

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav pro dějiny umění

# **Bakalářská práce**

Mgr. Petra Dvořáková

**Kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého v Praze na Karlově  
v době baroka v letech 1648–1785**

Church of the Assumption of Virgin Mary and st. Charles the Great in Prague at  
Karlov during the Baroque period 1648–1785

Praha 2017

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 4. května 2017

Petra Dvořáková

## Abstrakt

Cílem práce bylo vytvořit ucelený obrázek kostela Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého v Praze na Karlově v době baroka v letech 1648–1785. Úvodní část podává přehled pramenů a literatury zmiňující barokní úpravy karlovského kostela, obraz Panny Marie Karlovské a zdejší práce J. J. Šlanzovského. Pokračuji stručnou kapitolou o založení Nového Města pražského, na níž navazuji historií Karlova od založení kláštera do konce třicetileté války. Jako úvod k vlastní barokní etapě jsem vložila pasáž o barokní zbožnosti. Jádrem práce týkající se barokních proměn kostela je členěno chronologicky s rozdělením do dvou základních celků, tj. úpravy exteriéru a interiéru. Rozsáhlejší kapitola je věnována rozvoji kultu milostného obrazu Panny Marie Karlovské, včetně charakteristiky typu Panny Marie v Naději. Mé pojednání uzavírá popis osudů kostela po jeho uzavření v roce 1785, včetně stručného přehledu interiérových změn v duchu neogotiky.

## Klíčová slova

Kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého, augustiniáni, Karlov, Panna Marie Karlovská, Svaté schody, Betlémská jeskyně, baroko, oltář, socha, obraz

## Abstract

The goal of the thesis was to form a complex image of the Church of Assumption of the Virgin Mary and St. Charles the Great in Prague at Karlov during the Baroque period 1648–1785. The initial part reviews sources and literature mentioning Baroque alterations to the Karlov church, the Virgin Mary of Karlov painting and J. J. Slansovsky oeuvre here. Next, I continue with a brief chapter about the Prague New Town foundation, followed up with Karlov history from the monastery foundation up until the end of Thirty Years' War. As an introduction to the Baroque period, I included a passage about Baroque piety. The core of the thesis focusing on Baroque alterations to the church is ordered chronologically with a subdivision into two chief sections, i.e. exterior- and interior alterations. A broader chapter is dedicated to development of the divine Virgin Mary of Karlov cult, including the characterization of the Maria Gravida type. My treatise is concluded with an outline of the Karlov church fate after its shutting down in 1785, including a brief summary of the interior changes in the spirit of the Neo-Gothic style.

## Key words

Church of Assumption of the Virgin Mary and St. Charles the Great, Augustinians, Karlov, Virgin Mary of Karlov, Holy Stairs, Bethlehem Cave, Baroque, altar, statue, painting

## OBSAH

1. Úvod	7
2. Prameny a literatura	9
2.1 Karlov	9
2.2 Obraz Panny Marie Karlovské	16
2.3 J. J. Šlanzovský	19
3. Založení Nového Města pražského	21
4. Historie Karlova v letech 1350–1648	27
5. Barokní zbožnost a umění v kontextu Prahy a blízkého okolí	35
6. Proměna exteriéru karlovského kostela	44
6.1 Vnější přístavba Svatých schodů	44
6.2 Střechy a fasáda	45
6.3 Severní předsíň	47
7. Proměna interiéru na Karlově	49
7.1 Kaple Panny Marie Mariacelské	49
7.2 Obraz Panny Marie Karlovské	50
7.2.1 Ikonografie typu <i>Mater Gravida</i>	50
7.2.2 Historie a ikonografie obrazu	52
7.2.3 Sochy Panny Marie Karlovské v kostele na Karlově	56
7.2.4 Panna Marie Karlovská – ohlasy	58
7.3 Úpravy v letech 1708–1711	60
7.3.1 Svaté schody	60
7.3.2 Betlémská jeskyně	62
7.3.3 Jižní portikus a balkón	65
7.4 Úpravy v letech 1733–1740 a v následujícím období	68
7.4.1 Kruchta	69
7.4.2 Severní portikus a balkón	72
7.4.3 Obětnice	72
7.4.4 Hlavní oltář	73
7.4.5 Postranní oltáře a vítězný oblouk	75
7.4.6 Výmalba a štukové doplňky	82
8. Venkovní barokní kaple a sochy zřízené kanonií (mimo již zmíněné)	83
9. Osudy kostela v letech 1755–1900	85

10. Závěr	89
11. Seznam použité literatury a pramenů	91
12. Seznam vyobrazení	99

## 1. Úvod

Jeden z pouhých dvou chrámů zasvěcených sv. Karlu Velikému v křesťanském světě a zároveň jediný gotický kostel v českých zemích postavený na půdorysu oktogonu, chrám založený nejvýznamnějším českým panovníkem, jenž se jeho svěcení účastnil již jako císař Svaté říše římské, poutní místo s proslulým milostným obrazem a tzv. Malou Palestinou, klášterní kostel vzdělaného řádu řeholních kanovníků kongregace sv. Salvatora Lateránského, jehož biskup byl královským almužníkem a měl právo pontifikálií, všechny tyto skutečnosti svědčí o výjimečném postavení kostela Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého, jež se však nepromítly do jeho osudů tak, jak by mohlo být očekáváno.

Jedním z hlavních důvodů menší slávy karlovského kostela, než jakou by si ve skutečnosti zaslouhoval, bylo bezpochyby jeho umístění na samém okraji města v bezprostřední blízkosti hradeb na kopci nad údolím [1], jímž protéká potok Botič, jenž sice mohl být hrdě zván Cedronem, ale celá oblast byla až do konce 19. století minimálně osídlená, což muselo mít dopad na klášter mj. i po stránce ekonomické.<sup>1</sup> Tato pozice byla nevýhodná v době válečných konfliktů, kdy klášter často využívalo pro své účely vojsko, a sám se stával cílem vojenských útoků. Fatální ranou bylo samozřejmě zrušení kanonie císařským dekretem ze dne 1. května 1784 a uzavření kostela následujícího roku. I přesto, že řeholníci odsud museli odejít, kostel byl vyprázdněn a po znovuotevření mu nebyl navrácen s ním nerozlučně spjatý symbol a velký magnet pro věřící, milostný obraz Panny Marie Karlovské, jemuž se klaněla i samotná Marie Terezie, kostel dál plnil své bohubilé poslání a přestál tak různé nepřízně času až do dnešní doby, kdy se mu opět podařilo zaujmout výjimečné postavení.

V roce 1990 nahradilo původní Muzeum pohraniční stráž, poté Muzeum Sboru národní bezpečnosti a vojsk ministerstva vnitra v budově bývalého konventu nově zřízené Muzeum Policie České republiky. V roce 2011 byla založena Křesťanská policejní asociace a zahájena pravidelná bohoslužba „Za bezpečí“ a právě kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého se stal duchovním centrem těchto aktivit. Zároveň však nebyly opomenuty tradiční pobožnosti spojené s Karlovem a nadále se tu koná jak proslulý Devítník u obrazu Panny Marie Karlovské, tak před Velikonocemi v době postní pobožnost na Svatých schodech. Kostel je navíc otevřen nejširší veřejnosti v souvislosti s prohlídkami interiéru, donedávna včetně Betlémské jeskyně.

Významnou recentní událostí bylo úspěšné dovršení projektu odlití tří nových zvonů

---

<sup>1</sup> Tak například v roce 1835 lamentuje ve svém *Popsání král. hlavního města Prahy* K. W. Zap: „Přeškoda, že tento kostel w tak osamělém a oddáleném mjstě stoj.“ ZAP 1835, 121.

na počest sedmistého výročí narození českého krále a římského císaře Karla IV. Zvony zasvěcené Panně Marii, sv. Karlu Velikému a sv. Albertu Velikému požehnal 30. října 2016 Dominik kardinál Duka a nyní jsou již usazeny v nové dubové stoličce v západní věži kostela [2].<sup>2</sup>

Moje motivace k napsání této práce souvisí s výše řečeným: vidím smysl v dění okolo karlovenského kostela a obdivuji úsilí lidí, kteří se starají o kontinuitu tohoto historicky i duchovně významného místa, jehož *genius loci* přes bezprostřední blízkost Nuselského mostu s proudy aut je stále silně přítomen.<sup>3</sup> Vzhledem k tomu, že jediná podrobná monografie kostela byla napsána duchovním správcem kostela Karlem Navrátilem v roce 1877 a od té doby pouze současný jáhen mjr. Jiří I. Laňka vydal pro potřeby návštěvníků kostela drobnou brožurku, rozhodla jsem se alespoň částečně zaplnit tuto mezeru a shrnout, doplnit a případně ověřit poznatky týkající se přeměny karlovenského kostela v době barokní.

Z hlediska přehlednosti práce jsem se snažila postupovat pokud možno chronologicky, přičemž jsem se ale ze stejného důvodu nejdříve věnovala barokním úpravám exteriéru a poté většímu celku týkajícímu se interiéru. Každá z dílčích kapitol líčí vývoj popisované části v celém jejím vývoji. Nejrozsáhleji a ve výrazně širším kontextu než ostatní je koncipovaná kapitola týkající se Panny Marie Karlovenské, což je, vzhledem k jejímu přímo emblematickému významu pro Karlov, zcela logické. Kvůli ucelenosti práce a vzhledem k jejímu zamýšlenému praktickému použití pro potřeby karlovenského kostela nebylo dost dobře možné nezmínit historii založení Nového Města pražského a především samotného kláštera (jeho stavební stránkou jsem se ovšem nezabývala). Zároveň už mi bohužel nezbyl prostor na některé další souvislosti, jako jsou např. zbožná bratrstva, uložení ostatků, krypty, zvony, atd. Práci jsem uzavřela krátkým exkurzem do historie kostela končícím kolem roku 1900.

---

<sup>2</sup> V souvislosti s tímto projektem je nutné vyzdvihnout úsilí a nadšení karlovenského jáhna a velkého propagátora kostela na Karlově, majora J. I. Laňky.

<sup>3</sup> Dovolím si krátkou osobní poznámku: kostel na Karlově byl prvním, kam jsem se po svém přestěhování do Prahy vypravila na Štědrovečerní mši. Kráčela jsem k němu liduprázdnou sešerehou ulicí Ke Karlovu za hustého sněžení ve světle luceren a myslím, že i v jiném století, než se právě psalo.



## 2. Prameny a literatura

Vzhledem k zaměření práce se zabývám pouze prameny a literaturou vztahující se k barokní fázi proměn kostela Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého a bezprostředně souvisejícími subtématy.<sup>4</sup>

### 2.1 Karlov

Nejzásadnější publikací a zdrojem informací o historii Karlova je monografie z pera jeho duchovního správce kostela Karla Navrátila, publikovaná v Praze roku 1877. Byť autor sám patřil k dobovému proudu těch, jež považovali barokní („copový“) sloh za vysoce nevkusný, a proto požadovali, jakož tomu bylo i v případě Karlova, očistu budov od barokních prvků a násilný návrat do původní, ve skutečnosti často uměle vykonstruované podoby, právě on jako očítý svědek zprostředkoval barokní podobu kostela budoucím generacím.

Na začátku knihy uvedl Navrátil „*prameny, jichž k vzdělání přítomného díla užito bylo*“.<sup>5</sup> Jeho nejstarším studovaným zdrojem tak byla zřejmě *Chronicon Hirsaugiense* (1495–1503) würzburského opata svatojakubského kláštera Johanna Trithemia. Nejstarší zmínku o Karlově pak nepochybně našel v *Kronice české* Václava Hájka z Libočan (1541), jež zmiňuje založení i svěcení kostela. Neuvádí naopak *Kroniku českou* Pavla Skály ze Zhoře, v níž se o Karlově píše v souvislosti s pleněním novoměstských klášterů Pasovskými v roce 1611. Již z doby barokní pak následují samozřejmě práce Bohuslava Balbína, z nichž Navrátil uvádí tyto tři: *Epitome historica rerum Bohemicarum*, *Miscellanea historica regni Bohemiae* a *Vita venerabilis Arnesti primi archiepiscopi Pragensis*.<sup>6</sup> Další údaje o Karlově čerpal Navrátil z Beckovského populárně naučné *Poselkyně starých příběhů českých* (1700) a především z významné historicko-topografické práce věnované Praze od Johanna Floriana Hammerschmidta, *Prodromus gloriae Pragenae* (1723), kde je vylíčena historie Karlova od jeho založení až po smrt opata Luňáka a nástup jeho následovníka, opata Otčenáška. Některé

---

<sup>4</sup> Je logické, že v případě „extravagantního“ půdorysu a klenby kostela na Karlově se převážná část odborníků i laiků v 19. století o něm píšících – pomineme-li již dobovou vášeň pro gotiku jako sloh slavné národní minulosti – zaměřila především na autorství a stáří zaklenutí, jeho vzory a analogie. Tato „posedlost“ karlovskou klenbou ostatně přetrvávala i ve 20. století. Po značném úsilí shromáždit a alespoň krátce charakterizovat prameny a literaturu týkající se gotické stavební fáze a názorů na autorství kleneb, datací, způsob zaklenutí, etc. jsem vzhledem k množství materiálu a limitovanému rozsahu práce musela možnost jeho zařazení vyloučit.

<sup>5</sup> Kompletní přehled viz str. IX-X, NAVRÁTIL 1877.

<sup>6</sup> Balbínovy poznámky ohledně Karlova jsou uloženy v karlovském fondu Archivu zrušených klášterů.

své informace opírá Hammerschmidt o jisté, nám neznámé nápisy při hlavním oltáři a oltáři sv. Augustina, z nichž ten druhý se týkal zaklnutí hlavní lodi roku 1575.<sup>7</sup> Pro úplnost nutno doplnit ještě dva významné spisy, které Navrátil ve svém výčtu neuvádí: Sartoriův *Marianischer Atlas* s odkazem na kapli Panny Marie Mariazellské, Svaté schody a především obraz Panny Marie Karlovské (1717)<sup>8</sup> a historicko-topografické *Beschreibung der Hauptstadt Prag* (1794–1797) Jaroslava Schallera s podrobnou historií Karlova a zmínkou o Svatých schodech i Panně Marii Karlovské.<sup>9</sup>

Kromě archivních pramenů zemských institucí čerpal Navrátil především z archivu Karlovského kláštera, jemuž spolu s knihovnou věnoval zvláštní podkapitolu, včetně stručného nástinu vývoje těchto fondů. Provedl a v knize uveřejnil soupis augustiniánských rukopisů, jež později přešly do majetku Národní knihovny ČR.<sup>10</sup> Z rukopisů je nutno zmínit drobnou monografii Karlova o 162 stranách osmerkového formátu, převedenou do tisku, z roku 1747, *Cron Saeculum*,<sup>11</sup> která byla vydána při příležitosti čtyřstého výročí korunovace Karla IV. českým králem. Kromě dvou vyobrazení Karlova obsahuje též pozdější latinsky psané poznámky z pera Tomáše Jana Krauseho<sup>12</sup>, autora *Curtum manuale*,<sup>13</sup> u něhož má Navrátil poznámku „v tomto rukopisu jsou některé zajímavé a pamětihodné obrazy“<sup>14</sup>; dílo administrátora karlovské fary a děkana T. J. Krauseho (1723–1779)<sup>15</sup> mu bylo při psaní vlastní monografie nepochybně cenným zdrojem informací. Toto spíše soukromé, než oficiální dílo líčí údobí od přelomu 60. a 70. let 18. století nejen z hlediska dění v karlovské kanonii, ale rovněž se zřetelem na dění církevní a politické v Praze a celé zemi a je dovedeno do poloviny roku 1776. Významné je zařazení dobových kreseb a rytin vztahujících se ke Karlovu, v první řadě pak kolorované kresby inženýra Františka Xavera Liskowtze z roku 1767 pojaté jako *trompe l'oeil*, kdy na dřevěné desce je přibit „starobyle“ potrhaný pergamen

<sup>7</sup> Viz HAMMERSCHMIDT 1723, 324.

<sup>8</sup> SARTORIUS 1717.

<sup>9</sup> SCHALLER 1797.

<sup>10</sup> NAVRÁTIL 1877, 157. „Poslední opat Augustin Jan Paukert chtěl za své vlastní peníze při zrušení kláštera knihovnu koupiti, avšak nedopřáno mu toho. I byly rukopisy a s části i knihy do universitní knihovny přeneseny, s části ale Židům prodány, kteří je na mnohých vozech odvážejíce, jimi po cestě trousili. Tuším, že mnohý rukopis, mnohá listina a kniha zvláštní ceny snad na vždy ztraceny.“

<sup>11</sup> *Cron-Saeculum des Königreichs Böhmen oder Kurze Lebens-abfassung Caroli IV. Weyland Römischen Kaisers und elften Königs von Böhmen, Stift ers des kaiserlich-königlichen Stift s Carlshof, Regulirter Chorherren Sancti Augustini Congregatio Lateranensis in Neustadt Prag. In dem vierten Jahrhundert der böhmischen Crönung Caroli IV. aus bewehrten Scribenten zusammengesetzt und in seine Capitel eingetheilt von A. St. Alexander Stal, einem regulierten Chorherrn Sancti Augustini Congregatio Lateranensis in Unter-Österreich.*

<sup>12</sup> HRADIL 2011, 15, 20.

<sup>13</sup> *Curtum manuale seu Exordium scriptionis anno Domini 1771 - 1776 per modum historiae inter lares domesticos, domestico canoniae diversorum memorabilium pro interim conscriptorum a T. J. K. [Thomae Joanne Kraus] cum delienatione Carlovii a. 1767.*

<sup>14</sup> NAVRÁTIL 1877, 158.

<sup>15</sup> NAVRÁTIL 1877, 194.

s pohledy na barokní areál Karlova včetně půdorysu, a který zachycuje pravděpodobnou dobovou podobu kostela. Dále jsou to vlepeny mědirytiny s vyobrazením Svatých schodů, Panny Marie Karlovské pro zdejší Bratrstvo srdce Panny Marie, sv. Liboria, sv. Krista Salvátora i leták s vyplněním Karlova v roce 1611.<sup>16</sup>

Navrátil samozřejmě čerpal z řady dobových dokumentů týkajících se kanonie, jež dnes nalezneme víceméně chronologicky seřazeny ve složce Karlova v sekci AZK. Jedná se o celou řadu nejrůznějších dokumentů týkajících se chodu a fungování kláštera, jako jsou objednávky prací, platby, úřední výnosy, záznamy sporů (především ten zásadní s arcibiskupem Breunerem ohledně úcty k Panně Marii Karlovské), korespondence, atd., přičemž od konce 17. století jsou čteně zastoupeny prosebné či děkovné listky věřících, obracejících se k Matce Boží Karlovské a ke sv. Liborioví. (psané latinsky, německy i česky) Bohužel se tu neobjevují žádné nákresy kostelního interiéru ani exteriéru v době barokní.

Mezi soudobými zdroji, které Navrátil použil, jsou uvedeny jednak práce historické a místopisné, počínaje *Popsáním král. hlavního města Prahy Karla Vladislava Zapa* (1835), přes Palackého *Dějiny národa českého v Čechách a v Moravě* (od 1836) až k pracím historika a archiváře Václava Vladivoje Tomka, *Dějepis města Prahy* (1855 – 1894) a *Základy starého místopisu pražského* (1866–1875). Dále jmenuje některá dobová periodika jako např. *Památky archaeologické*, *Mittheilungen der k. k. Centralkommission für Denkmalpflege*, *Světozor*, *Lumír*, *Květy*.

Předpokládám, že kromě výše zmíněné Zapovy práce z roku 1835, čerpal Navrátil (i když to neuvádí) především z jeho o něco pozdějšího *Průvodce po Praze* (1848), kde je pasáž věnovaná Karlovu podstatně obsáhlejší, což se týká jak historie, tak popisu interiéru a především kleneb. Na rozdíl od první publikace, kde po stručném vyličení kostelního interiéru následují slova „*panuge tu skwostnost we všelikém wkusu a způsobu*“, <sup>17</sup> *Průvodce* již přichází s kritikou barokních úprav: „*...ačkoliw jmenowaní dwa opatowé [Isidor de Croce a V. Luňák], zvláště u wnitř mnohé newhodné, se slohem jeho se neshodující ozdoby učinili*“. Tři červené, plechem pobité báně podle Zapa dodávají chrámu vzhledu řeckého či ruského a původní rovné gotické střechy by považoval za vhodnější.<sup>18</sup>

V roce 1832 J. M. Schottky, jenž se při svém pobytu v Praze zabýval českými dějinami, vydal dvojdílnou publikaci o minulosti a současnosti Prahy. Kromě historie Karlova

<sup>16</sup> Jedná se o půvabný akvarel v pastelových barvách s predominancí růžové a zelené o rozměrech cca 73x46 cm. Zmíněný efekt *trompe l'oeil* tu mj. představuje iluzivní podkladová deska s letokruhy a suky, dále mouchy a beruška, připnutí zdánlivého pergamenu hřebíky a jehlicemi, atd. Pro jednotlivé pohledy viz [15].

<sup>17</sup> ZAP 1835, 120sq.

<sup>18</sup> ZAP 1848, 161sq.

přidal též několik osobních svědectví, např. o klenbě, dle něj po restaurování vzezření „byzantského“. Především se však pochvalně vyjádřil o Heinschově obraze sv. Rodiny: „*Der Kopf der Madonna ist so anmuthig, als hätte ihn Carlo Dolce gemalt*“. Dále zmínil obraz sv. Salvátora Lateránského a modlitby ke sv. Kříži o pašijovém týdnu v osvětlených podzemních chodbách.<sup>19</sup> V souvislosti s kostelem sv. Apolináře pak jmenoval obraz Panny Marie Karlovské jako ten, kolem kterého proběhla významná pře.<sup>20</sup>

V padesátých letech v souvislostech s otázkou kleneb Bernhard Grüber v článku na pokračování „*Charakteristik der Baudenkmale Böhmens*“ hodnotí okenní kružby jako příliš mohutné a neforemné, a tudíž jako nepůvodní z konce 17. století. Střechu datoval do období po požáru (1755–1777), její původní podobu označil jako nám neznámou.<sup>21</sup> Grüber se ke Karlovu vrátil ve třetím svazku svých dějin české středověké architektury, kde navíc posunul stavbu chrámu do let 1360–1400, včetně kupole.<sup>22</sup> Franz Kugler ve své pětisvazkové práci „*Geschichte der Baukunst*“ dochází ohledně okenních kružeb ke stejnému názoru.<sup>23</sup>

Další článek s historií Karlova, ze kterého se nedozvíme nic o barokní etapě, je z pera Franze Mertense (1845), podle poměrů výšek a šířek karlovského kostela však hovoří o navození dojmu mauzolea.<sup>24</sup> V článku z roku 1863 A. W. Ambros věnoval Karlovu delší pasáž, kde mj. v souvislosti s historickými fakty zmínil Hájka a Veleslavína. Co je ovšem podstatnější, jako první z uvedených autorů se více rozepsal o barokních úpravách na Karlově, ačkoliv na nich neponechal nit suchou! Píše, že vnitřek kostela je vymalován stejným způsobem a pozlacen bronzem, přičemž ironicky dodává, že malíře musely inspirovat „*Kleiderstoffe der Rococozeit mit ihrem geblühten Mustern*“. Podivuje se, že vestavěné sloupy neslouží k tomu, aby pouze nesly architekturu, ale jsou na nich navíc skupiny dřevěných soch v nadživotní velikosti, z nichž jmenuje Krista s Pilátem. Nepůvodní kupolovitá střecha podle něj připomíná mešitu, jako originální zastřešení zmiňuje osmibokou „pyramidu“ ze Sadelerova prospektu.<sup>25</sup> Článek D. F. v *Zlaté Praze* (1864) opět kromě anti-barokně laděných poznámek v intencích jeho předchůdců pro nás o tomto období nepřináší žádné informace, zařazeno je však vyobrazení pohledu z lodi do presbytáře s provizorním oltářem a solitérní postavou.<sup>26</sup>

---

<sup>19</sup> SCHOTTKY 1832.

<sup>20</sup> SCHOTTKY 1832.

<sup>21</sup> GRÜBER 1856. K článku též připojil půdorys kostela.

<sup>22</sup> GRÜBER 1877.

<sup>23</sup> KUGLER 1859.

<sup>24</sup> MERTENS Franz (pouze pod iniciálami F. M.): Prag und seine Baukunst. In.: Allgemeine Bauzeitung, Wien 1845, 28. Viz. WOCEL 1866 a 1868.

<sup>25</sup> AMBROS 1863.

<sup>26</sup> D. F. 1864, 163.

V květnu 1866 přednesl Jan Erazim Wocel v historické sekci Královské české společnosti nauk podrobný referát o karlovském kostelu. Téhož roku byl článek publikován na vyzvání Vídeňské centrální komise německy v jejím časopise a na vyžádání česky v roce 1868 v *Památkách archaeologických a místopisných* spolu s osmi dřevořezy od Josefa Scheiwla, zachycujících kromě půdorysu a některých konkrétních architektonických článků (hlavice, portál, profil žebra) dvakrát interiér, bohužel však bez vybavení. V úvodním oddílu popisuje Wocel historii kostela od založení až po současnost,<sup>27</sup> stavební změny a vybavování kostela vnitřním zařízením za jednotlivých opatů a zmínil úctu k Panně Marii Karlovské. Následuje nezbytné volání po „očistě“ od baroka. Druhá část je věnována „vypsání stavby“ a to na základě Wocelova vlastního průzkumu kostela za asistence architekta Antonína Bauma.<sup>28</sup> Význam článku tkví především v tom, že se nám jeho prostřednictvím uchovaly informace o podobě kostela před regotizačními zásahy,<sup>29</sup> i když cokoliv barokního je doprovázeno komentářem v duchu dobového negativního postoje k barokním úpravám starších staveb, četných odsuzujících poznámek zůstala ušetřena pouze Betlémské jeskyně. Stať lze vnímat jako první ucelenou i když jen krátkou monografii karlovského kostela z pera historika umění.

Z popudu prezidenta Vídeňské centrální komise podnikl Wocel separátní průzkum malovaných ornamentů na stěnách a klenbě kostela a v roce 1867 uveřejnil v časopise Komise výsledky svého bádání. Od původního všeobecně sdíleného názoru, že celá výmalba je dílem 18. století, dospěl k přesvědčení, že vzory jsou odlišné a nelze je zařadit do jednoho a téhož období. Část z nich proto považuje za původní ornamentiku ze 14. a počátku 15. století, přičemž během argumentace ve prospěch starobylosti odkazuje několikrát ke vzorům na pozadí deskových maleb v kapli sv. Kříže na Karlštejně. Jediný způsob získání věrohodných informací však viděl v přesné analýze podkladu a barev, kterou sám nemohl provést.<sup>30</sup>

Zřejmě i tyto dva zmíněné články a dále snaha správce chorobnice prosadit regotizaci kostela vedly k většímu zájmu o tento objekt. V časopisech vycházejí další články seznamující veřejnost s historií kostela, jeho výjimečnou architekturou z doby Karla IV. a Vladislava Jagellonského, řeší se autorství kleneb a barokní výzdoba je bez výjimky odmítána jako vrcholně nevkusná. V tomto duchu jsou např. psány v roce 1872 nejen širší veřejnosti

---

<sup>27</sup> Bohatě čerpá z výše zmiňovaného Krauseho spisku *Cron-Saeculum*, např. dle v něm obsaženého výjevu líčí barvitě drancování Karlova v souvislosti s událostmi roku 1611.

<sup>28</sup> WOCEL 1867.

<sup>29</sup> Píše, že kostel je uvnitř „přeplněn renesančními oltáři“, poté naopak hovoří o „devatero parukových oltářích“.

<sup>30</sup> WOCEL 1867. Článek je navíc doprovázen vyobrazením různých typů karlovských nástěnných ornamentů.

určené *Dějiny Karlova* na pokračování v časopise *Čech* z per Františka Beneše.<sup>31</sup> Článek architekta Josefa Schulze naopak vychází v odborném periodiku Spolku architektů a inženýrů a jeho autor se zasazuje o důslednou regotizaci karlovského chrámu.<sup>32</sup>

V roce 1877 vyšla monografie *Karlova*, již jsem se věnovala již v úvodu kapitoly. Navrátil se na ni připravoval podrobným studiem, o čemž svědčí několik drobných článků o různých aspektech *Karlova*, jež publikoval na stránkách časopisu *Čech* mezi léty 1873 a 1875. Některé z nich pak zúročil v roce 1875 v nevelké brožuře o obraze Panny Marie Karlovské, Betlémské jeskyni a Devítíniku, v nichž viděl symbolickou linii: vtělení, narození a utrpení Ježíše Krista. Její součástí jsou dvě rytinky, ta s půdorysem grotty je identická s tou v monografii, ta se zpodobněním Panny Marie Karlovské má v tomto případě v pozadí Karlov, zatímco následná od Birckharta okrouhlou solitérní věž bez střechy. V roce 1881 vydal Navrátil monografii *Karlova* v jedné kapitole v následujících jazycích (v rámci jedné publikace): v latině, češtině, němčině, francouzštině, angličtině a ruštině. Obrazovou přílohu ponechal ve stejném rozsahu jako u velké monografie.<sup>33</sup> Rozsáhlejší stať o Karlovu v *Posvátných místech král. hl. m. Prahy* Františka Ekerta z roku 1884 čerpá především ze zmíněné monografie včetně popisu barokního vybavení a nepřináší tak víceméně nic nového z historie či ikonografie kostela, což se dá říci i o stručných publikacích Navrátilových nástupců ve funkci J. Kačera (1892) a A. Postříhače (1903). Významný je ale článek o umělecko-historickém vývoji *Karlova* od K. B. Mádlu uveřejněný v *Ruchu* v roce 1884 s vyobrazeními J. Kouly a B. Kutiny (včetně interiéru v průběhu bohoslužby), který se příznačně z velké části koncentruje na původní architektonickou složku a karlovský chrám je mu „gotickým Pantheonem“. V přístupu k barokní komponentě, ač není jejím příznivcem, Mádl jako první nachází pochopení pro své předky, když konstatuje, že jejich názory nemohly být totožné s názory jeho generace a tudíž jejich „barbarství“ nebylo v jejich očích barbarstvím. Pozitivum připisuje snad jen jednotnosti Brinkovy úpravy interiéru, sochy na kruchtě jsou mu „prostřední“ úrovně, scény na balkónech nedůstojné daného tématu a zneuctěné přehnanými gesty a Kristus se podle něj blíží karikatuře. Oceňuje však barokní polychromii! Krátce se věnuje Heinschovi, přičemž chválí sv. Rodinu a obraz Panny Marie Karlovské podle něj vyniká „krasocitem a jemnocitem“. O ostatních obrazech nehovoří a na závěr zmiňuje nový hlavní oltář.

Ve 20. století dochází k pozvolné změně v nazírání barokního umění a tak postupně

---

<sup>31</sup> Děje se tak při příležitosti svěcení nového hlavního oltáře 15. září 1872. BENEŠ 1872.

<sup>32</sup> SCHULZ 1832.

<sup>33</sup> NAVRÁTIL 1881.

přestávají ony „lamentace“ ohledně „znehodnocení“ kostela na Karlově. Již v roce 1908 hodnotí kladně Zdeněk Wirth ve svém článku o barokní gotice gotizující štukovou výzdobu klenebních žeber v lodi vzniklou během Brinkeho úprav.<sup>34</sup> V roce 1929 došlo k restaurování interiéru a při této příležitosti byly prozkoumány profily žeber a výsledky následně publikovány (S. F. Swoboda, K. Kühn). Z nápisu na svorníku s datací (1575) a renesančních profilů usoudili, že klenba byla za opata Wenze obnovena. V roce 1936 se Oldřich Stefan vyslovil pro autorství Jana Blažeje Santiniho-Aichela u přístaveb Betlémské jeskyně a Svatých schodů.<sup>35</sup> Obrazová dokumentace barokních úprav na Karlově byla prezentována v rámci přelomové výstavy Pražský barok 1600–1800.<sup>36</sup> V roce 1949 se objevuje ve stati Zdeňka Wirtha zřejmě poprvé jméno F. M. Kaňky v souvislosti s barokizací kostela 1733–1740.<sup>37</sup>

V souvislosti s obnovou interiéru publikoval článek o stavebně historickém vývoji kostela na Karlově v roce 1970 Ivan Šperling. Jako autory úprav interiéru jmenuje Kaňku a Santiniho a vyslovuje hypotézu o možné inspiraci kaplí Cornaro v Santa Maria della Vittoria prostřednictvím druhého z nich. (především okna s „diváky“ a jejich veristická teatrálnost). Prvého z nich staví do pozice pouhého realizátora, ne inventora. I v případě Šlanzovského podobně jako u Santiniho předpokládá nutnost znalosti Berniniho díla. V závěru stati Šperling předložil stanoviska památkové péče ohledně akceptování pozdějších úprav. Viktor Kotrba (1976) vidí možnou Kaňkovu účast takto: pravděpodobná pozice provádějícího stavitele Santiniho návrhů 1708–1711, doložená stavba prelatury 1716–1719 a právem připsaná barokizace interiéru 1733–1740.<sup>38</sup>

V archivu NPÚ lze nalézt řadu zpráv a výstupů z průzkumných a restaurátorských prací probíhajících na Karlově až do dnešní doby. Klíčovým je především stavebně historický průzkum, který proběhl pod vedením Dobroslava Líbala, autory pasportu Karlova jsou Jan Muk s Lubomírem Lancingerem (1980). Při první fázi barokizace se J. Muk opět přiklonil k Santinimu. Autorem projektu harmonicky působícího interiéru s mnoha barevně i tvarově rafinovanými komponentami je pak podle něj F. M. Kaňka, jako analogický příklad uvádí mj. intenzivní barevnost průčelí kostela sv. Jana Nepomuckého v Kutné Hoře rovněž od Kaňky. Z této názorové linie nevybočují autoři *Uměleckých památek Prahy 2*, ve prospěch Santiniho zmíněných staveb svědčí i krátká stylová analýza Mojžíra Horyny v monografii tohoto

---

<sup>34</sup> WIRTH 1908, 152.

<sup>35</sup> STEFAN 1936.

<sup>36</sup> VYDROVÁ/SEDLÁČKOVÁ 1938.

<sup>37</sup> BLAŽÍČEK/KVĚT 1949.

<sup>38</sup> KOTRBA 1976.

architekta.<sup>39</sup> Větší podíl Kaňkův (účast či dohled) při první fázi 1708–1710 zvažují Petr Macek, Pavel Vlček a Pavel Zahradník v článku z roku 1992.<sup>40</sup> Na rozdíl od autorů *Encyklopedie českých klášterů*, kteří s Kaňkou již nepočítali pro druhou fázi barokizace, neboť podle nich v té době již neprojektoval,<sup>41</sup> Petr Macek tuto úpravu karlovského interiéru považuje za druhou, expresivnější polohu Kaňkovy tvorby.<sup>42</sup>

Poznatky o barokních změnách v architektuře kostela nalezneme také v rámci vynikající diplomové práce Hany Černé o oktogonálních stavbách v Čechách a na Slovensku a jejím článku o regotizaci Karlova z roku 2014.<sup>43</sup> Nový stavebně historický průzkum provedla na zadání Hlavního města Prahy firma Murus v roce 2016. Výčet prací vztahující se ke karlovskému tématu lze uzavřít drobnou monografickou brožurkou karlovského jáhna Laňky.<sup>44</sup>

## 2.2 Obraz Panny Marie Karlovské

V jezuitských, augustiniánských a benediktinských pramenech bývá Heinsch označován jako „pražský Apelles“. Autorem jeho prvního životopisu je Jan Quirin Jahn, přičemž jej vztahuje ke Karlu Škrétovi, jehož kvalit však podle něj nedosahuje.<sup>45</sup>

Jak uvedeno výše, obraz Panny Marie Karlovské je zařazen již v Sartoriově *Marianischer Atlas* z roku 1717 i s příslušnou modlitbou k divotvůrkyni.<sup>46</sup> Jaroslav Schaller zmiňuje „*prächtig Marienbild unter dem Namen des eingefleischten Worts Gottes*“ a píše o sporu i pozdějším přenesení k Apolináři.<sup>47</sup> Z něj v roce 1815 čerpá ve svém *Künstler-Lexikonu* G. J. Dlabacž, který navíc přebírá Jahnovo hodnocení Heinsche, poté dlouho platné.<sup>48</sup> O obraze se jen zmínil J. M. Schottky (viz výše). Heinsch je dále součástí dobové topografické a slovníkové literatury, na počátku 20. století se postupně rozrůstá soupis jeho děl. (R. Kuchynka<sup>49</sup> a R. Herain<sup>50</sup>)

Konečně v letech 1938–1939 vychází *Československé malířství a sochařství nové doby*,

---

<sup>39</sup> HORYNA 1997.

<sup>40</sup> MACEK/VLČEK/ZAHRADNÍK 1992.

<sup>41</sup> VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1997.

<sup>42</sup> MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015.

<sup>43</sup> ČERNÁ 2009; ČERNÁ 2014.

<sup>44</sup> LAŇKA 2016.

<sup>45</sup> ŠRONĚK 2006, 138.

<sup>46</sup> SARTORIUS 1717.

<sup>47</sup> SCHALLER 1815, 39.

<sup>48</sup> DLABACŽ 1815.

<sup>49</sup> KUCHYNKA 1912.

<sup>50</sup> HERAIN 1915.



v němž V. V. Štech ve svém uměleckohistorickém hodnocení vystihl silné i slabší stránky umělcova díla (ve druhém případě nezvládnutí mnohofigurové kompozice), jehož vnímal jako pokračovatele Škrétova. V obraze Matky Boží z Karlova cítil „upřímnou zbožnost“ a zmínil arcibiskupovo pohoršení okolo jejího těhotenství.

V roce 1951 věnoval do té doby nejrozsáhlejší stať Heinschovi Jaromír Neumann ve svém *Malířství XVII. století v Čechách*, s podtitulem *Barokní realismus*.<sup>51</sup> Obraz Panny Marie Karlovské zde autorovi posloužil v duchu dobové ideologie jako příklad církevní „taktiky“, ze které měla církev finančně těžit a záměrným příkrášlením a idealizací ve spojení se zdůrazněním lidských momentů získat důvěru a úctu lidových vrstev; popularitu obrazu dokládá též šířením četné drobné grafiky. Zmiňuje krátce historii a tradici obrazu i vzor od malíře Monna. Dále upozorňuje, že obličej Panny Marie i vlasy se podobají Immaculatě od J. B. Salviho – Sassoferata v Národní galerii s tím, že podobný obraz tedy mohl být Heinschovi vzorem. Z ostatních obrazů jmenuje Salvatora Lateránského jako další příklad měkké, idealizované a autentické Heinschovy malby.<sup>52</sup> Již odideologizovaný stylový rozbor Heinschova díla pak nalezneme v jeho pozdějším *Českém baroku* (1969).<sup>53</sup>

Pro Ericha Hubalu (1964) je Heinsch „*kein grosser Maler*“, u něhož se šerosvit mění pouze v plošný ornament, a obrazy sledují stejný vzorec, čímž komentoval pouze vícekomparsové scény.<sup>54</sup> Katalog stálé výstavy na zámku Karlova Koruna (1973) pouze jmenuje karlovské augustiniány ve výčtu objednavatelů.<sup>55</sup> Pavel Preiss v roce 1988 hodnotí překvapivě obraz Panny Marie Karlovské jako umělecky „*nicotný*“ a již jen zmiňuje Heinschovu Svatou rodinu.<sup>56</sup> Rok nato Michal Šroněk v příslušném svazku akademických dějin vlastně navazuje na J. Neumanna (samozřejmě bez ideologického podtextu) a podtrhává Heinschovu složku pramenící ze severoitalské malby zprostředkovanou dílem Karla Škréty a stejně tak uvádí klasicizující italskou předlohu v případě Panny Marie Karlovské, která je mu příkladem idealizovaných ženských postav v díle umělce.<sup>57</sup> Šroněk pak v roce 2006 při příležitosti konání výstavy „*Jan Jiří Heinsch. Malíř barokní zbožnosti*.“ na Pražském hradě vydává obsáhlý, stejnojmenný katalog. Tato dlouho chybějící monografie obsahuje pasáž, která uvádí oba obrazy dodané karlovským řeholníkům roku 1697 a poté líčí historii obrazu

---

<sup>51</sup> K podrobnějšímu hodnocení Heinschova díla Neumannem pod vlivem dobové ideologie viz ŠRONĚK 2006, 140sq.

<sup>52</sup> NEUMANN 1951, 105sq.

<sup>53</sup> NEUMANN 1969.

<sup>54</sup> HUBALA 1964.

<sup>55</sup> BLAŽÍČEK 1973.

<sup>56</sup> PREISS 1988, 579.

<sup>57</sup> ŠRONĚK 1989.

Panny Marie Karlovské, včetně podrobného popsání sporu. V soupise díla chybí mezi Heinschovými obrazy pro Karlov obraz Panny Marie adorující Ježíška. Ten byl recentně znovunalezen Štěpánem Váchou, který v časopise *Umění* publikoval tento svůj objev jako součást podnětného článku o estetickém vnímání náboženského obrazu v českých zemích v době barokní. Na příkladu Panny Marie Karlovské výstižně charakterizoval tu složku Heinschova umění, jež jej činila žádaným u náboženských řádů, totiž jeho schopnost zachytit v reáliích pozemského života hluboké duševní pohnutí. Zároveň si klade otázku, zda o prohlášení soudobého obrazu za milostný rozhodla jeho obrovská popularita spojená se zázraky a cílená kampaň, či zde zapůsobilo dílo samotné prostřednictvím svých kvalit, včetně renomé autora.<sup>58</sup> V souvislosti s Jäcklovou sochou Panny Marie Karlovské se objevuje pasáž v recentní monografii tohoto sochaře od Jany Tischerové.<sup>59</sup>

Panna Marie Karlovská se přirozeně objevuje v řadě článků a publikací vztahujících se buď přímo k typu „*gravida*“ či k mariánské ikonografii a obecně v dílech o barokní zbožnosti. V prvním případě nutno zmínit rozsáhlou publikaci na toto téma od G. M. Lechnera, jenž podal přehled zobrazování tohoto ikonografického typu v celé jeho historii a shromáždil velké množství konkrétních zpodobení, mezi nimiž zaujímá své místo i Panna Marie Karlovská, a z něhož čerpali poté další autoři.<sup>60</sup> U nás se dlouhodobě věnuje mariánské ikonografii Jan Royt, typu „*gravida*“ je s odkazem na Pannu Marii Karlovskou věnována řada pasáží v jeho pracích, za všechny nutno zmínit pro badatele v této oblasti nepostradatelný *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*.<sup>61</sup> V roce 1998 pak přednesl příspěvek „*Příběh Panny Marie Karlovské*“ na zasedání Archivu hlavního města Prahy při příležitosti výročí založení Nového Města.<sup>62</sup> V této oblasti ještě publikoval svou *Pannu Marii divotvůrkyni* v roce 2000 Vítězslav Štajnocher.<sup>63</sup> V článku K. Dolejší a L. Mlčáka o olomouckém barokním malíři Dominiku Mayerovi je část věnována kopii karlovské Bohorodičky v kostele sv. Michala v Olomouci.<sup>64</sup> V roce 2011 publikovala Jana Svobodová v souvislosti s kopií karlovského obrazu v Moravském zemském muzeu článek, který se též zabývá ikonografickým typem „*gravida*“.<sup>65</sup>

---

<sup>58</sup> VÁCHA 2014.

<sup>59</sup> TISCHEROVÁ 2013.

<sup>60</sup> LECHNER 1981.

<sup>61</sup> ROYT 2011.

<sup>62</sup> ROYT 1998.

<sup>63</sup> ŠTAJNOCHER 2000.

<sup>64</sup> DOLEJŠÍ/MLČÁK 2009.

<sup>65</sup> SVOBODOVÁ 2011.

### 2.3 J. J. Šlanzovský

Uměleckohistorické hodnocení plastik Jana Jiřího Šlanzovského na Karlově po zpracování informací z klášterních archiválií K. Navrátilem, na základě kterého pak byla tato objednávka opakovaně částečně mylně interpretována,<sup>66</sup> provedl jako první V. V. Štech. Sochy pro Svaté schody včetně balkónu a Jesliček považoval za v našem prostředí ojedinělou, vysoce přesvědčivou práci s vášnivým patosem v intencích divadelního iluzionismu, kde pouhou imitací naturalismu vysoce překonala síla výrazu. Skupinu „Navštívení“ vnímal jako slabší a zřejmě ne jako práci téhož autora.<sup>67</sup>

Zásadními jsou pak statě O. J. Blažíčka. Odmítá ranou dataci pro Krista u sloupu, dílo má podle něj pozdně barokní rysy. Ve scénách na balkónech vidí přes realistický účinek již rysy zdobnosti jako předzvěst přicházejícího rokoka. Obě skupiny ovšem datuje do doby Brinkeho úprav v letech 1738–1740 (sic!). Rozšiřuje autorství Šlanzovského prací i na řezbu protějškových oltářů, kazatelnu (sic!) a část světců na kruchtě,<sup>68</sup> z nichž některé stejně tak jako hlavní oltář považoval za dílo neznámého řezbáře z Šlanzovského dílny.<sup>69</sup> Štech i Blažíček předpokládají Šlanzovského zkušenost v Jäcklově dílně. Blažíček a poté Neumann<sup>70</sup> přidávají možnou souvislost se zkušeností se severo/jihoitalskou veristickou figurální tvorbou.

Rok po Blažíčkově druhé knize věnoval pasáž Šlanzovskému v *Die Barockskulptur in Böhmen* V. V. Štech. I on jako Blažíček považuje Krista u sloupu za druhou práci Šlanzovského (socha mohla shořet při požáru). V obrazové příloze uvádí mj. černobílé foto Panny Marie držící Ježíška s beránkem jako řezbu z Karlova. Tato socha se na Karlově a ani v žádné jiné publikaci už nevyskytuje a on sám o ní v textu nehovoří.<sup>71</sup>

Erich Bachmann vidí za Šlanzovského naivně robustními figurami impulzy z okruhu Schwanthaler, Guggenbichlera a S. Friesse a iluzionismus karlovských prací konstituuje dle něj nový prvek v české barokní plastice.<sup>72</sup> Správný je postřeh Ivana Šperlinga o ikonografické jednotě výzdoby lodi v provázání scén ze štukových reliéfů se skupinami na balkónech, jež podle něj poukazují k propagaci kultu Panny Marie a sv. Salvátora Lateránského. Dále předpokládal umělcovo poučení Berninim během tovaryšské cesty a originálně, byť mylně

<sup>66</sup> Problematická skupina „sedmi malých soch“.

<sup>67</sup> ŠTECH 1938–1939.

<sup>68</sup> Viz citace v příslušné kapitule.

<sup>69</sup> BLAŽÍČEK 1947; BLAŽÍČEK 1958.

<sup>70</sup> NEUMANN 1969.

<sup>71</sup> ŠTECH 1959.

<sup>72</sup> BACHMANN 1964.

navrhl, že sedm malých ztracených soch byla bozzetta.<sup>73</sup>

Jan Muk přirovnal vypjatý iluzionismus sochařské práce k jihočeskému Římovu.<sup>74</sup> Italská poutní místa jako zdroj sochařovy inspirace zmiňuje Ivo Kořán a na základě soudobých atribucí rezbářských prací z paulánských oltářů a ze sv. Štěpána i on víceméně vylučuje Šlanzovského autorství hlavního oltáře.<sup>75</sup> Právě na tuto stylovou souvislost oltářů z kostela sv. Salvátora kláštera paulánů s Šlanzovského pracemi pro Karlov upozornila v zmíněné Jäcklově monografii Jana Tischerová.<sup>76</sup>

Rozhodně nejprínosnějším pro poznání karlovských řezeb byla korekce Václava Vančury v případě chybné datace vzniku skupiny Krista s Pilátem, což zároveň ukončilo spekulace ohledně objednávky skupiny sedmi malých soch, jimiž se ukázali být dnes již neznámí židé. Toto zjištění publikoval autor v obsáhlém monografickém článku o J. J. Šlanzovském v časopise *Umění* v roce 1994, kde se též věnoval stylovému rozboru jeho díla.<sup>77</sup> Novou skutečnost poté reflektovali autoři *Uměleckých památek Prahy 2*, jinak nepřinesli ohledně Šlanzovského prací žádná nová fakta.<sup>78</sup>

---

<sup>73</sup> ŠPERLING 1970.

<sup>74</sup> LÍBAL/MUK/LANCINGER 1980a.

<sup>75</sup> KOŘÁN 1988.

<sup>76</sup> TISCHEROVÁ 2013.

<sup>77</sup> VANČURA 1994.

<sup>78</sup> BAŤKOVÁ 1998.

### 3. Založení Nového Města pražského

Nelze než souhlasit s V. V. Tomkem, že „*blaho země české*“ zaujímalo vždy přední místo v myšlení Karla IV. a byla to především Praha, která „*se radovala ze zvláštní jeho přízně*“.<sup>79</sup> Založení Nového Města pražského římským a českým králem Karlem IV. bylo jedním z řady zásadních kroků, které nepochybně souvisely s panovníkovým rozhodnutím učinit z Prahy svou rezidenci a zároveň povýšit hlavní město Českého království na hlavní město Svaté říše římské.<sup>80</sup> Tomuto aktu předcházelo již zbavení české církve závislosti na Mohuči zřízením vlastního arcibiskupství 30. dubna 1344 a s tím související založení a budování katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha. Vzápětí po zakládací listině Nového Města pražského ze dne 8. března 1348 následovalo založení pražského vysokého učení 7. dubna 1348,<sup>81</sup> další z Karlových fundací podmiňujících vzestup významu Prahy na středoevropské scéně.

Právě ambiciózní projekt Nového Města pražského (*Civitas nova*) budovaného Karlem IV. jako Nový Jeruzalém znamenal v kontextu své doby a regionu počin více než smělý, neboť ve spojení se Starým Městem, jehož obvod z velké části nově budované město vlastně obepnulo, dal vzniknout historicky první středoevropské velkoměstské aglomeraci.<sup>82</sup> Osadníkům budoucí městské části rozkládající se na pravém břehu řeky Vltavy od Vyšehradu až po starobydlou osadu Poříčí,<sup>83</sup> byla stanovena podmínka, aby do jednoho měsíce od získání pozemku<sup>84</sup> začali stavět a jejich nemovitost byla během osmnácti měsíců obyvatelná. Navíc bylo výslovně přikázáno stavět z kamene.<sup>85</sup> Karel IV., jenž osobně položil základní kámen k hradbám Nového Města pražského 26. března 1348, nadal město řadou privilegií včetně vlastní samosprávy, přestěhoval sem některé staroměstské trhy a na jeho rychlé zalidnění pamatoval i při své návštěvě Lucemburského hrabství o rok později, kdy zdejšími měšťanům udělil svobodu usadit se v nově vznikající pražské části bez nutnosti platit obvyklé poplatky za udělení měšťanských práv.<sup>86</sup> Nová čtvrť do sebe pojala přes 360 ha nezastavěné plochy a

---

<sup>79</sup> TOMEK 1892<sup>2</sup>, 4.

<sup>80</sup> SLAVÍČEK 1979, 294. Karel IV. zajistil zemím Koruny české správní, soudní i teritoriální nedotknutelnost a v některých případech obyvatele Českého království navíc vůči říši zvýhodnil.

<sup>81</sup> LORENC 1973, 16.

<sup>82</sup> LEDVINKA 1998, 8.

<sup>83</sup> Pro podrobnější popis rozlohy a součástí vznikajícího Nového Města viz LORENC 1973.

<sup>84</sup> LORENC 1978, 98. První bod Majestátu Karla IV. ustanovil, že noví obyvatelé se stali plnými vlastníky půdy a nešlo tak jen o pouhé emfyteutické přidělení.

<sup>85</sup> LÍBAL 1979, 63. Toto nařízení rozhodujícím způsobem změnilo charakter pražské městské zástavby, neboť ještě v první polovině 14. století nebyl nespalný stavební materiál běžně používán ani na Starém Městě.

<sup>86</sup> TOMEK 1892<sup>2</sup>, 7sqq.

její obvodové zdi měřily tři a půl kilometru.<sup>87</sup> Dle záznamů vkladů domů v městských knihách z roku 1377 lze soudit, že v této době bylo již Nové Město víceméně dobudováno<sup>88</sup>, a tudíž že byl Karlův velkolepý plán úspěšně realizován ještě během jeho života.<sup>89</sup>

Struktura zástavby, vyměření uliční sítě a pečlivé dimenzování jednotlivých objektů Nového Města je výsledkem práce architekta znalého antických spisů, v prvé řadě pak Vitruviových *Deseti knih o architektuře*. Na základě studia plánu města tak Vilém Lorenc vyslovil názor, že „funkcionalistický půdorys“ Nového Města pražského předbílá svou dobu a předznamenává tedy vlastně renesanční urbanistické zásady.<sup>90</sup>

Zatímco antické tradici odpovídá spíše osnova dolní části Nového Města (užití principu k sobě navzájem kolmých os *cardo* a *decumanus*), tedy území, jež bylo podle panovníkova záměru pevně napojeno na Staré Město v oblasti Havelského Města a jehož jádrem se stal Koňský trh (dnešní Václavské náměstí), horní část Nového Města s hlavním tržištěm na Novoměstském rynku (od patnáctého století Dobytčí trh a dnes Karlovo náměstí) má kompozici poněkud volnější. Nicméně pro obě části města jsou charakteristické přímé a široké ulice, velká tržiště a dostatečně prostorné – již negotické – stavební parcely.<sup>91</sup>

V souvislosti s výstavbou nové městské čtvrti inicioval Karel IV. také založení řady klášterů a kostelů (celkem devět). Již před vydáním Majestátu k založení Nového Města pražského, nicméně v době, kdy toto rozhodnutí už muselo být učiněno, věnoval panovník 3. září 1347, a tudíž den po své korunovaci českým králem rozsáhlé pozemky mendikantskému řádu karmelitánů před Havelskou branou na místě zvaném Na písku, vedle zahrady Židovské.<sup>92</sup> Fundační listina kláštera je datována 19. listopadu 1347<sup>93</sup>. Následně dochází k výstavbě kostela Panny Marie Sněžné, jenž však zůstal pouhým torzem původního velkolepého záměru.

Na skále nad hlubokým úvozem a řekou v oblasti Podskalí bylo u staršího farního kostela sv. Kosmy a Damiána (fara byla následně přestěhována ke sv. Mikuláši v Podskalí) vybráno místo pro významnou Karlovu fundaci, totiž klášter slovanských benediktinů, odtud zvaný Na Slovanech, „...*ke cti boží, svatého Jeronýma, který první přeložil bibli z hebrejského do latinského a slovanského jazyka, a svatých Cyrila a Metoděje, Vojtěcha a Prokopa, českých*

---

<sup>87</sup> CROSSLEY/OPAČIČ 2006, 203.

<sup>88</sup> TOMEK 1892<sup>2</sup>, 221.

<sup>89</sup> LEDVINKA 1998, 11 Přesto se lze ptát, zda došlo k naplnění Karlova záměru v celé jeho původní šíři, neboť novoměstské hradby vymezily daleko větší prostor, než byl poté fakticky zastavěn; otázkou tak zůstává původní urbanistická koncepce především v oblasti jižního a jihovýchodního horního Nového Města.

<sup>90</sup> LORENC 1973, 54sq.

<sup>91</sup> LORENC 1973, 48sq.

<sup>92</sup> LORENC 1973, 91.

<sup>93</sup> VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1997, 485.

patronů...“.<sup>94</sup> Zakládací listina byla vydána 21. listopadu 1347 a první mniši konventu byli do Prahy povoláni z Dalmácie.<sup>95</sup> Klášterní kostel byl zasvěcen Panně Marii a výše zmíněným patronům. Pro potřeby řemeslníků budujících klášter dlouhých 25 let byl zřejmě zřízen blízký kostelík Nejsvětější Trojice v Podskalí.<sup>96</sup>

Nově byl upraven farní obvod osady Na Rybníčku s rotundou sv. Štěpána (poté Longina), a to rozdělením mezi farnosti při kostele sv. Štěpána a sv. Jindřicha a Kunhuty. Se stavbou těchto kostelů se započalo zřejmě až čtyři roky po založení Nového Města, přičemž druhý jmenovaný získal titul hlavního farního kostela.<sup>97</sup>

Po zřízení a osazení far, rozdělení města do farních obvodů a započetí se stavbou potřebných kostelů, čili když bylo postaráno o základní duchovní potřeby obyvatel, mohl Karel IV. přistoupit k dalšímu kroku svého velkorysého plánu, jímž bylo zřízení dalších klášterů na Novém Městě.

Jako připomínku korunovace železnou langobardskou korunou v milánském S. Ambrogio dne 5. ledna 1355 přivedl odtud Karel IV. ambrosiánské benediktiny a věnoval jim pozemky před branou sv. Benedikta, aby zde mohli založit klášter. Mniši byli husity již roku 1419 vyhnáni a klášter postupně zanikl, takže dnes není známa ani jeho přesná poloha a podoba.<sup>98</sup>

Další církevní fundace se uskutečnily v horní části Nového Města pražského, konkrétně v oblasti kotliny mezi klášterem Na Slovanech a horou Karlovem, kde – pomineme-li prozatím samotný klášter na Karlově – vznikly jeden mužský a jeden ženský klášter a kolegium kanovníků s příslušnými kostely.

Dne 29. listopadu 1355 byl položen základní kámen k jedinému ženskému klášteru té doby na Novém Městě, klášteru sester řádu sv. Augustina,<sup>99</sup> jejichž kostel byl zasvěcen oblíbené světici Karla IV. sv. Kateřině Alexandrijské, jež mu údajně napomohla k vítězství v bitvě u San Felice roku 1332. Mužský klášter servitů (Služebníci Panny Marie) založený 24. března 1360 v údolí říčky Botiče na místě zvaném Na trávníčku měl pěstovat kult Panny Marie, již byl také jejich nevelký kostelík zasvěcen. Mezi oběma konventy na protáhlém

---

<sup>94</sup> LORENC 1973, 91sq.

<sup>95</sup> PAŘEZ 1998, 78.

<sup>96</sup> LORENC 1973, 93sq.

<sup>97</sup> LORENC 1973, 107sq.

<sup>98</sup> VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1997, 491. Za Jiřího z Poděbrad se tu usadili františkáni observanti, kteří však byli roku 1483 lidem vypuzeni. Roku 1629 zvažovali benediktini ambrosiáni znovuoobnovení pražského konventu, k čemuž nakonec nedošlo. Místo poté připadlo roku 1630 irským františkánům, kteří po vybudování konventu vystavěli i kostel.

<sup>99</sup> VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1997. V době husitských bouří byly řeholní budovy poškozeny, a přestože se augustiniánky do kláštera vrátily, jejich existence byla provázána finančními těžkostmi, až byl nakonec roku 1565 klášter opuštěn a převzali jej augustiniáni eremité od sv. Tomáše.

hřbetu kopce Větrníku/Větrova<sup>100</sup> pak bylo usazeno kolegium kanovníků přenesené sem roku 1362 ze Sadské a při něm zbudován kostel sv. Apolináře (podle původního patrocina). Věže těchto tří kostelů jsou si nápadně podobny svou hranolovou základnou přecházející do oktogonu a vrcholící štíhlým jehlancem střechy. Podle Lorence a dalších tvoří společně přímkou se středem u Apolináře, který dále protíná spojnicí Slovaný – Karlov tak, že vzniká symbol kříže. Ten je pak svým svislým břevnem orientován na Vyšehrad.<sup>101</sup> Této tradované symbolice nicméně oponují autoři stavebně historického průzkumu Karlova z roku 1980, podle jejichž pozorování („*prostým okem*“) z věží kostela na Karlově se kostel kláštera na Slovanech od předpokládané spojnice příliš vychyluje.<sup>102</sup>

Na závěr stručného přehledu Karlových novoměstských církevních fundací s pestrou mozaikou patrocinií a řeholních a mnišských řádů<sup>103</sup> je nutno připomenout ještě jeden zásadní počín spjatý s tím, co lze chápat jako významový střed tohoto Nového Jeruzaléma: na Novoměstském rynku nechal panovník vystavět tzv. *turris reliquiarum* čili jakousi dřevěnou věž, z níž byly každoročně v pátek po Velikonocích na svátek Kopí a hřebů Páně (*Festum lancae et clavium*) veřejně ukazovány říšské svátosti a svaté ostatky spjaté s Kristovým utrpením. V souvislosti se zjištěným motivem *Arma Christi* (především kopí) na nástěnných malbách v blízkém klášteře slovanských benediktinů lze vyslovit domněnku, že právě zde mohly být tyto relikvie uchovávány nebo sem alespoň v době svátku přeneseny a uctívány.<sup>104</sup> Za vlády Karlova syna Václava IV. pak byla Bratrstvem obruče s kladivem, jehož byl panovník členem, na místě zmíněné konstrukce v letech 1382–1393 zbudována Kaple Božího Těla a Krve.<sup>105</sup> Tato stavba s centrálním půdorysem byla v 18. století zbourána.

Budování Nového Města bylo vlastně výrazem ambicí a zároveň úspěchů Karla IV. na poli světském i duchovním, a to jak ve vztahu k českému státu, tak vzhledem k celé říši. Při zakládání novoměstských církevních institucí uplatňoval motivy státnické a propagační<sup>106</sup>, jež byly ovšem úzce propojeny s motivy osobními a osobní zbožnosti; u klášterních fundací pak nelze opomenout ani důvody ekonomické. Akcent národní – státoporný a zároveň slovanský je sledován v klášteře Na Slovanech, založeném na úctě k velkomoravským věrozvěstům sv.

<sup>100</sup> KROPÁČEK 1979, 245. V té době zde již stála kaple sv. Jiljí a mohla tedy být kolegiem využívána, neboť stavba kostela se protáhla až do roku 1376.

<sup>101</sup> LORENC 1973, 121sq.

<sup>102</sup> LÍBAL/MUK/LANCINGER 1980a, 27.

<sup>103</sup> KUBÍNOVÁ 2006, 277. K úplnosti výčtu je ještě nutno zmínit řeholní řád celestinů, jenž, přiveden Karlem IV. kolem roku 1368, se krátce usadil u kaple sv. Michala na Slupi, aby vzápětí odešel na Ojvín.

<sup>104</sup> CROSSLEY/OPAČIČ 2006, 205.

<sup>105</sup> TOMEK 1892<sup>2</sup>, 224.

<sup>106</sup> Podpora církve a s tím spojené zakládání kostelů a klášterů bylo jednou z hlavních ctností středověkého panovníka, což zvláště u Karla IV. jako ctitele sv. Augustina lze chápat jako naplnění Augustinova postulátu „*Regnare est servire Deo*“.



Cyrilu a sv. Metodějovi, prvnímu pražskému biskupu sv. Vojtěchovi, zakladateli Sázavského kláštera se slovanskou liturgií sv. Prokopovi a konečně sv. Jeronýmovi, jenž přeložil Bibli do latiny (tzv. Vulgáta) a byl zároveň tradičně považován i za překladatele bible do jazyka slovanského. Úcta k němu tak zvyšovala české sebevědomí i prestiž českého státu.<sup>107</sup> Karel IV. se tedy neomezil na kontinuitu lucemburské a přemyslovské dynastie,<sup>108</sup> ale kořeny svého rodu a království spatřoval až na Velké Moravě. Jím sepsaná legenda o sv. Václavu situuje křest knížete Bořivoje a kněžny Ludmily do domnělého svatovítského chrámu na Velehradě, čímž panovník nepochybně zamýšlel navodit souvislost s metropolitním chrámem sv. Víta a podpořit tak výše řečené. Navíc Karel IV. získal papežské privilegium k založení kláštera již 9. května 1346, tedy v době, kdy byl ještě markrabětem moravským.<sup>109</sup>

*Renovatio Imperii Romanorum* čili snaha o obnovení římského impéria přivedla Karla IV. k oživení kultu jeho předchůdce sv. Karla Velikého (768–814) a navázal tak vlastně již na předchozí „karolinské renesance“ císařů Otty I. (936–973), Otty III. (983–1002) a Friedricha I. Barbarossy (1152–1190).<sup>110</sup> Právě z popudu posledního jmenovaného se uskutečnilo v roce 1165 svatořečení (Římem však neuznané)<sup>111</sup> prvního středověkého císaře říše (západo)římské Karla Velikého. Karel IV. musel být jistě fascinován někým, kdo dokázal vybudovat tak velkou říši (byť se krátce po jeho smrti rozpadla), jež měla být pozemským obrazem Nebeského Jeruzaléma.

Nejenom že se Karel IV. ke karlovské čili říšské tradici přihlásil, ale zároveň ji dokázal obratně propojit s tradicí lokální, českou. Na základě pragmatického zhodnocení politické situace v říši a s přihlédnutím k politické roztržičnosti Apeninského poloostrova se tak rozhodl pro nový „model“ římské říše s centrem v Čechách a okolí jako místu styku někdejší říše karlovské a velkomoravské.<sup>112</sup> V této souvislosti pak rozšířil kult hlavního českého patrona sv. Václava do říše a odtud sem naopak přinesl kult sv. Karla Velikého (od obou odvozoval svůj původ), akt v první řadě politického významu, který se však logicky promítl

<sup>107</sup> SLAVÍČEK 1979, 545.

<sup>108</sup> CROSSLEY/OPAČIČ 2006, 204. V souvislosti s důrazem na své přemyslovské kořeny nezapomněl Karel IV. v období budování Nového Města na místo posledního pobytu své matky královny Elišky Přemyslovny, bájný Vyšehrad, jenž nechal v letech 1348–50 opravit. Po roce 1369 navíc navázal na Eliščinu stavební úpravy zdejší baziliky a rozšířil její hlavní loď o sérii bočních kaplí. Význam Vyšehradu umocnil tím, že jej stanovil za výchozí bod korunovační procesní ceremonie a zároveň poslední cesty českých králů.

<sup>109</sup> SLAVÍČEK 1979, 292.

<sup>110</sup> LORENC 1973, 114.

<sup>111</sup> BUBEN 2003, 25. Došlo k němu totiž za vzdoropapežů Paschala III. a Kalixta III.

<sup>112</sup> SLAVÍČEK 1979, 295sq. Karel IV. tak hluboce zklamal nerealistické naděje italských humanistů (Francesco Petrarca, Cola di Rienzo) na vzkříšení starobylé římské říše v celé její bývalé slávě a s Římem jako jejím tradičním středobodem. Petrarca, jenž s panovníkem tento problém jak osobně, tak prostřednictvím korespondence diskutoval, považoval Karlův okamžitý odchod z Říma po císařské korunovaci za zradu na tomto ideálu.

jak do oblasti duchovní, tak do oblasti výtvarného umění a architektury. Podobně jako jeho velký předchůdce dokázal český král a římský císař Karel IV. obratně využít umění jako politický nástroj své moci. Politický vzestup českého státu šel tak ruku v ruce s rozvojem sféry umělecké.

## 4. Historie Karlova v letech 1350–1648

Úmysl týkající se založení augustiniánské kanonie ke cti Karla Velikého lze pravděpodobně datovat nejpozději do srpna 1349, neboť tehdy si Karel IV. odvezl ze své cášské návštěvy (při příležitosti korunovace své druhé manželky Anny Falcké) vzácnou relikvii tří zubů svého říšského patrona. Vzhledem k propracovanosti urbanistické koncepce Nového Města pražského lze však předpokládat, že i v souvislosti se svým umístěním na nejvyšším bodě u nově zbudovaných novoměstských hradeb měl Karlov v tomto plánu své místo od samého začátku.

V průběhu oslav Milostivého léta dne 18. září 1350 byla vydána zakládací listina<sup>113</sup> kostela a kláštera řeholních kanovníků sv. Augustina na hoře Karlově (*Mons sancti Caroli*). Soudobí kronikáři píší, že základní kámen ke stavbě položil (jak ostatně bylo jeho zvykem) sám král a posvěcen byl prvním českým arcibiskupem Arnoštem z Pardubic.<sup>114</sup> Zároveň však založení posouvají až k roku 1351, což by mohlo souviset s předpokládaným úrazem Karla IV. někdy na přelomu září a října 1350, který by mu případně znemožnil věnovat se bezprostředně své nové fundaci.<sup>115</sup> Potvrzovací listina papeže Klimenta VII. pak byla vystavena až 22. února 1352. Z výše zmíněných listin vyplývá, že fundace byla učiněna ke spáse zakladatele a jeho rodičů.<sup>116</sup>

Při výběru patrocina měl Lucemburk (jenž byl pokřtěn Václav, ale při biřmování ve Francii přijal jméno Karel) na mysli zajisté především Karla Velikého jako nejvyššího představitele římského císařství, o kteroužto pozici on sám v té době jako král český a římský usiloval. Na jeho autoritu se odvolával ve svých listinách a Karel Veliký také zaujal významné místo mezi světci v kapli sv. Kříže a v nedochovaném tzv. Lucemburském rodokmenu v císařském paláci na Karlštejně. Krátce před založením Karlova se mu navíc podařilo po usilovném jednání získat z říše do Čech jeho korunovační klenoty: zlatou korunu, říšské jablko, meč, žezlo, prsten, bílou, modrou a hnědou sukni, plášť a rukavice.<sup>117</sup>

Osazení kláštera na Karlově augustiniány kanovníky<sup>118</sup> mělo v případě Karla IV. velice

<sup>113</sup> HLEDÍKOVÁ 2010, 152. Zakládací listina se dochovala až v opise v zemských deskách z roku 1544 a dále v opise klášterního rukopisu z první poloviny 18. století. Odtud převzal text do svých pamětí kostela Karel Navrátil. Ten rovněž zmiňuje originál zakládací listiny ve dvorském archivu ve Vídni, který je však dnes nezvěstný. Viz. NAVRÁTIL 1877.

<sup>114</sup> NAVRÁTIL 1877, 2.

<sup>115</sup> HLEDÍKOVÁ 2010, 124.

<sup>116</sup> NAVRÁTIL 1877, 3.

<sup>117</sup> NAVRÁTIL 1877, 2sqq.

<sup>118</sup> BUBEN 2003, 22sqq. Řád řeholních kanovníků sv. Augustina byl v Čechách založen pražským biskupem Janem IV. z Dražic a to 25. 5. 1333 na jeho panství v Roudnici nad Labem. Tato kanonie, jež zpočátku podle

osobní charakter. S učením sv. Augustina se seznámil již v době svého dětství ve Francii, kde jej k němu přivedl Pierre de Rosiers, jeho vychovatel, přítel a pozdější papež Kliment VI. Císař sv. Augustinovi přičítal záchranu svého života v roce 1331 při pobytu v Pavii v klášteře San Pietro in Ciel d'Oro, kde se nachází světcův hrob, a kde byla část Karlovy družiny z příkazu milánského Azza Viscontiho otrávena jídlem. Sv. Augustin a jeho učení bylo poté trvale přítomno v Karlově životě, což lze rovněž doložit dalšími augustiniánskými fundacemi, jako byly dvě menší filiace Karlova v Nieder-Ingelheimu a Terenzu či klášter sv. Kateřiny na Novém Městě.<sup>119</sup>

Svým královským založením byl Karlov arciepitropstvím a byl snad původně osazen třiceti kanovníky z Francie.<sup>120</sup> Karel IV. nadal klášter zbožím a požitky, které odpovídaly ročnímu ekvivalentu zhruba devadesáti hřiven stříbra<sup>121</sup>. Především však vymohl opatům právo užívat pontifikálií (1352) a ti navíc v případě absence pražského arcibiskupa mohli konat zádušní bohoslužby za členy královské rodiny. Ustanovením z roku 1356 se stali ustavičnými almužníky českého krále s právem volit za sebe zástupce. Měli také své čestné místo v kostele i na kůru na Pražském hradě.<sup>122</sup> Dále směli udělovat slavnostní požehnání.<sup>123</sup> Karlovští opati nosili almuci a biret fialové barvy se zelenou podšívkou a měli svůj vlastní znak [3].<sup>124</sup> Konečně k jejich právům patřilo i právo jmenovat, odvolávat a vizitovat probošty kanonie v Nieder-Ingelheimu na Rýně a podřízen jim byl též čerstvě korunovaným císařem založený mariánský kostel (*Frauenkirche*) v Norimberku.<sup>125</sup>

Karlova fundace v Nieder-Ingelheimu jako tradovaném rodišti sv. Karla Velikého, jenž zde podle legendy přijal z rukou anděla meč k potření nepřátel víry, souvisela v tomto směru s tradicí západního císařství. Zároveň však došlo k propojení s novým centrem říše, tedy Čechami, neboť nově založené proboštví s oratoří v císařském paláci bylo jako dependance karlovského kláštera zasvěceno na prvním místě patronu země české sv. Václavovi a až na druhém místě právě Karlu Velikému. Zakládací listina ze 14. ledna 1354 stanovila, že její čtyři členové mají být Čechy nejen původem, ale i jazykem (doslova „*amabilis linguae*

---

nařízení mohla za členy přijímat pouze rodilé Čechy (toto ustanovení bylo 13. 1. 1349 zrušeno) se stala centrem hnutí duchovní obrody *Devotio moderna* a roudnickou reformou se poté řídila řada evropských řádových klášterů. V 15. století stanovili papežové řádu nový právní rámec a karlovská kanonie se poté připojila ke Kongregaci sv. Salvátora Lateránského, čímž se stali lateránskými kanovníky s právem exempce.

<sup>119</sup> KALISTA 1971, 38sqq.

<sup>120</sup> BUBEN 2003, 26.

<sup>121</sup> NAVRÁTIL 1877, 129sq.

<sup>122</sup> NAVRÁTIL 1877, 177.

<sup>123</sup> HLEDÍKOVÁ 2010, 125.

<sup>124</sup> NAVRÁTIL 1877, 178.

<sup>125</sup> KUTHAN/ROYT 2016, 429.

*bohemicalis*“).<sup>126</sup>

Ingelheim nebylo jediné místo v říši svázané s tradicí Karla Velikého napojené na Karlov. Architektonickým předobrazem karlovského komplexu, především však samotného kostela se totiž stal korunovační kostel sv. Karla Velikého v Cáchách, jenž byl součástí jeho tamní císařské rezidence.

Šestkrát během svého života navštívil Karel IV. Cáchy, přičemž 25. července 1349 tu byl podruhé (po korunovaci v Bonnu 1346) korunován na římského krále. Koruna, již bylo při ceremonii použito, byla totožná s touž, kterou pak nesl na hlavě bustový relikviář v podobě Karla Velikého zhotovený z nadání Karla IV.<sup>127</sup> Zlatou bulou z roku 1356 pak určil Cáchy za korunovační místo a v horním ochozu kostela založil v roce 1362 oltář sv. Václava, při němž se kázalo a zpovídalo v českém jazyce. V roce 1377 v Cáchách proběhla říšská korunovace jeho syna Václava.

Základem cášského dómu, jehož gotický chór se právě v době Karla IV. budoval,<sup>128</sup> je mariánská kaple v románském slohu pocházející z doby Karla Velikého, v níž byl franský král a římský císař poté sám pohřben. Specifikem této stavby je její půdorys na základě šestnáctiúhelníku, z něhož vyrůstá samotná oktogonální dvoupodlažní centrála s ochozem (dnes ovšem již zastřešená barokní kupolí). Jako nejčastější pravděpodobná inspirace této stavby je uváděna ravennská centrála San Vitale z 6. století. Odkazem na kontinuitu císařství v cášské kapli jsou některá spolia, především mramorové sloupy s korintskými hlavicemi dovezené z Říma a Ravenny. Kostel o centrálním půdorysu jako typ „císařské architektury“ založil v bavorském Ettalu již předchůdce Karla IV. na císařském trůnu Ludvík Bavor. Stejně symboliky použil tedy Karel IV. u klášterního kostela zasvěceného Karlu Velikému na vrchu Karlov v Praze.<sup>129</sup>

Není známo, kdy přesně po založení karlovské kanonie započaly stavební práce a podobně neznáme ani stavitele. Ten však nejspíše pocházel z okruhu svatovítské huti, kterou vedl do roku 1352 Matyáš z Arrasu a po něm ji převzal zřejmě roku 1356 Petr Parlěř. Klára Benešovská, která poukázala na jakýsi společný „formální minimalismus“ charakterizující skupinu novoměstských kostelů založených Karlem IV., jemuž se však vymykají kostely

<sup>126</sup> HLEDÍKOVÁ 2010, 125sq. Navíc je zajímavé, že ingelheimský probošt se stal almužníkem římského císaře, čímž byl de facto nadřazen opatu karlovskému, který jej však jmenoval a odvolával.

<sup>127</sup> KUTHAN/ROYT 2016, 402. Zlatnické zpracování koruny a způsob osazení kamenů a gem odkazují ke koruně české, kterou nechal Karel IV. zhotovit pro sv. Václava, z čehož usuzujeme na pražský původ práce na rozdíl od samotného relikviáře, jenž byl nejspíše zhotoven lokálně (Cáchy, Kolín nad Rýnem).

<sup>128</sup> KUTHAN/ROYT 2016, 418. Prameny sice mlčí o jakékoliv iniciativě Karla IV. v souvislosti s tímto grandiózním dílem, nicméně jeho spoluúčast v ideové či jiné rovině nelze u stavby s celoříšským významem rozhodně vyloučit.

<sup>129</sup> KUTHAN 2008, 341sq.

Panny Marie Sněžné a Karlov, zvažuje právě u těchto dvou staveb (popř. ještě u Emauz) podíl Arrasův ve formě návrhu či navázání na něj někým z huti.<sup>130</sup>

Podle ideového návrhu Karla IV. tedy neznámý stavitel volně citoval cášskou kapli [4] tak, že vybudoval kostel na centrálním půdorysu s oktogonální lodí<sup>131</sup>, k níž připojil protáhlý presbytář o jednom poli uzavřený šesti stranami desetiúhelníku s opěrákem v ose. [5] Navíc z cášského vzoru vyšla i pražská kompozice kláštera a kostela na západovýchodní ose, a to napodobením vazby atria a kostela v Cáchách.<sup>132</sup> Zároveň, jak však upozornil Václav Mencl, právě v tomto období se v Čechách vyvíjí nový typ halového kostela, který na rozdíl od tradičního německého typu je nízký, rozprostřen do stran a v podstatě centralizován.<sup>133</sup> Mezilodní arkády byly nahrazeny meziklenebními žebry, západní dvojvěží jedinou věží v rohu. Do tohoto dobového trendu tedy podle něj plně zapadá kostel na Karlově. Mencl odmítl dodnes zmiňovanou hypotézu o sklenutí lodi na jeden střední sloup jako u podstatně menšího kostela Panny Marie Na Trávníčku a předpokládá, že loď (byť v té době nikdy nedostavěná) měla mít čtyři střední (snad oblé) sloupy, z nichž vybíhající žebra vynášela 3 x 3 pole klenby, a tudíž by se vlastně jednalo o trojlodní halu. Tomu by odpovídalo zastřešení vysokou stanovou střechou, které lze spatřit ještě na Willenbergově prospektu [6]. Podle Mencla dále hruškové přípory v presbyteriu a vítězný oblouk odpovídají lineárnímu slohu huti Matyáše z Arrasu, zatímco jednoduché oblé přípory s kalichovými hlavicemi na podokenní římse v lodi hodnotí jako přínos české gotické architektury.<sup>134</sup> Kromě těchto jmenovaných prvků (a obvodového pláště) se díky barokní předsíni v původní podobě dochoval ještě severní gotický portál lodi. Jeho jemné plastické články, konzoly s listovým dekorem podpírající vnější archivoltu ve formě oslího hřbetu s delikátně tesanými kraby a vrcholovou fiálou přířkl Dobroslav Líbal práci francouzských kameníků.<sup>135</sup>

K vysvěcení stále ještě nedostavěného kostela na Karlově došlo na naléhání samotného císaře v prvním čtvrtletí roku 1377 (v úvahu připadá 28. leden jako svátek sv. Karla Velikého), a to zřejmě z důvodu jeho plánovaného odcestování z Čech. V čele obřadů, jimž byl přítomen Karel IV. spolu se svým šestnáctiletým synem Václavem a představiteli

---

<sup>130</sup> BENEŠOVSKÁ 2007, 82sqq.

<sup>131</sup> ŠPERLING 1970, 130sq. Ivan Šperling připomíná „dilema“ Oldřicha Stefana, zda je oktogonální tvar lodi výsledkem Karlovy záměrné nápodoby Cách, či zde více zapůsobila záliba augustiniánů kanovníků v neobvyklých půdorysech a logicky dospívá k závěru, že tyto dvě možnosti se navzájem nevylučují.

<sup>132</sup> BUŘÍVAL 1979, 240.

<sup>133</sup> MENCL 1948, 73. Tyto tendence se již částečně projevíly při stavbě novoměstského kostela sv. Jindřicha a Kunhuty a k větší dokonalosti byly dovedeny u Karlem založeného norimberského kostela Panny Marie (1355–1361).

<sup>134</sup> MENCL 1948, 71sqq.

<sup>135</sup> LÍBAL 1946, 67.

české i říšské šlechty, stál na panovníkovu žádost arcibiskup Jan Očko z Vlašimi za spoluasistence opata Prokopa a členů konventu.<sup>136</sup> Do oltáře byly vloženy již zmíněné tři zuby Karla Velikého. Jako další vzácnou relikvii věnoval císař do opatské klenotnice chórovou kápi Karla Velikého a jako posmrtný odkaz svůj královský plášť.<sup>137</sup> Práce na budování kostela a kláštera tedy probíhaly i poté, což mj. potvrzuje povolení papežského legáta z roku 1379, týkající se vybudování samostatných cel k zajištění vhodných podmínek pro intelektuální práci řeholníků.<sup>138</sup> Ti dále vykonávali duchovní správu v přidělené farnosti.

Mezi důvody, které přivedly Karla IV. k této fundaci, bývá zmiňován ještě jeden hypotetický, totiž že klášter na Karlově mohl být původně budován jako místo pro uschování říšských klenotů, ve prospěch čehož měly svědčit následné okolnosti: lokace s přímou vazbou na opevnění na terase s vysokými zdmi („dojem pevnosti“),<sup>139</sup> navíc ve čtvrti budované jako Nový Jeruzalém a ve městě, jež se mělo stát hlavním městem říše, patrocinium, citace cášské kaple, ingelheimský kontext, volba řádu augustiniánů kanovníků a privilegium opatů užívat pontifikálií, časové souvislosti.<sup>140</sup> Proti této domněnce se nedávno vyslovil ve svém příspěvku na konferenci policejních historiků jáhen mjr. J. I. Laňka, jenž argumentuje nedostatečnou obrannou zabezpečeností kláštera, o čemž by svědčilo jeho několikeré vyplenění, absencí vojenské posádky či dalších obranných pásem jako u Pražského hradu a Karlštejna.<sup>141</sup>

I přes osobní účast Karla IV. na slavnostním vysvěcení rozestavěného kostela zhruba necelé dva roky před jeho smrtí se zdá, že po dosažení císařské koruny neměl již panovník tak velkou potřebu propagovat svého císařského předchůdce jako symbol císařství. Pomineme-li velmi kvalitní portrét sv. Karla Velikého (s korunou!) v exkluzivním souboru karlštejnských deskových maleb, kult jeho osobnosti (snad i z důvodů oficiálně neuznané kanonizace) se v Čechách nikdy neujal a nebyl mu pak již zasvěcen žádný jiný kostel. Karlov tak zřejmě ztratil část své původní symbolické aury spojené s myšlenkou císařství. K růstu jeho významu rozhodně nepřispěla ani následná vláda Václava IV., který neučinil ve prospěch Karlova jedinou donaci, pouze potvrdil jeho hlavní privilegia 22. listopadu 1388. Prostřednictvím

---

<sup>136</sup> NAVRÁTIL 1877, 18sq.

<sup>137</sup> BUBEN 2003, 26.

<sup>138</sup> VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1997, 566. Tehdejší gotický konvent je rozpoznatelný v jižním křídle stavby, tehdy dvoupatrové, kde se dochovalo hrotité gotické okno bývalé kaple sv. Karla Velikého. V přízemí na ně navazoval ambit.

<sup>139</sup> LORENC 1973, 113.

<sup>140</sup> HLEDÍKOVÁ 2010, 132sq. Tak jako „*castrum sancti Wenceslai*“ měl být prostřednictvím katedrály schránou pro české korunovační klenoty, tak se snad měla stát „*mons sancti Caroli*“ místem uložení korunovačních klenotů říšských, které však nakonec po dočasném uložení v katedrále nechal císař přenést do karlštejnské kaple sv. Kříže po jejím vysvěcení roku 1365.

<sup>141</sup> LAŇKA 2016, nepag.

opata Prokopa byly naopak navázány vztahy s arcibiskupem Janem z Jenštejna.<sup>142</sup>

Následné období husitských bouří postihlo neblaze většinu pražských kostelů a klášterů, Karlov nevyjímaje. Dne 3. června 1420 zaútočili na Karlov husité, zapálili jej a budovy zpustošili.<sup>143</sup> Vypuzení řeholníci se sem vrátili až roku 1437 a z téhož roku je taktéž zpráva, že 4. května navštívil klášter císař Zikmund společně s legátem biskupem Filibertem a nařídil provést opravy.<sup>144</sup> Zdali se tak opravdu stalo, nevíme. Na postupné stavební úpravy lze usuzovat podle odkazů novoměstských měšťanů klášteru až za vlády Vladislava Jagellonského.<sup>145</sup> Teprve 25. září 1498 Jan biskup Simbalienský znovuvysvětil chrám. Bylo tak učiněno ke cti Navštívení Panny Marie a všech jejích svátků zároveň se zachováním původního patrocinia.<sup>146</sup> Před vysvěcením došlo díky zájmu krále Vladislava Jagellonského (1456–1516) o obnovu kanonie k významnějším opravám a zaklenuť kostela pozdně gotickou klenbou s lucernou,<sup>147</sup> jehož se pravděpodobně účastnil vynikající německý architekt Hans Spiess (1440–1511), povoláný králem k přestavbě Pražského hradu.<sup>148</sup> Nově byly provedeny kružby většiny oken z bělohorské opuky.<sup>149</sup>

Vzácným a kvalitně provedeným, dodnes dochovaným uměleckým artefaktem z let 1502–1506 jsou dvě polychromní vitráže,<sup>150</sup> jejichž donátory byl údajně přímo královský pár. V okně jihovýchodní lodi je zobrazena robustní postava sv. Karla Velikého v rytířské zbroji, s korunou na hlavě a taseným mečem v pravé ruce a štítem<sup>151</sup> v ruce levé, rámovaná obloukem s rozvilinami nad jeho hlavou. [7] Zatímco panovník stojí na zelených dlaždicích provedených v úběžníkové perspektivě, pozadí představuje průhled do kopcovité krajiny s řekou a pevností – zřejmě Ingelheim jako Karlovo tradované rodiště. V dolní části vitráže je umístěn nápis v gotickém písmu: „*Carole magne\*getas domuisti cesar\*et hūnos*“. Druhá vitráž [8] v severovýchodním okně znázorňuje rodový znak královny Anny (1484?–1506)<sup>152</sup> s nápisem pod ním: „*Anna Wladislai celebr\*ima conjuux*“.<sup>153</sup>

<sup>142</sup> HLEDÍKOVÁ 2010, 134sq.

<sup>143</sup> NAVRÁTIL 1877, 20. Tato událost i s Janem Žižkou, který se údajně plenění karlovského areálu zúčastnil, byla v období baroka vymalována na fresce v podkruchtí.

<sup>144</sup> TOMEK 1891, 171.

<sup>145</sup> BAŤKOVÁ 1998, 336.

<sup>146</sup> NAVRÁTIL 1877, 21. Navrátil zmiňuje, že podle Hamerschmidta ještě v roce 1723 existoval na zdi po epistolní straně oltáře čitelný nápis s datací týkající se této události.

<sup>147</sup> Dnes dochována pouze v presbyteriu.

<sup>148</sup> VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1997, 566.

<sup>149</sup> NAVRÁTIL 1877, 14.

<sup>150</sup> MATOUŠ 1975, 86. Od roku 1892 jsou v kostele kopie, neboť originály rozhodla městská rada přemístit do Muzea hlavního města Prahy.

<sup>151</sup> Polcený štít má v pravém poli polovinu říšské orlice ve zlatém poli, jíž se vlevo dotýká polovina zlaté *fleur de lis* na modrém poli s rozvilinami a v poli je ještě jedna lilie úplná.

<sup>152</sup> Anna z Foix a Candale uherská, chorvatská a česká královna, třetí manželka Vladislava Jagellonského.

<sup>153</sup> NAVRÁTIL 1877, 21sq.



Obě sklomalby s doznívající pestrou gotickou barevností jsou stylisticky jednotné. Elegance, bohatství forem, stupeň plasticity, kompozice, ad. řadí obě díla do okruhu štrasburské dílny Petra Hemmela z Andlau<sup>154</sup> a bylo poukázáno na souvislosti se známými fragmenty dvojice vitráží se sv. Václavem a sv. Jiřím z oken kaple na královském Křivoklátu téže provenience.<sup>155</sup>

Následující období nebylo pro klášter příznivé, byť došlo k potvrzení jeho privilegií Ludvíkem Jagellonským roku 1522. Roku 1540 nebyli v klášteře ani řeholníci ani opat a kostel spravoval kanovník svatovítský.

Není známo, kdy přesně byl na místo karlovského opata z ingelheimského probošství povolán Mikuláš III. z Vencu,<sup>156</sup> ale do období jeho úřadu spadá počín, který definoval interiér karlovského chrámu až do dnešní doby – klenba lodi [9], jejíž dokončení je zaznamenáno na vrcholovém svorníku k roku 1575.<sup>157</sup> Prostor lodi překlenula mohutná kupole<sup>158</sup> o průměru 24 metrů s hvězdicovou žebrovou klenbou.<sup>159</sup> Je tvořena dvěma koncentrickými osmicípými hvězdami, z nichž tu větší zpevňují převážně žebra pogotického hruškového profilu, zatímco ta menší má ve středu již renesanční pravoúhlý profil s lehce okosenými hranami a výstupky v rozích. Bylo poukázáno na příbuznost tohoto architektonického prvku s prací Bonifáce Wolmuta ve Staré sněmovně na Pražském hradě (zaklenuta 1559–1563) a odtud tedy pramení úsudek o jeho možném autorství.<sup>160</sup> Domnívám se, že zvolený typ klenby mohl být záměrným historismem odkazujícím k době vzniku chrámu za Karla IV. Loď byla zastřešena vysokým stanem.

Kostelní klenba nepodlehla ani požáru v roce 1603,<sup>161</sup> ani plenění protestantů spojeného se vpádem Pasovských do Prahy dne 15. února 1611. Poté, co ozbrojená chudina objevila několik mužů z vojska Leopolda Pasovského ukrytých v klášteře Na Slovanech, vyplenila další pravobřežní kláštery<sup>162</sup> a řeholníky a kněze povraždila. Tak byl sťat karlovský opat, klášter i kostel vypleněn (včetně vytlučení oken a zničení knihovny) a motykami

---

<sup>154</sup> KUTHAN 2010, 159. Jinou možností je norimberská dílna Veita Hirschvogela.

<sup>155</sup> MATOUŠ 1975, 86.

<sup>156</sup> EKERT 1884, 155.

<sup>157</sup> BAŤKOVÁ 1998, 137. Celý nápis, objevený při restaurování na svorníku, zní: „*Domine dilexi decorem domus tuae ni ab 1575*“.

<sup>158</sup> Navrátil ad. zaznamenali pověst o nešťastném staviteli karlovského chrámu Bohuslavu Stankovi zv. Hedvábný, který při odstraňování lešení ohněm podlehl vzniklé panice, že se jeho dílo řítí a utekl do ciziny. Tato legenda, o jejímž původu není nic známo, zasazuje správně vznik chrámu do doby Karla IV. ovšem včetně klenby z 16. století, které byl i ve skutečnosti přičítán lucemburský původ.

<sup>159</sup> STAŇKOVÁ/VODĚRA 2001, 149.

<sup>160</sup> LÍBAL 1946, 68.

<sup>161</sup> BAŤKOVÁ 1998, 137. Při následných opravách byla střecha opatřena nespalnou krytinou a lucerna barokní makovicí.

<sup>162</sup> Kromě Emauz a Karlova se jednalo ještě o kláštery Panny Marie Sněžné, sv. Kateřiny a Na Františku.

rozkopána zvonice, jak vidno na dobovém zobrazení [10]. Správou Karlova byl po této neblahé události pověřen probošt kláštera Strážců Božího hrobu na Zderaze Řehoř Link,<sup>163</sup> který dal záhy vystavět zvonici novou a zasklít šest oken na kůru. Následovalo třetí svěcení v historii kostela, přičemž bylo ponecháno původní patrocinium Karla Velikého, kdežto Navštívení Panny Marie bylo změněno na Nanebevzetí Panny Marie.<sup>164</sup>

Za třicetileté války poloha karlovskeho areálu u městských hradeb zapříčinila jeho využívání k vojenským účelům a sloužil tak obráncům jako vhodný post, strážnice a zbrojnice dokonce několik let. Po válce<sup>165</sup> tak bylo nutno přistoupit k jeho opětovnému obnovení.<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> BUBEN 2003, 27.

<sup>164</sup> Datum třetího svěcení není známo, ale muselo k tomu dojít do roku 1634, kdy je v nejstarším karlovském inventáři již evidován obraz Panny Marie Nanebevzaté a sv. Karla Velikého.

<sup>165</sup> Vestfálským mírem navíc přišlo definitivně karlovske arciepatství o Ingelheim. BUBEN 2003, 27.

<sup>166</sup> NAVRÁTIL 1877, 24sq.

## 5. Barokní zbožnost<sup>167</sup> a umění v kontextu Prahy a blízkého okolí

Období baroka jednou provždy změnilo tvář českých měst i venkova. Barokní *genius loci* mnoha míst této země, jenž naštěstí přežil navzdory nepřízni, ignoranci a často i přímému nepřátelství následných epoch a generací, se formoval velkou měrou jako důsledek obrody katolické církve a víry samotné a právě pojem „barokní zbožnost“ je to, co člověku přijde na mysl při pohledu na řadu drobných i monumentálních barokních sakrálních staveb, stejně tak jako uměleckých předmětů, které mohly vznikat v nemalém množství v důsledku konečně nastalého klidu po skončení třicetileté války.<sup>168</sup>

Není divu, že po přežitých útrapách vlekoucího se válečného konfliktu, který si vybral svou nemilosrdnou daň taktéž na území Koruny země české a v jehož počátku byla v důsledku porážky stavovského vojska v bitvě na Bílé Hoře země navíc postižena odchodem (vynuceným i dobrovolným) velké části nekatolíků, člověk hledal určité jistoty, o něž by se mohl ve svém každodenním životě opřít. Ty mu v hojné míře v rámci upevňování svého postavení a vlivu poskytla právě katolická církev prostřednictvím kultů nejrůznějších světců, pod jejichž ochranu se lidé utíkali, a jejichž křesťanské ctnosti jim měly být vzorem, ať už se jednalo o světce univerzální či lokální, zemské či řádové patrony, na prvním místě ovšem s mnohotvárným kultem Panny Marie. S tím byla spojená široká škála každodenních aktivit, doplněných o ty mimořádné, jako byly poutě a různé náboženské slavnosti, především v souvislosti s periodicky se opakujícími svátky, které naopak poskytovaly úlevu vytržení z každodenních strastí. Život „barokního člověka“<sup>169</sup> tak získal svůj relativně pevně definovaný rámec, i když je nutno připomenout, že konfesijní jednota v Čechách a na Moravě byla vynucena státem<sup>170</sup> a její prosazování v praxi bylo mnohdy obtížné a neobešlo se bez represí.

<sup>167</sup> Odlišnými možnostmi chápání tohoto pojmu v české, německojazyčné a francouzské historiografii se ve svém článku o barokní zbožnosti a rekatolizaci v Čechách zabývá M.-E. Ducreux. Viz DUCREUX 2006. Pro další vhled do problematiky barokní zbožnosti v evropském kontextu viz Richard VAN DÜLMEN: *Kultura a každodenní život v raném novověku (16. – 18. stol.). Díl 3: Náboženství, magie, osvícenství*, Praha 2006.

<sup>168</sup> Vzhledem k tomu, že v případě třicetileté války se jednalo spíše o sled jednotlivých lokálních konfliktů, než o plošnou kontinuální válku, nelze hovořit o absenci významných uměleckých počínů na území Čech v jejím průběhu. Příkladem za všechny budiž Svatováclavský cyklus malíře Karla Škréty pro zderazské bosé augustiniány či luxusní objednávka obrazů od špičkového vlámského malíře P. P. Rubense obutými augustiniány od sv. Tomáše na Malé Straně.

<sup>169</sup> Dalo by se říci, že barokní religiozita se stala pojítkem napříč všemi vrstvami společnosti a jedinci, kteří požívali v běžném životě odlišných práv a byli odděleni nejrůznějšími bariérami, se nakonec sešli v tomtéž kostele, prosili tytéž světce za přímluvu v obdobných záležitostech, společně se nechali ohromit pompou náboženských slavností, etc. Tak jako se Panně Marii Karlovské přišly poklonit prosté ženy, tak jí přišly vzdát úctu i císařovny.

<sup>170</sup> Již v roce 1621 byla zrušena utrakvistická konzervatoř a evangeličtí kněží byli nuceni postupně odejít ze země. Obnoveným zřízením zemským 1627 pro Čechy a o rok později pro Moravu bylo římskokatolické náboženství ustaveno jako jediné legitimní.

Velkou roli v procesu obnovy víry sehrála v rámci církve řeholní společenství.<sup>171</sup> Doba pobělohorská je jejich velkým návratem z okraje do centra společnosti. Dochází k obnově i zakládání klášterů nových. Tak na Novém Městě pražském, v jehož kontextu se pohybujeme, narůstá postupně počet klášterů v 17. a 18. století až na patnáct, z nichž některé jsou nově založeny (jezuitská kolej u sv. Ignáce 1628/1665, alžbětinky 1722, trinitáři 1707–8/1713, ad.), jiné obnoveny, popř. i odlišným řádem (od r. 1677 místo augustiniánek augustiniáni eremité u sv. Kateřiny, od r. 1603 místo karmelitánů františkáni u Panny Marie Sněžné, ad.)<sup>172</sup>

Kláštéry vzbuzovaly u věřících zájem jak kázáním svých (často vzdělaných, což platí právě pro augustiniány kanovníky) řádových bratří,<sup>173</sup> tak zaváděním pobožností a kultů nových světců, vystavováním ostatků svatých, náboženskými slavnostmi, atd. Nezastupitelná byla jejich role ve výchově a výuce laické mládeže a činnost charitativní.<sup>174</sup> Některé řehole či konkrétní kláštéry byly přímo propojeny s poutním místem, jež založily, obnovily či obstarávaly, přičemž dle studie Jiřího Mikulce, z 210 poutních míst v Čechách se ve 44 případech jednalo přímo o klášterní kostel.<sup>175</sup> Do této kategorie patří samozřejmě i Karlov, jenž navíc stejně jako ostatní řeholní kostely měl oproti těm farním (až do roku 1759) výhodu práva zřizování privilegovaných oltářů (*altare privilegiatum*), k nimž se vázaly tolik požadované plnomocné odpustky.<sup>176</sup> Náboženskou stejně jako společenskou funkci plnila náboženská bratrstva, jež kromě šíření úcty k řádovým světcům, propagovala především kult mariánský. Některé řády získali privilegia na určitý typ bratrstva (dominikáni na růžencová, karmelitáni na škapulířová), jinde jako na Karlově využili kult spjatý s daným místem, v tomto případě tedy měli augustiniáni kanovníci bratrstvo sv. Liboria a bratrstvo Srdce Panny Marie.<sup>177</sup> Každý řád měl také „svůj“ mariánský obraz/sochu.

Barokní religiozita svázaná s kultem mariánským navázala, tak jako v případě řady světců, zvláště pak větší části zemských patronů, na tradice středověké. Jejím základním ideovým vodítkem se stal dekret „*O vzývání, uctívání a ostatcích svatých a o svatých*

---

<sup>171</sup> Jak je všeobecně známo, základní roli v rekatolizačním procesu sehráli členové Tovaryšstva Ježíšova, kteří přišli do Prahy na pozvání císaře Ferdinanda I. již v roce 1556; samostatná Česká jezuitská provincie byla založena roku 1623. K této problematice viz např. práce Ivany ČORNEJOVÉ: *Tovaryšstvo Ježíšovo. Jezuité v Čechách*. Praha 2002 a publikace k výstavě při 450. výročí příchodu řádu do Čech: Alena RICHTEROVÁ / Ivana ČORNEJOVÁ a kol.: *Jezuité a Klementinum*. Praha 2006.

<sup>172</sup> SLAVICKÝ 2008, 504.

<sup>173</sup> PETRÁŇ 2001, 60. Řeholníci vypomáhali v řadě farností (včetně Prahy), neboť následky stavovského povstání vedly k dalšímu prohloubení chronického, již od husitství se táhnoucího problému s nedostatkem diecézního kněžstva především na venkově.

<sup>174</sup> BUBEN 2003, 13. Řád augustiniánů kanovníků se soustředí na liturgickou, pastorační a vědeckou činnost, vzdělávání mládeže, organizování misí, možná je i činnost charitativní.

<sup>175</sup> MIKULEC 2008, 294.

<sup>176</sup> ZUBER 2003, 224.

<sup>177</sup> MIKULEC 2008, 294sq.

*obrazech*“ vzešlý z pětadvacátého zasedání tridentského koncilu v roce 1563. Ten přikázal kněžím mj., aby „...věřící pečlivě poučovali především o přímlovách svatých, jejich vzývání, o důstojnosti (jejich) ostatků a řádném užívání jejich obrazů...Dále aby se zvláště v kostelích uchovávaly a ctily obrazy Krista, Bohorodičky Panny a jiných svatých a prokazovala se jim patřičná úcta a čest; ne proto, že by se věřilo, že v nich je přítomno nějaké božství nebo síla...nýbrž proto, že úcta, která se jim prokazuje, odkazuje na vzory, jež tyto představují...“.<sup>178</sup> Tento výnos tak mj. zakotvil jeden z podstatných rysů barokní zbožnosti, jímž je duchovní prožitek věřícího umocněný smyslovým vjemem a z něj plynoucími emocemi poté, co byl konfrontován s předmětem či aktem umělecké povahy, ať už se jedná o jednotlivost jako je socha, obraz, křížek u cesty anebo o komplexní záležitost, jakou je celý kostelní interiér s ohromující barevnou a světelnou režií, poutní areál působivě zakomponovaný do krajiny či velkolepá dramaturgie náboženské slavnosti. (byť by nejspíše autoři těchto dokumentů dali přednost působení na smysly věřícího v poněkud střízlivější formě)

Právě poutě a s nimi spojená procesí se staly jako hluboce emocionální kolektivní prožitek skupiny lidí – poutníků důležitým prostředkem k upevnění víry a lze je považovat za jakýsi „leitmotiv“ barokní zbožnosti. Organizovala je většinou církev v součinnosti s městskou či vrchnostenskou správou, popřípadě s cechy nebo náboženskými bratrstvy a podle účelu je lze rozlišit na prosebné, kající, děkovné, k získání odpustků či související s mimořádnou událostí. Procesí, která byla hierarchicky uspořádána a v nichž účast byla otázkou prestiže, putovala za zpěvu a modliteb často i několik dní.<sup>179</sup> Do dob Marie Terezie se putovalo z Čech i do přeshraničních poutních míst, což však poté z praktických (ekonomických) důvodů panovnice svým poddaným zakázala.<sup>180</sup> V čele procesí byly neseny prapory s vyobrazením patrona farnosti (bratrstva, cechu) a na nosítkách často s poutníky putovala i milostná socha (nebo její kopie) z jejich domovského kostela. Poutníci měli tištěné modlitební knížky a do poutního místa přinášeli či přímo na místě zakupovali votivní dary,<sup>181</sup> které pak bývaly zavěšeny v kostelech kolem oltáře, popřípadě ve speciálních „obětnicích“, které se (vyprázdněné) dochovaly v kostele na Karlově.

V českých zemích vznikla v 17. a 18. století hustá síť mariánských poutních míst, z nichž část navázala na svou přerušenu tradici. Již v roce 1577 obnovili jezuité tradiční

---

<sup>178</sup> HRDINA 2015, 242sq.

<sup>179</sup> HOLUBOVÁ 2015, 78.

<sup>180</sup> HOLUBOVÁ 2015, 124. Restriktivních opatření vůči církvi ze strany státního aparátu proběhla již v době vlády Marie Terezie celá řada. Jmenujme namátkou některé ze zákazů: zakládání nových náboženských bratrstev, konání duchovních her, nošení figur v procesích na Velký pátek, církevní udílení svátostin, žehnání chleba, vody, svíček atd.

<sup>181</sup> HOLUBOVÁ/SUCHOMELOVÁ 2014, 11.

mariánskou pouť ke staroboleslavskému Palladiu země české a velkolepou slavností s procesími, bohoslužbami a uctíváním se stal také jeho návrat z vídeňského Hofburgu v roce 1650, kde se ocitlo v důsledku švédské krádeže na konci třicetileté války.<sup>182</sup> Stará Boleslav reprezentovala navíc spojení se dvěma hlavními českými zemskými patrony; před svým zatčením a umučením sem vykonal pouť sv. Jan Nepomucký, jenž pak bývá někdy s Palladiem zobrazován a kontinuitu posvátnosti místa ztělesňoval v první řadě starobylý kult svatováclavský.<sup>183</sup> Poutníky z Prahy sem vedla cesta rámovaná 44 výklenkovými kaplemi s výjevy ze světceho života a v kostele sv. Václava si mohli prohlédnout mj. místo jeho martýria a místnost, kde kníže pekl hostie.<sup>184</sup>

Podobná zastavení ve formě kapliček, u nichž se procesí (či jednotlivý poutník) zastavovalo a odříkávalo příslušné modlitby, najdeme také u dalších dvou významných poutních míst spojených s Prahou: jednak to byla zřejmě první pobělohorská *Sancta Casa* u nás, již po své návštěvě Loreta založil v roce 1623 Jetřich Florián Žďárský ze Žďáru v Hájku u Unhoště,<sup>185</sup> tím dalším je nejvýznamnější české mariánské poutní místo, jezuitská Svatá Hora u Příbrami. Zde mohli být roku 1732 poutníci přítomni u nás spíše ojedinělé barokní slavnosti, a to korunování milostné sošky Panny Marie Svatohorské (podle legendy zhotovené samotným arcibiskupem Arnoštem z Pardubic) po předchozím prokázání jejího zázračného působení a následném schválení Římem. Tato slavnost trvala celých osm dní a kromě zlatých korunek s drahými kameny podle vzoru koruny Rudolfa II. byl pro Pannu Marii zhotoven pražským zlatníkem stříbrný trůn a drahými kameny, perlami a emaily posetý zlatý pancíř.<sup>186</sup> Poutníci si pak její vyobrazení na svátostce, svatém obrázku spolu s modlitbami<sup>187</sup> nebo ve více či méně kvalitní řezbě odnášeli jako jakýsi apotropaion do svých příbytků, vrcholem však bylo zakoupení kopie milostné sochy (v jiných případech obrazu) dotýkané s originálem.

Svatá Hora nám může také posloužit jako příklad nově zformovaného typu mariánského poutního místa, kde se uprostřed areálu nacházel kostel jako schrána pro milostný obraz či sochu, jenž byl obvykle umístěn v prosklené skříni nad tabernáklem hlavního, někdy vedlejšího oltáře, popřípadě pro něj byla vystavěna speciální kaple. Předmět kultu byl často věřícím ukazován pouze o mariánských svátcích a slavnostech, šlo tedy o

---

<sup>182</sup> ROYT 2011, 216sq.

<sup>183</sup> Podle M.-E. Ducreaux, kult mariánský byl ve Staré Boleslavi prostřednictvím jezuitů do určité míry, dalo by se říci, „naroubován“ právě na starobylý kult svatováclavský (autorka hovoří o „*metamorfóze*“), jež v určitých obdobích přinejmenším v počtu poutí předčil, zároveň však mariánské zázraky zpětně působily na posílení kultu patrona Země české. Viz DUCREUX 1997, 592.

<sup>184</sup> ROYT 2008, 16.

<sup>185</sup> BUKOVSKÝ 2000, 24. Dvacet výklenkových kaplí bylo vybudováno zhruba o sto let později.

<sup>186</sup> VRABELOVÁ 2013, 178sqq.

<sup>187</sup> Právě v Praze na Karlově se vyskytovala méně častá forma svatých obrázků, které byly určeny k polykání.

výjimečný a emocionálně vypjatý moment a zároveň součást onoho „*theatra sacra*“.<sup>188</sup>

Kostel obíhaly ambity, často s nárožními (nejen) věžovitými kaplemi, zповědnicemi, oltáři a bohatou freskovou výzdobou s tematikou mariánskou, christologickou, atd. Do areálu mohlo vést více bran z různých směrů navazujících na staré cesty, z nichž některé byly provázány tzv. zastaveními, ať už ve formě zmíněných kapliček či „křížové cesty“ s vyobrazeními Kristových pašijí.<sup>189</sup>

Barokním specifickým některých poutních areálů v Čechách byly tzv. mariánské atlasy, výtvarná zpodobení cyklů mariánských obrazů, soch a poutních míst.<sup>190</sup> Doprovázely tak např. svatováclavskou legendu v kaplích na cestě do Boleslavi,<sup>191</sup> ve formě závěsných obrazů se nacházely v ambitech lorety v Hájků a raritní ztvárnění mohli obdivovat poutníci na Svaté Hoře, kde sochy světců na balustrádě terasy jsou střídány s dvaceti andílkami držícími kartuše s reliéfy madon české země.<sup>192</sup>

Knižní forma mariánského atlasu je pak spojena především se jménem bavorského teologa, jezuita Wilhelma Gumppenberga (1609–1675), jehož *Atlas Marianus* vychází poprvé v Ingolstadt (1655), poté Mnichově (1657) a další vydání následují. Jak je obvyklé, mariánské zobrazení jsou rozdělena podle zemí a doprovázena krátkým popsáním daného místa, historie reálné i legendické a každý oddíl je zakončen modlitbou k příslušné madoně. Na druhé rozšířené vydání (Mnichov, 1672), v němž za pomoci svých přispěvatelů sestavil přehled zázračných a milostných mariánských obrazů a soch z celého světa, navázal oseký mnich P. Augustinus Sartorius, jehož německý překlad *Marianischer Atlas* z roku 1717 přinesl řadu doplňků. Jednou z 63 zaznamenaných zázračných mariánských vyobrazení v Čechách byla také Panna Marie Karlovská. Snaha plzeňského Antonína Frozína vydat Gumppenbergův atlas v českém jazyce vyústila ve vydání nekompletního překladu roku 1704.<sup>193</sup>

V Praze nebylo snad kostela, který by neuspořádal alespoň jednou za rok procesí do některého z mimopražských poutních míst, z nichž jsem se alespoň o třech zmínila. Ovšem

<sup>188</sup> NAVRÁTIL 1877, 26. Speciální kaple pro sochu Panny Marie Mariazellské byla vystavena na Karlově a socha byla ve všedních dnech ukryta za oponou.

<sup>189</sup> ROYT 2011, 135sq.

<sup>190</sup> Problematikou mariánských atlasů na českých poutních místech se zabývala Johanna von Herzogenberg, viz především její *Marianische Geographie an böhmischen Wallfahrtsorten: Der Weisse Berg - Rimau in Südböhmen - Der Heilige Berg*, Wien 1971.

<sup>191</sup> ROYT 2011, 62sq. Již zmíněná „Svatá cesta“ spojující kult svatováclavský a mariánský měla podle Jana Tannera 44 zastavení jako má loretánská litanie 44 mariánských invokací. Autorem nástěnných maleb snad mohl být malíř z okruhu J. J. Heinsche.

<sup>192</sup> ČERNÝ 2014, 69. V této práci lze též nalézt výčet madon svatohorského mariánského atlasu, včetně základní charakteristiky jednotlivých zobrazení.

<sup>193</sup> ROYT 2011, 38sq. Autor uvádí i kompletní přehledy mariánských zobrazení v Čechách, na Moravě a Lužici dle zmíněných atlasů.

Praha sama o sobě byla jedním velkým poutním místem, k čemuž přispělo také široké spektrum zde zastoupených řádů. Jejich prostřednictvím přibyli do Čech noví řádoví světci a devoční kopie řádových mariánských obrazů a soch, tzv. *Mater domus* a k těmto importům nutno přiřadit devoční kopie madon z význačných evropských poutních míst, z nichž některé se staly nadmíru oblíbené. Tak v jezuitském kostele sv. Salvátora byla uctívána milostná soška Panny Marie Foyennské a u sv. Ignáce obraz protimorové Panny Marie Piekarské, u katalánských benediktinů v Emauzích socha Panny Marie Montserratské, theatini na Kajetánce měli kopii Panny Marie z bavorského Altöttingu a dále vystavěli kapli Panně Marii Einsiedelnské na rampě u Pražského hradu, do karmelitánského kostela Panny Marie Vítězné se chodilo nejen za slavným *Bambino di Praga*, ale též k obrazu Panny Marie Mantuanské, v souvislosti s budováním loret – jednotlivci z katolické šlechty stáli za vybudováním *Santa Casy* na Hradčanech a u Panny Marie Sněžné na Novém Městě<sup>194</sup> – se rozvinul kult Panny Marie Loretánské, atd. Po celých Čechách nejuctívanějším mariánským obrazem v období baroka vůbec se stala Panna Marie Pomocná (Pasovská), již byl zasvěcen kostel u Písecké brány, a jejíž zobrazení se nacházela v kostele sv. Vavřince na Petříně, v Týnském chrámu, Klementinu, kostele Panny Marie Sněžné a vlastnil je též řád premonstrátů na Strahově.<sup>195</sup> Ten se zasloužil o uspořádání první velké pražské barokní slavnosti v souvislosti s přenesením těla jejich řádového světce sv. Norberta z Magdeburku na Strahov roku 1627, který byl poté oficiálně uveden do sboru českých zemských patronů, tak jako se jedním z nich stal v roce 1654 na žádost císaře Ferdinanda sv. Josef, ochránce míru. V této souvislosti je nutné zdůraznit, že se barokní zbožnost v Čechách jako součásti habsburské monarchie rozvíjela v kontextu rakouské zbožnosti (*pietas austriaca*), jež byla vedena dlouholetou snahou o rekatolizaci spravovaných území a byla výrazně pěstována členy panovnického rodu.<sup>196</sup>

Vrcholem církevních slavností v době baroka u nás se stal velkolepý efemérní „*gesamtkunstwerk*“ při pražských oslavách kanonizace sv. Jana Nepomuckého v říjnu 1729,<sup>197</sup> na jehož stvoření se podílely snad všechny umělecké složky od architektury, sochařství,

<sup>194</sup> BUKOVSKÝ 2000, 147sq.

<sup>195</sup> ROYT 2011, 302sq. Panna Marie Pomocná byla intenzívně vzývána v době tureckého nebezpečí a morových epidemií. Z mimopražských míst s tímto obrazem nutno jmenovat alespoň proslulé poutní místo v Chlumku u Luže založené a přebudované z nedostačující kaple v poutní kostel hraběnkou Hýzerlovou.

<sup>196</sup> ZUBER 2003, 207sq. *Pietas austriaca* se opírala o *pietas eucharistica, fiducia in cruce Christi, pietas Mariana* a *cultus sanctorum*.

<sup>197</sup> V této souvislosti bych alespoň krátce zmínila Moravu, která v té době naopak v Římě neuspěla s prosazením kanonizace Nepomukova „moravského protějšku“ Jana Sarkandra, a proto si jako zemskou patronku vyvolila Pannu Marii; vzápětí proběhly dvě církevní korunovace – milostného reliéfu Panny Marie Svatokopecké v roce 1732 a brněnské *thaumaturgy*, Panny Marie Svatotomášské v roce 1736. Oba akty rovněž doprovázely působivé slavnosti.



malířství, rozmanitá umělecká řemesla, až po hudbu a divadlo.<sup>198</sup> Poutník byl vystaven nepřebornému množství vjemů, jež útočily v nejrůznějších podobách na všechny jeho smysly, ať už se jednalo o různé exteriérové architektury (hlavně slavobrány) či výzdobu domů, paláců a kostelů, procesí, mše a kázání, divadelní a hudební představení, živé obrazy, ohňostroje a v souvislosti se světcovým spojením s živlem vody též proslulé vodní slavnosti.<sup>199</sup> Je jisté, že toto i jiná barokní „show“ pracující s iluzí jakéhosi fantastického světa splnila svůj účel a v extrémní formě tak manifestovala Kalistovo „poznati Boha skrze tento svět“. Takto popisuje tento velký znalec „ducha barokního světa“ vlastní prožitky residuí tohoto světa v souvislosti s náboženskými slavnostmi na začátku 20. století: „*Lidé se přímo chvějí, vnímajíce tento veliký souzvuk nebe a země, barev, světél a zvuků. I pro mne ještě, jak jsem se už přiznal, býval to jeden z nejmohutnějších dojmů mého dětství. A promítnut hlouběji do lidské duše, mohl tento náraz zapůsobit velmi podobně jako setkání Terezie z Avily se znázorněním krutě zmučeného Krista v zákoutí kláštera Encarnación.*“ V opozici k (nejen) osvícenské představě o odklonu od pravého křesťanství a k údajnému panteistickému chápání Boha v baroku a naopak v souladu s myšlenkami italského jezuita sv. Roberta Bellarmina (1542–1621), že Bůh není součástí všech věcí, nýbrž věci stvořené slouží člověku jako jakýsi žebřík, po němž jeho mysl může k Bohu stoupat, Zdeněk Kalista vyvrací běžnou představu sekularizovaného světa o pravém smyslu barokní religiozity a potažmo umění: „*Z toho stanoviska pak je třeba i chápat zvýšenou účast smyslových prvků a vůbec reality vezdejšího života v barokní religiozitě. Vše to, co vidíme před sebou v pestřivé nádheře barokních chrámů, průvodů atd., nemá účel v nich samých, ale jen jako prostředek k cíli vyššímu, k přiblížení se neviditelnému. Zlato na oltářích není hříchem pýchy, ale jen výrazem touhy přiblížit se po tomto schodu věci stvořené Stvořiteli; pohybující se vlny kamene v barokních architekturách neznamenají, že by byl Bůh sestoupil v ně a dodal jim zázračně života, ale upozorňují na sílu, kterou znamená Bůh a která může hory přenášet, a to především ve smyslu*

---

<sup>198</sup> SRŠEŇ 1993, 39sq. Tomu předcházely rovněž výpravné beatifikační slavnosti v roce 1721, přičemž v obou případech vzniklo před nedostavěnou katedrálou „*theatrum honoris*“, jež do své kompozice zapojilo jak ovál kaple sv. Vojtěcha, tak čtyři pilíře vzniklé při pokusu o dostavbu katedrály v roce 1673. Tyto „stánky slávy“, v prvním případě se jednalo o dekorativní architekturu goticko-barokního, v druhém pak barokního charakteru, byly zdobeny desítkami soch (často alegorických), maleb a reliéfů. Pro kanonizaci pak byla využita v roce 1721 Ferdinandem Schorrem, autorem beatifikačního stánku slávy, namalovaná freska na provizorní vnější stěnu nedostavěné lodi s českými zemskými patrony vítajícími mezi sebe blahoslaveného Jana. V případě kanonizace byla před vchody do katedrály tzv. Vodní brána a na střeše kaple sv. Vojtěcha obrovský voskový medailón s poprsím sv. Jana a relikviář s jeho jazykem. Uvnitř byla katedrála vyzdobena červeným aksamitem, více než sto korouhvemi a ozářena velkým počtem svící. Po stěnách bylo rozvěšeno čtrnáct obrazů s výjevy ze života světce, zhotovených původně pro kanonizační proces v Římě.

<sup>199</sup> SRŠEŇ 1993, 40.

*duchovém.* <sup>200</sup>

Barokní kult světců se projevoval v Praze takřka na každém kroku: v reprezentativní galerii zemských, řádových, univerzitních i osobních patronů se začal od konce 17. století měnit Karlův most, počínaje právě sochou sv. Jana Nepomuckého, vztyčenou na náklady jeho horlivého ctitele barona Wunschwitze již roku 1683, v jehož domě na Koňském trhu bylo navíc při kapli s dvoumetrovým dřevěným modelem zmíněné sochy (J. Brokoff podle M. Rauchmiller) jedno z hlavních center barokní svatojánské úcty, hojně navštěvované lidmi až do 19. století.<sup>201</sup> Mnoho barokních poutí mělo za cíl svatovítskou katedrálu s hrobem tohoto mučedníka, jenž sám o sobě by mohl být synonymem českého baroka. V této době došlo ke zvelebení místa před Vlašimskou kaplí, kam bylo Janovo tělo krátce po jeho smrti přeneseno a postupně zde vyrostl rozsáhlý mramorový náhrobek se dvěma oltářními menzami, několika sochami zhotovenými ze stříbra včetně ústředního zpodobení sv. Jana s krucifixem v příkleku na rakvi, vše korunováno obřím baldachýnem, a to se zásadním podílem předních vídeňských umělců E. Fischera z Erlachu, A. Corradiniho a J. J. Würtha.<sup>202</sup>

Šlechta i měšťané vzdávali úctu svým nebeským přímluvcům nejen v pražských chrámech (např. prostřednictvím oltářních nadání nebo činností ve zbožných bratrstvech), ale i ve svém soukromí budováním kaplí a oltářů, přičemž dodnes nacházíme vyobrazení, velmi často mariánská či nepomucenská na fasádách pražských paláců a domů, ať už ve formě štukového reliéfu či nástěnné malby. Místo zpodobení pozemských vladařů a vojevůdců dominovaly náměstím rozměrné sloupy s nebeskými vládci a bohatým zastoupením nejrůznějších světců, v první řadě opět s Nebeskou královnou. Právě v Praze na Staroměstském náměstí vznikl jeden z prvních evropských mariánských sloupů vůbec, a to jako výraz vděku Panně Marii za pomoc nepočetné mariánské legii při zabránění průniku Švédů na Staré Město roku 1648. Kromě pozlacené Immaculaty<sup>203</sup> pošlapávající okřídleného draka na vrcholu (sféra nebeská) a anděly bojujícími s ďábly na bočních pilířích (sféra pozemská) od J. J. Bendla byl uprostřed ve sloupu za mříží umístěn starý deskový obraz Panny Marie „Rynecké“, jakési „druhé Palladium země české“ (obě jako typ Panny Marie Svatovítské); katolická církev totiž při znovuzískávání svých pozic v zemi chtěla poukázat na

---

<sup>200</sup> KALISTA 2014, 72sq.

<sup>201</sup> ROYT 1993, 83.

<sup>202</sup> BLAŽÍČEK 1940, nepag.

<sup>203</sup> Tento „staroměstský typ“ Panny Marie se následně objevuje na řadě mariánských sloupů a kostelů v zemi. Sem můžeme zřejmě také zařadit plastiku Panny Marie nad severní vstupní předsíní karlovského kostela. V tomto případě Panna Marie stojí na srpku měsíce a jedná se tudíž o Assumptu. Dále nutno poznamenat, že Immaculata jako součást rakouské zbožnosti v sobě nesla protireformační náboj a byla aluzí na „neposkrvněné náboženství“. Viz ROYT 1994, 28.

své starobylé lokální kořeny a tím pádem právoplatnost svého návratu jako logickou nápravu předchozího stavu. Slavnostního posvěcení sloupu v roce 1652 kardinálem Harrachem se zúčastnil samotný císař Ferdinand III. se synem (v té době již korunovaným králem českým a uherským). Z císařské nadace byl ku sloupu o sobotách dokonce konán průvod v čele se svatovítským infulovaným kanovníkem a poté u něj následovala bohoslužba za zpěvu loretánských litanií.<sup>204</sup>

17. a 18. století ovšem přálo rovněž nápodobě míst spjatých s utrpením Ježíše Krista (*Imitatio Christi*), což je samozřejmě fenomén, který známe opět již ze středověku. Neobvyklé rozšíření budování křížových cest, kaplí Božího hrobu, Kalvárií a Svatých schodů v 17. století (nejen v Zemích koruny české) bylo praktickým důsledkem turecké okupace Svaté země a tím i znemožnění poutí ke Svatému hrobu. Věřící tak byl ušetřen strastiplné a finančně náročné pouti, přičemž „imitace“ původního svatého místa nebyla vnímána jako méněhodnotná už z toho důvodu, že daná stavba byla většinou provázena byť spíše do oblasti legend spadajícím vyprávěním o strastiplné pouti pověřené osoby, jež přímo ve Svaté zemi provedla přesná měření, podle nichž bylo dané místo co nejvěrohodněji zbudováno.

Tak v Praze vznikla ve 30. letech osmnáctého století kapličková křížová cesta podél hradební zdi na Petříně z podnětu patera Saatzera z kostela sv. Vavřince a za přispění dvou zbožných měšťanek, jejíž součástí byly též kaple sv. Kříže a kaple Božího hrobu. Vůbec první kaple Božího hrobu v Čechách pak byla vybudována augustiniány bosáky na Novém Městě při kostele sv. Václava mezi léty 1643–1645 (a došlo zde tak navíc k propojení s kultem svatováclavským) na základě plánu přivezeném generálním vikářem z římských archivů.<sup>205</sup> Od roku 1715 pak taktéž na Zderaze vznikl nový kostel křížovníků – Strážců Božího hrobu, jehož kaple Božího hrobu se na rozdíl od té předchozí i kostela samotného dochovala dodnes.<sup>206</sup>

Na rozdíl od čtenějšího výskytu nápodoby předchozího typu biblické architektury našel barokní poutník v hlavním městě království pouze jednu nápodobu schodů, po nichž Kristus stoupal ke svému konečnému odsouzení. Spolužít utrpení svého Vykupitele na schodech domu Pilátova tak mohl pouze v kostele Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého.

---

<sup>204</sup> ROYT 1994, 25sq.

<sup>205</sup> ŘEPA 2010, 41.

<sup>206</sup> ŘEPA 2010, 165.

## 6. Proměna exteriéru karlovského kostela

Opat Isidor de Croce (1651–1681) dokončil opravy kostela i kláštera<sup>207</sup> k roku 1660, což bylo zaznamenáno zlatým nápisem na zdi kůru.<sup>208</sup> Poté došlo k postupné výzdobě kostela v souladu s duchovními tendencemi barokní doby, vedené zajisté snahou augustiniánů kanovníků o znovuoobnovení významu a postavení karlovského areálu, přičemž proběhly dvě hlavní etapy úprav, kdy se klášterní chrám změnil v opravdové barokní „*theatrum*“: v letech 1708–1711 za opata Jana Václava Luňáka a v letech 1733–1740 za opata Jana Brinkeho.

### 6.1 Vnější přístavba Svatých schodů

V letech 1708–1711, tedy v době, kdy se již věřící přicházejí na Karlov poklonit proslulé Panně Marii v Naději (jíž je níže věnována rozsáhlá kapitola), začínají zde řeholníci budovat „českou Palestinu“.<sup>209</sup> Stavba dobově oblíbené nápodoby 28 schodů, po nichž stoupal Ježíš Kristus do domu Pilátova a Betlémské jeskyně, v níž se Spasitel narodil, z popudu kanovníka Jana Václava Dvořáka z Boru (1696–1728) si vyžádala zásah do kostela ve formě přístavku na jižní straně. Byl odstraněn jižní portál a okno nad ním bylo poškozeno.<sup>210</sup> Rovněž došlo k narušení části hřbitova okolo kostela, kde však byly současně vybudovány dvě kaple: kaple hrobu Panny Marie mezi východním a prvním jižním podpěrákem presbyteria a kaple žaláře Kristova, která se nacházela mezi dvěma posledními podpěráky na jižní straně presbyteria. První měla kamenný oltář stylizovaný jako hrob Panny Marie a ve druhé byly na oltáři sochy Krista a Piláta, přičemž tato kaple měla i svého hlídače. Obě kaple, udržované z nadání hraběnky Polyxeny z Bubnů a Litic, byly roku 1790 zrušeny. Naproti hrobu Panny Marie byla později v roce 1753 zbudována kostnice i s oltářem a nám neznámou malbou od Jana Spitzera (1711–1773).<sup>211</sup>

V souvislosti se zmíněnou přístavbou je zmiňováno jméno Jana Blažeje Santiniho-Aichela (1677–1723), byť jeho autorství není nikterak doloženo prameny. Tak tomu je již v roce 1936 v knize *Pražské kostely* Oldřicha Stefana<sup>212</sup>, přičemž ve prospěch této hypotézy se přiklonil na základě stavebně historického průzkumu prováděného na Karlově v roce 1980

<sup>207</sup> VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1997. Stavební úpravy konventu v letech 1653–1658 provedl Domenico Rossi zřejmě podle instrukcí Carla Luraga.

<sup>208</sup> Pro přepis nápisu viz NAVRÁTIL 1877, 24.

<sup>209</sup> POSTŘIHAČ 1903, 7.

<sup>210</sup> NAVRÁTIL 1877, 27.

<sup>211</sup> NAVRÁTIL 1877, 113sq.

<sup>212</sup> STEFAN 1936, 117.

Jan Muk a stavbu vyhodnotil jako časný příklad dynamického baroka.<sup>213</sup> Mojmír Horyna zařadil tuto stavbu do katalogu děl své santiniovské syntézy z roku 1998,<sup>214</sup> byť v recentně publikované *Barokní architektuře v Čechách* z pera odborníků z Ústavu pro dějiny umění UK, je použit opatrnější termín „*barokizace spojovaná někdy s J. B. Santinim-Aichelem*“.<sup>215</sup>

Vlastní přístavba připojená, jak již bylo řečeno, k jižní straně chrámu, je poměrně kompaktní, jednopatrová kubická stavba s konkávně probranými nárožními a mansardovou střechou. [11, 12] V přízemí je doplněna o zvlněný ochoz s otevřenými arkádami, kde Horyna upozorňuje na převrácení profilace pasů při nárožích jako na „*nenápadný a rafinovaný strukturální gotismus, poučený Riedovými žebrovými obrazci v prostoru Jezdeckých schodů paláce Pražského hradu*“ a vidí v něm „*intelektuální zvládnutí principů*“.<sup>216</sup> Jako gotizující lze uvést též prutové šambrány oken v prvním patře a jejich sedlové zakončení. Vlastní ochoz byl později zastřešen pultovou střechou. Po stranách vstupu z ohradní zdi (dnešní Horská ulice) byl ambit vyzdoben dvěma štukovými basreliéfy s biblickou krajinou jako pozadím pro ústřední fresky s Narozením Páně a Klaněním tří králů.<sup>217</sup> [13] Stejně techniky byly poté použity při výzdobě interiéru grotty.

Mojmír Horyna se v roce 1997 věnoval též otázce rekonstrukce dlažby, jež byla podle něj zřejmě pískovcová. (v jižním rameni se dochovala její druhotně položená část) Došel k závěru, že kameny nebyly kladeny paralelně s obvodovými zdmi ambitu, nýbrž diagonálně, což by esteticky konvenovalo diagonálně vytočeným polím při nárožích, jež opticky provazují jednotlivá ramena.<sup>218</sup>

## 6.2 Střechy a fasáda

Rok 1713 pak vtiskl Karlovu neopakovatelný punc baroknosti, jenž našťastí přežil navzdory „copařskému“ slohu nepřátelsky naladěnému 19. století. Jednu z pohledových dominant panoramatu Nového Města, siluetu karlovského kostela tak dodnes rozpoznáme díky třem kostelním báním, jimiž byl zastřešen za opata Řehoře Samuela Otčenáška (1712–1724).<sup>219</sup> Nahrazení vysoké sedlové střechy nad presbyteriem, jehlancové střechy s lucernou

<sup>213</sup> LÍBAL/MUK/LANCINGER 1980a, 44.

<sup>214</sup> HORYNA 1998, 244.

<sup>215</sup> MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 348.

<sup>216</sup> HORYNA 1998, 244sq.

<sup>217</sup> KUBÁTOVÁ 2016. Podle restaurátorské zprávy z minulého roku, intonako u obou maleb až na mizivé fragmenty zcela odpadlo a na hrubé podkladové omítkové vrstvě zůstala pouze červená podkresba.

<sup>218</sup> HORYNA 1997, nepag.

<sup>219</sup> Zároveň však kostel ztratil část svého pravděpodobného původního rysu, totiž vertikality, jejíž význam si výstižně dokázal představit K. B. Mádl: „*Kostel měl korunovati vrch a zároveň jej končiti. Směr vertikální*

nad lodí a střechy z nich nejvyšší zvonice, jež byla v době barokních úprav o jedno pole snížena,<sup>220</sup> kopulemi s otevřenými lucernami a makovicemi, z nichž největší je nad lodí, by podle Oldřicha Stefana mohlo být opět dílem Santiniho.<sup>221</sup> Kolem nich pak byla vybudována atika členěná lizénami a pod ní bohatě profilovaná římsa. Úseky římsy nad jednou odstupněnými gotickými opěráky jsou vysunuty do popředí a směrem nahoru rozšířeny. Spočívají na nově přidaných konkávně-konvexních konzolách, dosedajících na zmíněné gotické opěráky. Nad hlavním severním vstupem se římsa náhle vypíná do ostrého trojúhelného štítu. Okno pod ním zdobí santiniovsky cítěná nadokenní profilovaná římsa segmentového tvaru, z něhož vpravo a vlevo vybíhají vertikálně dva ostré hroty. [14] Již jen profilované jednoduché segmentové římsy se nacházejí nad okny po stranách severního vchodu, to však vyvažuje větší zdobnost a vrstvení barokních šambrán nad hroty oblouků vysokých gotických oken oproti jednoduché šambráně menšího okna centrálního.

Z oltářního obrazu sv. Karla Velikého od Františka Theodora Dallingera (1710–1771) z roku 1738, kde andílci drží model karlovského kostela, Navrátil dovozuje, že barva střechy byla zachycena podle reality, a tudíž byla červená. Při výměně šindelů na náklady opata Josefa Václava Poklopa v roce 1750 byly obě boční střechy pokryty bílým plechem. Navíc byly na střechu lodi nad severním vchodem umístěny hodiny. Nicméně již o pět let později 22. dubna 1755 byly střechy i hodiny díky požáru vzniklému ve vedlejší kanonii zničeny (došlo i k roztavení zvonů) a následujícího roku musely být vybudovány nové krovy. Při této příležitosti byla celá střecha oplechována. Poté byla 26. května – na svátek Nanebevstoupení Páně – uspořádána v odpoledních hodinách na Karlově slavnost „za velikého lidu účastenství, hlaholu trub a víření bubnů“. Na zlacenou makovici hlavní střechy byl umístěn patriarší kříž s císařským orlem a nápisem „*Carolus IV. Fundator*“, na makovici věže nad presbyteriem znak Ježíše a na druhou postranní věž znak Panny Marie se srdcem sv. Augustina.<sup>222</sup> Znovuosazeny byly též hodiny.<sup>223</sup> Při opravě prostřední makovice v roce 1879 byly uvnitř objeveny ostatky svatých v 11 závětcích a kromě dvou pozdějších listin také zpráva o výše popsané události.<sup>224</sup>

Střecha musela být opětovně opravena po pruském bombardování roku 1757 a tehdy

---

*musel i zde přijít ku značné platnosti: pyramidy střech a táhlé dojista bohatě zdobené vížky prodlužovaly čáry do výše.*“ MÁDL 1884, 163.

<sup>220</sup> LÍBAL/MUK/LANCINGER 1980a. Navíc došlo k novému zaklenuťi sakristie v přízemí i pater nad ní klášterní klenbou.

<sup>221</sup> STEFAN 1936, 117.

<sup>222</sup> Liskowtzův prospekt ovšem má augustiniánská srdce na obou věžích.

<sup>223</sup> NAVRÁTIL 1877, 16sq.

<sup>224</sup> POSTŘIHAČ 1903, 12.

byl orel na prostřední makovici nahrazen nápisem „*Renovata 1758*“.<sup>225</sup> Zřejmě právě v této podobě vidíme kostel na kolorované kresbě zeměměřiče Františka Xavera Liskowtze z roku 1767, kde jsou střechy natřené již nazeleno [15]. Zmíněné hodiny zabírají větší část výseku střechy nad lodí a jsou v jedné linii se severním portálem; ten je již opatřen tzv. síncem. V prostoru mezi oknem nad portálem a štítovitým výběžkem římsy lze spatřit Navrátilem zmiňovanou plechovou tabuli se zlatým nápisem ve formě chronogramu „*In regno GenIta ContraXi per te DeCoreM*“, umístěnou sem po dokončení dané fáze barokních úprav v roce 1713 opatem Řehořem Samuelem Otčenáškem.<sup>226</sup>

Liskowtzova kresba nám také dává představu o barevném tónu omítek fasády, kterou člení jemně narůžovělé lizeny na světlém podkladu mezi okny na severní straně, růžovou barvu má též zmíněná poprseň. Vidět naopak není armování gotických odstupněných opěráků, bylo tedy zřejmě ukryto pod omítkou.

### 6.3 Severní předsíň

Portikus chránící severní gotický portál byl přistaven již za opata Jiřího Ignáce Jurečka (1681–1684) a v roce 1763 došlo k jeho úpravám.<sup>227</sup> Průčelí předsíně neznámý architekt pojal jako nezdobnou klasicizující edikulu rámuující vstup s půlkruhovým záklenkem ostění. Uprostřed vstupního profilovaného oblouku na pilastrech je na podložce ve tvaru klenáku umístěna kartuše s rolverky a maskaronem nahoře uprostřed, jejíž střed tvoří lehce vypouklé srdce (augustiniáni). Předstupující edikula je tvořena dvěma toskánskými polosloupky na vysokém soklu, které vynášejí trojúhelný štít s profilovaným orámováním, uprostřed prázdný. Na něm stojí po stranách dvě koule s kovovými aplikacemi představujícími šlehající plameny a uprostřed nahoře na nízkém soklu pískovcová socha Panny Marie, typu *Assumpta*, s kovovou svatozáří tvořenou 12 zlatými hvězdami. Panna Marie je zobrazena čelně, sepjaté ruce má však zvednuty výrazně do strany skoro až na úroveň svého levého ramene, což je podtrženo vytažením draperie k tomuto bodu a zároveň je pod napnutou látkou zřetelně vidět koleno její volné nohy, jíž spočívá na pŕlměsíci. Tělo Panny Marie tak nabývá lukovitého

---

<sup>225</sup> NAVRÁTIL 1877, 16sq.

<sup>226</sup> NAVRÁTIL 1877, 36.

<sup>227</sup> NAVRÁTIL 1877, 13sq. Pro období před touto přístavbou zvažuje Navrátil eventuální možnost dvou postranních vchodů a to i pro portál jižní, neví si však rady s dvousosým provedením severního portálu vyobrazeného na již zmiňovaném letáku s vyplněním Karlova r. 1611. Navrátil navíc na str. 43 hovoří o stavbě z roku 1763 jako o novém sínci, což je v rozporu s faktem, že na výše zmíněném obraze Karla Velikého z roku 1738 je přístavba v podstatě vzhledově identická s tím, co známe dnes, s výjimkou chybějící sochy Assumpty na štítu a kovových aplikací na koulích.

prohnutí s lehkým náklonem dopředu, jakoby hleděla na ty, kdo přicházejí navštívit její svatyni [16].<sup>228</sup>

---

<sup>228</sup> V literatuře je tato socha mylně uváděna jako Panna Marie Karlovská, byť se jedná zjevně o „staroměstský typ“ Panny Marie z Bendlova mariánského sloupu.



## 7. Proměna interiéru kostela na Karlově

### 7.1 Kaple Panny Marie Mariacellské

Je příznačné, že prvním uměleckým počinem „mariánského“ 17. století na půdě kostela se stala kaple Panny Marie Mariazellské. „*Avšak týž opat [Isidor de Croce] nemnoho kostelu posloužil, dovoliv, že se u prostřed něho dosti prostranná zděná kaple Panny Marie Cellenské roku 1676 v slohu copovém vystavěla!*“.<sup>229</sup> Tímto nepříznivým hodnocením Navrátil naráží kromě vyjádření obecné nechuti k baroknímu slohu v 19. století také na skutečnost, že umístění rozměrné kaple doprostřed kostela bylo nevhodné a z tohoto důvodu byla stavba již v roce 1733 odstraněna.

Iniciátorem a donátorem napodobeniny slavného poutního svatostánku ve štyrském Mariazellu byl nejvyšší pražský purkrabí Bernard Ignác Bořita hrabě z Martinic (1614–1685),<sup>230</sup> který odtud do Prahy osobně dopravil kopii slavné *Magna Mater Austriae*, jež pak byla po slavnostním přenesení z Malé Strany dne 21. června 1676 umístěna na oltář karlovské kaple.<sup>231</sup>

Dle dobových nákrešů měla kaple půdorys protáhlého oktogonu. Před obloukovým portálem o výšce 2,5 metru byl prostor ohraničen balustrádou. Samotná kaple byla vysoká 4 a široká 3,5 metru. Architekt se zřejmě pod vlivem gotického prostoru lodi rozhodl pro gotizující formu stavby a dokonce se inspiroval architektonickými prvky parléřovské huti (náznak karnýzového oblouku, busty krále a královny nad obloukem, motiv vinné révy) [17]. Na plánu je tento programový historismus potvrzen nápisem „*hac structura antiqua ex lapide*“. Na římsě nad portálem stály na soklech rozměrné dřevěné sochy sv. Josefa se srdcem a lilií uprostřed a sv. Annou a sv. Jáchymem po stranách, u nichž lze na základě charakteristických rysů hypoteticky zvažovat autorství Jana Jiřího Bendla (1620?–1680) nebo jeho dílny. Po stranách portálu na hlavicích oblých přípor pod gotizujícími baldachýnky stály dřevěné sochy sv. Lamberta a sv. Benedikta (odkaz na svatolambertský klášter pod správou Mariazellu), nad nimiž byli umístěni dřevění andílci s palmetami a nápisovými páskami – vlevo „*Ave Maria*“ a vpravo „*gratia plena*“. Vnitřek kaple vydlážděný různobarevnými dlaždicemi byl přepažen železnou mříží, za níž byl oltář s již zmíněnou soškou Panny Marie

<sup>229</sup> NAVRÁTIL 1877, 25.

<sup>230</sup> KOTRBA 1976, 58. Hrabě Martinic, který byl mj. rektorem latinské mariánské družiny, se zasloužil o zbudování řady podobných staveb, jako byl Boží hrob a Loreta ve Slaném či věrná kopie kaple Panny Marie Öttingenské na pražském Břevnově, lidově zvané Kajetánka, neboť ji věnoval řádu theatinů.

<sup>231</sup> NAVRÁTIL 1877, 25sq.

Mariazellské. Dochoval se hrabětem Martinicem podepsaný nákres horní partie oltáře, zdobeného zlacenou a stříbřenou rezbářskou prací a černým aksamitem se zlatými hvězdami.

Programově se oltář vztahoval k Panně Marii a sv. Trojici. Na sochy rodičů a snoubence Panny Marie na portálu včetně andělského pozdravení tak logicky navazovalo zobrazení Navštívení Panny Marie na tabernáklu. S originálem dotýkaná milostná socha korunovaná anděly stála uprostřed v oltářní nice, která bývala zahalována oponou s čabakami. Nad ní na římse se vznášela holubice Ducha svatého a ještě výše v nástavci vsazeném do rozeklaného kladí byla socha Boha Otce držícího nápis „*Gloria in excelsis*“ po stranách s anděly nesoucími palmovou ratolest a vítězný věnec. Nástavec vrcholil hebrejským nápisem „*Jahve*“ v záři držené anděly, nad níž stála postava anděla s palmovou ratolestí v jedné ruce a s druhou rukou s vítězným věncem vztyčenou vzhůru.<sup>232</sup>

Ve své závěti daroval hrabě Martinic jeden tisíc zlatých na zachování kaple a dva tisíce určil na sloužení mše dvakrát týdně na zachování Domu rakouského.<sup>233</sup> Po zbourání kaple byla milostná socha umístěna v nově zřízené kapli Panny Marie Mariazellské v podkruchtí.<sup>234</sup> Socha samotná je dnes neznámo kde.

## 7.2 Obraz Panny Marie Karlovské

### 7.2.1 Ikonografie typu *Mater Gravida*<sup>235</sup>

Na základě uznání Panny Marie jako Bohorodičky, *Theotokos*<sup>236</sup> se na východě jako jeden z několika typů vyvinulo zobrazení *Platytera tón úránón* – „Obsáhlejší než nebesa“ a *Znamenije*, jejichž podstatou je vyobrazení polopostavy malého dospělého Krista Emmanuela v *stetharionu* nebo mandorle v místě matčiny hrudi či života.<sup>237</sup> Jde tedy o názornou reprezentaci evangelijního citátu „*Slovo tělem učiněno jest...*“ (J 1,14).<sup>238</sup> V západním prostředí s tím do určité míry korespondují zvláště sochy Panny Marie s vyjímatelnou figurkou Ježíška ve vydlabané dutině břicha. Tak je tomu například u pískovcové sochy

<sup>232</sup> ROYT 2011, 117sq.

<sup>233</sup> NAVRÁTIL 1877, 26.

<sup>234</sup> NAVRÁTIL 1877, 37.

<sup>235</sup> Jedná se o opravdu rozsáhlé téma, kterému se mohou věnovat jen okrajově včetně uvádění konkrétních příkladů památek. Pro podrobnější rozpracování tématu viz Gregor Martin LECHNER: *Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, München 1981.

<sup>236</sup> ŠTAJNOCHR 2000, 217. Efeský koncil roku 431 a Lateránská synoda roku 649.

<sup>237</sup> ŠTAJNOCHR 2000, 217.

<sup>238</sup> BIBLE 1993<sup>4</sup>, 91.

*Panny Marie v Naději* z let 1400–1410 na bavorském poutním místě Bogenberg<sup>239</sup> nebo u jí zřejmě inspirované pozdější dřevěné sochy Panny Marie v Naději z Květnova (Quinau).<sup>240</sup> Toto zobrazení má dále zřejmou souvislost s biblickou scénou Navštívení Panny Marie, kdy již od středověku bývají Panna Marie a sv. Alžběta zobrazovány s Ježíškem a malým sv. Janem Křtitelem v břiše. Obraz Panny Marie Karlovské v naději lze vidět v kontextu osamostatnění figury Panny Marie ze scény Zvěstování.<sup>241</sup> Nutno připomenout především oblast Toskány, kde se zhruba od první poloviny trecenta objevuje řada zobrazení těhotné Panny Marie, tzv. *Madonna del Parto* od takových umělců jako byli Taddeo a Bernardo Daddi, Vitale da Bologna aj., vrcholící známou a často diskutovanou freskou od Piera della Francesca přibližně z let 1455–1460.<sup>242</sup> Tyto madony se obvykle nějak dotýkají svého břicha a často drží nebo mají v klíně položenou knihu – symbol Krista jako vtěleného Slova. Michal Šroněk naopak považuje osamostatnění se typu *Mater Gravida* od scény Zvěstování či Navštívení za „dosti nepravděpodobné, protože by to znamenalo rozbití dějové souvislosti“<sup>243</sup> a za nejpravděpodobnější považuje odvození tohoto typu od Panny Marie jako chrámové panny (*Templjungfrau*), která po početí adoruje dítě ve svém životě, přičemž je obsluhována anděly,<sup>244</sup> což vlastně zachytil na výše zmíněné fresce Piero della Francesca. Těhotná Panna Maria s medailonem na hrudi/břiše se objevuje také ve scéně s pochybujícím sv. Josefem. Dále je zachycena na řadě středověkých iluminací, v českém prostředí je to např. Františkánský breviář (kolem 1278), objevuje se na Rokycanské kazuli (kolem 1380) a modlící se dítě v lůně Panny Marie je součástí vizí středověkých mystiků, o čemž svědčí například vidění sv. Brigity Švédské.<sup>245</sup>

<sup>239</sup> STARÁ 1999, 48. Není známo, odkdy je tato socha v poutním kostele na kopci Bogenbergu uctívána, její přítomnost je však doložitelná přinejmenším v době baroka zprávou místního kaplana z roku 1679 o jejím poškození v době třicetileté války.

<sup>240</sup> CHLUMSKÁ/KLÍPA/OTTOVÁ 2015, 60. Uctívání Panny Marie z Květnova je doložitelné již v pozdním 16. století. Současná figurka Ježíška v dutině jejího břicha z kostní moučky je z 19. století, navazuje však zřejmě na starší vzor. Socha je nově datována do druhé poloviny 15. století.

<sup>241</sup> ROYT 2011, 300. Takto vnímá typ *Maria Gravida* např. J. Gessler. M. Trens navíc uvádí analogii mezi typem *Maria Gravida* a těhotnou apokalyptickou ženou. Paralelu k byzantské *Platyteře*, zmiňované na začátku kapitoly, lze nalézt u C. Doeringa.

<sup>242</sup> FERRIE 2011 nepag. Vzhledem k zadání i rozsahu této práce není možné se více věnovat tomuto slavnému dílu, je však určitě vhodné zmínit, že víra v pomoc této *Madonny del Parto* ve věcech porodních byla natolik silná, že ještě v roce 1954 se starosta v Monterchi neodvážil dílo zapůjčit na prestižní výstavu ve Florencii.

<sup>243</sup> Tady bych namítla, že se nejedná o ojedinělé „vytržení z kontextu“, protože čím jiným je např. tolikrát umělecky ztvárněná Pieta či motiv Bolestného Krista, jde tedy o utvoření samostatného devočního typu.

<sup>244</sup> ŠRONĚK 2006, 152.

<sup>245</sup> ROYT 2011, 300sq.

## 7.2.2 Historie a ikonografie obrazu

Obraz Panny Marie v Naději (*Beatissimae Mariae Virginae Matris Verbi Incarnati*) [18],<sup>246</sup> který z kostela Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého učinil proslulé mariánské poutní místo, jež kvůli němu navštívily i císařovny Eleonora a Marie Terezie, visel v kostele od svého vzniku roku 1697 až do zrušení kláštera v roce 1785 a následovně byl přenesen do nedalekého kostela sv. Apolináře, kde jej lze na bočním oltáři na straně epištolní spatřit dodnes [19].<sup>247</sup>

Zobrazení Panny Marie Karlovské vychází ze staršího zpodobení poprsí Panny Marie s rukama sepjatýma k modlitbě, *Ecce ancilla Domini* [20],<sup>248</sup> který po svých předcích zdědil staroměstský malíř Jan Claudius Monno(t) (1655–1727).<sup>249</sup> Ten jej se svou manželkou věnoval novokněži Janu Václavu Dvořákovi z Boru, který v roce 1696 vstoupil do kláštera augustiniánů kanovníků na Karlově. Podle obrazu, který zavěsil ve své cele, nechal v roce 1697 se svolením opata Jana Václava Luňáka (1684–1712) namalovat na své náklady obraz větší (8,8x12,6 cm). Zakázka byla svěřena malíři původem z Kladska, Janu Jiřímu Heinschovi (1647–1712).<sup>250</sup>

Není známo, kde a u koho se tento „výtvavný přednašeč *sermo humilis, kázání pokorných pokorným*“,<sup>251</sup> vyučil, pravděpodobně to však bylo v Čechách. Rozhodně musel poznat dílo významného barokního malíře dramatického světelného kontrastu a exaltované exprese Michaela Leopolda Willmanna (1630–1706), který od roku 1660 pracoval pro cisterciáky v Lubuši, jako o Heinschově učiteli však vzhledem k výrazně odlišnému uměleckému projevu těchto malířů uvažovat nelze. Heinsch byl ovlivněn, jak doložil již Jaromír Neumann, především dílem Karla Škréty (1610–1674) a je dokonce možné, že se školil v jeho dílně, čemuž by odpovídal nejenom slohový charakter díla, ale také fakt, že přebíral některé jeho zakázky. Zatímco tento vliv dominoval v jeho tvorbě v 70. a 80. letech, v 90. letech, do jejichž konce je datován i náš obraz, u něj lze pozorovat spíše vliv malby benátské, zvláště veronesovské (díla Benátčanů 16. století mohl poznat z obrazových sbírek Pražského hradu) a zároveň se jeho malba stává uhlazenější a jemnější, jeho ženské postavy jsou klasičtější a světelné pojetí více využívá kontrastu. V poslední fázi své tvorby po roce 1700 malíř dospěl k ucelenému pojetí, zahrnujícímu narativní složku i zájem o detail s

<sup>246</sup> ROYT 2011, 71.

<sup>247</sup> Není zde jen pouhou historickou dekorací, neboť před ním zcela případně probíhá část křestního obřadu dětí.

<sup>248</sup> Rovněž přenesen ke sv. Apolináři. Obraz je ze 17. století, autora neznáme. VÁCHA 2014, 263.

<sup>249</sup> Malíř francouzského původu s římským či boloňským školením. ŠRONĚK 1989, 344sq.

<sup>250</sup> NAVRÁTIL 1877, 57sq.

<sup>251</sup> BLAŽÍČEK 1973, 24.

klasickým podáním figur a dramatickým nasvícením scény. Vzhledem ke kolísající kvalitě, rozdílnému rukopisu a rozsahu díla je pravděpodobné, že slabší obrazy jsou dílenskými pracemi, byť o konkrétní dílně nemáme žádné poznatky. Mistr sám se pak věnoval významným zakázkám, které plynuly především z okruhu církevních objednavatelů, v první řadě klementinských jezuitů, pro něž vytvořil v letech 1679–1683 svou první pražskou zakázku, soubor třiceti čtyř portrétů zasloužilých členů Tovaryšstva Ježíšova.<sup>252</sup> Dalším řádem, pro který začal pracovat na počátku 90. let, byli staroměstští křižovníci s červenou hvězdou, pro něž vytvořil mj. dvě trojice lunet cyklu svatojánského a svatoanežského (Rytířský sál). To, že pro ně pracoval vedle svého ceněného krajana Michaela Leopolda Willmanna a jeho adoptivního syna Jan Kryštofa Lišky znamená, že i jeho malířské schopnosti, musely být soudobými objednavateli hodnoceny vysoko.<sup>253</sup>

Na konci 90. let začala tedy Heinschova spolupráce s karlovskými augustiniány,<sup>254</sup> pro jejichž kostel namaloval postupně celkem pět obrazů: oltářní obraz Panny Marie Karlovské a jako jeho protějšek obraz sv. Krista Lateránského, oba v roce 1697, menší oltářní obraz Ježíška mezi Pannou Marií a sv. Annou (sv. Rodiny) v roce 1708, v téže roce dnes nezvěstný obraz Panny Marie kojící pro Betlémskou jeskyni a pro její hlavní oltář obraz Narození Páně (Panna Marie při adoraci Ježíška, též Panna Marie Betlémská) v roce 1710.<sup>255</sup> Obraz Panny Marie Karlovské se stal předmětem zhruba rok trvajících sporů mezi pražským arcibiskupem a karlovským opatem.<sup>256</sup>

Jan Jiří Heinsch zachytil izolovanou postavu Panny Marie ve chvíli, kdy s rozpjatýma rukama v gestu orodovnice a pohledem upřeným na své životem obdařené lůno adoruje nenarozeného Spasitele. Její těhotenství je zvýrazněno nejen jakýmsi oválem, který na jejím břiše vytváří prosvětlený mísovitý záhyb šatu neurčité šedo-zelenkavé barvy s drobným květinovým vzorem pod zdůrazněnými, opět prosvětlenými řadry<sup>257</sup> podvázanými růžovou stužkou, ale zároveň jemnou září, paprskovitou aureolou patrnou více (či pouze) na její pravé straně, k níž má rovněž nakloněnu hlavu s bílou rouškou a svatozáří. Půvabná mladistvá

---

<sup>252</sup> ŠRONĚK 2006, 144sq. L. Sršeň doložil spolupráci Heinsche na této zakázce s Bohuslavem Balbínem, který by tak podle něj hypoteticky mohl stát za malířovým odchodem z Kladska do Prahy. Dále je zajímavé, že v Praze od roku 1670 žil malířův jmenovec, který byl členem Tovaryšstva, o jejich případném příbuzenství však není nic známo.

<sup>253</sup> ŠRONĚK 2006, 90.

<sup>254</sup> NAVRÁTIL 1877, 58. Přestože byl J. J. Heinsch usazen na Malé Straně, v roce 1704 se nechal oddat v kostele na Karlově od opata Luňáka, což přirozeně svědčí o vzájemných dobrých vztazích.

<sup>255</sup> Při dataci vycházím u všech obrazů ze Šronkovy monografie J. J. Heinsche, v jejímž soupise díla ovšem chybí poslední uvedený obraz. U něj uvádím dataci Štěpána Váchy, viz kapitola o Betlémské jeskyni.

<sup>256</sup> NAVRÁTIL 1877, 28, 58.

<sup>257</sup> Pouze při bližším pohledu si lze všimnout, že řadry pod šatem opravdu prosvítají, odtud tedy zřejmě pohoršení ze strany arcibiskupa.

Matka Boží s náznakem úsměvu ve tváři má přes svůj šat přetažen tmavě modrý plášť a nad bosými chodidly je vidět obvyklá suknice červené barvy.<sup>258</sup> Její postava vyplňuje téměř celý obraz na pozadí šedavé oblohy s drobnými krajinnými prvky: po její levici výraznější pokroucený pahýl stromu s ratolestmi, zřejmě kmen (kořen) Jesse jako zdůraznění Kristova původu,<sup>259</sup> po pravici pak skála s okrouhlou věží, kterou snad lze chápat jako věž Davidovu.<sup>260</sup> Mezi tím se za Pannou Marií rozprostírá fragment kopcovité krajiny s vodní plochou a městem. Pozornost diváka je jednoznačně směřována k Mariinu lůnu, jež je v centru obrazu, symbolu tajemství vtěleného Slova (*Verbum incarnatum in utero gerentis*).<sup>261</sup>

Roku 1697 byl na místě předchozího oltáře Narození Páně zřízen oltář Panny Marie Karlovské (jak začala být lidmi později nazývána) a na svátek Navštívení Panny Marie, v té době tedy 2. července na něm byl Heinschův obraz „v zlaceném ozáření“ vystaven. Právo jednoho privilegovaného oltáře (*altare privilegiatum*) s plnomocnými odpustky propůjčené papežem Klementem XI. v roce 1702 přidelil opat Luňák právě tomuto oltáři.<sup>262</sup>

K oblibě Panny Marie Karlovské přispělo konání Devítníkové pobožnosti před jejím obrazem (velký a malý Devítník o devíti nedělích před Božím Hodem vánočním) z podnětu Jana Václava Dvořáka, která zajistila věřícím zvláštní církevní milosti.<sup>263</sup> Obraz byl brzy pokládán za zázračný a byly kolem něj zavěšovány různé zlaté a stříbrné obětiny, jakož i rytiny a malby ilustrující vykonané milosti a zázraky. Kromě toho se devoční typ Panny Marie Karlovské rozšiřoval pomocí drobné grafiky. Byly jí zasvěcovány oltáře s kopiemi karlovského obrazu, stavěny sochy na veřejném prostranství, vznikaly její obrázky na domech.<sup>264</sup> Kopie obrazu visely jak v domácnostech,<sup>265</sup> tak jej ve své vídeňské oratoři měla i tehdejší císařovna Eleonora a později se Panně Marii Karlovské přišla poklonit i další panovnice Domu habsburského, Marie Terezie.

Rok 1705 je počátkem vleklého sporu o obraz, vyvolaný pražským arcibiskupem Janem Josefem hrabětem Breunerem (1694–1710). Tomu připadalo zobrazení těhotné Panny

---

<sup>258</sup> Hledání „citové polohy ticha, oddanosti, pohroužení a soustředění“ podle V. V. Štecha charakterizuje tu část Heinschova díla, pro niž uvádí jako příklad právě obraz Panny Marie Karlovské. Do této kategorie lze zařadit nejspíše všechny jeho obrazy namalované pro Karlov. ŠTECH 1938–1939, 111.

<sup>259</sup> ROYT 2007, 114. Východiskem tohoto námětu je výklad textu *Izajášova prorocství* (11,1-10): „I vzejde proutek z pařezu Jišajova a výhonek z jeho kořenů vydá ovoce...“.

<sup>260</sup> ROYT 2007, 235. K věži Davidově je Panna Maria přirovnávána v loreťanské litanii, která převzala tento motiv z *Pisně psaní*.

<sup>261</sup> Obraz je vertikální obdélník s horní stranou do oblouku, v původním barokním dřevěném vyřezávaném rámu, zlaceném plátkovým zlatem. Je zasklen.

<sup>262</sup> NAVRÁTIL 1877, 56sqq.

<sup>263</sup> EKERT 1884, 157.

<sup>264</sup> Některé konkrétní příklady těchto děl ještě zmíním v následující části textu.

<sup>265</sup> Z obrázku Panny Marie Karlovské, který Josef Mánes umístil nad svou plačící švadlenku na půvabném stejnojmenném obraze z roku 1858/9, tak lze usuzovat na dívčino těhotenství.

Marie jako nevhodné. Prostřednictvím dopisu svého generálního vikáře Daniela Josefa Mayera z Mayern ze dne 26. června 1705 doručeného opatu Luňákovi kritizoval především auru kolem života Matky Boží („*cujus uterus et ubera radio circumdata visuntur*“), která jí nenáleží, obraz nazval neobvyklým a pohoršlivým a nařídil jeho odstranění, což se mělo týkat i všech doprovodných obětí a obrázků se zázraky. Dále měli řeholníci zastavit prodej devočních grafik a opat vyhotovit zprávu o zázracích. Rovněž kritizoval fakt, že konání Devítníku nebylo schváleno konsistoří.<sup>266</sup> 17. července přichází na Karlov další listina jako reakce na absenci odpovědi a neuspokojivé plnění nařízení, v níž se navíc generální vikář vyjádřil pochybovačně o zázracích konaných Pannou Marií Karlovskou („*quasi miraculosa*“). Tentokrát opat Luňák reaguje bez prodlení na základě podkladů připravených spolubratry, inspirován především poznámkami emeritního děkana kanonie Jana Václava Dvořáka, týkajících se kultu Panny Marie Karlovské v souvislosti s úvahami o obrazech milostných a zázračných v kontextu XXV. zasedání tridentského koncilu a buly papeže Urbana VIII. Kromě zmíněného se opat v šestibodové odpovědi při obhajobě Panny Marie Karlovské jako ikonografického typu *Mater gravida* odvolává na církevní autority (sv. Tomáš Akvinský, Beda Venerabilis, Th. Sánchez) a především na Písmo svaté.<sup>267</sup> Argumentuje, že výrok vztahující se ke Kristovi v evangeliu sv. Lukáše „*blahoslavený život, který tebe nosil, a prsy, kterýchž jsi požíval*“ (Lk 11, 27) byl malířem pouze „*napsán štětcem barvami*“. Dále se odvolává na spis Aloyse Novarina z Verony *Umbræ Virginæ* z roku 1642, kde uvádí již příklad takového obrazu i pobožnosti k němu z Říma. Navazuje příkladem tohoto devočního typu u theatinů ve Veroně, bogenberskou sochou Panny Marie s ozářenou figurkou Jezulátka v dutině jejího břicha a podobnou sochou z Květnova. Co se týče záře kolem života Panny Marie Karlovské, kritizované arcibiskupem jako nenáležitá, poukazuje na sluneční mandorlu kolem sochy sv. Ignáce na stejnojmenném kostele na Karlově náměstí a zmiňuje fakt, že takovouto záři bývají na obrazech často obklopené Ježíškovy slámou a senem podestlané jesličky. Zmiňuje konání Devítníku v Římě, Veroně, Bergamu a v německých zemích a zvyk zavěšování obětí v pražských kostelích. Rovněž namítá, že tři modlitby na jimi prodávaném svatém obrázku prošly cenzurou Otců jezuitů s následovným schválením. I přesto 30. prosince téhož roku arcibiskup Breuner pod hrozbou místní klatby nařizuje odstranění Heinschova<sup>268</sup> obrazu i dalších souvisejících objektů z oltáře a to do osmi dnů.

---

<sup>266</sup> NAVRÁTIL 1877, 58sq.

<sup>267</sup> ROYT 2011, 73.

<sup>268</sup> NAVRÁTIL 1877, 58. Malíř sám byl ohledně obrazu povolán k výslechu arcibiskupskými komisaři. Vypověděl, že jej tvořil ve smyslu již zmíněného evangelijního citátu a dále se odvolal k obrazu veronskému a paprskovitě záři kolem života Panny Marie z Boggenbergu.

Opat Luňák se tedy neprodleně obrátil o pomoc jednak ke generálovi řádu v Římě, dále k císaři Josefu I. listem obsahujícím kopii obrazu ze dne 6. ledna 1706 a následujícího dne zaslal ještě další rozklad arcibiskupovi Breunerovi, v němž uvedl i argumenty generálního opata augustiniánů kanovníků, který se podivil, že „pražská církev“ zakazuje, to co Řím schvaluje, neboť podobné pobožnosti se konají v kostelích ve Veroně, Bergamu a římské Santa Maria sopra Minerva. Následovala další neúspěšná výměna listů mezi opatem a arcibiskupem. Reskriptem z 22. ledna pověřil císař svého místodržícího prošetřením sporu. Nato se obrátil k císaři sám arcibiskup a mimo jiné obvinil karlovského opata z ovlivnění císařovny, která si kopii obrazu pořídila do své kaple, a požadoval, aby císař opatovi zakázal zhotovování obrazů a soch Panny Marie Karlovské. Dobrozdání místodržícího z 18. března 1706 předurčilo výsledek táhnoucí se pře: stojí v něm, že bez vědomí císaře nesmí dojít k žádné cenzuře a navíc, že „srdcejemný“ obraz karlovský nemá v sobě nic neslušného, naopak podporuje úctu k Panně Marii, arcibiskupem kritizovaná zář okolo břicha je prý sotva vidět a odstranění obrazu by navíc způsobilo pohoršení u lidu, který jej považuje za milostivý. 22. června 1706 nařídil císař českému guberniu, aby se dotázalo arcibiskupa, proč hrozí opatovi tresty ve věci, která spadá pod císařskou pravomoc, aby toto ukončil a především, aby ponechal obraz in „*statu quo*“.<sup>269</sup>

Ozvěnou výše popsaného sporu pak byl například v roce 1706 příkaz ze strany arcibiskupovy nožičky Františku Maxmiliánovi Spitancovi, aby odstranil ze svého domu (sousedícího s domem Sixtovým) vyobrazení Panny Marie Karlovské; ten se však proti tomu úspěšně odvolal k místodržícímu. Ve svém odporu vůči uctívání Panny Marie Karlovské však ke škodě sochařské výzdoby Karlova mostu arcibiskup Breuner přece jen uspěl. Podobně jako jiné církevní řády té doby i augustiniáni kanovníci chtěli mít své zastoupení na tomto jediném pražském mostě a tím měla být právě Panna Maria Karlovská. Jan Brokoff, jenž měl zakázku provést, a M. S. von Khettnr s žádostí o přidělení pilíře pro sochu ze 7. října 1707<sup>270</sup> však neuspěli.<sup>271</sup>

### 7.2.3 Sochy Panny Marie Karlovské v kostele na Karlově

Sochařského provedení se Panně Marii Karlovské dostalo v roce 1720 z popudu

<sup>269</sup> NAVRÁTIL 1877, 61. Arcibiskup se pak ještě snažil dosáhnout zákazu kultu Panny Marie Karlovské prostřednictvím konzistorního assessora Jana Marie Hložka u papežské kurie v Římě, kde dotyčný pobýval ve věci svatořečení Jana Nepomuckého; s podporou císaře a pomocí kardinála Crimaniho skončil však spor 9. října 1706 vítězstvím karlovského opata.

<sup>270</sup> ROYT 2011, 76.

<sup>271</sup> NAVRÁTIL 1877, 62.



karlovskeho kanovníka Augustina Tomáše Štičky. Socha od Matěje Václava Jäckela (1655–1738) [21], jak uvádějí prameny, vytvořená podle Heinschova obrazu, měla praktický účel: byla postavena (krátce před svátkem Nanebevzetí Panny Marie) na roh Ječné ulice,<sup>272</sup> aby pomohla poutníkům nalézt cestu vedoucí na Karlov.<sup>273</sup> Tuto polychromovanou pískovcovou sochu nadživotní velikosti Jäckel vytvořil údajně z vděku k Panně Marii Karlovské za uzdravení svého syna Františka. Novoměstský kameník Johann Ulrych vytesal pod sochu podstavec ve tvaru sloupu s volutami na oktogonálním půdorysu, jehož nárys i s půdorysem se dochoval ve zprávě o jeho vztyčení. Místo nákresu sochy je na narýsovaný sokl vlepena dobová grafika Panny Marie Karlovské.<sup>274</sup>

Socha samotná podobně jako postava na Heinschově obrazu má uzavřenou formu a působí tak poměrně blokovitě (což nepochybně ještě umocňuje její dnešní umístění v sousedství Šlanzovského divadelně rozpořbovaných soch). Poměrně nebarokně působí – byť půvabné – rysy ve tváři Matky Boží, což vysvětluje poznámka Jany Tischerové v Jäcklově monografii,<sup>275</sup> že hlava sochy byla „výrazně přesekána“; také současná, poměrně dobře zachovaná polychromie podle ní pochází až z roku 1884.<sup>276</sup> Již O. J. Blažiček hodnotil sochu jako práci Jäckelovy dílny. Nejen vzhledem k výše zmíněným změnám, ale především z hlediska zadání sochy, jež měla věrně napodobit Heinschův obraz, což vedlo k potlačení charakteristických znaků projevu tvůrce, je dnes obtížné potvrdit přímé Jäckelovo autorství.

U druhé, menší sochy Panny Marie Karlovské [22], dnes umístěné mimo veřejně přístupnou část kostela, neznáme ani objednatele ani tvůrce. Tato kvalitní řezba s výraznou polychromií by stylově mohla odpovídat době vzniku ve 30. až 40. letech 18. století. Autor dodržel všechna specifika karlovskeho prototypu (včetně půvabného výrazu a zvýraznění znaků těhotenství), zároveň jí však pod nohy vložil zlatý půlměsíc. Je téměř jisté, že socha na stěně mezi severním souoltářím a presbytářem zachycená na nekvalitní černobílé fotografii z roku 1939 je jedna a tatáž, má však navíc kolem hlavy (dnes již chybějící) svatozář z dvanácti hvězd, vedle měsíce další atribut ikonografického typu *Assumpty*, tedy Panny Marie Nanebevzaté. Zároveň se domnívám, že se jedná o sochu, která stála na provizorním hlavním

<sup>272</sup> BAŤKOVÁ 1998, 140. Ze svého původního místa u Huspekovského domu čp. 530 byla po jeho přestavbě nově umístěna roku 1884 v nice ohradní zdi jezuitské koleje v Salmovské ulici a po jejím zbourání v 80. letech 20. století přestěhována na dvůr domu čp. 505. Dnes stojí socha na poměrně nenápadném místě při zdi severního podkruchtí karlovskeho kostela.

<sup>273</sup> NAVRÁTIL 1877, 168. Jelikož byla socha umístěna na území Svatoštěpánské farnosti bez vědomí tamějšího faráře Antonína Girta, dotyčný si stěžoval na porušení farního práva, jak u primátora Nového Města, tak následně u konsistoře, ale bez úspěchu, protože umístění sochy předcházelo svolení primátora. Z důvodu sporu však nebyla poté socha posvěcena.

<sup>274</sup> TISCHEROVÁ 2013, 315.

<sup>275</sup> Viz seznam literatury.

<sup>276</sup> TISCHEROVÁ 2013, 558.

oltáři (1830) a byla získána ze zrušeného staroměstského kláštera cyriaků s kostelem sv. Kříže Většího, neboť kromě těchto dvou soch Panny Marie Karlovské se prameny ani literatura v souvislosti s Karlovem již o další nezmiňují.<sup>277</sup>

#### 7.2.4 Panna Marie Karlovská – ohlasy

Ke karlovské Panně Marii v Naději jako orodovnici a ochranitelce budoucích a stávajících matek se za šťastný porod i ochranu svých dětí modlily ženy nejen po celém Království českém, ale její slávu šířili poutníci i do dalších zemí monarchie. Oblíbená byla zvláště v augustiniánských kanoniích v Rakousku, Sedmíhradsku a Slovinsku.<sup>278</sup> V průběhu 18. století vydali karlovští augustiniáni na 30 000 kusů drobné devoční grafiky k šíření úcty ke karlovské Matce Boží z dílen významných rytců, jako byli A. Birckhart, J. Müller, J. Arnold a J. Balzer. Zároveň si farnosti pořizovaly vlastní kopie obrazu nebo sochy. V Praze nalezneme obrazy Panny Marie Karlovské například v Loretě na Hradčanech,<sup>279</sup> u augustiniánů u sv. Tomáše na Malé Straně, v kostele Panny Marie Sněžné i v kostele sv. Ignáce na Novém Městě, v depozitáři minoritského kláštera na Starém Městě, atd. Měšťané umisťovali vyobrazení karlovské ochránitelky dětí a matek na své domy, jak tomu bylo v případech domu Fišerova v Ungeltu a Kuglerova v židovském tarmarku<sup>280</sup>, soška P. M. Karlovské se nachází v blízkosti kostela na fasádě jednoho z domů na rohu ulic Ke Karlovu a Na Bojišti. Nesčetná jsou též mimopražská vyobrazení, za všechny zmiňme namátkou jen několik: obraz v kostele Stětí sv. Jana Křtitele v Hospozíně (kolem roku 1710),<sup>281</sup> socha v nedalekých Velvarech (zde též drobná soška v nice domu č. 115) na náměstí a v Chržíně<sup>282</sup>, socha u kostela sv. Anny v Jablonci nad Nisou (1773), socha u kostela sv. Jana Křtitele v Pardubicích (1727)...

Jak rytci, tak malíři i sochaři napodobující karlovský prototyp se přirozeně od originálu odchyľují s ohledem na vlastní invenci a pochopitelně schopnosti. Především u grafických znázornění bývá daleko výraznější aura obklopující Mariino lůno, u originálu spíše neznatelná. Někdy se tu objevuje christogram IHS, totéž je u soch a obrazů a hlavu Panny Marie v některých případech obklopuje dvanáct hvězd. V případě devoční rytinky od

<sup>277</sup> Viz poznámka č. 389 a obr. [68].

<sup>278</sup> ROYT 2011, 237.

<sup>279</sup> ROYT 2011, 76.

<sup>280</sup> ROYT 2011, 72.

<sup>281</sup> PŘIBYL/PAŘÍZEK 2013, nepag. Úctu k Panně Marii Karlovské v tomto regionu pěstovala Anna Polyxena hraběnka z Clary a Aldringen.

<sup>282</sup> PŘIBYL/PAŘÍZEK 2013, nepag.

pražského grafika J. Müllera bylo spíše drobnější vyobrazení Matky Boží Karlovské zasazeno do tvaru srdce vytvořeného z jednotlivých planoucích srdcí a do nich vepsáno po písmenu tak, že celek tvoří nápis „*verbum caro factum est*“ [23]. Srdce obklopené zářivou aureolou dole podpírají dva klečící andělé s latinskou nápisovou páskou odkazující k výše zobrazené Panně Marii jako symbolu augustiniánské kanonie na Karlově. Ještě níže je pak v ozdobné kartuši další latinský nápis, tentokrát s chronogramem: „*Cor Maria, DeLeCtat*“. Neméně zajímavá je rytina s Pannou Marií Karlovskou na nebesích obklopenou šesti řadovými svatými (včetně sv. Mechtily) jako ochránci proti ohni, moru (2x), posednutí d'áblem (2x) a bouři, pod nimiž ve sféře pozemské sedí Svatá rodina v Betlémské chýši uprostřed krajiny a z každé strany stojí král. Nápis na střeše chýše je zároveň chronogramem (ECCe DoMInVs SaLVator Vester) [24].

Forma draperie Panny Marie je u kvalitnější umělecké produkce víceméně zachovávána, změnit se však může její vzor či barva. K alteracím, někdy i výrazným dochází u krajinného pozadí. Obměny lze příhodně demonstrovat na kopii obrazu z barokního dominikánského kostela sv. Michala v Olomouci<sup>283</sup> od zdejšího malíře Dominika Mayera (1653–1715).<sup>284</sup> Na olomouckém obraze je Panenka Marie poněkud objemově subtilnější, zjednodušený byly záhyby draperie. Zachovává si typický modrý mariánský plášť, šat je červený, nezdobený a spodní suknice bílá. Kolem hlavy má dvanáct hvězd, na prsou christogram IHS, ale chybí aura kolem břicha, malíř tuto tělesnou partii pouze prosvěttil. Z krajinného pozadí byl zcela vynechán olistěný pahýl stromu, zbytek je podobný, snad méně výrazný než u originálu [25].<sup>285</sup>

Od originálu se přirozené více odchyľují repliky zlidovělého charakteru.<sup>286</sup> Příkladem budiž anonymní, snad pražská malba na plátně z druhé poloviny 18. století s jednoduchou

<sup>283</sup> O tom, že vyobrazení Panny Marie Karlovské neztratilo své příznivce ani v dnešní době, svědčí reliéf na zvonu Panny Marie ve zvonici výše zmíněného olomouckého kostela z roku 2009. [26]

<sup>284</sup> DOLEJŠÍ/MLČÁK 2009, 3sq. Jedná se o polozapomenutého olomouckého cechovního malíře, jemuž lze bezpečně připsat soubor šestnácti maleb u dvojice protějškových oltářů v kostele sv. Michala. Středovým obrazem jednoho z nich je právě napodobenina Panny Marie Karlovské, jež je rovněž signována a datována (snad 4. srpna) 1700 čili byla namalována jen tři roky po vzniku originálu. Do rámu okolo je vsazeno šest menších oválných olejomalb: shora dolů polopostavy sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty, dále archanděla Gabriela a sv. Josefa a nakonec rodičů Panny Marie, sv. Jáchyma a sv. Anny. V nástavci nahoře je pak ve větším oválu s paprskovitou aureolou okolo zobrazen Bůh Otec. Námětem středového obrazu protějškového oltáře jsou protimoroví světcí sv. Florián a sv. Šebestián.

<sup>285</sup> KREJČOVÁ 2010, 132sq. Právě v Olomouci se nachází další vyobrazení mariánského typu *Mater Gravida*, byť bez spojitosti s Pannou Marií Karlovskou. Jedná se o rozsáhlou nástropní fresku v bývalé kapitulní kapli zdejšího premonstrátského kláštera Hradisko (dnes nemocnice). Fresku namaloval P. Dionysius Friedrich Strauss (1660–1720) a zobrazuje Přečistou Pannu Marii v Naději s anděly, stojící mezi liliemi se vtěleným Slovem. Krista reprezentuje hostie s christogramem a aurou, scénu doplňuje holubice Ducha svatého.

<sup>286</sup> Dodnes se v muzejních fondech a soukromých sbírkách nachází řada drobných sošek tohoto charakteru, které byly podobně jako grafiky produkovány od 18. až po 20. století.

postavou Panny Marie Karlovské s církevní stavbou na kopci po její pravici a bizarně působící miniaturou Jehličnanu po levici. Podobně toporná je anonymní polychromovaná dřevěná soška ze stejné doby; ani jedné z nich však nelze upřít emocionální náboj.<sup>287</sup>

### 7.3 Úpravy v letech 1708–1711

#### 7.3.1 Svaté schody

V interiéru chrámu se nacházejí Svaté schody [27, 28] přímo naproti vstupu ze severní strany, po pravé straně oltáře Panny Marie Karlovské. Jejich stavbu zamýšlel již výše zmíněný opat Isidor de Croce, když se pro ně snažil získat v Římě odpustky, nicméně schody byly realizovány až za opata Jana Václava Luňáka mezi březnem 1708 a červencem 1709, zatímco exteriér byl postupně budován až do roku 1711. Betlémská jeskyně je pak situována v přízemí pod nimi.

*Scala sancta* v kapli *Sancta Sanctorum* při Lateránském paláci, dle legendy dopravená císařovnou Helenou do Říma z Jeruzaléma, se mohla po obdržení právního povolení z Říma stát přímým vzorem pro karlovské schody. Jejich centrální část byla zbudována z červeného mramoru, daru ovdovělé císařovny Eleonory.<sup>288</sup> Postranní pískovcová schodiště byla oddělena stěnami s horizontálními obdélníkovými průhledy rovnoběžnými se schody a se štukovou výzdobou. Do konců obou stran každého jednotlivého mramorového schodu byl vsazen mosazný křížek nesoucí jméno toho světce, jehož ostatek zabalený do hedvábí byl uložen do vyzlacené schránky ve schodu. Velkým křížem uprostřed pak byly označeny ty schody (2., 11. a 28.), na nichž Kristus trpěl a krvácel; zde byly navíc uprostřed schodu uloženy zvláště významné ostatky.<sup>289</sup> Uložení 134 (!) ostatků nebylo nahodilé; věřící, stoupající nahoru po kolenou s příslušnými modlitbami ke Kristu, líbal postupně ostatky světců méně známých z dob raně křesťanských na nižších stupních, poté světců obecně uctívaných, jako byla sv. Kateřina či Rozálie, až dospěl k světcům zemským a vše vrcholilo ostatky dvojice apoštolských knížat, sv. Petra a Pavla<sup>290</sup> a částí sv. Kříže, trnové koruny a roucha Panny Marie

<sup>287</sup> Obě tato díla ze sbírek Etnografického oddělení NM – HM byla reprodukována v publikaci *Salve Regina*, viz HOLUBOVÁ/SUCHOMELOVÁ 2014, obr. 29 a 35.

<sup>288</sup> NAVRÁTIL 1877, 30sq. Existují dobové záznamy o nákladech na stavbu, v nichž je mj. zmíněn model Svatých schodů, nevíme však, kolik přesně stál, neboť je uveden v souboru několika položek včetně modelu k Betlému, k žaláři Kristovu, ad. Naopak známe přesnou částku vyplacenou za tesání mramorových schodů: 15 zlatých za každý schod bylo vyplaceno kameníku Janu Oldřichu Mannesovi.

<sup>289</sup> NAVRÁTIL 1877, 32.

<sup>290</sup> MIKULEC 2008, 287sq. Pro přesný výčet a pořadí ostatků viz NAVRÁTIL 1877, 34sq.

na 28. schodu.<sup>291</sup> Zároveň se postupně blížil k světlu dopadajícímu skrze lucernu menší kupole na horní podestu a ke zlacenému oltáři s obrazem Spasitele<sup>292</sup> v mělké, štukem zdobené oltářní nice kaple Božího hrobu, který je uschován pod tímto oltářem.<sup>293</sup> Na stropě se nachází motiv svým významem zásadní pro *Scala Sancta*, totiž andílci ukazující nástroje Kristova utrpení, *Arma Christi*. Poté se již věřící ocitl před spíše klidnou tváří Krista zbičovaného u sloupu [29] anebo naopak tváří v tvář dramatu sv. Veroniky. V soše Krista umístěné před oknem na levé straně podesty<sup>294</sup> byla uložena relikvie sv. Kříže, jak uvádí knížička o pobožnosti u Svatých schodů vydaná v roce 1712, což byl rok získání desetiletých odpustků ke Svatým schodům. Na opačné straně pak stála zmíněná socha sv. Veroniky s rouškou.<sup>295</sup> Jedná se o práce karlovského „dvorního sochaře“ Jana Jiřího Šlanzovského (1682?–1752),<sup>296</sup> sochaře z Rakous, v té době již usedlého na Novém Městě, jehož proslulý soubor barokních plastik zhotovených pro Karlov v této době a znovu zhruba o třicet let později dodal chrámu punc v Praze spíše výjimečného „*theatra sacra*“. Z těchto dvou dřevěných, polychromií opatřených soch, jejichž objednávka je zaznamenána k prosinci 1709<sup>297</sup> považoval Oldřich J. Blažíček za Šlanzovského ranou práci odpovídající uvedené dataci sv. Veroniku, jež v dramatickém pokleku, s hlavou zvrácenou vzhůru ukazuje příchozímu roušku s otiskem Spasitelovy tváře, zatímco Krista u sloupu zařadil vzhledem k jeho jemné a živé plastičnosti do umělcova druhého období prací pro Karlov. Socha podle něj „*předpokládá zázitek zjemnělé modelace Braunovy*“. Domníval se tedy, že se ve skutečnosti mohlo jednat o dvě sochy téhož autora, přičemž socha první byla nahrazena na konci třicátých let sochou druhou.<sup>298</sup> Později dokonce vyslovil názor, že se jedná o dílo „*mladší řezbářské ruky než pozdní práci Šlanzovského*“.<sup>299</sup>

<sup>291</sup> NAVRÁTIL 1877, 35.

<sup>292</sup> NAVRÁTIL 1877, 31 a 36. Jednalo se o Poslední soud od malíře Karla Kuklíka, který rovněž zlatil zmíněný oltář, jak víme ze soupisu nákladů; „*vetchý obraz*“ byl redemptoristy v roce 1862 vyměněn za olej na plátně od J. V. Hellicha s námětem Krista na Hoře olivetské, který tu visí dodnes.

<sup>293</sup> NAVRÁTIL 1877, 36. Navrátil se zmiňuje o přípravě Božího hrobu na Svatých schodech v pašijovém týdnu, kterou konali v jeho době redemptoristé.

<sup>294</sup> Uvádím současné umístění, které alespoň částečně koresponduje s kresbou Balthasara Neumanna z roku 1730, kde se v průhledu levého postranního schodiště spodní část plastiky Krista. Více viz kapitola 7.3.3.

<sup>295</sup> NAVRÁTIL 1877, 35.

<sup>296</sup> VANČURA 1994, 141sq. J. J. Šlanzovský jako představitel raného pražského rokoka působil pravděpodobně před svým osamostatněním v dílně Václava Matouše Jäckela. (jejich rodiny se navíc přátelily) K jednomu z jeho nejranějších prací patří podle Vančury reliéfy na podstavci sloupu sv. Jana Nepomuckého v Sedlci u Kutné Hory, na němž právě Jäckelova dílna v letech 1705-1713 pracovala. Jedná se o sv. Judu Tadeáše, sv. Jana Sarkandra a dobrého lotra Dismase, v jejichž expresivně formovaných figurách i typu draperie Vančura vidí práci Šlanzovského a u prvních dvou jmenovaných figur navíc v detailech souvislost s plastikou karlovského Krista u sloupu na Svatých schodech.

<sup>297</sup> NA, AZK, Karlov, 427

<sup>298</sup> BLAŽÍČEK 1946, 72.

<sup>299</sup> BLAŽÍČEK 1958, 157.

Podobně jako Šlanzovského jméno figurují v dobových dokumentech na smlouvách, kvitancích a dalších záznamech v souvislosti s budováním Svatých schodů jména následujících umělců a řemeslníků: štukatér Rochus Beir (interiér i exteriér včetně Betlémské jeskyně), řezbář a sochař Jan Václav Našinec (oltář), kameník Jan Oldřich Mannes (schodiště) a malíř Karel Kuklík (oltářní obraz).<sup>300</sup>

Zajímavost se vztahuje k financování Svatých schodů: Josef Rudolf hrabě ze Schönfeldu určil ve své závěti částku 1500 zlatých ke stavbě Svatých schodů buď pro kapucíny v Loretě či u sv. Josefa nebo pro klášter hybernů. Když tito roku 1708 odkaz odmítli, podařilo se opatu Luňákovi s arcibiskupským svolením získat od dědiců dokonce 2226 zlatých, přičemž zemřelý hrabě byl oficiálně považován za zakladatele schodů a za členy jeho rodiny (spřízněné s hrabaty z Mitrovic) tu byly slouženy mše.<sup>301</sup> Svěcení svatých schodů se konalo v únoru 1711, sto let po vydrancování kostela Pasovskými.<sup>302</sup> K uctění umučených karlovských řeholníků pak byla ještě od roku 1735 zavedena výroční slavnost a od roku 1752 visel v chodbě u Betlémské jeskyně obraz se scénou vyplnění Karlova od Josefa Jana Dalino(g?)era.<sup>303</sup>

### 7.3.2 Betlémská jeskyně

Vedle portiku Svatých schodů jsou vpravo i vlevo dveře, jimiž lze projít do různých částí ambitu. Vpravo lze dále po krátkém schodišti sestoupit do částečně podzemní klenuté, čtyřdílné obdélné prostory,<sup>304</sup> do níž propouští malé množství venkovního světla několik horizontálních oválných i obdélných okének. Kámen pro stavbu pochází opět z Bílé Hory a pískovec na sloupy ze Žehrovic, podlaha je cihlová.

Půdorys této ve střední Evropě ojediněle dochované nápodoby místa narození Ježíše Krista byl údajně získán augustiniány přímo z Betléma,<sup>305</sup> avšak výzdoba podzemní kaple byla ponechána fantazii jejích tvůrců. Ti na robustních, domněle kvádrových (do omítky vyrytý motiv kvádrů) zdech nahozených vápennou maltou s hrubým pískem vytvořili jeden velký přelud: fantastický svět prolínající se antikizující architektury, jižních krajin, biblických obrazů, to vše zpestřeno motivy Božích tvorů.

---

<sup>300</sup> NA, AZK Karlov, 411–437

<sup>301</sup> NAVRÁTIL 1877, 30sq.

<sup>302</sup> NAVRÁTIL 1877, 35sq.

<sup>303</sup> NAVRÁTIL 1877, 104.

<sup>304</sup> Navrátil člení prostor na pět oddělení, jako samostatný uvádí ještě nepravidelný kout vpravo při oltáři. NAVRÁTIL 1877, 29. Viz též půdorys mezi stranami 28 a 29, tamtéž.

<sup>305</sup> NAVRÁTIL 1877, 27.

Vstupní západovýchodně orientovaná obdélná předsíň je vyzdobena freskami s iluzivními průhledy do krajiny s architekturou [30], včetně nástropních „*trompe l'oeil*“, jež mají v návštěvníkovi navodit dojem pobořené střechy, skrze níž lze spatřit modré nebe s obláčky a větrovím, na němž a na trčících trámech posedávají barevní ptáčci. V jednom z průhledů se dokonce usadila veverka [31].

Z předsíně se pak směrem jižním vstoupí do dvou podélných prostor. Širší vpravo opět nabízí na stěnách průhledy, částečně skrze iluzi pobořených kvádrových zdí do přívětivé jižní krajiny s architekturou, zatímco na stropě poletují hudoucí andělé oslavující Narození Spasitelovo, k čemuž se váže nápis na stropě nad jednoduchou oltářní menzou v nice na protilehlém konci místnosti – „*Hic de Virgine Maria Jesus Christus nasci dignatus est*“. Nad tímto oltářem [32] visel obraz Narození Páně zvaný též Panny Marie Betlémské od J. J. Heinsche (1710), na němž Panna Marie adoruje svého narozeného syna [33]. Ježíšek leží na prkenné podlaze holé místnosti a vztahuje ručky ke své klečící matce, jež se k němu sklání. Shluk andělů nad nimi drží vlnící se pásku s přerušovaným nápisem „*Gloria in excelsis Deo et [in ter]ra pax hominibus bona voluntatis*“<sup>306</sup> a v průhledu dveřmi po pravé straně je vidět (pravděpodobně) scéna se Zvěstováním pastýřům.<sup>307</sup> Oltářní nika je navíc doplněna o štukovou iluzi dvou putti po stranách, držících konce rozevřené červené opony. Dále tu (není specifikováno kde) býval od stejného autora velký obraz Panny Marie Kojící, dnes známý již jen z dobové grafiky [34].<sup>308</sup>

V druhé polovině prostřední místnosti se mezi dvojicí toskánských sloupů, které vynášejí nevysoký, půlkruhový iluzivně kvádrovaný oblouk, sejde po třech schodech do menší paralelní místnosti. Nápis nad vstupem naznačuje, na jak posvátném místě se právě nalzáme: „*Hic ss. Tres Reges procedentes adoraverunt Dominum*“.<sup>309</sup> Vzápětí se člověk octne tváří v tvář půvabné sedící madoně s žehnajícím Ježíškem [35]. Autor fresky použil ne úplně povedenou úběžníkovou perspektivu s černočervenou šachovnicí podlahy, torzem

<sup>306</sup> Část nápisu je skryto v záhybu pásky a místo genitivu „*bonae*“ je použit nominativ „*bona*“.

<sup>307</sup> Tento obraz byl zhruba před dvěma lety nalezen Štěpánem Váchou v depozitáři Muzea hl. m. Prahy a jeho foto včetně rytinky od J. J. Heinsche podle něj zveřejnil (viz VÁCHA 2014). Obraz byl nedávno kvalitně zrestaurován. Bude jednáno o pořízení kopie do Betlémské jeskyně, což by samozřejmě navrátilo oltáři jeho působivost. Osobně považuji jeho návrat byť prostřednictvím kopie za nesmírně důležitý, neboť se jedná o pokračování příběhu kdy, na milostný obraz Panny Marie v Naději navazuje obraz Narození Páně, u něhož nelze nevidět, že malíř použil zřejmě záměrně stejný (a stejně půvabný) obličejový typ jako v předchozím případě.

<sup>308</sup> NAVRÁTIL 1877, 28. Navrátil uvádí, že v jeho době byla obě díla v kostele stále přítomná s tím, že první z nich se sem vrátilo až po zhruba desetileté absenci jako dar po předchozím prodeji v době po zavření kostela. Jeho stav označuje jako „*sešlý*“. (jejich podoba byla zachycena na Birckhartových rytinách) Michal Šroněk ve svém soupise autorova díla (viz ŠRONĚK 2006) zmiňuje pouze obraz druhý o rozměrech 155x186 a s vročením 1708.

<sup>309</sup> NAVRÁTIL 1877, 28.

sloupu a budovy/zdi za madonou, přičemž blankytně modré nebe s obláčky a ptactvem pokračuje i na špaletě skutečného okna, nad nímž vše vrcholí iluzí oblouku. Na konci této menší, podlouhlé a dalšími freskami vyzdobené místnosti se nachází hluboký výklenek se segmentovým stropem s iluzivními průhledy do nebe, který byl určen pro scénu Narození Páně. Zatímco pastýři na bočních stěnách výklenku byli provedeni částečně al fresco a částečně ve štukovém basreliéfu podobně jako osel a volek na zadní stěně, samotná sv. Rodina [36] byla zhotovena jako trojrozměrné dřevěné polychromované plastiky J. J. Šlancovským ve druhé fázi barokních úprav v roce 1738. Dnešní Jezulátka je ovšem prací až z 19. století. Ze stropu výklenku ještě visela další figura anděla (ukraden). Bohužel jsem nikde nenalezla rok svěcení grotty.

Na opačné straně vlevo od vstupu pak býval ještě oltářík s obrazem sv. Tří králů, udržovaný v té době z nadání Polyxeny hraběnky z Bubnů a Litic, která tu byla jako velká příznivkyně karlovskeho kostela v roce 1720 pochována.<sup>310</sup>

Vpravo od oltáře je menší schodiště vedoucí do ambitu, odkud údajně sestupoval do jeskyně kněz. Levý kout je průchozí do již zmíněné krajní místnosti, která je však výrazně užší než ta prostřední. Lze tudy projít zpět do vstupní předsíně. Podle Františka Beneše se jedná o nápodobu skalní chodby vedle jeskyně Narození Páně v Betlémě, kde byli údajně pohřbeni sv. Eusebius, sv. Jeroným, sv. Paula a sv. Eustochium.<sup>311</sup> Proto je tu vyobrazen sv. Jeroným [37], jeden ze čtyř západních církevních Otců, překladatel Bible do latiny. (nápis „*S. Hieronymi schola et sepultura*“) Společně se svými žačkami, matkou a dcerou sv. Paulou a sv. Eustochium založili několik klášterů a hospic v Betlémě.<sup>312</sup> Jeroným sedí jen částečně oděn do červeného pláště u kamenného pultu/zídky s otevřenou knihou, nad ním je police s knihami, na pultu spočívá lebka a po jeho straně odložený kardinálský klobouk.

Na protější fresce neznámý autor zachytil dvě výše zmíněné ženy pospolu, matka sedí a čte nejspíše Písmo a dcera vedle ní se modlí. Za nimi v průhledu do krajiny spatříme budovu o centrálním půdorysu, zřejmě Boží hrob. (nápis „*S. Paulae et Eustochium filiae sepultura*“) Na téže stěně blíže k předsíni pak je znázorněn na tumbě ležící zesnulý sv. Eusebius [38], biskup ve Vercelli, který je ctěn řádem řeholních kanovníků sv. Augustina, neboť propojil způsob života monastického s povinnostmi kleriků a tak se vlastně stal zakladatelem řeholních kanovníků.<sup>313</sup> (nápis „*Sepultura S. Eusebii Abbatis*“)<sup>314</sup>

<sup>310</sup> NAVRÁTIL 1877, 28.

<sup>311</sup> BENEŠ 1872, 1.

<sup>312</sup> [http://www.catholic.org/saints/saint.php?saint\\_id=10](http://www.catholic.org/saints/saint.php?saint_id=10), vyhledáno 10. 10. 2016

<sup>313</sup> <http://www.augustiniancanons.org/About/saints.htm#St. Eusebius of Vercelli>, 10. 10. 2016

<sup>314</sup> NAVRÁTIL 1877, 29.



Právě díky autentickému prostředí karlovske jeskyně Narození Páně si lze poměrně živě i v dnešní době představit barokního člověka, jak ohromen prochází mezi cizokrajnými scenériemi, radostně pohlédne na ptáčky, které tak dobře zná z vlastní zahrady, obrátí svůj zrak k andělům [39], kteří jen kousek nad jeho hlavou vyluzují božské tóny („*Krásny jsou fresky, Rajnera hodné, jež zdobí strop.*“) <sup>315</sup>, aby nakonec ve světle svíce a lamp <sup>316</sup> s pokorou poklekl a s vroucností a pln dojetí hleděl na oživenou scénu narození toho, jenž je mu průvodcem po celý jeho pozemský život a zároveň nadějí na pouť nebeskou.

### 7.3.3 Jižní portikus a balkón

Až do začátku devadesátých let minulého století převažoval názor, že portikus představený před Svaté schody a balkón (ve starší literatuře označován jako „pavlač“) s výjevem *Ecce homo* byl vybudován až v následné etapě barokních úprav ve druhé polovině třicátých let společně se svým severním protějškem. V roce 1994 vyšel nicméně v časopise *Umění* článek z pera Václava Vančury, který na základě přesného přečtení kvitance na jednom z původních dokumentů z Karlova posunul vznik této stavby s velkou pravděpodobností do období, kdy se stavěly Svaté schody. Pokusím se tedy po popisu tohoto výrazného dokomponování Svatých schodů, celou záležitost krátce nastínit.

Barokní portikus je ve své podstatě branou se třemi průchody k jednotlivým schodišťům, jež jsou odděleny tmavě červenými zdvojenými a uprostřed ztrojenými pilastry se zlacenými iónskými hlavicemi <sup>317</sup>, které vynášejí kladí se zlatým páskovým ornamentem ve vlysu a bohatě odstupněnou římsou, vše jako imitace tmavě zeleného mramoru s vrostlicemi. Centrální část je akcentována hladkými, kulatými, tentokrát světle zelenými quasi mramorovými sloupy se stejným typem hlavic jako u pilastrů, které slouží rovněž jako nosný prvek, neboť podpírají balkón se sochami. Ten zároveň formuje mělkou niku v místě, kde došlo k zazdění spodní části gotického okna. Dělicí prvky jsou stejné jako v přízemí, pouze na horním parapetu jsou ještě umístěny imitace čtyř váz s květinami.

Ústřední scéna Piláta ukazujícího zbičovaného Krista (nepřátelskému lidu) se odehrává tedy na tomto balkonu [40]. Zatímco štíhlá, polonahá Kristova figura s hlavou (bez trnové koruny) nakloněnou k levému rameni smířeně a důstojně pohlíží dolů na případné

---

<sup>315</sup> BENEŠ 1872, 1.

<sup>316</sup> Jak mne upozornil karlovský jáhen J. I. Laňka, basreliéfy se osvětlovaly zesponu, aby nabyly ještě výraznějšího dojmu plasticity, což v souvislosti s krajinnou tematikou s ruinami muselo být zvláště působivé.

<sup>317</sup> Vždy se jedná o stejně komponovaný typ s konkávně prohnutým abakem, z jehož středu vystupuje akantový list. Do úseků mezi volutami je vsazen vejcovec a z volut pak „visí“ na těle sloupu/pilastru střapeček listů.

svědky scény, obtloustlý Pilát v orientální róbě a s turbanem, zvrátil hlavu dozadu a gestikuluje [41]. Bohužel výjev přišel o svou podstatnou část, když zůstala prázdná okna po bocích balkónu, z nichž se původně šklebilo a Kristovi posmívalo sedm polopostav židů. Ty byly na příkaz císaře Josefa II. po znovuootevření kostela v roce 1789 odstraněny<sup>318</sup> a dnes o nich nic bližšího nevíme.<sup>319</sup> Navíc je možné, jak vyplývá z následující pasáže, že se z balkónu rovněž ztratila figura vojáka/biřice<sup>320</sup>, který se často objevuje v této scéně, a pro nějž by tu rozhodně byl dostatek místa. Za balkónem je pak uzavřený prázdný prostor.

Jak jsem již předeslala, většina autorů písíciích o Karlovu logicky předpokládala, že pandánové balkóny a hudební kruchta vzhledem k jednotné architektonické koncepci byly budovány jako celek.<sup>321</sup> Pohled na celou situaci však změnil Václav Vančura, který si povšiml a správně přečetl přípis na dokumentu z pozůstalosti karlovske kanonie, který zaznamenává část plateb za práce provedené J. J. Šlanzovským v roce 1708–1709. Z tohoto německy psaného jednolistu (dnes vedený pod č. 411) vycházel již autor nesporně kvalitní a zatím jediné monografie Karlova a zároveň jeho duchovní správce Karel Navrátil, která je vlastně až do naší doby hlavním zdrojem informací o historii karlovskeho komplexu. Navrátil ve výčtu nákladů charakterizoval platbu Šlanzovskému následovně: „*Za řezbu 3 velkých, 7 menších figur Janu Jiřímu Šlanzovskému ... 100 zl. 21 kr. Témuž za sochu Krista u sloupu a sochu sv. Veroniky po 18 zl. ... 36 zl.*“<sup>322</sup> Toto po něm poté opakoval Blažíček, Šperling a další, s výjimkou Jana Muka, jenž v protokolu stavebně historického průzkumu z roku 1980 uvedl, že Šlanzovský dodal „*k 8. 7. 1709 3 velké figury a 7 putti v ceně 121 zlatých*“.<sup>323</sup> (i on poté zmiňuje další smlouvu na sochu sv. Veroniky a Krista u sloupu) Podle Blažíčka se těchto sedm malých soch nedochovalo,<sup>324</sup> podle V. V. Štecha shořely a ve třicátých letech byly podle modelů zhotoveny nové a podle Šperlinga to mohla být bozzetta, jež z nedostatku financí byla převedena do finální podoby až ve zmíněné druhé etapě.<sup>325</sup> Tyto dosavadní předpoklady v roce 1994 označil Vančura za mylné na základě přečtení kvitance Šlanzovského jako „*tři*

<sup>318</sup> NAVRÁTIL 1877, 36. Zde jsou tedy i kořeny pořekadla: „*Vyhlížíš jako žid na Karlově*“.

<sup>319</sup> Údajně existuje přípis o jejich odevzdání do Muzea hl. m. Prahy z roku 1950. Do té doby byly snad řezby uloženy někde v prostorách kostela, ve sbírkách muzea však i přes opakované pokusy doposud nalezeny nebyly.

<sup>320</sup> Figury Piláta i Krista mají na zadních stranách viditelné stopy po ohoření v důsledku rozsáhlého požáru kostela v roce 1755. V úvahu by tedy mohla přicházet i možnost, že třetí figura padla tomuto požáru za oběť.

<sup>321</sup> <http://www.pamatkovykatalog.cz/> Společná datace balkónů a kruchty do let 1733–1738 je uvedena i u popisu v Památkovém katalogu NPÚ on-line, zatímco starší Umělecké památky Prahy 2 z roku 1998 díky spolupráci s Vančurou zařazují jižní balkón do periody dřívější.

<sup>322</sup> NAVRÁTIL 1877, 31.

<sup>323</sup> MUK 1980, 8.

<sup>324</sup> BLAŽÍČEK 1947, 128; BLAŽÍČEK 1958, 156.

<sup>325</sup> ŠPERLING 1970, 141.

velké figury a sedm židů“.<sup>326</sup> Tato poznámka, jak jsem si ověřila, se opravdu objevuje v pravé dolní části zmíněného listu (2x datace 8. 7. 1709) a zní doslovně: „*Su[m]ma auf dýe 3 Große fügen Vndt 7 Julten Macht 100 Vndt 21 F.*“<sup>327</sup> Asi nemáme jinou možnost, než zmíněné „Julten“ ztotožnit s „Juden“, a tím se nám sedm polopostav posmívajících se židů objevuje již v roce 1709. Navíc vzhledem k tomu, že figury sv. Veroniky a Krista u sloupu jsou uvedeny až na pozdějším záznamu k 22. 12. 1709,<sup>328</sup> zbývají ještě tři velké figury. Dvě z nich můžeme logicky identifikovat jako Krista a Piláta ze scény *Ecce homo*. Osobně mi nepřijde nepravděpodobné, že – jak navrhuje Vančura – by třetí, chybějící figurou mohl být voják/biřic, který se v těchto scénách objevuje tak, jak je tomu např. na vstupní bráně do poutního areálu v Jaroměřicích u Jevíčka či nad oltářem Svatých schodů v brněnské Loretě. Vančura navíc opírá svůj předpoklad třetí figury na balkóně o jedno jisté a jedno předpokládané vyobrazení karlovských Svatých schodů.<sup>329</sup> První *Prospectus Scalae Sanctae in Collegiata et Parochiali Ecclesia Canonicoerum Regul: S: Augustini Congregat: Lateranensis Neo-Pragaem Carlow* z let 1771–1776 [42] obsahuje navíc nad samotným vyobrazením nápisovou pásku se zakomponovaným chronogramem roku 1711<sup>330</sup>; zlatý nápis na černém pozadí v akantovém orámování „*CognosCetVr DoMInVs*“ ovšem existuje i v realitě a je nepochopitelné, že na něj doposud nikdo neupozornil. Co se týče věrnosti podoby architektury reálných karlovských schodů, lze konstatovat, že až na drobné detaily (ve skutečnosti neexistující kanelování sloupů, chybějící kytice ve vázách na římsě) tato je odpovídající. Na balkóně jsou zachyceny postavy tři: Pilát, Kristus a (podle Vančury) voják, přičemž Pilát s tím pražským nejví přilíží velkou podobu. V levém okně jsou umístěni čtyři židé, z nichž jeden drží zřejmě desky Desatera, v pravém okně pak jsou polopostavy tři. Kromě dobové stafáže na schodech ovšem vidíme v průhledu ke kapli Božího hrobu kromě sochy Krista u sloupu po jeho stranách ještě dvě sochy bičujících, o kterých v souvislosti s karlovskými schody nemáme žádné povědomí. Vančura upozorňuje na nápadnou shodu s grafikou Svatých schodů v *Maria Schnee* ve Vídni od J. J. Thourneysera, které ovšem byly za druhé světové války zničeny. Bere tedy v úvahu dvě možnosti: Šlanzovský se výrazně inspiroval sochami vídeňskými, případně jinou předlohou, kterou znal z autopsie (dalším vzorem s ohledem na dataci by mu mohly být scény z Kalvarienberg u Eisenstadtu) nebo naopak rytec téměř okopíroval vídeňský obrázek, přičemž jedinou výraznější odchylkou u postav je odlišný tvar klobouků židů.

<sup>326</sup> VANČURA 1994, 144.

<sup>327</sup> NA, AZK, Karlov, 411.

<sup>328</sup> NA, AZK, Karlov, 427.

<sup>329</sup> VANČURA 1994, 144.

<sup>330</sup> HRADIL 2011, 4.

Druhé, tentokrát domnělé vyobrazení karlovských schodů si během svého pobytu v Čechách kolem roku 1730 vyhotovil významný německý barokní architekt a chebský rodák Balthasar Neumann (1687–1753), který kromě průčelí zachytil i nárys a příčný řez. Architektura je shodná s tou pražskou a v průhledu levého schodiště je dokonce vidět část figury Krista u sloupu bez dalších doplňujících soch. Tentokrát je však naprosto odlišné vyobrazení všech figur ve scéně *Ecce homo* a to jak od dvou výše uvedených grafik, tak od dvou balkónových figur z Karlova, tak jak je známe dnes. Vančura i podle expresivního rukopisu těchto figur hledá vysvětlení v tom, že jejich autor nemusí být totožný s B. Neumannem a figury byly dokresleny dodatečně a nepřesně.<sup>331</sup> Rozřešit celý problém by tedy zřejmě mohlo jen případné nalezení původních řezeb ve sbírkách Muzea hl. m. Prahy.

#### 7.4 Úpravy v letech 1733–40 a v následujícím období

Na předchozí etapu barokizace interiéru navázala rozsáhlá úprava za opata Tomáše Jana Brinkeho (1729–1744) v letech 1733–1740. K jejím rozhodujícím krokům patřilo zbourání kaple Panny Marie Mariacellské a vybudování nové hudební kruchty na západní straně lodi a jižního balkónu, to vše s impozantní sochařskou výzdobou a navíc v kontextu bohaté gotizující výmalby stěn. Historici umění projekt proměny, v němž nepochybně a jak bylo v té době zvykem, hrál zásadní roli samotný opat, připsali vesměs pražskému architektu a staviteli Františku Maxmiliánu Kaňkovi (1674–1766), byť pro to neexistují žádné písemné doklady. Viktor Kotrba uvažuje o Kaňkovi jako o eventuelním provádějícím staviteli samotných Svatých schodů<sup>332</sup> a Betlémské jeskyně. (rovněž jej zmiňuje v souvislosti se stavbou nové prelatury z let 1716–19) Přinejmenším však oprávněně poukázal na fakt, že zde podobně jako u svých některých dalších staveb Kaňka „krácel ve šlépějích“ Santiniových.<sup>333</sup> (přijmeme-li participaci těchto architektů na přestavbách kostela za fakt) Kaňkovu účast na stavbě Svatých schodů také připouštějí autoři *Encyklopedie českých klášterů*, zároveň však zpochybňují jeho účast na přestavbě z doby opata Brinkeho (mylně uvádějí její počátek až rokem 1735) tvrzením, že architekt již v té době neprojektoval.<sup>334</sup> Ve prospěch Kaňky se

<sup>331</sup> VANČURA 1994, 14.

<sup>332</sup> KOTRBA 1976, 58. V této pasáži Kotrba rovněž uvádí, že karlovské Svaté schody posloužily jako inspirace pro obdobnou stavbu při servitském kostele na Kreuzbergu u Bonnu Balthasaru Neumannovi, který si měl nechat dodat z Prahy přesný plán stavby.

<sup>333</sup> KOTRBA 1976, 90.

<sup>334</sup> VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1997, 566sq. V souvislosti s Kaňkou ještě uvádějí informaci, že se roku 1716 šlechtična Terezie Eleonora Ubelli rozhodla postavit u staré prelatury vlastní příbytek, který by po její smrti připadl řádu. Sice později od smlouvy sepsané roku 1716 s opatem Řehořem Otčenáškem odstoupila, ten však zmíněného roku v červenci uzavřel kontrakt na „paušál“ s F. M. Kaňkou a stavba, tedy nová prelatura

naopak vyjádřili autoři příslušného oddílu v *Uměleckých památek Prahy 2*.<sup>335</sup> Nejnověji v monografické kapitole o tomto umělci v rámci již zmiňované publikace *Barokní architektura v Čechách* Petr Macek hodnotí „*Kaňkovi obecně připisovanou úpravu*“ interiéru karlovského kostela jako pro jeho tvorbu netypickou, nicméně bravurně zvládnutou dynamicko-expressivní polohu, a to především v souvislosti s oltáři.<sup>336</sup> Nicméně i on zmiňuje útlum Kaňkových stavitelských aktivit od poloviny dvacátých let a absenci jakýkoliv zpráv o nich od let třicátých, tedy v námi sledovaném období.<sup>337</sup>

#### 7.4.1 Kruchta

Na začátku zmíněného období nechal opat nahradit původní kruchtu novou, impozantnější konstrukcí. Ta se rozepjala do oblouku mezi okny na severo- a jihozápadě a podmanila si tak celou západní část osmiboké lodi [43]. Její tvůrce akcentoval vysunutím do popředí střední, jen lehce konkávně prohnutou část, která navíc koresponduje s portiky pod balkóny; partie vlevo a vpravo jsou delší a naopak sledují linii konvexní. Všechny tři části jsou nesený vždy dvojicí mohutných sloupů s povrchovou úpravou vyvolávající iluzi šedozelenavého mramoru s načervenalými vrstlicemi, tak jako je tomu u jižního portiku a stejně jako on jsou zakončeny stylizovanými iónskými hlavicemi. Uprostřed a po stranách se k nim přidávají ztrojené pilastry barvy vínové. Ve volném prostoru pod tribunou tak vznikají tři arkády. V zadní, ke stěně přiléhající části jsou slepé arkády tvořené přízdními pilíři a uprostřed je vstup do prostoru sakristie. Architektonické články kruchty, která je tak jako sloupy upravena do podoby mramoru, jsou zdobeny bohatým zlaceným, plastickým páskovým dekorem. V něm dochází (podobně jako u balkónů) k propojení geometrických tvarů s vegetabilním akantem.

Současně s počátkem této stavby založil opat Brinke dne 18. dubna 1733 v podkruchtí dvě kaple: pod jižním obloukem kapli Srdce Panny Marie pro stejnojmenné bratrstvo, jehož ředitel Jan Josef hrabě z Vrtby osobně položil nejen základní kámen se zahlobenou olověnou památeční destičkou, ale k její stavbě navíc věnoval 1000 zlatých. Vzhledem ke zbourání nevhodně umístěné a více méně překážející rozměrné kaple Panny Marie Mariacellské (o níž bylo pojednáno v samostatné kapitole výše) se stala druhá kaple v podkruchtí na jižní straně její náhradou. I v tomto případě byl základní kámen položen hrabětem z Vrtby. Socha Panny

---

byla k roku 1719 již používána.

<sup>335</sup> BAŤKOVÁ 1998, 137.

<sup>336</sup> MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 348.

<sup>337</sup> MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 332.

Marie Mariacellské z původní kaple byla na její oltář přenesena 25. března 1737, což doprovázela velkolepá slavnost s českým kázáním a zpěvem *Ave Regina*. Průvod celé kanonie za trubení, bubnování a zpívání litaníí prošel kolem sochy sv. Augustina, hradeb a kaple Betlémské. Socha byla nesena šesti dívkami na nosítkách pod baldachýnem ve světle pochodní. Na závěr opat sloužil *Te Deum laudamus*.<sup>338</sup>

Strop podkruchtí byl po roce 1740 vymalován třemi freskami. Severní a jižní se námětově vztahují k příslušným, výše zmíněným kaplím. Nejzajímavější je ovšem ta v prostoře před vstupem do sakristie, neboť zbožnému návštěvníkovi líčí neblahý moment z historie Karlova, jímž bylo napadení a vyplenění husity roku 1420(1419).<sup>339</sup> Autor využil plackového tvaru stropu s okosenými rohy a děj včetně doplňujících krajinných prvků nechal obíhat po jeho obvodu, přičemž čelně k divákovi dominuje fresce hořící klášter s kostelem. Po prstenci oblaků kouře a mraků následuje průhled do nebeského blankytu, kde se nad kanonií vznášejí dva andílci se zelenými ratolestmi a věncem. Pozornost každého však rozhodně musela upoutat postava jediného bojovníka na koni, v přílbici a s palcátem v ruce, v němž neznámý autor zachytil téměř s jistotou samotného Jana Žižku [44].

Již v listopadu 1733 byla uzavřena smlouva na postavení varhan s telčským varhanářem Bedřichem Semrádem.<sup>340</sup> Ten umístil dvě větší protějškově shodné varhanní skříně na vysoké sokly po stranách vchodu na kruchtě; nad vstupem bylo navíc prolomeno velké oválné okno. Trojdílně členěný pozitiv vsadil do zábradlí nad centrální oblouk, tedy části, která částečně předstupuje před celé těleso kruchtě. Prostřední část pozitivu je nižší a konkávní, postranní vyšší části slouží zároveň jako sokly pro dvě dřevěné sochy andílků troubících na lesní rohy. Trojice andílků v odlišných natočeních bez větší námahy pak podpírá pozitiv, který vyrůstá z bohatě profilované římsy; ta sice obíhá celý parapet, ale v tomto místě je umístěna výše, profilace je odlišná, oblejší a navíc s konkávně-konvexním zvlněním. Divákovi je tak vsugerován dojem, že drobní andílci vytlačují varhanní těleso směrem vzhůru. Před pozitivem je manuál a varhaník tak hraje obrácen čelem do lodí. Další členové andělské kapely s houslemi, trubkou, bubny atd. jsou usazeni na obou postranních korpusech varhan.

V roce 1737 byl nad okno kruchtě a pod znak arciepiskopství ve zlacené kartuši přidržované ze stran dvěma andílkami vyveden rozměrný pamětní nápis v latinských kapitálkách, týkající se interiérových úprav provedených za opata Brinkeho.<sup>341</sup>

Tato působivá architektura se stala nejen místem pro umístění varhan, ale zároveň

---

<sup>338</sup> NAVRÁTIL 1877, 37sqg.

<sup>339</sup> NAVRÁTIL 1877, 20.

<sup>340</sup> NAVRÁTIL 1877, 77.

<sup>341</sup> BAŤKOVÁ 1998, 140.

jakýmsi jevištěm pro osmičlenný „ansámbl“ polychromovaných barokních figur umístěných v dlouhé řadě na parapetu zábradlí. Tři sochy se nacházejí na pravé a tři sochy na levé části kruchty a stojí v pravidelných intervalech na soklech s výplní se zlatým ornamentem vyběhajícími ze zábradlí, přičemž je dodržena souměrnost – dva světci blíže ke středu a na okraji světice. Dvě poslední sochy – světec a světice – jsou umístěny v sousedství již zmíněných andílků s lesními rohy na varhanních sloupech na předsunutém centrálním bloku; stojí tedy na soklech, jež jsou z vnějších stran plně plastické. Tato řada bývala dříve označována jako ikonograficky nesourodá, dnes však již dokážeme určit logický sled. Světci z našeho pohledu zleva doprava jsou: sv. Ludmila, král David, sv. Augustin jako starý muž [46], v centrální části rodiče Panny Marie, sv. Anna a sv. Jáchym a následuje sv. Augustin jako dospělý muž, sv. Augustin jako mladík a jeho matka sv. Monika [45]. Všechny tři augustinovské sochy drží v ruce srdce jako světcův určující atribut.<sup>342</sup>

Skupina soch rozhodně není výsledkem práce jednoho člověka, i když není pravděpodobné, že by tu pracoval někdo mimo Šlanzovského dílnu. Jak postřehl již Blažíček, jedná se minimálně o dva různé umělecké projevy. Zatímco většina soch je zachycena poměrně realisticky, s bravurním smyslem pro detail (což můžeme pozorovat již u scény *Ecco homo*) a typický je pro ně jakýsi plynulý až plavný postoj či pohyb, sochy „nejstaršího“ a „prostředního“ Augustina jsou ve svém pohybu daleko nervnější a vzrušenější a podle Blažíčka „*nestojí, ale poskakují*“ a dokonce i jejich roucho je „*vzrušené v ostrých klikátkách i v podivně promáčané své hmotě*“.<sup>343</sup> Také rysy jejich obličejů jsou hrubé ve srovnání s oduševnělým výrazem ostatních plastik a celkově expresivnější. Krále Davida pak Blažíček vnímá jako přechod mezi těmito dvěma skupinami. Zatímco Blažíček považuje autora těchto expresivních soch za výraznou osobnost, která se zformovala v dílně Šlanzovského a po jeho ukončení činnosti převzala zakázku hlavního oltáře,<sup>344</sup> Vančura, který Šlanzovskému osobně připisuje pouze sochu krále Davida a další figury pak dílně, považuje zmíněné dvě vymykající se figury sice jako Blažíček za práci autora hlavního oltáře, ten je však podle něj řezbářem z

---

<sup>342</sup> Identifikaci jednotlivých světců, kterou považuji za správnou, jsem převzala z brožurky vydané m. č. Praha 2 s textem karlovenského jáhna Jiřího I. Laňky. (viz LAŇKA 2015) Jak Blažíček, tak Vančura s jistotou jmenují pouze sv. Ludmilu, krále Davida a rodiče Panny Marie, totožnost ostatních světců považují za nejasnou. Vzhledem k složitému a rozporuplnému životu sv. Augustina s jeho relativně pozdním obratem ke křesťanství vidím jako zajímavou myšlenku zachytit jej v odlišných fázích života. Ke sv. Monice jako matce, která pro svého syna hodně trpěla a bývá tak proto někdy zobrazována s mučednickou ratolestí, pak byla jako protějšek vybrána česká mučednice sv. Ludmila s atributem šálu v ruce, jímž byla uškrcena. Král David jako skvělý pěvec a hudebník a tedy patron či ochránce hudebníků obecně není na varhanní kruchtě postavou neobvyklou.

<sup>343</sup> BLAŽÍČEK 1947, 74sq.

<sup>344</sup> BLAŽÍČEK 1947, 75.

okruhu J. R. Prachnera.<sup>345</sup>

#### 7.4.2 Severní portikus a balkón

Na severní straně lodi nad hlavním vchodem do kostela byl dále vybudován protějšek balkónu jižního s naprosto shodnou architekturou [47]. U tohoto balkónu se nám dochovala datace k roku 1738. Jako další „živý obraz“ byla vybrána novozákonní scéna Navštívení, snad v návaznosti na původní zasvěcení kostela, přičemž ústřední figury Panny Marie a její sestřenice sv. Alžběty doprovázejí jejich mužské protějšky sv. Josef a sv. Zachariáš [48]. Oproti tragickému výjevu z jižní strany se jedná o událost radostnou a celý balkón je jakoby ve víru díky vzájemné komunikaci a živým gestům protagonistů. Celkově scéna působí nesmírně realisticky, jakoby se ani nejednalo o setkání svatých, ale výjev z každodenního života. Punc divadelnosti jí však dodávají polopostavy v iluzivních oknech, vlevo dvě ženské a jedna mužská, vpravo tři mužské, které výrazně teatrálními gesty komentují scénu a přitahují k ní návštěvníkovu pozornost, aby pochopil, že tu je svědkem něčeho výjimečného. Ivan Šperling upozornil na možnou a podle mého názoru i pravděpodobnou zkušenost tvůrce ať už toho reálně tvořícího (Šlanzovského) či ideového s veristickými až panoptikálními scénami severoitalských poutních míst, jako je např. proslulé Sacro Monte ve Varese, popřípadě s figurální řezbou jihoitalskou.<sup>346</sup> Blažíček rozpoznává v těchto figurách rysy nastupujícího rokoka, jež představují dekorativní krouživé draperie, již zmíněná plavnost pohybu a především rysy zjemnění a zdrobnění navzdory životnímu měřítku a důraz na detail. K této pozdní fázi Šlanzovského tvorby počítá pak rovněž řezbářskou výzdobu oltářů Panny Marie Karlovské, sv. Salvátora a skupinu Narození Páně z grotty.<sup>347</sup>

#### 7.4.3 Obětnice

Ve výši balkónu nalevo a napravo a stejně tak na dalších místech po obvodu lodi bylo v tomto období instalováno celkem osm velkých obětnic řešených jako dvoukřídlá okna ve tvaru kazulí s masivními, bohatě zlacenými a vyřezávanými rámy. Pod dvěma z nich po stranách kruchty pak ještě byly umístěny dva rozměrné, polychromované dřevěné reliéfy na

<sup>345</sup> VANČURA 1974, 152.

<sup>346</sup> ŠPERLING 1970, 137sq. Dokonce přichází s myšlenkou ovlivnění karlovských balkónů proslulým Berniniho Viděním sv. Terezie z Avily v kapli Cornaro a to zprostředkovaně přes J. B. Santiniho, jehož považoval za autora ideového konceptu na Karlově, který pak provedl F. M. Kaňka. (Kaňkovu roli Šperling podobně jako jiní v té době limitoval na pouhé, byť kvalitní realizování projektů druhých, především pak právě Santiniho).

<sup>347</sup> BLAŽÍČEK 1947, 74; BLAŽÍČEK 1958, 157.



štukových polích se scénou Zvěstování Panně Marii na pravé straně a Narození Páně na straně levé.

V těchto „vitrínách“ visely na odív všem návštěvníkům chrámu milodary od vděčných věřících, kteří získali či doufali v pomoc a přímluvu ve svých záležitostech od Panny Marie Karlovské či sv. Liboria, jemuž tu byl také zasvěcen jeden z oltářů. Ačkoliv tyto často stříbrné a někdy i zlaté předměty<sup>348</sup> neznámo kdy po zavření kostela zmizely,<sup>349</sup> můžeme si alespoň přecíst v dokumentech karlovské kanonie řadu osobních svědectví o milostech, kterých se věřícím dostalo v jejich životě ze strany Panny Marie a sv. Liboria.<sup>350</sup>

#### 7.4.4 Hlavní oltář

V barokní éře došlo k postupnému nahrazení stávajících oltářů, jejichž původní zasvěcení a počet neznáme. Hlavní oltář (nově zřízený do roku 1634 po zničení předchozího v roce 1611) s obrazy Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého nechal opat Isidor de Croce v roce 1660 opravit a opatřil jej šesti relikviáři. Poté opat Jan Václav Luňák v roce 1697 vybavil kostel oltářem rozměrnějším, čemuž padl za oběť menší kredenční oltářík po straně evangelijní.

Stavba dalšího hlavního oltáře navázala již na zmíněné rozsáhlé interiérové úpravy ve třicátých letech. Probíhala v letech 1740–1744 za opata Tomáše Jana Brinkeho, s konečnými úpravami za opata Tomáše Josefa Girtha (1744–1751) a děkana Josefa Václava Poklopa (1751–1760).

Rozsáhlý dřevěný oltářní nástavec na svém původním místě v kostele na Karlově navazoval na starou opukovou tumbu. Podle dobových rukopisů karlovské kanonie sestával mimo ústřední scénu s Nanebevzetím Panny Marie ze soch dvanácti apoštolů a dvou andělů nahoře na římse, vše opatřeno polychromií, zlaceno dukátovým zlatem, stříbřeno a zasazeno do „mramorované“ architektury. Oltář byl po zavření kostela v roce 1785 přemístěn a doslova vtěsnán do presbytáře kostela sv. Apolináře, ovšem ve značně zredukované podobě; dle ústní tradice byly při stěhování některé jeho části rozebrány nebo zničeny [49].<sup>351</sup>

V tomto nádherném torzu najdeme dnes celkem jedenáct velkých figur, řadu drobných andílků a andílčích hlav na pozadí konkávně koncipované sloupové a pilířové architektury

<sup>348</sup> Právě přítomnost předmětů z drahých kovů byla nepochybně jedním důvodů toho, proč byly schránky umístěny tak vysoko.

<sup>349</sup> NAVRÁTIL 1877, 73.

<sup>350</sup> Jedná se o vzývání sv. Liboria či P. M. Karlovské, milosti obdržené na jejich přímluvu, svědectví o jejich zázračném působení, atd. NA, AZK, fond Karlov

<sup>351</sup> NAVRÁTIL 1877, 48sq.

napodobující povrchovou úpravou tmavě červený mramor. Oltář je komponován tak, že z nadpraží průchodů na evangelijní a epištolní straně tumbly konzoly s andílčími hlavami podírají dva a dva římsové sokly se čtveřicí divoce gestikulujících apoštolů, zřejmě evangelistů bez atributů. V nich můžeme vidět veristické a expresivní pojetí blízké některým zmiňovaným karlovským plastikám (především ze severního výjevu, kde by se dalo do určité míry spekulovat i o podobných obličejových typech) včetně zbytnělé stříbrozlaté draperie; u jednoho z nich se opakuje typ šatu, jenž se kolem pasu uskupil ve výrazný kroucený prstenec, tak jak je tomu např. u Josefa a Marie z karlovských Jesliček. Lze souhlasit s názorem především O. J. Blažíčka, že tyto sochy řezala výrazná osobnost spojená s dílnou J. J. Šlancovského. Podle restaurátorské zprávy z roku 2004, má jeden ze „světců“ (není specifikováno který) na rameni monogram A. R. a letopočet 175(3).<sup>352</sup>

Ze skupiny těchto vousatých apoštolů, jejichž „...šlachovité šíje nesou vysloveně nehezké hrbolaté hlavy, které nechtějí nic vědět o dobovém esteticismu...“<sup>353</sup> se vymyká mladík úplně vlevo, chtělo by se říci „holobrádek“, zřejmě tedy evangelista Jan, Miláček Páně, u kterého řezbář nesmírně přesvědčivě vyjádřil výraz nefalšovaného údivu, když s pootevřenými ústy sleduje Pannu Marii vynášenou k nebi anděly. Scéna Nanebevzetí je centrální pro celý, do tří částí rozvržený nástavec.<sup>354</sup> Nachází se nad na tumbu navazující středovou částí s drobným zlaceným sousoším Kalvárie v nice rámované cípy zlatého baldachýnu, nad nímž na Knize sedmi pečetí symbolicky spočívá stříbrný obětovaný beránek. Panna Marie s rozpjatýma rukama a pohledem směřujícím vzhůru ke sv. Trojici je vynášena na stříbrném oblaku dvěma eféby v lehce nadživotní velikosti [50], jimž ze strany asistuje další dvojice efébů, kteří však původně byli umístěni na římsě. Hlava Panny Marie s hvězdnatou svatozáří má nad sebou ve stříbrném oblaku andílčí hlavu a ze stran je rámována zlacenými kompozitními hlavicemi nakoso vytočených pilastrů, hned vedle visí z volut nádherné zlaté květinové girlandy. Vše vrcholí výjevem odděleným profilovanou římsou, na níž centrálně spočívá mohutná sféra s křížem jako symbolem Boží vlády nad světem. Po jejích stranách stojí zprava Bůh Otec s divoce vlajícím zlatým pláštěm a zleva jeho Syn, Ježíš Kristus, kteří společně drží uprostřed zlatou korunu připravenou ke korunovaci Panny Marie. Nad korunou se vznáší stříbrná holubice Ducha svatého a to na pozadí zlatých paprsků

<sup>352</sup> NPÚ, RZ 43E, 334/04.

<sup>353</sup> BLAŽÍČEK 1946, 75.

<sup>354</sup> Bez jakýchkoliv dalších spekulací, pro něž nemám pramenný podklad, bych chtěla upozornit na podobnost ústřední skupiny Nanebevzetí Panny Marie z hlavního karlovského oltáře a stejné scény ze slavného oltáře v klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Rohru v Dolním Bavorsku, jenž v té době spravovali rovněž augustiniáni kanovníci. Tento oltář provedl v letech 1722–1723 v polychromovaném a zlaceném štuku Egid Quirin Asam.

prorážejících stříbřitá oblaka se třemi andílčími hlavami. Za Kristem pak dva andílci přidržují v mírně diagonální poloze velký zlatý kříž, nástroj Ježíšova umučení. Z římsy vyrůstající zvlněný nástavec se stal útočištěm pro další andílky. Tato část figurální výzdoby se svým pojetím a provedením viditelně odlišuje od čtyř zemitých apoštolů s bohatým rejstříkem grimas. Dynamické, poměrně kvalitně provedené figury s bohatou polychromií a zlacením provedl podle Blažička sochař původně pracující v dílně J. J. Šlanzovského.<sup>355</sup> Vančura je naopak přesvědčen, že tentokrát lze řezbáře zasadit do okruhu Richarda Jiřího Prachnera (1705–1782),<sup>356</sup> sochaře a řezbáře původem z Horní Falce, který po svém příchodu do Prahy v roce 1730, zanechal výraznou uměleckou stopu v mnoha pražských kostelích, za všechny jmenujme alespoň sochy světců na fasádě kostela sv. Františka Serafinského.

#### 7.4.5 Postranní oltáře a vítězný oblouk

První ucelenější zprávy o karlovských postranních oltářích pocházejí až z roku 1634. Jednalo se o tyto oltáře: oltář sv. Václava (po epištolní straně v lodi u kazatelny), okolo r. 1676 nahrazen oltářem sv. Liboria; oltář Panny Marie nebo Narození Krista (v lodi vedle předchozího), od r. 1697 nahrazen oltářem Panny Marie Karlovské; oltář Hrobu Páně (po straně evangelijní v lodi), od r. 1697 nahrazen oltářem sv. Salvatora a konečně oltář Ukřižovaného (po straně evangelijní v presbyteriu), jenž byl zároveň oltářem kredenčním a byl zřízen na žádost opata Vavřince Ezechiela Virčkovského (1627-1637) k důstojnému uložení třech řeholníků zabitých při zpusťování kláštera v roce 1611. Podle Navrátila z tohoto posledního oltáře, zaniklého roku 1785, pocházel buď velký krucifix po znovuotevření kostela umístěný na provizorním hlavním oltáři a poté visící na osovém žeburu za oltářem nebo krucifix umístěný na břevnu vítězného oblouku a zaznamenaný v inventáři k roku 1634, jenž spolu s dřevěnými polychromovanými sochami Panny Marie a sv. Jana tvořil Kalvárii. Z roku 1939 se dochovala nekvalitní černobílá fotografie z interiéru kostela se scénou Kalvárie, jejíž součástí je mohutný krucifix, zřejmě ten, jenž visel vzadu nad oltářem, dnes umístěný na pravé stěně presbytáře; asistenční figury sv. Jana a Panny Marie v podživotní velikosti stojí v současnosti u paty střední části Svatých schodů.<sup>357</sup> Všechny tři dřevěné, polychromií opatřené barokní plastiky jsou nadány značnou mírou exprese, ovšem v odlišném pojetí, což je

<sup>355</sup> BLAŽÍČEK 1946, 75.

<sup>356</sup> VANČURA 1994, 152.

<sup>357</sup> Tímto umístěním vlastně došlo k navázání na určitou (nevím se, jak starou) tradici, neboť jak víme z Wocelova svědectví, i v jeho době stály dole u schodů „dvě bílé figury svatých tělesné velikosti, nevkusností převyšující všecko, co kdy zplodila doba copová.“ WOCEL 1868, 281.

evidentně důsledkem minimálně dvou rozdílných, nám neznámých tvůrců. Zatímco nejkvalitnější řezba Krista [51] zprostředkovává svůj duchovní náboj prostřednictvím fyzické krásy nejen mladé tváře Spasitelovy s produhovnělým výrazem, ale i jeho těla, což není nikterak v kontradikci se sítí jemně vystupujících žil, v případě figury Panny Marie [53] lze hovořit až o absenci jakékoliv „krásy“, navíc jde viditelně o řezbu hrubší. Sv. Jan [54] pak vykazuje opět řezbu kvalitnější a jemnější, která spolu s krucifixem stylově odpovídá spíše 20. až 30. letům 18. století<sup>358</sup>, spíše těžkopádnou, uzavřenou figuru Matky Boží Bolestné by šlo snad považovat za starší práci z přelomu 17. a 18. století. Lze tedy vyloučit Navrátilovu úvahu o ztotožnění velkého krucifixu s oním, jenž podle pramenů stával na zaniklém abaku, pakliže sem nebyl umístěn po jeho dočasném obnovení děkanem Poklopem roku 1743.<sup>359</sup> Je zřejmé, že v průběhu staletí došlo k proměně jednotlivých soch skupiny Kalvárie a můžeme jen spekulovat, že její součástí byla před velkým krucifixem kvalitní, pozdně gotická plastika Ukřižovaného [52] visící dnes v sakristii; stejně tak ale mohla být součástí zmíněného abaku.

Po roce 1707 byl postaven po pravé straně jižního portálu (ještě nestály Svaté schody) oltář sv. Anny a ve stejné době oltář sv. Augustina naproti oltáři sv. Liboria. V lodi se tedy až do roku 1733 nacházelo pět samostatných postranních oltářů. V rámci barokních úprav za opata Brinkeho někdy do roku 1740 pak došlo k jejich začlenění do jednoho ze dvou protilehlých, trojdílných souoltářů, přičemž to na straně severní bylo doplněno o oltář sv. Karla Velikého.<sup>360</sup> Architektonicky shodná souoltářů, o jejichž řezbářskou práci se opět postarala dílna J. J. Šlancovského, jsou provedena tak, aby spolu s balkóny a kruchtou vytvářela jednotný interiér. Všechny tyto konstrukce jsou vzájemně provázány určitými opakujícími se ornamenty a barevnými kombinacemi. U oltářů však dochází ještě k výraznějším navýšení podílu zlacených ploch a celkově jsou v kumulaci ozdobných prvků opulentnější, než další zmíněné části vybavení lodi.

Souoltářů jsou koncipována jako přístěnné trojosé portály s konvexním středem [46, 55], přičemž jejich jednotlivá pole jsou oddělena mohutnými pilíři v tmavě cihlové barvě se zlaceným proplétaným dekorem na lehce vpadlých černých polích, což je právě jeden z motivů, který se v lodi několikrát opakuje, podobně jako zlaté pásy girland spadajících po bocích pilířů. Vzhledem ke konkávnímu tvaru postranních křídel jsou zde tyto ke stěně přiléhající pilíře diagonálně vytočeny, zatímco u středových pilířů je vytočení jen mírné. Výrazným prvkem jsou pak mohutné, dvakrát v ploše vyžlabené voluty, jejichž část v místě

<sup>358</sup> Viz např. provaz Kristova perizonia.

<sup>359</sup> Ovšem pro křesťanský oltář se mi zdá tento krucifix příliš mohutný.

<sup>360</sup> NAVRÁTIL 1877, 55sq.

na úrovni menzy se stáčí dovnitř; jejich horní část vytočená směrem ven navazuje na pilíře a vytváří tak dojem, jakoby se z nich odvíjela. Mohutná profilovaná korunní římsa šedozelené barvy sleduje „rytmus“ oltáře a nad jeho centrální částí vybíhá do oblouku. Vše je korunováno bohatě řezaným nástavcem s andílky a andílčími hlavami a nad bočními křídly velkými polychromovanými reliéfy. Střed severního souoltářní nese v zářivé andělské gloriole Ježíše Krista a pod ním nápis „*Altare Salvatoris*“, u jeho jižního protějšku nad obrazem Panny Marie Karlovské je v obdobné gloriole znak mariánský a pod ním nápis „*Privilegatum altare*“. Oltáře částečně zakrývají dvoudílná podlouhlá gotická okna, ale zároveň jsou jimi navzájem protějškově osvětlovány. Vzniká dokonalá výplň jednoho výseku stěny, celek tvořený následujícími komponentami: hmotnější „vlna“ oltáře, jehož mohutnou horizontalitu vyrovnává vertikálita štíhlého okna za ním (ovšem s lehkým barokním dotekem v podobě andílčích hlav na hrotech oblouku) a masivní zlacené kasulové obětnice pak vyplňují prostor vedle oken. Mezi vítězný oblouk a jižní souoltářní je pak ještě vtačena kazatelna. Ta původní byla kamenná; v letech 1681–1684 dostala stříšku a za děkana Poklopa v roce 1743 byla opatřena polychromií a zlacením.<sup>361</sup> Dnešní kazatelna sem byla přenesena z kaple sv. Karla Boromejského z vlašského špitálu pod Petřínem při znovuotevření kostela v roce 1789<sup>362</sup> a dle mého osobního názoru tu nepůsobí cizorodě.

Všechny oltářní obrazy jsou půlkruhově ukončené, zasklené a zasazené v otevíracím zdobeném zlatém rámu. Stojí na mramorovaném, světle růžovém podstavci vyrůstajícím z menzy, jenž je po stranách ukončen volutami a uprostřed má vsazen menší, opět půlkruhově ukončený obrázek v otevíracím rámečku. Kolem něj jsou pak umístěny dřevěné zlacené ornamenty ve tvaru mřížkových čabrák. Stejně barevné ladění má i konkávně prohnutý blok vlastní menzy s velkou zlacenou a zdobenou kartuší uprostřed na černém poli se zlatou mřížkou. Pouze u hlavních oltářů se místo středového obrázku nachází zlacená nika s motivem lastury v její konše a proplétaným ornamentem. Akantové listy a jimi tvořené střapečky jsou téměř všudypřítomné, z méně obvyklých dekorů bych upozornila na zlaté terčíky s propadlým středem a z něj visícím střapečkem, jež jsou součástí komplikovaného dekoru hlavic pilastrů.

Souoltářní jižní tvoří tedy zleva doprava oltář sv. Liboria, Panny Marie Karlovské [56] a sv. Anny. Obraz sv. Liboria [57], jehož autora neznáme, představuje světce stojícího u oltářní menzy. Obrací se směrem k nám, svou levicí se dotýká kamenů spočívajících na Písmu svatém a zároveň jako patron proti nemocem kamenů gestem pravice znovu poukazuje na

---

<sup>361</sup> NAVRÁTIL 1877, 72.

<sup>362</sup> NAVRÁTIL 1877, 74.

tento svůj atribut. Poletující andělci mu přidržují odznaky jeho biskupské hodnosti, mitru a berlu a světec je oblečen v biskupský plášť. Na soklu menzy pak stojí: „*S. Liborí patronae calculizantium, ora pro nobis.*“ Tento oltář byl zřízen pro potřeby stejnojmenného bratrstva, které působilo na Karlově již od ledna 1676,<sup>363</sup> a byl udržován z nadace Polyxeny hraběnky z Bubnů a Litic [58].

Menší obrázek na svatostánku od malíře Josefa Jáchyma Redelmayera (1727-1788) z roku 1771 znázorňuje sv. Barboru jako patronku dobré smrti, která klečíc s rukama sepjatýma v modlitbě obrací svou hlavu k andělu, který jí z nebes přináší kalich s tělem Páně a mučednický věnec. Kromě kalichu je tu zobrazen další z jejích atributů – věž se třemi okny jako symbol sv. Trojice, v níž ji její otec uvěznil. Velký řezaný a polychromovaný reliéf nad obrazem představuje jednu ze Sedmi bolestí Panny Marie, kdy byla poprvé prolita Kristova krev, totiž jeho obřezání.<sup>364</sup>

Nad centrálním obrazem Panny Marie Karlovské, jemuž jsem se věnovala v oddělené kapitole, je symbolicky umístěna plastika holubice Ducha svatého, skrze nějž Matka Boží počala Syna.

Třetí oltář jižního souoltářní zasnoubení sv. Anně zřídil opat Otčenášek a jeho hlavní obraz namaloval taktéž J. J. Heinsch. Malíř znázornil na horizontální ose Ježíška mezi Pannou Marií a sv. Annou. Jejich hlavy jsou ve stejné úrovni, neboť dítě Ježíš stojí na zeměkouli, okolo níž se obtáčí had s jablkem v tlamě a on jej jako symbol prvotního hříchu pošlapává. Zároveň je obrácen ke sv. Anně se sepjatýma rukama, pravicí jí žehná a levicí se dotýká její brady a Panna Maria jej jako starostlivá matka přidržuje. Nad jeho hlavou se vznáší holubice Ducha svatého a nad ní s rozepjatýma rukama shlíží z nebes polopostava Boha Otce, takže na vertikále vzniká obraz Trojice nebeské propojené dítětem Ježíšem s Trojicí pozemskou na horizontále. Nebeskou sféru lemují andělčí hlavy.<sup>365</sup>

Nepochybně stejný rukopis jako v případě sv. Barbory nese i druhý menší obrázek nad menzou. Zachycuje patrona proti zánětu pohrudnice sv. Florida z augustiniánského řádu, která se v řeholním rouše a s biretem v ruce sklání nad ležícím ubožákem a žehná mu. Dřevěný reliéf nad oltářem v tomto případě představuje zasnoubení Panny Marie. I tento oltář byl udržován z nadání hraběnky Eleonory z Bubnů a Litic.<sup>366</sup>

Na severním souoltářní je protějškem biskupa sv. Liboria patron řádu sv. Augustin [59],

<sup>363</sup> NAVRÁTIL 1876, 105.

<sup>364</sup> NAVRÁTIL 1877, 56sq.

<sup>365</sup> K tomuto obrazu se v NG v Praze dochovala definitivní návrhová kresba perem lavírovaná tuší z roku 1708, která byla P. Bernerem původně mylně považována za dílo Karla Škréty. S karlovským olejem ji poté spojil J. Loriš. ŠRONĚK 2006, 135.

<sup>366</sup> NAVRÁTIL 1877, 67.

biskup v Hippo. Zobrazen je v rouše biskupském a vzhlíží k zářivému kotouči nad svou hlavou s nápisem „*Veritas*“.<sup>367</sup> Dva andělci mu přinášejí symboly jeho biskupské hodnosti a tedy zároveň atributy, berlu a mitru s portrétem zřejmě jeho matky Moniky, třetí andělek pak světcův nezaměnitelný atribut, planoucí srdce. Jako významný církevní filozof, teolog a autor řady spisů (především *Confessiones* a *De civitate Dei*) drží v pravé ruce pero, v levé spis a pošlapává spisy bludařů Coelestina a Pelagia.<sup>368</sup> Ani u tohoto obrazu neznáme autora, je možné však, že jej maloval stejný malíř jako sv. Liboria.

Malý obrázek od malíře Jana Spitzera z roku 1756 zpodobňuje sv. Antonína Paduánského<sup>369</sup> oblečeného nezvykle v rouchu karlovských řeholníků,<sup>370</sup> jak se klaní malému Ježíši sedícímu na oblaku a ten jej bere za ruku. V popředí na schodech leží otevřený spis, neboť i on patří k učitelům církve a kniha je jedním z jeho atributů. Obětování Ježíše v chrámě je pak vyobrazeno na dalším ze série nástěnných reliéfů ze života Panny Marie.

Ústřední oltář sv. Salvatora Lateránského (zvaný též „*pax vobis*“) [60] patří k počátkům práce J. J. Heinsche pro karlovské augustiniány a podobně jako jeho protějšek byl dodán v roce 1697.<sup>371</sup> Stojící Kristus v životní velikosti v tmavém rouše má ruce složené na hrudi a pravicí s výraznou ránou po hřebu žehná.<sup>372</sup> Jeho postava je orámována kovovou zlacenou září s barevnými kamínky (údajně též granáty) zasazenými v liště.

Třetí z oltářů je tedy zasvěcen patronu karlovského chrámu, prvnímu císaři Svaté říše římské sv. Karlu Velikému [61]. F. T. Dallinger (jak již zmíněno výše) jej zpodobnil v rytířské zbroji, hermelínovém plášti a s císařskou korunou na hlavě. Andělci nad ním drží jeho legendární meč, vavřínový věnec a kopí sv. Longina (Svaté kopí), on sám kyne pravicí ke scéně se zuřící bitvou (podle Navrátila se jedná o prchající nepřátele) na pozadí středověké architektury s výraznou věží. Nejzajímavějším momentem na obraze jsou ovšem dva andělci stojící vedle císaře, z nichž jeden drží na podušce císařské žezlo a jablko a druhý model osmiboké karlovské lodi již v barokní podobě s červenou kupolí s lucernou, atikou, přidanými římsami a severním přístavkem bez Assumpty.<sup>373</sup>

<sup>367</sup> <http://ivy.sgo.cz/zsv/pl/patristika.pdf> Sv. Augustin jako významný představitel patristiky je mj. autorem spisu *De vera religione*, kde vysvětluje, že pravda je přítomna ve „*vnitřním člověku*“, a proto není výsledkem poznávacího procesu, ale člověk k ní dospěje skrze duchovní lásku.

<sup>368</sup> NAVRÁTIL 1877, 68.

<sup>369</sup> RULÍŠEK 2005, nepag. Sv. Antonín Paduánský (\* 1195) byl jako mladík členem řádu augustiniánů v Coimbre, kde se mu dostalo kněžského svěcení. Františkánem se stal až v roce 1220 po účasti na pohřbu zabitých františkánských misionářů a sám se vydal na misie do Afriky. Mj. je patronem Hildesheimu. (Hildesheimská kongregace)

<sup>370</sup> NAVRÁTIL 1877, 68.

<sup>371</sup> ŠRONĚK 2006, 152.

<sup>372</sup> NAVRÁTIL 1877, 68. Dle Navrátila je na obraze označeno všech pět ran, díky tmavé malbě však nejsou vidět.

<sup>373</sup> Malíř poněkud „zkrátil“ okna vedle severního vchodu a navíc eliminoval hrotitost jejich zakončení.

Menší obrázek představuje sevillského biskupa sv. Leandra, k němuž se augustiniáni kanovníci hlásí jako k jednomu z propagátorů kanonického života kněží. Zde je zachycen v momentu, kdy v řeholním oděvu, černé sutaně se saroziem<sup>374</sup> žehná a podává ruku sedícímu muži s ovázanou nohou a rukou, neboť je patronem proti dně. Za sebou má pak odloženy odznaky své biskupské hodnosti, berlu a mitru. Obraz byl namalován neznámým malířem roku 1740 na náklad opata Girtha.

Horní řezaný reliéf pak představuje biblický výjev Dvanáctiletý Ježíš v chrámě [62].<sup>375</sup> Jím je ukončen cyklus ze života Panny Marie z dílny J. J. Šlancovského, který započal Zvěstováním Panně Marii na severní straně vedle kruchty [63].

Na počátku šedesátých let pak do lodi z iniciativy kanovníků a bratrů Václava Bernarda a Karla Jana Fessla přibyly dva menší oltáře po stranách portiku nad severním vchodem a zakryly tak iluzivně malované zavřené dveře jako protějšky bočních vstupů na Svaté schody.<sup>376</sup> Časový odstup od předchozích interiérových konstrukcí lze dobře rozpoznat z ornamentiky, kdy u těchto oltářů mizí v lodi tolik frekventovaná páska a akant a místo nich nastupuje rokaj. Barevnost je přizpůsobena do značné míry okolí. Oltáře jsou vsazeny do mělké niky vytvořené několika navzájem se přesahujícími pilastry v odstínech cihlové a okrové, samozřejmě s nezbytným mramorováním. Místo výplní se zlatou páskou v ploše jsou použity rokajové apliky. Na soklu krajních pilastrů kousek nad úrovní menzy je z každé strany na úseku vyběhající římsy podložené konzolí ve tvaru volutově stočeného rokaje figura světce ve zlatém oděvu. Podobně jako u souoltářů je zachován princip s menším výjevem uprostřed menzy – zde se ale jedná o niku s prosklenými dvířky a drobnou plastikou – následuje velký obraz se světcem, jemuž je oltář zasvěcen, tentokrát však v kasulovém rámu a vše vrcholí plným s nástavcem reliéfem na subtilnější korunní římsě, jejíž okraje v důsledku konkávního prohnutí oltáře vybíhají do prostoru a nesou figuru andílka.

Mezi portikem severního balkónu a severního souoltářů je umístěn oltář sv. Jana Nepomuckého [64]. Na obraze je světec zachycen na nebesích, oděn do kanovníckého oděvu avšak, prostovlasý (bez biretu) a se svatozáří kolem hlavy (bez hvězd). Levici si klade na hrud' a druhou rukou poukazuje ke scéně své mučednické smrti, jež je v tmavých barvách vymalována na levé straně za ním. Světec vzhlíží k andílkovi v levém horním rohu plátna, jenž drží jako symbol jeho mlčenlivosti zámeček a relikviář s jeho jazykem. Další z andílků v pravém dolním rohu prstem ukazuje na slovo „*Domine*“ v před ním ležící otevřené knize,

<sup>374</sup> Dlouhý bílý pás, vlastně jakási redukováná rocheta, typická pro tento řád.

<sup>375</sup> NAVRÁTIL 1877, 69.

<sup>376</sup> ŠPERLING 1970, 142.



zatímco v druhé ruce drží palmovou ratolest Janova mučednictví. Dřevěné zlacené plastiky po stranách ztělesňují po levé straně hlavního patrona Země české sv. Václava s kopím s praporcem a štítem s černě namalovanou svatováclavskou orlicí v jedné a palmovou ratolestí v druhé ruce a na opačné straně jeho matku sv. Ludmilu. Spíše jednodušší drobná plastika ve skřínce pod obrazem zachycuje sv. Jana sedícího s knihou v klíně ve vězení. Řezba v paprskovité záři v nástavci pak nepochybně představuje staroboleslavské Palladium země české, k němuž podle legendy sv. Jan před svým zajetím cestoval.

Oltář po západní straně balkónu je zasvěcen sv. Judovi Tadeáši [65], jehož neznámý malíř zobrazil na nebesích ve společnosti andělů, z nichž jeden drží kyj, jímž byl apoštol při šíření víry společně se Šimonem Zélotem ubit. Sv. Juda Tadeáš je zde velmi mladistvého vzhledu a je oblečen v dlouhou hnědou tuniku s rudým pláštěm přes ramena. Pod pravou paží drží knihu, ve své levici pak *mandylion*<sup>377</sup>, neboť podle *Zlaté legendy* Jakuba de Voragine potřel králi Edessy Abgarovi, jenž *mandylion* vlastnil, obličej Kristovým dopisem a tím jej uzdravil z malomocenství.<sup>378</sup> Nelze si nepovšimnout, že tvář Krista a Judy Tadeáše na obraze jsou téměř identické.

Drobná plastika v zasklené schránce pak ukazuje mučedníka ležícího na zemi, kterak je ubíjen k smrti dvěma muži s kyji. Zlacené plastiky po stranách oltáře představují světce, kteří byli často zobrazováni společně díky kontextu ohně: vpravo je to sv. Florián jako římský voják s korouhví a nezbytným hořícím domem u jeho pravé nohy, vlevo sv. Vavřinec držící rošt jako nástroj svého martýria.

Mezi obrazem a téměř plně plastickým, září obklopeným reliéfem se sv. Antonínem Paduánským držícím Ježíška v náruči<sup>379</sup> se nachází velká boltcová kartuše s červeným nápisem „*IHS*“.<sup>380</sup>

---

<sup>377</sup> ROYT 2007, 302sq. Řecky *mandylion*, též *acheiropoietón* – rouška, *veraikon* – pravý obraz Kristův, „*obraz rukou nestvořený*“, otisk Kristovy tváře. Nutno odlišit roušku Veroničinu, na níž je zachycen navíc ještě otisk trnové koruny a krůpěje krve, od mandylionu krále Abgara, jímž vyslaný malíř nebyl schopen zachytit Kristovu podobu, neboť nemohl pohledět do jeho ozářené tváře, a ten si ji proto otřel do látky, kde zůstal její věrný otisk.

<sup>378</sup> ROYT 2007, 106.

<sup>379</sup> Ve stati o Karlově uvádějí autoři *Uměleckých památek Prahy 2* z nejasného důvodu, že v nástavci je reliéf „*připomínající typ madony Vyšebrodské*“. Růžena BATKOVÁ a kol.: *Umělecké památky Prahy. Nové Město a Vyšehrad*. Praha 1998, 139.

<sup>380</sup> K úplné představě o interiéru nutno doplnit, že u severního vchodu stojí dodnes mramorová kroupenka. Dále v době barokní stávaly pod jihozápadním a severozápadním oknem zповědnice o třech odděleních a na náklady děkana Štičky byla odlita cínová křtitelnice, na víku s pozlacenou sochou sv. Jana Křtitele. NAVRÁTIL 72sq.

#### 7.4.6 Výmalba a štukové doplňky

To, co na barokního návštěvníka karlovského klášterního kostela muselo obzvláště zapůsobit, byla nesporně barevnost celého interiéru, s jakou se jinde v Praze nejspíš nesetkal. Opat Brinke se totiž neomezil ve svých úpravách v již zmíněných letech pouze na zařízení chrámu, ale prosadil též výmalbu stěn lodi i presbytáře tzv. kobercovým vzorem (s výjimkou Svatých schodů) a jeho gotizující „karolinská“ výmalba klenby byla natolik přesvědčivá, že ji ve svém článku z roku 1867 J. E. Wocel po krátkém váhání zařadil do období vrcholné gotiky.<sup>381</sup> V sedmdesátých letech 19. století došlo k přemalování presbyteria,<sup>382</sup> přesto se na jižní a severní stěně presbytáře dochovaly zbytky původního zlaceného kobercového vzoru na šedém a světle červeném podkladu z doby barokní. Popis výmalby z doby před regotizací chrámu nám naštěstí ve své knize zanechal K. Navrátil: „*Při malbě v kostele Karlovském rozeznávati zvláštní vzory v presbyteriu a zvláštní v lodi; a opět tu i tam jiné na klenbě, jiné na zdech. V presbyteriu bylo až do r. 1871 viděti na klenbě na živé červené půdě na jedněch plochách zlaté kosočtverce, v nich pak čtverolisty v podobě křížků, na jedněch zase zlaté do sebe zabíhající drobné kruhy, v nich širší čtverolisty.*“ K úpravám presbyteria se vztahoval (nedochovaný) zlatý památný nápis ve vrcholu vítězného oblouku „*Thomas Abbas 1740*“.

Navrátil dále jmenuje různé, vesměs štukové doplňky z tohoto období, z nichž některé byly poté v 19. století odstraněny. Doprostřed klenby presbyteria byl umístěn velký polychromovaný český lev s korunou na hlavě a žezlem a mečem v tlapách. Pod sádrou zmizelo žlábkování žeber, jež byla navíc ozdobena zlacenými listy a zlacenými hlavicemi v jejich ohbí. Nadoltářní žebro neslo velké zlaté slunce s paprsky a přední svorník zlacené augustínovské srdce. Hroty oken byly osazeny andílčími hlavami a kamenná podokenní římsa otlučena.

K barokní výmalbě lodi cituji opět J. Navrátila: „*Na klenbě v lodi taktéž dva vzorky pozorovati. Na 16 plochách mezižebních na půdě bledě červené zavírají zlaté čtverce šest zlatých teček, na 24 plochách na půdě zase živě červené zabíhají drobné zlaté křížky do sebe... Na zdech lod'ových panuje toliko jediný vzorek malby od shora až dolů. Na bledě růžové půdě žlutý čtverolist s černým lemováním objímá šest žlutých teček.*“ Žebra byla dále olemována

---

<sup>381</sup> WOCEL 1867, 167.

<sup>382</sup> ČERNÁ 2014, 170. V letech 1927-1928 restauroval František Fišer výmalbu kostela, přičemž očistil klenbu od novogotické vrstvy, obnovil původní dekor a zvýraznil siluety otlučených barokních ozdob. Tehdy byl také na strop znovu zavěšen český lev a restaurátor domaloval na svorník znak hl. m. Prahy. Dnešní návrat do barokního stavu je výsledkem následného restaurování Františkem Heranem v letech 1966-1967.

zlatenými štukovými *fleurs de lis*, vytvarovanými z akantových listů [66 a, b].<sup>383</sup> Na hroty oken byly opět umístěny zlatené štukové andělské hlavy a na otevřeném svorníku nápis „*Decori Domus Tuae Thomas Abbas denuo dedicavit, erexit, evexit, depinxit*“.<sup>384</sup> Podle záznamu o průzkumu klenby prof. Wagnerem v roce 1927 můžeme polychromování a úpravy zařadit do roku 1736, a to na základě zachované datace na jednom ze středových žeber. Z průzkumu dále vyplývá, že žebra byla pestře mramorována a středový oktagon žebroví vyběhajícího ze svorníku osekán a barokně profilován.<sup>385</sup>

---

<sup>383</sup> Tyto lilie byly vyzdviženy Z. Wirthem v článku o barokní gotice z roku 1708 v *Památkách archeologických a místopisných* jako mnohem kvalitnější než obdobné práce v klášterním kostele v Kladrubech a zároveň byl pro něj dokladem toho, že gotizující pokusy v té době nebyly ničím výjimečným.

<sup>384</sup> NAVRÁTIL 1877, 40sq.

<sup>385</sup> LÍBAL/MUK/LANCINGER 1980a, 18.

## 8. Venkovní barokní kaple a sochy zřízené kanonií (mimo již zmíněné)

Opat Brinke při zvelebování chrámu nezapomněl ani na cestu, po níž věřící na Karlov přicházeli, a tak bylo mezi roky 1738 a 1740 v hlavní ulici Karlovské v ohradní zdi na klášterních pozemcích vybudováno sedm výklenkových kaplí. V roce 1750 pak nechal děkan Poklop na své náklady a za přispění dvou mecenášek vymalovat výklenky jednotlivých „stací“ malířem Spitzerem cyklem Sedmi radostí Panny Marie. Jeden z těchto výklenků se ve zdi v ulici Karlovská dochoval, samozřejmě bez vnitřní výmalby, pouze se zachovalým reliéfem páskového ornamentu na hlavicích pilastrů a nad klenutím, na něž navazuje neobvykle řešený, poněkud těžkopádně působící trojdílný a konkávně vyžlabený segmentový fronton, jehož střední část je několikrát odstupněna.

V areálu či bezprostředním okolí kláštera vznikala v různých letech v období baroka celá řada kamenných soch, o nichž se alespoň stručně zmíním: první byla socha Karla Velikého postavená opatem Isidorem de Croce v Karlovské ulici roku 1673,<sup>386</sup> obnovená po pádu v roce 1692 a renovovaná 1723; po zásahu kulí za pruských válek 1757 nechal Augustin kníže Lobkovic ve funkci nejvyššího polního strážmistra z vděku, že zásah na rozdíl od dalších dvou vojáků přežil, zhotovit Janem Platzerem již třetí sochu, a to s válečnými odznaky [67].<sup>387</sup>

Roku 1721 bylo z iniciativy kanonie umístěno na zeď podél vinice a Karlovské ulice čtrnáct soch, z nichž v době Navrátilově šlo identifikovat již jen sv. Tadeáše, sv. Annu, sv. Josefa, sv. Vavřince a sv. Řehoře Velikého; dále tu dle něj stávaly sochy sv. Jana Nepomuckého, sv. Augustina, sv. Norberta, sv. Agáty, sv. Antonína Paduánského a sv. Václava.

Roku 1745 nechal na vlastní náklady vztyčit na nádvoří chorobnice děkan J. V. Poklop sochu sv. Augustina s měděnou berlou, infulí a srdcem v trojhranu od Josefa Platzera.<sup>388</sup> Atributy byly zlaceny a stříbřeny.<sup>389</sup>

---

<sup>386</sup> NAVRÁTIL 1877, 161.

<sup>387</sup> NAVRÁTIL 1877, 167. Socha Karla Velikého tu stála až do roku 1846. Její tři podoby se dochovaly v kresbě tuší v již zmiňovaném rukopise *Curtum manuale*.

<sup>388</sup> Ani jedna ze zmíněných soch se nedochovala a jako zřejmě jediné svědectví kromě písemných pramenů nám může opět posloužit Liskowtzův prospekt, kde s pomocí lupy lze na levém dolním vyobrazení rozlišit jednak větší sochu biskupa mimo zeď (sv. Augustin) a dvě menší na ohradní zdi, z nichž jedna z nich dle mého názoru představuje sv. Jana Nepomuckého.

<sup>389</sup> NAVRÁTIL 165sq.

## 9. Osudy kostela v letech 1755–1900

V druhé polovině 18. století, kdy byla většina barokních úprav již dokončena, stihlo kostel několik ran. Jak bylo řečeno, v souvislosti s opravami střech v roce 1755 vinou rozsáhlého požáru přišel kostel o střechu, zvony i hodiny. Vzápětí, jako důsledek bojů mezi Pruskem a Habsburskou monarchií v rámci sedmileté války, došlo v květnu a červnu 1757 k obléhání a masivnímu bombardování Prahy vojsky Friedricha II. a také karlovský kostel byl zasažen velkým množstvím kulí (dle karlovských zápisů), požáru se tentokrát však ubránil.<sup>390</sup> Řeholníci v těchto nebezpečných dnech ukryli originál obrazu Panny Marie Karlovské a dočasně jej nahradili kopií namalovanou J. Spitzerem pro kapli v prelatuře.<sup>391</sup>

Poslední ranou pak bylo zrušení kanonie za Josefa II. císařským dekretem ze dne 1. května 1784. Následujícího roku, 11. listopadu 1785 byla v karlovském kostele odsloužena poslední mše a ještě téhož dne byl kostel uzavřen a odsvěcen, přičemž, jak již bylo zmíněno výše, část inventáře včetně obrazu Panny Marie Karlovské skončila u sv. Apolináře a v jiných kostelích, část byla rozprodána. Nemovitý majetek včetně kostelní budovy byl převeden pod tzv. náboženský fond. Obě budovy byly určeny za skladiště vojenské zásobárny. Poté, co byla císařským nařízením v roce 1789 zřízena v klášteře městská chorobnice, bylo rozhodnuto o opětovném bohoslužebném provozu chrámu pro chovance této instituce. Vzhledem k předchozímu vyprázdnění kostela bylo nejdříve nutné vybavit jej potřebným zařízením, které k tomuto účelu bylo sneseno z jiných zrušených kostelů, jelikož nedošlo k navrácení původního inventáře. Tak byla na Karlov přestěhována kazatelna z kaple sv. Karla Boromejského z vlašského špitálu pod Petřínem, protože původní kazatelna skončila v neznámém venkovském kostele. Ze stejného místa byly také přeneseny dva zvony, když původní zvony karlovské byly předtím prodány v dražbě. Další zařízení bylo získáno např. z kostela sv. Josefa na Poříčí a z kaple v domě chudých u kostela sv. Klimenta. Byl postaven provizorní hlavní oltář.<sup>392</sup> Obraz Panny Marie Karlovské byl nahrazen nejdříve obrazem Panny Marie Betlémské od stejného autora a poté obrazem Panny Marie a sv. Ignacia. Ani jeden z nich však proporcčně nevyhovoval.<sup>393</sup> Opětovné vysvěcení vykonal světící biskup

---

<sup>390</sup> NAVRÁTIL 1877, 42sq.

<sup>391</sup> NAVRÁTIL 1875, 65.

<sup>392</sup> NAVRÁTIL 1877, 49sq. Nejdříve to byla z cihel vytvořená Kalvárie s velkým křížem mezi čtyřmi sochami. V roce 1830 byla před ní vytvořena stupňovitá konstrukce z barevně natřených a zlatým papírem polepených prken. Na nejvyšším místě stála dřevěná, polychromovaná socha Panny Marie Karlovské ze zrušeného kláštera cyriaků, nad níž byla umístěna mohutná koruna z barevné a zlacené lepenky s baldachýnem. Viz vyobrazení ve *Zlaté Praze* [68]

<sup>393</sup> NAVRÁTIL 1875, 65.

Erasmus Dionysius Krieger na svátek sv. Lucie 13. prosince 1789.<sup>394</sup>

Duchovní správou kostela byl pověřen kněz z kapucínského kostela sv. Josefa. V letech 1809–1855 byli ustanovováni světší duchovní, tzv. exposisté. Následovali redemptoristé a od roku 1869 začíná tradice světského kněze s titulem duchovního správce, trvající dodnes.<sup>395</sup>

Jen částečnou regotizací prošel kostel během „copu“ nepřátelského 19. století, kdy v souladu s dobovým názorem byly historické budovy upravovány do své „cennější“ podoby z doby vzniku. Jako ilustraci tohoto smýšlení ve vztahu ke Karlovu uvádím úryvek z komentáře v článku s popisem kostela, který v roce 1868 na žádost Vídeňské centrální komise pro výzkum a zachování památek německy napsal J. E. Wocel a poté byl též česky publikován v *Památkách archeologických a místopisných*: „Pohlížeje pak vlastenecký přítel na tento nehodami utvrzený památník, roztouží se v mysli své, aby velebná ta stavba do původního způsobu a stavu byla navrácena a zbavena surových přídavků, jichž k vznešenému dílu Karlovu přičinila zkažená chuť pozdějších časů.“<sup>396</sup> V poznámce pak v překladu uvedl snad až urážlivé hodnocení interiéru publikované v roce 1857 kolínském čtrnáctideníku *Organ für christliche Kunst* cášským kanovníkem Františkem Bockem, jež ocituji krátce v originálu: „Vor Allem ist einer gründlichen Restauration bedürftig jenes unvergleichliche Bauwerk, wie ist der kunstsinnige „Lützelburger“ in der prager Neustadt errichtet hat.... Betrachtet man näher diesen unvergleichlichen, im Jahre 1351 errichteten Kirchenbau mit seine herrlichen Netzgewölbe in kühner Spannung, so nimmt es den Anschein, als ob er heute nur noch die Bestimmung trüge, als Möbel- und Antiken-Cabinet für unbrauchbar gewordene kirchliche Utensilien zu dienen, und als ob alle Kirchen Prags glücklicher Weise ihrer Poumpadour-Altäre sich entledigt hätten, um sie hier auf einem Punkte zu concentrieren. Bei diesen Ueberladungen des goldenen Zopfes, womit hier Möbel an Möbel sich reiht, ist der Prachtbau im Inneren so verdeckts, dass man mit genauer Noth über die Mauerflächen eben die Gewölbe-Constructionen herausragen sieht.“<sup>397</sup>

K dalším odborníkům volajícím po uvedení Karlova do „původního stavu“ se zařadil mj. také architekt Josef Schulz, který v článku uveřejněném v roce 1872 v časopise *Zprávy architektů a inženýrů v Čechách* píše: „...i má právě zásluha naší doby v tom se jeviti, aby památky oněch nemilých a větším dílem nehezkých přívěsků sprostila a nám pomníky ony pak

---

<sup>394</sup> NAVRÁTIL 1877, 43sq.

<sup>395</sup> LAŇKA 2015, 13sq.

<sup>396</sup> WOCEL 1868, 275.

<sup>397</sup> BOCK 1857, 197.

v onom rázu předvedla, jenž jim původně dodán byl.“<sup>398</sup>

Roku 1871 započaly díky iniciativě správce chorobnice Antonína Klenky rytíře z Vlastimilu a duchovního správce Karla Navrátila práce na novogotické arše s ústředním motivem Nanebevzetí Panny Marie na zlatém pozadí a s postavami sv. Václava a sv. Karla Velikého na křídlech na přední a anděly s *Arma Christi* na straně zadní, to vše s architektonickým gotizujícím nástavcem, do něhož byl začleněn křucifix s anděly po stranách. [69, 70] Návrh z dílny ak. malíře Bedřicha Wachsmanna, na jehož realizaci se podílel ak. malíř Antonín Lhota a Eduard Veselý jako autor plastik byl schválen komisí v níž zasedli: výše zmíněný správce chorobnice rytíř Klenka z Vlastimilu, duchovní správce Karlova K. Navrátil, malíř J. V. Hellich, prof. J. E. Wocel, konzervátor F. Beneš a architekt A. Baum. Oltář byl vysvěcen na svátek Jména Panny Marie 15. září 1872 kardinálem a arcibiskupem salzburským a pražským Bedřichem princem ze Schwarzenbergu.<sup>399</sup> Při této příležitosti publikoval dokonce časopis *Čech* dějiny karlovského chrámu na pokračování z pera Františka Beneše.<sup>400</sup> Ačkoliv kostel nový oltář nesporně potřeboval a bylo by zřejmě problematické použít jeho původní, značně redukováný oltář, jsem toho názoru, že tak, jako kombinace barokního inventáře s gotickým interiérem v českém prostředí vytváří velmi často harmonický a esteticky působivý celek, nelze totéž říci o historizujících úpravách a doplňcích druhé poloviny devatenáctého století. Snaha zastánců purismu „být papežštější než papež“ vyznívá často násilně a nezastře, jako v případě karlovského (navíc poddimenzovaného), byť kvalitně řemeslně provedeného oltáře, že je nápodobou bez onoho duchovního náboje, s nímž tvořil umělec doby baroka. Toto naštěstí neplatí pro kopii milostného obrazu Panny Marie Karlovské od Josefa Václava Hellicha (1807–1880), jemuž se podařilo zachytit vroucnost Matky Boží z originálu J. J. Heinsche natolik přesvědčivě, že až dodnes ji někteří karlovští farníci považují za líbeznější než její předchůdkyni.

V těchto letech se gotizačnímu úsilí nevyhnuly ani „*zpuchřelé*“ pozdně gotické okenní kružby a pruty<sup>401</sup> a nově byl přemalován strop presbytáře, kobercová malba doplněna a očištěna. Zároveň byly osekány barokem přidané štukové prvky žebroví.<sup>402</sup> Na jižní straně presbytáře byla vestavěna sedile.

Vzhledem ke špatnému stavu objektu se v roce 1895 začalo uvažovat o rozsáhlejší opravě kostela a z této doby pochází také mj. izolační cementový příkop, který obíhá celou

---

<sup>398</sup> SCHULZ 1872, 85.

<sup>399</sup> NAVRÁTIL 1877, 50sq.

<sup>400</sup> BENEŠ, 1872, 1.

<sup>401</sup> NAVRÁTIL 1877, 14.

<sup>402</sup> NAVRÁTIL 1877, 41.

stavbu, jenž měl zabránit vzlínání vlhkosti, čímž trpěla a bohužel dodnes trpí především Betlémská kaple. V tomto období také vzešel návrh na odstranění barokní atiky na střeše jako slohově nepatřičné a navíc nepraktické (hromadění sněhu, zatékání do kleneb) a zároveň byl vznesen návrh na nahrazení stávajících barokních kupolí gotickou klenbou stanovou. Dále měly být doplněny v baroku osekané gotické opěráky na fasádě. Jako nestylové byly rovněž vyhodnoceny okenní kružby a pruty vyměněné v sedmdesátých letech, atd. Přípravy na obnovu chrámu probíhaly za účasti Vídeňské centrální komise. Místodržitelství jmenovalo komisi složenou z architektů Mockra, Viehla a profesora Lunze, kteří regotizaci kostela na Karlově doporučili. Kolem roku 1900 pak proběhly soutěže s návrhy na alespoň částečné uvedení kostela do předpokládané podoby z doby Karla IV. K nim patřila i úvaha o nahrazení barokních bání původní gotickou stanovou střechou, jež nakonec díky nesouhlasu Maxe Dvořáka realizována nebyla. (možnost uchování barokních střech byla definitivně potvrzena komisí statických v roce 1907) <sup>403</sup> [71]

---

<sup>403</sup> LÍBAL/MUK/LANCINGER 1980a, 14sq.



## 10. Závěr

Ve své práci jsem se snažila vykreslit proces formování barokní podoby původně gotického karlovského chrámu. Musela jsem tedy propojit chronologii s deskripcí a ikonografií, to vše samozřejmě alespoň v minimálních historických souvislostech, k nimž bezpodmínečně patří i zapojení do kontextu Nového Města pražského, bez něhož by se dal význam a postavení Karlova pochopit jen fragmentárně. Z podobných důvodů jsem posléze rozšířila kapitolu shrnující základní rysy barokní religiozity a z ní pramenící umělecké počiny v pražském prostředí. Přesto, v důsledku daného limitního rozsahu práce, je řada momentů, které bych ještě považovala za důležité doplnit k vytvoření kompletnější představy o karlovském svatostánku v době baroka, jak jsem již zmínila v úvodu.

Základním kamenem pro barokní obraz kostela Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého se mi stala (jako všem, kdo se zabývali po roce 1877 Karlovem) monografie Karla Navrátila, díky řadě pozdějších výstupů ze stavebních průzkumů a restaurátorských zpráv, jsem jej ale mohla obohatit o fakta, která doposud nebyla publikována. Zatímco podrobnější popisy kostelního exteriéru se objevují vícekrát (mj. s opakovanou chybou, kdy Assumpta na štítu severního portiku bývá označována jako Panna Marie Karlovská) a totéž platí především o architektonických člancích interiéru a výmalbě, menší zájem je už o barokní oltáře (včetně přeneseného hlavního) a kruchtu, s výjimkou sochařské práce J. J. Šlanzovského. Snažila jsem se tedy výrazně rozšířit a ikonograficky doplnit Navrátilovy popisy těchto konstrukcí, včetně Betlémské kaple a Svatých schodů, přičemž jsem narazila na problém s datací jižního balkónu, který na začátku devadesátých let předatoval V. Vančura na podkladě archivního přípisu. Proto jsem tedy do práce zařadila přesný přepis rozhodující poznámky o vyhotovení soch pro balkón a zároveň upozorňuji na stále přítomný chronogram nad touto přístavbou. V souvislosti s Betlémskou jeskyní uvádím popis před dvěma lety znovunalezeného oltářního obrazu Panny Marie při adoraci Ježíška od J. J. Heinsche. Pouze jsem „načala“ problematiku skupiny Kalvárie a druhé sochy Panny Marie Karlovské.

Při psaní jsem na řadě míst použila citací, zvláště pak jsem považovala za užitečné zařadit nelichotivé výroky na adresu barokního umění z úst generace 19. století, neboť se jedná o problematiku mimo úzký okruh historiků umění dnešnímu člověku již zcela neznámou a přitom kardinální pro pochopení uměleckého vývoje v tomto období.

Svou prací jsem rozhodně nevyčerpala témata týkající se karlovského kostela v období baroka, určitě by si zasloužila větší pozornost produkce devoční grafiky se zobrazením Panny

Marie Karlovské a zároveň její zpodobení v soše i malbě, čemuž jsem se zde mohla věnovat jen v omezené míře. Samostatným tématem by pak mohly být pohřby v kostelních kryptách, kde se z období baroka dochovaly malované rakve.

Je otázkou, zda ještě dokážeme přispět k přesnějšímu autorskému určení soch na hudební kruchtě, já osobně bych se však rozhodně chtěla věnovat původnímu karlovskému oltáři a především zjistit, zdali tu opravdu nemohlo vzniknout inspirační propojení se slavným „asamovským“ oltářem v Rohru.

## 11. Seznam použité literatury a pramenů

### Prameny

1. Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona /včetně deuterokanonických knih/. Český ekumenický překlad, 4. přepracované vydání, Praha, 1993.
2. Národní archiv v Praze (NA), Archiv zrušených klášterů (AZK), Řádový archiv řeholních kanovníků sv. Augustina na Karlově, fond L IV., č. i. 2527, 2528, 411–437
3. Národní knihovna v Praze (NKP)  
Curtum manuale seu exordium scriptionis anno Domini 1771 per modum historiae inter lares domesticos, domestico canoniae diversorum memorabilium pro interim conscriptorum a T. I. K. [Thomae Ioanne Kraus] C. R. L., 1771, rkp., XV E 2:
  - Delineatio externa ecclesiae Carloviensis sub reverendissimo perillustri ac amplissimo domino domino Christoslauo Prochaska Regni Bohemiae prelato. František Xaver Liskowetz, 1767, kolorovaná kresba na volně vloženém listu
  - Znak karlovských opatů, vlepená kresba
  - Dobový leták s námětem vyplenění Karlova 1611, vlepená rytina
  - P. M. Karlovská, V. Müller, 1750, vlepená mědirytina
  - P. M. Karlovská, J. Arnold, 1766, vlepená mědirytina
  - Mědirytiny Heinschových obrazů z Betlémské jeskyně
  - Svaté schody, 1711, vlepená mědirytina
4. Národní památkový ústav v Praze (NPÚ)  
HORYNA 1997 — Mojmír HORYNA: Nové Město Kostel P. Marie a Karla Velikého na Karlově: posouzení problematiky rekonstrukce dlažby v ambitu kaple sv. Schodů. RZ 84 D, č. i. 48/11, Praha 1997  
Kostel Panny Marie na Karlově v Praze. Fotografická dokumentace restaurátorských prací na klenbě lodi. RZ 191, č. i. 839/07, 1967-1968 Praha  
Kostel sv. Apolináře. Restaurování sousoší Nanebevzetí Panny Marie. RZ 43E, č. i. 334/04, Praha 1999  
LÍBAL/MUK/LANCINGER 1980a — Dobroslav LÍBAL / Jan MUK / Luboš

LANCINGER: Kostel Panny Marie na Karlově, Nové Město. Stavebně historický průzkum SÚRPMO v Praze. Praha 1980

LÍBAL/MUK/LANCINGER 1980b — Dobroslav LÍBAL / Jan MUK / Luboš LANCINGER: Kostel sv. Apolináře, Nové Město. Stavebně historický průzkum SÚRPMO v Praze. Praha 1980

Restaurování sousoší Nanebevzetí Panny Marie, RZ 43E, č. i. 334/04, Praha 1999

## Literatura

AMBROS 1863 — August Wilhelm AMBROS: Prag und seine architektonischen Denkmale II. Die gotische Periode. In: Österreichische Revue, II, Wien 1863, 276–299

BACHMANN 1964 — Erich BACHMANN: Die Architektur und Plastik. In: SWOBODA 1964, 148

BAŤKOVÁ 1998 — Růžena BAŤKOVÁ a kolektiv: Umělecké památky Prahy 2. Nové Město a Vyšehrad, Praha 1998

BECKOVSKÝ 1879 — Jan František BECKOVSKÝ: Poselkyně starých příběhů českých. Praha 1879

BENEŠ 1872 — František BENEŠ: Karlov. Dějiny Karlova. (Pokračování.) In.: Čech, roč. IV, č. 213, 1

BLAŽÍČEK 1973 — Oldřich J. BLAŽÍČEK (ed.): Barok v Čechách (kat. výst.). Praha 1973

BLAŽÍČEK/KVĚT 1949 — Oldřich J. BLAŽÍČEK /Jan KVĚT (eds.): Cestami umění: sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka. Praha 1949

BLAŽÍČEK 1940 — Oldřich J. BLAŽÍČEK: Náhrobek sv. Jana Nepomuckého. Praha 1940

BLAŽÍČEK 1946 — Oldřich J. BLAŽÍČEK: Pražská plastika raného rokoka. Praha 1946

BLAŽÍČEK 1958 — Oldřich J. BLAŽÍČEK: Sochařství baroku v Čechách. Praha 1958

BLAŽÍČEK 1971 — Oldřich J. BLAŽÍČEK: Umění baroku v Čechách. Praha 1971

BOCK 1857 — Franz J. J. BOCK: Prags hervorragende kirchliche Bauwerke aus der Zeit Karl's IV. in ihrer heutigen Gestalt. 196–198 In.: Organ für christliche Kunst, Nr. 17, Köln 1857

BUBEN 2003 — Milan B. BUBEN: Encyklopedie řádů a kongregací v českých zemích. Řeholní kanovníci. II. Díl / I. svazek. Praha 2003

BUKOVSKÝ 2000 — Jan BUKOVSKÝ: Loretánské kaple v Čechách a na Moravě. Praha 2000.

BUŘÍVAL 1979 — Zdislav BUŘÍVAL (ed.): Staletá Praha. Sborník Pražského střediska státní

- památkové péče a ochrany přírody. Praha 1979
- CIPRIAN 2011 — Pavel CIPRIAN (ed.): Forum Brunense: sborník prací Muzea města Brno, Brno 2011
- ČERNÁ 2009 — Hana ČERNÁ: Gotické oktogonální chrámy v Čechách a na Slovensku (diplomová práce na Filozofické fakultě UP v Olomouci). Olomouc 2009
- ČERNÁ 2014 — Hana ČERNÁ: Regotizace pražské barokní gotiky. Proměny kostela Panny Marie a sv. Karla Velikého na Karlově po roce 1871. In: Umění LXII, 2014, 165–178
- ČERNÝ 2014 — Libor ČERNÝ: Ikonografický program jezuitů v barokní sochařské výzdobě Svaté Hory u Příbrami (diplomová práce na Filozofické fakultě UK v Praze). Praha 2014
- ČORNEJOVÁ/KUCHAŘOVÁ/VALENTOVÁ 2008 — Ivana ČORNEJOVÁ / Hedvika KUCHAŘOVÁ / Kateřina VALENTOVÁ (eds.): Locus Pietatis et vitae. Sborník příspěvků z konference konané v Hejnicích ve dnech 13. – 15. září 2007. Praha 2008
- DLABACŽ 1815 — Gottfried Johann DLABACŽ: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien. Prag 1815
- D. F. 1864 — D. F.: Chrám Páně na Karlově v Praze. In: Zlatá Praha I., č. 14, Praha 1864, 163, 169
- DOLEJŠÍ/MLČÁK 2009 — Kateřina DOLEJŠÍ / Leoš MLČÁK: Olomoucký barokní malíř Dominik Mayer (1653–1715). In: Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci. Společenské vědy. Č. 298, 2009, 3–16
- DUCREUX 2006 — Marie-Elisabeth DUCREUX: Několik úvah o barokní zbožnosti a o rekatolizaci Čech. In: MIKULEC 2006, 143–177
- DUCREUX 2006 — Marie-Elisabeth DUCREUX: Symbolický rozměr poutě do Staré Boleslavi. In: Český časopis historický, roč. 95, 3–4, 1997, 585–620
- EKERT 1883 — František EKERT: Posvátná místa královského hl. města Prahy, Praha 1883
- FERRIE 2011 — Frank FERRIE: Piero della Francesca's Madonna del Parto and the Function of Images of the Pregnant Virgin Mary. In: Dandelion: postgraduate arts journal & research network Vol. 2, No. 1, 2011, 1–13  
<http://dandelionjournal.org/index.php/dandelion/article/view/46/75>, vyhledáno 15. 5. 2016
- GRÜBER 1856 — Bernhard GRÜBER: Charakteristik der Baudenkmale Böhmens V. Der gothische Still in Böhmen. In.: Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, I., No. 11, Wien 1856, 216–222
- GRÜBER 1877 — Bernhard GRÜBER: Die Karlshofer Kirche in Prag, in: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, Teil 3, Die Periode des luxemburgischen Hauses 1310 – 1437, Wien 1877, 95 – 97

- HAMMERSCHMIDT 1723 — Johann Florian HAMMERSCHMIDT: Prodrumus gloriae Pragenae, Praha 1723
- HERAIN 1915 — K. V. HERAIN: České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576–1743. Praha 1915
- HLEDÍKOVÁ 2010 — Zdeňka HLEDÍKOVÁ: Svět české středověké církve. Praha 2010
- HOLUBOVÁ 2015 — Markéta HOLUBOVÁ: Panna Marie Svatohorská: příspěvek k barokním vazbám jezuitské rezidence a poutního místa. Praha 2015
- HOLUBOVÁ/SUCHOMELOVÁ 2014 — Markéta HOLUBOVÁ / Marcela SUCHOMELOVÁ (eds.): Salve regina. Mariánská úcta ve středních Čechách. Praha 2014.
- HORYNA 1998 — Mojmír HORYNA: Santini. Praha 1998
- HRADIL 2011 — Filip HRADIL: Paměť a identita. Narativní prameny z prostředí českých a moravských augustiniánských kanonií v raném novověku. In: Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci. Společenské vědy. Č. 302, 2011, 3–21
- HUBALA 1964 — Erich HUBALA: Malerei. In: SWOBODA 1964, 203–205
- CHLUMSKÁ/KLÍPA/OTTOVÁ 2015 — Štěpánka CHLUMSKÁ / Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ: Bez hranic. Umění Krušnohoří mezi gotikou a renesancí. (kat. výst.) Praha 2015
- KALISTA 1971 — Zdeněk KALISTA: Karel IV. Jeho duchovní tvář. Praha 1971
- KALISTA 2014<sup>3</sup> — Zdeněk KALISTA: Tvář baroka. Praha 2014
- KOŘÁN 1988 — Ivo KOŘÁN. Sochařství. In: POCHE 1988, 504–505
- KOTRBA 1976 — Viktor KOTRBA: Česká barokní gotika. Praha 1976
- KROPÁČEK 1979 — Jiří KROPÁČEK: K fundacím Karla IV. na Novém Městě pražském. In: BUŘÍVAL 1979, 231–250
- KUCHYNKA 1912 — Rudolf KUCHYNKA: Příspěvky pro slovník českých umělců. In: Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze, XX, Praha 1912, 69–74
- KUGLER 1859 — Franz Kugler: Geschichte der Baukunst III. Stuttgart 1859
- KUTHAN 2010 — Jiří Kuthan: Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců. Díl první – Král a šlechta. Praha 2010
- KUTHAN 2008 — Jiří KUTHAN: Splendor et Gloria Regni Bohemiae. Umělecké dílo jako projev vladařské reprezentace a symbol státní identity. Praha 2008
- KYBALOVÁ 1993 — Jana KYBALOVÁ (ed.): Svatý Jan Nepomucký 1393–1993. Výstava Bavorského Národního muzea v Mnichově ve spolupráci s klášteřem premonstrátů na Strahově v Praze a s Národním muzeem v Praze. Praha 1993
- LAŇKA 2016 — Jiří I. LAŇKA: Historie Karlova. Nepublikovaný příspěvek přednesený na XI. konferenci policejních historiků 20. - 22. 10. 2016 v Muzeu Policie ČR Praha. (bude

zařazeno do sborníku a publikováno)

LAŇKA 2015 — Jiří I. LAŇKA: Kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého na Karlově. Praha 2015

LEDVINKA 1998 — Václav LEDVINKA (ed.): Nové Město pražské ve 14.–20. století. Sborník referátů a diskusních příspěvků z 16. vědeckého zasedání Archivu hlavního města Prahy, uspořádaného ve spolupráci s Institutem mezinárodních studií Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy, Muzeem hlavního města Prahy a Ost- und Südosteuropa Institut Wien - Aussenstelle Brno u příležitosti 650. výročí založení Nového Města pražského ve dnech 31. března – 2. dubna 1998 v Novoměstské radnici. Praha 1998

LEDVINKA 1998 — Václav LEDVINKA: Nové Město pražské (od středověku až do 17. století.) In: LEDVINKA 1998, 11

LECHNER 1981 — Gregor Martin LECHNER: Maria gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in den Bildenden Kunst. München 1981

LÍBAL 1979a — Dobroslav LÍBAL: Gotická architektura v Praze doby Karlovy. In: BUŘÍVAL 1979, 45–66

LÍBAL 1979b — Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001

LÍBAL 1946 — Dobroslav LÍBAL: Pražské gotické kostely. Praha 1946

LORENC 1973 — Vilém LORENC: Nové Město pražské. Praha 1973

MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015 — Petr MACEK / Richard BIEGEL / Jakub BACHTÍK: Barokní architektura v Čechách. Praha 2015

MATOUŠ 1975 — František MATOUŠ: Mittelalterliche Glasmalerei in der Tschechoslowakei. Prag 1975

MENCL 1948 — Václav MENCL: Česká architektura doby lucemburské. Praha 1948

MIKULEC 2008 — Jiří MIKULEC: Klášter a barokní společnost. K vlivu řeholního prostředí na spiritualitu laiků. In: ČORNEJOVÁ/KUCHAŘOVÁ/VALENTOVÁ 2008, 281–300

MIKULEC 2006 — Jiří MIKULEC (ed.): Folia Historia Bohemica 22. Praha 2006

NAVRÁTIL 1875 — Karel NAVRÁTIL: Zpráva o obrazu Panny Marie „Karlovské“, „devítíniku“, jeskyni Betlémské a „svatých schodech“ v kostele na Hoře Karlově v Novém městě Pražském, již podává Karel Navrátil, duchovní správce při témž kostele. Praha 1875.

NAVRÁTIL 1877 — Karel NAVRÁTIL: Paměti kostela Panny Marie na nebe vzaté a sv. Karla Velikého a bývalého královského kláštera řeholních kanovníků Lateránských sv. Augustina, nyní městské chorobnice, na Hoře Karlově v Novém městě Pražském. Praha 1877

NAVRÁTIL 1881 — Karel NAVRÁTIL: Ecclesia et monasterium in monte

Karlov Pragae. Kostel a bývalý klášter na hoře Karlově v Praze. Die Kirche und das ehemalige Kloster am Karlshof in Prag. L'église et l'ancien cloître de Carlov à Prague. The church and the old monastery at Karlov in Prague. Cerkov' i byvšij monastyr' na Karlovoj gorě v Pragě. Praha 1881

NEUMANN 1969 — Jaromír NEUMANN: Český barok. Praha 1969

NEUMANN 1951 — Jaromír NEUMANN: Malířství XVII. století v Čechách. Praha 1951

PAŘEZ 1998 — Jan PAŘEZ: Kláštery na Novém Městě pražském do husitských válek a jejich právní a ekonomické postavení v městském prostředí. In: LEDVINKA 1998, 75–91

POCHE 1988 — Emanuel POCHE (ed.): Praha na úsvitu nových dějin. Čtvero knih o Praze. Praha 1988

POSTŘIHAČ 1903 — Antonín POSTŘIHAČ: Karlov. Na hoře Karlově v Praze. Pohled do minulosti a přítomnosti. Praha 1903

PREISS 1988 — Pavel PREISS: Malířství. In: POCHE 1988, 521–603

PŘIBYL/PAŘÍZEK 2013 — Vladimír PŘIBYL / Marek PAŘÍZEK: Památky Slánska a Slaného (6). Slaný 2013

ROYT 1994 — Jan ROYT: Mariánský sloup na Staroměstském náměstí. In: Dějiny a současnost, č. 5, Praha 1994, 25–28

ROYT 1998 — Jan ROYT: Příběh Panny Marie Karlovské. In: LEDVINKA 1998, 225–232

ROYT 2007 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2007

ROYT 2011<sup>2</sup> — Jan ROYT: Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století. 2. rozšířené a přepracované vydání, Praha 2011

ŘEPA 2010 — Tomáš ŘEPA: Kaple Božího hrobu v Čechách a na Moravě v období baroka (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc, 2010

SARTORIUS 1717 — Augustin SARTORIUS: Marianischer Atlas, oder Beschreibung der Marianischen Gnaden-Bilder: durch die gantze Christen-Welt, aus dem großen Lateinischen Wercke R. P. Guillelmi Gumpenberg S. J. in möglicher Kürtze ins Teütsche übersetzt, mit vielen Mirackel-Bildern vermehret, mit Marianischen Poëtereyen untermischet, und in eine besondere Ordnung der Länder, Städte, und Oerther eingerichtet. Prag 1717

SCHALLER 1797 — Jaroslaus SCHALLER: Beschreibung der Königlichen Haupt und Residenzstadt Prag sammt allen darinn befindlichen sehenswürdigen Merkwürdigkeiten: Die Neustadt, oder das II. Hauptviertel der Stadt Prag sammt dem Wischehrad. IV., Prag, 1797

SCHOTTKY 1832 — Julius Max SCHOTTKY: Prag, wie es war und wie es ist, nach Aktenstücken und den besten Quellenschriften geschildert. I. Praha, 1832

SCHULZ 1872 — Josef SCHULZ: Chrám na Karlově. In: Zprávy spolku architektů a



inženýrů v Čechách VII, sešit IV., 1872, 82–85

SLAVICKÝ 2008 — Tomáš SLAVICKÝ: Hudební život klášterů Nového Města pražského v letech 1680–1780. In: ČORNEJOVÁ/KUCHAŘOVÁ/VALENTOVÁ (eds.) 2008, 481–505

SPĚVÁČEK 1979 — Jiří SPĚVÁČEK: Karel IV. Život a dílo. (1316–1378). Praha 1979

SRŠEŇ 1993 — Lubomír SRŠEŇ: Slavnostní dekorace pražské katedrály sv. Víta r. 1729. In: KYBALOVÁ (ed.) 1993, 39–45

STAŇKOVÁ/VODĚRA 2001 — Jaroslava STAŇKOVÁ / Svatopluk VODĚRA: Praha gotická a barokní. Praha 2001

STARÁ 1999 — Dagmar STARÁ: Středověký poutní odznak z dolnobavorského Bogenbergu. In: Průzkumy památek 1/1999, 47–49

STEFAN 1936 — Oldřich STEFAN: Pražské kostely. Praha 1936

SVOBODOVÁ 2011 — Jana SVOBODOVÁ: Panna Maria v Naději – Mater/ Maria gravida. In: CIPRIAN 2011, 231–240.

SWOBODA 1964 — Karl M. SWOBODA (ed.): Barock in Böhmen. München 1964

ŠPERLING 1970 — Ivan ŠPERLING: Obnova interiéru kostela p. Marie a Karla Velikého v Praze na Karlově. In: Památková péče, roč. XXX, č. 3, 1970, 129–43

ŠRONĚK 1989 — Michal ŠRONĚK: Barokní malířství 17. století v Čechách. In: DČVU II/1, 324–371

ŠRONĚK 2006 — Michal ŠRONĚK: Jan Jiří Heinsch (1647–1712). Malíř barokní zbožnosti (kat. výst.). Praha 2006

ŠTAJNOCHR 2000 — Vítězslav ŠTAJNOCHR: Panna Marie Divotvůrkyně. Uherské Hradiště 2003

ŠTECH 1959 — Václav Vilém ŠTECH: Die Barockskulptur in Böhmen. Prag 1959

ŠTECH 1938–1939 — Václav Vilém ŠTECH: Československé malířství a sochařství nové doby.

Praha 1938–1939

TOMEK 1892<sup>2</sup> — Wáclav Wladivoj TOMEK: Dějepis města Prahy II. Praha 1892

TISCHEROVÁ 2013 — Jana TISCHEROVÁ: Matěj Václav Jäckel. Sochař českého baroka 1655–1738. Praha 2013

VÁCHA 2014 — Štěpán VÁCHA: Imaginum elegantia. K estetické působivosti náboženského obrazu v českých zemích v 17. a 18. století. In: Umění 3, LXII, 2014, 251–275

VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1997 — Pavel VLČEK / Petr SOMMER / Dušan FOLTÝN: Encyklopedie českých klášterů. Praha 1997

VLNAS 2001 — Vít VLNAS (ed.): Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a

18. století, Praha 2001

VLNAS 2001 — Vít VLNAS: Česká fůma. Divadlo, divadelnost a umění v barokních Čechách. In: VLNAS 2001, 63–66

VYDROVÁ/SEDLÁČKOVÁ 1938 — Jiřina VYDROVÁ / Ema SEDLÁČKOVÁ: Pražské baroko

1600 – 1800 (kat. výst.). Praha 1938

WIRTH 1908 — Zdeněk WIRTH: Barokní gotika v Čechách v XVIII. a I. polovici XIX. století.

In: Památky archeologické, XXIII, Praha 1908, 121–152

WIRTH 1949 — Zdeněk WIRTH: František Maxmilián Kaňka. Náčrt k monografii barokového architekta. In: BLAŽÍČEK/KVĚT 1949, 175

WOCEL 1866 — Jan Erazim WOCEL: Die Kirche des ehemaligen Augustiner-Chorherrnstifts am Karlshofe zu Prag. In: Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, XI., Wien 1866, 99–116

WOCEL 1867 — Jan Erazim WOCEL: Die Ornamentierung der Deckenwölbung der Kirche am Karlshofe zu Prag. In: Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, XII., Wien 1867, 167–170

WOCEL 1868 — Jan Erazim WOCEL: Kostel bývalého opatství řeholních kanovníků sv. Augustina na Karlově v Praze. In: Památky archeologické, VII, sv. 4, Praha 1868, 265–286

ZAP 1835 — Karel Wladislaw ZAP: Popsání král. hlavního města Prahy. Praha 1835

ZAP 1848 — Karel Wladislaw ZAP: Průwodce po Praze. Potřebná příruční kniha pro každého, kdo se s pamětnostmi Českého hlavního města seznámiti chce. Praha 1848

ZUBER 2003 — Rudolf ZUBER: Osudy moravské církve v 18. století. II. díl, Olomouc 2003

## 12. Seznam vyobrazení

1. **Pohled na Nové Město s Karlovem**, Sadelerův prospekt, Filip van der Bossche, mědiryt, 1606, výřez. Reprodukce z: <http://kralovskedilo.ktf.cuni.cz/lokality/Praha-%E2%80%93Kaple-Boziho-Tela>, vyhledáno 5. 4. 2017
2. **Panna Maria**, největší ze tří karlovských zvonů (1450 kg). Foto: autorka
3. **Znak Karlovských opatů**, vlepená kresba, Curtum manuale, 1771. Foto: NKP
4. **Cáchy**, palácová kaple, půdorys. Reprodukce z: <http://www.brynmaur.edu/cities/Cities/wld/01040/01040m.html>, vyhledáno 12. 4. 2017
5. **Karlov**, půdorys včetně přístavby Svatých schodů vpravo. Reprodukce z: BAŤKOVÁ 1998
6. **Kostel na Karlově se stanovou střechou**, Willenbergův prospekt, Johann Willenberg, dřevořez, 1601, výřez. Reprodukce z: LÍBAL/MUK/LANCINGER 1980a, obr. č. 1
7. **Vitráž s Karlem Velikým**, 1502–1506, dnes Muzeum hl. m. Prahy. Reprodukce z: MATOUŠ 1975, obr. č. 78
8. **Vitráž s rodovým znakem Anny z Foix a Candale**, 1502–1506, tamtéž. Reprodukce z: MATOUŠ 1975, obr. č. 79
9. **Detail hvězdicové klenby v lodi**, 1575. Foto: autorka
10. **Vyplenění Karlova 1611**, dobový leták, vlepeno v Curtum manuale, 1771. Foto: NKP
11. **Pohled na kostel od východu**, vlevo přístavba Svatých schodů, 1708–1711. Foto: autorka
12. **Pohled na přístavbu Svatých schodů od jihu (z ulice Horské)**, 1708–1711. Foto: autorka
13. **Ambit přístavby Svatých schodů**, štukový basreliéf s podkresbou, 1708–1711. Foto: autorka
14. **Barokizace fasády**: parapet, konzoly, římsy, šambrány, 1713. Foto: autorka
15. **Prospekt Karlova**, František Xaver Liskowetz, kolorovaná kresba, 1767, volně vloženo v Curtum manuale, 1771. Reprodukce z: HRADIL 2011, 4
16. **Socha Assumpty**, severní portikus. Foto: autorka
17. **Návrh průčelí kaple P. M. Mariacellské**, kresba, stavba 1676. Reprodukce z: LÍBAL/MUK/LANCINGER 1980a, obr. č. 4
18. **Obraz Panny Marie Karlovské**, J. J. Heinsch, 1697. Foto: autorka
19. **Současné umístění obrazu P. M. Karlovské** v kostele sv. Apolináře. Foto: autorka
20. **Obraz Ecce Ancilla Domini**, anonym, tamtéž. Foto: autorka

21. **Socha P. M. Karlovské**, V. M. Jäckel, 1720. Foto: autorka
22. **Socha P. M. Karlovské jako Assumpty**, anonym. Foto: autorka
23. **P. M. Karlovská**, V. Müller, 1750, mědiryt, vlepeno v Curtum manuale. Foto: NKP
24. **P. M. Karlovská**, J. Arnold, 1766, mědiryt, vlepeno v Curtum manuale. Foto: NKP
25. **Oltář s obrazem P. M. Karlovské**, D. Mayer, 1700, kostel sv. Michala, Olomouc. Foto: autorka
26. **Zvon s reliéfem P. M. Karlovské**, tamtéž. Foto: autorka.
27. **Svaté schody**, 1708–1709 (vedle jižní souoltáří s obrazem P. M. Karlovské). Foto: autorka
28. **Svaté schody**, 1708–1709, detail. Foto: autorka
29. **Socha Bičovaného Krista u sloupu**, J. J. Šlanzovský, vlevo od oltáře sv. Hrobu. Reprodukce z: ŠTECH 1959, obr. č. 49
30. **Iluzivní nástěnná výzdoba Betlémské jeskyně při osvětlení**. Foto: autorka
31. **Trompe l'oeil s veverkou**. Foto: autorka
32. **Oltář v Betlémské jeskyni**. Foto autorka.
33. **Panna Marie při adoraci Ježíška**, J. J. Heinsch, 1710, původně Betlémská jeskyně, dnes depozitář Muzea hl. m. Prahy. Foto: autorka
34. **Panna Marie adorující Ježíška a Panna Marie Lactans**, obě A. Birckhart podle J. J. Heinsche, mědiryt, vlepeno v Curtum manuale. Foto: NKP
35. **Madona s žehnajícím Ježíškem**. Foto: autorka
36. **Svatá Rodina**, J. J. Šlanzovský, 1738, dříve Betlémská jeskyně, dnes v lodi pod kruchtou. Foto: autorka.
37. **Sv. Jeroným**. Foto: autorka
38. **Sv. Eusebius**. Foto: autorka
39. **Andělská kapela**. Foto: autorka
40. **Jižní balkón**, do 1711, **Ecce Homo**, J. J. Šlanzovský, 1709. Foto: autorka
41. **Ecce Homo**, 1709, detail. Foto: autorka
42. **Svaté schody**, 1711, mědiryt, vlepeno v Curtum manuale. Foto: NKP
43. **Kruchta** v západní části lodi, 1733–1740. Foto: autorka
44. **Freska s Janem Žižkou v podkruchtí**, po 1740. Foto: autorka
45. **Dva sv. Augustinové a sv. Monika**, J. J. Šlanzovský-dílna. Foto: autorka
46. **Sv. Augustin**, J. J. Šlanzovský-dílna. Foto: autorka
47. **Pohled do lodi se severním balkónem a souoltářím**. Foto autorka
48. **Scéna Navštívení**, J. J. Šlanzovský, 1738. Foto autorka
49. **Redukovaná podoba bývalého hlavního oltáře z Karlova**, 1740–1744, od r. 1785 v

kostele sv. Apolináře. Foto: autorka

50. **Nanebevzetí P. Marie**, 1740–1744, detail. Foto: autorka

51. **Velký krucifix z Kalvárie**, na jižní stěně v presbytáři. Foto: autorka

52. **Pozdně gotický krucifix**, dnes sakristie. Foto: autorka

53. **Socha P. Marie Bolestné z Kalvárie**, dnes u paty Svatých schodů. Foto: autorka

54. **Socha sv. Jana z Kalvárie**, dnes u paty Svatých schodů. Foto: autorka

55. **Pohled do presbytáře a lodi s jižním souoltářím** – řezbářská výzdoba J. J. Šlanzovský a dílna. Foto: autorka

56. **Oltář P. M. Karlovské**, kopie originálu obrazu J. J. Heinsche od J. V. Hellicha, 1871. Foto: autorka

57. **Obraz sv. Liboria**, detail, anonym. Foto: autorka

58. **2 x P. M. Karlovská**, A. Birckhart, J. Tscherning, **sv. Salvator**, Ascher, **sv. Liborius**, anonym, mědiryty, vlepeno v Curtum manuale. Foto: NKP

59. **Obraz sv. Augustina**, detail, anonym. Foto: autorka

60. **Oltář sv. Salvatora Lateránského s obrazem od J. J. Heinsche**, 1697. Foto: autorka

61. **Obraz sv. Karla Velikého**, detail, F. T. Dallinger, 1738. Foto: autorka

62. **Dvanáctiletý Ježíš v chrámě**, J. J. Šlanzovský-dílna polychromovaný reliéf. Foto: autorka

63. **Zvěstování Panně Marii**, J. J. Šlanzovský-dílna, polychromovaný reliéf. Foto: autorka

64. **Oltář sv. Jana Nepomuckého**, poč. 60. let 18. stol. Foto: autorka

65. **Oltář sv. Judy Tadeáše**, poč. 60. let 18. stol. Foto: autorka

66. a, b **Detail mezižeburní výmalby a štuků**, klenba lodi, 1736. Reprodukce z: *Kostel Panny Marie na Karlově*, fotografická dokumentace restaurátorských prací, firma Štuko, 1967–1968

67. **Kresba sochy Karla Velikého**, anonym, 1757, Curtum manuale. Foto: NKP

68. **Chrám Páně na Karlově v Praze**, provizorní hlavní oltář se sochou P. M. Karlovské, kresba B. Schwartze – Zawacki, 1864. Reprodukce z: *Zlatá Praha* č. 14, 15. července 1864.

69. **Hlavní oltář s novogotickou archou**, B. Wachsmann, A. Lhota, E. Veselý, svěceno 1872, foto: Jaroslav Kocourek

70. **Vnitřek chrámu karlovského**, oltář s novogotickou archou, kresba J. Koula, 1884. Reprodukce z: *Ruch*, č. 8, 15. března 1884

71. **Pohled na kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Karla Velikého od jihovýchodu**. Foto: Cyril Royt