Rožemberka, nepublikovaná kandidátská práce, 1964, 2, str. 72-77 (v literatuře se jí jinak zmínky nedostalo).
- 3) Kirchenpestille, kázání na den Jana Křtitele (Lukáš 1, 57-80) 1522 ve Wittenberku (cituje Oskar Thulin, Cranach - Altäre der Reformation, Berlin 1955, str. 127).
- 4) Obrazy v Götě a v Praze i Cranachův dřevořez reprodukuje O. Thulin, Cranach, l.c., obr. 161, 162 a 167; na str. 127-146 o tomto obrazovém typu a další příklady; doplňuje je o dřevořez z roku 1556 v Predigtsammlung Johanna Spangenbergera z luteránské oblasti bavorské, který je gothského typu (Claus Jürgen Roepke, Die evangelische Bewegung in Bayern im 16. Jahrhundert, Wittelsbach und Bayern, II/1: Um Glauben und Reich - Kurfürst Maximilian I., München-Zürich 1980, str. 113, pozn. 64, obr. na str. 106).
- 5) Tuto kompozici má český Nový zákon vydaný roku 1538 v Norimberku, všech pět vydání Melantrichovy bible z rozmezí 1549-1577 a bible Samuela Adama z Veleslavína z roku 1613 (Knihopis českých a slovenských tisků, red. Zdeněk Tobolka, II, část II, Praha 1941, č. 1101-1106, 17102, obr. 52 - za upozornění děkuji dr. K. Bohatcové). Mirjam Bohatcová, Symbol stromu poznání a stromu života v bratrských tiscích, Z kralické tvrže 12, 1985, str. 7 a 14, ukázala, že v tyto složité soustavy byl rozpracován původní středověký symbol dvou rajských stromů, poznání-zatracení a života-spasení.

- 6) Videa, Albertina: D I 29 - Virgil Solis, str. 5; LVII 3 - Pieter van den Borcht, str. 24, obr. 200; O. Thulin, Cranach, 1. c., str. 139, obr. 178 (dřevořez Geoffroye Toryho).
- 7) Národní galerie v Praze, O 9619 (tempera, lipové dřevo, 88,5 x 87) a O 10732 (olej, dřevo, 71,5 x 87) - na oba obrazy upozornil Richard Feerster, Die Bildnisse von Johann Hess und Cranachs "Gesetz und Gnade", Schlesiens Verzeit in Bild und Schrift, NF 5, 1909, str. 125-129, obr. na str. 126; ten také uvádí jejich datování rokem 1529 a signaturu; jeden z nich (O 9619) reprodukuje rovněž O. Thulin, Cranach, 1. c., obr. 162 na str. 126.
- 8) Lübecký dřevořez reprodukuje O. Thulin, Cranach, 1. c., obr. 176 na str. 138, dále Ernst Guldán-Utto Riedinger, Die protestantischen Deckenmalereien der Burgkapelle auf Strechan, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 18 (22), 1960, str. 34-35, a Heimo Reinitzer, Biblia deutsch - Luthers Bibelübersetzungen und ihre Tradition, Wolfenbüttel 1983, str. 166-169, obr. 94.
- 9) Bible, 4. kniha Mojžíšova, kap. 21, v. 4-9.
- 10) Německé vysvětlující nápisy pražského obrazu cituje O. Thulin, Cranach, 1. c., str. 134. - Není vyloučeno, že i na našich dvou malbách bylo v nezřetelných již částech pozadí zobrazeno v ležení Izraelců trestání ohnivými hady a na protější, pravé straně obvyklé zvěstování pastýřům.
- 11) O. Thulin ostatně předpokládá (Cranach, 1. c., str. 129-130), že autoři neměli na mysli historický střed, předěl mezi Starým a Novým zákonem, ale stále se opakující roz-

poznání člověkovy situace, jeho sebepoznání bez iluzí, jak je líčí apoštol Pavel v 7. kapitole listu Římanům – odtud obraz nahého člověka označeného jako Peccator-hříšník.

- 12) Oba citáty uvádějí E. Guldan – U. Riedinger, Die protestantischen Deckenmalereien, 1. c., str. 34, 35.
- 13) Vztah obou Zákonů je arci složitější, jak Luther ví: v tomto světě nepřestává zákon vykonávat svou a platnou službu, totiž civilní a politickou; ještě nyní, říká reformátor, nám boží slovo zní ve dvojí nedělitelné způsobě, jako zákon a evangelium; přirozený člověk musí až do smrti žít pod zákonem, ... ale jeho víra a jeho svědomí musí být od zákona osvobozeno. Podle Calvina Kristus zákon naplňuje, ale neruší; nárok zákona se nemění, smí se však změnit poměr člověka k němu. Je-li "jako spravedlnost postaven jediný Kristus", pak je svědomí "poslušné zákona nikoli pod tlakem nutnosti, nýbrž dobrovolně" (cituje a shrnuje Amedeo Molnár, Na rozhraní věků – Cesty reformace, Praha 1985, str. 155, 177, 304, 314).
- 14) V překladu Lučka Brože citujeme druhou sloku básně Zrcadlo hříšné duše.
- 15) Vilém také roku 1510 založil pardubickým utrakvistům kostel sv. Jana Křtitele s farou a čtyři léta nato slíbil, že nebude utiskovat poddané měšťany Bystřice pod Pernštejnem pro víru podebojů a nebude jim dávat katolické kněze. – J. Nechvíle, Hřbitovní chrám sv. Jana Křtitele v Pardubicích, Method 7, 1881, str. 121; Matěj Procházka, Stručný životopis Stanislava II. Pavlovského,

- Brno 1861, str. 50-51; František Lašek, Litomyšl v dějinách a výtvarném umění, Litomyšl 1945, str. 54.
- 16) Jaroslav Herout, Nové poznatky o perněstejanské výstavbě Pardubic, Památková péče 22, 1962, str. 131.
- 17) Podle Bartoloměje Paprockého byl Jan "velkým ochráncem konsistoře pražské" (Bartoloměj Paprocký z Hloch, Zrcadlo Čech a Moravy, vydal Josef Polišenský, Praha 1941, str. 29, komentář J. Polišenský, pozn. 28 na str. 227; František Dvorský, Dopisy Jana a Vojtěcha z Pernštejna 1509-1548, in: Archiv český 20, 1902, str. 82, 86; Josef Janáček, Doba předbělohorská, I/1, Praha 1971, str. 201, 204; J. Procházka, Stručný životopis, 1. c., str. 52; Jan Kühndel-Jaroslav Mathon, Pernštejnský zámek v Prostějově, Praha 1932, str. 14.
- 18) F. Dvorský, Dopisy, 1. c., str. 82, 94; B. Paprocký, Zrcadlo, 1. c., pozn. 28 na str. 227.
- 19) Amedeo Molnár, Neznámý spis Prokopa z Jindřichova Hradce, Husitský Tábor, Sborník Muzea husitského revolučního hnutí 6-7, 1983-84, str. 423-448. - Janova slova souzní ovšem také s výrokem Calvinova přítele, evangelického kazatele Petra Vireta: "Víru a zbožnost nelze vynucovat. Má vyvěrat ze srdce upřímného a celého, a to nemohou dát lidé, nýbrž jedině Bůh". (A. Molnár, Na rozhraní věků, 1. c., str. 343).
- 20) Cituje A. Molnár, Na rozhraní věků, 1. c., str. 306.
- 21) Nápisy přetiskl v jejich německém znění, s původním, ne vždy přesným udáním kapitoly, R. Foerster, Die Bildnisse, 1. c., str. 128. - Cranachův výběr citátů z apoštola Pavla (list Římanům kap. 1, v. 17, 18, kap. 3, v. 20, 23,

- 28, kap. 4, v. 15, kap. 6, v. 23, kap. 7, v. 24, První list Korintským kap. 15, v. 54-56) doplňujeme dalšími; z listu Římanům kap. 5, v. 12-14, 18, 20, kap. 8, v. 2 (vše citujeme z Bible v ekumenickém překladu, Praha 1979).
- 22) Bible, ekumenický překlad, 1. c., evangelium podle Jana, kap. 3, v. 14.
- 23) Její objednavatel znám bohužel není (obširný nápis pod řadou podobizen, ostatně setřených, není již možné rozluštit). - V klášterním kostele byl údajně pohřben malíř Vít Tuczmann-Dützmann, rodák z Mnichova, který se s rodinou usadil v městě; nejsou však zprávy, že v klášteře pracoval, tím méně, že a pro koho namaloval tuto kompozici (Sigmund Winter, Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách, Praha 1909, str. 219, udává, že se Vít v Českých Budějovicích usadil roku 1596, a to podle Konceptů českobudějovického archivu v opisu SGA-AZČ, kdežto Josef Braniš, Okres České Budějovice, Soupis památek 8, Praha 1900, str. 36, uvádí datum 1585).
- 24) E. Guldán - U. Riedinger, Die protestantischen Deckenmalereien, 1. c., str. 28-86.
- 25) Obraz O 9619 Národní galerie vlastnila braběnka Thunová rozená z Kolovrat (R. Foerster, Die Bildnisse, 1. c., str. 126).
- 26) Ty bychom podle dobového zvyku ovšem jako předlohu předpokládali - protože dřevořez z roku 1529 je jiného, totiž gotského typu, přicházel by časově v úvahu Altdorferův, Cranachem ovlivněný dřevořez z bible lübecké, vydané roku 1533. Tam však Maria klečí jako protějšek Moj-

žijí, kdežto pardubická stojí jako na Cranachově pražském obraze. Nadto není vyloučeno, že pardubická malba vznikla již v roce 1532 (poslední číslice je špatně čitelná - jde o dvojku nebo čtyřku); a z té doby dřevorez pražského typu neznáme.

27) O. Thulin, Cranach, l. c., str. 134.

Lubor Machytka

VÁCLAV VAVŘINEC REINER A VALDŠTEJNOVÉ

Z významných malířů českého baroka dostalo se dosud pouze V. V. Reinerovi velké vyčerpávající monografie, která šíří i hloubkou záběru odpovídá na všechny závažné otázky života a díla, kterým vyvrcholila a v podstatě se i uzavřela tradice českého barokního malířství. Proto všechna nová zjištění o Reinerově tvorbě mohou mít pouze podružný význam poznámkového charakteru.

Nedávný (a dosud neukončený) průzkum valdštejnského archívního fondu vedl k několika poznatkům, které poněkud doplňují a upřesňují naše znalosti o stycích V. V. Reinera s duchcovskou větví Valdštejnů. Patrně již z doby před rokem 1720 pochází velká část rodové galerie Valdštejnů v hlavním sále duchcovského zámku¹⁾. Na rozdíl od ostatních obrazů byla vždy pokládána za součást duchcovsko-litvínovského fideikomisu, a proto bývala při separacích valdštejnského majetku inventována odděleně od alodních obrazů. Její nejstarší podrobný popis nalézáme v seznamu duchcovské sbírky vydaném tiskem v roce 1737²⁾. Tehdy bylo v hlavním sále 30 obrazů, navíc visel v sousedním tzv. prvním pokoji portrét pražského arcibiskupa Jana Bedřicha z Valdštejna (jako autor je uveden Karel Škréta), a v tzv. druhém pokoji podobizny Jindřicha z Valdštejna (údajně od Paola Veronesa) a Adama Františka z Valdštejna od Karla Škréty. Další seznam byl pořízen v roce 1760, když hrabě František Josef Jiří z Valdštejna vstoupil do kapucínského řádu a své statky postoupil synu Emanuelovi³⁾. Inventář je velmi povšechný, můžeme z něho vyčíst

pouze to, že v hlavním sále bylo 31 obrazů⁴⁾. Stejně stroze nás informuje inventář pořízený v roce 1775 po úmrtí hrab. Emanuela z Valdštejna, že v sále bylo 32 rodinných portrétů, z toho dva velké a třicet malých⁵⁾. Tento počet se opakuje - opět bez bližší specifikace - v inventářích z roku 1814 a 1823⁶⁾. Teprve z roku 1848 se dochoval podrobný seznam fideikomisních portrétů⁷⁾. V hlavním sále duchcovského zámku bylo tehdy 31 rodinných podobizen. Z nich jsou pouze tři označeny jako práce neznámých malířů, u ostatních je jako autor uveden V. V. Reiner. Konečně v nedatovaném novodobém "Catalogu"⁸⁾ nalézáme poslední archivní verzi s 32 rodinnými portréty v hlavním sále. Z nich je 27 připsáno V. V. Reinerovi. Konkordance těchto seznamů je obtížná jednak proto, že počet obrazů umístěných v hlavním sále kolísal mezi 30 a 32, jednak proto, že během doby docházelo zřejmě k některým změnám v označení portrétovaných osob. Ze srovnání s atribucemi v seznamu Zámecké obrazárny v Duchcově (1967) a v katalogu Reinerova díla z roku 1970⁹⁾ vyplývá, že se dříve spojovalo se jménem tohoto malíře více portrétů než dnes. Tak v seznamu z roku 1848 jsou Reinerovi připsány také portréty Jana XVIII. z Valdštejna (+ 1576) a Františka Josefa z Valdštejna (+ 1722), v Catalogu naproti tomu podobizny hrab. Jana Josefa z Valdštejna, Adama ml. pána z Valdštejna, Maxmiliána pána z Valdštejna, Karla Ferdinanda hrab. z Valdštejna a Karla Arnošta hrab. z Valdštejna.

V druhém čtvrtletí roku 1720 byly prováděny úpravy a výzdoba pěti místností v malestranském paláci hrab. Jana Josefa z Valdštejna poměrně velkým nákladem 4740 zl.¹⁰⁾. Z toho připadly největší částky na nové tapety, stolařské, ča-

lounické a pozlacovačské práce. Až na posledním místě uvádí čtvrtletní účet dvorní pokladny částku 100 zl. vyplacenou malíři Václavu Reinerovi, který vyzdobil "horní pole" v parádním pokoji a v domácí kapli freskovými malbami, které se však nedochovaly. Poměrně nízká částka svědčí o tom, že šlo o práci menšího rozsahu. Ze zakázek, kterými byl V. V. Reiner v roce 1720 Janem Josefem z Valdštejna pověřen měly, jak víme, mnohem větší význam dva oltářní obrazy dodané tehdy pro děkanský kostel v Duchcově a zničené při požáru v roce 1945.¹¹⁾

Z roku 1727 se dochovalo několik dopisů, které z Prahy posílal Václav Josef Rechlitzner do Duchcova hraběcímu sekretáři Liebscherovi¹²⁾. Jistě není náhodné, že se tu Reinerovo jméno několikrát objevuje ve spojitosti s Františkem Maximiliánem Kaňkou, který řadu let pracoval pro Valdštejny, jak o tom svědčí pravidelné paušální honoráře ve výši 125 zl. za půl roku. V chronologickém sledu se dovídáme především o dvou obrazech, které byly koncem měsíce dubna hotové. Byl to jednak Portrét Arnošta Josefa, otce Jana Josefa z Valdštejna, určený snad k doplnění rodové galerie v hlavním sále duchcovského zámku, jednak obraz označený jako Útěk do Egypta, který by mohl být totožný s obrazem umístěným od roku 1728 ve špitálním kostele v Duchcově¹³⁾.

Jak vyplývá z květnové korespondence, byl Reiner v té době velmi zaneprázdněn, a to nejen v Praze, ale také mimo hlavní město. Více se o tom dovídáme z listu datovaného 11. září 1727: "weill er (Reiner) bey den Ursulinen auf der Neuen Welt arbeiteth". Reiner tehdy zřejmě soustředil všechny své síly na dokončení jednoho ze svých vrcholných děl - fresko-

vé výzdoby kostela Sv. Jana Nepomuckého u hradčanského kláštera voršilek. Je proto pravděpodobné, že se na obrazech, na jejichž dokončení Jan Josef z Valdštejna naléhal, podíleli vydatnou měrou Reinerovi pomocníci. Šlo o velký obraz Sv. Šimona a Judy pro hlavní oltář kostela v Zabušanech u Duchcova, dále o oválný obraz Nejsv. Trojice pro horní nástavec oltáře a konečně o "hlavy andílků patřící k urnám"¹⁴⁾.

Ještě v říjnu téhož roku pracoval Reiner s velkým vypětím sil na hradčanských freskách¹⁵⁾, a tak nemohl vyhovět žádosti hrab. Valdštejna o kresby k souboru rytin znázorňujících valdštejnskou manufakturu v Horním Litvínově. Je známo, že vytvořil jen předlohu pro titulní list¹⁶⁾. A když selhal pokus zapojit do této práce malíře A. Weisse¹⁷⁾, zprostředkoval V. V. Reiner spoluúčast dalších malířů, kteří pak dodali předlohy znázorňující interiéry manufaktury a jednotlivé fáze výroby sukna. Byli to Johann Christoph Turner a Johann Joseph Ditzler (Dietzler)¹⁸⁾.

Vedle rodinných portrétů byla v duchcovské galerii řada Reinerových obrazů, zejména krajin a bitevních scén. V největším počtu a s největší přesností jsou zachyceny v inventáři z roku 1823 a shodně s ním v novodobém Catalogu. Poněvadž se liší od seznamu publikovaného J. V. Šimákem¹⁹⁾, uvádím v poznámce seznam těchto dvaceti obrazů připsaných V. V. Reinerovi²⁰⁾. S tím současně vyvstává otázka, kdy se dostaly do valdštejnských sbírek. Téměř s jistotou lze říci, že byly v Duchcově již v roce 1775. Tehdy totiž čítala duchcovská sbírka 416 obrazů, tedy o 25 více než v roce 1823. Některé z Reinerových prací mohl získat již Jan Josef z Valdštejna, který udržoval s umělcem živé styky. Tuto domněnku

nevyvrací ani tiskem vydaná *Versammlung* z roku 1737, ačkoliv se v ní Reinerovo jméno vůbec neobjevuje. Zde ostatně figurují i rodinné portréty jako práce anonymní, podobně i mnoho dalších obrazů a navíc z devětku vyplývá, že do seznamu nebyly pojaty obrazy zděděné po předcích²¹⁾. Dále musíme vzít v úvahu, že v dobách první rakousko-pruské války utrpěla seвероčeská panství těžké škody způsobené vojsky obou válčících stran²²⁾. To pravděpodobně vedlo Františka Josefa z Valdštejna k rozhodnutí prodat v roce 1741 velkou část sbírky saskému kurfiřtovi. Ve značně neúplném archivním materiálu se teprve koncem čtyřicátých let častěji objevují zprávy o nákupech obrazů, tedy o novém budování sbírky. V seznamu pražských obrazů z roku 1748 nalézáme jako protějšky *Semiramis* a *Lukrecii* od *Halbaxe* a *Reinera* (v seznamu z roku 1823 jako dva výjevy z římských dějin od *Reinera*), dále dvě veduty římských kostelů od *Reinera*²³⁾, a také jeho obraz s neznámým námětem jako protějšek *Teniersova* obrazu²⁴⁾. V duchovském seznamu z roku 1748 jsou dvě *Reinerovy* práce (skici), a to *Sv. František* a *Sv. rodina*²⁵⁾. Doufejme, že další archivní průzkum alespoň částečně osvětlí valdštejnské akvizice *Reinerových* obrazů, avšak musíme počítat se ztrátou velké, ne-li převážné části dokladů.

- 1) P. Preiss, Václav Vavřinec Reiner, Praha 1970, s. 20, kat. č. 22.
- 2) Versammlung Deren Hochgräfl. Wallensteinischen Bildern in dero Residentz-Schloss Dux, wie solche 1737 sich befinden. In der Königl. Stadt Brux, gedruckt bey Valentin Lorentz Ketring. - Nejstarší archivní známka o rodinných portrétech pochází z roku 1731. Tehdy byly ve velkém sále duchcovského zámku tyto obrazy:
- Grosse Türkische Batalien gräfl. Waldsteinisch Familie betr. 1 Stück
- Batalien zu Meer 1 "
- Mittelmässiges Stuck foedus amicitiae 1 "
- Familien Portrait in Lebens Grösse 20 "
- Ueber dem Schängk-Tisch Ihro Excell. Frau Grätin Portrait in Oval 1 "
- Mittlere 2 Stuck gräfl. Waldsteinische Familie betreffend 2 "
- (SOA Praha, pobočka Mnichovo Hradiště RAV II-18/22 a SÚA Praha Fdk VII E 72, kart. 1244).
- 3) Inventarium deren in dem gräfl. Waldsteinischen Schloss zu Dux den 12^{ten} Decembris Anno 1760 befindlichen Mobilien. SOA Praha, pobočka Mnichovo Hradiště, RAV I - 16/14.
- 4) Grosse Bataille des General Waldstein 2, Familienbilder oder Portraits 29. Na první pohled překvapuje, že jinak bylo v celém zámku pouze 37 obrazů. Také knihovna a zbrojnice byly tehdy prázdné ("darinnen gantz und gar nichts"), u knihovny je navíc poznámka, že knihy byly odvezeny jinam do bezpečí. To se zřejmě stalo i s převážnou částí obrazů, které byly ohroženy válečnými událostmi.

- 5) Inventarium deren nach Wayl. ... Emanuel Grafen von Waldstein und Wartenberg ... Dux den 25. Septembris 1775.
SOA Praha, pobočka Mnichovo Hradiště RAV - 21/VII.
- 6) V inventáři z roku 1814 (SOA pob. Mnich. Hradiště I-5-24) jsou obrazy v hlavní síle uvedeny takto: No 1 Der Fürstenbund von W. Reiner, Nr. 2 Eine Seeschlacht gemacht von Bismann (!), Nr. 3 Eine Bataille von Reiner, Nr. 4 Eine kleinere Bataille von Reiner, Nr. 5 eine Vermählung eines Grafen von Waldstein von Reiner, Nr. 6 27 verschiedene Familienportraits von verschiedenen Meistern. - V inventáři alodních obrazů z r. 1823 (SÚA Fdk VII E 72, karton 1249) je uveden pouze celkový počet 32 obrazů formou poznámky.
- 7) SÚA Fdk VII E 72, karton 1252 k datu 28. 9. 1848. S výjimkou rozměrů u 3 položek je s tímto seznamem obsahově zcela shodný jiný, nedatovaný, patrně pozdější seznam uložený v RAV v Mnichově Hradišti pod sign. VI-142, k. 254. Fideikomisní charakter byl v obou seznamech rozšířen na 58 rodinných portrétů se souvislým číslováním (včetně čtyř podobizen v Horním Litvínově).
- 8) Catalog der Gräfllich Waldstein'schen Gemälde-Gallerie in Dux. SOA pobočka Mnichovo Hradiště RAV I 5/24.
- 9) E. A. Šafařík - P. Preiss, Zámecká obrazárna v Duchcově, Duchcov 1967, s. 7-9. - P. Preiss, l. c., kat. č. 22 na s. 90.
- 10) Geldt-Rayttung von 1^a Aprilis bis ult^a Junii Ao 1720. SOA pobočka Mnich. Hradiště RAV IV - 27 - I děti dvorní pokladny. Pol. 77/ Dem Prager Mahler Wentzel Reiner welcher in den Parada Zimmer und in der Hauss Cappellen

die obere Feldt in freschko gemahlt. Laut Quittung zahlt mit 100 fl. (tato kvitance se nedochovala). - Zajímavá je také položka č. 92 téhož vyúčtování: Dem Wentzl Reiner Mahlern in Prag dass derselbe dem Felix Hönig von Dux per 2 1/2 Jahrs in der Lehr gehabt u. wehrender Zeith die Benöthigte Kost-Schuch- undt Strimpf verschafft hatt, Vermög mit ihme getroffenen Contract, Lauth Quitt, den 12. Junij 1720. Contentirt mit 200 fl. - Výraz "in dem Prager Klein Seithner Hauss" neznamená valdštejnský palác, který náležel mnichovohradištské větvi Valdštejnů, nýbrž pozdější Pálffyovský palác ve Valdštejnské ulici čp. 158. Dle C. Merhouta (Paláce a zahrady pod Pražským hradem, Praha 1954, s. 84-87) koupil v r. 1709 Jan Josef z Valdštejna od Leopolda Josefa Hallera měštanský dům U tří králů a nechal jej se souhlasem obce a Karla VI. v r. 1713 intabulovat do Zemských desk. Rovněž v roce 1709 koupil vedlejší Gutštejnský dům a po r. 1712 přestavěl¹¹⁾ oba objekty do podoby barokního paláce (E. Poche - P. Preiss, Pražské paláce, Praha 1985, s. 124). Palác však nepřešel do vlastnictví dcery Anny Marie v době jejího sňatku v r. 1723, jak uvádí E. Poche, nýbrž teprve po smrti jejího otce v r. 1731 (viz pozn. 21). Měl jsem možnost zběžně prohlédnout interiéry paláce i jeho plány. Nic nenásvědčuje tomu, že by se zde bylo dochovalo něco z původní malířské výzdoby. Také vnitřní stavební změny byly v pozdější době tak dalekosáhlé, že nelze ani zjistit umístění původní barokní kaple.

11) P. Preiss, l. c., s. 27, kat. č. 31, 32.

12) SOA Praha pobočka Mnichovo Hradiště, RAV a ÚS Valdštejni

Ducheov, karton č. 113.

- 13) P. Preiss, l. c., s. 55, kat. č. 89. Název obrazu Sv. rodina na cestě do chrámu nahradil dřívější označení Sv. rodina na útěku do Egypta. Podobně byl změněn název oltářního obrazu v benediktinském kostele v Broumově. Pro obdobný námět Škrétova obrazu v kostele P. Marie před Týnem použil J. Neumann názvu Sv. rodina s podtitulem Sv. Josef s Ježíškem a P. Marií. Původní jeho název snad byl "Jesus, Maria, Josef" (J. Neumann, Karel Škréta, katalog výstavy, Praha 1974, s. 118). Podle J. Halla by bylo možno uvažovat v těchto případech také o názvu Návrat sv. rodiny z Egypta (Dictionary of Subjects and Symbols in Art, London 1974, s. 125).
- 14) Podle Uměleckých památek Čech (Praha 1982, sv. IV., s. 321) je zařízení převážně novodobé. Písemné sdělení Okresního archivu v Teplicích ze dne 17. 1. 1986 se opírá o zápisky býv. archiváře K. Třeštíka. Obec Zabušany byla kolem r. 1910 z důvodů důlní činnosti likvidována. Podnikatelé Baldeuf a Rudolf tehdy ves vykoupili a Zabušany byly nově postaveny o několik set metrů dále. Původní zabušanský kostel, zasvěcený sv. Šimonu a Judovi, a hřbitov byly přemístěny do nových Zabušan. Novostavba byla postavena jako přesná kopie starého kostela z r. 1723. Ze starého kostela bylo sem přeneseno všechno vnitřní zařízení včetně oken a dveří i soch apoštolů Šimona a Judy ze štítu. O obrazech však není v zápiscích zmínka. Měl jsem možnost prohlédnout si zabušanský kostel dne 17. 3. 1986. Zjistil jsem, že oba obrazy na hlavním oltáři jsou původní Reinerovy práce (dnes ve vel-

mi špatném stavu).

- 15) "und er damit soviel möglich eilen müsste, dass die Gerüste bald heraus kommen möchten" (z dopisu ze dne 11. 10. 1727).
- 16) P. Preiss, i. c., s. 98.
- 17) P. Toman, Nový slovník československých výtvarných umělců, díl II., Praha 1950, s. 692.
- 18) G. J. Diabacz, Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen, Praha 1815, sv. 1, s. 323 a sv. 3, sl. 286.
- G. H. Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexikon, sv. 21, Wien 1835 - 1852 (Neudruck Wien 1924), s. 383 - 384.
- Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907 až 1950, sv. XXXIII, s. 492-493, sv. IX., s. 275.
- 19) J. V. Šimák, Soupis obrazů někdejší galerie duchcovské, ČSPSČ, XVIII, 1920, s. 41 n.
- 20) Nro. 33, 34 2 St. Ansichten von zierlichen Gärten auf L., H. 2'5" b. 2'9" von W. L. Reiner
51, 52 2 Schlachten von geharnischten Reitern und Türken, L., h. 2'3" b. 3'1 1/2" von Reiner
73 Landschaft mit grosser Masse von Wasser und der aufgehenden Sonne, L. h. 2'2" b. 3'7" von Reiner
116, 117 2 Scenen aus der römischen Geschichte, L. h. 1'9" b. 1'1" von W. L. Reiner
133 Landschaft mit grosser Wassermasse und Bäumen, L., h. 2'2" b. 3'7" von Reiner
140 Eine Schlacht zu Wasser, L., h. 10 1/2", b. 1' 4 1/2" von Reiner
151, 152 2 Ruinen von Schlössern mit Schafhirten staf-

fiert L., h. 11 3/4", b. 1'3 1/2" von Reiner
 176, 177 2 St. Ruinen und Gebäude an Seeufern, L., h.
 11 1/2", b. 1'6 1/2" von Reiner
 189, 190 2 St. Hornvieh und Maultier Treiber in einer
 Landschaft, L., h. 1'1", b. 1'4 3/4" von Reiner
 192, 193 2 St. Cavallerie Gefechte, L. h. 1'3 3/4",
 b. 2'3" von Reiner
 232, 233 2 St. Ansichten von römischen Kirchen, L. h.
 1'6 1/2" b. 2" von Reiner
 313 Die Beschneidung Christi, L. h. 1'10", b. 1'1"
 von W. L. Reiner (v Catalogu je tento obraz pod č. 314).

- 21) ... wie auch andere Bilder, so wegen der Einfielung in diese Collection hineingekommen. Mám za to, že výraz einfallen (= anfallen) je třeba interpretovat ve smyslu dědického nápadu. Avšak i v tom případě zůstává zatím tato otázka nejasná. Jan Josef z Valdštejna ustanovil v závěti z r. 1731 universální dědičkou alodního jmění svou dceru Marii Annu, provdanou za knížete Fürstenberka (in specie der Herrschaft Pürglitz, Kruschowitz, Nischburg, Petrowitz und Senetz, dann meines auf der Kleinsaiten situirten Landtaflichen Hauses - SÚA DZV 361 E 2). Dědicem fideikomisu se stal synovec František Josef z Valdštejna. Při jednání mezi oběma dědici nedošlo k dohodě o některých částech mobiliáře v Duchcově a Horním Litvínově. Dědička si činila nárok na všechny obrazy "z duchcovského sálu" a na tapiserie z Horního Litvínova s tím, že in suspense zůstávají také všechny ostatní tapiserie a obrazy na chodbě k oratoři.

- 22) Jen v roce 1742 byly vyčísleny částkou 29 790 zl.

- 23) Prager Bilder und Mahlereyen Specificationen ... pro Ao
1748 et. 1749 (SOA Praha pob. Mnichovo Hradiště RAV
1-5-24).
- 24) 2 Stück Ein Bildt von Deniers und Compagnion von Reiner
140 f.
- 25) Specification Meyner Bildter, Dux den 24ten Junij 1748
.... St. Franciscus undt Familia Christi baidte Scitzen
von Reyner. (SOA Praha pob. Mnichovo Hradiště RAV 1-5-
24).

Věra Naňková

BAROKNÍ ARCHITEKTURA V ČECHÁCH A M. D. PÖPPELMANN

Významné jubileum má letos tvůrce drážďanského Zwingeru, barokní architekt a stavitel Mathäus Daniel Pöppelmann. Uplynulo 300 let od jeho pevného nástupu v drážďanském stavebním úřadu a dvěšředesát let od jeho smrti.

M. D. Pöppelmannem a hlavně jeho Zwingerem se zabývala bohatá literatura: P. Löffler, H. G. Franz a nejnověji H. Heckmann v monografii o tomto umělci¹⁾. Všichni uvažovali o impulsech a vlivu význačných architektů a architektur na tohoto stavitele "Bauamtu", který po cestě do Itálie roku 1710 umělecky překvapivě vyzrál, zhybnil stěny svých staveb a stvořil doslova překvapivý, působivý a kouzlaplný Zwinger. Mezi možnými vlivy radikálně barokních architektur přichází vždy zmínka o velkolepé fasádě malestranského sv. Mikuláše a o kostele břevnovském²⁾. Cizí literatura neuvažovala nikdy o opaku, totiž o vlivu M. D. Pöppelmannna na naši architekturu³⁾.

Na ohlas architektury Zwingeru v tvorbě litoměřického architekta a stavitele Oktaviána Broggia ukázal patrně jako první O. Votoček⁴⁾, dále J. Neumann v Českém baroku⁵⁾ a konečně P. Macek v obšřrném článku o zámku v Ploskovicích⁶⁾. Jmenování autoři poukazovali zhruba na základní osnovu zámeckého rizalitu v Ploskovicích, koncepci tohoto zámku, skupiny atlantů při grotě a na připojené arkádové terasové chodby, umožňující ze zahrady vstup do prostor prvního patra.

Vliv Zwingeru na architekturu Oktaviána Broggia lze vysvětlit relativní blízkostí Drážďan a Litoměřic a také jistě

ohlasem, který velkolepá stavební činnost v Drážďanech za Augusta Silného vzbudila. Jak upozornil P. Macek, přispívá k domněnce, že Oktavián byl náležitě obeznámen se stavební činností v Drážďanech i ta skutečnost, že Oktaviánův starší bratr Eliáš, jezuita, působil v Drážďanech v letech 1710-23 jako člen duchovní správy královské kaple⁷⁾.

My bychom si navíc chtěli ještě u zámku v Ploskovicích všimnout způsobu a tvaru zastřešení hlavního sálu, jak jej známe z kresby Antonína Mánesa⁸⁾. Tato dvoudílná kupole - jak ji nazývá Votoček - či spíše kupolová bání s odsazeným jehlan-covým završením, se vyskytuje v Pöppelmannově návrhu pro ná-rožní pavilón Zwingeru⁹⁾, kupolové bání pak velmi často.

Ohlas Pöppelmannovy tvorby sledujeme ovšem i v některých dalších dílech Oktaviána Broggia. Je tomu tak na příklad v komplexu poutního kostela s ambitem, děkanstvím a věží v Horní Polici (1722-26). Jeho vstupní hranelová věž vyrůstá z útvaru brány na půdorysu příčného šestiúhelníka, v patře s trojúhelníkovými teráskami s balustrádou po stranách. Atlanti v nárožích věže, vzpírající volutové konsoly, byly jistě inspirovány "konsolovými" sochami v soklové partii obíhající a spojujících arkád Zwingeru, které nesly cizokrajné stromky¹⁰⁾. Útvar středního okna ve věži s jakýmsi záclonovitým zakončením třemi konkávními segmenty vyskytuje se v nerealizovaných návrzích Pöppelmannových na drážďanský Wallpavillon¹¹⁾. Konečně dekoraci okoseného nároží věže tvoří závěsy zvonečků či květů a připomínají obdobný motiv, probíhající po obou stranách paláce Taschenberg od M. D. Pöppelmann¹²⁾. Konec konců i sama myšlenka použití vstupní věže do zdejšího poutního areálu pochází nepochybně z dráž-

žanského Zwingeru.

V pozdním díle se Oktavián Broggio s vlivem drážďanské architektury vyrovnával u jezuitského kostela v Litoměřicích. Jeho zdejší, radikálně řešený vstupní sloupový portál z doby kolem 1740, s úseky kladí, mohutnými volutami a hlavně vysokým kamenným, bohatě reliéfně zdobeným nástavcem, připomíná přebujelé kartušové nástavce, které se nejvýrazněji uplatňují na obou protilehlých pavilónech Zwingeru - na "Glockenspiel- a Wallpavillonu"¹³⁾.

Tento skromný příspěvek není jistě vyčerpávající. Shod a ohlasů bude patrně více; k úplnějšímu a zasvěcenějšímu pohledu přispěje jistě výstava k Pöppelmannovu výročí, pořádaná letošního roku v Drážďanech.

- 1) F. Löffler, Der Zwinger. Ein Denkmal des Dresdner Barock, Dresden 1957. - H. G. Franz, Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen, Leipzig 1962, str. 175-177. - H. Heckmann, Matthäus Daniel Pöppelmann, Leben und Werk, München, Berlin 1972.
- 2) H. G. Franz, l. c., str. 177. - H. Heckmann, l. c., str. 61-62.
- 3) H. Heckmann, l. c., str. 296.
- 4) O. Votoček, Ottavio Breggio, disertační práce FFUK, Praha 1950. - O. Votoček, O. Pechová, A. Birnbaumová ad., Ploskovice-státní zámek a památky v okolí, Praha 1961. - O. Votoček, Ploskovičský zámek a jeho stavební úpravy v 18. století, Umění 17, 1969, str. 59-75. - O. Votoček, Dvojí malířský pohled na barokní podobu zámku v Ploskovicích, Umění 29, 1981, str. 78-81.
- 5) J. Neumann, Český barok, Praha 1974, str. 37.
- 6) P. Macek, Zámek v Ploskovicích, Litoměřicko XVI, Vlastivědný sborník 1980, str. 123-148.
- 7) A. V. Florovský, Čeští jesuité na Rusi, Jesuité české provincie a slovanský východ, Praha 1941, str. 310-319. R. 1689 vstoupil Eliáš do jezuitského řádu, roku 1704 odjel do Ruska, pak do Říma a konečně do Drážďan.
- 8) O. Votoček 1981, l. c., obr. 2.
- 9) H. Heckmann, l. c., obr. 83.
- 10) F. Löffler, l. c., obr. na str. 33.
- 11) H. Heckmann, l. c., obr. 92, 94. Okna s tímto zakončením se vyskytují ovšem i na zahradním průčelí zámku v Liběchově v návrhu patrně od Fr. M. Kaňky.
- 12) H. Heckmann, l. c., obr. 8 na str. 33.

- 13) Nástavec portálu připomíná tvarově do jisté míry nápisový pomník na titulním listu souboru mědirytin Zwingeru z roku 1729. - F. Löffler, l. c., str. 6.

Pavel R. Pokorný

PORTRÉT DVOU TVÁŘÍ

Restaurátorské práce na barokních plátnech přinesly už nejednou závažná a mnohdy nečekaná zjištění. K mimořádnému objevu došlo i v případě právě probíhající restaurace redové portrétní galerie zámku v Duchcově, k níž i jubilant znovu obrátil svou pozornost. V minulosti byla středem jeho zájmu především ta část valdštejnského portrétního cyklu, která je autorsky spjata se jménem V. V. Reinera. Překvapivé zjištění však nyní přinesl portrét Jana staršího z Valdštejna, pocházející až z doby úprav "Sálu předků", někdy v druhé polovině 18. století.

Již na počátku prací konstatoval restaurátor doc. Jiří Toroň, kterému bylo plátno svěřeno, že nynější verze je výraznou přemalbou staršího portrétu. Rentgenové snímky pak ukázaly, že pod tváří muže středního věku, s krátce střiženými, na temeni hlavy ustupujícími vlasy a pěstěným plnovousem se skrývá hladký oválný obličej mladíka s volně splývajícími světlými kadeřemi. Podstatné rozdíly byly konstatovány i v oděvu původního portrétu a závažným je i zjištění na černé stuze zavěšeného řádu Zlatého rouna. V neutrálně šedém pozadí obrazu pak byla objevena signatura původního tvůrce, kterou právě jubilující určil definitivně jako - Sandrart Stockau. Objev neznámého díla významného německého malíře 17. století bude jistě podrobně publikován. Tento příspěvek si klade za cíl pokusit se o identifikaci zobrazeného.

Jan starší z Valdštejna na Hrádku, Lovosicích a Chvatěrubech byl zakladatelem lomnické linie Valdštejnů. V letech

1554 - 1570 byl nejvyšším zemským sudím a po té, až do své smrti v roce 1576, nejvyšším komorníkem království Českého. Jeho podobu známe z portrétní medaile datované rokem 1565 a náhrobního kamene v kostele v Choceradech¹⁾. V obou případech máme před sebou poměrně širokou tvář s mohutným plnovousem a úzkým věncem vlasů kolem zcela lysé hlavy. Je tedy zřejmé, že neznámý autor 18. století respektoval základní rysy Janovy skutečné podoby. Protože se původní dílo Sandrartova dosud skrývá pod přemalbou a určení osoby může vycházet pouze z rentgenového snímku obličeje, je třeba zvážit ostatní známé skutečnosti. Nabízí se přirozeně domněnka, že tvář náleží některému z dřívějších příslušníků valdštejnského rodu, jehož zpodobnění ztratilo pro generaci tvůrců sálu srozumitelnost. Rozhodujícím momentem pro identifikaci zůstává řád Zlatého rouna. Valdštejnů jej v 17. století získalo celkem pět. Jako první v r. 1628 Albrecht, 1631 Adam, 1654 Maxmilián, 1675 Karel Ferdinand a 1684 František Augustin. Vévodu Albrechta lze celkem snadno vyloučit, neboť jeho podoba je, přes všechny spory o autenticitu jednotlivých vyobrazení, dostatečně známa. Adam, syn Jana staršího na Hrádku, zdědil základní rysy otcovy podoby, jak dokládá portrét dochovaný v rodovém paláci v Praze a dosud umístěný v jeho oficiálních prostorech²⁾. Skutečnost, že se Maxmilián doručení řádových insignií nezbýl, ještě nevylučuje možnost pozdějšího uplatnění toisonu na starším či případně posmrtném portrétu. Jeho vzhled však zachycuje mědirytina Wolfganga Kiliana datovaná rokem 1643 a podoba i věk ztotožnění vylučují³⁾. Portréty Karla Ferdinanda a Františka Augustina nám dochovaly rytiny J. Boreckinga a v obou případech je fysiognomie opět výrazně

odlišná⁴⁾. Tím můžeme tedy vyloučit valdštejnský původ obrazu a neznámou tvář je třeba hledat jinde.

Zjištění, že autorem je Joachim von Sandrart (1606-1683), o němž víme, že pobýval v letech 1621-22 v Praze, vyvolává na prvním místě otázku, nejde-li o ranou juveniliu vzniklou za tohoto pobytu. Musíme ji však zodpovědět jednoznačně záporně. Mladý Sandrart se v Praze objevil jako žák Sadalerův a v prvním období jeho činnosti dominuje grafika. Portréty se u něho prosazují až po návratu z cest po Evropě a většina z nich spadá do konce 40. a začátku 50. let. Právnějším je však fakt, že obraz je signován "Sandrart Stockau". Stockau, statek u Ingolstadtu, získal malíř r. 1645 a jako součást signatur jeho děl se objevuje od r. 1647⁵⁾. Zůstává jí do sklonku 50. let, i když majitelem byl Sandrart až do r. 1670⁶⁾. Druhým důležitým mezníkem je 29. červen 1653, kdy byl umělec povýšen do šlechtického stavu a nadále se důsledně podepisuje Joachim v o n Sandrart⁷⁾. Získáváme tedy alespoň orientační terminus ante quem a vznik obrazu můžeme předpokládat někdy v letech 1645/47 až 1653.

V Germanisches National-Museum v Norimberku se dochovalo na tři desítky Sandrartových portrétních skic⁸⁾. Jedna z nich nápadně připomíná hledanou tvář mladého muže. Podle přípisu se jedná o Františka Egona z Fürstenbergu (1625-1682). Srovnáním s portrétní mědirytinou od Petera de Jode⁹⁾, lze sice konstatovat některé shodné rysy, zejména v dolních partiích obličeje, ale shledáme i řadu odlišností. V tomto případě není pochopitelně možné potvrdit či odmítnout totožnost zobrazeného pouze na základě mechanického srovnání rytiny a zkoumaného portrétního, známého nad to dosud jen z fo-

tografie. O Františku Egonu Fürstenbergovi, pocházejícím z heiligenberské linie rodu, víme zatím pouze, že byl duchovním a roku 1658 se stal biskupem v Metách. V této hodnosti setrval do r. 1663, kdy získal biskupství ve Strassburgu. Zde pak zůstal až do své smrti. Jako duchovní však nemohl být rytířem řádu Zlatého rouna, kterým ostatně nebyl v té době žádný z Fürstenbergů. Můžeme z dalších úvah vyloučit tedy nejen jeho, ale i další příslušníky rodu, kde by snad bylo možné předpokládat jistou podobnost.

Dosud neznámého mladíka je tedy třeba hledat důsledně mezi toisonisty. V rozmezí 1645-1653, kdy jak jsme již řekli, mohl portrét s největší pravděpodobností vzniknout, žilo celkem 64 nositelů řádu¹⁰⁾. Vzhledem k tomu, že věk portretovaného je neobvykle nízký a můžeme jej vymezit nanejvýš hranicí 30 let, redukuje se počet na pouhých 7 osob. Připočteme-li dalších šest, u nichž neznáme přesné datum narození a nemůžeme tedy stanovit jejich věk, dojdeme k maximálnímu počtu 13 řádových nositelů, kteří přicházejí v úvahu. Většina z nich jsou však Španělé, Italové či Nizozemci a možnost, že by se vyskytli mezi Sandrartovými objednavateli je spíše teoretická. Tím větší pozornost je třeba věnovat habsburským princům, kteří získali řád již v dětství a pravděpodobnost portrétu je tu velmi značná. V Sandrartových životopisech jsou dokonce výslovně vzpomínány práce pro císaře a jeho nejbližší okolí¹¹⁾.

Arcivévoda Ferdinand Karel Tyrolský (1628-1662), synovec Ferdinanda II., obdržel řádový řetěz ve svých sedmi letech r. 1635. Jeho vzhled zachycuje Merianova rytina z r. 1647 a již zběžným porovnáním jej můžeme s jistotou vylou-

čít¹²⁾, Baltasar Carlos (1629-1646), syn španělského krále Filipa IV., se stal členem řádu jako devítiletý r. 1638 a jeho tvář známe jednak z portrétu Velázquezova i rytiny Merianovy¹³⁾. I když jde, zejména v druhém případě, o portrét ještě dětský, můžeme i zde identitu vyloučit. Kromě toho infant zemřel již r. 1646, tedy pravděpodobně před námi sledovaným obdobím. Konečně posledním z habsburských toisonistů je Ferdinand IV. (1633-1654), korunovaný král český, uherský i řínský, nejstarší syn císaře Ferdinanda III., který zemřel ještě před otcem. Jedinou zatím zjištěnou současnou podobiznou je opět Merianova rytina z r. 1647¹⁴⁾, zachycující budoucího panovníka velmi mladého, ale již zde jsou zřetelné shodné rysy se zkoumaným portrétem od Joachima Sandrarta. Ostatní rytiny vzniklé po jeho smrti, zobrazují poněkud schematickou tvář, doplněnou módním knírkem, přizpůsobenou cyklu panovníků, do něhož obvykle náleží¹⁵⁾. I zde však zůstává zachován tvar obličeje a osa položení očí. Při srovnání zpodobnění u Meriana je nápadné utváření hlavy, splývavé, uprostřed rozčesané světlé vlasy, oči, částečně nos a partie úst. Sandrart maloval, jak již řečeno, za svého pobytu ve Vídni r. 1651 oba arcivévody, staršího Ferdinanda a mladšího Leopolda. Další osudy jejich portrétů jsou však neznámé a ani soupis umělcova díla pořázený autorem citované monografie neuvádí žádnou z podobizen císařské rodiny. Dosud zjištěné skutečnosti tak dovolují vyslovit domněnku, že nově objevený portrét od Joachima Sandrarta je ztraceným zpodobněním Ferdinanda IV. Definitivní odpověď však přinese až úplné odstranění všech pozdějších úprav a přemalb. Nelze zatím s jistotou říci, jak se obraz dostal do Čech, ale uvážíme-li

jen český okruh kolem Ferdinandova mladšího bratra a budoucího císaře Leopolda I., nabízí se právě v něm jedna z možností.

- 1) Medaili popsala a reprodukovala E. Nohejlová: České medaile Severina Bachmanna. Sborník Národního musea. Roč. I, 1938-39, s. 83-85, obr. 13. Náhrobní kámen A. Podla-
ha: Soupis památek historických a uměleckých v politic-
kém okresu českokobrodském. Praha, 1907, s. 56.
- 2) Reprodukuje ČSPSČ. Roč. XLVII. 1934, s. 9.
- 3) Zprávu o posmrtném doručení řádových insignií uvádí ro-
dová kronika V. V. Červenky: Splendor et gloria domus
Waldsteinianae. SK ČSR: MS XVII D 42. Kilianova rytina
je dochována např. v Grafické sbírce NG, sig. R 12664.
- 4) J. J. Weingarte: Fürsten-Spiegel oder Monarchia ... Prag,
1673, s. 98.
- 5) Poprvé jsem zjistil název Stockau v signatuře obrazu sv.
Kateřiny s malým Janem Křtitelem, Leopoldem a Vilémem.
Wien: Kunsthistorisches Museu - Gemäldegalerie.
- 6) Ještě Řážencový oltář v klášteře v Lambachu je signován
"Joachimus de Sandrart dominus in Stockau fecit 1657¹⁷".
P. Kutter: Joachim von Sandrart als Künstler. Strassburg,
1907, s. 114 a s. 77.
- 7) P. Kutter: op. cit. s. 62. Dále též: Joachim von Sandrart
und Nürnberg. In: Barok in Nürnberg (Katalog) 1962,
s. 56-62.
- 8) A. Stavenow: Joachim Sandrart och fredsmåltiden in Nürn-
berg. Nationalmuseum Årsbok. Årg. 1934, s. 31-48, obr. 38.
- 9) Grafická sbírka NG: R 49530.
- 10) Seznam řádových rytířů přinesl katalog výstavy La Toison
d'Or. Cinq Siècles d'Art et d'Histoire. Brugge, 1962.
- 11) OSN XXII. Praha, 1904, s. 597. Uvádí výslovně portréty
císaře Ferdinanda III., jeho choti a obou synů.

- 12) Theatrum Europaeum, Theil V. Franckfurt, 1647, s. 1132.
- 13) Tautéž, s. 1242.
- 14) Tautéž, s. 1174.
- 15) Např. G. L. Kessler: Theses canonico legates politicae
... Pragae, 1689, s. 88.

Olga Pujmanová

CESARE DA SESTO A BALDASSARE PERUZZI (?) V MORAVSKÝCH SBÍRKÁCH

Na území ČSSR se zachovalo několik významných děl italské vrcholné renesance a počínajícího manýrismu, kterým dosud nebyla věnována žádoucí pozornost. Patří k nim především medicéjské portréty Agnola Bronzina, které jsou námětem jiné připravované studie¹⁾. A také rozměrná plátna od Romanina a Giulia Romana²⁾, jimiž se zatím nelze seriosně zabývat. Jejich studiu by měl předcházet technologický průzkum. Jedině díky jeho odborným metodám se podařilo správně identifikovat např. obraz sv. Rocha (118 x 60 cm) z majetku olomoucké kapituly, který je uložen na Státním hradě Bouzově³⁾. Tato malba je tradičně připisována Cesarevi da Sesto⁴⁾. Shoduje se totiž jak svým schématem, tak ikonografií s Cesarevým Sv. Rochem (140 x 65,5 cm), vystaveným v Muzeu Milánského hradu (Museo d'Arte Antica), někdejší Castle Sforzesco. Obě díla jsou si blízká také měkkým malířským způsobem modelace se zvýšenými světly (RTG). Rozdílné však jsou rozměry a formát srovnávaných obrazů. Olomoucká deska byla patrně po všech stranách mírně seříznuta, jak vyplývá z malby, která po celém obvodu sahá až k okrajům. Z kompozice díla však nelze usuzovat, že se její obdélníkový formát a velikost podstatně nezměnily a že obraz nebyl nahoře zaoblen jako dílo milánské. Odlišné je rovněž pojetí krajinného pozadí. Na obraze milánského muzea je veškerá vegetace detailně propracována, na olomoucké desce jsou stromy pouze lehce načrtnuty a rozmanitá drobná flóra, oživující obraz z Milána, tu zcela chybí. Právě tato skico-

vitost krajinného pozadí je jedním z důvodů, pro který lze olomoucký obraz připsat samotnému Cesarovi. Podle výroku Giorgia Vasariho totiž krajiny na Cesarových obrazech maloval jakýsi "Bernazzano milanese"⁵⁾. Spolupráce figuralisty s krajinářem, připomínající současnou vazbu Quentina Massyse a Joachima Patinira, se nejzřetelněji projevila na Cesarově Křtu Krista z milánské sbírky Gallarati Scotti. Účast Bernazzana se však předpokládá i na jiných umělcových dílech⁶⁾. Nepřekvapila by proto ani na obraze San Rocce z Castello Sforzesco. Rostliny tam jsou podány se stejným zaujetím pro detail jako na zmíněném Křtu Krista, kde ovšem – na rozdíl od sv. Rocha – krajina dominuje celému obrazu.

San Rocco je v milánském muzeu vystaven spolu s pěti deskami (Madenou, Sv. Kryštofem, Sv. Janem Křtitelem, Sv. Janem Evangelistou a Sv. Šebestiánem) rozebraného polyptychu⁷⁾, jehož některé jiné, méně významné díly, jsou dnes v soukromí (Milán, bývalá Collezione Melzi). Obrovský oltářní obraz byl objedнан 28. ledna 1523 bratrstvem sv. Rocha pro kostel San Rocco fuori Porta Romana. Podle smlouvy měl sestávat ze čtrnácti desek a měl být za sto zlatých hotov do šesti měsíců. Byl Cesarovou nejvýznamnější a zároveň poslední zakázkou, kterou za umělce dokončili jeho spolupracovníci. Ústřední tabule s postavou sv. Rocha, světce, který měl město chránit před morem, je však dílem Cesarovým. Že také sv. Rocha z olomoucké kapituly maloval sám Cesare da Sesto, se zdá kromě uvedeného důvodu pravděpodobné rovněž vzhledem k vynikající kvalitě a svěžímu přednesu malby. Nejpresvědčivěji tomu však nasvědčuje autorská korekce, ke které došlo v pravém horním rohu obrazu. RTG snímek totiž ukazuje, že v původním

pentimentu je namalována postava anděla, který je rovněž znázorněn na Cesarově tabuli sv. Rocha v Miláně.

Cesare da Sesto (1477 - 1523) je jedním z nejznámějších a nejobdivovanějších následovníků Leonardových. Zatímco většina jeho lombardských současníků výhradně imitovala Leonarda da Vinci⁸⁾, Cesare se neuzavíral také jiným podnětům. Silně ho inspirovalo především dílo Raffaeleovo, jehož vliv se projevil mimo jiné i na oltářním obraze Sv. Rocha. Cesare da Sesto žil převážně v Miláně. Pobýval však také v Messině a Neapoli, kde se dodnes zachovalo několik jeho děl⁹⁾, a na počátku 16. století působil v Římě. V letech 1505 - 1508 freskami vyzdobil hrad Rocca di Ostia za spolupráce Baldassara Peruzziho (1481 - 1536). Peruzzi je znám více jako architekt, i když se původně vyučil malířem. V roce 1501 pracoval s Pinturicchiem v Sieně, krátce na to pak odešel do Říma. Jeho nejvýznamnější zakázkou tam byla výzdoba vily sienského bankéře Agostina Chigi, dnešní Farnesina, z roku 1509, která ukazuje umělcovu zálibu v antice a Raffaeleovi. Po Sacco di Roma se Peruzzi na čas vrátil do Sieny a právě s jeho tehdejší činností v rodném městě patrně nějak souvisí obraz Orfea ze Šternberka na Moravě¹⁰⁾.

Rozměry desky (68 x 127 cm) nasvědčují, že obraz Orfea hrajeckého zvířatům byl s největší pravděpodobností součástí pokojové výzdoby. Truhlice (cassone) by totiž byla podstatně delší a nižší. Zamýšlenému dekoračnímu účelu odpovídá také schéma obrazu, s oblohou potlačenou na minimum, vhodné pro pohled. Ke stejnému cyklu výzdoby jako Orfeus ze Šternberka na Moravě patřila bezpochyby deska ze sbírky Chigi-Saracini v Sieně (dřevo 68 x 127 cm) s námětem Endymióna a Seléné¹¹⁾.

Přesvědčuje o tom nejen formát a kompozice scény: oba obrazy se shodují také typikou mnoha motivů, ať to jsou postavy hrdinů či letící ptáci, drobné rostliny, kmeny stromů, nebo bílé kozy s černými skvrnami. Stejný je také barevný akord modří, zelení a žlutí. Rozdílná je pouze jeho intenzita. Moravská deska je malována lehkými světlými tóny, sienský obraz sytějšími, intenzivnějšími barvami. Vyplývá to logicky z námětů obrazů: Orfeova hudba se nese krajem za jasného dne prozářeného sluncem, Endymión spí věčným spánkem a noc co noc se ho Seléné, bohyně luny, marně snaží polibkem probudit. Obrazy evokující kontrast dne a noci zdobily patrně ložnici nějakého sienského paláce.

Obraz Endymióna, připisovaný Baldassarovi Peruzziemu či jeho okruhu¹²⁾ je prý "jakousi ozvěnou farsačního umění Piera di Cosimo"¹³⁾. Tato charakteristika sienského obrazu připomíná a snad také vysvětluje dosavadní mylnou, poněkud rozpačitou atribuci Orfeu Pierovi di Cosimo (?)¹⁴⁾. Na rozdíl od moravského obrazu, který je mimořádně dobře zachován, je sienská deska, obzvláště v některých partiích, silně poškozena. To snad ovlivnilo nepříznivý úsudek Maria Salmiho, pro něhož je Endymión pouze "peruzziánské dílo spíše nižší kvality". Naproti tomu Ch. L. Frommel nevylučuje autorství samotného Baldassara. Obraz s Endymiónem klade do doby 1533/1534 a uvádí v souvislost s několika návrhy fresek pro vilu Belcare. Nedávno však byl vysloven také názor, který Peruzziho účast popírá. Upozorňuje na archaizující ráz desky a připomíná její příbuznost s krajinami Beccafumiho, která prý však nestahují k připsání díla tomuto sienskému malíři. F. Sricchia Santoro sice uvažuje o atribuci Giorgiovi da Siena, ale malíře Endy-

mióna ponechává v anonymitě s označením "Frescante di Belcaro"¹⁵⁾.

Orfeus hrající zvířatům je bezpochyby dílem téhož umělce, který namaloval jeho pendant s Endymiómem. Byl-li jím sám Peruzzi, či někdo z jeho četných žáků, spolupracovníků nebo širšího okruhu, rozhodne teprve budoucí bádání. Peruzziánská malba se v posledních letech dostala do popředí odborného zájmu a lze doufat, že ji významně obohatí právě obraz Orfea vynikající kvalitou malby i provedením. Vznikl v Sieně, s největší pravděpodobností v letech 1533 - 1534¹⁶⁾. Zhruba deset let před tím byl namalován obraz sv. Rocha. Obě díla z moravských sbírek pocházejí tedy z období nastupujícího manýrismu, jehož význam a mnohostranné aspekty ukázal naší veřejnosti právě oslavený jubilant¹⁷⁾. Jeho zájem, povzbuzení a kritické připomínky znamenaly před léty jeden z prvních impulsů k mé dnešní práci¹⁸⁾. S vděčností mu dnes proto věnuji tuto stať.

- 1) Agnolo Bronzino, Portrét Eleonory z Toleda, Národní galerie v Praze, inv. č. O-11971; Agnolo Bronzino - dílna, Portrét Cosima I. Medici, Národní galerie v Praze, inv. č. O-14692.
- 2) Girolamo Romani zv. Romanino, Navštívení P. Marie a Obětování v chrámu, chrám P. Marie před Týnem; giulio Romano(?), P. Marie s Ježíškem, malým sv. Janem Křtitelem mezi sv. Jakubem a sv. Markem, Hradec u Opavy, inv. č. 7616 (HM 466), staré inv. č. 25.
- 3) Obraz podrobil technologickému průzkumu v r. 1983 Mojmír Hamsík v restaurátorském ateliéru Národní galerie v Praze. R. 1984 ho restaurovala Radana Hamsíková.
- 4) Na rubové straně obrazu je nalepen starý štítek s nápisem: Cesare da Ses. Quadro apparte ... e alla Galleria Ercolani di Bologna.
- 5) Vasari 1568, ed. 1906, V, s. 518.
- 6) G. Bora, I Voiti della natura. In: Zenale e Leonardo.¹⁷² Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda. Milano 1982, s. 170-176.
- 7) B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North Italian Schools, vol. III, London 1968, obr. 1506.
- 8) Nejvěrnějším satelitem Leonardovým byl Andrea Solario (1473/1474 - 1524), od něhož je kvalitní obraz Hlavy sv. Jana Křtitele ve Stát. zámku Vizovicích (inv. č. 1292/1416).
- 9) Z nich nejvýznamnější je klanění tří králů (Pinacoteca di Capodimonte inv. č. 98).
- 10) Stát. zámek Šternberk na Moravě, inv. č. ST 206. Obraz

pochází z lichtenštejnské sbírky. V r. 1893 byl na zámku Lednice, před tím ve Vídni.

- 11) V majetku Monte dei Paschi, Col. Chigi-Saracini, inv. č. 348.
- 12) Ch. L. Frommel, Baldassare Peruzzi als Maler und Lechner. Beiheft zum römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte, 11, Vienna - Munich 1967/1968, s. 149-150, obr. LXXXVI b.
- 13) M. Salmi, Il Palazzo e la Collezione Chigi-Saracini. Siena 1967, s. 93, obr. 54.
- 14) O. Pujmanová, Studie malířství italské gotiky v československých sbírkách. Umění, 24, 1976, č. 2, s. 109-111, obr. 11; O. Pujmanová, Italian Primitives in Czechoslovak Collections. The Burlington Magazine, 119, 1977, No. 893, s. 548-550, obr. 24.
- 15) Giorgio da Siena pracoval s Giovannim da Udine ve vaticánských Lodžích a vyzdobil portikus paláce Piccolomini del Mandolo, dnešního palazzo Chigi-Saracini v Sieně. F. Sricchia Santoro: In Mostra di Opere d'Arte restaurate nelle Provincie di Siena e Grosseto, II-1981, s. 157-158, č. 54. - O snaze diferenciovat sienskou malbu po Sacco di Roma viz F. Sricchia Santoro, Ricerche senesi. 3. Bartolomeo di David ? In: Prospettiva 1982, č. 29, s. 32-40; F. Bisogni, Le opere di Domenico Beccafumi nella Collezione di Galgano Saracini. In: Prospettiva 1981, č. 26, s. 25-48; F. Bisogni, A Madonna and Child by Domenico Beccafumi, In: Apollo 1983, July, s. 54-56.
- 16) Operou tohoto datování je datum obrazu s Endymiónem, předpokládáné Ch. L. Frommelem (viz pozn. 12).
- 17) P. Preiss, Panoráma manýrismu, Praha (Odeon) 1974.

- 18) "Italské gotické a renesanční obrazy v československých sbírkách", katalog výstavy připravované Národní galerií v Praze.

Anna Rollová

"NOVÁ" FRESKA SIARDA NOSECKÉHO NA STRAHOVĚ

Roku 1982 bylo v rámci vnitřní renovace chrámu Nanebevzetí P. Marie v Praze na Strahově družstvem Štuko dokončeno restaurování fresky na klenbě kaple P. Marie Pasovské. Původní zasvěcení této kaple, zbudované ve třicátých letech 17. století podle plánu N. Sebregendiho v pravé boční lodi kostela, bylo Sv. andělům. Jelikož tu našel poslední odpočinek císařský generál Bohumír Jindřich z Pappenheimu, padlý roku 1632 v bitvě u Lützenu a roku 1647 i jeho syn Adam Wolfgang, nazývala se kaple podle nich určitou dobu také Pappenheimská. V poslední čtvrtině 17. století došlo ke zřízení oltáře s kopií obrazu P. Marie Pasovské, jejímž jménem je kaple do té doby označována.

Fresku na klenbě - dílo Siarda Noseckého¹⁾ - považovala dosud literatura za Bitvu u Lützenu²⁾ a její vznik datovala kolem roku 1746³⁾. Teprve současná obnova fresky umožnila rozpoznat v ní Bitvu s Turky za přispění nebeských bojovníků⁴⁾.

Bitevní scéna představuje skupinu jezdců bojujících pod korouhví s českým lvem a korouhví se znakem Rakous⁵⁾ za pomoci nebeského bojovníka-anděla na bílém koni. Nebeský jezdec představuje svým umístěním do popředí hlavní postavu této pozemské části výjevu. Nad ní v oblacích přijíždí skupina dalších pěti okřídlených bojovníků shodného typu. Pozemská část pokračuje při spodním obvodu klenby vyličením ustupující turecké jízdy, bojující pod zelenou a červenou korouhví (zemskými barvami Turecka) a znázorněním nevýrazné, mírně kopcovité krajiny s opuštěným táborem. Zásadní význam pro pochopení

malby má nápis při horním obvodu "TEMPORE QUO HUMANUM DEFICIT AUXILIERUM + INCIPIT MILITIAM DIVINA IUVARE POTESTAS". Výtvarným pojetím se freska blíží scéně Umučení sv. Vršily a jejich družek, kterou Nosecký v roce 1746 vyzdobil klenbu protější kaple sv. Vršily, a to těm partiím, kde převládají postavy orientálních jezdců. Při podání reprezentativních typů nebeských hrdinů na koních využil malíř veškeré své dovednosti. Z barev se uplatňují žluté, červené, zelené a modrošedé odstíny.

Doplňující výjevy v pendentivech, které na vybraných příkladech ze Starého zákona (Tobiáš, Jákob ad.) líčí pomoc nebeských andělů, umocňují smysl hlavního výjevu. Malířsky vděčný námět Archanděla Rafaela s mladým Tobiášem a jeho ztvárnění ve scéně dvou cílevědomě kráčejších a rozmlouvajících poutníků, z nichž menší Tobiáš nese na ramenou rybu, která jej ohrožovala (Tob 6, 1-9), ukazuje návaznost monumentálního projevu S. Noseckého v období po roce 1744, kdy se vrátil takřka po devítiletém působení v Milevsku a Velké Chybsce zpět na Strahov, na jeho dřívější strahovské práce. Ať již jde o podání krajiny s listnatým stromem, skalkou a vodní příšerou, které v podstatě vychází z postranních výjevů na stropě opatské jídelny (kolem roku 1732) nebo o pohybovost a rázné nakročení Rafaelovo (obdobu nalezneme v postavách fresky letního refektáře, vzniklé někdy během let 1728-1731), či v zvládnutí psychologických momentů, např. Tobiášova důvěřivého a uctivého pohledu; také profil Rafaelovy hlavy reprodukuje typ vytvořený již ve výjevech Teologického sálu (postava Doctriny, v letech 1721-1727). Pouze vzdouvající se archandělovo roucho připomene světelným pojednáním

nově vytvořenou fresku Umírněnosti (1746) v kapli sv. Voršily ve Strahovském chrámu. Tato blízkost ovšem na druhé straně neznamená, že takové řešení nemá své dobře zvládnuté předchůdce, a to již v časných malbách Teologického sálu.

Zcela jiný pohled na tehdejší období umělecké činnosti Siarda Noseckého nám umožňuje ústřední výjev bitvy s Turky. Snaha o kvalitnější kompoziční sjednocení rozměrné fresky, kterou v té míře nelze vysledovat v dřívějším strahovském tvůrčím období let 1718-1735, přibližuje scénu k freskám zmíněné svatovoršilské kaple a kapitulní síně na Strahově (Uzdravení u rybníka Bethesdy z 2. pol. 40. let 18. století)⁶⁾. Pro souvislost s prvními z nich napovídá i detailní promyšlení námětu. Nosecký v bitevní scéně i v pendentivech vychází z původního zasvěcení kaple Sv. andělům, nikoli z jejího označení podle obrazu P. Marie Pasovské, v té době již vžitého⁷⁾. Jako hlavní moment uplatnil myšlenku pomoci andělů - božího vojska (poslů) - člověku. Nástropní výzdoba protějščí kaple sv. Voršily se netýkala pouze ústřední klenby s Umučením sv. Voršily i jejích družek a pendentivů s alegoriemi kardinálních ctností a signaturou s letopočtem 1746. Zahradila další dvě klenby s oslavením příkladu těchto mučedníků a jejich přirovnáním k andělům (nápis "SUNT SICUT ANGELI DEI IN COELO"), kteří na nebi vzdávají úctu Hospodinu klaněním, hrou na hudební nástroje atd. Je tudíž velice pravděpodobné, že výzdobu kaple Sv. andělů pojal autor v tomto ohledu jako určitý protějšek, reprezentaci druhé oblasti jejich činnosti - tzn. směrem dolů, k lidem. Určení doby vzniku malob kolem roku 1746 již C. Strakou má tedy plné opodstatnění⁸⁾.

Co uvést k motivu bitvy s Turky, který Nosecký zvolil

pro své záměry? Je známou skutečností, že vítězný protiturecký boj našel živý ohlas ve všech vrstvách národů českých zemí a stal se jedním z inspirujících momentů kulturního dění barokní doby⁹⁾, ať se jednalo o porážku Turků u Vídně roku 1683 nebo další úspěchy císařských armád, zakončené dobytím Bělehradu a roku 1718 mírem v Požarevci. Ani novou, tentokrát neúspěšnou válkou s Tureckem, kterou roku 1736 zahájila na Balkánském poloostrově císařská vojska spolu s armádou ruského cara, ani bělehradským mírem z roku 1739, jímž Rakousko ztratilo převážnou část územních zisků, nepokleslo nadšení z minulých vítězství, protože ta znamenala pro střední Evropu osvobození od trvalé hrozby tureckých nájezdů. Zejména ve výtvarném umění nalezneme celou řadu dokladů této inspirace. Sám Nosecký roku 1717 zareagoval na úspěch Eugena Savojského u Bělehradu ve scéně slunečních hodin na fasádě bývalé klášterní školy v Milevsku. O rok později namaloval V. V. Reiner na stropě velkého schodiště v Černínském paláci na Hradčanech Gigantomachii, mytologický námět, pro jehož interpretaci může existovat více hledisek. Jedním z nich je myšlenka, že Giganti představují Turky¹⁰⁾. S touto freskou přišel Nosecký důvěrně do styku; byla mu totiž roku 1745, v době blízké vzniku fresek obou strahovských kaplí, svěřena její oprava po poškození dělostřeleckou palbou za obléhání Prahy roku 1742. A konečně v Umučení sv. Veršily a jejích družek (1746) namaloval postavy kočovných Hunů na koních v podobě Turků. Užití takových motivů nebylo tedy Noseckému neznámé a jistě znal i Škrétův starší, ikonograficky neobvyklý obraz - P. Marie a sv. Jan Křtitel se podílejí na obraně Malty r. 1565 - na hlavním oltáři malostranského

kostela P. Marie pod řetězem, Karel Škréta zdůraznil v tomto obraze někdy kolem roku 1651 také podíl andělů, kteří se pod vedením P. Marie vrhají se vzrušenými gesty a vlašjícími rouchy z oblak do boje s tureckým loďstvem¹¹⁾. S. Nosecký potom při líčení bitvy s Turky na klenbě kaple Sv. andělů mohl zcela příhodně a v souladu se svým záměrem vy-
zdvihnout ve vítězství nad tímto odvěkým nepřítelem křesťanství podíl božské moci, zastoupené anděly v odění bojovníků, kteří zasahují v okamžiku, kdy lidská pomoc nedostačuje. V duchu zemského patriotismu zaujala významné místo v popředí korouhev se znakem Českého království.

Nicméně vzhledem k událostem, předcházejícím vzniku fresky, se neodbytně vrací myšlenka o existenci ještě dalšího významu v její alegorické rovině. Událostmi zde rozumíme válku o rakouské dědictví. V listopadu roku 1741 vtrhl do Čech, podporován Sasy a francouzským králem Ludvíkem XV. bavorský kurfiřt Karel Albrecht, který se dovolával svých dědických práv. Své nároky ovšem opíral o nesprávný výklad habsbursko-wittelsbašských svatebních smluv z roku 1546. Během listopadu se Praha ocitla v rukou dobyvatelů a začátkem prosince se tu Karel Albrecht dal provolat českým králem. Koncem června a v červenci příštího roku oblehla město Marie Terezie. 24. srpna 1742 bychom spatřili před kostelem na Strahově hluboký zákop a v průčelí i severní zdi kostela prolomené střílny, jimiž Francouzové, obležení v Praze, chtěli proměnit chrám v pevnost. Rakouská armáda, zpravena o jejich úmyslu, pálila z těžkých děl na budovy kláštera. Když konečně 14. září utichl hukot děl, poskytoval klášter a zvláště chrám smutný pohled: průčelí, chrámová klenba a

věže byly poškozeny a kaple sv. Voršily v sutinách¹²⁾. Začátkem ledna 1743 byla Praha vrácena Habsburkům. Stavební úpravy začal na Strahově téhož roku A. Lurago, freskovou výzdobu J. V. Neunherz. Klid netrval dlouho, již 31. srpna 1744 se před Prahou objevil pruský král Fridrich II. a 18. září ji obsadil. Tlak rakouské armády však Prusy přiměl k ústupu 26. listopadu téhož roku.

Jak jsme zaznamenali úvodem, S. Nosecký se právě v roce 1744 vrátil z mimopražského působení. Viděl na Strahově a vůbec na Hradčanech nedávné škody. Byl i svědkem pruského okupování Prahy a patřičně na ně jako "upřímný patriot" (podle vlastního vyjádření) zareagoval: věnoval mu podrobný diář "Brandenburgischer Comet-Stern", zakončený posměšnou skladbou¹³⁾. Další interpretační hledisko jeho Bitvy s Turky se zdůrazněním znaků Čech a Rakous může vycházet i z těchto událostí a vidět malířův záměr také jako narážku na zakončení válečných let 1741 - 1744.

- 1) Poprvé ji tak určily převorské anály Annales Strahovienses pro prioratu, rukopis, Strahovská knihovna PNP sign. DJ IV 3, k 28. l. 1753 u příležitosti malířova úmrtí a Album Novitiatus Regiae Ecclesiae Montis Sion ab anno MDCCXXI, rukopis, Strahovská knihovna sign. DT I 8, p. 103.
- 2) G. Straka, Nově odkryté fresky S. Noseckého na Strahově, in: Český svět X, Praha 1913, str. 7 ad. uvažuje o námětu v souvislosti s hrobkou gen. Pappenheima, který podlehl zranění v této bitvě. Od G. Straky převzali názor i další, včetně A. Rellové, Siard Nosecký (1693-1753). K jubileu Teologického sálu Strahovské knihovny, in: Strahovská knihovna VII, Praha 1972, str. 124, neboť velmi špatný stav malby nedevoval přesvědčit se o pravdě.
- 3) Poprvé C. Straka, Pohřeb a hrob gen. Godfrída z Pappenheimu v chrámě Strahovském, in: Památky archeologické XXVII, Praha 1915, str. 97 ad.
- 4) Učinil tak I. Krsek, Turecké motivy v barokním sochařství a malířství Čech a Moravy, in: Časopis slezského muzea, série B, 32, 1983, str. 230, p. 11. Za upozornění na článek vděčím autorovi.
- 5) Za pomoc při orientaci v heraldice děkuji dr. Pavlu R. Pokornému.
- 6) Podrobněji o těchto problémech v článku: Freska Siarda Noseckého v Moroměřicích, in: Muzeum a současnost 3, 1980 (Středočeské muzeum Roztoky u Prahy), str. 79 - 80.
- 7) Tak ji nazývají rukopisné anály i album - viz pozn. 1.
- 8) K C. Strakovi srv. pozn. 3. Z tohoto názoru jistě vychází i M. Ludva, Přestavba a úpravy opatského kostela Nanebevzetí P. Marie na Strahově v době barokní, (disertač-

- ní práce - rukopis), Praha FFUK 1948, str. 19.
- 9) I. Krsek, Turecké motivy, op. cit., str. 226.
 - 10) P. Preiss, Malířská výzdoba pražských paláců, in: E. Poche - P. Preiss, Pražské paláce, Praha 1973, str. 168.
 - 11) J. Neumann, in: Karel Škréta 1610-1674, katalog Národní galerie, Praha 1974, str. 100-103, obr. příl. 28, 29.
 - 12) V. Hálka, Strahov a jeho památky, Praha 1940, str. 8.
 - 13) Dodnes zachovaný ve Strahovské knihovně PNP jako rukopis, sign. DH II 23. Diář uvádí A. Rollová, Siard Nosecký, op. cit., str. 120 - 121, p. 49. Tamtéž, str. 122 o dalším sebeoznačení za pražského patriota ve sporu s malířským cechem. Popis diáře: B. Ryba, Soupis rukopisů Strahovské knihovny IV, Praha 1970, č. 1877 na str. 53 - 54. Jeho titul zní: "Brandenburgischer Comet-Stern Oder Auszföhrliches Diarium derer Begebenheiten, welche sich zur Zeith der Belagerung derer dreyen Praager-Städten, als dieselze vom Friderico König ausz Preysen und Churfürsten zu Brandenburg im Jahr 1744 belagert worden, Er-eignet haben." Na fol. 72 "Anhangs Gedancken über den General Harsch, welcher durch die übergab Prag den Hauptbuchstaben H verlohren." ...

Hana Seifertová

NĚCO O ZAJÍCI

Nedávná výstava ve vídeňské Albertině Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance¹⁾ zhodnotila význam Dürerových přírodovědných studií a jejich vztah k soudobé i následující produkci v této oblasti. Jedna z částí výstavy se také zabývala tématem zajíce, jehož podobu zvětšil Dürer v mimořádně krásném akvarelu z r. 1502 (Víděň, Albertina). Na výstavě se jeho Zajíc objevil v konfrontaci s pracemi Dürerových napodobitelů a následovníků, kteří toto nezapomenutelné zobrazení citovali ještě na samém konci století – připomeňme tu zejména práce Georga Hoefnagela (1542–1600) a Hanse Hoffmanna (1530–1591/92). Oddíl věnovaný zajíci byl přitažlivý ještě z jiných důvodů. Jedině on totiž poskytl instruktivní pohled na proměny, jimiž námět procházel – od studie podle přírody k pokusům o vytvoření nového obrazového typu, animálního obrazu "Tierstücku". Typ závěsného obrazu s animální tematikou byl na konci 16. století téměř novinkou²⁾. Neměl zatím závaznou podobu, ta se teprve utvářela. Pozorování přírody bylo jistě nezbytným předpokladem jeho vzniku. Velmi intenzivně se však podílela na jeho kodifikaci i významová stránka tématu, jejíž rozbor ponechala vídeňská výstava záměrně stranou. K ní tedy – ve spojení se zajícem – několik poznámek.

Víme totiž, že v minulosti byl zajíc ve vědomí lidí spojován s rozmanitými významy, odvozenými ze zkušenosti a použitými v příměrech. Plinius (N. H., VII, 35) jej označil za jedno z neplodnějších zvířat – zajíc se tedy stal symbo-

lem plodnosti a smyslové lásky (např. viz Horatius, Ódy, V, 2). Na jiném místě upozornil, že toto ostražité zvíře spí s otevřenými očima (N. H., XI, 147); mylná představa pak hluboce zakořenila v obecném povědomí³⁾ a vytvořila ze zajíce symbol bdělosti. Ve Physiologovi je zajíc spojen s veršem Žalmisty (104, 18); text líčí jeho schopnost zachránit se před nepřítelem útekem k pevné skále – podobně člověk nachází své útočiště v Kristu⁴⁾.

Když Dürer v r. 1502 vytvořil akvarel sedícího Zajíce (obr. 1), sledoval především portrétní věrnost v zobrazení živého modelu. Zachytil jej v jeho individuální podobě – znamenal uzavřený objem těla, zasunuté běhy, hlavu přitisknutou k hrudníku, zdvižené slechy, pozorně otevřené oko. Pečlivě a přesně vykreslil měkký povrch kožešiny, nízký porost na uších, hutný na těle, jemný kolem vlhkého čenichu s dlouhými vousy. Dokonale vyjádřil celkový charakter: zajíc, rychlý běžec tu sedí nehybně, ale ve střehu. Prostředí není ve studii blíže určeno. Jen v oku zvířete se zrcadlí okno, což Otto Benesch vysvětlil tím, že studie byla pořízena v ateliéru⁵⁾. Nezdá se tedy, že by měl Dürer v tomto případě na mysli jiné významové souvislosti.

Miniaturista Georg Hoefnagel věnoval svou pozornost zajíci několikrát, např. v oválných kompozicích svého alba Terra. Na jednom z listů II. dílu tohoto alba (Washington, sbírka Lessing-Rosenwald, obr. 2) namaloval v ilustrativním zobrazení veverku a tři zajíce, z nichž jeden je variací Dürerovy předlohy, jiný se objevuje nečekaně s parůžky, patří tedy mezi vyhledávané rarity. V připojeném textu doplňuje Hoefnagel empirické pozorování doporučením zaječího masa ja-

ko pochoutky: "Tute lepus es, pulpamentum quaeris" a zřejmě v souladu s Pliniem dodává "Lepus dormit". Na jiném listu, zobrazujícím Zajíce a veverky v oválné kompozici (Berlín, Staatl. Museen-Preuss. Kulturbesitz) je mu už téma prostředkem k přirovnání, k moralisujícímu sdělení: "Pedibus timor addidit alas", neboť zajíc je pronásledován pro maso - "Lepus pro carnibus". K vizuálnímu se zde připojuje i významové sdělení, obrázek má téměř charakter emblému.

Potřeba závažného ikonografického významu byla zřejmě naléhavá právě u nových obrazových témat, zvláště tam, kde předmět sám jej vlastně postrádal a motivace zobrazení chyběla. Postupné narůstání významové komponenty můžeme sledovat v několika zobrazeních zajíce Hanse Hoffmanna. Některé jeho kvaše překračují rámec studie, blíží se svým charakterem závěsnému obrazu a souběžně s tím se také výrazněji uplatňují četné ikonografické motivy. Kvaš Zajíc pod stromem (Zollikon, sbírka K. Meissner) spojil Hoffmann s náznakem krajiny. V pozadí rozeznáváme louky, stromy, plot, prostředí, které je zající vlastní. Zvíře samo se krčí u kmene stromu, porostlého břečťanem. Ze dvou rozměrných kvašů Zajíc mezi rostlinami (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica) a Zajíc mezi květinami (soukromá sbírka, obr. 3) je zvláště druhý příklad téměř hotovým typem závěsného obrazu a je také z ikonografického hlediska bohatší. Zobrazuje zajíce v travnatém terénu mezi kvetoucími rostlinami, oživenými motýly, muškami a drobnými živočichy. Zajíc sedí připraven k útěku. Jeho oko je široce otevřené a v něm se - navzdory přírodnímu okolí - zrcadlí okno. Možnost, že by Hoffmann tento detail pouze převzal od Dürera nebo namaloval bezděčně, můžeme vyloučit.

Otevřené oko je tu zřejmě vícevýznamovým symbolem. Značí především bdělost ve smyslu Pliniově; reflexy okna s břevny však také evokují symboliku kříže, která byla v této souvislosti v 16. století velmi rozšířena⁶⁾. Zobrazení zajíce se zde odvolává jak na Pliniův poznatek o bdělosti, tak na Physiologův přírůbek o potřebě opory a útočiště, které je třeba hledat v Kristu. Tomuto výkladu vychází vstříc obrazový kontext celku: rostliny - jitrocel, divizna, jahody a smetánka lékařská - byly známy svými hojivými účinky. Vážky a motýli symbolisovali duši, drobný hmyz zastupoval elementy zmaru. Žába a ještěrka - tak nápadně vystupující před zajícem - jsou známými symboly vzkříšeného života⁷⁾. Vyvrcholením Hoffmannova směřování k novému typu obrazu je jeho olejomalba Zajíc v lese (Londýn, sbírka Elen Melas Kyriazi, obr. 4). Kompozice je zřejmě totožná s dílem téhož námětu, za něž Rudolf II. v roce 1585 zaplatil Hoffmannovi 200 rýnských zlatých⁸⁾. Zajíc tu sedí mezi bodlákem a kontryhellem, pozadí tvoří mohutné kmeny stromů. Drobné traviny a kaménky vyplňují terén. Ještěrky, žáby, šneci a kobylka tvoří živé čísné společníky zajíce. Ve srovnání s předchozí kompozicí se tu navíc objevuje bodlák, evokující svým charakterem utrpení a červenka - zpěvný pták, který se živí škodným hmyzem. Dokonale vyvážený celek s detaily věrně odpozorovanými ze skutečnosti, je mimořádně zdařilou kompozicí, v níž se přírodovědné a moralisující hledisko spojuje ve vzácné rovnováze.

Hoffmann se zabýval ikonografií zajíce o deset let dříve než byla vydána známá a později velmi rozšířená emblematická příručka Joachima Cameraria o čtyřnožcích, v níž je

zobrazení zajíce provázeno mottem "Vigilandum" a epigramem "Luminibus dormit patulis lepus. Advigilandum est: Insidiis quoniam cingimus innumeris"⁹⁾. Skryté významy, jichž Hoffmann užil, však byly v 80. letech zřejmě obecně přístupné. Pozoruhodnou ikonografickou paralelu z téže doby nalezneme i v jiných oblastech než výtvarných – např. v hudbě. V době svého posledního pražského pobytu složil rudolfinský kompo- nista Jacob Handl Gallus čtyřhlasé Harmonias morales pro po- bavení svých přátel. Jedna ze skladeb, nazvaná Currit parvus lepulus, fa mi re clamans líčí zvukomalebně útěk zajíce – dobráka před pronásledováním¹⁰⁾. – Písně o zajíci se zpívaly i později. Jedna z nich, zaznamenaná v kodexu františkánského mnicha Janose Kajoniho, působícího v 17. století v Uhrách, jakoby textem parafrázovala Hoffmannovo zobrazení: "Lepus intra sata quiescit et quisquam venatorum nescit; intra dumeta vagantur, clagunt, vociferantur, Hulla! Lepus ictus tubae clangore, nescit quo tendat horrore"¹¹⁾.

Z výtvarného umění se zajíc v této podobě v následujícím vývoji téměř vytratil. Animální témata se vyvinula jiným smě- rem, dala přednost dramatickým námětům zvířecích zápasů ane- bo tichým zákoutím s hady, motýly a ještěrkami. Právě v Praze se však velmi opožděně objevil ještě jeden ohlas kdysi vy- hledávaného tématu. Je jím Zajíc Jana Vojtěcha Angermayera z roku 1732 (Praha, Národní galerie, obr. 5), drobná kompo- sice na mědi, která jistě evokuje ikonografii bdělosti v kon- textech blízkých Hoffmannově pojetí.

- 1) F. Koreny, *Kat. Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*, Wien-München 1985.
- 2) Překvapivě časným příkladem animální tematiky v závěsném obraze je rozměrná kompozice Ludgera Tom Ringa ml., Párvová, z 60. let 16. století (Münster, Landesmuseum).
- 3) O tom, že se tato představa udržela až do nedávné doby viz V. Machek, *Etymologický slovník jazyka českého*, Praha 1971, s. 709.
- 4) *Physiologus* (něm. vydání), Berlin 1981, s. 101, 102.
- 5) O. Benesch, *Meisterzeichnungen der Albertina*, Salzburg 1964, s. 336.
- 6) Viz J. Bialostocki, "The Eye and the Window. Realisme and Symbolisme of Light-Reflection in the Art of Albrecht Dürer and his Predecessors", *Festschrift Geert van Osten*, Köln 1970, s. 159-176.
- 7) Viz H. Seifertová, "Poznámky k výstavě Stilleben in Europa", *Umění XXIX*, 1981, s. 165 a pozn. 7 a 8.
- 8) Viz R. A. Peltzer in *Thieme-Becker Lexikon*, XVII, Leipzig 1924, s. 257. - Též Koreny, op. cit., s. 148.
- 9) J. Camerarius, *Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus ... centuria altera*, Norimberg 1595, Nr. 73. O zajíci jako symbolu špatného svědomí již dříve Guillaume de la Perrière, *Le Théâtre des bons engins*, Paris 1539, č. 61.
- 10) Jacobus Gallus Carniolus, *Harmoniae morales*, vyd. D. Cvetko, Ljubljana 1963.
- 11) A. Kecskés, *Barockmusik auf Originalinstrumente* (text ke gramofonové desce), Budapest-Hungaroton 1982.

Lubomír Slaviček

DODATEK K DÍLU ARTUSE WOLFFORTA A PEETERA VAN LINT

Zapomenuté dílo antverpského malíře Artuse Wolfforta (1581 – 1641) bylo znovu určeno teprve v nedávné době zásluhou objevné studie Hanse Vliegheho¹⁾. Ve světle jeho podnětné identifikace, která podstatně obohatila naši znalost flámské malířské produkce 1. poloviny 17. století, se Wolffort ukazuje jako výrazná umělecká osobnost, jejíž tvorba tvoří výrazný přechod od manýristicky orientované antverpské malby pozdního 16. století (Otto van Veen) k malířsky progresivnímu názoru P. P. Rubense.

Jedním z hlavních klíčů k opětovnému poznání málo známého malířského oeuvre Artuse Wolfforta se stal, spolu s dalšími dvěma slohově příbuznými, signovanými pracemi²⁾, také obraz Poprsí vousatého muže ze sbírek pražské Národní galerie³⁾. V minulosti byl tento obraz, značený nápadnými iniciálami malířova jména AW, postupně spojen se jménem Willema Honthorsta⁴⁾, Adama Willaertse⁵⁾ a Adriaena van Utrecht⁶⁾. Kromě těchto konkrétních autorských určení, většinou vycházejících z chybné interpretace monogramu AW, došlo v mostické obrazárně k jeho připsání anonymnímu antverpskému malíři kolem poloviny 17. století, kterého Theodor von Frimmel zařadil mezi Rubensovy následovníky⁷⁾. Wolffortovo závažné pražské dílo příkladně zastupuje jednu z charakteristických poloh umělcovy tvorby, tu její část, kterou tvořily četné obrazy (často sdružené v celé cykly) s polopostavami mužů a starců výrazných fyziognomií a naléhavých gest, zobrazených v úlohách apoštolů, evangelistů, církevních otců, staro-

zákonních proroků nebo starověkých filozofů. Mimo shodného kompozičního zasazení polopostav do nehlubokého obrazového prostoru, spojuje tyto desky typizovaných formátů jejich svébytné malířské ztvárnění. Pro ně je příznačné zejména nápadně kresebné podání vrásek v obličejích a na rukách, stejně jako lineární traktování vlasů a vousů, které svědčí o autorově analytickém pozorování modelů. Naproti tomu partie draperií jsou namalovány splývavým rukopisem, pro který je charakteristické velké rozpětí síly barevného nánosu, přecházejícího od tenkých lazurních vrstev až k vysokému reliéfu barevné hmoty. K osobitým znakům těchto Wolffortových prací patří i jejich barevný rozvrh využívající sytou a manýristicky pestrou barevnost, v níž převládají lokální tóny. V tomto typu malířských obrazů, jichž je pražské dílo exemplární ukázkou, se opakovaně vracejí nejen jednoduchá kompoziční schémata a nezaměnitelné výtvarné provedení, ale i stejné modely. Týž mužský model se shodným natočením trupu a hlavy, s obdobným gestem počítání na prstech, pouze v zrcadlovém převrácení a v odlišném kostýmu, využil malíř také na příbuzně koncipovaném obraze, který s atribucí Jacobu Jordaensovi prošel v roce 1922 aukcí R. Bangela ve Frankfurtu nad Mohanem⁸⁾.

Absence jakéhokoli konkrétního atributu neumožňuje v případě našeho díla přesnější ikonografické určení zobrazené postavy. Hans Vlieghe vyslovil domněnku, že snad jde o ideální portrét významného starověkého matematika nebo o personifikaci Aritmetiky z cyklu Sedm svobodných umění⁹⁾. Tyto úvahy vycházely zřejmě z gesta počítání na prstech, které však bylo používáno zejména jako ustálené gesto argumentace a výkladu¹⁰⁾. Proto se domníváme, že pražský obraz byl

mnohem pravděpodobněji zamýšlen jako zobrazení dnes blíže neidentifikovatelného starověkého filozofa, jež patrně tvořilo součást série portrétů slavných mužů (*uomini illustri*), nebo příp. starozákonního proroka. Podobné cykly představující polepostavy apoštolů, filozofů, římských císařů nebo jiných proslulých osobností minulosti, inspirované staršími příklady (např. sérii obrazů Justa van Ghent, která vznikla mezi léty 1474 - 1476 k výzdobě Studiola urbinského vévody Federiga de Montefeltre, dnes v Paříži, Louvre a v Urbinu, Galleria Nazionale delle Marche)¹¹⁾ patřily k častým úkolům flámských malířů 1. poloviny 17. století¹²⁾. O značné oblibě podobně koncipovaných cyklů svědčí jejich poměrně častý výskyt v soudobých antverpských obrazových kolekcích¹³⁾.

Kolem předchozího signovaného obrazu se Hansi Vliegheemu podařilo seskupit početnou řadu slohově analogických děl Artuse Wolfforta, která byla prozatím připisována nejružnějším flámským umělcům 17. věku, většinou malířům z bezprostřední blízkosti P. P. Rubense, Anthonise van Dyck a Jacoba Jordaense¹⁴⁾. V českých sbírkách k nim lze nově přiřadit, vedle již publikovaných děl Smějící se Démokritos a Plačící Hérakleitos v Obrazárně Pražského hradu¹⁵⁾, také obraz Inspirace evangelisty Matouše, který byl v inventáři Národní galerie dosud veden jako práce středoevropského malíře 18. století¹⁶⁾. Stejný námět, jehož ikonografické i výtvarné pojetí je silně poznamenáno caravaggiiovskými předlohami¹⁷⁾, zpracoval Artus Wolffort ve své tvorbě v několika příbuzných verzích, např. v obrazech z berlínské sbírky Lohse¹⁸⁾ nebo z madridského Palacia de Aranjuez¹⁹⁾. Rovněž stařecký typ sv. Matouše, jehož výtvarné ztvárnění charakterizují výtvarné prostředky

příznačné pro malířský projev Artuse Wolfforta, se opakovaně objevuje v malířově známém oeuvre. Jeho svéráznou fyziognomií bezpečně rozpoznáváme kupř. na obrazech evangelisty Matouše v bruselské soukromé sbírce, filozofa Démokrita v Obrazárně Pražského hradu nebo v kompozici Obřezání Krista v Dijonu, Musée des Beaux-Arts²⁰⁾, a dále též v kresbě cho-
vané v Bruselu, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, která má charakter studijního záznamu stařeckého typu²¹⁾. Použitou typiku asistujícího anděla známe prozatím spíše z obrazů jiných flámských malířů, zejména z tvorby Anthonise van Dyck, kde se stejný model objevuje jako apoštol Šimon v Drážďanech, Gemäldegalerie Alter Meister, jako apoštol Matouš v Althorpu, sbírka lorda Spencera, jako sv. Jiří v anglické soukromé sbírce nebo jako Izák na pražském obraze Abraham a Izák²²⁾. Podle hypotézy Gregory Martina byl tímto modelem mladý malíř Justus Susterman²³⁾.

K tvorbě Artuse Wolfforta mají ve sbírkách Národní galerie v Praze blízko také dvě fyziognomické studie staré ženy v profilu a en face²⁴⁾. Obě výtvarně hodnotné ukázky flámských studijních hlav byly dříve střídavě pokládány za práce P. P. Rubense a Jacoba Jordaense, respektive anonymního flámského malíře z doby před rokem 1650. Paul Bergner jako první upozornil na těsnou vazbu pražské studie s profilovou Diavou stařeny ke kresbě v Paříži, Louvre - Cabinet des dessins, která prokazatelně zachycuje stejný model. Také u pařížské kresby se postupně uvažovalo o autorství P. P. Rubense a Jacoba Jordaense, a to až do doby, než ji Hans Vlieghe uvedl do souvislosti s pravděpodobnými pracemi Artuse Wolfforta²⁵⁾. Se známým malířovým dílem spojuje tuto kresbu zejména obdob-

ný zájem o co nejvěrnější zachycení vráskami rozryté tváře staré ženy. Podle stejného modelu a navíc i v téže attitudes vytvořil Artus Wolffort rovněž malovanou studii, dnes v Sankt-Florianu, Augustinerstift²⁶⁾, a oba studijní záznamy využil v oltářním obraze Klanění pastýřů (Oostmalle, Sint-Lauretiuskerk), v postavě klečící stařeny u levého okraje obrazové plechy²⁷⁾. Začlenění pařížské kresby a studijní hlavy v Sankt Florianu do oeuvre Artuse Wolfforta přineslo pochopitelně nové podněty také pro řešení autorské otázky obou pražských studií. Jejich malířské provedení a zejména použitá barevnost, která je "předzvěstí jednoho proudu francouzské malby 18. století"²⁸⁾ však nepřipouští úvahu o autorském podílu samotného Artuse Wolfforta. Mnohem pravděpodobněji jde o práci z jeho okruhu, nejspíše některého z jeho žáků, kteří - jak názorně dokládá příklad Peetera van Lint a Peetera van Mol - vytvářeli ve Wolffortově ateliéru četné kopie a repliky mistrových prací²⁹⁾.

O těsné vazbě malířského díla Peetera van Lint (1609 - 1690) k tvorbě Artuse Wolfforta svědčí i van Lintův obraz Svata rodina ze sbírek pražské Národní galerie³⁰⁾, který navíc představuje jeden z mála známých dokladů z počátku malířovy samostatné umělecké činnosti³¹⁾. Pražský obraz, důležitý pro poznání vývoje umělcovy tvorby, názorně odkrývá základní komponenty Van Lintova výtvarného projevu. Na poučení dílem malířova učitele Artuse Wolfforta zřetelně ukazuje kompoziční řešení obrazu, využívající additivního přiřazování jednotlivých postav, umístěných v nehlubokém obrazovém prostoru, stejně jako detailně studovaný typ sv. Josefa. Malířem použitý model starého muže výrazné fyziognomie se pro-

kazatelně vyskytuje také v obrazech ostatních flámských tvůrců příbuzného slohového zaměření, např. v díle Jana van den Hoecke *Alegorie Vanitas* ve Vídni, Kunsthistorisches Museum³²⁾. Vznik našeho obrazu však není myslitelný bez důvěrné znalosti Rubensovy tvorby, kterou Van Lint zevrubně studoval již před rokem 1632³³⁾. Postava baculatého Ježíška stojícího na Mariině klíně, jeho typika i postoj jsou dokonce přímou citací z Rubensova obrazu *Sv. Rodina se sv. Annou* (mezi 1628 - 1630) v Madridu, Prado³⁴⁾. Barevný rozvrh díla i jeho malířská faktura bezpečně prozrazují, že Pieter van Lint nezůstal nevšimavý ani k pracem Anthonise van Dyck, které malíř vytvořil v průběhu svého druhého antverpského období. Obraz rovněž průkazně dokumentuje, že některé příznačné rysy malířova projevu, např. typologická škála postav nebo způsob traktování záhybového systému draperií, nebyly setřeny ani v průběhu Van Lintova tvůrčího působení v Itálii mezi léty 1633 až 1640. S většinou z těchto osobitých znaků se v téměř nezměněné podobě setkáváme i v jeho malířském oeuvre z doby po roce 1640 - líbezný typ dívčí tváře P. Marie známe z většiny Van Lintových obrazů vzniklých po tomto datu, např. z oltářní kompozice *P. Marie s dítětem a karmelitskými světci* dnes v Madridu, Museo Lazaro Galdiano³⁵⁾, stejně jako rubensovsky pojatý dětský akt, který se znovu opakuje např. v *Triumfu Amora* v Barceloně, soukromá sbírka³⁶⁾.

Vedle nesporných výtvarných kvalit, pro něž pražský obraz zaujímá bezesporu důležité postavení v kontextu umělcovy známé tvorby, upoutává toto dílo rovněž svojí ikonografickou náplní. Eucharistický motiv hroznu v rukách P. Marie, který symbolizuje Kristovo utrpení i jeho předurčenou vykupitelskou

smrt, vychází z tradiční ikonografie německých a nizozemských obrazů 15. a 16. století, jak ji známe z díla Lucase Crana-
cha, Martina Schongauera, Gerarda Davida, Quentina Massyse,
Joese van Cleve, Lucase van Leyden nebo Jana van Hemessen³⁷⁾.
Symbolické významy vinného keře a hroznu v souvislosti s P.
Maríí a Kristem, jež mají svůj původ v biblických, příp.
apokryfních textech (Gn 49, 11; Iz 63, 1 - 6; Jan 15, 1;
Sir 24, 18) byly od středověku hojně rozšířeny liturgií, li-
terární i výtvarnou produkcí, a s jejich bohatým využitím se
opakovane setkááme též v dílech ostatních flámských umělců
17. století, např. v obrazech Hendrika de Clerck, P. P. Ru-
bense, Jacoba Jordaense nebo Erasma II Quellina.

- 1) H. Vlieghe, "Zwischen van Veen und Rubens. Artus Wolffort (1581 - 1641), ein vergessener Antwerper Maler", Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XXXIX, 1977, s. 93 - 136; J. S. Held, "Noch einmal Artus Wolffort", ibidem, XLII, 1981, s. 143 - 156; H. Vlieghe, "Nog wat over Wolffort, zijn Atelier en Van Lint", Kolveniershof en Rubenianum, Antwerpen s. a., s. 83 - 87. - Doplnková studie J. S. Helda z roku 1981 přinesla mj. i určité podněty k úvahám o případné portrétovní činnosti Artuse Wolfforta. V této souvislosti chceme upozornit na dva dosud anonymní portréty muže a ženy ve sbírkách zámecké obrazárny v Rájci nad Svitavou (inv. č. 2254/2142, 2253/2143, dubové dřevo 57,5 x 48,5 cm; neznámeno. Na rubové straně desek vypálen antverpský znak a otištěny pečete s ditrichsteinskými erby, srov. L. Slavíček, Zámecká obrazárna v Rájci nad Svitavou. Katalog, Brno 1980, č. kat. 5, 6, obr. - jako antverpský malíř kolem 1620; Ant. Jirka, Kat. Vlámské a holandské malířství XVII. století z moravských sbírek, Gottwaldov 1981, č. kat. 3, 4 - jako antverpský malíř směru Caspara de Crayer), které mají velmi blízko k Wolffortovu výtvarnému názoru.
- 2) Čtyři evangelisté (značeno AW. F) v Bruselu, aukce Galeries Modernes 1971, srov. Vlieghe, op. cit. 1977, s. 93 - 94, obr. 2 a Ženská lázeň - nověji ikonograficky určeno jako Ester v Ahasverově lázni - (značeno AWolferdt) v Haagu, aukce Van Marle a Bignell 1942, srov. Vlieghe, op. cit. 1977, s. 121- 123, obr. 52; Held, op. cit. 1981, s. 152 - 155. - Posledně uvedený obraz je znám z řady variant, z nichž jedna byla v 19. století zaznamenána také v pražské sbírce V. Lanny. Další, dosud neznámou verzi

oblíbené kompozice lze na základě starého inventárního popisu zřejmě identifikovat v obraze, který byl mezi léty 1796 - 1819 zapůjčen obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění z pražské sbírky hraběte Kristiána Sternberka, srov. Einreichungs-Catalog v archivu Národní galerie (BG 40 - Oelgemälde auf Holz. Eine Badestube, in welcher man Männer und Weiber in verschiedenen dem Orte gemessenen Verrichtungen sieht. Höhe 1'9 1/4'', Breite 2'7'' (= 58,4 x 82,08 cm). Aus der Schule des Rubens. Im Prager Inventarium No 42).

- 3) Inv. č. DO 4346, dubové dřevo 64 x 49 cm; značeno spojeným monogramem AW. Na rubové straně desky vypálen antverpský znak a vyražen spojený monogram výrobce desky Lambrechta Steense; nalepen papírový štítek s nápisem: 38 dal Antorst / C Pianni a napsáno staré číslo: N: LXII. Provenience: mostická obrazárna; poprvé doloženo inventářem z roku 1819 (č. 264/62). Literatura: Vlieghe, op. cit. 1977, s. 102 - 103; L. Slaviček, Kat. Flámské malířství 17. století ze sbírek Národní galerie v Praze, Rodonín 1985, s. 30 - 31, č. kat. 58 (zde uvedena starší literatura).
- 4) G. Parthey, Deutscher Bildersaal. Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen, I, Berlin 1863, s. 621, č. kat. 34.
- 5) A. von Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon, 2, Wien - Leipzig 1910, s. 883.
- 6) J. Šíp, Kat. Flámská figurální malba 17. století v pražské Národní galerii, Praha 1968, č. kat. 59.
- 7) Th. von Frimmel, "Von der Galerie Nestitz in Prag",

Blätter für Gemäldeskunde, V, 1910, s. 10.

- 8) Dubové dřevo 64 x 49 cm; srov. aukční katalog R. Bangel Frankfurt a. M. 11. 4. 1922, č. kat. 68, obr.
- 9) Vlieghe, op. cit. 1977, s. 103.
- 10) O. Chomentovskaja, "Le comput digital: historie d'un geste dans l'art de la Renaissance italienne", Gazette des Beaux-Arts, XX, 1938, s. 157 - 172.
- 11) M. J. Friedländer, Early Netherlandish Painting, III, Leyden - Brussels 1968, s. 49 - 57. - K ikonografii uomini famosi a k jejím zdrojům srov. Ch. L. Joost-Gaugier, "A Rediscovered Series of Uomini Famosi from Quattrocento Venice", The Art Bulletin, LVIII, 1976, s. 184 - 195; L. Cheles, "The 'Uomini famosi' in the 'Studiolo' of Urbino: An Iconographic Study", Gazette des Beaux-Arts, CII, 1983, s. 1 - 7.
- 12) Srov. G. Glück, "Van Dycks Apostelfolge", in: Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, Wien 1933, s. 297 - 298; R. Oldenbourg, "Die niederländische Imperatorenbilder im königlichen Schlosse zu Berlin", in: P. P. Rubens, München 1922, s. 183 - 191. - Ke specifickému typu antverpských obrazů s polopostavami viz zejména J. Müller Hofstede, "Abraham Janssens. Zur Problematik des flämischen Caravaggismus", Jahrbuch der Berliner Museen, XIII, 1971, s. 220 - 222, 274 - 276.
- 13) Srov. J. Denucé, Antwerpsche "Konstkamers". Inventarissen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuw, Antwerpen 1932, s. 43, 204, 244, 256, 263, 186 (apoštolové); s. 146, 176, 233 (římští císařové); s. 205 (filozofové).

- 14) Srov. Held, op. cit. 1981, s. 143, pozn. 2, 3.
- 15) Vlieghe, op. cit. 1977, s. 102, obr. 14, 15.
- 16) Inv. č. O 7468, dubové dřevo 64,5 x 49,5 cm; neznačeno.
Na rubové straně desky vypálen antverpský znak a vyra-
žen spojený monogram výrobce desky Lambrechta Steense;
napsána stará čísla: 148; 5. Provenience: není známa.
Literatura: Slaviček, op. cit. 1985, s. 31, č. kat. 59.
- 17) Srov. I. Levin, "Divine Inspiration in Caravaggio's Two
St. Mathews", The Art Bulletin, LVI, 1974, s. 59 - 81;
Idem, Addenda to "Divine Inspiration", ibidem, s. 590
- 591. - Srov. též H. van de Waal, "Rembrandt's Faust
Enching: A Socinian Document and the Iconography of
the inspired Scholar", Oud Holland, 79, 1964, s. 38 - 43,
pozn. 82, 83.
- 18) Dubové dřevo 64 x 49,5 cm; srov. Vlieghe, op. cit. 1977,
s. 96, obr. 96, obr. 4.
- 19) Dubové dřevo 64 x 49 cm; srov. M. Diaz Padron, Museo del
Prado. Catalogo de Pinturas. Escuela Flamenca, Siglo
XVII, Madrid 1975, s. 194, obr. tab. 138 (jako Peeter
van Mol); H. Vlieghe, in: The Art Bulletin, LXI, 1979,
s. 652.
- 20) Srov. Vlieghe, op. cit. 1977, obr. 12, 14, 21.
- 21) Held, op. cit. 1981, s. 151, obr. 11.
- 22) E. Larsen, L'Opera completa di Van Dyck, Milano 1980,
s. 94, č. kat. 89; s. 88, č. kat. 44; s. 88, č. kat. 49;
s. 87, č. kat. 40.
- 23) Larsen, op. cit. 1980, s. 86, u č. kat. 11.
- 24) Inv. č. DO 4164, DO 4165, papír na lipovém dřevě,
40,5 x 27 cm; neznačeno. Na rubové straně DO 4164 při-

- lepen štítek s nečitelným nápisem a napsána stará čísla: 77; N. LXXXIII a na rubové straně DO 4165 štítek se zbytkem nápisu: ... Orig Rubbens ... a napsána stará čísla: 76; LXXXIII. Provenience: sbírka hraběte Fr. Ant. Berky z Dubé; po roce 1706 nestická obrazárna v Praze. Literatura: Šíp, op. cit. 1968, č. kat. 22 (zde uvedena starší literatura); J. Šíp, Kat. Flámské malířství doby Rubensovy ze sbírek Národní galerie v Praze, Cheb - Karlovy Vary 1978, č. kat. 13.
- 25) Inv. č. 20.019, papír 364 x 273 mm; srov. R.- A. d'Hulst, *Jordaens Drawings*, 2, Brussels 1974, s. 482 - 483, č. kat. B 14, obr. 450; Vlieghe, op. cit. 1977, obr. 42.
- 26) Dubové dřevo 48,5 x 34 cm; srov. Vlieghe, op. cit. 1977, s. 117, obr. 43.
- 27) Vlieghe, op. cit. 1977, s. 117, obr. 41
- 28) Šíp, op. cit. 1978, č. kat. 13.
- 29) Srov. Vlieghe, op. cit. 1977, s. 133, 136. - Některý z Wolffortových žáků je nejspíše autorem dosud nepublikovaného obrazu Sv. Ambrož ve Varšavě, Muzeum Narodowe (inv. č. 127936, dubové dřevo 64,5 x 49 cm), který je mírně obměněnou variantou Wolffortova obrazu ze sbírky Leroux ve Versailles, srov. Vlieghe, op. cit. 1977, s. 98, obr. 9.
- 30) Inv. č. O 9712, plátno 107 x 34,5 cm; značené na podstavci sloupů: PE*V*L* / A^o 1633. Provenience: sbírka E. Hirschlera, Vídeň před 1891; sbírka knížete Metternicha, zámek Plasy před 1948. Literatura: Th. von Frimmel, in: *Blätter für Gemäldeskunde*, VI, 1911, s. 48; Slaviček, op. cit. 1985, s. 17 - 18, č. kat. 26. - Ve sbírkách Národní

galerie v Praze se nachází ještě druhý obraz Peetera van Lint Jefta a jeho dcera (inv. č. O 14561, plátno 119 x 183,5 cm), srov. Slavíček, op. cit. 1985, s. 18, č. kat. 27, který vznikl kolem roku 1645 po malířově návratu z Itálie.

- 31) Jiným Van Lintovým dílem z tohoto tvůrčího období je např. oltářní obraz Klanění pastýřů (1633) ve Vídni, klášter salesiánek, srov. Vlieghe, op. cit. 1977, s. 127, obr. 55; G. Heinz, "Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien", Jahrbuch der kunst-historischen Sammlungen in Wien, 63, 1967, s. 147, obr. 143.
- 32) Heinz, op. cit. 1967, s. 124, obr. 109, 123.
- 33) Srov. H. Vlieghe, "De leerpraktijk van een jonge schilder: Het notitieboekje van Pieter van Lint in het Institut Néerlandais te Parijs", Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1979, s. 249 - 279.
- 34) Diaz Padron, op. cit. 1975, s. 229 - 231, obr. tab. 163.
- 35) M. Diaz Padron, "La Obra de Pierre Van Lint en España", Goya, 145, 1978, s. 2 - 18.
- 36) Diaz Padron, op. cit. 1978, s. 14, obr. s. 19.
- 37) I. Bergström, "Disguised Symbolism in Madonna Pictures and Still Life", The Burlington Magazine, XCVII, 1955, s. 303 - 308; A. Thomas, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, 4, Rom - Freiburg - Basel - Wien 1972, sl. 182 - 186, sl. 494 - 496; E. de Jongh, "Grape Symbolism in the Paintings of 16th and 17th Centuries", Simiolus, 7, 1974, s. 182 - 186; E. James Mundy, "Gerard David's Rest on the Flight into Egypt. Further additions to grape

symbolism", ibidem, 12, 1981/82, s. 211 - 222.

Stanislav Soušedík

JEDNOTA A MNOHOST TRANSCENDENTÁLNÍCH FILOZOFIÍ

Výraz "transcendentální filozofie" je jedním z běžných filosofických termínů. Užívá se jej především k označení Kantovy myšlenkové soustavy a pak i k označení myšlenkových útvarů na Kanta navazujících, jako jsou některé verze německého idealismu, novokantovství aj. Charakterizovat jako "transcendentální" myšlenkové soustavy vzniklé před Kantem nebývalo naproti tomu zvykem. Stálo tomu v cestě přesvědčení, že je Kanta třeba považovat za "vynálezce transcendentální filozofie", za myslitele, jehož soustava představuje něco úplně nového, dosavadnímu směru filosofického myšlení zcela protichůdného. Skutečnost, že měla Kantova filozofie v předchozím myšlenkovém vývoji předstupně, to, že se dokonce Kant sám zmiňuje o "transcendentální filozofii starých" nebylo si- ce neznámo, nebyla tomu však přikládána důležitost. Teprve v našem století se počal prosazovat názor, že mezi některými staršími myšlenkovými útvary a Kantovou filozofií jsou hlubší souvislosti. Německý historik, Norbert Hinske, vystoupil s tezí, že zobecní-li se přiměřeným způsobem pojem transcendentální filozofie, lze mu podřadit celou řadu starších myšlenkových útvarů od starověku až do nové doby. Není ovšem pochyby, že tyto útvary vzniklé mnohdy za zcela různých společenských i kulturních podmínek mají odlišný základ a představují různé myšlenkové typy. Vyznačují se nicméně určitou strukturální podobností, kterou stojí za to zaznamenat. "Transcendentální filozofie" náleží odtud podle Hinskeho k historickým kategoriím (jako je např. "empirismus", "macha-

nicismus", "eudaimonismus"), jež přesahují hranice jednotlivých fází vývoje filozofie a jsou aplikovatelné více méně všeobecně,

Aby to bylo možné, je ovšem - jak již bylo řečeno - pojem transcendentální filozofie nutno zobecnit. O jaké zobecnění se tu však jedná? "Transcendentální" znamená podle slovní definice to, co se týká nějakého transcensu, tj. přesahu či překročení nějakých hranic. V našem případě se bude jednat o překročení hranic toho, co je nám dáno zde a nyní, směrem k tomu, co platí nutně, vždy a všude. Jedná se tedy o přechod od jednotlivého a nahodilého k obecnému a nutnému. Otázka, jak nabýváme obecných a nutných poznatků je ovšem starým filozofickým problémem a z dějin filozofie je známa řada pokusů o jeho řešení. Historicky nejvýznamnější z těchto řešení lze rozdělit do dvou skupin. Myslitelé jako Platon, Augustin, Bonaventura, Descartes či Kant vyvozují obecné a nutné poznatky z nějakého principu, který zkušenosti předchází (a je tedy, jak se říká, *a priori*). Naproti tomu Aristoteles, Tomáš Akvinský a někteří empiristé se pokoušejí odvodit vznik obecných a nutných poznatků ze zkušenosti (*a posteriori*). K tomu, abychom mohli nazývat nějakou filozofii v širokém smyslu transcendentální (či alespoň abychom mohli říci, že obsahuje nějaké transcendentální motivy) nestačí ovšem to, že taková filozofie připouští zmíněný transcensus. Musí splňovat ještě i další podmínku, že se totiž v zorném poli její pozornosti ocitne právě otázka, jak je tento transcensus vůbec možný čili jaké jsou podmínky jeho možnosti. Podle některých soudobých historiků se v obou velkých myšlenkových tradicích, o nichž jsme se zmínili, tj. jak v tradici -

zhruba řečeno - platonské, tak i aristotelské vyvinuly myšlenkové prvky, jež lze charakterizovat jako transcendentální.

Podívejme se nejprve, jak je tomu v tradici navazující na Platonovo myšlenkové dědictví. Zde lze - podle podnětného příspěvku německého historika Jakoba Fellermeiera, o němž se opírám, shledat transcendentální motivy především v iluminační nauce sv. Augustina a Bonaventury.

Základní myšlenky Augustinovy iluminační nauky jsou dobře známy. Podle tohoto myslitele je známkou pravého poznání jeho nutnost, neměnnost a nepomíjejitelnost. Augustin si nyní klade otázku: Odkud pocházejí tyto znaky poznání? V úvahu přicházejí dva zdroje: Vnější věci nebo náš duch. Vnější věci jsou však pomíjivé, proměnlivé a nahodilé a nemohou být tedy příčinou toho, co je neproměnné a nutné. Na druhé straně je však čímsi proměnlivým a individuálním i naše nitro, náš vlastní duch. Ani on tudíž nemůže vydat sám ze sebe neměnné a věčné pravdy. Zbývá tedy jediná možnost, že původcem nutných a věčných poznatků je sám Bůh dící v hloubi naší duše. Bůh je podle Augustina pro naše myšlení tím, čím je pro náš zrak světlo. Tak jako je světlo podmínkou vidění, tak je Bůh zdrojem díky němuž docházíme poznání věčných pravd.

Jakým způsobem však Bůh osvětluje temnoty našeho ducha, jak dochází k božímu osvětlení čili iluminaci? Podle Augustina nabýváme poznání o smyslových předmětech tím, že tyto předměty afikují naše tělo a duše si pak vytváří (aniž by sama byla či mohla být něčím hmotným afikována) obrazy těchto afekcí. Tyto obrazy jsou ovšem něčím pomíjivým a nahodilým. Charakter nepomíjejitelnosti a věčnosti vřískuje jim teprve Bůh

přítomný v hloubi naší duše, a to pomocí svých idejí. Teprve tím, že Bůh jaksi promítne do oněch obrazů smyslových věcí své věčné a neproměnné ideje a vtiskne jim jejich neproměnný ráz, poskytne naší duši světlo, v němž poznáváme věčné a neproměnné pravdy. Skutečnost, že takové pravdy vskutku poznáváme, je pak Augustinovi východiskem důkazu boží existence.

S podobnou, v jednotlivostech ovšem poněkud složitější naukou se setkáváme u Augustinova středověkého stoupence, sv. Bonaventury. Větší komplikovanost Bonaventurovy nauky pochází z toho, že tento myslitel přejímá do své nauky již některé aristotelské prvky. Z našeho hlediska je důležité, že podle něho smyslové poznání není aktivitou pouhé duše, nýbrž těla a duše dohromady (duše je totiž podle Bonaventury substantiální formou těla). To má za následek, že Bonaventura potřebuje, podobně jako Aristoteles, k vysvětlení rozumového poznání tzv. činný rozum (*intellectus agens*), jehož předpoklad je u Augustina zbytečný. Činný rozum však podle Bonaventury sám nestačí, k poznání nepomíjivých a věčných pravd je třeba ještě boží iluminace. Tu pak popisuje Bonaventura podobně jako Augustin. Základním pojmem, jež si náš duch díky boží iluminaci uvědomuje, je pojem *jsoucná*, jenž je totožný s čirým aktem bytí, s Bohem. Z něho pak Bonaventura (postupem známým z Anselmova *Proslogia*) podává důkaz boží existence.

Přes stručnost, s níž jsem načrtl obě verze iluminační nauky, je jejich transcendentální ráz jakož i podobnost s pozdějším řešením Kantovým patrná. To, co podle Augustina a Bonaventury znamená pro lidské poznání Bůh se svými idejemi,

tím je pro Kanta transcendentální jednota apercepce se svými dvěma formami názoru a dvanácti kategoriemi. V obou případech se jedná o apriorní, ze zkušenosti neodvozený princip, který podmiňuje syntetické soudy a priori.

Mezi oběma pojetími jsou ovšem i hluboké rozdíly. U Augustina a Bonaventury je apriorním principem neměnných a nutných pravd něco sice ve vědomí přítomného, ale od něho přece odlišného, totiž Bůh, u Kanta je naproti tomu oním principem v určitém smyslu vědomí samo. Augustinovo a Bonaventurovo řešení je krom toho ve srovnání s Kantovým málo diferencované: nerozlišují se v něm ještě přesně syntetické soudy od analytických a nerozlišuje se ani mezi tím, co je apriorní v rámci smyslového názoru a co je a priori v rámci poznání rozumového.

Na tomto místě doplním svůj referát o Fellermeierově příspěvku vlastní poznámkou. Do myšlenkové linie Augustin-Bonaventura náleží i český myslitel Valerián Magni, jenž se však ve srovnání se svými středověkými předchůdci více přiblížil Kantovu pojetí. Rozlišuje již totiž jasně mezi tím, co je a priori v oblasti smyslového poznání od a priori v oblasti poznání rozumového a přechází krom toho již výslovně na fenomenalistické pozice.

Podívejme se nyní, v jakém smyslu se transcendentalistické stanovisko prosazovalo v myšlenkové tradici rozvíjející odkaz Aristotelův. Tím, že byl v této tradici vykládán vznik obecných a nutných poznatků ze zkušenosti (a posteriori) je tato tradice Kantovi vzdálenější. Jak ukázal ve svých nedávných pracích zmíněný již N. Hinske, lze však i zde odhalit s Kantovým myšlením některé závažné souvislosti.

Podle Aristotela lze, jak známo, subsumovat veškerou oblast zkušenosti známým deseti kategoriím. V souvislosti s tím vzniká otázka: lze pomocí oněch deseti kategorií popsat vskutku celé universum, tj. soubor všeho toho, co vůbec je? Na takovou otázku nenalézáme u Aristotela výslovné odpovědi. V tradici středověkého aristotelismu však pozorujeme, že zhruba od počátku 13. století začínají scholastikové klást proti kategoriálním pojmům pojmy transcendentní čili transcendentální (mezi oběma termíny se až do Kantových dob nerozlišovalo). Transcendentální pojmy (jsoucnost, jedno, dobro aj.) jsou takové, jimiž se podle scholastiků uskutečňuje transcensus: překračuje se jimi totiž oblast popsatelná kategoriemi a zachycuje se jimi jsoucnost a jeho vlastnosti vůbec. Slova "transcendentální" se začíná užívat jako kontrastního označení k tomu, co je pouze kategoriální. Poprvé se s užitím tohoto termínu a představou jím vyjádřenou setkáváme ve spisu Filipa Kancléře *Summa de bono* pocházejícím z r. 1235. Za "transcendentalistickou" můžeme ovšem považovat myšlenku překročení kategoriální oblasti podle na počátku uvedené charakteristiky až teprve, když se stanou předmětem zkoumání samy podmínky možnosti takového transcensu. Tak je tomu již zcela jistě v padesátých letech 13. století u Tomáše Akvinského. "Duše tím, že poznává, se jaksi stává vším". Tomáš vidí smysl tohoto Aristotelova výroku v tom, že lidský duch není uzavřen do hranic toho, co je kategoriální, nýbrž je otevřen všemu, tedy i tomu, co je radikálně nesvětské. Pozorujeme u tohoto myslitele rovněž, že se tematicky zabývá zkoumáním, co takový transcensus umožňuje.

Dále než Tomáš pokročil v tom směru (jak upozornil ne-

dávno L. Honnefelder⁵⁾) jiný, o dvě generace mladší středověký myslitel, Jan Duns Skotus. Zatímco u Tomáše tvoří totiž nauka o transcendentálních pojmech poměrně malou část metafyziky, stává se u Jana Dunse Skota díky objevu tzv. disjunktivních transcendentálií tato nauka vlastně jejím celkem. Podle Jana je metafyzika vlastně vědou o transcendentálních pojmech, je to – jak on ji nazývá – scientia transcendens.

Duns Skotovo prohloubení transcendentálních motivů přechází, na Aristotela navazující myšlenkové tradice mělo v následujících staletích značný vliv a proniklo prostřednictvím Suareze a protestantské scholastiky až k mladému Kantovi. Hinske podrobnými analýzami raných děl královeckého filozofa ukazuje, jak Kant navázal na transcendentalistické motivy starší metafyziky a jak je přetvářel pro vlastní účely. To, co člověk svým poznáním překračuje, není již pro Kanta oblast zkušenosti (takový transcensus je pro Kanta, jak známo, nemožný), nýbrž jen oblast faktické zkušenosti. Kantovi nejde již o to, tak jako scholastikům, ukázat, že je člověk svým poznáním otevřen veškerému jsoucnu. Nejde mu již o otevřenost nadsvětskému, nýbrž o otevřenost oblasti vší možné zkušenosti, tj. oblasti poznatelné a využitelné novodobou vědou a technikou.

Po obsahové stránce stojí Kant nepochybně v tradici augustinsko-bonaventurské, třebaže se s ní shoduje, aniž by ji přímo znal. Aristotelsko-scholastická tradice byla Kantovi vzdálenější: z ní, z její terminologie a základních myšlenkových postupů však při budování své vlastní soustavy fakticky vyšel.

- 1) Johann Gottlob Buhle, Entwurf der Transzendentalphilosophie, Göttingen 1798, s. 18
- 1a) I. Kant, KČR, B 113.
- 2) N. Hinske, Die historischen Vorlagen der Kantischen Transzendentalphilosophie, in: Archiv für Begriffsgeschichte 12, 1968, 86-113. Týž, Kants Weg zur Transzendentalphilosophie. Der dreissigjährige Kant. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1970. Týž, Die Verschiedenheit und Einheit der Transzendentalen Philosophien, in: Archiv für Begriffsgeschichte 14, 1970, 41-68.
- 3) J. Cetl, Novověká filozofie jako historický typ filozofického myšlení, in: SPFFBU, řada filozofická, 1984, 7-16.
- 4) J. Fellermeier, Die Illuminationstheorie bei Augustinus und Bonaventura und die aprioristische Begründung der Erkenntnis durch Kant, in: Philosophisches Jahrbuch 60, 1950, 296-305.
- 5) L. Honnefelder, Duns Scotus: Der Schritt der Philosophie zur scientia transcendens, in: Thomas von Aquin im philosophischen Gespräch. Hrg. von W. Kluxen, München 1975.

Zdeněk Uhlíř

STŘEDOVĚKÉ KOŘENY BAROKNÍ SVATOVÁCLAVSKÉ HAGIOGRAFIE

Ve sborníku prací na počest badatele, který osvětlil řadu otázek uměleckého vývoje v širokém rozmezí od pozdního středověku až po celou barokní epochu, je snad vhodné pokusit se nalézt některé prvky, které spojují právě český vrcholný a pozdní středověk s počínajícím barokem. K tomuto účelu jsme zvolili problematiku svatováclavského kultu, který bezesporu hrál v obou dějinných epochách nezanedbatelnou roli¹⁾. Nelze ovšem očekávat, že v dané chvíli by bylo možno podat vyčerpávající charakteristiku.

Pokud práce o středověkých a svatováclavských legendách, ikonografiích a v poslední době i homiletice v podstatě shrnují pramenný materiál, dochovaný v našich zemích, a to jak po stránce heuristické, tak i ediční a interpretační²⁾, nelze totéž říci o materiálu barokním; zde je bádání o tomto tématu teprve ve svých počátcích, třebaže práci velice zjednodušuje ta prostá skutečnost, že do značné míry tu jde o věci tištěné. Z. Kalista sice seznamenal nemalý materiál literární³⁾, A. Podlaha potom výtvarný⁴⁾, nedá se však říci, že by to bylo vše. Z monografických zpracování sice máme Kalistovu práci o Tannerově svatováclavské legendě a jejím Kadlinského překladu s připojenou edicí textu⁵⁾ a Pelikánovu studii o Balbínově traktování svatováclavského tématu⁶⁾, tím však naše znalosti končí. Můžeme jen doplnit Kalistovu práci o postavě sv. Václava v Hájkově kronice⁷⁾, kterážto byla jedním z pilířů barokní svatováclavské hagiografie.

Za dané situace nemá smysl pokoušet se o souhrnný pohled,

k tomu se nám nedostává analytických prací. Na tomto místě se pokusíme přispět k rozšíření našich znalostí právě touto analytickou cestou. K tomu účelu jsme zvolili Tannerův spisek o svaté cestě z Prahy do Staré Boleslavi⁸⁾, který podává popis, resp. vyobrazení jednotlivých kaplí na této cestě se nacházejících. K volbě právě tohoto pramene přispěly především dvě věci. Na prvním místě je to význam staroboleslavského poutního střediska v období barokním, kdy Stará Boleslav byla považována jaksi za srdce celých Čech⁹⁾. Na druhém místě je to potom ta skutečnost, že obrazy v kaplích při cestě a texty k nim připojené můžeme srovnat s vlastní Tannerovou legendou. V následujících řádcích se soustředíme jen na několik vybraných problémů. Nejprve to bude otázka sepětí svatováclavského a mariánského kultu a jeho středověké kořeny. Dále obrátíme svou pozornost k tomu, jak barokní autor nakládá se svými středověkými prameny a jak rozšiřuje jejich okruh oproti středověkému legendistovi. Potom se pokusíme charakterizovat kompoziční práci autorů obou epoch. A posléze, na základě odpovědí na tyto tři vybrané otázky, se pokusíme charakterizovat shody a rozdíly mezi středověkou a barokní (svatováclavskou) haglografií jakožto jedné z větví dobové historiografie a vytknout kořeny, kterými tkví baroko ve středověku v tomto ohledu.

O obrovském vzepětí mariánského kultu po celé barokní období ve všech jím zasažených oblastech zajisté není třeba zvláště se šířit, neboť jde o běžně známou skutečnost. Je siice snad příliš odvážné tvrdit, že mariánská úcta je jedním z úhelných kamenů dějin českého katolicismu vůbec¹⁰⁾, nicméně její velký význam pro pozdější část našeho vrcholného

středověku, tedy hlavně pro druhou polovinu 14. století, nelze popírat. Tato mariánská úcta byla jednou z profilujících složek katolického reformismu a s ním souvisejícího hnutí *devotionis modernae*. Je také dost dobře známa úloha arcibiskupa Jana z Jenštejna v šíření mariánského kultu, a to v měřítku, které daleko přesahuje české prostředí¹¹⁾.

Velkou neznámou věcí však dosud bylo, že spojení mariánské a svatováclavské úcty, jak k němu došlo právě ve Staré Boleslavi sousedstvím mariánského a václavského chrámu, na Svaté cestě sloučením mariánských a václavských obrazů ve výzdobě kaplí a ve spojení loretánské litanie se svatováclavskými modlitbami v Tannerově popisu Svaté cesty, sahá svými kořeny již do druhé poloviny 14. století, přičemž nelze říci, že by šlo tehdy teprve a jenom o projev úcty z církevního hlediska soukromé. Už ve středověku totiž šlo o úctu veřejnou, tzn. církví aprobevanou a proniknuvší do liturgie. Počátky tohoto spojení kultů ovšem dlužno hledat v úctě soukromé.

První názvuky tohoto vývoje lze spatřovat v patrociniu kaple roudnického biskupského bradu, která byla zasvěcena českým zemským patronům (mezi nimiž byl ovšem sv. Václav postavou stěžejní) a P. Marii¹²⁾. Tu jde ovšem pouze o projev soukromé zbožnosti arcibiskupa Jana Očka z Vlašimi. Nešlo však v té době o záležitost mimořádnou či výjimečnou. Podobně se začasť objevují medailony českých zemských patronů, ale ovšem i jiných světců či spíše světic, v době od konce 14. do počátku 16. století¹³⁾. Uvedené skutečnosti tvoří však jen první a dosti nevýrazný počátek dlouhotrvajícího procesu.

Další stupeň v procesu přibližování mariánského a sva-

svatováclavského kultu vidíme v době jen o nemnoho pozdější, z delší perspektivy vlastně takřka současné. Na jeho stopu narážíme jak v památce literární, tak v artefaktu výtvarného umění. Spočívá v tom, že sv. Václava nazývá jeden anonymní kazatel výslovně rytířem P. Marie¹⁴⁾. Nešlo tu v žádném případě o výjimku, neboť tento text patří ve středověké svatováclavské nemiletice k nejrozšířenějším, a tedy také nejoblíbenějším. Sv. Václav jako rytíř P. Marie se dočkal i výtvarného provedení v kresbě snad mistra Osvalda, dvorského malíře Karla IV., dechované v jednom z bohemikálních rukopisů stockholmských¹⁵⁾.

Delší dobu pak nedochází k obsahovým změnám ve sbližování kultu svatováclavského s mariánským. Dochází však k výrazným změnám funkčním, když blízkost sv. Václava a P. Marie je aprobována církví v kultu veřejném, a to v breviářovém čtení svatováclavském užívaném v říšské diecézi v 15. století¹⁶⁾. Pozoruhodné je, že zmíněné officium, pokud můžeme soudit z převyprávění, které jediné je dostupné naší odborné veřejnosti, souhlasí veelku věrně s textem kázání, na které jsme upozornili v předchozím odstavci. Zdá se tak, i když to přirozeně může být jen tvrzení hypotetické, že v procesu sbližování kultu svatováclavského s mariánským hráli nemalou roli němečtí rytíři nebo možná cisterciáci.

K výraznější změně pak dochází až na přelomu 15. a 16. století. Jde o (údajné) objevení mariánského reliéfu ve Staré Boleslavi, později všeobecně známého jako paladium země české, jak o tom píše pozdější pražský kanovník Kašpar Arsenius z Radbuze¹⁷⁾. Že svatováclavský kult ve středověké Staré Boleslavi dominoval, je zřejmé z počtu svatováclavských

oltářů v kapitulním kostele i z počtu duchovenstva, které k těmto oltářům příslušelo¹⁸⁾. Farní kostelík mariánský byl v době předhusitské zcela ve stínu kolegiálního kostela svatováclavského. V 15. století, resp. od počátku husitství, jistě dochází ke značnému utlumení. S postupnou, byť nepřilíš překotnou a výraznou restaurací českého katolicismu v době jagellenské se pak ve Staré Boleslavi vedle kultu svatováclavského objevuje výrazněji i kult mariánský. V průběhu 16. století však je stále ještě vědomí, že mariánská úcta je tu relativně mladá. Ke změně dochází až v době pobělohorské, kdy nálezy reliéfu je zařazen do doby Vladislava I. a posléze jeho vytvoření posunuto až do komplexně chápané doby cyrilometodějsko-ludmilsko-václavské. Příznačné je, že odkazem na mariánský kult v podobě staroboleslavského paladia u našich prvních světců vůbec začíná cyklus obrazů v kaplích Svaté cesty. Vidíme v tom také, jak do barokní legendy svatováclavské jakýsi historismus, resp. pseudohistorismus¹⁹⁾.

Pokud jde o prameny pro zobrazení v kaplích Svaté cesty, jak je popisuje Tanner, můžeme v zásadě odkázat na Kalistovy poznámky k edici Kadlinského překladu Tannerovy rozsáhlé legendy. Bylo by ovšem možno podat některé doplňky: např. o Drahomířině neblahém zániku propadnutím i s vozem do země máme dnes díky práci J. M. Pulce²⁰⁾ daleko přesnější znalosti, počátek této epizody nevidíme v Hájkově kronice, nýbrž ve svatováclavské legendě Karla IV. Právě tak můžeme rozšířit okruh pramenů i o artefakty hmotné, jako byly např. české mince denárového období²¹⁾. Toto detailní určování pramenů však by mělo smysl pouze v širším měřítku, nikoli

na takto omezeném výseku materiálu. Podstatná pro nás však je jedna věc: zatímco středověcí legendisté užívali jako pramenů pouze děl povýtce hagiografických (pouze výjimečně lze nalézt užití kroniky Kosmovy a Františka Pražského), barokní hagiograf čerpá i z děl, která bychom mohli historiografickými, totiž z kronik. Nevycházeli ovšem jen z Hájka a Dubravia, to je ostatně pochopitelné a nakonec i nutné, protože v předchozím období 16. století u nás hagiografie vzhledem k tomu, že katolicismus byl přece jen spíše marginální záležitostí, vlastně neexistovala, ale používali i děl starších, jako je např. Druhé pokračování Kosmovo apod. To je jeden z důvodů, proč barokní hagiografie je oproti středověké přímo zahlcena rozličnými "fakty" či lépe údaji²²⁾.

Lze se domnívat, že tento nikoli nevýznamný rozdíl plyne z odlišných funkcí hagiografie ve středověku a v baroku. Je známo, jakým mezníkem je v dějinách katolické církve Tridentský koncil. Leckdy se však zapomíná na některé události, jež z něj sice vyplynuly, ale bezprostředně s ním nespojujeme. Jednou z nich je i reforma římského breviáře, která vstoupila v platnost roku 1569²³⁾, připravovaná ostatně již snahami první poloviny 16. století, kterou byl v podstatě vytlačen breviář františkánský, dominující všeobecně ve vrcholném a pozdním středověku. Breviář františkánský nesrovnatelně výrazněji než římský se soustředil na kult světců, ponechával však v zásadě značnou volnost ve výběru textu lekcí. Tak se stávalo, že do něj mohly pronikat i lekce, přičítající se nikoli snad katolické teorii, ale zato praxi; v bouřlivém 15. století se takovými mohly stát i texty nesené v duchu velice krotkého reformismu. Připočteme-li i

knihy hodinek²⁴⁾, které byly v pozdním středověku dostupné i zbožným laikům, je zřejmé, že situace, bráno z hlediska katolické církve, stále naléhavěji vyžadovala nápravu. Po tridentinskou reformou breviáře byla z něj do značné míry vytlačena hagiografie. Jelikož však legendy tvoří konstitutivní prvek katolického typu zbožnosti²⁵⁾ (ostatně k tomu nemají daleko ani u protestantů²⁶⁾), nezanikly prostě, nýbrž se přesunuly na jiné pole a transformovaly se. Přestaly se v nich problémově, tedy pro církev i stát problematicky, ventilovat sociálně politické otázky i otázky spirituality; hagiografie tak podlehla značné epizaci a beletrizaci. Zatímco středověká hagiografie byla styčným polem mezi historiografií a sociální i politickou teologií, v baroku stojí na pomezí historiografie a beletrie, vlastně zábavné literatury; je známé, jaký byl přesun témat z "vysoké hagiografie" do knížek lidového čtení.

Tento svérázný historismus, tkvící v kořenech české hagiografie, a to nejenom svatováclavské, má pro naše baroko ještě další, zcela konkrétní význam, se kterým se ve středověku nesetkáváme. Příčinou tohoto rozdílu jsou dvě skutečnosti: jednak odlišné pojetí státu a státní moci, jednak to, že barokní katolicismus u nás je obnovený, nikoli kontinuální. Zatímco ve středověku, pokud jde o václavskou hagiografii, dominovaly v ní otázky teologie české státnosti a její dějin, kontinuitu katolicismu nebylo třeba zvláště akcentovat - byla nasnadě; o to více se diskutovaly otázky dobové spirituality²⁷⁾. Zcela jinak v baroku. Tu dovršilo či dovršovalo římské právo svůj vítězný postup do právní ideologie a teorie²⁸⁾. Jako takové bylo jistě vhodnějším pro-

středkem k obhajování i prosazování státních zájmů než hagiografie. Zato však katolicismus v pobělohorských Čechách zažil své znovuzrození. Potřeboval však dokázat oprávněnost své existence i ideově, tzn. klást důraz na své tradice a svou histericitu. Odtud výrazný barokní pseudohistorismus²⁹⁾, odtud ony stavby ve stylu barokní gotiky³⁰⁾.

V tom, co bylo řečeno, nutno podle našeho přesvědčení spatřovat hlavní rozlišující znak středověkých a barokních legend. Z. Kalista koncipuje ovšem celou věc jinak. Problémy, které jsme tu naznačili, se vůbec nezabývá, zato však akcentuje výrazný rozdíl mezi barokní hagiografií a texty renesančními, kde mu jde hlavně o Hájka a Dubravu. Neuvědomil si však, že se tím dopouští zásadní chyby, neboť srovnává kroniky a legendy, tedy díla desti odlišného funkčního určení. O to však nejde, alespoň potud, pokud právě toto není naším předmětem. Důležité však pro nás je, v čem Kalista vidí hlavní rozdíl mezi hagiografií barokní a středověkou. Hlavní a vlastně jediný rozdíl vidí v disparátnosti forem, nikoli v obsahu; ostatně přirozeně: obojí legendy jsou dobře katolické. Středověké legendy podle Z. Kalisty jsou charakterizovány tím, že jejich způsob výkladu je dán prostou chronologickou následností, že tedy syžet je totožný s fabulí. U barokních legend tomu tak není; charakteristickým rysem jejich kompozice je řekněme to, že jsou konglomerátem tematických medailonků, jejichž řazení se nezákládá na chronologických vazbách. Potíž je v tom, že ani jedno ani druhé není tak docela pravda. Barokní legendy na jedné straně se nezřikají plně chronologické souvislosti, i když ji také nerespektují důsledně; středověkým le-

gendám na straně druhé nechybí ona nesouhlasnost syžetu a fabule. Kalista totiž ještě neznal druhou recenzi legendy *Oriente iam sole* jinak než ze zmínek jiných autorů; její text tedy ještě nebyl edičně zpřístupněn³¹⁾. A právě pro tuto legendu je charakteristické to, co Z. Kalista považuje za typický rys legend barokních. Přitom tato legenda nabyla rozšíření, které nelze považovat za nevýznamné. Lze ovšem říci, že tento rys je v baroku mnohem rozšířenější než ve středověku.

Druhá recenze legendy *Oriente iam sole* má však pro naše téma význam ještě v jiném směru. Máme tu na mysli její druhou verzi, vzniklou někdy ve druhé polovině 15. století nebo jeho koncem³²⁾. Od verze první se liší v jediné věci: v pořadí uvedených zázraků, které řadí do jakési pseudo-historické chronologické linie na základě předpokládané souvislosti a následnosti, nikoli přestě za sebe tak, jak po sobě do hagiografického podání pronikly. Můžeme v tom spatřovat jakýsi přechod k Hájkovi, neboť jeho úpravy a konfabulace jsou nesený v totéž, ovšem mnohem výraznějším duchu.

Na základě této mikrosondy můžeme vyslovit závěr, který není pro zkoumání středověkých kořenů českého baroka bez významu. Můžeme říci, že dosavadní bádání vidělo tuto otázku především prizmatem barokní negace renesančního ducha s odhlédnutím od historické kontinuity. Pokud je tento pohled oprávněný pro sféru vysoké kultury, nelze hranice tak ostře klást v kultuře běžné, kam je třeba, vzhledem k jejím podstatným funkcím, řadit i hagiografii. Historická kontinuita se stratila ze zorného pole také z důvodu kladení přílišného důrazu na specifičnost českého vývoje, čímž se

vytratil ze zkoumání evropský kontext. V ostatní Evropě, která neprožila husitství jako reformaci, však nebyla hranice ani zdaleka tak ostrá. Je to vidět na kontinuitě akcentování pendantů každodennosti a svátečnosti³³⁾, které je sledovatelná od vrcholného středověku přes renesanci až po festivalový boom v baroku. Je to také vidět v případě *devotionis modernae*. Toto hnutí je u nás vcelku souhlasně hodnoceno jako předchůdce husitství či reformace³⁴⁾. Není na místě tu rozebírat, že *devotio moderna* pro české prostředí je velice vágním pojmem, že se podstatně liší od toho jevu, který se pod tímtož pojmem skrývá v Nizozemí a Porýní³⁵⁾. Podstatné však je, že *devotio moderna* v podobě, v jaké na ni narážíme v Itálii, byla hnutím katolické reformace, vedoucím ke Tridentскому koncilu a protireformaci³⁶⁾. Jak jsme viděli, stopy této kontinuity nacházíme i v českém prostředí, avšak vzhledem k politické situaci mnohem méně výrazně³⁷⁾. Můžeme tedy říci, že středověké kořeny barokní svatováclavské hagiografie jsou jenom zčásti dány vědomým historismem protagonistů protireformační obnovy katolicismu; jde tu i o kontinuitu, která, byť třeba byla oslabena, nikdy nebyla zcela přerušena.

- 1) Zde můžeme uvést jen přehledné práce, viz F. Stejskal, Svatý Václav. Jeho život a úcta, Praha, 1925 (jejíž zaměření je ovšem spíše materiálové); V. Chaloupecký, Kníže Václav svatý, ČČH, 47, 1946, 4 - 54; F. Dvorník, Svatý Václav, dědic české země, Řím, 1968, Jež je přepracováním starší knihy téhož Saint Venceslas, Duc de Boheme, Martyr, Prague, 1929.
- 2) Přehled bádání srv. v naší nepublikované disertaci Legenda Oriente iam seculi in hagiografické tradici třináctého až patnáctého století, FFUK Praha, 1980 a v naší stati Svatováclavská hagiografie a homiletika v Čechách 14. a 15. století, v tisku.
- 3) Viz J. Tanner-F. Kadlinský, Život a sláva sv. Václava, ed. 2. Kalista, Praha, 1941, 14n., srv. Č. Zíbrt, Bibliografie české historie, II, Praha, 1902, č. 9083n.
- 4) Srv. řadu příspěvků redigovaných A. Podlahou s názvem Příspěvky k bibliografii a ikonografii svatováclavské, která vycházela v řadě ročníků Časopisu katolického duchovenstva zejména ve dvacátých letech tohoto století.
- 5) Viz J. Tanner-F. Kadlinský, c. d., 41n.
- 6) Viz J. Pelikán, Svatý Václav v podání Balbínově, ČSPSČ, 37, 1929, 113 - 119; srv. J. P. Kučera-J. Rak, Bohuslav Balbín a jeho místo v české kultuře, Praha 1983, svl. 158 - 159, 161 - 162, 195 - 196.
- 7) Viz Z. Kalista, Der heilige Wenzel bei Václav Hájek z Libečan, Slavische Rundschau, 10,
- 8) Viz (J. Tanner), Heiliger Weeg von Prag nacher Altbuntzel, Prag, 1680.
- 9) Viz J. Pelikán, c. d., 114.

- 10) Srv. K. Novotný, Několik poznámek k významu našich poutních míst, rukopis.
- 11) Viz např. J. V. Polc, *Visitatio Beatae Mariae Virginis, Romae*, 1967; obecněji o mariánském kultu srv. S. Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte*, Freiburg i. B., 1909.
- 12) Viz kroniku Beneše Krabice z Weitmile, FRB, IV, 544. Pro osobu Očkovu srv. V. Rýněš, k osudům a ikonografické náplni votivního obrazu Jana Oška z Vlašimi, *Umění*, 15, 1967, 104 - 108.
- 13) Širší souvislosti viz ve statí M. Štefanové *Figurálně zdobené rámy českých gotických obrazů*, *Umění*, 33, 1985, 315 - 329.
- 14) V kázání *Ecce vox sanguinis*, jež snad pochází z první poloviny 14. století, viz rkp. pražské kapituly F 65/2, 76va-78rb; E 62/2, 128ra-vb; E 65, 163ra-vb; F 110, 63r-65r; KNM Karlštejn 8, 127rb-128va; MA Pizeň, i. č. 74, 222r-223r; SK VIII D 18, 66ra-67rb. Srv. naši práci citovanou v pozn. 2.
- 15) Viz A. Podlaha, *Perokresba představující sv. Václava v královské bibliothéce Stockholmské*, *ČKD*, 66/91, 1925, 662-663 a E. Poche a kol., *Praha středověká*, Praha, 1983, 522.
- 16) Viz K. Vrátný, *Úcta sv. Václava v Rize*, *ČKD*, 66/91, 1925, 665-670.
- 17) Viz J. P. Kučera-J. Rak, c. d., 195 - 196.
- 18) Toto tvrzení vychází z materiálu shrnutého pro naši připravovanou práci o staroboleslavské kapitule do roku 1436.

- 19) Viz pozn. 17.
- 20) Viz J. M. Pulec, Podání o zahynutí kněžny Drahomíry. Studie života pověsti, Český lid, 48, 1961, 106 - 118.
- 21) Viz Heiliger Weeg, obr. 3. 39.
- 22) Srv. J. Kolár, Podoby historické prózy, v tisku.
- 23) Viz B. Malina, Dějiny římského breviáře, Praha, 1939, 70n, 99n.
- 24) Knihy hodinok patří k nejrozšířenějším rukopisům v národních jazycích v 15. století. Jde v podstatě o modlitebníky. Nelze tedy říci, že by byly totožné s breviářem ve striktním smyslu, nicméně souvislosti tu nelze popřít.
- 25) Z rozsáhlé literatury vybírám nepříliš invenční, zato však instruktivní kompendium R. Aigraina, L'Hagiographie. Son Histoire, ses sources, sa méthode, Poitiers, 1953.
- 26) Viz H. Günther, La Psychologie de la légende, Paris, 1954, passim.
- 27) Typologii středověkých pramenů z tohoto hlediska viz v naší práci citované v pozn. 2.
- 28) Soustavný, i když místy kritizovaný výklad podává V. Urfus v knize Římskoprávní vzdělanost a její vklad do vývoje státoprávních představ. Od středověku do konce feudalismu, Brno, 1978; srv. K. Malý, Právní kultura v předbělohorských Čechách, v tisku. M. Boháček ve své stati Římské právo v listinné praxi českých zemí 12. - 15. století, SAP, 24/2, 1974, 461 - 486 řeší problematiku spíše z hlediska práva pozitivního. Kapitola o právu v knize A. J. Gureviče Kategorie středověké kultury, Praha, 1978, 119 - 162 je dosti jednostranně zaměřena pouze na právo zemské. Závěry E. H. Kantorowicze v prá-

ci *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, 1970³ se zakládají na jiném prostředí a jsou pro naše poměry neupotřebitelné.

- 29) Viz J. P. Kučera-J. Rak, o. d., *passim*.
- 30) V. Kotrba, *Česká barokní gotika*, Praha, 1974.
- 31) Editionem principem s obsahovými poznámkami jsme podali v naší disertaci citované v pozn. 2 na s. 6 - 191.
- 32) Srv. naši disertaci citovanou v pozn. 2, 239n.
- 33) Otázku otevřel a zásadní řešení podal M. M. Bachtin v knize *Francis Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha, 1975; na některé Bachtinovy jednostrannosti poukázal A. J. Gurevič, *Problemy srednevekovoj narodnoj kultury*, Moskva, 1981. Základní linie se však vžíla, jak dokazují četné práce, vyšlé v krátké době. Na problémy, které to staví před naši historiografii, upozornil P. Čornej v recenzi na zmíněnou Gurevičovu knihu, *Musitský Tábor*, 6-7, 1983-1984, 475 - 477.
- 34) Naše bádání tu většinou navazuje na názory E. Wintra v knize *Frühhumanismus*, Berlin, 1964, ač J. Schreiber ve stati *Devotio Moderna in Böhmen, Bohemia*, 6, 1965, 93 - 122 prokázala jejich nadsazenost; z poslední doby srv. L. Svoboda, *Nový humanismus doby Karlovy*, in: *Karelus Quartus*, red. V. Vaněček, Praha, 1984, 233 - 245.
- 35) Viz R. R. Post, *The Modern Devotion, A Confrontation with Humanism and Reformation*, Leiden, 1968 a tam citovanou rozsáhlou starší literaturu.
- 36) Viz. M. Petrocchi, "Una devozio moderna nel quattrocento italiano?" ed altri studi, Firenze, 1961.
- 37) Srv. naši stať Svatováclavské kázání "Quis est hic" jako

projev katolicismu v Pízní doby peděbradské, v tisku.

Milada Vilínková

IKONOLOGICKÝ PŘÍSPĚVEK K VÝZDOBĚ PRŮČELÍ FILOSOFICKÉHO SÁLU KNIHOVNY STRAHOVSKÉHO KLÁŠTERA

Stavba budovy filosofického sálu strahovské knihovny, k níž bylo použito zdiva sýpky zbudované v roce 1753, byla největším stavebním podnikem vynikajícího opata Václava Josefa Meyera a současně posledním v klášterním areálu vůbec. Stavební vývoj strahovského klášterního komplexu byl touto stavbou definitivně uzavřen.

Opat Meyer stanul v čele strahovské premonstrátské kanonie v době kritické, v roce 1779, kdy se už v rámci josefinských reforem schylovalo k rozhodnutí o zrušení "přebytečných klášterů". Toto nebezpečí údajně hrozilo i klášteru strahovskému a bylo nepochybnou zásluhou opata Meyera, že se nakonec v seznamu těch "přebytečných" neocetnul. Podnětem ke stavbě filosofického sálu byla údajně koupě knihovny "Héideliovské", již byly dosavadní knihovní fondy kláštera znamenitě rozmnoženy. Ve skutečnosti však vedla k rozhodnutí o stavbě nového sálu politická úvaha opata Meyera, který zpřístupněním klášterní knihovny veřejnosti hodlal poukázat na všeobecnou užitečnost instituce, již spravoval a tím ji zachránit před hrozícím zrušením.

Stavba byla "podle vyměření zemského měřiče pana Kolbeho" zahájena dne 27. května roku 1782, kdy se započalo s kopáním základů, nutných nepochybně pro zesílení obvodového zdiva klášterní sýpky. Stavitelem byl Ignác Jan Palliardi. Díky tomu, že bylo využito zdiva řečené sýpky, byla budova v hrubé stavbě dokončena už téhož roku¹⁾. Základní kámen byl

položen až v druhém roce stavby. Byly do něj vloženy ostatky sv. Voršily, sv. Zosima a sv. Privata a také částečka roucha sv. Norberta. Dlouhý latinský text pro pamětní destičku složil opat Meyer.

Smlouva na plastickou výzdobu průčelí filosofického sálu byla uzavřena dne 21. června roku 1783 se sochařem Ignácem Platzerem mladším, který byl měšťanem strahovské jurisdikce na Pohořelci. Podle jejího změní měl dodat "střední figuru na fasádu, představující různé vědy" - za 150 zl. r., dvě vázy po 30 zl. r., portrét císaře Josefa II. lité z olova nebo z jiného kovu i s rámem za 110 zl. r. Nad portrétem se měl vznášet orl s palmovou a vavřínovou ratolestí, provedený ve štuku - za 40 zl. r. Dva reliéfy po stranách, provedené rovněž ve štuku a vyjadřující císařovo heslo "virtute et exemplo" - "ctností a příkladem", měly stát 100 zl. r. Smlouva byla uzavřena zřejmě dodatečně, neboť je v ní obsažena i položka 100 zl. r., které byly zaplacený za to, že "horní figura", tj. skupina emblémů představujících vědy, při vytahování nahoru spadla a poškodila se natolik, že musela být zčásti vytesána znovu. V dodatku pak je uvedena položka 17 zl. r. 12 kr. za model císařova portrétu. Celkový obnos 560 zl. byl Platzerovi splácen do 3. XII. roku 1783, při čemž některé částky byly vyplaceny obchodníkům na Pohořelci, jině byl sochař dlužen²⁾.

K této plastické výzdobě se zachoval podrobný ikonograficko-ikonologický program, který si Ignác Platzer - snad podle základních směrnic dodaných opatem Meyerem - sestavil nepochybně sám. Soudím tak podle těžkopádného písma, primitivního slohu a hrůzostrašného pravopisu, jaký u žádného

člena strahovské kanonie nelze předpokládat. Nicméně je tento program jako doklad zcela soudobé "ikonologické" rozvahy tvůrce plastické výzdoby průčelí natolik zajímavý, že stojí za to, aby byl v doslovném znění ocitován in extenso³⁾.

Záhlaví, psané jinou rukou, zní:

Vorstellungen an dem Portal der Stiftl. Strahofer Bibliothek,

Nacheſt následuje vlastní text:

Daß Mitlere Stück der Bibliothek auf der facat welches von stein, forgestellet ein Sinbild der Gelehrsamkeit, Ein petestahl auf welchen ein Clopus mit einem Tüg halbt geteckt stehet sambt einem von Kupfer in feyer vergolten Matematicischen Cirkel, welches forstelet die Kunst der Matematik, von Mittel des betestahl hängt gebunden übers Creitz das Auch Gottes welches auch von Kupfer in feyer vergolt sambt einem lorber zweig, beteitent die Weisheit und der innerliche Friede, unterhalb dessen hängen zwey zusambundene lorber Cränze, forstelent weilen die weisheit und innerliche Friede verdienent gecront zu werden, rechtenseits befindet sich eine Maba sambt eine von kupfer in feyer vergoltes berspechtif, wieauch ein Spiegel, eine Schlange umwunden nebst ein Hirtenstab, welche Schlange hirtensab auch von kupfer in feyer vergult ist, beteitent die Seelsorge, lincker Seids befindet sich eine Tafel mit verschidenen Minsen, vorstelent das Minscabinet, sambt ein (nečitelné) Arbarium, unter halb dessen ist noch zu sehen ein Deblome mit dem Insigel, letzt unten befinden sich von beiden Seiden verschiedene bücher. Noch stehen beiterseits an den Ecken der facat eine andich Wappen in welcher linges daß Brelaten Wappen, rechtes aber das Convents Wappen, welche ganz vergolt, nebst anderen vergolten verzierungen. Unterhalb des Haupt gesimps der Facat ist in Midel des Kaisers Josepf Portreit welches über lebens Größ von einer harten Composieci gegossen und vergult auf einer Runden Rödlichten Marmer bladten, welche mit einer Rahm mit Lorber umgeben, ober hald der Rahmen ist ein Adler von stuck halb flieg(ent) vorgestellet, eine Cron auf dem Haupt und haltet Cebter und Schweret in bratzen, von beiten

Seiden der Rahme ist Lorber und Balmzweig angebracht, von beiden Seiden des Keyßers sind von stuck baralief angebracht vorstelent Virtute et exemplo, die Tugent ist forgestelt durch ein geflügelte, auf ein füreckigen steyn stitzende Frau, in der rechten Hand haltend ein Lorber Cranz, in der linken aber einen Zebter, die Flügel beteiten die Wilferigkeit zu allen Tugenden, und durch die Tugenden Erwirbt man Zebter und Cron, der fireckig stein worauf sie sietzet, beteit weillen die Tugend von allen seithen verletzet werde, nebst befindet Sich zu ihren Füßen ein Tornstrauch aus uhrsachen die Tugend durch Viele Torn streichen muß und sich in acht zu nehmen hat nicht verlezet zu werden, nebst bey befindet sich ein starcher Sietzende Leef mit zwey Jenii beteient indem die Tugend sterke haben muß die Tugend zu erhalten, auf der anderen Seiden rechts ist gehende Frauen berson vorgebildt, in der rechten Hand eine Sonne Uhr haltent gegen der Sonne, dagegen die Sone ihren Schein strallet, in der lincken Hand haltet eine Sonne Blume, hinter ihr gehet ein Jenius welches ebenfals eine Sonne Blum haltet und hinter ihre Fußtaben nachdrit beteitend um ihren guden beÿspiel nachzukomen, hinderhalb dessen befindet Sich noch ein Jenius welches einem sporn haltet um anzuteiten ----- (chybi), wobey sich noch ein und anders Laub befindet, unterhalb dessen ein frieß ist angebracht von kupfer in feÿer vergolt diese Schrift samb der Römischen Jahrzahl, unter halb des Frises ist angebracht ober das Mitlere Fenster zwey zusam gebundene Cornacobi aus welchen verschiedene Minzen, Metalien mit ketten brelaten, Ritter Creitze, herausfalent um die Gelehrsamkeit zu belohnen wie auch die übrige Fenster und wände auf andick art mit Rosen, festonnes und gewand bezieret sich befindet, auf des bortahls Gesims stehen von beiten Seiten eine Waß, wo auch noch auf die beithen Seiden der Tachungen Jenii mit einem Buch haltent angebracht Solten werden, wie auch auf dem neben stehenden barabeten der bibliodeck die übrige 6 Künste, auf die betestal Tobelte Jenii vorstelent baukunst, Maillereÿ, bilthauer, Rechenkunst, insinir und Musik, nebst abweklung auch Wappen um folkommene Herstellung Resolviert geworden wäre, welche Arbeit aus steÿn Conbosiziam stuck bestehet.

Na konci připsáno jinou rukou: Die Aufschrift auf der Strahofer Bibliothek gegen Platz zu ist:

Religioni, Patria, Sioneorum profectui A MDCCLXXXIII.

To, co je zde tak otřesným způsobem popsáno a vyloženo, je na štítu hlavního průčelí filosofického sálu a nad středním oknem skutečně zpodobeno, snad s výjimkou několika podružných detailů. Nebyla provedena navrhovaná výzdoba vstupního portálu a parapetu, o čemž svědčí jak stávající stav průčelí, tak konečné vyúčtování Platzzerovy sochařské práce. Pro poznání ikonologické podstaty díla v té podobě, v jaké se zrodila v mysli jeho tvůrce, i když nepochybně z podnětu stavebníka, je Platzzerův program plastické výzdoby průčelí filosofického sálu velice cenným dokladem.

- 1) PNP Strahov, rkp. D^j IV/3, Anály priorátu; srov. také C. Straka, Vznik filosofského sálu knihovny premonstrátů na Strahově, Praha 1920.
- 2) Státní ústřední archiv, ŘA premonstráti-Strahov, kart. č. 306, sign. 8 a.
- 3) Státní ústřední archiv, ŘA premonstráti-Strahov, kart. č. 306, sign. 8 a.

Doc. PhDr. Pavel Preiss, CSc.

SEZNAM PUBLIKOVANÝCH PRACÍ

A) Knihy, větší samostatné publikace a katalogy

1. Jan Quirin Jahn a český klasicismus. Sborník Národního musea, XII A, 1958, č. 3.
2. Česká barokní krajina. Katalog výstavy Národní galerie, Praha, 1964.
3. Rakouské umění 18. století ve sbírkách Národní galerie. Praha, 1965.
4. Giuseppe Arcimboldo. Nakladatelství čs. výtvarných umělců, edice Nové prameny, Praha, 1967.
5. Václav Vavřinec Reiner. Odeon, Praha, 1970.
6. Pražské paláce (Emanuel Poche - Pavel Preiss). Malířská výzdoba pražských paláců (str. 121-189), Odeon, Praha, 1973.
7. Panoráma manýrismu. Kapitoly o kultuře a umění 16. století. Odeon, Praha, 1974.
8. Michelangelo - kresby. Odeon, Praha, 1976 (též německé, francouzské, anglické a španělské vydání; polské v přípravě).
9. Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag. Katalog výstavy Národní galerie, Vídeň, 1977.
10. Rakouské barokní umění ve sbírkách Národní galerie v Praze. Katalog výstavy Národní galerie, Praha, 1978.
11. Boje s dvouhlavou saní, František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách, Praha, 1981.

- B) Úplný seznam publikovaných prací, knih, samostatných publikací, článků v odborném tisku až po práce popularizační
1. Iconographie van de heilige Lutgart in Bohemen en Moravie.
In: *Ons geestelijk erf*, XXI, Anvers, 1947. 280-303.
 2. Výstava Pražský hrad ve středověku. In: *Život*, XX, 1947, 175-176.
 3. Dominikánský kostel sv. Vavřince v Jablenném v Podještědí (+ O. J. Blažíček). Olomouc, 1948 (32 stran, 18 obr.).
 4. Čeští světci v díle Josefa Mánesa. In: *Josef Mánes*, Brno, 1948, 50-72.
 5. Zničené Reinerovy fresky v Hochbergově kapli ve Vratislavi. In: *Volné směry*, XLI, 1949, 29-33.
 6. Antonín Matějček šedesátníkem. In: *Volné směry*, XLI, 1949, 51-52.
 7. Nová kniha o české barokní plastice (rec.: O. J. Blažíček, Pražská plastika raného rokoka). In: *Volné směry*, XL, 1948, 45.
 8. Dobroslav Líbal: Pražské gotické kostely (rec.). In: *Volné směry*, XL, 1948, 328.
 9. Antonín Matějček: Rembrandt - O. J. Blažíček: Goya (rec.).
In: *Památky historie*, XLIII, 1948, 90-91
 10. František Dvořák a druzí: Český Krumlov (rec.). In: *Zprávy památkové péče*, IX, 1949, 44-46.
 11. Šporkova residence v Kukaň. In: *Naše vlast*, 1954, 90-91.
 12. Nově zjištěný autoportrét Kristiána Dietricha. In: *Zprávy památkové péče*, XIV, 1954, 158.
 13. Neznámý autoportrét A. R. Mengse. In: *Zprávy památkové péče*, XV, 1955, 25-28.

14. Okolí Žlebského zámku. In: Žleby, 1955, 12-17.
15. Malíři Železných hor. In: Žleby, 1955, 18-22.
16. Monografie o slovenském zámku (Dobroslava Menclová - V. V. Štech: Červený Kameň, rec.). In: Zprávy památkové péče, XV, 1955, 118-119.
17. Zkreslující pohled na české barokní freskařství v díle německého badatele (Hans Tinte-Inet: Die barocke Freskomalerei in Deutschland, rec.). In: Zprávy památkové péče, XV, 1955, 162-163.
18. Brandlův obraz v Litoměřicích. In: Umění, III, 1955, 162-164.
19. Cyklos obrazů J. K. Hofstettera z kladrubského zámku. In: Zprávy památkové péče, XV, 1955, 158-159.
20. Škrátův obraz v Ústěku. In: Zprávy památkové péče, XV, 1955, 158-159.
21. Brandlův obraz Agamemnóna s dcerou Chryseidou. In: Zprávy památkové péče, XVI, 1956, 205-212.
22. Reiner ve službách Jana Josefa z Vrtby. In: Zprávy památkové péče, XVI, 1956, 240-248.
23. Pět nových portrétů Antonína Machka. In: Zprávy památkové péče, XVI, 1956, 289-291.
24. Monografie o moravskoslezském rokokovém malíři (Ivo Krsek: František Antonín Šebesta-Sebastini, jeho malířské dílo na našem území, Olomouc, 1956, rec.). In: Zprávy památkové péče, XVI, 1956, 270-271.
25. Emanuel Poche: Uměleckoprůmyslové museum v Praze, k 70. výročí založení ústavu (rec.). In: Časopis Národního musea, CXXV, 1956, 238-239.
26. Baroková iluzivní malba architektur a Čechy. In: Umění

- věků, věnováno k 70. narozeninám prof. dr. Josefa Cibulky, Praha, 1956, 172-178.
27. Cykly českých panovníků na státních zámcích. Příspěvek k ikonografii českých knížat a králů. In: Zprávy památkové péče, XVII, 1957, 65-78.
 28. Sedmdesát pět let Ladislava Lábka. In: Zprávy památkové péče, XVII, 1957, 56.
 29. Pětasedmdesátiny Ladislava Lábka. In: Časopis Národního musea, CXXVI, 1957, 76-78.
 30. Dvě Arcimboldovy kresby Rudolfa II. In: Časopis Národního musea, CXXVI, 1957, 178-182.
 31. Václav Vavřinec Reiner - krajinář. In: Časopis Národního musea, CXXVI, 1957, 183-215.
 32. Podobizna magnáta od Nicolase Largillière. In: Zprávy památkové péče, XVII, 1957, 274-276.
 33. K stavební historii klášterního kostela v Plasích. In: Minulostí Plzně a Plzeňska, Plzeň, 1958, 101-105.
 34. Nepovšimnutá kresba V. V. Reinera z bývalé grafické sbírky Národního musea. In: Časopis Národního musea, CXXVI, 1958, 107-113.
 35. Jan Quirin Jahn a český klasicismus. In: Sborník Národního musea, XII, 1958, 121-180.
 36. Obráz J. J. Heinsche v Šitboři. In: Zprávy památkové péče, XVII, 1958, 130.
 37. Žleby, státní zámek. In: Hrady a zámky, Praha, 1958, 301-333, 2. ed. 1962, 400-402.
 38. Brandlovo Korunování P. Marie v opavském museu. In: Zprávy památkové péče, XVIII, 1958, 168-172.
 39. Portrétní ikonografie o malíři českého a slezského raného

- rokoka (Anna Dorzycka: Jerzy Wilhelm Neunhertz, Poznaň, 1958, rec.). In: Zprávy památkové péče, XVIII, 1958, 197-198.
40. Z regionální vlastivědné literatury (Sobotka, rec.). In: Zprávy památkové péče, XVIII, 1958, 198.
41. Freskařské dílo Václava S. T. Schmidta. In: Minulosti Plzně a Plzeňska, II, Plzeň, 1959, 89-97 (tab. IV.-VIII.).
42. Obrazy v jindřichohradeckém zámku. In: Jindřichův Hradec, státní zámek a památky v okolí, Praha, 1959, 20-30.
43. Oltářní obrazy V. V. Reinera. In: Umění, VIII, 1960, 38-64.
44. Fresky V. V. Reinera v Gaminu. In: Umění, VIII, 1960, 160-277.
45. K Willmannově skice Smrti sv. Vojtěcha. In: Umění, VIII, 1960, 409-410.
46. Reiner W. L. eredeti rajza a soproni Liszt Ferenc Múzeum-ban. In: Sopron Szemle, Sopron, 1960, 370-372.
47. Zámek ve Vrchotových Janovicích ve správě Národního muzea (Otto Janka). In: Časopis Národního musea, CXXIX, 1960, 206-212.
48. Kresby Václava Vavřince Reinera. In: Umění, IX, 1961, 246-276.
49. Dva obrazy Václava Markovského s husitskými náměty. In: Časopis Národního musea, CXXX, 1961, 43-48.
50. Moravské uměleckohistorické sborníky Umění a svět (rec.). In: Zprávy památkové péče, XXI, 1961, 54-55.
51. Obrazy Jana Jiřího Hamiltova na Hluboké. In: Hluboká, státní zámek a památky v okolí, Praha, 1961, 31-34.
52. Restaurace rokokových interiérů zámku ve Vrchotových Ja-

- novicích. In: Zprávy památkové péče, XXI, 1961, 132-143.
53. Fresken von Wenzel Lorenz Reiner in der Kartause zu Gaming. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XV, Wien, 1961, 112-120.
54. Nové příspěvky k dílu Jiřího Viléma Neuhärze. In: Umění, X, 1962, 90-93.
55. Maďarská monografie o Františku Antonínu Maulbertschovi. In: Umění, X, 1962, 283-291 (Klára Garas, F. A. Maulbertsch, 1960, rec.).
56. Výstava přírůstků Národní galerie 1957-1962. Obrazy, kat. - Národní galerie (s kolektivem).
57. Václav Vavřinec Reiner, o největším freskaři českého baroka. In: Dějiny a současnost, IV, 1962, 22-27.
58. Výstava českého barokního malířství v západním Německu. In: Umění, X, 1962, 401-410.
59. Ke sbírce barokních obrazů Joannea ve Štýrském Hradci. In: Umění, X, 1962, 523-524.
60. Jan Bedřich z Valdštejna jako mecenáš umění v Římě (Johann Joseph Morper: Johann Friedrich Graf von Waldstein und Claude Lorrain, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, III. Folge, XII, München, 1961, 203-217 - rec.). In: Umění, X, 1962, 633-634.
61. K výstavě Franse Halse v Haarlemu. In: Umění, XI, 1963, 71.
62. K činnosti italských freskařů pozdního baroka v Praze. In: Umění, XI, 1963, 127-135.
63. Poplachy v obrazárnách. In: Dějiny a současnost, V, 1963, Nr. 6, 41.
64. Poznámky k dílu Michala Václava Halbaxe. In: Umění, XI, 1963, 293-296.

65. Slovník památkové péče (rec.). In: Umění, XI, 1963, 316.
66. Der Barockmaler Franz Sigrist in der Prager Nationalgalerie. In: Alte und moderne Kunst, VIII/69, Wien, 1963, 12-17.
67. Český barokní portrét ve sbírkách Národní galerie (+ Eduard A. Šafařík), úvodní slovo: Glosa k českému baroknímu portrétu. Praha, 1963.
68. Poznámky k restaurovaným Reinerovým krajinám na zámku Rožmberku. In: Památková péče, XXIII, 1963, 239-244.
69. Umění českého klasicismu. In: Koncertní život, 1963 (XI), 20.
70. Západočeský rokokový freskař František Julius Lux. In: Umění, XII, 1964, 151-176.
71. Praha a umění v době baroka. In: Kniha o Praze, 1964, 269-290.
72. Česká barokní krajina. Výstava Národní galerie v Praze, katalog, Praha, 1964.
73. Zum Anthropomorphismus in der manieristischen Kunst. In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, Brno, 1964, 155-163.
74. O umělcích italské renesance (Jan Vladislav: Výpravy bez konce, Praha, 1964 - rec.). In: Knižní kultura, II, 1964, 406-407.
75. Prager Marginalien zu Giuseppe Arcimboldo. In: Alte und moderne Kunst, IX/77, Wien, 1964, 12-14.
76. Zur Problematik der Barockmalerei in Böhmen. In: Nachrichten der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, Nr. 5, Wien, 1964, sine pag. (2).
77. Výstava českého barokního portrétu. In: Umění, XIII,

- 1965, 212.
78. Drei unbekannte Skizzen von Johann Michael Rottmayr. In: Alte und moderne Kunst, X/79, Wien, 1965, 42-45.
 79. Proslulá duchcovská sbírka opět přístupna. In: Lidová demokracie, 15. 5. 1965, 5.
 80. Umění pražského královského dvora. In: Gramofonový klub, duben-červen 1965, 23-26.
 81. K výstavě rakouského umění 18. století. In: Výtvarná práce, XIII, Nr. 10-11, 9.
 82. Ein Beitrag zu Karel Škrátas Frühwerk. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, IX/53, Wien, 1965, 3-10, tab. 1-3.
 83. Instalace zámecké obrazárny v Duchcově. In: Památková péče, XXV, 1965, 193-197.
 84. Troji zřetel vedl pracovníky ... (zprávy o galerii v Duchcově). In: Výtvarná práce, XIII, 1965, Nr. 20, 2.
 85. Österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts in der Prager Nationalgalerie. In: Alte und moderne Kunst, X/83, Wien, 1965, 29-36.
 86. La pittura barocca in Boemia. In: L'Arte del barocco in Boemia, catalogo della mostra, Galleria Nazionale di Praga - Ente Manifestazioni Milanesi (cat. + O. J. Blažíček, D. Hejčlová, G. Kesnerová), Milano, 1966.
 87. Johann Christoph Liška und die Anfänge der Barockskizze in Mitteleuropa. In: Acta Universitatis Carolinae, Historica-Philosophica, sborník k sedmdesátinám prof. dr. Jana Květa, Praha, 1965, 183-190.
 88. Rakouské umění 18. století ve sbírkách Národní galerie v Praze. katalog, Národní galerie - Středisko státní pa-

- mátkové péče a ochrany přírody Středočeského kraje (zámek Jemniště), úvodní studie: Malířství rakouského umění 18. století a Čechy (německé resumé), Praha, 1965.
89. České barokní umění do Itálie (+ O. J. Blažíček). In: Výtvarná práce, XIV, 1966, 1, 3.
90. Österreichische Barockmalerei auf Schloss Jemniště. In: Wir und sie im Herzen Europas, Juli 1966, 17-19.
91. K výstavě umění českého baroka v Miláně (+ O. J. Blažíček, D. Hejdová). In: Památková péče, XXVI, 1966, 200-212.
92. Dekoratívni malířství 17. století v Praze. In: Staletá Praha, II, 1966, 67-79.
93. Malíři českého baroka v Oseku. Výstava restaurovaných obrazů (katalog + J. Neumann), Ústí nad Labem, 1967, 14-17.
94. Restaurování a výstava děl M. Willmanna a J. K. Lišky. In: Památková péče, XXVII, 1967, 12-23.
95. Halbax, Michael; Wenzel. In: Neue deutsche Biographie, München, 1967, 531-532.
96. České barokní malířství, I-II., Texty k diapozitivům MŠK, Krátký film, Praha, 1966.
97. Německý obraz českého baroka (Barock in Böhmen, München, 1964, rec., + O. J. Blažíček, J. Blažková). In: Umění, XV, 1967, 395-403.
98. Výstava českého baroka v Miláně. In: Umění, XV, 1967, 638-641.
99. Giuseppe Arcimboldo, edice Nové prameny, Nakl. čs. výtvarných umělců, Praha, 1967.
100. Grafická Reineriana. In: Časopis Národního musea, CXXXVI, 1967, 208-215.
101. Výstava restaurovaných barokních obrazů z Oseka. In: Pa-

- máthová péče, XXVII, 1967, 236-243.
102. Freska Františka Antonína Maulbertsche ve Filosofickém sále Strahovské knihovny. In: Strahovská knihovna, sborník Památníku národního písemnictví, II, 1967, 217-234.
 103. Zámecká obrazárna v Duchcově. Seznam vystavených obrazů (+ Eduard A. Šafařík), Duchcov, 1967.
 104. To setkání bylo darem. Slovo na rozloučení s profesorem Josefem Cibulkou, které nad jeho hrobem v Ústí nad Orlicí pronesl za jeho žáky z filosofické fakulty dne 6. IV. 1968 In: Katolické noviny, XX, č. 16, 3.
 105. Johann Christoph Liška und seine Stellung in böhmischen Hochbarock. In: Alte und moderne Kunst, XIII/99, Wien, 1968, 18-31.
 106. Zemřel prof. Josef Cibulka. In: Památková péče, XXVIII/8, 1968, 246-248.
 107. Zur Eigenart der böhmischen Barockmalerei. In: Mitteilungen der Südosteuropa-Gesellschaft, VIII/3-4, München, 1968, 67-75.
 108. Wenzel Lorenz Reiner. Maler des böhmischen Hochbarock. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXI, Wien, 1968, 7-31.
 109. Dwie ekspozycje filialne Narodowej Galerii w Pradze. In: Muzealnictwo, Nr. 17, Warszawa-Poznań, 1968, 27-35.
 110. Výstava Malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie v Brně. In: Umění, XVII, 1969.
 111. Výstava benátského malířství 15. až 18. století. In: Umění, XVII, 1969, 95-98.
 112. Manýrismus - kukaččí vejce evropských kulturních dějin.

- In: Výtvarné umění, 1969, 50-54.
113. Baroque in Bohemia. An Exhibition of Czech Art organized by the National Gallery, Prague (Victoria and Albert Museum, 10 July - 14 September, City Museum and Art Gallery, Birmingham, 3 October - 30 November), katalog (s O. J. Blažičkem a D. Hejdovou), úvodní slovo o malířství.
114. Hein/t/sch (.....), Johann Georg. In: Neue deutsche Biographie, VIII, 1969, 437-438.
115. Un tablou neconoscute de Domenico Fetti la Bucuresti. In: Revista muzeelor, VI/3, 1969, 273-276.
116. Barockmalerei in Böhmen. In: Christliche Kunstblätter CVII, 1969, 86-88.
117. Pocta Arcimboldovi. bibliofil. ed. Blíženci, sv. 2; doslov a pozn., 1969.
118. Umění českého baroku. Souber vystavený r. 1969 v Londýně a Birminghamu. Katalog výstavy Národní galerie (výběr obrazů a úvodní slovo, bez pag., 1970).
119. Karel Škréta. Narození světce. In: Květy, 1970, sešit 5, 55.
120. Petr Brandl. Podobizna horního úředníka. In: Květy, 1970, sešit 6.
121. Václav Vavřinec Reiner. Skica k nástěnné malbě v Loretě. In: Květy, XX, 1970, sešit 7, 53 (podtitulek redakční).
122. Norbert Grund. Tanečnice menuetu. In: Květy, XX, sešit 8, 55.
123. Muros Dei, die Thun'sche Schlosskapelle des hl. Romedius in Choltice. In: Der Schlorn, XLIV, 1970, Bozen-Bressanone), 229-236.

124. Jan Krzystof Liška. Przyczynki do studiów nad twórczością. In: Roczniki sztuki śląskiej, Muzeum Śląskie we Wrocławiu, VII, Wrocław, 1970, 107-141.
125. Ein Bild von Domenico Fetti in Bukarest. In: Pantheon, Internationale Zeitschrift für Kunst, XXVIII/4, München, 1970, 321-323.
126. "... ze slavného města Benátek." K životopisu a dílu řezbáře Jana Reineru. In: Labores Musei in Benátky nad Jizerou, VI/3-4, Benátky n. J., 1970, 80-85.
127. Zeichnungen von Josef Ignaz Mildorfer in der Prager Nationalgalerie. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXIV/3-4, Wien, 1970, 159-165.
128. Příběhy kaple sv. Barbory na Hradčanech (se Zd. Boušem), In: Stoletá Praha, V, Praha, 1970, 188-198.
129. Václav Vavřinec Reiner. Odeon, Praha, 1970.
130. Karel Ludwig Dussler, Johann Baptist Enderle (rec.). In: Main-fränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst, ^{XXIII}, Würzburg, 1971, 311-312.
131. Central Europe 1600-1800. John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida (texty k obrazům zapůjčeným z NG), 1972.
132. Rakouské umění 18. století ve sbírkách Národní galerie. Opravy, změny a doplňky katalogu z r. 1965; dotisk k výstavě v Galerii výtvarného umění v Ostravě, 1972 (dvoulist).
133. Der Neomanierismus in der Kunst des 18. Jahrhunderts. In: Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'Art (Budapest 1969) - Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art, II, Budapest,

- 1972, 595-601.
134. Pražské paláce (s E. Pochem). Kapitola: Malířská výzdoba pražských paláců (str. 121-189 a obrazová část), Praha, 1973.
 135. Barok v Čechách. Katalog stálé expozice ve stát. zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou, Praha, 1973.
Kapitoly Malířství (22-31), texty ke katalogovým číslům malby.
 136. Farbe und Klang in der Theorie und Praxis des Manierismus. In: Colloquium Musica bohémica et europaea (Brno, 1970), Brno, 1972 (vyšlo 1973), 163-170.
 137. Amor omnibus idem. Allegorie des Triumphs der Liebe von Karel van Mander in der Schlossgalerie in Duchcov (Dux). In: Umění, XXI, 1973, 369-396.
 138. České barokní umění, doslov v publikaci Michael Kitson, Baroko a rokoko, Artia, Praha, 1973.
 139. K dějinám paláce Maxmiliána Thuna na Malé Straně. In: Staletá Praha, VI, 1973, 61-68.
 140. Franz Anton Maulbertsch. Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages, Wien - Halbturm - Heiligenkreutz - Gutenbrunn; Wien 1974. (kapitola in:) Maulbertsch als Maler (1781-1796) 38-43; zpracování katalogových čísel: str. 102 (č. 86-87), 103 (č. 89-90), 104 (č. 91, 94, 95, 96), 105 (č. 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108).
 141. Johann Michael Rottmayr und Böhmen. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, XVIII, Nr. 62, Wien, 1974, 18-62, Abb. 4-27.
 142. Živopis (úvodní kapitola, s. pag.) a kat. čísla obrazů.

- In: Iskusstvo českého baroka, Leningrad, Gosudarstvennyj Ermitaž, 1974.
143. Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století. Odeon, Praha, 1974.
144. "Monsi Desiderie" - Francois de Nome. Glosy k výkladu jeho díla. In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, F 17, Brno, 1973, 87-95.
145. Jahn, Guirin. Maler. Kunsthistoriker ... In: Neue deutsche Biographie, X, München, 1974.
146. J. G. Heinsch et les groupes des saints jésuites sur le Pont Charles. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, No 43, Budapest, 1974, 97-107.
147. Obrazy V. V. Rejnera v Kvasicích na Moravě. In: Umění, XXIII, 1975, 141-152.
148. Vasariho "Životy". In: Novinky Odeonu, léto 1975, 18-19.
149. Jan Jiří Heinsch a sousoší jezuitských světců na Karlově mostě. In: Umění, XXIII, 1975, 346-353.
150. Franz Karl Pallo als Zeichner. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, No 45, Budapest, 1975, 63-108.
151. Michelangelo - Kresby. Odeon, Praha, 1975. - Michel-Ange-Dessins. Traduit du tchèque par Růžena Semrádová (Odeon, Praha) - Bayrouth, 1980. - Michelangelo - Drawings (adaptace), Minneapolis, 1981.
152. Staré české umění II. Manýrismus a baroko. Průvodce expozicí v Jiřském klášteře na Pražském hradě. Národní galerie v Praze, ed. Průvodce, č. 6, Praha, 1976. - Art ancien en Bohême, II. Manierisme et baroque. Traduction František Černý, Praha, 1976. - Alte böhmische Kunst, II. Manierismus und Barock. Übertragung

- von - Old Bohemian Art, II.
Mannerism and Baroque. Traduction Till Gotheiner, Praha,
 1976.
153. Giorgio Vasari. Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů
 a architektů. Úvodní studie, komentář a překlad, I,
 1976, II, Praha, 1978.
154. Kunst des Barock in Böhmen. 6. April bis 3. Juli 1977
 in Villa Hügel - Villa Hügel, Nationalgalerie Prag, Kunst-
 gewerbemuseum Prag; texty: O. J. Blažíček, J. Petráň,
 J. Hobzek, P. Preiss, D. Hejdová. - Malerei (str. 107-
 153); Das Bühnenbild im böhmischen Barock (str. 279-290);
 Literaturverzeichnis.
155. Klara Garas. Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk.
 Verlag Galerie Welz, Salzburg, 1974 (rec.). In: Pantheon,
 XXXV/III, 1977, 281.
156. Výstava Johanna Lisse v Augsburgu. In: Umění, XXV, 1977,
 74-77.
157. Kunst des Barock in Böhmen (autoři: O. J. Blažíček, P.
 Preiss, D. Hejdová), Skulptur-Malerei-Kunsthandwerk-
 Bühnenbild. Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen, 1977.
 - Malerei (str. 125-302); Das Bühnenbild im böhmischen
 Barock (str. 403-429); Literaturverzeichnis.
158. Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in
 Prag. 85. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie
 - Österreichische Galerie - Nationalgalerie Prag, Wien
 (26. X. 1977 - 12. III. 1978).
159. Rakouští barokní malíři z Národní galerie v Praze. In:
 Výtvarná kultura, 1977 (kronika, s. pag.).
160. Sur l'allégorie profane à l'époque des Lumières en Europe

- centrale. In: Actes du Troisième Colloque des Lumières, Budapest, 1977, 337-345.
161. Alegorie výchovy mládeže v díle F. A. Maubertsche. In: Umění, XXVI, 1978, 348-369.
162. Rakouské barokní umění ve sbírkách Národní galerie v Praze. Katalog výstavy Národní galerie v Praze. (uskutečněné až r. 1982).
163. Barva a tón - hledání prostředků vyjádření jejich vztahu. In: Hudba a výtvarné umění. Symposium ve Frýdku-Místku (25. - 26. listopadu 1977) - Okresní vlastivědné muzeum (Vlastivědný ústav), Frýdek-Místek, 1978 (ed. Materiály č. 3), 47-56.
164. Vladimír Denkstein: Václav Hollar - Kresby. Praha (Odeon), 1977, 218 stran, 123 vyobr. (rec.). In: Časopis Národního musea, CXLVIII, 1978, 228-229.
165. Le Dessin baroque. Les plus belles pages des maitres de Bohême. Traduit du tchèque par Růžena Semrádová. Artia-Praha - Cercle d'Art, Paris, 1979.
166. Die Barockzeichnung. Meisterwerke des böhmischen Barocks. Ins deutsche Übertragen von Marika Vaníčková. Artia-Praha - (Dausin, Hanau), 1979.
166. Freska Jana Hiebla v Knihovním sále Klementina. In: Pocta dr. Emmě Urbánkové. Spolupracovníci a přátelé k 70. narozeninám, Státní knihovna ČSR, Praha, 1979, 285-306.
167. Juan Garin-Jan Kvarin a Záhoř. (K původu dvou témat ka-
jícníků v české romantické baladistice). In: Strahovská knihovna, 12-13, 1977-78 (vyšlo 1982), 159-185.
168. Exhibition of European Art from the Collection of the

National Gallery in Prague (texty v katalogu výstavy v Tokiu a Ósace).

169. Jaroslav Platzer, skici, modely a kresby z pražské sochařské dílny pozdního baroku. Národní galerie v Praze, ed. Profily a přehledy, 38, připravili O. J. Blažíček (část úvodu, č. kat. 1-38) a P. Preiss (část úvodu /kresby/ a č. kat. 39-150).
170. La leyenda de Juan Garin, ermitaño de Montserrat, y su repercusión en las letras y las artes de Bohemia. In: Iberoamericana Pragensia, XV, 1980, (v tisku).
171. Le Baroque en Bohême. Katalog výstavy Národní galerie - Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1981, 150-183, č. kat. 120-183 (a část bibliografie).
172. Boje s dvouhlavou saní, František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách. Praha (Vyšehrad), 1981.
173. Joseph Haydn in seiner Zeit. Kulturabteilung des Amtes der Burgenländischen Landesregierung, Eisenstadt (20. V. - 26. X. 1982), 349-350, č. 103; 381, č. 235; 459, č. 552; 505-506, č. 729 a-d; 386, č. 251-252, 253, 254.
174. Freska Václava Vavřince Reineru ze špitálního kostela v Duchcově. In: Pavilón pro Reinerovu fresku v Duchcově, Duchcov, 1982, sine pag.
175. Gemälde Paul Trogers aus den Waldsteinschen Sammlungen in Dux. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, XXVI/XXVII, Nr. 70/71, 1982/1983, 65-89.
176. Michał Anioł, Rysunki, Warszawa (Arkady), 1982.
177. Neznámá skica V. V. Reineru k fresce knihovního sálu. In: Umění, XXXI, 1983, 40-45.
178. Idee und Gestalt des Sporckschen "Kreuzadlerordens". In:

- Imagination und Imago. Festschrift Kurt Rossacher, Salzburg, 1983, 265-272.
179. Souborné dílo umělců pražského rokoka v Horní Lužici. Hlavní oltář v Mariensternu od F. Lauermannna, I. F. Platzera a F. K. Palca. In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity, F 26-27, 1982-83, 35-39.
180. Obrazy západočeského malíře Františka Julia Luxe. In: Minulosti západočeského kraje, 19, 1983, 75-88.
181. Wenzel Lorenz Reiner (1689-1743), Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik. Ausstellung der Nationalgalerie Prag. Katalogbearbeitung ... Nr. 11 der "Schriften der Salzburger Barockmuseums", Salzburg, 1984 (108 stran).
182. Der Böhmisches Barockmaler Wenzel Lorenz Reiner. Sommerausstellung des Barockmuseums. In: Weltkunst, 54, Nr. 14, 1984, 1935.
183. Betrachtungen zu Wenzel Lorenz Reiners Werk. In: Alte und moderne Kunst, XXIX, Heft 195, 1984, 31-33.
184. Národní galerie v Praze. Sbírka starého evropského umění - sbírka starého českého umění. Zpracoval autorský kolektiv pod vedením Jiřího Kotalíka. - 216-217 Johann Michael Rotmayr, Senekova smrt - 218-219 Martin Altomonte, Alexandr Veliký rostlíná gordický uzel - 220/221 Franz Anton Maulbertsch, Působení boží moudrosti v duchovních dějinách lidstva - 224/225 Johann Christian Brand, Krajina s hradem Děvínem při ústí Moravy do Dunaje - 314/315 Václav Vavřinec Reiner, Orfeus se zvířaty v krajině - 316/317 Václav Vavřinec Reiner, Obětování Krista v chrámu - 318/319 Václav Vavřinec Reiner, Krajina s vodopádem a rybáři - 320/321 Antonín Kern, Sv. Jan Evangelista

- na Patmu - 322/323 Norbert Grund, Cikánský tábor s ha-
dačkou z ruky - 324/325 Norbert Grund, Římská ruina
s pánem a venkovany.
185. Idea a forma Šporkova "Řádu orla s křížem". In: Genea-
logické a heraldické informace (Interní tisk Genealo-
gického a heraldického klubu při ZV ROH Královopolských
strojíren v Brně), 1985, 1, 61-73.
186. Böhmen und österreichische Malerei in der Zeit Maria
Theresias und Josephs II. In: Österreich im Europa der
Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit
Maria Theresias und Josephs II. Internationales Sympo-
sion in Wien 20. - 23. Oktober 1980. Bundesministerium
für Wissenschaft und Forschung - Österreichische Akade-
mie der Wissenschaften, Wien, 1985, 638-651.
187. Šporkův Kuks - názory, otázky a problémy. In: Sborník
příspěvků z pracovního semináře k 300. výročí M. B.
Brauna konaného na Kuksu ve dnech 19. - 20. září 1984.
Krajské středisko státní památkové péče a ochrany pří-
rody Východočeského kraje v Pardubicích, Pardubice,
1985, 47-61.
188. Italští umělci v Praze. Renaissance, manýrismus a baroko.
Praha, 1985.
189. Nationalgalerie in Prag. Sammlung alter Kunst ... (ně-
mecké vydání edice (bibl. č. 185). Nové statě:
Bartholemäus Spranger, Zmrtvýchvstání Krista; Barthole-
mäus Spranger, Epitaf zlatníka Mikuláše Müllera se Zmrt-
výchvstáním Krista; Hans von Aachen, Podobizna malíře
Josefa Heintze; Hans von Aachen, Zvěstování P. Marie;
Josef Heintz, Klanění pastýře; Karel Škréta, Podobizna

- muže s plavými vlasy; Karel Škréta, Podobizna řezače drahokamů Dionysia Miseroniho; Karel Škréta, Podobizna Marie Maximiliána ze Šternberka; Michael Willmann, Osvo-
bození Andromedy; Jan Kryštof Liška, Nanebevzetí P. Ma-
rie; Petr Brandl, Uzdravení slepého Tobíáše; Petr Brandl,
Sen proroka Eliáše; Petr Brandl, Simeon s Ježíškem;
Petr Brandl, Podobizna horního úředníka.
190. Dvě úvahy o Braunových dílech pro Františka Antonína Šporka I. K zaniklému sousoší Pravdy odhalované Časem v Lysé nad Labem - Inspirace přírodním tvarem v dílech M. B. Brauna a jeho dílny. II. Pro sborník M. B. Braun, symposium k 300. výročí umělcovy smrti (titul nezaruču-
ji), vydání nejisté.
191. Manýrismus - pro katalog sbírky starého českého umění.
192. Baroko (barokní malířství pro katalog sbírky starého českého umění).
193. Umění baroka, rokoka a klasicismu v českých zemích. Pro publikaci České umění, (Odeon).
194. Kapitoly Malířství vrcholného baroka v Čechách a Malíř-
ství pozdního baroka, rokoka a klasicismu v Čechách.
Pro Dějiny českého výtvarného umění, (Akademia).
195. Kapitoly Závěsné obrazy baroka - Barokní fresky. Pro publikaci Praha na úsvitu nových dějin (Kniha o Praze IV)
196. Fr. Ant. Maulbertsch, Filozofický sál - Duchovní dějiny lidstva (pro publikaci Strahovská knihovna, v tisku, vyd. asi 1986).
197. České barokní umění. Pro publikaci Československé umě-
ní, nakl. Progres v Moskvě (snad 1986).

198. František Karel Paiko, malíř středoevropského pozdního baroka.

199. Zu den Werken der Asam in Böhmen und Schlesien. Pro katalog (a knihu) výstavy C. D. Asama, Aldersbach 1986.