

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

dějiny výtvarných umění – obecná teorie a dějiny umění a kultury

Štěpán V á c h a

PANOVNÍK NA SAKRÁLNÍM OBRAZE

DOBY PROTIREFORMACE A BAROKA

Ikonomická studie k pobělohorskému malířství v Praze

THE MONARCH IN THE SACRAL PAINTING

OF THE COUNTERREFORMATION AND BAROQUE ERA

An Iconological Study on the Prague Painting after 1620

Disertace

vedoucí práce: prof. PhDr. Mojmír Horyna

2006

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Filip Vlach'. The signature is written in a cursive, flowing style.

V Praze 27. září 2006

OBSAH

Předmluva	7
1. Seznámení s tématem	10
2. Donátor – persona non grata? K zobrazování donátora v 16. století	14
2.1. Donátorský obraz jako produkt středověké zbožnosti	14
2.2. Portrét donátora v potridentské teologii sakrálního obrazu	18
2.3. Důvody ústupu donátora ze sakrálního obrazu	20
2.3.1. Kritika privátního oltáře	20
2.3.2. Nová etika křesťanské dobročinnosti a nábožensky motivovaného mecenátu	24
2.3.3. Estetická kritéria	26
3. Panovník na sakrálním obraze doby protireformace a baroka	28
3.1. Dosavadní reflexe v literatuře	28
3.2. Panovník jako donátor na sakrálním obraze doby protireformace	30
3.3. «Le Vœu de Louis XIII» – pomník bourbonské zbožnosti	34
3.4. Leopold I. a «pietas habsburgica» na sakrálním obraze po roce 1650	36
3.5. Vymizení tématu po roce 1700	39
4. Rané baroko v Čechách – „eine fremde Kunst“?	41
4.1. České baroko ve světle uměnovědné literatury	42
4.2. K problému vztahu umění baroka a protireformace	48
4.3. Pobělohorská rekatolizace a její ideový rozměr	54 ⁵³
5. Votivní nástěnný obraz z katedrály sv. Víta «Ferdinand II. s rodinou adoruje Ukřižovaného a předává svatovítskou katedrálu Panně Marii»	57
5.1. Aktéři obrazu – donátoři a světci, krucifix a katedrála	57
5.2. Ve světle literatury	58
5.3. Obnova katedrály (1621–1630) jako obnova katolického náboženství v Čechách .	60
5.4. K významu zobrazení Ferdinanda II. pod krucifixem	67
5.4.1. Ferdinand II. jako «christomimētēs»	71
5.4.2. Ferdinand II. jako «miles christianus» a jako Konstantin Veliký	73
5.5. K významu zobrazení zemských patronů kolem svatovítské katedrály	77
5.5.1. Kult zemských patronů jako součást rekatolizačního programu Čech	79
5.5.2. Zemští světci jako ochránci svatovítské katedrály	80
5.6. K významu zobrazení Panny Marie	82
6. Oltářní obraz z kostela bosých karmelitánů na Malé Straně «Ferdinand II. se modlí k Panně Marii za vítězství v bitvě na Bílé hoře»	85
6.1. Protagonisté a inscenace příběhu	85
6.2. Otázka autorství	87
6.3. K dataci obrazu	89
6.4. Mnichovská replika Karla Nicolause Pfliegera z roku 1660	92
6.5. K umístění obrazu	93
6.6. K historii patrocinia malostranského kostela	94
6.7. Oratio – k významu modlícího se Ferdinanda II.	97

6.8.	Ostentatio – ke genezi vyobrazení Dominika à Jesu Maria	99
6.9.	Intercessio – k významu Panny Marie	101
6.9.1.	Kult a ikonografie Panny Marie Vítězné	102
6.9.2.	Panna Maria jako orodovnice v teologické a ikonografické tradici	106
7.	Obraz a kult – kontext a funkce	109
7.1.	Děkovné procesí na paměť bělohorského vítězství – zapomenutý náboženský fenomén barokní Prahy	109
7.1.1.	Výroční poutě na Bílou horu ve dvacátých letech 17. století	111
7.1.2.	Kostel P. Marie Vítězné a klášter servitů na Bílé hoře	112
7.1.3.	Strahovská procesí ve třicátých až šedesátých letech 17. století	114
7.1.4.	Zavedení svátku P. Marie Vítězné roku 1672	118
7.2.	Obraz jako sakrální pomník bělohorského vítězství	121
Závěr	125
Textové přílohy	126
Seznam zkratk	138
Použité prameny a literatura	139
Ilustrace		

Předmluva

Na počátku této práce stálo okouzlení tématem *barokní Habsburkové a jejich reprezentace ve výtvarném umění*, se kterým jsem se seznámil při svém prvním pobytu ve Vídni v roce 2002 v rámci studijního programu Sokrates-Erasmus. Pominu-li obecně přitažlivý fenomén rudolfínského umění, který je u nás již po několik desetiletí předmětem systematického studia¹ i ojedinělé ikonografické studie k habsburské problematice,² pak je třeba konstatovat, že „politické“ umění v Čechách 17. a 18. století je dosud jen málo probádaným polem.³ Analyzovat důvody tohoto stavu by přesahovalo rámec předmluvy; postačí uvést, že jde v první řadě o důsledek dlouhodobého negativního hodnocení úlohy Habsburků v českých dějinách. Při hledání vnitřní souvislosti a interpretačního klíče se historik umění navíc potýká s problémem, že v pobělohorské době Habsburkové trvale sídlili ve Vídni, a tak o dvorském umění či uměleckém programu soustavně rozvíjeném panovníkem nemůže být v Čechách řeč. Za vznikem výtvarných děl tématicky a ideově svázaných s touto panovnickou dynastií stáli nejčastěji domácí šlechtici, měšťané, preláti a různé korporace. Je pak vůbec možné – vzhledem k tak různorodému původu artefaktů – uceleně pojednat o reprezentaci Habsburků ve výtvarném umění u nás, nemá-li jít o pouhý soupis dochovaného ikonografického materiálu?

Postupné seznámení se s výtvarným fondem, studium zahraniční literatury a pokorné naslouchání názorům jiných mě přivedly k názoru, že sledovat habsburskou reprezentaci celistvě a v širším časovém úseku k uceleným závěrům nepovede. Vydal jsem se proto cestou detailního zkoumání klíčových děl. Tématem se mi staly dva obrazy z pobělohorského období, oba významově spojené s panovníkem v našich dějinách asi nejproblematičtější, totiž s Ferdinandem II. Prvním z nich je nástěnná malba *Císař Ferdinand II. s rodinou adoruje Ukřižovaného a předává svatovítskou katedrálu Panně Marii*, namalovaná Matyášem Mayerem ve svatovítské katedrále v roce 1631 (obr. 23), druhým oltářní obraz *Císař Ferdinand II. se modlí k Panně Marii za vítězství v bitvě na Bílé hoře* v kostele Panny Marie Vítězné na Malé Straně, autorsky blíže neurčená práce z let 1635–1641 (obr. 47 a 51).

Přesvědčení o výjimečných a dosud jen málo doceněných výtvarných kvalitách obou obrazů (zejména druhého z nich) ve mně vyvolávalo řadu otázek po okolnostech jejich vzniku, významu a účelu. V praxi to znamenalo zaobírat se těmi nejjemnějšími finesami zobrazení, vcítovat se do mentality umělce, zadavatele a nakonec i samotného panovníka, to vše samozřejmě korigované studiem literatury a

¹ Eliška FUČÍKOVÁ – Beket BUKOVINSKÁ – Ivan MUCHKA, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1988; také studie o rudolfínském umění in: DČVU II. Dále velké výstavy *Prag um 1600* (Vídeň 1988/1989) a *Rudolf II. a Praha* (Praha 1997), k nimž vyšly výstavní katalogy a sborníky studií.

² Z nedávné doby připomeňme obsažný výklad Pavla Preisse k malířské výzdobě velkého sálu zámku Trója in: Pavel PREISS – Mojmír HORYNA – Pavel ZAHRAVNÍK, *Zámek Trója u Prahy. Dějiny, stavba, plastika a malba*, Praha – Litomyšl 2000, s. 172–252; ze starších let studii Jany KYBALOVÉ, *Postava Karla VI. v dílně M. B. Brauna*, *Umění* 5, 1957, s. 73–79.

³ Pionýrským počinem jsou tematické oddíly výstavy *Sláva barokní Čechie z r. 2001* nazvané *Čechie a Austrie a Ozvěny Majestátu*. – Vít VLNAS (ed.), *Sláva barokní Čechie* (katalog), s. 111–162, resp. s. 273–290. Dovolují si zde také odkázat na své články uvedené v přehledu literatury.

archivním výzkumem. Velkou inspirací a vzpruhou v mém úsilí byly především tři práce: knížka Hanse Aurenhammera pojednávající objevným způsobem o proslulé Tizianově *Pala Pesaro* v kostele Santa Maria dei Frari v Benátkách (1994), disertace Kirsten Ahrensové o neméně slavném portrétu Ludvíka XIV. od Hyacintha Rigauda (1990) a studie Lubomíra Konečného o Rubensově plátně *Umučení sv. Tomáše* určeném pro kostel sv. Tomáše augustiniánů-poustevníků na Malé Straně (1978).

Při psaní práce jsem postupoval metodou postupného „zasvěcování“ čtenáře do tématu. Za nezbytné jsem považoval vypořádat se nejdříve s dvěma problémy, které s tématem přímo souvisejí – totiž se zobrazováním donátora na náboženském obraze v raném novověku a s panovnickou reprezentací v sakrálním umění doby protireformace a baroka. Důležité také bylo kriticky zhodnotit dosavadní názory na rané baroko v Čechách v domácím dějepisu umění. Záměrně jsem se přitom vyhýbal bližšímu líčení uměleckých poměrů v pobělohorské Praze, které jsou obecně známy. Teprve potom jsem přikročil k podrobné analýze obou obrazů. U každého zvlášť se nejdříve věnuji okolnostem vzniku, a to na pozadí soudobých stavebních a výtvarných aktivit v místě jeho vystavení. V prvním případě tak sleduji rekonstrukci katedrály sv. Víta probíhající ve dvacátých letech 17. století, ve druhém přestavbu původně luteránského kostela Nejsv. Trojice na karmelitánský chrám Panny Marie Vítězné, která proběhla v rozmezí let 1629–1642. Východiskem se mi stala relativně hojná literatura, řadu tezí v ní obsažených jsem však musel na základě vlastního pramenného výzkumu korigovat a doplnit. Následuje interpretace obrazů, kterou provádím na základě relevantních písemných pramenů, analýz jednotlivých obrazových motivů a typologických srovnání. Zpočátku jsou oba obrazy pojednávány samostatně, v závěrečné kapitole pak přistupuji k jejich společnému zhodnocení. Zakládá se na rekonstrukci významné církevní slavnosti pobělohorské Prahy, kterou bylo každoročně pořádáné děkovné procesí na paměť vítězství Ferdinanda II. v bitvě na Bílé hoře. Objasněním specifické kultovní a liturgické funkce obou obrazů v rámci této církevní slavnosti, s níž svým umístěním, formou a obsahem úzce souvisely, práci uzavírám.

Vznik této práce umožnila řada příznivých okolností. Zásadní význam pro mě mělo studium ve Vídni ve školním roce 2003–2004 (Ernst Mach-Stipendium) a dvě návštěvy v Zentralinstitut für Kunstgeschichte v Mnichově, částečně financované z prostředků výzkumného projektu *Korunovační cesta Karla VI. do Prahy roku 1723* (GA ČR, juniorský grant č. KJB 8164401). Rád bych na tomto místě poděkoval svým učitelům, kolegům, přátelům a blízkým. Předně svému školiteli prof. PhDr. Mojmíru Horynovi za trpělivost, s jakou mi naslouchal a usměrňoval mé nápady, tutéž službu mi opakovaně prokázali i prof. PhDr. Pavel Preiss, DrSc. a doc. PhDr. Lubomír Konečný. K ujasnění tématu mi vydatnou měrou přispěl též Mgr. Tomáš Kleisner z Národního muzea, jemuž jsem navíc zavázán za svolení nahlédnout do jeho diplomové práce. Při překladech z latiny mi nezištně pomohly Mgr. Hedvika Kuchařová, PhD. ze Strahovské knihovny a PhDr. Jana Kepartová, CSc. z Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy. Vděčen jsem také malostran-

ským karmelitánům (zejména Otci Petru Šlejchovi, OCD) za zpřístupnění vzácných kronik kláštera a umožnění detailního studia oltářního obrazu v jejich kostele. K řadě písemností, zásadních pro tuto práci, jsem se dostal díky ochotě pracovníků Archivu Pražského hradu Dr. Marka Suchého a Mgr. Martina Halaty. Obraz Matyáše Mayera ze svatovítské katedrály, v současnosti uložený v depozitáři Uměleckých sbírek Pražského hradu, mi laskavě zpřístupnil Mgr. Martin Zbořil. Cennými radami a podněty přispěli rovněž Dr. Friedrich Polleross, Prof. Dr. Hans Aurenhammer, Prof. Dr. Sibylle Appuhn-Radtke, Dr. Alessandro Catalano, PhDr. Michal Šroněk, CSc., Mgr. Vladimír Mañas, Mgr. Veronika Čápková, Daniel Talavera a Harald Griebler. Velký vděk patří vůči řadovým zaměstnancům domácích a zahraničních knihoven a archivů, kteří se snažili vyhovět mým maximalistickým požadavkům ohledně počtu objednávaných knih a kartonů. Nevděčného úkolu být prvními čtenáři a korektory tohoto textu se zhostili Matěj Dočekal a má matka. Jim zvláště budiž velký dík!

1. Seznámení s tématem

Panovnická reprezentace v náboženském umění doby protireformace a baroka představuje zvláštní fenomén, o kterém – pokud je mi známo – dosud chybí souhrnné pojednání.⁴ Na myslí mám zejména velké oltární obrazy v chrámech, na kterých je panovník zachycen v pozici klečícího donátora. Téma není nové – ve středověku byl takzvaný *donátorský obraz* významným prostředkem panovnickovy reprezentace. Renesanční, humanisticky orientovaný vladař však dává očividně přednost přímějším, na náboženství nezávislým formám sebeznázornění, jako je sochařský pomník, individuální portrét či medaile.⁵ Masivní rozvoj těchto obrazových druhů, které mají původ v antickém umění, tkví především v jejich schopnosti mnohem účinněji vystihnout individualitu a sebevědomí jedince a také v jejich všestranné upotřebitelnosti. Jako nejvýraznější příklad uveďme velkolepé jezdecké pomníky a samostatné sochy, které se nacházely na městských prostranstvích a ve veřejných prostorách.⁶ Oficiální podobizny krále nechyběly v panovnických rezidencích, zdobily stěny šlechtických paláců, venkovských zámků, klášterních prelatur či úřadoven státních institucí.⁷ Fyzicky nepřítomného vladaře zastupovaly portréty při sjednávání dynastických sňatků a při holdovacích ceremoniálech, nacházely uplatnění v diplomacii, kdy byly zasílány na cizí panovnické dvory jako znamení spojenectví a přízně.⁸ Významnou propagační funkci plnily i portrétní medaile. Ty byly sice raženy v limitovaném množství, široká veřejnost se s nimi však měla možnost seznámit prostřednictvím grafických reprodukcí a tištěných výkladů.⁹ Všem těmto artefaktům je společné, že se uplatňovaly výhradně v profánní sféře veřejného a politického života a že panovníka prezentovaly především jako svrchovaného a mocného vládce, oplývajícího pragmatickými státníckými kvalitami.

Nápadnost a početní převaha těchto děl přitom vzbuzuje dojem, že v raném novověku převažoval sekulární („heroický“) obraz panovníka. Takový model však nelze vztáhnout na celé období beze zbytku, zejména ne na sklonek 16. století a 17. století, období označované jako *konfesijní věk*, kdy právě panovnickova zbožnost (*pietas*), bohobojnost či pokora před Bohem (*humilitas*) zastávaly v politické teorii klíčové místo.¹⁰ Tehdejší nauka o státu, vytvořená v reakci na machiavellismus

⁴ Existují jenom dílčí postřehy v monografiích jednotlivých umělců, či v širěji koncipovaných studiích o reprezentaci jednotlivých panovníků, na něž budu odkazovat v průběhu práce. Viz zejm. kap. 3.1.

⁵ Srov. Eckhard LEUSCHNER, *Roman Virtue*; Adolf REINLE, *Das stellvertretende Bildnis*, s. 268–279 (kap. *Das neuzeitliche Herrscherdenkmal*).

⁶ Ulrich KELLER, *Reiterdenkmäler absolutistischer Fürsten*; resp. Herbert KEUTNER, *Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento*, MüJbBK 7, 3. Folge, 1956, s. 138–168.

⁷ Z novější literatury např. Heinz DOLLINGER, *Die Historisch-politische Funktion des Herrscherbildes*; Klaus von BEYME, *Die Kunst der Macht*, s. 53–129. Srov. případovou studii Kirsten AHRENS, *Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV.*

⁸ Hubert WINKLER, *Bildnis und Gebrauch*; Friedrich POLLEROS, *Des abwesenden Prinzen Porträt*.

⁹ Stephen K. SCHER (ed.), *The Currency of the Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, New York 1994; Mark JONES, *The Art of the Medal*, London 1979, zejm. s. 7–29. Srov. případovou studii Štěpán VÁCHA, *Die große Gedenkmedaille*; resp. TÝŽ, *Příbramské barokní medaile*.

¹⁰ Robert BIRELEY, *The Counter-reformation Prince*; Anna CORETH, *Pietas Austriaca*, s. 9–17; Andreas KRAUS, *Das katholische Herrscherbild*; Dieter BREUER, *Absolutistische Staatsreform und neue*

s jeho sekulárním pojmáním moci a na náboženskou krizi v Zápálpi, kladla na panovníka – úměrně jeho mocenským nárokům – vysoké požadavky ve věci morálky a zbožnosti. V návaznosti na středověkou tradici vytvořila nový, religiózně zabarvený ideál autokratického panovníka, pro něhož určujícím motivem veškerého jednání je pocit zodpovědnosti před Bohem za jemu svěřenou zemi a poddané. Panovníkova absolutistická moc tak měla určitá omezení: pouze ve spolupráci s Bohem a v následování jeho vůle byl předpoklad úspěšné a spravedlivé vlády. Právě tento sakrální rozměr autority panovníka poskytuje klíč k pochopení jeho reprezentace v soudobém náboženském umění, respektive v umění, které je svou povahou vázáno na prostor chrámu. Jde přitom o významnou skupinu výtvarných děl.

Jsou to zejména figurální náhrobky zachycující panovníka, případně i jeho další rodinné příslušníky, v úloze klečícího oranta. Plně plasticky rozvinuté náhrobky tohoto druhu jsou sice známy již z konce 15. století, jejich největší rozvoj však nastal teprve o sto let později.¹¹ Z těch nejokázalejších realizací jmenujme sérii mramorových náhrobků francouzských králů v Saint-Denis a především protějškově řešené skupinové bronzové náhrobky císaře Karla V. a španělského krále Filipa II. a dalších členů rodiny v Escorialu, které v letech 1593–1598 vytvořil sochař-kovolijec Pompeo Leoni.¹² V Německu vznikl v téže době bronzový náhrobek bavorského vévody Viléma V. a jeho manželky Renaty Lotrinské, určený do jezuitského kostela sv. Michala v Mnichově.¹³ Jeho autor Hans Kumper také navrhl úpravu císařského náhrobku Ludvíka Bavora (†1347) v mnichovské *Frauenkirche*. Podle návrhu z doby kolem roku 1617, který nakonec realizován nebyl, měla na něm stát socha klečícího bavorského vévody Maxmiliána.¹⁴ Je jistě zajímavé (a zasluhovalo by si to i zvláštní pojednání), že panovníkova touha po zviditelnění osobní zbožnosti v této době přesahuje konfesijní omezení. Jako příklad za mnohé v luteránském prostředí vzpomeňme „hrobový oltář“ v městském kostele v Coburgu v Horních Frankách (1595–1598), kde jsou na oltární mense vysazeny klečící sochy vévody Jana Bedřicha II. Sasko-coburgského a dalších příslušníků jeho rodiny.¹⁵

S potřebou okázalé demonstrace osobní zbožnosti panovníka v raném novověku se ovšem setkáme i mimo oblast sepulchrálního umění. Tak na morové trojiční statui ve Vídni z let 1679–1694 je zachycen Leopold I. v roli prosebníka za odvrácení moru (obr. 15).¹⁶ V gestu adorace je také představen král Ludvík XIV. se

Frömmigkeitsformen; Horst DREITZEL, *Monarchiebegriffe in der Fürstengesellschaft* 2, s. 484–499. V našem prostředí Václav ČERNÝ, *Barokní teorie politické*.

¹¹ Adolf REINLE, *Das stellvertretende Bildnis*, s. 237–238.

¹² Fiorella SRICCHIA SANTORO, *I Leoni*, Milano 1966 (= I Maestri della scultura 55).

¹³ Hubert GLASER (Hg.), *Um Glauben und Reich* II/2, s. 83–93; Dorothea DIEMER, *Hans Krumper*, in: Hubert Glaser (Hg.), *Um Glauben und Reich* II/1, s. 283–287.

¹⁴ Tamtéž, s. 224–225, kat. č. 330; Hans RAMISCH (Hg.), *Das Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern in der Münchner Frauenkirche*, Regensburg 1997.

¹⁵ Hellmut WORCH, *Goldenes Coburg: Die fränkische Krone*, Sigmaringen 1977, s. 40–41.

¹⁶ Gertraut SCHIKOLA, *Ludovico Burnacinis Entwürfe für die Wiener Pestsäule*, WJbKG 25, 1972, s. 247–258; Christine M. BOECKEL, *Vienna's Pestsäule: The Analysis of a Seicento Plague Monument*, WJbKG 49, 1996, s. 41–56; Rouven PONS, *Wo der gekrönte Löw*, s. 247–254.

svým otcem Ludvíkem XIII. na oltáři z let 1708–1714 v chóru pařížské katedrály (obr. 14).¹⁷

Zcela specifické místo v tomto kontextu ovšem zaujímá sakrální obraz, neboť ten – na rozdíl od náhrobků a sochařských památníků – je svou podstatou kultovním objektem. Skrze něj panovník nejenže vstupoval do privilegovaného prostředí chrámu, ale jestliže šlo o obraz oltářní, ocital se prostřednictvím svého portrétu přímo ve středu liturgického dění. Panovník je na něm vyobrazen v roli klečícího donátora (v tom smyslu zde vystupuje jako druhořadá a podřízená postava, neboť primární důležitost si na výjevu podržují postavy Krista a svatých), děje se tak ale plně v souladu s chápáním jeho úlohy, o které jsme se zmínili výše. O reprezentační funkci takového zobrazení nemůže být pochyb: dílo má nezřídka monumentální rozměry a v chrámovém interiéru bývá situováno na viditelném a dobře přístupném místě – v ideálním případě přímo na hlavním oltáři. Relativně vysoký zájem o tento obrazový druh ze strany panovníka vysvětluje široká škála sdělných možností, jakou mohl jiný druh nabídnout stěží:

1. vyvýšením panovníka do blízkosti Boha a svatých legitimoval jeho výlučné postavení, respektive posvátný charakter jeho majestátu;
2. dosvědčoval panovníkovu zbožnost;
3. názorně demonstroval panovníkovu péči o spásu jeho poddaných (*cura animarum*) a jeho zprostředkovatelskou roli mezi lidem a Bohem;
4. výstižně vyjadřoval panovníkovo stanovisko v kontroverzní otázce uctívání Boha a svatých prostřednictvím obrazů;
5. měl schopnost transponovat významné politické události do nadzemské perspektivy – vzniknout mohl na paměť narození vytouženého následníka trůnu, nebo jako upomínka významného válečného vítězství (dotyčná událost je na něm i obrazně vyjádřena).

Fenomén panovnícké reprezentace v sakrálním umění raného novověku je dosud jen málo probádanou oblastí. Jistá bezradnost nad tématem se odráží v dosavadním metodickém přístupu. Na mysli mám zejména kulturněhistoricky orientované práce o produkci a recepci veřejného obrazu (*image*) císaře Leopolda I., které vznikly v posledních letech v sousedních zemích.¹⁸ Jejich autoři s fenoménem prezentace zbožnosti tohoto Habsburka ve výtvarném umění sice počítají, soustřeďují se však výhradně na jevovou stránku. Obraz se jim pak stává pouhým vizuálním znakem stavěným naroveň dobové publicistice, panegyrikám či oslavným kázáním, případně vystupování panovníka na veřejných procesích či slavnostních bohosluž-

¹⁷ Více k němu v kap. 3.3.

¹⁸ Důkazem až nadměrného zájmu o tohoto Habsburka je vznik tří disertačních prací v rozmezí čtyř let: Maria GOLUBEVA, *The Glorification of Emperor Leopold I*; Rouven PONS, *Wo der gekrönte Löw*; Jutta SCHUMANN, *Die andere Sonne*. Kriticky na ně reaguje neméně obsáhlou studií Friedrich POLLEROS, „Pro decore Majestatis“.

bách.¹⁹ Takový přístup je samozřejmě legitimní a v lecčems přínosný, jsem však toho názoru, že k bližšímu ocenění jeho kvalit a pochopení jeho specifické funkce nevede.

Domnívám se, že problém panovnické reprezentace v sakrálním umění je třeba vykládat s vědomím specifické společenské úlohy panovnického mecenátu v náboženské sféře. Panovníkem zakládané kláštery a kostely, jejich vybavování obrazy, sochami a relikviemi, vztyčování mariánských sloupů a morových statuí na veřejných prostranstvích sloužily k oslavě Boha a vlastní osoby, současně – ve smyslu panovníkova závazku pečovat o duchovní blaho a spásu poddaných – vytvářely věřícím optimální podmínky k modlení a účasti na bohoslužbách, respektive v jejich usilování o dosažení spásy.²⁰ Podle významného potridentského teologa kardinála Roberta Bellarmina (†1621) nákladné budování a zdobení chrámů do-
svědčuje panovníkovu zbožnost. Za příklad Bellarmin dává císaře Konstantina Velikého, Justiniána, Karla Velikého a také Karla IV.²¹ Ovšem nejenom chrámové stavby, ale i samy obrazy zprostředkovávaly tento etický ideál panovníka doby protireformace.

Je příznačné, že současně s rostoucí oblibou sakrálního obrazu u panovníka dochází k ústupu v zobrazování řadových donátorů.²² Nejpozději v první třetině 17. století se tradiční donátorský obraz – dosud převážně produkt měšťanské kultury – proměňuje v exkluzivní obrazový druh vyhrazený nejvyšší společenské vrstvě. Provázanost tohoto druhu znázornění se soudobou státní ideologií je přitom natolik úzká, že s nástupem nových představ o poslání panovníka a úloze státu po roce 1700 dochází k vyčerpání objektivních předpokladů pro celospolečenskou recepci této formy reprezentace a následně i k jejímu spontánnímu vymizení.

Zkoumat reprezentaci panovníka v sakrálním umění v celé šíři přesahuje vytčený záběr této práce. Cílem mého zkoumání bude pouze obraz, neboť ten – jak se domnívám – ve své imaginativní podstatě shrnuje celý problém nejobsažněji. Bude-li přesto odkazováno k jiným výtvarným druhům (plastika, medaile, grafika), bude to z důvodu vyzdvižení některých typologických a motivických shod.

¹⁹ Srov. Rouven PONS, *Wo der gekrönte Löw*, s. 169–176 (kap. *Religion als Medium der Repräsentation*), zejm. s. 169: „Die zielgerichtete, belehrende Vermittlung dieser Weltanschauung und in gewissem Maße auch Staatsphilosophie konnte auf verschiedenerlei Art betrieben werden. Neben der das Haus Habsburg verherrlichenden Malerei und Bildhauerei in Kirchen, neben Predigten und Meßlesungen und der Verteilung von Marienstatuen im gesamten Landesgebiet als Siegeszeichen, wurden sogar in Gebetsbüchern [...] Bilder angebracht, die in direktem Bezug zum Kaiserhaus standen.“ Viz také Maria GOLUBEVA, *The Glorification of Emperor Leopold I*, s. 191–211 (kap. *Leopold I as a catholic monarch*).

²⁰ Srov. Christine GÖTTLER, *Die Kunst des Fegefeuers*, s. 41–42; Franze MATSCHE, *Gegenreformatorsche Architekturpolitik*.

²¹ Robertus BELLARMINUS, *Disputationes de controversiis* II, sl. 1068, sl. 1071: „Opus bonum et pium ex genere suo est, ingentibus sumptibus templa Dei aedificare aut ornare. [...] probatur ex pietate eorum, qui Ecclesias aedificaverunt; nam praecipui fuerunt quatuor: Constantinus, Iustinianus, Carolus Magnus et Carolus IV.“

²² Na mysli mám sakrální obrazy v užším slova smyslu, tedy ty, které se nacházejí na oltářích. Naopak votivní obrazy (*ex voto*) se v řadě tradičně katolických zemí těší nepřerušené oblibě prakticky dodnes. Viz Lenz KRISS-RETTENBECK, *Das Votivbild*; Adolf REINLE, *Das stellvertretende Bildnis*, s. 10–30; David FREEDBERG, *The Power of Images*, s. 136–160; také Jaroslav PEŠINA, *Skupinový portrét*, zejm. s. 292–293.

2. Donátor – persona non grata? K zobrazování donátora v 16. století

2.1. Donátorský obraz jako produkt středověké zbožnosti

Pro pochopení významu přítomnosti panovníka na sakrálním obrazu je třeba se nejdříve seznámit s donátorským obrazem, neboť ten představuje východisko zkoumaného fenoménu. Jde o obrazový typ zvláštní formy, obsahu a funkce, který se plně vyvinul v pozdním středověku.²³ V nejširším významu jej lze chápat jako libovolný náboženský výjev, na kterém je znázorněn donátor v pozici prosebníka či v gestu adorace před Kristem, Pannou Marií nebo světcem. Na výpravnějších scénách bývá donátor doprovázen osobním patronem, jenž stojí za ním a klade mu ruku na rameno. Časté je také zobrazení Panny Marie, jak na znamení ochranné úlohy bere svého klienta pod plášť (tzv. *Schutzmantelmadonna*). Po formální stránce vykazuje donátorský obraz shodné znaky s votivním obrazem a epitafem – společně mají zobrazení věřícího, který se v pokleku odevzdává do ochrany Boha a svatých. Rozlišující je však funkce a význam zobrazení. Zatímco donátorský obraz je v zásadě kultovním (oltářním) obrazem, se kterým je spojena donátorova starost o osobní spásu, votivní obraz má charakter záslibného daru, na kterém zpodobněný votant prosí či vzdává díky za ochranu v pozemských věcech.²⁴ Epitaf nebyl kultovním obrazem ani darem, nýbrž měl memoriální význam – ve spojitosti s nápisem uchovával památku na zemřelého a vyzýval kolemjdoucího k přimluvné modlitbě.²⁵

K celé této klasifikaci obrazových druhů je ovšem třeba přistupovat s rezervou, neboť jde až o novodobé uměleckohistorické pojmy. Navíc u řady obrazů dochází k prolínání významů a jejich přiřazení do jedné z výše uvedených kategorií tak není jednoznačné. Tak například byla-li bezprostředním důvodem vzniku oltářního obrazu nějaká událost přihodivší se donátorovi na něm zobrazeném, lze v takovém případě hovořit o votivním obrazu.²⁶ Při hledání výstižného názvu je dobová terminologie, bohužel, málo platná. Dochované prameny, jako jsou smlouvy o provedení díla, inventáře, tištění průvodci pro poutníky, tak striktní rozlišování obrazů neznají. Autentické popisy obrazů, například v Itálii, se většinou omezují na identifikaci zobrazených osob nebo událostí, jako například *una Madonna con varii Santi, con donatore*; pokud jde o formát, označují dílo jako *pala, tavola d'altare, ancona*, co se týče funkce obrazu, charakterizují jej jako *quadro da stanza* nebo

²³ Dirk KOCKS, *Die Stifterdarstellung*, s. 9–49, o genezi donátorského obrazu v raně křesťanském umění tamtéž, s. 50–69; také Klaus Gereon BEUCKERS, *Stifterbild und Stifterstatus. Bemerkungen zu den Darstellungen Papst Paschalis I. (817–824) in Rom und ihren Vorbildern*, in: Stefanie Lieb (Hg.), *Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*, Darmstadt 2001, zejm. s. 62–63. Srov. také Marion GRAMS-THIEME, heslo *Stifterbild II*, in: LMA 8, sl. 174.

²⁴ Blíže o votivním obrazu viz Lenz KRISSE-RETTENBECK, *Das Votivbild*; Adolf REINLE, *Das stellvertretende Bildnis*, s. 10–30; Wolfgang BRÜCKNER, heslo *Votive, Votivbilder*, in: LCI 4, sl. 472–474.

²⁵ Alfred WECKWERTH, *Der Ursprung des Bildepitaphs*; Paul SCHOENEN, heslo *Epitaph*, in: RDK 5, sl. 872–921. Srov. Jarmila VACKOVÁ, *Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách*, *Umění* 17, 1969, s. 131–156.

²⁶ Srov. Alfred WECKWERTH, *Der Ursprung des Bildepitaphs*, s. 168–170; Elisabeth HELLER, *Das altniederländische Stifterbild*, s. 45–47.

quadro da divozione.²⁷ Název *epitaphium* respektive *epitaphion* je sice starého původu, užíván byl ale dosti libovolně – označovat mohl obraz stejně jako pouhý náhrobní nápis, ale také nástěnný náhrobek či dokonce celý oltář.²⁸

Průkopnickou prací věnovanou problematice středověkého donátorského obrazu je disertace Dirka Kockse z roku 1971 o zobrazování donátora v italském malířství 13. až 15. století. Tematicky a časově široce koncipovaná práce zahrnuje rozsáhlé množství obrazového materiálu (nástěnné malby, deskové obrazy, mozaiky, knižní iluminace). Nebývalou oblibu tohoto druhu znázornění v polovině 15. století Kocks chápe jako projev renesančního smýšlení, které přišlo s oceněním jednotlivce. V renesanci tak donátorský obraz získává výrazně reprezentační rozměr: donátor se neomezuje na uctivé a bázlivé přihlížení posvátnému dění, nýbrž se stává středobodem výjevu, jenž je jakoby inscenován pro něj.²⁹ Byl to nakonec rostoucí požadavek zadavatele na osobní reprezentaci, jenž způsobil postupné opouštění této obrazové formy a upřednostnění samostatného portrétu, který – vyvázán z náboženského kontextu – byl s to mnohem lépe vyhovět reprezentačním nárokům svého objednavatele. To prý vysvětluje, proč na sklonku 16. století došlo k odklonu od tohoto druhu zobrazení a k jeho vytlačení na periférii dalšího uměleckého dění.³⁰

Významný badatelský přínos znamenala disertační práce Elisabeth Heller (1976) o nizozemském donátorském obrazu z let 1350 až 1550. Na rozdíl od Dirka Kockse pracovala badatelka pouze s deskovými obrazy, které plnily funkci oltářních retáblů. Takto zúžený výběr umožnil vyzdvihnout do té doby jen málo zohledněné aspekty donátorského obrazu. Elisabeth Heller jej chápe jako specifický obrazový druh (*Bildgattung*), který ve své formě a obsahu, jakož i v účelu je odrazem zbožnosti člověka pozdního středověku sužovaného obavou o svůj posmrtný osud (*Todesfurcht*) a pečujícího o svoji osobní spásu.³¹ Byla to především intenzivní touha po osobní spáse, která vedla donátora k tomu, aby se nechal začlenit do náboženského výjevu v podobě pokorného oranta. Svým zobrazením v pokleku při modlitbě donátor překonává časová omezení, stává se trvalým svědkem mešní liturgie, která se opakovaně slouží u oltáře za spásu jeho duše. Jeho modlitební úkon se tak proměňuje ve “věčné uctívání” (*ewige Anbetung*).³² Úpadek donátorského obrazu v Nizozemí pozoruje autorka na počátku 16. století, kdy „s nástupem renesance je stále méně představována donátorova zbožnost“, o čemž mimo jiné svědčí častý motiv ostentativního shlížení donátora z obrazu ven na diváka.³³ Výjev postrádá

²⁷ Emil JACOBSEN, *Bilderbenennungen in Venedig*, RKW 22, 1899, s. 341–363; srov. Heidrun STEINKECKS, „*Santa (sacra) Conversazione*“, zejm. s. 413.

²⁸ Paul SCHOENEN, heslo *Epitaph*, in: RDK 5, sl. 873–921; resp. Kurt PILZ, heslo *Epitaphaltar*, tamtéž, sl. 921–932.

²⁹ Dirk KOCKS, *Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei*, s. 162–193 (kap. *Das repräsentative Stifterbild*), zejm. s. 187, srov. také s. 160–161.

³⁰ Tamtéž, s. 272–274.

³¹ Elisabeth HELLER, *Das alterniederländische Stifterbild*, s. 25–26, s. 163–164.

³² Srov. Leo BRUHNS, *Das Motiv der Ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, RÖJKG 4, 1940, s. 253–432; Adolf REINLE, *Das stellvertretende Bildnis*, s. 65; také Philippe ARIÈS, *Dějiny smrti I*, s. 310–312.

³³ Elisabeth HELLER, *Das altniederländische Stifterbild*, s. 148.

charakter osobního požadavku a stává se obrazovou konvencí, „*pouhým výrazem obecného náboženského smýšlení*“. Rozhodný impuls pro úbytek produkce či dokonce zánik donátorského obrazu v Nizozemí přišel s reformací, která vystoupila proti směnitelnosti lidské spásy za zásluhy, svátosti a odpustky. Náboženský obraz, a donátorský především, jenž byl v úzké spojitosti s tradičním chápáním spásy, pozbyl pro reformované křesťany smysl a stal se neužitečným.³⁴

Na Elisabeth Heller navázal disertací o měšťanském donátorském obrazu ve Flandrech a v Brabantsku v 15. století Alarich Rooch (1988), který svůj výklad založil na sociologicko-antropologickém přístupu. Nebývalý nárůst mešních nadání a privátních oltářů v 15. století klade do souvislosti s *věcnou zbožností* („*dingliche Frömmigkeit*“) městského člověka doby pozdního středověku.³⁵ Nedomnívá se přitom, že donátorský obraz byl ve způsobu svého provedení definován výhradně kultovními zřetely a na rozdíl od Elisabeth Heller přisuzuje náboženské motivaci donátora mnohem menší důležitost. Zvláštní charakter vlámského donátorského obrazu 15. století podle něj netkví ve výrazu niterný náboženského postoje donátora a jeho obav ze smrti, nýbrž v jeho nárokování, respektive *osobování si* („*Anthropozentrisierung*“) náboženských obsahů a posvátného jednání.³⁶ Náboženský obraz, ve kterém je veškeré posvátné dění zacíleno k postavě donátora, je především výpovědí o novém, antropocentrickém pohledu na svět v pozdním středověku. Toto zjištění je pro Alaricha Roocha východiskem k rozpoznání společenské funkce donátorského obrazu, který svým vystavením v kostele působil jako účinný prostředek sebeprezentace donátora v rámci pozdně středověké městské společnosti.³⁷ Zatímco Elisabeth Heller chápe „úpadek“ donátorského obrazu jako důsledek rozpadu tradičních náboženských hodnot a příchodu reformace, Alarich Rooch jej spatřuje v narušení formální a myšlenkové jednoty obrazového celku. To se projevuje v uvolnění vzájemné vnitřní podmíněnosti jednotlivých složek. Krajina, která původně tvořila marginální složku výjevu, se nebyvale rozbujela, z vnitřních souvislostí se také vyvázal donátor, který již v obrazovém celku neplní funkci vztažné figury prvořadě důležitosti. Po formální stránce se donátorský obraz vyčerpал ještě na konci 15. století.³⁸ To, co následovalo, bylo již jenom šablonovité a libovolné zacházení s izolovanými komponentami obrazu, či formální nápodoba a estetizace osvědčených předloh bez podržení jejich původního významu. Úzce náboženský charakter privátního oltářního obrazu se již v předvečer reformace ukázal být nepřiměřený pro prezentování moci a nových hodnotových představ měšťanského stavu. Měšťanská

³⁴ Tamtéž, s. 167–168.

³⁵ Alarich ROOCH, *Stifterbild in Flandern und Brabant*, s. 119.

³⁶ Tamtéž, s. 120: „*Todesfurcht und die mit ihr verbundene Erlösungshoffnung stehen zwar im hintergrundlichen Kontext der Stiftungen, doch liegt die besondere Evidenz flandrisch/brabantischer Stifterbilder nicht im Ausdruck einer verinnerlichten spirituellen Religiosität und Todesfurcht, sondern in einer deutlichen Anthropozentrisierung der religiösen Inhalte bzw. der sakralen Handlung.*“

³⁷ Tamtéž, s. 231–236 (kap. *Stifterbild als Träger eines Repräsentationsprogramms*).

³⁸ Tamtéž, s. 117: „*Das Stifterbild in seiner gebundenen Form hat sich zum Ende des 15. Jahrhunderts bereits überlebt.*“

sebeprezentace v umění se stáhla z veřejného prostředí chrámu a našla uplatnění v profánních obrazových žánrech jako byla krajinomalba nebo rodinný portrét.³⁹

S originální interpretací vlámského donátorského obrazu v 15. století přišel také Craig Harbison (1985). Ten se domnívá, že časté znázorňování donátora v přítomnosti světce souviselo s tehdejší náboženskou praxí laiků, spočívající v četbě modlitebních knih a následné vizualizaci přečteného textu („*the prayer-book mentality*“).⁴⁰

Z výše řečeného by se mohlo zdát, že donátorský obraz pod tíhou reformačních a humanistických idejí pozbyl v raném novověku smyslu. Příklad italského malířství první poloviny 16. století však nasvědčuje, že zesvětštělé vnímání světa nemělo na zobrazování donátora v sakrálním obrazu umění renesance žádný vliv. Hans Aurenhammer ve své disertaci o oltáři a oltářním obrazu benátské renesance (1985) upozorňuje, že se proměňuje pouze intence donátora a přesouvá důraz: „*K naději na věčný život a k péči o spásu jeho duše přistupuje humanistická idea pozemského přetrvávání v paměti potomstva.*“⁴¹ Renesanční donátorský obraz je především pomníkem svého druhu – uchovává v paměti žijících tvář portrétovaného. Přesto se právě v Benátkách vyskytovaly portréty donátorů na oltářních retáblech oproti pevninské části Benátské republiky (*terra ferma*) vzácně. Tuto zdrženlivost vysvětluje Aurenhammer oligarchickým uspořádáním tamní společnosti, kde přístup k moci byl vyhrazen pouze předním patricijským rodům. Idea rovnostářství, která byla závazná pro vůdčí elitu města, tak nedovolovala jí ani nikomu dalšímu nepřiměřený způsob reprezentace, za jaký byl považován portrét na oltáři.⁴² Výjimku v tomto restriktivním systému představuje Tizianův obraz na oltáři rodiny Pesaro ve františkánském kostele Santa Maria dei Frari (obr. 66). Důvodem byl zvláštní společenský status objednavatele, kterým byl papežský legát Jacopo Pesaro. Asymetrická kompozice, již Tizian aktualizoval tradiční schéma, přitom dokazuje, že ani v první polovině 16. století nebyl donátorský obraz pouhým přežívajícím reziduem.⁴³

³⁹ Srov. tamtéž, s. 270: „*Der besondere Charakter des gestifteten Altarbildes in der speziellen städtischen Öffentlichkeit des Kirchenraumes bot am Vorabend der Reformation für die Repräsentation bürgerlicher Macht und bürgerlicher Wertvorstellungen nicht mehr den gewünschten adäquaten Rahmen. Die stadtbürgerliche Selbstdarstellung zog sich von der öffentlich-kirchlichen Bühne zurück und präsentierte mit den aus dem religiösen Bezug des Stifterbildes herausgelösten Genres Landschaftsbild und Familienbild neue bildliche Träger bürgerlicher Wertvorstellungen.*“

⁴⁰ Craig HARBISON, *Visions and meditations*. Harbisonovy závěry poněkud koriguje Barbara G. LANE, *Sacred versus profane in early Netherlandish painting*, *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art* 18, 1988, zejm. s. 110–111, s. 114–115.

⁴¹ Hans H. AURENHAMMER, *Studien zu Altar und Altarbild*, s. 40: „*Zur Hoffnung auf das ewige Leben, zur Sorge um das Seelenheil tritt die humanistische Idee des irdischen Weiterlebens im Gedächtnis der Nachwelt.*“

⁴² TÝŽ, *Künstlerische Neuerung und Repräsentation in Tizians „Pala Pesaro“*, s. 29–33; TÝŽ, *Tizian. Die Madonna des Hauses Pesaro*, s. 40–49. Tentýž postřeh by bylo možné rozšířit i na další městské státy v Itálii. Dirk KOCKS, *Die Stifterdarstellung*, s. 118, poznamenává, „*daß die italienischen Stadtrepubliken dem Persönlichkeitskult jeder Art und der bildlichen Darstellung von Mitgliedern ihrer Stadtregerung feindlich gegenüberstanden.*“

⁴³ Blíže o obrazu Hans H. AURENHAMMER, *Künstlerische Neuerung und Repräsentation in Tizians „Pala Pesaro“*; TÝŽ, *Tizian. Die Madonna des Hauses Pesaro*.

2.2. Portrét donátora v potridentské teologii sakrálního obrazu

Jak poznamenává Martin Seidel ve své práci o benátském malířství doby protireformace, donátorský obraz se svou podstatou dotýká samého jádra dobové teorie sakrálního obrazu, když zároveň ve vyhrocené formě ukazuje na limity jejího působení.⁴⁴ Na jedné straně zobrazený donátor názorně předváděl katolickou praxi uctívání svatých a jejich obrazů, na druhé straně porušoval tolik požadovanou historickou věrohodnost znázorněného příběhu (*veritas historica*). Pro srovnání uvedme, že existovaly jiné a mnohem opovážlivější způsoby profanace sakrálního obrazu: donátor mohl vystupovat v komparsu přihlížejících postav (*the intrusive portrait*),⁴⁵ anebo jako aktivní účastník vstupoval přímo do posvátného dění (*Assistenzfigur*).⁴⁶ Jiným případem byl „sakrální identifikační portrét“ (*kryptoportrét*), kdy namalovaný světec nesl portrétní rysy objednavatele obrazu.⁴⁷ Všechny tyto prohřešky, zejména poslední z nich, který potridentský teoretik sakrálního obrazu Gabriele Paleotti považuje za „*cosa vana et indignissima*“,⁴⁸ stály v přímém rozporu s tehdejšími požadavky kladenými na sakrální obraz, jehož hlavním úkolem bylo poučovat věřícího o náboženských pravdách, jasně a pravdivě znázorňovat příběhy z dějin spásy a ze života svatých. Snad proto překvapí, že k přítomnosti donátorských portrétů na náboženském obrazu se katoličtí teologové vyjadřovali víceméně kladně.

Johannes Molanus v jejich prospěch argumentuje příklady z raně křesťanského umění a říká:

„Nikdo však ať nepovažuje za světské malby, jestliže někdo touží být zobrazen důstojně a pokorně v modlitbě na obraze, který zanechá na svoji památku v kostele.“⁴⁹

Také Gabriele Paleotti schvaluje zobrazování donátorů:

⁴⁴ Martin SEIDEL, *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation*, s. 211: „*Stifter- und Vorbild rühren die Bilderfrage in ihrem Kern an und zeigen in pointierter Form und exemplarisch die Grenzen der Bilderschriften selbst, sowie die Grenzen ihres Einflusses auf.*“

⁴⁵ John POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, s. 283–300.

⁴⁶ Martin SEIDEL, *Venezianische Malerei*, s. 273–292.

⁴⁷ Friedrich B. POLLEROS, *Das sakrale Identifikationsporträt*. Autor tvrdí (s. 47), že „*in der Barockzeit hat man sich überraschenderweise nur mehr selten des Kryptoporträts zur Dokumentation einer Stiftung bedient [...]*“. Je však nepochybné, že donátorský kryptoportrét se těšil oblibě v neztenčené míře i v 17. a 18. století. Blíže k případům v českém prostředí viz Jan ROYT, *Obraz a kult*, s. 18; Pavel PREISS, „*Sola est invicto Caesare digna.*“ *Úvahy o Sandrartově Nalezení sv. Kříže v brněnském kapucínském kostele*, *Opuscula historiae artium. Studia minora facultatis philosophicae Universitatis Brunensis*, F 40, 1996, s. 59–73.

⁴⁸ Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini*, s. 352.

⁴⁹ Johannes MOLANUS, *De picturis et imaginibus*, kap. XXX (*Prophana non esse sacris imaginibus intermiscenda, nec in templis, nec in monasteriis*), s. 65r: „*Nemo autem arbitretur prophanam esse picturam, si quis se honeste et humiliter precantem appingi cupiant in ea imagine quam in sui memoriam Ecclesiae relinquit.*“ Na obhajobu takového zobrazení Molanus uvádí dva prastaré obrazy (*duae iconae veterrimae*), na kterých se nechal sv. Řehoř Veliký vyobrazit společně se svými rodiči v přítomnosti apoštola Petra. – tamtéž, s. 99v–100r; srov. Christian HECHT, *Katholische Bildertheologie*, s. 316, resp. s. 492, obr. 19.

„Rovněž se nevylučují takové [věci], kterých by bylo zapotřebí pro lepší vylíčení posvátného děje. Taktéž nevylučujeme osoby, které by byly zobrazeny v úkonu adorace či prošení Boha, klečící a se známkami pokory (neboť chrámy jsou zřízené především kvůli tomu, aby se v nich uctíval Bůh a byl prošen o slitování); [ovšem] jen za podmínky, aby na těch, kteří se nechají namalovat v pokleku, se vystříhalo jakékoliv marnivosti a aby záměr nebyl odlišný od úkonu, který se zobrazuje, [...]“⁵⁰

S odvoláním na Molana přítomnost donátora na obraze obhajuje i Gregorio Comanini v traktátu *Il Figino*, který je napsán formou učeného dialogu mezi básníkem, duchovním a malířem. Básník Stefano Guazzo se v rozhovoru s lateránským kanovníkem Ascaniem Martinengem pohoršuje nad směřováním svatých a světských postav, náboženských a rodových příběhů, které vidá na obrazech ve šlechtických palácích. Ascanio Martinengo mu dává za pravdu a dodává:

„Jestliže se Vám však toto nelíbí v domech šlechticů a světských knížat, jak by se Vám [totéž] nelíbilo teprve v chrámech a domech prelátů a jiných duchovních? Neříkám snad, jestli se někdo nechá zpodobnit v úkonu zbožnosti a pokory na oltářním obraze, že se dopouští chyby; naopak, tvrdím, že činí věc, která byla užívána již prvotními křesťany, jelikož Molanus ve třicáté kapitole knihy o malířství dosvědčuje, že si téhož všiml na obrazech ze starověku: pročť takové malby nemohou být počítány mezi světské. Říkám však, jestliže kdokoliv by chtěl udělat v chrámu to, co Vergilius líčí v první [knize] Aeneidy, že Dido učinila ve svém [chrámu], totiž vymalovat tam bitvy či jiné profánní příběhy, jako v onom byla vymalována zkáza Tróje, mýlil by se.“⁵¹

Co vyplývá z výše uvedených výroků? Především to, že přítomnost donátora na obraze je přípustná potud, pokud způsobem podání nepřekračuje rámeček vymezený námětem, kterým je adorace Boha a jeho svatých. Podstatné je, aby donátor svým postojem nepůsobil troufale, ale naváděl k témuž náboženskému postoji i diváka. V té souvislosti nabývají na důležitosti zejména takové výjevy, kde objekt donátorovy adorace nevystupuje přímo, nýbrž prostřednictvím svého obrazu („obraz

⁵⁰ Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini*, kn. II, kap. XIII (*Che nelle chiese non si convengono pitture profane*), s. 305–306: „Ne anco si escludono quelle a che la necessità dell'istoria sacra ne costringesse per rappresentare meglio tutta l'azione: si come né escludiamo parimente quelle persone che fossero figurate in atto di adorazione e di raccomandarsi a Dio gemuflessi e con segni di umiliazione, essendo le chiese ordinate principalmente per questo, acciò che ivi s'adori Iddio e se gli chiegga perdono; pur che s'avvertisca in questi, che si fanno dipingere genuflessi, che si fugga ogni vanitate e che la intenzione non sia diversa da quell'atto che si figura, [...]“

⁵¹ Gregorio COMANINI, *Il Figino*, s. 323: „Ma se questo vi dispiace tanto nelle case de' gentiluomini e de' principi secolari, come poi vi dispacerebbe dentro le Chiese e nelle case de' prelati e degli altri religiosi? Non dico già che, s'altri si fa ritrarre in atto di divozione e d'umiltà sopra la tavola dell'altare, commetta fallo; anzi, dico che fa cosa usata fin dagli antichi cristiani, sì come il Molano nel trentesimo capitolo del libro delle Pitture afferma d'aver osservato nelle imagini dell'antichità: per la qual cosa tali pitture non se de[v]ono annoverare tra le profane. Dico bene che, chiunque volesse fare in un tempio quello che Virgilio nel primo dell'Eneida finge che Didone avesse fatto nel suo, cioè dipingervi guerre overo altra profana istoria, come in quello era dipinta la ruina d'Ilio, farebbe errore.“ Příklad kartaginského chrámu zná již Johannes MOLANUS, *De picturis et imaginibus*, s. 64v–65r.

v obraze“). Takové zacházení s obrazovou realitou je pochopitelně staršího data. Již na obrazech italského quattrocenta bývá donátor vysunut do předního plánu, do pomyslného proscénia výjevu, takže působí jako divák uctivě přihlížející sakrálnímu dění v zadním prostorovém plánu.⁵² Jestliže v tomto případě však separace donátora od náboženského výjevu byla motivována snahou vyjádřit neslučitelost dvou odlišných světů, měl obdobný iluzivní efekt ve službě protireformace za cíl něco zcela odlišného: námětem tu je *per se* samotný proces legitimního uctívání obrazu. Jinak řečeno nahlížení na svatý obraz donátorem je tu představeno jako kontemplativní činnost, skrze kterou lze vstoupit ve styk s posvátnem, komunikovat s Bohem.

2.3. Důvody ústupu donátora ze sakrálního obrazu

Třebaže fundování rodinných oltářů a nábožensky motivovaný mecenát v katolických zemích existovaly prakticky bez přerušení až do konce 18. století, je třeba dát za pravdu medievalistům, že v druhé polovině 16. století dochází k pozvolnému upouštění od individuální reprezentace formou donátorského portrétu. Navzdory vstřícnému postoji teologických autorit lze pozorovat, že začlenění žijících postav do posvátného děje je považováno za něco přinejmenším nestandardního. Raným projevem takového smýšlení bylo vandalské odstranění postavy kanovníka Broccarda Malchiostra z Tizianova obrazu *Zvěstování* (1522) v dómu v Treviso již čtyři roky po jeho vzniku.⁵³ Podobných příkladů by se ze 16. a 17. století dala uvést řada.⁵⁴ Ústup donátora lze v katolických zemích stěží odůvodnit reformačními idejemi (Elisabeth Heller), ani pouhou změnou životních hodnot v novověké měšťanské společnosti, která prý upřednostňovala profánní formy reprezentace jako byl portrét či pomník (Dirk Kocks, Alarich Roach). Jak ukážeme, je to sama katolická církev, která v druhé polovině 16. století vnáší do tradičních projevů zbožnosti nové důrazy a potlačuje individualistické nakládání s náboženskými obsahy, k němuž se uchýlovali věřící v období pozdního středověku a renesance. Děje se tak působením tří faktorů: 1) reglementace umění v sakrálním prostoru; 2) proměna nazírání na křesťanskou dobročinnost a nábožensky motivovaný mecenát; 3) formování nových estetických požadavků na výtvarnou výzdobu chrámu.

2.3.1. Kritika privátního oltáře

Pro bližší porozumění funkci donátorského obrazu je důležité vědět, že byl určen k ozdobě takzvaného *privátního oltáře*, zřízeného soukromou osobou, donátorem. Ten k oltáři zpravidla obstaral i nezbytnou liturgickou výbavu (paramenta,

⁵² André CHASTEL, *Le Donateur in abisso*.

⁵³ Filippo PEDROCCO, *Tiziano*, Milano 2000, s. 132, obr. 65.

⁵⁴ Např. oltářní obraz pro kapli rodiny Carondelet v katedrále v Besançonu, namalovaný Fra Bartolomeem r. 1511. Portrét donátora kanovníka Ferryho Carondeleta byl v 17. století přemalován na sv. Maří Magdalenu. – André CHASTEL, *Fra Bartolomeo's Carondelet altarpiece and the theme of the „Virgo in nubibus“ in the High Renaissance*, in: Peter Humfrey – Martin Kemp (edd.), *The Altarpiece in the Renaissance*, zejm. s. 129–131. Na podobné případy upozorňuje s odkazem na literaturu Olga KOTKOVÁ, *Donátor v nizozemském malířství 16. století*.

liturgické nádoby) a především finanční obnos určený k sloužení votivních či zádušních mší, respektive k odměňování kaplanů, ministrantů a choralistů. Movitější donátoři takto fundovali vznik celé kaple, která jim a ostatním rodinným příslušníkům sloužila za místo posledního odpočinku, a ti nejbohatší a nejmocnější dokonce celý kostel, klášter či špitál.⁵⁵

Hnacím motorem všeho tohoto jednání bylo přesvědčení, že každý zbožný skutek bude věřícímu po smrti přičten k dobru. Na rozvoj této mentality měla zásadní vliv proměna postoje ke smrti v širokých vrstvách věřících ve 12. a 13. století. Pod vlivem Augustinova učení o milosti a predestinaci a rozvíjením představ o posmrtném životě formulovaných papežem Řehořem Velikým byla prvotní křesťanská důvěra v Boží milosrdenství převážena pochybnostmi o reálné možnosti lidského spasení a obavami ze zatracení.⁵⁶ Mnohem větší úzkost než představa Posledního soudu vyvolával individuální soud vyřknutý nad každým člověkem po smrti a pobyt v očistci, kde se duše zemřelého bude očišťovat ze svých hříchů dle míry jejich závažnosti až do konce světa. Hrůzostrašné představy o nejistém posmrtném osudu člověka a teologické úvahy nad možnostmi ulehčení trestů přidaly na významu přímlyvné modlitbě a přispěly k rozvinutí „pojistného“ spásného systému, v němž církvi jako správce nebeských pokladů připadla úloha výlučného zprostředkovatele. Ve středověku vyvinutý nadační institut představoval promyšlený soubor opatření, jejichž smyslem bylo zajistit působení donátorova zbožného odkazu pokud možno na věky („*in perpetuum*“). K spáse duše přispívalo nejenom samo pozitivní působení fundovaného díla, ale především obětování mší a přímlyvné modlitby kněží, řeholníků a stipendistů. Této mentalitě, která v určité modifikaci udržela až do konce 18. století, vycházela vstříc i tradiční křesťanská představa vzájemné solidarity živých a zemřelých křesťanů: mrtví, jejichž těla jsou pohřbena na hřbitovech a v kostelech, jsou odkázáni na přímlyvné modlitby živých křesťanů; vedle nich existuje ještě společenství svatých (*communio sanctorum*), kteří kvůli své blízkosti Bohu platí za zvlášť mocné přímlyvce za živé i mrtvé.⁵⁷

Nárůst privátních mší v pozdním středověku pochopitelně vedl i k většímu počtu oltářů v kostelech.⁵⁸ Zřizovány byly nejenom jednotlivci a rodinami, ale také řemeslnickými cechy nebo laickými náboženskými bratrstvy. Je pochopitelné, že takto institucionalizovaný zádušní kult, charakteristický zejména pro městské prostředí, měl i nezbytný materiálně společenský rozměr. Se vznikem každého oltářního obrazu, náhrobku či sakrální stavby byla vždy spojena i demonstrace donátorova bohatství a společenského statusu. Tento rys výrazně zesílil v renesanci, kdy pod vlivem idejí humanismu a po příkladu pohanské antiky přestalo umělecké dílo plnit primární funkci zbožného daru a stalo se v první řadě pomníkem donátorovy po-

⁵⁵ Hans H. AURENHAMMER, *Studien zu Altar und Altarbild*; s. 34–38; Luise LEINWEBER, *Bologna nach dem Tridentinum*, s. 24–29; Elisabeth HELLER, *Das altniederländische Stifterbild*, s. 38.

⁵⁶ Philippe ARIÈS, *Dějiny smrti I*, zejm. s. 187–203; Jacques LE GOFF, *Zrození očistce*, s. 72–100.

⁵⁷ Philippe ARIÈS, *Dějiny smrti I*, zejm. s. 49–71.

⁵⁸ Joseph BRAUN, *Der christliche Altar I*, s. 378–383; Michael BAXANDALL, *Die Kunst der Bildschnitzer. Tilmann Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen*, München 1984, s. 73.

zemské slávy, jeho osobních kvalit, občanských a vojenských zásluh.⁵⁹ Svým prostoro-
rovým uspořádáním a výzdobou tak chrám pozdního středověku a renesance značnou
měrou odrazí dobové smýšlení – rozparcelovaný do malých prostorů, které jsou
v soukromém vlastnictví, slouží „egoistickým“ náboženským formám a reprezen-
tačním záměrům jednotlivců. Kromě hlavního oltáře v chóru se v něm nacházejí
soukromé oltáře, umístěné v samostatných kaplích, podél stěn bočních lodí, u mezi-
lodních pilířů a někdy i volně v prostoru, mnohdy doprovázené náhrobky dobro-
dinců. Monumentalita a okázalost těchto děl, osobní atributy donátora, jako rodový
erb, impresa, či dokonce portrét, jsou viditelnými znameními proměny původně
společného liturgického prostoru v místo individuální náboženské praxe a sebe-
prezentace.

Zcela jinak je tomu v „potridentském“ chrámovém prostoru, který svým
uspořádáním vychází z odlišných ideových předpokladů. V první řadě je shromaž-
dištěm lidu ke společnému slavení mše a místem přebývání Boha v podobě eucha-
ristie.⁶⁰ Těmto kritériím odpovídá přenesení důrazu na kněžiště, ve kterém je umístěn
hlavní oltář se svatostánkem. Ten je úhelným bodem celého prostoru, neboť zvidi-
telňuje svátostný význam eucharistie, jak jej obhájila katolická církev na tridentském
koncilu. Ostatní oltáře zastávají vůči němu podřízenou roli. Patrné je to ve způsobu
jejich umístění i v celkové uměřenosti výzdoby.

I když pro uskutečnění těchto změn tridentský koncil sehrál klíčovou roli, je
třeba mít na paměti, že šlo o završení přibližně sto let trvajících reformního vývoje.
Již Leone Battista Alberti se ve svém traktátu *Libri de re aedificatoria decem* (*Deset
knih o architektuře*), sepsaném někdy v rozmezí let 1443–1452, vyjadřuje kriticky
k nadměrnému počtu privátních oltářů v chrámech, které jsou mu viditelným zname-
ním úpadku náboženského života.⁶¹ Trvalo ale téměř sto let, než poměry uzrály
natolik, že sama církev se chopila iniciativy. Prvně tak učinil veronský biskup Gian
Matteo Giberti (†1543), který je pro své reformní dílo považován za přímého
předchůdce tridentského koncilu.⁶² O Gibertioho snaze o zintenzivnění náboženského
života ve veronské diecezi se dovídáme z *Constitutiones*, které vydal roku 1542.
Pojednává v nich o všech myslitelných aspektech náboženského života – vedle
ustanovení týkajících se ritu, svátostí, způsobného chování a nošení oděvu při
bohoslužbách se zvláště věnuje chrámu a jeho vybavení. Na svou dobu radikální byl
zejména požadavek umisťovat svatostánek na hlavní oltář. Až dosud bylo zvykem
uchovávat eucharistii mimo oltář, totiž buď v samostatně stojící kamenné či kovové

⁵⁹ Jan BIAŁOSTOCKI, *Die Kirchenfassade als Ruhmesdenkmal des Stifters*, s. 3; Hans H. AURENHAMMER, *Studien zu Altar und Altarbild*, s. 38.

⁶⁰ Johana KOFROŇOVÁ, *Problematika sakrálního prostoru*; Johana BRONKOVÁ-KOFROŇOVÁ, *Ideální předobrazy a sakrální architektura*; A. D. WRIGHT, *The Altarpiece in Catholic Europe*, in: Peter Humfrey – Martin Kemp (edd.), *The Altarpiece in the Renaissance*, s. 243–260; Joseph ADELMANN von ADELMANNFELDEN, *Der barocke Altar*, s. 95–97, resp. s. 110–115.

⁶¹ Leone Battista ALBERTI, *Deset knih*, s. 238–239; srov. Hans H. AURENHAMMER, *Studien zu Altar und Altarbild*, s. 249–253.

⁶² Hans H. AURENHAMMER, *Studien zu Altar und Altarbild*, s. 254–268; Adriano PROSPERI, *Tra Evangelismo e Controriforma. G. M. Giberti (1494–1543)*, Roma 1969 (= Uomini e dottrine 16).

schránce (pastoforium), anebo v oddělené kapli.⁶³ Gibertiho ideál chrámu jako striktně sakrálního prostoru, v němž není dovoleno strpět nic profánního, zaznívá i z dalších nařízení. Odstraněny musely nástěnné sarkofágy, válečné trofeje a zbraně, nepřipustné bylo provozování divadelních her či zpívání madrigalů („*publicae cantilenaе, et lasciviae*“). Existence soukromých kaplí a oltářů zpochybněna nebyla, na druhou stranu jejich výzdoba byla podrobena církevnímu dohledu.

O promyšlení podoby moderního chrámu do všech detailů se zasloužil milánský arcibiskup Karel Boromejský, který na základě osobní zkušenosti s prováděním vizitací v kostelech milánské diecéze sepsal *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577).⁶⁴ Spisek, adresovaný „*clero populoque provinciae nostrae*“, měl být nejenom praktickým návodem k obnovám stávajících chrámů, ale také k provádění novostaveb. Pro milánského arcibiskupa představoval křesťanský chrám především funkční celek, který má ve svém uspořádání a výzdobě odrážet potřeby liturgického provozu a posvátný charakter stavby. Za samozřejmost považoval situování svatostánku na hlavní oltář v kněžišti; ostatní oltáře a kaple měly být v kostele umístěny tak, aby celebrující kněz nebyl otočen zády k hlavnímu oltáři a aby věřícím nebylo bráněno ve sledování liturgického dění v chóru.⁶⁵ Na rozdíl od svých současníků, věnujících se teoretickým aspektům chrámového stavitelství (Sebastiano Serlio, Pietro Cataneo, Domenico Tibaldi), si kardinál Karel Boromejský počínal ve svých úvahách pragmaticky: rozhodující pro něj byl zřetel k náboženské praxi.⁶⁶ Nad parciální zájmy jednotlivých donátorů stavěl užitečnost a obecnou prospěšnost uměleckého díla. Za samoučelné považoval především opulentní náhrobky. Jak z dochovaných protokolů Borromeových vizitací vyplývá, právě ty byly odstraňovány z chrámových interiérů především.⁶⁷

Obdobnému disciplinárnímu tlaku byl ovšem vystaven i samotný obraz, který zůstával až dosud nejvlastnějším hájemstvím donátora. Donátor nejenže volil umělce, ale rozhodoval i o volbě námětu a způsobu jeho ztvárnění. Tomu byla učiněna přítrž. V kapitole věnované posvátným obrazům a malbám milánský arcibiskup pod hrozbou trestů a pokut zapovídá malířům a sochařům zobrazovat cokoli, co by bylo v rozporu s ustanoveními tridentského koncilu.⁶⁸ Povoluje pouze to, co se shoduje s Písmem, tradicí, zvyklostmi církve a co je historicky pravdivé, za nepřipustné považuje apokryfní a neobvyklé výjevy. Při zobrazování svatých se nemá používat kryptoportrétů a nevyžaduje-li to námět, pak má být upuštěno od znázorňování zvířat. Je-li namalován méně známý světec, musí být opatřen nápisem. Dekorativní

⁶³ Joseph BRAUN, *Der christliche Altar II*, s. 574–590.

⁶⁴ Johana KOFROŇOVÁ, *Problematika sakrálního prostoru*, s. 44–47; Susanne MAYER-HIMMELHEBER, *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum*.

⁶⁵ Carlo BORROMEIO, *Instructiones fabricae*, s. 27; srov. Johana KOFROŇOVÁ, *Problematika sakrálního prostoru*, s. 46.

⁶⁶ Paola BAROCCHI, *Nota critica*, in: Carlo Borromeo, *Instructiones fabricae*, s. 386.

⁶⁷ Susanne MAYER-HIMMELHEBER, *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum*, s. 160–162; Pio PASCHINI, *La riforma di sepellire nelle chiese nel secolo XVI. Notizie Storiche*, La Scuola cattolica 50, 1922, s. 179–200.

⁶⁸ Sankce byly projednávány již na provinčních synodách v l. 1565 a 1576. Srov. kritický komentář k edici Carlo BORROMEIO, *Instructiones fabricae*, s. 441, pozn. 2.

motivy na samotných obrazech jsou přípustné pouze do té míry, do jaké to dovoluje sakrální charakter obrazu. Zavěšování votivních desek a obrazů (*votorum tabulae*) a jiných předmětů, jako například voskových odlitků lidských údů, se povoluje vzhledem k dlouhé tradici tohoto zvyku, je však povinností kněží dohlédnout na to, aby nebyly pojednány „*lživě, nevkusně, nevzhledně a pověřčivě*“.⁶⁹

V reformním úsilí Karel Boromejský nezůstal osamocen. Obdobné vizitace kostelů a odstraňování nevhodných obrazů současně probíhaly v Římě.⁷⁰ I zde měla umělecká produkce do kostelů podléhat církevnímu schválení a pro porušitele existovala celá škála sankcí – od ustanovení finanční pokuty přes propuštění z úřadu až po uvěznění, vyhoštění či exkomunikaci.⁷¹ Je tedy zřejmé, že v druhé polovině 16. století došlo k zásadní změně v přístupu k výzdobě chrámu. Zatímco dříve byla z velké části ponechána na iniciativě jednotlivých donátorů, nyní je podrobena systematickému církevnímu dohledu. Sama regulace sakrálního umění přitom nábožensky motivovaný mecenát nezpochybnila (jak to učinila reformace), dala mu však odlišný smysl.

2.3.2. Nová etika křesťanské dobročinnosti a nábožensky motivovaného mecenátu

Pro protestantské teology byl nepřijatelný nejen kultovní aspekt obrazů, ale i pohnutí jejich vzniku, totiž tradiční představa o směnitelnosti hmotných statků odkázaných církvi za nebeská dobra (*sacrum commercium*).⁷² Podle protestantské nauky rozhoduje o spáse pouze osobní víra založená na speciálním příslibu spasení obsaženém v Božím slově a pro jednotlivce existuje v okamžiku smrti pouze možnost spasení nebo zavržení. Takové pojetí vylučuje představu očištění jako místa dodatečného odpykání trestů za hříchy, neumožňuje se spoléhat na účinnost mešní oběti a odpustků, ani na konání přímluvných modliteb a dobrých skutků. Proti donacím vyvstávala i etická námitka: reformátoři vyzdvihovali péči o chudé, kdežto podporu církevního umění odsuzovali jako projev marnotratnosti (*luxuria*) a nedostatek bliženecké lásky. O křesťanské dobročinnosti se Martin Luther v traktátu *Von der Freiheit eines Christenmenschen* (O křesťanově svobodě) rozepisuje následovně: „*Radím ti ale, chceš-li něco darovat, chceš-li se modlit, postit, pak nejednej s úmyslem, že chceš učinit něco dobrého pro sebe, nýbrž jednej tak ze svobodné vůle s cílem, aby i jiní lidé z toho měli prospěch a přinášelo jim to užitek.*“⁷³

⁶⁹ Tamtéž, s. 45: „*Votorum item tabulae, donaria, ex cera fusiles imagines, et eiusmodi aliae, quae ad memoriam vel recuperationem valetudinis, vel periculi depulsi, vel beneficium divinitus mirabiliterque accepti in ecclesiis ex antiquo more institutoque suspendi solent, cum saepe falso, indecore, turpiter, superstitioseque effingantur; in iis ipsis exprimendis cautio sit supra praescripta.*“

⁷⁰ Iris KRICK, *Römische Altarbildmalerei*, s. 35–50.

⁷¹ Tamtéž, s. 47.

⁷² Christine GÖTTLER, *Die Kunst des Fegefeuers*, s. 31–42.

⁷³ „*Ich rate dir aber, willst du etwas stiften, beten, fasten, so tue es nicht in der Meinung, daß du wollest dir etwas Gutes tun, sondern gib es dahin frei, daß andere Leute desselben genießen mögen, und tue es ihnen zugut.*“ – Martin LUTHER, *An den christlichen Adel deutscher Nation – Von der Freiheit eines Christenmenschen – Ein Sendbrief vom Dolmetschen*, hrsg. von Karl Gerhard Steck, München 1963 (= Goldmanns gelbe Taschenbücher 973), s. 151.

Na tridentském koncilu byla pozitivní úloha konání dobrých skutků pro duchovní život obhájena. Podle dekretu o očistci, schváleném na závěrečném sezení tridentského koncilu v prosinci roku 1563, k ulehčení stavu duší zemřelých přebývajících v očistci přispívají eucharistické oběti, přimluvné modlitby, almužny a další zbožné skutky („*missarum sacrificia, orationes, eleemosynae aliaque pietatis opera*“).⁷⁴ Podobně v dekretu o odpustcích z téhož zasedání se píše, že odpuštění časných trestů za spáchané hříchy je možné získat pro živé i mrtvé.⁷⁵ Takové závěry vytvořily předpoklad pro vznik nové etiky křesťanské dobročinnosti a nábožensky motivovaného mecenátu, která stála v přímé polemice s protestantskou kritikou tradičního pojetí dobročinnosti a zároveň znamenala radikální rozchod se zastaralým středověkým pojetím. Její hlavní myšlenkou je duchovní solidarita bohatého dárce s chudými spoluvěřícími. Jestliže motivem správného křesťanského chování je láska k bližnímu (*caritas*) a milosrdenství (*miser cordia*), pak dobrodinec nemá svými dary sledovat jenom osobní prospěch, nýbrž i blaho svých souvěrců. Proto podobně jako almužny chudým, má i sakrální umění sloužit duchovním potřebám těch, kteří si pro nedostatek vlastních prostředků nemohou zřídit vlastní oltář či kapli.⁷⁶

Na teologickém a morálním zdůvodnění mecenátu v náboženské sféře, přepychu a krásy sakrálního umění měli významný podíl jezuité, především kardinál Robert Bellarmin a Julius Roscius Hortinus. Druhý z nich v traktátu *Icones operum misericordiae* (1586) shrnul podstatu této nauky následovně: „*Je tedy také Bohu přemilá taková almužna, která je odváděna na okrasu bohoslužby, na stavbu či opravu kostelů. Užívání tohoto prostředku se vyžaduje především od mocných a bohatých mužů, kteří konají čest Bohu a zároveň dopřávají neopomenutelnou almužnu chudším lidem, jimž poskytují pohodlí, aby se mohli věnovat v dotyčných chrámech věcem Božím a spásu svých duší.*“⁷⁷

V souladu s touto proměnou lze posuzovat i některá regulační opatření z té doby. Již na tridentském koncilu bylo doporučeno biskupům, opatům a řádovým generálům provádět redukci nadměrného počtu mešních fundací.⁷⁸ Podle tohoto ustanovení jednotlivé diecézní synody nařizovaly snižovat stav privátních oltářů v kostelech a fundování nových vázat na souhlas biskupa.⁷⁹ Snad nejvýraznějším projevem těchto reformních snah v církvi je privilegovaný oltář určený všem věřícím ke sloužení zádušních mší (*altare privilegiatum pro defunctis*). První „dušičkový oltář“ obdařený plnomocnými odpustky pro zemřelé byl zřízen z iniciativy papeže

⁷⁴ *Sacrosanctum Concilium Tridentinum, Sessio XXV, Decretum de Purgatorio*, s. 576–577.

⁷⁵ Tamtéž, *Sessio XXV, Decretum de Indulgentiis*, s. 713.

⁷⁶ Christine GÖTTLER, *Die Kunst des Fegefueuers*, zejm. s. 17–18, s. 42.

⁷⁷ „*Est igitur illud etiam eleemosynae genus Deo pergratum, quae in divini cultus ornatum extructionem, ac reparationem ecclesiarum refertur. Cuius operis usus praecipue a magnatibus atque opulentibus viris postulatur, qui uno tempore et Deum honorant, et non obscuram populis tenuioribus eleemosynam elargiuntur, quibus commoditatem praebent, ut praefactis templis rei divinae, suarumque animarum saluti vacare possint.*“ – Julius ROSCIUS HURTINUS, *Icones operum misericordiae*, Romae 1586, s. B 1/a. Citováno podle Christine GÖTTLER, *Die Kunst des Fegefueuers*, s. 23, pozn. 2.

⁷⁸ *Sacrosanctum Concilium Tridentinum, Sessio XXV, Decretum de Reformatione*, caput IV., s. 661–662; srov. Luise LEINWEBER, *Bologna nach dem Tridentinum*, s. 60–66.

⁷⁹ Joseph BRAUN, *Der christliche Altar I*, s. 383.

Řehoře XIII. v kryptě boloňské katedrály v jubilejním roce 1575, krátce nato došlo k jeho rozšíření do všech katolických zemí. Dušičkový oltář pro svůj „sociální“ charakter stojí ve zjevném protikladu vůči privátním oltářům.⁸⁰ I to byl důvod, který nepřímo přispíval k opouštění tradičního způsobu přímé reprezentace donátora na oltářním obrazu.

2.3.3. Estetická kritéria

Pro pochopení ústupu donátorského obrazu ze sakrálního prostoru koncem 16. století nelze opomenout ani nový estetický názor na katolický kostel a jeho výzdobu. Ten se sice naplno rozvinul až v 17. století, jeho začátky však lze sledovat již podstatně dříve, a to v prostředí nových „rekatolizačních“ řádů, jako byli především jezuité. Jde o představu chrámu jako výtvarně jednotně koncipovaného díla (*Gesamtkunstwerk*), ve kterém všechny jeho části – od architektury přes plastickou dekoraci, nástěnné malby, oltáře, obrazy a sochy až po kazatelnu, zpovědnice, lavice – jsou po stylové, formální a obsahové stránce podřízeny ucelenému myšlenkovému programu.⁸¹ Jeho autorem byla obvykle teologicky vzdělaná autorita, výsledná podoba pak byla dílem kolektivu umělců a specializovaných řemeslníků. Je přirozené, že v takovém tvůrčím procesu připadla individuálnímu donátorovi spíše pasivní role plátce, který měl pro uplatnění svých přání značně omezený prostor.

Za nejčasnější příklad tohoto nového trendu se považuje výzdoba kaplí v římském kostele Santo Spirito in Sassia ze sedmdesátých let 16. století, jejíž tématem je Kristovo utrpení a oslavení Panny Marie. V jednotném stylu byly provedeny také boční kaple kostela oratoriánů Santa Maria in Vallicella (1582), jimž za ideový program posloužila růžencová tajemství. Se záměrem představit kompletní katolickou nauku byla volena patrocinia kaplí jezuitského kostela Il Gesù, vymalovaných v osmdesátých a devadesátých letech 16. století.⁸² Z Itálie se tento názor na chrámovou výzdobu prostřednictvím duchovních řádů záhy rozšířil po celé katolické Evropě⁸³ a bylo jen otázkou času, kdy nový estetický ideál výzdoby chrámu najde uplatnění i mimo řádové prostředí, aby se nakonec stal obecným znakem nastupujícího barokního slohu.⁸⁴ A tak přestože institut fundování soukromých oltářů v katolickém

⁸⁰ Christine GÖTTLER, *Die Kunst des Fegefeuers*, s. 66–71 (kap. *Der für alle Toten privilegierte Altar als Gegenmodell zum privaten Familienaltar*), také s. 287–317; srov. Luise LEINWEBER, *Bologna nach dem Tridentinum*, s. 54–59.

⁸¹ Karl MÖSENDER, *Zum Streben nach «Einheit» im österreichischen Barock*, in: Hellmut Lorenz (Hg.), *Barock*, zejm. s. 51–54; Stefan KUMMER, heslo *Gesamtkunstwerk*, in: *LThK*³ 4, sl. 542–543; Bernd EULER-ROLLE, *Kritisches zum Begriff des „Gesamtkunstswerks“ in Theorie und Praxis*, in: Götz Pochat – Brigitte Wagner (Hgg.), *Barock regional – international*, Graz 1993 (= *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 25), s. 365–374.

⁸² Stefan KUMMER, „*Doceant Episcopi*“; Iris KRICK, *Römische Altarbildmalerei*, s. 283–285; k výzdobě Il Gesù srov. také Petra NEVÍMOVÁ, *Vliv spirituality Tovaryšstva Ježíšova*, s. 217–225.

⁸³ Tak asi za nejčasnější příklad ve středoevropském prostoru lze považovat jezuitský kostel sv. Michaela v Mnichově z osmdesátých a devadesátých let 16. století. – Petra NEVÍMOVÁ, *Vliv spirituality Tovaryšstva Ježíšova*, s. 225–230.

⁸⁴ U nás první realizací tohoto druhu byla novostavba poutního kostela Panny Marie ve Staré Boleslavi, prováděná podle projektu Giovannioho Marie Filippioho od r. 1613. – Klaus MERTEN, *Drei Risse der Wallfahrtskirche in Altbunzlau von Nikodemus Tessin d. J. im Nationalmuseum in Stockholm*,

prostředí přetrvává, s výraznou vůlí po sebezviditelnění se u donátorů v 17. století již nesetkáme.⁸⁵ Ti se k vyjádření zásluh na vzniku díla nejčastěji spokojí s vyvedením erbu, impresy nebo dedikačního nápisu na rámu či podstavci dotyčného díla. Totéž platí i v případě budování celého chrámu – stavebníkův podíl na něm bývá nejčastěji vyjádřen znakem umístěným nad vstupním portálem chrámu.⁸⁶

Konstatujeme-li, že na sklonku 16. století donátor ze sakrálního obrazu mizí, pak se tak děje s jednou výjimkou. Je jí panovník. Ve spojitosti s politickou teorií o božském původu jeho moci je téma znázornění smrtelníka v přítomnosti Boha a svatých nově uchopeno. Donátorský obraz se stává výsostným prostředkem reprezentace panovníka.

Konsthistorisk Tidskrift 38, 1969, s. 47–54. Nutno ovšem poznamenat, že stávající výzdoba bočních kaplí v kostele pochází nejdříve z šedesátých let 17. století.

⁸⁵ Vyskytují-li se na oltářních obrazech šlechtické a měšťanské donátorské podobizny v 17. století, pak jde o osamocené případy, anebo o fenomén lokálního významu. Srov. např. Giuseppe SETTEMBRINO, *Ritratti di donatori e offerenti della Basilicata nella pittura tra '500 e '600*, Basilicata Regione Notizie 30, 2005, s. 118–123.

⁸⁶ Opět jedna výjimka potvrzující pravidlo: v Benátkách bylo až do 18. století zvyklostí stavět sochy a busty dobrodinců do průčelí chrámů. – Jan BIAŁOSTOCKI, *Die Kirchenfassade als Ruhmesdenkmal des Stifters*. V té souvislosti budiž připomenuta mramorová poprsí stavebníků kostela sv. Vavřince v Jablonném v Podještědí: hraběte Františka Antonína Berky a jeho sestry Rozálie, provdané Kinské, pocházející z r. 1700, resp. 1711, která jsou umístěna v supraportách vchodů do sakristie a depozitáře v prostoru kněžiště. – UPC 1, s. 562–563.

3. Panovník na sakrálním obrazu doby protireformace a baroka

3.1. Dosavadní reflexe v literatuře

Zřejmě jako první s možností hlubšího výkladu vyobrazení panovníka na sakrálním obrazu doby protireformace a baroka přišel německý badatel Hans Gerhard Evers. Bylo to u obrazu Petera Paula Rubense *Nejsv. Trojice uctívaná rodinou mantovského vévody Vincenza Gonzagy* z roku 1605, pocházejícího z jezuitického kostela v Mantově (obr. 7).⁸⁷

Jezuité přišli do Mantovy počátkem šedesátých let 16. století na pozvání Vincenzova otce vévody Guglielma. Kolejní kostel Nejsv. Trojice byl v provizorní podobě vysvěcen roku 1591, dostavěn až roku 1596, práce na výzdobě chrámu se však protáhly až do začátku 17. století.⁸⁸ Rubens dodal k výzdobě kněžiště celkem tři obrazy: *Adorace Nejsv. Trojice* byla určena na hlavní oltář, na boční stěny kněžiště pak dvě velká plátna *Kristův Křest* a *Proměnění* (dnes v Musée Royal des Beaux-Arts v Antverpách, respektive v Musée des Beaux-Arts v Nancy). Monumentální účín středového obrazu, který náleží nepochybně k vrcholným výkonům Rubensova pobytu v Itálii, bohužel snižuje skutečnost, že počátkem 19. století byl kvůli získání samostatných portrétů Gonzagů barbarsky rozřezán na více dílů. V Mantově se dochovala centrální část zachycující nejstarší členy vévodské rodiny, další fragmenty jsou rozptýleny ve sbírkách po celém světě, přičemž některé partie lze považovat za nenávratně ztracené. Navzdory tomu intenzivní bádání, podniknuté zejména v druhé polovině minulého století, umožnilo původní vzhled obrazu z velké části zrekonstruovat.⁸⁹ Oltářní obraz neobvykle podélného formátu ve spodní části zaplňovaly příslušníci tří generací rodiny Gonzagů, podle tradičního schématu rozdělené do zástupu mužů na jedné a zástupu žen na druhé straně. Donátor, tehdejší mantovský vévoda Vincenzo, jeho manželka Eleonora Medicejská a vzadu rodiče jsou znázorněni v pokleku při modlitbě, pohledy směřují vzhůru ke goblénu nesenému anděly, na němž je vyobrazena Nejsvětější Trojice. Dále od středu jejich zbožný úkon tu větším, tu s menším zaujetím napodobovaly Vincenzovy děti (nezachováno *in situ*). Slavnostní ceremoniální účinek zesiluje do hloubky ubíhající sloupová architektura chrámu a dnes pouze ve fragmentech zachovaná stráž po stranách výjevu.

Jak Hans Gerhard Evers uvádí, malíř se nespokojil s pouhým portrétováním členů vévodské rodiny, nýbrž pojal obraz jako „úkol k zobrazení panovnické, z Boží milosti pocházející moci“.⁹⁰ Ve svém výkladu dále poznamenává, že „si lze stěžít působivěji a jasněji představit Boží přízeň vůči panovníkům, závaznost jejich modli-

⁸⁷ Hans Gerhard EVERS, *Peter Paul Rubens*, s. 42–51.

⁸⁸ Ugo BAZZOTTI, *La Pala della Trinità*, s. 29.

⁸⁹ K otázce vzniku, umístění a původního stavu obrazu faktografickými poznatky zásadním způsobem přispěl Ugo BAZZOTTI, *La Pala della Trinità*. Rekapitulaci stavu bádání a další upřesnění přináší TÝŽ v článku *Precisazioni sulla Pala della Trinità di Mantova*, in: Caterina Limentani Viridis – Francesca Bottacin (edd.), *Rubens dall'Italia all'Europa. Atti di convegno internazionale di studi Padova*, 24. – 27. maggio 1990, Vicenza 1992, s. 39–48.

⁹⁰ „Mit den Porträts gab Rubens sich nicht zufrieden. Er steigerte seine Aufgabe zu einer Darstellung fürstlicher, von Gottes Gnaden stammender Macht.“ – Hans Gerhard EVERS, *Peter Paul Rubens*, s. 42.

teb za celý lid, posvátnost tohoto jednání.“⁹¹ Mantovský obraz „zahrnoval mnohem více než pouhé zobrazení sv. Trojice; zahrnoval dalekosáhlou ideu, společenský řád: že Bůh ustanovil knížata k vládě a že božské může být námi pochopeno pouze v obrazech“.⁹²

Rubensovo plátno je tak závažné ve dvou ohledech. Je názorným představením božského původu panovnické moci, současně důmyslnou aplikací základní myšlenky tridentské teologie posvátného obrazu, totiž že obraz (v našem případě goblén s vyobrazením Nejsvětější Trojice) je legitimní prostředek k uctívání Boha, v pozemském světě jinak neviditelného a nepostižitelného. Teprve při bližším pohledu je zjevné, že Gonzagové nepohlíží na zjevenou Nejsvětější Trojici, nýbrž na její obraz v podobě velkého goblénu. Materiální podstata tohoto obrazu v obraze je však zrelativizována tím, že goblén je nadnášen nadpozemskými bytostmi, anděly, a že božské osoby působí stejně reálně jako donátoři. Komunikace mezi oběma sférami navíc probíhá obousměrně, jak lze vyčíst z gesta Kristovy pravice, vztahující se k vévodovi Vincenzovi. Zde zobrazená pobožnost Gonzagů před obrazem-vizí Nejsvětější Trojice názorně předvádí protireformační nauku o významu obrazů a zraku pro náboženskou praxi.

Druhý významný příspěvek k problému zobrazování panovníka na sakrálním obraze – ovšem bez poukazu na mantovský případ – přinesl Reinhold Baumstark v souvislosti s modelem benátského malíře Antonia Zanchiho z roku 1673 pro oltářní obraz theatinského kostela v Mnichově (obr. 20). Učinil tak nejdříve ve výstavním katalogu *Kurfürst Max Emanuel* (1976),⁹³ samostatně pak o rok později v časopise *Kunstchronik*.⁹⁴ Ve spodní části modella je zachycen kurfiřtský pár Ferdinand Maria Bavorský a Henrieta Adelaida Savojská společně s dcerami a vymodleným následníkem trůnu Maxmiliánem Emanuele, jehož narození roku 1662 se stalo důvodem k založení theatinské koleje s kostelem v Mnichově a následně i k pořízení velkého oltářního obrazu. Fundace kostela je na obraze připomenuta jeho modelem neseným dvěma pážaty v popředí. Kurfiřtskou rodinu zobrazenou až v druhém plánu kompozice obklopují postavy trabantů a členů dvora, mezi nimiž

⁹¹ „[...] man kann sich das Gottesgnadentum der Fürsten, die Verbindlichkeit ihrer Andacht für das ganze Volk, das Heiligmäßige dieser Handlung nicht gewaltiger und klarer vorgestellt denken.“ – tamtéž, s. 50.

⁹² „Das Mittelbild umfaßte viel mehr als eine Darstellung der Dreieinigkeit. Es umfaßte ein weitgespanntes Denken, eine Ordnung unter den Menschen: daß Gott die Fürsten eingesetzt hat zum Regiment; daß das Göttliche nur in Bildern von uns begriffen werden kann [...]“ – tamtéž, s. 46. Srov. také Ugo Bazzotti, *La Pala della Trinità*, s. 50: „[...] in questo caso la Trinità sembra invece utilizzata per suggellare la legittimità del potere della famiglia ducale e la sua posizione di privilegio [...] Indubbiamente la pala di Mantova rappresenta, per il tempo, la più ardita esaltazione di un principe al cospetto della Divinità.“ Stručně také Justus MÜLLER HOFSTEDT, *Rubens in Italien*, s. 100: „Die Versammlung der Familie, von Kindern, Eltern und Großeltern, diene der Repräsentation dynastischer Macht.“

⁹³ Hubert GLASER – Reinhold BAUMSTARK – Annemarie SELIND (Hgg.), *Kurfürst Max Emanuel 2*, s. 10–11, kat. č. 16. Oltářní obraz zanikl r. 1945. K Zanchiho obrazu se zachovala kresebná studie (London, Victoria and Albert Museum). – Gerhard EWALD, *Eine unbekanntes Entwurfszeichnung*. Zde na s. 262, obr. 2 je reprodukován nedochovaný oltářní obraz. Vypracováním návrhu byl pověřen také Joachim von Sandrart, od něhož pochází kresba publikovaná v katalogu Hubert GLASER – Reinhold BAUMSTARK – Annemarie SELIND (Hgg.), *Kurfürst Max Emanuel 2*, s. 10, kat. č. 15.

⁹⁴ Reinhold BAUMSTARK, *Antonio Zanchis Hochaltar*.

nejblíže ke středu Baumstark rozpoznal kurfiřtčina osobního lékaře a vychovatelku prince Maxmiliána Emanuela a jeho sourozenců. V horní části výjevu jsou namalováni sv. Kajetán z Thiene a sv. Adelaida v rolích přimlůvců u Nejsv. Trojice, zachycené v samém vrcholu kompozice.

Oproti mantovské *Pala della Trinità* je mnichovský obraz v kompozici méně spekulativní; zcela jím prostupuje myšlenka okázalé reprezentace panovníka a jeho rodiny. Podle Baumstarka je tento dojem zesílen shlížením všech členů kurfiřtské rodiny z obrazu směrem do předpokládáného prostoru kostelního chrámu, kde se shromážděnému lidu skýtal důstojný pohled na Bohem omilostněnou panovnickou rodinu.⁹⁵ Baumstark charakterizuje výjev jako votivní obraz panovníka (*fürstliches Votivbild*) a upozorňuje také na širší ikonografické a typologické souvislosti. Jako další příklady uvádí oltářní obraz v boční kapli františkánského kostela ve Vídni, na kterém je namalován Leopold I. s chotí Marií Terezií Španělskou a dcerkou Marií Antonii při adoraci sv. Petra z Alcántary (Matthäus Managetta, 1672), dále oltářní plátno s císařskou rodinou určené pro klášterní kostel bosých augustiniánů sv. Rocha tamtéž (1683), ale i obraz Jana Kryštofa Lišky pro hlavní oltář kostela sv. Havla na Starém Městě v Praze s Leopoldem I. a jeho syny římským králem Josefem I. a arcivévodou Karlem (1696). Z Bavorska jmenuje středový obraz z hlavního oltáře v univerzitním kostele v Ingolstadt (Hans Mielich, 1572) a oltářní obraz pocházející z karmelitánského kostela v Mnichově (Karl Nikolaus Pflieger, 1660), z Francie plátno s králem Ludvíkem XIV. adorujícím vzkříšeného Krista, namalované pro hlavní oltář kostela Saint-Sépulcre v Paříži (Charles Le Brun, 1676).

Nezávisle na sobě Hans Gerhard Evers a Reinhold Baumstark docházejí ke stejnému závěru. Obraz tohoto druhu považují za výstižný příměr panovnickovy autority, která se opírá o Boha a náboženství. Baumstarkem uvedený výčet příkladů navíc ukazuje, že jde o výtvarný fenomén sledovatelný prakticky ve všech katolických zemích, který lze vysvětlit obdobným politickým a náboženským vývojem, jakým bylo posilování panovnické moci (absolutismus) a konfesionalizace obyvatelstva. Rubensova *Pala della Trinità* a Zanchiho obraz pro mnichovské theatiny navíc představují dvě vývojové fáze tohoto druhu zobrazování panovníka – starší (1570–1650) je charakterizována především protireformačním, respektive konfesijně polemickým obsahem, novější (1650–1700) se nese ve výhradně okázalém duchu.

3.2. Panovník jako donátor na sakrálním obraze doby protireformace

Na sakrálním obraze panovník nikdy nevystupuje jako soukromá osoba, nýbrž jako představitel státu. Vyobrazen je vždy s příslušnými odznaky moci (koruna, žezlo a říšské jablko, meč), mnohdy v doprovodu dalších členů rodiny a dokonce i členů dvora a strážce. Není přitom důležité, zda takový obraz byl součástí oltáře či visel samostatně v chrámu, podstatný je jeho reprezentační záměr.

⁹⁵ Hubert GLASER – Reinhold BAUMSTARK – Annemarie SELIND (Hgg.), *Kurfürst Max Emanuel 2*, s. 11.

V úvodu našeho přehledu je třeba se zmínit zvláštní obrazovou skupinu, která je výskytem vázána na Benátky v 16. století. Jde o rozměrné obrazy znázorňující místní dóžata při modlitbě či adoraci Krista a Panny Marie. Jejich autory byli ponejvíce nejlepší místní umělci jako Tizian a Tintoretto. Nejde přitom i kultovní ani náboženské obrazy v pravém slova smyslu, neboť byly určeny k výzdobě reprezentačních síní dóžecího paláce jako byly *Sala delle Quattro Porte* nebo *Sala del Collegio*. Hans Aurenhammer tyto obrazy označuje za svého druhu „státní portréty“, neboť „více než zbožnost je na nich manifestována hodnost úřadu zakotvená v Božím řádu“.⁹⁶ Jako příklad za mnohé uveďme Tizianův obraz *Dóže Antonio Grimani v pokleku před alegorií Víry* (obr. 1). Grimani v doprovodu stráží a pážete klečí před zjevivší se personifikací Víry, která drží mohutný kříž, na protější straně stojí patron Benátek evangelista sv. Marek.

Vyobrazení panovníka na náboženském obrazu získává zřetelně protireformační význam především v záalpském prostoru, který se v průběhu 16. století stává místem konfesijních střetů a obrazoboreckých bouří. Názorným příkladem je střední deska oltární archy namalované Hansem Mielichem pro mariánský chrám v Ingolstadtu, při kterém sídlila jezuitská univerzita (obr. 2).⁹⁷ Po stylové stránce náleží oltář k umění renesance, bylo však o něm právem poznamenáno, že je prvním dokladem protireformační umělecké politiky bavorských Wittelsbachů.⁹⁸ Horní část obrazu vyplňují světcí s trůnicí madonou uprostřed; v dolním levém rohu je vyobrazen v pokleku bavorský vévoda Albrecht V. se svými třemi syny a naproti vévodova manželka Anna Habsburská s dvěma dcerami. Zatímco princezny jsou oblečeny do módních šatů a drží rakouský znak, dva starší princové společně s vévodou mají na sobě brnění a kromě bavorského znaku třímají také meč a korouhev. Stylizování takto do úlohy křesťanského vojína (*miles christianus*⁹⁹) vyjadřují své odhodlání bojovat za katolickou víru a proti herezi.

Bylo výstižně poznamenáno, že zobrazování panovníka s ostatními členy rodiny při společné modlitbě plnilo úlohu veřejně přístupného skupinového portrétu.¹⁰⁰ Skrze takové obrazy, formálně navazující na tehdy obecně rozšířené epitafy, měla

⁹⁶ Hans H. AURENHAMMER, *Künstlerische Neuerung*, s. 30: „Es sind «Staatsporträts» des Dogen oder von Beamten, die weniger die Devotion als die in der göttlichen Ordnung verankerte Würde des Amtes manifestieren.“ Srov. John POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, s. 275, který k votivnímu obrazu dóžete Agostina Barbariga od Giovanniho Belliniho (Murano, 1488) poznamenává: „[...] and the portrait Bellini made of him [tj. Agostina Barbariga] is remarkable for its nobility. Exalted by his office, he begs for the gifts of divine grace and wise judgment indispensable for the well-being of the state he is called upon to rule.“ Podobně Giandomenico ROMANELLI, *Titian's Politics between the Republic and the Empire*, in: Susanna Biadene (ed.), *Titian. Prince of the Painters* (katalog výstavy), Venice 1990, s. 37, k zobrazení dóžete Andrei Grittiho na Tintoretově obrazu pro Sala del Collegio v Palazzo Ducale (po 1574) píše: „The doge becomes, in Tintoretto's work, a kind of grand intercessor and intermediary with the celestial sphere, 'pontifex' of a State religion, interpreter of a sacred sublimation of the role of the doge [...]“.

⁹⁷ Gabriele WIMBÖCK, *Der Ingolstädter Münsteraltar*; také Christian HECHT, *Katholische Bildertheologie*, s. 405–407.

⁹⁸ Siegfried HOFMANN, *Der Hochaltar im Münster zur Schönen Unserer Lieben Frau in Ingolstadt*, AB 10, 1978, s. 1–18, zde s. 15.

⁹⁹ Blíže k ikonografii křesťanského vojína viz pozn. 298.

¹⁰⁰ Ilsebill BARTA, *Familienporträts der Habsburger*, s. 89.

široká veřejnost možnost se důvěrněji seznámit s vládnoucí dynastií. Takového druhu je rozměrná malba Jakoba de Monte z let 1591–1593, která tvoří výzdobu kněžiště dómu ve Štýrském Hradci (obr. 35).¹⁰¹ Osu kompozice představuje krucifix se sv. Maří Magdalenou, po jehož stranách jsou v přísné symetrii zobrazeni všichni (i již zemřelí) příslušníci početné rodiny arcivévody Karla II., od nejstarších vpředu až po nejmladší. Každý z nich má přiděleného osobního patrona, který stojí za ním.

Podobně „rodinný“ charakter má i hlavní oltářní obraz z bývalého paulánského kostela v metropoli lotrinského vévodství Nancy, namalovaný Jeanem de Wayembourg kolem roku 1596 (obr. 3).¹⁰² Tématem je úcta k růženci, který po bitvě u Lepanta (1571) byl považován za účinnou duchovní zbraň proti nevěřícím a heretikům. V horní polovině obrazu jsou vyobrazeni Panna Maria s Ježíškem, kteří obdarovávají růženci sv. Dominika a sv. Františka z Pauly. Dole klečí v modlitbě papež Pius V., který zavedl svátek Svatého růžence, naproti němu sv. Kateřina Sienská. Mezi nimi jsou pak vyobrazeni lotrinský vévoda Karel III. s manželkou a se svými syny a dcerami. Oblibu tohoto druhu reprezentace na lotrinském dvoře dosvědčuje oltářní obraz v jezuitském kostele v Nancy (1610), na kterém vévodská rodina uctívá milostnou madonu z Montaigu.¹⁰³

Masivní nárůst donátorských obrazů s panovníkem lze sledovat po roce 1600, kdy současně vzrůstá panovnická zakladatelská aktivita. Vedle již zmíněné *Pala della Trinità* Petera Paula Rubense je to obraz dvorního malíře Giovanniho Pietra de Pomis určený na hlavní oltář kostela při kapucínském klášteře ve Štýrském Hradci, který v roce 1600 založil arcivévoda Ferdinand II. (obr. 38).¹⁰⁴ Monumentální plátno, pro které se vžil název *Apoteóza protireformace*, oslavuje alegorickou formou završení rekatolizace ve Štýrsku, s nímž samotná fundace úzce souvisela. Klášter byl totiž založen přesně na místě, kde byly jen několik dní předtím spáleny tisíce kacířských knih zabavené štýrským protestantům.¹⁰⁵ Zakladatele kláštera, arcivévodu Ferdinanda – oblečeného do brnění a s křížem jako křížák – nacházíme v pravém dolním rohu. Krátce po smrti Ferdinandovy matky Marie Bavorské (1608) namaloval Giovanni Pietro de Pomis velké oltářní plátno pro kostel klarisek ve Štýrském Hradci. Námětem horní části je nanebevzetí Panny Marie, v dolní části je vyobrazena v mystickém vytržení zakladatelka kláštera arcivévodkyně Marie, podpíraná sv. Františkem z Assisi a sv. Klárou. Apoteóze přihlíží zprava Ferdinand II. se svým otcem arcivévodou Karlem II., dědem císařem Ferdinandem I. a rodovým patronem sv. Leopoldem.¹⁰⁶

Paul Peter Rubens se k donátorskému obrazu s panovníkem vrátil v pozdějším období ještě dvakrát. Nejdříve tak učinil na plátně *Rozdávání růžence* (kolem 1621) určeném pro oltář Španělské kaple v dominikánském kostele v Bruselu, který je dnes

¹⁰¹ Více o obrazu v kap. 5.4.1.

¹⁰² Hubert GLASER (Hg.), *Um Glauben und Reich* II/2, s. 110–111, kat. č. 158.

¹⁰³ Tamtéž, s. 111.

¹⁰⁴ Více o obrazu v kap. 5.4.2.

¹⁰⁵ Johann FRANZL, *Ferdinand II.*, s. 70.

¹⁰⁶ Kurt WOISETSCHLÄGER (Hg.), *Der innerösterreichische Hofkünstler*, s. 147–148.

ovšem známý pouze z kopie (obr. 4).¹⁰⁷ Kromě světců shromážděných kolem trůnu Panny Marie jsou růženci obdarováni i tři nejvyšší představitelé španělského Nizozemí – na levé straně španělský král Filip III., naproti místodržitelství pár arcivévoda Albrecht VII. a infantka Isabela Španělská. Asi o deset let později, již jako vdova, objednala infantka Isabela u Rubense *tríptych sv. Ildefonse* do kaple stejnojmenného bratrstva v bruselském kostele St. Jacob op de Coudenberg (obr. 8).¹⁰⁸ Na způsob středověkého křídlového oltáře je ve střední části pojednána mystická vize světce s Pannou Marií, na bočních křídlech jsou vyobrazeni samostatně arcivévoda Albrecht a infantka Isabela.¹⁰⁹

Ze dvacátých let 17. století pochází skupina typově spřízněných oltářních obrazů v Polsku (Pelplin, Jezewo, Buczek Wielki, Tuczno aj.).¹¹⁰ Společně mají téma korunování Panny Marie, v dolní části jsou představeni zástupci světské a duchovní moci. Přítomnost krále Zikmunda III. ve společnosti polských velmožů a duchovních, ale i tehdejšího papeže Urbana VIII., demonstrovala náboženskou jednotu a věrnost katolické víře v Polsku (obr. 6).

Protireformační program mají dva obrazy vzniklé ve čtvrtém desetiletí v Praze. Rokem 1631 je datována votivní malba Matyáše Mayera, původně se nacházející na západní stěně v metropolitním chrámu sv. Víta (obr. 23). Ve spodní části zobrazuje císaře Ferdinanda II. s rodinou při adoraci krucifixu, nahoře české patrony s Pannou Marií a Ježíškem obklopující svatovítskou katedrálu, na jejíž obnovu včetně zařízení zničeného kalvinisty a českými bratry roku 1619 císař významně přispěl. V letech 1635–1641 vznikl pro hlavní oltář karmelitánského kostela Panny Marie Vítězné na Malé Straně obraz, který oslavuje vítězství Ferdinanda II. nad odbojnými stavy v bitvě na Bílé hoře (obr. 47). S bělohorskou bitvou bylo založení malostranského karmelu v roce 1624 dáváno do bezprostřední souvislosti. V levé části obrazu je v doprovodu svého syna Ferdinanda III. zachycen fundátor kláštera Ferdinand II., jak se modlí k Panně Marii za vítězství na Bílé hoře, v pravém rohu pak bosý karmelitán Dominik à Jesu Maria se zázračným obrazem, jenž představuje adoraci narozeného Krista. Právě z tohoto obrázku, nazývaného později Panna Maria Vítězná, učinila katolická propaganda symbol vítězství nad herezí v Čechách.¹¹¹

Podle malostranského obrazu namaloval roku 1660 Karl Nikolaus Pfleger repliku určenou pro hlavní oltář karmelitánského kostela sv. Mikuláše v Mnichově (obr. 61). Habsburkové byli na něm nahrazeni bavorským kurfiřtem Maxmiliánem I. a jeho synem Ferdinandem Marií.¹¹²

¹⁰⁷ Frances HUEMER, *Portraits I*, s. 149–150, kat. č. 29.

¹⁰⁸ Hans Vlieghe, *Saints II*, s. 82–89, kat. č. 117–118; Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Peter Paul Rubens* (katalog výstavy), Wien 2004, s. 303–311, kat. č. 80.

¹⁰⁹ Zachována je přípravná skica (Petrohrad, Ermitáž), na které Rubens začlenil Albrechta VII. a Isabelu přímo do náboženského výjevu. – Hans Vlieghe, *Saints II*, s. 86–88, kat. č. 117b.

¹¹⁰ Janusz Stanisław Pasięrb, *Malarz gdański*; Klaus Büßmann – Heinz Schilling (Hgg.), *1648* (katalog), s. 286, kat. č. 795 (Jezewo).

¹¹¹ Každý obraz bude předmětem samostatného pojednání dále v textu.

¹¹² Více o obrazu v kap. 6.4.

Ikonograficky zajímavý je obraz Johanna Hulsmana a Johanna Toussijna z někdejšího oltáře sv. Šebestiána v kostele sv. Gereona v Kolíně nad Rýnem (obr. 9),¹¹³ který nechal roku 1635 pořídit tamní kanovník Alexander Simonis jako poděkování za ochranu města před švédským vojskem. Nad vedutou Kolína se vznášejí svatí ochránci města, mezi které je poněkud překvapivě začleněn i tehdy vládnoucí kolínský arcibiskup a kurfiřt Ferdinand Bavorský. „*Díky jejich přímlově u Boha,*“ jak hlásal dedikační nápis na oltáři, „*jsme téměř všichni až dosud vyvázli z všeobecného pustošení celého Německa zbraněmi Švédů a ostatních nepřátel naší víry.*“¹¹⁴

V souladu s politickým vývojem po třicetileté válce přítomnost panovníka v náboženském výjevu ztrácí protireformační náplň. O to víc se uplatňuje jeho reprezentační funkce. Zmínili jsme se již o velkém plátně Antonia Zanchiho pro theatínský kostel v Mnichově, které připomínalo narození kurprince Maxe Emanuela (obr. 20). Votivní charakter má také malba Charlese Dauphina z let 1664–1665, která zdobí hlavní oltář turínského kostela sv. Františka z Pauly (obr. 10).¹¹⁵ Námětem je apoteóza světce, v levém dolním rohu vidíme v pokleku před stolcem s panovnickými insigniemi klečat dva malé savojské prince – Francesca Giacinta a Carla Emanuela. Obraz nechala namalovat vévodkyně Kristina Francouzská z vděčnosti za narození dědice trůnu. V průběhu 17. století dosáhla prezentace panovnickovy zbožnosti skrze sakrální obraz jisté programovosti u dvou nejvýznamnějších panovnických dynastií – u francouzských Bourbonů a rakouských Habsburků.

3.3. «Le Vœu de Louis XIII» – pomník bourbonské zbožnosti

Francouzští panovníci si již na sklonku středověku prisvojovali titul „nejkřesťanštějšího krále“ (*Roi Très Chrétien*). V 17. a ještě počátkem 18. století zde vznikl soubor sakrálních děl souvisejících s památnou událostí, „slibem“ (*le Vœu*) krále Ludvíka XIII. postavit v katedrále Notre-Dame v Paříži hlavní oltář „*s vyobrazením Panny Marie, která má v náruči svého drahocenného syna sejmutého z kříže; my budeme představeni u nohou syna i matky, jak jim nabízíme svou korunu a žezlo.*“¹¹⁶ Král se tak zavázal 10. února 1638 u příležitosti zasvěcení své osoby, země, koruny a všech poddaných Panně Marii, a to s poukazem na její neutuchající přízeň provázející jeho dosavadní panování.¹¹⁷ Tento akt je nutno vykládat v kontextu tehdy vypjatého protireformačního mariánského kultu, kdy odevzdávání království a národů do Mariiny ochrany bylo politickým kalkulem katolických panov-

¹¹³ Hubert GLASER (Hg.), *Um Glauben und Reich* II/2, s. 138, kat. č. 200.

¹¹⁴ Srov. Hugo RAHTGENS, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* 7/1: *St. Gereon, St. Johann Baptist, die Marienkirchen, Gross St. Martin*, Düsseldorf 1911, s. 63. K zapojení světských osob do kruhu kanonizovaných světců srov. Tizianův obraz *Glórie* (1551–1554), na kterém jsou představeni Karel V. a další členové jeho rodiny. – Christian HECHT, *Die Glorie*, zejm. s. 196–207.

¹¹⁵ Arabella CIFANI – Franco MONETTI, *Opere d'arte*, s. 138, s. 146.

¹¹⁶ Katharina KRAUSE, *Der „Vœu de Louis XIII“*, s. 3: „[...] avec une Image de la Vierge, qui tiennent entre ses bras celle de son précieux Fils et de la Mère; nous serons représenté aux pieds et du Fils et de la Mère, comme leur offrant nostre Couronne et nostre Sceptre.“

¹¹⁷ Maurice VLOBERG, *Notre-Dame de Paris et le Vœu-de-Louis XIII. La vie de la cathédrale aux XVIIe et XVIIIe siècles racontée par l'image*, Paris 1926; Katharina KRAUSE, *Der „Vœu de Louis XIII“*; také Nicolas SAINTE-FARE-GARNOT, *La Vierge*.

níků, usilujících o konfesionalizaci svých poddaných. Totéž učinil císař Ferdinand III., který poručil Neposkvrněnému Mariinu početí své dědičné země v roce 1647, a jeho příkladem se nechal inspirovat i polský král Jan II. Kazimír roku 1656.¹¹⁸ Ve Francii se státní mariánský kult vyznačoval především úctou k Matce bolestné (*Notre-Dame de la Compassion*). Roku 1614 poblíž hugenotského města Saumur založil Ludvík XIII. klášter oratoriánů Notre-Dame des Ardilliers, v němž byla uctívána středověká pieta. O pár let později sem společně s manželkou Annou Rakouskou vykonali pouť a stali se členy tamního bratrstva. V roce 1629, rok po dobytí bašty hugenotů La Rochelle, král založil v Paříži augustiniánský klášter s chrámem Notre-Dame des Victoires a roku 1636, v době ohrožení Paříže španělským vojskem, se z podnětu kardinála Richelieua zavázal věnovat stříbrnou lampu do pařížské katedrály před oltář Panny Marie.¹¹⁹

Svůj slib postavit v Notre-Dame nový oltář, kterým by bylo vyjádřeno zasvěcení jeho osoby a celé Francie Panně Marii, však král nestihl. Snad jako dočasnou náhradu nechal namalovat rozměrný obraz téhož námětu malířem Philippem de Champaigne, který byl na svátek Nanebevzetí Panny Marie 15. srpna 1638 zavěšen na jihozápadní pilíř křížení pařížské katedrály (obr. 11).¹²⁰ Samo ztvárnění krále Ludvíka XIII. při odevzdání panovnických insignií nebeské autoritě je doloženo již dříve. Jde o v kompozici mnohem dramatičtější obraz Simona Voueta nazývaný rovněž *Le Vœu de Louis XIII*, který se nachází v městském kostele v Neuilly-Saint-Front (obr. 12). Datován je rokem 1633. Král je na něm představen v pokleku pod ukřížovaným Kristem. Pravicí ukazuje na královskou korunu, žezlo a *la main de justice*¹²¹ složené u paty kříže, levicí se vztahuje směrem ven z obrazu, respektive ke svým poddaným, které tak poroučí Kristu do ochrany.¹²²

V intencích svého otce pokračoval Ludvík XIV. Na obraze namalovaném Philippem de Champaigne v roce 1650 je zachycen tehdy dvanáctiletý král v doprovodu své matky a mladšího bratra Filipa d'Anjou při odevzdání koruny a žezla Panně Marii s Ježíškem (obr. 13).¹²³ Šlo o finální studii k větší, nerealizované kompozici, která snad byla plánována za protějšek staršího votivního obrazu z roku 1638 v pařížské katedrále. I v tomto případě byl její vznik zřejmě vyvolán konkrétním činem, totiž prohlášením z 25. března 1650, ve kterém mladý král potvrdil otcovo vyvolení Panny Marie za zvláštní ochránkyni Francie.¹²⁴ K uskutečnění otcova slibu z roku 1638 přistoupil Ludvík XIV. až na sklonku své vlády. Mramorový oltář

¹¹⁸ Herma PIESCH, *Domina Austriae*, zejm. s. 527; Anna CORETH, *Pietas Austriaca*, s. 55.

¹¹⁹ Katharina KRAUSE, *Der „Vœu de Louis XIII“*, s. 4–6; Louis BLOND, *Notre-Dame des Victoires*.

¹²⁰ Bernard DORIVAL, *Philippe de Champaigne 2*, s. 104–105, kat. č. 184.

¹²¹ *La main de justice*, ruka spravedlnosti, totiž žezlo zakončené rukou s prsty v gestu přísahy, bylo zvláštní insignií francouzských králů. Více o něm Kirsten AHRENS, *Hyacinthe Rigauds Staatsporträt*, s. 82–85.

¹²² Nicolas SAINTE-FARE-GARNOT, *La Vierge*, s. 42.

¹²³ Bernard DORIVAL, *Philippe de Champaigne 2*, s. 108, kat. č. 191.

¹²⁴ Ještě v době regentství namaloval Philippe de Champaigne obraz představující Ludvíka XIV., královnu-matku Annu Rakouskou a prince Filipa d'Anjou, doporučené sv. Benediktem a sv. Scholastikou Nejsv. Trojici (1646–1647). Obraz, jenž pravděpodobně zdobil krb v královnině apartmánu v klášteře benediktinek Val-de-Grâce, se nezachoval, znám je pouze z přípravných studií. – Tamtéž, s. 106–107, kat. č. 189 (návrhová kresba), resp. kat. č. 190 (malířská studie).

s Pietou a protějškovými sochami obou králů vznikl jako součást nákladného přebudování chóru pařížské katedrály v letech 1708–1714, které prováděl královský stavební úřad (obr. 14).¹²⁵

V souvislosti s Ludvíkem XIV. nelze nezmínit obraz namalovaný Charlesem Le Brunem v letech 1674–1676 pro hlavní oltář kostela Saint-Sépulcre v Paříži (obr. 21).¹²⁶ Důvodem jeho pořízení bylo vrácení 50 000 liber pařížskému cechu obchodníků s galanterním zbožím, vypůjčených králem na vedení války se Španělskem ve Franche-Comté. Za příkladnou ochotu jim král věnoval navíc 2 000 zlatých. Jeho přáním bylo, aby z těchto peněz pařížští galanterníci slavili jeho vítězství, modlili se za jeho zdraví a nechali vyzdobit kapli své korporace, kterou byl chór pařížského kostela sv. Hrobu (Saint-Sépulcre). Tak se i stalo, když zakázkou nového oltářního obrazu byl pověřen dvorní malíř Charles Le Brun. Jak po formální, tak po obsahové stránce jde o mimořádné dílo, vyznačující se důmyslným prolnutím dvou různých triumfálních témat. Jedním, ve shodě se zasvěcením chrámu, je vzkříšený Kristus, vítěz nad smrtí, který se vznáší nad svým hrobem za přihlížení andělů a k úděsu římských vojáků. Druhým je pak adorace Krista vítězným Ludvíkem XIV. oblečeným v brnění a královském plášti, kterého doporučuje patron galanternického cechu sv. Ludvík a doprovází první ministr Jean-Baptiste Colbert. Ve vztahu ke králi pak vojáci ležící vlevo dole mohou být interpretováni jako jím poražení nepřátelé. V kompozici Le Brunův obraz vzdáleně připomíná Champaignovu malířskou studii s mladým Ludvíkem XIV. předávajícím žezlo a korunu Panně Marii, ovšem s tím rozdílem, že zde znázorněný král odevzdává žezlo a přilbu, a to vítěznému Kristu.

Historické okolnosti provázející vznik obrazu dokazují, že podobně jako v případě již zmíněného plátna Antonia Zanchiho v Mnichově, které vzniklo prakticky současně, i toto dílo svým velmi reprezentativním až okázalým ustrojením sloužilo spíše k oslavě královny osoby, než k představení jeho zbožnosti. V té souvislosti je výstižná dobová zpráva, nazývající Le Brunův obraz „věčným pomníkem královny vznešenosti“ („*un monument éternel de la magnificence du Roy*“).¹²⁷ O piété krále zde není ani slovo.

3.4. Leopold I. a «pietas habsburgica» na sakrálním obraze po roce 1650

Rovněž rakouští Habsburkové dbali o svoji prezentaci v sakrálním prostředí. Plnou měrou to platí pro císaře Leopolda I., kterého provázela pověst výjimečně zbožného a Bohem omilostněného panovníka.¹²⁸ Asi nejranějším příkladem je obraz Ukřižování Franse Luycxve v jezuitském kostele Devíti kůrů andělských Am Hof ve

¹²⁵ Katharina KRAUSE, *Der „Voeu de Louis XIII“*.

¹²⁶ Bernard de MONTGOLFIER, *Charles Le Brun*; Jeanine FRICKER (ed.), *Charles Le Brun*, s. 97–99, kat. č. 33.

¹²⁷ Bernard de MONTGOLFIER, *Charles le Brun*, s. 200, s. 202.

¹²⁸ Srov. Friedrich POLLEROS, „*Pro decore Majestatis*“, s. 216–223.

Vídni z roku 1663 (obr. 16).¹²⁹ Zachycena je na něm scéna ukřižování na Golgotě: Kristus na kříži, pod ním jeho matka, sv. Maří Magdaléna a sv. Jana Evangelista. Z levé strany přihlížejí Leopold I., jeho nevlastní matka ovdovělá císařovna Eleonora Gonzaga a mladší sourozenci. Jak interpretovat tento výjev? V *Litterae annuae* rakouské řádové provincie se k roku 1663 píše o celodenní pobožnosti, kterou v témže kostele pátou neděli postní, takzvanou *Dominica Passionis*, pořádalo náboženské bratrstvo Smrtných úzkostí Páně (*Sodalitas Agoniae Christi*). Zúčastnil se jí tehdy Leopold I. se svým bratrem velmistrem Řádu německých rytířů Karlem Josefem, císařovnou vdovou a arcivévodkyněmi Eleonorou Marií a Marií Annou Josefou.¹³⁰ Autor zápisu zdůrazňuje, že celá panovnická rodina tehdy ve vytrvalosti předčila ostatní sodály. Habsburkové absolvovali nejenom nešpory a kázání, ale také vyslechli litanie k Ježíšovu jménu a hymnus *Stabat mater dolorosa* a na závěr přijali eucharistii. Na základě této zprávy lze pak interpretovat i samotný obraz jako názorné předvedení habsburské zbožnosti v praxi. Panovnická rodina, uváděná gestem sv. Maří Magdaleny do společnosti nejbližších Kristových následovníků přítomných Ježíšově ukřižování, klečí v čele zástupu sodálů (představených méně zřetelnými tvářemi za nimi v pozadí) a rozjímá nad mukami umírajícího Krista. Ztotožníme-li s Luycxovým dílem zprávu o zavěšení „vznešeného [císařského?] obrazu ukřižovaného Krista u vchodu [kostela?]“, uváděnou v jezuitských análech z téhož roku, pak se zdá, že šlo o dar císařské rodiny, který na oltář určen nebyl.¹³¹

Podobných vyobrazení císaře Leopolda a jeho příbuzných, předvádějících pověstnou zbožnost habsburského rodu (*Pietas austriaca*) se v podunajské metropoli nacházelo více. Pomineme-li již dříve zmíněnou morovou statui (obr. 15),¹³² pak je to obraz Matthäuse Managetty na bočním oltáři sv. Petra z Alcántary ve františkánském kostele (obr. 18).¹³³ V nebeské glórii zachycuje tehdy čerstvě kanonizovaného španělského divotvůrce, pod ním vedutu Vídně a po stranách klečícího císaře Leopolda I. a jeho první manželku Markétu Terezu Španělskou s dcerkou Marií Antonii. Z kostela sv. Rocha při konventu augustiniánů-poustevníků pochází rozměrný obraz, který původně zdobil hlavní oltář (obr. 17).¹³⁴ Představena je na něm kompletní

¹²⁹ Srov. Wolfgang PROHASKA, in: Hellmut Lorenz (Hg.), *Barock*, s. 409–410, kat. č. 147; také Brigitte FAßBINDER, *Studien zu Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum*, Dissertation der Universität Wien 1979, s. 96–97, kat. č. II/12.

¹³⁰ ÖNB, rkp. 12060, fol. 61: „Eius diei piae exercitationes in pomeridianum tempus dilatae, et illis Augustissimi interfuere vertices Leopoldus cum Serenissimo Archiduce Carolo Josepho, Imperatrix vidua cum Serenissimis Filiabus, qui omnes pietate plané rará sodalibus reliquis praeiverunt eá constantiá, ut non solum vesperis et exhortationi adfuerint, sed litanii de nomine Jesu et hymno Stabat Mater Dolorosa, quae musica ad animos pié afficiendos comparata decinebantur, a quo sacratissima Eucharistia bene precatum sodalibus.“ K bratrstvům Smrtných úzkostí Páně viz Petra NEVÍMOVÁ, *Funkce obrazu v umění jezuitského řádu*, in: Milena Bartlová (ed.), *Dějiny umění*, s. 112–113.

¹³¹ ÖNB, rkp. 12060, fol. 45–46: „Vienn. in Dom. Prof.: [...] Erecta Christi Crucifixi ad ingressum augusta effigies et quae locum deformabant, amota omnia.“ Uvedme, že pro potřeby stejnojmenného bratrstva fungujícím při kostele sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze vznikl pašijový cyklus Karla Škréty (1672–1674). Blíže o něm Sylva DOBALOVÁ, *Pašijový cyklus*, zejm. s. 82–90.

¹³² Literatura k morové statui v pozn. 16.

¹³³ Placidus HERZOG, *Cosmographia Austriaco-Franciscana* I, s. 208.

¹³⁴ Géza HÁJÓS (Red.), *Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Kirchen des III. Bezirks*, Wien 1974 (= Österreichische Kunsttopographie 41), s. 192–193, obr. 155 na s. 175.

císařská rodina při adoraci pěti morových patronů, Panny Marie a Nejsvětější Trojice. Uprostřed leží na zemi císařská koruna a vzadu se otvírá pohled na Vídeň. Také v kostele sv. Leopolda na vídeňském předměstí Leopoldstadt se nacházel na hlavním oltáři obraz zachycující císařský pár adorující chrámového patrona.¹³⁵

Prezentace *Pietas austriaca* v sakrálním umění se pochopitelně neomezovala na sídelní město. Tak například v klášterním kostele v hornorakouském Garstenu dodal malíř Francesco Innocenzo Torriani na oltář škapulířového bratrstva, jehož členem byl Leopold I. od roku 1661, obraz, na němž je zachycena císařská rodina při adoraci Panny Marie (1685).¹³⁶ Vzpomenout můžeme také oltářní obraz *Uctívání Nejsv. Svátosti habsburským domem* Matthiase Gassera (1685), který se nachází nad hrobkou zakladatelů v kostele cisterciáků v tyrolském Stamsu.¹³⁷ Opomenout nelze ani anonymní plátno neznámého určení datované do let 1690–1700, na němž je zachycen císař Leopold I. v pokleku, jak předává sv. Josefu v ochranu dědičné země a Svatou říši římskou, zastoupené jeho vladařskými insigniemi (obr. 19).¹³⁸

Bezpochyby nejpůsobivěji je idea předání zemí do ochrany vyšší moci ztvárněna na velkém oltářním obraze *Sláva Karmelu* Jana Kryštofa Lišky na hlavním oltáři kostela sv. Havla při někdejší kláštere obutých karmelitů na Starém Městě v Praze z roku 1696 (obr. 22).¹³⁹ V horní části je znázorněna Panna Maria obklopená karmelitánskými světcí, o něco níže v černém benediktinském rouchu patron kostela sv. Havel a dole v doprovodu strážce a pážat císař Leopold I. se svými syny Josefem I. a Karlem (III.). Přítomnost Habsburků na obraze byla nepochybně myšlena jako hold císaři za jeho podporu ve věci výstavby konventní budovy, se kterou se začalo roku 1671. Karmelitáni si tehdy dokonce vymohli, aby základní kámen položil pražský arcibiskup císařovým jménem.¹⁴⁰ Klášterní novostavba byla zasvěcena císařovu jmenovci sv. Leopoldu.¹⁴¹ Obraz je zajímavý výběrem výhradně mužských členů panovnického rodu – vedle Leopolda I. je to jeho následník římský a uherský král Josef I. a arcivévoda Karel. Z jednotlivých gest tohoto „triumvirátu“ lze vyčíst, že hlavním cílem bylo představit na obraze mocenské ambice rakouských Habsburků, méně zbožnost. Leopold pravicí ukazuje na odznaky své vlády složené

¹³⁵ Friedrich POLLEROS, „*Pro decore Majestatis*“, s. 218.

¹³⁶ Josef PERNDL, *Die Stiftskirche von Garsten. Ihre Baugeschichte und Ausstattung*, in: 59. Jahresbericht des Bischöflichen Gymnasiums und Diözesanknabenseminars am Kollegium Petrinum in Urfahr-Linz an der Donau Schuljahr 1962/1963, Linz 1963, s. 21–22, resp. s. 45.

¹³⁷ Rupert FEUCHTMÜLLER – Elisabeth KOVÁCS, *Welt des Barock I*, s. 157–158, kat. č. 15.01 (autorka hesla Elisabeth Kovács); Karl VOCELKA – Lynne HELLER, *Die Lebenswelt der Habsburger*, s. 15 (obr.).

¹³⁸ Rupert FEUCHTMÜLLER – Elisabeth KOVÁCS, *Welt des Barock I*, s. 158, kat. č. 15.03 (autorka hesla Elisabeth Kovács); Barbara MIKUDA-HÜTTEL, *Vom 'Hausmann' zum Hausheiligen*, s. 131–133, obr. 48.

¹³⁹ Josef MYSLIVEC, *Staroměstský Karmel*, zejm. s. 32–35; Jaromír NEUMANN, *Jan Kryštof Liška. Část první*, Umění 15, 1967, s. 161–162; Rudolf KUČHYNKA, *Kdo namaloval obraz na hlavním oltáři chrámu sv. Havla v Praze?*, PAM 29, 1917, s. 40–43. Obraz pod názvem *Gloria Carmeli* zmiňuje Joannes Florianus HAMMERSCHMID, *Prodromus Gloriam Pragensem*, s. 166.

¹⁴⁰ Viz list Leopolda I. nejvyššímu purkrabímu Bernardu Ignáci z Martinic z 10. 10. 1671, v němž vyjadřuje svůj souhlas, aby byl základní kámen k budově kláštera položen v jeho jméno. – NA, Archiv zrušených klášterů, kart. 46, fasc. 37. Srov. Pavel VLČEK – Petr SOMMER – Dušan FOLTÝN, *Encyklopedie českých klášterů*, s. 543; resp. UPP 1, s. 354.

¹⁴¹ Wenceslaus Adalbertus CZERWENKA, *Annales et Acta*, s. 511–513.

na zemi, z nichž dominantní místo zaujímá obří sféra, která však pro své rozměry může být jen stěží zvána říšským jablkem. V daném kontextu vystupuje především jako symbol universální vlády.¹⁴² Zatímco Josef I. zobrazený v pokleku sebevědomě shlíží z obrazu, jeho mladší bratr Karel, v té době neoficiální pretendent španělského trůnu, pohlíží na svého otce a rovněž ukazuje na sféru a současně si klade pravou ruku na prsa. Vyjádřen tak má být Karlův nárok na španělské dědictví, světovou říši, která mu, jak již tehdy Leopold I. doufal, připadne po smrti španělského krále Karla II.¹⁴³ Stručně řečeno, záměrem staroměstských karmelitánů bylo představit na hlavním oltáři svého kostela smělou vizi habsburské světovlády, pro jejíž vyplnění se zde vyobrazený císař Leopold I. dovolává přímluvných modliteb u řádových světců.

3.5. Vymizení tématu po roce 1700

Cílem této kapitoly bylo ukázat různorodou škálu formálních řešení a významů znázorňování panovníka v tradiční roli donátora na sakrálním obrazu doby proti-reformace a baroka. Liškovo dílo, formálně i obsahově dokonalé, představuje mně poslední známý článek řady velkých a reprezentativních „donátorských“ s panovníkem. Liškova *Sláva Karmelu* je také názorným důkazem rozvolnění původní vazby donátora k obrazu. Stejně jako v případě *Vzkříšeného Krista* Charlese Le Bruna i v Praze totiž převzal zadavatelskou iniciativu namísto zobrazeného panovníka jiný subjekt a jeho fundátory byli dokonce místní šlechtici a měšťané.¹⁴⁴

Zdá se, jakoby sám panovník na takové formě sebe prezentace již neměl zájem. Děje se tak v souladu s nástupem raně osvíceneckých idejí o sekulární povaze absolutistické vlády, vycházející z teorie *přirozeného práva*.¹⁴⁵ Tak jak se stát stává nadřazenou institucí všem, proměňuje se i ideál suveréna: jeho prvořadým úkolem již není sloužit oslavě Boha, nýbrž být prospěšný státu.¹⁴⁶ Zbožnost sice bude pro panovníka důležitou kvalitou ještě hluboko do 18. století, avšak potřeba legitimovat jí svoji moc a postavení ztratí na naléhavosti. V takové situaci se i zobrazování

¹⁴² Srov. Friedrich POLLEROS, „*Austriae Est Imperare Orbi Universo*“; také Ernst Percy SCHRAMM, *Sphaira, Globus, Reichspafel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II.*, Stuttgart 1958, s. 148–153.

¹⁴³ Srov. Vít VLNAS, *Princ Evžen Savojský*, s. 132.

¹⁴⁴ O dobrodincích oltáře se zmiňuje Joannes Florianus HAMMERSCHMID, *Prodromus Gloriam Praganae*, s. 166: „*I. et principale [altarum], ad Gloriam Sacro-Sanctae ac Individuae Trinitatis, et Honorem S. Galli erectum anno 1696 a patronis sequentibus: Illustrissima D. Francisca Ludmila viduata Comitissa de Rozdrazow. Generoso D. Carolo Scretta Pictore, juxta hoc Altare sepulto. Praenobili Domina Elisabetha Saxiana, nata Hartungiana, aliisque pluribus.*“

¹⁴⁵ O vlivu přirozeného práva na vztah státu k náboženství a církvi viz Peter SCHRÖDER, *Naturrecht und absolutistisches Staatsrecht. Eine vergleichende Studie zu Thomas Hobbes und Christian Thomasius*, Berlin 2001 (= Schriften zur Rechtstheorie 195); Horst DENZER, *Moralphilosophie und Naturrecht bei Samuel Pufendorf. Eine geistes- und wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung zur Geburt des Naturrechts aus der Praktischen Philosophie*, München 1972 (= Münchner Studien zur Politik 22). Viz také Valentin URFUS, *Císař Josef I. Nekorunovaný Habsburk na českém trůně*, Praha 2004, s. 144–153 (kap. *První josefinismus?*).

¹⁴⁶ Hubert Christian EHALT, *Ausdruckformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien 1980 (= Sozial- und Wirtschaftshistorische Studien 14), s. 142; Ernst HENRICH, *Fürsten und Mächte*, s. 125–126.

panovníka na sakrálním obraze ukáže být neaktuální a nepřiměřené. Absence podobných obrazů v 18. století to potvrzuje.

4. Rané baroko v Čechách – „eine fremde Kunst“?

Dějiny umění jsou historickou vědou, která při výkladu slohových epoch, tvorby umělců či jednotlivých uměleckých děl vychází z dobové podmíněnosti zkoumaného jevu.¹⁴⁷ Za překonaný je považován názor, že umění prodělává své vrcholné a úpadkové fáze v závislosti na společenském a hospodářském vývoji, avšak již ne tak jednoznačné je to s posouzením představy, že výtvarný sloh a umělecké dílo jsou schopny ve svém výrazu reflektovat stav ducha, myšlení a společnosti.¹⁴⁸ To lze doložit na problému českého baroka. Prakticky neexistuje syntetická práce, mnohdy ani dílčí studie o umění 17. a 18. století v Čechách, v níž by alespoň okrajově nebyly zmíněny dramatické události z našich dějin, jakými byly rekatolizace a nastolení autoritativní moci panovníka v důsledku porážky stavovského povstání v bitvě na Bílé hoře roku 1620. Přitom ale nejde o povinné „historické úvody“, které by dotvářely nezbytný rámec k líčení vlastního tématu. Vztahování baroka k *Bílé hoře* (myšlena nikoliv ve významu lokality či samotné události, nýbrž jako celý komplex dalekosáhlých politických, náboženských a hospodářských proměn země) je totiž ve skutečnosti chápáno jako konstruktivní východisko při hledání jeho zrodu i podstaty. Zažitý je model, podle něhož barokní sloh zpočátku představoval cizorodý kulturní element, který byl do Čech násilně implantován společně s pobělohorskou rekatolizací a ztrátou státní samostatnosti, takže přerušil dosavadní umělecký vývoj, posléze zde „zdomácněl“, aby se nakonec přetavil v osobitý *český barok*. Takový koncept se utvářel již na počátku moderního českého dějepisu umění, a i když byl současně vždy provázen kritikou (ta ovšem nikdy nebyla soustavná a adresná), udržoval si vedoucí roli v oficiální výkladové linii českého baroka prakticky po celé 20. století. Asi nejkomplexněji se problémem geneze českého baroka zabíral Jaromír Neumann, který svůj názor v ucelené podobě prezentoval v monumentálně pojaté syntéze vydané před více než třiceti lety;¹⁴⁹ v obdobném duchu ovšem psali i Neumannovi současníci, a to až do nedávné minulosti.¹⁵⁰

Tváří v tvář prohlubujícím se znalostem o mnohosti umělecké tvorby na našem území a při nezaujatém hodnocení českého povstání 1618–1620 se však takový model ukazuje jako těžko udržitelný. Poukázal na to nedávno konaný výstavní projekt *Sláva barokní Čechie* (2001). Ten se sice s řadou předsudků spojovaných s barokem úspěšně vypořádal, na druhou stranu – pro své kulturně historické pojetí – se s čistě uměnovědným aspektem tohoto problému podstatně míjel. Patrné je to na vstupní studii *Druhý život baroka v Čechách* k sborníku statí, sepsané kolektivem

¹⁴⁷ Srov. Jiří KROUPA, *Dějiny umění a historie, aneb: nemohou být ani spolu, ani bez sebe?*, in: Milena Bartlová (ed.), *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy. Příspěvky přednesené na Prvním sjezdu českých historiků umění*, Praha 2004, s. 139–149.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 145–146.

¹⁴⁹ Jaromír NEUMANN, *Český barok*, Praha 1974². Srov. také *Aktuálnost českého baroku* (1982); resp. *Osobitost českého baroku* (2003), vydáno posmrtně se vstupním komentářem Lubomíra Konečného.

¹⁵⁰ Z nověji vydané literatury srov. Emanuel POCHÉ, heslo *baroko*, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, A – M, Praha 1995, s. 47; Ivo KOŘÁN, *Barokní umění v kacířské zemi*, in: Vilém Herold – Jaroslav Pánek (redd.), *Baroko v Itálii*, s. 559–565.

historiků a kulturně orientovaných historiků.¹⁵¹ Autoři sice hned úvodem předesílají, že pohled na umělecká díla 17. a 18. století podléhal u nás mimoestetickým kritériím a byl „vždy určován obrazem celého pobělohorského období“,¹⁵² k odhalení této podmíněnosti a omezenosti však přistupují z čistě historického stanoviska – baroko je jim v první řadě kulturním fenoménem sledovaným na pozadí vývoje české společnosti v 19. a 20. století. Samotná reflexe baroka v domácím dějepisu umění je pak sledována okrajově a nedůsledně.

Nemám zde v úmyslu předkládat komplexní výklad českého barokního umění. Pro předmět zkoumání, kterým jsou dvě významná malířská díla z pobělohorského malířství, ovšem považuji za nezbytné se kriticky vypořádat alespoň s názory o počátku výtvarného baroka v Čechách, a to se zvláštním přihlédnutím k malbě. Přes značný názorový rozptýl lze předem konstatovat, že domácí uměnověda se s problémem raného baroka potýkala vždy ve dvou rovinách, které v řadě případů vedle sebe úspěšně koexistovaly, či se dokonce podporovaly. Na jedné straně to byl formalistický přístup, který řešil otázku stylového vymezení pobělohorského malířství vůči předchozímu dvorskému umění Rudolfa II. a jeho nevyhraněnost trvajícím až do nástupu Karla Škréty počátkem čtyřicátých let, na druhé straně duchovnědný koncept, který nástup barokních forem v Čechách uváděl do souvislosti s prosazováním nové duchovní a kulturní orientace, kterou s sebou přinášela protireformace.

4.1. České baroko ve světle uměnovědné literatury

První, kdo podal charakteristiku pobělohorského malířství, byl Karel Vladislav Zap, autor hesla *dějiny výtvarných umění v Čechách* pro Riegerův naučný slovník (1862).¹⁵³ Z pohledu tehdy aktuální romantické koncepce národních výtvarných škol posuzoval Zap význam uměleckého dění na dvoře Rudolfa II. pro dějiny českého malířství skepticky. Vzhledem k svému cizozemskému původu mělo rudolfínské umění jen málo společného s domácí tvorbou. Ani ta však neměla možnost k nerušenému rozvinu, neboť byla násilně přerušena bitvou na Bílé hoře a třicetiletou válkou. Pobělohorské malířství 17. století, nahlíženo kritériem jeho původu, tak nebylo víc než cizím importem a s výjimkou Karla Škréty mělo pokleslý vkus:

„Politickým a náboženským převratem, třicetiletou válkou v Čechách způsobeným, přetržen jest podruhé chod přirozeného rozvoje národního umění, a Čechové se odtud nového národního směru v umění více dodělati nemohli. Ačkoliv v druhé polovici XVII. století šlechta a duchovenstvo mnoho pro malířství podnikali a vedle cizích umělců dost znamenité množství domácích tomuto umění síly své věnovalo: předce zmalátnělost a všeobecně kleslý vkus v krasoumě nedaly českému duchu nového vzniku. Měli jsme pouze mnoho malířův, ovšem také mezi nimi několik takových, kteří též evropské slávy došli,

¹⁵¹ Jiří RAK – Vít VLNAS (edd.), *Druhý život baroka*.

¹⁵² Tamtéž, s. 13.

¹⁵³ Karel Vladislav ZAP, [Čechy –] *Dějiny výtvarných umění*, in: František Ladislav Rieger (red.), *Slovník naučný* II/1, Praha 1862, s. 454.

*ale ti neutvořili více zvláštní třetí národní školy. Předně zasluhuje čestné zmínky Karel Škréta ze Zázvořic, který vynikal obratností v nápodobení způsobu malování italských mistrů [...]*¹⁵⁴

Zapův odsudek pobělohorského malířství nebyl zdaleka ojedinělý. Tak například Bohumil Matějka (1896) považoval objednávku dvou obrazů pro hlavní oltář kostela sv. Tomáše malostranských augustiniánů-poustevníků (1636–1638) u Petera Paula Rubense za důkaz absence domácích tvořivých sil, které by byly s to se zhostit tak náročného úkolu. Umění pěstované na dvoře Rudolfa II. bylo podle Matějky sice skvělé, ale nezakořeněné, „*ve válečném zmatku zaniklo beze stop, takže v přerušném vývoji opět na místech vzdálených jako dříve v Itálii a Nizozemsku nové spojení hledati se muselo [...]*“¹⁵⁵

Zcela odlišné stanovisko zaujal Karel Vladimír Herain (1915), autor první syntetické práce o českém novodobém malířství, sledovaném v rozmezí let 1576 až 1743, tedy od nástupu Rudolfa II. na trůn až po smrt malíře Václava Vavřince Reintera.¹⁵⁶ Jak již podtitul knihy *Přispěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576–1743* napovídá, Herain programově usiloval především o to, doložit nepřerušovaný rozvoj českého malířství, který se uskutečňoval na základě vnitřní vývojové zákonitosti umění samého, tedy nezávisle na vnějších událostech. Herain – zřejmě vůbec jako první – přiznává rudolfínskému umění přes jeho epizodičnost a výlučný charakter, zásadní vliv na domácí malířskou produkci. Především skrze italsky orientovanou, protobarokně cítěnou tvorbu Hanse von Aachen a Bartoloměje Sprangera bylo možno v Praze již na počátku 17. století nalézt „*úplně zřetelné a dokonalé výtvarné projevy toho směru, o němž bylo dosud z většiny míněno, že k nám byl vnesen teprve protireformací*“.¹⁵⁷ Politické události z let 1618 až 1620 tak neznamenaly pro vývoj malířství v Čechách zásadní zlom, neboť „*změny, kterým podléhal, byly data již staršího a nevyhnutelné*“.¹⁵⁸ Tíhnutí domácího malířství k baroknímu slohu bylo příchodem rekatolizace jenom uspišeno, a to jednak zesílením přílivu dalších aktuálních podnětů z Itálie, jednak novými uměleckými úkoly, které vyžadovala církev a šlechta.

Herain zůstal ve svém pohledu na počátky barokního malířství v Čechách a na problém baroka vůbec osamocen. V meziválečných letech měla česká uměnověda pro tento výlučně formalistní přístup málo pochopení a za mnohem naléhavější považovala nalézt v baroku jeho společenskou úlohu a dát mu vyšší ideový smysl v rámci českých dějin. Jestliže ještě v *Československém umění* (1926) od autorského kolektivu Vojtěch Birnbaum, Antonín Matějček, Josef Schráníl a Zdeněk Wirth se

¹⁵⁴ Tamtéž.

¹⁵⁵ Bohumil MATĚJKA, *Přestavba a výzdoba chrámu sv. Tomáše při klášteře poustevníků řádu sv. Augustina na Menším Městě Pražském*, PAM 17, 1896, sl. 120. Srov. Karel CHYTIL, [Čechy –] *Dějiny malířství a sochařství*, in: Ottův slovník naučný 6, Praha 1893, s. 381: „*Válka třicítiletá a převrat ve věcech českých ochromily úplně vývoj umění*“.

¹⁵⁶ Karel Vladimír HERAIN, *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinterovy*.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 19, resp. s. 24.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 26.

píše, že „výtvarného umění dotkly se však následky ztráty národní samostatnosti nejméně, poněvadž česká renaissance nebyla než výběžkem italské kultury na sever a poněvadž nové směry politické a náboženské podporují vývoj umění migrací výkonných sil z Itálie i Německa“,¹⁵⁹ pak Oldřich Stefan ve své studii *Pozadí pražského baroku* z roku 1932 prohlašuje:

„Jen jaksi mimochodem se k tomu připojuje vědomí, že umělecká forma není to jediné, co tvoří obsah našeho baroku, že tu jde o slohový výraz [sic!] celých 150 let naší – a přitom velmi důležité – národní historie: od Bílé hory až po sedmdesátá léta 18. století. Stále ještě se tomu vyhýbáme, jako věci, kterou si nejsme jisti, které se snad přímo bojíme. Příčinou je bezradnost, kterou se dosud vyznačuje náš poměr k historické úloze tohoto období vůbec.“¹⁶⁰

O jakou bezradnost jde, ozřejmuje Stefan o něco dále. Je jí paradox rozvoje umění „právě v době, kterou z národnostních, náboženských a hospodářských příčin sotva můžeme zvát šťastným a příznivým obdobím naší historie“. Příchod baroka do Čech chápe jako výsledek osudného střetu dvou odlišných kultur, „zápasu románského a katolického jihu s germánským a protestantským proudem západním, zápas, jenž se odehrával na české půdě po celé 16. století.“¹⁶¹ Bitva na Bílé hoře způsobila, že nedošlo přirozenou cestou k vyvážení obou těchto protichůdných proudů. Baroko jako umělecký názor bylo vítěznou stranou českému obyvatelstvu vnuceno a „teprve v devadesátých letech 17. stol. a snad ještě později můžeme říci, že proniká až k lidu a mezi lid, stává se současně výrazem jeho myšlení. Do té doby je cizokrajným importem[sic!] pouze pro vrchní vrstvy.“¹⁶²

Odlišně vyhocenou koncepci geneze baroka v Čechách nabídl Václav Vilém Štech (1939), inspirovaný zřejmě tezí Maxe Dvořáka o protichůdnosti světa idejí umění renesance a baroka, jakož i názorem Wenera Weisbacha z dvacátých let o „protireformační“ podstatě barokního slohu. Štech staví baroko s jeho usilováním o vnější a vnitřní jednotu uměleckého díla a produchovnělostí do protikladu s artistně vybroušeným a ve své podstatě světským uměním rudolfinského manýrismu. To mělo „ráz importu a ojedinělých počínů [...] Bylo přineseno, nevyrostlo. Nemělo také času zakořeniti v zemi.“ Předpoklady pro přijetí baroka nachází v nově organizovaném katolicismu, který „se začal už dávno před Bílou horou“.¹⁶³ Blíže se k slohové povaze pobělohorského barokního malířství Štech vyjádřil ve výstavním katalogu *Pražské baroko* (1938). Bílá hora se všemi svými důsledky znamenala zásadní zlom, s ní „byl nadlouho zastaven přirozený růst umění. Od elegantní mezinárodnosti klesla tvořivost do skromné provinciálnosti. Také slohový náskok se ztratil,

¹⁵⁹ Vojtěch BIRNBAUM – Antonín MATĚJČEK – Josef SCHRÁNIL – Zdeněk WIRTH, *Československé umění*, Praha 1926, s. 16.

¹⁶⁰ Oldřich STEFAN, *Pozadí pražského baroku*, in: Artuš Rektorys (red.), *Kniha o Praze (Pražský almanach)* 3, 1932, s. 54–69, zde s. 55.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 58.

¹⁶² Tamtéž, s. 60. Tezi o implantaci baroka v Čechách rozvíjel Oldřich STEFAN také v knize *Pražské kostely*, Praha 1936, zejm. s. 51–52.

¹⁶³ Václav Vilém ŠTECH, *Československé malířství a sochařství nové doby*, Praha 1938–1939, s. 57.

když domácí umělci pořád ještě pokračovali ve tvarech opřených o myšlenku renesanční. Jen ponenáhlu vniká do forem aktivní výbojnost[!] vítězné protireformace.“¹⁶⁴

O úrovni malby v Čechách před příchodem Karla Škréty neměl valné mínění ani Antonín Matějček, autor příspěvku o barokním malířství do *Dějepisů výtvarných umění v Československu* (1935). Neviděl v ní než opožděnou odezvu velkého barokního slohu v Itálii, s nímž pražské prostředí přicházelo ve styk „prostřednictvím Vlachů oddaných řemeslnému eklektismu“, nebo bylo dílem „přistěhovalých Němců“. ¹⁶⁵ V téže knize se k počátku baroka v architektuře vyjádřil také Emanuel Poche. Jeho první příznaky nachází již v tvorbě italských stavitelů působících v předbellohorském období, přičemž je odmítá klást do souvislosti s protireformací, ale chápe je primárně jako danost vnitřního uměleckého vývoje: „Příčiny pronikání barokních myšlenek jsou výhradně umělecké. [...] Teprve později se stal barok výrazem protireformace, s níž ovšem svou duchovní náplní úzce souvisel.“¹⁶⁶ Ve společném eseji pro almanach *Co daly naše země Evropě a lidstvu* (1938) Antonín Matějček a Zdeněk Wirth sice spojovali baroko s pobělohorskou protireformací a absolutismem Habsburků, ovšem s ohledem na jeho estetické kvality a kulturní přínos bez negativních konotací. ¹⁶⁷

Z přehledky výše uvedených názorů se dá usoudit, že hodnocení raného baroka meziválečnými historiky umění bylo dosti proměnlivé a co se pobělohorského malířství týče, většinou až prezíravé. K ustálení názorů mělo dojít teprve v druhé polovině 20. století. Na formulování představy o rázu českého malířství 17. století, jakož i českého baroka vůbec, měl zásadní vliv především Jaromír Neumann, který své sugestivně podané názory dokázal podepřít důvěrnou znalostí obrazového materiálu. Pomineme-li jeho marxistickou ideologii neblaze poznamenanou práci o „barokním realismu“ z počátku padesátých let,¹⁶⁸ pak podstatně vyváženější pohled na umění 17. a 18. století podal ve své syntetické práci *Český barok* (1969, resp. 1974). I Neumann operuje s barokem jako vnuceným importem, jenž napomáhal k prosazení cizí kultury „opírající se o ideály a zásady spjaté s protireformačním úsilím církve“. Podstatnější je v Neumannově výkladu ovšem následná konverze baroka: „Hluboká a brutálně prosazovaná přestavba hospodářského, sociálního a náboženského života vrátila postupně do lůna církve sice většinu obyvatel, ale barokní kultura a umění, které tento převrat v myslích ‘rebelantů’ spoluuskutečno-

¹⁶⁴ TÝŽ, *Malba a sochařství*, in: *Výstava Umění v Čechách XVII. a XVIII. století. 1600–1800. Pražské baroko* (katalog výstavy), Praha 1938, s. 50.

¹⁶⁵ Antonín Matějček, in: Zdeněk WIRTH (red.), *Dějepis výtvarných umění v Československu*, Praha 1935 (= *Československá vlastivěda* 8), Praha 1935, s. 150. Podobně Antonín MATĚJČEK, *Dějepis umění. Díl pátý: Umění Nového věku III.*, Praha 1932, s. 315.

¹⁶⁶ Emanuel Poche, in: Zdeněk WIRTH (red.), *Dějepis výtvarných umění* (viz předešlá pozn.), s. 121–122.

¹⁶⁷ Antonín MATĚJČEK – Zdeněk WIRTH, *Český barok výtvarný*, in: *Co daly naše země Evropě a lidstvu. Od slovanských věrozvěstů k národnímu obrození*, Praha 1939, s. 200–206, zde s. 200.

¹⁶⁸ Jaromír NEUMANN, *Malířství XVII. století v Čechách. Barokní realismus*, Praha 1951. Tlaku doby ovšem podléhali i jiní. Např. Jaroslav PEŠINA, *Skupinový portrét*, s. 292, ztotožňuje realismus v renesančním malířství s ideologií pokrokově smýšlejícího měšťanstva, jemuž byl „zbrání v jeho třídním odporu proti zesilovanému tlaku feudální a katolické reakce“.

valy, získaly v novém prostředí jiný význam a jiné funkce, než měly zpočátku.“¹⁶⁹ Dostává se tak ke klíčovému bodu svých úvah, kterým je tázání se po *osobitosti českého baroku*. Tu nachází ve schopnosti propojit starší tradice s novými podněty a přetvořit je v osobitý, národně zabarvený sloh, v němž se zrcadlí „*velký zápas o mravní čistotu*“, vedený – jak neváhá dodat – už od husitských válek. České baroko – v kontrastu vůči baroku reprezentativně okázalému ve Vídni či dekorativně hravému a exaltovanému v Bavorsku – je lidově robustním, niterně vážným, hloubavě přemýšlivým a citově pravdivým. Tento étos českého baroku byl nakonec vkladem pro umění doby národního obrození.¹⁷⁰

Pokud jde o vztah baroka k Bílé hoře, přichází Neumann s tezí o „*substituční roli barokního umění*“.¹⁷¹ Ovlivněn zřejmě představou o angažovanosti umění a kultury v obrozenecké společnosti 19. století, učinil z barokního umění hájemství českého národa před politickým a národnostním útlakem, v němž se mohly sublimesovat či dokonce nerušeně uskutečňovat jeho nenaplněné státotvorné tužby: „*Z jistého hlediska lze říci, že barokní díla, v nichž se uplatnily nejlepší tvořivé schopnosti obyvatel českých zemí, nahrazovala v jiné – třeba často nepřiměřené i nedostatečné – formě to, co bylo zemi po porážce na Bílé hoře odnímáno a upíráno.*“¹⁷² Či o stránku dále: „*Jako by si české země právě v oblasti uměleckého tvoření, které je nejsvobodnějším výrazem životního přesvědčení, chtěly rychlým nástupem a náhlými výpady vpřed vynahradiť, co jim dějinné okolnosti znemožňovaly – klidné vyzrávání myšlenek, neporušenou kontinuitu práce a svobodné sklizení vlastní setby.*“¹⁷³

Z čistě formálního hlediska zastával Jaromír Neumann k otázce pobělohorské malby věcný postoj.¹⁷⁴ Tak jako kdysi Herain, i on poukázal na význam rudolfínských malířů Sprangera, Aachena a Heintze, kteří na svých obrazech použitím temnosvitu a výrazových kontrastů předjímalí barokní principy a s jejichž tvorbou bylo možno se setkat i v pražských kostelech, kam dodávali oltářní obrazy a epitafy. Zdrojem poučení domácím malířům však byla i Rudolfova obrazová sbírka italských, německých a nizozemských mistrů přechovávaná na Pražském hradě až do roku 1648. Produkci zajišťovali malíři dílem příšlí z ciziny (Jan Jiří Hering, Matyáš Mayer), dílem zde vyrostlí (Antonín Stevens), kteří své manýristické východisko obohacovali vnášením světelných kontrastů a dramatizací. Pobělohorské malířství Neumann v úhrnu hodnotí jako přechodnou fázi, která byla ukončena na počátku čtyřicátých let nástupem Karla Škréty, malíře vyhraněného barokního názoru. Teprve

¹⁶⁹ Jaromír NEUMANN, *Český barok*, s. 16.

¹⁷⁰ Problém českého baroka jako národního umění si zasluhuje samostatné kritické zhodnocení. V tomto ohledu inspirativní je studie Mileny BARTLOVÉ, *Je možné psát jiné než nacionalistické dějiny umění?*, *Dějiny – teorie – kritika* 2005, s. 247–254, v níž se autorka vyrovnává s nacionálními aspekty dějin psaní středověkého umění.

¹⁷¹ Srov. Zdeněk Hojda in: Jiří RAK – Vít VLNAS (edd.), *Druhý život baroka*, s. 54, pozn. 151.

¹⁷² Jaromír NEUMANN, *Český barok*, s. 11.

¹⁷³ Tamtéž, s. 12; srov. také s. 13: „*Umění [...] se stalo v zemi, již byly odňaty orgány samostatného politického života, nejpůsobivějším prostředkem společenské komunikace spojujícím nejširší vrstvy v pohledu na svět, ve způsobu myšlení a cítění.*“ K této ideji se Neumann vracel i v pozdějších eseích *Aktuálnost českého baroku*, zejm. s. 388; resp. *Osobitost českého baroku*, zejm. s. 138.

¹⁷⁴ Jaromír NEUMANN, *Český barok*, s. 72–75.

ten, zúročivší své školení v Itálii a disponující mimořádným talentem, se stává zakladatelem české barokní malby a novodobé malířské tradice vůbec.¹⁷⁵

Dovolil jsem si obšírněji citovat z Neumannovy práce, protože jsou v ní patrně nejpregnantněji obsaženy myšlenky, které s ním v tu více, tu méně vyhocené podobě sdíleli i jeho vstevníci. Například Oldřich Jakub Blažíček v předmluvě ke své monografii *Umění baroku v Čechách* (1971) píše: „Výtvarný barok [...] do Čech pronikl v první polovině 17. století, v době třicetileté války, jako umění sloužící nové společnosti pobělohorských vítězů a zapojené zejména do široce založeného protireformačního úsilí. Sžilo se však s tímto prostředím, ztratilo svůj cizí ráz a zakořenilo.“¹⁷⁶ Přívlastkem „fremde Kunst“ označil Blažíček pobělohorské baroko i v katalogu velké výstavy v Essenu v roce 1977.¹⁷⁷ Věra Naňková kapitolu o architektuře 17. století v *Čechách* v akademických *Dějinách českého výtvarného umění* (1989) začíná: „Architektura v Čechách v letech 1620–1690 je snad více než kdykoliv jindy ovlivněna politickou a hospodářskou situací v zemi. [...] Slibný rozvoj kulturních sil v předbělohorské době byl na dlouhá desetiletí zastaven a tuhý protireformační režim postihl obyvatelstvo.“¹⁷⁸

Odlíšné pohledy na povahu pobělohorského baroku zaznívaly ojedinele a když už, tak z tábora historiků. Jmenovat můžeme Josefa Polišínského, který ve vstupním eseji ke katalogu stálé expozice *Barok v Čechách* v Chlumci nad Cidlinou (1973) kritizoval neudržitelnost představy spojování nástupu barokního umění s pobělohorskou rekatolizací a upevněním habsburské moci.¹⁷⁹ V Kalistově podání byl zas barok univerzálním *principem* zasahujícím všechny oblasti lidského života a ve své rozporuplnosti se projevující stejnou měrou jak v katolických, tak protestantských zemích.¹⁸⁰

O prohloubení znalostí o povaze pobělohorského malířství se v posledních letech zasloužil Michal Šroněk, jenž toto hluché období zaplnil konkrétními jmény a díly a poukázal na úzkou institucionální provázanost dvorských umělců s malířskými cechy.¹⁸¹ Z hlediska slohového vývoje hodnotí dvacátá a třicátá léta jako „přechodnou etapu mezi uměním renesance, manýrismu a raného baroka“ a dokazuje, že navzdory politickým a ekonomickým otřesům se umělecké dění v Praze nezastavilo, nýbrž se rozvíjelo dále.¹⁸² Konzumentem umění se nyní stává katolická církev a šlechta, měšťanský mecenát naopak ustupuje do pozadí; titulárně dvorští umělci sice pracují pro panovníka nadále, ale formou příležitostných zakázek udělovaných

¹⁷⁵ TÝŽ, *Karel Škréta*, zejm. s. 42–43; resp. TÝŽ, *Škrétové. Karel Škréta a jeho syn*, Praha 2000, s. 6–11.

¹⁷⁶ Oldřich Jakub BLAŽÍČEK, *Umění baroku v Čechách*, Praha 1971, s. 7.

¹⁷⁷ TÝŽ, *Der Barock in Böhmen*, in: *Kunst des Barock in Böhmen* (katalog výstavy), Essen 1977, s. 11. Blažíček zjevně navazoval na Stefanovy formulace ze 30. let; odvolává se na něj v knize *Rokoko a konec baroku v Čechách*, Praha 1948, s. 8–9; totéž činí i Jaromír NEUMANN, *Český barok*, s. 11.

¹⁷⁸ Věra NAŇKOVÁ, *Architektura 17. století v Čechách*, in: *DČVU II/1*, s. 249.

¹⁷⁹ Josef POLIŠENSKÝ, *Umění a společnost pobělohorských Čech*, in: Oldřich J. Blažíček a kol., *Barok v Čechách. Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel*, Praha 1973, zejm. s. 9–10.

¹⁸⁰ Např. Zdeněk KALISTA, *Česká barokní gotika a její žďárské ohnisko*, Brno 1970, s. 9.

¹⁸¹ Michal ŠRONĚK, *Barokní malířství 17. století*, s. 324–328; TÝŽ, *Matyáš Mayer, Oldřich Musch a David Altmann*; TÝŽ, *Pražští malíři*; TÝŽ – Jaroslava HAUSENBLASOVÁ, *Gloria et Miseria*, s. 199–213.

¹⁸² Michal ŠRONĚK – Jaroslava HAUSENBLASOVÁ, *Gloria et Miseria*, s. 202.

zprostředkovaně státními úřady, totiž místodržitelstvím a českou komorou. K předchozím názorům o podstatě raného baroka v Čechách se kriticky nevyjadřuje. V české uměleckohistorické obci tak zůstává osamělým nedávný výrok Mojžíra Horyny (2001), který závěrem kapitoly *Protobaroko před rokem 1620* ve studii o barokní architektuře v Čechách nad dílem italského stavitele Giovanniho Marie Filippiho v Čechách, zahrnujícím jak luteránský kostel Nejsv. Trojice v Praze, tak poutní kostel Panny Marie ve Staré Boleslavi, lapidárně konstatuje: „*Baroko se prosazovalo tehdy jako nový a aktuální umělecký výraz a nikoliv jako cizí, nepřátelský a vnucovaný sloh.*“¹⁸³

Co z výše uvedeného přehledu vyplývá pro naše bádání? Především je třeba konstatovat, že ve škále názorů o genezi českého baroka se odráží to, co v mnohem širším rozsahu řeší uměnověda ve světě – totiž problém vztahu baroka k protireformaci. Jakým způsobem a do jaké míry (pokud vůbec) je barokní dílo ve formě a výrazu vázáno na znázorněné sdělení a svůj úkol.

4.2. Problém vztahu baroka a protireformace

Otázku vztahu mezi uměním a protireformací poprvé nastolil počátkem dvacátých let minulého století Werner Weisbach. Jak už sám název jeho knihy *Barock als Kunst der Gegenreformation* (1921) napovídá, autor, ovlivněný tehdy aktuálním duchovnívědným pojetím dějin umění, charakterizoval baroko ve formě, obsahu a výrazu jako výsledek náboženských a duchovních sil obrozeného katolicismu druhé poloviny 16. století a 17. století.¹⁸⁴ K Weisbachově výkladu se kriticky vyjádřil Nikolaus Pevsner, který poukázal na svébytné hodnoty umění 16. století a za adekvátní stylový pojem k protireformaci proto navrhl manýrismus.¹⁸⁵ Tyto myšlenky dále rozvíjeli Karl Maria Swoboda¹⁸⁶ a Engelberth Kirschbaum,¹⁸⁷ kteří přiřazovali k „*vnitřní protireformaci*“, totiž katolické reformě, manýrismus, kdežto k expanzivní protireformaci baroko.¹⁸⁸

Od poloviny čtyřicátých let minulého století se v historických vědách začal prosazovat daleko diferencovanější pohled na náboženské dění v raném novověku. Teolog a církevní historik Hubert Jedin poukázal na to, že v katolické církvi vedle vlastní *protireformace*, jež se svým apologetickým a polemickým programem jednoznačně vymezovala proti protestantství, probíhala souběžně *katolická reforma*, to jest vnitřní obroda církve, kterou uvedl v chod tridentský koncil (1545–1563)

¹⁸³ Mojžíra HORYNA, *Architektura baroka v Čechách*, in: Vít VLNAS (ed.), *Sláva barokní Čechie* (stati), s. 81.

¹⁸⁴ Werner WEISBACH, *Barock als Kunst der Gegenreformation*, zejm. 1–39; TÝŽ, *Gegenreformation – Manierismus – Barock*, RKW 49, 1928, s. 16–28.

¹⁸⁵ Nikolaus PEVSNER, *Gegenreformation und Manierismus*, RKW 46, 1925, s. 243–262; TÝŽ, *Beiträge zur Stilgeschichte des Früh- und Hochbarock*, RKW 49, 1928, s. 225–246.

¹⁸⁶ Karl Maria SWOBODA, *Barock und Gegenreformation*, Prag 1943 (= *Abhandlungen der deutschen Akademie der Wissenschaften in Prag, Philosophisch-historische Klasse* 4).

¹⁸⁷ Engelbert KIRSCHBAUM, *L'influsso del concilio di Trento nell'arte*, *Gregorianum* 26, 1945, s. 100–116.

¹⁸⁸ Srov. Hubert JEDIN, *Das Tridentinum und die Bildenden Künste*, s. 329–331.

svými dekrety o věrouce, liturgii a organizaci církve.¹⁸⁹ Vedle Jedinova podvojného pojmu *protireformace – katolická reforma*, který sugeruje představu dvou paralelně probíhajících procesů, a to ještě pouze v katolickém prostředí, se pro označení dění mezi augsburským a westfálským mírem (1555–1648) v posledních letech prosazuje zastřešující název *konfesionalizace*.¹⁹⁰ Pod tou je třeba rozumět dalekosáhlý společenský proces, ve kterém ztotožnění jedince a širšího společenství s jedním ze vzájemně si konkurujících vyznání bylo povyšováno na výhradní a všeurčující princip, od něhož se odvíjela jak víra v individuální spásu, tak představa obecného blaha.

Rozpoznání významu tridentského koncilu pro dějiny raného novověku pochopitelně přineslo i nové impulsy pro studium dějin umění. V centru pozornosti se ocitl především dekret *O vzývání a uctívání svatých, jejich ostatků a posvátných obrazů* (*De invocatione, veneratione et reliquis sanctorum, sacris imaginibus*), který byl schválen na závěrečném koncilním zasedání v prosinci roku 1563 jako odezva na obrazoborectví probíhající tou dobou ve Francii.¹⁹¹ Obrazový kult byl v dekretu odůvodněn následovně:

„Obrazy Krista, Bohorodičky a jiných svatých máme mít a uchovávat především v kostelích a prokazovat jim povinnou poctu a úctu. Má tomu být tak ne proto, že lidé věří, že je v nich božskost či moc, pro niž je třeba je uctívat, nebo proto, že od nich máme něco žádat, či proto, že do obrazů má být vkládána důvěra, jak se stávalo u pohanů, kteří vkládali svou naději do model, ale proto, že úcta, která je jim prokazována, se vztahuje na vzory, které obrazy představují a před nimiž smekáme nebo klekáme, klaníme se Kristu a uctíváme svaté, jejichž podobu obrazy nesou. Tak to bylo stanoveno dekrety koncilů, zvláště pak druhého nikájského koncilu, proti obrazoborcům.“¹⁹²

Hned v další pasáži dekretu je biskupům kladen na srdce didaktický význam obrazů. Jejich hlavním smyslem je „*prostřednictvím příběhů tajemství našeho vykoupení*“ poučovat lid, povzbuzovat ho ve víře a upevňovat ve věrouce. Následují upozornění, která se týkají možných zneužití (*abusus*) náboženského obrazu. Odsouzeno je pověrečné zacházení s nimi a věroučně chybné náměty, ve ztvárnění

¹⁸⁹ TÝŽ, *Katholische Reform oder Gegenreformation?*. Aktuálně k stavu bádání Dieter J. WEIß, *Katholische Reform und Gegenreformation. Ein Überblick*, Darmstadt 2005; u nás Ivana ČORNEJOVÁ, *Pobělohorská rekatolizace v českých zemích. Pokus o zasazení fenoménu do středoevropských souvislostí*, in: TÁŽ (red.), *Úloha církevních řádů při pobělohorské rekatolizaci*, s. 14–24.

¹⁹⁰ Viz Harm KLUETING, *Das konfessionelle Zeitalter 1525–1648*, Stuttgart 1989; Maximilian LANZINNER, *Konfessionelles Zeitalter 1555–1618*, in: Wolfgang Reinhard (Hg.), *Handbuch der deutschen Geschichte* 10, Stuttgart 2004 (10. vyd.); Marc VENARD (Hg.), *Die Zeit der Konfessionen (1530–1620/30)*, Freiburg – Basel – Wien 1992 (= *Geschichte des Christentums* 8); Wolfgang REINHARD – Heinz SCHILLING (Hgg.), *Die katholische Konfessionalisierung. Wissenschaftliches Symposium der Gesellschaft zur Herausgabe des Corpus Catholicorum und des Vereins für Reformationsgeschichte*, Münster 1995.

¹⁹¹ Hubert JEDIN, *Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bildverehrung*; také Jan ROYT, *Obraz a kult*, s. 9–27 (s odkazy na literaturu).

¹⁹² Přeložil Jan ROYT, *Obraz a kult*, s. 11; latinské znění viz *Sacrosanctum Concilium Tridentinum*, s. 578–580.

námětu je záhodno se vystříhat nevázanosti (*lascivia*) a svůdné krásy (*procax venustas*). Dozorem ať jsou pověřeni biskupové, kteří mají bdít nad tím, aby se v chrámu jako příbytku Božím nenacházelo nic světského a nedůstojného (*profanum nihilque inhonestum*).¹⁹³

V návaznosti na koncilní dekret záhy vznikaly teoretické spisy, které až příliš obecně formulované koncilní zásady o náležitostech sakrálního obrazu upřesňovaly a dále rozvíjely. Vedle ještě humanisticky laděného traktátu Giovanniho Andrey Gilia *Dialogo degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (1564) (Rozhovor o chybách a poklescích malířů historií) to byly zejména dvě práce: *De picturis et imaginibus sacris* (O posvátných malbách a obrazech) jezuita Johannes Molana vydaná v Lovani roku 1570 a *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Rozprava o posvátných a světských obrazech) boloňského biskupa kardinála Gabriela Paleottiho, která prvně vyšla v Boloni roku 1582. Přes rozdílná východiska je všem třem autorům společná snaha dát sakrálnímu obrazu jasné vymezení a navrátit mu důstojnost. Jeho existence se jim nezdála být ohrožena jenom zvenčí (reformací), ale také zevnitř, totiž kontaminací náboženského výjevu světskými elementy v podobě nepřístojných prvků či celé alegorie. Vedle proklamativního požadavku Andrey Gilia navrátit „malířství, nacházejícímu se nyní [ve stavu] plném prohřešků a chyb [...], jeho pravou formu“,¹⁹⁴ který lze především považovat za reakci na subjektivismus a spekulativní charakter umění manýrismu, zaznívají i troufalejší názory, totiž že náboženské obrazy by měly být pod kontrolou církevních autorit. Tak Johannes Molanus, vycházející z premisy, že malba má větší účinnost než slovo, navrhoval obrazy podrobit důkladnější cenzuře než knihy;¹⁹⁵ s obdobným požadavkem se ovšem netajil ani Gabriele Paleotti.¹⁹⁶

Právě Paleottiho dílo, původně rozvržené do pěti knih, z nichž vydání se dočkaly pouze první dvě, představuje nejkompexnější projekt teorie sakrálního obrazu 16. století.¹⁹⁷ Jak dosvědčuje dedikace v podtitulu knihy („*al popolo della Città e Diocesi sua*“), původně byl *Discorso* zamýšlen jako praktická příručka určená pro kněze, umělce a mecenáše v rámci jeho diecéze. V prvním díle podává

¹⁹³ Tamtéž; také Hans BELTING, *Bild und Kult*, s. 616–617; Stefan KUMMER, „*Doceant Episcopi*“, s. 508–509.

¹⁹⁴ Giovanni Andrea GILIO, *Dialogo*, s. 3: „[...] la pittura [...] ora ritrovandosi ripiena di abusi e d'errori: m'è paruto ch'aggia bisogno d'essere riveduta e ripurgata, per renderla a la sua vera forma circa la verità dei soggetti che si pingono, [...]“.

¹⁹⁵ Johannes MOLANUS, *De picturis et imaginibus*, s. 15v. Srov. Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie*, s. 181; resp. David FREEDBERG, *Johannes Molanus on Provocative Paintings*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34, 1971, s. 229–245, zde s. 233–234.

¹⁹⁶ Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini*, s. 354–355. Srov. Christian HECHT, *Katholische Bildertheologie*, s. 194. Klasifikace „vadných“ obrazů byla Paleottim důkladněji rozpracována v latinském vydání jeho knihy, vyšlém pod názvem *De imaginibus sacris et profanis libri cinque, quibus multiples earum abusus iuxta sacrosancti Concilii Tridentini decretum deteguntur*, Ingolstadt 1594. Paleottiho úsilí o čistotu sakrálního obrazu vyústilo na sklonku jeho života v požadavek zavedení církevního dozoru nad produkcí náboženského umění, který však zůstal nevyslyšen. – Paolo PRODI, *Ricerche sulla teorica*, s. 194–208; Hubert JEDIN, *Das Tridentinum und die Bildenden Künste*, s. 336–339.

¹⁹⁷ Charakteristiku knihy podává Hans BELTING, *Bild und Kult*, s. 617–619; srov. Jan ROYT, *Obraz a kult*, s. 15–16.

výklad obrazu na základě západní myšlenkové tradice od Horatia přes Řehoře Velikého po Tomáše Akvinského a obhajuje jeho uctívání v duchu ustanovení tridentského koncilu. V druhém dílu se věnuje konkrétním prohřeškům proti sakrálnímu obrazu. Zvláště důsledně si počíná Paleotti v odlišení sakrálního obrazu od profánního. Určující pro sakrální obraz je jeho použití v náboženském kultu (*culto di religione*).¹⁹⁸ V hierarchické posloupnosti také vyjmenovává jednotlivé druhy sakrálních obrazů: za první obrazy, které vznikly z příkazu Boha (např. Mojžíšův bronzový had, výzdoba Šalamounova chrámu); za druhé obrazy, které vznikly dotykem tváře či těla Krista nebo svatých (např. *veraiikon*); za třetí obrazy namalované světcem (např. mariánské ikony připisované sv. Lukáši); za čtvrté obrazy vzniklé zázračným způsobem (*Acheiropoieton*), tedy bez přičinění lidských rukou; za páté obecně zázračné obrazy; za šesté starobylé obrazy; za sedmé jakékoliv posvěcené obrazy a konečně za osmé „každou malbu, která představuje nějakou náboženskou skutečnost a která byla vytvořena za tímto účelem“.¹⁹⁹ V definování funkce a účelu sakrálního obrazu si Paleotti pomáhá podle příkladu církevních otců srovnáním malířství s řečnictvím: podobně jako řečník-kazatel má za cíl získat posluchače pro svůj názor, musí i malíř přesvědčit diváka. „Hlavním účelem křesťanských obrazů je přesvědčit lidi ve zbožnosti a získat je pro Boha“.²⁰⁰ Pokud jde o obsahovou stránku náboženského obrazu, za nejvyšší požadavek klade věrnou reprodukci historicko-teologické pravdy. V malířství je proto třeba se vystříhat všeho, co se neshoduje s Písmem a katolickou věroukou. Paleotti navrhuje alegorická a symbolická znázornění a jednoznačně se přiklání k realistickému podání náboženských událostí – nápodobu (*imitazione*) je mu nejvyšším cílem malíře sakrálního obrazu.²⁰¹

Uvedeno by zde mohlo být mnoho dalších aspektů potridentské teorie sakrálního obrazu. V kontextu našeho zkoumání však postačí vědět, že ty samy odpovědi na stylový charakter soudobého umění nedávají.²⁰² Hledání takzvaného *tridentského stylu* v malířství sklonku 16. století, které nejen svým obsahem, ale také formou vycházelo z požadavků katolické teologie sakrálního obrazu,²⁰³ si může uchovat platnost pouze pro zúžený výběr výtvarných děl, stěží však uspokojivě vysvětlí

¹⁹⁸ Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini*, s. 197: „[...] una cosa si dice sacra, che è levata dal comune uso del popolo et applicata al culto di religione.“ Srov. Christian HECHT, *Katholische Bildertheologie*, s. 55–78.

¹⁹⁹ Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini*, s. 197–199, uvedený citát (s. 199) zní: „Ottavo, si piglia ancora più largamente per ogni pittura che rappresenti alcuna cosa di religione e sia fatta a questo effetto: [...]“ Srov. Christian HECHT, *Katholische Bildertheologie*, s. 60.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 215: „[...] dicemo, che il fine di esse [= delle immagini cristiane] principale sarà di persuadere le persone alla pietà et ordinarle a Dio; [...]“

²⁰¹ Srov. Johanna KOFROŇOVÁ, *Problematika sakrálního prostoru*, s. 43–44; Christian HECHT, *Katholische Bildertheologie*, s. 249.

²⁰² Srov. Sydney Joseph FREEDBERG, *Circa 1600*, s. 6: „Paleotti's statements are insufficiently concrete to serve as guidelines for an artist's style.“

²⁰³ Paolo PRODI, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, Archivio italiano per la storia della pietà 4, 1962, s. 121–212; Federico ZERI, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino 1957.

charakter barokního umění v jeho úhrnu. Přesvědčivě to prokázal Stefan Kummer,²⁰⁴ před časem také Christian Hecht ve své knize *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock* (1997).²⁰⁵ Posledně jmenovaný badatel tvrdí, že k charakteru barokního umění v traktátech nelze nalézt nic proto, že katoličtí teologové „se zabývali především kultovním obrazem; všechny ostatní obrazy jim teoreticky nebyly nic víc než ornamente, které v nejlepším případě byly posuzovány z morálního zřetele – nesměly být lascivní“.²⁰⁶ Stylové aspekty zobrazování náboženské skutečnosti hrály druhořadou roli, neboť kontroverzním byl devoční obraz v nejužším slova smyslu. Protireformační tak bylo výtvarné umění především tím, že i nadále zůstalo součástí náboženského kultu, po obsahové stránce pak zdůrazňováním témat, jež byla předmětem věroučného sporu s protestanty. Ve věci stylu, konstatuje Hecht v úplném závěru své knihy, však byla „katolická teologie obrazu v období protireformace a baroka zcela neutrální“.²⁰⁷

Pakliže pátrání po „protireformačním“ v barokním umění dospělo k negativnímu zjištění, otevírá se současně nový způsob uchopení problému vztahu výtvarného umění a protireformace. Primární není otázka slohu, nýbrž zkoumání konkrétních funkčních vztahů mezi uměním (a priori bez stylových přívlastků) a protireformací, které se zakládá na základním předpokladu, totiž že katolická církev oproti protestantům přiznala výtvarnému umění a obrazům, zejména v náboženském životě, aktivní a tvořivou úlohu. Jak ukážeme, vztah baroka k protireformaci existoval, probíhal však na mnohem volnější bázi. Instruktivním příkladem toho je situace v Praze ve dvacátých a třicátých letech 17. století, kde na jedné straně dožívala tradice rudolfínského manýrismu a na druhé straně se v ojedinělých, ale přibývajících ozvucích ohlašoval nastupující barokní sloh. Patrné je to na dvou významných realizacích vzniklých ve třicátých letech. Jde o nástěnný votivní obraz *Císař Ferdinand II. s rodinou adoruje Ukřižovaného a předává svatovítskou katedrálu Panně Marii* namalovaný Matyášem Mayerem pro svatovítskou katedrálu v roce 1631 (obr. 23) a oltářní obraz *Císař Ferdinand II. se modlí k Panně Marii za vítězství v bitvě na Bílé hoře* neznámého autora v kostele Panny Marie Vítězné na Malé Straně vzniklý někdy v rozmezí let 1635–1641 (obr. 47 a 51).

Ač jde o díla zhruba shodného námětu a vzniklá v nedlouhém časovém odstupu, ve volbě výrazových prostředků se od sebe podstatně liší. V prvním případě působí protagonisté spíše strnulým dojmem, mají úsporná gesta a do obrazového prostoru jsou začleněni aditivně. Obrazové kompozici jako celku chybí vyšší jednota,

²⁰⁴ Srov. Stefan KUMMER, „*Doceant Episcopi*“, zejm. s. 510–511 a s. 532–533; také TÝŽ, *Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum (1500–1600)*, Tübingen 1987 (= Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 6).

²⁰⁵ Christian HECHT, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock*, zde s. 330–331.

²⁰⁶ „[...] ihre Verfasser bemühten sich nämlich vor allem um das zu verehrende Bild, alle anderen Bilder waren ihnen theoretisch nicht viel mehr als Ornamente, die bestenfalls unter moralischen Gesichtspunkt – sie dürfen nicht lasciv sein – gewürdigt wurden“ – tamtéž, s. 331.

²⁰⁷ „[...] die katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock stilistisch vollkommen neutral war.“ – tamtéž, s. 410.

spodní sféra je od nebeské sféry izolována natolik, že odmyslíme-li si světce shromážděné kolem katedrály, seskupení císařské rodiny kolem křížku může fungovat jako soběstačný celek. Opačně je tomu v případě druhého obrazu, kde již při zběžném pohledu konstatujeme snahu o důsledné prolnutí pozemské a nebeské složky – všechny postavy jsou významově provázány natolik, že vynecháním kterékoliv z nich by výjev ztratil smysl. Jejich gesta vycházejí z logiky znázorněného děje a jakkoliv se zdají být rozličná, jsou vpsledku podřízena společnému cíli. Z pohledu stylové kritiky tak rozdrobenost Mayerovy kompozice působí „ještě“ renesančně-manýristicky, kdežto dramatická jednota a patos, které jsou uplatněny na druhém obrazu, lze považovat za neklamné znaky „již“ barokního slohu.

Zvolený příklad názorně ukazuje, že dva obrazy téhož ideového zadání nemusí nutně vykazovat stylové shody. Oba autoři vyjádřili ideu triumfu panovníka a katolické víry, ale odlišnými výrazovými prostředky, vyplývajícími z jejich školení. Jakkoliv nelze pochybovat o tom, že oltářní obraz v kostele Panny Marie Vítězné působil přesvědčivěji a tehdejšího diváka tak mohl fascinovat do té doby netušenými výrazovými a sdělnými možnostmi nastupujícího slohu, to samo ještě nedává důvod pro tvrzení, že barokní umění bylo produktem protireformace. Baroko, ve své době jednoznačně vnímané jako moderní a krásné, sice dokázalo sloužit protireformačním cílům mnohem působivěji než zastaralé (manýristické) formy, je ovšem sporné, zda-li takovým úkolem byl naplněn jeho smysl. Na řečnickou otázku, kterou jsem zvolil za název celé této kapitoly, lze tedy odpovědět, že rané baroko v Čechách bylo stejně tak „cizím uměním“ jako předtím raná gotika či renesance – přisuzovat mu protireformační intencionalitu je stejně mylné, jako prohlašovat, že renesanční umění bylo výrazem zesvětštělého pohledu na svět. Baroko, jako každý jiný sloh, bylo ve skutečnosti výsledkem *umělecké tvůrčí činnosti* a nelze pochybovat o tom, že v Čechách by se bylo rozvinulo i bez Bílé hory.²⁰⁸

Přesto nelze popřít, že výtvarné dílo mohlo být ovlivněno nábožensko-politickou ideologií. Oba pražské obrazy jsou toho názorným dokladem, neboť svou náplní a okolnostmi vzniku a funkcí úzce souvisejí s protireformační politikou císaře Ferdinanda II. Jsou to právě tyto vlastnosti, jakož i výtvarné kvality obou děl, které vyzývají k revizi tolikrát opakované premisy o vztahu výtvarného umění k nástupu rekatolizace a absolutismu v Čechách po Bílé hoře. Ještě než tak učiníme, považují za důležité se v krátkosti zmínit o ideovém programu rekatolizace v pobělohorských Čechách.

4.3. Rekatolizace v Čechách a její ideový rozměr

Jen málokterá událost v českých i středoevropských dějinách vyvolala tak dalekosáhlé politické, společenské a kulturní změny, jako právě bitva na Bílé hoře.

²⁰⁸ Srov. Michael KITSON, *Barok a rokoko*, Praha 1972, s. 12. Lze však připustit, že protireformace na nástup progresivních (barokních) forem v Čechách v první polovině 17. století působila zprostředkovaně: například díky dočasnému exilu vynucenému konfesijním patentem mohl Karel Škréta poznat italské umění.

Nepokrytě nepřátelské vystoupení českých stavů poskytlo vítěznému Ferdinandovi II. a jeho rádcům morální argument k prosazování opatření směřujících k posílení panovnické moci. Jak se uvádí v uvozovacím patentu k *Obnovenému zřízení zemskému* z 15. května 1627, proti svému králi se pozdvihlo České království jako celek (*in forma universitatis*), a proto i při vyměřování trestu byl uplatněn princip kolektivní viny. Čelní účastníci povstání ztratili osobní majetek a byli popraveni, stavové přišli o politický vliv a všichni poddaní bez rozdílu pozbyli práva na náboženskou svobodu. Veškerá výkonná moc byla nyní soustředěna v rukách krále, český trůn byl vyhlášen za dědičný pro habsburský rod. Činnost zemského sněmu byla sice roku 1627 obnovena, jeho působnost se však omezovala na schvalování královských propozic týkajících se vyhlášení berní. Navíc sněm prošel výraznou strukturální proměnou: k dosavadním třem stavům (páni, rytíři a měšťanstvo) přibýlo duchovenstvo, reprezentované biskupy a infulovanými preláty, které podle *Obnoveného zřízení zemského* bylo prohlášeno za „první a nejpřednější stav“ v království.²⁰⁹ Skladba obou šlechtických korporací se výrazně proměnila, když vymizeli zástupci protestantských rodin, kteří odešli do exilu, a na jejich místo přišli cizinci, jimž panovník udělil inkolát v zemi. Citelně si pohoršili zástupci královských měst, kteří všichni dohromady měli právo jediného hlasu. Významné zásahy se týkaly i pozemkové držby, neboť v důsledku konfiskací došlo k rozsáhlým majetkovým přesunům. Odměnění byli císařovi věrní, z nichž ti nejpřednější a nejobratnější mnohdy dokázali vytvořit panství obrovských rozměrů. Restituce statků zabavených stavovským direktoriem se dočkaly i duchovní řády. Staré kláštery a kapituly využily nastalé situace k získání alespoň části majetku, o který přišly za husitských válek a v průběhu 16. století.²¹⁰

Nejdůležitější změna se ovšem týkala náboženství. Stavovské povstání bylo jasnou ukázkou, kam až může dojít rozdílnost v konfesi mezi panovníkem a jeho poddanými. Odhaduje se, že na počátku 17. století se k některému z nekatolických vyznání hlásily čtyři pětiny obyvatel. Pouze zavedení jednoty v zemi mohlo v takové situaci vytvořit nezbytný předpoklad pro zajištění trvalého míru a loajálního postoje poddaných vůči králi. Prostředkem jak toho dosáhnout bylo celoplošné pokatoličtění obyvatelstva uskutečňované pomocí série legislativních ustanovení a zvláště k tomu vytvořeného byrokratického aparátu, s nímž církevní správa koordinovala svůj postup. Prvním krokem bylo vypovězení protestantských kněží ze země a předání pražské univerzity jezuitům, poté následovalo vyvíjení systematického nátlaku na obyvatelstvo. Přestup na katolickou víru byl nezbytností, pouze šlechtě a měšťanstvu královských měst byla dána možnost odchodu do exilu.

²⁰⁹ *Obnovené Právo a Zřízení zemské*, s. 34, odst. A XXIV (*O duchovním stavu*); srov. Joachim BAHLCHE, *Geistlichkeit und Politik. Der ständisch organisierte Klerus in Böhmen und Ungarn in der frühen Neuzeit*, in: Joachim Bahlcke – Hans-Jürgen Bömelburg – Norbert Kersken (Hgg.), *Ständefreiheit und Staatsgestaltung in Ostmitteleuropa. Übernationale Gemeinsamkeiten in der politischen Kultur vom 16. – 18. Jahrhundert*, Leipzig 1996, s. 161–185.

²¹⁰ František KAVKA, *Bílá hora*, s. 301–304, s. 318–319; Petr MAŤA, *Svět české aristokracie*, s. 67, s. 125–127.

Zmínili jsme se o vnější formě pobělohorské rekatolizace, v kontextu této práce je však mnohem důležitější znát její ideové pozadí. Blíže se o něm dovídáme v takzvaném rekatolizačním patentu vydaném 31. července 1627. Jak nedávno ukázal Jiří Mikulec, rekatolizace v něm byla zdůvodněna dvojím způsobem – jednak jako návrat k přirozenému stavu předhusitských Čech, jednak jako opatření vyplývající z morální povinnosti panovníka pečovat o blaho a spásu duší svých poddaných.²¹¹ Hned v úvodu patentu se píše o zlatých časech Českého království za vlády Karla IV., který pečoval o to, aby v zemi bylo pouze „*svaté apoštolské a jediné křesťanské římské náboženství*“. Za vlády jeho syna Václava IV. „*vloudily se do tohoto našeho dědičného království všemožné bludy a kacířstva a že pak ihned nastaly zmatky, různice a nekalosti mezi samými poddanými, jako neméně škodlivé povstání a rebelie proti vrchnosti, které téměř za všech následujících králů, zvláště pak za vlády zvěčnělého císaře Rudolfa a Matyáše, bohumilé paměti, se znovu obnovily a které za našich dnů se velmi začaly, povstaly a přerostly.*“ Potlačení působení protestantských církví v zemi, k němuž nyní přistupuje Ferdinand II., se tak děje ve vyšším státním zájmu, totiž za účelem udržení míru a navrácení blahobytu. Pokud jde o morální zdůvodnění tohoto postupu, zaštiťuje se císař osobní odpovědností za osud duší svých poddaných, za které bude „*musit jedenkrát všemohoucímu Bohu účty klásti*“.

Představa obecného blaha jako morálního závazku zaznívá také v listině, kterou císař Ferdinand II. stvrdil fundaci kláštera bosých karmelitánů na Malé Straně: „*[...] císařové, králové a knížata jsou svým úřadem vázáni starat se nejenom o spásu poddaných radou a zbraněmi a pečovat o to, co přísluší zachování stavu věcí veřejných, míru a pokoje, ale také o to, co se týká šíření a zachovávání slávy Božího jména a rozmnožování pravého svatého náboženství naší katolické apoštolské římské církve [...]*“.²¹² Jakkoliv se mohou zdát taková slova nadnesená, není pochyb, že v případě Ferdinanda II. vyrůstala z hlubokého přesvědčení o jeho poslání a Boží vyvolenosti.

Pro všeobecné přijetí tak radikálních zásahů bylo zapotřebí vytvořit dobře čitelný symbol. Stala se jím bělohorská bitva. Jestliže pro poražené znamenala fatální prohru, přinášející s sebou ztrátu stavovských a náboženských výsad, majetku, domova či dokonce života, pro vítěze se stala východiskem k ustanovení nových poměrů. Prostřednictvím publicistiky, legislativních a církevních opatření byl již ve dvacátých letech vytvořen vítězný bělohorský kult. Povstání nekatolických stavů bylo hodnoceno jako *ohavná rebelie* proti zákonně zvolenému králi a zavedenému společenskému řádu, ale i jako vzpoura proti Bohu samému. Jak ukážeme, právě

²¹¹ Jiří MIKULEC, 31. 7. 1627. *Rekatolizace šlechty*, s. 11–20. Rekatolizační patent je v českém znění otištěn na s. 173–177.

²¹² „*[...] Imperatores, Reges, et Principes muneris sui ratione teneantur non tantum subditorum salutem, consilio et armis prospicere, eaque quae ad Statum Rei publicae, pacisque et tranquillitatis conservationem pertinent, curare; verum et quae ad propagandam et tuendam Divini Nominis Gloriam et augmentum verae sanctae Religionis nostrae Catholicae Apostolicae Romanae spectant, [...]*“ – NA, Archiv zrušených klášterů, listina č. 1265, Videňské Nové Město, 7. 9. 1625.

náboženská ideologizace celého konfliktu byla pro vítěznou stranu klíčová. Působivým argumentem se stala zejména „reformace“ svatovítské katedrály provedená z příkazu Fridricha Falckého v prosinci roku 1619, při které bylo zničeno náboženské obrazy, svaté ostatky a znesvěceny hroby zemských světců.²¹³ Ta, spolu s jinými obrazoboreckými akcemi a sekularizací církevního majetku, prý usvědčovala „pseudokrále“ Fridricha Falckého a jeho stoupence z nedostatku respektu k místní náboženské tradici, z rozvracení starých pořádků a nakonec i z bezbožnosti. Porážka českého vojska, kvapný útek Fridricha Falckého z Čech spojený se ztrátou Falce a kurfiřtské hodnosti byly logickým důsledkem nepravostí, jichž se povstalci dopustili; poprava hlavních aktérů na Staroměstském náměstí, rozsáhlé konfiskace a zavedení jednověří pak „spravedlivou“ odplatou. Naopak byl vyzdvihován císař Ferdinand II., který pro svou hlubokou zbožnost a pravověrnost své nepřátele za přispění Boha a svatých přemohl.

Protireformační výklad Ferdinandova vítězství nad odbojnými stavy na Bílé hoře se stal myšlenkovým paradigmatem nových poměrů a podstatným způsobem utvářel mentalitu a kulturu barokních Čech. Distancování se od stavovského povstání se rovnalo vyjádření loajality s panovníkem a novým státním zřízením.

²¹³ Vincenc KRAMÁŘ, *Zpustošení Chrámu*. Viz také kap. 5.3. a 5.5.2. této práce.

5. **Votivní nástěnný obraz z katedrály sv. Víta «Ferdinand II. s rodinou adoruje Ukřižovaného a předává svatovítskou katedrálu Panně Marii»**

5.1. **Akteři obrazu: donátoři a světcí, krucifix a katedrála**

Rozměrný obraz (přibližně 6 × 4,5 m) namalovaný olejovými barvami na vápenné omítce se původně nacházel na západní stěně uzavírající severní boční loď svatovítské katedrály (obr. 23 a 24). Autorství Matyáše Mayera, původem dolnorakouského malíře působícího v Praze v letech 1604–1648,²¹⁴ dosvědčuje signatura v pravém dolním rohu „M. MAYR. F.“,²¹⁵ dobu vzniku pak rok 1631 namalovaný na podstavci pod křížem. Kompozice na první pohled upoutá přísnou symetrií odvozenou z umístění kříže ve středu obrazu. Tomu napomáhá i mírně se sbíhající dlažba. Ceremoniálně-slavnostní účinek scény podtrhuje hieratičnost zobrazení klečících postav donátorů vysazených na nízký stupeň. Oproti nim je postava Krista výrazně menší. Zobrazen je jako mrtvý se skleslou hlavou. Za ním vlevo se vznáší anděl s císařským znakem a palmovou ratolestí a níže pod oblačnými kupami se otvírá pohled do krajiny se stavbou chrámu a čtyřhrannou zvonící (obr. 78).

Ve spodní polovině obrazu je představen císař Ferdinand II. se členy své rodiny při adoraci krucifixu. Strana po Kristově pravici, tradičně považovaná za významnější, je vyhrazena mužům, opačná pak ženám. Nejblíže u kříže vlevo klečí na podušce se střapci císař oblečený do tmavých šatů s okružím a císařského pláště, na hlavě má císařskou korunu. Ruce má volné a mírně pozdvižené směrem ke Kristu, k němuž upírá svůj pohled. Říšské jablko a žezlo jsou odloženy na podušce na zemi, poblíž nich je říšský orel s mečem v pařátu. V popředí vlevo je zobrazen císařův syn a následník trůnu, tehdy uherský a český král Ferdinand III. (narozen 1608). Opásán je mečem a oblečen do královského pláště, pod nímž má červený stříbrem prošíváný oblek. V rukou drží panovnické insignie a stejně jako jeho otec má přes ramena zavěšen řetěz řádu Zlatého rouna a na hlavě posazenu královskou korunu. Vzadu mezi oběma panovníky vidíme císařova mladšího syna, tehdy sedmnáctiletého arcivévodu Leopolda Viléma. V souladu se svým duchovním povoláním (v té době byl již trojnásobným biskupem a německým rytířem) má na sobě černé šaty s jednoduchým límcem a na ramenou řádový řetěz. Na protější straně (obr. 29) je v nákladné róbě překryté zlatočerveným brokátovým pláštěm představena druhá choť Ferdinanda II., císařovna Eleonora Mantovská (narozena 1598). Ruce má zkřížené na prsou a nenápadným gestem levice přitom ukazuje na krucifix. Vedle ní vpravo na polštáři klečí s rukama sepjatýma v modlitbě manželka Ferdinanda III. Maria Anna Španělská (narozena 1606).²¹⁶ Oděna je do neméně luxusních šatů perlové barvy

²¹⁴ Souhrnně o M. Mayerovi viz Michal ŠRONĚK, *Pražští malíři*, s. 78–81.

²¹⁵ Uvádějí Antonín PODLAHA – Kamil HILBERT, *Metropolitní chrám sv. Víta*, s. 238. Při detailním studiu obrazu se mi signaturu nepodařilo nalézt.

²¹⁶ Maria Anna Španělská se provdala za Ferdinanda III. 20. února 1631. V literatuře (viz dále v textu) s výjimkou Antona F. M. HONSATKA, *Die kaiserl. Königl.*, s. 103, a Karla SCHWARZENBERGA, *Obrazy českého státu od r. 1526 do r. 1918*, Praha 1939, s. 15, se mylně uvádí, že jde o první manželku

bohatě posázených šperky a s širokými, až na zem dosahujícími rukávci. I ona má na hlavě korunu, na rozdíl od císařovny ale královskou. Dále vpravo klečí dvě Ferdinandovy dcery, Marie Anna (narozena 1610), budoucí choť bavorského kurfiřta Maxmiliána I., a Cecílie Renata (narozena 1611), pozdější polská královna. Obě mladé princezny mají ve vlasech drahocenné čelenky, určité oživení do monotónnosti prosebných gest vnáší druhá z nich, která si klade jednu ruku na hrud' a druhou drží pootevřenou u pasu.

Horní polovina obrazu je vyplněna nebeskými aktéry seskupenými do kruhu kolem modelu svatovítské katedrály viděné v jižním pohledu tak, jak vypadala před svým rozšířením v 19. a 20. století (obr. 27). Zvláštní postavení zaujímají sv. Václav a sv. Ludmila, kteří pozdvihují chrámovou stavbu k Panně Marii. Ta, s nohama na srpku měsíce, společně s Ježíškem, který stojí na globu, drží královskou (svatováclavskou) korunu a žezlo (obr. 25). Po stranách jsou vyobrazeni zemští patroni – na levé straně sv. Zikmund, sv. Vojtěch, vzadu sv. Prokop a sv. Jan Nepomucký, naproti sv. Norbert, sv. Ivan a sv. Vít (obr. 26 a 28).

V roce 1926, v souvislosti s demolicí západní průčelní stěny svatovítské katedrály, byl obraz rozřezán na více částí a sejmut.²¹⁷ Restaurací byli tehdy pověřeni Max a Josef Boháčové, kteří malbu zbavili vápenného podkladu, přenesli na plátno a upevnili na eternitové desky. Takto restaurovaný obraz byl roku 1929 trvale vystaven v Hazmburské kapli ve velké zvonici svatovítské katedrály. Jeho přenesení na eternitový podklad a vystavení ve špatně větraném prostoru kaple však nebylo vhodné. Opakovaně docházelo k drobení a vypadávání pigmentu. Po několika neúspěšných pokusech o nápravu byl začátkem sedmdesátých let obraz sejmut, přenesen na plátěný podklad a podroben dalším opravám.²¹⁸ V současnosti se rozdělený na více částí nachází v depozitáři Uměleckých sbírek Pražského hradu. Bohužel, vzhledem k jeho špatnému stavu dochování dnes není možné zhodnotit celkové výtvarné kvality a barevné řešení. Základním pramenem pro jeho studium tak zůstává fotografie v soupisu památek Pražského hradu z roku 1906, pořízená ještě *in situ*. Lépe zachované detaily, zejména portréty Habsburkoven (obr. 29), svědčí o výtvarných kvalitách.

5.2. Ve světle literatury

Obraz jako Mayerovo dílo je znám již v topografické a uměleckohistorické literatuře 19. století. Podle Julia Maxe Schottkyho (1832) jde o přemalbu staršího obrazu, pořízeného již Ferdinandem I. roku 1552, kterou provedli Matyáš Mayer a

Ferdinanda II. Marii Annu Bavorskou. Odhlédneme-li od nepravděpodobnosti zobrazení obou manželek současně, pak připomeňme, že Marie Anna Bavorská se nikdy nestala královnou ani císařovnou, neboť zemřela r. 1616. Ferdinand II. byl na českého krále korunován teprve r. 1617, na uherského krále 1618 a na římského císaře 1619.

²¹⁷ O transferu a restauraci malby informuje *Výroční zpráva Jednoty 1926*, s. 9–10; *Výroční zpráva Jednoty 1928*, s. 15; *Výroční zpráva Jednoty 1929*, s. 15.

²¹⁸ Dokumentace k restaraci z let 1971–1974 je uložena ve složce k Mayerově obrazu vedené pod inv. č. V7, v evidenčním oddělení uměleckých sbírek Správy Pražského hradu. Zde zejm. zpráva Marie KOSTÍLKOVÉ, *Votivní obraz P. Marie od M. Mayera z r. 1971*.

Oldřich Musch.²¹⁹ Totéž opakuje Anton Honsatko (1833), který navíc dodává, že obraz byl restaurován v letech 1768 a 1829.²²⁰ V této souvislosti je třeba se zmínit o zajímavém nález, k němuž došlo při odstraňování omítky po sejmutí malby ve dvacátých letech minulého století. Vespuďu byl nalezen „starší obraz o velikosti asi 450 × 600 cm, na němž se v rámu spatřovaly dvě postavy – P. Maria a obnažený Kristus – stojící před draperovaným pozadím, přepůleným ve středu štíhlým sloupkem, na jehož dřívku nacházely se zbytky znáčku. Pozadí pod draperií bylo černé, draperie olivová, sloup s soklem šedý, postava Marie v rouše barvy rumělkové, zčásti hněděčervené a Kristus v rouše barvy rumělkové.“²²¹ Schottkym uvedená zpráva o starší malbě se tak potvrdila, na druhé straně byla vyloučena možnost, že by Matyáš Mayer provedl pouze obnovu předešlého stavu. Přítomnost Krista a Panny Marie a absence panovnických portrétů na starší malbě dokazuje, že Mayerův obraz ve své skladbě byl původní invencí z roku 1631.

Obraz zaznamenává také Václav Michal Pešina (1837),²²² August Ambros (1865)²²³ a František Ekert (1883).²²⁴ Již jako dílo pouze Mayerovo – a nikoliv Muschovo – jej popisuje Antonín Podlaha v památkovém soupisu svatovítské katedrály z roku 1906, a to s poukazem na umělcovu signaturu.²²⁵ První stylovou analýzu podává Karel Vladimír Herain ve své syntetické práci o českém renesančním a barokním malířství (1915).²²⁶ V polemice se zprávou, že jde o pouhou přemalbu, hodnotí Herain obraz naopak jako původní Mayerův umělecký výkon. Archaičnost kompozice, projevující se v hieratickém uspořádání postav panovnické rodiny na způsob renesančního epitafu, považuje Herain za zjevný důkaz své teze o kontinuitě pražského malířství před a po bitvě na Bílé hoře. Malba na něj působí klidným a prostým dojmem, „jen k nebi pozdvižené oči ženských příslušnic rodu císařského a posuny rukou Ferdinanda II. jsou prvkem, kterého na obřadních epitafích nenajdeme“.²²⁷

Z novější literatury zmiňme stat' Michala Šronka o českém barokním malířství 17. století v akademických *Dějínách českého výtvarného umění* II/1 (1989),²²⁸ na kterou navazuje studie téhož badatele věnovaná pražským malířům první poloviny 17. století (1992).²²⁹ Podobně jako Herain i Šroněk v Mayerově obraze spatřuje pokračování tradice předbělohorských renesančních epitafů a v portrétech panovnické rodiny také ohlas prací Hanse von Aachen. Vznik obrazu dává do souvislosti

²¹⁹ Julius Max SCHOTTKY, *Prag, wie es war* II, s. 219.

²²⁰ Anton F. M. HONSATKO, *Die kaiserl. Königl.*, s. 102–103.

²²¹ *Výroční zpráva Jednoty* 1929, s. 15. Nález byl tehdy obkreslen Maxem Boháčem. Kde se kresba nachází, dochovala-li se vůbec, mi není známo. Ve sbírkovém fondu *Jednoty pro dostavění chrámu sv. Víta* (Archiv Pražského hradu) evidována není.

²²² Wáclaw M. PEŠINA, *Krátké popsání kr. chrámu*, s. 27.

²²³ August AMBROS, *Beschreibung der Prager Domkirche*, s. 20.

²²⁴ František EKERT, *Posvátná místa* I, s. 46.

²²⁵ Antonín PODLAHA – Kamil HILBERT, *Metropolitní chrám sv. Víta*, s. 236–238, obr. 330.

²²⁶ Karel Vladimír HERAIN, *České malířství*, s. 47.

²²⁷ Tamtéž.

²²⁸ Michal ŠRONĚK, *Barokní malířství 17. století*, s. 324.

²²⁹ TÝŽ, *Matyáš Mayer, Oldřich Musch a David Altmann*, s. 152–154.

s obnovou katedrály sv. Víta, která pod patronátem Ferdinanda II. proběhla po jejím zpusťování za krátké vlády Fridricha Falckého roku 1619. Upozorňuje také na model svatovítského dómu předávaný Panně Marii, z čehož vyvozuje, že Ferdinand II. „je zde oslaven jako obnovitel katedrály, na jejíž opravu věnoval finanční prostředky a již ze svých sbírek daroval dodnes zachovaný Mabussův obraz sv. Lukáše malujícího Madonu.“²³⁰ Samo seskupení zemských patronů s Bohorodičkou kolem chrámu prý navíc odkazuje na bělohorské vítězství, kterého bylo podle dobové katolické propagandy dosaženo právě na přímluvu Panny Marie a českých patronů, jejichž hroby v katedrále byly kalvíny a českými bratry roku 1619 zneuctěny.²³¹

Vývody Michala Šronka, k nimž lze připojit stručnou charakteristiku Franze Matsche (1981), že Mayerův obraz je „obsažné obrazové zpřítomnění politických a ideologických představ asociovaných s vítězstvím na Bílé hoře“,²³² považují za správné. Přesto, vzhledem k významové mnohovrstevnosti díla, si takový výklad zasluhuje upřesnění a některá další doplnění.

5.3. Obnova katedrály (1621–1630) jako obnova katolického náboženství v Čechách

V literatuře se opakovaně upozorňuje na formální podobnost Mayerova obrazu s renesančním *epitafem*.²³³ Z hlediska obsahu je však nutno výjev klasifikovat především jako *votivní obraz*.²³⁴ Svědčí o tom motiv předání modelu svatovítské katedrály Panně Marii. Darovací akt sice vykonávají sv. Václav a sv. Ludmila, skutečným dárcem je však nepochybně myšlen císař zobrazený níže. Tento moment poskytuje klíč ke čtení výjevu. Obraz nejenom svým námětem, ale i okolnostmi vzniku totiž úzce souvisí s rozsáhlou restaurací katedrály, která proběhla pod záštitou Ferdinanda II. ve dvacátých letech 17. století po zpusťování jejího zařízení, které provedli o Vánocích roku 1619 kalvinisté a čeští bratři z příkazu Fridricha Falckého.²³⁵ Na vymalování metropolitního chrámu uzavřeli Matyáš Mayer a

²³⁰ Michal ŠRONĚK, *Barokní malířství 17. století*, s. 324.

²³¹ TÝŽ, *Matyáš Mayer, Oldřich Musch a David Altmann*, s. 153–154. Podobně také Ivan MUCHKA, *Katedrála v 17. století*, in: Anežka Merhautová (red.), *Katedrála sv. Víta v Praze*, s. 171. Jan Royt předkládá i další, dle mého názoru nepravděpodobnou variantu výkladu: „obraz byl namalován jako díkůvzdání za odvrácení saské okupace Prahy v roce 1631 [...]“ – Vít VLNAS (ed.), *Sláva barokní Čechie* (katalog), s. 116–117, kat. č. I/3.3.

²³² „[...] eine umfassende bildliche Vergegenwärtigung der mit dem Sieg auf dem Weissen Berg verbundenen politischen und ideologischen Vorstellungen.“ – Franz MATSCHE, *Die Kunst im Dienst*, s. 153, viz také s. 130–131. Činí tak v souvislosti s motivem předání koruny Pannou Marií., autorem však mylně považované za říšskou korunu.

²³³ Karel Vladimír HERAIN, *České malířství*, s. 47; Michal ŠRONĚK, *Matyáš Mayer, Oldřich Musch a David Altmann*, s. 152; Vít VLNAS (ed.), *Sláva barokní Čechie* (katalog), s. 117, kat. č. I/3.3 (autor hesla Jan Royt).

²³⁴ Blíže k pojmu votivní obraz viz literatura v pozn. 22.

²³⁵ Zásadní prameny k poznání obnovy zařízení svatovítské katedrály po r. 1620 publikoval Julius Max SCHOTTKY, *Prag, wie es war II*, s. 174–183. Dílčí příspěvky přináší Viktor KOTRBA, *Georg neb Cajetan Bendl*, zejm. s. 318–320; Jaroslava LENCOVÁ, *Na okraj prací Kašpara Bechtelera*; Lubomír KONEČNÝ, *Esilio publico*; Ivo KOŘÁN, *Sochařství*, s. 435–437; Michal ŠRONĚK, *Matyáš Mayer, Oldřich Musch a David Altmann*, s. 152–154; Pavel VLČEK, *Svědectví o sousedském sporu*. Shrnutí známých faktů podává Ivan MUCHKA, *Katedrála v 17. století*, in: Anežka Merhautová (red.), *Katedrála*

Oldřich Musch s českými místodržícími smlouvu 29. srpna 1629.²³⁶ S výmalbou stěn v kostele, královské oratoři a svatováclavské kapli byli malíři hotovi v prosinci 1630,²³⁷ jak ale ukazuje letopočet namalovaný na soklu krucifixu, samotný obraz vznikl až následujícího roku, a to nejdříve po svatbě Ferdinanda III. se španělskou infantkou Marií Annou 20. února 1631. Votivní obraz Matyáše Mayera lze tak považovat za završení dosavadních restauračních prací na katedrále. Sledováním jejich průběhu nastíníme ideové pozadí, jež dalo obrazu takového námětu vzniknout.

Neutěšený dojem ze zpusťování interiéru svatovítské katedrály po svém návratu do Prahy začátkem února 1621 vylíčil arcibiskup Jan Lohelius v dopise císaři:

„Oznamuji Jeho Veličenstvu, že poté, co jsem 5. února dorazil do Prahy, skrze Boží milost čerstvě a ve zdraví, za jásoť mnoha zde zkormoučených duší, moje první myšlenka a povinná starost patřila tomu, jak napravit to, co bylo zkaženo a vzato k umenšení bohoslužby během povstání a kalvinistické vlády. Vypravil jsem se do hlavního kostela na Pražském hradě, abych si důkladně prohlédl tu spoušť a spatřil jsem zde takové věci, že mohu stěží uvěřit tomu, že Turci, Tataři a pohané v Uhrách řádili v křesťanských kostelech tak, jako tito lidé, kteří se sami nazývají křesťané a chtějí být takto považováni, a tak [věřím, že] to v jejich pohanských chrámech a mešitách vypadá pěkněji, nežli v metro-politním chrámu v Praze, neboť oltáře u pilířů, jakož i oltář Panny Marie uprostřed byly vytrhány ze základů, ostatní (kaple sv. Václava zůstala neporušená) oloupeny, všechny odsvěceny, do nich vložené svaté ostatky vyňaty a spáleny. Ačkoliv stůl hlavního oltáře zůstal uchován, byly z něj vyjmuty relikvie a odstraněny všechny ozdoby, oltářní archa, jakož i ta, kterou Jeho císařské Veličenstvo, vysoce vážený pan děd Ferdinand I. nechal se značným nákladem, náramně a s vkusem vymalovat a umístit na oltář Panny Marie uprostřed kostela, byly vzaty, rozsekány na kusy a spáleny. Obrazy našeho ukřižovaného milovaného Pána byly jednak strženy, rozsekány, spáleny, ty pak, které jsou na epitafech (s výjimkou jednoho, který byl zázrakem ušetřen), zohaveny a zneuctěny, a ty, které jsou namalovány na stěnách, společně obrazy svatých poškrabány a pokáženy k nepoznání [...].“²³⁸

sv. Víta v Praze, s. 171–184; viz také úvodní studii Lubomíra KONEČNÉHO – Michala ŠROŇKA, *Vincenc Kramář a obrazoborectví v Katedrále svatého Víta v Praze roku 1619*, in: Vincenc Kramář, *Zpusťování Chrámu*, zejm. s. 13–19. S novými údaji přichází Pavel ZAHRAVNÍK, *Stavební dějiny svatovítské katedrály*, s. 299; resp. Dobroslav LÍBAL – Pavel ZAHRAVNÍK, *Katedrála svatého Víta na Pražském hradě*, Praha 1999, s. 30. K osudu Cranachova oltáře Panny Marie, zničeného v prosinci 1619, viz Kaliopi CHAMONIKOLA ad., *Lucas Cranach. Pod znamením okřídleného hada* (katalog výstavy), Praha 2005, s. 17–23, s. 58–60, kat. č. 7.

²³⁶ Zmíněno v žádosti obou malířů českým místodržícím ze 17. prosince 1630 o doplatek 867 kop za již hotové práce. Publikoval Julius Max SCHOTTKY, *Prag, wie es war II*, s. 182–183; originál uložen v NA, Stará manipulace, kart. 2084, sign. 20–1, fol. 182r–183v. Srov. Michal ŠRONĚK, *Matyáš Mayer, Oldřich Musch a David Altmann*, s. 152; TÝŽ, *Pražští malíři*, s. 78.

²³⁷ Viz předešlá pozn.

²³⁸ Dopis je datován 18. 2. 1621. Překlad z němčiny, v originálním znění publikoval Christian d'ELVERT (Hg.), *Die Bestrafung der böhmischen Rebellion*, s. 29, list č. XIX.

O zpusťošení katedrály věděl Ferdinand II. pochopitelně již dříve. Už koncem ledna 1621 podnikl konkrétní kroky, vedoucí k obnovení katolické bohoslužby. V listu zaslaném zplnomocněnému komisaři pro řízení vlády v Čechách Karlu z Lichtenštejna 29. ledna 1621 vyslovuje lítost nad zničením oltářů, obrazů a svatých ostatků a přeje si, aby „[...] náš zámecký kostel, jak to bude jenom možné, byl opět vyzdoben a vybaven ke cti všemohoucího Boha a svatých patronů Českého království, především však, aby jak ve zmíněném kostele nad chórem a jinde, tak poblíž zámecké brány odstraněné a vyházené krucifixy a obrazy našeho ukřižovaného Pána a Vykupitele byly znova náležitě vztyčeny, [...]“.²³⁹ Kníže Lichtenštejn jednal pohotově. V dopise ze 17. února mimo jiné zpravuje panovníka o tom, že práce na krucifixu pro chór svatovítského dómu byla již započata.²⁴⁰ O dva dny později byla hradčanskému řezbáři Danielu Altmanovi z Eydenburka na zhotovení krucifixu vyplacena záloha 50 kop míšenských.²⁴¹ Kříž společně se sochami Panny Marie a sv. Jana Evangelisty a s kartuší obsahující císařovo jméno a znak byl 15. června téhož roku osazen na břevnu nad chórovou přepážkou v hlavní lodi.²⁴² Až později, snad při opravě chrámu poškozeného pruským ostřelováním Prahy roku 1757, byla kalvárie přenesena do Císařské kaple, kde se nachází dodnes (obr. 31).²⁴³

K vysvěcení katedrály došlo již 28. února 1621. K té příležitosti přednesl svatovítský děkan Kašpar Arsenius z Radbuzy kázání *Oratio in solenni Reconciliatione Almae metropolitanae Ecclesiae Pragensis*, které vyšlo tiskem. Dne 27. března nechal Arsenius uprostřed hlavní lodi poblíž královského mauzolea vztyčit krucifix²⁴⁴ a 5. dubna do kaple Zvěstování Panny Marie oltářní obraz se stejným námětem.²⁴⁵ V téže době byly v sakristii umístěny sochy morových ochrán-

²³⁹ „[...] damit bemeldete Unsere Schlosskirchen Gott dem Allmächtigen und des Königreichs Böhmeim heiligen Patronis zu Ehren, so viel wie möglich wiederumb gezieret und versehen; insonderheit aber die sowohl in ermeldeter Kirchen über dem Chor und sonst, also auch hart vor dem Schlossthor hinweggenommene und hinweggeworfene Crucifix und Bildnissen unsers gekreuzigten Herrn und Erlösers von neuem ansehnlich aufgerichtet [...] werde; [...]“ – Julius Max SCHOTTKY, *Prag, wie es war II*, s. 174–175. Opis reskriptu uložen v APH, Dvorský stavební úřad, kart. 23, fol. 2r,v.

²⁴⁰ Christian d'ELVERT (Hg.), *Die Bestrafung der böhmischen Rebellion*, s. 26, list. č. XVII.

²⁴¹ Julius Max SCHOTTKY, *Prag, wie es war II*, s. 175.

²⁴² APH, Archiv metropolitní kapituly, rkp. XCIII/2 (*Rarissimae memoriae S. Ecclesiae Metrop. Prag. annotatae ab Arsenio Decano manu ejus propria conservetur diligenter*, nefol.): „15. Junii [1621] Erecta est Imago Christi Crucifixi ante summum altare, cum imagine B. Mariae Virginis et S. Ioannis Apostoli et Evangelistae, quas Imperator Ferdinandus fieri curavit et nomen, ipsius insignia ad pedem crucis et inscriptum.“ O zhotovení krucifixu Danielem Altmanem z Eydenburka k 15. 6. 1621 se zmiňuje již Ivo KOŘÁN, *Sochařství*, s. 436–437. Ten evidentně pracoval se stejným pramenem („deník kapitulního děkana Kašpara Arsenia z Radbuzy“), z něhož cituji. O krucifixu také Antonín PODLAHA – Kamil HILBERT, *Metropolitní chrám*, s. 194–195, obr. 269.

²⁴³ V Císařské kapli krucifix registrují Wáclaw M. PEŠINA, *Krátké popsání kr. chrámu*, s. 19; také Anton F. M. HONSATKO, *Die kaiserl. Königl.*, s. 193. Oba přitom vědí o jeho původním umístění v chóru. Druhý jmenovaný se také zmiňuje o nezachovalém nápisu, který se údajně nacházel na trámu.

²⁴⁴ APH, Archiv metropolitní kapituly, rkp. XCIII/2, nefol.: „27. Martii [1621] Erexí imaginem Crucifixi in medio templi, ad altare B. Mariae Virginis.“

²⁴⁵ Tamtéž: „5. Aprilis [1621] erectum est altare seu archa cum imagine Annuntiationis Bmae Mariae Virginis in altari et sacello ad honorem Annuntiationis Bmae Virginis extractae, quod ego Casparus Arsenius a Radbusa fieri curavi.“

ců sv. Šebestiána a Rocha.²⁴⁶ 25. května téhož roku byla postavena kolem hrobu sv. Jana Nepomuckého malovaná mříž,²⁴⁷ současně se v kostele pokládala dlažba.²⁴⁸ 20. září byla na oltáři v sakristii vztyčena socha sv. Michala.²⁴⁹ Rovněž v následujících letech se chrámový mobiliář průběžně doplňoval, a tak k roku 1624 děkan Arsenius napočítal v katedrále celkem 27 oltářů.²⁵⁰ Jejich fundátory byli především šlechtici,²⁵¹ jenom ty nejvýznamnější byly zřízeny nákladem samotného císaře. Zřejmě ještě hned na začátku restaurace věnoval Ferdinand II. pro hlavní oltář z vlastních uměleckých sbírek archu se středovým obrazem *Svatého Lukáše malujícího Pannu Marii* od nizozemského malíře Jana Gossaerta a křídly se sv. Lukášem a sv. Janem Evangelistou namalovanými Michielem van Coxcie (dnes Národní galerie v Praze).²⁵² Někdy na přelomu dubna a května téhož roku byla z císařovy iniciativy osazena antependia na hlavní oltář sv. Víta, na dva boční oltáře sv. Filipa a Jakuba a sv. Petra a Pavla, nacházející se u krajních pilířů kanovnického chóru, a také na oltář Nanebevzetí Panny Marie, který stál v prostoru hlavní lodi mezi královským mauzoleem a chórem.²⁵³ Hodnotný doplněk chrámové výzdoby představují reliéfní

²⁴⁶ Tamtéž: „*Eadem die [duben – květen 1621] erecta duae imagines S. Sebastiani et S. Rochi ad ianuam Sacristiae, quas Casparus in sacristia é fenstris curculi lapidei fieri exculsi curavit.*“

²⁴⁷ Tamtéž: „*25. Maji [1621] Appositi est cancelli ferrei picti ad sepulchrum B. Ioannis Nepomuceni confessarii.*“

²⁴⁸ Tamtéž: „*8. Junii [1621] Perfectum est Pavimentum templi ex quadris lapidibus.*“ Srov. Julius Max SCHOTTKY, *Prag, wie es war II*, s. 176–177.

²⁴⁹ Tamtéž: „*In sacristia super altare S. Michaelis posita imago S. Michaelis 20. Septemb. [1621].*“ Blíže k existenci oltáře srov. Antonín PODLAHA, *Vnitřek chrámu sv. Víta*, sl. 75.

²⁵⁰ Casparus ARSENIUS a RADBUSA, *Liber informationum de altaribus*, s. 1–10; srov. Vincenc KRAMÁŘ, *Zpustošení Chrámu*, s. 16–17. Zajímavý je také soupis požadovaných liturgických rouch a náčiní pro bohoslužby v katedrále z r. 1621 (blíže nedatováno) – APH, Archiv metropolitní kapituly, kart. 65, fasc. 53 (*Capituli Pragensi desideria pro decore ecclesiae metropolitanae*). Nouze o liturgická roucha byla tak velická, že na jejich pořízení metropolitní kapitula použila i korunovační roucha Fridricha Falckého a jeho manželky Alžběty Stuartovny z r. 1619. – Štěpán VÁCHA, *Repräsentations- oder Krönungsornat?*, s. 239, pozn. 53.

²⁵¹ Srov. Arseniovy zápisky z let 1622–1623, APH, Archiv metropolitní kapituly, rkp. XCIII/2, nefol.: „*11. Martii [1622] D. Wenceslaus Blus[?] a Flisenbach Doctor Appelationum cum uxore sua curavit erigi altare cum imagine S. Barbarae, in altari ad honorum S. Barbarae et SS. Patronorum extracto; [...] Illmus D. Adamus a Waldstain supremus Regni Praefectus fundavit altare S. Mariae Magdalenae et curavit ibidem sacellum pingi; 30. Aprilis [1622] Pr[...]pertus Pragensis collocavit altare S. Crucis in capella S. Sigismundi; 14. Maji [1622] D. Sdenco á Kolovrat collocavit altare Visit. B. Virg. in Sacello ejusdem; 27. Augusti [1622] D. Prepptus[=Praepositus?] collocavit Altare S. Ioannis Baptistae; 7. Septembris [1622] Illma Dna comitissa Slawatin posuit imaginem BMV in columna inter sacellum Annunt. et Visitaciones V. Virginis; 1623 23. Iulii Illmus D. Adamus a Waldstain posuit altare B. Mariae Magdal.*“ Ze dvacátých let pochází obraz *Navštívení Panny Marie* Jana Jiřího Heringa (dnes zavěšený na stěně vedle vstupu do sakristie), určený do stejnojmenné kaple, nad kterou původně držel patronát Zdeněk z Kolovrat (viz výše v této pozn.). Rokem 1628 je datován další Heringův oltářní obraz *Ukřižování s Pannou Marií, sv. Janem Evangelistou a sv. Maří Magdalenou*, původně umístěný v Martinické kapli, dnes v býv. františkánském kostele Nejsv. Trojice ve Slaném. – Michal ŠRONĚK, *Pražští malíři*, s. 48; TÝŽ, *Barokní malířství 17. století*, s. 325, s. 326, obr. 221.

²⁵² Antonín PODLAHA – Kamil HILBERT, *Metropolitní chrám*, s. 241–247; *Národní galerie v Praze. Sbíрка starého evropského umění. Sbíрка starého českého umění*, Praha 1984, s. 110–111 (autoři hesla Jaromír Šíp – Lubomír Slaviček); Jarmila VACKOVÁ, *Nizozemské malířství 15. a 16. století. Československé sbírky*, Praha 1989, s. 97–100, s. 106. O darování archy se zmiňuje také Thomas Joannes PESSINA de CZECHOROD, *Phosphorus septicornis*, s. 110.

²⁵³ APH, Archiv metropolitní kapituly, rkp. XCIII/2, nefol.: „*[duben – květen 1621] Imperator Ferdinandus curavit fieri antependia pro 4 Altaribus seu S. Viti, B. M. Virginis, SS. Philippi et Iacobi et SS. Petri et*

desky z dubového dřeva, které oddělují kanovnický chór od ochozu. Společně s chórovými lavicemi, řezanými dveřmi v jižním portálu (datovanými rokem 1629) a dvěma vstupními dveřmi v západním průčelí (1630) je zhotovil v průběhu dvacátých let dvorní truhlář Kašpar Bechteler.²⁵⁴ Námětem se reliéfy úzce vztahují k restauraci chrámu, respektive připomínají nechvalné období krátké vlády Fridricha Falckého. Reliéf na jižní straně chóru zobrazuje *Zpustošení svatovítského chrámu roku 1619* (obr. 30), respektive *Ničení hrobu sv. Jana Nepomuckého*, dva reliéfy na severní straně chóru pak *Útěk Fridricha Falckého z Prahy*, odehrávající se na pozadí veduty pražského trojměstí a Pražského hradu.

Kromě dodání nového mobiliáře bylo zapotřebí provést celkovou rekonstrukci chrámu, po které svatovítské kanovníci ostatně volali již léta.²⁵⁵ K rozhodnému činu se odhodlali roku 1628, kdy prý mnohé stavební konstrukce již hrozily zřícením.²⁵⁶ 28. října se metropolitní kapitula obrátila na panovníka s prosbou, aby do propozic pro nejbližší zemský sněm začlenil mimořádný příspěvek ve výši deseti až dvanácti tisíc zlatých na opravu katedrály.²⁵⁷ Žádost byla vyřízena kladně. Ještě téhož roku zemský sněm schválil subsidium ve výši 10 000 zlatých a i v letech 1629 a 1630 bylo uvolněno dalších celkem 9 000 zlatých. Peníze měly být použity na opravu střech, oken, na „vycvikování“ zdí a dále na práce, při nichž „*všecken kostel uvnitř od vrchu až dolů dá se vyběliti a předešlé vymalování, tak jakž nyní jest, dá se obnoviti [...]*“.²⁵⁸ Do těchto závěrečných prací, na kterých se, jak víme, podílel i Matyáš Mayer, spadá vznik votivního obrazu.

Třebaže obnova katedrály byla vyvolána vnějšími okolnostmi a měla spíš „nouzový“, konzervačně-restaurační ráz, nelze celému podniku upřít ideovou náplň. Blíže se o ní dozvídáme z dedikačního nápisu datovaného rokem 1630, který je namalován nad arkádami v chóru. Text, rozdělený do dvou částí, původně vroubil dnes již nezachovalý císařský znak namalovaný na stěně přímo nad hlavním oltářem.²⁵⁹ Ve zhuťnělé zkratce jsou v něm vylíčeny dějiny chrámu od počátku až po

Pauli 4 nigra; 4 rubra et alba 4 flava.“ K jejich bližší lokaci napomáhá popis oltářů v katedrále z r. 1624, který podává Kašpar ARSENIUS a RADBUS, *Liber informationum de altaribus*, s. 1.

²⁵⁴ Viktor KOTRBA, *Georg neb Cajetan Bendl*, zejm. s. 318–320; Jaroslava LENCOVÁ, *Na okraj prací Kašpara Bechtelera*; Lubomír KONEČNÝ, *Esilio publico*; Pavel VLČEK, *Svědectví o sousedském sporu*.

²⁵⁵ Tak již 8. 2. 1612 žádala metropolitní kapitula krále Matyáše o finanční podporu, uvádějíc, že „[...] při kostele našem strany mešního roucha a jiných věcí velicí nedostatkové jsou, k tomu též i vokna rozražena, na spravení pak těch všech věcí nemajíce nic odkud nakládati [...]“ – APH, Archiv metropolitní kapituly, rkp. II/13 (*Liber Erectionum e. a. 1541–1602*), fol. 152v–154r, zde fol. 153r; srov. Štěpán VÁCHA, *Repräsentations- oder Krönungsornat?*, s. 237–238, pozn. 23.

²⁵⁶ Viz například zápis české komory z 2. 5. 1621 zmiňující se o tom, že arcibiskup Harrach informoval císaře, „*dass in des Prager Schlosses Thumkirchen sich allerhand gefährliche Ruinen und Baufälligkeiten erzeugen sollen [...]*“ – Julius Max SCHOTTKY, *Prag, wie es war II*, s. 180.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 180–182. Dnem 7. 11. 1628 je datován list, ve kterém císař žádá místodržitele o vypracování posudku ohledně finančních nákladů na opravu katedrály. – APA, Archiv metropolitní kapituly, kart. 69, fasc. 25b (*Copia Kays. Schreibens wegen reparirung der Kirchen eby St. Veit aufm Prager Schloss an die Statthalter*).

²⁵⁸ Pavel ZAHRADNÍK, *Stavební dějiny svatovítské katedrály*, s. 299. Srov. také rozpis opravných prací vyhotovený dvorním stavebním úřadem z r. 1630 – APH, Archiv metropolitní kapituly, kart. 70, fasc. 29b (*Aedilis regius refert de necessaria reparatura ecclesiae metrop.*).

²⁵⁹ Nápis registrují Rudolf ROUČEK, *Chrám sv. Víta*, s. 62–63; Michal FIALA – Jakub HRDLIČKA, *Znaková galerie*, s. 368. V obou případech je ovšem uveden s řadou chyb a nepřesností. Zde předložený

právě dokončenou restauraci, přitom jsou vyjmenováni nejvýznamnější dobrodinci z řad českých knížat a králů včetně Ferdinanda II., který je zvláště vyzdvižen jako obnovitel a zvelebitel chrámu. Opomenuti přitom nejsou ani nejdůležitější čeští patroni. Na severní straně zní latinský nápis v překladu takto:

„Léta Ježíše Krista Spasitele 923 svatý Václav, mučedník a kníže vlasti, po umučení své báby svaté Ludmily tu blaženému mučedníku Vítu vystavěl první chrám, který vysvětil řezenský biskup svatý Wolfgang a roku 968 Boleslav Pobožný učinil sídlem biskupství, jehož druhý biskup svatý Vojtěch roku 996 u Prusů se svatými bratřími Benediktem, Matoušem, Izákem, Janem a Kristinem přijal korunu mučednictví. Z Hnězdna byla sem přenesenému přidělena zvláštní kaple a kníže Svytihněv II. roku 1009,²⁶⁰ sedmého léta od smrti sv. Prokopa, z chrámu svatého Víta a také [kaple] sv. Vojtěcha jeden [chrám], a to vznešenější postavil.“²⁶¹

Na jižní straně nápis pokračuje:

„Avšak když jej roku 1142 nepřátelským vyplněním Hradu pobořili, král Jan I. položil roku 1354²⁶² základy tohoto chóru a povýšil jej na metropolitní kostel. Pak jeho syn římský císař Karel IV. roku 1366 [jej] obdaroval ostatky krále a mučedníka svatého Zikmunda a mnohých svatých a rozmnožil dary, kterým král Václav, syn téhož Karla, roku 1392 přidělil pozdější část tohoto chrámu. Poté všeobecnou zkázou v roce 1541 spálený [chrám] římský, uherský a český král Ferdinand I. roku 1555 obnovil a vyzdobil. Nejzbožnější a nejslavnější císař Ferdinand II. nejen tehle, ale i jiné kostely v tomto Českém království očistil od kacířské špíny a roku 1630 dal tento metropolitní [chrám] překrásně obnovit a vyzdobit.“²⁶³

přepis vychází z autopsie. Třeba podotknout, že mnohé časové údaje ze středověkých dějin chrámu jsou nepřesné. V APH, Dvorský stavební úřad, kart. 23, fol. 2 r,v (allegata), je uchováván dobový opis nápisu. Na základě něho upozorňuji v poznámkách na nesrovnalosti.

²⁶⁰ Správně má být rok 1060.

²⁶¹ „Anno Jesu Christi Salvatoris DCCCCXXIII. S:[anctus] Wenceslaus / Martyr et Patriae dux post Martyrium Auiiae suae S:[anctae] Ludmille pri- / mum hic beato Vito Martyri Templum aedificauit quod et San:[ctus] / Wolfgangus Ep[is]:[copus] Ratispon:[ensis] Consecrauit et An:[no] DCCCCLXVIII. Bolesla:[us] pi:[us] / Epi:[scopati] sedem fecit cuius II. Ep[is]:[copus] S:[anctus] Adalbert:[us] An:[no] DCCCCXCVI. apud Prutenos / cum S:[anctis] Benedicto, Matthaeo, Isaac, Joanne, et Christino fratrib:[us] Martyrio / coronat:[us] Chnesna ciuitate huc translata:[us] peculiare Sacellum adept:[us] est, / atque Spitiagnae:[us] Dux II. An:[no] MLX post S:[ancti] Procopii obitum An:[no] VII e Templo / S:[ancti] Viti, ac item S:[ancti] Adalberti unum idque augustius construxit.“

²⁶² Správně má být rok 1344.

²⁶³ „Sed, qu[u]m haec An:[no] MCXLII. hostili Arcis direptione corruissent, Rex / Joannes I. An:[no] MCCCLIII. chori hu[ui]s Fundamenta iecit atque in Metropolitana[m] / Ecclesiam erexit. Filius autem Carolus III. Rom:[anorum] Imperator etia:[m] D:[i]vi Sigis- / mundi Regis et Martyris multorumque Sanctorum Reliquiis An:[no] MCCCLXVI. / ditauit et muneribus auxit. Quibus Rex Wenceslaus eiusdem Caroli Filius / An:[no] MCCCLXXXII posteriorem Templi huius partem adiecit. Dein casu publico An:[no] / MDXLI. exustam Ferdi:[nandus] I. Rom:[anorum] Hung:[ariae] Boem:[ia]e ac Rex An:[no] MDLV. instaurauit et or- / nauit. Ferdinandus uero II. Caesar piissim:[us] et gloriosissim:[us] non tantum istam, sed / et alias in hoc Bohemiae Regno Ecclesias sordib:[us] Haereticorum defaedatas expurgauit. An:[no] / MDCXXX. pulcherrime hanc Metropolitanam renouari, et exornari curauit.“

Program restaurace chrámu a katolické církve, který je obsažen v dedikačním nápisu, je možno srovnat s votivní malbou. Také zde se Ferdinand II. a členové jeho rodiny přihlašují k historickému a duchovnímu odkazu Českého království, který ztělesňuje hlavní kostel království obklopený sborem zemských patronů. Na politický rozměr této adorace poukazuje také andílek s císařským znakem podávající císaři palmovou ratolest a česká koruna s žezlem, držaná Pannou Marií společně s Ježíškem (obr. 25). Předání panovnických insignií výměnou za obnovenou katedrálu lze chápat jako obrazné vyjádření navrácení moci nad Českým královstvím Ferdinandovi II. odměnou za restaurování znesvěceného metropolitního chrámu, v širším významu pak za restaurování katolického náboženství v zemi.

Přítomnost ostatních členů rodiny, zejména následníka trůnu krále Ferdinanda III., navíc dokazuje, že udělení vlády nad Čechami Pannou Marií a Ježíškem se nevztahuje pouze na osobu Ferdinanda II., nýbrž – v souladu s prvním článkem *Obnoveného zřízení zemského* – na celý habsburský rod. Legitimitu tohoto nároku mají dosvědčovat i zemští patroni, nacházející se v horní části výjevu, kteří zde vystupují jako přímluvci. Tak výrazná snaha o provázání habsburského rodu s českými světcí není v této době ojedinělá. Rovněž v panegyrickém tisku *Boemia exoriens, Gentilis, Christiana, Pia, Bellicosa, Regnans, Imperans Austriaca*, který vydali staroměstští jezuité u příležitosti korunovace Ferdinanda III. na českého krále roku 1627, v jednotlivých veršovaných skladbách vystupují čeští patroni v úlohách dvořanů, kteří se nabízejí mladému králi ke spravování Českého království.²⁶⁴ Jako členové Ferdinandova „nebeského hofštátu“ (*Aula Ferdinanda*) mají přidělenou některou z funkcí ve dvorských a zemských úřadech. Sv. Václav přejímá roli dvorního hofmistra (*Aulae Ferdinandae Praefectus*), sv. Cyril a Metoděj jsou královskými komorníky (*Camerarii Regii*), sv. Prokop je dvorním kancléřem (*Aulae Regiae Cancellarius*), sv. Zikmund královským štolbou (*Magister Equitum*), sv. Ivan nejvyšším lovčím (*Regiae Venationis Praefectus*), sv. Vít hofmistrem královských chlapců (*Ephoeborum Regiorum Praefectus*), sv. Vojtěch královským kapelníkem (*Capellae Regiae Magister*), Pět sv. Bratří jsou zpěváky královské kapely (*Capella Regia*), sv. Kosmas a Damián dvorními lékaři (*Aulae Ferdinandae Medici*), sv. Norbert je heroldem Českého království (*Aulae Ferdinandae Faecialis*) a sv. Ludmila je dvorní hofmistryní (*Aulae Ferdinandae Praefecta*).

Mayerova malba ve svatovítské katedrále tedy znamenala mnohem víc než jenom votivní obraz, připomínající zásluhy panovnického domu na opravě hlavního kostela Českého království. Ve shodě s výrokem Franze Matsche je výtvarným znázorněním programu katolické restaurace v Čechách, respektive představ o pobělohorském státním zřízení a o Bohem omilostněném postavení habsburské dynastie. Zdůrazněme, že podobný výjev by v předbělohorském stavovském státě byl jen stěží představitelný. Tím však sdělné možnosti Mayerova obrazu nejsou zdaleka vyčerpány. Samostatné pojednání si zasluhuje adorace krucifixu Ferdinandem II., dále

²⁶⁴ *Boemia exoriens*, s. V4/a-Ff/b. Nelze vyloučit, že se tak děje v narážce na obnovení úřadů v království, k němuž došlo na prvním zasedání zemského sněmu téhož roku.

seskupení zemských patronů kolem svatovítské katedrály a nakonec Panna Maria s Ježíškem. Tyto motivy budou předmětem ikonologického a typologického zkoumání následujících kapitol.

5.4. K významu zobrazení Ferdinanda II. pod krucifixem

„*Es sey nach Constantino kain solcher Kayser gewesen wie Ferdinandus.*“

Carlo Caraffa papeži Urbanovi VIII.²⁶⁵

Poznamenali jsme již úvodem, že kříž představuje kompoziční i významový střed celého obrazu: rozděluje výjev na pozemskou a nebeskou sféru, upínají se k němu pohledy donátorů. Podstatně menší měřítko Kristova těla v porovnání s členy císařské rodiny přitom nasvědčuje, že zde není vyobrazen ukřižovaný Kristus, nýbrž jeho *imago*, totiž devoční objekt – krucifix.²⁶⁶ Patrné je to ze skutečnosti, že kříž není zaražen do země, nýbrž umístěn na podstavci. Pro srovnání vzpomeňme obraz obdobného námětu Franse Luycxeho v jezuitském kostele Am Hof ve Vídni (obr. 16).²⁶⁷ Zde jsou císař Leopold I., jeho matka a sourozenci vtaženi do právě probíhajícího Kristova utrpení na Golgotě; ve společnosti Panny Marie a sv. Jana Evangelisty vystupují jako skuteční účastníci. V obdobném duchu je pojednána i scéna s francouzským králem Ludvíkem XIII. adorujícím ukřižovaného Krista od Simona Voueta z Neuilly-Saint-Front (obr. 12).²⁶⁸ Na votivní malbě ze svatovítské katedrály však císařská rodina vykonává pobožnost před *plastikou* Ukřižovaného. Tento zdánlivě banální postřeh dává klíč k pochopení hlubšího smyslu zobrazení.

Sledovali jsme již v předešlé kapitole, jak císaři velmi záleželo na znovuvztyčení krucifixu ve zpusťšeném svatovítském chrámu. Jako katolík vnímal pohrdání obrazem ukřižovaného Krista velmi citlivě, považoval ho za útok namířený přímo proti Bohu. Kritický odsudek vůči protestantům odmítajícím uctívat kříž zaznívá v knize Henrica Lancelotta *Haereticum Qvare per Catholicum Qvia*, kterou do češtiny přeložil a roku 1625 vydal královéhradecký děkan Jan Václav Celestýn z Kronenfeldu:

„*A v pravdě kalvinisty a lutheriány s svatým Pavlem, k Filipen. 3, v. 18, slušně nazvati můžeme nepřáteli kříže Krystova. Nebo jaké medle, větší nepřátelství proti kříži Kristovu býti může, jako nechtíti ani znamení jeho viděti, a všecku všudy památku při svátostech, i kromě nich, bořiti a kaziti, následující v tom d'ábla, jehož duchem nadchnuti jsou.*“²⁶⁹

²⁶⁵ Gulielmus LAMORMAINI, *Ferdinandi II. Römischen Khaysers Tugenden*, s. 135.

²⁶⁶ K ikonografii krucifixu viz Reiner HAUSSHERR, heslo *Kruzifixus*, in: LCI 2, sl. 677–695; viz také ikonografické studie Pavla KALINY s odkazem na další literaturu ve výstavním katalogu Ivana Kyzourova (ed.), *Přemyslovský krucifix a jeho doba*, Praha 1998, s. 27–38.

²⁶⁷ Blíže k obrazu v kap. 3.4.

²⁶⁸ Blíže k obrazu v kap. 3.3.

²⁶⁹ Henricus LANCELOTTUS, *Haereticum Qvare per Catholicum Qvia*, s. 274. O rozdílném pojetí kříže v potridentské a reformační teologii viz Giuseppe SCAVIZZI, *The Controversy on the Cross*, in: týž, *The*

Podobně zmínka o stržení velkého krucifixu v chóru nechybí v žádném z dobových líčení o zpusťování svatovítské katedrály.²⁷⁰ Dokonce i na reliéfu Kašpara Bechtelera nacházíme vyobrazení tohoto dramatického okamžiku – zatímco jeden muž stojí na žebříku přistaveném k pilíři a odřezává trám, druhý s dlouhým bidlem (to se ovšem zachovalo jen částečně), strhává krucifix (obr. 30). Autentické svědectví o průběhu této události podal v prosinci 1619 stavební písař Jakub Hübel:

„[...] Nato začali odstraňovat nejdříve archu na hlavním oltáři a ji společně s dalšími obrazy dali odnést do sakristie. Když poté chtěli sundat trám v chóru, na kterém stál krucifix se dvěma sochami, nechal jsem k němu přinést žebřík, a provaz maje v úmyslu je nechat spustit bez újmy. Nařídil jsem proto truhlářům, aby si počínali opatrně a dbali na to, aby na nich nic nebylo rozbito. Mezitím jsem sešel dolů do kostela a upozoroval, jak někteří páni a také služebníci chtěli rozbít epitafy. Přiběhl jsem k nim s malířem a odehnal je se slovy, že rozbít je není dovoleno. Když jsme se vrátili, truhláři již odřezali na obou stranách trám a říkali, že musili položit stranou žebřík ke sloupům. Nechali proto trám s krucifixem a sochami padnout, což způsobilo velký rachot, sochy však příliš polámané nebyly.“²⁷¹

Ve dramatizované podobě je stržení krucifixu popsáno v anonymním letáku *Grewel der Verwüstung*, který vyšel roku 1620. Pisatel líčí, jak s pádem krucifixu na zem se otrásl celý kostel až do základů a jak jeden z obrazoborců po něm šlapal a spílal mu slovy, parafrázujícími posmívání se vojáků Kristu na kříži: „*Tu ležíš ubohej, pomoz si sám sobě.*“²⁷² Se zajímavým dokladem recepce této události se setkáme ve spisku *Rozmlauvání o kostelních obrazích* (1621) metropolitního kanovníka Josefa Makaria z Merfelic. Ten za hlavního strůjce zničení svatovítského krucifixu považuje kalvinistického kazatele Skulteta, kdežto Fridricha Falckého spíše omlouvá. Text je napsán formou disputace vedené mezi mladým přívržencem kalvinistické víry a jeho katolickým otcem a dědem. Oba starší mužové, kteří svým věkem ztělesňují tradici katolického náboženství v Čechách, postupně vyvracejí argumenty svého nezdárného potomka, aby jej nakonec získali pro katolickou víru. Děd poučuje svého vnuka takto:

„*Uctěním obrazu, jest toho uctění, jenž skrze takový obraz figurován representován bývá. Coby Fridrich falckrabě ten domnělý aneb comediantský král, Scultetovi svému byl řekl, kdyby byl viděl, že knížetci a Pána svého obraz*

Controversy on Images from Calvin to Baronius, New York 1992 (= Toronto Studies in Religion 14), s. 205–232.

²⁷⁰ Podobným excesem bylo svržení krucifixu z Karlova mostu, k němuž prý došlo také na příkaz Fridricha Falckého. – Vincenc KRAMÁŘ, *Zpusťování Chrámu*, s. 91–92, pozn. 67.

²⁷¹ Překlad z němčiny, v originálním znění publikoval Vincenc KRAMÁŘ, *Zpusťování Chrámu*, s. 116–120, zde s. 117.

²⁷² *Grewel der Werwüstung, Dasz ist, Kurtze und Warhafftige erzehlung, wie und welcher gestalt die Thumb- und Schloszkirch zu Prag vor etliche Monat ist zerstöhrt und verwüst worden*, s. 1., 1620; přetiskl Vincenc KRAMÁŘ, *Zpusťování Chrámu*, s. 121–126, zde s. 121. Na základě téhož pramene líčí obrazoborectví v katedrále i Simeon Eustachius KAPIHORSKÝ, *Hystorya Klásstera Sedleckého*, s. 104.

*seká a pálí, zdá mi se, že by mu pleš mečem aneb tulichem oholil, ale v pravdě takového šeredného skutku nikdá se dopustiti nesměl, aby měl obraz Pána svého jak v přítomnosti tak i v nepřítomnosti ohyzditi a páliiti: [...]*²⁷³

Podobně jako na plastice Daniela Altmana z Eydenburka z roku 1621, kde se u paty kříže pod skutečnou(!) lebkou se zkříženými hnáty nachází císařský znak s Ferdinandovým jménem a letopočtem (obr. 31), i na Mayerově obrazu dole u kříže spatřujeme symbol smrti a ve vpadlém poli podstavce Ferdinandovu iniciálu a rok vzniku (obr. 23). Nepochybně je tím vyjádřen fundátorský vztah císaře k namalovanému kříži. Majuskule F s římskou číslicí II je završena korunkou a proložena zkříženými palmovými ratolestmi. Ty v užším významu symbolizují Kristovo vítězství nad smrtí, zároveň jsou obecným znamením triumfu.²⁷⁴ V daném kontextu takový symbol nabízí dvojí čtení: je poukazem na Kristovu smrt na kříži a jeho budoucí zmrtvýchvstání, také na osud Ferdinanda II. Jak katolická propaganda hlásala, i ten byl vystaven velkému ponížení a nebezpečí, aby se nakonec díky své neochvějné víře v Boha stal vítězem nad svými nepřáteli.

O intimním vztahu císaře ke ukřižovanému Kristu svědčí i jeho gesto nezvykle rozevřených paží, které neušlo pozornosti již Karlu Vladimíru Herainovi.²⁷⁵ Vzdáleně připomíná *mystické gesto*, které vyjadřuje extatický zážitek člověka prožívajícího intenzivní spojení s Bohem.²⁷⁶ Běžné je především ve světecké ikonografii, jako například stigmatizace sv. Františka z Assisi, viděli jsme ho ale i na Tizianově obrazu dóžete Grimaniho klečícího před alegorií Víry (obr. 1). U Ferdinanda II. tento posunek nabývá na zvláštním významu ve spojitosti s jednou kritickou epizodou z jeho života.

Podrobně nás o ní informuje císařův zpovědník a rádce Vilém Lamormain v oslavné biografii *Ferdinandi II. Römischen Khaysers Tugenden* (vyšla v roce 1638, tedy rok po císařově smrti).²⁷⁷ Začátkem června roku 1619 stanulo před hradbami Vídně vojsko českých stavů pod vedením Matyáše Thurna, který nechal z děl a mušket střílet i do oken Hofburgu. Bezpečno nebylo pro Ferdinanda II. ani v samotném městě, neboť i rakouští stavové se domáhali na svém zeměpánovi ústupků ve věci náboženské svobody.²⁷⁸ V těch dnech, jak Lamormain vypráví, Ferdinandův zpovědník Bartoloměj Villerius vešel do soukromých komnat svého pána a spatřil jej ležet s tváří na zemi před krucifixem. Ferdinand II. se Villeriovi posléze svěřil, že se modlil k Bohu těmito slovy:

²⁷³ Jozeff MAKARIUS z MERFFELIC, *Rozmlauwánj o Kostelnjch Obrazých*, s. C6/b–C7/a.

²⁷⁴ Srov. Jan ROYT – Hana ŠEDINOVÁ, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998, s. 103–104.

²⁷⁵ Viz s. 59.

²⁷⁶ Jean-Claude SCHMITT, *Svět středověkých gest*, s. 242–247. Srov. reprezentativní přehled barokní ikonografie světců Gregor Martin LECHNER, *Heiligenporträts. Eine Auswahl aus der Göttheimer Sammlung* (katalog výstavy), Göttheimer 1988, passim.

²⁷⁷ Gulielmus LAMORMAINI, *Ferdinandi II. Römischen Khaysers Tugenden*, s. 12–14. Vyšlo současně i v latinské a italské mutaci.

²⁷⁸ O tzv. *Sturmpetition* rakouských protestantských stavů píše Johann FRANZL, *Ferdinand II.*, s. 198–201.

„O pane Ježíši Kriste! Vykupiteli lidského pokolení, Ty, který vidíš do lidských srdcí a poznáváš je, víš, že nehledám svoji, nýbrž pouze a jenom Tvoji čest a slávu. Přesto, zlíbí-li se Ti vystavit mě těmto nebezpečím a úmyslům mých nepřátel, zostudit mě a uvést u lidí v opovržení, nebudu se tomu bránit. Staň se vůle Tvá: Zde vidíš mě, svého nehodného služebníka, který je připraven ke všemu, co budeš chtít.“²⁷⁹

Po vyslovení modlitby se prý Ferdinandovi v srdci rozhostil nesmírný pokoj a zároveň jistota v konečné vítězství. Jak Lamormain dodává, mezi lidmi se povídalo, že Kristus z kříže s Ferdinandem hovořil. Kristus prý ke klečícímu Habsburkovi pronesl slova: „*Ferdinande, non te deseram!*“ (Ferdinande, neopustím tě!).²⁸⁰ Příběh byl sice zaznamenán teprve po Ferdinandově smrti, jeho oddanost Bohu během stavovského povstání byla ale oslavena již v jubilejním kázání k prvnímu výročí bělohorské bitvy, které pronesl na Strahově zdejší opat Kašpar Questenberg:

„*At' žije náš triumfující císař Ferdinand, který se po celý čas vyznamenal, takže může být o něm právem řečeno, co bylo napsáno o ctnostné Zuzaně v 13. kapitole knihy Danielovy: «Její srdce mělo důvěru v Pána.» Když ho rebelové chtěli připravit o život, vysmívali se mu, stříleli ohnivé koule do jeho císařských pokojů, bylo jeho srdce plné důvěry v Boha.*“²⁸¹

Vedle devočního obrázku, obsahujícího i Ferdinandovu modlitbu (obr. 32), který je z 18. století, ale možná navazuje na starší obrazovou předlohu, existovalo reprezentativní zobrazení této události, které namaloval krátce po Ferdinandově smrti německý malíř Paul Juvenel, ve Vídni a Bratislavě činný v letech 1638–1643 (obr. 33). Obraz tvořil součást historicko-alegorického cyklu nástropních obrazů na Bratislavském hradě, oslavujících ctnosti a život Ferdinanda II.²⁸² Nejpozději při požáru Hradu roku 1811 obrazy zanikly a známy jsou tak jenom z dobových popisů a grafických reprodukcí, které uveřejnil Marquard Herrgott a Rustenus Heer v třetím

²⁷⁹ „*Herr Jesu Christe, du Erlöser des Menschlichen Geschlechts; du, der du die Hertzen der Menschen erkennst, waist gar wol, dass Ich nicht meine aigne, sondern allein deine Göttliche Ehr und Glory sueche. Nichts desto weniger, im fall es dir beliebet, mich durch diese Gefahr, und dass fürhaben meiner feind zu erniedrigen, zu schanden zumachen, und bey den Menschen in Verachtung zubringen, so widrige ich mich nicht; Dein Will geschehe: Sihe hie hastu mich deinen unwürdigen Knecht zu allem deinem willen bereit und fertig.*“ – Gulielmus LAMORMAINI, *Ferdinandi II. Römischen Khaysers Tugenden*, s. 13–14.

²⁸⁰ Tak např. *Wunderwürdiges Leben und Groß-Thaten Ihro Jetzt-Glorwürdigst-Regierenden Kayserl. und Katholischen Majestät Caroli des Sechsten* [...], Nürnberg 1721, s. 191, citováno dle Franze MATSCHE, *Die Kunst im Dienst*, s. 110, resp. s. 468, pozn. 320.

²⁸¹ Caspar QUESTENBERG, *Predig in der Kirchen*, s. C/b–C2/a: „*Vivat unser triumphirender Kayser Ferdinandus, welcher dieser gantzer zeit uber sich also erzeiget, dass recht und woll von Ihme kan gesagt werden, was von der Ehrliebenden Susanna geschrieben stehet: Dan. 13. Erat cor ejus fiduciam habens in Domino. Da ihn die Rebellen umbrington, frewleten vor seinen augen, warffen fewrige kugeln in sein Kayserlichs Zimmer, trachteten Ihm nach Leib und Leben, war sein Hertz voller vertrauens zu dem Herrn.*“

²⁸² Géza GALAVICS, *Reichspolitik und Kunstpolitik*; György RÓZSA, *Die verlorenen Preßburger Deckengemälde*; k Juvenelově autorství nejnověji Jozef MEDVECKÝ, *StredoEurópske kontexty ranobarokového maliarstva na Slovensku*, vyjde ve sborníku k vědecké konferenci «Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach», konané v Trnavě roku 2005.

svazku *Monumenta Aug. Domus Austriacae* (1760).²⁸³ Na v pořadí dvanáctém obraze byl zachycen klečící panovník se spustěnými pažemi před krucifixem, zatímco do místnosti vcházejí dva protestantští šlechtici. V pozadí výjevu se zjevuje starozákonní král David při hře na loutnu a na oblacích žehnající Kristus s Pannou Marií a svěťci. Legendární dřevěný krucifix byl přechováván jako relikvie v rodové klenotnici a od roku 1748 je trvale vystaven na hlavním oltáři dvorní kaple v Hofburgu (obr. 34).²⁸⁴

Bylo by ošemetné přímočaře spojovat krucifix namalovaný Matyášem Mayerem na votivním obraze s tím, který se dnes nachází ve dvorní kapli vídeňského Hofburgu, či s oním, který na císařův rozkaz vyhotovil pro svatovítský chór malostranský řezbář Daniel Altman z Eydenburka. Podstatné je, že na votivní malbě v katedrále sv. Víta je představena tehdy rozšířená představa o Ferdinandu II. jako horlivém uctívači ukřižovaného Krista a kříže. Jak ukážeme dále, ta plně zapadá do mediálního obrazu tohoto panovníka.

5.4.1. Ferdinand II. jako «christomimētēs»

Kříž jako symbol Kristovy oběti a jeho vítězství nad smrtí zastával v panovnícké ideologii od doby konstantinovského obratu ústřední roli. Nezávislý na vší světské moci cítil se být panovník podřízen pouze Kristu. Být jeho oddaným následovníkem (*christomimētēs*) ovšem znamenalo jej vyznávat nejenom jako vzkříšeného a vítěze, ale i jako ukřižovaného a trpícího.²⁸⁵ „Spoléhání se“ na Kristův kříž v dobrém i zlém (*Fiducia in crucem Christi*) představovalo jádro tradiční zbožnosti habsburské dynastie, nazývané *Pietas Austriaca*.²⁸⁶ Původ byl hledán v legendární události, která se přihodila zakladateli rodové moci Rudolfu I. Ten se údajně po svém zvolení za římského krále namísto chybějícího žezla chopil dřevěného kříže, políbil jej a prohlásil: „*Hle znamení, které vykoupilo nás a celý svět. To použijeme namísto žezla*“.²⁸⁷ Kříž provázal i další významné členy habsburského rodu. Jako znamení křížových výprav proti nevěřícím jej použil Juan d’Austria v námořní bitvě s Turky u Lepanta roku 1571.²⁸⁸ Sloužil však také v konfesijních bojích: při jedné bitvě s protestanty v Německu císař Karel V. údajně pronesl k obrazu Krista na kříži tato slova: „*Pane, jestli chceš, aby byla tato nespravedlnost odčiněna, můžeš, pohleď na mě jako na svého připraveného mstitele a pomoz!*“²⁸⁹ „Christologicko-christo-

²⁸³ Marquard HERRGOTT – Rustenus HEER, *Pinacoteca Principum Austriae*, zde tab. CIII, více k němu na s. 333 a s. 345–347.

²⁸⁴ Anna CORETH, *Pietas Austriaca*, s. 41; Franz MATSCHE, *Die Kunst im Dienst*, s. 110; také Cölestin WOLFSGRUBER, *Das Kaiser Ferdinand-Kruzifix in der k. und k. Hofburgkapelle in Wien*, Wien 1903.

²⁸⁵ Ernst H. KANTOROWICZ, *Die zwei Körper des Königs*, s. 64–105 (kap. *Königtum und Christus*, v původní anglické verzi se kapitola nazývá výstižněji *Christ-Centered Kingship*).

²⁸⁶ Anna CORETH, *Pietas Austriaca*, s. 38–44; Franz MATSCHE, *Die Kunst im Dienst*, s. 108–142; Karl VOCELKA – Lynne HELLER, *Die Lebenswelt der Habsburger*, s. 14–18.

²⁸⁷ „*Ecce signum, quo nos et totus mundus redemptus est. Hoc signo utamur loco sceptri.*“ – Anna CORETH, *Pietas Austriaca*, s. 39, pozn. 89.

²⁸⁸ Joannes CARAMUEL, *Caramuelis Dominicus*, s. 336–337.

²⁸⁹ „*Domine, si vis iniuriam hanc ulcisci, potes: ecce autem me vindicem tuum paratum, juva.*“ – Anna CORETH, *Pietas Austriaca*, s. 40, pozn. 94.

kratický²⁹⁰ rozměr pojmání panovnické moci však dosáhl nejvyššího rozvinu bezpochyby právě v osobě Ferdinanda II. Je zajímavé a přitom systematicky neprozkoumáno, v jaké intenzitě a v kolika pozoruhodných modifikacích téma Kristus a kříž tohoto Habsburka provázelo.

Postoj Ferdinanda II. jako oddaného následovníka Krista vydaného až na smrt se formoval nepochybně již od raného dětství, kdy na jeho výchovu dohlížela nábožensky silně založená matka Marie Bavorská, později při studiích na gymnáziu a univerzitě v bavorském Ingolstadtu jezuité.²⁹¹ Na náboženské cítění mladého arcivévody tak mohla mít značný vliv Duchovní cvičení sv. Ignáce, která zřejmě absolvoval také. V té souvislosti nelze nezpomenout svolání k druhému týdnu cvičení, v němž je meditující nejdříve vyzván k následování svého pozemského krále, jehož vůlí „*je podrobit si celou zem nevěřících*“, a vzápětí k témuž při představě „*věčného krále*“ Krista.²⁹²

Raným výtvarným dokladem Ferdinandovy úcty k ukřižovanému Kristu je rozměrný epitaf v dómě ve Štýrském Hradci, který namaloval v letech 1591 až 1593 Jakob de Monte na objednávku tehdy již ovdovělé Marie Bavorské (obr. 35).²⁹³ Tehdy asi třinácti- či čtrnáctiletý arcivévoda klečí poblíž svého zesnulého otce arcivévody. V zástupu po obou stranách je společně s jeho matkou zobrazeno dalších čtrnáct sourozenců. Objektem jejich zbožnosti je Kristus na kříži, u něhož klečí sv. Maří Magdalena. Z nebeské glorie žehná Bůh Otec a sesílá světlo holubice Ducha svatého. Dva větší cherubové po stranách drží rozvinuté rolky s textem, na kterých je napsána modlitba pronášená arcivévodskou rodinou: RESPICE QVAE SVMVS DOMINE / SVpra HANC FAMILIAM TVAM / PRO QVA DOMINVS NOSTER / IESVS CHRISTVS NON DVBI / TAVIT TRADI NO / CENTIVM ET CRVCIS SVBIRE / TORMENTVM (Shlédni Pane na tuto svoji rodinu, pro kterou náš Pán Ježíš Kristus se nerozpakoval vydat a podstoupit muka kříže a provinilců).

Ferdinandova oddanost Kristu a ochota jej následovat (*imitatio Christi*) jsou patrné i na alegorickém obraze Giovanniho Pietra de Pomis, který znázorňuje císařskou korunovaci Ferdinanda II. ve Frankfurtu nad Mohanem roku 1619 (obr. 36).²⁹⁴ Bylo postřehnuto, že výjev v kompozici – sedící císař se skloněnou hlavou přijímá korunu od kurfiřtů, dívaje se přitom na kříž ve své pravici – nápadně připomíná tradiční scénu korunování Krista trním. Pomis jej použil s úmyslem symbolicky představit Ferdinandovo odhodlání vzít na sebe veškerou odpovědnost plynoucí z přijetí císařské hodnosti.²⁹⁵

²⁹⁰ Srov. Franz MATSCHE, *Die Kunst im Dienst*, s. 109.

²⁹¹ Johann FRANZL, *Ferdinand II.*, s. 22–31.

²⁹² Ignác z LOYOLY, *Duchovní cvičení*, s. 38–40.

²⁹³ Rochus KOHLBACH, *Der Dom zu Graz. Die fünf Rechnungsbücher der Jesuiten*, Graz 1948, s. 43–50; Wilhelm STEINBÖCK, *Kunstwerke der Reformationszeit in der Steiermark. Ein Beitrag zur protestantischen Ikonographie und zur Kunstgeschichte der Steiermark des 16. Jahrhunderts*, in: Paul Urban – Berthold Sutter (Hgg.), *Johannes Kepler. 1571 – 1971. Gedenkschrift der Universität Graz*, Graz 1975, s. 407–471, zde s. 469–470; resp. Hubert GLASER (Hg.), *Um Glauben und Reich II/2*, s. 104, kat. č. 149 (soudobá miniatura téhož obrazu).

²⁹⁴ Armgard SCHIFFER, *Ein unbekanntes Gemälde Pietro de Pomis*.

²⁹⁵ Friedrich B. POLLERROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, s. 135.

Do téže polohy je laděn anonymní leták z roku 1622 (obr. 37), který parafrázuje evangelijní vyprávění o úzkostech, které Ježíš zažíval při modlitbě v Getsemane v noci před svým ukřižováním (Mk 14,32–46).²⁹⁶ Tak jako Kristus se tehdy modlil k Bohu Otci, když jeho učedníci spali, i zde je Ferdinand II. zobrazen při modlitbě růžence, přijímá od anděla věnec, žezlo a meč, zatímco kurfiřti kolem něho spí a nepozorují, že se blíží vojsko v čele s falckým kurfiřtem, vojevůdci Matyášem Thurnem a Petrem Arnoštem z Mansfeldu, vedené zrádným „Jidášem“, totiž Fridrichovým rádcem Abrahamem Skultetem.

5.4.2. Ferdinand II. jako «miles christianus» a jako Konstantin Veliký

Znamení kříže provázelo Ferdinanda II. ovšem také jako znamení válečného triumfu a odhodlání bojovat za náboženskou věc. Tak jej ještě jako mladého, asi čtyřiačtyřicetiletého arcivévodu spatřujeme na obraze Giovanniho Pietra de Pomis určeném pro hlavní oltář kostela sv. Antonína Paduánského při bývalém kapucínském klášteře ve Štýrském Hradci (obr. 38).²⁹⁷ Ikonograficky výpravný program oltářního obrazu nepochybně vznikl v úzké spolupráci s Ferdinandem II. či jeho rádcem.

Z plejády světeckých postav vyniká fundátor kapucínského kláštera Ferdinand II. v pravém dolním rohu (obr. 39). Stojí za pozornost, že arcivévoda není podán v obvyklé pozici pokorného oranta, nýbrž jak sebevědomě shlíží z obrazu a gesty svých rukou zasahuje do dění v obraze. Jako křesťanský voják (*miles christianus*)²⁹⁸ na znamení připravenosti k boji s herezí je oděn do pancíře a opásán mečem, o rameno má opřený kříž, přes který je zavěšen řetěz řádu Zlatého rouna. Na břevnu je nápis: „BONVM EST VIRO, CVM PORTAVERIT IVGVM AB ADOLESCENTIA SVA. Threni 3,27“ (Dobře je muži, jestliže od mládí nese jho). V pravé ruce drží biskupskou berlu, k níž náležejí dvě nápisové pásky s žalmovým veršem (Ž 118,115): „DECLINATE A ME MALIGNI: ET SCRUTABOR MANDATA DEI MEI“ (Pryč ode mne zlovolníci! Budu zachovávat přikázání svého Boha). Levou rukou autoritativně ukazuje na otevřenou bibli v klíně sv. Jeronýma s úryvkem z Páté knihy Mojžíšovy (Dt 17,10–12), který v překladu zní:

„Budeš pak jednat podle výroku, který ti oznámí z onoho místa, které vyvolí Hospodin. Bedlivě dodržíš všechno, o čem tě oni poučí. Budeš jednat podle znění zákona, o němž tě poučí, a podle práva, které ti vysvětlí. Neuchýlíš se

²⁹⁶ Mirjam BOHATCOVÁ, *Irrgarten der Schicksale*, s. 36, obr. 33 (zde přetištěna průvodní báseň); Wolfgang HARMS (Hg.), *Illustrierte Flugblätter*, s. 174–175; Friedrich B. POLLEROS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, s. 135; John Roger PAAS, *The German political Broadsheet* 4, s. 115, kat. č. P-977.

²⁹⁷ Kurt WOISETSCHLÄGER (Hg.), *Der innerösterreichische Hofkünstler*, s. 145–146, s. 159, s. 163; Helmut J. METZLER-ANDELBERG, *Zur Verehrung der Heiligen während des 16. und 17. Jahrhunderts in der Steiermark*, in: Alexander Novotny – Berthold Sutter (Hgg.), *Innerösterreich 1564–1619*, Graz 1967 (= Joannea 3), s. 177–192.

²⁹⁸ Blíže k tomuto ikonografickému typu viz Andreas WANG, *Der „Miles Christianus“ im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Eine Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Bern 1975 (= Mikrokosmos 1); srov. Friedrich MERZBACHER, heslo *Militia Christi*, in: LCI 3, sl. 267–268.

*napravo ani nalevo od toho, co ti oni oznámí. Kdo bude jednat opovážlivě, že by neposlechl kněze, který tam stojí ve službě Hospodina, tvého Boha nebo soudce, ten zemře.*²⁹⁹

Adresátem těchto hrozivých slov jsou myšleni nepochybně vzpurní Ferdinandovi poddaní ve Štýrsku, teprve před časem přinucení ke katolické konverzi. Zleva se k arcivévodovi sklání alegorická postava, která, jak nápis ROMANA FIDES na papežské tíře prozrazuje, personifikuje katolické náboženství. V levé ruce drží kalich s eucharistií, pravou rukou podává arcivévodovi meč a štít. Toto gesto komentuje páska s žalmovým veršem (Ž 35,2): APPREHENDE ARMA ET SCVTVM: ET EXSVRGE IN ADIVTORIVM MIHI (Chop se pavézy a štítu, na pomoc mi povstaň). Andělek vznášející se o něco výše drží textovou rolku s citátem z Apokalypsy (Zj 2,10): VSQVE AD MORTEM, ET DABO TIBI CORONAM VITAE ([Buď věrný] až na smrt a dám ti [vítězný] věnec života), druhý drží císařskou korunu, která má snad být příslibem Ferdinandova budoucího politického vzestupu.

Již ne jako křesťanský voják a křižák, nýbrž – přiměřeně svému stavu – jako římský císař Konstantin Veliký byl Ferdinand II. oslavován coby bělohorský vítěz.³⁰⁰ Tak je Ferdinand II. představen na alegorickém letáku pražského rytce Kašpara Doomse (obr. 40).³⁰¹ V narážce na proslulý Konstantinův sen v předvečer bitvy u Milvijského mostu spí usazen na trůnu, zatímco Kristus podle slov žalmisty (Ž 2,9) zahání nepřátele železnou metlou. Po straně trůnu je postaven dřevec s korouhví nesoucí Konstantinův vítězný kříž a devízu IN HOC SIGNO VINCES. Přirovnání bělohorské bitvy u Milvijského mostu s tou na Bílé hoře našlo ohlas také v dramatu. Jezuita italského původu Julius Soliman v pětiaktové hře *Constantinus Victor*, kterou provedli klementinští scholastici u příležitosti korunovace císařovny Eleonory Mantovské a Ferdinanda III. v Praze roku 1627, do role Konstantina Velikého promítl Ferdinanda II. a analogicky do jeho soka Maxentia Fridricha Falckého.³⁰²

²⁹⁹ „*Facies quodcumque dixerint qui praesunt loco, quem elegerit Dominus, et docuerint te / Juxta legem ejus; sequerisque sententiam eorum: nec declinabis ad dexteram neque ad sinistram. / Qui autem superbierit, nolens obedire sacerdotis imperio, qui eo tempore ministrat Domino Deo tuo, et decreto judicis, morietur homo ille.*“ – Kurt WOISETSCHLÄGER (Hg.), *Der innerösterreichische Hofkünstler*, s. 146.

³⁰⁰ Identifikace panovníků s prvním křesťanským císařem Konstantinem Velikým byla běžná. Četné příklady z výtvarného umění shrnuje Friedrich B. POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, s. 243–251; srov. také Rudolf CHADRABA, *Der „Zweite Konstantin“*. *Zum Verhältnis von Staat und Kirche in der karolinischen Kunst Böhmens*, *Umění* 26, 1978, s. 505–520; Franz MATSCHE, *Die Kunst im Dienst*, s. 127–142 (kap. *Die „Konstantinische Idee“ – Kreuzzugsgedanke und Türkenkrieg*). Ke konstantinské ideji obecně Herwig WOLFRAM, *Constantin als Vorbild für den Herrscher des hochmittelalterlichen Reiches*, *MIÖG* 6, 1960, s. 226–265.

³⁰¹ Mirjam BOHATCOVÁ, *Irrgarten der Schicksale*, Prag 1966, s. 52, obr. 102.

³⁰² Synopsi Solimannovy hry uvádí Jan MÁCHAL, *Dějiny českého dramata*, Praha 1929², s. 58–59. Již při korunovaci Ferdinanda II. na českého krále r. 1617 zinscenovali staroměstští jezuité hru na konstantinovské téma *Konstantinus Veliký to jest: Komédie o jeho hrdinských ctnostech a veleslavných skutcích, pro kteréž on potomně jména císaře velikého i Otce Vlasti došel*. – *Dějiny českého divadla I. Od počátků do sklonku osmnáctého století*, red. František Černý, Praha 1968, s. 136–137.

Zajímavá je pasáž v první scéně třetího dějství, kdy císař Konstantin vede dlouhý monolog, v němž vykládá, že nebojuje ze ctižádostivosti, nýbrž pro svaté náboženství, které Maxentius pronásleduje. Když v závěru své řeči vyzývá Krista za krále a bitvu mu svěří do ochrany, snese se z nebes anděl s křížem a promluví k němu:

*„Chop se zbraně, proč meškáš?
Zvítěz, císaři: Hled', zde vyžádaná palma vítězství,
kterou ti sesílají nebesa.
Zvítěz! Zvítěz v tomto znamení!
Zvítěz! Slav triumf v tomto znamení!“³⁰³*

Konstantin od něj převezme kříž se slovy:

*„Ó nebeský dare, vskutku zbožná moci,
ó vytoužené dřevo, ó spáso světa,
ó jistá hrozbo podsvětí, ó má prosbo!
Tedy necháš zvítězit svého vojáka?
[...]
Slyšte, co Konstantin dobrovolně slibuje:
Jestliže tato žezla mají moc,
pak tyto zbraně bude svět uctívat kadidlem,
Ty, Kriste, jehož dřevo zbarvila krev,
mi vyplň tento triumf! To slibuji a vykonám.“³⁰⁴*

Ferdinanda II. s Konstantinem Velikým srovnává také Makarius v již zmíněné disputaci *Rozmlauvání o kostelních obrazích* (1621). Ten považuje Konstantinův triumf ve znamení kříže za důkaz prospěšnosti uctívání náboženského obrazu. Toto exemplum posléze vztahuje i na bělohorskou bitvu. Té se zúčastnil bosý karmelitán Dominik à Jesu Maria, který povzbuzoval vojáky krucifixem:

„Vyznávej světle a patrně synu, když na kříž aneb na obraz Krista Pána, a svatých jeho hledíš, že se na utrpení a přehořké umučení Syna Božího rozpomínáš, a do života svatých, jak do nějakého zrcadla, aby vůli Boží konati mohl, se nahlídáš, pomoci od Pána Boha proti tělu a světu, nejsnáze dostáváš. Přiveď k sobě ku paměti Constantina Velikého císaře, jenž před umučením Božím (jsa mezi nepřáteli postaven) se vroucně modlivše, hlas uslyšel (in hoc signo vinces) to jest, v tomto svatého kříže znamení Konstantine zvítězíš: Tím způsobem J. M. C. pán pán náš nejmilostivější, maje těžkou a krvavou válku s poddanými svými, s syny vlasti zpronevěřilými, kteříž tak se zmocnili, až i

³⁰³ „Angel: Sume tela quid moraris? / Vince Caesar: en cupitam / Sponte palmam donat ather. / Vince. Signo vince in isto. / Vince. Signo in hoc triumpha.“ – Julius SOLIMANUS, *Constantinus victor*, s. 40.

³⁰⁴ „Const.: O Dona coeli, Numen o vere pium, / O sospiratrix arbor, o terrae salus, / O Terror Erebi / certus, o votum meum! / Ergo triumphum militi spondes tuo? [...] Audite, Constantinus ultro quod vovet. / Si sceptrum sunt haec aliquid, aut quidquam valet / Haec arma, mundus thure votivo colet / Te, Christe, cuius arborem tinxit cruor / Quem mihi triumphum spondet. Hoc voveo et volo.“ – tamtéž.

všecku křesťanskou říší pohnuli, i s Turkem pohanem o pomoc jednavše, praktikovali, aby J. M. C. zkaziti, země dědičné J. M. odniti, nás spolu s vírou křesťanskou katolickou tím spíšeji a snážeji zahladiti a zahubiti mohli. Ale Bůh milosrdný a laskavý otec, když jsme se jemu s celým srdcem a myslí odevzdali, před umučením Božím a Obrazy svatých, pokorně skroušeným srdcem modlili, nás ostríhati a zachovati ráčil. Nepřáteli nejhlavnější, in signo crucis, skrze znamení Umučení Božího, kteréž Pater Dominicus Carmelitanus, když hlavní (na Bílé hoře) potýkání se dalo, před naším vojskem na horu vyzdvížené v rukou nesa, ukazoval, lid vojenský k bitvě napomínal, vítězství in signo crucis předpověděl, což se v skutku stalo: J. M. C. nad nepřáteli slavný triumph obdržeti ráčil. Naši milí Čechové pro věrnost, kterouž jsou předně Pánu Bohu a potom své nejmilejší vrchnosti, zachovali, obrazy kostelní u veliké poctivosti měli, a jiné pobožné a katolické ceremonie bez proměny drželi a vyznávali, s radostí zase do své milé vlasti, jiní k úřadům a důstojnostem velikým se navrátili.³⁰⁵

Smyslem předešlého typologického zkoumání bylo zasadit reprezentativní zobrazení Ferdinanda II. pod krucifixem ve svatovítské katedrále do širších souvislostí. Zde ztvárněná scéna byla výsledkem a do značné míry i završením bohatě strukturovaného obrazu Ferdinanda II. jako horlivého následovníka Krista a uctíváče kříže, který se utvářel po celou dobu jeho vlády a formou obrazu, dramatu a publicistiky byl šířen do obecného povědomí.

³⁰⁵ Jozef MAKARIUS z MERFFELIC, *Rozmlauwánj o Kostelnjch Obrazých*, s. F4/b–F5/b.

5.5. K významu zobrazení zemských patronů kolem svatovítské katedrály

„[...] a jakási podivuhodná radost nám povstává v duši a vzdáváme ustavičné a nesmrtelné díky vítězi Ježíši Kristu, dárci vítězství, a blahoslavené Panně Marii, jakož i našim svatým patronům a dalším nebešťanům, s jejichž pomocí jsme bez žádné pochybnosti musili zvítězit.“

Kašpar Arsenius z Radbuzy, *Oratio in solenni Reconciliatione Almae metropolitanae Ecclesiae Pragensis*³⁰⁶

Ukázali jsme již dříve (kap. 5.3), že ostentativní přihlášení Ferdinanda II. s jeho rodinou k českým patronům votivním obraze Matyáše Mayera je třeba chápat jako deklaraci jeho patronátního práva nad hlavním kostelem království a jako legitimaci vlády jeho a habsburského rodu v Čechách. Samo seskupení ochránců Českého království kolem modelu svatovítské katedrály však není bez zvláštního významu.

Svatovítská katedrála jako pohřebiště řady zemských patronů (sv. Víta, sv. Václava, sv. Vojtěcha, sv. Zikmunda, Pět sv. Bratří, sv. Jana Nepomuckého, také blah. Podivena a blah. Přibyslavy) byla přirozeným centrem jejich kultu již ve středověku.³⁰⁷ K jeho udržování a posilování přispívala například nadace krále Vladislava Jagelonského z roku 1497, která byla založena pro zpěv votivních mší u hrobů hlavních zemských patronů.³⁰⁸ Zobrazování sboru českých světců mělo v prostředí svatovítské katedrály tradici. Vzpomeňme monumentální mozaiku *Posledního soudu* na Zlaté bráně (1370–1371), kde v roli přimlvců vystupují sv. Prokop, sv. Zikmund, sv. Vít, sv. Václav, sv. Ludmila a sv. Vojtěch.³⁰⁹ V chrámovém inventáři z roku 1387 se uvádí tumbový náhrobek sv. Václava, který byl zdoben tepanými reliéfy s vyobrazeními českých světců a jejich mučednictví (sv. Vít, sv. Vojtěch, sv. Václav, sv. Ludmila, Pět sv. Bratří).³¹⁰ Zdaleka nejúžeji však bylo sepětí českých patronů s metropolitním kostelem vyjádřeno sérií světeckých bust

³⁰⁶ s. A2/b: „[...] *mirumque quoddam animi gaudium prae nobis ferentes, Christo Jesu victori victoriam datori, et Beatissimae Mariae Virgini, nec non Sanctis Patronis nostris, caeterisque caelestibus, quorum auxilio hanc victoriam sine ulla dubitatione acceptam ferre debemus, sempiternas atque immortales agimus gratias.*“

³⁰⁷ Historický přehled úcty k zemským patronům ve svatovítské katedrále podává Václav RYNEŠ, *Ochránci pražského kostela a české země*, in: Jaroslav Kadlec (ed.), *Tisíc let pražského arcibiskupství*, Praha 1973, s. 79–124; viz také TÝŽ, *Poslední pražský biskup Jan IV. z Dražic, ctitel zemských patronů*, in: *Tisíc let pražského arcibiskupství 973–1973*, Řím 1973, s. 74–81; také Jaromír HOMOLKA, *Ikonografie katedrály sv. Víta v Praze*, *Umění* 26, 1978, s. 564–575.

³⁰⁸ Thomas Joannes PESSINA de CZECHOROD, *Phosphorus septicornis*, s. 670; resp. Bohuslav BALBINUS, *Miscellanea historica regni Bohemiae*, decadis I, liber V, sectio II, Pragae 1687, s. 226, uvádějí, že popudem k zavedení votivních mší u hrobu českých patronů bylo zjevení, které se přihodilo při noční modlitbě králi Vladislavovi v královské oratoři svatovítské katedrály. Král tehdy spatřil sv. Vojtěcha, Zikmunda, sv. Víta u hlavního oltáře, odkud se ubírali za zpěvu responsoria *Isti sunt Sancti* do kaple sv. Václava. K mešní fundaci viz Casparus ARSENIUS A RADBUSA, *Liber informationum*, s. 12; opis nadační listiny krále Vladislava II. je uložen v NA, Stará manipulace, kart. 2084, sign. S 20/2.

³⁰⁹ Viz Josef KRÁSA – Josef NĚMEC, *Svatovítská mozaika. K restauraci obrazu Posledního soudu na jižním portálu katedrály*, *Umění* 8, 1960, s. 374–386.

³¹⁰ Antonín PODLAHA – Eduard ŠITTLER, *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze. Jeho dějiny a popis*, Praha 1903, s. 78–79.

vnějšího trifória. Zde byly společně s Kristem a Pannou Marií představeni sv. Vít, sv. Zikmund, sv. Metoděj, sv. Cyril, sv. Václav, sv. Ludmila, sv. Vojtěch a sv. Prokop.³¹¹

Rovněž z období baroka existuje řada dokladů skupinového zobrazení českých světců v prostředí katedrály. Kromě votivního obrazu Matyáše Mayera to byla z druhé poloviny třicátých let 17. století pocházející výmalba renesanční kaple sv. Vojtěcha (zbořené roku 1879), kde ve štukových polích klenby byli kromě apoštolů sv. Petra a Pavla a sv. Rodiny představeni sv. Vojtěch, sv. Ludmila, sv. Zikmund, sv. Jan Nepomucký, sv. Ivan, sv. Prokop, sv. Vít a sv. Václav.³¹² Rokem 1630 je datována dvojice vrat, nacházejících se původně v západním průčelí katedrály (obr. 41 a 42).³¹³ Kašpar Bechteler na ně vyřezal kromě reliéfů čtyř evangelistů a čtyř církevních otců také osm českých patronů a výjevy z jejich života. Na severních dveřích to byli sv. Vít, sv. Václav, sv. Vojtěch a sv. Zikmund, na jižních dveřích sv. Prokop, sv. Ludmila, sv. Jan Nepomucký a sv. Ivan. Se sborem českých patronů se setkáme i na drobné rytině Georga de Groosse ze sedmdesátých let 17. století (obr. 43), která svým pojetím nápadně připomíná horní část Mayerova obrazu. I zde vystupuje katedrála ve funkci emblému, kolem ní jsou na oblacích rozsazeni čeští světci: nahoře zleva sv. Zikmund, sv. Václav, sv. Vít, sv. Vojtěch a sv. Ludmila, níže sv. Prokop, sv. Norbert, sv. Cyril a sv. Metoděj(?), sv. Josef, dole sv. Kosma a Damián a Pět sv. Bratří. Nejvýše sedí Spasitel, který k Panně Marii po pravici pronáší průpověď: *Elegi et sanctificavi locum istum* (Vybral jsem a posvětil toto místo).³¹⁴

Spojitosť mezi metropolitním chrámem a českými patrony právě v předvečer stavovského povstání, za rostoucího napětí mezi protestanty a katolíky, nabyla výrazně programových, totiž protireformačních rysů. Gotická katedrála, ve které se nacházely hroby zemských patronů, českých králů a římských císařů, představovala pro obrozující se katolicismus viditelný symbol předhusitských náboženských poměrů v království. Respekt vůči ní jako starobylé duchovní památce ostatně pociťovali i utrakvisté a luteráni.³¹⁵ V tom smyslu je třeba vyobrazení českých světců

³¹¹ Klára BENEŠOVSKÁ, Ivo HLOBIL ad., *Petr Parlář. Svatovítská katedrála 1356–1399*, Praha 1999, s. 102–105.

³¹² Antonín PODLAHA – Kamil HILBERT, *Metropolitní chrám*, s. 101–102. K ikonografickému rozvrhu maleb klenby viz schéma klenby, které je publikováno in UPP 4, s. 64; také Michal ŠRONĚK – Jarmila HAUSENBLASOVÁ, *Gloria et Miseria*, s. 201, obr. 176.

³¹³ Antonín PODLAHA – Kamil HILBERT, *Metropolitní chrám*, s. 198, s. 204, obr. 278–279; srov. Jaroslava LENCOVÁ, *Na okraj prací*, s. 552. Po zboření západní stěny dómu byly dveře přemístěny do přízemních arkád Wohlmutovy kruchty v severním transeptu, kde slouží za vstup do tzv. Nové sakristie.

³¹⁴ Z 18. století existuje řada podobných znázornění – zvláště reprezentativní byla freska na západní stěně katedrály, původně provedená Janem Ferdinandem Schorem r. 1729, přemalovaná r. 1771 Josefem Hagerem a Václavem Františkem Kramolínem. Viz František Xaver JIRÍK, *Bývalé zatímní průčelí chrámu sv. Vítského v Praze*, Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze 9, 1901, s. 13–15. Připomeňme také frontispis Michala Jindřicha Rentze podle návrhu Jana Václava Spitzera ke knize *Země dobrá, to jest země česká*, Hradec Králové 1754.

³¹⁵ Ti ke zpusťování svatovítské katedrály v roce 1619 zastávali negativní postoj. – Vincenc KRAMÁŘ, *Zpusťování Chrámu*, s. 49.

na Mayerově obrazu chápat v kontextu protireformačního programu katolické církve v Čechách.

5.5.1. Kult zemských patronů jako součást rekatolizačního programu Čech

Pro vysvětlení nebývale velkého rozvoje kultu zemských patronů na přelomu 16. a 17. století je třeba sledovat dění již v polovině osmdesátých let 16. století, kdy na císařském dvoře v Praze působící papežští nunciové rozvíjeli plány na pokatoličtění země.³¹⁶ Jestliže s ohledem na tehdejší rozložení sil nebyl radikální postup proti protestantům možný, o to víc se kladl důraz na argumentaci a přesvědčovací metody. Důležitou ideovou zbraní se stalo ožívování domácích duchovních tradic, jejichž pomocí byla dokazována legitimita katolického náboženství v zemi.³¹⁷ Významná úloha v tomto ideovém boji podporovaném panovnickým domem připadla spisovatelské činnosti (hagiografické spisy Jiřího Barthold Pontanus z Breitenberka, Kašpara Arsenia z Radbuzy a Jana Fera-Plachého).³¹⁸ Znovuožívala také starobylá poutní místa a kultovní centra spojená s českými svěťci.

První významnou událostí tohoto druhu byla translace těla sv. Prokopa ze sázavského kláštera do kostela Všech svatých na Pražském hradě z 28. na 29. května 1588. Slavnostní procesí se světcovými ostatky v Praze vedl arcibiskup Martin Medek, přítomen byl také císař Rudolf II. se svým dvorem.³¹⁹ Od počátku devadesátých let 16. století se ve Svatém Janu pod Skalou vzrůstá úcta ke znovunalezeným ostatkům poustevníka sv. Ivana. K jeho hrobu jsou z Prahy organizována procesí a mezi poutníky nechybějí ani členové habsburského rodu.³²⁰ Zasluhou jezuitského řádu se po roce 1600 úspěšně rozvíjejí poutě do Staré Boleslavi, kam směřují početná procesí do mariánského kostela k uctění milostného obrazu a rovněž do svatováclavské baziliky, kde se nachází místo zavraždění knížete Václava a jeho prvotní hrob.³²¹ Za okázalou manifestaci již triumfujícího katolicismu lze považovat i slavnostní přenesení ostatků sv. Norberta z Magdeburku do strahovského kláštera v květnu 1627.³²² Tento svátec, jehož kultu se dostalo oficiálního schválení teprve

³¹⁶ O předbělohorské rekatolizační politice viz Jaroslav KADLEC, *Přehled českých církevních dějin 2*, s. 41–42; Karel STLOUKAL, *Papežská politika a císařský dvůr pražský na předělu XVI. a XVII. věku*, Praha 1925 (= *Práce z vědeckých ústavů 9*).

³¹⁷ Viktor KOTRBA, *Česká barokní gotika*, s. 51–52; Martin SVATOŠ, *Vlastenecké a nacionální tendence*; Jan ROYT, *Víra, zbožnost a církev, Barokní Pietas*, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie* (katalog), s. 15–21; TÝŽ, *České nebe. Topografie poutních míst barokních Čech* (katalog výstavy), Praha 1993; Štěpán VÁCHA, *Barokní kult cisterciáckých mučedníků doby husitské*.

³¹⁸ Srov. Jan LINKA, *Kult českých patronů v díle Jiřího Fera-Plachého SJ*, in: Ivana Čornejová (red.), *Úloha církevních řádů*, s. 317–331; Jan LINKA, *Jiří Fera-Plachý SJ a jeho okruh, aneb Dílo nejzáhadnějšího českého autora 17. století*, LF 128, 2005, s. 145–180; K literární tvorbě Kašpara Arsenia z Radbuzy Václav RYNEŠ, *Paládium země české*, s. 75–80, resp. s. 91–94; Jan ROYT, *Obraz a kult*, s. 78.

³¹⁹ Jaroslav KADLEC, *Sv. Prokop, český strážce odkazu cyrilometodějského*, Praha 2000, s. 102.

³²⁰ Jiří ŠEVČÍK, *Album svatoivanské*, Praha 2002, s. 88–92; také Ivo KOŘÁN, *Legenda a kult sv. Ivana*, *Umění 35*, 1987, s. 219–239.

³²¹ Václav RYNEŠ, *Paládium země české*, s. 54–73. V průběhu 17. století nabude staroboleslavská pouť charakter státního rituálu, který Habsburkové pravidelně vykonávali během svých návštěv Českého království. – Marie-Elizabeth DUCREAU, *Symbolický rozměr poutě*.

³²² Cyril STRAKA, *Přenesení ostatků sv. Norberta*, s. 80–95. O výroční slavnosti translace sv. Norberta pořádané následujícího roku za přítomnosti panovníka viz tamtéž, s. 100–105.

roku 1582, se již koncem 16. století stal ztělesněním katolického triumfu nad herezí a reformací a jeho přijetí do sboru českých patronů se dělo se stejným záměrem.³²³

Opomenout nelze ani řadu liturgických opatření z let bezprostředně následujících po Bílé hoře, která měla za cíl zvýšit úctu k českým světcům.³²⁴ 26. září roku 1621 jménem pražského arcibiskupa svatovítský děkan Kašpar Arsenius z Radbuzy nařídil pražskému duchovenstvu, aby svátek sv. Václava (28. září) byl slaven slavněji („*solemniter celebrandum esse*“), totiž na způsob svátků apoštolů slavnou mší a kázáním, a to nejenom v chóru (totiž v úzkém kruhu světského a řeholního kléru), nýbrž za účasti věřících („*non tantum in choro, sed etiam in foro*“).³²⁵ Obdobná ustanovení vydal pražský arcibiskup roku 1622 v souvislosti s blížícími se svátky sv. Víta³²⁶ a sv. Prokopa.³²⁷ V posledně zmíněném dekretu byla praxe veřejného slavení svátku nakonec rozšířena i na hlavní zemské patrony, jmenovitě na sv. Víta, sv. Václava, sv. Vojtěcha, sv. Zikmunda, sv. Prokopa a sv. Ludmilu.

5.5.2. Zemští světcí jako ochránci svatovítské katedrály

Zobrazení českých patronů na Mayerově obraze zároveň připomíná historickou událost, ve které právě zemští patroni sehráli klíčovou roli. Bylo jí již vzpomínané zrušení svatovítské katedrály, k němuž došlo o Vánocích roku 1619. Odstranění oltářních arch, soch a obrazů mělo původně probíhat organizovaně, přičiňením některých radikálně smýšlejících jednotlivců z řad kalvinistů a českých bratří však přerostlo v živelné ničení náboženského umění, pálení svatých ostatků a poškozování hrobů českých patronů. Je příznačné, že přes veškeré umělecké ztráty metropolitní kapitula nejvíce želela zničených relikvií a obávala se o další osud ostatků zemských patronů. Dokládá to prosebný list metropolitní kapituly z 23. prosince 1619 adresovaný nejvyšším zemským úředníkům, v němž se mimo jiné píše:

³²³ Základní prací k osobě a kultu sv. Norberta je sborník Kaspar ELM (Hg.), *Norbert von Xanten. Adliger – Ordensstifter – Kirchenfürst*, Köln 1984.

³²⁴ Otázka slavení svátků zemských světců po r. 1600 by si vyžadovala podrobné zkoumání. V literatuře se vyskytují ne zcela přesné údaje, které jsou nekriticky přebírány dále. František KRÁSL, *Arnošt hrabě Harrach*, s. 559, jako první píše, že pražský arcibiskup vyhlásil svátek sv. Prokopa za „*festum fori*“ 2. 7. 1622. Tamtéž v pozn. 2 dodává: „*Pražská synoda r. 1605 zrušila v řádu Arnoštově [z r. 1344] svátky sv. Prokopa, sv. Vojtěcha, sv. Ludmily a sv. Benedikta s bratřími. Lohelius a Harrach svátky sv. Prokopa a Vojtěcha zase zavedli. [...] Svátky sv. Víta a Vojtěcha byly ustanoveny za festa fori jen pro Prahu.*“ Podle něj píše Viktor KOTRBA, *Česká barokní gotika*, s. 49, resp. 99, pozn. 21; také Josef HANZAL, *Od baroka k romantismu. Ke zrození novodobé české kultury*, Praha 1987, s. 60. Vytištěná statuta *Synodus Archidioecesis Pragensis, Pragae 1605*, s. 24–25, uvádějí mezi svátky, jejichž slavení je pro Prahu a území pražské arcidiecéze závazné („*dies Festi, qui [...] sacrificari, colive debent*“), skutečně jenom svátky sv. Víta a Václava. Zároveň se však připouští místní slavení již zavedených svátků. V tom smyslu o „zrušení“ svátků sv. Prokopa, Vojtěcha a dalších českých patronů v r. 1605 nelze mluvit. Viz také dále v textu.

³²⁵ Viz textová příloha č. 1. Zajímavým dokladem navazování na předhusitské náboženské tradice je iniciativa pražského arcibiskupa Arnošta Harracha z r. 1630. S odvoláním na odpustkovou listinu vydanou papežem Bonifácem IX. (1389–1404) tehdy Harrach vyhlásil na Velikonoce odpustky pro věřící, kteří by vykonali pobožnost u hrobu sv. Václava. APH, Archiv metropolitní kapituly, kart. 70, fasc. 35 (*Ernesti archiep. et card. invitatio ad acquirendas indulgentias in Capella S. Wenceslai*; tištěný leták v latině, češtině a němčině).

³²⁶ Viz textová příloha č. 2.

³²⁷ Viz textová příloha č. 3.

„Poněvadž pak v témž kostele sou hrobové, v nichž těla svatých milých dědicův českých leží a v Pánu Bohu odpočívají, jakožto svatého Víta, sv. Václava, sv. Vojtěcha a sv. Zikmunda, pokudž by snad ani ti hrobové šanování a ušetření býti neměly, Vašich Milostí jakožto pánů českých, jimž nad tím, aby to, což jest k slávě tohoto království, v starém způsobu zachováno bylo, ochrannou ruku držeti náleží, pokorně a pro Boha žádáme, že ráčíte se k tomu laskavě přičiníti, aby nám dopuštěno bylo kosti dotčenejch svatejch dědiců českých z hrobův jejich vyzdvihnouti a někde jinde do poctivého místa, jakž náleží, je složiti.“³²⁸

Bouřlivé události z konce roku 1619 daly vzniknout zkazkám o nadpřirozené ochraně svatovítského chrámu, kterou mu po dobu jeho nelegitimního záboru kalvinisty poskytovali čeští patroni. Strašné tresty prý postihly muže, kteří se opovážili obořit na hroby sv. Víta a sv. Jana Nepomuckého páčidly a kladivy.³²⁹ Až do osudné bitvy byly o nocích v katedrále opakovaně pozorovány nadpřirozené světelné úkazy a slyšen chrámový zpěv; tajuplná světla se také zjevovala na Bílé hoře.³³⁰

Dokladů časné recepce těchto vyprávění je řada. Zmínka o nich se činí například v Arseniově slavnostním kázání, předneseném u příležitosti znovuvysvěcení katedrály 28. února 1621.³³¹ Je zajímavé, že rovněž v úředním styku se s naprostou samozřejmostí píše o zázracích ve svatovítské katedrále a samo bělohorské vítězství je připisováno modlitbám k zemským patronům. V dobrozdání ve věci navýšení finančních prostředků pro metropolitní kapitolu, vypracovaném českou komorou 30. listopadu 1622 pro knížete Karla z Lichtenštejna, úředníci mimo jiné argumentují:

„[...] tento hlavní kostel u královské rezidence Jeho Veličenstva, který téhož nejctihodnější předchůdci vybudovali s velikým nákladem a opatřili tak značnými a nákladnými nadáními, [...] a který je okrášlen svatými těly a místem posledního odpočinku velevážených císařů a králů, kvůli nimž se, jak je všeobecně známo, za předešlé rebelie udály mimo jiné zázraky se zpěvem, hraním varhan, skrz které byl dán návod k tomu, aby na přimluvu tamtéž

³²⁸ Vincenc KRAMÁŘ, *Zpustošení Chrámu*, s. 109, příloha č. 2/d. V podobném tónu se nese i dopis adresovaný nejvyššímu sudímu Jáchymu Ondřeji Šlikovi z 8. ledna 1620 – viz tamtéž, s. 110, příloha č. 2/e. Srov. tamtéž, s. 52

³²⁹ Srov. Simeon Eustachius KAPIHORSKÝ, *Hystorya Klásstera Sedleckého*, s. 104–105; Thomas Joannes PESSINA de CZECHOROD, *Phosphorus septicornis*, s. 645–649; Jan BECKOVSKÝ, *Poselkyně starých příběhův* II/2, s. 225–229. Obě epizody se staly také tématem reliéfů, které v l. 1621–1623 pro ochoz katedrály vyřezal Kašpar Bechteler.

³³⁰ Rekapitulaci těchto vyprávění podává Vincenc KRAMÁŘ, *Zpustošení Chrámu*, s. 29–31.

³³¹ Casparus ARSENIUS a RADBUSIA, *Oratio in solenni Reconciliatione*, s. C2/b–C3/a: „*Quid? an non et veneranda ossa Sanctorum Patronorum nostrorum, in hac Ecclesia requiescentium, exultant, quod jam in majori consideratione, honore et reverentia habebuntur? Cantus profectó illi Sanctorum, qui hic non semel noctu, magna omnium admiratione auditi fuerunt, maestitiam ipsorum, ob tantum eorum contemptum, non obscure nobis ostendabant; simulque hanc ipsorum laetitiam, quod rursus in veneratione erunt, quasi quodam bono omine denotabant et praesagiebant.*“

*odpočívajících svatých u Boha bylo dosaženo vítězství, by neměl být opomenut a ponechán bez vděku.*³³²

Vztáhneme zde shromážděná fakta k vyobrazení sboru českých patronů kolem metropolitního chrámu na Mayerově obrazu. Jestliže zkazky o tajemných zjeveních pozorovaných ve svatovítské katedrále byly tehdy všeobecně známé, pak i přítomnost českých světců na votivní malbě Matyáše Mayera vyvolávala v tehdejších pozorovateli zcela konkrétní konotace. V propagandě šířené svatovítskou kapitulou to byli totiž právě čeští světci, kteří chránili metropolitní chrám po čas jeho okupace kalvinisty a kteří svými přímluvnými modlitbami nakonec přispěli k vítězství Ferdinanda II. na Bílé hoře. Nic na tom nemění fakt, že vedle skutečných „strážců“ hlavního kostela Českého království, tedy v něm pochovaných světců, jsou tu vyobrazeni také sv. Ludmila, sv. Ivan, sv. Prokop, či dokonce sv. Norbert, který byl přijat za českého patrona teprve roku 1627.

5.6. K významu zobrazení Panny Marie

Dosud jsem se blíže nezmnili o Panně Marii vyobrazené jak společně s Ježíškem předává královskou korunu a žezlo (obr. 25). Pro tento motiv najdeme ve Ferdinandově ikonografii řadu analogií. Odkrývá se nám tak další aspekt Ferdinandovy zbožnosti, kterou byla úcta k Panně Marii (*Pietas mariana*).³³³ I v tomto případě se prolínalo osobní náboženské přesvědčení s praktickou politikou. Uvést můžeme známé Lamormainovo vyprávění o tom, že císař považoval Bohorodičku za *Generalissimu* svých vojsk:

*„Po dobu více než dvaceti let, co byl [Ferdinand II.] zaměstnán válkami, ponechával vždy nejvyšší velení nad svým vojskem matce Boží Marii. Jako šťastné znamení nechal její obraz nést namísto římských orlů na praporech svých vojáků. Nejenom v každodenních rozhovorech, ale i v korespondenci nazýval nejblahoslavenější Pannu Marii nejvyšší velitelkou a požadoval po vojácích, aby ji uctívali jako svého nejvyšší vojevůdce.*³³⁴

³³² „[...] diese Hauptkirche bey Ihrer Maj. königlichen Residenz, welche von dero hochlöblichsten Vorfahren mit grossen Uncosten aufbauet, und mit so städtlichen und reichen fundationibus versehen, [...] mit heiligen Cörpern gezieret, und so vielen hochlöblichen Kaiser und Könige begrabnis und Ruhebette ist, welcher halber sich, wie landkundig unter vorgangener Rebellion miracula, mit gesang, Orgelschlag und anderen erwiesen, und dardurch gleichsamb anleitung gegeben worden, das man nach hernach folgenden, und auf der daselbst ruhenden heiligen Vorbitt bei Gott erlangten Victori, sie auch nicht unterlassen und undanckbahr sein solte.“ – NA, České oddělení dvorské komory IV, kart. 188, fasc. Domstift zu Prag 1529–1714.

³³³ Anna CORETH, *Pietas Austriaca*, zejm. s. 45–57.

³³⁴ „Die zwanzig Jahr über, so er mit Kriegen angefochten worden, hat er jederzeit das obriste Commando über sein Kriegsheer Mariae der Mutter Gottes übergeben. Deren Bildnuss hat er in dem Hauptfahnen, mit glücklicher Bedeutung als den römischen Adler lassen dem Kriegsvolck vorführen. Dise allerseeligste Jungfrau hat er nit allein in täglichen Reden, sonder auch in Schreiben an seine hohe Befehlshaber, seine Generalissima genennet, und gewolt, dass sie nit anders als das allerobriste Kriegshaupt von dem Kriegsheer solte verehren werden: [...]“ – Gulielmus LAMORMAINI, *Ferdinandi II. Römischen Khaysers Tugenden*, s. 41. Srov. Anna CORETH, *Pietas Austriaca*, s. 54. Zdali Ferdinand II. prohlásil Pannu Marii za nejvyšší velitelku (*Generalissima*) svého vojska, které pod velením hraběte Buquoye táhlo r. 1620 do Čech (srov. Johann FRANZL, *Ferdinand II.*, s. 225), chybějí věrohodné zprávy. Franzl se odvolává na

Lamormain také píše, že Ferdinand II. navštěvoval významné mariánské svatyně, vždy když měl učinit důležité politické rozhodnutí. Když jako dvacetiletý navštívil proslulé poutní místo Loreto v Itálii, složil Panně Marii slib vykázat ze Štýrska s nasazením vlastního života všechny protestanty. Se záměrem vykořenit herezi v českých zemích podnikl roku 1621 pouť do Mariazell ve Štýrsku.³³⁵ Ferdinandovu bezmeznou mariánskou úctu dokládá navíc Lamormain konstatováním, že v žádné z dědičných zemích, v Čechách a Uhrách není mariánské bratrstvo, ve kterém by nebyl zapsán císař a členové jeho rodiny.³³⁶

Odevzdání císaře a celé jeho rodiny do ochrany Panny Marie je například ztvárněno na titulním listu knihy göttweigského opata Davida Gregora Cornera *Promptuarium Catholicae Devotionis* z roku 1635 (obr. 44).³³⁷ V horní části kompozice je vyobrazena Panna Maria s Ježíškem adorovaná z levé strany Ferdinandem II., Ferdinandem III. a jeho synem, budoucím králem Ferdinandem IV., opodál arcivévodou Leopoldem Vilémem, z pravé strany pak císařovnou Eleonorou Gonzagou, manželkou Ferdinanda III. Marií Annou Španělskou a císařovými oběma dcerami.

Mariánská pietas praktikovaná Ferdinandem II. ve společnosti dalších příslušníků svého dynastie, je také tématem medaile z roku 1630, navržené Giovannim Pietrem de Pomis k příležitosti zahájení stavby dominikánského kostela ve Vídni (obr. 45).³³⁸ Kolem chrámu jsou do nadpozemské sféry vyzdviženi někdejší zakladatelé a aktuální příznivci dominikánského kláštera ve Vídni. Napravo rakouský vévoda Leopold VI. a císař Ferdinand I., naproti nim Ferdinand II. a Ferdinand III. K posledně jmenovaným se sklání Panna Maria s Ježíškem a podává jim korunu a žezlo. Že Habsburkové vládnou nejenom z Boží, ale i z Mariiny milosti, hlásá nápis po obvodu výjevu, který je parafrází verše z knihy Přísloví (Př 8,15): PER NOS REGES REGNANT ET CONDITORES LEGUM PIE JUSTA DECERNUNT. PER NOS PRINCIPES AUSTRIAE IMPERANT (Skrze nás panují králové a vládcové zbožně vydávají nařízení spravedlivé věci. Skrze nás panují rakouská knížata).

S ideou Ferdinandovy vlády udělené z Mariiny milosti se nakonec setkáme i na pamětní medaili, připomínající slavnost položení základního kamene poutního

pasáž z Lamormainiova životopisu císaře, ta je však formulována příliš obecně na to, než aby mohla být uvedena v přímou souvislost s tímto tažením.

³³⁵ Gulielmus LAMORMAINI, *Ferdinandi II. Römischen Khaysers Tugenden*, s. 5–7; srov. Anna CORETH, *Pietas Austriaca*, s. 53.

³³⁶ Gulielmus LAMORMAINI, *Ferdinandi II. Römischen Khaysers Tugenden*, s. 39: „Es ist in ober und under Österreich, in Ungarn, in Böhaim, in Steyer, Karnten und Crain kein andächtige Bruderschaft der allerseeligsten Jungfrauen, in welcher er sich nicht eingeschriben hätte, ja in welche sich nicht auch sein Gemahel die Kaiserin, der König, die Königin, und seine andere Söhn unnd Töchter seinem Exempel nach gleichsals eingeschriben.“

³³⁷ Gregor M. LECHNER – Michael GRÜNWALD, „Unter deinen Schutz...“, s. 75–76, kat. č. 1/3; také Michael GRÜNWALD, *Vom Graphischen Kabinett zum Zentrum für Bildwissenschaften. Geschichte, Bestand und Systematik der Göttweiger Graphiksammlung bis zur Kooperation mit der Donau-Universität Krems 2002*, Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige 116, 2005, s. 468–469.

³³⁸ Gunther PROBSZT-OHSTORFF, *Der Medailleur*, in: Kurt Woisetschläger (Hg.), *Der innerösterreichische Hofkünstler*, s. 184, resp. s. 190, kat. č. 40.

chrámu Panny Marie Vítězné a servitského kláštera na Bílé hoře 25. dubna 1628 (obr. 46).³³⁹ Podobně jako na votivním obraze Matyáše Mayera, i zde je na lící straně představena Panna Maria na půlměsíci (Assumpta), tentokrát však nasazuje na hlavu klečícímu císaři královskou (českou) korunu sám Ježíšek. Císařská koruna spočívá na polštářku na zemi. Ferdinandovu důvěru vloženou do Panny Marie ve věci znovuzískání Českého království vyjadřuje nápis s incipitem mariánské antifony *Pod tvoji ochranu se utikáme svatá Boží rodičko: SVB TVVM · PRAESIDIVM · 1628 · 25 APR.:*

³³⁹ Viktor KATZ, *Bílá hora na medaili*, Numismatický časopis československý 2, 1926, s. 119–124, zejm. s. 121; Bedřich PŘIBIL, *Soupis československých svátostek, katolických medailí a jetonů*, díl II (Čechy – Praha), Praha 1938, s. 79, kat. č. 740; srov. Johann David KÖHLER, *Historische Münz-Belustigung* 1, Nürnberg 1729, s. 318–320.

6. Oltářní obraz z kostela bosých karmelitánů na Malé Straně «Ferdinand II. se modlí k Panně Marii za vítězství v bitvě na Bílé hoře»

6.1. Protagonisté a inscenace příběhu

Podobně jako votivní malba ze svatovítské katedrály, také oltářní obraz v kostele Panny Marie Vítězné bosých karmelitánů na Malé Straně je značných rozměrů (obr. 47, 48 a 51). Namalován olejovými barvami na plátně je vysoký 465,5 cm a široký 285,5 cm. Na způsob tradičního donátorského obrazu je v popředí vlevo zachycen zakladatel karmelitánského kláštera Ferdinand II., v zadním plánu pak bitva na Bílé hoře 8. listopadu 1620, se kterou, jak klášterní kronikáři zdůrazňovali, založení pražského karmelu (1624) bylo kladeno do úzké souvislosti.³⁴⁰

Co činí obraz na první pohled neobvyklým, je způsob zapojení jednotlivých postav do ztvárněného děje. V souladu s dobovou propagandou, která vítězství interpretovala především jako výsledek nadpřirozených sil a přimluvných modliteb, jsou na obraze vyzdvíženi duchovní protagonisté bitvy, kteří se přičiňují o bělohorské vítězství, zatímco vlastní střet katolického vojska s protestanty je jako marginální element vytlačen do zadního obrazového plánu (obr. 52). Zde jsou zachyceni jízdní těžkooděnci s korouhvemi, na jedné z nichž je vyobrazena Panna Maria jako Assumpta. (Pod takovými prapory skutečně bojovaly ligistické jednotky, kterým velel Maxmilián Bavorský.) Nad šiky zápolících vojsk vystupuje zelená hmota korun stromů královské obory s letohrádkem Hvězda a na samém horizontu se proti obloze rýsují modravé siluety pražských věží.

Nervové uzly celé kompozice představují císař, karmelitán Dominik à Jesu Maria, Panna Maria a Kristus. Právě vztahy mezi nimi jsou pro čtení obrazu klíčové. V popředí vlevo na zemitém podloží vidíme klečet císaře Ferdinanda II. v doprovodu jeho syna, krále Ferdinanda III. Císař pohlíží vzhůru k Panně Marii a z jeho sepjatých rukou lze usuzovat, že k ní vysílá prosby. Panna Maria císařovy modlitby přijímá a současně vyprošuje pro něj u Spasitele zobrazeného nejvýše vítězství. Kristus, jak je patrné z gesta žehnajících rukou, její prosbě vyhovuje, což potvrzují i andělci, podávající císaři vavřínový věnec a palmové ratolesti.

Komunikace mezi pozemskou a nebeskou sférou probíhá i po úhlopříčce z protějšího rohu, byť na podstatně subtilnější bázi. Na pozadí skaliska porostlého stromy je vyobrazen bosý karmelitán Dominik à Jesu Maria se zázračným obrazem Panny Marie Vítězné. Oproti oběma Habsburkům je namalován ve větším měřítku, což zřejmě odpovídá záměru představit jej jako divotvůrce a světce. Aureola svatosti provázela Dominika již za jeho života a jeho účast v bitvě na Bílé hoře mu přinesla velkou popularitu po celé katolické Evropě. Již záhy po jeho smrti v roce 1630

³⁴⁰ Viz *Historia Conventus* I, fol. 1–4; *Historia Conventus* II, fol. 1–11. V literatuře se uvádí, že Ferdinand II. slíbil generálovi řádu bosých karmelitánů Dominikovi à Jesu Maria založit dva kláštery již v r. 1619, ve skutečnosti se o tom jednalo při Dominikově pobytu ve Vídni na jaře r. 1621. – Silvano GIORDANO, *Domenico di Gesù Maria*, s. 188.

usiloval Ferdinand II. o zahájení beatifikačního procesu.³⁴¹ Pro porozumění významovému vztahu mezi Dominikem a Bohorodičkou je důležitá Dominikova pozdvižená pravice, která se nachází v přímce mezi zázračným obrazem a žehnající rukou Panny Marie. Skrze tento posunek karmelitán uvádí zázračný obraz ve vztah s jeho ideovým prototypem, kterým je Panna Maria na nebesích, ve smyslu protidentské nauky o povaze sakrálního obrazu.

Ústřední figurou kompozice je Panna Maria, jejímuž působení bylo bělohorské vítězství připisováno především a která je navíc patronkou karmelitánského kostela. Podána je v profilu, klečící, jako zteplá žena s výrazně modelovanou hlavou a vlasy staženými do uzlu. Na sobě má tradiční červené roucho s modrým pláštěm, vespod bílou halenu u krku zdobenou krajkovým límečkem. Její monumentální zjev umocňuje vzvednutý plášť kolem celé postavy a vzadu vlající průhledný závoj.

Také početné komparsy světců a světic shromážděných kolem Panny Marie nesou zvláštní význam. Bitva na Bílé hoře byla svedena v oktávu svátku Všech svatých a podle katolické publicistiky to byly také jejich přímlyvy, které přispěly k triumfu císařsko-ligistických vojsk. Svatí, striktně rozdělení na ženy a muže, jsou rozmístěni do protilehlých stran. Ze světic vlevo poutá pozornost stojící postava spoluzakladatelky reformovaných karmelitánů sv. Terezie z Avily. Ta vzhlíží ke Kristu, jednu ruku dlaní nastavuje k Panně Marii a druhou ukazuje k zemi. Vedle ní vlevo se sepjatýma rukama se modlí další karmelitánská řeholnice. Korunka, kterou má na hlavě, svědčí o jejím urozeném původu. Je možné, že jde o legendární postavu karmelitánského řádu blah. Andělu Českou, dceru krále Vladislava I.³⁴² Z anonymity dalších postav vystupuje sv. Ludmila s knížecí korunou na hlavě. Dívá se na blah. Andělu a zdviženou levicí ukazuje ke Kristu. Blíže k Panně Marii jsou zobrazeny svaté panny a mučednice – na varhanní portativ hraje sv. Cecílie, naslouchající žena s šípem v ruce je sv. Voršila. Světice s křížem, která je namalována za ní, je císařovna sv. Helena.

Stojící světec na protější straně představuje, soudě podle hábitu a palmové ratolesti, karmelitánského mučedníka.³⁴³ V úvahu přichází sv. Anděl Jeruzalémský, zavražděný na Sicílii roku 1225.³⁴⁴ Napravo od něj sedí s ohnivým mečem a knihou legendární zakladatel karmelitánského řádu a starozákonní prorok Eliáš. Jeho žák Elizeus je zřejmě vousatý muž s rozevřenou knihou, zachycený při kraji obrazu.

³⁴¹ Silvano GIORDANO, *Domenico di Gesù Maria*, s. 261. Beatifikační proces byl zahájen až r. 1670, ale nebyl úspěšně dokončen. Opětovně (bez úspěchu) došlo k jeho otevření r. 1840 a ještě jednou ve třicátých letech minulého století. – Ambrosius HOFMEISTER, *Der Beatifikationsprozess des ehrw. P. Dominicus a Jesu Maria*, in: August M. Knoll – Ernst Karl Winter – H. K. Zessner-Spitzenberg (Hgg.), *Dominicus a Jesu Maria*, 65–72.

³⁴² Blah. Anděla údajně žila na přelomu 12. a 13. století a jistý čas působila v Jeruzalémě, kde silou svých modliteb obrátila na útěk saracény. – Giuseppe MORABITO, heslo *Angela di Boemia*, in: BS 1, sl. 1185; také Marcus Antonius ALEGRE de CASANTE, *Paradisus Carmelitici Decoris*, s. 253; srov. Josef MYSLIVEC, *Staroměstský Karmel*, s. 41–42, pozn. 30.

³⁴³ Nikoliv sv. Antonína Paduánského, jak navrhuje Michal ŠRONĚK, *Matyáš Mayer, Oldřich Musch a David Altman*, s. 154.

³⁴⁴ Sv. Anděl Jeruzalémský kázal na Sicílii proti katarům. – Giuseppe MORABITO, heslo *Angelo da Gerusalemme*, in: BS 1, sl. 1240–1243; Marcus Antonius ALEGRE de CASANTE, *Paradisus Carmelitici Decoris*, s. 257–258; srov. Josef MYSLIVEC, *Staroměstský Karmel*, s. 42, pozn. 30.

Mezi nimi vzadu se s růžencem modlí asketa-poustevník, snad sv. Antonín Veliký (†357), kterého karmelitánští historiografové považovali za devátého generálního opata svého řádu.³⁴⁵ Ani zde, na „mužské straně“, nechybějí čeští světci. Jako protějšek ke sv. Ludmile je to sv. Václav. Na hlavě má knížecí korunu, oblečen je do pancíře, v jedné ruce třímá korouhev a druhou ukazuje k Panně Marii. Pohledem směřuje dolů vpravo ke králi s korunou a žezlem, který nejspíš představuje sv. Zikmunda. Za stojící postavou sv. Angela jsou bez zvláštních rozlišovacích znaků zobrazeni papež, kardinál a další nerozpoznatelné postavy, v mitrách a s berlami také biskupové a opati. Horní část obrazu je vyhrazena Nejsvětější Trojici. Ve středové ose vidíme v dramatickém gestu Krista v purpurovém plášti, jak s rozpřaženými pažemi žehná Panně Marii. Obdobně činí i Bůh Otec v pravém horním rohu. Od Ducha svatého v podobě holubice směrem k Bohorodičce vyzařuje proud světla. Levý horní roh je vyplněn shlukem andílků.

V barevné skladbě se uplatňuje škála živých, bohatě odstupňovaných barev (obr. 51). V převažujícím hnědavém ladění vyniká zlatavá červeň na oděvu obou Habsburků, fialový odstín šatu Panny Marie a purpurový plášť Krista. Místy se uplatňují i modré plochy a ve spodní části byla k vymalování pažitu použita sytě zelená barva. Malířsky pečlivě provedená je především spodní část obrazu, počínaje vegetací, rozlišenou na jednotlivé rostlinné druhy. Nejvíce pozornosti přitahují portréty obou Habsburků a Dominika à Jesu Maria (obr. 55, 56, 57). S citem pro vystižení charakteru a věku postav je podána jemná a zamyšlená tvář mladšího Ferdinanda, stejně jako ušlechtilá tvář bosého karmelitána. Krásný, v typice tváře až rubensovský Kristus (obr. 53), stejně jako robustní Panna Maria (obr. 54) se zdají být ozvukem soudobých vlámských vlivů. Se zaujetím pro detail malíř ztvárnil i části ceremoniálních oděvů Habsburků jako jsou naškrobená okruží, nákladný císařův plášť na lemu zdobený krumplováním a figurálními výšivkami. Císařova koruna je velmi přesnou nápodobou privátní koruny Rudolfa II. z roku 1602, vystavené dnes v klenotnici ve vídeňském Hofburgu.³⁴⁶ V porovnání s ní je podobnost diadému na hlavě Ferdinanda III. se svatováclavskou korunou mnohem volnější, i když na jejím vrcholu nalézáme charakteristický zlatý křížek zakončený perlami se vloženým safírovým krucifixem.

6.2. Otázka autorství

Ačkoliv obraz hodnotíme tak vysoko, překvapí, jak málo je v literatuře znám. Historické doklady o době jeho vzniku a autorství k dispozici nejsou. Jako první jej

³⁴⁵ Srov. Marcus Antonius ALEGRE de CASANTE, *Paradisus Carmelitici Decoris*, s. 167–168.

³⁴⁶ Srov. její fotografii in DČVU II/1, s. 229, obr. 36. Podrobně o Rudolfově koruně pojednává Arpad WEIXLGÄRTNER, *Die weltliche Schatzkammer in Wien (Neue Funde und Forschungen II.)*, JbKSW, Neue Folge 2, 1928, s. 279–289 a s. 296–297. Zvláštností vyobrazení je pootočení mitry koruny o 90 stupňů, Zřejmě proto, aby se uplatnila v čelním pohledu.

registruje František Ekert v soupisu *Posvátných míst Prahy* (1883),³⁴⁷ do umělecko-historického povědomí vstoupil teprve nedávno zásluhou Michala Šronka (1992).³⁴⁸ Tento stav lze vysvětlit jako důsledek jeho nepříliš vhodného umístění i špatné dostupnosti. Zavěšen v samém závěru hlubokého presbytáře, zůstává totiž od kněžiště a kostelní lodi oddělen monumentální architekturou hlavního oltáře (obr. 49). Oltář je sice řešen jako transparentní sloupová konstrukce, takže umožňuje spatřit obraz průhledem skrz jeho středovou část, zamýšlený iluzivní účín počítající s příliš velkým odstupem však do nedávné doby znemožňovala dřevěná plastika Panny Marie z 19. století, umístěná nad svatostánkem. Obraz je nejlépe vidět z mnišského chóru za hlavním oltářem, i tak je však umístěn příliš vysoko, než aby jej bylo možné detailněji studovat (obr. 50).³⁴⁹

Michal Šroněk na základě určitých kompozičních shod s nástěnnou malbou ze svatovítské katedrály rozeznal v obraze další dílo Matyáše Mayera. I zde má totiž Ferdinand II. říšské jablko a žezlo složený na polštáři na zemi, zatímco Ferdinand III. drží obě insignie v ruce; shodně jsou zachycena i heraldická zvířata. Obraz Šroněk datoval do let 1627–1637, tedy do desetiletí vymezeného korunovaci Ferdinanda III. na českého krále a úmrtím Ferdinanda II., přičemž kvůli „*dynamičtějšímu pojetí postav*“ klade dobu jeho vzniku spíše až do závěru zmíněného desetiletí. Tento odhad upřesňuje Tomáš Kleisner, který na základě svých závěrů o průběhu přestavby karmelitánského kostela navrhuje vznik v letech 1635–1637.³⁵⁰

Třebaže určení malíře se zdá být vzhledem k výše uvedeným kompozičním shodám logické, bližší ohledání obrazu vyvolává nad takovou atribucí pochybnosti. Mayerovy postavy, známé i z jeho dalších děl (zejména sv. Václav mezi anděly z roku 1629 z kostela sv. Václava na Malé Straně³⁵¹), se vyznačují zřetelně temno-svitnější modelací, odlišnou typikou tváří, v detailu hrubším způsobem podání šperků a panovnických insignií. Především však malostranský obraz, jak jsme již ukázali dříve, je v celkové koncepci mnohem pokročilejší – jde o monumentálně citěné, barokním patosem prodchnuté dílo, kde všechny složky jsou podány ve formální a významové jednotě. Převzetí některých motivů z Mayerova votivního obrazu však nasvědčuje, že autor musel pocházet z pražského prostředí. V úvahu tak přichází Mayerův generační souputník David Norbert Altmann,³⁵² Mayerův žák Jan

³⁴⁷ František EKERT, *Posvátná místa I*, s. 257. Při popisu se dopustil omylu, když krále Ferdinanda III. zaměnil za bavorského vévodu Maxmiliána. V přehledu ikonografie Dominika à Jesu Maria obraz nezmiňuje ani Redemptus WENINGER, *Der ehrw. P. Dominicus a Jesu Maria in der Kunst*.

³⁴⁸ Michal ŠRONĚK, *Matyáš Mayer, Oldřich Musch a David Altman*, s. 154–155, obr. 9; TÝŽ, *Pražští malíři*, s. 79–80; nověji také UPP 3, s. 81.

³⁴⁹ Podrobné studium obrazu mi značně usnadnila v létě 2006 probíhající restaurace jeho rámu, kvůli níž bylo k obrazu přistaveno lešení. Při detailním pohledu je možno konstatovat, že nejdůležitější partie obrazu, totiž všichni hlavní protagonisté, se zachovaly v neporušeném stavu a bez přemaleb. Dodatečné zásahy (kontury, barevné laky) jsou zřetelné především na postavách andělků v levém horním rohu, také v žehnající ruce Boha Otce a na postavách svatých panen vlevo od P. Marie.

³⁵⁰ Tomáš KLEISNER, *Umělci zaměstnaní v pražských kláštorech*, s. 29.

³⁵¹ Viz jeho reprodukci in Michal ŠRONĚK – Jarmila HAUSENBLASOVÁ, *Gloria et Misericordia*, s. 210, obr. 186.

³⁵² Michal ŠRONĚK, *Pražští malíři*, s. 25–27.

Bedřich Hess,³⁵³ eventuálně Jan Jiří Hering,³⁵⁴ ale i někteří jiní pražští malíři z té doby, s nimiž nespojujeme žádná konkrétní díla. Definitivní verdikt nad autorstvím obrazu, který navíc v současnosti čeká celková restaurace, prozatím nevyslovuji. Snad až důkladná komparace se soudobou malířskou produkcí v Praze, případně šťastný nálezný relevantní písemné zprávy nebo kresebného návrhu vnese do této problematiky více světla.

6.3. K dataci obrazu

K dataci obrazu do let 1635 až 1637, jak ji navrhuje Tomáš Kleisner, je třeba učinit určitá doplnění. Existenci hlavního oltáře v karmelitánském kostele se totiž zmiňují písemné prameny v rozpětí let 1631 až 1641. Ještě předtím ale bude zapotřebí pojednat o průběhu stavebních prací probíhajících v kostele, neboť pořízení oltářního obrazu s nimi bezprostředně souviselo.³⁵⁵

Chrám, původně zasvěcený Nejsv. Trojici, byl postaven v letech 1611–1613 podle návrhu italského architekta působícího tehdy v Praze Giovannioho Marie Filippiho jako modlitebna německých luteránů žijících v Praze. Bosí karmelitáni získali kostel roku 1624 a krátce nato se pustili do jeho radikální přestavby. Důvodem bylo mělké kněžiště, které svými rozměry nevyhovovalo konání společných chórových modliteb. Jelikož prodloužení kněžiště směrem do Karmelitské ulice nebylo možné, bylo rozhodnuto o přeorientování kostela a postavení nového chóru na západní straně. První zpráva o probíhající stavbě kněžiště – v dobových pramenech důsledně nazývaného *capella major* – pochází z roku 1629.³⁵⁶ V dubnu téhož roku schválila konventní kapitula na vybudování kněžiště použít prostředky z mešní fundace jistého španělského vojáka Zevatia ve výši 500 zlatých.³⁵⁷ V letech 1629 a 1630 poskytl hrabě Mansfeld dříví na stavbu konventu a presbytáře a na krovy.³⁵⁸

³⁵³ Tamtéž, s. 53–55.

³⁵⁴ Tamtéž, s. 47–53.

³⁵⁵ Následující výklad přestavby chrámu se zakládá na excerpci zpráv ze dvou nejstarších kronik kláštera. S tímto pramenem již pracovala Hilda LIETZMANN, *Die Deutsch-Lutherische*, a Tomáš KLEISNER, *Umělci zaměstnaní v pražských kláštorech*, zejm. s. 1–33. K stavebním dějinám kostela viz také Jan PÁRYŠ, *Kostel Panny Marie Vítězné*; stať Mojmir Horyny in Josef FORBELSKÝ – Jan ROYT – Mojmir HORYNA, *Pražské Jezulátko*, s. 71–90; Pavel VLČEK – Petr SOMMER – Dušan FOLTÝN, *Encyklopedie českých klášterů*, s. 469–472; Pavel VLČEK – Ester HAVLOVÁ, *Praha 1610–1700*, s. 19–22; UPP 3, s. 75–78; Mojmir HORYNA, *Kostel P. Marie Vítězné*.

³⁵⁶ *Historia Conventus II*, fol. 36: „*De super continuante Devotione erga dulcissimum Puerum ad eandem ejus sacram Imaginem dedit ejus divina Clementia quod sub eodem R. P. Priore [tj. Jan Ludvík od Nanebevzetí] Fabrica Conventus et Capellae majoris suam in muram continuationem habuerit, [...]*“⁶. Uvádí již Hilda LIETZMANN, *Die Deutsch-Lutherische*, s. 224.

³⁵⁷ *Historia Conventus I*, fol. 21. Jiné informace jsou obsaženy v *Liber foundationum*, fol. 930. Zde se píše ke stejnému datu o fundaci 750 zlatých španělského důstojníka Zabelia[!]. K tomu uvedena poznámka: „*Applicatum est hoc Capitale ad Capellam maiorem Ecclesiae perficiendam*.“ Zápis Zabeliovy fundace je uveden v *Manuale Conventus Pragensis*, fol. 100v–101r.

³⁵⁸ *Historia Conventus I*, fol. 21: „[...] *sub dicto P. Priore continuari fabricam Conventus et capellae majoris Anno 1629 et 1630 ad quam fabricam et tecta ejusdem omnia ligna contribuit Illmus Comes a Mansfeld ex suis bonis versus montem sanctum ad oppidum Suibram*.“ Podobně také *Historia Conventus II*, fol. 36.

Stavební práce byly přerušeny během okupace Prahy saským vojskem od listopadu 1631 až do května 1632, kdy se většina řeholníků zdržovala ve Vídni a Mnichově.³⁵⁹ Zda již tehdy byl nový presbytář hotov, nelze s jistotou říci.³⁶⁰ V relaci o stavu pražských kostelů za saské okupace, která byla pořízena počátkem února 1632 pro pražského arcibiskupa Arnošta Harracha, se uvádí, že v karmelitánském kostele se tehdy konaly protestantské bohoslužby a „*před hlavním oltářem a obrazem Panny Marie a sv. Josefa predikanti zavěsili černé sukno s nápisem «Israel te non nouit» [Izrael tebe nepoznal]“*. Protestanti se dokonce domáhali zboření hlavního oltáře a varhan.³⁶¹ Zpráva je bohužel příliš stručná na to, abychom mohli jednoznačně rozhodnout, zda zmíněný obraz s Pannou Marií a sv. Josefem byl umístěn přímo na hlavním oltáři a zda ten se nacházel ve starém anebo v již nově postaveném (západním) kněžišti. V každém případě zakrytí hlavního oltáře sukrem a požadavek jeho odstranění naznačuje, že jeho výzdoba musela být pro luterány, kteří jinak obrazy ve svých chrámech schvalovali, v určitém smyslu provokativní.

Ani v následujících letech nebyla situace ideální – štědrá státní subvence, poskytovaná dříve karmelitánům na stavbu kláštera a chrámu, byla králem Ferdinandem III. v roce 1633 zastavena.³⁶² Přesto západní presbytář už tehdy musel být dokončen, neboť klášterní kronika se k roku 1634 zmiňuje o daru dvou zlatých řetězů v hodnotě 645 zlatých 30 krejcarů, z jejichž prodeje bylo uhrazeno vybílání kněžiště a mnišského chóru.³⁶³ První zpráva o existenci hlavního oltáře v západním kněžišti pochází z října téhož roku, kdy byl do krypty pod hlavním oltářem pohřben převor Felicián od sv. Bartoloměje („*subtus altare majus in sepultura fratrum suorum*“).³⁶⁴ Na konci roku 1634 byla konventní kapitulou schválena vydání na vnitřní práce v chóru a v mnišských celách.³⁶⁵ Roku 1636 bylo přikročeno k výstavbě nového průčelí kostela na místě původní východní apsidy.³⁶⁶ Jeho dokončením –

³⁵⁹ *Historia Conventus* I, fol. 24; resp. Beda STUBENVOLL, *Geschichtliche Skizze*, s. 92–93.

³⁶⁰ Připouští to Pavel VLČEK, in: UPP 3, s. 76.

³⁶¹ NA, Archiv pražského arcibiskupství, kart. 2632, sign. D 136/6, *Brevis relatio et informatio circa modernum statum Ecclesiarum Urbis Pragensis ac administrationem Curae animarum* vypracovaná Zumackerem 1. 2. 1632 pro arcibiskupa Harracha, nefol.: „*Circa Ecclesiam et Monasterium Fratrum Carmelitarum Discalceatorum: [...] Ante altare majus, et imaginem B. Virginis et S. Josephi Praedicantes suspenderunt pannum nigrum cum inscriptione Israel te non nouit. Jam praedicantes moliuntur ipsius altaris demolitionem, atque ab ipsis Patribus Carmelitis organum ibidem antea existens repetierunt.*“ Srov. František TISCHER, *Kostely, kláštery a duchovní správa*, s. 443–444.

³⁶² *Historia Conventus* I, fol. 25.

³⁶³ Tamtéž, fol. 27: „[...] illae catenae post discessum Prioris ad capitulum Provinciale sub Vicario P. F. Melchiore de concensu Capituli Conventus venditae fuerint 1. Aprilis [...] illae pecuniae prout patet ex lib. Act. Cap. pro capella majori et choro dealbando expensae reperiuntur.“ Srov. Tomáš KLEISNER, *Umělci zaměstnaní v pražských kláštorech*, s. 28.

³⁶⁴ *Historia Conventus* I, fol. 27.

³⁶⁵ Tamtéž, fol. 30: „*Anno 1634 de consensu Capituli Conventualis die 29. Decembris factae sunt expensae pro fabrica interiori, videlicet pro choro, et cellis Fratrum in dormitorio ex venditione vini, et confessionalium praedicantium in Ecclesia, aliarumque rerum in ea, quae nobis non erant usui.*“

³⁶⁶ *Historia Conventus* I, fol. 30: „*Anno 1636 sub eodem Priore [= Josef od Kříže] inceptum fuit mense Majo frontispicium Ecclesiae ex bursa Illmi Comitis Don Balthasari de Marades Hispani Generalis Praefecti militiae Regni Bohemiae Equitis Melitensis, et Supremi Capitani cohortis Caes. Maj. quem ipse Prior disposuit ad expensas hujus operis, quod ultra 2 582 fl. stetit, unde et aima[?] Comitis finaliter operi apposita fuerunt. Finem cepit hoc opus 1642 sub R. P. Dominico a S. Nicolao Priore.*“

podle kroniky v roce 1642³⁶⁷ – byla rozsáhlá adaptace původně luteránského farního kostela Nejsv. Trojice na chrám Panny Marie Vítězné bosých karmelitánů završena.

O postavení hlavního oltáře v ceně 3 000 zlatých informuje klášterní kronika k roku 1641. Finanční prostředky se na něj podařilo konventu získat kuriózním způsobem. Při večerních modlitbách se jednomu řeholníkovi opakovaně zjevoval duch. Když mu nakonec prozradil svoji totožnost (šlo o nejmenovaného českého šlechtice zemřelého již roku 1626), požádal jej, aby mu pomohl k vyplnění jeho zbožného slibu, který učinil ještě za svého života. Bylo jím darování 3 000 zlatých k uctění Nejsv. Trojice témuž kostelu v Praze.³⁶⁸ Kronikář uvádí, že případ byl tehdy komisionálně prošetřen a „*se souhlasem pozůstalé vdovy a syna byl téhož roku 1641 z této sumy postaven oltář v kněžišti k poctě Nejsv. Trojice a zvláště k uctívání nejsladšího dítěte Ježíše*“.³⁶⁹ Tak značný obnos peněz vynaložený na stavbu oltářního retáblu vede k úvahám o jeho případné sochařské a malířské výzdobě.³⁷⁰ Mohl být k té příležitosti pořízen i námi sledovaný oltářní obraz? Zdá se to být logické. Nechybí na něm ani fundátorem požadované božské osoby, i když je třeba konstatovat, že Nejsvětější Trojice je obligátním motivem většiny výpravných náboženských scén té doby. Proti takové dataci však mluví jedna nesrovnalost. Ferdinand III. je zde zobrazen jako český král, ačkoliv od roku 1637, kdy zemřel jeho otec Ferdinand II., vládl již jako římský císař. Rovněž jeho tvář se zdá být až příliš mladistvá vzhledem k věku 33 let, který dosáhl v roce 1641. Je ovšem možno se domnívat, že malíř, respektive objednavatel obrazu, tímto hierarchickým a věkovým odstupněním chtěl vyzdvihnout Ferdinanda II. jako zakladatele kláštera a také jako „účastníka“ bitevních scén probíhajících na pozadí výjevu.

Spekulace nad dobou vzniku obrazu lze za současného stavu poznání uzavřít konstatováním, že bezpečnou spodní časovou hranicí je rok smrti Dominika à Jesu

³⁶⁷ Viz předchozí pozn. Srov. Hilda LIETZMANN, *Die Deutsch-Lutherische*, s. 224; Josef FORBELSKÝ – Jan ROYT – Mojmír HORYNA, *Pražské Jezulátko*, s. 87–88.

³⁶⁸ *Historia Conventus* I, fol. 50: „[...] certum quoddam votum, quod Deo promiserat, dandi ad honorem SSmae Trinitatis tria millia florenorum ad cultum Ejusdem Ecclesiae hic Pragae [...]“.

³⁶⁹ „*Ex qua summa pecuniaria de licentia ipsius viduae ac sui filii fuit extractum Anno eodem 1641 altare Capellae majoris ad honorem Smae Trinitatis, et peculiariter ad cultum Dulcissimi Jesu Infantis*.“ – tamtéž; srov. také *Historia Conventus* II, fol. 59–60. Oba prameny dále uvádějí, že milostná soška pražského Jezulátka byla tehdy umístěna na hlavním oltáři v pozlaceném tabernáklu, který nechal za 100 zlatých zhotovit kníže Václav z Lobkovic. Následujícího roku byly v kostele zřízeny ještě dva postranní oltáře. Oltář Panny Marie nákladem 500 zl. nechala postavit hraběnka Anna Polyxena Slavatová a na oltář sv. Josefa přispěl stejnou částkou apelační rada Jan Konrád Kropff z Altendorfu – *Historia Conventus* I, fol. 51; resp. *Historia Conventus* II, fol. 61.

³⁷⁰ Pro srovnání uvedme, že dva obrazy Petra Pavla Rubense pro hlavní oltář kostela sv. Tomáše na Malé Straně (dnes Národní galerie v Praze) stály dohromady 1 500 zl. To uvádí pražský arcibiskup kardinál Harrach při své návštěvě kostela v březnu r. 1639: „*Sono stato alla predica et Miserere solito tenenti tutti i Venerdì della quaresima dalla sodalità di S. Sebastiano in S. Tomaso verso le 4. Con tal occasione ho visto il quadro dipinto dal Rubens per l'altar maggiore, ch'è l'istoria del Martirio di S. Tomaso assai naturalmente nelle persone e egli atti loro rappresentata, et costa con un altro quadro minore 1500 fl.*“ – *Rechnungsbuch des Kardinals Harrach für die Jahre 1637–1640*, AVA Wien, Familienarchiv Harrach, rkp. 298, fol. 63v, zápis k 11. 3. 1639. Jinou cenu obrazů (945 zl.) podle *liber rerum memorabilium* malostranských augustiniánů-eremitů uvádí Alfred WOLTMANN, *Ein Gemälde von P. P. Rubens in Prag*, MCC, Neue Folge, 2, 1876, s. 77–78; srov. Hana SEIFERTO VÁ, *Univerzitní teze Ferdinanda Leopolda z Martinic a její ikonografický program*, *Umění* 20, 1972, s. 283, pozn. 23.

Maria 1630,³⁷¹ respektive 1631, kterým je datována Mayerova nástěnná malba v katedrále sv. Víta a k němuž se také vztahuje zmínka o hlavním oltáři s obrazovou výzdobou v karmelitánském kostele. Nejzazším přípustným datem je pak rok 1641, kdy byl v chrámu postaven hlavní oltář nákladem 3 000 zlatých. Vzhledem k průběhu dokončovacích prací v novém kněžišti navrhuji klást jeho vznik do rozmezí let 1635–1641.

6.4. Mnichovská replika Karla Nicolause Pfliegera z roku 1660

Vědomí mimořádných kvalit zřejmě vysvětluje, proč obraz obstál při postupné výměně obrazového fondu na oltářích, k níž došlo v první polovině 18. století.³⁷² Dokladem toho je i jeho replika, kterou provedl Karl Nikolaus Pflieger roku 1660 pro hlavní oltář kostela Panny Marie Karmelské a sv. Mikuláše při někdejším klášteře bosých karmelitánů v Mnichově (obr. 61).³⁷³ Stejně jako v Praze i v Mnichově souviselo založení karmelu v roce 1629 s bělohorskou bitvou. Klášter byl *ex voto* bavorského vévody Maxmiliána I., který na Bílé hoře velel ligistickým vojskům.³⁷⁴

V základním rozvrhu se Pfliegerův obraz od pražského vzoru příliš neodchyľuje, smysl pro dramatizaci děje a organickou provázanost jednotlivých částí ve vyšší celek mu však chybí. Rovněž úroveň malířského provedení je slabší. Pomineme-li zásadní rozdíl, totiž že namísto Habsburků v rolích donátorů vystupují bavorský vévoda a kurfiřt Maxmilián I. a jeho syn Ferdinand Maria, pak nejnapadnější změnu registrujeme ve znázornění Panny Marie. I ta sice žehná Maxmiliánovi a současně vzhlíží k Nejsvětější Trojici, zachycena je však nikoliv z boku, nýbrž čelně. Rovněž Kristus působí mnohem konvenčněji – usazen je na oblaku a bez perspektivního pohledu. Izolovaný, bez vztahu k ostatním postavám je Dominik à Jesu Maria, který nevzhlíží jako v Praze k Panně Marii, nýbrž se dívá směrem k divákovi a ukazuje na zázračný obraz strakonické adorace, který drží v levé ruce. Ve výběru světců kolem Panny Marie si počínal Pflieger volně. Namísto rozdělení svatých do dvou skupin podle pohlaví namaloval na levé straně spolupatrona kostela sv. Mikuláše z Bari, sv.

³⁷¹ Stěží lze předpokládat, že by byl Dominik à Jesu Maria namalován na oltářním obrazu ještě za svého života.

³⁷² Jak se uvádí v *Historia Conventus* IV, fol. 96, obraz evidentně zaujal i císaře Karla VI., když se 18. 7. 1723 v kostele zúčastnil slavnosti Panny Marie Karmelské: „Augustissimus [...] in chorum ascendit, ibi demque sacro solemni [...] devotissime interfuit, intentis frequenter, et fixe oculis in propendulam, a parte extrema Maioris Capellae, Summi Altaris Imaginem, Beatissimam virginem Mariam de Victoria, cum August. Imperatore Ferdinando II. et venerab. Patre Nostro Dominico a Jesu Maria repraesentantem, quae ipsi munificè placere est visa.“ Tato pasáž je vůbec nejstarším známým popisem obrazu. Ke vzniku bočních oltářů viz Tomáš KLEISNER, *Raně barokní oltář v Ceterazi*; srov. UPP 3, s. 79–80.

³⁷³ Obraz publikován in: Georg SCHWAIGER (Hg.), *Monachium Sacrum* I, s. 111, obr. 30. Zmiňuje jej Beda STUBENVOLL, *Geschichtliche Skizze*, s. 99, s. 105–106; Hubert GLASER – Reinhold BAUMSTARK – Annemarie SELIND (Hgg.), *Kurfürst Max Emanuel* 2, s. 11. Po sekularizaci kláštera na počátku 19. století byl obraz odstraněn, v současnosti je deponován v Bayerische Staatgemäldesammlungen München. Původní oltářní retábl zanikl, zachoval se k němu však kresebný návrh, který reprodukuje Sibylle APPUHN-RADTKE, *Zur Rekonstruktion zerstörter Altarensembles*, s. 47, obr. 8.

³⁷⁴ První komunitu tvořili karmelitáni příšší z Prahy a i v následujících letech byly kontakty mezi pražským a mnichovským klášteřem těsné. – Beda STUBENVOLL, *Geschichtliche Skizze*, s. 92–93.

Jana Křtitele, sv. Josefa, naproti pak řádové světce sv. Terezii z Avily, proroky Eliáše a Elizea a tři blíže neurčené karmelitány.

6.5. K umístění obrazu

Mluvíme-li o malostranském obrazu jako o *oltářním obrazu*, pak je třeba si uvědomit, že tak činíme s ohledem na jeho původní situaci z roku 1641, kdy tvořil integrální součást oltářního retáblu. V roce 1715 byl retábl demontován a na jeho místo přišla nová oltářní architektura navržená Janem Ferdinandem Schorem. V klášterní kronice se uvádí, že starý oltář byl tehdy převezen do Turče na Doupovsku, kde ve farním kostele sv. Jiří posloužila jeho větší část (*major illius altaris pars* – nepochybně vlastní retabulum) za hlavní oltář a jeho menší část (*minor pars* – tedy oltářní nástavec) za boční oltář.³⁷⁵ Lze se tedy domnívat, že šlo o tehdy obvyklou dvouetážovou architekturu edikulového typu, jaká se dochovala v pražských chrámech Panny Marie před Týnem a Panny Marie Sněžné (polovina 17. století).³⁷⁶ Zda se původní retábl v karmelitánském kostele nacházel přímo nad oltářním stolem a odděloval tak mnišský chór od lodi kostela (srov. obr. 48), anebo již tehdy byl situován vzadu v presbytáři, nelze pro nedostatek zpráv jednoznačně stanovit.³⁷⁷

Oproti starému oltáři obraz v Praze zůstal a v novém rámu byl zavěšen na čelní stěnu mnišského chóru (obr. 50).³⁷⁸ Schorův oltář, který již tehdy musel být vzhledem k umístění obrazu za hlavní oltář koncipován jako iluzivní prospekt, však

³⁷⁵ Schorem navržený oltář, údajně inspirovaný oltářem obutých(!) karmelitánů v Římě, provedl s pomocníkem řádový bratr truhlář Tomáš od Ježíše, mramorování a zlacení bylo dílem Jana Thummera a Jana Ferdinanda Schora, kteří dostali zaplacen 1500 zl. Viz *Historia Conventus IV*, fol. 9: „13. Maji [1715] *praenominatis existentibus Viennae in Capitulo Provinciali inceperunt summum Altare nostrae Ecclesiae demolire, et Spatio trium dierum, et dimidii demolitum est, devehendum ad nostrum bonum Libitizense, ut pro majori altari in Ecclesia Turtschensi in eodem bono situata major illius altaris pars deserviat, et minor pars pro altari laterali. Novum vero altare a F. Thoma a Jesu Confratre nostro experto et insigni Scriniario, una cum alio adiuncto Saeculari Scriniario, quod delineaverat Joannes Schor secundum altare, quod Patres Carmelitae Calceati[sic!] habent Romae, eleganter, et concinne elaboratum, extractum est, ad cuius demarmorationem, et deaurationem vocati sunt Joannes Thummer, quo in hac Triurbi Pragensi expertior non erat, et Joannes Schor, qui novitius nostri Ordinis fuit, ut supra insinuatum est, qui contractum cum nostro Conventu ineuentes pro labore et mercede sua acceptarunt mille et quingentos florenos. Eodem tempore lateralis fenestra huius altaris, quae obmurata erat, eruta est, et vitrea posita, ut et huic altari, et Ecclesiam majorem lucem praebeat. Notandum, quod praecedens contractus cum duobus Pictoribus fuerit factus sub Adm. Rndo. P. Priore Modesto a S. Joanne Evangelista item, et effractio muratae fenestrae, uti patebit legenti ex sequentibus quando advenit Pragam.*“ Tamtéž, fol. 13, o povrchových úpravách oltáře: „8. Novembris duo Pictores perfecerunt demarmorationem, et deaurationem summi Altaris, qui pro suo labore, et mercede acceperunt mille imperiales, et duo vasa cerevisia. Statuarius vero accepit pro suo labore 402[?] florenos.“ O odvozu oltáře se zmiňuje již Antonín NOVOTNÝ, *Praha v květu baroka 1700–1718*, Praha 1949, s. 241. Tureč se po 2. světové válce stala součástí vojenského prostoru Doupovské hory a farní kostel včetně zařízení zanikl. Případnou fotodokumentaci interiéru se mi nepodařilo nalézt.

³⁷⁶ Ivo KOŘÁN, *Sochařství*, s. 441–444; Michal ŠRONĚK, *Pražské oltáře v době třicetileté války*.

³⁷⁷ Podrobně k typologii hlavních oltářů, respektive uspořádání mnišských chórů bosých karmelitánů Maria BRYKOWSKA, *Architektura karmelitów bosych*, s. 125–129, resp. 120–121.

³⁷⁸ V UPP 3, s. 81, je rám připisován dílně Matěje Václava Jäckela. V *Historia Conventus IV*, fol. 20, se k červenci r. 1716 píše o malování rámu: „*Circumferentia Imaginis, quae fuit in summo Altari, licet iam dudum retro illud fuerit appensa, tamen non fuit inscripta, licuit ergo inserere, ut sciatur, quid constiterit pictura huius circumferentiae pro ea namque dati sunt Pictori Joanni Thummer 40 floreni.*“ Údaj zná již Tomáš KLEISNER, *Umělci zaměstnaní v pražských klášterech*, s. 78.

nestál dlouho. Roku 1723 jej nahradila sloupová architektura, která se na místě dochovala dodnes (obr. 49). O jejím autorství se v kronice nic bližšího neuvádí.³⁷⁹ Oltář v celkovém rozvrhu vychází z představy triumfálního oblouku. Dva torčované a jeden hladký sloup na každé straně vynášejí úseky zalamovaného kladí, které nad středním prostorem přecházejí do oblouku s drobným nástavcem završeným korunou. Na něm je uprostřed válečných trofejí zavěšena kopie zázračného obrázku Panny Marie Vítězné. Blíže ke středu mezi torčovanými sloupy se nacházejí pozlacené sochy sv. Terezie z Avily a sv. Jana z Kříže, nad postranními brankami vedoucími do mnišského chóru pak sochy proroka Eliáše a sv. Alberta Jeruzalémského. Povrch oltářní architektury je iluzivně mramorován a zlacen. Ačkoliv jde nesporně o působivé prostorové řešení, je třeba poznamenat, že výraznějšímu uplatnění oltářního obrazu v chrámovém interiéru brání. Podstatné ovšem je, že původně se obraz nacházel přímo na hlavním oltáři a tvořil optickou dominantu chrámového interiéru.

6.6. K historii patrocina malostranského kostela

Ideovým vzorem patrocina Panna Maria Vítězná kostela malostranských karmelitánů je řádový kostel Santa Maria della Vittoria v Římě, kde byl uctíván zázračný obraz Adorace narozeného Krista, nalezený Dominikem à Jesu Maria ve Strakoncích při tažení bavorského vojska na Prahu na podzim roku 1620. Právě tento obraz, od roku 1622 titulovaný *Panna Maria Vítězná*, v následné interpretaci bělohorského vítězství sehrál klíčovou roli.³⁸⁰ Ideová návaznost pražského kostela na vzor v Římě je patrná i na průčelí chrámu (1636–1642), které je volnou nápodobou fasády římského kostela, provedené podle návrhu Giovanniho Battisty Sorie ve dvacátých letech 17. století.³⁸¹ V literatuře tradovaná zpráva, že již roku 1622 se do Prahy dostala kopie obrázku Panny Marie Vítězné, provedená malířem Robertem de Longin v Římě, je ovšem vzhledem k založení pražského karmelu teprve o dva roky později přinejmenším sporná.³⁸² Běžně se také uvádí, že u příležitosti převzetí

³⁷⁹ V *Historia Conventus* IV, fol. 93, se píše k demolici hlavního oltáře toto: „26. Aprilis [1723] destrui coeptum est summum altare Nostrae Ecclesiae pro erectione Novi: [...]“ V červenci téhož roku, kdy na svátek Panny Marie Karmelské kostel navštívil císař Karel VI., již oltářní konstrukce stála, avšak bez provedení povrchových úprav. Viz tamtéž, fol. 96. V UPP 3, s. 78, se píše, že oltář z r. 1716 byl tehdy pouze přepracován. Nelze přijmout ani tezi Tomáše HLADÍKA, *Sochařství baroka v Čechách*, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie* (stati), s. 134, pozn. 11 (bez udání odkazu), že nynější oltář pochází z let 1648–1649 a byl upraven v 18. století.

³⁸⁰ Blíže o obrazu Panny Marie Vítězné ze Strakonice v kap. 6.8.

³⁸¹ Josef FORBELSKÝ – Jan ROYT – Mojmír HORYNA, *Pražské Jezulátko*, s. 87–88; Mojmír HORYNA, *Římský vliv v pražské sakrální architektuře*, s. 537–539.

³⁸² Ještě Jan PÁRYS, *Kostel Panny Marie Vítězné*, s. 203, uvádí vznik kopie obrazu bez bližšího časového určení: „Naši kopii v brzkou nato zhotovil proslulý malíř Roberto de Longin de Bruxelles v Římě.“ Podobně píše František EKERT, *Posvátná místa* I, s. 243. S nejistotou datuje vznik kopie do r. 1622 rovněž Zdeněk WIRTH, *Kláster a poutní kostel na Bílé hoře* s. 168. Rok 1622 napevno uvádí Jan HERAIN, *Z událostí po bitvě*, s. 85; dále Josef FORBELSKÝ – Jan ROYT – Mojmír HORYNA, *Pražské Jezulátko*, s. 36; Jan ROYT, *Poutní místo*, s. 13; TÝŽ, *Obraz a kult*, s. 222. Dávám v úvahu, zda nynější kopie obrazu nebyla ve skutečnosti pořizena až v r. 1673 v návaznosti na zavedení svátku Panny Marie Vítězné malostranskými karmelitány. Srov. s. 119.

původně luteránského kostela Nejsv. Trojice bosými karmelitány v roce 1624 došlo ke změně patrocina. Stalo se tak údajně na výslovné přání císaře, který si navíc vymínil spolupatronát sv. Antonína Paduánského.³⁸³ Jako první informuje o této události, ovšem se stoletým odstupem, Jan Florián Hammerschmid (1723).³⁸⁴ O změně patrocina však kupodivu mlčí nejstarší kronika kláštera, kterou začal roku 1654 sepisovat nejstarší řeholník malostranského karmelu Cyril od Matky Boží.³⁸⁵ I když uvedení bosých karmelitánů do Prahy v roce 1624 je zde vylíčeno velmi podrobně, tak významná věc, jakou by jistě bylo přejmenování chrámu, není výslovně zmíněna.³⁸⁶

Koncem listopadu roku 1623 byl z Vídně do Prahy vyslán řeholník Klement od Panny Marie za účelem vybrání místa pro založení kláštera.³⁸⁷ Volba padla na luteránský kostel Nejsv. Trojice, který se jako moderní chrámová stavba v římském duchu zdála nejlépe vyhovovat požadavkům řeholního života.³⁸⁸ K předání klíčů od kostela došlo 7. září 1624, ovšem *per procurationem*, tedy v zastoupení vizitátorem řádu milosrdných bratří P. Janem Křtitelem Savonantiem.³⁸⁹ Příštího dne, na svátek Narození Panny Marie, sloužil Savonantius u hlavního oltáře první mši. Ještě před zahájením liturgie vylil z mramorové křtitelnice vodu, nalil novou, požehnal ji a potom pokropil přítomný lid.³⁹⁰ Také v příštích dnech se v kostele konaly katolické bohoslužby a 22. září dokonce chrám navštívil pražský arcibiskup Harrach. O

³⁸³ Toto neobvyklé spolupatrocinium zvolené pro karmelitánský kostel by vysvětlovala zvláštní náklonnost Ferdinanda II. k tomuto františkánskému světcí. Ve výčtu světců nejvíce uctívaných císařem řadí Gulielmus LAMORMAINI, *Ferdinandi II. Römischen Khaysers Tugenden*, s. 47, sv. Antonína Paduánského hned za sv. Jana Křtitele a apoštoly sv. Petra a Pavla. Jemu byl zasvěcen také kapucínský kostel ve Štýrském Hradci (1602) a kostel v Radmeru u Eisenerzu (1603). Viz Helmut J. METZLER-ANDELBERG, *Bemerkungen zur Verehrung der Heiligen durch Ferdinand II.*, s. 490–491. Vzpomínku na svatoantonínské spolupatrocinium v malostranském chrámu uchovává pozdější obraz sv. Antonína zavěšený na zadní straně hlavního oltáře. Týž světec je vyobrazen na pečtidle malostranského karmelu. – Eliška FUČÍKOVÁ ad. (ed.), *Rudolf II. a Praha*, Praha 1997 (katalog výstavy), s. 470, kat. č. V/572.

³⁸⁴ Joannes Florianus HAMMERSCHMID, *Prodromus Gloriam Pragense*, s. 471: „[...] *per authenticum Commissarium accipitur, qui Anno 1624. Mense Septemb. die 8. Nativitati B. V. Mariae sacrá, potestate sibi concessa praedictum Templum referat, Baptisterium marmoreum antehac Haereticorum, aqua effusa, et pelvi ejecta, in aspensorium usque modo perdurans commutat, Missaque solemniter celebrata, et Hymno Te Deum Laudamus decantato, Templum ipsum antea SS. Trinitati consecratum, S. Mariae de Victoria, et S. Antonio de Padua juxta votum Suae Majestatis Caesariae dedicat.*“ S odvoláním na něj také Jan PÁRYS, *Kostel Panny Marie Vítězné*, s. 200.

³⁸⁵ O založení kroniky viz *Historia Conventus I*, fol. 307. Stalo se tak z pověření provinciální kapituly, která se konala 14. 8. 1654 ve Vídni.

³⁸⁶ Ani v *Historia Conventus II*, fol. 15, tedy druhé klášterní kronice založené r. 1667, se v líčení založení malostranského karmelu o přsvěcení kostela nic nepíše. Je zde konstatováno bez bližšího časového údaje, že císař založil vedle vídeňského karmelu také „*Monasterium Pragense in Bohemia, sub titulo S. Mariae de Victoria, et S. Anthonii de Padua cum dulcissimo Puero Jesu Salvatore nostro*“.

³⁸⁷ *Historia Conventus I*, fol. 4. Dochován je také doporučující dopis vystavený vídeňským převorem pro Klementa od Panny Marie 25. 11. 1623, který je adresován pražskému arcibiskupovi Arnoštu Harrachovi. – NA, Archiv pražského arcibiskupství, kart. 759, sign. C 80.

³⁸⁸ *Historia Conventus I*, fol. 4: „*illo [...] templum in Micro-Pragensi hujus urbis parte Ugezd situm, nuperrimis annis ab haereticis magnificis sumptibus per 62 000 fl. aedificatum, et Smae Trinitati dicatum, utpote locum ad vitae nostrae rationem et consuetudinem prae omnibus optimé convenientem eligere placuit, [...]*“

³⁸⁹ Tamtéž, fol. 5–6. Jan PÁRYS, *Kostel Panny Marie Vítězné*, s. 200, mylně považuje Savonantia za bosého karmelitána.

³⁹⁰ *Historia Conventus I*, fol. 7.

přejmenování chrámu však ani z této ani z pozdější doby nenacházíme v kronice žádnou zprávu. Mariánské patrocínium malostranského kostela není uvedeno v darovací listině ke kostelu, vystavené císařem 7. září 1625,³⁹¹ ani v dalších dokumentech týkajících se počátků pražského karmelu z dvacátých let 17. století.³⁹²

Zdá se tedy, že původní zasvěcení chrámu Nejsv. Trojici bylo zpočátku karmelitány respektováno. Tomu nasvědčuje již dříve vzpomenutá historka o neznámém dobrodinci, který před svou smrtí roku 1626 slíbil přispět na stavbu hlavního oltáře k počtě Nejsv. Trojice(!) do téhož kostela částkou 3 000 zlatých.³⁹³ Nejstarší známý doklad patrocínia Panny Marie Vítězné pochází teprve z října roku 1631.³⁹⁴ Podobně v žádosti o udělení nižšího svěcení řeholníkovi Štěpánu od sv. Ducha z 16. prosince následujícího roku se představuje zdejší převor Ignác od sv. Jana jako „*Prior Conventus Pragensis Sanctae Mariae de Victoria et S. Antonii de Padua*“.³⁹⁵ Vyvozují z toho, že nové patrocínium bylo zavedeno teprve v souvislosti s výstavbou nového kněžiště. Že k přесvěcení oltáře a kostela nedošlo v roce 1624, dokládá zpráva z klášterní kroniky, podle které hlavní oltář konsekroval pražský pomocný biskup a strahovský opat Kryšpín Fuck teprve 17. března 1653.³⁹⁶ Řádné zasvěcení chrámu Panně Marii Vítězné provedl arcibiskup Arnošt Harrach až v roce 1667. Jak kronikář zdůrazňuje, stalo se tak po čtyřiceti třech letech od založení kláštera.³⁹⁷ Ať už se zdají být dějiny přestavby kostela a peripetie jeho patrocínia jakkoliv spletité, podstatné je, že námi sledovaný obraz vznikl zcela jistě až pro nový presbytář kostela, dokončený v roce 1634, a to se záměrem oslavit bělohorské vítězství a jeho hlavní „hrdiny“ – Ferdinanda II., Dominika à Jesu Maria a především Pannu Marii. Těm zvláště se budeme věnovat v následujících kapitolách.

³⁹¹ Píše se v ní pouze o někdejším luteránském kostelu Nejsv. Trojice. Viz NA, Archiv zrušených klášterů, listina č. 1265: „[...] *templum quoddam in Micro pragensi nostrae urbis parte Ugezd situm nuperrimis annis ab Haereticis aedificatum, et Ssmae Trinitati dicatum [...]*“

³⁹² Viz jejich opisy souhrnně obsažené v kopiáři listin bosých karmelitánů v NA, Archiv zrušených klášterů, inv. č. 2502, rkp. 60. Rovněž Carlo CARAFA, který v *Commentaria de Germania sacra*, s. 153, zmiňuje se o založení karmelitánského kláštera v Praze, mariánské patrocínium neuvádí.

³⁹³ Pro úplnost dodejme, že původně proponovaný oltářní retábl pro luteránský kostel, zhotovený freiberským řezbářem Bernhardem Ditterichem r. 1618, se na své místo nikdy nedostal. Dnes se nachází v mariánském chrámu ve Wolfenbüttelu. – Hilda LIETZMANN, *Der Altar der Marienkirche zu Wolfenbüttel*, *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 13, 1974, s. 199–222.

³⁹⁴ V soupisu pražských kostelů se uvádí: „*Apud S.m Mariam de Victoriam PP Carm. Disc. in Minori Civitate Pragensi*“ – NA, Archiv pražského arcibiskupství, kart. 9, list. č. 254, 25. 10. 1631.

³⁹⁵ Tamtéž, kn. B 3/5. Takto se převor tituluje i v podobných žádostech z 23. 9. 1633 a 28. 8. 1636. – tamtéž. Viz také list převora z 1. 8. 1633 – tamtéž, kart. 771.

³⁹⁶ *Historia Conventus* I, fol. 241: „*Eodem die altare majus Ecclesiae nostrae a Reverendissimo D. Archiepiscopali Suffraganeo D. Crispino Abbate in Strahoff consecratur [...]*“

³⁹⁷ *Historia Conventus* II, fol. 181: „*Dedicatur Ecclesia Nostra cum consecratione Altarium B. V. Deiparae et S. Josephi. Anno 1667 Die 13. Martii in Dominica tertia quadragesimae ad instantiam memorati R. P. Prioris P. F. Petri Mariae a S. Alexio tandem Ecclesia nostra Deiparae Virginis Mariae de Victoria post 43 [annos] foundationis nostrae hic Praegae Minoris: per sacras Pontificales Caeremonias Ritu Romanae Ecclesiae capit suam veram Dedicationem ad majorem Dei gloriam [...]*“ Dále se píše, že vysvěcení chrámu provedl arcibiskup Harrach. Tento údaj zná již František EKERT, *Posvátná místa* I, s. 249.

6.7. Oratio – k významu modlíciho se Ferdinanda II.

Ačkoliv víme, že na obraze je představen průběh bělohorské bitvy, je důležité si uvědomit, že císař Ferdinand II. se jí oproti Dominikovi à Jesu Maria nezúčastnil, neboť tou dobou pobýval ve Vídni. Jak pak překlenout paradox, vyplývající z jeho zobrazení v popředí bitevního výjevu (obr. 52)? Za východisko k zodpovězení této otázky se nabízí nejdříve učinit srovnání s podobnými obrazy, které rovněž zachycují panovníky či vojevůdce při modlitbě, zatímco v zadním plánu zuří bitva. Jde o zvláštní ikonografický typ, který v jistém smyslu představuje protipól k heroickým portrétům panovníků a vojevůdců.³⁹⁸

Raným příkladem je votivní obraz Jacopa Pesara namalovaný Tizianem kolem roku 1508 (obr. 58).³⁹⁹ Admirál papežské flotily a paphoský biskup Jacopo Pesaro zde klečí před apoštolem Petrem, doporučuje jej papež Alexandr VI., v průhledu mezi postavami zuří námořní bitva s tureckým loďstvem svedená u ostrova Santa Maura (Levkáda) 30. srpna 1502. Tizian se k tématu mariny vrátil ještě později, a to na obraze *Alegorie bitvy u Lepanta* (kolem 1572) (obr. 59).⁴⁰⁰ Zde spatřujeme španělského krále Filipa II. v pancíři a opásaného mečem, jak vzdává díky za vítězství nad tureckou flotilou v bitvě u Lepanta, která je zachycena v pozadí. Ze stolku pozdvihuje svého prvorozeného syna infanta Fernanda na znamení nasazení sebe a své dynastie do boje proti nevěřícím a z nebes se k němu snáší Victoria s palmovou ratolestí a vavřínovým věncem.⁴⁰¹ Jiným příkladem, pozoruhodným navíc tím, že pochází z protestantského prostředí, je drobný obraz dánského krále Fridricha III. v bitvě u Nyborgu roku 1659 od Wolfanga Heimbacha (obr. 60).⁴⁰² V prvním plánu je zachycen panovník, jak v pokleku s jednou rukou na prsou a s druhou se zdviženým mečem se dovolává zásahu z nebes, zastoupených postavou anděla. Přirozeně nejbliže má k našemu obrazu ovšem jeho replika namalovaná Karlem Nicolausem Pfliegerem pro karmelitánský kostel sv. Mikuláše v Mnichově (obr. 61). Bělohorský vítěz bavorský vévoda Maxmilián je tu zachycen jako vojevůdce – pod kurfiřtským pláštěm je oblečen do kyrysu, jednou rukou se chápá jílce meče a v druhé třímá maršálskou hůl.

³⁹⁸ Stručnou charakteristiku heroických portrétů podává Vít VLNAS, *Princ Evžen Savojský*, s. 201–202; viz také Heinz DOLLINGER, *Die Historisch-politische Funktion des Herrscherbildes*, s. 32–33 (kap. *Das heroische Herrscherbild*). Srov. také sérii ikonografických studií k žánru válečných obrazů in: Klaus Bußmann – Heinz Schilling (edd.), *1648 II*, s. 461–614; resp. Lieselotte POPELKA, *Schlachtenbilder – Bemerkungen zu einer verachteten Bildgattung*, in: Heribert Hutter (Hg.), *Schlachten, Schlachten, Schlachten*, Wien 1984 (katalog výstavy), s. 5–17.

³⁹⁹ Harold E. WETHEY, *The Paintings of Tizian I*, s. 152–153, kat. č. 132; srov. Rona GOFFEN, *Piety and Patronage in Renaissance Venice. Bellini, Titian and the Franciscans*, New Haven – London 1986, s. 32–33.

⁴⁰⁰ Harold E. WETHEY, *The Paintings of Tizian II*, s. 132–133, kat. č. 84.

⁴⁰¹ Erwin PANOFSKY, *Problems in Tizian. Mostly iconographic*, New York 1969, s. 72–73; David DAVIES, *The Anatomy of Spanish Habsburg Portraits*, s. 74.

⁴⁰² Gertrud GÖTTSCHE, *Wolfgang Heimbach. Ein norddeutscher Maler des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1935, s. 59; Wilhelm GILLY, *Wolfgang Heimbach*, in: Peter Reindl (Red.), Anton Günther, Graf von Oldenburg: 1583 – 1667. Aspekte zur Landespolitik und Kunst seiner Zeit (katalog výstavy), Oldenburg 1983, s. 89–100, zde s. 97.

Tento drobný exkurs do panovnické ikonografie není samoučelný, nýbrž umožňuje lépe si uvědomit jeden podstatný rozdíl v zobrazení Ferdinanda II. – na jeho zevnějšku postrádáme jakékoliv válečné prvky (obr. 52).⁴⁰³ Není v brnění, ale je oblečen do ceremoniálního oděvu římského císaře a v rukou nedrží zbraň, nýbrž je má sepnuté k modlitbě. Tím je nepochybně zdůrazněna jeho čistě duchovní aktivita. Císař je zde především prosebníkem, který jedná v konkrétní věci – vznáší prosbu k Panně Marii za vítězství katolického vojska na Bílé hoře.

Ocitáme se tak před celým komplexem představ o thaumaturgických schopnostech krále, které svým původem sahají středověku a živé byly ještě v 18. století. Panovník byl tradičně chápán jako prostředník mezi obyčejnými smrtelníky a Bohem, který disponuje zvláštními schopnostmi.⁴⁰⁴ Znamé je především rituální uzdravování nemocných stížených takzvanou krticí (tuberkulózním zánětem lymfatických uzlin na krku) pomocí králova dotyku ve Francii a Anglii.⁴⁰⁵ Podobně o Habsburcích se vyprávělo, že byli schopni léčit dotykem strumu či koktavost.⁴⁰⁶ V jejich případě však šlo o czakzy inspirované cizími předlohami. Nepopíratelným charismatem habsburské dynastie byla moc přímlyvné modlitby, k níž její příslušníky uschopňovala příkladná zbožnost, považovaná bezmála za vrozenou dispozici. Především o Leopoldu I. se tradovalo, že svými modlitbami napomáhal k odvrácení moru a vítězstvím nad Turky. Jako přímlyvce za svůj lid před nebeskou hierarchií je zobrazen na morové statui Am Graben ve Vídni (obr. 15).⁴⁰⁷ Podobné pověsti se těšil také císař Karel VI., který během morové epidemie roku 1713 zůstal ve Vídni, aby – stejně jako předtím císařův jmenovec a morový patron sv. Karel Boromejský v Miláně – byl svým poddaným na blízku. Císařovým *ex voto* pak byl kostel zasvěcený témuž světci, postavený podle projektu Johanna Bernarda Fischera z Erlachu (1715) za hradbami města.⁴⁰⁸

Obdobná myšlenková schémata se vyskytují i u Ferdinanda II. Císařův životopisec Vilém Lamormain píše, že císařovi vojevůdci se spoléhali více na jeho modlitby, než na přísun nových vojáků a zbraní.⁴⁰⁹ Jistý Turek budínskému vezírovi na otázku, proč císař, ač není žádným válečným stratégem, dokázal porazit švédského

⁴⁰³ Říšský orel u nohou císaře, svírající v pařátu meč, zde vystupuje v heraldickém významu, tak jako je tomu na votivním obrazu Matyáše Mayera.

⁴⁰⁴ Srov. Georges DUMÉZIL, *Mýtus a epos II*, Praha 2005, s. 267–423 (kap. *Mezi bohy a lidem*).

⁴⁰⁵ Marc BLOCH, *Králové divotvůrci. Studie o nadpřirozenosti přisuzované královské moci, zejména ve Francii a Anglii*, Praha 2004 (ve francouzském originále vyšlo roku 1924).

⁴⁰⁶ Tamtéž, s. 133–134; Franz MATSCHE, *Die Kunst im Dienst*, s. 101–103 (kap. *Die thaumaturgische Kraft des Hauses*), resp. pozn. 265 na s. 463.

⁴⁰⁷ Rouven PONS, *Wo der gekrönte Löw*, s. 248; Maria GOLUBEVA, *The Glorification of Emperor Leopold I*, s. 197–198. Viz také literatura v pozn. 16 této práce.

⁴⁰⁸ O kostelu blíže Franz MATSCHE, *Die Kunst im Dienst*, passim, zejm. s. 201–205.

⁴⁰⁹ Gulielmus LAMORMAINI, *Ferdinandi II. Römischen Khaysers Tugenden*, s. 133: „*Bey den Catholischen Soldaten und Befelchshabern ist Ferdinandus dafür gehalten worden, dass er allein mit seinem Gebet, mehr zu Erhaltung des Siegs verhülfflich sey, als alle die Waffen und Kräfften eines Großmächtigen Kriegshöres. Einer aus den höchsten Kriegs Häubtern pflegte zu sagen: «Es seye ihme lieber dass Kayser Ferdinand ainmal inn der Procession zu ainer unser lieben Frauen Kirchen gehe, und alldorten die Letaney bette, als wann er ihme zwölff Tausendt Außerlesne Mann zueschickte; dann er auff desselben Gebett sich mehrers als auff der Soldaten Macht verlassen thäte.»*“

krále (Gustava II. Adolfa v bitvě u Lützenu), odpověděl slovy: „*Ferdinand je světec. Bůh je s ním a bojuje za něj.*“⁴¹⁰ Ferdinandovo nadpřirozené působení přímo v čase bělohorské bitvy oslavuje Carlo Scribani, autor státoprávního spisu *Politico-Cristianus* (1624). V kapitole věnované tomu, jaký užitek přináší králi zbožnost v boji s nevěřícími a heretiky, dává Scribani za příklad vladaře z dávných i zcela nedávných dějin, počínaje římskými císaři Konstantinem Velikým a Theodosiem a konče „novým Mojžíšem“ Ferdinandem II. K němu dodává, že podobně jako Izraelité pod vedením Jozua vítězili nad Amálekovci po dobu, co měl Mojžíš zdvižené ruce k nebi, tak v průběhu bitvy na Bílé hoře „*se císař modlil a Bůh vítězil prostřednictvím Bavora [totiž vévody Maxmiliána] a [císařského generála] Buquoye*“.⁴¹¹

Úvahu nad významem zobrazení Ferdinanda II. na oltářním obraze v kostele Panny Marie Vítězné můžeme tedy uzavřít konstatováním, že císař je zde podán jako aktivní účastník právě probíhající bitvy v zadním plánu. Jeho působení se však neodehrává v reálném prostoru, nýbrž ve spirituální dimenzi. Ferdinand II. je zde oslaven jako zbožný monarcha, který silou své přimluvné modlitby k Panně Marii podstatně přispěl k výsledku bělohorské bitvy.

6.8. Ostentatio – ke genezi vyobrazení Dominika à Jesu Maria

O smyslu vyobrazení Dominika à Jesu Maria jsme se zmínili již dříve. I ten se svým konáním vyjadřuje k zobrazenému ději, neboť drží zázračný obraz a současně ukazuje na jeho prototyp na nebesích (*ostentatio*) (obr. 47, 51 a 52). Obraz Panny Marie Vítězné, prezentovaný zde jako duchovní zbraň proti heretikům, se stal bezmála Dominikovým osobním atributem. Cílem následující úvahy je objasnit původ tohoto znázornění.

Hned úvodem je třeba poznamenat, že připisování vítězství katolických vojsk na Bílé hoře Panně Marii se ujalo až po jistém časovém odstupu. V katolických letácích, panegyricích a kázáních vyšlých bezprostředně po bělohorské bitvě se s narážkami na zvláštní působení Panny Marie nesetkáme.⁴¹² Náboženská interpretace bitvy sice nechybí již v dopisu bavorského vévody Maxmiliána papeži Pavlu V., který je datován 12. listopadem 1620, o Bohorodičce však v něm není jediné slovo.

⁴¹⁰ Tamtéž, s. 134: „*Ich weiss das, nach dem Murtasan Bassa und Vezier zu Ofen einmals fragete, wie es doch müsste zugegangen sein, dass Ferdinandus welchen man nicht für gar ein nahmhafftigen Kriegsman halte, einen so kühnen und erfahrenen Helden als der König in Schweden gewesen, überwunden hette: Ihme von einem Alten und in Rathschlägen Fürnemen Türcken geantwortet worden: «Ferdinandus ist ein Heiliger: Gott ist mit ihme und streittet für ihn.»*“

⁴¹¹ Carolus SCRIBANUS, *Politico-Christianus*, s. 497 (kap. *Religio et pietas regnorum propugnacula*): „*Non taceo Ferdinandum II. orbis prope copiis vndique circumsessum, Turcicis, Tartaricis, Transiluanicis, Hungaricis, Bohemicis, Germanicis, Batauivis, perexigua omnino manu, victorem non semel stetitisse. Quid non potest Pietas? una haec hostes profligavit, triumphos egit, imperium dedit. Orabat Imperator, vincebat in Bavaro et Bvqvoyo Deus. Iosue hos cogita, Ferdinandum Moysem, hostes Amalecitas. O multos Ferdinandos Deus! et nulli iam hostes, et heaeresis nulla, et pax aeterna. Fide Imperator, nullum frustratus Deus est. uná Pietate vicisti, uná perges vincere, ut aeternum audias: Ferdinandus Victor, Pius.*“

⁴¹² Srov. konvoluty příležitostných tisků z let 1620 a 1621 uložené ve Strahovské knihovně, sign. A M VIII 86, resp. A M IX 81.

Vévoda píše pouze o „vítězství Božím“ („*victoria Dei*“) a vyzdvihuje okolnost, že bitva byla svedena v oktávu svátku Všech svatých.⁴¹³ Na druhé straně vzývání Panny Marie v průběhu bitvy je nesporné. Mariino jméno (*Sancta Maria*) bylo zvoleno za bojový pokřik císařsko-ligistických vojsk a jejich prapory byly pošity mariánskými monogramy a vyobrazeními Bohorodičky. Používání náboženských symbolů, recitace mariánských antifon a litaní před bitvou a v jejím průběhu přitom nijak nevybočuje z dobové praxe.⁴¹⁴

Zásluhu na připsání bělohorského vítězství Panně Marii má především tehdejší generál řádu bosých karmelitánů Dominik à Jesu Maria, vlastním jménem Domingo Ruzola (1559–1630), který ve funkci duchovního doprovázejícího ligistické vojsko, táhnoucí pod velením vévody Maxmiliána Bavorského do Čech, nalezl ve Strakonících na tamním hradě pozdně gotický obrázek *Adorace narozeného Krista Pannou Marií, sv. Josefem a pastýři* (obr. 63).⁴¹⁵ Obrázek v něm vyvolal lítost, protože všechny postavy vyjma Ježíška měly (údajně od protestantů) vypíchané oči. S sebou ho měl i na Bílé hoře. I když o míře Dominikovy aktivní účasti v bitvě nepanuje mezi historiky shoda, není třeba pochybovat o tom, že jako duchovní uděloval vojákům před bojem požehnání.⁴¹⁶ Zdali přitom používal strakonický obrázek, doložit sice nelze, zdá se to být ale logické. V každém případě barvitě líčení o tom, jak se Dominik s krucifixem v ruce a s mariánským obrázkem zavěšeným na hrudi vrhl do bojové vřavy, aby pozvedl bojový zápal umdlévajících vojáků, případně obohacené detaily o nadpřirozených úkazech (sršení blesků z obrazu a odražení střel), je až pozdější legendou.⁴¹⁷

V následujícím roce Dominik cestoval po evropských dvorech a strakonický obrázek měl u sebe. Při svém pobytu ve Vídni seznámil císaře se záměrem zasvětit

⁴¹³ Otiskl Antonín GINDELY, *Die Berrichte über die Schlacht auf dem Weissen Berge bei Prag*, Wien 1877, s. 91–94; v českém překladu Dušan UHLÍŘ, *Černý den na Bílé hoře*, s. 153.

⁴¹⁴ Např. jezuita Antonio POSSEVINO, autor praktické příručky *Il soldato christiano, con l'instruizione de' Capi dell'Essercito Catolico*, Macerata 1583, na s. 167–187 předkládá soupis modliteb a litaní, které se měl „*křesťanský voják*“ denně modlit. Srov. také Emerich BIELIK, *Geschichte der K. u. K. Militär-Seelsorge*, s. 11–16 (kap. *Gottesdienst und kirchliche Feierlichkeiten im Heere während des 17. und 18. Jahrhunderts*).

⁴¹⁵ Z recentní literatury k obrazu uvádím Jan ROYT, *Obraz a kult*, s. 222–223; také Josef FORBELSKÝ – Jan ROYT – Mojmír HORYNA, *Pražské Jezulátko*, s. 34–38. O jeho kultu v Římě informuje Joannes CARAMUEL, *Caramuelis Dominicus*, s. 390–430. Obraz zanikl při požáru r. 1833. – Guglielmo MATTHIAE, *S. Maria della Vittoria*, s. 16.

⁴¹⁶ K účasti duchovních v armádě viz Emerich BIELIK, *Geschichte der K. u. K. Militär-Seelsorge*, s. 11–16.

⁴¹⁷ Dominikovu účast v bitvě na Bílé hoře zpochybnil Julius KREBS, *Die Schlacht am Weissen Berge bei Prag (8. November 1620) im Zusammenhange der Kriegerischen Ereignisse*, Breslau 1879, s. 209–213. V reakci na něj Anton GINDELY, *Ein Beitrag zur Biographie des Pater Dominicus*, uveřejnil písemnosti hovořící ve prospěch takové účasti. Do oblasti legend řadí Dominikovo působení (zejm. pokud jde o jeho vystoupení na válečné poradě před konáním bitvy) zpochybňuje Josef PETRÁŇ, *Staroměstská exekuce*, s. 264; také Dušan UHLÍŘ, *Černý den*, s. 137. Při líčení bělohorské bitvy s Dominikem a mariánským obrazem naopak operuje Silvano GIORDANO, autor fundované Ruzolovy biografie *Domenico di Gesù Maria*, s. 179–187; v návaznosti na něj Olivier CHALINE, *La bataille de la Montagne Blanche (8 Novembre 1620). Un mystique chez les guerriers*, Paris 2000; TÝŽ, *The Battle of the White Mountain (8 November 1620)*, in: Klaus Bußmann – Heinz Schilling (edd.), *1648 II*, s. 95–101. Srov. Miloslav VOLF, *Čtrnáct dnů kolem Bílé hory*, PSH 6, 1971, s. 127–129.

mu některý z římských kostelů.⁴¹⁸ S tímto plánem jistě souvisel i „dobrovolný dar“ celkem 2 400 zlatých, kterým na důtklivou radu císařského rychtáře v květnu 1621 přispělo pražské trojměstí na pořízení zlaté koruny pro obraz.⁴¹⁹ Do Říma dorazil Dominik až začátkem prosince roku 1621 a již při své první audienci u papeže Řehoře XV. získal svolení k veřejnému uctívání obrázku. Za místo jeho kultu byl zvolen teprve nedávno postavený kostel bosých karmelitánů Obrácení sv. Pavla na Monte Cavallo. Sem byl 8. května 1622 obrázek, již v únoru téhož roku papežem titulovaný „*Santa Maria della Vittoria*“, slavnostně přenesen z baziliky S. Maria Maggiore společně s ukořistěnými prapory česko-falckého vojska. Patrocinium chrámu bylo u příležitosti translace obrazu papežem změněno na Pannu Marii Vítěznou. Následujících sedm dní byl obraz vystaven v chrámu v přenosném baldachýnu a posléze umístěn na hlavním oltáři do tabernáku z ebenového dřeva a stříbra, který nechal zhotovit bavorský vévoda Maxmilián.⁴²⁰

Zobrazování Dominika à Jesu Maria s obrázkem Panny Marie Vítězné se prokazatelně ujalo nejdříve po této slavnosti. Ještě svatovítský kanovník Josef Makarius z Merfelic ve své disputaci o náboženských obrazech (1621) připomíná v souvislosti s Dominikovým vystoupením na Bílé hoře pouze krucifix.⁴²¹ Podobně portrét, který namaloval Rubens během Dominikova krátkého pobytu v Bruselu v létě roku 1621, jej zachycuje pouze s holí a památným krucifixem, nikoliv se zázračným obrázkem (obr. 62). Tato podobizna se posléze stala předlohou k četným dalším replikám a grafickým reprodukcím.⁴²² Nejstarším dokladem znázornování Dominika à Jesu Maria s obrázkem Panny Marie Vítězné je rytina Christopa Greuttera z roku 1622 (obr. 63). Karmelitán drží v jedné ruce krucifix a v druhé obrázek. Na oltářním obrazu v karmelitánském kostele na Malé Straně byl ovšem krucifix vypuštěn a nahrazen gestem ukazování k Panně Marii; řeholníková postava byla celkově obměněna. Z původní (Rubensovy?) předlohy nakonec zůstala podoba světce a hůl, zde odložená na zemi.

6.9. Intercessio – k významu Panny Marie

Zobrazení Panny Marie ve středu kompozice je dáno jednak patrocinie chrámu a oltáře, jednak logikou zobrazeného děje. Měla to být totiž především ona, která svojí přimluvnou modlitbou u Boha rozhodla o bělohorském vítězství. Proto se

⁴¹⁸ Silvano GIORDANO, *Domenico di Gesù Maria*, s. 189.

⁴¹⁹ Jan HERAIN, *Z událostí po bitvě*, s. 84. Celkové náklady na pořízení koruny činily celkem 10 000 zl.

⁴²⁰ Silvano GIORDANO, *Domenico di Gesù Maria*, s. 210–212. Dobovou relaci o vystavení obrazu v chrámu a slavnostním procesí publikoval Guglielmo MATTHIAE, *S. Maria della Vittoria*, s. 16–18, resp. s. 26–33; srov. také Joannes CARAMUEL, *Caramuelis Dominicus*, s. 390–399.

⁴²¹ Viz s. 75–76. Blíže k Dominikově krucifixu, který se dnes nachází v sakristii kostela P. Marie Vítězné v Římě, viz Klaus BUßMANN – Heinz SCHILLING (edd.), *1648* (katalog), s. 343, kat. č. 969 (obr.).

⁴²² Michael JAFFÉ, *Rubens' Portrait of Father Ruzzola*; Hans VLIEGHE, *Rubens Portraits II*, s. 181–182, kat. č. 142, obr. 212, srov. obr. 210–211; také Redemptus WENINGER, *Der ehrw. P. Dominicus a Jesu Maria in der Kunst*. O Dominikově pobytu na dvoře místodržícího arcivévody Albrechta a jeho manželky Isabely Španělské v Bruselu píše Silvano GIORDANO, *Domenico di Gesù Maria*, s. 197–200. Inspirace Rubensovým portrétem plnou měrou platí pro Pflegerův obraz určený pro karmelitánský kostel v Mnichově (obr. 61).

k ní jakožto hlavnímu hybateli děje upírají pohledy Ferdinanda II., Dominika à Jesu Maria, také Ježíše Krista a Boha Otce. Úloze orodovnice odpovídá i její zobrazení v profilu a posunky rukou – zatímco levicí si klade na prsa, pravicí směřuje směrem dolů k bitevnímu výjevu, respektive k císaři. Zobrazení Panny Marie v přímluvném gestu není ikonografickou zvláštností, v daném případě je však mimořádné tím, že bylo povýšeno na ústřední téma celé kompozice. Odkud se neznámý malíř mohl k tomuto výsledku dobrat, ukážeme v následující kapitole. Ještě předtím ale věnujeme pozornost úctě k Panně Marii Vítězné a její ikonografii.

6.9.1. Kult a ikonografie Panny Marie Vítězné

Úcta k Panně Marii Vítězné (*Sancta Maria de Victoria*) má mohem starší, předreformační kořeny. Jak přízvisko „Victoria“ napovídá, šlo o patrocinium spojované výhradně s vedením válek.⁴²³ Prvně je vzývání Panny Marie v boji doloženo v roce 610, kdy pod záštitou jejího obrazu vyplul pozdější císař Herakleios z Kartága do Konstantinopole, aby zde učinil konec hrůzovládě císaře Phokase. Témuž obrazu pak byla v roce 628 připisována záchrana byzantské metropole před vypleněním Avary a Slovany. K jeho ztotožnění s tehdy rozšířeným ikonografickým typem *Nikopoia* (Ta, jež přináší Vítězství), představujícím frontálně stojící Marii s Ježíškem v náručí, však došlo dodatečně.⁴²⁴

Na Západě se objevují patrocina Panny Marie Vítězné až ve vrcholném středověku. Je příznačné, že takto zasvěcovány jsou výhradně kostely a kláštery zakládáné panovníkem. Opatství *Notre-Dame de la Victoire* u Senlis založil francouzský král Filip II. August na paměť vítězství u Bouvines nad Angličany a římským císařem Otou IV. roku 1214.⁴²⁵ Památkem dovršení reconquisty ve Španělsku je poutní komplex *Santuario Nostra Signora della Vittoria* v městě Málaga, který založili koncem 15. století „katolická Veličenstva“ Ferdinand Aragonský a Isabela Kastilská.⁴²⁶ V Mantově byla roku 1496 vysvěcena kaple *Santa Maria della Vittoria* v upomínku vítězství spojených italských vojsk nad Francouzi v bitvě u Fornovo (1495).⁴²⁷ Pro oltář mantovské kaple namaloval Andrea Mantegna oltářní

⁴²³ Zřejmě dosud jediným pokusem o soustavný výklad tohoto „militantního“ aspektu mariánské úcty je kniha italského bosého karmelitána Biagia della PURIFICAZIONE, *Narrazioni sagre delle più insigni Vittorie riportate da' Fedeli per intercessione della Santissima Madre di Dio. Dagl'Anni Christo 534. fino al 1683*, Roma 1687. Titul mi bohužel zůstal nedostupný – v knihovnách v České republice, v Rakousku ani v Německu evidován není. Upozorňuje na něj Christine GÖTTLER, *Die Kunst des Fegefeuers*, s. 139, pozn. 48.

⁴²⁴ Horst HALLENSLEBEN, heslo *Maria, Marienbild – Stehende Maria mit Kind (achsisl-frontal) – „Nikopoia“/„Kyriotissa“ (?)*, in: LCI 3, sl. 165–166; Gertrud SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst* 4/2, s. 21–22; Norbert SCHMUCK, heslo *Nikopoia*, in: ML 4, s. 630–632. Protireformační mariánská literatura zná ještě starší příklady „zásahů“ Panny Marie prostřednictvím zázračných obrazů ve válkách s nevěřícími a heretiky. Viz např. Fridericus FORNERUS, *Palma Triumphalis*, kn. 5, s. 177–187 (kap. V. *Eximiae contra hostes victoriae per Virginis Gloriosae Imagines acquisitaes*).

⁴²⁵ Katharine KRAUSE, *Der „Voeu de Louis XIII“*, s. 6–7.

⁴²⁶ Viz <http://www.malagaturismo.com/jsp/quever/detalle_masinfo.jsp?ideqp=1189&id_idioma=5>.

⁴²⁷ Ke stavbě kaple nejnověji Ugo BAZZOTTI, *La chiesa di Santa Maria della Vittoria e la pala di Andrea Mantegna*, in: Rodolfo Signorini (ed.), *A casa di Andrea Mantegna* (katalog výstavy), Milano 2006, s. 200–219.

obraz známý jako *Pala della Vittoria* (obr. 65). Za východisko obrazové kompozice Mantegnovi posloužilo v Itálii tehdy rozšířené schéma *sacra conversazione*.⁴²⁸ Na vyvýšené podestě trůní madona obklopená světci, která jako dárkyně vítězství společně s Ježíškem uděluje požehnání mantovskému markýzovi Františku II. Gonzagovi. Ten je oblečen do brnění, jakoby právě odcházel do bitvy.⁴²⁹ Rovněž na *Pala di Brera* Piera della Francesca, vzniklé o dvacet let dříve, je zobrazen vévoda Federico da Montefeltro v plné zbroji, což dává důvod k spekulacím, zda i v tomto případě nešlo o votivní obraz, pořízený z vděčnosti za vítězství v bitvě u Volterry roku 1472 (obr. 64).⁴³⁰ Také na Tizianově *Pala Pesaro* z roku 1526 je možno interpretovat Pannu Marii jako dárkyni vítězství (obr. 66). Hans Aurenhammer tak soudí z přítomnosti vojáka držícího papežský prapor završený vavřínovou snítkou. Donátor obrazu, paphoský biskup Jacopo Pesaro, zachycený v pokleku vlevo dole, tak chtěl připomenout svůj někdejší námořní triumf nad Turky u ostrova Santa Maura v roce 1502.⁴³¹ Triumfální význam Tizianova obrazu posiluje převzetí téhož kompozičního schématu pro oltářní obraz v kostele augustiniánů-poustevníků v Padově, který namaloval Lodovico Fiumicelli roku 1536. Před madonou je zobrazen benátský dóže Andrea Gritti s modelem města Padovy, kterou uhájil v roce 1509 (obr. 67).⁴³²

Zatímco ve všech výše uvedených případech byl kult Panny Marie iniciován jednotlivými suverény a vojevůdci, od druhé poloviny 16. století nabývá v katolickém prostředí univerzální, respektive protireformační rozměr. Panna Maria je nyní vzývána jako ochránkyně církve, ohrožované zvenčí nevěřícími a heretiky. Tak je tomu v loretánských litaních, vzniklých kolem roku 1530, které obsahují mimo jiné i titul pomocnice křesťanů (*Auxiliatrix Christianorum*).⁴³³ Událostí, která zásadní měrou přispěla k rozšíření úcty k Panně Marii Vítězné, se stala námořní bitva u Lepanta roku 1571, v níž benátsko-španělská flotila porazila turecké loďstvo. Následujícího roku na výroční den bitvy 7. října zavedl papež Pius V. svátek Panny Marie Vítězné (*festum beatae Mariae Virginis de Victoria*), jeho nástupce Řehoř XIII. však přesunul oslavu lepantského vítězství na první neděli v říjnu a svátek zasvětil Svatému růženci.⁴³⁴ K výrazné „marcializaci“ mariánského kultu došlo v sedmdesátých letech 16. století během války o nezávislost v Nizozemí mezi protestanty a Španěly. Někdejší lepantský vítěz Juan d’Austria údajně nechal na korouhvích svých pěšáků nést obraz Panny Marie v kombinaci s křížem a doprová-

⁴²⁸ Heidrun STEIN-KECKS, „*Santa (sacra) Conversazione*“.

⁴²⁹ Tamtéž; také Alberta DE NICOLÒ SALMAZO, *Mantegna*, Milano 1997, s. 105; Paul KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Berlin – Leipzig 1902, s. 323–331.

⁴³⁰ Eugenio BATTISTI, *Piero della Francesca*, volume I, Milano 1971, s. 335; srov. Paolo Dal POGGETTO (red.), *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, Venezia 1992, s. 174–176, kat. č. 32.

⁴³¹ Hans H. AURENHAMMER, *Tizian. Die Madonna des Hauses Pesaro*, s. 51–54.

⁴³² Tamtéž, s. 44, obr. 26.

⁴³³ Hubert GLASER – Elke Anna WERNER, *The Victorious Virgin*, s. 142. Srov. Walter DÜRIG, heslo *Lauretansche Litanei*, in: ML 4, s. 33–42.

⁴³⁴ Hubert GLASER – Elke Anna WERNER, *The Victorious Virgin*, s. 142; také Adolf ADAM, *Liturgický rok. Historický vývoj a současná praxe*, Praha 1998, s. 210; také Fridericus FORNERUS, *Palma Triumphalis*, s. §§§7/b–§§§8/a (předmluva).

zený nápisem: *In hoc signo vici Turcas / In hoc signo vincam Haereticos* (V tomto znamení jsem porazil Turky, v tomto znamení porazím heretiky). Jestliže kříž měl evokovat představu svaté války vedené proti nevěřícím, pak Mariin obraz odkazoval na 12. kapitolu Apokalypsy, ve které se píše o zjevení ženy oděné sluncem a přemožení draka.⁴³⁵

Dovoláváním se Mariiny pomoci v boji proti heretikům je přímo nabit objemný spis Friedricha Förnera *Palma triumphalis*. Kniha byla dedikována Ferdinandu II. a vyšla v Ingolstadtě na podzim roku 1620, tedy prakticky v předvečer bitvy na Bílé hoře. V předmluvě Förner opakovaně vybízí císaře k ráznému zakročení proti kacířům a prorokuje mu vítězství po vzoru jeho předchůdců vzývajících Pannu Marii:

„Tyto podobné a četné [příklady] Ti nejvznešenější císaři Ferdinande názorně předvádějí a rovnají cestu, jakož i skýtají návod k tomu, jak jednou dosáhnout úplného vítězství nad tolika spiklenými nepřáteli. Pohled' na ono nebeské a velké znamení, které až dosud se zjevuje na nebi: na ženu oděnou sluncem a s lunou pod nohama, na Matku Boží, a dožaduj se u jejího syna pomoci: V tomto znamení jistě zvítězíš, a získáš vítěznou palmu, aby se po celém světě zaskvěla velikost vítězství.“⁴³⁶

Právě představa apokalyptické ženy (Zj 12), šlapající po hadu jakožto symbolu hříchu a zla odvozeném z takzvaného Prótoevangelia (Gn 3,15), sehrála v době protireformace klíčovou roli. Obě biblické pasáže byly vykládány jako biblické předobrazy Mariina neposkvrněného početí (*Immaculata conceptio*), totiž jejího uchránění od poskvrny dědičného hříchu, a v alegorickém smyslu také jako symbol vítězství katolické církve nad herezí. V 17. století představovala nauka o neposkvrněném početí Panny Marie významné politikum katolických panovníků.⁴³⁷ Dobře je to známo o Ferdinandovi II., který tento kult vehementně podporoval v zemích spadajících do jeho vlivu. Na jeho žádost bylo 20. listopadu 1629 vyhlášeno vídeňským biskupem Melchiorem Khleslem závazné slavení svátku Neposkvrněného početí Panny Marie pro rakouské země.⁴³⁸ Za pozornost stojí, že tentýž svátek byl o týden dříve zaveden také v Čechách.⁴³⁹ Z prováděcího dekretu,

⁴³⁵ Joannes CARAMUEL, *Caramuelis Dominicus*, s. 337: „*Opposuit Turcis signum Crucis: Haereticis vero illud, de quo S. Joannes in Apocalypsi: «Signum magnum apparuit in caelo: mulier amicta Sole, et Luna sub pedibus ejus, et in capite ejus corona stellarum duodecim»: quoniam Haeretici infensissimi Mariano nomini, ab illo teruntur et triumphantur.*“

⁴³⁶ Fridericus FORNERUS, *Palma Triumphalis*, s. §§5/b: „*Haec tibi et similia, complura, Ferdinande Imperator inclitissime, breui Methodo viam reserant ac sternunt, modumque aperiunt, quo ad solidam aliquando victoriam, a tot coniuratis hostibus, indispiscendam, indubitato perueniatur. Specta quod illi, caeleste illud ac Magnum Signum, quod tibi etiam nun apparet in caelo: Mulierem, inquam, amictam Sole, et Lunam sub pedibus eius, desuper datam, Dei Matrem: Illius apud Filium opem efflagita, et exposce: In Hoc vti que Signo, Vinces, et ita vinces, Palmamque Triumphalem arripies, vt victoriae magnitudine, Orbi vniuerso, luculentissime inclarescat.*“

⁴³⁷ Anna CORETH, *Pietas Austriaca*, s. 45–46.

⁴³⁸ Tamtéž, s. 53–54.

⁴³⁹ Zavedení svátku Neposkvrněného početí Panny Marie v Čechách r. 1629 zmiňuje pouze František KRÁSL, *Arnošt hrabě Harrach*, s. 557. Nezmiňuje jej Antonín PODLAHA, autor nejúplnější studie o dějinách této

který 12. listopadu 1629 vydal pražský arcibiskup Arnošt Harrach, se dovídáme důvody. Arcibiskup uvádí, že tak činí především na výslovné přání císaře oslavit jeho dosavadní válečné úspěchy:

„Ať už existuje mnoho různých příčin, jimiž jsme byli přivedeni k tomu, abychom ustanovili slavnější slavení svátku Neposkvrněného početí vždy přeslavné Panny Marie jak v chóru, tak veřejně v naší arcidiecézi, a to se souhlasem všeho věřícího lidu, přesto se naskytla jedna zvláštní příčina, totiž že nás nejlaskavěji požádalo Jeho vznešené císařské a královské Veličenstvo, abychom ten slavný den zasvětili Bohorodičce a jej slavili kvůli význačným vítězstvím a triumfům dosaženým na zásah Panny Marie nejenom císařským Veličenstvem v královstvích a v dědičných a přivtělených zemích, ale i široko daleko ve vzdálených končinách světa. Pročež činíme za dost tomuto nejzbožnějšímu úmyslu zmíněného císařského Veličenstva, krácejícího ve šlépějích jeho vznešených předků, kteří zachovávali podobnou a chvályhodnou zvyklost ve vítězstvích dosažených tímto způsobem, a na zásluhu tolika dobrodiní k udržování věčné památky nařizujeme a prohlašujeme v celé naší pražské arcidiecézi slavit slavněji svátek Neposkvrněného početí blahoslavené Panny Marie vždy osmého dne měsíce prosince, jak je podle římské rubriky obyčejně prováděn.“⁴⁴⁰

S takto nepokrytě zpolitizovanou úctou k *Immaculata Conceptio* se setkáme i ve výtvarném umění, přičemž je důležité vědět, že *Immaculata* se v ikonografii od Panny Marie Vítězné odlišovala pouze zdůrazněním motivu potírání hada.⁴⁴¹ Náзорnými doklady triumfální mariánské ikonografie z této doby jsou mariánské sloupy vztyčené v Mnichově (1638), Vídní (1647) a Praze (1652), votivní pomníky fundované panovníky z vděčnosti za uchránění těchto měst od vyplenění nepřátelskými vojsky.⁴⁴² Pro naše zkoumání důležitější je ovšem obraz Petera Paula Rubense z let 1624–1625, určený pro hlavní oltář bavorského metropolitního chrámu ve Freisingu (obr. 72). Bylo opakovaně poukázáno, že toto monumentální plátno formou jinotaje oslavuje vítězství Panny Marie na Bílé hoře.⁴⁴³ Námětem je apokalyptická žena stojící na měsíci, která přihlíží svržení draka archandělem Michaellem a pravou nohou drtí hadovi hlavu, aby mu – podle slov Lubomíra Konečného – „v poslední chvíli zabránila zmocnit se Čech“, které jsou představeny malou světlou skvrnou na

mariánské úcty u nás *Učení o neposkvrněném početí Panny Marie v Čechách před prohlášením toho za dogma*, ČKD 45, 1904, s. 472–494, resp. s. 553–569.

⁴⁴⁰ Překlad z latiny. Originální znění viz textová příloha č. 4.

⁴⁴¹ Blíže k nuancím v ikonografii *Immaculaty* a Panny Marie Vítězné viz Gertrud SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst* 4/2, Gütersloh 1980, s. 154–178, zejm. s. 174–176; také Jean FOURNÉE, heslo *Immaculata Conceptio*, in: LCI 2, sl. 338–344; Gregor Martin LECHNER, heslo *Unbeflechte Empfängnis*, in: ML 6, zejm. s. 527–532; Gregor M. LECHNER – Michael GRÜNWALD, „Unter deinen Schutz...“, s. 284–285, resp. s. 375–379, kat. č. II/96–II/99.

⁴⁴² Herma PIESCH, *Domina Austriae*; Susan TIPTON, *Super aspidem*; Sabine JOHN, *Unser lieben Frauen Säul*. K pražskému sloupu zvlášť Jan ROYT, *Obraz a kult*, s. 218–221 (s odkazem na starší literaturu).

⁴⁴³ Konrad RENGER, *Peter Paul Rubens: Altäre für Bayern*, München 1990, s. 68–79, s. 85–86; Lubomír KONEČNÝ, *Petr Pavel Rubens*.

měsíci.⁴⁴⁴ Mariin zásah k vítězství bylo možno vyjádřit i nealegorickým způsobem. Jako aktivní hybatelka děje vystupuje Bohorodička například na obrazu Paola Veronese *Bitva u Lepanta* (obr. 74),⁴⁴⁵ nebo Karla Škréty *Panna Maria a sv. Jan Křtítel se podílejí na obraně Malty roku 1565* v kostele Panny Marie pod Řetězem v Praze (obr. 75).⁴⁴⁶ Na oltárním obraze pro malostranský kostel je však Panna Maria pojednána jinak. Tématem je zde její přímůva (*intercessio*) u Nejsvětější Trojice.

6.9.2. Panna Maria jako orodovnice v teologické a ikonografické tradici

Vzývání Panny Marie jako nejmocnější orodovnice u Krista je centrálním bodem mariánské úcty. Jeho počátky lze doložit ještě v ekumenických dějinách církve.⁴⁴⁷ Zvláštní moc Mariiných přímův odůvodňovali východní otcové poukazem na její mateřský vztah ke Kristu. Tak například konstantinopolský patriarcha sv. Germanus (†733) o Marii říká: „*Její přímůvy nezůstanou nevyslyšeny a skrze ni zakusí všichni dar Božího milosrdenství.*“⁴⁴⁸ Rovněž na Západě se rozvíjí zbožnost k Marii jako univerzální zprostředkovatelce proseb a milostí mezi lidstvem a Kristem (*mediatrix gratiarum*). Skrze ni přijal Kristus tělo a stal se vykupitelem všech a ve smyslu Kristových slov pronesených z kříže k sv. Janu Evangelistovi (J 19,26–27) se ona pak stává matkou celého lidstva. Zatímco Martin Luther a další reformátoři uctívání Panny Marie a svatých jako přímůvců odmítli, tridentský koncil je podpořil schválením příslušného dekretu.⁴⁴⁹

Ve výtvarném umění představuje přímůva (*intercessio*) ustálenou obrazovou formuli, která se rozvinula především z takzvané *Deesis*, znázornění Panny Marie a sv. Jana Křtitele jako přímůvců po stranách trůnícího Krista při Posledním soudu.⁴⁵⁰ V umění protireformace a baroka se s Marií orodující u syna setkáme i na dalších výjevech, které mají za téma lidskou spásu. Na obrazu *Madonna del Popolo*, určeném na oltář kaple laické konfraternity *Santa Maria della Misericordia* v Arezzu, ztvárnil Federico Barocci klečící Pannu Marii, jak Kristu doporučuje členy bratrstva (obr. 68).⁴⁵¹ Ve výrazně exaltované variantě použil *intercessio* Peter Paul Rubens na plátně *Sv. Dominik a sv. František z Assisi ochraňují hříšný svět* (obr. 69). Oba světci

⁴⁴⁴ Tamtéž, s. 141.

⁴⁴⁵ Robert KEIL, *Einige ikonographische Bemerkungen zur «Schlacht von Lepanto» von Paolo Veronese in der Gallerie dell'Accademia in Venedig*, *Arte Veneta* 90, 1986, s. 85–94; Ettore MERKEL, *Allegoria della Vittoria di Lepanto*, in: Paolo Veronese. Restauri, Venezia 1988 (= Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia 15), s. 67–76.

⁴⁴⁶ Jaromír NEUMANN, *Karel Škréta*, s. 100–103, kat. č. 18, obr. 28 a 29.

⁴⁴⁷ Josef SCHARBERT aj., heslo *Fürbitte*, in: *ML* 2, s. 549–558.

⁴⁴⁸ Tamtéž, s. 522.

⁴⁴⁹ *Sacrosanctum Concilium Tridentinum*, Sessio XXVI, *De invocatione, veneratione et reliquis sanctorum, sacris imaginibus*, s. 578–580.

⁴⁵⁰ Dieter KOEPLIN, heslo *Interzession*, in: *LCI* 2, sl. 346–352; resp. Thomas von BOGYAY, heslo *Deesis*, in: *LCI* 1, sl. 494–499; TÝŽ, heslo *Deesis*, in: *RDK* 3, sl. 1197–1206.

⁴⁵¹ Andrea EMILIANI, Federico Barocci (Urbino 1535–1612), volume I, Bologna 1985, s. 128–149; TÝŽ (red.), *Mostra di Federico Barocci. Catalogo critico*, Bologna 1975, s. 112–118, kat. č. 106.

zakrývají rukama a pláštěm zeměkouli obemknutou hadem, výše vlevo pak Marie levou rukou zadržuje rozhněvaného Krista od vržení blesků.⁴⁵²

K vystupňování naléhavosti a pro větší názornost bývá Bohorodička zobrazována nejenom v pokleku, ale také jak si klade jednu ruku na prsa. Tak je tomu i na malostranském obraze. Toto patetické gesto má původ v ukazování obnažených prsů (*ostentatio uberum*), které vstoupilo do mariánské ikonografie ve vrcholném středověku pod vlivem mystické literatury, zejména sv. Bernarda z Clairvaux, Richarda ze Svatého Viktora či Petra Cellenského. Marie tím připomíná Kristu své mateřství a jako žádný jiný světec dociluje jeho obměkčení při souzení hříšníků.⁴⁵³ I když potridentský teolog Johannes Molanus takové znázorňování obhajoval,⁴⁵⁴ v potridentském umění se ujala umírněná varianta – na místo ukazování obnažených prsou zůstalo u decentního gesta pokládání ruky na hrud'. Takto byla Ježíšova matka zobrazována především na očišcových scénách. Významnou realizací z té doby je freska Federica Zuccariho *Výstup duší z očištcovské scény* v Cappella degli Angeli jezuitského kostela Il Gesù v Římě z roku 1595, koncipovaná jako významový protějšek k protilehlé malbě *Svržení padlých andělů*.⁴⁵⁵ V nižší části jsou vidět andělé, kteří přivádějí duše zemřelých do nebe, výše pak trůnící Kristus ve společnosti své matky, která si klade ruku na prsa. V ještě reprezentativnější podobě se se ztvárněním Mariiny *intercessio* setkáme na oltářních obrazech z poloviny 17. století, jako jsou velké oltářní obrazy Philippa de Champaigne (obr. 70) a Mattie Pretiho (obr. 71) zachycující Pannu Marii přimlouvající se za duše v očištcu.⁴⁵⁶ Tato obrazová formule nemusí být nakonec vázána na téma lidské spásy, jak dokazuje oltářní obraz z dílny německého malíře Joachima von Sandrart v kapucínském kostele v Chrudimi, kde Bohorodička doporučuje Nejsvětější Trojici světice (obr. 73).⁴⁵⁷

⁴⁵² Hans Vlieghe, *Saints I*, s. 134–136, kat. č. 88, obr. 151. Ikonograficky neobvyklou variantou Rubensova výjevu je obraz Johanna Christophora Storera (†1671) z benediktinského opatství Einsiedeln ve Švýcarsku, kde jako přímluvný argument je představena einsiedelská mariánská kaple. – Sibylle Appuhn-Radtke, *Visuelle Medien*, s. 237, kat. č. G 47, vyobrazení č. 21 na s. 187. Ještě vyroceněji pojednal Rubens *intercessio* Panny Marie na kompozici Sv. František z Assisi chránící svět z r. 1633 (Brusel, Musées Royaux des Beaux Arts). Marie pravici chytá Krista za ruku a levici si klade na prsa. – Tamtéž, obr. 173; také LCI 6, sl. 309–310, obr. 15. O zvláštním významu Mariina gesta „ukazování prsou“ (*ostentatio uberum*) viz dále v textu.

⁴⁵³ Max Seidel, *Ubera Matris*, *Städel-Jahrbuch* 6, 1977, s. 41–98; Leopold Kretzenbacher, *Schutz- und Bittegebärdender Gottesmutter*, zejm. s. 42–58; Susan Marti – Daniela Mondini, «Ich manen dich der brüsten min, Das du dem sündner welltest milte sin!» – *Marienbrüste und Marienmilch im Heilsgeschehen*, in: Peter Jezler (Hg.), *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter* (katalog výstavy), Zürich 1994, s. 79–90. Jde o transformaci antické formule přísahy. – Leopold Kretzenbacher, *Schutz- und Bittegebärdender Gottesmutter*, s. 59–69; také Johann Steudel ad., hesla *Brust I (allgemein)*, *Brust II (weibliche)*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum* 2, hrsg. von Theodor Klauser, Stuttgart 1954, sl. 649–664.

⁴⁵⁴ Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie*, s. 397–398.

⁴⁵⁵ Christine Göttler, *Die Kunst des Fegefeuers*, s. 305–310, obr. 116; také Alessandro Bellarmino, *Bellarmino e la prima iconografia gesuitica: la cappella degli Angeli al Gesù*, in: Romeo de Maio et al. (red.), *Bellarmino e la Controriforma. Atti del Simposio internazionale di studi*, Sora, 15.–18. ottobre 1986, Sora 1990, s. 609–628.

⁴⁵⁶ Souhrnně o nich Christine Göttler, *Die Kunst des Fegefeuers*, s. 294–298.

⁴⁵⁷ Pavel Preiss, *Kapucínský kostel v Chrudimi. Obrazy z hlavního oltáře*, Chrudim 2002.

Vraťme se nyní k oltářnímu obrazu v malostranském kostele. Také zde vystupuje Panna Maria v úloze orodovnice. S mechanickým opakováním této formule se však malíř nespokojil, nýbrž mu posloužila za východisko k vlastní interpretaci. Aniž by narušil podřízený vztah mezi Pannou Marií a Kristem, který vyplývá z úkonu *intercessio*, umístěním Panny Marie do středu obrazu pod Krista (nikoliv na stranu!) z ní učinil jednoznačně hlavní postavu celé kompozice. Tento – zdá se být – zcela ojedinělý způsob prezentace Panny Marie jako přímluvkyně na oltářním obraze je třeba vnímat jako výsledek hledání optimální výtvarné formy, která by vyšla vstříc zvláštnímu požadavku kladenému na obraz ze strany zadavatele, totiž zdůraznit Marii jako hlavní aktérku bitvy a zároveň patronku karmelitánského chrámu. V tom smyslu malíř zdaleka překročil konvence a v souhře s ostatními obrazovými motivy, které jsme osvětlili dříve, vytvořil ucelené výtvarné dílo.⁴⁵⁸

Oltářní obraz z kostela Panny Marie Vítězné na tématu oslavy bělohorské bitvy aktuálními slohovými prostředky a originálním způsobem předvádí sumu tridentské nauky o vzývání Panny Marie a svatých a uctívání sakrálního obrazu. Obsažena je v něm i idea panovníka jako výlučného prostředníka mezi Bohem a lidem. Jsou to jeho nadprůměrné výtvarné kvality, zjevná reprezentativnost i precizně promyšlená skladba, které vedou k úvahám nad možnostmi působení takového díla na tehdejší pražské publikum. Při jakých příležitostech jej mohla ocenit veřejnost? Stály za jeho vznikem ještě jiné pohnutky, než pouhé vzdání holdu Bohorodičce a zakladateli? Na to vše se pokusíme dát odpověď v následující kapitole.

⁴⁵⁸ Byla to snad právě neobvyklost zobrazení samostatné Panny Marie v profilu, která vedla autora mnichovské repliky K. N. Pfliegera k upřednostnění konvenčnějšího způsobu podání Panny Marie v čelním pohledu. Srov. také další příklad konvenčního *intercessio* na oltářním obrazu J. Ch. Storera z býv. cisterciáckého kláštera St. Urban ve Švýcarsku (1662–1665). Panna Maria je zde vysunuta na stranu a rovněž podána čelně. – Sibylle APPUHN-RADTKE, *Visuelle Medien*, s. 223–224, kat. č. G 30, obr. 16 na s. 182.

7. Obraz a kult – kontext a funkce

Zmínili jsme se již dříve (kap. 4.2), že přes všechny formální a stylové rozdíly mají votivní malba ze svatovítské katedrály a oltářní obraz v kostele Panny Marie Vítězné jedno společné: oslavují triumf císaře Ferdinanda a katolické víry. O napojení na pobělohorskou státní ideologii svědčí i jejich umístění ve významných sakrálních prostorách Prahy: jeden krášlil interiér prvního chrámu království, druhý hlavní oltář kostela, který pro svůj luteránský původ a pobělohorský osud byl přímo ztělesněním triumfu Ferdinanda II. a katolické církve v Čechách. Vystává tak otázka, zda to vše neodkazuje na ještě hlubší ideovou provázanost obou obrazů. K jejímu zodpovězení je třeba se nejdříve zaměřit na dnes již neznámý náboženský fenomén barokní Prahy: děkovné procesí každoročně konané na paměť vítězství na Bílé hoře.

7.1. Děkovné procesí na paměť vítězství na Bílé hoře – zapomenutý fenomén barokní Prahy

Patří k obecným poznatkům kulturní antropologie, že každý náboženský či společenský systém buduje svoji identitu na nějaké klíčové dějinné události. K tomu, aby byla udržena v živé paměti společenství, je zapotřebí ji cyklicky připomínat formou kolektivního rituálu.⁴⁵⁹ Z českých starších dějin můžeme vzpomenout plzeňský *Nový Svátek*, každoročně konaný na paměť odolání města husitskému obléhání v letech 1433–1434,⁴⁶⁰ obdobnou slavnost *Rosa* v Sedlčanech,⁴⁶¹ či takzvaný *Schwedenfest* v Brně, připomínající odrazení šturmu švédského vojska 15. srpna 1645.⁴⁶² V Praze byla takovou událostí přímo celostátního významu oslava vítězství Ferdinanda II. nad odbojnými stavy v bitvě na Bílé hoře 8. listopadu 1620. Její hlavní částí bylo děkovné procesí, původně vypravované ve výroční den bitvy z katedrály sv. Víta na Bílou horu.⁴⁶³ I když za sto šedesát let svého trvání doznala tato slavnost značné proměny, její ideální průběh na samém počátku lze rekonstruovat takto:

Brzy ráno se do katedrály dostavilo pražské duchovenstvo s korouhvemi a procesními kříži, také zemští stavové a úředníci, zástupci pražských měst a řadoví měšťané. Celou pobožnost vedl pražský arcibiskup, v případě nepřítomnosti jej zastupoval pomocný biskup či některý z metropolitních kanovníků. U hlavního oltáře

⁴⁵⁹ Srov. Mircea ELIADE, *Posvátné a profánní*, Praha 1994; TÝŽ, *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*, Praha 1993; také Alena VODÁKOVÁ – Olga VODÁKOVÁ – Václav SOUKUP, *Sociální a kulturní antropologie*, Praha 2000³ (= Sociologické pojmosloví 3), s. 145–147, heslo *rituál*.

⁴⁶⁰ Kateřina ZILYNSKÁ, *Plzeňský Nový svátek v kontextu barokního kazatelství*, in: *Historie 2005. Celostátní studentská vědecká konference. Liberec 8.–9. prosince 2005*, Liberec 2006, s. 151–186.

⁴⁶¹ Stanislav POLÁK, *Sedlčanská slavnost „Rosa“*. Příspěvek k poznání protireformační ideologie, *Vlastivědný sborník Podbrdská 16 – Sedlčanský sborník 3*, 1979, s. 5–22.

⁴⁶² Christian d'ELVERT, *Die Erinnerungsfeier an die Aufhebung der schwedischen Belagerung Brünns*, *Moravia 7*, s. 348; F. V. DONNEH, *Die zweite Säkular-Feier der Belagerung Brünns durch die Schweden im Jahre 1645*, *Moravia 8*, 1845, s. 389–390, s. 393–394, s. 397–398.

⁴⁶³ *Procesí na Bílou horu* zmiňuje Jan HERAIN, *Z událostí po bitvě*, s. 70; resp. Zdeněk WIRTH, *Kláster a poutní kostel na Bílé hoře*, s. 150–153.

v chóru katedrály se odzpívala mše, pak za zpěvu litaní ke všem svatým poutníci obcházel hroby českých patronů sv. Víta, sv. Václava a sv. Vojtěcha (ten se nacházel v oktagonální kapli na volném prostranství západně od katedrály). Z chrámového okrsku se průvod za vytrubování a bubnování vydal přes nádvoří Pražského hradu na Hradčanské náměstí, dále pokračoval Loretánskou ulicí a přes Pohořelec až ke strahovskému klášteru. V tamním kostele se konala hlavní církevní slavnost – zpívala se perikopa z Matoušova evangelia o penízi na daň (Mt 22,15–22) s Kristovým výrokem: „*Reddite Caesari quae sunt Caesaris*“ (Dávejte, co je císařovo, císaři),⁴⁶⁴ chvalozpěv *Te Deum laudamus* (Tebe Bože chválíme) a arcibiskup či jiný prelát sloužil pontifikální mši. Na Strahově se kázalo, a to jak česky tak německy.⁴⁶⁵ Dovolilo-li to počasí (nezapomeňme, že pouť se konala v listopadu!), vydal se průvod za městské hradby po hlavní silnici až na bělohorskou pláň. Pod širým nebem byla opět přednesena promluva, případná mše se sloužila v drobné komemorativní kapli. Se soumrakem se procesí vrátilo zpátky na Hrad, kde byla v katedrále slavnost ukončena udělením požehnání. Z pozdější doby je doloženo, že společenskou tečkou celého dne byl banket, pořádaný zpravidla arcibiskupem, kterého se účastnily významné osobnosti z řad šlechty a duchovenstva.

Není třeba zdůrazňovat, že oslava bělohorského vítězství byla svého druhu politickou manifestací, do níž byly zapojeny všechny složky obyvatelstva. Pražanům skýtala příležitost veřejně vyjádřit loajalitu se státním zřízením a panovnickým domem. K účasti byli věřící důtklivě vybízeni z kazatelen pražských kostelů, pro zemské úřednictvo, městské zastupitelstvo a nejvyšší stavy byla přítomnost na slavnosti nepochybně povinná. Děkovné procesí tak představovalo jednu z nejprestižnějších společenských událostí roku v hlavním městě, jíž na významu přidávala i případná účast samotného panovníka. Lze předpokládat, že u nekatolíků, kterých v Praze po Bílé hoře zůstávalo ještě mnoho, naopak tato listopadová slavnost v oblibě nebyla. Dokonce ještě Joannes Caramuel v biografii Dominika à Jesu Maria vydané roku 1655(!) píše, že v Praze „*se každoročně koná procesí za velké radosti katolíků a za odporu luteránů a husitů*“.⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ Čtení tohoto úryvku z evangelia připadalo právě na neděli 8. 11. 1620. Již bavorský vévoda Maxmilián v dopisu papeži Pavlu V. z 12. 11. 1620 zdůraznil, že bělohorská bitva byla svedena dvacátou nedělí po Svatém Duchu, na kterou připadá právě toto evangelijní čtení. Viz pozn. 413.

⁴⁶⁵ Strahovský kostel hrál v náboženském životě pobělohorské Prahy důležitou roli. Důvodem byly tehdy velmi úzké kontakty premonstrátů s pražským arcibiskupstvím. Pojtkem byla osobnost strahovského opata Lohelia (†1622), který byl r. 1604 vysvěcen na světícího biskupa a v r. 1612 jmenován pražským arcibiskupem. Magnetem Strahova byl od r. 1627 hrob nového českého patrona sv. Norberta, přeneseného sem z Magdeburku. Tak již v květnu r. 1628, u příležitosti prvního výročí Norbertovy translace do Prahy, sem bylo ze svatovítské katedrály vedeno procesí za účasti císařské rodiny a dvora. – Cyril STRAKA, *Přenešení ostatků sv. Norberta*, s. 100–105. Spojnice metropolitní chrám – strahovský kostel se osvědčovala také při procesích vypravovaných o milostivých letech 1630 a 1632. – Jan BECKOVSKÝ, *Poselkyně starých příběhův* II/3, s. 76, s. 200.

⁴⁶⁶ Joannes CARAMUEL, *Caramuelis Dominicus*, s. 397: „*Annis singulis habetur[!] generalis processio, magno Catholicorum gaudio, magno hucusque Lutheranorum et Hussitarum taedio.*“

7.1.1. Výroční poutě na Bílou horu ve dvacátých letech 17. století

Prvně se vítězství na Bílé hoře slavilo již 8. listopadu 1621. K té příležitosti vydal 30. října toho roku arcibiskup Jan Lohelius oběžný list, jímž vyzval pražské duchovenstvo k účasti na děkovném procesí:

„[...] dáváme důstojným a velebným pánům pánům opatům, proboštům, děkanům, provinciálům, převorům a ostatním kněžím a duchovním v hradbách tohoto pražského města otcovsky na vědomí, že ježto právě v následujícím týdnu na oktáv Všech svatých, který bude 8. listopadu, připadá onen památný den, kdy bylo dosaženo slavné vítězství, pobízí nás ta sama věc k vzdávání díky Bohu. Proto všem jednotlivým výše uvedeným prelátům a duchovním vážně nařizujeme a připomínáme, aby se již vzpomenuťého dne 8. listopadu, časné ráno, přesně o sedmé hodině, dostavili v náležitém pořádku s kříži a korouhvemi do pražského metropolitního chrámu k slavení slavného procesí, které bude vypraveno z téhož metropolitního kostela do strahovského kláštera. Rovněž pánové kazatelé zítřejšího dne a i následující neděli ohlásí toto procesí a díkyvzdání a s poukazem na obzvláštní dobrodiní nejvyšše dobrotivého Boha vyzvou lid k účasti, aby to, co je všemocnému Bohu milé a vhodné, bylo i nám k náramnému užitku.“⁴⁶⁷

Na Strahově tehdy místní opat Kašpar Questenberk přednesl v němčině kázání, které bylo vydáno tiskem.⁴⁶⁸ I když v arcibiskupově listu není zmínka o tom, že by průvod pokračoval ze Strahova dál na Bílou horu, jistě se tak stalo. V žádosti metropolitní kapituly o vyplacení finančního příspěvku pro trubače a bubeníky podané české komoře 30. října 1622 se píše o vedení děkovného procesí „za bránu strahovskou dle předešlého způsobu“.⁴⁶⁹

Úsilí o sakralizaci bělohorského bojiště a jeho zapojení do mapy svatých míst Čech záhy vyústilo v rozhodnutí vybudovat na Bílé hoře svatyni. Roku 1622 vyzval pražský arcibiskup Lohelius veřejným listem k finanční sbírce na její stavbu.⁴⁷⁰ K již stojící kapli se putovalo 8. listopadu 1624.⁴⁷¹ Tato drobná stavba obdélného půdorysu se stala základem poutního kostela Panny Marie Vítězné vybudovaného počátkem 18. století.⁴⁷²

Zprávu o konání bělohorské pouti roku 1626 přináší kronikář Jan Beckovský: „Dne 8. listopadu v neděli tak jako minulýho roku šla procesí z kostela sv. Víta na Strahov a po mši svatých a po kázání odtud šla na Bílou horu a zase do kostela sv.

⁴⁶⁷ Překlad z latiny. Originální znění viz textová příloha č. 5.

⁴⁶⁸ Caspar QUESTENBERG, *Predig in der Kirchen*.

⁴⁶⁹ Viz textová příloha č. 6.

⁴⁷⁰ František DVORSKÝ, heslo *Bílá hora*, in: Ottův slovník naučný 4, Praha 1891, s. 49.

⁴⁷¹ Jan HERAIN, *Z událostí po bitvě*, s. 70.

⁴⁷² K poutnímu kostelíku z 18. století na Bílé hoře viz literaturu v pozn. 525. Kapli zmiňuje také Joannes CARAMUEL, *Caramuelis Dominicus*, s. 397, který její miniaturní rozměry glosuje poznámkou: „*In albo Monte in loco decretorii conflictus parvum sacellum fuit erectum, ut, quó esset minus, minori invidiae obnoxium, diutius staret.*“ V překladu: „Na Bílé hoře na místě, kde byla svedena bitva, byla vybudována malá kaple, aby čím menší byla, tím menší nenávisti byla vystavena a o to déle stála“.

Víta se navrátila“.⁴⁷³ K tehdejší slavnosti ve strahovském kostele se dochovalo i kázání, jehož autorem byl opět opat Questenberg.⁴⁷⁴ Na Bílou horu se přes Strahov putovalo i v následujících letech. Dnem 3. listopadu 1629 je datován cirkulář, kterým arcibiskup Harrach oznamoval pražskému duchovenstvu konání výroční pobožnosti.⁴⁷⁵ Na desáté výročí bitvy roku 1630 metropolitní kapitula žádala na české komoře finanční příspěvek pro „trubače polní s bubny“ ve výši 30 kop míšeňských.⁴⁷⁶ „Slavné procesí z kostela hlavního Hradu pražského až na Strahov a potomně za bránu strahovskou“ bylo plánováno i na příští rok, vzhledem ke vpádu vojska saského kufírta do Čech počátkem listopadu a okupaci Prahy k němu ale zřejmě nedošlo.⁴⁷⁷

7.1.2. Kostel P. Marie Vítězné a klášter servitů na Bílé hoře

O památné místo mezitím projevil zájem také servitský řád, jemuž se v roce 1627 podařilo získat císařův souhlas k výstavbě chrámu Panny Marie Vítězné a kláštera na Bílé hoře. Nový kostel byl nepochybně zamýšlen jako důstojná náhrada za opodál stojící kapli z roku 1624 a měl se stát cílem děkovných poutí každoročně sem putujících z katedrály sv. Víta. Svěření duchovní správy ideově tak významného místa právě servitům je třeba vnímat jako výsledek intenzivních styků tohoto řádu s rakouskými Habsburky v předcházejících letech. Reformovaná větev řádu, později též zvaná německá observance, vstoupila do záalpského prostoru roku 1615 zásluhou arcivévodkyně Anny Kateřiny Gonzagy, která byla vdovou po Ferdinandu II. Tyrolském. S její podporou byl v Innsbrucku založen klášter, který se stal východiskem pro další expanzi řádu.⁴⁷⁸ V roce 1626 řeholníci zrestituovali svůj někdejší klášter Na Slupi na Novém Městě a od císaře dostali staroměstský kostel sv. Michala s farou.

Jelikož Ferdinand II. v listu zaslaném místodržícím 15. července 1627 uvádí, že servité mají v úmyslu stavět na Bílé hoře „na své vlastní náklady“, je otázkou, do jaké míry tato fundace vzešla z jeho iniciativy.⁴⁷⁹ Skutečností však je, že císař Bílou horu navštívil již při své první cestě od stavovského povstání do Čech v dubnu roku 1623, kdy si za doprovodu Albrechta z Valdštejna obhlédl bojiště a nechal vylíčit rozestavení vojsk a průběh bitvy.⁴⁸⁰ K vlastnímu rozhodnutí oslavit bělohorské

⁴⁷³ Jan BECKOVSKÝ, *Poselkyně starých příběhův* II/3, s. 12.

⁴⁷⁴ Caspar QUESTENBERG, *Lob- und Danckpredigt*.

⁴⁷⁵ Viz textová příloha č. 7.

⁴⁷⁶ Viz textová příloha č. 8.

⁴⁷⁷ Viz textová příloha č. 9. Již 6. 11. opustili Prahu místodržící, záhy také arcibiskup. Město kapitulovalo bez boje 15. 11. – František TISCHER, *Kostely, kláštery a duchovní správa*, s. 440; srov. Antonín REZEK, *Dějiny Saského vpádu do Čech (1631–1632) a návrat emigrace*, Praha 1889.

⁴⁷⁸ Veronika ČAPSKÁ, *Vytváření prostoru pro působení servitů*, in: Ivana Čornejová (red.), *Úloha církevních řádů*, s. 152–159; Veronika ČAPSKÁ, *Pod ochranou Panny Marie Bolestné*, s. 16–23.

⁴⁷⁹ Císař oznamuje, že dal servitům od sv. Michala na Starém Městě v Praze svolení, „*dass sie zue Ehren der allerheiligsten undt glorwürdigsten Jungfrau Mutter Gottes, auf dem Weissenberg derselben zue Prag, ein Kirchlein ad S. Mariam de Victoria erheben undt auf ihre eigene[!] Uncosten erbauen lassen möchten. Undt wir nun in derselben demüthigstes bitten seitenmaln es zue Gottes des allmechtigen Ehre, undt fort Pflanzung der heiligen Allein Seligmachenden Catholischen Religion peraichs[?], gnedigst beiwilliget.*“ – NA, Stará manipulace, kart. 2242, sign. S 141/7/1.

⁴⁸⁰ Jan HERAIN, *Z událostí po bitvě*, s. 70.

vítězství založením chrámu jej nakonec mohly v roce 1627 pohnout aktuální válečné úspěchy v severním Německu, které upevnily jeho mocenské postavení.⁴⁸¹

O mimořádném významu bělohorské fundace svědčí i slavnost položení základního kamene uspořádaná 25. dubna 1628. Přítomen byl císař s rodinou, pražský arcibiskup Arnošt Harrach a generál servitského řádu Jindřich Burgo. I tentokrát se na Bílou horu putovalo od svatovítského dómu, doloženo je, že od strahovského kláštera vznešení účastníci pokračovali v kočárech.⁴⁸² Vyraženy byly k té příležitosti pamětní medaile s námětem bělohorské bitvy⁴⁸³ a na základním kameni chrámu byl vytesán dedikační nápis, který hlásal, že založení chrámu Panny Marie Vítězné se děje „na poděkování za vítězství obdržené 8. listopadu roku 1620 na Bílé hoře nad vzbouřenci a kacíři“.⁴⁸⁴ Rovněž v zakládací listině, vydané císařem s více než ročním odkladem od položení kamene, se píše, že se tak stalo „kvůli díkůvzdání a na věčnou paměť podivuhodného vítězství“.⁴⁸⁵

Výstavba, panovníkem nakonec velkoryse podporovaná, probíhala zpočátku rychle.⁴⁸⁶ Stavební dříví bylo bezplatně dodáváno z královských lesů,⁴⁸⁷ finanční náklady se částečně kryly z pokut udělených šlechticům a plzeňským měšťanům za nedovolenou honbu „na gruntech Jeho Milosti Císařské“.⁴⁸⁸ Zřejmě již na podzim roku 1630 bylo k nastěhování jedno křídlo konventu.⁴⁸⁹ Za vpádu Sasů do Čech v listopadu 1631 servité z Bílé hory uprchli a stavební práce byly zastaveny. V následujících letech se Bílá hora pro svoji exponovanou polohu u hlavní silnice vedoucí na Prahu stala opakovaně tábořištěm švédských a císařských vojsk a také bitevním polem.⁴⁹⁰ Od záměru dokončit stavbu bylo definitivně upuštěno na

⁴⁸¹ Johann FRANZL, *Ferdinand II.*, s. 277–286; Jiří MIKULEC, 31. 7. 1627. *Rekatolizace šlechty*, s. 60.

⁴⁸² František KRÁSL, *Arnošt hrabě Harrach*, s. 265–266, pozn. 2.

⁴⁸³ Více o medaili na s. 84–85.

⁴⁸⁴ Nápis přetiskl Jan BECKOVSKÝ, *Poselkyně starých příběhův II/3*, s. 62 (zde i český překlad): „Anno 1628. die 25. Aprilis Ferdinandus II. semper Augustus, Catholicae fidei defensor, pro gratiarum actione victoriae in Monte albo obtentae, hujus sacri templi S. Mariae de Victoria primum fundamentum posuit Urbano Pontifice Maximo, Eleonora Gonzaga Imperatrice, Hungariae et Bohemiae rege Ferdinando III., archiepiscopo Pragensi cardinali Ernesto ab Harrach, patre Henrico generali Ordinis Servorum Beatae Mariae Virginis“. Viz také František KRÁSL, *Arnošt hrabě Harrach*, s. 266, pozn. 2; také Frantz Christoph KHEVENHILLER, *Annales Ferdinandi* 11, sl. 279–280.

⁴⁸⁵ Překlad z latiny. Originální znění viz textová příloha č. 10.

⁴⁸⁶ K stavebním dějinám viz Jan HERAIN, *Z událostí po bitvě*, s. 72–73; Zdeněk WIRTH, *Kláster a poutní kostel na Bílé hoře*, s. 152–153; Pavel VLČEK – Petr SOMMER – Dušan FOLTÝN, *Encyklopedie českých klášterů*, s. 605. Srov. také zmínku o kostelu, „kterýž se staví na Bílé hoře“, u Simeona Eustachia KAPIHORSKÉHO, *Hystorya kláštera sedleckého* (1630), s. 114.

⁴⁸⁷ Carolus CARAFA, *Commentaria de Germania Sacra*, s. 258: „Resolutione iubente Caesarea, de dato 31. Martii anno 1628 reverendissimae Virginis in monte albo Pragae ad iuceptum ipsorum Templi, et Monasterii aedificium necessitas lignorum ex Suae Majestatis propriis sylvis concessa fuit.“ Srov. také list císaře Ferdinanda II. české komoře z 31. 3. 1628 ohledně dodávek stavebního dříví na stavbu kostela a kláštera. – NA, Stará manipulace, kart. 2242, sign. S 141/7/1.

⁴⁸⁸ Srov. dva listy bělohorských servitů českým místodržícím z 4. 10. 1630 a 13. 1. 1631, tamtéž. Řeholníci se dovolávají zastání ve věci vymáhání pokut. Na stavbu kostela a kláštera se servitům údajně podařilo sesbírat almužnu téměř 16 816 zl. – srov. Joannes Florianus HAMMERSCHMID, *Prodromus Gloriam Praganae*, s. 177.

⁴⁸⁹ V listu bělohorských servitů místodržícím z 4. 10. 1630 (viz předchozí pozn.) se píše: „A poněvadž pak na ten čas veliká peněz potřeba k témuž klášteru pro vystavění a přikrytí jedné strany jest, tak aby mohouce nastávající zimu svrchu jmenovaní bratři v něm své obydlí míti [...]“.

⁴⁹⁰ Dění na Bílé hoře po čas třicetileté války líčí Jan BECKOVSKÝ, *Poselkyně starých příběhův II/3*, passim.

provinční kapitule v Innsbrucku v roce 1654. O dvacet let později byl chátrající areál prodán hraběti Maxmiliánovi Valentinovi z Martinic, který budovu konventu přeměnil na zájezdní hostinec a z presbytáře nedokončeného kostela nechal vystavět špitální kostelík sv. Martina.⁴⁹¹ Tehdejší stav areálu, v zásadě se nijak nelišící od současnosti, dokumentuje kresba z roku 1711 (obr. 76 a 77). Vidíme na ní dvoukřídlou budovu bývalého konventu a torzo chrámové stavby orientované na západ. Neobvyklé natočení proponovaného kostela Panny Marie Vítězné směrem ku Praze je třeba klást do souvislosti s fenoménem konání děkovných procesí: jeho hlavní fasáda měla již zdálky vítat poutníky ubírající se z města po hlavní silnici na Bílou horu. Opodál, s označením vzdálenosti 209 loktů (123 metrů), je schematicky podán půdorys nového poutního areálu, který zde vyrostl počátkem 18. století.

Zánik poutního ruchu na Bílé hoře ve třicátých letech postihl i kapli, postavenou zde z iniciativy pražského arcibiskupa v roce 1624. Zpustlá stavba byla využívána jako kostnice, do níž se ukládaly kosti padlých vojáků, nalezené při orbě na okolních polích.⁴⁹²

7.1.3. Strahovská procesí ve třicátých až šedesátých letech 17. století

I když válečné události první půle třicátých let stavební ruch na Bílé hoře ochromily, děková procesí byla pořádána i nadále, s ohledem na větší bezpečnost a pohodlí však neopouštěla hranice města. Ustálilo se tehdy slavit bělohorské vítězství jednotlivě v pražských kostelech, přičemž hlavní slavnost se konala v katedrále a ve strahovské bazilice.⁴⁹³ Tak v kalendáriu svátků pražské arcidiecéze, které bylo vydáno roku 1643, se píše, že 8. listopadu se ve všech kostelech má zpívat *Te Deum laudamus* a pokud to počasí dovolí, vypravuje se procesí na Strahov.⁴⁹⁴

Jedinečným zdrojem informací o průběhu výročních slavností ve čtyřicátých až šedesátých letech 17. století jsou denní zápisky, které si vedl pražský arcibiskup kardinál Arnošt Harrach (v úřadu v letech 1623 až 1667).⁴⁹⁵ Jeho svědectví je velmi cenné, protože Harrach jako pražský arcibiskup byl klíčovou postavou celé slavnosti – přítomen byl celému průběhu. Nejstarší zmínku o výroční pouti v jeho deníku

⁴⁹¹ Veronika ČAPSKÁ, *Pod ochranou Panny Marie Bolestné*, s. 23; Joannes Florianus HAMMERSCHMID, *Prodromus Gloriam*, s. 177.

⁴⁹² Jan HERAIN, *Z událostí po bitvě*, s. 70; Zdeněk WIRTH, *Kláster a poutní kostel na Bílé hoře*, s. 153.

⁴⁹³ Dnem 6. 11. 1638 je datováno nařízení arcibiskupské kanceláře slavit 8. listopad z obav před šířením (morové?) nákazy pouze ve farních kostelech. – NA, Archiv pražského arcibiskupství, kart. 13, fol. 608 (koncept). Dekretem z 7. 11. 1640 se pražskému duchovenstvu nařizovalo na výroční den bělohorské bitvy vyzvánět. – tamtéž, kart. 14, fol. 520 (koncept). Obdobná nařízení se zachovala z 1. 11. 1642, resp. z 31. 10. 1643 (tamtéž, kart. 16, fol. 149, resp. 462) a z 4. 11. 1644 (tamtéž, kart. 17, nefol.).

⁴⁹⁴ *Proprium sanctorum*, s. 11: „8. Novembris. Dies Victoriae in monte albo dicitur: Te Deum laudamus in omnibus Ecclesiis, et sit Processio ad Monasterium Strahoviense, si per tempus liceat.“

⁴⁹⁵ Harrachovy zápisky pokrývají období 1630–1667. Uloženy jsou v archivu rodu Harrachů v Allgemienes Verwaltungsarchiv ve Vídni. Z velké části jsou vedeny paralelně v německé a italské řadě. O děkovných procesích se Harrach zmiňuje pouze v l. 1646, 1647, 1650, 1655, 1657, 1659, 1664. Blíže o povaze Harrachových diáří Alessandro CATALANO, *Italský deník Arnošta Vojtěcha Harracha (1598–1667)*, in: Vilém Herold – Jaroslav Pánek (redd.), *Baroko v Itálii*, s. 333–353. Alessandro Catalano a Katrin Keller pracují na kompletní edici Harrachových deníků, jejíž publikování je plánováno na r. 2008. Viz <<http://www.univie.ac.at/Geschichte/Harrach/index.htm>>.

nacházíme k 8. listopadu 1646. Arcibiskup si tehdy poznamenal, že procesí, kdysi vypravované až na Bílou horu, se pro špatné počasí a malou bezpečnost za hradbami města konalo pouze v areálu Pražského hradu. Po ranních obřadech v katedrále se přešlo do kaple sv. Vojtěcha, pak do svatojiřské baziliky a kapitulního kostela Všech svatých, kde měl jezuita české kázání a zpívala se mše. Po návratu do katedrály byla slavnost ukončena hymnem *Te Deum laudamus*. Účast nebyla vysoká, klér z pražských měst se nedostavil a z významných osob byli přítomni pouze místodržící.⁴⁹⁶

Následujícího roku mělo děkonné procesí výrazně slavnostnější charakter. Vedeno bylo až na Strahov a zúčastnil se ho také císař Ferdinand III. Začalo ve sv. Vítu s litaniami ke všem svatým, poté se šlo do kaple sv. Václava a do kaple sv. Vojtěcha. Před vstupem do strahovské baziliky arcibiskup pokropil císaře svěcenou vodou a ten se odebral na hudební kůr, odkud sledoval průběh bohoslužby. Na úvod obřadu arcibiskup zaintonoval u hrobu sv. Norberta (ten se tehdy ještě nacházel v hlavní lodi kostela) hymnus *Te Deum laudamus*, pak přišla na pořad pontifikální mše. Po jejím skončení zpíval jáhen příslušný úryvek z Matoušova evangelia a následovaly mariánské litanie. Ze Strahova se průvod vracel do katedrály a při míjení arcibiskupského paláce na Hradčanském náměstí opět zpíval *Te Deum laudamus*.⁴⁹⁷

V roce 1649 se kvůli morové epidemii procesí nekonalo. Pražské duchovenstvo mělo přikázáno slavit ve svých kostelech památný den mší Nejsvětější Trojice a zpěvem hymnu *Te Deum Laudamus*.⁴⁹⁸

Následujícího roku se arcibiskup Harrach rozhodl uspořádat výroční slavnost v neděli 13. listopadu. Můžeme-li věřit poznámce v jeho deníku, na obvyklý termín 8. listopad se tehdy zapomnělo. Slavnost v katedrále zahájila v osm hodin zpívaná

⁴⁹⁶ *Eigenhändiges Tagebuch des Kardinal Harrach vom 8. Januar 1646 bis 26. Dezember 1647*, AVA Wien, Familienarchiv Harrach, rkp. 477, fol. 139r: „8. Novembre [1646] Praga. La Processione che altre volte in questo giorno si soleva fare fuori al monte bianco per memoria della Vittoria di Praga ottenuta sopra quel monte, questo anno per il tempo cattivo, et per la piccola sicurezza che è fuori delle porte s'è fatta solo dalla nostra Metropolitana sino a tutti li Santi. Con [...] conforme al solito dalle Processioni delle Roga...ni tutte le Capelle delli Santi Patroni, e S. Giorgio. S'è incominciata alle noue a tutti i Sancti, poi subito all'arrivo ha fatto una Predica Boema un Padre Gesuita, dietro a quella s'è cantata la messa, finita quella l'Evangelio del Reddite Caesari quae sunt Caesaris Caesari et qualit. coletta. Al ritorno nella Metropolitana col *Te Deum laudamus* si finì tutta la Cerimonia. Non assisterono alla Processione altri Religiosi, solo i luogotenenti et chi per altro habeta[?] qui sopra.“ Podobně také *Tageszettel des Kardinals Ernst Adalbert Harrach 1644–1651*, AVA Wien, Familienarchiv Harrach, kart. 171, fol. 173r (německy).

⁴⁹⁷ Tamtéž, rkp. 477, fol. 204v–205r: „8. Novembre [1647] Praga, Venerdì ottava di tutti i Santi. Si fece la solita annua Processione di tutto il clero dalla nostra Metropolitana al Strahoff per la memoria della Vittoria di Praga, l'Imperatore istesso ha voluto accompagnarla a piedi così all'anda [...] andò prima a S. Vito, poi a S. Wenceslao, S. Adalbert, e nel passare avanti a S. Benedetto, [...] cantai una Antifona per il santo. In Strahoff [...] con i suoi solo dentro la Chiesa [...] l'aspertorio per dove l'acqua sancta all'Imperatore. S. Maestà andò di la subito al coro della Musica sopra la porta, io possai avanti et intonai appresso l'Altare di S. Norberto il *Te Deum laudamus*, poi sequitai sino all'Altar maggiore dove durante il *Te Dedeum* mi vestivi per la messa, et finito questo con qualite colletta, cominciai subito la messa, finita questa canto il Diacono l'Evangelio Reddite Caesari quae sunt Caesaris, et io intanto cavo alla sedia li sandali e tienessi le mie scarpe, et poi cantata qualite colletta [...] le Letanie della Madonna sino al Sancta Maria, come prima si fece delle letanie di tutti li Santi nella Metropolitana. Tornassimo ma[?] processionalmente avanti la mia casa rincominciando *Te Deum*, et dentro la Chiesa con qualit. colletta per benedizione, ma pontificale finissimo poi tutta la Ceremonia.“ Srov. také koncept dekretu arcibiskupské kanceláře ohledně konání procesí z 2. 11. 1647, NA, Archiv pražského arcibiskupství, kart. 18 (nefol.).

⁴⁹⁸ NA, Archiv pražského arcibiskupství, kart. 19, koncept dekretu arcibiskupské kanceláře z 4. 11. 1649.

mše, poté se shromáždění vydali uctít hroby sv. Víta, sv. Václava a sv. Vojtěcha. Cestou na Strahov vykonali krátkou návštěvu v kostele sv. Benedikta. Ve strahovské bazilice se nejdříve zpíval chvalozpěv *Te Deum laudamus*, nato pronesl zdejší premonstrát krátké kázání. Následovala mše celebrowaná arcibiskupem, po ní metropolitní děkan zapěl perikopu *Reddite quae sunt Caesaris Cesari* a na závěr bylo lidu uděleno požehnání a vyhlášeny odpustky. Poté se průvod vydal na zpáteční cestu a se zpěvem *Te Deum laudamus* zahájeným u arcibiskupského paláce se vrátil do sv. Víta. Odpoledne byl u blíže nejmenovaného šlechtice hraběte Adama uspořádán na počest císařských komisařů banquet.⁴⁹⁹

Výroční slavnost 8. listopadu 1655 měla kvůli nevlídnému počasí nouzový charakter. Dopoledne arcibiskup Harrach sloužil mši u hlavního oltáře v katedrále, následovala krátká zastavení u hrobů českých patronů, návštěva baziliky sv. Jiří a kostela Všech svatých, odkud se šlo zpátky do katedrály. Odpoledne se konalo pro zúčastnivší se honoraci pohoštění u nejvyššího hofmistra Kryštofa Ferdinanda Popela z Lobkovic. Pražští duchovní byli od účasti osvobozeni, bylo jim však uloženo sloužit děkovnou mši v jejich farních kostelech.⁵⁰⁰

Děkovnému procesí 8. listopadu 1657 byl přítomen také Leopold I., tehdy ještě uherský a český král. Na Strahově seděl mladý panovník v oratoři nad hlavním oltářem v chóru. Po zpěvu hymnu *Te Deum laudamus* přednesl homilii metropolitní děkan a strahovský opat celebrowal mši.⁵⁰¹

⁴⁹⁹ *Eigenhändiges Tagebuch des Kardinals Harrach vom 1. Januar bis 31. Dezember 1650*, tamtéž, rkp. 456, fol. 268r–268v: „13. novembre 1650, domenica, Praga. Perché tutti c'eravamo scordati nell'ottava di tutti li santi della processione solita a farsi ogn'anno pro gratiarum actione per la vittoria sul Monte bianco, così ho ordinato che si facesse questa mattina, convocato tutto il clero con le loro croci, dalla nostra metropolitana sino al Strahoff. Si cantò subito doppo le 8 una messa nella nostra chiesa, e finita quella, alle 9 c'incaminammo. Il preposito fece col piviale le ceremonie e canti necessarii, io seguitai col rocchetto e mozzetta, si fecero le stationi solite a S. Vito, Wenceslao, Adalberto, Benedetto. Gionti all'altare di S. Norberto s'intono, e fini, il *Te Deum* con le collette. Poi si fece da un strahoviense una predica breve sopra la materia, et io intanto andai nella sacristia a vestirmi per la messa, quale cantai. Doppo benedictione della messa, doveva cantare il decano l'evangelio *Reddite quae sunt Caesaris Cesari*, ma egli l'antifico, et così ho dato la benedictione doppo detto evangelio, et all'ora anco si pubblicorno le indulgenze. Finita la messa andai a spogliarmi, et intanto il preposito fini le collette, e tornassimo poi al modo come eravamo venuti alla nostra chiesa, intonando avanti la mia casa di nuovo il *Te Deum*, e finendolo in chiesa con alcune collette etc. Desinassimo poi dal conte Adamo nella sua sala di sopra, e fu un banchetto ad honore delli commissarii cesarei.“ Za poskytnutí přepisu děkuji Alessandru Catalanovi.

⁵⁰⁰ *Eigenhändiges Tagebuch des Kardinals Harrach vom 1. Januar bis 8. Dezember 1655*, tamtéž, rkp. 461, fol. 144r (italsky); srov. *Tageszettel des Kardinals Ernst Adalbert Harrach 1655–1666*, tamtéž, kart. 442, fol. 141v: „Prag den 8. Novembris 1655. Heute frühe haben wir die Jahrliche Procession wegen der Victori auf dem weissen berg, aber nur in dem Schloss herumgehalten, darauf haben wier eine Pankthert bei den obr. Landthofmaister gehabt [...]“

⁵⁰¹ *Eigenhändiges Tagebuch des Kardinals Harrach vom 1. Januar bis 31. Dezember 1657*, tamtéž, rkp. 462, fol. 103v–104r (italsky); také *Tagebuch des Kardinals Ernst Adalbert Harrach vom 1. Januar 1656 bis 31. Dezember 1660*, tamtéž, rkp. 399, fol. 142r: „Prag den 8. November 1657. Ihr M. der Khönig sein heute nachmittag gegen Brandeiß, werden auf dem Sambtag abendt wider herein khommen. Frühe haben Sie vorhero der Procession, welche man zur Erinnerung und dankhsagung umb die auf dem Wiessen Berg erhaltene Victori und Recuperirung der Statt Prag auss den Handen des Pfaltzgrafen Friderici alle zeit an den Tag der Octav aller Heiligen zuhalten pflaget, beigewohnt. Man ist aus der Thumbkirchen mitt der ganzen Clerissy und der Cardinall solleni in dem pluvial bis gegen Strahoff gangen, dorten hatt man das *Te Deum laudamus* gesungen, darauf geprediget, und endlich ein gesungenes ambt gehalten. Nach diesen allein sey Ihr M. nach Haus gefahren, sich auf ihre Reis nacher brandeyß mit dem eßen zu expedieren, die

V roce 1659 se výroční slavnost konala opět pouze na nádvoří Pražského hradu, protože bylo obzvláště studené počasí.⁵⁰² Standardní průběh mělo procesí konané 9. listopadu 1664. Po něm arcibiskup Harrach pozval na hostinu vysoké zemské úředníky a další významné osobnosti.⁵⁰³

O pořádání děkovných procesí v šedesátých letech 17. století se ve svém diáriu stručně zmiňuje také strahovský opat Vincent Makarius Franck. Jeho nejstarší záznam o výroční slavnosti se shodou okolností vztahuje právě k roku 1664, kdy ji naposledy uvádí Harrach.⁵⁰⁴ O rok později 8. listopadu sloužil ve strahovské bazilice pontifikální mši metropolitní děkan Vraslavský. Opat Franck organizoval hostinu pro zemské úředníky.⁵⁰⁵ V roce 1668 registrujeme významnou změnu – pouť byla vedena v předstihu, a to v neděli po svátku Všech svatých, která tehdy připadala na 4. listopad. Přeložení slavnosti na neděli zřejmě mělo za cíl zvýšit její atraktivitu a přilákat větší počet věřících. Mši celebroidal opat Franck, německé kázání měl dominikán, české strahovský premonstrát. Na obědě a večeři se zdrželi přední čeští stavové s manželkami.⁵⁰⁶ Při slavnosti konané 3. listopadu 1669 se v bazilice kázalo německy, v kostelíku sv. Rocha česky, sloužení mše bylo svěřeno svatovítskému děkanu Tomáši Pešinovi z Čechorodu, který se také u opata zdržel na hostině.⁵⁰⁷

Procession ist erst nach deroselben wider zurück in die Thumbkirche gangen, und hatt dort erst alles geschlossen.“

⁵⁰² Tamtéž, fol. 310r: „Prag den 8. Novembris 1659. [...] frühe haben wir die Procession gehalten, welche jährlich zur Gedachtnuß der Victori auf dem Weissen Berg gehalten zu werden pflegt, man ist zwar andermahl bis auf den Weissen Berg hinausgangen, oder doch biss zum Strahoff, weil es aber jetzt gar zu khaltig, ist diesmahl die Procession nur im Schloss herumb gehalten worden.“

⁵⁰³ *Tagebuch des Kardinals Ernst Adalbert Harrach vom 1. Januar 1661 bis 31. Dezember 1665*, tamtéž, rkp. 400, fol. 241r: „Prag den 9. November 1664. Heut früh gleich umb 8 ist eine Mees in Unserer Thumbkirchen gesungen worden, darnach ist man auch mit einer Procession von der ganzen Clerissee biß zu dem Strahoff hinaus gangen, allwo eine Predig gehalten worden über das Gedachtnuß der Pragerischen Victori auf dem Weissen Berg, derentwegen man alle Jahr die Procession zu halten pfelget und darauf ein gesungenes Ambti, nach welchen man erst das Evangelium, welches bestehet, dass man dem Khayser, was dieses Khaisers ist, geben solle, gesungen, und darauf wider zurückh mitt der Procession in die Thumbkirchen gangen, da alles mit dem Te Deum laudamus geschlossen worden. Der Cardinal hatt gleich nach dieser Function [...] Slabata zum essen aingeladen, da auch mehr andere gute Gesellschaft gewesen.“

⁵⁰⁴ SK, *Diarium actionum*, fol. 493: „9. 11. 1664. Solemnis processio ex Cathedrali ad Strahoviensem Ecclesiam ratione Victoriae in albo Monte, quam emm.s Card.is ab Harrach comitatus fuit cum toto saeculari et regulari, sed ante horam primam finita non fuit, [...] quod post duodecimam ex Strahoviensi ad Cathedrali reduces exiverint.“

⁵⁰⁵ Tamtéž, fol. 603: „8. 11. 1665. Solemnis Processio es Cathedrali ad Ecclesiam Strahoviensem propter partam Victoriam in Albo monte, quam Proceres Regni comitati fuerunt. Summum pontificale sacrum celebravit Cathedralis Decanus D. Vraslavský. Hospites habui Baronem de Wilscheck, Baronem Freysleben aliosque consiliarios Camerae et Appellationis, initio prandii propter verbum [...] P. Rayersdorff de mensa surrexit et abibit cum risu aliorum remanentium.“

⁵⁰⁶ SK, *Diarium actionum*, fol. 990: „4. 11. 1668. Solemnis Processio ex Cathedrali ad nostram Ecclesiam praesente toto clero pro Victoria in Albo monte. Germanice cancionem habuit Dominicanus, Bohemice Concionator noster ordinarius. Sacrum pontificale cum nemo fuerit dispositus, ipse peragere debui. Mense runt in prandio et coena Proceres Regni cum uxoribus et potiori ex parte usque 10. Vespertinam permanserunt.“

⁵⁰⁷ Tamtéž, fol. 1137: „3. 11. 1669. Publica Solemnitas et Processio totius cleri et populi, qui magno comparuerunt concursu, in gratiarum Actionem pro obtenta in Albo monte Victoria. Pro Concione germanica dixit R. P. Crescentius Cappucinus, et alius apud S. Rochum Bohemice concionatus fuit. Summam pontificavit R.m.s D. Pessina, quem cum Illmo Comite Maximiliano de Lazansky cum aliis ad

7.1.4. Zavedení svátku P. Marie Vítězné roku 1672

Přelomové datum v dějinách listopadového svátku představuje rok 1672. Někdy na jaře požádal převor pražského karmelu Karel Felix od sv. Terezie, vlastním jménem Jan Karel Jáchym Slavata,⁵⁰⁸ papeže Klementa X. o svolení slavit v karmelitánském kostele na Malé Straně svátek Panny Marie Vítězné na paměť bělohorské bitvy.⁵⁰⁹ Odvolával se přitom na obdobnou slavnost v kostele Panny Marie Vítězné v Římě, kterou schválil již papež Alexandr VII. Klement X. vyhověl bulou z 27. července 1672, v níž stanovil datum slavení svátku Panny Marie Vítězné na první neděli po oktávu Všech svatých.⁵¹⁰ Oficiem a mše se směly provádět „*podle dvojitého ritu druhé třídy*“ („*sub ritu duplici secundae Classis*“), účastníci slavnosti měli možnost získat plnomocné odpustky. Bosí karmelitáni udělali novému svátku toho roku velkou propagaci. V pražských kostelech se distribuovala k té příležitosti vydaná knížka v latinské, německé a české verzi, která informovala o původu svátku a úctě k zračnému obrazu Panny Marie Vítězné přechovávanému v Římě. Obsaženy v ní byly také mariánské modlitby a písně.⁵¹¹

I když slavnost s pořádáním děkovné pouti na Strahov časově nekolidovala (konat se měla totiž přesně o týden později), slavení bělohorského vítězství dvakrát na různých místech v tak krátkém časovém rozmezí bylo těžko udržitelné. V tom smyslu informoval v listu datovaném 19. října pražský arcibiskup Matouš Ferdinand Sobek z Bílenberka strahovského opata Jeronýma Hirnheima o svém úmyslu vést děkovné procesí k bosým karmelitánům na Malou Stranu, a to na svátek Panny Marie Vítězné, který připadal na 13. listopad. Poutníci, vracející se z pobožnosti, tak prý budou mít kratší a pohodlnější cestu domů. Také upozornil, že o chystané změně již podal zprávu místodržícím a císaři, o jehož souhlasu nepochybuje.⁵¹² Hirnheim odpověděl arcibiskupovi, že se podvolí, ale až poté, co mu bude předloženo rozhodnutí z nejvyšších míst.⁵¹³ Jelikož císařovo *placet* do Prahy včas nedorazilo (odesláno bylo z Vídně teprve 9. listopadu), arcibiskup opatovi ustoupil.⁵¹⁴ Oběžným listem z 29. října vyhlásil konání obvyklého procesí na Strahov 6. listopadu, sám je však bojkotoval svým odjezdem na rožmitálské panství.⁵¹⁵ O týden později byl arcibiskup

prandium retinui. Reliqui Proceres et Dignores de Statu apud Supremum Judicem Regni lauto epulo excepti fuerunt.“

⁵⁰⁸ Životopisný medailon tohoto výjimečného člena řádu podává Petr MAŤA, *Svět české aristokracie*, s. 513–518.

⁵⁰⁹ *Compendiosa relatio*, s. A6/b–A7/a; *Historia Conventus* II, fol. 259. Zná již Josef KRATOCHVÍL, *P. Dominik a Jesu Maria*, s. 356.

⁵¹⁰ Bula je otištěna in *Compendiosa relatio*, s. A2–A3.

⁵¹¹ O trojjazyčném vydání knížky se zmiňuje *Historia Conventus* II, fol. 260. Známá je mi pouze v latinské a německé verzi – *Compendiosa relatio*; resp. *Summarischer Bericht*. Dostupný německojazyčný exemplář se nachází v Oddělení starých tisků a rukopisů Státní vědecké knihovny České Budějovice – pobočka Zlatá Koruna, sign. N 2461. Za upozornění na něj jsem zavázán Veronice Čáповé.

⁵¹² NA, Archiv řádu premonstrátů Strahov, kn. 4180, list č. 6.

⁵¹³ Tamtéž, list č. 8 (koncept, nedatováno).

⁵¹⁴ Leopold I. českým místodržícím z 9. 11. 1672 (dobový opis). – NA, Archiv řádu premonstrátů Strahov, kn. 4181, list č. 36

⁵¹⁵ Arcibiskupův dekret z 29. 10. 1672 uložen v NA, Archiv pražského arcibiskupství, kart. 40. O arcibiskupově a své nepřítomnosti informuje Thomas PESSINA, *Memorabilia*, s. 30: „*Die 6. Novembris*

Sobek již v Praze a na svátek Panny Marie Vítězné celebroid mši v karmelitánském kostele. Chrám byl k té příležitosti vyzdoben goblény a obrazy, které poskytl významní příznivci kláštera. Účast na dopolední bohoslužbě byla vysoká, na lesku jí dodávala přítomnost předních českých stavů v čele s nejvyšším purkrabím Bernardem Ignácem z Martinic. Začalo se v devět hodin s výstavem Nejsvětější svátosti za zpěvu svatovítské scholy, při sloužení mše arcibiskupovi asistovali metropolitní kanovníci. Hudební doprovod zajišťoval zpěvácký sbor doprovázený tympanisty. Ve tři hodiny odpoledne se v kostele zpívaly nešpory, kázalo se latinsky a německy. Při závěrečném požehnání zněla opět chrámová hudba s doprovodem tympanů.⁵¹⁶

Následujícího roku arcibiskup Sobek na opata Hirnheima již nebral žádný ohled. Vzhledem k tomu, že kladné vyjádření panovníka měl již k dispozici, Hirnheimův podmíněný souhlas z loňského roku považoval za dostatečný. Cirkulářem z 31. října oznámil pražskému duchovenstvu, že děkovný procesí bude vedeno z metropolitního chrámu namísto na Strahov k malostranským karmelitánům, a to na svátek Panny Marie Vítězné, totiž v neděli po oktávu Všech svatých (12. listopadu).⁵¹⁷ Tato změna je trvalá a děje se se souhlasem císaře, jakož i se svolením(!) strahovského opata. Odůvodněna je přitom takto: 1) malostranský kostel nese zasvěcení Panny Marie Vítězné a bosí karmelitáni získali výsadu v něm slavit stejnojmenný svátek „*sub Ritu duplici secundae Classis*“ obdařený plnomocnými odpustky; 2) z Říma do Prahy bude přenesena originálem dotýkaná kopie zázračného obrazu Panny Marie Vítězné; 3) duchovenstvo a věřící bydlící na Starém a Novém Městě si znatelně zkrátí cestu. V cirkuláři jsou také obsaženy praktické informace ohledně průběhu slavnosti. V půl osmé ráno se mají do katedrály dostavit faráři, s sebou přivést kaplany a zpěváky. Začne se německým kázáním, po zpívané mši se procesí vydá do kostela Panny Marie Vítězné, kde se bude zpívat nejdříve perikopa *Reddite quae sunt Caesaris Cesari* z Matoušova evangelia, poté hymnus *Te Deum laudamus*. Následovat bude české kázání a slavnostní mše. Po obědě se bude opět kázat německy, pak se budou zpívat nešpory a kolem třetí hodiny bude celá slavnost ukončena požehnáním s Nejsvětější svátostí. Pokud by špatné počasí slavnost znemožnilo, bylo uloženo farářům zpívat v jejich kostelech *Te Deum laudamus*.

Opat Hirnheim reagoval sepsáním memoriálu adresovaného českým místodržícím.⁵¹⁸ Zdůrazňuje v něm, že konání děkovného procesí na Strahově má dlouhou tradici a že bylo takto ustanoveno již Ferdinandem II. Původně bylo sice vedeno na Bílou horu, později pro větší pohodlí a blízkost končilo na Strahově. Tak

[1672] *Dominica XXII, post Pentec. processio ad Strahow in gratiarum actionem pro victoria quondam in Albo monte: divinum officium inchoavimus statim horá mediá septimá: missa cantata per canonic. hebdom. post octavam. Post nonam ducta processio more consueto: aderant religiosi ordines omni et parochi. Ego adesse non poteram, propter dolorem capitis, qui me aliquantum afflixit: et quia mane frigus intensum erat, timebam, ne augetetur dolor. Redierunt inde horá primá: ideoque vespas habuimus primo hora tertia. Celsissimus tunc discesserat ad bonum suum Rosmitalense. Praememorata processio hoc anno ultima ducta est ad Strahow: deinceps haberi debet Dominica immediate sequenti Octavam SS. et duci ad Paters Carmelitanos in Parva Parte.*“

⁵¹⁶ *Historia Conventus II, fol. 259–260.*

⁵¹⁷ Viz textová příloha č. 11.

⁵¹⁸ Viz textová příloha č. 12.

je absolvoval císař Ferdinand III., ale i nynější Leopold I. K přeložení pobožnosti k bosým karmelitánům ve skutečnosti Hirnheim žádný souhlas nedal, naopak byl vždy proti. Proti zamýšlené změně uvádí celkem pět argumentů: translace 1) odporuje původnímu záměru císaře Ferdinanda II. a 2) vyvolá u obecného lidu, který nechápe důvod změny, nevoli; 3) v některých kostelech již bylo ohlášeno konání procesí na Strahov; 4) cesta na Strahov je pohodlnější než sestup z katedrály dolů na Malou Stranu a návrat zpátky; 5) jelikož svátek Panny Marie Vítězné připadá až na další neděli, nic nebrání tomu, aby vedle sebe existovaly obě slavnosti. Hirnheimova snaha o zvrácení arcibiskupova rozhodnutí však byla marná. Svědčí o tom mimo jiné fakt, že memoriál nakonec neodeslal.⁵¹⁹ Když nemohl jinak, tak alespoň v obvyklý den konání děkovného procesí na Strahov, který tehdy připadal na 5. listopad, přikázal ve svém kostele vyzvánět a zpívat *Te Deum laudamus* a zakázal svým řeholníkům účast na procesí vedeném k bosým karmelitánům 12. listopadu.⁵²⁰

Strahovský opat sice odporoval ještě v roce 1674, na přenesení děkovného procesí k bosým karmelitánům a jeho spojení se svátkem Panny Marie Vítězné to však nemělo žádný vliv.⁵²¹ Slavnost se v kostele bosých karmelitánů na Malé Straně konala pravidelně přinejmenším až do zrušení jejich kláštera v roce 1784.⁵²² Řeholníci si dokonce vymohli od císaře vyplácení každoročního příspěvku 30 zlatých na provozování chrámové hudby⁵²³ a z 18. století se dochovala tři tiskem vydaná

⁵¹⁹ Na titulní stránce memoriálu je připsáno: „*Hoc memoriale non fuit traditus*“.

⁵²⁰ Viz textová příloha č. 13. Opat Hirnheim viní ze zlomyslných intrik vedle arcibiskupa také metropolitního děkana Tomáše Pešinu z Čechorodu, který translaci procesí hrozil již o několik let dříve, když premonstrátům vyčítal, že opakovaně v minulosti nebyl nikdo z metropolitní kapituly pozván ke sloužení mše. O průběhu tehdejší slavnosti v kostele P. Marie Vítězné se píše v *Historia Conventus* II, fol. 272. Mj. se zde uvádí, že v čele průvodu vedeného z katedrály šli studenti z jezuitského Klementina a nesli kopii obrazu Panny Marie Vítězné. Oblečení byli do andělských říz, v rukou drželi válečné trofeje a prapory a provolávali: „*Victoria, Victoria, Victoria*.“ K průběhu slavnosti srov. také Thomas PESSINA, *Memorabilia*, s. 61–62.

⁵²¹ V r. 1674 se přes výhrůžky arcibiskupa a jiných strahovští premonstráti procesí opět nezúčastnili a pořádali v kostele vlastní pobožnost. – SK, *Annalium Strahoviensium* I, fol. 294r: „*Intermisimus iterum hoc anno comitari Processionem ex Metropolitana Ecclesia, ad PP. Carmelitanos descendentem, licet Archiepiscopus id potenter urserit, et de altioris potestatis interventu nobis fuerit comminatus. Non omisimus tamen Dominica huc usque consueta Canticum Eucharisticum, in Ecclesia nostra Sollemniter decantare*.“ Zda premonstrátům vzdor vydržel i v dalších letech, o tom již klášterní anály mlčí.

⁵²² V kronikách malostranského karmelu je slavení svátku P. Marie Vítězné připomínáno víceméně pravidelně. Poslední zápis o něm pochází z 12. 11. 1780. – *Historia Conventus* VI, fol. 451–452. O děkovném procesí v r. 1679, jehož se zúčastnil i císař, se zmiňuje také Thomas PESSINA, *Memorabilia*, s. 90. Zajímavé pro srovnání by bylo sledovat osudy tzv. „*Prager Prozession*“, která byla každoročně na výročí bělohorské bitvy vedena k mariánskému sloupu v Mnichově. – Sabine JOHN, *Unser lieben Frauen Säul*, s. 167.

⁵²³ 28. 1. 1675 se obrátila dvorská komora na českou komoru s dotazem o dobrozdání k žádosti karmelitánů od Panny Marie Vítězné o finanční příspěvek na slavení svátku: „[...] *Prior unnd Conventus der barfuessigen Carmeliten zu Prag umb eine Beyhülff zur festtäglichen celebrierung commemorationis Sanctae Mariae de Victoria, allerunderthänigst gebetten. Ersuchen also die Herrn in Freundschaft, sie wollen unns hierüber Ihrer guetbefündliche gemüetsmaining, was diesfalls Ihrer Kayser. Maj. allerunderthänigst einzurathen, oder sonst darbey zuerinndern sein möge, zukomben lassen*.“ – NA, Nová manipulace, sign. K2 C 6/1/7. Tamtéž dochované kvitance o vyplácení částky se vztahují k rokům 1689, 1691, 1693, 1696, 1697, 1698, 1699, 1700, 1701, 1702, 1703 a 1705. Ještě v *Historia Conventus* V, fol. 136, se k 11. 11. 1753 píše, že podle rozhodnutí Leopolda I. bylo vyplaceno klášteru na chrámovou hudbu 30 zl.

česká kázání, jaká se zde k této příležitosti přednášela.⁵²⁴ Obnova poutního ruchu na Bílé hoře na počátku 18. století, kdy došlo k rozšíření původní kapličky z roku 1624 na kostelík Panny Marie Vítězné a vybudování ambitu, s listopadovou děkovnou pobožností na Malé Straně nesouvisí. Představuje další zajímavou kapitolu z dějin kultu bělohorského vítězství.⁵²⁵

7.2. Obraz jako sakrální pomník bělohorského vítězství

Jestliže známe vztah mezi konáním děkovného procesí na paměť bělohorského vítězství a katedrálou sv. Víta, respektive kostelem Panny Marie Vítězné na Malé Straně, stojíme před závěrečným úkolem, totiž zodpovědět, v jakém vztahu vůči této slavnosti byly oba sledované obrazy.

Víme, že svatovítská katedrála byla dějištěm první části děkovné pobožnosti. U hlavního oltáře se sloužila mše, poté se za zpěvu litaní ke Všem svatým věřící vydali v organizovaném průvodu vzdát hold českým patronům. Tento úkon měl v kontextu slavnosti zvláštní význam. Jak jsme již ukázali (kap. 5.5.2), právě tito světci byli považováni za obzvláštní ochránce katedrály po čas jejího nelegitimního záboru kalvínskými predikanty a za mocné přimluvce ve věci vítězství katolické armády na Bílé hoře.⁵²⁶ Arcibiskup Harrach se ve svých denících výslovně zmiňuje pouze o návštěvě hrobu sv. Víta (ten se nachází v chórovém ochozu za hlavním oltářem), dále svatováclavské a svatovojtěšské kaple. Dá se ovšem předpokládat, že alespoň dříve průvod neopomíjel ani hrob dalšího zemského ochránce, sv. Zikmunda, který se nacházel v samostatné kapli vedle východu v severní boční lodi.

Průběhu pobožnosti do značné míry odpovídala i výzdoba katedrály z pobělohorských let. Dovnitř se vcházelo skrze náročně pojednané dveře s dřevěnými reliéfy postav českých světců, evangelistů a církevních otců (obr. 41 a 42).⁵²⁷ Hlavní oltář zdobil Gossaertův obraz *Svatého Lukáše malujícího Pannu Marii* darovaný císařem, nápis na stěně nad ním hlásal císařovu restaurátorskou činnost a na trámu nad chórovou přepážkou stála kalvárie vybavená opět císařovým erbem a nápisem. Po skončení bohoslužeb u hlavního oltáře se procesí v čele s arcibiskupem vydalo chórovým ochozem k hrobu sv. Víta. Míjelo přitom reliéfy Kašpara Bechtelera, připomínající útěk zimního krále z Prahy po jeho porážce na Bílé hoře, také hrob sv. Jana Nepomuckého, u něhož dřevěný reliéf zachycoval plenění chrámu v roce 1619. Navštívena pak byla svatováclavská kaple a také – jak se domnívam – kaple sv. Zikmunda. Z katedrály se poutníci odebrali (severním vchodem?) ke hrobu sv. Vojtěcha ve stejnojmenné kapli. Votivní obraz Matyáše Mayera, namalovaný na stěně přímo nad severním portálem (obr. 24), tak v průběhu celé slavnosti zastával

⁵²⁴ Angelo ŠTĚPÁNEK, *Krásná Sunamityš* (1735); Justyn HORSKÝ, *Sylná Krása* (1753), Antonín SOLNAŘ, *Vítězná Debbora* (1762).

⁵²⁵ Kromě již dříve citovaných prací o poutním areálu na Bílé hoře viz také Mojmir HORYNA, *Neznámé pražské dílo*, *Umění* 31, 1983, s. 247–258; naposledy Jan ROYT, *Poutní místo*. Autor této práce na základě nových pramenů chystá samostatnou práci o bělohorském kostelíku Panny Marie Vítězné.

⁵²⁶ Viz kap. 5.5.2.

⁵²⁷ Srov. s. 78.

důležitou úlohu, neboť při vycházení z katedrály byli věřící konfrontováni s jeho obsahem.

O programní návaznosti obrazu na děkovná procesí vypravovaná původně až na Bílou horu svědčí jeden, až dosud záměrně opomíjený detail. Je jím veduta s průčelně orientovanou chrámovou stavbou namalovaná za krucifixem (obr. 78). Mohlo by se zdát, že jde o neutrální krajinný motiv, který pouze sloužil k vyplnění volného prostoru ve středu obrazu; zde zobrazená stavba se nepodobá žádnému z chrámů stojících v Praze či v jejím blízkém okolí. Přesto dávám k úvaze, zda nejde o plánovaný mariánský chrám na Bílé hoře, který byl založen roku 1628, tedy tři roky před vznikem Mayrova obrazu (1631), a stavěl se až do saského vpádu do Čech na podzim roku 1631. Znamenalo by to pak, že účastník procesí, dříve než opustil katedrálu, měl nad chrámovými dveřmi představen cíl své cesty – chrám Panny Marie Vítězné na Bílé hoře. Sugestivnost této představy posiloval fakt, že natočení chrámu na Mayerově obraze fasádou k divákovi vycházelo ze skutečné geografické situace. Bílá hora i se zamýšleným poutním kostelem Panny Marie Vítězné stála ve vzdálenosti asi sedm kilometrů přímo ve směru pohledu na votivní obraz původně se nacházející na západní stěně katedrály.

Zatímco vazba votivního obrazu ze svatovítské katedrály s děkovným procesím je zřejmá, u oltářního obrazu v kostele Panny Marie Vítězné tomu tak na první pohled není. Víme přece, že první procesí sem bylo vedeno až roku 1673, tedy několik desetiletí po vzniku oltářního obrazu. Avšak právě ve světle pozdějšího úspěchu bosých karmelitánů, jakým bylo zavedení svátku Panny Marie Vítězné, lze lépe pochopit účel pořízení obrazu. Jak nyní ukážeme, o slavení bělohorského vítězství ve svém kostele totiž malostranští karmelitáni usilovali již dříve. V análech německé řádové provincie se uvádí, že již roku 1642 se malostranský karmel jménem svým i římských spolubratří obrátil na Kongregaci posvátných obřadů v Římě s prosbou o rozšíření úcty k Panně Marii Vítězné.⁵²⁸ S poukazem na nepřetržitý kult zázračného obrazu, nalezeného Dominikem à Jesu Maria ve Strakoncích, žádali bosí karmelitáni o svolení slavit památného dne 8. listopadu v římském a pražském⁵²⁹ kostele mši k počtě Panny Marie Vítězné slavným způsobem a za účasti široké veřejnosti. Žádosti bylo vyhověno 13. září téhož roku.⁵³⁰ Výsledek svého snažení shrnuli malostranští karmelitáni následovně:

„Z čehož vyplývá, že svátek Panny Marie Vítězné, který je zvykem v našem kostele v Praze velmi slavně slavit, vzal od tohoto roku, aspoň pokud jde o slavnostní mši, svůj počátek. Jestliže tedy bude obvyklé slavnostní procesí z metropolitního chrámu, které se dříve vypravovalo do kostela velebných otců

⁵²⁸ Viz textová příloha č. 14.

⁵²⁹ Dochovaný opis žádosti se zmiňuje výslovně pouze o římském kostele, že se totéž vztahovalo i pro pražský kostel, vyplývá z celkového obsahu zprávy.

⁵³⁰ Tamtéž (num. 7, 8).

*premonstrátů na Strahově, vedeno k našemu kostelu, [dostane se] takřkajíc na své vlastní místo.*⁵³¹

Co lze vyčíst z této stručné zprávy? Především, že řeholníci v Praze usilovali o zvýšení prestiže vlastní oslavy bělohorského vítězství, která se v jejich kostele tehdy pravidelně konala. V jakém rozsahu, se lze dohadovat. Jelikož předmětem žádosti bylo svolení sloužit v jejich kostele slavnostní mši, zdá se, že se tak dosud dělo jen v omezené míře, totiž bez účasti veřejnosti. Z téhož zápisu vyplývá ještě jedna skutečnost – bosí karmelitáni si již tehdy pohrávali s myšlenkou přeložit děkovné procesí ze Strahova do svého kostela, „*takřkajíc na své vlastní místo*“. Jinak řečeno, již tehdy nepovažovali strahovskou baziliku za přiměřené místo ke slavení bělohorského vítězství. Jestliže ve dvacátých letech byla její role v rámci celé slavnosti opodstatněná (nacházela se totiž na trase děkovné pouti směřující na Bílou horu a suplovala ještě tam nevybudovaný servitský chrám), ve třicátých letech, když bylo od bělohorské fundace upuštěno, již nikoli. Pro bosé karmelitány tu byl navíc inspirující vzor sesterského kostela Panny Marie Vítězné v Římě, v němž se 8. listopad slavil každoročně s velkou pompou.⁵³²

Na pozadí těchto snah lze nahlížet i umělecké aktivity malostranského karmelu ve třicátých a počátkem čtyřicátých let 17. století. Stavba reprezentativního průčelí kostela, vědomě napodobujícího fasádu stejnojmenného kostela v Římě, vybavení chóru monumentálním oltářem s dějově výpravným obrazem – to vše bylo součástí umělecké strategie, kterou malostranští karmelitáni rozvinuli s cílem učinit centrem výročního bělohorského kultu podle příkladu římských spolubratří vlastní kostel. Ten – ve srovnání se strahovskou bazilikou – měl k tomu více předpokladů. Vedle lepší dostupnosti se nabízely i ideové motivy: byl císařovou fundací, prostřednictvím Dominika à Jesu Maria navíc napojenou na legendu o zázračném strakonickém obrázku a honosil se přiléhavějším mariánským patrocinium. Velký obraz, nacházející se na nejexponovanějším místě chrámu, totiž na hlavním oltáři (obr. 48), byl tedy již v době svého vzniku koncipován jako působivá kulisa pro slavnostní liturgii, která se zde měla rok co rok 8. listopadu opakovat. Svrchovaně výtvarným jazykem bylo na něm vyjádřeno to, čemu měli věřící naslouchat z kazatelny a za co měli během slavnosti vzdávat Bohu a císaři díky. Malostranský chrám a obraz s ním plnily funkci *sakrálního pomníku* Ferdinandova vítězství, snad právě takového, jaký by byl jinak vznikl na Bílé hoře. Fakt, že k naplnění této kultovní funkce došlo až o mnoho let později, takovému závěru neodporuje. Proč se iniciativa malostranských karmelitánů neujala již roku 1642, nelze s určitostí říci. Zabránila tomu zřejmě

⁵³¹ Překlad z latiny. Originální znění viz textová příloha č. 14 (Num. 9).

⁵³² Srov. Joannes CARAMUEL, *Caramuelis Dominicus*, s. 397. Arcibiskup Harrach, pobývající v zimě 1644 v Římě, se zmiňuje o mši u bosých karmelitánů 8. 11. – *Tageszettel des Kardinals Ernst Adalbert Harrach 1642–1648*, AVA Wien, Familienarchiv Harrach, kart. 440, fol. 84v: „*Weil heut früh das Fest Unserer Pragerischer Victori bei den Reformirten Carmelitern gewesen, also sein wir zu einer Mees zu ihnen hinaus gefahren, [...]*“.

konkurenční slavnost na Strahově, a proto se řeholníci upnuli k tehdy se slibně rozmáhajícímu kultu milostné sošky Pražského Jezulátka.⁵³³

Naše zkoumání můžeme shrnout konstatováním, že jak votivní obraz ze svatovítské katedrály, tak oltářní obraz z kostela Panny Marie Vítězné byly co do svého vzniku, námětu, formy a umístění podstatnou měrou závislé na existenci děkovného procesí organizovaného na paměť bělohorské bitvy. Namalovány byly se záměrem tvořit výtvarný rámec pro klíčový státně-náboženský rituál pobělohorských Čech. I tím jsou obě díla výjimečná a představují nejvýznamnější malířské realizace z doby před nástupem Karla Škréty.

⁵³³ Pohasnutí slavnosti u malostranských karmelitánů dokládá i následující epizoda. Když na výroční den bitvy r. 1651 v klášteře pobýval brandýský děkan Rhoder, vyčítal řeholníkům, že neslavi bělohorské vítězství, jak je nakázáno, totiž zpěvem hymnu *Te Deum*. Karmelitáni tak pohotově učinili ještě téhož dne a jak kronikář zdůrazňuje, dbali na dodržování zpěvu i v následujících letech. – *Historia Conventus* I, fol. 204–205.

Závěr

V českých dějinách byla dvě období, kdy se náboženský obraz stal významným politikem a v jeho ničení nebo naopak uctívání se odrážely ideové postoje zneprátených stran. Prvně se tak stalo za husitských válek, podruhé během stavovského povstání v letech 1618–1620. Radikální stoupenci „zimního krále“ Fridricha Falckého tehdy provedli reformaci svatovítského chrámu, avšak krátce nato, jak hlásala katolická publicistika, byli poraženi přispěním zázračného obrazu, zvaného potom Panna Maria Vítězná. Teze, že „*potřeba společenské legitimace nové situace využila klasického nástroje – monumentálního výtvarného umění*“, již zazněla v souvislosti s malířstvím v pohusitských Čechách,⁵³⁴ vztáhnout ji lze ovšem i na námi sledovaný případ. Teprve v současné době vychází najevo, že výtvarná produkce v Praze za třicetileté války nepohasla a že navzdory okřídlenému výroku „*inter arma silent musae*“ zde vznikala díla umělecky hodnotná. Panuje přitom přesvědčení, že výtvarnému umění byla v této době svěřena významná role v náboženském zápasu o duši a v politické propagandě. Mým úkolem bylo prověřit, jakými *konkrétními prostředky* se tak dělo, respektive jak se výtvarné umění (sakrální obraz především) mohlo uplatnit v soudobém náboženském a společenském životě. Detailním ikonografickým rozbořením, typologickým srovnáním, sledováním okolností vzniku a ozřejmením kultovní a liturgické funkce dvou reprezentativních příkladů z té doby jsem předvedl možnost uchopení problému vztahu umění k protireformaci a politické moci.⁵³⁵

⁵³⁴ Milena BARTLOVÁ, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001, s. 416.

⁵³⁵ Svůj výzkum nepovažuji za zcela uzavřený. Věřím, že na sporné a nedořešené otázky týkající se vzniku oltářního obrazu v kostele Panny Marie Vítězné bude možné nalézt přesnější odpověď v římských archivech.

TEXTOVÉ PŘÍLOHY

č. 1

Pražský arcibiskup Jan Lohelius přikazuje pražskému duchovenstvu slavit svátek sv. Václava slavněji, totiž slavnostní mší a kázáním, a za účasti lidu.

Praha, 26. září. 1621.

APH, Archiv metropolitní kapituly, kart. 65, fasc. 64 (originál).

Ill.mus et R.mus Princeps D.nus Joannes Dei et Apostolicae Sedis gratia Archiepiscopus Pragensis, Princeps Legatus natus etc.

Uniuersis et Singulis Viris Ecclesiasticis et Religiosis, qui concionandi munus in diversis linguis et Triurbe Pragen. de licentia Suae Celsitudinis obeunt, in Virtute S. obedientiae autoritate etiam Archiepiscopali et qua fungitus, ordinaria mandat quatenus hodie finita Concione suis Auditoribus festum S. Wenceslai huius Regni Bohemiae Martyris et Patroni ad modum festi Apostoli Solenniter cum Missarum solenniis et Concione, non tantum in choro, sed etiam in foro proximo die Martis Celebrandum esse et fore intiment.

Decretum Pragae 26. Septemb. Anno 1621.

Casparus, Decanus et Officialis M[anu] p[ropria] [L. S.]

č. 2

Pražský arcibiskup Jan Lohelius nařizuje pražskému duchovenstvu veřejné slavení svátku sv. Víta.

Praha, 11. června 1622.

APH, Archiv metropolitní kapituly, kart. 66, fasc. 6 (originál).

Nos Joannes, Dei et Apostolica sedis gratia Archiepiscopus Pragens., Princeps, Legatus natus Sac. Caes.ae Reg.que M.tis Conciliarius, nec non supremus ac Generalis Magister ordinis Crucigerorum cum rubea Stella per Bohemiam, Moraviam, Silesiam, Poloniam etc.

Universis Viris Ecclesiasticis et Religiosis, qui concionandi munus in hac Urbe Pragens. obeunt, Autoritate Archiepiscopali et ordinaria mandamus, ut crastina die finita concione suis Auditoribus Festum S. Viti Martyris et huius Regni Bohemiae Summi Patroni solenniter tam in choro, quam in Foro ubique proximo die Mercurii celebrandum intiment.

Decretum in solita nostra Archiepisc. Residentia Pragae 11. Junii Anno 1622.

Joannes Archiepiscopus [L. S.] Adolphus Emmerich a Syntzig, Secret.

č. 3

Pražský arcibiskup Jan Lohelius nařizuje pražskému duchovenstvu veřejné slavení svátku sv. Prokopa; kněží mají také vyzývat lid k účasti na slavení svátků českých světců sv. Víta, Václava, Vojtěcha, Zikmunda, Prokopa a Ludmily.

Praha, 2. července 1622.

APH, Archiv metropolitní kapituly, kart. 66, fasc. 8 (originál).⁵³⁶

Joannes Dei et Apostolicae sedis gratia Archiepiscopus Pragensis, Princeps, Legatus natus Sac. Caes. ae Reg. que M. tis Conciliarius etc.

Omnibus et singulis viris Ecclesiasticis et Religiosis, qui concionandi munus in hac Urbe Pragens. obeunt, Autoritate Archiepiscopali et ordinaria mandamus, ut crastina die, finita concione, suis Auditoribus Festum S. Procopii Abbatis, Confessoris, et huius Regni Bohemiae Patroni, solenniter tam in choro quam in foro ubique proximo die Lunae celebrandum intiment. Quod etiam in posterum semper, absque mandato serviabunt, populumque ad celebranda festa omnium hujus incltyi Regni Patronorum; videlicet, SS. Viti, Wenceslai, Adalberti, Sigismundi, Procopii, et Ludmillae, sedulo monebunt. Significabunt quoque crastina die, Preces 40. horarum pro praesentibus Ecclesiae necessitatibus, futuras sequenti die Dominica, quae erit 10. Julii, in hisce duabus Ecclesiis, BMV ad Nives in Noua Civitate, et S. Thomae in Parva parte.

Actum Pragae in solita nostra Archiepiscopali Residentiae in die Visitationis BMV Anno 1622.

Joannes Archiepiscopus [L.S.]

Adolphus Emmerich a Syntzig, Secret.

č. 4

Pražský arcibiskup Arnošt Harrach ustanovuje v rámci pražské arcidiecéze veřejné slavení svátku Neposkvrněného početí Panny Marie.

Praha, 12. listopadu 1629

APH, Archiv metropolitní kapituly, kart. 69, fasc. 62 (tisk).

Ernestus Divina miseratione S. R. E. Presbyter, Cardinalis Ab Harrach, Archiepiscopus Pragensis, Princeps, Legatus natus, Sacrae Caesariae Regiaeque Majestatis Intimus Consiliarius, Incltyi Boemiae Regni Primas, nec non Ordinis Crucigerorum cum Rubea Stella, per Boemiam, Moraviam, Silesiam, et Poloniam Supremus ac Generalis Magister etc.

Universis et singulis Praelatis, Abbatibus, Provincialibus, Praepositis, Quardianis, Prioribus, Archi-Diaconis, Decanis, Parochis, caeterisque Presbyteris cujusunque status, et Ordinis Archidioecesi nostrae Pragensi subjectis, praesentes literas lecturis, visuris, aut legi auditoris, Salutem in Domino, et Paternam nostram benevolentiam.

⁵³⁶ Totožný exemplář dekretu uložen v NA, Archiv pražského arcibiskupství, kart. 4479, inv. č. 5430.

Etsi variae ac multiplices causae existant, quibus adducti festum Immaculatae Conceptionis Gloriosissimae semper Virginis Mariae tam in choro, quam foro in Archidiocesi Nostra solenniter, publicae pietatis concentu et honore celebrare statuimus, singularis tamen illa occurrit, quoad a Sacra Caesarea Regiaque Majestate clementissimé requiramus, ut ob tām insignes victorias et triumphos, non tantum in Regnis Provinciisque haereditariis ac incorporatis, per intercessionem Beatissimae Virginis MARIAE, ab eadem Majestate Caesarea partos, sed etiam in longe latéque distantibus orbis partibus hactenus celebratos, talem diem dictae DEIPARAE solennem consecremus, et celebremus. Quare praefatae Majestatis Imperialis, Divorum quondam praedecessorum suorum, similem et laudabilem in hujusmodi victoriis obtentis consuetudinem observantium vestigiis instistentis, pientissimae intentioni satisfaciens, ad tantorum beneficiorum meritum, in sempiternam memoriam recolendum, festum Immaculatae Conceptionis Beatissimae Virginis MARIAE, semper Octava die Decembris, secundum, rubricam Romanam peragi solitum, per totam Archidioecesim Nostram Pragensem solenniter celebrandum decernimus, et pronunciamus. Omnibus et singulis memoratis Ecclesiasticis, et Religiosis totius Archidioecesis Nostrae Pragensis, maxime quibus jus concionandi incumbit, Autoritate Archi-Episcopali qua fungimur ordinariá Nostrá, in virtute Sanctae obedientiae mandamus, districtae praecipientes, quatenus die Dominica, quae erit hoc anno secunda Decembris, idem festum Conceptionis Beatissimae DEI genitricis MARIAE subsequens, magna cum solennitate pietatisque zelo, tam in Choro quam foro perpetuo celebrandum, finita Concione, ex Cathedris publicis promulgent. Quod et aliis cujusvis anni temporibus venturis, absque iterato mandato, semper observabunt, populumque causis supra allegatis, et denuo repetitis, ad solennitatem devote peragendam sedulo monebunt. Atque ut hae Nostrae Literae Officialis Nostri manu subscriptae, sigilloque Nostro signitate, omnibus quorum interest et in posterum quavis ratione intererit, notae ac manifestae esse possint, volumus eas Metropolitanae Ecclesiae nostrae Pragensis aliarumque hujus Civitatis seu Archidioecesis Ecclesiarum valuis affigi. In quorum Testimonium has ipsas confici, et Sigillo nostro muniri jussimus.

Datae in Archi-Episcopali Residentia Nostra Praegae, die duodecima Novembris, Anno Partu a Virginis 1629.

Macarius Decanus et Officialis mp. [arcibiskupova pečet']

Antonius Schlling de Gruenenkleeberg, Cancellarius Comes Palatinus mp.

č. 5

Pražský arcibiskup Jan Lohelius zve pražské duchovenstvo na děkovné procesí ze svatovítské katedrály na Strahov, pořádané 8. listopadu k příležitosti bitvy na Bílé hoře, a přikazuje kazatelům, aby k účasti na něm vyzývali lid.

Praha, 30. října 1621.

APH, Archiv metropolitní kapituly, kart. 65, fasc. 65 (originál).

Nos Joannes Dei et Apostolicae Sedis gratia Archiepiscopus Pragensis, Princeps Legatus natus, Sac. Caes. Reg.que M.tis Consiliarius Ordinis Crucigerorum cum rubea Stella, Supremus ac Generalis Magister per Bohemiam, Morauiam, Silesiam, Poloniam etc.

Praesenti decreto paterné insinuamus Reuerendis et Venerabilibus D. D. Abbatibus, Praepositis, Decanis, Provincialibus, Prioribus, caeterisque Praesbyteris et Clericis intra muros huius Civitatis Pragensis, Quandoquidem sequenti septimana ad Octavam omnium Sanctorum, quae erit 8. Novembris, recurrit illa Memorabilis dies, obtentae de hostibus gloriosae Victoriae, ipsaquae res et ratio nos ad agendas Deo gratias invitat. Idcirco Omnibus et Singulis supra scriptis Praelatis et Clericis serió mandamus et praecipimus, ut praememorata die 8. Novembris, tantó matutinis, in puncto horae septimae, in Metropolitana Ecclesia Pragen. ad solennem Processionem celebrandam, quae ex eadem Metrop. Ecclesia ad Monasterium Strahoviense peragetur, cum decenti ordine Crucibus etiam sive Vexillis assumptis convenient; D.ni quoque Concionatores praeditam Processionem tam crastino quam subsequenti die Dominico promulgabunt, et populum, ostenso singulari Dei Opt. Max. beneficio, ut eidem Processioni et Gratiarum actioni intersint, inuitabunt. Quod ut praepotenti Deo gratum et acceptum, ita et nobis erit valde proficium.

Decretum in Archiepiscopali n.rá Residentia Praegae, penultimá Octob. 1621.

Joannes Archiepiscopus [L. S.]

Adolphus Emmerich a Snytzig, Secret.s

č. 6

Metropolitní kapitula žádá českou komoru o vyplacení 26 kop (míšeňských) na zaplacení trubače a bubeníky při děkovném procesí na Bílou horu.

Praha, 30. října 1622.

APH, Archiv metropolitní kapituly, rkp. XXXV/5 (Kopiář metropolitní kapituly Pražské 1618–1625[–1629]), fol. 192v–193r.

Z strany procesí, kteráž se vykonává z kostela pražského na Bílou Horu za vítězství, které pan Bůh dáti ráčil JMC nad rebelanty Král. českého, na komoru suplikaci:

Poněvadž dáti pán Bůh v úterý nejprve příští, jenž bude ochtáb památky slavnosti Všech svatých, přichází památný den toho slavného vítězství, v kterémž pan Bůh všemohoucí JMC nad rebelanty propůjčiti ráčil a slušná věc jest, aby na týž den od nás všech všemohoucímu pánu Bohu díky činěny byly. A protož poněvadž procesí slavná z kostela pražského až na Strahov a potom za bránu strahovskou dle

předešlého způsobu[!] držena bude, Vaši Milost modlitebně žádáme, že jako takto rok na trubače a bubeníky jistá suma z peněz Komory Jeho Milosti Císařské vydána byla, tak i nyní na týž trubače 26 kop laskavě nám vydati poručiti ráčíte (pokudžby však JMC trubači týž práce vykonati nechtěli) my se toho VM modlitbami a službami našimi rádi odměniti chceme 30. oktob. 1622.

č. 7

Pražský arcibiskup Arnošt Harrach zve pražské duchovenstvo na děkovné procesí ze svatovítské katedrály na Strahov, pořádané 8. listopadu na paměť vítězství na Bílé hoře, a přikazuje kazatelům, aby k účasti na něm vyzývali lid. Praha, 3. listopadu 1629.

APH, Archiv metropolitní kapituly, kart. 69, fasc. 59.

Ernestus Dei et Apostolicae Sedis gratia Archiep. Prag. Legatus natus, Princeps, Sac. Rom. Eccl. Card. ab Harrach, Suae Caes. Majestatis Intimus Consiliarius, Regni Boh. Primas etc. Quoniam in octava omnium SS. laudabilis memoria gloriosissimae Victoriae de rebellibus in Albo monti anno Domini 1620 obtentae recurrit, processioque sollemnis ex Metr. Eccl. Prag. ad Strahoviense Monasterium pro immensa gratiarum actione devote peragetur. Idcirco eo requiruntur venerabiles ac Adm. R. di Dni Abbates, Prelati, Parocchi, Priores, caeterique omnium ordinum Civitatis Pragensis Religiosi, ut Hora Septima matutina die futuro Jovis in Metrop. Eccl. cum decenti habitu compareant, processionemque ex laudabili et pia consuetudini ad gratiam Opt. Dei actionis peragendos (cum pietate) concomitent. Concionatores vero crastina die Auditores sui ad praefatam processionem humaniter invitari atque admoneri magno pietatis zelo minimé negligent.

Data Praegae 3. Novembris 1629

Macarius Officialis m. propriá, LS (Officialatus Archiep.)

č. 8

Metropolitní kapitula žádá českou komoru o vyplacení 30 kop míšeňských na zaplacení trubačů a bubeníků při děkovném procesí na Strahov.

Praha, listopad 1630 (nedatováno, vročení vyplývá z datace předešlých a následujících zápisů).

APH, Archiv metropolitní kapituly, rkp. XXXV/6 (Kopíř metropolitní kapituly Pražské 1628–1635), fol. 103r.

Nečiníme VM tajné, že tuto sobotu nejprve příští, jenž bude 8. dne měsíce Novembris, držeti se bude slavná procesí z kostela Hradu pražského do kláštera strahovského na památku slavného vítězství JMC nad rebelanty a nepřáteli jeho, k kteréžto slavnosti trubače polní s bubny každého roku se potřebují, a v nepřítomnosti JMC z renthausu na ně se 30 kop. míš. vydává. Z té příčiny VM žádáme, že o tom při pánu rentmistru naříditi ráčíte, aby takových 30 kop míš. vydal, tak aby se

jmenovaní trubači časně opatřiti mohly. V čemž se VM k laskavé ochraně poručení činíme. V modlitbách trvajících probošt, děkan a kapitola kostela Hradu pražského.

(Následuje přípis):

Actum 5. Novembris decretováno, 6. Novembris, aby p. rentmistr odvedl jak se prve darovalo.

č. 9

Metropolitní kapitula žádá českou komoru o vyplacení 26 kop míšeňských na zaplacení trubačů a bubeníků při děkovném procesí na Bílou horu.

Praha, 3. listopadu 1631.

APH, Archiv metropolitní kapituly, rkp. XXXV/6 (Kopiář metropolitní kapituly Pražské 1628–1635), fol. 109r.

Vaši Milosti Vysoce urozený hrabě pane pane presidente a VM urození páni JMC rady zřízené Komory v království Českém páni nám laskavě přízniví. VM laskavé paměti přivozujeme, že dá Pán Bůh v neděli nejprve příští, jenž bude 8. měsíce Novembris, slavná procesí z kostela hlavního Hradu pražského až na Strahov a potomně za bránu strahovskou na památku aditum činěny panu Bohu všemohačím z slavného na onen čas v létu 1620 nabily na Bílý hoře nad rebelanty JMC vítězství vykonávati se bude. A poněvadž k též procesí polní trubači potřebovati se budou, VM modlitebně žádáme, že při pánu rentmistru naříditi ráčíte, [aby] na též trubače dle předešlého způsobu 26 kop míš. z renthausu JMC vydáno bylo, tak, aby ta pobožná procesí tím slavněji se vykonati mohla. V čemž se VM k laskavé ochraně poručena činíme. Actum 3. Novembris letha 1631. Za VM na modlitbách trvajících probošt, děkan a kapitola kostela Hradu pražského.

č. 10

Císař Ferdinand II. potvrzuje založení kostela Panny Marie Vítězné a kláštera servitů na Bílé hoře.

Vídeň, 29. srpna 1629.

NA, Stará manipulace, kart. 345, pozdější opis.

Nos Ferdinandus etc.

Cum Deus ter opt. max. rerum omnium gubernator, et custos nobis pro defensione verae sanctaeque Religionis nostrae Catholicae Apostolicae Romanae nec non Caesariae, et Regiae nostrae Superiotatis tuendae, conservandaque gratia, contra Rebelles, et perfidos Haereticos Praegae in Monte Albo certantibus Anno 1620 die octava, omnibus Coelitibus Sacra, suo potenti brachio, et excelso insignem, et miraculosam victoriam donaverit; ideoque pro gratiarum actione, et perpetua memoria Patri Magistro Sosteneo Odonio Alexandrino ordinis Servorum Beatae Mariae Virginis Vicario Generali Anno 1627 concesserimus, ut in eodem Monte Templum et Monasterium sub auspiciatissimo titulo Sanctae Mariae de Victoria

edificare posset. Eandemque concessionem tenore praesentium ex certa nostra scientia, non per errorem, aut improvide, sed deliberato, sano, et naturo fidelium nostrorum accedente consilio, autoritate Regia, tanquam Rex Bohemiae confirmamus, et approbamus, volentes, quod ejusdem ordinis Fratres gestantes habitum vestem, et capam prout Florientiae, in conventu Divae Annunciatae, et non aliter Memoratum Templum cum Monasterio postquam aedificatum fuerit, libere, quiete, plene, pacifice et absque ulla exceptione perpetuis temporibus possidere possint, ac valcant, inibquee juxta sacro sanctos Canones, et istius ordinis ritum, atque institutum Deo, Beatissimaeque Mariae Virgini sine cujusvis perturbatione, et molestatione famulentur.

Et propterea mandamus universis, et singulis superioribus, et inferioribus officialibus, caeterisque subditis nostris per Regnum nostrum Bohemiae ubilibet constitutis, cujus cunque status, gradus, seu praeeminentiae extiterint: In primis vero Locumtenentibus, Judicibus nostris Regiis, nec non Connsulibus, Senatibus, et reliquis Incolis Triurbis Pragensis praesentibus, et futuris, ne supra nominatos Fratres Servorum in possessione saepedicti Templi Sanctae Mariae de Victoria, et aliarum ad id spectantium pertinentiarum praesentium, et futurarum, sive in personis, sive in rebus molestant, nec a quoniam alio super his omnibus turbari, aut quocunque modo mollestari permittant: sed potius illos juxta hanc nostram concessionem, et confirmationem nostro nomine efficaciter tueantur, et conservent. Secus sub animadversione, et poena nostra gravissima nequaquam facturi. In quorum fidem Diploma hoc manu nostra subscriptum sigili nostri Caesares Regiique majoris appensione communiri jussimus.

Datum in Civitate nostra Vienna etc. dic. 29. Augusti 1629.

č. 11

Pražský arcibiskup Matouš Ferdinand Sobek z Bílenberka oznamuje pražskému duchovenstvu přeložení děkovného procesí, vypravovaného každoročně na paměť vítězství na Bílé hoře, ze Strahova ke kostelu Panny Marie Vítězné bosých karmelitánů na Malé Straně.

Praha, 31. října 1673.

NA, Archiv pražského arcibiskupství, kart. 41.

Matthaeis Ferdinandus etc.

Cum Supplicatio seu Processio quotannis infra Octavam Omnium Sanctorum ob partam olim feliciter, simul ac gloriose in Albo Monte Victoriam, contra infensissimos tum orthodoxae Religionis, tum quoque Augustissimae Archi-Domus Austriacae Adversarios, haberi solita, proxima Dominica post Octavam Omnium Sanctorum, quae erit 12. imminentis mensis Novembris recollenda veniat.

Eapropter omnibus et singulis huius Triurbis Pragensis Parochis, aliisque curam animarum gerentibus mandamus, caeteros vero pro Concione dicturos, ut populo ex pulpitu eiusmodi processionem, ad quam condecorandam etiam Religiosi

cum vexillis et Crucibus invitantur, institutam, prima post festum Omnium Sanctorum Dominica promulgent, decenter requirimus, et ad comparendum in Metropolitana, hora octava antemeridiana praefatae diei Dominicae eadem 12. Novembris, ferventer excitent, et cohortentur, ita ut unitis precibus Deo ter Opt. Max. non tantum pro praestitis beneficiis gratias agamus, verum etiam pro praesentis temporis necessitatibus, specialiter veró pro omni felicitate Augustissimorum Neo-Conjugum et pro propagatione Augustissimae Archi-Domus Austriacae, Divinum Numen tanto ferventius invocemus, et per Intemeratae Virginis Deiparae, Sanctorumque huius Inclyti Bohemiae Regni Patronorum opem exoremus.

Tametsi vero haec Processio per annos praeteritos ex Metropolitana ad Strahoviensem Ecclesiam peracta fuerit, hic et nunc tamen, et quidem cum clementissimo Sac. Caes. Mttis beneplacito, et prompto ad id accedente Rev.imi Dni Abbatis Strahoviensis annutu, ad Ecclesiam RR. PP. Carmelitarum Excalceatorum Micro-Pragae degentium, habendam, et futuris temporibus continuandam, idque ex causis sequentibus: cum videlicet praememorata PP. Carmelitarum Ecclesia honori Intemeratae Deiparae Mariae de Victoria dicata et consecrata sit, iidemque Patres obtinuerint, ut solennis praelibatae Virginis commemoratio, in Ecclesia eorundem sub Ritu duplici secundae Classis, una cum Indulgentiis plenariis in perpetuum quotannis celebretur. Accedit ad illud, quia Effigies eiusdem Miraculosae, Romae in Ecclesia eorundem PP. Carmelitarum permanentis Imaginis, quae olim in Albo Monte vista est adversus perduelles vibrare fulmina, atque erumpentes flammaram globos contra hostes eiaculari, ad ipsum prototypon attacata, solenniter deportabitur.

Porro et ipsis Religiosis ac aliis hominibus in antiqua et nova Civitatibus degentibus, hoc statuto nobiliter iter abbreviabitur. Quod ut tanto Solennius et decernentius peragetur, Parochi, aliique Parochialia exercentes, Ecclesiae Suae Cantores secum assumant, eosque ad exequenda sua munia actualiter compellant, atque maturius; hora videlicet octavá matutiná, supra statutá die, in Metropolitana compareant. Haec autem Devotio in dicta PP. Carmelitarum Ecclesia infra scripto modo peragetur; mane circa medium Octava erit germanica Concio, deinde absolutis in Metropolitana circa Nonam Divinis, ducetur inde ad eosdem Patres Carmelitas Processio, et ubi ad Ecclesiam deventum fuerit, solitum Evangelium, et post illud Te Deum laudamus, decantabitur, hoc finito boemica Concio, et ilam Sacrum solenne sequetur. A prandiis vero circa Secundam erit altera Concio germanica, et post illam Vesperae, ac tandem Benedictione cum Venerabili data, dicta devotio terminabitur.

Quod si vero propter tempora pluviosa ad Arcem processionaliter venire impedirentur, in suis Ecclesiis devotionem hanc, cum Te Deum laudamus, praehabito de SS. Trinitate sacro cantato persolvant. Actum Pragae in Residentia Nostra Archiepiscopali die 31. octobris 1673.

Memoriál strahovského opata Jeronýma Hirnheimma adresovaný českým místodržícím ve věci přenesení děkovného procesí ze Strahova ke kostelu Panny Marie Vítězné na Malé Straně.

[1673 (blíže nedatováno)].

NA, Archiv řádu premonstrátů Strahov, kn. 4181 (kniha došlých listů za rok 1673), list č. 35.

Hoch und Wohlgebohrne Graffen und Herren, auch wohl Edl gebohrn- und gestrenge Ritter.

Gnädig und Hoch gebittende Herrn Herrn etc. Ewer Excellenzen undt Gnaden, belieben sich gnädig zu erinnern, waß gestaldten auf allergnädigste Verordnung Ihrer Röm. Kays. May. Ferdinandi Secundi hochgeseeligten Gedächtnuß, bereiths vor etlich und viertzig gegen Fünftzig Jahren, wegen der, von Gott Ihr May. auf dem Weisenberg wieder Ihre Feindt verliehenen großen Victori, ein Jährliches Danckfest und Procession den Sonntag nach Aller Heiligen aus der hiesigen Schloß Kirchen, erstlich auf dem Weisenberg hinaus, hernach auf dem Strahoff in unser Kirchen allß welche dem Orth der Victori, und Weisenberg am nächsten und bequemlichsten gelegen angestellet, bießhero allezeit fleißig verrichtet und gehalten werden ist, welcher Processionen öftters die vörigen Kays. May. May. wie auch jetzt Regierender Kayser Unser Allergnädigster Herr Herr beygewohnet haben.

Dieweilen ich aber vor gewieß vernehme, wie daß Ihre Fürstl. Gnade hiesiger Herr Ertz Bischoff solch von Ihr May. angestellte alte Procession zu ändern, selbte nicht allein auff einen andern Tag alls nemblichen den Sonntag post Octavam Aller Heiligen, sondern auch gar ein anders Orth, als zu den P. P. Carmelitanern auff der Kleinen Seithen, welche vorgemelten Sontag das fest S. Mariae de Victoria mit völligen Ablass halten werden, zu transferiren willens ist. So ich und das mir anvertraute Closter Strahoff Keines weeges verschuldet, ohngeachtet etwan ein und andere Vergessen: oder Saumbseligkeit unterlofen, welches nicht uns, sondern den damahligen Processions Directoribus zu adscribiren und zu verantwortten khombt; Allermassen Ihre Kayser. May. vorm Jahr, auff deren anbringen allergnädigst rescribiret, wann solle mich und mein Convent hierüber vernehmen: Ich aber hierzu niemahls meinen Consens gegeben, sondern wieder solche Innovation und änderung vielmehrs protestiret habe, und meine hierauff beschehene Reclamation Ihre Kays. May. gar nicht referirt worden ist.

Wenn dann Gnädig und Hochgebittende Herren Herren solch vorzunehmende änderung dieser wohl instituirten alten Procession Erstlich immediate Ihre Kays. May. guetgemeinten Intention zuwieder lauffet.

2do: Uns bey dem gemeinen Volck welches die Ursachen dieser änderung nicht penetriret zuem höchsten Schimpff und bösen argwohn Khommen dörfte.

3tio: in einer berümbter und vielleicht andern Kirchen bereiths verkündigt, dass diese Procession Jährlichen Gebrauch nach zu uns in Strahoff künfftigen Sonntag sein werden, wie auch

4to: Der Weeg auffm Strahoff viel bequemlicher, aber zu dem Carmelitanern und von ihnen wiederumb hienauff viel schwerer und

5to: Sie die P. Patres Carmelitaner mit Ihren Fest S. Mariae de Victoria nichts gehindert, weilen beede Solennitäten an zweyen Sonntagen können gehalten werden.

Derowegen und in ansehung dass von Ihr Kays. Mayt. alls Unsers Allergnädigsten Fundatoris unnd Institutoris dieses alten gueten Wercks, Kein Neuer Außtrücklicher befelch über die änderung und Transferirung der bemelten Procession dato vorhanden.

Als gelanget an Euer Excell. und Gnaden mein hiermit demüchtig gehorsambstes bitten, Sie geruhen gnädigst zu verordnen, und gehörigen Orthen verstehen geben zu lassen, damit die Procession bey Ihren Alten Tag und Orth, wie vor Jahren verbliben, bieß Ihr May. allergnädigster will hierüber offenbahret werde, warbei mich empfehle und verbleibe

Ewer Excellenzen und Gnaden

demüchtigst gehorsambster
Hieronymus Abbas mp.

č. 13

Zápis strahovského opata Jeronýma Hirnheima o přeložení výročního procesí ze Strahova ke kostelu Panny Marie Vítězné na Malé Straně v diáriu strahovského kláštera k roku 1673.

SK, *Annalium Strahoviensium* II, fol. 271v–272r.

Nihil ultra hoc anno consignandum occurrit, praeter Processionem a Nobis ad PP. Carmelitanos parvae partenses translatae, quae ante hac, ex arce comitantibus etiam aliquoties Augustissimis, ad nos procedebat. Haec in memoriam Victoriae, in Albo monte obtentae, fuit instituta: et primó quidem in ipsa octava festi Omnium Sanctorum, quo die Victoria contigit, ad ipsum pugnae locum habebatur, deinde tam tempus, quam locus fuit variatus, haberi enim cepit ad nostram Strahoviensem Ecclesiam, Dominica infra Octava ejusdem festi Omnium sanctorum. Modernus vero Archiepiscopus in Dominicam post ipsam Octavam, recentissime dictam Processionem transtulit. Fuit pro dicta translatione suae Maiestatis consensus ab eo desideratus, quem etiam obtinuit. Huius Translationis causa praetexebatur Solennitas B. V. de Victoria, quam PP. Carmelitani, quotannis, cum plenariis indulgentiis, Dominicá praedictá, post octavam Omnium SS. in Ecclesia sua celebrari a Sede Apostolica obtinuerunt. Quam tamen solennitatem, cum nostra coincidere Archiepiscopus suae Maiestati perscripsit. Unde patet subreptitiae totum fuisse actitatum, et obtentum; ambos etiam Solennitates suis Dominicis potuisse celebrari,

more antiquo nihil immutato. Diversae aliae causae subornabantur, inter quos fuit distantia nostrae Ecclesiae, ad quam omnium Monasteriorum Religiosis difficilis est ascensus. Re verá autem malignitas omnia innovavit, praesertim Decani Capitularis, et officialis Pessinae, qui iam ante aliquot annos, se id effecturum nobis comminatus est, culpam in nos referens, quod una vel alterá vice, nullus, praefatá die ad pontificandum fuerit invitatus; cum tamen hi, et alii defectus, si qui aliquando contingerunt, ipsis potius, ad quos provisio pertinebat, fuerint adscribendi. Dictae Translationi, quantum potui, reclamavi, et ne illi consensum viderer praestitisse, mandavi Te Deum laudamus, Dominica infra octavam, ut huc usque fuit observatum, in Ecclesia nostra, sub campanarum pulsu decantari, nostros quoque Religiosos prohibui novam hanc ad Carmelitanos processiones comitari.

(Hieronimus Abbas)

č. 14

Malostranský karmel se roku 1642 obrací na Kongregaci posvátných obřadů v Římě s žádostí o rozšíření úcty k zázračnému obrazu Panny Marie Vítězné; odpověď z Říma z 13. září 1642; malostranský karmel informuje o svém záměru slavit svátek Panny Marie Vítězné.

Kláster bosých karmelitánů, Vídeň – Döbling, *Historia Provinciae Germaniae Fratrum carmelitanum discalceatorum* I, fol. 81.

Num. 7: Supplicatio pro augmento cultus B. V. Mariae de Victoria

Verum enim vero memores quoque Religiosi Nostri Pragenses Ecclesiam suam principaliter esse dicatam honori B. V. Mariae de Victoria, dum zelant pro Veneratione Filii, cultum quoque promovere studuerunt Immaculatae ejus Genitricis. Unde pro hujus augmento Sacrae Rituum Congregationi supplicarunt sequenti cum Memoriali, sibi et Patribus Romani Communi:

Em.mmi ac R.dmi D. D. Sac. Rit. Congreg.

...aecata Haereticorum Cohors, quum in Deiparam Virginem invehere nostra quoque aetate eo non horrescat, ut ipsique Imagini oculos eruere minime sit detestata. Carmelitae excalceati honorem reddi potenstissimae huic Caelorum, mundique Reginae, quam maxime exoptantes suppliciter exposcunt, Missam die 8. Novembris de eadem B. Virgine (facta altera de officio occurrente) ab omnibus tam Regularibus, tam Saecularibus ritu Solemni celebrari posse in Ecclesia Urbis nuncupatae, S. Mariae de Victoria, ubi Romanus Pontifex Gregorius XV. ipsammet Dei Matris depictam Effigiem, quam Servus Dei Dominicus à Jesu Maria Carmelita Discalceatus in eosdem Fidei catholicae hostes, a quibus illa sacrilege fuerit conculcata, dicta qua superis die victricem apud Germanos praetulit, celeberrima totius cleri pompa collocavit, Christique Fideles ad id usque temporis Summa pietate colunt.

Num. 8: Gratiiosa Concessio

Qua porrecta Supplicatione inclinati Emin.mi D. D. Sac. Rit. Congregationis Praefecti sequens dederit Rescriptum.

Die 13. Septembris 1642 Sacra Rituum Congregatio attentis narratis gratiam petitam esse concedendam, post tamen Missam Conventualem, vel illam, quae forsan vice Conventualis, ex Regulis eorum a Sede Apostolica approbata consuevit celebrari, dumodo reliquis servetur Rubricae Missalis, et Breviarii Romani.

d. Card. Sacchetus

Num. 9: Festi B. V. Mariae de Victoria institutio

Ex quibus colligitur Festum B. V. Mariae de Victoria, quotannis Pragae in nostra Ecclesia solemnissime celebrari solitum, ab hoc anno suum sumpsisse exordium saltem quoad Missam solemnem. Quando veró coeperit ad eandem duci ex Metropolitana consueta illa pomposa Processio, primitus ad Ecclesiam R. R. P. P. Premonstratensium in Strahoff duci solita, suo proprio dicetur loco.

SEZNAM ZKRATEK

AB	Ars Bavarica
APH	Archiv Pražského hradu
AVA	Allgemeines Verwaltungsarchiv Wien
BS	Bibliotheca sanctorum
CRLB	Corpus Rubenianum Ludwig Burchard
ČČH	Český časopis historický
ČKD	Časopis katolického duchovenstva
DČVU	Dějiny českého výtvarného umění
DP	Documenta pragensia
FHB	Folia Historica Bohemica
JbKHMW	Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien
JbKSW	Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie
LF	Listy filologické
LMA	Lexikon des Mittelalters
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche
MCC	Mitteilungen der K. K. Central-Comission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale
MIÖG	Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung
ML	Marienlexikon
MÖStA	Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs
MüJbBK	Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst
NA	Národní archiv
NK ČR	Národní knihovna České republiky
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek
PAM	Památky archaeologické a místopisné
PP	Památková péče
PSH	Pražský sborník historický
RKW	Repertorium für Kunstwissenschaft
RDK	Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte
RöJbKG	Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte
SAP	Sborník archivních prací
SHK	Sborník historického kroužku
SK	Strahovská knihovna
SR	Studia Rudolphina. Bulletin Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II.
ÚDU FFUK	Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze
UPČ	Umělecké památky Čech
UPP	Umělecké památky Prahy
WJbKG	Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte
ZKG	Zeitschrift für Kunstgeschichte
ZPP	Zprávy památkové péče

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA*

PÍSEMNÉ PRAMENY

PRAHA

Archiv Pražského hradu

- Archiv metropolitní kapituly: kart. 65–70; rkp. II/13, VI/9, XXXV/5, XXXV/6, XCIII/2.
- Dvorský stavební úřad: kart. 23.

Klášter Pražského Jezulátka bosých karmelitánů

- *Historia Conventus Pragensis Fratrum Carmelitarum Discalceatorum. Tomus I. 1624–1668.*
- *Tomus II Historiae Conventus ab anno 1667 ad 1674.*
- *Tomus III Historiae Conventus ab Anno 1674 ad 1714.*
- *Tomus IV Historiae Conventus ab anno 1714 ad 1747.*
- *Historia Conventus Pragensis Fratrum Carmelitarum Discalceatorum. Tomus V. 1747–1761.*
- *Tomus VI Historiae Conventus ab Anno 1762 ad 1781.*
- *Liber foundationum Primaevaram et Aliorum Documentorum ab Ereptione hujus Conventus Anno 1625.*
- *Manuale Conventus Pragensis Carmelitarum Discalceatorum in quo Foundationes piae, Capitalia, ac Quittentiae, aliaque scitu necessaria inserta inveniuntur. Ad Usus praefati Conventus Anno a partu Virginis MDCCLXXIV concinnatum.*

Národní archiv

- Archiv pražského arcibiskupství: kart. 9, 13, 14, 16–19, 40, 41, 759, 771, 2632, 4479; kn. B 3/5.
- Archiv řádu premonstrátů Strahov: kn. 4180, 4181.
- Archiv zrušených klášterů: listina č. 1265; kart. 46; rkp. 60 (inv. č. 2502).
- České oddělení dvorské komory IV: kart. 188.
- Nová manipulace: sign. K2 C 6/1/7.
- Stará manipulace: kart. 2084, 2242.

Strahovská knihovna

- *Diarium actionum, occupationum similiter expensarum [...] Vincentii Macarii Abbatis Strahoviensis, 1661–1669, sign. D J III 1.*
- *Annalium Strahoviensium tomus II, 1670–1681, sign. D J III 3.*

* Bibliografie obsahuje zásadní, anebo v práci vícekrát citované práce, které jsou v poznámkovém aparátu citovány zkráceně. U významných a častěji opakovaných periodik, lexikonů a encyklopedií používám zkratky, které jsou zepsány na s. 138.

Správa Pražského hradu – oddělení uměleckých sbírek

- Marie KOSTÍLKOVÁ, *Votivní obraz P. Marie od M. Mayera* (zpráva z roku 1971), pod inv. č. V7.

VÍDEŇ

Allgemeines Verwaltungsarchiv

- Familienarchiv Harrach: rkp. 298, 399, 400, 456, 461, 462, 477; kart. 171, 440, 442.

Kláster bosých karmelitánů, Vídeň – Döbling

- *Historia Provinciae Germaniae Fratrum carmelitanum discalceatorum*, tomus I (1622–1700).

Österreichische Nationalbibliothek – Handschriftensammlung

- *Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Jesu anno 1663*, rkp. 12060.

STARÉ TISKY A VYDANÉ PRAMENY

- Leone Battista ALBERTI, *Deset knih o stavitelství – Libri De re aedificatoria decem*, z latiny přeložil Alois Otoupalík, Praha 1956.
- Marcus Antonius ALEGRE de CASANTE, *Paradisus Carmelitici Decoris. In quo archetypicae religionis magni patris Heliae prophetae origo, et Trophaea monstrantur: et Heliades ab ortu suo, ad vsque haec tempora, sapientia, et mirabili virtute clarentes, per anacephalaeosin perstringuntur*, Lugduni 1639.
- Casparus ARSENIUS a RADBUSA, *Oratio in solenni Reconciliatione Almae metropolitanae Ecclesiae Pragensis; atque Consecratione Summi Altaris S. Viti, habita 28. die Mensis Februarii Anno MDCXXI*, Pragae 1621.
- Casparus ARSENIUS a RADBUSA, *Liber informationum de altaribus, foundationibus, et aliis divinis officiis in metropolitana ecclesia pragensi peragi solitis, nec non de ministris eiusdem, atque de sepulturis et funebribus*, 1624, vydal Antonín Podlaha, Praha 1915 (= Editiones archivii et bibliothecae S. F. Metropolitanani Capituli Pragensis 12).
- Jan BECKOVSKÝ, *Poselkyně starých příběhův českých. Díl druhý (od roku 1526–1715)*, svazek druhý (L. 1608–1624), svazek třetí (L. 1625–1715 i s dodatky), vydal Antonín Rezek, Praha 1879, 1880 (= Dědictví sv. Prokopa 19, 20).
- Robertus BELLARMINUS, *Disputationes de controversiis christianae fidei, adversus huius temporis Haereticos*, Tomus II, Ingolstadii 1601.
- *Boemia Exoriens, Gentilis, Christiana, Pia, Bellicosa, Regnans, Imperans Austriaca, Ferdinando III. Ferdinandi II. semper Invicti, Augusti, semper, semper Pii, Felici Filio, cum haereditariam Regni Boemiae Coronam, Opt. Max. Parentis favore, Statuum Populique voto, paternarum virtutum Gloriosus Haeres adiret [...]*, Pragae 1627.
- Carlo BORROMEO, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, Mediolani 1577, přetiskla Paola Barocchi, Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma, sv. 3, Bari 1962 (= Scrittori d'Italia 222), s. 1–113.

- Henricus LANCELOTTUS, *Haereticum Qvare per Catholicum Qvia. Totiž Otázky kacýřské a na ně odpovědi katolické: z Latinské Ržeči do Češtiny přeložené, Prácy a Nákladem K. a M. Jana Wácslawa Caelestýna z Kronenfeldu, Kragiŵ Hradeckého a Chrudimského Archydyákona, a Děkana Města Hradce Králowé nad Labem a Orlicy, Hradec Králové 1625.*
- Carolus CARAFA, *Commentaria de Germania Sacra restaurata sub Summis PP. Gregorio XV. et S.mo D. N. Urbano VIII. regnante Augustissimo, et Piissimo Imperatore Ferdinando secundo, Aversae 1630.*
- Joannes CARAMUEL, *Caramuelis Dominicus: hoc est, venrabilis P. Dominici a Jesu Maria, parthenii ordinis carmelit. excalceat. generalis, virtutes, labores, prodigia, ecstases, et revelationes, Viennae 1655.*
- Gregorio COMANINI, *Il Figino overo del fine della pittura, Mantua 1591, přetiskla Paola Barocchi, Trattati d'arte del' Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma, sv. 3, Bari 1962 (= Scrittori d'Italia 222), s. 241–379.*
- *Compendiosa relatio thaumaturgae Imaginis beatae Virginis Maria de Victoria a venerabili Patre Dominico a Jesu Maria Carmelita discalceato in Arce Strackonicensi inventae, Pragae 1672.*
- Wenceslaus Adalbertus CZERWENKA, *Annales et Acta Pietatis Augustissimae ac serenissimae Domus Habspurgo-Austriacae, Vetero Pragae 1695.*
- Christian d'ELVERT (Hg.), *Die Bestrafung der böhmischen Rebellion, insbesondere die Correspondenz Ferdinand II. mit dem Fürsten Liechtenstein, Brünn 1868.*
- Fridericus FORNERUS, *Palma Triumphalis. Miraculorum Ecclesiae Catholicae; Et in primis Gloriosissimae Dei Genitricis Virginis Mariae, quibus, ut nunc temporis, tam in Aede Lauretana, Oetigensi, Eremitana, Sichiemensi [...] ita passim, per totum orbem Christianum [...] luculentissime inlarescit, Ingolstadii 1620.*
- Giovanni Andrea GILIO, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie, Camerino 1564, přetiskla Paola Barocchi, Trattati d'arte del' Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma, sv. 2, Bari 1961 (= Scrittori d'Italia 221), s. 1–115.*
- Joannes Florianus HAMMERSCHMID, *Prodromus Gloriae Pragenae, Vetero Pragae 1723.*
- Marquard HERRGOTT – Rustenus HEER, *Pinacoteca Principum Austriae, in qua Marchionum, Ducum, Archiducumque Austriae, utriusque sexus, simulacra, statuae, anaglypha, ceteraque sculpta, caelata, pictave monumenta, tabulis aeneis incisa, referentur et commentariis illustrantur, Friburgi Brisgoviae 1760 (= Monumenta Aug. Domus Austriacae, Band III, Teil 2).*
- Placidus HERZOG, *Cosmographia Austriaco-Franciscana, seu exacta Descriptio Provinciae Austriae Ord. Min. S. Francisci Strict. Observ. sub Nomine et Patrocinio S. Bernardini Senensis Autoritate Nicolai V. Pont. Max. Clementia Friderici III. Rom. Imp. a S. Joanne Capistrano Post Partum Virgineum Anno M. CCCC. LI. fundatae. Pars prior, Coloniae Agrippinae 1740.*
- Justyn HORSKÝ, *Sylná Krása Totižto MARYA Panna Přemožitelkyně Kacýřstwa Nepřemožená a proto DE VICTORIA, od Wítězstwj gednozněgjcým Hlasem celé rytěřugjcý Cýrkwe Křestianské Katolické nazwaná k powinnowanému Djkuŵ-Cžiněnj při wegročnj Památce z obdrženého Wjtězstwj nad Kacýři Léta 1620. bljž Prahy na Bjlý Hoře w Chwálořečenosti w Chrámu Páně pod wzywánjm tyž Welikomocné Wytězytel-*

kyňě v *W. W. P. P. Carmelitanůw Bosákůw w Králowském Menssým Měště Pražském od Kněze Justyna Horkýho, Ržádu Bratrůw Menssých Conventualnjch S. Otce Frantisska Seraffjnskeho, Kazatele Nedělnjho v Swateho Jakuba Aposstola w Králowském Starém Měště Pražském Léta Paně 1753. Dne 11. Listopadu, genž gest Neděle 22. po Swatém Duchu a spolu den Swátečnj Swateho Martina Biskupa Turonenského předstawena, Praha 1753.*

- Simeon Eustachius KAPIHORSKÝ, *Hystorya Klásstera Sedleckého, Ržádu Swatého Cystecyenského, Praha 1630.*
- Frantz Christoph KHEVENHILLER zu FRANCKENBURG, *Annales Ferdinandei Oder Wahrhaffte Beschreibung Kaysers Ferdinandi des Andern Mildesten Gedächtniß, Geburth, Aufferziehung und bißhero in Krieg und Friedens-Zeiten vollbrachten Thaten, geführten Kriegen, und vollzogenen hochwichtigen Geschäften, samt kurtzer Erzehlung deren in der gantzen Welt von höchsgedachter Käyserl. Majestät Geburthen biß auff derselben seeligsten Hintritt, das ist von Anfang des 1578. biß auff des 1637. Jahr vorgelauffenen Handlungen und Denkwürdigen Geschichten, 12 dílů, Leipzig 1721–1726.*
- Gulielmus LAMORMAINI, *Ferdinandi II. Römischen Khaysers Tugenden, Wien 1638.*
- Ignác z LOYOLY, *Duchovní cvičení, z latiny přeložil Robert Kunert, Velehrad 2005³ (= Edice Societas 20).*
- Jozeff MAKARIUS z MERFFELIC, *Rozmlauwánj o Kostelnjch Obrazých aneb: Spráwa a odpověd Na prawém a starožitném gruntu a základu Pjsma Swatého založená Na rauhawé a hánliwé Kázánj, proti Obrazům Kostelnjm a starožitným Ceremonjm w Kosteie Hradu Pražského Léta Páně 1619. w Čřtwrtau Neděli Adwentnj od něgakého Sculteta Kalwjna, gináce Pikharta, Kazatele nepořádného, w Německém Jazyku včiněné a potom na Česko přeložené y wytisštěné, Praha 1621.*
- Johannes MOLANUS, *De picturis et imaginibus sacris liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus et earundem significationibus, Lovanii 1570.*
- *Obnovené Právo a Zřizení zemské dědičného království Českého, vydal Hermenegild Jireček, Praha 1888.*
- Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, Bologna 1582, přetiskla Paola Barocchi, Trattati d'arte del' Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma, sv. 2, Bari 1961 (= Scrittori d'Italia 221), s. 117–509.*
- Thomas Joannes PESSINA de CZECHOROD, *Phosphorus septicornis, stella alias matutina. Hoc est: Sanctae metropolitanae divi Viti Ecclesiae Pragensis Maiestas et Gloria, quibus illa per tot secula, Orbi nostro enituit semper clarissima [...], Pragae 1673.*
- Thomas PESSINA, *Memorabilia ab anno 1665 usque ad annum 1680, vydal Antonín Podlaha, Praha 1916 (= Editiones archivii et bibliothecae S. F. Metropolitanani Capituli Pragensis 13).*
- *Proprium sanctorum S. Pragensis Ecclesiae Patronorum, Viennae 1643.*
- Caspar QUESTENBERG, *Predig in der Kirchen unser Lieben Frauen des Closters Strahoff gehalten am Jahrtag der erlangten wunderbarlichen Victori wider alle Rebellen und Calvinistische Ketzler im Königreich Böhaimb vor der Stadt Prag, Prag 1621.*
- Caspar QUESTENBERG, *Lob- und Danckpredigt am Jahrtag der gedenckwürdigen Siegreichen Victori, so durch sonderbare Gnad unnd Beystand des Allerhöchstens, der Röm. Kayser auch zu Ungarn unnd Böhaimb etc. Kön. Mayt., unserm allergnädigsten*

- Herrn, wider die Rebellen auffm Weissenberg vor der Hauptstatt Prag, vierliehen worden*, Wien 1626.
- *Sacrosanctum Concilium Tridentinum, additis declarationis cardinalium Concilii interpretum*, Augustae Vindelicorum 1746.
 - Carolus SCRIBANUS, *Politico-Christianus Philippo IV. Hispaniarum Regi DD.*, Antverpiae 1624.
 - Julius SOLIMANUS, *Constantinus victor, Hilaris Tragoedia, acta Pragae ludis regiis, Ferdinando II. Caesare Aug. triumphali, Eleonoram Aug. Coniugem et Ferdinandum III. Filium, ad boemi regni coronam assumente, quam Eleonora Augustae debiti, obsequii Monumentum docavit Collegium pragense societatis Jesu*, Pragae 1627.
 - Antonín SOLNAŘ, *Wytěžná Debbora nad Zyzarau totižto: Marya Panna Welikomocná Wytěžytelkyně Kacýřstwa, a proto DE VICTORIA od Wytěžstw nazwaná k Slussnému Djkůw činěnj při Weyročnj Památce z obdrženého Wytěžstw nad Kacýři Léta 1620. blíž Prahy na býli Hoře, w sprosté Chwálo-Ržeči w Chrámu Páně pod Wzywánjm týž Welikomocné Wytěžytelkyně v W. W. P. P. Karmelitánůw Bosákůw w Králowém Menssým Městě Pražském. Od Cyrkewnjho Kněze Pátera Antonjna Solnáře Králowského Kragského Města Boleslawa Mladého Kaplana Léta Páně 1762. dne 14. Měsýce Listopádu genž gest Neděle 4. po Swatém Duchu k Potěssenj milé Wlasti w možné Krátkosti předstawená*, Praha 1762.
 - *Summarischer Bericht von dem wunderthätigen Bildnuß Mariae de Victoria, oder vom Sieg genandt. So von dem Wohl-Erwürdigen P. Dominico a Jesu Maria barfüssigen Karmeliter im Schloß zu Strakonitz gefunden*, Prag 1672.
 - Angelo ŠTĚPÁNEK, *Krásná Sunamitys Welikomocná w Sýle swé MARYA gako Hauss wogenský dobře spořádaný, wssem Neprátelům strassliwá Přemožitelkyně Kacýřstwa nepřemožená, a proto: DE VICTORIA, od Wjtěžstw, gednomyslným hlasem rytěřugjcy Cýrkwě Křesťanské Katolické nazwaná při Weyročnj Památce Roku 1620. oprdrženého Wjtěžstw nad Kacýři blíž Prahy na Bjlé Hoře k powinnowanému Djků činěnj z gegj Pomocy léta 1735. dne 13. Listopadu genž gest Neděle 24. po Swatém Duchu skrze Kázanj w Swato-Wácslawské Ljdo-Ržečnosti w Chrámě Páně pod Wzywánjm týž Welikomocné Wjtěžytelkyně u WW. PP. PP. Karmelitánů Bosákůw w Králowském Měnsšým Městě Pražském Od Kněze Angela Sstěpánka, Ržádu Bratřj Menssjch Konwentuálnjch Swatého Otce Frantisska Serassinského, na ten čas Kazatele rannjho Swátečnjho, u S. Jakuba w Král. Starém Městě Pražském, předstawená*, Praha 1735.

LITERATURA VYDANÁ PO ROCE 1800

- Joseph ADELMANN von ADELMANNSELDEN, *Der barocke Altar als Bedeutungsträger von Theologie und Frömmigkeit*, in: *Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe*, München – Berlin 1978 (= *Forschungen und Berichte der Bau- und Denkmalpflege in Baden-Württemberg* 5).
- Kirsten AHRENS, *Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701*, Worms 1990 (= *Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft* 29).
- August AMBROS, *Beschreibung der Prager Domkirche*, Prag 1865.

- Sibylle APPUHN-RADTKE, *Zur Rekonstruktion zerstörter Altarensembles. Gemälde Johann Christoph Storers für Münchner Kirchen*, Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst und Berichte zur kirchlichen Denkmalpflege im Erzbistum München und Freising 21, 1999, s. 29-49.
- Sibylle APPUHN-RADTKE, *Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620–1671) als Maler der Katholischen Reform*, Regensburg 2000 (= Jesuitica. Quellen und Studien zu Geschichte, Kunst und Literatur der Gesellschaft Jesu im deutschsprachigen Raum 3).
- Philippe ARIÈS, *Dějiny smrti*, sv. I, II, z francouzského originálu *L'homme devant la mort*, Paris 1977, přeložila Danuše Navrátilová, Praha 2000.
- Hans H. AURENHAMMER, *Studien zu Altar und Altarbild der venezianischen Renaissance. Form, Funktion und historischer Kontext*, Dissertation der Universität Wien 1985.
- Hans H. AURENHAMMER, *Künstlerische Neuerung und Repräsentation in Tizians „Pala Pesaro“*, WJbKG 40, 1987, s. 13–44.
- Hans H. AURENHAMMER, *Tizian. Die Madonna des Hauses Pesaro. Wie kommt Geschichte in ein venezianisches Altarbild?*, Frankfurt am Main 1994.
- Ilsebill BARTA, *Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung*, Wien – Köln – Weimar 2001.
- Milena BARTLOVÁ (ed.), *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy. Příspěvky přednesené na Prvním sjezdu českých historiků umění*, Praha 2004.
- Oskar BÄTSCHMANN, *Rome: A cultural and artistic Power*, in: Klaus Bußmann – Heinz Schilling (edd.), 1648 II, s. 215–225.
- Reinhold BAUMSTARK, *Antonio Zanchis Hochaltar der Theatinerkirche – Zur Ikonographie des fürstlichen Motivbildes*, Kunstchronik 30, 1977, s. 320–321.
- Ugo BAZZOTTI, *La Pala della Trinità*, in: Rubens a Mantova, Milano 1977, s. 28–53.
- Hans BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bilder vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991².
- Klaus von BEYME, *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*, Frankfurt am Main 1998.
- Jan BIAŁOSTOCKI, *Die Kirchenfassade als Ruhmesdenkmal des Stifters. Eine Besonderheit der Baukunst Venedigs*, RöJbKG 20, 1983, s. 1–16.
- Emerich BIELIK, *Geschichte der K. u. K. Militär-Seelsorge und des Apostolischen Feld-Vicariates*, Wien 1901.
- *Bibliotheca sanctorum. Enciclopedia dei santi*, sv. 1–12, Roma 1998^{3,4}.
- Robert BIRELEY, *The Counter-reformation Prince. Anti-machiavellianism or Catholic Statecraft in Early Modern Europe*, Chapel Hill – London 1990.
- Robert BIRELEY, *Ferdinand II.: Founder of the Habsburg Monarchy*, in: R. J. W. Evans – T. J. Thomas (edd.), *Crown, Church and Estates. Central European Politics in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New York 1991, s. 226–244.
- Louis BLOND, *Notre-Dame des Victoires et le voeu de Louis XIII. Origine et publication du voeu*, Paris 1938.
- Mirjam BOHATCOVÁ, *Irrgarten der Schicksale*, Prag 1966.
- Joseph BRAUN, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, sv. I, II, München 1924.

- Dieter BREUER, *Absolutistische Staatsreform und neue Frömmigkeitsformen. Vorüberlegungen zu einer Frömmigkeitsgeschichte der frühen Neuzeit aus literarhistorischer Sicht*, in: týž (Hg.), *Frömmigkeit in der frühen Neuzeit. Studien zur religiösen Literatur des 17. Jahrhunderts in Deutschland*, Amsterdam 1984 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis 2), s. 5–25.
- Johana BRONKOVÁ–KOFROŇOVÁ, *Ideální předobrazy a sakrální architektura období baroka*, in: *Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách*, Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24. – 27. září 2001, sestavili Olga Fejtová, Václav Ledvinka, Jiří Pešek a Vít Vlnas, Praha 2004, s. 295–319.
- Maria BRYKOWSKA, *Architektura karmelitůw bosych w XVII – XVIII wieku*, Warszawa 1991 (= *Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki* 18).
- Klaus BUßMANN – Heinz SCHILLING (Hgg.), *1648. War and Peace in Europe, Exhibition Catalogue; Essay Volume I: Politics, Religion, Law and Society; Essay Volume II: Art and Culture*, [Münster] 1998.
- Arabella CIFANI – Franco MONETTI, *Opere d'arte e documenti inediti per la Reale Chiesa di San Francesco da Paola in Torino*, *Arte cristiana* 91, 2003, s. 131–148.
- Anna CORETH, *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*, Wien 1982².
- Veronika ČAPSKÁ, *Vytváření prostoru pro působení servitů v českých zemích v 17. a 18. století*, in: Ivana Čornejová (red.), *Úloha církevních řádů*, s. 152–164.
- Veronika ČAPSKÁ, *Pod ochranou Panny Marie Bolestné. Servité v českých zemích do josefínských reforem. Katalog výstavy instalované v konventu servitů v Nových Hradech*, Nové Hrady 2005.
- Václav ČERNÝ, *Barokní teorie politické*, in: týž, *Až do předsíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím*, Praha 1996, s. 112–139.
- Ivana ČORNEJOVÁ (red.), *Úloha církevních řádů při pobělohorské rekatolizaci. Sborník příspěvků z pracovního semináře konaného ve Vranově u Brna ve dnech 4.–5. 6. 2003*, Praha 2003.
- David DAVIES, *The Anatomy of Spanish Habsburg Portraits*, in: Klaus Bußmann – Heinz Schilling (edd.), *1648 II*, s. 69–79.
- *Dějiny českého výtvarného umění II. Od počátků renesance do závěru baroka*, sv. 1, 2, Praha 1989.
- Sylva DOBALOVÁ, *Pašijový cyklus Karla Škréty. Mezi výtvarnou tradicí a jezuitskou spiritualitou*, 2004.
- Heinz DOLLINGER, *Die Historisch-politische Funktion des Herrscherbildes in der Neuzeit*, in: týž – Horst Gründer – Alwin Hanschmidt (Hgg.), *Weltpolitik – Europagedanke – Regionalismus. Festschrift für Heinz Gollwitzer zum 65. Geburtstag am 30. Januar 1982*, Münster 1982, s. 19–45.
- Bernard DORIVAL, *Philippe de Champagne 1602–1674. La vie, l'œuvre et le catalogue raisonné de l'œuvre*, vol. 2, Paris 1976.
- Horst DREITZEL, *Monarchiebegriffe in der Fürstengesellschaft. Semantik und Theorie der Einherrschaft in Deutschland von der Reformation bis zum Vormärz*, sv. 2, Köln – Weimar – Wien 1991.
- Marie-Elizabeth DUCREUX, *Symbolický rozměr poutě do Staré Boleslavi*, *ČČH* 95, 1997, s. 585–620.

- František EKERT, *Posvátná místa král. hl. města Prahy. Dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch i jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v hlavním městě království Českého*, sv. I., Praha 1883.
- Hans Gerhard EVERS, *Peter Paul Rubens*, München 1942.
- Gerhard EWALD, *Eine unbekannte Entwurfszeichnung für das Hochaltarbild der Theatinerkirche in München*, Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 13, 1960, s. 260–263.
- Rupert FEUCHTMÜLLER – Elisabeth KOVÁCS, *Welt des Barock I* (katalog výstavy), Wien 1986.
- Michal FIALA – Jakub HRDLIČKA, *Znaková galerie v katedrále sv. Víta v Praze*, Umění 38, 1990, s. 367–372.
- Josef FORBELSKÝ – Jan ROYT – Mojmír HORYNA, *Pražské Jezulátko*, Praha 2004³.
- Anna FORLANI TEMPESTI, *Altari e immagini*, in: táž (ed.), *Altari e Immagini nello spazio ecclesiale. Progetti e realizzazioni fra Firenze e Bologna nell'età della Controriforma*, Firenze 1996, s. 7–19.
- Johann FRANZL, *Ferdinand II. Kaiser im Zwiespalt der Zeit*, Graz – Wien – Köln 1978.
- David FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of the Response*, Chicago 1989.
- Sydney Joseph FREEDBERG, *Circa 1600. A Revolution of Style in Italian Painting*, Cambridge – London 1983.
- Jeanine FRICKER (ed.), *Charles Le Brun 1619–1690. Peintre et dessinateur* (katalog výstavy), Paris 1963.
- Eliška FUČÍKOVÁ ad. (ed.), *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Katalog vystavených exponátů*, Praha 1997.
- Géza GALAVICS, *Reichspolitik und Kunstpolitik. Zum Ausbildungsprozeß des Wiener Barock*, in: Elisabeth Liskar (Red.), *Wien und der europäische Barock*, Wien – Köln – Graz 1986 (= Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 4.–10. September 1983, sv. 7), s. 7–12.
- Anton GINDELY, *Ein Beitrag zur Biographie des Pater Dominicus a Jesu Maria, des Zeitgenossen der Schlacht auf dem Weissen Berge*, Wien 1883.
- Silvano GIORDANO, *Domenico di Gesù Maria, Ruzola (1559–1630). Un carmelitano scalzo tra politica e riforma nella chiesa posttridentina*, Roma 1991 (= Institutum historicum Terezianum, Studia 6).
- Hubert GLASER (Hg.), *Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I.*, München 1980 (= Wittelsbach und Bayern II/1: *Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1573–1657*, II/2: *Katalog der Ausstellung*).
- Hubert GLASER – Reinhold BAUMSTARK – Annemarie SELIND (Hgg.), *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700, Band II. Katalog der Ausstellung im Alten und Neuen Schloß Schleißheim 2. Juli bis 3. Oktober 1976*, München 1976.
- Hubert GLASER – Elke Anna WERNER, *The Victorious Virgin: The religious patronage of Maximilian I of Bavaria*, in: Klaus Bußmann – Heinz Schilling (edd.), 1648 II, s. 141–151.
- Maria GOLUBEVA, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz 2000 (= Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz. Abteilung für Universalgeschichte 184).

- Christine GÖTTLER, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Mainz 1996 (= Berliner Schriften zur Kunst 7).
- Craig HARBISON, *Visions and meditations in early Flemish painting*, *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art* 15, 1985, s. 87–118.
- Wolfgang HARMS (Hg.), *Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubekämpfe* (katalog výstavy), Coburg 1983.
- Christian HECHT, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997.
- Christian HECHT, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003.
- Elisabeth HELLER, *Das altniederländische Stifterbild*, Münster 1976 (= Tuduv-Studien, Reihe Kulturwissenschaften 6).
- Ernst HENRICHS, *Fürsten und Mächte. Zum Problem des europäischen Absolutismus*, Göttingen 2000, s. 150–151.
- Jan HERAIN, *Z události po bitvě – Vznik a stavba kostelíka P. Marie Vítězné na Bílé hoře*, in: Josef Teige – Hanuš Kuffner – Jan Herain, *Na Bílé hoře*, s. 67–87.
- Karel Vladimír HERAIN, *České malířství od doby rudolfinské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576–1743*, Praha 1915.
- Vilém HEROLD – Jaroslav PÁNEK (redd.), *Baroko v Itálii – baroko v Čechách. Setkávání osobností, idejí a uměleckých forem*, Praha 2003.
- Anton F. M. HONSATKO, *Die kaiserl. Königl. dann des Königreich's Böhmen Haupt und Metropolitan Kirche zu St. Veit ob dem Prager Schlosse*, Budweis 1833.
- Mojmír HORYNA, *Kostel P. Marie Vítězné a klášter bosých karmelitánů*, in: Jan Zavřel a kol., *Pražský vrch Petřín*, Praha – Litomyšl 2001, s. 144–149.
- Mojmír HORYNA, *Římský vliv v pražské sakrální architektuře 17. století a Jean Baptiste Mathey*, in: Vilém Herold – Jaroslav Pánek (redd.), *Baroko v Itálii*, s. 533–558.
- Frances HUEMER, *Portraits I*, Brussels 1977 (= CRLB 19,1).
- Peter HUMFREY – Martin KEMP (edd.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge 1990.
- André CHASTEL, *Le Donateur in abisso dans le Pale*, in: týž, *Fables, Formes, Figures*, vol. II, Paris 1978, s. 129–144.
- Michael JAFFÉ, *Rubens' Portrait of Father Ruzzola*, *The Burlington Magazine* 104, 1962, s. 389–390.
- Hubert JEDIN, *Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bildverehrung*, *Tübinger Theologische Quartalschrift* 116, 1935, s. 143–188, s. 404–429.
- Hubert JEDIN, *Katholische Reform oder Gegenreformation? Ein Versuch zur Klärung der Begriffe nebst einer Jubiläumsbetrachtung über das Trienter Konzil*, in: Ernst Walter Zeeden (Hg.), *Gegenreformation*, Darmstadt 1973 (= Neue Wege zur Forschung 311), s. 46–81 (2. upravené vyd., prvně otištěno v Luzernu 1946).
- Hubert JEDIN, *Das Tridentinum und die Bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, Ricerche sulla teorica delle arti figurativi nella Riforma Cattolica (1962)*, *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, Reihe IV./12, 74, 1963, s. 321–339.

- Sabine JOHN, *Unser lieben Frauen Säul... Mariensäulen: ein programmatischer Präsentationstypus im Spannungsfeld von Religion, Kunst und Politik*, in: Maria Allerorten, s. 165–177.
- Jaroslav KADLEC, *Přehled českých církevních dějin*, díl 2, Praha 1991².
- Ernst H. KANTOROWICZ, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, podle anglického originálu *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princetont 1966², přeložil Walter Theime, München 1990.
- Viktor KATZ, *Bílá hora na medaili*, Numismatický časopis československý 2, 1926, s. 119–124.
- František KAVKA, *Bílá hora a české dějiny*, Praha 2003² (= Prameny k moderní české historiografii 2).
- Ulrich KELLER, *Reiterdenkmäler absolutistischer Fürsten. Staatstheoretische Voraussetzungen und politische Funktionen*, München – Zürich 1971 (= Münchner kunsthistorische Abhandlungen 2).
- Tomáš KLEISNER, *Raně barokní oltář v Cetorazi – nově připsané dílo pražského dvorního truhláře Abrahama Stolze*, ZPP 58, 1998, s. 91–94.
- Tomáš KLEISNER, *Umělci zaměstnaní v pražských klášterech bosých karmelitánů a karmelitek*, diplomová práce ÚDU FFUK 2004.
- August M. KNOLL – Ernst Karl WINTER – H. K. ZESSNER-SPITZENBERG (Hgg.), *Dominicus a Jesu Maria Ord. Carm. disc. Seine Persönlichkeit und sein Werk. Eine Festschrift zum 300. Todestag des ehrw. Dieners Gottes*, Wien 1930.
- Dirk KOCKS, *Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13. – 15. Jahrhunderts*, Köln 1971.
- Johana KOFROŇOVÁ, *Problematika sakrálního prostoru po tridentském koncilu ve světle názorů církevních autorit*, Umění 48, 2000, s. 41–54.
- Lubomír KONEČNÝ, *Rubensovo umučení sv. Tomáše: Ikonografický komentář*, Umění 26, 1978, s. 211–247.
- Lubomír KONEČNÝ, *Esilio publico. Fridrich Falcký a Kašpar Bechteler*, Umění 31, 1983, s. 451–455.
- Lubomír KONEČNÝ, *Petr Pavel Rubens, Galileo Galilei a bitva na Bílé hoře*, in: Vít Vlnas – Tomáš Sekyrka (edd.), *Ars baculum Vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám Prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.*, Praha 1996, s. 139–142.
- Ivo KOŘÁN, *Sochařství*, in: Emanuel Poche ad., *Praha na úsvitu nových dějin. Architektura – sochařství – malířství – umělecké řemeslo*, Praha 1988 (= Čtvero knih o Praze 2), s. 433–518.
- Olga KOTKOVÁ, *Donátor v nizozemském malířství 16. století: Persona non grata? Zamalované postavy donátorů na nizozemských obrazech z českých sbírek*, Umění 46, 1998, s. 75–82.
- Viktor KOTRBA, *Georg neb Cajetan Bendl či Caspar Bechteler*, Umění 22, 1974, s. 308–324.
- Viktor KOTRBA, *Česká barokní gotika. Dílo Jana Santiniho-Aichla*, Praha 1976.
- Vincenc KRAMÁŘ, *Zpustošení Chrámu svatého Víta v roce 1619*, k vydání připravil Michal Šroněk, Praha 1998 (= Fontes historiae artium 6).

- František KRÁSL, *Arnošt hrabě Harrach, kardinál sv. církve římské a kníže arcibiskup pražský. Historicko-kritické vypsání náboženských poměrů v Čechách od roku 1623–1667*, Praha 1886 (= Dědictví sv. Prokopa 25).
- Josef KRATOCHVÍL, *P. Dominik a Jesu Maria, Karmelita. Nástin životopisný, Růže dominikánská*. Katolický časopis bratrstva růžencového a třetí řehole dominikánské 18, 1903, passim.
- Andreas KRAUS, *Das katholische Herrscherbild im Reich, dargestellt am Beispiel Kaiser Ferdinands II. und Kurfürst Maximilians I. von Bayern*, in: Konrad Repgen (Hg.), *Das Herrscherbild im 17. Jahrhundert*, Münster 1991 (= Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der neuen Geschichte E. V. 19), s. 1–25.
- Katharina KRAUSE, *Der „Voeu de Louis XIII“. Die Chorausstattung von Notre-Dame in Paris unter Ludwig XIV.*, München 1989 (= Tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte 33).
- Leopold KRETZENBACHER, *Schutz- und Bittegebärden der Gottesmutter. Zu Vorbedingungen, Auftreten und Nachleben mittelalterlicher Fürbitte-Gesten zwischen Hochkunst, Legende und Volksglauben*, München 1981 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 1981, Heft 3).
- Iris KRICK, *Römische Altarbildmalerei nach dem Tridentinum bis zum Pontifikat Clemens VIII. (1563–1605). Eine Analyse ihrer Ikonographie und Funktion anhand ausgewählter Beispiele*, Bonn 1996.
- Lenz KRISS-RETTENBECK, *Das Motivbild*, München 1961.
- Stefan KUMMER, „*Doceant Episcopi*“. *Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum*, ZKG 56, 1993, s. s. 508–533.
- Jacques LE GOFF, *Zrození očistce*, z francouzského originálu *Le Naissance du Purgatoire*, Paris 1981, přeložila Věra Dvořáková, Praha 2003.
- Gregor M. LECHNER – Michael GRÜNWARD, „*Unter deinen Schutz...*“ *Das Marienbild in Göttweig* (katalog výstavy), Furth – Stift Göttweig 2005.
- Jaroslava LENCOVÁ, *Na okraj prací Kašpara Bechtelera pro Pražský hrad*, Umění 22, 1974, 548–553.
- Luise LEINWEBER, *Bologna nach dem Tridentinum. Private Stiftungen und Kunstaufträge im Kontext der katholischen Konfessionalisierung: Das Beispiel San Giacomo Maggiore*, Hildesheim – Zürich – New York 2000 (= Studien zur Kunstgeschichte 136).
- Eckhard LEUSCHNER, *Roman Virtue, Dynastic Succession and the Re-Use of Images: Constructing Authority in Sixteenth- and Eventheenth-Century Portraiture*, SR 6, 2006, s. 5–25.
- *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Engelberth Kirschbaum – Wolfgang Braunfels (Hgg.), sv. 1–8, Rom – Freiburg im Breisgau – Basel – Wien 1968–1976.
- *Lexikon des Mittelalters*, sv. 1–, München – Zürich 1980–.
- *Lexikon für Theologie und Kirche*, sv. 1–10, Freiburg – Basel – Rom – Wien 1993–2001³.
- Hilda LIETZMANN, *Die Deutsch-Lutherische Dreifaltigkeits-, die spätere Ordenskirche St. Maria de Victoria auf der Kleinen Seite zu Prag*, ZKG 40, 1977, s. 205–226.
- Hellmut LORENZ (Hg.), *Barock*, München – London – New York 1999 (= Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4).

- *Maria Allerorten. Die Muttergottes mit dem geneigten Haupt 1699–1999. Das Gnadenbild der Ursulinen zu Landshut – Altbayerische Marienfrömmigkeit im 18. Jahrhundert* (katalog výstavy), Landshut 1999 (= Schriften aus den Museen der Stadt Landshut 5).
- *Marienlexikon*, Remigius Bäumer – Leo Scheffczyk (Hgg.), sv. 1–6, St. Ottilien 1988–1994.
- Petr MAŤA, *Svět české aristokracie (1500–1700)*, Praha 2004.
- Franz MATSCHE, *Gegenreformatorische Architekturpolitik. Casa-Santa-Kopien und Habsburger Loreto-Kult nach 1620*, Jahrbuch für Volkskunde, Neue Folge 1, 1978, s. 81–118.
- Franz MATSCHE, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, 2 Halbbände, Berlin – New York 1981 (= Beiträge zur Kunstgeschichte 16/1,2).
- Guglielmo MATTHIAE, *S. Maria della Vittoria*, Roma 1965.
- Susanne MAYER-HIMMELHEBER, *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum. Der Secunda-Roma-Anspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen*, München 1984 (= Tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte 11).
- Anežka MERHAUTOVÁ (red.), *Katedrála sv. Víta v Praze (K 650. výročí založení)*, Praha 1994.
- Helmut J. METZLER-ANDELBERG, *Bemerkungen zur Verehrung der Heiligen durch Ferdinand II.*, in: Paul Urban – Berthold Sutter (Hgg.), *Johannes Kepler. 1571 – 1971. Gedenkschrift der Universität Graz*, Graz 1975, s. 475–495.
- Barbara MIKUDA-HÜTTEL, *Vom 'Hausmann' zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert*, Marburg 1997 (= Bau- und Kunstdenkmäler im östlichen Mitteleuropa 4).
- Jiří MIKULEC, *31. 7. 1627. Rekatolizace šlechty v Čechách. Čí je země, toho je i náboženství*, Praha 2005 (= Dny, které tvořily české dějiny 11).
- Bernard de MONTGOLFIER, *Charles Le Brun et les Confréries parisiennes: le tableau des «merciers» du Saint-Sépulcre*, Gazette des Beaux Arts 102, 1960, s. 195–206.
- Justus MÜLLER HOFSTEDTE, *Rubens in Italien – Gemälde, Ölskizzen, Zeichnungen* (katalog výstavy), Köln 1977.
- Josef MYSLIVEC, *Staroměstský Karmel*, Staletá Praha 4, 1969, s. 30–45.
- Jaromír NEUMANN, *Karel Škréta. 1610–1674* (katalog výstavy), Praha 1974.
- Jaromír NEUMANN, *Český barok*, Praha 1974².
- Jaromír NEUMANN, *Aktuálnost českého baroku*, Umění 30, 1982, s. 385–421.
- Jaromír NEUMANN, *Osobitost českého baroku*, Umění 51, 2003, s. 137–146.
- Petra NEVÍMOVÁ, *Vliv spirituality Tovaryšstva Ježíšova na výzdobné programy řádových kostelů*, in: Ivana Čornejová (red.), *Úloha církevních řádů*, s. 217–249.
- Jan PÁRYS, *Kostel Panny Marie Vítězné druhdy Karmelitánský v Menším městě Pražském*, PAM 3, 1859, s. 198–204.
- John Roger PAAS, *The German political Broadsheet 1600–1700*, Vol. 4 (1622–1629), Wiesbaden 2002.
- Janusz Stanisław PASIERB, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1974.
- Jaroslav PEŠINA, *Skupinový portrét v českém renesančním umění*, Umění 2, 1954, s. 269–295.
- Wáclaw M. PEŠINA, *Krátké popsání kr. chrámu Páně pražského sv. Wjta*, Praha 1837.

- Josef PETRÁŇ, *Staroměstská exekuce*, Praha 1996³.
- Herma PIESCH, *Domina Austriae*, in: Josef Stummvoll (Hg.), *Die Österreichische Nationalbibliothek. Festschrift zum 25 jährigen Dienstjubiläum des Generaldirektors Univ.-Prof. Dr. Josef Bick*, Wien 1948, s. 523–533.
- Antonín PODLAHA, *Vnitřek chrámu sv. Víta ve druhé polovici století XVII. a ve století XVIII.*, PAM 22, 1906–1908, sl. 75–88.
- Antonín PODLAHA – Kamil HILBERT, *Metropolitní chrám sv. Víta v Praze*, Praha 1906 (= Soupis památek historických a uměleckých v Království českém od pravěku do polovice XIX. století, Král. hlavní město Praha: Hradčany I).
- Friedrich B. POLLERROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, 2 Halbbände, Worms 1988 (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 18/1,2).
- Friedrich POLLERROSS, „*Austriae Est Imperare Orbi Universo*“. *Der Globus als Herrschaftssymbol der Habsburger*, in: Wolfram Krömer (Hg.), 1492–1992: Spanien, Österreich und Iberoamerika. Akten des 7. Spanisch-österreichischen Symposions 16.–21. März 1992 in Innsbruck, Innsbruck 1993, s. 35–50.
- Friedrich POLLERROSS, *Des abwesenden Prinzen Porträt. Zeremoniell-darstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell*, in: Jörg Jochen Berns – Thomas Rahn (Hgg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik im Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995 (= Frühe Neuzeit 25), s. 382–409.
- Friedrich POLLERROSS, „*Pro decore Majestatis*“. *Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, Bildender und Angewandter Kunst*, JbKHMW 4/5, 2002/2003, s. 191–295.
- Rouven PONS, „*Wo der gekrönte Löw hat seinen Kayser-Sitz*“. *Herrschaftsrepräsentation am Wiener Hof zur Zeit Leopolds I.*, Egelsbach – Frankfurt am Main – München – New York 2001 (= Deutsche Hochschulschriften 1195).
- John POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, New York 1966.
- Paolo PRODI, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, Archivio italiano per la storia della pietà 4, 1962, s. 121–212.
- Jiří RAK – Vít VLNAS (edd.), *Druhý život baroka v Čechách*, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie (stati)*, s. 13–60.
- *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Otto Schmidt ad. (Hgg.), sv. 1–, Stuttgart 1937–.
- Oswald REDLICH, *Princeps in compendio. Ein Fürstenspiegel vom Wiener Hofe aus dem XVII. Jahrhundert*, Monatsblatt des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich 3, 1906–1907, s. 105–124.
- Adolf REINLE, *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich – München 1984.
- Alarich ROOCH, *Stifterbild in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Essen 1988 (= Kunst. Geschichte und Theorie 9).
- György RÓSA, *Die verlorenen Preßburger Deckengemälde von Paul Juvenel*, in: Ivan Rusina (Hg.), Jozef Medvecký (Red.), *Lux in tenebris. Barock in der Slowakei und sein mitteleuropäischen Kontext*. Interaktivní CD-ROM, Bratislava 2001.
- Rudolf ROUČEK, *Chrám sv. Víta. Dějiny a průvodce*, Praha 1948.
- Jan ROYT, *Poutní místo Panny Marie Vítězné na Bílé hoře*, Praha 1996.

- Jan ROYT, *Obráz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 1999.
- Václav RYNEŠ, *Paladium země české. Kapitola z českých dějin náboženských*, Praha 1948.
- Nicolas SAINTE-FARE-GARNOT, *La Vierge, le roi, et le ministre. Le décor du chœur de Notre-Dame au XVIIe siècle*, Arras 1996.
- Martin SEIDEL, *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation. Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane*, Bonn 1996 (= Bonner Studien zur Kunstgeschichte 11).
- Armgard SCHIFFER, *Ein unbekanntes Gemälde Pietro de Pomis', die Kaisekrönung Ferdinands II. 1619, im Palais Attems entdeckt*, Historisches Jahrbuch der Stadt Graz 10, 1979, s. 91–103.
- Gertrud SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, sv. 1–5, Gütersloh 1966–1991.
- Jean-Claude SCHMITT, *Svět středověkých gest, z francouzského originálu La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990, přeložily Lada Bosáková, Pavla Doležalová a Veronika Sysalová, Praha 2004.
- Julius Max SCHOTTKY, *Prag, wie es war und wie es ist, nach Aktenstücken und den besten Quellenschriften geschildert*, sv. II, Prag 1832.
- Jutta SCHUMANN, *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrukturen im Zeitalter Leopolds I.*, Berlin 2003 (= Colloquia Augustana 17).
- Georg SCHWAIGER (Hg.), *Monachium Sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München*, sv. I, München 1994.
- Heidrun STEIN-KECKS, „*Santa (sacra) Conversazione*“. *Viele Bilder, ein Begriff und keine Definition*, in: Karl Mösender – Gosbert Schüssler (Hgg.), *Bedeutung in den Bildern. Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag*, Regensburg 2002, s. 413–442.
- Cyril STRAKA, *Přenešení ostatků sv. Norberta z Magdeburku na Strahov (1626–1628). K třistaletému jubileu roku 1927*, Praha 1927.
- Beda STUBENVOLL, *Geschichtliche Skizze über das ehemalige Karmelitenkloster und Karmelitengotteshaus (nunmehrige Studienkirche) in München*, Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte 35, 1875–1876, s. 88–111.
- Hans STURMBERGER, *Kaiser Ferdinand II. und das Problem des Absolutismus*, Wien 1957.
- Martin SVATOŠ, *Vlastenecké a nacionální tendence barokních legend o českých světcích*, in: *Legenda, její funkce a zobrazení IV. Vlastenecké a nacionální aspekty legend o českých světcích (Příspěvky z mezioborového setkání konaného 14. dubna 1992)*, Praha 1992, s. 18–36.
- Michal ŠRONĚK, *Barokní malířství 17. století v Čechách*, in: *DČVU II/1*, s. 324–356.
- Michal ŠRONĚK, *Pražské oltáře v době třicetileté války*, *DP 9*, 1991, s. 439–447.
- Michal ŠRONĚK, *Matyáš Mayer, Oldřich Musch a David Altmann – pražští malíři první poloviny 17. století*, *Umění 40*, 1992, s. 148–162.
- Michal ŠRONĚK, *Pražští malíři 1600 – 1656. Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu. Biografický slovník*, Praha 1997 (*Fontes historiae artium 1*), Praha 1997.
- Michal ŠRONĚK – Jarmila HAUSENBLASOVÁ, *Gloria et Miseria. 1618–1648. Praha v době třicetileté války*, Praha 1998.
- Josef TEIGE – Hanuš KUFFNER – Jan HERAIN, *Na Bílé hoře*, Praha 1911.

- Josef TEIGE – Hanuš KUFFNER – Antonín HAJN – Miloslav HÝSEK – Zdeněk WIRTH, *Na Bílé hoře*, Praha 1921².
- Susan TIPTON, „*Super aspidem et basiliscum ambulabis...*“ *Zur Entstehung der Mariensäulen im 17. Jahrhundert*, in: Dieter Breuer (Hg.), *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock I*, Wiesbaden 1995 (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 25), s. 375–397.
- František TISCHER, *Kostely, kláštery a duchovní správa katolická za vpádu saského v Praze 1631–1632*, ČKD 77, 1936, s. 440–454.
- Dušan UHLÍŘ, *Černý den na Bílé hoře. 8. listopad 1620*, Brno 1998.
- *Umělecké památky Čech*, 1. díl: A–J, Emanuel Poche a kol., Praha 1977.
- *Umělecké památky Prahy*, 1. díl: *Staré Město a Josefov*; 3. díl: *Malá Strana*; 4. díl: *Pražský hrad a Hradčany*, Pavel Vlček a kol., Praha 1996, 1999, 2000.
- Štěpán VÁCHA, *De regalibus honoribus in Aula Regia. Ikonografie Reinerových fresek v Královském sále a v prelatuře cisterciáckého kláštera na Zbraslavi*, *Umění* 51, 2003, s. 13–29.
- Štěpán VÁCHA, *Barokní kult cisterciáckých mučedníků doby husitské*, in: Ivana Čornejová (red.), *Úloha církevních řádů*, s. 182–216.
- Štěpán VÁCHA, „*Mutatio vestis*“ *v korunovačním ceremoniálu českých králů z rodu Habsburků v 16. až 18. století*, *FHB* 22, 2006, s. 251–266.
- Štěpán VÁCHA, *Repräsentations- oder Krönungsornat? Zum Ursprung und zur Funktion des Zeremonialgewands Ferdinands IV. aus dem Jahre 1653*, *Umění* 54, 2006, s. 229–239.
- Štěpán VÁCHA, *Příbramské barokní medaile ve světle pramenů*, Podbrdsko. Vlastivědný sborník státního okresního archivu Příbram 13, 2006, s. 51–88.
- Štěpán VÁCHA, *Die große Gedenkmedaille der Bergstadt Příbram für Kaiser Karl VI. von 1728*, *JbKHMW* 6/7, 2004/2005 (vyšlo 2006), s. 205–229.
- Pavel VLČEK, *Svědectví o sousedském sporu*, *Umění* 49, 2001, s. 568–572.
- Pavel VLČEK – Ester HAVLOVÁ, *Praha 1610–1700. Kapitoly o architektuře raného baroka*, Praha 1998.
- Pavel VLČEK – Petr SOMMER – Dušan FOLTÝN, *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1998.
- Hans VLIEGHE, *Saints I, II*, Brussels 1972, 1973 (= CRLB 8).
- Hans VLIEGHE, *Rubens Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp (Portraits II)*, Brussels 1987 (= CRLB 19,2).
- Vít VLNAS, *Princ Evžen Savojský. Život a sláva barokního válečníka*, Praha 2001.
- Vít VLNAS (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století* (katalog výstavy), Praha 2001.
- Vít VLNAS (ed.), *Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*, Praha 2001.
- Karl VOCELKA – Lynne HELLER, *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie*, Graz – Wien – Köln 1997.
- *Výroční zprávy Jednoty pro dostavění hlav. chrámu sv. Víta na hradě pražském za správní roky 1926, 1927, 1929*, Praha 1927, 1928, 1930.
- Martin WARNKE, *Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock*, *MüJbBK* 19, 1968, s. 61–102.
- Alfred WECKWERTH, *Der Ursprung des Bildepitaphs*, *ZKG* 20, 1957, s. 147–185.

- Werner WEISBACH, *Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921.
- Dieter J. WEIß, *Katholische Reform und Gegenreformation. Ein Überblick*, Darmstadt 2005.
- Redemptus WENINGER, *Der ehrw. P. Dominicus a Jesu Maria in der Kunst*, in: August M. Knoll – Ernst Karl Winter – H. K. Zessner-Spitzenberg (Hgg.), *Dominicus a Jesu Maria*, s. 51–56.
- Harold E. WETHEY, *The Paintings of Tizian. I. The Religious Paintings*, London 1969.
- Harold E. WETHEY, *The Paintings of Tizian. II. The Portraits*, London 1971.
- Gabriele WIMBÖCK, *Der Ingolstädter Münsteraltar*, München 1998 (= Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 91).
- Hubert WINKLER, *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen – Gesandtschaftswesen – Spanischer Erbfolgekrieg*, Wien 1993 (= Dissertationen der Universität Wien 239).
- Zdeněk WIRTH, *Klášter a poutní kostel na Bílé hoře*, in: Josef Teige – Hanuš Kuffner – Antonín Hajn – Miloslav Hýsek – Zdeněk Wirth, *Na Bílé hoře*, s. 148–188.
- Gerhard P. WOECKEL, *Pietas Bavarica. Wahlfahrt, Prozession und Ex voto-Gabe im Hause Wittelbach in Ettal, Wessobrunn, Altötting und der Landeshauptstadt München von der Gegenreformation bis zur Säkularization und der „Renovatio Ecclesiae“*, Weissenhorn 1992.
- Kurt WOISETSCHLÄGER (Hg.), *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis (1569–1633)*, Graz – Wien – Köln 1974 (= Joannea 4).
- Pavel ZAHRADNÍK, *Stavební dějiny svatovítské katedrály od husitství do poloviny 19. století*, ZPP 54, 1994, s. 295–304.
- Ernst Walther ZEEDEN (Hg.), *Gegenreformation*, Darmstadt 1973 (= Neue Wege zur Forschung 311).

ILUSTRACE



1. Tizian, *Dóže Antonio Grimani při adoraci alegorie Víry*, 1555, resp. 1576. Benátky, Palazzo Ducale, Sala delle Quattro Porte.



2. Hans Mielich, *Bavorský vévoda Vilém V. s rodinou při modlitbě v přítomnosti P. Marie a svatých*, 1572. Ingolstadt, středový obraz hl. oltáře v kostele P. Marie.



3. Jean de Wayembourg, *Lotrinský vévoda Karel III. s rodinou při adoraci P. Marie Růžencové*, 1596 nebo 1597.

Nancy, františkánský klášter (Société Historique Lorraine).



4. Kopie podle Petera Paula Rubense, *Rozdávání růžence (se španělským králem Filipem III., místodržícími ve španělském Nizozemí arcivévodou Albrechtem VII. a infantkou Isabelou)*, kolem 1621.

Soukromá sbírka (nezvěstné).



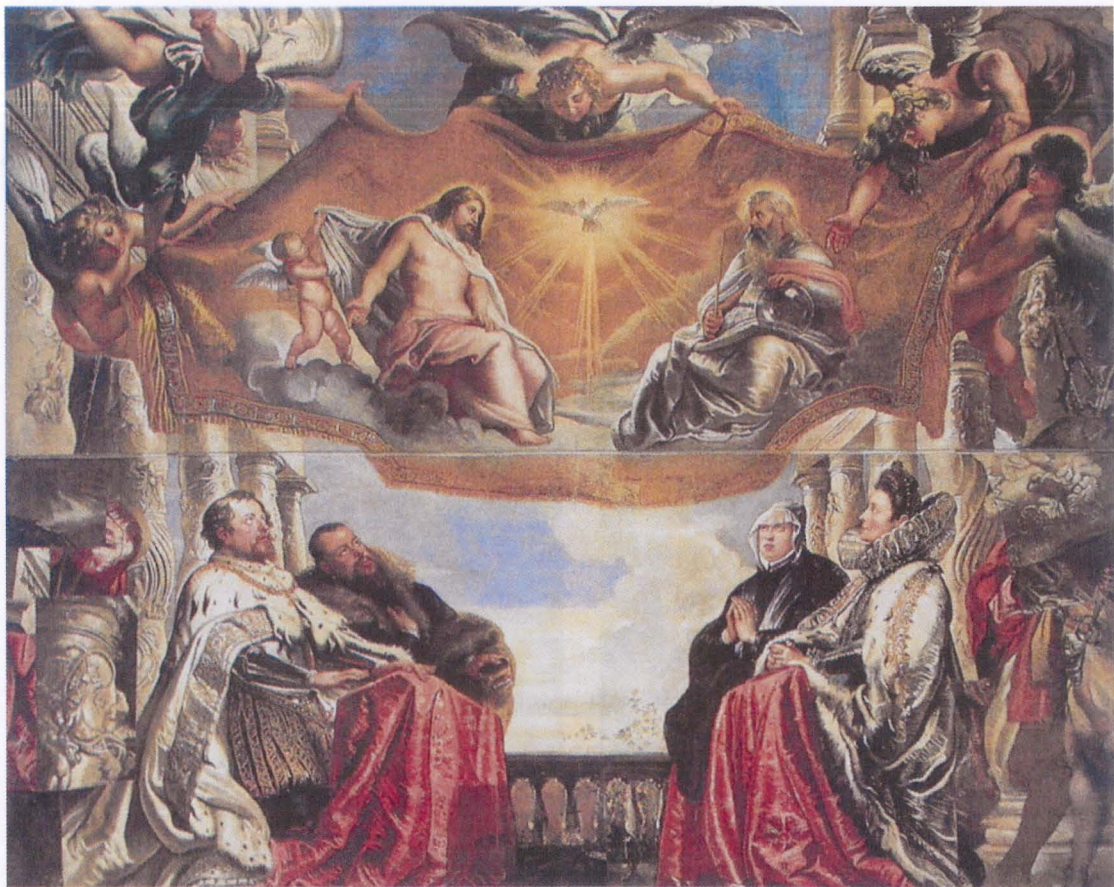
5. Giovanni Pietro de Pomis, *Nanebevzetí P. Marie s apoteózou arcivévodkyně Marie Bavorské*, kolem 1608.

Štýrský Hradec, Landesmuseum Joanneum.



6. Okruh Hermana Hana, *Korunovace P. Marie (s polským králem Zikmundem III., papežem Urbanem VIII., šlechtou a duchovenstvem)*, 1627.

Jeżewo, farní kostel.



7. Peter Paul Rubens, *Nejsv. Trojice uctívána rodinou mantovského vévody Vincenza Gonzagy*, 1605. Mantova, Palazzo Ducale.



8. Peter Paul Rubens, *Triptych sv. Ildefonse (s místodržícími ve španělském Nizozemí arcivévodou Albrechtem VII. a infantkou Isabelou)*, 1630-1632. Vídeň, Kunsthistorisches Museum.



9.



10.



11.

9. Johann Hulsman a Johann Toussijn, *Patroni města Kolín nad Rýnem a kolínský arcibiskup-kurfürst Ferdinand Bavorský uctívají Nejsv. Trojici*, 1635.

Kolín nad Rýnem, kostel sv. Gereona.

10. Charles Dauphin, *Apoteóza sv. Františka z Pauly se savojskými princy Francescem Giacintem a Carlem Emanuele*, 1664-1665.

Turin, kostel sv. Františka z Pauly.

11. Philippe de Champaigne, *«Le Vœu de Louis XIII»*, 1637-1638.

Caen, Musée des Beaux-Arts.



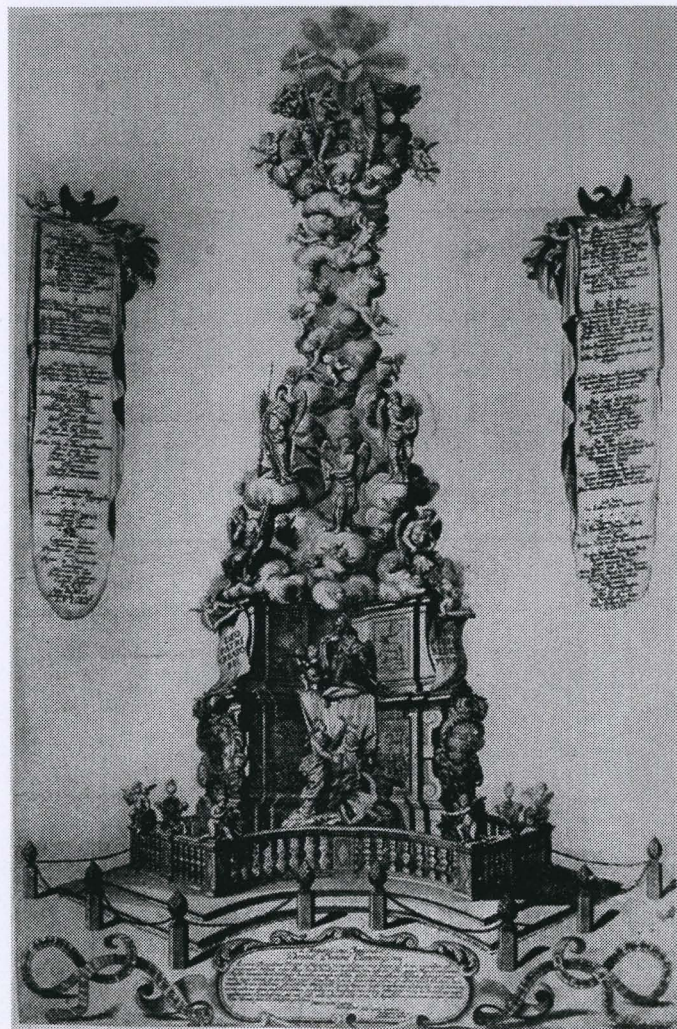
12. Simon Vouet, «*Le Vœu de Louis XIII*», 1633.
Neuilly-Saint-Front, kostel Saint-Remi-Saint-Front.



13. Philippe de Champaigne,
Ludvík XIV. odevzdává P. Marii a Ježíškovi korunu a žezlo v přítomnosti Anny Rakouské a Filipa d'Anjou, 1650.
Hamburk, Kunsthalle.



14. Nicolas Coustou, Guillaume Coustou, Antoine Coysevox aj., *«Le Vœu de Louis XIII»*, 1708-1714. Paříž, hlavní oltář katedrály Notre-Dame.



15. Johann Bernhard Fischer z Erlachu, Lodovico Burnacini, Paul Strudel aj., *Morová statue s Leopoldem I. Am Graben ve Vídni*, 1679-1694.

Podle rytiny Johanna Ulricha Krausse z roku 1692.



16. Frans Luycx, *Leopold I. s rodinou rozjímají nad mukami Kristovými*, 1663.

Vídeň, kostel Devíti kůřů andělských Am Hof.



17. Anonym, *Leopold I. s rodinou uctívají morové patrony, P. Marii a Nejsv. Trojici*, kolem 1679.

Vídeň, kostel sv. Rocha.



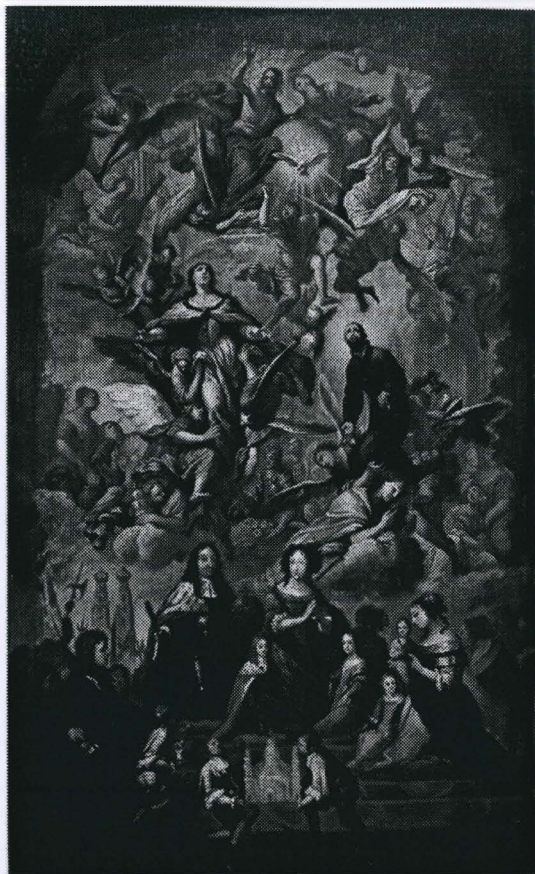
18. Matthäus Managetta, *Leopold I. s chotí Marií Terezou Španělskou a dcerou Marií Antonii uctívají sv. Petra z Alcántary*, 1672.

Vídeň, františkánský kostel.



19. Anonym, *Leopold I. odevzdává sv. Josefu do ochrany dědičné země a Svatou říši římskou*, 1690-1700.

Vídeň, Kunsthistorisches Museum.



20.



22.



21.

*Čiast Ferdinand II.
s rodinou odraža
křesťanskú a ple-
šnú morálnosť
Antonieta Pann
Mar. 1673
Prima, Laibova
jazyky Právnika
Brno.*

20. Antonio Zanchi, *Bavorský kurfiřt Ferdinand Maria s rodinou pod ochranou sv. Kajetána z Thiene a sv. Adelaidy a Nejsv. Trojice*, modello k oltářnímu obrazu, 1673.

Mnichov, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

21. Charles Le Brun, *Ludvík XIV. odevzdává vzkříšenému Kristu přílbu a žezlo*, 1674-1676.

Lyon, Musée des Beaux-Arts.

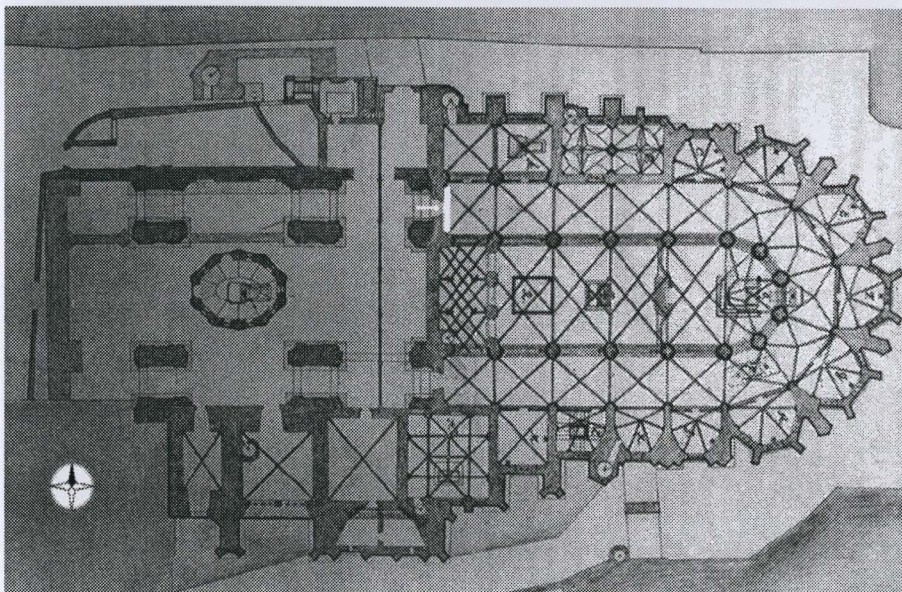
22. Jan Kryštof Liška, «*Sláva Karmelu*» (s Leopoldem I. a jeho syny Josefem I. a Karlem), 1696.

Praha – Staré Město, kostel sv. Havla.



23. Matyáš Mayer, Císař Ferdinand II. s rodinou adoruje Ukřižovaného a předává svatovítskou katedrálu Panně Marii, 1631.

Praha, Umělecké sbírky Pražského hradu.



24. Půdorysný plán katedrály sv. Víta z roku 1730 s vyznačením původního umístění Mayerova obrazu.



25. Detail Mayerova obrazu – P. Marie s Ježíškem.



26. Detail Mayerova obrazu – sv. Norbert.



27. Detail obrazu – model svatovítské katedrály.



28. Detail obrazu – sv. Zikmund a sv. Václav.



29. Detail Mayerova obrazu – císařovna Eleonora Mantovská, královna Marie Anna Španělská, arcivévodkyně Marie Anna.



30. Kašpar Bechteler, *Zpustošení chrámu sv. Víta* (výřez se strháváním kříže vlevo), reliéf, 1621-1623. Praha, katedrála sv. Víta.



34. Zdobný kříž s P. Marií a sv. Janem Evangelistou, 1621. Vídeň, Hofburg, Dvorní kaple.

31. Daniel Altman z Eydenburka, *Krucifix s P. Marií a sv. Janem Evangelistou*, 1621.

Praha, katedrála sv. Víta, Císařská kaple.



FERDINANDUS der Aenderte
Römische Kayser.

Ein Gebett
zu dem
Secretisigsten IESU,

Welches
Ferdinandus der Aenderte dieses
Nahmens Römischer Kayser, alhier
zu Wienn im 1619. Jahr in größter Ge-
fahr gebettet, und gegenwärtiger Hülff
empfangen.

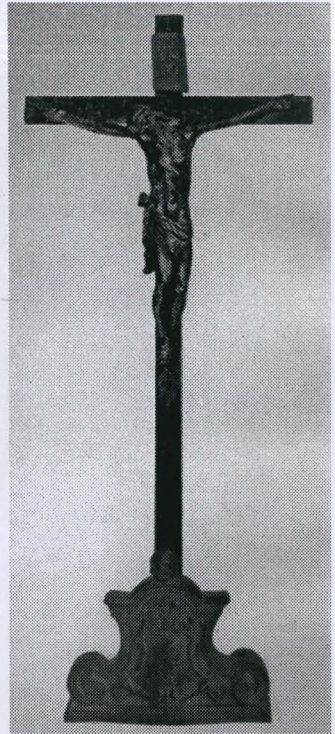
S Herr IESU Christe! ein Er-
löser des Menschlichen Ge-
schlechtes, du, der du die Her-
gen ansiehst und erkennest, weißt, das
ich nicht meine, sondern deine Ehr und
Glory, einig und allein suche, dennoch
so du mich durch diese Neugstigungen,
und gegenwärtige Kraft deren Feinden
zu unterdrücken, mit Schand und
Schmach zu überschütten, und denen
Menschen zu einer Verachtung vorzu-
stellen verlangest, schlage ich es keines-
wegs ab, es geschehe dein Will, du fin-
dest mich als unwürdigen Diener, zu al-
len deinen Befehlen fertig, und
bereit, aus diesem Leben in
das ewige Amen.

32. Anonym, *Ferdinand II. se modlí ke křížifixu*, 18. století.

Devoční rytina.



33. Franz Sebastian Rosenstingl – Georg Nicolai podle obrazu Paula Juvenela z let 1638-1643, *Ferdinand II. se modlí ke křížku*. Rytina z knihy Marquarda Herrgotta a Rustena Heera, *Monumenta Aug. Domus Austriae, Friburgi Brisgoviae* 1760.



34. *Zázračný kříž* Ferdinanda II., 2. pol. 16. století. Vídeň, Hofburg, Dvorní kaple.



35. Jakob de Monte, *Votivní obraz s arcivévodou Karlem II. a jeho rodinou (Ferdinand II. třetí zleva)*, 1591-1593. Štýrský Hradec, dóm.



36. Giovanni Pietro de Pomis, *Korunování Ferdinanda II. na římského císaře*, po 1619. Štýrský Hradec, palác Attems.



37. Anonym, *Ferdinand II. jako Kristus při modlitbě v Getsemane*, po 1622. Alegorický leták.

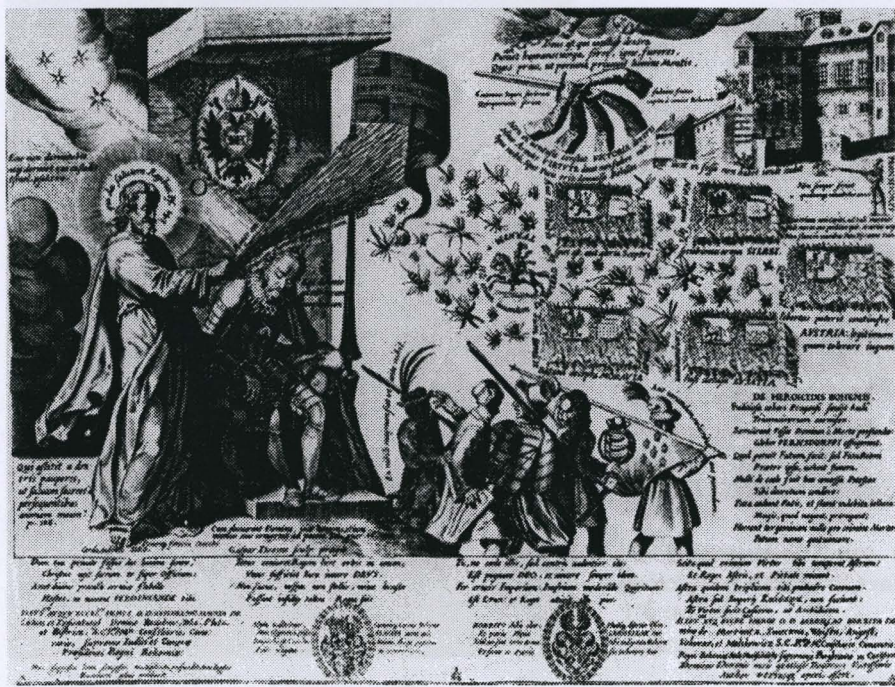
„den císaře Ferdinanda II. a, po 1620. Alegorický leták.“



38. Giovanni Pietro de Pomis, «Apoteóza protireformace», kolem 1602.
Štýrský Hradec, kostel sv. Antonína.



39. Detail z obr. 38 – Ferdinand II. jako «miles christianus».



40. Kašpar Dooms, «Sen císaře Ferdinanda II.», po 1620. Alegorický leták.



41.



42.



43.

41. Giovanni Pietro de Pozis, *Původní modely katedrálního novorenesančního hlavního vstupu v Praze, 1630.*
Víteň, Kunsthistorisches Museum.

41. a 42. Kašpar Bechteler, *Původní vstupní vrata do katedrály sv. Víta na západní straně s řezbami evangelistů, církevních otců a zemských patronů, 1630.*

Praha, katedrála sv. Víta.

43. Georg de Groosse, *Kristus, P. Maria a zemští světcí jako ochránci svatovítské katedrály, 70. léta 17. století.*

Rytina.



44. Daniel Mannasser, *Ferdinand II. se svojí rodinou při adoraci P. Marie s Ježíškem*, 1635. Titulní list ke knize Davida Gregora Cornera *Promptuarium Catholicae Devotionis*, Wien 1635.



45. Giovanni Pietro de Pomis, *Pamětní medaile k založení novostavby dominikánského kostela ve Vídni*, 1630. Vídeň, Kunsthistorisches Museum.

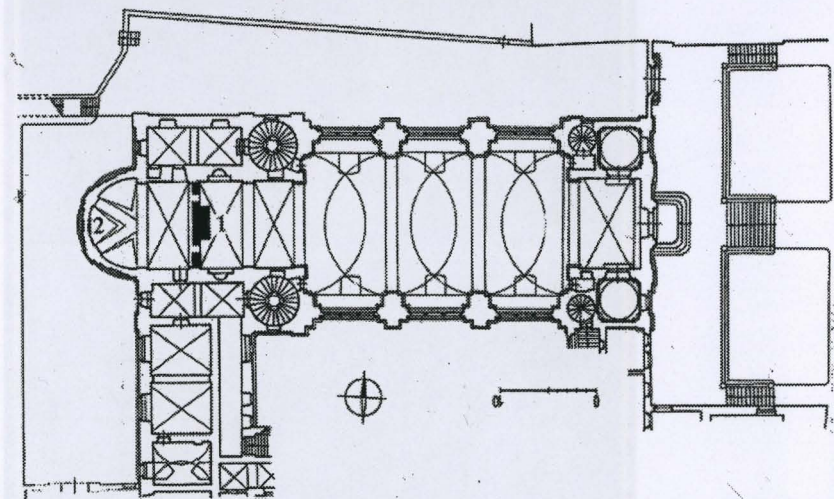


46. Anonym, *Pamětní medaile k založení kostela P. Marie Vítězné na Bílé hoře*, 1628. Podle rytiny z knihy Johanna Davida Köhlera, *Historische Münz-Belustigung* 1, Nürnberg 1729.



47. Anonym,
*Ferdinand II. se modlí
k Panně Marii za vítězství
v bitvě na Bílé hoře,
1635-1641.*

Praha – Malá Strana, kostel
P. Marie Vítězné.



48. Půdorys kostela Pan-
ny Marie Vítězné s vy-
značením hlavního oltáře
(č. 1) a oltářního obrazu
(č. 2).



49. Pohled do kněžiště s hlavním oltářem kostela P. Marie Vítězné, 1723.



50. Umístění obrazu v mnišském chóru kostela P. Marie Vítězné (rám z roku 1715).

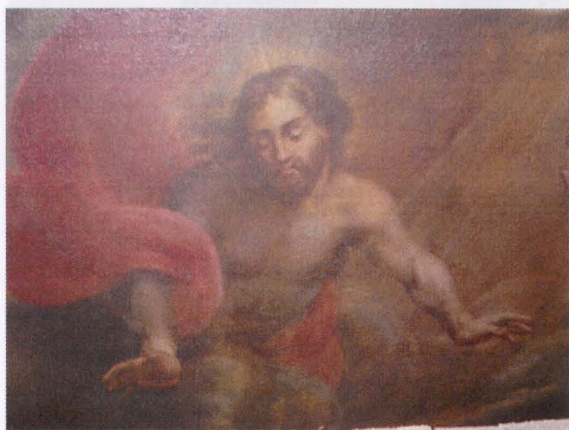


Detail obrazu – ardujíci P. Marie

51. Oltářní obraz v kostele P. Marie Vítězné – celkový barevný snímek.



52. Spodní část obrazu s Ferdinandem II., Ferdinandem III. a Dominikem à Jesu Maria.



53. Detail obrazu – žehnající Kristus.



54. Detail obrazu – orodující P. Maria.



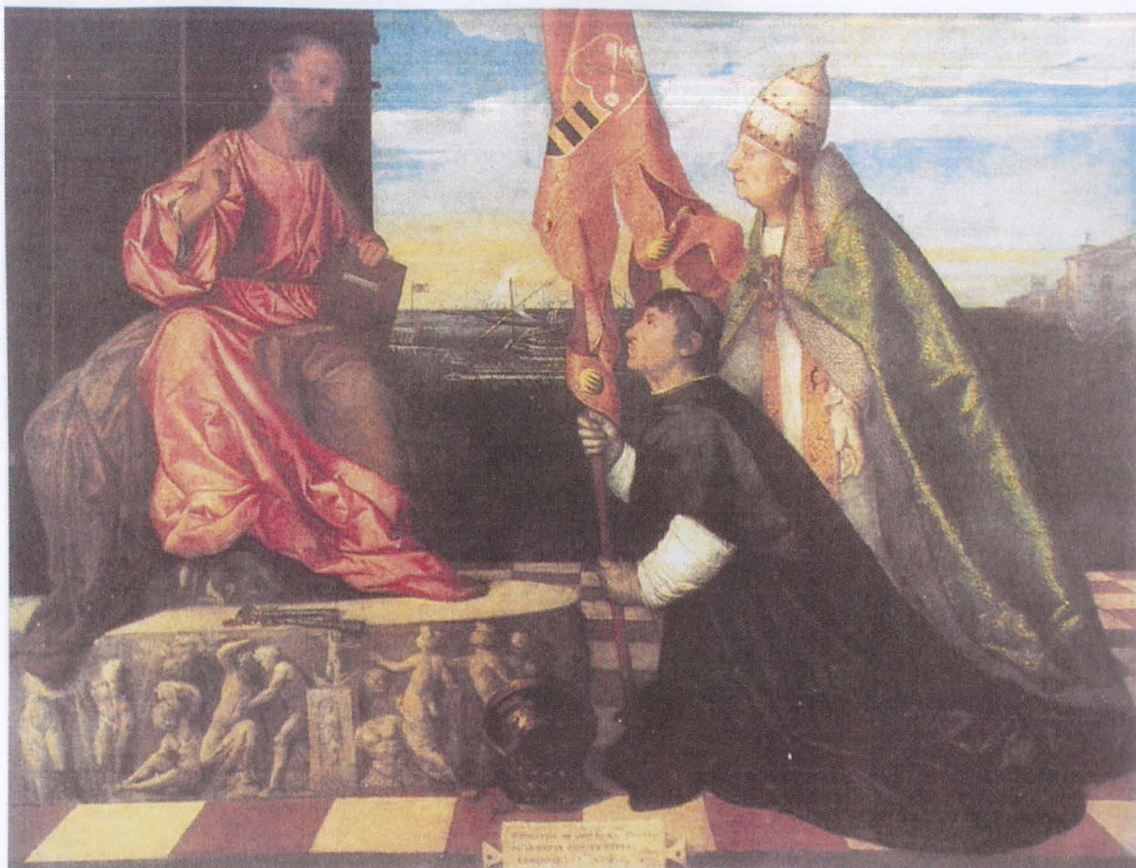
55. Ferdinand III.



56. Ferdinand II.



57. Dominik à Jesu Maria.



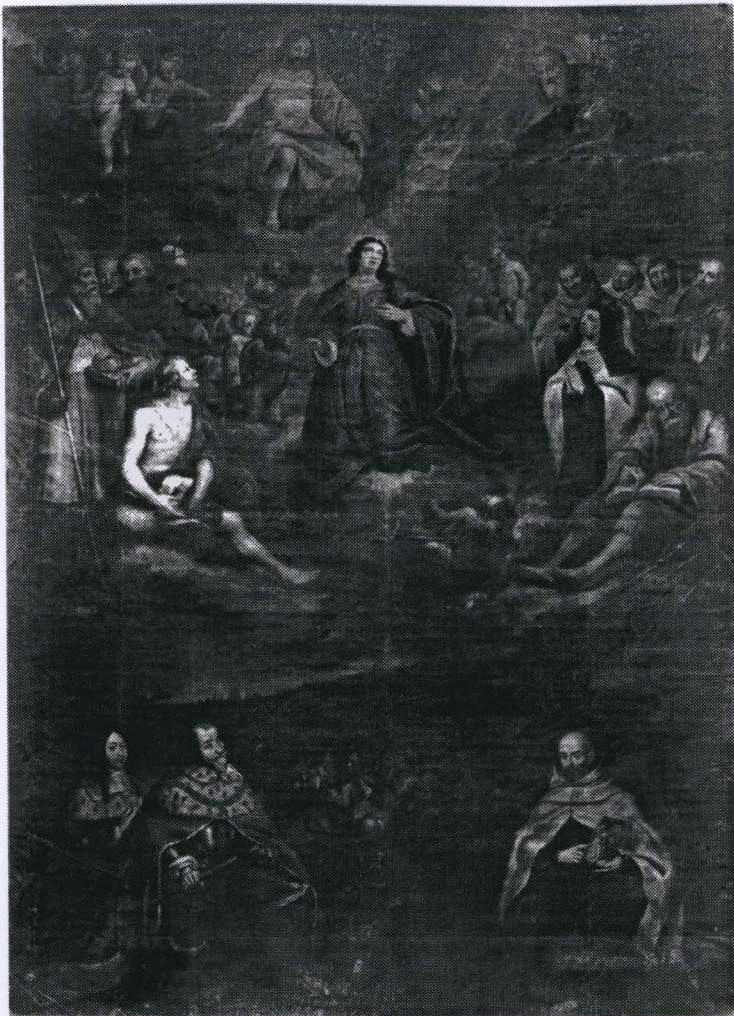
58. Tizian, *Jacopo Pesaro doporučovaný papežem Alexandrem VII. sv. Petru*, po 1508(?). Antverpy, Musée Royal des Beaux-Arts.



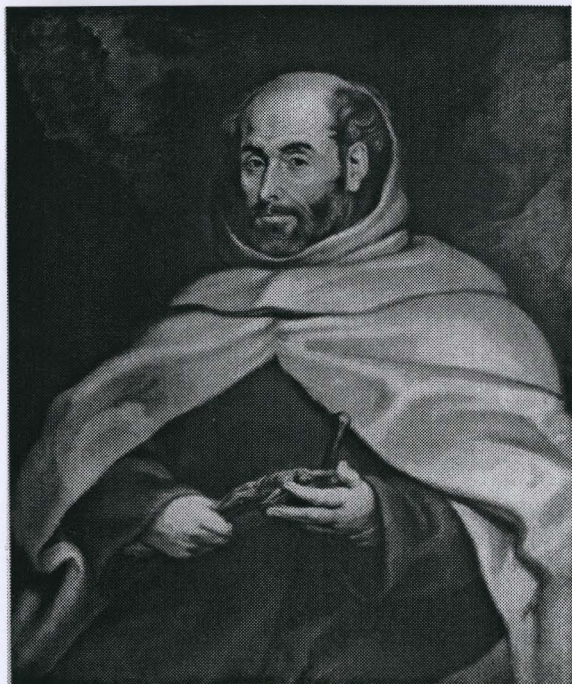
59. Tizian, *Alegorie bitvy u Lepanta (se španělským králem Filipem II.)*, kolem 1572. Madrid, Museo Nacional del Prado.



60. Wolfgang Heimbach, *Dánský král Fridrich III. se modlí za vítězství v bitvě u Nyborgu*, po 1659. Kodaň, zámek Rosenborg.



61. Karl Nicolaus Pflieger, *Bavorský kurfiřt Maxmilián I. se synem Ferdinandem Marií se modlí k Panně Marii za vítězství na Bílé hoře, 1660.*
Mnichov, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



62. Peter Paul Rubens, *Portrét Dominika à Jesu Maria, 1621.*
Soukromá sbírka.



63. Christoph Greutter, *Obraz P. Marie Vítězné, Dominik à Jesu Maria a bitva na Bílé hoře, 1622.*
Rytina.



64. Piero della Francesca, «Pala di Brera» (s vévodou Federicem da Montefeltro), 1472-1474. Milán, Pinacoteca di Brera.



65. Andrea Mantegna, «Pala della Vittoria» (s markýzem Františkem II. Gonzagou), 1496. Paříž, Musée de Louvre.



66. Tizian, «Pala Pesaro» (s Jacopem Pesarem a jeho příbuznými), 1519-1526. Benátky, kostel Santa Maria dei Frari.



67. Lodovico Fiumicelli, Dóže Andrea Gritti předává model města Padovy trůnící P. Marii, 1536. Padova, kostel augustinianů-poustevníků.



68. Federico Barocci, *Madonna del Popolo*, 1574-1579.

Florence, Galleria degli Uffizi.



69. Peter Paul Rubens, *Sv. Dominik a sv. František z Assisi ochraňují hříšný svět*, 1618-1620.

Lyon, Musée des Beaux-Arts.



70. Philippe de Champaigne, *P. Maria se sv. Ignácem z Loyoly a sv. Františkem Xaverským se přimlouvají za duše v očistci*, kolem 1656.

Toulouse, Musée des Augustins.



71. Mattia Preti, *P. Maria se přimlouvá za duše v očistci*, 1659.

Valletta (Malta), Chiesa delle Anime Purganti.



72. Peter Paul Rubens, *Apokalyptická žena*, 1624-1625.
Mnichov, Alte Pinakothek.



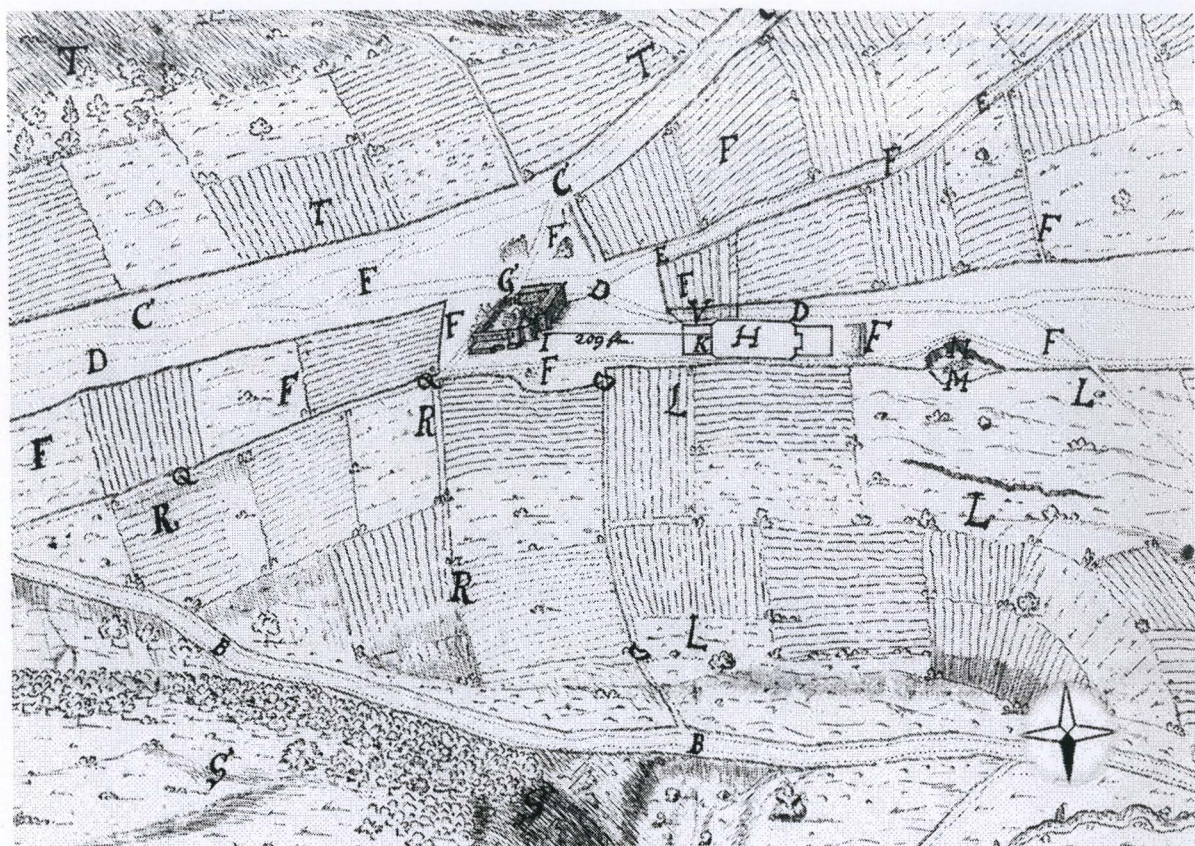
73. Okruh Joachima von Sandrart, *Nejsv. Trojice s P. Marií a světcí*, před 1665.
Chrudim, kostel sv. Josefa.



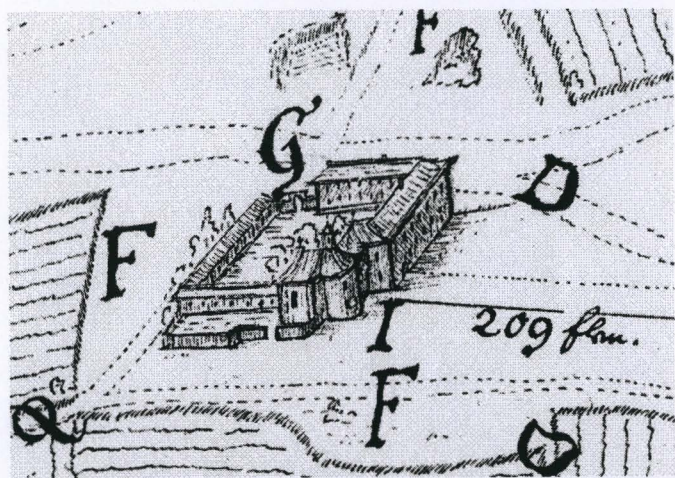
74. Paolo Veronese, *Bitva u Lepanta*, po 1571.
Benátky, Galleria dell'Accademia.



75. Karel Škréta, *P. Maria a sv. Jan Křtítel se podílejí na obraně Malty roku 1565, kolem 1651*.
Praha – Malá Strana, kostel P. Marie pod Řetězem.



76. Plán Bílé hory z roku 1711 se zobrazením někdejšího servitského kláštera.



77. Areál někdejšího servitského kláštera s nedostavěným kostelem P. Marie Vítězné (detail z předešlého plánu).



78. Detail z obr. 23 – veduta se stavbou kostela.