

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Monika Trunkátová

Obrazy kostela Všech svatých na Pražském hradě

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Jaroslav Sojka, Ph.D.

Praha 2014

Prohlášení

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

V Praze dne 16. 6. 2014

Monika Trunkátová

Bibliografická citace

Obrazy kostela Všech svatých na Pražském hradě: Bakalářská práce / Monika Trunkátová; vedoucí práce: PhDr. Jaroslav Sojka, Ph.D. -- Praha, 2014. -- 59 s.

Anotace

Tématem bakalářské práce je malířská výzdoba kolegiálního kostela P. Marie a Všech svatých na Pražském hradě (dále jen kaple Všech svatých).

Úvod je věnován samotné kapli. Následuje popis a umělecko-historické zhodnocení jednotlivých, zde zavěšených, obrazů. V rámci této části práce jsou sledovány okolnosti a doba vzniku, osoby umělců i objednavatelů, ikonografie ale také úpravy a restaurování popřípadě změny umístění obrazů.

Ačkoliv se v kapli nachází malby od významných domácích i zahraničních umělců renesance a baroka; jmenovitě od Hanse von Aachena (1551/52–1615), Charlese Dorignyho (1534–1551), Václava Vavřince Reinera (1689–1743) a Kristiana Šebestiána Dittmanna z Lavensteinu (1639–1701), přesto zdejší malby doposud nebyly náležitě zhodnoceny. To je cílem této práce, která si nečiní nároky na přesahy v oblasti architektury a kulturní historie ale zaměřuje téměř výhradně na malířství.

Klíčová slova

kaple Všech svatých, Pražský hrad, malířství, renesance, baroko, sv. Prokop, Hans von Aachen, Charles Dorigny, Václav Vavřinec Reiner, Kristian Šebestian Dittmann z Lavensteinu aj.

Abstract

The subject of bachelor thesis is painted decorations of collegiate church of Panna Marie and church All Saints church at Prague Castle (next only the All Saints Church).

The introduction is dedicated to the chapel itself. It is followed by description and art - historical evaluation of the local paintings. This part of work monitors origins of the paintings, it deals with the artists and the buyers, iconography and also adjustments and changes in placement of the paintings.

Although we can find there paintings from major domestic and foreign artists of the Renaissance and Baroque periods, namely from Hans von Aachen (1551/52–1615), Charles Dorigny (1534–1551), Václav Vavřinec Reiner (1689–1743) and Kristian Šebestián Dittmann from Lavenstein (1639–1701), these paintings have not been properly evaluated yet. It is the purpose of this work to focus entirely on the painting rather than aiming the architecture and cultural history.

Keywords

All Saints Church, Prague Castle, painting, Renaissance, Baroque, St. Procopius, Hans von Aachen, Charles Dorigny, Vaclav Vavrinec Reiner, Kristian Dittmann from Lavensteinu etc.

Počet znaků (včetně mezer): 77 756

Poděkování

Poděkování patří zejména PhDr. Jaroslavu Sojkovi, Ph.D. za pomoc při vedení mé bakalářské práce. Umožněním vstupu do Kostela Všech svatých na Pražském hradě jsem získala možnost seznámit se detailně s obrazy, jichž se má práce týká. Během konzultací mi byly poskytnuty cenné rady, které jsem se snažila plně využít.

Obsah

Obsah	5
Úvod.....	6
1 Přehled literatury a pramenů	8
2 Kaple Všech svatých.....	13
3 Obrazy	18
3.1 Obraz Všech svatých.....	18
3.2 Snímání z Kříže.....	20
3.3 Triptych Archandělů.....	23
3.4 Svatoprokopský cyklus.....	25
3.4.1 Narození sv. Prokopa	28
3.4.2 Přijetí sv. Prokopa do Břevnovského kláštera.....	28
3.4.3 Lov knížete Oldřicha.....	29
3.4.4 Uzdravení posedlého d'áblem.....	29
3.4.5 Sv. Prokop nutí d'ábla orat	30
3.4.6 Odevzdání opatských insignií sv. Prokopu	30
3.4.7 Loďka zázračně přepluje řeku, aby odevzdala prosebníka na procesí.....	30
3.4.8 Smrt svatého Prokopa.....	31
3.4.9 Zachránění prchajícího ledovým mostem	31
3.4.10 Opat Blažej u papeže.....	32
3.4.11 Sv. Prokop ukládá ve snu měšťanu Soběslavovi, aby svůj dům proměnil v kostel	33
3.4.12 Přenesení ostatků.....	33
3.4.13 text svatoprokopské legendy	34
4 Restaurování.....	37
4.1 Oplakávání Krista.....	37
4.2 Oltář Archandělů	39
4.3 Svatoprokopský cyklus.....	40
5 Závěr	42
6 Obrazová příloha.....	44
7 Seznam vyobrazení	54
8 Seznam literatury	56

Úvod

V bakalářské práci se zabývám obrazy a obrazovým cyklem umístěných v kolegiálním kostele Panny Marie a Všech svatých, dnes již používající spíše jen název kostel Všech Svatých na Pražském hradě. O samotném kostele přede mnou psalo mnoho historiků umění, ale obrazy, tvořící nedílnou součást výzdoby kaple, byly značně opomíjeny. Pokud se objevila v odborné literatuře zmínka o obrazech v kapli, obvykle byl uveden pouze autor nebo jejich umístění. Konkrétními plátny se zabýval Oldřich Jakub Blažíček a Lubomír Konečný. Před tím než začnu rozebírat jednotlivá plátna, je třeba napsat několik slov k prostoru s bohatou historií a znamenitou výzdobou interiéru. Neboť interiér kaple je pozoruhodný nejen svou malířskou výzdobou, ale i sochařskou, o kterou se zasloužila především dílna Richarda Jiřího Prachnera a v nemalé míře i František Ignác Weiss, jež je autorem náhrobku sv. Prokopa umístěného nyní na severní straně kostela. Během historie prodělala kaple řadu přestaveb, což bylo zapříčiněno ohromným požárem v roce 1541 a z původní gotické kaple typu Saint Chapelle mnoho nezůstalo. V kapitole týkající se historie kaple přibližuji její vznik i průběh slohových změn, na které měla vliv historická situace doby. Zaměřuji se především na stav kostela po požáru a na jeho stav po tak rozsáhlé katastrofě, protože právě tato rekonstrukce měla vliv na dnešní výzdobu kaple. Sleduji, jaké byly následné opravy a kdo se na jeho opětovném znovuvybudování podílel. Soustředuji se také na změny, jež proběhly v kostele v době, kdy Marie Terezie zřizovala Ústav šlechtičen, který svou stavbou ovlivnil současně i podobu interiéru kaple. Šlechtičny pobývající v tereziánském ústavu využívaly sousední kostel pro bohoslužby, proto se rozhodly provést několik zásadních změn pro jejich větší pohodlí. Po krátkém úvodu následuje kapitola zaměřující se na zmapování či porovnání doposud sepsané odborné literatury a pramenů. Zhodnocuje výsledky historiků, již se tímto tématem zabývali. Porovnávání odborné literatury však stěžuje fakt, že se výzdobou kaple v rámci samostatného tématu nikdo nezabýval.

Hlavním cílem práce je však představit díla významných představitelů domácí i zahraniční výtvarné scény renesanční a barokní doby, jmenovitě od Hanse von Aachena, Charlese Dorignyho, Václava Vavřince Reinerera a Kristiana Šebastiána Dittmanna z Lavensteinu, kteří vytvořili jedinečný interiér dnes již renesanční stavby. Ústřední částí práce je popis jednotlivých obrazů, jejich umístění v kapli, ikonografie

či historické souvislosti. Následuje zhodnocení restaurátorských prací, které byly na obrazech vykonány a zdůvodnění použitých metod.

1 Přehled literatury a pramenů

Odbornou literaturu můžeme rozdělit do tří skupin. První, zabývající se výhradně kaplí, ať už její gotickou nebo renesanční podobou či jejím celkovým stavebním a historickým vývojem. Druhá skupina zkoumá historii kaple, ale nezapomene vyjmenovat ani autory obrazů, jejich názvy a umístění v kapli. Třetí skupina se soustřeďuje na určité téma nebo obraz. Ta je z hlediska zkoumání malířské výzdoby nejdůležitější. Můžeme do ní zařadit *Dittmannův obrazový cyklus svatoprokopské legendy* od Oldřicha Jakuba Blažička nebo článek v časopisu *Umění* *Charles Dorigny a obraz Snímání z kříže v kostele Všech svatých na Pražském hradě* od Jana Kaigla. V tomto zhodnocení odborné literatury a pramenů bych se chtěla věnovat především druhé a třetí skupině.

Mezi základní prameny týkající se kaple a současně i její výzdoby patří *stavebně historický průzkum kaple Všech svatých z roku 1967* (dále jen jako SHP) zpracovaný Františkem Kašíčkou a Miladou Vilímkovou. Přestože se uvedení autoři zabývají převážně stručnými dějinami kaple, architektonickým rozbohem či hmotovou rekonstrukcí, najdeme zde i zmínky o 12ti obrazech namalovaných scénami svatoprokopské legendy malířem K. Dittmannem a zřízení oltáře u hrobu sv. Prokopa G. A. Kinnerem z Löwenturnu (pozn.: jméno uvádí v němčině jako *Gottfried Alois*). Dalším pramenem, který se souběžně s historií kaple soustředí i na její interiér, je rukopis Josefa Cibulky z 50. let 20. století. Zmiňuje se nejvíce o svatoprokopském cyklu a uvádí podobné informace jako SHP, ale zahrnuje také popis námětu obrazu na hlavním oltáři, k němuž uvádí, že *V. V. Reiner zanechal tímto dílem jeden z nejvyspělejších výtvorů umné a volné kompozice, vzdušného kolorismu a malebného podání*.¹

Z větší části se obrazům v kapli věnoval František Ekert, ve své knize *Posvátná místa král. hl. města Prahy: Dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů i jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v hlavním městě království Českého I.*, z roku 1883 (obnovené vydání 1996), kde kromě historie kaple také popisuje její interiér a jednotlivé obrazy. Hlavní oltář s obrazem *Všech svatých* zhodnocuje jako *pěkný a namalovaný Václavem Vavřincem Reinerem*. Současně se zmiňuje i o 12ti obrazech visících společně s tabulkou (obsahující stručný životopis světce)

¹ CIBULKA nedatováno, 6.

na stěnách kaple, dále o *krásném obraze* Snímání z kříže a *oltáříku* sv. Andělů, ale ani u jednoho nezmiňuje autora obrazů nebo jejich vznik. Pouze v případě svatoprokopského cyklu uvádí zadavatele Bohumíra Aloise Kinnera z Löwenturnu. V případě Triptychu Andělů, uvádí Emanuel Poche v publikaci *Krok za krokem Prahou* z roku 2001 jako autora pláten Denjise Calvareta². Neuvádí však další podrobnosti a osoba, blížeji neznámého malíře D. Calvareta³ v žádném dalším prameni již nefiguruje. Ostatní odborná literatura uvádí jako autora Hanse von Aachena. E. Poche dále hovoří o umístění tumbly sv. Prokopa, za jejíhož autora správně považuje Františka Ignáce Weisse (z roku 1738) a krátce vystihuje svatoprokopský obrazový cyklus. Autorství triptychu připisuje Aachenovi již v následujícím roce Eduard Škoda v publikaci *Pražské svatyně* z roku 2002 a píše: „Triptych z konce 16. století je připisován významnému rudolfínskému malíři Hansi von Aachenovi.“⁴ Zde se také dozvídáme více informací k obrazovému cyklu; pozastavuje se u jeho posledního obrazu, na němž *Rudolf II. v průvodu za rakví kráčí s rozžatou svící*.⁵ Základním textem shrnujícím poznání hradní kaple je heslo v publikaci *Umělecké památky Prahy* (díl Pražský hrad a Hradčany) vydané roku 2002 a editorované Pavlem Vlčkem. Přibližuje nejen historii kaple s popisem jak exteriéru, tak i interiéru, ale podrobně rozebírá jednotlivé obrazy. Překvapivě si autoři hesla více všímají stylu rámu hlavního obrazu než samotného Reinerova plátna. Co se týče triptychu, je v textu překvapivě nadhozeno jiné autorství. P. Vlček píše, že byl oltář sv. Andělů dříve považován za dílo Hanse von Aachena, ale dnes se představuje jako dílo neznámého nizozemského romanisty, působícího před rokem 1580.⁶ Svatoprokopský obrazový cyklus charakterizuje, jako *místy naivní plátna se zajímavými průhledy do interiérů*⁷

Nejvíce umělecko-historické literatury se vztahuje k výše zmíněnému svatoprokopskému obrazovému cyklu. Za základní pramen lze považovat *Dittmannův obrazový cyklus svatoprokopské legendy* napsaný v roce 1936 Oldřichem Jakubem Blažičkem a (překvapivě) publikovaný v ročence Kruhu pro pěstování dějin umění z roku 1935. O. J. Blažiček se v článku zaměřuje na zakázku Kristiana Šebastiana

² POCHE 2001, 114.

³ Denjis Calvaret (1540–1619) byl vlámský manýristický malíř, po studiích usedlý v Bologni, kde v roce 1574 založil školu a jeho žáky byli Guido Reni (1575–1642), Francesco Albani (1578–1660) a Domenico Zampieri zv. Domenichino (1581–1641). Většina jeho obrazů je v Bologni, ve Florencii ale i v Lipsku, kde je obraz s námětem Mystického manželství svaté Kateřiny.

⁴ ŠKODA 2002, 267.

⁵ TAMTÉŽ, 268.

⁶ VLČEK 2002, 67.

⁷ TAMTÉŽ, 68.

Dittmanna z Lavensteinu pro kostel Všech svatých na Pražském hradě a mapuje jeho práci před příchodem do Prahy, přičemž odkazuje na *Nový slovník československých výtvarných umělců z roku 1936* sepsaný Dr. Prokopem Tomanem a na příspěvky vydané v *Českém umění doby rudolfínské do smrti Reinerovy z let 1915 od Karla Vladimíra Heraina*.

Z článku čerpá také Jaromír Neumann, jenž ve své knize *Malířství XVII. století v Čechách, Barokní realismus* z roku 1951 píše nejen o Dittmannově životě, ale kriticky hodnotí i jeho tvorbu. Neumann vidí malíře jako „epického popisovače se smyslem pro žánrové uchopení náboženských scén situovaných do široce rozvedené krajiny nebo ze skutečnosti odpozorovaného a věčně popsaného interiéru.“⁸ Přitom poukázal na skutečnost, že umělec inklinoval více k *barokní ilustraci*, pro niž vytvořil sám mnoho návrhů.

O. J. Blažiček jako první ve svém článku popisuje náměty jednotlivých obrazů vypravujících světcův život a předkládá latinský text tvořící třináctý obraz cyklu. Na závěr poutavého textu článku jeho autor nástěnný cyklus srovnává s miniaturní malbou objevující se v rokokové skřínce umístěné dnes v Národním muzeu v Praze (ke skřínce blížeji na straně 24). O. J. Blažiček vyslovil názor, že obrazový cyklus z kaple se stal předlohou k miniaturám nacházejícím se ve jmenované skřínce. Toto téma později rozvinul Lubomír Sršeň, který zprvu přijal názor O. J. Blažička, ale později, v článku *Legenda sv. Prokopa v miniaturách Kristtianna Dittmanna* svůj postoj přehodnotil a upravil. „Došel k přesvědčení, že miniatury jsou ve skutečnosti ukázkovými modellety namalovanými samotným Dittmanem.“⁹

Dalším, kdo se zaměřil na ikonografický rozbor obrazů pojednávajících o postavě sv. Prokopa, byla Věra Remešová. Ve své publikaci *Sv. Prokop ve výtvarném umění* se výhradně soustředí na zachycení podoby zemského patrona, včetně jeho zpodobnění v obrazech světcovy legendy z hradní kaple. Představuje jednotlivé obrazy v kapli na základě latinského textu svatoprokopské legendy.

Opomenout nelze ani historické souvislosti spojené s postavou sv. Prokopa, tak, jak je připomíná Petr Sommer v knize *Svatý Prokop – Z počátků českého státu a církve* z roku 2007. Autor, znalec monastické architektury a vůbec středověkých řádů, na několika místech publikace textem přihlíží i k Dittmannově cyklu v kapli

⁸ NEUMANN 1951, 94.

⁹ SRŠEŇ 2010, 195.

Všech svatých. Nejvíce si všímá souvislostí s přenesením ostatků světce ze Sázavy do hradní kaple.

Ostatně, přenesení světcových ostatků líčí mnohá literatura monotematicky se věnující životu sv. Prokopa.

Důležitým pramenem pro obraz *Snímání z kříže* je nepochybně odborný článek *Charles Dorigny a obraz Snímání z kříže v kostele Všech svatých na Pražském hradě* v časopise *Umění* od Lubomíra Konečného z roku 1989. Současně je jediným pramenem, který o tomto obraze mluví ve větší míře a kontextu. Autor zde poprvé řeší otázku dovozu obrazu do Prahy, resp. jeho cestu do kaple a uvádí, že obraz sem byl přivezen v čase rekonstrukce kostela v letech 1576 – 1577, kdy opravu podpořila sestra Rudolfa II., Alžběta Habsburská (1554–1592), která plátno nejspíše dovezla z Paříže do Prahy. Na tuto skutečnost navazují hodnocení v dalších publikacích, které je přebírají. Příkladem je *Ars Aurea – Praha císaře Rudolfa II. z roku 1997* nebo heslo v *Uměleckých památkách Prahy*. Jejich autoři ale okolnosti líčí velmi stručně a de facto pouze upozorňují na skutečnost, že obraz věnovala kostelu výše uvedená vznešená donátorka.¹⁰ L. Konečný jako první také napsal, že malba je dílenskou replikou. Nakonec, v roce 2006, kdy byl obraz restaurován, převzali tuto informaci z uvedeného článku Lubomíra Konečného i restaurátoři. Na starší restaurátorské zprávě již z roku 1966 není ještě jako autor zaznamenán Charles Dorigny, ale je zde uvedeno, že by tvůrcem malby mohl být Hans von Aachen¹¹. To však nová zjištění, obsažená v restaurátorské zprávě z roku 2006 vyvrací.

Literatura týkající se triptychu byla již zmíněna v úvodu. Nemůžeme říci, že by byl k plátnům zásadní dokument jako u Dittmanova cyklu a Dorignyho obrazu. Existují domněnky vyvracející Aachenovo autorství a přisuzují malby buď neznámému nizozemskému malíři nebo D. Calvaretovi, tak jak bylo již řečeno výše. Ikonografický rozbor obrazu nalezneme v již zmiňovaných *Uměleckých památkách Prahy* a v *restaurátorské zprávě Jaroslava Alta* z roku 1965, který pomocí charakteru malby dokládá autorství díla.

Nejstarším a zároveň primárním pramenem pro obraz na hlavním oltáři je monografie Pavla Preisse z roku 1971 *Václav Vavřinec Reiner*, kde popisuje ikonografii díla a účel jeho zřízení. P. Preiss se k tématu navrácí v roce 2013, kdy vyšla dvousvazková monografie věnovaná tvorbě Václava Vavřince Reinerera, nesoucí jako

¹⁰ VLČEK 2002, 67.

¹¹ ALT 1966, NEPAG.

název jméno malíře. Teprve zde je obraz na hlavním oltáři podrobněji umělecko-historicky rozebrán. Obě publikace uvádějí, že dílo vzniklo ke kanonizaci sv. Jana Nepomuckého a zabývají se zobrazením světce na obraze. Téma přijímání sv. Jana Nepomuckého mezi Všechny svaté sv. Prokopem rozebírá nejen P. Preiss, ale také František Ekert a Pavel Vlček. Zde se již nelze opírat o restaurátorské zprávy, jako tomu bylo u předchozích pláten, neboť P. Preiss podotýká, že bylo plátno restaurováno již mezi lety 1939–1940, avšak restaurátorská zpráva není dochována.¹² Právě z tohoto důvodu jsou zmíněné monografie základním pramenem našich informací vážících se k obrazu Všem svatých.

¹² PREISS 2013, 1031.

2 Kaple Všech svatých

Stavební vývoj kostela zahrnoval postupně tři slohové etapy. První fáze jeho vývoje byla započata již v době románské, z níž máme dochované části spodního podlaží. Z této doby se zachovala polovina apsidy, zbytek románského okna a portálek, kterým se do kaple přicházelo. První zmínky o hradní, de facto palácové kapli pochází již z 2. poloviny 12. století, kdy kníže Soběslav I. (1090–1140) budoval mohutné opevnění Hradu. Tehdy byl nově vystavěn i knížecí palác, jehož součástí byla také kaple postavená v místě dnešního kostela.¹³

V gotickém období palácová kaple získávala na významu. Nejprve byla Janem IV. z Dražic 3. února 1264 vysvěcena a o čtyři roky později povýšena na královskou kapli nazývanou *Capella Regia*. Období pozdního středověku tvořilo nejznámější součástí v dějinách kaple. Bylo spojená především s osobou panovníka krále a císaře Karla IV. a druhého stavitele pražské katedrály Petra Parlěře.¹⁴ P. Parlěř vystavěl na sklonku Karlovy vlády, někdy po roce 1370 nový, vysoký a prosvětlený chór kaple v tvarosloví parlěrovských vrcholně gotických stavebních forem. Karel IV., ještě v době, kdy byl markrabě moravský, se rozhodl při kapli v roce 1339 založit kolegiální kapitulou. Karlův zakladatelský počín navazoval starší přemyslovskou fundaci; už král Václav II. přenesl k této kapli z Mělníka kapitulou s proboštem, která se ale již kolem roku 1300 do Mělníka navrátila a tak hradní kapitula zanikla¹⁵. Karel IV. tak oživil starou církevní instituci a znovu založil kapitulou a ustanovil při ní kanovnícké kolegium, tvořené 11 kanovníky, 10 kněžími, proboštem a děkanem kapitulou; univerzitními mistry z Karlovy koleje.¹⁶ Historie a osudy hradní kapitulou se tak propojily s životem pražského vysokého učení Karlovy Univerzity ať již v dobrém nebo ve zlém.

Petr Parlěř (1332–1399) byl pověřen panovníkem postavit na místě již předchozí románské kaple novostavbu. Tak začala další část stavebních dějin kolegiálního kostela Všech svatých, tentokrát v gotickém slohu a v čase, kdy vrcholily práce na vysokém chóru blízké katedrály. O stavbě nás přesvědčivě zpravuje i známý text nad bustou geniálního tvůrce v dolním (vnitřním) triforiu katedrály: (Petr Parlěř) *dokončil v roce 1386 stavbu chóru kostela pražského a před časem začal a dokončil chór kostela Všech*

¹³ ŠKODA 2002, 491.

¹⁴ Petr Parlěř vedl stavbu katedrály mezi lety 1356–1386.

¹⁵ CIBULKA NEDAT., 2.

¹⁶ KAŠIČKA / VILÍMKOVÁ 1967, 9.

svatých.¹⁷ Sakristie sloužící k setkávání kanovníků vznikla tři roky před dokončením chóru a celé stavby. Autoři stavebně-historického průzkumu kaple uvádějí, že na dokončení stavby přispěl i *arcibiskup pražský Jan Očko z Vlašimi, který byl v letech 1341–1452 proboštem kapituly Všech svatých*.¹⁸ Kaple byla navržena po vzoru pařížské Saint Chapelle, ale jak uvádí Jan Kaigl, kaple by skutečně odpovídala typu Saint Chappelle, ale od pařížského vzoru z doby Ludvíka Svatého se pražská kaple liší náboženským kultem, kdy v ní mají být uloženy, uctívány a vystavovány svaté ostatky (relikvie).¹⁹ K tomu ale pražská kaple Všech svatých nesloužila. Jediné relikvie, které se v kapli nacházely, byly ostatky sv. Prokopa přivezené teprve v roce 1588 císařem Rudolfem II. Jednalo se tehdy o velikou událost a kaple tím nabyla dalšího významu.

Gotický vzhled kaple však vzal za své 2. června roku 1541 při katastrofálním požáru, který zničil větší část Malé Strany, Hradčan a Pražského hradu.²⁰ Požár na Malé straně způsobil ztrátu velkého počtu staveb a gotické budovy nahradily nové renesanční stavby. Na jedné straně město přišlo o velké množství významných staveb, na druhé straně oheň umožnil cestu renesanční architektuře a město začalo měnit svou tvář. Pro kapli Všech svatých však byly osudné její dřevěné pavlače spojující bašty hradního opevnění, které začaly hořet, a od nich se zapálil krov kaple, jenž s sebou strhl klenby. Po požáru zůstaly stát pouze ohořelé obvodové zdi polygonálního závěru. Z poškozené stavby byla využita jen zmíněná polygonální část, která se stala kněžištěm, ke kterému byla postavena pozdně renesanční chrámová loď se vtaženými opěrnými pilíři, dělicími dvě kaple a kruhovými schodišti vedoucími k emporám (viz níže). Katastrofální požár byl impulzem pro další stavební a slohový vývoj, tentokrát spojený s obdobím renesance a dobou vlády Maxmiliána II. (1527–1576) a Rudolfa II. (1552–1612). Protože zdejší kapitula neoplývala dostatkem finančních prostředků k nákladné obnově kaple (resp. kostela), a marně doufala v příspěví panovníka, zůstal kostel dlouhý čas v zuboženém stavu. Vladař považoval, stejně jako hradní stavební úřad, za prospěšnější co nejrychlejší obnovu hradního paláce a poškozené katedrály sv. Víta.

Přestavba kostela byla zahájena teprve na jaře roku 1579, kdy se stavby ujal italský architekt a stavitel působící v Čechách za vlády Rudolfa II., Ulrico Aostalli (1525–1597). Začala tak poslední fáze, která znamenala zakončení několikaletého

¹⁷ KAŠIČKA / VILÍMKOVÁ 1967 11.

¹⁸ TAMTÉŽ.

¹⁹ KAIGL 1992, 7.

²⁰ Pavel Vlček nebo Jan Frolík s Petrem Chotěborem uvádějí datum 11. června, ostatní prameny uvádí 2. června.

stavebního vývoje kolegiálního kostela Všech svatých na Pražském hradě. Pro opravu kostela se rozhodla sestra Rudolfa II Alžběta Habsburská²¹ (1554–1592), žijící po smrti svého muže francouzského krále Karla IX (1550–1574) na Pražském hradě. I dnes, po více než 400 letech, pod bílou výmalbou klenby prosvítají ještě erbovní znaky zmíněné rakouské arcivévodkyně Alžběty, jak uvádí stavebně-historický průzkum Františka Kašičky a Milady Vilímkové. Alžběta se tedy považuje za čtvrtou zakladatelku kolegiálního kostela, neboť stavbu přímo financovala ze svých prostředků. Rychle provedená obnova kostela skončila v následujícím roce 1580, kdy byl chrám vysvěcen pražským arcibiskupem Antonínem Brusem z Mohelnice (20. srpna).²²

Během renesanční přestavby byla původně jednolodní gotická stavba proměněna na trojlodní kostel prodloužený až k Vladislavskému sálu, kde byl v roce 1598 otevřen portál nad kruchtou (jehož tvůrcem byl dvorní architekt Rudolfa II. Giovanni Gargioli). Kvůli silně porušenému zdivu musel Ulrico Aostalli snížit klenbu zhruba o 4 metry, čímž současně došlo ke snížení oken, které byly navíc oproti původním zúženy a zmenšeny. Okna byla opatřena novými kamennými kružbami v gotickém tvarosloví. Stavba byla zaklenuta síťovou klenbou s hvězdicovým závěrem. (Její klenební žebra jsou provedena jen v maltě omítky.) Na západní kruchtě vedou po obou stranách točitá schodiště. Vybavení interiéru kostela obrazy probíhalo mnohem později.

Osm let po dokončení a vysvěcení kaple došlo k přenesení ostatků sv. Prokopa ze Sázavského kláštera, který v husitské době vydrancovali Táborité. Sv. Prokop byl pro české země významný světec zachovávající slovanskou liturgii, za kterým se po mnoho let vydával do Sázavy velký počet poutníků. Přestože byl klášter zničen, hrob sv. Prokopa zůstal neponičen pod sutinami zbořeného sázavského kláštera. Aby jeho hrob mohli opět navštěvovat poutníci, kteří již do Sázavy nepřicházeli, rozhodli se arcibiskup Martin Medek (1538 – 1581) se svolením císaře odvést světcovy ostatky do kostela na Hradě. Přenesení ostatků doprovázela slavnost, které se v procesí účastnil samotný císař Rudolf II. spolu s arcibiskupem Medkem, tak jak nás o tom barvitě zpravuje i pamětní tabule, kterou v kostele nechal zavěsit děkan Bartoloměj Flaxius z Čenkova (? – 1603). Světcovo tělo bylo uloženo v novém hrobě v presbytáři kostela

²¹ Alžběta Habsburská byla dcerou rakouského arcivévody Maxmiliána II. (1527–1576) a císařovny Marie Španělské (1528–1603). V roce 1571 se provdala do Francie za krále Karla IX. (1550–1574) a byla korunována na francouzskou královnu. Ve Francii byla přejmenována na Isabelu, a proto je tak někdy nazývána (i v odborné literatuře). Po smrti manžela se vrátila zpět do rodného Rakouska, kde založila klášter klarisek u Stallburgu. Po pohřbu manžela pobývala nějaký čas na dvoře Rudolfa II. (1552–1612), během níž se starala o obnovu kaple Všech svatých na Pražském hradě. Alžběta měla k Čechám kladný vztah a byla zde i oblíbená.

²² KALINA / KOŤÁTKO 2011, 81.

do doby, než kostel začaly užívat chovanky ze sousedního Tereziánského ústavu šlechtičen, který byl zbudován v 18. století na přání Marie Terezie (1717–1780). Neboť v této době zaznamenal kostel Všech Svatých ještě úpravy spojené s přestavbou Rožmberského domu na zmíněný Tereziánský ústav šlechtičen v letech 1753–1755.

Také proto musely být okna na východní straně zazděna a nahrazená okny vedoucími z oratoře šlechtičen. Pozměněn byl i vzhled chrámového kněžiště zvenčí, když byl obestaven západním křídlem budovy Tereziánského ústavu šlechtičen (dále jen Ústavu). To vedlo ke snížení světla v kapli, neboť z původních devíti renesančních oken, zůstaly neobestavené pouze tři, které byly natočeny směrem k městu. Ty, které nebyly zakryty budovou ústavu, byly celé nebo z větší části zazděné. Tři velká okna vedoucí z Ústavu byla probourána tak, aby z nich mohly dámy sledovat bohoslužby. Změnilo se i umístění oltářů a světcova náhrobku. Na severní straně kostela nechal Ústav zřídít dveře (vedoucí od západu do sakristie), kvůli kterým musel být posunut oltář sv. Michaela s triptychem Archandělů od Hanse von Aachena. Oltář byl však moc vysoký a tak musel být snížen, aby se pod dřevěnou oratoř na jižní straně kaple vešel. Presbyterium bylo od hlavní lodi odděleno železnou mříží, uzavírající přístup k hrobu sv. Prokopa. V novější době byla tato mříž přesunuta do severní kaple před náhrobek sv. Prokopa s maximálním využitím jejích jednotlivých kovaných dílů. Do kněžiště kostela bylo umístěno třicet lavic pro šlechtičny z Ústavu a na ně zavěšen svatoprokopský cyklus od *Kristiana Sebastiana Dittmanna z Lavensteinu*.

V roce 1766 se stala abatyší dcera Marie Terezie arcivévodkyně Marie Anna²³ (1738–1789) a ke slovu se dostaly další úpravy kostela. Tak došlo k přemístění náhrobku sv. Prokopa z kněžiště na severní (evangelní) stranu chrámu vedle již zmíněných dveří do sakristie a na místo oltáře sv. Michaela. Jako důvod přesunutí náhrobku sv. Prokopa na severní stranu šlechtičny uváděly, že jim náhrobek brání ve výhledu na hlavní oltář.²⁴ Jedná se honosný pozlacený náhrobek navržený *Františkem Ignácem Weissem* na pokyn děkana kapituly Jana Adama Widmana k 150. výročí přenesení ostatků sv. Prokopa ze Sázavského kláštera.²⁵ F. I. Weiss zobrazil světce jako biskupa stojícího na oblacích.

²³ Marie Anna Habsbursko-Lotrinská, dcera Marie Terezie a císaře Františka I. Štěpána Lotrinského. Byla nejstarší z dětí, kteří se dožili dospělosti, a od 2. února 1766 představenou Tereziánského ústavu šlechtičen.

²⁴ KAŠIČKA / VILÍMKOVÁ 1967, 23.

²⁵ TISCHEROVÁ 2007, 148.

Změnu v umístění zaznamenaly také varhany, které se do té doby nacházely pod kruchtou na jižní straně, avšak najednou se octily na hlavní kruchtě. Stavebně-historický průzkum uvádí, že dva oltáře věnované královnou Alžbětou Habsburskou po přestavbě v roce 1580 byly odstraněny. Neuvádí však, jestli se jedná o oltář s obrazem Snímání z Kříže od *Charlese Dorignyho*, jež se v kapli na jižní straně nachází a který zde byl samotnou královnou umístěn. Úpravy v kostele spojené s vybudováním Ústavu šlechticů provedl *Anselmo Lurago* (°1701–1765) podle návrhu *Nicoly Františka Leonarda Pacassiho* (°1716–1790).

Po zrušení kláštera sv. Jiří v 80. letech 18. století přešla výsada korunovat České královny z benediktinských abatyší na představené Ústavu šlechticů, a tak se v kostele odehrály i dvě korunovace. První zde byla v roce 1808, kdy byla korunována na českou královnu manželka Františka I. (1768–1835), Marie Louisa (1791–1847) a druhá, v roce 1836 choť Ferdinanda V. Dobrotivého (1793–1875), Marie Anna Savojská (1803 až 1884).

3 Obrazy

V malířské výzdobě kaple můžeme sledovat několik témat souvisejících s jejím historickým vývojem. Prvním z nich je námět *Všech svatých* se na hlavním oltáři, neboť právě jim je kaple zasvěcená. Dále se v interiéru objevuje téma sv. Prokopa, jehož ostatky sem byly v roce 1588 přeneseny ze Sázavského kostela. Svatému sázavskému opatovi byl věnován cyklus 13 obrazů zavěšený v kněžišti hradního kostela a jeho zobrazení můžeme vidět i na hlavním oltáři, na němž je vyobrazen, jak spolu s ostatními přijímá Jana Nepomuckého mezi všechny svaté. Následují *Archandělé* v triptychu a *Snímání z kříže*. Tato témata obsažená na vedlejších oltářích přímo nesouvisí se zasvěcením kaple, ani s osobou svatého sázavského opata, ale především s panovnickou donací, neboť po požáru kaple nechala sestra Rudolfa II. pravděpodobně přivést do Prahy obraz *Snímání z kříže* a nejspíše i triptych *Archandělů* a umístit je zde.

3.1 Obraz Všech svatých

Rozměry neuvedeny

V kapli na hlavním oltáři se nachází obraz [1]Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.Chyba! Nenalezen zdroj odkazů. s tématikou *Všech svatých*, který vytvořil v roce 1729 významný český malíř a freskař *Václav Vavřinec Reiner* (1689–1743). Přestože svůj věhlas získal především jako mistr ovládající umění fresek, věnoval se také krajinářství a oltářním obrazům. Soustředil se na malířské obory, kterými se Petr Brandl (1668–1735) nezabýval nebo je odsunul do pozadí svého zájmu²⁶. V oblasti nástěnné malby používá výraznějších a zářivějších barev. Naproti tomu, ve své oltářní tvorbě je spíše zdrženlivý a barevně nevýrazný. Musíme však podotknout, že rok, v němž vzniklo plátno pro hlavní oltář v kostele Všech svatých, byl na oltářní plátna velice bohatý. Můžeme jmenovat alespoň pár z nich: *Ukřižování*

²⁶ POCHE 1975, 410.

s *Bolestnou Pannou Marií, Mučení sv. Markéty* a *Svatá rodina* pro špitální chrám v Duchcově nebo *Obraz sv. Viléma* do Roudnické kaple²⁷.

Vraťme se ale k našemu oltářnímu plátnu, které V. V. Reiner pro kapli namaloval ve stejném roce, ve kterém byl kanonizován Jan Nepomucký, historicky spojený s dějinami kostela jako děkan kapituly. Na obraze je přijímán sv. Prokopem mezi patrony země české. Malíř oba světce umístil do přední části obrazu, kde Jana Nepomuckého zobrazil v kanovníckém rouchu vlevo od sv. Prokopa. Sv. Prokop v ruce drží jeden ze svých atributů, neboť byl v 17. století zobrazován jako opat s berlou. Nad nimi v prostředním pásu znázornil všechny svaté, sklánějící se před Nejsvětější trojicí. Holubice, symbol Ducha svatého, pak ozařuje světlem celou horní část obrazu a dodává tak kontrast k chladným tónům v dolní polovině obrazu. Námět je posazen do diagonálně řešeného prostoru tvořeného nebesy. Námět Všech svatých představuje výtvarné ztvárnění nebe, které zachycuje svaté již kanonizované, ale veřejně neuznané k uctívání. Ve Zjevení sv. Jana Evangelisty čteme: „A viděl jsem, jak kolem trůnu a těch bytostí i starců stojí množství andělů – bylo jich na tisíce a na statisíce; slyšel jsem je mocným hlasem volat: „Hoden jest Beránek, ten obětovaný, přijmout moc, bohatství, moudrost, sílu, poctu, slávu i dobrořečení.“²⁸ Beránek byl však nahrazen v pozdější době Nejsvětější Trojicí, jak můžeme pozorovat i na obraze z hlavního oltáře v kapli.

Obraz je zasazený do rokokového oltáře [2] vytvořeného dílnou *Richarda Jiřího Prachnera* mezi lety 1732–1750 a umístěný v bohatě zdobeném obdélníkovém zlatém rámu, který zdánlivě svou zdobností poněkud zastiňuje samotný obraz. Plochu rámu zdobí ornamenty tvořené motivy mřížek, rokají a mušlí. Na vrcholu rámu spočívají dva putti po stranách a pod nimi dva andělíčky, z nichž andělíček po pravé straně drží v ruce pět hvězd jako symbol Jana Nepomuckého; oba vzhlížejí k vrcholu plochého štítu. Po stranách rámu jsou umístěny rokokové festony, které volně visí z volut a dva andělci vyřezávaní tak, jakoby se vznášeli v prostoru. Vnitřní okraj rámu tvoří mohutně profilovaná lišta, doprovázená v každém rohu palmetami a páskovým dekorem po způsobu rozvilin spolu s holubicí Ducha svatého ve svatozáři tvořené záplavou slunečních paprsků. Do vyřezávaného zlatého rámu ve tvaru kartuše zasahuje konkávně vypjatý tabernákl zakončený volutovými křídly. Dvířka tabernáku jsou zdobena zlaceným reliéfem, na kterém je umístěn kříž na stříbrném podkladu. Po stranách

²⁷ DVORSKÝ / FUČÍKOVÁ 1989, 600.

²⁸ Zj 5, 11-12

je architektonicky utvářen prostor jakýchsi slepých portálků ozdobených relikviáři s ostatky světců, tvořících nedílnou součást svatostánku.

3.2 Snímání z Kříže

Rozměry: 210 x 211 cm

Dalším oltářním obrazem [3], který se nalézá v kapli, tentokrát však při jižní straně, je *Snímání z Kříže* od francouzského malíře Charlese Dorignyho (1534–1551). Bohužel však nemáme o tomto malíři mnoho informací. Víme pouze to, že působil mezi umělci, kteří pod vedením Rossa Fiorentina malovali dekorace v Galerii Františka II.²⁹ na jeho zámku ve Fointeneblau a je řazen mezi malíře tzv. První školy z Fouinteneblau³⁰. Jeho tvorba není příliš známá, neboť šlo většinou o spolupráci při výzdobě sálů jako například ve staré radnici (Hôtel de Ville) v Paříži. Jeho nejznámějším samostatným dílem je právě *Snímání z kříže* pro kostel Celestýnů v Paříži, které bylo nejdříve připisováno Francescu Salviatimu (1510–1563)³¹, ale později bylo plně uznáno autorství právě Charlese Dorignyho.

Obraz do Prahy pravděpodobně přivezla nebo nechala přivést Alžběta Habsburská (1554–1592), sestra Rudolfa II.³² Poté, co se vrátila po smrti svého manžela Karla IX. zpět do Prahy, financovala dostavbu a vybavení kostela po požáru, jež vypukl v roce 1541 a zničil téměř celou stavbu. Dostavba kostela probíhala v letech 1576–1580 za pražského arcibiskupa Antonína Bruse z Mohelnice, který po dokončení oprav kapli znovu vysvětlil dne 20. srpna³³.

²⁹ [HTTP://WWW.LAROUSSE.FR](http://www.larousse.fr)

³⁰ Význam první školy ve Fointeneblau tkví ve skutečnosti, že v podstatě znamenala seznámení Francie s tím nejlepším uměním manýrismu. Jejím podporovatelem byl francouzský král František I. (1494–1547), který v zámku nechal postavit galerii a do svých služeb roku 1530 přizval malíře Rossa Fiorentina (1494–1540). O rozvoj školy se zasloužili převážně umělci z Itálie, kterými byli kromě R. Fiorentina také Francesco Primaticcio (1504–1570) a Niccolo dell'Abbate (1509–1571). Po smrti F. Primaticcia přišla druhá škola ve Fointeneblau, kterou podporoval nový francouzský král Jindřich IV. (1553–1610), Škola však ztratila na významu a těžila z tradice té předchozí.

³¹ [HTTP://WWW.LAROUSSE.FR](http://www.larousse.fr)

³² KONEČNÝ 1989, 163.

³³ TAMTÉŽ.

Lubomír Konečný ve svém článku vyslovuje myšlenku, že pokud zemřel Charles Dorigny v roce 1551, je obraz umístěný v kapli dílenskou replikou nebo soudobou kopií obrazu *Snímání z kříže* pro kostel sv. Markéty v Paříži³⁴. Pařížské *Snímání z kříže* bylo namalováno v roce 1548, tedy dva roky před obrazem v pražské kapli, neboť to je odhadováno na rok 1550. Srovnáme-li způsob malby i podání námětu obou obrazů [4], zjistíme, že se od sebe příliš neliší. Přesto se zdá být pařížský obraz kvalitnější ve svém zpracování. Obrazy jsou téměř totožné, avšak můžeme pozorovat jisté rozdíly, zejména v zadním plánu obrazu. Na pařížském obrazu Dorigny krajinu daleko více propracoval a soustředil se na detail, kdežto na plátně umístěném v kapli Všech svatých na Pražském hradě krajinu v pozadí jakoby opomenul a nahradil výraznou stylizací. Můžeme sledovat rozdílnost například v části se třemi kříži, kde vidíme u jednoho z nich opřený žebřík, nebo výrazný rozdíl v barevnosti u šatu vojáka v předním plánu.

Charles Dorigny zasadil námět *Snímání z kříže* do čtvercového formátu a Krista umístil do středu trojúhelníkové kompozice. Zachytil moment, kdy byl Kristus snesen z kříže a na jeho nohou i rukou jsou ještě vidět čerstvé rány od hřebů. Položení Krista upomene na tradiční podání Piety včetně atletického těla, tolik charakteristického nejen pro vrcholnou italskou renesanci. Nadčasová krása jeho těla nám naznačuje, že Kristus je Synem Božím, kterému může být jakkoliv ublíženo, a přesto jeho tělo zůstane nadpozemsky nedotčeno. Marie Magdaléna se sklání k jeho noze, aby mu ji políbila. Krista podpírá Nikodém spolu s Josefem Arimatejským, který ukazuje ven z obrazu, směrem k hrobu, kam bezvládné tělo Kristovo ponесou. Panna Marie, oděná do modrého šatu, se dotýká Kristova těla a bolestným gestem i pohledem je spojená s Janem Evangelistou, zobrazeným vedle Josefa Arimatejského. V levém předním plánu se voják obrací směrem k přihlížejícím, kteří hledí nezúčastněně a bez hnutí i soucitu v nastalém ustrnutí v okamžiku největšího hoře. Zcela otočená postava vojáka je příznačnou pro typ zvaný figura serpentinata, tolik charakteristickou pro vrcholně renesanční – manýristické umění. Gestikulace přihlížejících připomene exaltované pozdně gotické ztvárnění, ale vše ostatní již přináleží renesanci. V pozadí se otevírá pohled na návrší Golgoty, na niž jsou zachyceny již jen tři holé kříže, zpřítomňující Ukřižování.

³⁴ TAMTÉŽ.

Samotný oltář, ve kterém je umístěný obraz *Snímání z kříže* bývá kladený do doby okolo roku 1740. V čase jeho vzniku byl proboštem Jan Josef Vratislav z Mitrovic (1677–1733), jehož znak [5] zdobí čelo oltářní menzy dodnes³⁵. Erb Vratislavů z Mitrovic má ve štítu červeno-černé polcení, které tvoří kolmá čára uprostřed štítu. Okolo erbu, namalovaného ve vypouklém středu volutové kartuše, se objevuje, i když poněkud nenápadně, symbol proboštské hodnosti jeho nositele. Je to černý klobouk se dvěma uzly po každé straně se šesti černými střípci, který ale na tmavém nátěru oltářní menzy téměř zaniká. Sochařská výzdoba svatostánku se klade do stejné doby jako u hlavního oltáře a předpokládá se, že je prací sochařské dílny Richarda Jiřího Prachnera.[6] Plátno je vsazené do výrazného černě natřeného rámu přizdobeného zlaceným dekorem a vyřezávanou palmetou nahoře propojeného s nástavcem. Další výzdobu oltáře tvoří po stranách retáblu osazené vyřezávané sochy dvou klečících andělů oživené zlacenou rozevlátou rouškou. Ve volutově zakončeném nástavci je Boží oko v oblacích. Téma andělů se opakuje na vrcholech pilastrů. Pro změnu hlavičky andílků jsou ozdobené horní okraje nástavce s výraznými římsami a ukončeného uprostřed dolů svěšenou palmetou. Boží oko zdobí zlacený volutově stočený dekor. Mezi horním nástavcem a obrazem zdobí svatostánek kartuš se zlaceným dekorem. Celý oltář je štafirovaný v povrchové úpravě napodobující mramor a hojně zlacený.

³⁵ VLČEK 2000, 67.

3.3 Triptych Archandělů

Rozměry: 106 x 168 cm, 67 x 143 cm

Pod kruchtou se na jižní (epištolní) straně chrámu nenápadně krčí, v přítmí schovaný, triptych, jehož námět představuje tři svaté anděly: Michaela, Gabriela a Rafaela.[7] Plátina kolem roku 1600 namaloval významný manýristický malíř Hans von Aachen (1551/52–1615), pocházející z Kolína nad Rýnem.³⁶ Aachen, který se těšil oblibě samotného Rudolfa II., přišel do Prahy čtyři roky po svém jmenování dvorním malířem (1592)³⁷. Nebylo lehké přesvědčit Aachena, jenž měl, nejenom v Německu, mnoho zakázek, a tak samotnému císaři trvalo několik let, než jej přiměl k příchodu do tehdejšího hlavního města říše. Nakonec, krátce po svém sňatku s Reginou di Laso³⁸, souhlasil a stal se dvorním malířem a po smrti císaře setrval i ve službách jeho bratra Matyáše (1557–1619), který jej na trůnu vystřídal v roce 1611. V Rudolfových službách nebyl jen malířem, ale i diplomatem, který se významnou měrou zasadil mj. o rozšíření Rudolfových sbírek. Aachen se vyučil u malíře Geoga Jerrigha, který byl flámského původu. Zde se také prostřednictvím Adriana de Weerda (1510–1590), flámského malíře studujícího v Itálii seznámil s díly následovníků Parmigianových³⁹ Jeho tvorbu ovlivnila jak antverpská škola, tak jeho cesty po Itálii, kam odjel, neboť se chtěl zdokonalit v kresbě.

Na středním plátně dominujícím celému triptychu ztvárnil Hans von Aachen archanděla Michaela. Sv. Michael v rukou drží kopí a chystá se probodnout ďábla, který má lidskou podobu. Je tak zachycen moment absolutního vítězství dobra, potažmo naděje a spásy nad zlem, resp. peklem. Malíř zobrazil archanděla ve vojenské zbroji, po způsobu tradiční ikonografie, vycházející z byzantské a středověké tradice. Světec je tak představen jako vůdce nebeského vojska, tvořeného zástupem andělů. Současně nelze opomenout tradiční úctu ke sv. Michaelovi jako k ochránci Svaté říše římské, národa německého.

Za archandělem je v pozadí malebně působící horská krajina s kopci porostlými zelení zahalená do mlžného oparu.

³⁶ Pavel Vlček uvádí, že jde o práci nizozemského romanisty z doby před rokem 1580 a Emanuel Poche jako autora zmiňuje Denjise Calvareta.

³⁷ FUČÍKOVÁ 1986, 19.

³⁸ TAMTÉŽ.

³⁹ Girolamo Francesco Maria Mazzola zv. Parmigiano (1503–1543); FUČÍKOVÁ 1986, 18.

Po stranách středního plátna jsou namalováni archandělé Gabriel a Rafael. Gabriel, umístěný na levé straně triptychu, drží v pravé ruce květ lilie a v levé ruce svitek nesoucí text převzatý z Lukášova evangelia *Ave Maria...*, jako odkaz na pečeť, jenž při zvěstování Panně Marii jako Boží posel předává.[8] Třetím archandělem, který je zde (v klasickém uspořádání) zobrazen, je Rafael, nacházející se na pravé straně triptychu. Rafaela zobrazil Aachen s holí v pravé ruce a s poutní lahví při pasu vlastně jako poutníka, který doprovázel Tobiáše a Sáru při jejich cestě do Ninive.

Trojdílný obraz je umístěný na dřevěném vyřezávaném zčásti zlaceném a mramorovaném oltáři, který byl přenesený někdy po roce 1768 ze severní strany na jižní a zhotovený nejspíše již zmíněnou dílnou Richarda Jiřího Prachnera okolo roku 1730. Oproti ostatním oltářům umístěným v kapli, je tento svou výzdobou mnohem jednodušší. Retábl rámuje pilastry s volutovými hlavicemi, uprostřed nástavce se nachází kartuš s monogramem IHS doprovázená hlavami andílků, který oklopují stříbrné mraky na zlatém pozadí. V nástavci se významně objevuje čistě rokokový dekor v podobě mřížky. Na tumbové mense je v rostlinné dekoraci reliéf s námětem Nanebevzetí Panny Marie.[9]

3.4 Svatoprokopský cyklus

Rozměry jednotlivých obrazů: 128 x 98 cm

Po stranách kněžiště se rozvíjí cyklus 13 obrazů názorným způsobem přibližujících život někdejšího sázavského opata sv. Prokopa. Cyklus, který namaloval Kristian Šebastian Dittmann z Lavensteinu (1639–1701) mezi lety 1668–1669 líčí jednotlivé životní události od světceva narození přes jeho přijetí do Břevnovského kláštera benediktinů, setkání s knížetem Oldřichem, světcevy zázraky až po jeho smrt a přenesení ostatků ze Sázavského benediktinského kláštera do kostela Všech svatých na Hradě. K. Š. Dittmann z Lawensteinu pocházel ze severočeské Krupky a do Prahy přišel až po roce 1660 pravděpodobně právě kvůli zakázce pro kostel Všech svatých, neboť je jeho první doloženou zakázkou v Praze. Touto zakázkou si zřejmě získal místo v malířském cechu a jak uvádí Prokop Toman: „Po roce 1672 se stal členem staroměstského pořádku malířského a důstojníkem městské setniny.“⁴⁰ Z dalších děl, vytvořených v Praze a jejím blízkém okolí, můžeme uvést ještě hlavní oltář pro kostel sv. Matěje nad údolím šáreckého potoka a čtyři hraběcí podobizny ze šternberského zámku v Zásnukách na Kolínsku.⁴¹ Významné poutní místo Svatá Hora u Příbrami se pro změnu může pyšnit freskou, kterou namaloval pro její dvě kaple; Nanebevzetí P. Marie a Dušičkovou. Těsně před tím, než 26. prosince 1701 zemřel, vznikly skici tří oltářních pláten pro děkanský kostel v Lounech, zasazené do dřevěných modelů oltářů.⁴²

Obrazový cyklus objednal kapitulní děkan Gottfried Alois Kinner z Löwenturnu dne 18. prosince 1667. Jméno objednavatele cyklu dokládá nejen smlouva, kterou O. J. Blažíček předkládá ve svém spisu, ale také třináctý obraz, který nese latinský text samotné svatoprokopské legendy. Text je namalován na zřasené látce a dodatečně přidán jako součást cyklu. Poslední slova vypovídají o zadavateli, neboť je zde psáno: „...brevis gestorum picta series Anno salutis MDCLXIX posita fuere Godefrigo Aloysio Kinner de Löwenturn...“⁴³ G. A. Kinner nechal namalovat obrazový

⁴⁰ TOMAN 1947, 162.

⁴¹ TAMTÉŽ.

⁴² BLAŽÍČEK 1936, 2.

⁴³ Krátké zobrazení malířského cyklu skutků Léta Páně 1669 bylo pořízeno Bohumírem Aloisem Kinnerem z Löwenturnu.

cyklus k počtě sv. Prokopa, ale především k výročí přenesení jeho ostatků do kostela Všech svatých Rudolfem II. (1588). K této příležitosti zbudoval nový náhrobek [10], který je připisován sochaři Františku Ignáci Weissovi.⁴⁴ Náhrobek býval v ose presbytáře (již od doby Rudolfovy sestry Alžběty), ale za vlády Marie Terezie došlo k jeho přenesení na severní (evangelní) stranu kaple. (To vše souviselo, s již výše zmíněnou skutečností, že Marie Terezie v sousedním objektu někdejšího Rožmberského paláce zřídila v roce 1755 Tereziánský ústav šlechtičen a jeho chovanky i představená si stěžovaly, že jim náhrobek brání v pohledu na hlavní oltář.)

Co se týče samotného cyklu, byl ve své době jediným ztvárněním sv. Prokopa zabývajícím se světcovým životem od počátků až do konce bez spojení s jinými svatými patrony Čech. Do té doby byl znám pouze jeden prokopský cyklus a ten tvořil součást gotického obrazového rukopisu [11] *Liber depictus* pocházejícího z 2. poloviny 14. století.⁴⁵ Svatoprokopský cyklus je zde rozčleněn do tří pásů a obsahující 27 scén v obrazech, které vyprávějí o světcově životě.⁴⁶

Pavel Vlček charakterizuje Dittmannův cyklus jako „*místy naivní plátina se zajímavými průhledy do interiérů.*“⁴⁷ Zobrazoval stavby podle skutečnosti, tak abychom je mohli i v těchto dnech identifikovat a mohli říci, o jakou stavbu se jedná. Stejně realisticky zobrazoval i pohledy do krajiny, kde se odvíjí žánrové scény spojené s Prokopovým životem. Spojuje ve svých obrazech reálné s fiktivními motivy legendy. Vysokých kvalit dosahuje v drobné malbě, a proto klade důraz na detail, který je ovšem místy potlačen. Zachycení postav postrádá barokní dynamiku, vytrácí se jakýkoliv pohyb a scény mezi postavami působí poněkud strnule a těžkopádně. Aby dosáhl věrohodnosti v zobrazení scén ze světcova života, vkládá do obrazu malá zátiší [12] vytvořené s předmětů denního života.

Jak bylo již krátce naznačeno, malíř Dittmann projevoval větší úroveň v malbě menších rozměrů a v provedení detailů. Proto musíme poukázat na souvislost s rokokovou skříňkou [13], kterou v roce 1927 zakoupilo Národní muzeum. Je to v podstatě menší vitrínka s kopií Staroboleslavského palladia (reliéf P. Marie s Ježíškem), která pravděpodobně sloužila k osobní zbožnosti, neboť ji bylo možné zavěsit na zeď. Kolem reliéfu jsou pak rozmístěny miniatury zobrazující na třinácti obrázcích (malovaných kvašem na pergamenech o rozměrech 6,5 x 11, 5 cm pocházející

⁴⁴ Jaroslav Kadlec připisuje náhrobek Karlu Josefu Hirnlemu.

⁴⁵ REMEŠOVÁ 1953, 54.

⁴⁶ TAMTÉŽ, 20.

⁴⁷ VLČEK 2000, 68.

z třetiny 17. století) svatoprokopskou legendu.⁴⁸ Miniatury, stejně jako malby v kostele Všech svatých, zobrazují scény ze světceva života, ale mají rozdílné uspořádání. Zprvu se mělo za to, že miniatury jsou kopiemi hradních pláten a jsou dílem neznámého miniaturisty, avšak Lubomír Sršeň došel k názoru, že se jde o ukázková modeletta pro zadavatele G. Aloise Kinnera, která posloužila k získání malířovy zakázky pro kostel Všech svatých, neboť umělec v té době ještě nepřínáležel ke členům pražského malířského cechu. Tento závěr podpořil smlouvou pro hradní cyklus, v níž se mj. uvádí, aby malíř Dittmann zhotovil dvanáct obrazů ze života světce sv. Prokopa podle oněch skic, které mu ukázal.⁴⁹ Navíc musíme uvést ještě fakt, že se mezi souborem miniatur nachází námět, který nebyl v kapli realizován. Scéna, která se v kapli neobjevuje, představuje sv. Prokopa, který nutí d'ábla, aby mu sloužil místo ukradeného kola od jeho kočáru.⁵⁰ Je tedy pravděpodobné, že miniatury předcházely hradčanskému cyklu a sloužily Dittmannovi jako vzor. Vzhledem k tomu, že miniatury a hradní cyklus mají přirozeně zcela rozdílné rozměry, můžeme po stranách obrazu sledovat rozdíly v zobrazení některých prvků.

Skříňka se staroboleslavským palladiem a třinácti miniaturami byla prezentována široké veřejnosti několikrát, naposledy v roce 2011 na výstavě *Karel Škréta (1610–1674): Doba a dílo*, kterou pořádala Národní galerie v Praze v Jízdárně Pražského hradu. Do koncepce výstavy byli zařazeni i umělci, kteří působili ve stejné době jako Karel Škréta; proto byl na výstavu zařazen i Kristian Dittmann. Současně můžeme pozorovat jistou spojitost s interiéry na Škrétových obrazech, kupř. na plátně Podobizna řezače drahokamů Dionysia Miseroniho a jeho rodiny, který je blízký Dittmannovu plátnu *Světcevo narození* nebo obraz *Karel Boromejský navštěvující nemocné morem*, který má jistou paralelu v plátnu *Smrt Svatého Prokopa*.⁵¹

Obrazy jsou zasazené do dubových ráků s jednoduchou hladkou lištou. Povrch ráků je ozdobený zlatem malovaným páskovým ornamentem v rozích ukončený palmetou. Ráky tedy nejsou současné s plátny, jejich dekor je mladší povahy, upomínající na první čtvrtinu až polovinu 18. století (tzv. páskový dekor).

⁴⁸ SRŠEŇ 2009, 193.

⁴⁹ SRŠEŇ 2009, 195.

⁵⁰ TAMTÉŽ.

⁵¹ STOLÁROVÁ / VLNAS 2010, 488.

3.4.1 Narození sv. Prokopa

Svatý Prokop se narodil v Chotouň⁵² nedaleko Českého Brodu okolo roku 970. Obraz představuje scénu světcova narození [14], které se odehrává ve venkovském stavení 17. století, tak jak je Dittmann mohl znát ze svého okolí. Nezobrazil celé stavení, nýbrž jednu jeho stěnu vynechal, aby tak divák mohl do místnosti doslova vstoupit a účastnit se před očima ožívající legendy. Otvírají se tu dva pohledy rozdělené kamennou zdí. Jeden nás uvádí do světnice a druhý zobrazuje okolí venkovského stavení. Uvnitř světnice, za poodhrnutým závěsem, leží na posteli mladá rodička, k níž se sklání žena a pečuje o ni. V popředí obrazu drží jedna z žen na klíně nemluvně a druhá pro něj připravuje koupel. Po pravé straně namaloval boční stěnu stavení, aby vytvořil představu toho, jak mohl dům vypadat.

3.4.2 Přijetí sv. Prokopa do Břevnovského kláštera

Sv. Prokop přichází do benediktinského kláštera na Břevnově [15] za druhého opata Jeronýma (Dobromíra). Jeroným je na obraze vyobrazen spolu s dvěma mnichy, jak vítají mladého Prokopa na schodišti kláštera. Dittmann zde použil jak gotické, tak i barokní tvarosloví architektury, avšak musíme poznamenat, že presbytář gotického kostela byl nepochybně malován podle skutečnosti. Jak uvádí Petr Sommer, Břevnovský konvent v té době užíval provizorně uzavřený chór téměř zbořeného klášterního kostela, o jehož podobě víme díky tzv. leberské vedutě z roku 1638 a vyobrazení z doby před požárem v roce 1678.⁵³ Sv. Prokop vstoupil nejprve do kláštera, aby se stal mnichem a teprve později vstoupil do poustevnické samoty. I zde se prolínají dva pohledy do kraje. Na jedné straně se odehrává scéna s Prokopovým vstoupením do benediktinského řádu a na druhé straně je zobrazen pohled do krajiny, kde si světec vyhledal jeskyni, v níž začal vést svůj poustevnický život (obraz nám tedy dává do kontrastu život aktivní ve společenství lidí a život kontemplativní v ústraní). Z jeskyně pak vyhání d'ábly. Mezi gotickým kostelem a skalnatou krajinou se v dáli vytváří pohled na fantaskní architekturu města. Z jeho krajin můžeme cítit vlivy severské renesanční krajinomalby, ale také osobní studium přírody.

⁵² První zmínka o Prokopově rodišti pochází od kronikáře, zvaného Mnich sázavský. Uvádí, že Chotouň v 2. pol. 10. století ležela v zázemí kouřimského správního centra u sv. Jiří.

⁵³ SOMMER 2007, 105.

3.4.3 Lov knížete Oldřicha

Obraz představuje známou scénu, v níž kníže Oldřich pronásledoval jelena až ke světcově poustevně.[16] Jelen se utekl pod ochranu světce před knížecím šípem. Sv. Prokop je zobrazen již v řádovém rouchu, s tonzurou na hlavě jak s rozpaženými rukama bez bázně přichází ke knížeti. Světcova postava tvoří střed kompozice. V pozadí za nimi scéna lovu pokračuje; knížecí družina se žene k lesu v honbě za jiným jelenem. Napravo se dále odvíjí scéna, ve které sv. Prokop rozmlouvá s knížetem Oldřichem a při tom mu dává napít vody, která se zázračně proměnila ve víno. Tento zázrak byl poprvé popsán teprve v legendě *Vita maior*.⁵⁴ Jedná se o scénu, kterou do té doby nikdo nezobrazil a ve výtvarném umění se začala objevovat až po Dittmannově ztvárnění. P. Sommer ve své knize uvádí, že byl kníže poustevníkem natolik zaujat, že si jej vyvolil jako duchovního otce a zaopatřil jej.⁵⁵ Během rozpravy se ho kníže snaží přimět k přijetí opatské hodnosti. Oba výjevy dělí mohutný dub v popředí.

3.4.4 Uzdravení posedlého d'áblem

K. Š. Dittmann zobrazil pohled do interiéru kláštera, kde je hlavním motivem uzdravení vousatého muže posedlého d'áblem.[17] Celý děj se odehrává na levé straně obrazu a přihlížející dav pozoruje, jak posedlého muže odvádějí pryč. V postavách můžeme pozorovat více pohybu než na ostatních plátnech. Světec v řádovém rouchu stojí opodál, ale je mu zabráněno, aby k nemocnému mohl přijít. Až v druhém pohledu, odvíjejícím se napravo, můžeme pozorovat sv. Prokopa, který přišel k lůžku nemocného, aby ho navštívil. Na gotickém oltáři namaloval Dittmann sošku Panny Marie Svatohorské. Jedno z nejpřednějších mariánských poutních míst v Čechách, Svatou Horu u Příbrami, malíř dobře znal, neboť zde provedl freskovou výzdobu v kapli Nanebevzetí P. Marie⁵⁶ a v kapli Dušičkové, zasvěcené P. Marii pomocnici duší

⁵⁴ *Vita minor* je kratší legenda o svatém Prokopovi sepsaná kolem roku 1130 s kanonizačním dodatkem z roku 1204. Jedná se o nejstarší dochovanou svatoprokopskou legendu. Mezi další legendy vyprávějící o životě svatého Prokopa patří Letopis mnicha sázavského z 2. poloviny 12. století (asi 1177), ve které se poprvé objevuje setkání sv. Prokopa s knížetem Oldřichem pronásledujícího jelena. Dále pak legendy *Vita antiqua* zachovaná ve dvou rukopisech a *Vita maior* ze 14. století. Obrazový kodex *Liber depictus* z poloviny 14. Století přibližuje světcův život zobrazený ve třech pásech.

⁵⁵ SOMMER 2007, 110

⁵⁶ Kaple byla původně zasvěcena P. Marii, ale od roku 1861 byla zasvěcena sv. Františku Serafinskému a nazývána Kaplí Kinských; tak ji vedle jiných uvádí Prokop Toman.

v očištění. Je tedy možné, že chtěl sošku, která byla tolik významná i pro císaře a krále Leopolda I. (1640–1705), včlenit do svého cyklu.

3.4.5 Sv. Prokop nutí ďábla orat

Postava sv. Prokopa vytváří na obraze kompoziční střed, je zde hlavním motivem. Námět zasazený do fantazijní krajiny představuje světce, který nutí ďábla orat půdu a další tři žene před sebou svázané.[18] V ruce drží bič a rozpřahuje se na ně. Jedná se o vítězství nad démony, které už jednou předvedl, když je vyháněl ze své poustevnické jeskyně. (Ostatně, vítězství zbožnosti nad přeludy pomíjivého pokušení je společnou vlastností, kterou vynikají svaté osoby v podání středověkých legend.) Na pravé straně se pod skálou otvírá pohled na stavbu Sázavského kostela.

3.4.6 Odevzdání opatských insignií sv. Prokopu

Na obraze kníže Břetislav (1002/5–1055), předává sv. Prokopovi insignie, tedy infuli a berlu.[19] Scéna se odehrává za přítomnosti biskupa Šebíře⁵⁷ a Břetislavovy družiny. Přestože žil Břetislav ve stejné době jako světec, je na plátně zobrazen v interiéru barokního chrámového prostoru. Prolínají se tu středověké postavy v interiéru a oděvech 17. století. V horním nástavci nade dveřmi namaloval do erbovní kartuše se znakem malířského cechu své iniciály CD (Cristian Dittmann).[20] Ve špici nástavce zobrazil téma ukřižování Krista a pod nimi po stranách alegorické postavy Spravedlnosti a Moudrosti. Na schodech sedí muž, který vzhledem ke znaku na portálku může představovat malíře, snad samotného Dittmanna, čekajícího na uvedení do pražského malířského cechu. V podstatě tento obraz v mnohém vypovídá o nadějích, které malíř vkládal do svého cyklu a který mu nakonec dopomohl k vytouženému vstupu do cechu.

3.4.7 Loďka zázračně přepluje řeku, aby odevzdala prosebníka na procesí

V předním plánu je zachycena scéna, v níž se zbožný muž Mena modlí, aby se mohl přidat k procesí, jež se vydalo směrem k městu na druhém břehu řeky Sázavy. [21] Loďka pomalu připlouvá k břehu. Za řekou je vidět průvod, v němž sv. Prokop,

⁵⁷ Biskup Šebíř byl původně panovníkovým kaplanem, který oddaně sloužil knížeti Oldřichovi. Biskupem se stal v roce 1030.

oděný jako opat zdejšího kláštera, kráčí k městské bráně. Na hoře nad městem je v dále pohled na idealizovaný Sázavský klášter. Vpravo u prostřeného stolu stojí dospělý muž s mladíkem, nejspíše některý z benediktinských poddaných.

3.4.8 Smrt svatého Prokopa

Sv. Prokop umírá 25. března 1053 na lůžku v klášteře a loučí se svými spolubratry. Ti se nad ním sklánějí a jiní stojí opodál. Světec jim na smrtelné posteli předpovídá pronásledování, kterému budou vystaveni za času vlády knížete Svyatopluka II.⁵⁸ [22] Tehdy kníže vypudil mnichy ze sázavského kláštera, a protože si vzal za manželku Idu z rodu Wettinů, dosadil místo sázavských mnichů konajících slovanskou bohoslužbu mnichy německé, řídící se ne již staroslověnskou, ale latinskou liturgií. Jeden ze spolubratrů mu předčítá podvečerní nešpory. Po pravé straně přichází klenutou klášterní chodbou další z mnichů, aby se rozloučil s opatem. Prokopovo lůžko se nacházelo podle legend v dřevěném stavení, avšak Dittmann je aktualizoval s ohledem na svou dobu a zasadil scénu do interiéru barokního kláštera. Světcův pohřeb byl významnou historickou událostí, o jejímž významu svědčí i skutečnost, že jej přijel pohřbit pražský biskup Šebíř (?–1067) a to navíc v kostele, který Prokop sám vybudoval.⁵⁹ Velmi nápadný je oltář s námětem Ukřižování mezi okny na zadní stěně cely. [23] Nad ukřižovaným Kristem se vznáší holubice Ducha svatého a z obou stran jsou potom Otec a Syn Boží. U paty kříže je lebka, zastupující jeruzalémské návrší zvané Golgota a připomínající kosti prvního člověka Adama. Po stranách kříže jsou truchlící P. Marie a Marie Magdaléna. Uvnitř kartuše v nástavci zakončeném volutami namaloval Dittmann monogram IHS (Jesus Hominum Salvator). V popředí obrazu si můžeme povšimnout detailně propracovaného zátiší na prostřeném stole.

3.4.9 Zachránění prchajícího ledovým mostem

Ústředním postavou na obraze je panoš Labeša z družiny knížete Vratislava II., kterému se při útěku před lotry zázračně zjeví zamrzlá ledová plocha, která mu napomůže v útěku. [24] Labeša se obával o svůj život, neboť o sobě slyšel pomluvy a rozhodl se uprchnout do svatého ústraní Sázavského kláštera.⁶⁰ O jeho úmyslu

⁵⁸ SOMMER 2007, 159.

⁵⁹ TAMTÉŽ, 161.

⁶⁰ SOMMER 2007, 158.

se dozvěděli jeho pronásledovatelé a vydali se za ním. Světec v horním levém rohu přihlíží celé scéně a pomáhá panošovi, aby mohl přejít na druhý břeh. Přestože bylo žhnoucí léto, voda v řece náhle zamrzla a Labeša se tak mohl utéci pod ochranu kláštera. Dittmann vystihl okamžik, kdy Labeša klouže po zamrzlé vodě, jeden z pronásledovatelů se propadá do vody a natahuje ruku směrem k dalším mužům vybíhajícím z lesíka, kteří jej mají zachránit. Na pravé straně obrazu se otvírá pohled na gotickou podobu sázavského kláštera a jakousi fiktivní část architektury, kde sv. Prokop rozmlouvá s vězněm a propouští jej na svobodu.⁶¹ Nenápadným, avšak dosti zajímavým prvkem je erb, umístěný na jakémsi náhrobku, pod nímž jsou písmena F. E. A. P. D. [25] Erb znázorněný na obraze patří rodu Putzů z Adlersturnu. Rod se usadil na začátku třicetileté války v Čechách a Thomas Cornelius Putz se stal hejtmanem v Poděbradech. Jeho syn Johann po bitvě na Bílé hoře zastával úřad císařského konfiskačního komisaře, později pak dvorního komorního rady. Nejprve byl Johann Putz obdarován v roce 1631 predikátem de Turaquila a později v roce 1650 získal predikát von Adlersturn.⁶² Písmena pod znakem znamenají jméno jeho syna: Francis Edmund von Adlersturn Praedicatum de Turaquila. Štít je rozdělen čtvrcením a uprostřed má štítek s iniciály L F F. Iniciály na středním štítku představují císaře Leopolda I. a jeho otce Ferdinanda III. Habsburského i Ferdinanda II. Štýrského. V prvním a čtvrtém znakovém poli je vyobrazen půl černého orla, jehož obě poloviny jsou obráceny tak, aby tvořili jednoho orla. Každá je obrácená směrem ven ze štítu. Druhé a třetí pole jsou černá a nesou červenou studnici, vypadající na malbě tak, jako by byla vystavěna z cihel.

3.4.10 Opat Blažej u papeže

Děj obrazu se odehrává v Římě u papeže Innocence III. (1160–1216), kterému sázavský opat Blažej předává písemné svědectví o zázracích sv. Prokopa se žádostí o jeho svatořečení.⁶³ [26] Papež totiž zavedl do procesu kanonizace povinnost doložit nejenom seznam zázraků po světcově smrti ale také zázraky vykonané za jeho života, což do té doby nebylo ke svatořečení zapotřebí. Blažej je doprovázen řadovým bratrem, který stojí opodál. Innocenc III. sedí na vysokém trůně a naklání se pro listinu. Okolo jeho trůnu sedí kardinálové, kteří pozorují dění okolo, ale nijak nevěnují pozornost

⁶¹ BLAŽÍČEK 1936, 6.

⁶² MAŠEK 2010, 12.

⁶³ BLAŽÍČEK 1936, 6.

tomu, co se děje při papežově trůnu. V levém rohu pak scénu sleduje stráž se psem. Nad nimi v okně vidíme sv. Prokopa, který se zjevil Svatému otci ve snu, neboť nechtěl přijmout Blažejovu žádost o kanonizaci a předložený seznam světcových zázraků mu nebyl dostatečným svědectvím. Zkrátka, papež jim nepřikládal takovou váhu, aby vedly ke kanonizaci Prokopa. Ve chvíli, kdy se Blažej rozhodl s nepořízenou odjet z Říma, zjevil se světec u papežova lože, aby ho ke kanonizaci přiměl. Papež zázračné naléhání vyslyšel a sv. Prokop byl svatořečený papežským legátem na Sázavě dne 4. července 1204. Působivé je také pozadí výjevu, kde je na velkém gobelínu scéna Aeneova útěku, ve které zachraňuje svého otce z hořící Troje. Na zádech nese svého otce a za ruku vede svého syna Askania, avšak o svou ženu přišel. Vzadu jsou vidět plameny hořícího města. Okraj gobelínu je dekorativně ozdobený vegetabilními motivy.

3.4.11 Sv. Prokop ukládá ve snu měšťanu Soběslavovi, aby svůj dům proměnil v kostel

Sv. Prokop se zjevuje oděný jako opat zbožnému měšťanu Soběslavovi, požaduje po něm, aby proměnil svůj dům v kostel. [27] Soběslav světce poslechne a začne budovat kostel jako součást knížecího domu na místě dnešního kostela. Vznáší se na oblaku, z něhož vychází světlo prosvětlující temnou ložnici. Dittmann však nezachytil rozhovor mezi světcem a měšťanem, ale pouze okamžik světcova zjevení ve snu. Místnost je útulně zařízena obrazy, oltáři a na stole předměty každodenního života, tak jak je ztvárňovalo holandské malířství po celé 17. století. Dodejme, že žánrový, okrajový ale přitom tolik barvitý motiv zátiší, se ve svatoprokopském cyklu objevuje ještě v obraze *Světcova smrt*.

Obraz byl jako jediný z celého svatoprokopského cyklu vystaven spolu s již zmíněnou skříňkou obsahující miniatury hradních pláten na již výše zmíněné výstavě *Karel Škréta (1610–1674): Doba a dílo*.

3.4.12 Přenesení ostatků

Na obraze je zachyceno procesí přenášející ostatky sv. Prokopa ze Sázavského kláštera do kostela Všech svatých na Pražském hradě. [28] Byla to velká slavnost, které se zúčastnilo mnoho významných osobností včetně samotného císaře, který je na obraze zpodobněn spolu s arcibiskupem Martinem Medkem (1538–1590). Malíř ho namaloval, jak kráčí vzadu za nosítky a v ruce drží hořící svíci. Rudolf II. nechal přenést ostatky

do Prahy dne 29. května 1588. Na pravé straně je vidět část katedrály sv. Víta, tak jak vypadala v době vzniku svatoprokopského cyklu, ale zaujme i podoba Starého královského paláce s kostelem Všech svatých. Je to jedno z mála hodnověrných vyobrazení paláce od severovýchodu.

3.4.13 text svatoprokopské legendy

Na obraze je zřasená látka po okrajích vystříhaná do oblouků tak, aby tvořila dojem nebeského mraku, který přidržují andělíčci. [29] Tím byla podtržena posvátnost onoho latinského textu, jež vypráví svatoprokopskou legendu psanou zlatým a černým písmem ve dvou sloupcích. Díky tomuto dodatečně přidanému plátnu, můžeme bezpečně datovat cyklus z Kostela Všech Svatých na Pražském hradě a přesně víme, že byl jeho objednavatelem děkan Kinner z Löwenturnu. Skutečnost, že bylo třinácté plátno dodáno mnohem později, dokumentují již zmíněné miniatury, mezi kterými byl tento námět vynechán. Přestože víme, kdo byl objednavatelem svatoprokopského cyklu, zůstává nám nezodpovězená otázka, zda mohl být Francis Edmund von Adlersturn donátorem cyklu. Protože jak jinak bychom si mohli vysvětlit jeho erb namalovaný na obraze *Zachránění prchajícího ledovým mostem*. Vždyť v minulosti byli donátoři sami zobrazováni na obrazech nebo byl v uměleckém díle prezentován jejich erb třeba vytesáním do kamene.

SANCTVS PROCOPIVS
RVRI NTVS ET PVER EDVCATS
ADOLESCENTIAM LITERIS, RELIQVA VITA
INSTITVTO D BENEDICTI CESSIT.
SOLITVIVDINIS AMORE SYLVAS INCOLENS,
DOEMONES EX ANTRIS FVGAVIT.
VDALRICO DVCI PRODICTUS A CERVO.
DVM AQVAM OBTVLIT VINVM PORREXIT.
AB AEGRIS MORBOS,
A CORPORBVS DOEMONES ABEGIT,
ORANTIQ MOLESTOS SVB IVGVM MISIT,
ET PETRAS ARARE COMPVLIT,
A BRZETISLAO DVCE NOVI COENOBV
CVRAS LIBENS, INVITVS DIGNITATEM SVSCEPIT.
SIMPLICI PIETATI ORANTI NAVEM SVBMISIT.
OBITVRVS FRATIBVS SVIS EXILIV.
ET ADVERSA MVLTA PRAEDIXIT.

FVGIENTI LATRONEX PONTE EX GLACIE STRVXIT
HIS SEQVENTIBVS IN AQVAM RESOLVIT,
CAPTIVO SVPLICI MIRACVLOSE LIBERTATEM DEDIT.
SANCTISSIMO APPARENTS SANCTITATEM SVAM PVBLICARE PERSVASIT.
VT DOMVM IN ECLESSIAM DEO SACRARET.
CIVEM PRAGAE INDVXIT,
RVDOLFO II. CAESARE AVGVSTO IMPERANTE,
SACRVM CORPVS PRAGAM TRANSLATVM,
IN HAC ECCLESIA REQVIESCIT,
CVIVS HONORI PRAESAENS MAVSOLAEVM
ET BREVIS GESTORVM PICTA SERIES,
ANNO SALVTIS M D C L X I X
POSITA FVERE
GODEFRIDO ALOYSIO KINNER DE
LÖWENTHVRN HVIVS ECLESIA
DECANO.

Svatý prokop

Byl hoch dobře vychovaný. Mladý se vyučil v písmu, opustiv život vstoupil do řádu sv. Benedikta. Sám rád obýval v pustých lesích, démony z jeskyní vyháněl. Střetl se s knížetem Oldřichem, když pronásledoval jelena a nabídl mu vodu proměněnou ve víno. Vyháněl nemoci od nemocných a démony z jejich těl, posílal je pod jho a skály s nimi oral. Od knížete Břetislava přijal nový klášter a proti své vůli přijal hodnost opata. Poslal loď zbožnému prosebníku. Předpověděl svým bratřím vyhnanství a mnohá protiventství.

Prchajícím vytyčil most z ledu, pronásledovatelům ho roztál. Prosícím vězni zázračně daroval svobodu. Zjevil se svatému otcí, aby ho přesvědčil o své svatosti. Aby dům v chrám boží proměnil, vnukl měšťanu pražskému. Za vznešeného císaře Rudolfa II., bylo svaté tělo přeneseno do Prahy a uloženo v tomto kostele. K jeho počtě tento náhrobek a krátké zobrazení malířského cyklu skutků, léta páně 1669 bylo pořízeno Bohumírem Aloisem Kinnerem z Löwenturnu, děkanem kostela.

4 Restaurování

Kapitola se zabývá restaurátorskými zprávami jednotlivých obrazů z let 1965, 1966, 1990 a 2006, které jsou uloženy v registratuře Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu. Ukazují, jak vypadal stav obrazů před restaurováním a jak ve finální podobě. Zaměřují se na zásahy ze strany restaurátorů, zda byly provedeny radikálnější změny nebo pouze povrchové úpravy. Přinášejí poznání technického charakteru, tj. jaké byly použity restaurátorské způsoby a materiály pro záchranu obrazů v kapli. Některé obrazy byly restaurovány dvakrát. K jiným je v registratuře uložený evidenční list, jako např. u obrazu *Sv. Prokop a čeští patroni přijímají sv. Jana Nepomuckého* od Václava Vavřince Reineru. Zde je k dispozici pouze základní popis díla a jeho umístění spolu s fotografiemi, aniž by byl obsažen záznam o jakýchkoliv změnách či opravách.

4.1 Oplakávání Krista

K obrazu *Oplakávání Krista* od Charlese Dorignyho jsou doloženy dvě restaurátorské zprávy. Jedna z roku 1966, kdy restaurátorské práce prováděl ak. malíř Jaroslav Alt a druhá z roku 2006, kdy opravy prováděl ak. malíř a restaurátor Miroslav Křížek. Jako autor obrazu byl na evidenčním listě doplněn Charles Dorigny až později; do roku 1966 se uvádělo jméno Hanse von Aachena (který však neodpovídal technickému provedení figur na obraze a s určením nesouhlasí dekorativní povaha díla). Nemůžeme však přesně definovat, ve kterém roce bylo na složku přepsáno jméno Charlese Dorignyho, avšak již v roce 2006 je veden jako skutečný autor obrazu. Co se týče názvu obrazu, je v odborné literatuře užíván název *Snímání z kříže*, ale restaurátorská zpráva uvádí *Oplakávání Krista*, proto jsem v souvislosti s restaurátorskými zásahy použila stejný název jako restaurátoři.

Ale vraťme se k základnímu poznání způsobu malby, tak, jak o něm referují zmíněné restaurátorské zprávy. Obě uvádějí, že se na plátně objevují běžné nečistoty a vrstva zažloutlého laku, barva je uvolněná a na některých místech úplně odpadala. Jaroslav Alt dodává, že v minulosti byla při opravách malba na několika místech přehřátá, tj. připálená⁶⁴. Dále byly na obraze ztmavlé retuše a tmely, které se rovněž uvolňovaly. Během restaurátorské obnovy malby byla pořízena standardní

⁶⁴ Jaroslav Alt, *Oplakávání Krista*, restaurátorská zpráva z roku 2013 uložená v registratuře Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu (č.j. HS 4890).

fotodokumentace a zhotoveny laboratorní průzkumy ze vzorků odebraných z podkladové vrstvy. Ty prokázaly, že byly na plátno použity čtyři druhy tmelů: bílý, olejokřídový, okrový a šedý⁶⁵. Přebytek tmelů na obraze mohlo zapříčinit jejich postupné uvolňování. Všechny tyto tmely překrývaly původní malbu, proto musely být nejprve sejmuty a byly ponechány jen ty, které držely velmi dobře, aby jejich odstraňování nenarušilo povrch plátna či malby. Tvrdší tmely pak byly změkčovány pomocí organických rozpouštědel s přísadou amoniaku. Za použití techniky infračervené reflektografie⁶⁶ byly zjištěny drobné pentimeti⁶⁷ překrývající původní malbu.

Restaurátoři přistoupili také k sejmutí retuší, vrstev zažloutlých nebo ztmavlých laků a přemaleb. Jejich sejmutí bylo nezbytné pro zjištění původních tónů barev, které někdy postupem času mohou změnit svou podobu, například vyblednout nebo ztmavnout. Po sejmutí laků a retuší bylo zjištěno, že je povrch narušen řadou nerovností. Ty mohly být způsobeny při nešetrném nažehlování plátna. Z tohoto důvodu bylo v roce 2006, kdy znovu restaurátoři snímali plátno ze slepého rámu, použito nažehlovacího vakuového stolu a plátno nažehleno po celé své ploše, aby se zamezilo případným nerovnostem, jež se objevily v předchozích letech. Není však jisté, zda nerovnosti vznikly při restaurování v roce 1966 nebo již dříve, neboť Jaroslav Alt ve své zprávě uvádí, že byl obraz nažehlován pomocí papírové mezivložky⁶⁸. Z ní se pak malba postupně odlepovala od podkladové vrstvy a restaurátoři tak po dokončení oprav plátno znovu nažehlovali na hustě tkané lněné plátno. Byla zde vyslovena domněnka, že plátno, soudě podle starých tmelů, muselo být někde neodborně srolované či přeložené. Po sejmutí plátna z oltáře bylo vidět, že některá místa nebyla dostatečně prosycena, proto museli restaurátoři do suchých míst přidat voskovou pryskyřicovou směs a to nejvíce při krajích obrazu.

V roce 2006 se také upravovala profilace slepého rámu, neboť ta z předchozích let byla zbytečně vysoká. Restaurátoři v obou případech zvolili cestu zatmelení poškozených míst, k němuž vybrali bílý emulsní tmel a podkladové retuše provedli pomocí akvarelových barev. Takový způsob retuší je výhodný zejména proto, že díky

⁶⁵ Jaroslav Alt, Oplakávání *Krista*, restaurátorská zpráva z roku 2013 uložená v registratuře Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu (č.j. HS 4890).

⁶⁶ Jedná se o nedestruktivní metodu, tj. pořízení fotografií obrazu pomocí infračervených paprsků, které ukážou podrobnosti malby či nesnadno čitelné detaily.

⁶⁷ Původní malba nebo kresba překrytá další kresbou nebo malbou, která může být patrná nebo viditelná pouze rentgenem.

⁶⁸ Papírová vložka se vkládá mezi obraz a nové plátno, pokud je obraz protržený a jako u běžného nažehlování se nanese vrstva emulsního lepidla.

jejich pomoci lze opravovat i drobná místa. Naproti tomu je ale nutné počítat s přirozenými vlastnostmi těchto barev a nanášet je velmi slabě, neboť by jinak mohly změnit barvu⁶⁹. V závěrečné fázi pak do Damarového laku přimíchali směs běleného včelího vosku a polymerovaného lněného oleje. Poté, co bylo ještě opraveno a vyčištěno zlacení na řezbách rámu, byl obraz nainstalován zpět do barokního oltářního nástavce.

4.2 Oltář Archandělů

Restaurátorské práce na oltáři *Archandělů*, kde se nachází triptych od Hanse von Aachena, prováděl ak. malíř Jaroslav Alt, jenž restauroval i obraz *Oplakávání Krista*. Práce byly započaty v roce 1964 a dokončeny v roce 1965. Restaurátorská zpráva spolu s evidenčním listem pak jsou řádně uloženy v registratuře Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu (dále jen OUS SPH). Jaroslav Alt usuzuje podle okrajů a umístění kompozice, že plátna byla původně patrně větších rozměrů. Bližší informace k tomu ale neuvádí.

Prvním krokem, který restaurátoři učinili, bylo zdokumentování stavu pláten před restaurováním, aby mohli rozhodnout o postupu, jenž zvolí k ochraně památky. Na středním plátně se dokonce objevila protržená místa, nejvíce u hlavy anděla a na jeho levé noze. Na tomto obraze a pravé desce triptychu byly odstraněny povrchové nečistoty laků. Obrazy byly podrobeny rentgenologickému a chemickému průzkumu. Ten restaurátoři prováděli pomocí sond a ultrafialových paprsků pod sodíkovou lampou. Průzkum ukázal, že na všech obrazech byla přemalovaná horní polovina pozadí, na některých místech dokonce dvěma vrstvami barvy, což zapříčinilo potlačení rukopisu autora a celkovou změnu charakteru obrazu. Jaroslav Alt hovoří o neodborném provedení při posledních úpravách, které na triptychu v předchozích letech proběhly. Malba je nanesená nerovnoměrně a to způsobilo vyboulená místa. Silná vrstva barvy mohla mít vliv na velké množství krakel⁷⁰, jež se objevily po celé ploše plátna. Dalším následkem nestejnomyšerného rozvrstvení barev je vytvoření shluků, jež malbu uvolnilo a zvedlo od podložky. V rámci zkoumání stavu pláten použili restaurátoři mechanické sondy a ty umístili v místech, kde byla malba později

⁶⁹ SLÁNSKÝ 1956, 242.

⁷⁰ Drobné trhliny na povrchu malby způsobené stárnutím obrazu. Objevují se v barevných i lakových vrstvách.

přemalována. Na středním plátně s motivem archanděla ukazují sondy dvě až tři přemalby.

Stejně jako u předchozího obrazu i zde byly laky i retuše značně ztmavlé a musely být nejprve odstraněny. Sejmuty musely být i tmely, které překrývaly původní malbu a v místech, kde barva odpadala, byla malba znovu vytmelena křídovým tmelem. I v tomto případě restaurátoři zvolili pro vytvoření nových retuší nejprve akvarelovou techniku a v závěrečné fázi speciální lazurní barvy s příměsí pryskyřice. Plátna bylo potřeba zakonzervovat, aby nedocházelo k větším změnám na povrchu malby a ke konzervaci použili Damarový lak. (Damarový lak je pryskyřice, kterou používají nejen restaurátoři, ale i malíři, neboť na rozdíl od jiných pryskyřic damara netmavne a nežloutne nebo jen velmi málo, dodává obrazu lesk a hloubku a chrání malbu před nečistotami.) Tmavnutí a křehnutí barev je problém, který se hojně vyskytoval při používání pryskyřice jako přísady do laků už v 17. století a tento fenomén trval až do 19. století⁷¹. Tmavnutí barvy zapříčiňuje oxidace pryskyřice.

Poté, co restaurátoři dokončili práce nezbytné k ochraně jednotlivých pláten, přistoupili k úpravám spodního blindrámu. Spodní napínací rámy nevyhovovaly vzhledem ke svému velmi špatnému stavu, neboť dřevo rámu bylo ztrouchnivělé, navíc museli restaurátoři upravit i jeho profilaci. Profilace byla pravděpodobně provedena neodborně, protože došlo k jejímu otisknutí na vnější stranu malby. Nakonec museli všechna tři plátna z rámu odstranit a preventivně přelepit. Během reintolage, při které se staré plátno nažehluje na nové, použili včelí vosk a přírodní pryskyřici.

4.3 Svatoprokopský cyklus

Soubor třinácti obrazů restauroval v letech 1990 akademický malíř Petr Bureš. Restaurátorská zpráva je spolu s evidenčním listem a dalšími texty uložena v registratuře OUS SPH a je doplněna o fotodokumentaci, která je nezbytná pro restaurátorský průzkum památky. Z popisu stavu památky před restaurováním se dozvídáme, že plátna byla značně poškozená, neboť do kaple v minulosti zatékalo a voda se dostala i na obrazy. Především na jižní straně presbyteria, kde voda napáchala největší škody. Zde se nachází obraz s názvem *Přenesení ostatků sv. Prokopa do kostela Všech svatých*, kde, jak restaurátorská zpráva uvádí, byl narušen emulsní lep a zadní strana obrazu kompletně zplesnivěla. Zatékající voda způsobila také zakalení laků,

⁷¹ SMITH 2000, 186.

což není snadné odstranit. Odstranění zakaleného laku lze dosáhnout za pomoci vápna, neboť ten vodu pohltní⁷².

Restaurátoři tedy odstranili pomocné plátno, aby ho mohli očistit od plísní a emulzního lepu. Na povrchu malby odstranili nečistoty, které se tam usadily a někde museli odstraňovat i ptačí trus, který se zde vyskytl. Poté, co bylo plátno očištěno a vydezinfikováno, přistoupili restaurátoři k rentoaláži a obraz znovu napnuli na nové plátno pomocí pryskyřičné směsi smíchané s voskem. Obrazy musely být znovu vytmeleny a provedli se nové retuše, neboť díky úpravě retuší v minulosti vznikla na povrchu malby matná místa v lakové vrstvě. Ve finální fázi jednotlivé obrazy zakonzervovali pomocí závěrečného laku.

Obrazy Dittmannova souboru ale byly restaurovány vícekrát, jak o tom svědčí monografický text Oldřicha Blažíčka věnovaný Dittmannově svatoprokopské legendě. Ve své práci píše o stavu obrazů, který byl již tehdy (1936) špatný, dle jeho mínění, vinou nešetrné úpravy. Navíc uvádí, že plátna byla nově napnuta a osazena do nově pořízených dubových rámců se zlatými malovanými ozdobami⁷³. Dokonce si všímá, že obrazy byly nově podlepeny a byla smyta vrchní barevná vrstva. Při opravách byl změněn původní kolorit a některé detaily doslova zmizely z obrazu. Jako historika umění jej zaujala skutečnost, že různé části byly přemalovány (např. v obličejích), což změnilo výraz a charakteristiku postav. Téměř u všech obrazů byla přemalovaná obloha a dolní část pozadí⁷⁴. Obrazy byly následně zakonzervovány lakem.

⁷² SLÁNSKÝ 1953, 147.

⁷³ BLAŽÍČEK 1936, 4.

⁷⁴ TAMTÉŽ.

5 Závěr

Kaple Všech svatých na Pražském hradě prožila svůj největší rozkvět za času Karla IV. Tehdy se spolu s katedrálou, Starým královským palácem a bazilikou sv. Jiří stala jednou z nejvýznamnějších staveb Hradu, tvořících neodmyslitelně součást jeho vzhledu. Mohutný požár v roce 1541 vše zničil a trvalo téměř čtyřicet let, než byla kaple obnovena. Právě toto období renesanční přestavby a následné vybavení kaple obrazy, ale také samotná proměna kaple v kostel se stalo tématem mé práce.

Při obnově kaple, prováděné v letech 1579 až 1580, jí ozdobila obrazy královna Alžběta Habsburská, která byla sestrou císaře Rudolfa II. a žila v té době právě na Pražském hradě. Díky její zásluze se gotická ohořelá ruina změnila v pěkný renesanční kostel, jenž ve svém stylu zachoval jak půdorys kněžiště, tak mnohé jeho detaily (opěráky aj.) a doplnil je v tvarosloví příznačném pro mísení gotických a renesančních prvků druhé poloviny 16. století (gotický vzhled okenních kružeb, čistě renesanční severní portál aj.).

V rámci úvodní části jsem se zaměřila na stavebně-historický vývoj kaple a dotkla se skutečností ohledně přemístění oltářů s obrazy i zlaceného náhrobku sv. Prokopa, kteří byly přesunuty v období, kdy kapli začaly užívat šlechtičny z přilehlého Tereziánského ústavu šlechtičen. Mezi ně patří *Triptych Archandělů* namalovaný *Hansem von Aachenem*, který změnil své místo a byl posunut z jižní části kaple, kde se na jeho místo dostal náhrobek sv. Prokopa dříve situovaný do osy presbytáře. *Triptych Archandělů* a stejně tak i *Snímání z Kříže* od malíře *Charlese Dorignyho* se do kaple dostalo až po jejím dokončení. Svatoprokopský cyklus byl do kněžiště zavěšen až později po přestavbě, neboť byl namalován *Kristianem Šebastianem Dittmannem z Lavensteinu* až v roce 1668–1669. Jako poslední byl pak umístěn na hlavní oltář obraz *Všech svatých* od *Václava Vavřince Reinerja*. Během dlouhého stavebního vývoje nemáme doloženo, zda byla v kapli malířská výzdoba před jejím požárem. Víme pouze o architektonické podobě kaple v době gotické. Jak bylo již mnohokrát řečeno, obrazy v Kostele Všech svatých souvisí výhradně s osobou francouzské královny Alžběty Habsburské považované za čtvrtou zakladatelku kaple.

Hlavním cílem této práce bylo důkladné zpracování jednotlivých obrazů umístěných v kostele včetně obrazového cyklu v kněžišti. Sledování doby vzniku pláten a jejich popis, neboť převážná část obrazů nebyla v odborné literatuře ikonograficky

zpracována. Pouze Svatoprokopský cyklus se dočkal podrobenějšímu zkoumání, co se týče vyobrazení dílčích scén na plátnech. Avšak i mezi tímto zpracováním lze najít motivy, které dosud nebyly popsány a objasněny. Ve své práci jsem se snažila studiem obrazů v kapli a nahlížením do restaurátorských zpráv zmapovat a vysvětlit důležité motivy na všech plátnech zde se nacházejících. Připomenout díla známých, ale i těch méně významných autorů. Avšak i přes snahu zpracovat každý obraz co nejpodrobněji, stále zůstávají některé otázky nezodpovězené nebo pouhými domněnkami.

6 Obrazová příloha



1 Václav Vavřinec Reiner: Obraz Všech svatých na hlavním oltáři, 1729, olej, plátno. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



2 Richard Jiří Prachner: Rokokový rám, 1732 – 1750. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



3 Charles Dorigny: Snímání z Kříže, 1550, olej, plátno, 210 x 211 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



4 Charles Dorigny: Srovnání obrazů Snímání z Kříže.



5 Oltářní menza: Erb probošta Jana Josefa Vratislava z Mitrovic, po roce 1719. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



6 Richard Jiří Prachner: Sochařská výzdoba rokokového oltáře, okolo 1740. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



7 Hans von Aachen, Triptych Archandělů, kolem roku 1600, olej, plátno, 106 x 168 cm, 67 x 143 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



8 Hans von Aachen, detail archanděla Gabriela, kolem roku 1600, olej, plátno, 67 x 143 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



9 Reliéf na oltářní mense: Nanebevzetí Panny Marie. Kostel Věch svatých na Pražském hradě.



10 František Ignác Weiss, Náhrobek sv. Prokopa. Kostel Věch svatých na Pražském hradě.



11 Liber depictus: vyobrazení legendy o sv. Prokopovi, 2. Pol. 14. Století.



12 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Detail obrazu Sv. prokop ukládá ve snu měšťanu Soběslavovi, aby svůj dům proměnil v kostel, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



13 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, rokoková skříňka s 12ti miniaturami svatoprokopské legendy.



14 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Světcovo narození, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



15 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Přijetí sv. Prokopa do Břevnovského kláštera, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



16 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Lov knížete Oldřicha, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



17 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Uzdravení posedlého d'áblem, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



18 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Sv. Prokop nutí ďábla orat, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



19 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Odevzdání opatských insignií sv. Prokopu, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



20 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, detail s monogramem C D, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



21 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Loďka zázračně přepluje řeku, aby odevzdala poutníka na procesí, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všetech svatých na Pražském hradě.



22 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Smrt svatého Prokopa, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všetech svatých na Pražském hradě.



23 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, detail obrazu Smrt svatého Prokopa, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všetech svatých na Pražském hradě.



24 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Zachránění prchajícího ledovým mostem, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



25 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, detail s erbem rodu Putzů z Adlersturnu na obraze Zachránění prchajícího ledovým mostem, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



26 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Opat Blažej u Papeže, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



27 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Sv. Prokop ukládá ve snu měšťanu Soběslavovi, aby svůj dům proměnil v kostel, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



28 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Přenesení ostatků sv. Prokopa, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.



29 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Obraz s textem svatoprokopské legendy, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě.

7 Seznam vyobrazení

30 Václav Vavřinec Reiner: Obraz Všech svatých na hlavním oltáři, 1729, olej, plátno, rozměr neuvedeny. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka

31 Richard Jiří Prachner: Rokokový rám, 1732 – 1750. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka

32 Charles Dorigny: Obraz Snímání z Kříže, 1550, olej, plátno, 210 x 211 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka

33 Charles Dorigny: Srovnání obrazů Snímání z Kříže. Foto: autorka a <http://www.larousse.fr>

34 Oltářní menza: Erb probošta Jana Josefa Vratislava z Mitrovic, po roce 1719. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka

35 Richard Jiří Prachner: Sochařská výzdoba rokokového oltáře, okolo 1740. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka

36 Hans von Aachen, Triptych Archandělů, kolem roku 1600, olej, plátno, 106 x 168 cm, 67 x 143 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka

37 Hans von Aachen, detail archanděla Gabriela, kolem roku 1600, olej, plátno, 67 x 143 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka

38 Reliéf na oltářní mense: Nanebevzetí Panny Marie. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka

39 František Ignác Weiss, náhrobek sv. Prokopa, Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka

40 Liber depictus: vyobrazení legendy o sv. Prokopovi, 2. Pol. 14. Století. Reprodukce z: Krumauer Bildercodex 1967, 70v

41 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, detail obrazu Sv. prokop ukládá ve snu měšťanu Soběslavovi, aby svůj dům proměnil v kostel, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka

42 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, rokoková skříňka s 12ti miniaturami svatoprokopské legendy. Reprodukce z: Karel Škréta (1610–1674): Doba a dílo, 489

43 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Světcovo narození, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka

44 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Přijetí sv. Prokopa do Břevnovského kláštera, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka

45 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Lov knížete Oldřicha, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka

46 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Uzdravení posedlého ďáblem, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka

47 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu, Sv. Prokop nutí ďábla orat, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka

- 48 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu**, Odevzdání opatských insignií sv. Prokopu, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka
- 49 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu**, detail s monogramem C D, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka
- 50 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu**, Lodka zázračně přepluje řeku, aby odevzdala poutníka na procesí, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka
- 51 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu**, Smrt svatého Prokopa, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka
- 52 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu**, detail obrazu Smrt svatého Prokopa, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka
- 53 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu**, Zachránění prchajícího ledovým mostem, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka
- 54 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu**, Opat Blažej u Papeže, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka
- 55 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu**, detail s erbem rodu Putzů z Adlersturnu na obraze Zachránění prchajícího ledovým mostem, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka
- 56 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu**, Sv. Prokop ukládá ve snu měšťanu Soběslavovi, aby svůj dům proměnil v kostel, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka
- 57 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu**, Přenesení ostatků sv. Prokopa, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka
- 58 Kristian S. Dittmann z Lavensteinu**, obraz s textem svatoprokopské legendy, olej, plátno, 128 x 98 cm. Kostel Všech svatých na Pražském hradě. Foto: autorka

8 Seznam literatury

ALT 1966 – Jaroslav ALT: Oplakávání Krista. Restaurátorská zpráva z roku 1966 uložená v registratuře Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu (č. j. HS 04890).

ALT 1965 – Jaroslav ALT: Oltář Archandělů. Restaurátorská zpráva z roku 1965 uložená v registratuře Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu (č. j. HS 04894).

Anonym bez data: Bývalá královská kaple Všech svatých. Rkp. Archiv ústav dějin umění akademie věd v Praze, pozůstalost Cibulka, Karton 10.

BALEKA 1997 – Jan BALEKA: Výtvarné umění. Výkladový slovník. Praha 1997

BEDRNÍČEK 2002 – Pavel BEDRNÍČEK: Příběhy pražských svatyní. Praha 2002

BIBLE 2005 – Písmo svaté Starého a Nového zákona. Včetně deuterokanonických knih. Český ekumenický překlad. Praha 2005

BLAŽÍČEK 1936 – Oldřich J. BLAŽÍČEK: Dittmanův obrazový cyklus svatoprokopské legendy. In Ročenka kruhu pro pěstování Dějiny umění za rok 1935.

BUBEN 2003 – Milan BUBEN: Encyklopedie heraldiky. Světská a církevní titulatura a reálie. Praha 2003

BUBEN 2007 – Milan BUBEN: Heraldika. Praha 2007

BUREŠ 1965 – Petr BUREŠ: Cyklus 13 obrazů s legendou o sv. Prokopovi. Restaurátorská zpráva z roku 1965 uložená v registratuře Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu (č. j. HS 04871 - HS 04883).

DRAGOUN 2003 – Zdeněk DRAGOUN: Staletá Praha XXIV – archeologické výzkumy a stavebně historické průzkumy památek. Praha 2003

DVORSKÝ / FUČÍKOVÁ 1987 – Jiří DVORSKÝ / Eliška FUČÍKOVÁ: Dějiny českého výtvarného umění: Od počátků renesance do závěru baroka II/ 1- 2. Praha 1989

EKERT 1996 – František EKERT: Posvátná místa království hlavního města Prahy – dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů i jejich pomníků katolické víry a nábožnosti. Praha 1996

FROLÍK / CHOTĚBOR 2003 – Jan FROLÍK / Petr CHOTĚBOR: Nová zjištění o Kapli všech svatých na Pražském hradě. Praha 2003

FUČÍKOVÁ 1991 – Eliška FUČÍKOVÁ: Umění na dvoře Rudolfa II. Praha 1991

FUČÍKOVÁ 1986 – Eliška FUČÍKOVÁ: Rudolfínská kresba. Praha 1986

HALL 1991 – James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991

- HAMANNOVÁ 1988 – Brigitte HAMANNOVÁ: Habsburkové - Životopisná encyklopedie. Praha. 1988
- HAUSENBLASOV/ ŠRONĚK Á 1997 – Jaroslava HAUSENBLASOVÁ / Michal ŠRONĚK : Urbs Aurea – Praha císaře Rudolfa II. Praha 1997
- HERAIN 1915 – Karel Vladimír HERAIN: České umění doby rudolfínské do smrti Reinerovy. Praha 1915
- CHÂTELET / PRESSOUYREOVÁ 2004 – Albert CHÂTELET / Sylvia PRESSOUYREOVÁ: Od italského trecenta k manýrismu. In. Světové dějiny umění. 321 – 384
- KAIGL 1992 – Jan KAIGL: Kostel všech svatých na Pražském hradě před požárem 1541 (příspěvek k historické topografii Pražského hradu). In Zprávy památkové péče 52 1992
- KALINA / KOŤÁTKO 2011 – PAVEL KALINA / JIŘÍ KOŤÁTKO: Praha 1437 – 1610. Kapitoly o pozdně gotické a renesanční architektuře.
- KALINA / KOŤÁTKO 2004 – PAVEL KALINA / JIŘÍ KOŤÁTKO: Praha 1310 – 1419. Kapitoly o vrcholné gotice.
- KAŠIČKA / VILÍMKOVÁ 1967 – František KAŠIČKA / M. VILÍMKOVÁ: Kaple všech SHP Pasport SURPMO 1967 rkp NPÚ v Praze
- KONEČNÝ 1989 – Lubomír KONEČNÝ: Charles Dorigny a obraz Snímání z kříže v kostele všech svatých na Pražském Hradě. In Umění XXXVII 1998.
- KOUŘILOVÁ 1995 – Růžena KOUŘILOVÁ: Příběh kaple – O sv. Prokopu a francouzské královně. In Naše rodina 39 1995, 3
- KŘÍŽEK 2006 – Miroslav KŘÍŽEK: Oplakávání Krista. Restaurátorská zpráva z roku 2006 uložená v registratuře Oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu (č. j. HS 4890).
- LÍBAL 1946 – Dobroslav LÍBAL: Pražské gotické kostely. Praha 1946
- Liber de pictus – Krumauer Bildercodex. Österreichische Nationalbibliothek Codex 370 (Codices selecti phototypice impressi, 13). Graz 1967. 70v
- MAŠEK 2010 – Petr MAŠEK: Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. II: díl N – Ž. Od Bílé hory do současnosti. Praha 2010
- NEUMANN 1951 – JAROMÍR NEUMANN: Malířství XVII. Století v Čechách. Barokní realismus. Praha 1951
- POCHE 2001 – Emanuel POCHE: Prahou krok za krokem – umělecko-historický průvodce. Praha 2001
- POCHE 1975 – Emanuel POCHE: Encyklopedie českého výtvarného umění. Praha 1975

- PREISS 1971 – Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner. Praha 1971
- PREISS 2013 – Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner. Praha 2013
- RAVIK / STECER 1995 – Slavomír RAVIK / Martin STECKER: Praha město kostelů. Praha 1995
- REMEŠOVÁ 1953 – Věra REMEŠOVÁ: Svatý Prokop ve výtvarném umění. Praha 1953
- SLÁNSKÝ 1956 – Bohuslav SLÁNSKÝ: Technika malby, díl II. Průzkum a restaurování obrazů. Praha 1956
- SLÁNSKÝ 1956 – Bohuslav SLÁNSKÝ: Technika malby, díl I. Malířský a conservační materiál. Praha 1956
- SMITH 2000 – Ray SMITH: Encyklopedie výtvarných technik a materiálů. Praha 2000.
- SOMMER 2007 – Petr SOMMER: Svatý Prokop. Z počátků českého státu a církve. Praha 2007
- Sršeň 2009 – Lubomír Sršeň: Legenda sv. Prokopa v miniaturách Kristianna Dittmanna. In Časopis společnosti přátel starožitností IV 2009
- STOLÁROVÁ / VLNAS 2010 – Lenka STOLÁROVÁ / Vít VLNAS: Karel Škréta (1610–1674): Doba a dílo. Praha 2010
- Svatý prokop divotvůrce. Olomouc 2003 (*autor neuveden*)
- ŠKODA 2002 – Eduard ŠKODA: Pražské svatyně. Kostely, kaple, synagogy, církevní sbory a modlitebny od úsvitu křesťanství na práh 21. Století. Praha 2002
- TISCHEROVÁ 2007 – Jana TISCHEROVÁ: František Ignác Weiss. Sochař českého pozdního baroka 1690 – 1756. Praha 2007
- TOMAN 1947 – Prokop TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců. Praha 1947.
- VLČEK 2000 – Pavel VLČEK: Umělecké památky Prahy – Pražský Hrad a Hradčany. Praha 2000