

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Tereza Zborníková

Renesanční malované epitafy v Čechách

bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Magdaléna Hamsíková

2009

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

V Praze dne 30. 6. 2009

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Magdaléně Hamsíkové za odborné vedení mé bakalářské práce a poskytnutí cenných rad a připomínek.

Poděkování patří také: panu PhDr. Burachoviči z Krajského muzea Karlovarského kraje, panu Ing. Neuhöferovi a panu Filípkovi z Kostelce nad Černými lesy, panu MgA. Valáškoví z Muzea Jindřichohradecka, panu Ing. Jirákoví a panu Junkovi z opočenského zámku, panu faráři Frantovi ze Starého Plzně a paní Mgr. Kailové z Muzea Českého krasu v Berouně, bez nichž by tato práce nemohla vzniknout.

V neposlední řadě patří velký dík mé mamince a blízkým, kteří mě ve studiu podporují.

OBSAH

| | |
|---|-----|
| I. ÚVOD..... | 5 |
| II. PŘEHLED DOSAVADNÍHO BĀDÁNÍ..... | 7 |
| III. POHLED NOVOVĚKĚHO ČLOVĚKA NA SMRT | 11 |
| 3.1. ÚVAHY O SMRTI..... | 11 |
| 3.2. OKAMŽIKY PŘED SMRTÍ | 13 |
| 3.3. POHŘEBNÍ CEREMONIE NOVOVĚKĚ ŠLECHTY..... | 17 |
| IV. EPITAFY | 21 |
| 4.1. RANÁ DĪLA – EPITAF JANA Z JEŘENĚ, VOTIVNÍ OBRAZ Z PŠOVKY U MĚLNÍKA, ZLÍCHOVSKÝ EPITAF A EPITAFNÍ NĀSTĚNNĀ MALBA V KADANI..... | 22 |
| V. RENESANČNĪ MALOVANĚ EPITAFY V ČECHĀCH..... | 25 |
| 5.1. NEKATOLICKĀ DĪLA | 27 |
| 5.1.1. Žerotínský epitaf..... | 27 |
| 5.1.2. Jáchymov a soubor jáchymovských epitafů..... | 30 |
| 5.2. KATOLICKĀ TĚMATIKA..... | 35 |
| 5.2.1. Epitaf Karla Kokořovce z Kokořova..... | 36 |
| 5.2.2. Matouš Radouš a Elias Hauptner | 39 |
| 5.3. EPITAFY SMIŘICKÝCH A HERALDICKĀ PŘĪSLUŠNOST EPITAFNĪCH PAMĀTEK..... | 40 |
| VI. KATALOG | 43 |
| 6.1. SEZNAM KATALOGOVÝCH HESEL..... | 96 |
| VII. ZĀVĚR | 98 |
| VIII. OBRAZOVĀ PŘĪLOHA | 101 |
| IX. SEZNAM VYOBRAZENĪ..... | 114 |
| X. SEZNAM POUŽĪTÝCH PRAMENŮ A LITERATURY..... | 116 |

I. ÚVOD

K tématu mé bakalářské práce a hlubšímu studiu české renesanční malby mě přivedl katalog Ondřeje Jakubce, jenž byl sepsán u příležitosti výstavy Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v Čechách, konané roku 2007 v Arcidiecézním muzeu v Olomouci. Publikace se však zabývá zejména oblastí Moravy, Slezska a provinčního epitafního umění chrudimského Matouše Radouše. Umění české renesance zůstává nadále ve stínu ostatních dějinných epoch a stále badatelům, věnujícím se otázkám tohoto údobí, přináší nové poznatky a objevy. Také epitafní produkce představuje na našem území početně nezanedbatelný celek, díky němuž můžeme o renesančních malovaných epitafech hovořit jako o fenoménu, který si získal své místo na poli výtvarném od poslední čtvrtiny šestnáctého století. V kvalitativním hodnocení těchto prací je však třeba být ostražitější. Nutno však podotknout, že se mezi epitafními pracemi najdou díla, která mohla vycházet z tvorby umělců rudolfínského dvora, či připomínající práce italských manýristů. Ve své práci jsem se tedy rozhodla zaměřit na území Čech, kde se setkáváme s početným celkem epitafů v Jáchymově, významné jsou epitafní oltáře v Kostelci nad Černými lesy, či v Jindřichově Hradci.

V bakalářské práci se nejprve zaměřím na postoj novověkého člověka ke smrti a k jejímu vnímání. Přiblížím, jak se člověk v raném novověku na smrt připravoval, co vše nezbytné měl před odchodem z pozemského světa učinit, aby jeho duše mohla v poklidu vstoupit do nebe. Velmi stručně také popíši, jak probíhaly pohřební ceremonie šestnáctého století. Stručné nastínění pohledu novověkého člověka na smrt považuji za důležité, neboť smrt je s epitafními obrazy bytostně spojena, a proto by tato problematika měla být propojena.

V hlavní stati předkládané práce charakterizují malované epitafy, přičemž okrajově pohovořím také o dílech raných, například o epitafu Jana z Jeřeně a o Zlíchovském epitafu. Dále se zaměřím na charakteristiku renesančních malovaných epitafů, kterou rozdělím do dvou základních témat podle ideové náplně těchto děl, do linie nekatolické a katolické. Na daném příkladu se pokusím osvětlit rozdílnosti námětů. Text pak doplňuji citacemi ze závětí některých osob znázorněných na epitafech, stejně tak jako jinými dobovými spisky, které jsou taktéž důležitým pramenným materiálem, jež umožňuje epitafní památku vnímat v širším kontextu.

Práce je završena katalogem vybraných epitafů, který obsahuje patnáct katalogizačních hesel se snahou o důkladnou interpretaci díla. Důležitou složku

tvorby nejen katalogu pro mě představovala autopsie se všemi uměleckými díly, která mi umožnila epitaflu lépe porozumět.

Předkládaná práce není syntézou, ani soupisem děl. Snaží se pouze shrnout celoroční práci a poznatky, které mi umožnily nad touto problematikou uvažovat a které mě nutily k neustálému kladení nových a nových otázek.

II. PŘEHLED DOSAVADNÍHO BĀDÁNÍ

Obecně je známo, že badatelské poznání zabývající se českým renesančním malířstvím, není ještě zcela vyčerpáno. Na tomto místě se nebojím říci, že ono bádání českého renesančního malířství zůstává ve stínu poznání ostatních dějinných epoch.

Literatury a odborných studií, jež by se primárně renesančním malovaným epitafům věnovaly, je velmi málo. Poprvé nás s nimi blíže seznamuje Jaroslav Pešina¹ v článku Skupinový portrét v českém renesančním malířství. Specifikuje zde, jak z názvu vyplývá, skupinový portrét, který často charakterizuje na vybraných památkách epitafního umění. Podává nám cenné informace o Žerotínském epitafu, o epitafních oltářích Smiřických, pozornost věnuje také epitafu Sixta Mostníka a jeho rodiny, či Sprangerovu epitafu zlatníka Müllera.

Prvním počinem, který se zabývá přímo renesančními malovanými epitafy, je článek Jarmily Vackové² s názvem Pozdně renesanční epitafy v Brně. Podává zde do této doby nejuvstíženější syntézu, jež se však věnuje výhradně problematice brněnských děl. Epitafy, jež má zařazeny ve své studii, důkladně ikonograficky rozebírá, věnuje se i osobě autora, pokud je znám. Samozřejmě také uvádí neméně cenné informace vztahující se k donátorovi.

Jednou z nejcennějších prací, věnující se primárně renesančním malovaným epitafům v Čechách, je studie téže autorky,³ která se však nebrání nepřilíš lichotivému hodnocení, již je zejména nízká kvalita epitafních prací. Budeme-li schopni přehodnotit některá tvrzení Vackové, jsme nuceni i přes to říci, že její článek je v dnešní době klíčovým vodítkem pro badatele touto problematikou se zabývajících. Podává obecné informace, vysvětlující pojem „epitaf“ a typologii epitafů. Snaží se uvést komplexně všechna významná díla a celky, byť je jim v celkovém textu určen jen malý rozsah, na nějž však badatelé v dnešní době mohou navázat. Nejcennější částí několikastránkové stati pak je katalog epitafů, řazených abecedně dle umístění, v němž podává Vacková základní informace: námět, provenience, autor, pokud je znám, a literatura, vztahující se k jednotlivým dílům.

Další studií, zabývající se epitafní produkcí, je opět stat' Jarmily Vackové,⁴ která je součástí druhého dílu Dějin českého výtvarného umění. Zde v kapitole

¹ PEŠINA 1954, 269–294.

² VACKOVÁ 1960, 587–600.

³ VACKOVÁ 1969, 131–156.

⁴ VACKOVÁ 1989, 92–106.

nazvané Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526 až 1620 podává ucelené informace o malířství této epochy. Zatímco ve výše zmíněném článku se autorka zabývá pouze epitafy, zde se v seznamujeme s Matoušem Radoušem nejen jako s významným chrudimským malířem epitafních děl, ale také jako s tvůrcem knižních iluminací. V části věnující se epitafům pak opět vyjmenovává zásadní díla tohoto druhu. Neopomíná ve svém výčtu dva oltáře Smiřických v Kostelci nad Černými lesy, jindřichohradecké epitafní oltáře, ani jáchymovský soubor děl. Větší pozornost pak soustřeďuje zejména na již zmíněného Matouše Radouše a s ním spojenou Chrudim, olomouckého Eliase Hauptnera, brněnské epitafy a epitafy ze hřbitovního kostela v Moravské Třebové. Kapitulu pak završuje epitafy pražskými, které jsou spjaty zejména s osobností Bartolomea Sprangera.

Je s podivem, že v přehledové knize *Renaissance in Böhmen*⁵ se s epitafními pracemi nesečkáváme vůbec. Obecně je možno říci, že malířství je v zde zaměřeno jen na umění na dvoře Rudolfa II. a na knižní grafiku. Středem zájmu autorů je zejména architektura české renesance.

Na nutnost přehodnocení některých tvrzení Jarmily Vackové, která předbělohorské epitafy tituluje slovy „miserere českého měšťana“, upozornil v devadesátých letech Michal Šroněk.⁶ Ve své studii, jež je součástí knihy *Rudolf II. a Praha*, vydané ku příležitosti stejnojmenné výstavy, uvádí, že tato charakteristika sugerovala obecně nízkou úroveň těchto prací. Hovoří, že pokud konfrontujeme toto tvrzení s dochovanými památkami a „zejména písemnými zprávami o vybavení měšťanských domácností“,⁷ jsme nuceni tuto charakteristiku korigovat. Na tomto místě však přiznává, že mnohé malované epitafy mají řemeslnou úroveň, zároveň však vyzdvihuje jáchymovský soubor epitafů, jež „zřetelně odráží vlivy dvorského rudolfinského umění.“⁸ Dále se stručně zaměřuje na epitafy Bartolomea Sprangera a hodnotí tematiku a náměty epitafních prací.

Dnes je jistě klíčovým dílem, jež se zabývá problematikou renesančních malovaných epitafů, katalog *Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích*, který vznikl ku příležitosti stejnojmenné výstavy, konané roku 2007 v Arcidiecézním muzeu v Olomouci. Ondřej Jakubec,⁹ editor knihy a kurátor výstavy, rozdělil publikaci do dvou částí. První část vyplňují studie ke spolupráci přizvaných

⁵ SIEBT 1985.

⁶ ŠRONĚK 1997, 355–375.

⁷ ŠRONĚK 1997, 361–362.

⁸ ŠRONĚK 1997, 361–362.

⁹ JAKUBEC 2007.

odborníků. Ti se nezaměřují pouze na malované epitafy, ale jejich statě se zabývají například komemorativní kulturou v českých zemích raného novověku, či malovanými posmrtnými portréty. Velká pozornost je pak věnována brněnským epitafům a dvěma významným malířským osobnostem, Matouši Řadouši a Eliasi Hauptnerovi. O renesančních malovaných epitafech se pak hovoří v kapitole Renesanční epitaf jako médium společenské a náboženské reprezentace, jejímž autorem je sám Jakubec.¹⁰ Zde se souhrnně zabývá renesančním epitafem, snaží se jej vymežit terminologicky, obecně charakterizovat katolická a nekatolická díla, následně pak odlišuje jejich námětovou složku. Do této několikastránkové studie nezahrnuje pouze díla, jež jsou součástí druhé části publikace, katalogu, ale stručně se nám dostává také některých informací o jáchymovských dílech. Pozornost věnuje také epitafu Karla Kokořovce z Kokořova, jež je typickým příkladem katolické manifestace donátora, a charakterizuje také významný, v tomto případě nekatolický, Žerotínský epitaf. Tato kniha je jistě přínosem nejen proto, že je první tohoto druhu, ale také proto, že přispěla ke kritické recepci některých starších pramenů. Autoři zde například v kapitole věnované Matouši Radouši na základě archivního studia publikovali nové biografické informace o tomto malíři.

Ačkoliv zní podtitul publikace „Malované renesanční epitafy v českých zemích“, je zde stěžejní pozornost věnována především Moravě a Slezsku. Čechy jsou reprezentovány chrudimskými epitafy Matouše Radouše. Katalog, jak sám Jakubec v úvodu píše, není soupisem. O nepřítomnosti některých významných děl uvádí, že „... nejsou zastoupeny prestižní práce jako například epitafy Bartolomea Sprangera či okruh jáchymovských epitafů. Absence těchto prací je především dána objektivními důvody. Řada těchto památek je stále uložena v nevyhovujících podmínkách kostelů, kde hrozí nebezpečí jejich fyzické degradace, tak i možného zcizení.“¹¹ V kapitole věnované renesančním malovaným epitafům autor stručně soubor děl v Jáchymově charakterizuje. Uvádí však, jak je zřejmé již z výše zmíněné citace, že se nacházejí ve špitálním kostele Všech svatých. Zde však musím zdůraznit, že tento významný soubor devíti děl se již od sedmdesátých let v kostele nenachází. Právě kvůli oné fyzické degradaci byl přemístěn do Krajského muzea Karlovarského kraje. Chybnou provenienci Jakubec uvádí i v případě epitafu Karla Kokořovce z Kokořova, který se nenachází v kostele Nanebevzetí Panny Marie, nýbrž v kostele Narození Panny Marie ve Starém Plzenci. Tuto chybnou informaci autor

¹⁰ JAKUBEC 2007, 11–24.

¹¹ JAKUBEC 2007, 10.

pravděpodobně kopíruje ze starší literatury. Nicméně v článku Evy Bukolské,¹² který se věnuje Votivnímu obrazu Kokořovců z Kokořova je provenience uváděna správně. Chybné určení pak zaznamenáváme o deset let později v článku Jarmily Vackové.¹³

Lze tedy bezpochyby říci, že publikace Ondřeje Jakubce je významným počinem, který vyplnil v uměleckohistorické literatuře dlouhotrvající mezeru. Zájem zde byl primárně zaměřen na olomoucké, brněnské a chrudimské práce, a to s důrazem kritického přístupu k pramenům. Upozaděna však zůstala díla jáchymovská, epitafní oltáře Smiřických v Kostelci nad Černými lesy, či oltářní archy jindřichohradecké. Pokud zde jsou některá z těchto děl charakterizována, jako je to v případě epitafů v Jáchymově, je třeba podrobit je další a hlubší recepci, díky níž následně odhalíme nejen chybně uváděnou provenienci, ale budeme moci jejich charakteristiku hlouběji interpretovat.

Jakubec¹⁴ se k této problematice vrací ještě v článku Smrt a vzkříšení jako epitaf. Renesanční malované epitafy a jejich výklad, kde shrnuje fakta, jež byla již vyřčena ve výše zmíněné publikaci. Nejnověji pak též autor¹⁵ ve spolupráci s Radkou Miltovou publikoval článek v časopisu Umění, kde se zaměřuje na osobnost Matouše Radouše a Eliase Hauptnera.

¹² BUKOLSKÁ 1959, 278.

¹³ VACKOVÁ 1969, 151.

¹⁴ JAKUBEC 2008, 33–36.

¹⁵ JAKUBEC/MILTOVÁ 2009, 149–171.

III. POHLED NOVOVĚKÉHO ČLOVĚKA NA SMRT

3. 1 Úvahy o smrti

Smrt byla pro člověka v novověku stálým průvodcem života. Neustále opakovaná věta „Memento mori“, nebo-li „Pamatuj na smrt“, připomínala, že člověk neví dne ani hodiny ba dokonce ani místa, kde se se smrtí setká.¹⁶ Strach a smrt byly tedy doslova druhové renesance.¹⁷ Člověku byla smrt neustále připomínána, ať už to bylo na zádušních mších, na pohřbech či v běžném životě - byla zkrátka součástí života. Uvědomění si pomíjivosti, nestálosti života provázelo člověka prakticky od narození. Novověký člověk na smrt nahlížel zcela opačným způsobem než dnešní lidé. V současné době je smrt odsunuta, takřka tabuizována.¹⁸

V novověku se setkáváme se snahou poskytnout víru, která více uspokojuje člověka činit dobro a žít bez hříchu, což mělo smrti ubrat na její děsivé podstatě. S touto tendencí se setkáváme u některých předreformních osobností, jako byl například Erasmus Rotterdamský, který věří, že klid spravedlivého zažene strach ze smrti. Silný ve své víře kráčí „křesťanský rytíř“ svou cestou s jistotou, že odolá veškerým nástrahám ďábla. Téma tohoto rytíře můžeme spatřovat například na Dürerově grafice Rytíř, smrt a ďábel [1]. Dílo tohoto umělce vychází z velmi intenzivního vnitřního prožitku, který má svůj původ v mystickém proudu, jež vychází právě z Erasma Rotterdamského.¹⁹ Ústřednímu motivu rozvážně krácejícího rytíře kontrastuje tvrdá a drsná krajinná scenérie, z níž z temnoty vystupuje postava smrti a ďábla. Smrt není zobrazena jako tradiční kostra, personifikace smrti, ale jako rozkládající se mrtvola se smutnými očima bez rtů a bez nosu. Kolem hlavy a krku má obtočené hady. Smrt se natahuje k rytíři a zbytečně se snaží zastrašit ho přesýpacími hodinami, symbolem končícího života.²⁰ Podobným příkladem, kdy není smrt znázorněna jako tradiční kostra, ale jako rozkládající se mrtvola, je v našem prostředí socha Brigity [2] v kostele sv. Jiří v Praze;²¹ zde smrt vyhlíží zvláště děsivě – kostru pokrývají cáry z kůže, z břicha vylézají žáby a hadi, kteří mají symbolizovat

¹⁶ BŮŽEK/HRDLIČKA/KRÁL/VYBÍRAL 2002, 364.

¹⁷ CORVISIER 2002, 56.

¹⁸ ARIÉS I. 2000; ARIÉS II. 2000.

¹⁹ PANOFSKY 1955, 151.

²⁰ PANOFSKY 1955, 151–154.

²¹ WÖRGÖTER 2007, 27.

vytrysknutí vnitřní hniloby z tělesné schránky.²² Socha je tajemná nejen svou podobou, ale také pověstmi, jimiž je opředená. Jedna hovoří o tom, že byla vytvořena poté, co jistý sochař zavraždil ze žárlivosti svou milenkou. Hodil ji do Jeleního příkopu a před popravou vytesal svou oběť v podobě, ve které byla nalezena.²³

Musíme si ale uvědomit, že v křesťanské koncepci smrt představuje pro vyvolené zrození do nového života na věčnosti a spatření Boha, pro zavržené zatracení.²⁴ Otázkami smrti a posmrtného života se v novověku zabývalo více literárních útvarů, v první řadě jde o nábožensko – moralistní spisy o „čtyřech posledních věcech člověka“.²⁵ V českém prostředí bychom toto téma našli například v díle kněze Františka Kostera, které vyšlo roku 1606 v Olomouci. Jeho vydání schválil sám biskup František kardinál z Ditrichštejna. Autor popisuje smrt jako věčné zabavení života.²⁶ Strach ze smrti je způsoben ztrátou požitků – duševních, smyslových a tělesných. Koster tu čtenářům radí, jak strachu ze smrti předejít. Doporučuje návštěvy pohřbů, časté myšlení na smrt a pobyt v přítomnosti mrtvého.

Se smrtí však duše člověka neumírá. Je souzena a podle zásluh na pozemském světě, buď vstoupí do ráje, přičemž představy o něm jsou spíše duchovní, nebo do pekla. O tom jsou představy mnohem barvitější. Také Františkem Kosterem bylo peklo charakterizováno tak, jak to bylo v jeho době běžné - totiž jako obávané místo trestu situované do podzemí. Mezi jeho základní atributy jsou pak přidány tma, šíravý oheň, dusivý zápach a štiplavý dým smrti.²⁷

Od 12. století však existuje ještě jedno obávané místo, o kterém však nábožensko - mravoučná literatura příliš nemluví. Jde o očistec. Tam se mohli dostat lidé, kteří měli dobré i špatné vlastnosti. V očistci pak mohly být jejich duše díky modlitbám a přímluvám církve očištěny od hříchu.²⁸

Představa očistce se vyvíjela velmi pomalu a vždy měla své kritiky.²⁹ Nepochybně také proto, že se v Písmu tento vymyšlený onen svět nevyskytoval.³⁰ Očistec je jakýsi prostřední onen svět, kde mrtví postupují určitou zkoušku. „Prostředníkem“ je jednak z hlediska času, leží mezi smrtí jedince a Posledním

²² Toto zobrazení má dozajista svou tradici; např. socha tak zvaného Knížete světa, jež se nachází na jižním portálu západního průčelí katedrály ve Strasburku, jež je vyobrazen jako hrdý muž držící v ruce jablko. Z jeho zad však vylézají hadi a žáby, stejně jako v případě Brigity.

²³ KYZOUROVÁ 2007, 125.

²⁴ CORVISIER 2002, 57.

²⁵ KRÁL 2004a, 43.

²⁶ KRÁL 2004a, 44.

²⁷ KRÁL 2004a, 48.

²⁸ ROYT 2004, 19.

²⁹ DINZELBACHER 2004, 63.

³⁰ LE GOFF 2003, 18.

soudem, a jednak z hlediska čistě prostorového, jako místo nacházející se mezi rájem a peklem.³¹

Teologové v době středověku a novověku popisují toto místo jako očistný oheň, protože jeho působení bylo považováno za nesmírně bolestivé. Nicméně pro malé či středně těžké hříšníky otevíral cestu k ráji. Církev navíc ujišťovala, že modlitby živých, almužny, mše a odpustky mají schopnost zkrátit dobu pobytu v očistci.³²

3. 2 Okamžiky před smrtí

Smrt představovala pro člověka raného novověku konec jeho existence, a proto bylo třeba se na poslední okamžiky řádně připravit. K takovéto přípravě napomáhaly knihy dobré smrti – *Ars Moriendi*, podle nichž měl člověk v poklidu opustit tento svět. Původ těchto knih je třeba hledat ve středověku, kdy krátký text o správném chování tváří tvář smrti byl doplněn sadou jedenácti tematicky zaměřených dřevorezů. Ty i pro nevzdělané a ngramotné vyobrazovaly pět pokušení, jak obklopují lůžko umírajícího a jsou od něj zahrnány za pomoci pěti andělských zásahů. Prvních deset vyobrazení cyklu představovalo pět protikladných dvojic. První obraz v páru vždy znázorňoval umírajícího muže, který je pokoušen a směřuje ke špatné, zatracující smrti; druhé vyobrazení naproti tomu ukazovalo nemocného, který má nakročeno ke spasení. Poslední jedenáctý dřevorez stál vždy osamoceně a alegoricky představoval dobrou smrt.³³

Postupem času se obliba těchto knih v Evropě velmi rozšířila a vznikla i delší verze, která obsahovala většinou šest částí, jejichž obsahem byly například rady, jak správně zemřít, modlitby pro umírajícího, předepsané chování a modlitby pro okolí umírajícího a duchovní cvičení pro nemocné a umírající. Dobrá smrt vyžadovala trpělivost a pokoru. K překonání těžkých okamžiků sloužila právě především

³¹ LE GOFF 2003, 18.

³² Zajímavá je i otázka postoje na očistec v Čechách. Například Mistr Jan Hus očistec uznával; jeho víra v očistec nebyla v rozporu s katolickým dogmatem. Jako první proti očistci vystoupil krátce po Husově smrti Mikuláš z Drážďan, proti němuž vystoupil čelní reformní bohoslovec Jakoubek ze Stříbra; o několik let později například Petr Chelčický ve svém dvoudílném spisku „Řeč o pravém a jistém a nejistém očistci“ klade důraz na očistu od hříchů v tomto světě, ale kritizuje a vyvrací církevní učení o posmrtném očistci. Více k problematice očistce a jeho vnímání v českém prostředí od první zmínky o očistci u nás a následné spory jeho se týkající; více ŠMAHEL 2001, 330–345.

³³ KRÁL 2004a, 62–63.

modlitba. V katolickém prostředí samozřejmě nemohl u smrtelného lože chybět kněz, jenž přinášel ulehčení v podobě svátosti posledního rozhřešení a generální zpovědi.³⁴

V Čechách se tyto knihy staly oblíbenými v druhé polovině šestnáctého století a na počátku století sedmnáctého, kdy se nejprve setkáváme s četnými překlady evropských děl. Mezi nejvíce překládané humanistické tisky patřil spisek Erasma Rotterdamského *De Praeparatione ad mortem*,³⁵ který vyšel v Basileji roku 1534. Do češtiny byl přeložen v druhé polovině 16. století během šestnácti let celkem pětkrát. Na ilustraci k českému překladu [3], vydanému roku 1564,³⁶ Erasmus Rotterdamský nabádá lid: „*Pamatuj na nejposlednější čas a nikdá nebudeš hřešiti .. Kdož chceš v životě svém hříchův vjíti, tento erb před očima hled' vždy míti. Smrt tvou často budeť připomínati, tak budeš vždycky v bezpečenství státi. Dejž Kriste ať tě pravým srdcem ctíme, z darův tvých ve dne v noci velebíme Tebe.*“

Na ilustraci je znázorněn v levé části muž a v pravé žena. Oba bychom mohli chápat jako rámeček celého výjevu, jež je tedy určen nejen pro muže, ale také pro ženy. Dominantní roli zde hraje erb, na němž je zobrazena lebka, kterou měl mít každý člověk neustále „před očima“. V této době se také můžeme setkat s běžnými předměty, jež jsou vyhotoveny ve tvaru lebky nebo je na nich lebka nějakým způsobem zachycena. Hojně se nosily například prsteny s lebkami nebo podobnými znaky smrti. Také Girolamo Savonarola doporučoval, aby při sobě lidé nosili kostěnou lebku, na níž se měli často dívat,³⁷ a připomínat si tím konečnost lidského bytí.

Příkladem české *Ars Moriendi* je Knížka o smrti, kterou sepsal Mikuláš Krupěhorský pro rodinu Petra Kokořovce z Kokořova roku 1593, jíž bude větší pozornost věnována v kapitole pojednávající o epitafu Karla Kokořovce z Kokořova.

Jednou z důležitých rad těchto spisků byla potřeba vyřízení všeho nezbytného na pozemském světě. Knihy dobré smrti nabádaly čtenáře, aby tyto „důležitosti“ nenechávali na poslední chvíli. Touto „důležitostí“, bez níž by člověk neměl opustit svět, bylo sepsání listu kšaftovního, nebo – li poslední vůle.³⁸

Pro poznání vztahu člověka ke smrti mají testamenty rozhodující význam. V okamžiku, kdy šlechtic či šlechtična sepisovali poslední vůli, si zřetelně uvědomovali nevyhnutelnost přibližujícího se konce.³⁹ Na neurčitou dobu se museli rozloučit s

³⁴ BŮŽEK/HRDLIČKA/KRÁL/VYBÍRAL 2002, 367.

³⁵ KRÁL 2004a, 65–66.

³⁶ SVATOŠ/SVATOŠ 1985, 291.

³⁷ WÖRGÖTTER 2007, 29.

³⁸ Též také testament, kšaft, zřízení, pořizení, či poručení.

³⁹ BŮŽEK/HRDLIČKA/KRÁL/VYBÍRAL 2002, 365.

příbuznými a blízkými, navždy pak s majetkem a světskými rozkošemi. Stejně jako když si při dočasném loučení s přáteli vytvářel památku na společně strávenou dobu zápisem do památníku, i před tímto neurčitě dlouhým odloučením si člověk snažil zajistit „nesmrtelnost“ v myslích okolních lidí.⁴⁰ Sepisovatelé závěti se s obavami o svou duši dívali do budoucna a snažili se připravit si výhodnou pozici. Vedle rozmanitých zbožných odkazů kostelům, církevním institucím a chudým lidem tak zanechávali nemalé peněžité částky na zádušní mše. Vždyť jejich množství mohlo zkrátit tolik obávaný pobyt v očištění,⁴¹ o němž jsem hovořila v úvodu kapitoly. Síla duchovní přímluvy, stejně jako doba přetrvání v paměti, spočívá v pravidelném opakování – čím více zádušních mší se odsloužilo, tím větší byla šance, že duše opustí očištěc; čím častěji jméno zemřelého zaznělo v kostele či klášteře, tím déle přetrvával v kolektivní individuální paměti okolí.⁴²

Nejdůležitější částí testamentu bylo bezpochyby rozdělení rodového majetku a určení poručníka nezletilým potomkům, což náleželo ke krokům ponejvíce nezbytným, neboť výběr vhodného poručníka se záhy odrazil na dalších osudech rodu. Proto bylo třeba rozhodnutí náležitě zvážit.

Oba tyto úkony hrály v prostředí novověké nobility stěžejní roli, protože šlechtici – na rozdíl od ostatních společenských vrstev – zpravidla vlastnili značný movitý i nemovitý majetek, který byl v jejich rodě shromažďován po generace. Zabezpečení tohoto majetku se v jejich myšlení rovnalo jednomu z kroků, který vedl k zajištění nepřetržité tradice urozenosti.⁴³

O povolení sepsání poslední vůle a tím náležející volnou dispozici s majetkem musel šlechtic až do roku 1627, kdy ji upravilo Obnovené zřízení zemské, v první řadě získat královské svolení ve formě mocného listu. Ten vydával panovník z titulu českého krále na základě žádosti šlechtice či šlechtičny.⁴⁴ Obnovené zřízení zemské pak testament definovalo takto: „*Kšaft nic jiného není nežli vysvědčení a vyjevení poslední vůle lidské, jak by kdo chtěl, aby po smrti jeho s statkem a věcmi jemu vlastně náležejícími a v moci jeho zůstávajícími zachováno býti mělo.*“⁴⁵

Smrt bez poslední vůle znamenala katastrofu nejen pro duši zemřelého, ale i pro celý rodový majetek. Po úmrtí blízkého člena rodu se sešli nejbližší příbuzní k přečtení závěti. Ta právně vstupovala v platnost až po vložení do desek zemských.

⁴⁰ Král 2007, 174.

⁴¹ BŮŽEK / HRDLIČKA / KRÁL / VYBÍRAL 2002, 366.

⁴² KRÁL 2007, 177.

⁴³ KRÁL 2004a, 81.

⁴⁴ KRÁL 2002, 15–16.

⁴⁵ KRÁL 2002, 14.

Lhůta mezi smrtí šlechtice a vložení testamentu do zemských desek neměla podle zemského zákona překročit dvanáct týdnů.⁴⁶

V testamentu zpravidla nechyběly ustálené formule, v nichž se pisatel zamýšlí nad nestálostí lidského bytí, nad nevyhnutelností smrti a podobně. Široký prostor věnovali testátoři představám o osudu svých mrtvých těl. Rozepisovali se o místě posledního odpočinku, o průběhu pohřební slavnosti, o pohřebním rouše i o podobě rodinné nekropole.⁴⁷ Zejména pro testamety konce šestnáctého století a první poloviny sedmnáctého století je charakteristické, že autoři vyjadřovali přání, kde měla být pochována jejich těla. Bezpochyby to souviselo se zvyšující se barokní zbožností a se zvětšenou obavou o osud duše po smrti. Nicméně svou roli zde hrál i koncept uchování paměti na svou osobu. Testátoři zpravidla žádali spočinout v rodinných hrobkách.⁴⁸ Příklad takového přání můžeme hledat například v závěti Jaroslava Smiřického, který píše: „*O kostele při zámku, který s nemalým nákladem vystavěl pro čest a chválu Pána Boha všemohoucího, v němž by pravé slovo boží v čistotě kázáno bylo a jiné církevní s slovem božím se srovnávající služebnosti se vykonávaly a kteréhož chci, aby tělo mé leželo a tu veselého z mrtvýchvstání očekávalo...*“⁴⁹ Jaroslav Smiřický byl skutečně pochován ve své rodinné hrobce, která se nachází v zámecké kapli sv. Vojtěcha v Kostelci nad Černými lesy. Ve své práci se budu později věnovat jeho osobě více v souvislosti s epitafními oltáři Smiřických.

Otázkou stále zůstává, kde byly testamety sepisovány, neboť mnohým chybí zmínka o místě vyhotovení. Pavel Král se ve svých četných studiích, které se touto problematikou zabývají, domnívá, že velmi pravděpodobným místem, kde poslední vůle vznikaly, bylo zámecké sídlo či tvrz, jež vlastnil daný šlechtic. Je však jisté, že tyto dochované závěti nám v dnešní době velmi napomáhají seznámit se blíže s mentalitou společnosti raného novověku. Slouží jako velmi důležitý pramen k poznání společnosti na prahu novověku.

K tématu testamentů se ještě krátce vrátím v kapitole věnované Žerotínskému epitafu, na němž je zobrazena Barbora Žerotínská z Bibrštejna a na Smiřicích. Do dnešní doby se zachovala poslední vůle této ženy, která poslouží k podrobnějšímu popisu a poznání díla, ale také k představení samotné Barbory.

⁴⁶ BŮŽEK/HRDLIČKA/KRÁL/VYBÍRAL 2002, 366.

⁴⁷ KRÁL 2007, 176.

⁴⁸ KRÁL 2007, 178.

⁴⁹ HODINÁŘ/KLÍMA 1912, 31.

3.3 Pohřební ceremonie novověké šlechty

Pohřební slavnost je jedním z nejdůležitějších přechodových rituálů, jímž prochází člověk v průběhu své existence.⁵⁰ V typologii utvořené na základně sociálního kritéria se nachází funerální slavnosti příslušníků šlechtických stavů na pomezí slavností rodinných a veřejných. Samozřejmě záleží na společenském postavení zemřelého, které se jistě taky následně odrazilo na pohřební slavnosti šlechty. Mohli bychom zde použít přímou úměru; čím vyšší postavení šlechty, tím nákladnější a pompéznější pohřební slavnost s větším počtem významných hostů.

Pohřební slavnost byla také specifická tím, že tvořila součást životních cyklů dvou šlechticů. Pro zemřelého byla poslední možností prezentace své osoby, která mu mohla zajistit nesmrtelnost v myslích příslušníků soudobé společnosti. Pro dědice rodové tradice šlo naopak o možnost prezentovat se při nastoupení nové role ve společnosti.⁵¹

Funerální ceremonie začínaly smrtí šlechty a končily až jeho uložením do rodinné hrobky a následnými podpůrnými aktivitami, kterými pozůstalí chtěli usnadnit cestu zemřelého do říše vyvolených a zkrátit jeho pobyt v očistci. Přičemž pohřeb jako takový nebyl jedinou součástí, byl jejím vrcholem. Skládal se z několika etap, které se v následující části své práce pokusím ve stručnosti charakterizovat.

Aby mohl zemřelý šlechtic nadobro opustit tento svět a přenechat místo novému členu rodu, musela jeho smrt vejít v obecnou známost, musel zemřít v myslích široké veřejnosti. Nastupující vládnoucí člen rodu a nejbližší rodinní příbuzní oznamovali smrt blízkého převážně prostřednictvím dopisů.

Společným úkolem pozůstalých, v čele s nastupujícím členem rodu a manželkou zesnulého, byla příprava seznamu hostů, kteří měli být na funerální slavnost pozváni. V mnoha případech bylo pozvání pouze formální záležitostí a pozůstalí neočekávali, že se dostaví všichni oslovení. Šlo spíše o to, aby oficiálně informovali o smrti člena jejich rodu, avšak ve svých oznámeních žádali pozvané hosty, aby potvrdili svou účast, čímž usnadnili průběh příprav. K zaběhnutým rituálům ze strany adresátů, kteří se nehodlali pohřbu osobně zúčastnit, náleželo zdvořilé odmítnutí účasti s omluvou a dále vyjádření zármutku nad smrtí zemřelého,

⁵⁰ KRÁL 2000, 316.

⁵¹ KRÁL 2007, 317.

často doplněné tradiční formulí o nevyhnutelnosti smrti jako přechodu k věčnému životu.⁵²

Nicméně účast na pohřbu chápali pozvaní šlechtici zpravidla jako svou povinnost, kterou mohli prokázat poslední službu zemřelému aristokratovi, ale zároveň svou účast považovali za reprezentaci vlastní osoby.⁵³ Složení pozvaných hostů mohlo vyjadřovat politickou a náboženskou orientaci či příslušnost k jednotlivým stavovským uskupením, což se projevilo hlavně od druhého desetiletí sedmnáctého století s prohlubující se konfesionalizací společnosti.⁵⁴

Pokud se jednalo o smrt aristokrata, který měl v tehdejší společnosti vyšší postavení, širší veřejnost se o jeho smrti dozvěděla ze smutečních tisků, které nechala vyhotovit jeho rodina. Ostatní obyvatele zpravovaly o smrti kostelní zvonky. Pozůstalí platili za několikeré zvonění před smuteční slavností i v době pohřbu.⁵⁵

Většina kroků, které následovaly po smutečních přípravách, měla pomocí předávání symbolických významů zajistit reprezentaci rodu zemřelého a vyjádřit sociální kontinuitu. Jednou z takových akcí bylo vystavení těla zemřelého, tzv. ostentio corporis,⁵⁶ v mezidobí před pohřbem. To jistě souviselo s představou raně novověké společnosti o dobré smrti, podle níž měl správný křesťan odejít z pozemského života poklidnou a nenásilnou cestou a vystavení nabalzamovaného těla mohlo tento průběh posledních okamžiků utvrdit. Nebožtík byl oblékán do drahých vzácných látek, většinou brokátu a sametu,⁵⁷ neboť poslední pohled na zemřelého měl dlouho přežívat v myslích přihlížejících. Pokud však nebylo možné tělo vystavit, mohlo být nahrazeno portrétem šlechtice.

Dalším znakem smuteční slavnosti, který byl pohřebním hostům i přihlížejícím dostatečně zřetelný, byla honosnost a finanční nákladnost, což jistě souviselo s obecným renesančním chápáním reprezentace.⁵⁸ Symbolicky nejucelenější součástí pohřebního rituálu byl bezpochyby smuteční průvod. Ten se nejčastěji konal v rezidenčním místě zesnulého, popřípadě v místě rodinné hrobky. Svým způsobem o postavení zemřelého vypovídala doba, která uběhla mezi úmrtím a okamžikem, než se pohřební průvod dal do pohybu. Zatímco u předních aristokratů mohlo jít až o několik měsíců, prodleva se postupně zkracovala u méně význačných

⁵² KRÁL 2004 a, 180.

⁵³ KRÁL 2007, 324.

⁵⁴ KRÁL 2007, 324.

⁵⁵ KRÁL 2007, 324.

⁵⁶ PETRÁŇ 1995, 215.

⁵⁷ PETRÁŇ 1995, 215.

⁵⁸ KRÁL 2007, 327.

šlechticů. Pouze několik dnů musely na svou poslední cestu čekat ženy.⁵⁹ Průvod měl přesný řád a každý zúčastněný hrál v okamžik posledního rozloučení důležitou roli. Klíčová byla v tomto ohledu také hierarchická symbolika, kterou všichni pozvaní hosté velmi dobře chápali. Čím blíže se mužský účastník funerální slavnosti nacházel u těla zemřelého, tím výraznější postavení v soudobé společnosti zastával. Ženy, byť by se mohlo jednat přímo o vdovy po zemřelém či další blízké příbuzné, jako sestry a dcery, nekráčely bezprostředně za rakví. Jejich místo se nacházelo až na samém konci slavnostního průvodu.

Symbolický význam představovala také nutnost přítomnosti žáků škol, kteří svojí účastí na smutečním obřadu zosobňovali mládí a naději do budoucna, stejně tak jako nejstarších příslušníků dvora. Ti naopak manifestovali úctu ke stáří jako pramenu moudra.⁶⁰

Také každý předmět použitý při průvodu zastával svou přesnou funkci při vytváření symboliky. Svíce navozující magickou atmosféru symbolizovaly věčnost, na kterou se zemřelý odebral, vystavené erby připomínaly jeho zemskou a rodovou příslušnost, skloněné praporce mluvily o konečném zániku rodu. Vystavené řády a další odznaky urozenosti, jejichž nádhera kontrastovala s černou barvou pohřebního průvodu, připomínaly výjimečnost a stavovskou příslušnost zemřelého, církevní atributy na druhé straně jeho pobožnost. Černá barva smutečních oděvů zřetelně oddělovala přihlížející od účastníků pohřbu, nákladnost vyhotovení smutečního oblečení pak řadové účastníky od význačných hostů a rodinných příslušníků. Tím, že se pozvaní dostavili v černé barvě, vyjadřovali také respekt k zemřelému.

Přímá i symbolická komunikace s účastníky pohřbu vyvrcholila ve smutečně vyzdobeném kostele, kam kondukt směřoval. Ve svatostánku se při šlechtických pohřbech začala postupně od konce 16. století objevovat castra doloris. Jednalo se o slavnostně vyzdobený smuteční stánek, v němž byla po dobu pohřebních obřadů na katafalku vystavena rakev.⁶¹

V kostele nejdříve kněz přednesl pohřební kázání nad zemřelým šlechticem. I když kázání nalezneme i v katolickém prostředí, byla charakteristická hlavně pro protestantské pohřby.⁶² Zpravidla měla ustálený řád, v němž byl obsažen výklad a vysvětlení některé biblické pasáže a tak zvané svědectví, které vedle životních osudů, samozřejmě s důrazem na zásluhy a hrdinské činy, obsahovalo popis posledních chvil

⁵⁹ KRÁL 2004a, 193.

⁶⁰ BŮŽEK/HRDLÍČKA/KRÁL/VYBÍRAL 2002, 328.

⁶¹ KRÁL 2004a, 208.

⁶² KRÁL 2004a, 210.

zemřelého. Kněz v průběhu kázání zpravidla seznámil přítomné s historií rodu a vyzdvihl jeho nejskvělejší příslušníky a předky zemřelého.⁶³ Součástí kázání bylo i zamyšlení nad nestálostí lidského života a nevyhnutelností smrti, jež zároveň plnilo naučnou roli pro shromážděné posluchače.⁶⁴ Tato pohřební kázání mohla být posléze vydána také tiskem. Na naše území se tento zvyk, spojený s pohřební slavností, dostal z prostředí německé luteránské šlechty, kde se stal charakteristickým od poloviny 16. století. Čeští nekatolíci jej přejímali od počátku sedmnáctého století. Tyto tisky byli dedikovány „na památku“ nejčastěji nezletilým dětem zemřelých.⁶⁵

Naopak v katolické ceremonii hrála významnou roli zádušní mše, která se v průběhu sedmnáctého století postupně stávala nejdůležitějším momentem celého pohřebního rituálu. Šlechtici vyžadovali místo honosného pohřebního průvodu co největší počet zádušních mší.

Celý pohřební rituál uzavírala smuteční hostina s přesně daným zasedacím pořádkem, jež odpovídal struktuře smutečního průvodu. Při hostině hrál již dominantní roli pořadatel pohřbu, nová hlava rodiny a pokračovatel rodové tradice. I pro pohřební hostiny byla charakteristická nákladnost jako prostředek reprezentace.⁶⁶

Klíčovou úlohu při posuzování úspěšnosti pohřebních ceremonií sehrávali smuteční hosté. Jejich počet, sociální skladba a politická významnost byla důležitá pro osobu zemřelého i pro celý rod. S potřebou reprezentace, snahou uchovat odcházejícího v kolektivní paměti, ale i s konceptem spásy souvisel další moment funerálních obřadů. Jde o přítomnost poddaných a chudých na pohřbech šlechticů. Zatímco v 16. století šlo spíše o organizační nutnost, od počátku 17. století šlechtici a šlechtičny ve svých testamentech vyjadřovali přání, aby se jejich posledního rozloučení zúčastnil co největší počet chudých, kteří měli být také pohoštěni. Taková snaha souvisí s nastupující barokní zbožností a s přesvědčením, že modlitba chudých pomůže ke konečnému spasení lidské duše. Zároveň však štedrost a pohostinnost pozůstalých vytvářela kladnou představu o celém rodu.⁶⁷

Pro pohřební ceremonie je neméně důležitá manifestace vyznání rodu, buď v duchu katolickém nebo protestantském. Stejně tak, jako později budu hovořit o ideové náplni renesančních malovaných epitafů, je i zde patrné, že předbělohorská a pobělohorská společnost v Čechách se dělila na dva nejdůležitější tábory. Pro mou práci bylo nutno, byť velmi ve stručnosti, alespoň náznakem charakterizovat, jak se

⁶³ KRÁL 2004a, 179.

⁶⁴ BŮŽEK/HRDLÍČKA/KRÁL/VYBÍRAL 2002, 329.

⁶⁵ KRÁL 2004a, 180.

⁶⁶ BŮŽEK/HRDLÍČKA/KRÁL/VYBÍRAL 2002, 330.

⁶⁷ KRÁL 2004a, 180.

utvářely úvahy o smrti, jakou formou se lidé připravovali na smrt a jaké představy smrt ztělesňovala, neboť malované epitafy, které vznikají v této době, se smrtí bezprostředně souvisejí. Stejně tak je na nich patrné, do jaké linie spadají. Ale o rozdílnosti námětů katolických a nekatolických budu hovořit později.

Na předchozích řádcích jsem tedy specifikovala nejdůležitější body, týkající se smrti a odehrávající se v myslích raně novověké společnosti, které mohou pomoci k lepšímu objasnění problematiky mé bakalářské práce. Je však velmi důležité si uvědomit, že jsem se v předchozích kapitolách, zejména v kapitole Pohřební ceremonie novověké šlechty, věnovala modelu vyšší nobility. Ne vždy se na epitafech, o nichž budu následně hovořit, objevuje vysoce postavený šlechtic. Na druhou stranu je patrné, že si epitafní obrazy objednávali ti, kteří měli ve společnosti, byť v menší míře, nějaké významnější postavení. Ve velkém množství však chybí k poznání společenského statutu zobrazovaných pramen, který by toto objasnil.

IV. EPITAFY

V obecném smyslu se slovo epitaf používá ve významu pohřebního památníku, jež je umístěn při kostele, většinou bývá skromnějších rozměrů a nese pamětní nápis. Samotný termín pochází z řeckého epitafeios, znamenající k hrobu příslušející a označující zejména pohřební řeč oslavující zemřelého.⁶⁸ Latinské epitaphium můžeme vykládat jako pohřební nápis na hrobě, nekrolog, zvláště básnický útvar oslavující zemřelého, ale i náhrobní kámen, pomník.⁶⁹ V uměleckohistorickém významu jde o umělecké dílo v obecném slova smyslu. Může se tedy jednat o památník malovaný, kamenný či kombinovaný.

⁶⁸ JAKUBEC 2008, 34.

⁶⁹ JAKUBEC 2007, 11.

4.1 Raná díla - Epitaf Jana z Jeřeně, Votivní obraz z Pšovky u Mělníka, Zlíchovský epitaf a epitafní nástěnná malba v Kadani

Podle Jarmily Vackové se renesanční malované epitafy stávají fenoménem od osmdesátých let šestnáctého století,⁷⁰ přesto je třeba dotknout se ve stručnosti děl ranějších, například Epitafu Jana z Jeřeně [4], datovaného k roku 1395. Jde o dvě desky,⁷¹ které byly neznámo kdy rozděleny na dvě části.⁷² Levá část představuje sedící Pannu Marii s Ježíškem, pravá svatého Bartoloměje a svatého Tomáše. Postava donátora Jana z Jeřeně se nedochovala, nicméně Mojmír Hamsík na základě restaurátorského počínu, jež odhalil na desce pravé fragment postavy donátora, ve svém článku, publikovaném roku 1976, rekonstruoval pravděpodobnou podobu epitafu.⁷³ Dílo pochází z kostela svatého Víta v Praze na Hradčanech, kde bylo umístěno patrně nedaleko hrobu Jana z Jeřeně, kanovníka pražské kapituly, v kapli svatého Šimona a Judy.⁷⁴ Toto je příznačné i pro pozdější epitafy, které ne vždy musely být spjaty s místem pohřbu, čímž se liší například od náhrobku, náhrobníku, tumby či sarkofágu, jež jsou s hroby bytostně spojeny.⁷⁵ Avšak typická je právě ona příslušnost epitafů k sakrálnímu prostoru kostela, se kterým je spojuje náboženská povaha těchto památek.

Epitaf Jana z Jeřeně je považován za dílo klasického údobí krásného slohu a jeho anonymního tvůrce nepochybně vnímáme jako jednu z předních malířských osobností pražského dvorského okruhu. Na spodní části desky se nachází neúplný donátorský nápis, jak vyplývá z již zmíněného článku Mojmíra Hamsíka. Z hlediska vývoje jde o dílo velmi významné, které tvoří spojnici mezi mistrem Třeboňským a starší domácí tradicí.

Dalšími díly, které je třeba zmínit, jsou Zlíchovský epitaf Mistra IP a Votivní obraz ze Pšovky u Mělníka Mistra IW, jež představují smrt jako kostlivce v tradiční podobě, na rozdíl od tzv. Brigity a Dürerovy rytiny Rytíř, smrt a ďábel vzpomenuých v úvodní kapitole.

Votivní obraz z Pšovky z roku 1530 [5], jak se na dataci shoduje většina novější literatury, stejně jako se k ní přiklonil již na přelomu 19. a 20. století Karel

⁷⁰ VACKOVÁ 1969, 131.

⁷¹ Fragmentsy.

⁷² HAMSÍK 1976, 436.

⁷³ HAMSÍK 1976, 346–443.

⁷⁴ MATĚJČEK 1950, 109.

⁷⁵ JAKUBEC 2008, 34.

Chytil,⁷⁶ znázorňuje na vnitřní straně obraz Nejsvětější Trojice, na vnější výjev Vzkříšeného Krista mezi klečícím prosebníkem a Smrtí. Autor desky Mistr IW, který působil ve druhé čtvrtině šestnáctého století v oblasti severních a severozápadních Čech, je označován za přímého žáka saského mistra Lucase Cranacha. Malíř od svého učitele získal řadu nezaměnitelných kompozičních vzorů, tvarů a motivů.⁷⁷ Avšak v případě výjevu s Kristem, Smrtí a prosebníkem, je přímý crachovský vzor vyloučen. Inspirace postavy Krista je čerpána z Dürerova mědirytu Kristus Trpitel z doby kolem roku 1500.⁷⁸

Na obrazu z Pšovky není zaznamenána heraldická příslušnost donátora. Ladislav Kesner proto uvádí jako nejpravděpodobnější: „...že byl obraz myšlen a koncipován jako obecný, lidský a všem věřícím určený apel na spásu a ochranu přinášející víru.”⁷⁹ Petr Hlaváček Postavu prosebníka v nedávné době spojil s Jaroslavem II. Hasištejnským z Lobkovic.⁸⁰

Na díle je patrná domácí tradice, a to podle Pešiny, zejména v základním výrazovém ladění lyrčnosti a citlivosti.⁸¹ Autor prokázal míru vlastní invence už tím, že se odklonil, a to jak námětově, tak formálně, od svého učitele, což je čitelné z měkkého provedení. Ačkoliv je obraz chápán jako významné dílo českého prostředí, přesto do dnešní doby schází přesná interpretace.

Další pozoruhodnou ukázkou memento mori je Zlíchivský epitaf Monogramisty IP [6], jehož hlavním tématem je smrt a vykoupení. Dominantní postava kostlivce pravou rukou vyzdvihuje přesýpací hodiny, čímž dává najevo, že vymezený pozemský čas objednavatele již vypršel,⁸² a levicí uchopuje donátora za ruku. Jaromír Homolka toto uvádí do souvislosti s dobovými i staršími tanci smrti. Klečící prosebník se obrací směrem k Panně Marii, která spolu se sv. Ondřejem, patrně osobním patronem donátora, oroduje u Krista o spásu duše. Kristus bere donátora z rukou smrti a zachraňuje jej.⁸³ Důležité je zobrazení Krista, které nese stopy po Ukřižování⁸⁴ – nejedná se tedy o Krista Bolestného, ale o Spasitele, jež sestoupil do předpekli a zachraňuje odtud zemřelé.⁸⁵ Problematická je otázka donátora. Jaromír Homolka uvádí, že podle osobního patrona sv. Ondřeje, by se mohl

⁷⁶ CHYTIL 1896, 557.

⁷⁷ K tomu např. KESNER 1993; PEŠINA 1950, 82-83, 130; CHYTIL 1896, 557 ad.

⁷⁸ KESNER 2005, 130.

⁷⁹ KESNER 2005, 37.

⁸⁰ HLAVÁČEK 2005, 40.

⁸¹ PEŠINA 1950, 82-83, 130.

⁸² FAJT 2003, 146, HOMOLKA 1984, 209.

⁸³ HOMOLKA 1984, 210.

⁸⁴ FAJT 2003, 146.

⁸⁵ HOMOLKA 1984, 210.

prosebník jmenovat taktéž Ondřej. Jisté podle Homolky však je, že šlo o vysoce postaveného šlechtice. Nejnověji se k problematice určení donátora vyslovuje Jiří Fajt,⁸⁶ jenž se ve své studii domnívá, že postava donátora představuje Štěpána Šlika. Zde si ale položme otázku. Je možné, pokud by se o Štěpána Šlika jednalo, aby se zde vyskytovala orodující Panna Marie, jejíž zobrazení Jaromír Homolka pokládá v hierarchii postav jako druhé nejvýznamnější? Jde tedy o velmi patrný kult Panny Marie, který ale protestanté neuznávali. Předmětem mé práce není tuto mou řečnickou otázku objasnit, nicméně pokládám za důležité ji zde vyslovit, neboť onen kult Panny Marie nenalezneme na epitafních obrazech nekatolického zaměření. Jáchymov, který v letech 1516 až 1517 Štěpán Šlik založil, se již krátce po svém vzniku přiklonil k učení Martina Luthera, s nímž se Šlik osobně znal. I z Jáchymova pochází celek významných epitafů (viz níže), vzniklých na konci století šestnáctého a na počátku století sedmnáctého. Ve všech případech jde o ukázky protestantsky vyznívajících děl, nikde se neobjevuje kult Panny Marie. Otázka objasnění donátora je tedy sporná a do dnešní doby neobjasněná. I přes všechny otazníky, které ještě nyní Zlíchovský epitaf přináší, se však domnívám, že vzpomnutí na něj v souvislosti s mým tématem je nezbytné.

Tato dvě výše zmíněná díla jsem ve své stati uvedla, neboť na nich spatřujeme námět kostlivce, tedy tradiční zosobnění smrti. Toto zobrazení bychom však na epitafech, vzniklých od osmdesátých let století šestnáctého do počátku století sedmnáctého našli jen velmi poskrovnu.

Věnujme nyní alespoň stručnou pozornost ojedinělé a bezesporu velmi výjimečné památce, jež by na tomto místě měla být také vzpomenu. Jde o rozsáhlou epitafní nástěnnou malbu nacházející se na jižní straně presbytáře kadaňského klášterního kostela Čtrnácti sv. Pomocníků [7], která byla odkryta a postupně restaurována v nedávné době.⁸⁷

Výjev představuje Sacra conversatione s donátory, Jaroslavem Hasištejnským z Lobkowicz a jeho chotí Markétou z Plavna. Vpravo se nachází trůnicí Panna Maria, jež sklání pohled patrně k Ježíškovi, který ji sedí na klíně.⁸⁸ U Panny Marie je zobrazena klečící Markéta z Plavna oděna ve vdovský černý šat, který je doplněn o bílé závití a po stranách splývající fáchy. Levá část nástěnné malby je věnována Jaroslavu Hasištejnskému z Lobkowicz, který klečí před svatou Barborou, patronkou dobré smrti. Světice, oděna do bohatého dobového šatu, se sklání k donátorovi. V

⁸⁶ FAJT 2003, 147.

⁸⁷ Restaurování probíhá od roku 2004 pod vedením Karla Strettiho a Martina Pavaly.

⁸⁸ Klín madony je zakryt mladšími malbami; erby Lobkowiczů a Fitzthumů.

levé ruce drží kalich a pravici klade na sepjaté ruce Jaroslava Hasištejnského z Lobkowicz, za kterým jsou vyobrazeni jeho synové, Jindřich a Štěpán. Za nimi stojí svatá Kateřina s mečem, pasující donátory k duchovnímu vítězství.⁸⁹ Ve středu kompozice se v pozadí otevírá průhled do krajiny se stavbou, která může být ztotožňována pravděpodobně s rodovým hradem Hasištejnem. Jan Royt charakterizuje krajinný motiv jako „výtvarně naprosto ojedinělý ... namalovaný jednoduchou výstižnou zkratkou, se smyslem pro koloristické hodnoty.“⁹⁰ Dále pak krajinnou scénérii srovnává s tak zvaným vídeňským obdobím Lucase Cranacha st. Stejně tak kvalita a pojetí detailů, které o umělci vypovídají, že spíše než-li freskařem, byl malířem deskových obrazů, vychází pravděpodobně z tvorby Lucase Cranacha st., s nímž byl nepochybně velmi dobře obeznámen.⁹¹

V. RENESANČNÍ MALOVANÉ EPITAFY V ČECHÁCH

Tímto nezanedbatelným, byť jen velmi stručným, úvodem jsme plynule přešli k epitafům vzniklým v druhé polovině šestnáctého století, kdy se stávají jistým fenoménem od osmdesátých let a jejich éra postupně končí ve století sedmnáctém. Oblibu epitafů v této době dokládají také speciální knihy grafických předloh epitafů či vznik specifického typu epitafních knih, které zaznamenávaly například popisy pohřebních monumentů. Mezi nejčastější autory grafických předloh patřili například Jost Amman, Adriaen a Jan Collaertové, Albrecht Dürer, Philapp Gale, Crispijn de Passe, členové sadelerovské rodiny, Virgil Solis, nebo Maarten de Vos.

Je třeba na tomto místě ještě jednou zdůraznit onen nepotěšující fakt, že bádání renesančního malířství v Čechách zůstává ve stínu poznání ostatních dějinných epoch. Opakovaně na tomto místě připomínám, že renesančním malovaným epitafům se věnovala Jarmila Vacková,⁹² jejíž stať je do dnešní doby velmi cenným vodítkem pro badatele, kteří se touto problematikou zabývají. Je nutno ovšem podotknout, že některým nepřilíš lichotivým názorům na tyto práce, jimž se autorka ve svém článku nebrání, lze v dnešní době oponovat. Ke studiu poznání

⁸⁹ HLAVÁČEK 2005, 164; PAVALA/REČOVÁ/VOJTEK 2008, 253.

⁹⁰ ROYT 1999, 146; ROYT 2003, 280.

⁹¹ K popisu a ikonografii více ROYT 1999, 146; ROYT 2003, 278–281, Hlaváček 2005, 162–169; PAVALA/REČOVÁ/VOJTEK 2008, 250–267.

⁹² VACKOVÁ 1969, 131–156.

renesančního malířství přispěl také Michal Šroněk, který podotýká, že umění této doby má prokazatelně vyšší kvality, než jaké mu byly doposud připisovány.⁹³ Znovu na tomto místě musím také vzpomenout Ondřeje Jakubce, kurátora moravské výstavy,⁹⁴ jež je pro poznání této problematiky dnes jistě jednou z klíčových osobností.

V následující, a pro tuto práci stěžejní, kapitole se opírám zejména právě o výše zmíněné práce, které se pokusím doplnit dalšími poznatky, jež mi byly předány odbornými pracovníky institucí, navštívených pro účel sepsání těchto stran.

Jedním z možných stěžejních důvodů obliby epitafů v šestnáctém a sedmnáctém století byla potřeba reprezentace, kterou v tomto ohledu můžeme spojit také s výše zmíněnými funerálními slavnostmi. I při nich rodina vystavovala na odiv své společenské postavení, rodovou reprezentaci, ale především své konfesijní přesvědčení. Umírání a smrt byly v období raného novověku veřejnou záležitostí. Dalším důležitým aspektem pro vznik těchto děl byla idea dobré smrti. Člověk měl podle dobových knih *Ars Moriendi* nejen zemřít v Kristu, ale být mu věrný po celý jeho život.⁹⁵

Rozlišnosti mezi katolickými a protestantskými epitafy jsou relativní. Mezi nejčastější námět přejatý ze středověku je zobrazení klečícího zemřelého, který prosí o spásu své duše Pannu Marii, jako tomu bylo v případě epitafu Jana z Jeřeně. Další oblíbená témata představovala Oplakávání Krista, Ukládání do hrobu či Zmrtvýchvstání Krista. Ondřej Jakubec se ve své stati jasně vyslovuje, že je stále sporným problémem ona míra konfesionality daných památek. Mnohdy se zdůrazňuje, že nejčastěji užívaná obrazová témata jsou natolik křesťansky obecná, že je nelze spojovat s konkrétní konfesijní vyhraněností.⁹⁶ Na druhou stranu to ovšem neznamená, že jednotlivé konfese nevytvářely svůj ikonografický "program". To souvisí bezpochyby i s tím, že obě strany zaujímaly ke smrti, umírání a posmrtnému životu z věroučného hlediska odlišný postoj, ať už to bylo zamítnutí očistce nekatolíky a s tím spojené zavrnutí celého katolického systému přímluvných modliteb a zádušních mší za zemřelé, o něž umírající tolik žádali ve svých testamentech. Nekatolíci oproti tomu udržovali komunikaci s mrtvými skrze pohřební kázáními či právě epitafy, jejichž zřizování podporoval přímo Martin Luther.⁹⁷

⁹³ ŠRONĚK 1997 355–375.

⁹⁴ Ku věčné památce. Renesanční malované epitafy v Čechách.

⁹⁵ JAKUBEC 2007, 17.

⁹⁶ JAKUBEC 2007, 18.

⁹⁷ JAKUBEC 2008, 36.

5.1 Nekatolická díla

Protestantské náměty měly být tvořeny v duchu gregoriánské nauky; umění je biblí chudých. Celá koncepce těchto děl se snaží být didaktická. Proto je nezbytné doplnění četnými nápisy, které jsou součástí celého díla. Do nekatolických epitafů se promítala specifická náboženská imaginace, která se zformovala již v prvních letech při spolupráci Lucase Ceanacha st. s Lutherem a Melanctonem, a následně se odrazila do koncipování nových obrazových schémat. Zvláště pak jde o známou alegorii Zákon a Milost [8], jejíž tzv. Pražský typ⁹⁸ je součástí sbírky Národní galerie v Praze. Obraz, jež je stromem rozdělen na dvě části, je postaven na antitezi Starého a Nového zákona.⁹⁹ Podobný námět nese také freska pernštejnského zámku v Pardubicích,¹⁰⁰ o níž se hovoří jako o první protestantské památce na našem území.¹⁰¹

5. 1. 1 Žerotínský epitaf

Na epitafních obrazech se s Cranachovu alegorií Zákona a Milosti nesetkáváme, avšak i zde můžeme nalézt dílo, které jasně vyznává náboženskou orientaci objednavatele, v tomto ohledu zcela výjimečný Žerotínský epitaf, který vznikl roku 1575 na paměť úmrtí syna Barbory z Bibrštejna a Jana Jetřicha ze Žerotína. Toto reprezentativní dílo představuje typický nekatolický památník, na němž se odráží jistá konfesijní manifestace objednavatele. Jde o názornou obrazovou ilustraci protestantských svátostí, které vykonává luteránský kněz Jakub Kunvaldský působící ve Starém Jičíně na panství Karla ze Žerotína.¹⁰² V pěti seskupeních se na obraze odehrává svatba, křest, zpověď, kázání a přijímání vždy za přítomnosti Barbory z Bibrštejna a jejího chotě Jana Jetřicha ze Žerotína. Epitaf je příznačně proložen jedenácti latinskými a sedmi českými¹⁰³ biblickými nápisy. V krystalické podobě tu dominuje ona zmiňovaná didaktičnost protestantských památek tohoto

⁹⁸ Druhým starším typem je tzv. Ghotský (dle umístění), který vznikl pravděpodobně ve Wittenbergu roku 1529.

⁹⁹ Více CHAMONIKOLA 2005.

¹⁰⁰ Více HRUBÝ/ROYT 1992, 124-137.

¹⁰¹ JAKUBEC 2007, 19-22.

¹⁰² JIRÁK 2009, 44.

¹⁰³ JIRÁK 2009, 43.

druhu, která „chce věčně vyprávět poučujíc obrazem i psaným slovem.”¹⁰⁴ Jarmila Vacková tento výtvarně čistě provedený obraz srovnává s miniaturami mnichovského malíře Hanse Mielicha¹⁰⁵ staršího. V době nedávné vyslovila svůj názor na autorství také Marie Mžýková, která uvádí “nabízející se” domněnku o autorství Nizozemce Pietra Petriho, působícího od roku 1574 na Moravě v okruhu žerotínského příbuzenstva.¹⁰⁶ Jeden z obrazů, vystavovaných na moravské výstavě, Úmrtní portrét Jana z Boskovic, byl s nejasností připsán právě Pietru de Petri. O tomto malíři se v této souvislosti dozvídáme, že je původem z Brugg a že se onoho roku 1574 pravděpodobně přistěhoval na Moravu, nejprve do Brna, poté do Moravské Třebové, kde měl vytvořit nejen několik portrétů členů boskovického a žerotínského rodu, ale také obrazy s náboženskými motivy.¹⁰⁷

Zajímavé je zobrazení Barbory z Bibrštejna, jež uzavírala sňatek s Janem Jetřichem ze Žerotína rok po smrti svého prvního chotě Viléma Trčky z Lípy. Jelikož byla ještě ve smutku, je oděna do vdovského šatu, kterému není téměř v žádné odborné literatuře věnována zásadnější pozornost. Obecně můžeme konstatovat, že od 16. století se v Evropě začíná černá barva ztotožňovat se smutkem. Vdovský oděv byl pak charakterizován právě onou černou barvou – jak pro muže, tak pro ženy. Vdovy jej pak doplňovaly o bílé závití a dlouhé po stranách splývající fáchy, které zesilovaly kontrast s černým šatem.¹⁰⁸ Také Barbora z Bibrštejna je oděna v tmavém vdovském šatu a hlavu ji překrývá dlouhá bílá rouška, jež v tomto případě nahrazuje fáchy.

Údělem vdov křesťanské společnosti raného novověku se zabýval především Erasmus Rotterdamský v díle *Vidua Christiana*, které sepsal pro Marii Habsburskou.¹⁰⁹ Spis přeložil do češtiny Jan Kherner Plzeňský roku 1595. Erasmův text ještě doplnil poznámkami z domácího prostředí. Dochoval se však pouze jeden český exemplář tohoto spisku, v němž navíc bohužel chybí několik úvodních stran, proto není objasněno, komu byl překlad určen.¹¹⁰ I ve svém textu se Erasmus Rotterdamský krátce zabývá šatem vdovy. Píše, že tento oděv by se měl lišit od oděvu manželky: „*jináč se zavíjí vdova a jináč manželka*”.¹¹¹ Šlechtičny nosily smuteční oděv zpravidla několik týdnů. Některé vdovy pak neodložily černý šat do

¹⁰⁴ VACKOVÁ 1969, 136.

¹⁰⁵ Někdy též Muelicha st.

¹⁰⁶ MŽYKOVÁ 1998, 31.

¹⁰⁷ Vladislava ŘÍHOVÁ / Ondřej JAKUBEC. In: *Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy 2007*, 116, kat. č. 15.

¹⁰⁸ VAŇKOVÁ 2007, 49.

¹⁰⁹ Marie Habsburská (1505-1558): *Dcera Filipa I. Sličného a Jany I. Šílené; manželka českého, uherského a chorvatského krále Ludvíka Jagellonského.*

¹¹⁰ KRÁL 2004b, 142.

¹¹¹ KRÁL 2004b, 143.

konce života. Erasmus vzpomíná také na ženy, které se hodlaly opět vdát. Ty pak měly nosit smuteční šat až do posledního dne před svatbou. Tento poznatek je zajímavý ve srovnání s Barborou z Bibrštejna, neboť jednou z pěti scén, odehrávajících se na Žerotínském epitafu, je svatba, na níž, jak jsem o tom již hovořila, je nevěsta oděna v černý smuteční šat. Otázkou tedy, dle mého úsudku, je, do jaké míry byla vdova v době nového sňatku ještě ve smutku. Barbora se jistě s Erasmovým spiskem nikdy nesečkala, neboť byl do češtiny přeložen až deset let po její smrti.

Dalším zajímavým pramenem, který se netýká samotného obrazu, jemuž bude důkladnější pozornost věnována na příslušném místě katalogu, ale Barbory z Bibrštejna, je závěť, která je uložena v Národním archivu v Praze. Pavel Král ve své studii zabývající se testamentární praxí¹¹² shromáždil rozsáhlý počet kšaftů, mezi nimiž je přepsán také testament Barbory Žerotínské z Bibrštejna. Tento pramen považuji za velmi cenný, nejen z hlediska otázky pohledu raně novověké šlechty na smrt, ale také z hlediska poznání samotné Barbory z Bibrštejna a jejího okolí. Svou závěť začíná slovy: „*Ve jméno svaté a v božství nerozdílné Trojice, jednoho pána Boha na věky věkův požehnaného, Amen.*” V úvodu se pak zamýšlí nad nestálostí lidského bytí: „*což se narodí, umřítí musí a žádný dne ani hodiny jisté smrti své neví.*” V prvních řádcích ještě uvádí, že vlastní mocný list, vydaný Ferdinandem I. Habsburským, který ji opravňuje sestavit poslední vůli.¹¹³ Nejprve odkazuje tvrz Smiřice, kterou získala po svém prvním choti Vilémovi Trčkovi z Lípy, svému druhému manželovi Janu Jetřichovi ze Žerotína. Pamatuje zde i na své nenarozené potomky: „*...odkazuji...dědicům jeho a mým mužského pohlaví, ač by mi pán Buoh které z milosti dáti ráčil, pakli by mi synův neráčil dáti než toliko dcery, tedy týmž dcerám mým...*” Významným bodem závěti je spor o Smiřice mezi Barborou z Bibrštejna a Trčky z Lípy: „*Poněvadž sou páni bratři Trčkové z Lípy kšaftu někdy pana Viléma Trčky odtudž z Lípy a na Velíši, předešlého pana manžela mého milého a strejce jich pánův bratří Trčkův, odpor dckami zemskými učinily a k tomu odporu pohnali, kterážto věc až posavad na soudu zůstává ...*” Po rozhodnutí soudní pře je pak povinen Jan Jetřich ze Žerotína vydat peněžité částky dalším osobám, které ve své závěti výše uvedla. Je to například její sestra Anna z Bibrštejna, manželka Kryšofa staršího Popela z Lobkowicz, které odkazuje deset tisíc kop grošů českých. Karel z Bibrštejna, strýc Barbory, jemuž odkazuje stejný obnos. Po tisíci groších

¹¹² KRÁL 2002.

¹¹³ Více k testamentům v kapitole Pohled novověkého člověka na smrt.

českých odkazuje Barboře Zajícové z Házmburka, Albrechtu Kapounovi ze Svojkova a na Hlušicích, Dorotě Kapounové z Květnice a dalším. Na závěr si ponechává možnost dodatečně odkázat dvanáct tisíc kop grošů českých.

Testátorka sepisovala svou poslední vůli na Smiřicích 5. listopadu 1579. Společnost ji dělala Barbora Zajícová z Házmburka, které následně odkázala jeden tisíc kop grošů českých. Barbora z Bibrštejna ve své závěti nazývá svou společnici tetou, avšak vztah mezi oběma ženami se je zatím neobjasněn.¹¹⁴ Tento testament byl do Desek zemských spolu s listem mocným vložen 5. července 1601.

Barbora z Bibrštejna však žádné potomky s Janem Jetřichem ze Žerotína neměla, vyjma syna, který zemřel v útlém věku a jemuž je věnován právě Žerotínský epitaf. Jan Jetřich ze Žerotína se po smrti své ženy, jež zemřela 8. ledna 1585, oženil s Ludmilou Libštejnskou z Kolovrat, s níž měl jedinou dceru Elišku.

Spor mezi Jaroslavem a Mikulášem Trčky z Lípy s Barborou z Bibrštejna se vlekl dlouhou dobu a byl odročen 23. června 1588. Soud pak vyňal Smiřice z rukou správy Jana Jetřicha ze Žerotína. Opatrováním nad smiřickým panstvím byl pověřen Vilém z Valdštejna a Adam Zylvar z Pilinkova, což nutilo obě strany ke smíru. Následujícího roku bylo tedy ujednáno příměří a Jan Jetřich ze Žerotína byl připuštěn na pravou polovici Smiřic.¹¹⁵

5. 1. 2 Jáchymov a soubor jáchymovských epitafů

Obraťme nyní pozornost na známé hornické město Jáchymov, které je úzce spjato s nekatolickými osobnostmi, a také v pozdější době vznikající epitafy jsou tvořeny v protestantském duchu. Město založil v letech 1516 až 1517 Štěpán Šlik¹¹⁶ a členové tohoto rodu, stejně jako později celý Jáchymov, se přiklonili k učení Martina Luthera. Již roku 1519 byl Jáchymov povýšen na svobodné horní město. Štěpán Šlik zemřel deset let po založení Jáchymova v bitvě u Moháče, ale vláda Šliků v Jáchymově trvala až do roku 1545, kdy byla předána do rukou krále Ferdinanda I.

¹¹⁴ KRÁL 2002, 219.

¹¹⁵ SEDLÁČEK II. 1994³, 227.

¹¹⁶ Šlikové byli dále vlastníci hrabství Bossano v Itálii, Lokte, Sokolova a Klášterce nad Ohří.

Jáchymov navštívil roku 1521 stoupenec wittenberského reformátora Tomáš Münzter a o několik let později Filip Melanchton.¹¹⁷ Významnou postavou v dějinách Jáchymova šestnáctého století byl vedle Gregoria Agricoly, známého městského lékaře, Johannes Mathesius, který prošel studiem v Norimberku, Ignolstadtu, ale také ve Wittenbergu, kde navštěvoval přednášky Martina Luthera. Roku 1532 mu byl nabídnut post rektora jáchymovské latinské školy a o devět let později kazatelský úřad. Jan Royt uvádí, že typické pro počátky reformace v Jáchymově bylo časté střídání kazatelů různé orientace, katolické i luteránské. Byl to například Magistr Jan Silvius Egranus, první jáchymovský kazatel, který nejprve udržoval úzké vztahy s Martinem Lutherem, avšak pět let po nastoupení kazatelské činnosti v Jáchymově, roku 1524, se s jeho učením rozešel, nebo luterán Magister Filip Eberhardt.¹¹⁸ Až Johannes Mathesius, jak píše Jaroslav Jiskra, v Jáchymově setrval poměrně dlouhou dobu, do roku 1565, kdy 8. října umírá. O jeho kazatelské činnosti se hovoří jako o velmi přínosné. Během svého života vypracoval řadu spisů psaných v jazyce německém.¹¹⁹ Známa je například jeho Hornická postila s krátkou jáchymovskou kronikou. Jednou z nejvýznamnějších Mathesiových prací je potom Životopis Martina Luthera.¹²⁰

Také památky vytvořené v době krátce po vzniku Jáchymova jsou velmi cenné. Reformačním učením byla inspirována tematika Cranachova oltáře z roku 1545 v kostele svatého Jáchyma.¹²¹ Oltář objednali Jeroným a Vavřinec Šlikové k počtě zakladatele Jáchymova Štěpána Šlika, a podle Jana Royta, zřejmě také k věčné slávě města.¹²² Toto významné dílo první poloviny šestnáctého století se bohužel nedochovalo, neboť roku 1873 shořelo při velkém požáru města.¹²³ Oltář měl podobu polyptychu se střední deskou, pevnými a pohyblivými křídly, nástavcem a predelou s námětem Poslední večeře Páně, která byla pojata velmi zajímavě. Mezi znázorněnými se vedle apoštolů objevili také některé významné osobnosti reformace: Martin Luther, saský kurfiřt Fridrich Saský a také samotný Lucas Cranach se synem. V pravém rohu predely byla Cranachova signatura v podobě okřídleného dráčka.¹²⁴ Pravděpodobně žákem Lucase Cranacha byl vytvořen obraz sv. Kryštofa, jež visel na epištolní straně

¹¹⁷ ROYT 2001, 351–359.

¹¹⁸ ROYT 2001, 354.

¹¹⁹ Patnáct spisů Georgia Agricoly je v jazyce latinském.

¹²⁰ JISKRA 2008, 93–99.

¹²¹ Se stavbou hlavního městského kostela se započalo roku 1534, dokončen byl roku 1550. Starším kostelem je špitální kostel Všech svatých, který byl postaven roku 1516.

¹²² ROYT 2001, 355.

¹²³ ROYT 2003, 291.

¹²⁴ Podrobný popis Cranachova oltáře: ROYT 2001, 351–359; ROYT 2003, 273–273.

kostela svatého Jáchyma. Obraz byl později přenesen do špitálního kostela, kde byl na počátku dvacátého století nalezen na půdě.¹²⁵ Nyní je obraz umístěn v Královské mincovně v Jáchymově, jedné z poboček Muzea Karlovy Vary.¹²⁶

Dalším pozoruhodným dílem je oltář ve špitálním kostele Všech svatých, vytvořený pod vlivem tvorby Lucase Cranacha ml. Toto dílo zde vzpomínám proto, abychom si uvědomili, že Jáchymov byl již před vytvořením souboru epitafů pln výjimečných uměleckých děl. Nutno zde však zdůraznit, že tento oltář není protestantský, nýbrž katolický.

Střední deska oltáře představuje mystické zasnoubení svaté Kateřiny [9], na němž je Cranachův vliv nejzřetelnější.¹²⁷ Kateřina, jež se shýbá k Ježíškovi, který jí navléká snubní prsten, je oděna v nádherný svatební brokátový šat.¹²⁸ Dalšími náměty oltáře jsou Zvěstování a Navštívení Panny Marie na vnitřní části pohyblivých křídel, na vnější straně křídel svatý Jan Evangelista a svatý Jakub Větší. Dvoudílný nástavec představuje Smrt Panny Marie a Korunování Panny Marie.¹²⁹ Také Jan Royt uvádí, že na první pohled je patrný rozdíl ve výtvarné kvalitě mezi střední deskou s vyobrazením svaté Kateřiny a ostatními náměty. Nevylučuje, že tato deska byla objednána přímo v dílně Lucase Cranacha ml., čemuž by odpovídaly velmi dobře zvládnuté krajinné motivy v pozadí a typologie postav.¹³⁰

Události, které se odehrály v první polovině 16. století, mají bezpochyby vliv také na soubor epitafů, umístěných původně ve špitálním kostele Všech svatých. Také jáchymovské památníky jsou příkladem tradiční konfesijní vazby na Sasko, což dokládají výše zmíněné osobnosti a umělecká díla. Jarmila Vacková jejich vznik spojuje s krátkodobou obnovou stříbrného dolování. Uvádí však, že byly vytvořeny v časovém úseku let 1598 – 1604.¹³¹ Také Ondřej Jakubec ve své práci uvádí ještě méně konkrétní data, kterou se však přiklání k tvrzení Vackové. Podle něj jáchymovské epitafy vznikly kolem roku 1600.¹³² S tímto faktem však nemohu souhlasit. Sedm děl umístěných původně v prostorách jáchymovského špitálního kostela Všech svatých vzniklo v letech 1598 – 1610. Dva o více než půlstoletí později. Epitaf Jakuba Schedlicha pochází z roku 1663 a epitaf Zuzany Schedlichové je datován rokem 1665, proto také tato dvě díla nejsou zahrnuta v katalogu z důvodů

¹²⁵ SHMIDT 1913, 57.

¹²⁶ Krajské muzeum Karlovarského kraje.

¹²⁷ SHMIDT 1913, 51.

¹²⁸ SHMIDT 1913, 51.

¹²⁹ ROYT 2001, 358; ROYT 2003, 292.

¹³⁰ ROYT 2001, 358.

¹³¹ VACKOVÁ 1969, 138.

¹³² JAKUBEC 2007, 24.

oné poměrně velké časové odchylky. Objasněme a zdůrazněme na tomto místě ještě jednu nepřesnost, uváděnou opakovaně v odborné literatuře. Jde o otázku současného umístění jáchymovského souboru děl, kterou přejímá ze starší literatury také literatura nejnovější.¹³³ Přibližně již od sedmdesátých let dvacátého století se epitafy nenacházejí ve špitálním kostele Všech svatých v Jáchymově,¹³⁴ ale jsou součástí expozice Krajského muzea Karlovarského kraje, přičemž v dnešní době je sedm epitafů umístěno v Královské mincovně v Jáchymově,¹³⁵ jeden v Muzeu v Karlových Varech¹³⁶ a jeden je nyní uložen v depozitáři.¹³⁷

Tato díla, náročnější a protestantsky výrazná, jsou například vedle chrudimských epitafů Matouše Radouše¹³⁸ obsahově nápaditější. Většinou se jedná o nákladné epitafní oltářní obrazy, které zřetelně odrážejí vlivy dvorského rudolfinského umění.¹³⁹ Na jáchymovském souboru děl můžeme charakterizovat i další, pro protestantské památky příznačný příklad, tak zvaný “obrazový kostel” nebo-li Bildkirche,¹⁴⁰ který tvořily protestantské monumenty spolu s dalšími památkami, jež byly součástí sakrálního prostoru kostela. Stejně jako výše zmíněný protestantský Žerotínský epitaf také tato díla jsou plna bohaté ikonografie.

Zvláštní místo mezi jáchymovskými obrazy zastupuje epitaf rodiny Uttmannů s námětem Zmrtvýchvstání, který se podle Jarmily Vackové vyděluje z průměru domácí produkce.¹⁴¹ Obraz je často spojován s díly italských manýristů¹⁴² nebo také s tvorbou rudolfinského dvorského okruhu.¹⁴³ Ojedinělý je bezesporu také díky signatuře, která je čitelná na dolní části obrazu uprostřed. Monogramista AF (AG?) toto dílo vytvořil roku 1598. V nedávné době byla vyslovena domněnka, která spojuje dílo Monogramisty AF (AG?)¹⁴⁴ s díly loketského malíře Augusta Corda. Obrátila jsem se tedy na Národní památkový ústav v Lokti, abych zjistila do jaké míry může být domněnka oprávněná. Uvažovala jsem nad spojením mezi Jáchymovem a Loktem. Obě města spadala do vlastnictví Šliků. Loket byl dokonce jedním z prvních

¹³³ JAKUBEC 2007, 14, 24.

¹³⁴ Na tomto místě děkuji za objasnění panu PhDr. Burachoviči.

¹³⁵ Jde o části těchto děl: Epitafní obraz mincmistra Ruprechta Pullachera, Epitafní obraz Georga Pullachera, Epitaf Paula Beera, Epitaf rodiny Uttmannů, Epitaf Jakuba Schedlicha, Epitaf s Proměněním Páně, Epitaf se Zmrtvýchvstáním Krista.

¹³⁶ Epitafní obraz dětí Centuria Lengenfeldera.

¹³⁷ Epitaf Zuzany Schedlichové.

¹³⁸ Shrnutí tvorby chrudimského malíře Matouše Radouše viz níže.

¹³⁹ ŠRONĚK 1997, 362.

¹⁴⁰ JAKUBEC 2007, 21.

¹⁴¹ VACKOVÁ 1969, 138.

¹⁴² SHMIDT 1913, 57.

¹⁴³ ŠRONĚK 1997, 362.

¹⁴⁴ Děkuji na tomto místě panu PhDr. Burachoviči za vyslovení domněnky, která mě vedla k dalšímu bádání.

center luterství.¹⁴⁵ Augustus Cordus patřil mimo jiné mezi žáky Albrechta Dürera: „Z jeho žáků jsou známi následující pozdější umělci: ... August Cordus, který byl díky svému umění velmi oblíbený/v milosti u saského kurfiřta Jana Bedřicha”¹⁴⁶ Malíř je znám také v souvislosti s tvorbou epitafů. Vytvořil například epitaf Andrease Oelhanse, datovaný a signovaný AC k roku 1581, který byl původně umístěn v hřbitovním kostele v Horním Slavkově.¹⁴⁷ Dnes se nalézá v depozitáři v Horšovském Týně. Dochovala se také predela epitafního oltáře s námětem Večeře Páně na líci a s donátorskou¹⁴⁸ scénou na rubu. Oltář se nacházel v kostele svatého Jana. V nedávné době byl přemístěn do depozitáře Národního památkového ústavu v Lokti, do nějž není v nynější době badatelům umožněn přístup, proto nebylo možné v době tvorby mé práce porovnat tato díla. Pro možné autorství Augusta Corda epitafu Uttmanů by hovořila doba vzniku, neboť podle dochovaných děl malíř tvořil v poslední čtvrtině století šestnáctého. Také lokalita, v níž ve stejné době díla vznikala, by mohla přesvědčovat o připsání epitafu Uttmannů Augustu Cordovi. Porovnáme – li však signaturu Monogramisty AF (AG?) se signaturou Augusta Corda,¹⁴⁹ vidíme jistou odlišnost. Signatura Augusta Corda bezpochyby vychází z signatury Albrechta Dürera [10]. Nejsem s to hodnotit domnělé autorství Augusta Corda, nejen pro to, že se mi nepodařilo poznat díla autora z autopsie, ale také pro to, že nejsem obeznámena se všemi okolnostmi a skutečnostmi vzniku, které zatím postrádáme. Výše jsem uvedla pouze mé vlastní úvahy, jež je třeba doplnit o další nepostradatelná fakta. Nicméně vzhledem k podkladům, které mi bylo umožněno prostudovat, se přikláním spíše k tvrzení, že Augustus Cordus není autorem jáchymovského epitafu Uttmannů.

Mezi další díla jáchymovského celku patří epitaf Paula Beera, epitafní obraz s námětem Proměnění Páně na motivy mědirytu Lukase Kiliana z roku 1593 podle Paola Veronese, epitaf Georga Pullachera s námětem Kladení do hrobu, který je inspirován mědirytem Hendricka Goltzia z cyklu Pašijové scény, epitafní obraz s námětem Zmrtvýchvstání, predela epitafu Ruprechta Pullachera a epitafní obraz dětí Centuria Lengenfeldera.

¹⁴⁵ ROYT 2001, 352.

¹⁴⁶ Nürnbergisches Gelehrten-Lexicon 5 1802, 257.

¹⁴⁷ Horní Slavkov: město ležící přibližně 6 km od Lokte nad Ohří.

¹⁴⁸ Jarmila Vacková uvádí, že jde o autoportréty malířů Augusta Corda a Philippa Corda.

¹⁴⁹ GNIRS 1927, 121; 155-159.

5. 2 Katolická tematika

Ikonografická složka epitafů katolických byla odlišná také kvůli již zmíněnému odlišnému pojetí a vnímání posmrtného života. Zatímco nekatolické památníky bychom mohli charakterizovat jako ikonograficky složitější,¹⁵⁰ katolická díla akcentují silný kult Panny Marie a svatých patronů jako přímělců za duše, jež se nacházejí v očistci. Zemřelý zde často sám vystupuje v roli adoranta¹⁵¹ prosícího za spásu a je aktivním účastníkem náboženského výjevu.¹⁵² Katolická díla se tedy drží spíše devocionálního charakteru, který jsme mohli pozorovat například na raně vzniklém Epitafu Jana z Jeřeně. Jarmila Vacková ve svém článku uvádí, že malovaný epitaf v podstatě není katolickou záležitostí. Pravdou je, že početnější zastoupení doposud probádaných památníků představují protestantsky vyznívající díla, avšak také katolíci, byť pravděpodobně v menší míře, jsou objednateli epitafů. To dokládá také práce Ondřeje Jakubce, který hovoří o tom, že katolickým památkám se dlouhodobě věnuje pouze okrajová pozornost. Ke katolicky laděným epitafům musíme připsat práce olomouckého malíře Eliase Hauptnera a také díla chrudimského malíře Matouše Radouše, který pravděpodobně po roce 1620¹⁵³ konvertoval ke katolictví, což se odrazilo na námětech jeho děl, které později velmi často akcentují onen zmíněný kult Panny Marie.

¹⁵⁰ Protestantké památníky většinou kladly důraz na historicko-biblický a narativně-moralistní obsah. Viz katalog a popis jednotlivých děl.

¹⁵¹ JAKUBEC 2008, 38.

¹⁵² VACKOVÁ 1969, 135.

¹⁵³ VACKOVÁ 1989, 100–101.

5. 2. 1 Epitaf Karla Kokořovce z Kokořova

Ideálním příkladem takového katolického památníku je Epitaf Karla Kokořovce z Kokořova. I v tomto případě je nutností upřesnit provenienci, která je v odborné literatuře opakovaně chybně uváděna.¹⁵⁴ Dílo se nenalézá v kostele Nanebevzetí Panny Marie, nýbrž v kostele Narození Panny Marie ve Starém Plzenci.¹⁵⁵

Epitaf je typickým katolickým devocionálním památníkem. Znázorněn je pouze rytíř Karel Kokořovec z Kokořova adorující Pannu Marii o spásu duše, o čemž vypovídá také nápisová páska vycházející z rukou rytíře sepjatých v modlitbu: „Mater Dei memento mei.” Také další nápis na predele epitafu: „Pientissimo Orthodoxo Romano Catholico” přesvědčuje o katolické manifestaci objednavatele.

Již v kapitole Pohled novověkého člověka na smrt jsem uvedla, že také Kokořovci z Kokořova si nechali vytvořit vlastní knihu dobrého umírání, *Ars Moriendi*, kterou sepsal Mikuláš Krupěhorský.¹⁵⁶ Ten byl pověřen pronesením pohřebního kázání za zemřelého Petra Kokořovce z Kokořova, které bylo roku 1594 vydáno v Praze pod názvem *Knížka o smrti: kterak se křesťané k smrti strojiti mají a co se k takovému přihotovení vzbuditi má.*¹⁵⁷

Knihy se skládá ze tří částí. V první jsou sebrány řeči svatého Pavla, týkající se smrti, umírání a posmrtného života. Autor je zasadil do rámce nauky o dobrém umírání. V druhé části knihy Krupěhorský osvětluje a zamýšlí se nad tím, proč je příprava na smrt důležitá. V této části vyjmenovává sedm „tovaryšů a drabantů”,¹⁵⁸ kteří člověka ve chvílích přicházející smrti ohrožují. Prvním „tovaryšem” je bolest a nemoc, druhým strach, třetím lítost nad odloučením od blízkých osob, čtvrtým a pátým nebezpečstvím jsou vlastní hříchy a boží hněv, šestým je pak ďábel, jež okamžik smrti využívá jako poslední naděje ke svedení umírajícího ze správné cesty. Sedmým, posledním, „tovaryšem” smrti je obava z budoucího osudu a možného zatracení v pekle. Třetí částí Krupěhorského *Knížky o smrti* je klasické poučení dobré smrti, v níž autor uvádí praktické rady, jak by se měl člověk připravovat na smrt.

¹⁵⁴ VACKOVÁ 1969, 154; JAKUBEC 2007, 23; JAKUBEC 2008, 36.

¹⁵⁵ Jiřík Kokořovec byl v letech 1547 – 1567 farářem při farním kostele Narození Panny Marie. V boční lodi kostela jsou kamenné náhrobky Kokořovců.

¹⁵⁶ Mikuláš Krupěhorský se narodil mezi léty 1552 až 1553 v Českých Budějovicích, v letech 1579 až 1580 byl vysvěcen na kněze. Působil například v Nahořečicích na Karlovarsku, v Chýši a později se stal katolickým duchovním správcem na ve Žluticích na statech Karla Kokořovce z Kokořova, kde působil po dobu šesti let. Někdy se užívá německá forma příjmení Toppelberger.

¹⁵⁷ PLETZER 1972, 180.

¹⁵⁸ KRÁL 2004a 70; KRÁL 2006 147.

Nezbytná je především duchovní příprava, která spočívala především ve zbožném životě. Autor nabádá čtenáře, aby navštěvovali chudé a nemocné, stejně tak jako častou přítomností na funerálních slavnostech. Krupěhorský také radí, aby lidé ještě za zdravého života vypořádali všechny majetkové záležitosti, sepsali poslední vůli. Za nezbytné také považuje včasný výběr posledního odpočinku. V neposlední řadě se Krupěhorský vyslovuje také k tomu, jak by se měl člověk zachovat na smrtelné posteli. Zde doporučuje modlitbu a přítomnost kněze, který utěšuje nemocného modlitbami. Krupěhorský se vyslovuje, že ve chvílích přicházející smrti by neměl zůstat nikdo bez pomoci kněze, který je prostředníkem mezi umírajícím a bohem.¹⁵⁹

Knihy evangelického duchovního představuje model dobové dobré smrti. Opět můžeme hovořit o velmi cenném pramenu v poznání raně novověké předbělohorské společnosti spojené bezprostředně s osobou znázorněnou na uměleckém díle. Zde si ale opět položíme otázku. Je možné, aby byl Petr Kokořovec z Kokořova mecenášem¹⁶⁰ Mikuláše Krupěhorského, nekatolického duchovního, a jeho bratr Karel Kokořovec z Kokořova pravověrným¹⁶¹ katolíkem, jak je představen na epitafu? Připomeňme si znovu onu skutečnost, která hovoří o tom, že to byl právě Karel Kokořovec z Kokořova, kdo podpořil vydání tohoto spisku. Mikuláš Krupěhorský dedikoval Knížku o smrti synu zemřelého a jeho nástupci Karlu Kokořovci z Kokořova 6. prosince 1594:¹⁶² „*A poněvadž jste se, milostivý pane, ke mě laskavě ukázati a slíbiti ráčili, že takovým fautorem mým jako i pan bratr vaší Milosti býti ráčíte, za slušné my se vidělo, abych se také vaší Milosti služebný a vděčný ukázal.*”¹⁶³ Karel Pletzer se ve svém článku, který shrnuje život a dílo Krupěhorského, zamýšlí nad konfesijní příslušností tohoto autora. Uvádí: „Na rozdíl od svých krajanů, kteří odcházeli na katolické university v cizině nebo na jezuitskou akademii, vybral si vysoké učení technické. Z toho lze soudit, ... že byl náboženským přesvědčením za nekatolíka. ... V letech 1570 až 1580 nabyl kněžského svěcení, pravděpodobně po příkladu jiných nekatolických kněží ve Württembergu.”¹⁶⁴ Ve svém spisku Krupěhorský neakcentuje katolíky tolik zmiňovaný očištec, naproti tomu však v poslední části knihy hovoří o kněžích, kteří měli být přítomni u smrtelné postele, kde dávali poslední rozhřešení a modlili se za umírajícího. To je odlišné od klasické

¹⁵⁹ K tomu více PLETZER 1972, 177-181; KRÁL 2004a, 68-75; KRÁL 2006, 141-153.

¹⁶⁰ KRÁL 2004a, 68.

¹⁶¹ JAKUBEC 2008, 36.

¹⁶² PLETZER 1972, 180.

¹⁶³ KRÁL 2004a, 68.

¹⁶⁴ PLETZER 1972 178-181.

koncepte nekatolických rituálů spojených se smrtí, přičemž Pavel Král¹⁶⁵ hovoří o tom, že autoři knih o dobré smrti, ať byli katoličtí či nekatoličtí, se v obsahové složce spisů příliš neodlišovali.

Otázkou je tedy skutečná konfesijní příslušnost Karla Kokořovce z Kokořova. Možné je, že byl evangelíkem, který se rozhodl konvertovat ke katolictví, což následně zřetelně manifestuje na svém epitafu. Mohlo se také jednat o rodinu vyznávající katolickou víru i přes to, že jejich žlutické panství duchovně spravoval evangelík. To by dokládalo, že jednotlivé konfese dokázali žít v poklidu “vedle sebe”.

Pro poznání náboženského vyznání rodu Kokořovců z Kokořova je však třeba podrobně probádat pramenný materiál zejména ve Starém Plzenci a ve Žluticích, který by pomohl tuto skutečnost objasnit.

Na tomto místě uvedme existenci Votivního oltáře Kokořovců z Kokořova[11], na němž je znázorněno devět postav, přičemž dvě mužské postavy představují oba bratry, Petra a Karla Kokořovce z Kokořova.¹⁶⁶ Porovnáme – li portrétovaného muže v pravé části obrazu, vidíme fyziognomickou podobnost s postavou Karla Kokořovce z Kokořova, znázorněného na epitafu.

Obraz vznikl kolem roku 1580 a v padesátých letech minulého století byl nalezen v Okresním vlastivědném muzeu ve Žluticích. Zobrazení obou bratrů může hovořit o jejich dobrých vztazích.¹⁶⁷ Karel Kokořovec z Kokořova se po smrti svého bratra stává poručníkem jeho syna a přebírá správu nad Žluticemi.

Portrétované osoby jsou zachyceny ve společném aktu modlitby, náboženský motiv je omezen pouze na malý kříž v pozadí. Zde můžeme vidět jistou podobnost s nekatolickým epitafem Sixta Mostníka a jeho rodiny. Jde tedy o strohý, nijak dynamický obraz, který ovšem zásadním způsobem neakcentuje katolickou ideu uctívající kult Panny Marie a svatých.

Myslím, že pokud chceme poznat blíže osoby a skutečnosti spjaté s rodem Kokořovců z Kokořova, měli bychom tato tři díla propojit a následně vyvodit patřičné závěry a odpovědi na zmíněné otázky. I to může přinést další důležitá fakta, která nám umožní poznat blíže člověka žijícího v raném novověku, v době jistých konfesijních vyhraněností. Jako nezbytnost bychom to měli brát také proto, abychom mohli důkladněji interpretovat epitaf Karla Kokořovce z Kokořova a okolnosti, za nichž byl vytvořen.

¹⁶⁵ KRÁL 2006, 153.

¹⁶⁶ Více BUKOLSKÁ 1959, 275-278.

¹⁶⁷ BUKOLSKÁ 1959, 277.

5. 2. 2 Matouš Radouš a Elias Hauptner

Hovoříme – li o katolicky laděných dílech je třeba se na tomto místě dotknout dvou autorů, kterými se podrobněji zabývá práce Ondřeje Jakubce. Proto jim zde bude věnována jen okrajová pozornost.

Matouš Radouš je významnou osobností českého renesančního malířství a to nejen proto, že známe celé autorovo jméno, ale také proto, že dochovaný fond malířových památek je poměrně rozsáhlý. Místem jeho působiště byla Chrudim, kde se také patrně roku 1550 narodil a roku 1631 zemřel. Radouš je autorem nejen epitafních obrazů, ale také četných iluminací. Jako příklad uveďme výzdobu Královéhradeckého kancionálu.

Významnou roli v umělcově životě hraje konverze ke katolictví, která je patrna na změně ideové náplně jeho děl. Otázkou do dnešní doby zůstává přesné datum konverze Matouše Radouše, která je někdy spojována s rokem 1626,¹⁶⁸ jindy se hovoří o tom, že se odehrála krátce po Bílé hoře.¹⁶⁹

V předbělohorském období se v Chrudimi setkáváme s díly akcentujícími více nekatolicky vyznívající ideu. To můžeme pozorovat také na tvorbě Marouše Radouše. Porovnejme proto například epitaf Marty Boleslavské z Kočice a jejích manželů s vizí Ezechielovou [12], vzniklý roku 1610, s epitafem Samuela Lagarina s Pannou Marií [13], který byl vytvořen po roce 1630. Na prvním díle je skupina portrétovaných představena před jakési podium, na němž se odehrává vlastní náboženský výjev. V tomto případě se setkáváme s motivem vize Ezechielovi, který měl nést osvobození od smrti. Druhý epitaf, v němž můžeme spatřovat podobnost v podiu, před nějž jsou i v tomto případě představeni členové rodiny Samuela Lagarina, akcentuje pro katolíky tolik typický kult Panny Marie. Zde můžeme podle již uvedené charakteristiky katolických a nekatolických děl porozumět změně námětové náplně děl Matouše Radouše.¹⁷⁰ Námět děl však nevystihuje konfesijní vyznání jejich autorů ale objednavatelů, kteří v případě Matouše Radouše pocházeli z řad vysoké chrudimské elity a byli to pravděpodobně také jeho přátelé, neboť sám umělec se věnoval veřejnému politickému životu.

¹⁶⁸ Více JAKUBEC 2007, 68-72.

¹⁶⁹ VACKOVÁ 1969, 138.

¹⁷⁰ Pro bližší poznání epitafní tvorby a námětů Radoušových děl JAKUBEC 2007.

Dalším autorem epitafů, jehož jméno je spojeno s Olomoucí, je Elias Hauptner, který pocházel ze Šenova u Nového Jičína, kde se pravděpodobně kolem roku 1575 narodil.¹⁷¹ Prošel studiem v Novém Jičíně a později v Opavě, odkud přišel do Olomouce. Na tomto místě je nutno uvést, že Opava byla městem protestantským a Olomouc městem katolickým. O důvodech stěhování můžeme dnes jen spekulovat. Jistou roli zde však mohla sehrát otázka prestiže a profesního růstu. Uvedme ještě, že v době Hauptnerova působení v Opavě byl jeho častým objednavatelem Albrecht Sedlnický z Choltic, který byl horlivým katolíkem.¹⁷² Ondřej Jakubec uvádí, že také Elias Hauptner byl pravděpodobně katolík. I zde musím, stejně jako u Matouše Radouše připomenout, že konfesijní vyznání autorů bylo druhořadé. Na jejich dílech se odráželo vyznání objednavatelů.

Epitafy Eliase Hauptnera jsou v Olomouci spojeny s prostředím katolického kléru. Soubor děl byl určen do kanovnické sakristie katedrály sv. Václava. Jde o pět obrazů malovaných na měděném plechu. Jako příklad uvedme Epitaf Jana Šternského ze Štern [14], který patří mezi nejstarší z řady Hauptnerových děl v katedrále sv. Václava. Byl vytvořen roku 1607. Pole epitafu vyplňuje celoportrét probošta Jana Šternského ze Štern mezi Pannou Marií a Janem Křtitelem. Na tomto díle musím poukázat ještě na jeden typický prvek, který je spojen s tvorbou tohoto umělce. Při tvorbě epitafů vycházel z grafické předlohy. Nejinak tomu je i v případě epitafu Jana Šternského ze Štern, kde se autor inspiroval grafikou s námětem Korunování Panny Marie s dítětem na půlměsíci od Raphaela Sadelera.¹⁷³

5.3 Epitafy Smiřických a heraldická příslušnost epitafních památek

V poslední části této stati obraťme pozornost na významnou a jistě nezanedbatelnou součást mnohých epitafů. Jde o příslušnost erbů, které zde však neplní primární identifikační¹⁷⁴ funkci, ale jsou prostředkem osobní reprezentace a vyjádřením příslušnosti k privilegovanému stavu.

Tak je tomu i v případě epitafního oltáře, který se nachází v zámecké kapli sv. Vojtěcha v Kostelci nad Černými lesy. Jde o třídlítný oltář s ústřední scénou Narození Páně. Na vnějších stranách křídel je znázorněno Andělské Zvěstování, na vnitřních

¹⁷¹ Datum Hauptnerova narození doposud nebyl s přesností objasněn; více JAKUBEC 2007, 63-67.

¹⁷² JAKUBEC 2007, 64.

¹⁷³ Více k Eliasi Hauptnerovi JAKUBEC 2007, 63-67, 121-133.

¹⁷⁴ MÜLLER 2007, 44.

jsou zachyceni donátoři, Jaroslav Smiřický ze Smiřic a jeho choť Kateřina z Házmburka se svými dětmi.¹⁷⁵

Levé vnitřní křídlo vyplňuje postava Jaroslava Smiřického ze Smiřic, významné osobnosti spojené s přestavbou a úpravou zámku v Kostelci nad Černými lesy. V kronice města je Jaroslav Smiřický ze Smiřic charakterizován jako: „ ... *nadaný od mládí ku všelikým ctnostem heroickým a rytířským, náležel mezi čelné muže svého věku, zastáváje důležité úřady.*”¹⁷⁶ Byl synem Zikmunda Smiřického na Skalách, Škvorci, Náchodě, Poličaně a Miletíně. Od krále Ferdinanda I. koupil panství kostelecké, přestavěl zámek a přistavěl k němu kapli sv. Vojtěcha, v níž zřídil rodinnou hrobku. V Kostelci nad Černými lesy zřídil dále například chudobinec, školu a faru. Roku 1554 byl Jaroslav s celým svým rodem povýšen do panského stavu. Následujícího roku, roku 1555, si ve dvačtyřiceti letech bere Kateřinu z Házmburka, s níž měl 4 děti, 2 chlapce a 2 děvčata, žádné z potomků se však nedožilo dospělého věku. Věnujme nyní pozornost erb, který je znázorněn u nohou Jaroslava Smiřického ze Smiřic [15]. Jde o velmi jednoduchý erb, rozdělený do dvou na koso oddělených polí. Horní část štítu vyplňuje stříbrná barva, dolní díl je černý. Druhý erb [16] se nachází na levé části vnitřního oltáře, na němž je zachycena postava Jaroslavovy choti, Kateřiny z Házmburka. Erb je rozdělen na čtyři pole, v nichž se v horní části střídá zlatý zajíc v modrém poli s černou hlavou divočáka. V dolní části jsou vyobrazení v opačném sledu.

Kateřina pocházela z rodu Zajíců z Házmburka, který patří mezi jednu z větví velkého rodu Buziců. Ti mají ve svém znaku hlavu divočáka. Předkem Zajíců z Házmburka byl Oldřich z Valdeka, žijící ve třináctém století. Ve století čtrnáctém pak vzniká přídomek „z Házmburka”, neboť Zbyněk Zajíc z Valdeka nechal nedaleko vesnice Klapý vystavět hrad, jenž nazval podle rodového příjmení Hazmburk.¹⁷⁷ Oba erby, erb Jaroslava Smiřického ze Smiřic a erb Kateřiny z Házmburka, spatřujeme také na druhém oltářním obraze, kde se nacházejí na ústřední scéně s Poslední večeří. Větší pozornost popisu jednotlivých částí oltářních obrazů Smiřických bude věnován text na příslušném místě katalogu.

Erby jsou nedílnou součástí mnohých epitafů. Jde o důležitý pramen poznání, díky němuž můžeme určit osoby, jež se na obraze nacházejí. Nejen na epitafních

¹⁷⁵ Na konci 80. let při restaurování těchto uměleckých děl došlo pravděpodobně k přeinstalování vnějších a vnitřních křídel. Ve starší literatuře je popisován námět vnitřních křídel jako Andělské zvěstování, vnější křídla pak měly vyplňovat postavy Jaroslava Smiřického ze Smiřic a Kateřiny z Házmburka.

¹⁷⁶ HODINÁŘ/KLÍMA 1912, 30.

¹⁷⁷ Der Hase německy zajíc.

oltářích Smiřických jsou vymalovány znakové štíty. Erby, budeme-li hovořit o epitafech, které jsou součástí katalogu, jsou vyobrazeny také na epitafu Karla Kokořovce z Kokořova či na epitafu dětí Centuria Lengenfeldera.

VI. KATALOG

Následující katalog vybraných renesančních malovaných epitafů je řazen chronologicky a podle jednotlivých lokalit. Výjimkou je pouze poslední katalogové heslo, které záměrně vybočuje z chronologické řady, což je v samém závěru vysvětleno.

1/ Středoevropský malíř Žerotínský epitaf, 1575

Technika: olej na dřevěné desce; rozměry: 183 x 142 cm

Restauroval: Dílo nerestaurováno

Provenience: Původně v kostele Nejsvětější Trojice v Opočně; dnes součást expozice zámecké galerie v Opočně

Literatura: WINTER 1893, 324; MATĚJČEK 1937, 28, 17; HEJNA 1953, 6; PEŠINA 1954, 277, 284; BLAŽÍČEK 1956, 7; VACKOVÁ 1969, 136, 154; VACKOVÁ 1989, 100–101; KYBALOVÁ 1996, 128; MŽYKOVÁ 1998, JIRÁK 2001, 39–54; KOERNER, 2004, 262–263; JAKUBEC 2007, 13, 21; BRÜCKNER 2007, 75–77; JAKUBEC 2008, 36

Nápis pod Poslední večeří Páně:

ACCIPITE COMEDITE HO EST CORPUS MEUM, QUOD PRO VOBIS DATUR. BIBITE EX HOS OMNES, HIC CALIX EST NOVUM TESTAMENTU IN SANGUINE MEO QUI PRO VOBIS ESSUN DITUR IN REMISSIONE PECCATORU.

Nápis nad sochou Ježíše na kříži:

ROM: I. CHRISTUS MORTUUS EST PROPTER PECCATA NOSTRA ET RESUREXIT PROPER IUSTIFICATIONEM NOSTRA.

Nápis pod levým ramenem kříže:

IOHAN: 3. SIC DEU DILEXIT MUNDUM UT FILIUM SUUM VNIGENITUM CLARET UT OMNES QUE CREDUNT IN EUM NOPERANT, FED HABEANT VITAM AETERNAM.

Nápis u nohou sochy Ježíše:

LUCE: 19. VENIT EILIUS HOMINUS QUARERE ET SALUARE QUOD PERIE RAT.

Nápis na soklu u Beránka Božího:

ECCE AGNUS DEI QUI TOLIT PECCATA MUNDI.

Nápis na kazatelně:

EVANGELIUM EST POTENTIA DEI AD SALUTE OMNI CREDENTI. ROM: I.

Nápis nad zpovědnicí:

ACCIPITE SPIRITUM QUARUMCUMQ REMISERITIS PECCATA REMITTUNTUR ET QUORUM RETINUERNIS RETENTA SUNT EIS. IOAN 20.

Nápis pod epitafem v rámu:

EPHES: 2. EXTRUCTI ESTIS SUPER FUNDAMENU PROPHETARUM ET APOSTOLORU SUMMO ANGUIARI LAPIDE EXIT TENDE IESU CHRISTO.

Nápis na sloupu:

QUI CREDIDERIT ET BAPTIZANTUS FUERIT SALUUS ERIT. MAR. 16
CAL. 3. QUOTQUOT VESTRU BAPTIZANTI SUNT CHRISTUM INDUERUNT.

Žerotínský epitaf je jednou z mála památek tohoto druhu, s níž se poměrně hojně setkáváme v literatuře. Winter¹⁷⁸ jej zařadil do svých Dějin kroje, aby poukázal na okázalé odění příslušníků vyšší šlechty, jež vychází ze španělské módy. Dále mu

¹⁷⁸ WINTER 1893, 324.

pozornost věnovali Matějček,¹⁷⁹ o několik let později Pešina,¹⁸⁰ který jej zpracoval v rámci stati Skupinový portrét. Vacková¹⁸¹ jej neopomenula zařadit do svého článku o Renesančních malovaných epitafech v předbělohorských Čechách, v níž se zamýšlí nad osobností autora. V devadesátých letech k autorství vyslovila svůj názor také Marie Mžysková.¹⁸² Nejnovější studií, která se monograficky tímto epitafem zabývá, je článek Matouše Jiráka,¹⁸³ jež shrnuje všechny dosavadní poznatky.

Žerotínský epitaf je významným a detailně provedeným obrazem, jež manifestuje protestantské vyznání. Byl vytvořen na paměť úmrtí syna Jana Jetřicha ze Žerotína a Barbory z Bibrštejna.¹⁸⁴ Jaroslav Pešina jej vystihuje jako „obraz pamětní a zároveň representační; skupinový portrét a zároveň mravoučný obraz; historický výjev a zároveň žánr; je to obraz panské zámecké kultury a současně projev reformační zbožnosti v luteránském duchu.“¹⁸⁵

Na epitafu se v interiéru zámeckého kostela Nejsvětější Trojice, kam byl původně na čelní zdi jižní boční lodi umístěn,¹⁸⁶ odehrává pět luterských svátostí. Jejich hlavními aktéry jsou vždy Jan Jetřich ze Žerotína a jeho choť Barbora z Bibrštejna za přítomnosti Jakuba Kunvaldského, protestantského duchovního, jež působil na panství Karla ze Žerotína ve Starém Jičíně.

V prvním plánu se odehrává svatba. Barbora z Bibrštejna, jež uzavírala sňatek s Janem Jetřichem ze Žerotína rok po smrti svého prvního chotě Viléma Trčky z Lípy, je oděna do dlouhých černých vdovských šatů a hlavu má pokrytou bílou rouškou, která nahrazuje fáchy.¹⁸⁷ Oděv Jana Jetřicha ze Žerotína vychází ze španělské renesanční módy stejně tak jako šat svatebčanů, kteří obklopují novomanžele. Nalevo od svatebního výjevu je taktéž v popředí vymalována scéna křtu syna Jana Jetřicha ze Žerotína a Barbory z Bibrštejna, který však brzy po narození umírá.

Třetí scéna, situovaná do druhého plánu pod epitafním oltářem, taktéž Žerotínským epitafem,¹⁸⁸ představuje zpověď, při níž je zachycena Barbora z Bibrštejna. Klečí u kněze Jakuba Kunvaldského, který ji naslouchá. Ve vedlejší scéně pod vítězným obloukem je divákovi představen námět čtvrtý, jímž je kázání Jakuba

¹⁷⁹ MATĚJČEK 1937, 28.

¹⁸⁰ PEŠINA 1954, 284.

¹⁸¹ VACKOVÁ 1969, 136.

¹⁸² MŽYSKOVÁ, 31.

¹⁸³ JIRÁK 2001, 39–54.

¹⁸⁴ Jeho jméno se do dnešní doby nepodařilo zjistit.

¹⁸⁵ PEŠINA 1954, 284.

¹⁸⁶ Z interiéru kostela byl odstraněn pravděpodobně při barokní přestavbě v letech 1711–1715.

¹⁸⁷ Vdovskému šatu jsem věnovala pozornost v kapitole Žerotínský epitaf, jež je součástí hlavní stati mé práce.

¹⁸⁸ Jde tedy o obraz v obraze.

Kunvaldského. Jsou mu přítomni nejen manželé, ale také šašek, jež sedí pod kazatelnou. V posledním obrazovém plánu, který je vymalován před hlavním oltářem, je zachyceno přijímání. Kněz podává Tělo Páně Barboře z Bibrštejna. Jan Jetřich ze Žerotína mu vkleče přihlíží opodál. Na oltářní menze je vyobrazen zlatý kalich, jež má být symbolem přijímání podobojí.

Zajímavé je pozorovat odraz času v obličejích Jana Jetřicha ze Žerotína. Porovnáme-li postavu Janovu na scéně svatební s ostatními třemi náměty, na nichž je vyobrazen, pozorujeme změnu. Při svatbě působí mladistvě. Tváře má pokryty tmavými vousy. Jeho mládí koresponduje i okázalý renesanční oděv, vycházející z španělské módy druhé poloviny šestnáctého století. Ostatní tři scény, křest, kázání a přijímání, představují Jana Jetřicha ze Žerotína jako staršího, již prošedivělého muže v černých šatech.

Obraťme nyní pozornost na interiér kostela, kde vpravo od vítězného oblouku spatřujeme Žerotínský epitaf jako monumentální oltářní obraz,¹⁸⁹ na němž se nachází sedm českých nápisových destiček. Ty však již nejsou čitelné. Na predele jsou znázorněni donátoři, Jan Jetřich ze Žerotína s chotí, mezi nimi se nachází malý kříž. Do oltářního rámu je po levé straně ústředního obrazu vsazena socha ženské postavy, Víry,¹⁹⁰ lemovaná dvojicí polosloupů. V edikulovém nástavci se nachází námět Zmrtvýchvstání Krista, nad nímž je v tympanonu vypořádána holubice Ducha svatého. Po levé straně edikuly se nachází erb Žerotínů. Pravá část oltářního obrazu je zakryta sloupem, přesto je pravděpodobné, že zde byl umístěn erb Bibrštejnů.¹⁹¹ Vlevo od vítězného oblouku je vymalována socha Krista na kříži, pod nímž se nachází Beránek Boží s praporem, jež symbolizuje Zmrtvýchvstání Krista. Z těla mu vytéká do kalicha proud krve, symbol Kristova utrpení. Nad vítězným obloukem v lunetě je zobrazena Poslední večeře Páně. Pozoruhodné je vyobrazení sv. Jana Evangelisty, jež jako milovaný učedník Spasitelův spočívá na jeho prsou. Hlavní oltář je kamenný, bohatě architektonicky zdobený. Po stranách ústředního námětu Ukřižování Krista se nacházejí dvě alegorické sochy v nikách. Horní výjev v edikule představuje Zmrtvýchvstání Krista. Místo predely vyplňuje kánonová tabulka s latinským nápisem. Do jižní zdi presbytáře je vsazen náhrobní kámen Viléma Trčky z Lípy.

¹⁸⁹ Otázkou do dnešní doby zůstává, zda takto skutečně Žerotínský epitaf vypadal. Monografická studie o Žerotínském epitafu Matouše Jiráka nám odpověď nepřináší.

¹⁹⁰ JIRÁK 2001, 41.

¹⁹¹ JIRÁK 2001, 41.

Otázkou, kterou se ještě příliš mnoho badatelů nezabývalo, je autorství Žerotínského epitafu. Jarmila Vacková¹⁹² tento výtvarně čistě provedený obraz srovnává s miniaturami mnichovského malíře Hanse Mielicha staršího. V nedávné době vyslovila svůj názor na autorství také Marie Mžýková,¹⁹³ která uvádí “nabízející se” domněnku o autorství Nizozemce Pietra Petriho, působícího od roku 1574 na Moravě v okruhu žerotínského příbuzenstva. Dále však uvádí, že je třeba nejprve důkladně prostudovat tvorbu a styl malby Pietra Petriho. Teprve tehdy budou moci badatelé buď připsat Petrimu toto pozoruhodné dílo, či nikoli.

Obraz, který je malován s velkým smyslem pro skutečnost,¹⁹⁴ je velmi detailně proveden. Jarmila Vacková jej charakterizuje jako: „výtvarně čistě provedený obraz ... určený příslušníkům nejvyšší šlechty; zřejmě už proto se tak zřetelně vymyká z průměru domácí produkce.“¹⁹⁵

Umělec prokázal smysl pro detail. Předvedl schopnost skrze dílo podat objektivně informace o událostech ze života Jana Jetřicha ze Žerotína a Barbory z Bibrštejna, které je charakterizují. Pozoruhodná je hra prostoru, který kopíruje interiér kostela Nejsvětější Trojice tak, jak pravděpodobně v druhé čtvrtině šestnáctého století vypadal. Pozastavme se ještě závěrem nad otázkou času. I zde musíme ocenit autorův smysl pro skutečnost. Události, jež jsou na epitafu vyobrazeny, se neodehrály současně. Tuto autorovu „hru“ času nejlépe dokládá obličej Jana Jetřicha ze Žerotína, který se z mladého ženicha mění ve staršího prošedivělého muže.

¹⁹² VACKOVÁ 1969, 136.

¹⁹³ MŽYKOVÁ 1998, 31.

¹⁹⁴ PEŠINA 1954, 284.

¹⁹⁵ VACKOVÁ 1969, 136.



1/ Středoevropský malíř: Žerotínský epitaf, 1575

2/ Domáci malíř

Epitaf Karla Kokořovce z Kokořova, 1605

Technika: olej na dřevěné desce; rozměry: 175 x 128 cm
Restaurování proběhlo v 60. letech, novější zásahy nejsou známy
Provenience: Kostel Narození Panny Marie ve Starém Plzenci

Literatura: BUKOLSKÁ 1959, 277; VACKOVÁ 1969, 139; JAKUBEC 2007, 18, 23; JAKUBEC 2008, 31

V dolní části epitafu latinský nápis:

NOBILISSIMO AC STRENUISSIMO EQUITI CARLO KOKOROWICIO A KOKOROW DOMINO IN STIAHLAV, ZIAHAWA ET NEBILOV SACRAE CAESAREAE MAIESTATIS CONSILIARIO HUMANISSIMO PIENTISSIMO ORTHODOXO ROMANO CATHOLICO CONIUGI AC PARENTI CHARISSIMO ET DULCISSIMO PRAEFECTURA PILSENSIS DISTRICTUS TERTIUM EXACTA LAGATIONE AD MVORAVOS OBITA MULTIS DENIQUE E COMODO REIPUBLICAE EXANTIALIS LABORIBUS ANNO 1605 AETATIS VERO 53.20. AUG. PLACIDISSIME FATIS FUNCTO VIDUA MAESTISSIMA MARIANA DE SWAROW FILIA FILI ORBISSIMI PETRUS GOERGIVS ET CAROLUS CHRISTOPHORUS GRATAE ET DEBITAE OBSERCATIAE ERGO GEWENTIS POSUERE.

Nápisová páska vycházející z rukou Karla Kokořovce z Kokořova:

MATER DEI MEMENTO MEI.

Nápisová páska vycházející z rukou Panny Marie:

MI FILI SIS PROPITIUS ILLI.

Nápisová páska vycházející z oblak s Ježíšem Kristem:

NON EST FAS MATER MEA UT FACIEM TUA CONFUNDA.

Epitaf Karla Kokořovce z Kokořova se v odborné literatuře objevuje jen velmi poskrovnu. Největší pozornost mu zatím byla věnována v článku Jarmily Vackové, další zmínky o něm jsou pouze okrajové. Nikde však nenacházíme přesný popis a interpretaci díla.

Obraz je zasazen do jednoduchého rámu. Jde o temnou kompozici zobrazující blíže neurčený interiér, jemuž dominuje postava Karla Kokořovce z Kokořova a Panna Maria. Karel Kořovec z Kokořova je oděn do renesanční rytířské zbroje. Očima hledí na Pannu Marii a z jeho rukou, které má sepjaté v modlitbu, vychází nápisová páska, jíž prosí o přimluvu o spásu své duše: „Mater Dei memento mei.“ Již v úvodní stati jsem hovořila o otázce, která vyvstává v souvislosti s rodem Kokořovců z Kokořova a jejich konfesijní příslušností. Tento obraz však zcela jistě manifestuje katolické vyznání Karla Kokořovce z Kokořova.

Mystičnost hlavnímu motivu dodává postava Panny Marie, která se vznáší na půlměsíci a představuje typ zobrazení Assumpty, tedy Panny Marie sluncem oděné.

Její dlouhý červenohnědý šat je překryt pláštěm hnědozelené barvy, přepásaném zlatou sponou. V pravici svírá palmovou ratolest. Z levé ruky jí vychází nápisová páska. Dlouhé, až k pasu splývající světlé vlasy, má pokryty bílou rouškou, na níž je znázorněna bohatě zdobená koruna.

Komunikace je omezena pouze na postavu Karla Kokořovce z Kokořova a Pannu Marii. Rytíř upřeným zrakem hledí na světici s prosbou o spásu jeho duše. Panna Maria mu svým jemným pohledem odpovídá. Tomu přihlíží třetí postava epitafu, Ježíš Kristus, vznášející se v oblacích obklopen malými putti. Jeho tmavé vlasy kontrastují se sytější červenou barvou jeho roucha, která je završena jasnou žlutí svatozáře. Přísná postava Spasitele, kolem něhož je také znázorněna nápisová páska, pozorně sleduje výjev odehrávající se na pozemském světě.

Mezi Pannou Marií a Karlem Kokořovcem z Kokořova se otevírá průhled do krajiny. V popředí spatřujeme kostel,¹⁹⁶ za nímž se rozprostírá členitá krajinná scenérie, kterou završuje hrad, tyčící se na kopci v pozadí.

Autor obrazu, pravděpodobně domácí malíř,¹⁹⁷ doplňuje celou kompozici o drobné prvky. Zajímavé jsou například překřížené rytířovy rukavice, které si kvůli modlitbě k Panně Marii svlékl a odložil na podlahu světnice. Za nimi pak spatřujeme další část zbroje, rytířovu helmu. V přední části epitafu pak autor znázornil erb Kokořovců z Kokořova.

Malíř se pokusil zachytit individuální rysy postav. Eva Bukolská se domnívá, že bychom zde mohli hledat analogii k již zmiňovanému Votivnímu obrazu Kokořovců z Kokořova.¹⁹⁸ Porovnáme-li portrétní rysy Karla Kokořovce z Kokořova na dříve vzniklém votivním obrazu s epitafem, vidíme jistou podobnost. Autorstvím epitafu se však nikdo nezabýval, je tedy těžké jej v dnešní době určit. Problematiku týkající se tohoto díla jsem otevřela již v jedné z kapitol mé práce. I v tomto případě, jak soudím, je třeba prostudovat pramenný materiál, a propojit tři díla, dvě díla výtvarná¹⁹⁹ a jedno literární,²⁰⁰ spjatá s tímto rodem, aby bylo možné odkrýt další poznatky, jež by nám daly nahlédnout nejen do konfesně roztříštěných Čech, ale také jež by mohly vyvrátit či potvrdit autorství jednoho umělce.

¹⁹⁶ Mohlo by jít o kostel Narození Panny Marie, kde se vedle zmiňovaného epitafu nacházejí také náhrobky členů rodu Kokořovců z Kokořova.

¹⁹⁷ VACKOVÁ 1969, 154.

¹⁹⁸ BUKOLSKÁ 1959, 277.

¹⁹⁹ Votivní obraz Kokořovců z Kokořova, Epitaf Karla Kokořovce z Kokořova

²⁰⁰ Mikuláš Krupěhorský: Knížka o smrti.



2/ Domáci malíř: Epitaf Karla Kokořovce z Kokořova , 1605

3/ Středoevropský malíř (? Jan Hochberg) Epitaf Sixta Mostníka a jeho rodiny, 1613

Technika: olej na dřevěné desce; rozměry: 119 x 147 cm

Nerestaurováno

Provenience: Původně umístěn v děkanském kostele sv. Jakuba v Berouně; dnes Muzeum českého krasu v Berouně; inv. číslo: U 137

Literatura: VÁVRA 1899, 120–122; JŮNA 1930, 176; VLADYKA 1938, 278–280; PEŠINA 1954, 285, 289; VACKOVÁ 1969, 135; PETRÁŇ 1995, 165

Nápis na rámu:

L.P. 1609 V SOBOTU PO SVATÉM JANU KŘTITELI, TJ. 25. ČERVNA, MEZI 17. A 18. HODINOU SLOVUTNÝ PAN SIXT MOSTNÍK, MĚŠŤAN MĚSTA BEROUNA, MAJE 80 LET, DOKONAL BĚH ŽIVOTA SVÉHO. PŘI TOMTO CHRÁMĚ JEST POCHOVÁN, OČEKÁVAJE VESELE ZMRTVÝCHVSTÁNÍ VZKŘÍŠENÍ. TATO TABULE NÁKLADEM LUDMILY, MANŽELKY JEHO, VYZDVIHNUTA JEST 9. DUBNA 1613.

Epitaf Sixta Mostníka a jeho rodiny, známý také jako Epitaf Mostníků z Nižiště, nechala objednat Ludmila čtyři roky po smrti svého muže a svých předčasně zemřelých vnoučat. To dokládá i červený česky psaný nápis na rámu. Původně byl obraz určen pro děkanský kostel sv. Jakuba, kde byl Sixt Mostník také pochován. Jméno Mostník nesli nájemci mostnictva, nebo-li pozemků, a za vlády Jagellonců se setkáváme s několika rody, které nesou toto jméno.

Na epitafu je znázorněno deset členů rodu, jimž visí nad hlavami malý křížek. Postavy zastupují tři pokolení rodu.²⁰¹ S jistotou můžeme určit pouze Sixta, stojícího na levé straně, a jeho choť Ludmilu, která je znázorněna vpravo. Dva muže, kteří jsou po boku Sixtově, můžeme ztotožnit s jejich syny, Janem a Matyášem, avšak s jistotou nemůžeme posoudit, který je Jan a který Matyáš. Vedle jednoho ze synů stojí žena, jež byla patrně v době vzniku díla již po smrti, o čemž svědčí červený křížek, který drží v ruce. Žena stejného věku, která je zobrazena vedle Ludmily, má na místo křížku modlitební knížku. Můžeme se domnívat, že jde o choť Matyáše, Juditu. Z Vávrových Pamětí královského města Berouna²⁰² můžeme vyvozovat, že byla ještě alespoň do roku 1621 naživu. Jsou to však jen domněnky, které dnes nejsou nijak ověřitelné. Stejně tak nevíme, či děti jsou zde zobrazeny. Všechny mají v rukách červený křížek, pravděpodobně tedy byly v době vzniku také již mrtvé. Pod Ludmilou je malé děvče, patrně nejmladší postava ze zobrazovaných. Vlevo od ženy,

²⁰¹ PEŠINA 1954, 289.

²⁰² VÁVRA 1899, 121.

držící v ruce modlitební knížku, stojí druhé z děvčat, již staršího věku. Vedle ní pak můžeme vidět dva chlapce.

Obě dívky jsou oděny do bílých šatů a jejich hlava je zdobena rouškou s červenými květy. Stejnou má také žena, stojící po pravici jednoho ze synů. Zbýlých osm postav je oděno do černé barvy, jen límce mají bílé. Výjev není nijak dynamický. Zobrazení hledí upřeně na diváka v náhlém znehybnění gest, jako by si byli vědomi závažnosti chvíle, v níž jsou zvěčněni. Jejich oděv, byť smuteční, je ušit z drahých látek a zdobí jej kmentové roušky, kožešinové čepce a perlové pentlíky.²⁰³ Obraz měl být jistě také reprezentací rodu, který byl kolem roku 1550 povýšen na erbovní.

Autorem obrazu je podle starších pramenů Jan Hochberg, o němž se zmiňuje Josef Vávra ve svých Pamětech královského města Berouna. Tehdy prý „žil v Berouně Kusntmaler Hochberg.“²⁰⁴ Z monografie Hořovicka a Berounska se zas dozvídáme, že „roku 1608 usadil se tam (v Berouně) Johann Hochberg, vzav si vdovu Boronovou. Zdá se, že tento Kunstmaler je autorem mostníkovského portrétu.“ Oficiálně však nikdy nebyl tomuto malíři připsán. Jarmila Vacková neuvádí jménem žádného umělce. Píše, že jej vytvořil domácí malíř.²⁰⁵

Autor seskupil postavy volně, popsal je podle svých skrovných schopností v jejich úboru, věku, celkovém vzezření a dobovém účesu, zápolil s řemeslem v konstrukci hlav, v kresbě rukou a suché malbě, která již nestačí na solidnější modelaci tvaru a malířské podání hmot. Autorův vztah k postavám není zcela jistě nijak osobní. Ovšem Jaroslav Pešina z obrazu rozpoznal charaktery některých znázorněných; starosvětskou vlídnost a dobromyslnost Sixtovu, naivní důvěrnost dětí, plachost jednoho a energii druhého ze synů. Z Ludmily pak vyzraňuje trpkost a zakyslost.²⁰⁶ Tu také Josef Vávra charakterizuje jako ženu jazyka ostrého.²⁰⁷

Rod berounských Mostníků založil Řehoř Mostník, děd Sixta. Toho Vávra²⁰⁸ charakterizuje jako muže na školách vzdělaného a po dlouhá léta staršího cechu literátského. V Berouně vlastnil dva domy, dům Chlubnovský a Celestinovský na náměstí. Také starší bratr Sixta, Jan Mostník – Pontius, zastával ve městě vysoký post. Do své smrti roku 1595 zasedal v městské radě.

²⁰³ PEŠINA 1954, 289.

²⁰⁴ VÁVRA 1899, 122.

²⁰⁵ VACKOVÁ 1969, 148.

²⁰⁶ PEŠINA 1954, 289.

²⁰⁷ VÁVRA 1899, 120.

²⁰⁸ VÁVRA 1899, 120.

Se svou ženou Ludmilou, rozenou Chlubnovou,²⁰⁹ měl Sixt dva syny, staršího Matyáše a mladšího Jana. S jistotou můžeme říci, že Mostníci patřili ke straně protestantské, což nám dokládají i další osudy rodu. Mladší Jan Mostník se usadil v Litoměřicích, odkud pro svou víru roku 1628 odešel ze země. Starší Matyáš zasedal až do své smrti 27. září 1614 v městské radě. Jeho žena Judita se brzy provdala za Jana Brtvu ze Španova, který působil jako farář v Unhošti a od roku 1620 byl příbramským děkanem. Jan, který zemřel roku 1638, se staral o Juditina syna Daniela Mostníka až do své smrti. Jeho žena se od něj oddělila již roku 1621, kdy přestoupil na katolickou víru.

²⁰⁹ VLADYKA 1938, 279.



3/ Středoevropský malíř (? Jan Hochberg): Epitaf Sixta Mostníka a jeho rodiny, 1613

4/ Domáci malíř Epitafní oltář Pírchanských, 1579

(Třídílný oltář; ústřední motiv Poslední soud podle grafického listu Jana I. Sadelera podle Ch. Schwarze;²¹⁰ na vnitřních stranách křídel a v nástavci osmero blahoslovenství; na vnějších stranách křídel apoštolé s donátory)

Technika: olejová tempera na desce ze smrkového dřeva; rozměry: 8 obrazů 33 x 26 cm (výjevy ze Starého zákona); 8 obrazů 32 x 45 cm (apoštolé a donátoři); ústřední obraz 125 x 80 cm

Restauroval: Karel Mezera a Klára Šafářková, 1985; Věra Frömllová, 1986–1987

Provenience: Původně umístěn v kostele Nejsvětější Trojice v Jindřichově Hradci v Pírchanské kapli; dnes součástí expozice Muzea Jindřichohradecka, umístěné v klášterní kapli; inv. číslo: Pl 228

Literatura: NOVÁK 1901, 243–244; VACKOVÁ 1969, 138, 151

Na predele nápis:

UNUS QUISQUE PROPRIAM MERCEDEM ACCIPIET SECUNDUM LABOREM SUUM QUAE SEMINAVERIT. HOMO HAEC ET METET.

Bohatě zdobený třídílný oltářní obraz Pírchanských patří mezi významné památky epitafního umění. I zde však musíme konstatovat, že se mu v odborné literatuře dostává jen velmi mizivé pozornosti. První, a pravděpodobně nejobsáhlejší zmínka o epitafu, se objevuje v Novákově Soupisu²¹¹ ze samého počátku dvacátého století. Dále mu pozornost věnovala Vacková,²¹² která jej uvedla v rámci katalogového výčtu, který byl součástí článku, věnovaného renesančním epitafům.

Ústředním námětem tohoto monumentálního epitafního oltáře je Poslední soud, který patří k ikonograficky velmi obtížným scénám. Na epitafním oltáři je vyobrazen Kristus, který přichází ke konečnému soudu ve stejné slávě, s níž vstoupil na nebesa poté, co vstal z mrtvých. Spasitel je znázorněn v dynamicky vymalovaných mracích. Vystupuje zde jako soudce, jež soudí živé i mrtvé, aby každý dostal spravedlivou odplatu za to, co učinil ve svém životě.

Na vnitřních křídlech a na nástavci oltáře autor vyobrazil osm blahoslovenství, která jsou doprovázena latinskými nápisy. Levý obraz v nástavci představuje námět Zvěstování Panně Marii, pravý Obětování v chrámu. Na vyobrazení je znázorněn Simeon, jak drží ve svém náručí Ježíška. Před ním klečí Panna Marie a Josef, za kterým stojí prorokyně Anna. Horní námět levého vnitřního křídla představuje dva ze Skutků milosrdenství. Milosrdní zde krmí a napájí chudé. Prostřední námět

²¹⁰ Inspirační zdroje určila J. Vacková; VACKOVÁ 1969, 151.

²¹¹ NOVÁK 1901, 243–244.

²¹² VACKOVÁ 1969, 151.

vyobrazuje Marii Magdalénu, jež myje Kristu nohy. Spodní pole obrazu vyplňuje scéna Trpělivého Joba. Náměty pravého vnitřního křídla epitafního oltáře znázorňují Krista v Getsemane ve chvíli, kdy byl dopaden vojáky, prostřední charakterizuje Novák jako „Spytihněvův zástupce mírumilovných, Mojžíš mírných.“²¹³ Dolní výjev znázorňuje Arona a Miriam, jež činí vůdci lidu výčitky, že pojal ženu z národa Kůčů.²¹⁴

Pokud je oltář zavřen, spatřujeme opět osm obrazů. Tentokráte ve dvou vodorovných řadách po čtyřech. Jejich pole jsou vyplňována poprsími šesti apoštolů se svými atributy; Šimon se sekyrou, Petr s klíčem a knihou, Pavel s knihou a mečem, Bartoloměj s knihou a nožem, Matouš s knihou a Jan Evangelista s kalamářem a brkem. V levé části spodní řady je vymalována podobizna donátora ve výklenku, v pravé je vyobrazena jeho choť. Manželé Pirchanovi, oděni v černý smuteční šat, klečí a ruce mají sepjaté v modlitbu.

Tento ikonograficky velmi obtížný epitaf je třeba bezesporu podrobit dalšímu studiu, které by mohlo blíže specifikovat propojení jednotlivých námětů. Problematická se jeví také osobnost donátorů, manželů Pirchanových, o nichž se v kronice Jindřichova Hradce nevyskytuje žádná zmínka. Přesná a důkladnější interpretace díla je tedy otázkou dlouhodobého studia, které by však mohlo přinést nové a objevné poznatky. Ty by se daly spojit do kontextu uměleckých děl v rámci města Jindřichova Hradce

²¹³ NOVÁK 1901, 244.

²¹⁴ NOVÁK 1901, 244.



4a/ Domácí malíř: Epitafní oltář Pirchanských, 1579; zavřený



4b/Domácí malíř: Epitafní oltář Pirschanských, 1579; otevřený

5/ Domácí malíř Epitaf manželů Thunklových, poslední čtvrtina 16. století

(Ústřední motiv Zmrtvýchvstání; v nástavci Trpělivý Job)

Technika: olejová tempera na desce z lipového dřeva; rozměry: 278 x 290 cm

Restauroval: Magdalena Černá, 1996; Milan Blahut, 2002

Provenience: Původně umístěn v kapli sv. Mikuláše v kostele Jana Křtitele v Jindřichově Hradci; dnes součástí expozice Muzea Jindřichohradecka, umístěné v klášterní kapli; inv. číslo: Pl 297

Literatura: NOVÁK 1901, 183–184; VACKOVÁ 1969, 138, 151

Nápis na predele epitafu:

ANNO DOMINI IN 1579 DEN SIBZEHTEN TAG FEBRUARY IST GOTT SEHGLICH VERSCHIDEN DER ERNEST UND FÜRNEMB HERR GEORG THUNCKEL GEWESTER BURGER DES RATHS ALHINE. ANNO 92 DEN SECHSTEN TAG SEPTEMBER IST SEIN EHLICHE HAUSFRAW ANNA SELLIGLICH VERSCHIDEN UND LIEGEN SAMT IREM KINT ALHINE BEGRABEN DENEN GOTT DER HERR EINE FREWLICHE AUFFERSTEHUNG VERLEIN WOLLE AMEN.

Nápis v kladí epitafu:

JAN W KAPITOLE XI DI PAN JEZISS. JA JSEM VZKRYSSENY A ŽIVOT KDO WIERZY WE MNE BITT GEST TAK UMRZEL ŽIW BUDE. KAŽDY KDO GEST ŽIW A WIERZY WE MNE NEUMRZETT NA WIEKY. JOB KAP. XIX: WYM ZAGISTE ZE WYKUPITEL MUOY ŽIW GEST A ŽE WPOSLEDNY DEN Z ZEMIE WSTATI MAM A ZASE OBLECZEN BUDU KOŽY MAU A W TIELE MEM UZRZYM BOHA KTEREHOZ UZRZYI A NA OCZY SPATRZY A NEGYNY. SLOZENA GEST TATO NADIEGE W LUNU MEM.

Epitaf manželů Thunklových se v odborné literatuře téměř neobjevuje. Největší pozornost mu věnoval ve svém Soupisu Josef Novák.²¹⁵ Dále se pak objevuje v rámci výčtu epitafů v článku Jarmily Vackové,²¹⁶ avšak nenacházíme žádný text, který by popsal a interpretoval tento pozoruhodný monumentální oltářní obraz.

Jde o vzácný, do původní bohatě zdobené edikulové architektury zasazený epitaf. Po stranách oltáře se nacházejí korintské sloupy, za nimiž jsou ve výklenku vyobrazeny postavy apoštolů Petra a Pavla. Po stranách predely, jež obsahuje německý pamětní nápis, jsou zapuštěny konzoly mezi andílky, kteří hrají na hudební nástroje, basu, harfu, kytaru a flétnu.

Hlavním námětem epitafního oltáře je Zmrtvýchvstání Krista. Postava Krista, zahaleného do rudé roušky, vystupuje z otevřeného hrobu. V ruce svírá praporec s červeným křížem jako symbol vítězství nad smrtí. Pod Kristovým hrobem jsou zhroucení vojáci, kteří měli na příkaz Pilátův hlídat Kristův hrob ve skále. Mezi

²¹⁵ NOVÁK 1901, 183–184.

²¹⁶ VACKOVÁ 1969, 151.

vojáky je jemně vymalována postava anděla Páně, který je oděn do sněhově bílého šatu, stejně, jak jej líčí Matouš: „Jeho obličej zářil jako blesk a roucho měl bílé jako sníh“ (Mt 28, 4).

V dolní části epitafního oltáře se na levé straně nacházejí klečící postavy donátorů, Jiříka Thunkla a jeho syna. Choť Jiříkova je vyobrazena na pravé části epitafu. Mužské postavy jsou oděny do okázalého renesančního šatu. Pravděpodobně vychází ze španělské módy druhé poloviny šestnáctého století, čemuž napovídá výrazný límec, takzvané okružní. Ženská postava je oděna do smutečního šatu, jež je tvořen bíločerným, až na zem splývajícím šatem, přes nějž je přehozen černý kožešinový plášť. Členové rodiny Thunklovy se modlí a v sepjatých rukou mají vymalovány červené kříže. Obraz nám ve svém druhém plánu dává nahlédnout do krajiny, která se otevírá za skalnatou horou, kde jsou vyobrazeny kopcovité jemně malované svahy.

Nad silně přečnivající římsou v akroteriu, upravenou na způsob německé kartuše, je vymalován druhý výjev, který představuje Joba s manželkou a jeho přáteli, kteří mu činí výčitky. Detailně provedená malba je zasazena do krajiny, kterou lemují alej stromů. Vlevo jsou vyobrazeny čtyři postavy, kráčející k Jobovi. Je to jeho manželka a tři přátelé; Elifaz z Temanu, Bildad ze Šuchu a Sofar z Naámy. Job, jehož tělo pokrývají vředy, sedí v popelu a svůj pohled směřuje k přicházejícím. Nad ním je vyobrazena děsivě vyhlížející bytost, Satan. Námět představuje scénu z Jobova života, kdy ho jeho nejbližší nabádají, aby se odklonil od Hospodina. Ten všemu přihlíží na nebeské sféře.

Job byl bohobojný člověk, který se každé ráno obětoval Hospodinovi. Jednou před Hospodina předstoupil Satan a nabádal ho, aby Joba zbavil všeho, co mu patří. Pak se uvidí, zda mu zůstane i nadále věrný. Job ztratil majetek i rodinu, přesto se však od Hospodina neodvrátil. Satan tedy znovu předstoupil před Hospodina a ten svolil, aby Joba vyzkoušel tělesným utrpením. V tu chvíli se celé Jobovo tělo pokrylo vředy. Jeho žena jej nabádala, aby se odvrátil od Hospodina. Job jí však pravil: „Budeme snad od Boha přijímat jen dobré, a zlé ne?“ (Jb 2, 10).

Když se Jobovi přátelé doslechli, co hrozného se mu stalo, vypravili se za ním, aby ho politovali a potěšili. Před nimi Job proklínal své narození, chválil smrt a odmítal útěchu. V tom se zjevil sám Hospodin a Jobovi se dostalo požehnání.

Zajímavou otázkou, kterou tento nákladný oltářní epitaf vzbuzuje, je osobnost samotného donátora, Jiřího Thunkla. Musíme si uvědomit, že pokud si měšťan nechal vyhotovit takovýto nákladný oltářní epitaf, který byl původně umístěn v kostele sv.

Jana Křtitele, muselo jít o významného představitele města. V Dějinách města Jindřichova Hradce však nalézáme pouze jednu zmínku. Uvádí se zde, že: „*Pán obnovil městskou radu 1574 ve středu v den vigilie Nanebevstoupení. Purkmistrem: ... Jiřík Thunkl ...*”²¹⁷ Také v tomto případě je tedy nutno konstatovat, že bližší objasnění nejen okolností objednání epitafu, ale také osobnosti donátora, je otázkou dalšího studia, které by mělo primárně vycházet z pramenného materiálu. Ten by mohl přinést další cenné informace, jež by napomohly k důkladnějšímu objasnění.

²¹⁷ TEPLÝ 1927, 345.



5/ Domáci malíř: Epitaf manželů Thunklových, poslední čtvrtina 16. století

6/ Monogramista TS /Středoevropský malíř/ Epitafní oltář Smiřických, 1588

(třídílný oltář; střední námět Narození, na vnitřní straně křídel podobizny donátorů, na vnější straně křídel Andělské Zvěstování)

Technika: tempera dřevěné desce; rozměry: 157 x 130 cm (střední část), 162 x 75 cm (křídla)

Restauroval: Pavel Blatný, 1986–1988

Provenience: Zámecká kaple sv. Vojtěcha, Kostelec nad Černými lesy

Literatura: PEŠINA 1950, 94; PEŠINA 1954, 276, 283–284;

LEJSKOVÁ–MATYÁŠKOVÁ 1966, 273; VACKOVÁ 1969, 152; POCHE 1978, 109

Odborná literatura se tomuto oltářnímu epitafu příliš nevěnuje. Jde spíše o zmínky okrajové, které se objevují v rámci celkového popisu zámku v Kostelci nad Černými lesy. Nesetkáme se však s žádným podrobnějším popisem, jež by jej interpretoval.

Jde o třídílný oltář, jehož hlavním námětem je Narození Krista. Vnější část oltáře představuje Andělské Zvěstování. Na levém křídle je znázorněn anděl Gabriel, na pravém Maria. Postava anděla přichází do galilejského města Nazaretu k Panně Marii se slovy: „Zdravím tě, milostí obdařená, Hospodin s tebou!“, aby ji oznámil radostnou zvěst od Hospodina, že počne z Ducha svatého (L 1,26-33). Andělova postava je modelována velmi hmotně. Červený až k zemi dlouhý šat má přepásán opaskem s výraznou sponou, jejíž středem je lví hlava. Kolem šatu se mu dynamicky vine zlatobílé roucho. Levou ruku má vyzdvíženou vzhůru s gestem směřujícím k Marii. Ve své pravici třímá hůl, kolem níž je omotána nápisová páska s textem „Ave Maria Gratia plena“.

Panna Maria je znázorněna s rukama sepjatýma v modlitbu v okamžiku, kdy k ní sestupuje Duch svatý tak, jak řekl anděl: „Sestoupí na tebe Duch svatý a zastíní tě moc Nejvyššího.“ Hmotně vymalovaná postava Panny Marie hledí směrem k holubici Ducha svatého, od níž vychází nebeská záře. Její dlouhý zlatavý šat lemuje bíločervené roucho. Světlé dlouhé vlasy má pokryty jemnou rouškou. Ruce v gestu modlitby má položeny na stole, který pokrývá zdobná látka. V Jakubově protoevangelium se hovoří o tom, že Marii zastihl anděl ve chvíli, kdy tkala purpur a šarlat na chrámovou oponu. Tato látka pravděpodobně však onou chrámovou oponou není, neboť se zde neobjevuje přadeno. Z Písma se však nedozvídáme, kde se Zvěstování odehrálo. Na tomto obraze jej autor zasadil do blíže neurčené světnice.

Střední část oltáře představuje scénu Narození Páně, na němž se v zadní části objevuje signatura TS.²¹⁸ Robustně modelovaná postava Panny Marie se sklání nad malým Ježíškem, který je uložen ve slaměné kolébce. Její zlatavý šat překrývá bílé roucho zdobené jemnou krajkou. Tou má zahaleny i světlé vlasy. Po její pravici přichází k Ježíškovi bosý Josef. Je oděn do světlého šatu, po němž splývá až na zem zelený plášť s tvrdě modelovanými záhyby draperie. Po Mariině levici se nad Ježíškem sklání pastýř, který je obklopen svým stádem dobytka. V dolní části obrazu je zobrazen malý anděl hledící na Ježíška. Druhá drobná andělská bytost se nad kolébkou sklání po Mariině pravici. Trojúhelníkovou kompozici uzavírá třetí postava anděla ve zlatavém šatu.

V druhém plánu za andělem je znázorněno selské stavení, za nímž se otevírá v pravé části obrazu jemně malovaná krajinná scenérie. Anděl, vznášející se nad kopci, zvěstuje radostnou novinu. V krajině je náznakem vymalován pastýř, který již zvěst o Narození vyslyšel a z dále se běží poklonit Ježíškovi.

Obě vnitřní křídla jsou věnována postavám donátorů, Jaroslavu Smiřickému za Smiřic a Kateřině z Házmburka, kteří jsou vymalováni do blíže neurčeného interiéru. Levé křídlo vyplňuje postava Jaroslava. Ten klečí a v aktu modlitby hledí na krucifix, který je znázorněn v pravé části obrazu. Jeho vznešený šat patrně vychází ze španělské renesanční módy. Dominantou je výrazný límec, takzvané okruží, jež mělo korunovat upjatost a vznešenost celého oděvu, v němž měl šlechtic vystupovat důstojně. Podobně jako Jaroslav Smiřický ze Smiřic jsou oděni také jeho dva synové, kteří klečí před otcem. Oba taktéž vzhlíží ke krucifixu. U Jaroslavových nohou v pravé části obrazu je znázorněn erb Smiřických ze Smiřic, který je rozdělen do dvou na koso oddělených polí. Horní část štítu vyplňuje stříbrná barva, dolní díl je černý. Levý horní díl obrazu vyplňuje mohutně řasená draperie plátna.

Pravé křídlo představuje Jaroslavovu choť Kateřinu z Házmburka, která je také oděna do nákladného temně černého šatu, inspirovaného španělskou módou šestnáctého století. I zde dominuje okruží bílé barvy, které barevně kontrastuje s ostatním šatem. Stažené vlasy má pokryty jemnou rouškou. Stojí u sochy Krista se sepjatýma rukama v gestu modlitby, ale oči má upřeny na diváka. V popředí obrazu před Kateřinou stojí její dvě dcery, které stejně jako matka sledují pozorovatele obrazu. I ony jsou oděny do krásného šatu. Ten koresponduje s jejich mladým věkem. Na rozdíl od tmavého oděvu matky jsou jejich dlouhé šaty světlé, pokryté modrým pláštěm. Zajímavým prvkem jejich oděvu jsou v této době velmi oblíbené

²¹⁸ VACKOVÁ 1969, 152.

prostřihované rukávce. Stejně jako v případě levé vnitřní části oltářního obrazu se i zde objevuje u nohou Kateřiny znakový štít Házmburků, který je rozdělen na čtyři pole, v nichž se v horní části střídá zlatý zajíc v modrém poli s černou hlavou divočáka. V dolní části je vyobrazení vymalováno v opačném sledu.

Malíř se pokusil o fyziognomickou charakteristiku postav. Zdařilé je zejména provedení šatu donátorů, které vytvořil s detailní důsledností. Také krajinná scénérie, která se rozprostírá ve třetím plánu střední části oltářního obrazu, je vytvořena velmi jemně, se smyslem pro detail. Problematické je znázornění draperií zejména na střední části s námětem Narození Páně, které jsou modelovány velmi tvrdě. Také proporčně jsou některé postavy oltářního obrazu nepřesné. Pro příklad uveďme mohutnou nohu anděla Gabriela, jež vykukuje zpod jeho dlouhého šatu, či sepjaté ruce malých dcer Kateřiny z Házmburka a Jaroslava Smiřického ze Smiřic, které svou velikostí nekorespondují s postavami drobných dívek.



6a/ Monogramista TS: Epitafní oltář Smiřických, 1588; otevřený



6b/ Monogramista TS: Epitafní oltář Smiřických, 1588; zavřený

7/ Středoevropský malíř Epitafní obraz Smiřických, poslední čtvrtina 16. století

(třídílný oltář; střední námět Poslední večeře podle mědirytu H. Goltzia z roku 1585, levé vnitřní křídlo Umývání nohou, pravé vnitřní křídlo Kristus v Getsemane, levé vnější křídlo Bičování podle listu B7 A. Dürera, pravé vnější křídlo Korunování trním podle listu B9)²¹⁹

Technika: tempera dřevěné desce; rozměry: 139 x 110 cm (střední část), 146 x 76 cm (křídla)

Restauroval: Pavel Blatný, 1986–1988

Provenience: Zámecká kaple sv. Vojtěcha, Kostelec nad Černými lesy

Literatura: PEŠINA 1950, 94; PEŠINA 1954, 276, 283–284; LEJSKOVÁ–MATYÁŠKOVÁ 1966, 273; VACKOVÁ 1969, 152; POCHE 1978, 109

Druhý epitafní obraz Smiřických se stejně jako první v literatuře objevuje jen poskrovnu. Jarmila Vacková určila inspirační zdroje k jednotlivým námětům, ale i v tomto případě je nutno konstatovat, že nikde nenacházíme popis obrazu, který by jej interpretoval.

Střední část epitafního oltáře představuje námět Poslední večeře, kdy Kristus usedl se svými učedníky k tradiční židovské hostině. Obraz je zasazen do interiéru posvátného domu, kde se nacházel hrob Davidův. Postavu Krista oděného do světlého roucha, které má překryto plátnem červené barvy, obklopuje dvanáct učedníků. Ti jsou shromážděni kolem stolu, na němž v míse leží beránek. Nad Ježišovými tmavými na ramena splývajícími vlasy září zlatá svatozář. Učedníky malíř zobrazil v hovoru s výraznou gestikulací rukou. Je tedy možné, že Kristus právě označil jednoho z učedníků zrádcem. Během večeře pronesl: „Amen, říkám vám, že jeden z vás mě zradí.“

Učedníci se pak jeden po druhém ptali: „Snad to nejsem já, Pane?“ (Mt 26, 21-22).

Jednotlivé určení postav je obtížné. Často je po boku Krista vyobrazen jeho nejmilejší učedník sv. Jan Evangelista, kterého bychom mohli spojit s postavou po Kristově levici. Důležitá je také postava Jidáše, jehož Kristus při Poslední večeři prohlásil za zrádce. V tomto případě by mohl být znázorněn po Kristově pravici v tmavém šatu tak, jak byl často vyobrazován.

Na kazetovém stropě jsou vymalovány dva štítové znaky, erb Jaroslava Smiřického ze Smiřic a Kateřiny z Házmburka. Za třemi lomenými otevřenými okny se otevírá průhled do krajinné scenérie, jež je zvládnuta velmi jemně se smyslem pro

²¹⁹ Inspirační zdroje určila J. Vacková; VACKOVÁ 1969, 152.

detail. V jejím prvním plánu je divákovi odkryt pohled na vesnické stavení, za nímž do dále pokračují kopcovité svahy.

Poslední večeři popisují první tři evangelia (Mt 26, 17-30; Mk 14, 12-26; L 22, 1-23). Nejčastěji bývají zobrazovány tři události, jež se při ní odehrály. Těmi může být ohlášení Jidášovy zrady, jako je tomu pravděpodobně v tomto případě, dále pak ustanovení eucharistie a její přijímání.

Janovo evangelium líčí, že Kristus vstal od večeře a odložil plášť a opásal se ručníkem. Nalil vodu do umyvadla a začal učedníkům umývat nohy a utírat je ručníkem, jímž byl přepásán (J 13, 3-11). Vyprávění Janova evangelia je zobrazeno na levém vnitřním křídle obrazu. Je zde znázorněn klečící Ježíš, jež svým učedníkům myje nohy. Jeden z pěti učedníků, jež jsou na křídle vyobrazeni, upřeně hledí na diváka. Na tomto místě uvedme domněnku,²²⁰ která hovoří o tom, že by se mohlo jednat o Jaroslava Smiřického ze Smiřic. Porovnáme-li jeho postavu na prvním oltáři s domnělou postavu Jaroslavovou na scéně s Mytím nohou, spatřujeme jisté fyziognomické shody. Přesné určení je však otázkou dalšího studia, které by ji mohlo potvrdit, či naopak vyvrátit.

Po Poslední večeři se Kristus odebral na Olivovou horu, kde bylo, jak vypráví evangelisté Matouš a Marek (Mt 26, 36; Mk 14, 32), místo zvané Getsemane. Tato scéna je vylíčena na pravém vnitřním křídle oltářního obrazu. Ježíš je znázorněn v detailně provedené krajině, kde se modlí. Za ním v druhém plánu spatřujeme tři spící postavy, apoštoly Petra, Jana a Jakuba, kteří jej na Olivovou horu doprovázeli. V Getsemane vyzval společníky, aby bděli. Kristus se od nich vzdálil a modlil se odevzdán do vůle Otcovy, kterého na vyobrazení spatřujeme, jak drží v rukou kalich. „Otče můj, je-li to možné, ať mě ten kalich mine! Ať se však nestane má vůle, ale tvá“ (Mt 26, 39). Poté se vrátil k učedníkům, které zastihl, jak spí. Vyzval je tady znovu, aby bděli a modlili se a odešel. Když se však znovu vrátil, všichni tři opět spali. Nechal je tedy a odešel potřetí, aby se modlil znovu ta samá slova.

Levé vnější křídlo epitafního oltáře Smiřických pokračuje v líčení námětem Bičování Krista. Hmotně vymalovaná postava Ježíše je oděna do bederní roušky. Ruce má svázané kolem kůlu. Jeho tělo je prohnuto pod tlakem ran. Bičování vykovávají dvě mužské postavy, za nimiž spatřujeme dav přihlížejících. Po bičování odvedli vojáci Ježíše do místodržitelského paláce, kde mu upletli korunu z trní. Tímto námětem uzavírá autor své výtvarné líčení na pravém vnějším křídle. Kompozici

²²⁰ Na tomto místě děkuji za upozornění panu Filipkovi.

dominuje postava Krista, přes jehož ramena vojáci přehodili purpurový plášť. Korunování vykonávají tři mužské postavy, které v povzdálí sleduje dav.

Oltářem autor vylíčil poslední okamžiky ze života Kristova. Zasazením erbovích štítů do interiéru Davidova domu, kde se uskutečnila Poslední večeře Páně, jsou zdůrazněny osoby donátorů, Jaroslava Smiřického ze Smiřic a Kateřiny z Házmburka. Přesný popis a interpretace je však otázkou dalšího hlubšího studia pramenného materiálu, které by mohlo podkrýt osobu autorovu, ale také okolnosti objednání.



7a/ Středoevropský malíř: Epitafní oltář Smiřických, poslední čtvrtina 16. století; otevřený



7b/ Středoevropský malíř: Epitafní oltář Smiřických, poslední čtvrtina 16. století; zavřený

8/ Středoevropský malíř Predela epitafu Ruprechta Pullachera, kolem roku 1563

Technika: olej na dřevěné desce; rozměry: 55 x 167 cm

Restauroval: Martin Pavala, 1991

Provenience: Původně umístěn ve špitálním kostele Všech svatých Jáchymově, dnes součást sbírky Krajského muzea Karlovarského kraje, Mincovna Jáchymov; inv. číslo: Uo 626

Literatura: SCHMIDT 1913, 51–54; VACKOVÁ 1969, 151; POCHE 1977, 565

Nápis na horní části rámu:

WARLICH WARLICH ICH SAGE EÜCH, WER MEIN WORT HÖRET UND GLAUBET DEM DER MICH GESAND HATT DAS EWIGE LEBEN. JOHANN AM V.

Nápis na dolní části rámu:

ALSO HAT GOTT DIE WELT GELIEBET, DAS ER SEINEN EINGEBORNEN SHON GAB, AUF DAS ALLE DIE IHN GLAUBEN, NICHT VERLOREN WERDEN, SONDERN DAS EWIGE LEBEN HABEN. JOH.

Pilastry bohatě orámovaná predela epitafu mincmistra Ruprechta Pullachera, který zemřel 11. června roku 1563, je jedinou dochovanou částí oltářního obrazu. Jeho ústřední část byla roku 1768 přenesena do děkanského kostela sv. Jáchyma, kde roku 1873 shořela.²²¹

Na predele je znázorněno jedenáct klečících postav v krajině při společném aktu modlitby. Uprostřed je zobrazena hlavní postava zemřelého, Ruprechta Pullachera, oděného do kožešinou podšitého pláště se stojatým límcem. Vpravo od něj klečí v první řadě dvě dívky. Horní díl jejich šatu je černý, jen rukávy mají bílé. Černé sukni pak kontrastuje bílá zástěrka. Vedle nich jsou znázorněny tři ženy, které mají smutečnými rouškami zakryté obličej. Hlavu jim pokrývá černý čepce, z něhož splývají bílé fáchy. Vlevo od Ruprechta Pullachera klečí tři muži v černém šatu, mezi nimiž se modlí dvě malé děti v bílých šatech s velkým černým křížem na kápích.

Na horní části obrazu se nacházejí čtyři znaky; erb norimberské rodiny Trainerů, bavorské rodiny Rieglerů a Lerchenfelderů.²²² Přesná identifikace postav, vyjma Ruprechta Pullachera, je velmi obtížná. O důvodech vzniku zatím neexistují žádné informace, které by napomohly k podrobnější a důkladnější interpretaci. Není objasněna ani přítomnost výše zmíněných znaků. Zajímavým prvkem jsou zde však fáchy na ženských postavách, díky nimž se můžeme domnívat, že jde o vdovy.

²²¹ SCHMIDT 1913, 52.

²²² SCHMIDT 1913, 52.

Naproti tomu se nám zde otevírá otázka, o jaké konkrétní vdovy by se jednalo. Jedna z žen by mohla být vdovou po Rupterchu Pullacherovi, ostatní dvě pak blíže neurčených mužů, zobrazených v levé části predely. K objasnění by mohlo přispět i poznání shořelého ústředního námětu, jehož kresba, jak uvádí Schmidt, se dochovala, ale nebylo mu umožněno do ní nahlédnout.



8/ Středoevropský malíř: Predela epitafu Ruprechta Pullachera, kolem 1563

9/ Monogramista AF (AG?) Epitaf Uttmannů s námětem Zmrtvýchvstání /střední část/, 1598

Technika: olej na dřevěné desce; rozměry: 116 x 81 cm

Restaurovali: Vendula a Jiří Látalovi, počátek 90. let 20. století

Provenience: Původně umístěn ve špitálním kostele Všech svatých v Jáchymově, dnes součást sbírky Krajského muzea Karlovarského kraje, Mincovna Jáchymov; inv. číslo: Uo 630

Literatura: SCHMIDT 1913, 54-55; VACKOVÁ 1969, 139, 151; POCHE 1977, 565

V dolní části obrazu uprostřed signováno a datováno: AF (AG?) 1598

Střední část epitafního obrazu Uttmannů je považována za nejzdařilejší dílo ze souboru jáchymovských epitafů. V odborné literatuře je dílo spojováno s pracemi italských manýristů, z nichž autor, Monogramista AF (AG?), vycházel.²²³ Vacková také uvádí, že se dílo vyděluje z průměru domácí produkce.²²⁴ Námětem je zde triumfálně ztvárněné Zmrtvýchvstání Krista. V prvním plánu obrazu se odehrává samotné Zmrtvýchvstání, kterému je přítomno dvanáct postav a anděl. V druhém plánu obrazu se za skalnatým převisem otevírá krajinná scenérie.

Postava Krista, obklopena nebeskou září, drží v levici červený praporec s bílým křížem. Čistě bílému, na bedrech ovinutému rouchu, kontrastuje rozevlátý plášť. Proporčně velmi dobře zvládnutá postava Spasitele je centrem celého motivu. V dolní části prvního plánu je znázorněn shluk dvanácti postav, které s údivem sledují Ježíšův triumf. Podle jejich oděvu lze soudit, že se jedná o vojáky, kteří měli na rozkaz Pilátův Kristův hrob hlídat (Mt 27,64). Anděl, který je ztvárněn u otevřeného hrobu, je nejklidnější postavou díla. Světlý dlouhý šat mu splývá až k zemi. Svým gestem oznamuje radostnou novinu.

Na jemně malované krajinné scenérii v levé části epitafu je znázorněno otevřené stavení, za nímž se otevírá výhled na vesnici. Nad tou se tyčí vysoký kopec. V lesní krajině, kterou Monogramista AF (AG?) situoval do pravé horní části epitafu, jsou zachyceny dvě drobně, pouze náznakem, malované postavy, oznamující zvěst o Zmrtvýchvstání Krista.

V novozákonních textech se nesetkáváme s přesným líčením toho, jak Kristus vstal ze sarkofágu či skalního hrobu. Evangelisté vypráví, jak byl Kristův hrob nalezen již prázdný. Podle Matouše přišla po sobotě k hrobu Marie Magdaléna a „ta

²²³ SCHMIDT 1913, 53; VACKOVÁ 1969, 138.

²²⁴ VACKOVÁ 1969, 138.

druhá Marie“. Vtom nastalo zemětřesení. Z nebe sestoupil anděl Páně. Jeho obličej zářil jako blesk a roucho měl bílé jako sníh. Poté ženám zvěstoval, že Kristus, jak předpověděl, vstal z mrtvých a pobídl je, aby pospíšily a řekly radostnou novinu jeho učedníkům (Mt 28,1-7).

Epitaf byl původně součástí třídílného monumentálního oltáře. Na oválné predele se nacházel námět Křest v chrámu, v nástavci Nejsvětější Trojice. Obě tyto části obrazu se dnes nacházejí v depozitáři Krajského muzea Karlovarského kraje.



**9a/ Monogramista AF (AG?): Epitaf Uttmannů s námětem
Zmrtvýchvstání /střední část/, 1598**



**9b/ Monogramista AF (AG?): Epitaf Uttmannů s námětem
Zmrtvýchvstání /střední část/, 1598; detail**

10/ Středoevropský malíř Epitaf Georga Pullachera s námětem Kladení Krista do hrobu /střední část/, kolem 1600

Technika: olej na dřevěné desce; rozměry: 104 x 64 cm

Restauroval: Martin Pavala, 1991

Provenience: Původně umístěn ve špitálním kostele Všech svatých v Jáchymově, dnes součást sbírky Krajského muzea Karlovarského kraje, Mincovna Jáchymov; inv. číslo: Uo 631

Literatura: SCHMIDT 1913, 51–54; VACKOVÁ 1969, 138, 151; POCHE 1977, 565; JAKUBEC 2007, 15, 16, 22; JAKUBEC 2008, 31

Odborná literatura nám o tomto díle nepodává dostatečné informace. Téměř vždy jde jen o okrajovou zmínku, která se objevuje jen v rámci výčtu jáchymovských, či protestantských epitafních památek. Dílo zařadil do svého Soupisu²²⁵ Richard Schmidt. Z jeho krátkého textu si můžeme představit, jak byl ještě jako nákladný oltář zasazen do interiéru špitálního kostela v Jáchymově. Vacková jej pak zařadila do svého katalogu, publikovaném spolu s článkem.²²⁶

Námětem střední části epitafního oltáře je Kladení do hrobu. Obraz je zasazen do pravouhlého prolamovaného rámu, který je zdoben ovocnými festony. Je rozdělen na dva základní plány. V prvním je znázorněno kladení těla Ježíšova do hrobu s hloučkem přihlížejících postav. V plánu druhém dění přihlížejí z povzdálí další čtyři postavy.

Dějová kompozice je zasazena do temně laděných tónů barev, ze kterých vystupují postavy přicházející k otevřenému hrobu ve chvíli, kdy je do něj vkládán Kristus. Autor se prokázal umnou modelací tělesné hmoty. Snažil se zachytit napjatou atmosféru, odehrávající se kolem Krista. Tělo Spasitele je zčásti zahaleno do bílé roušky, jež mu splývá od beder dolů. Jeho bezvládné tělo je vkládáno do otevřeného hrobu dalšími čtyřmi postavami, přičemž do obličeje vidíme pouze dvěma mužům. Muž v bílooranžovém turbanu je oděn do světlého šatu, který pokrývá tmavě zelený límec. Po jeho levici klade Krista do hrobu prošedivělý stařec, jehož obličej zakrývá plnovous.

Vedle hrobu je zobrazena klečící truchlící žena, která Krista uchopuje za pravou ruku. Je oděna do světlého, do růžových tónů laděného šatu, který ji překrývá zlatavý plášť, na němž oceňme brilantně zvládnuté záhyby. Světlé vlasy rámují její jemný obličej. Další tři truchlící postavy, ženy, znázorněné za Spasitelovým hrobem, jsou

²²⁵ SCHMIDT 1913, 51–54.

²²⁶ VACKOVÁ 1969, 151.

zahaleny do svých rouch. Vedle nich je pak zobrazena ještě jedna postava, pravděpodobně mužská, která svým gestem také vyjadřuje smutek.

Ve druhém plánu malíř znázornil dvě malé dětské postavy, dívčí a chlapeckou, které pozorují dění v popředí. Za nimi ve výklenku celou kompozici uzavírá muž a žena. Jsou oděni do prostého selského šatu.

O pohřbu a místu posledního odpočinku Krista se dozvídáme ze všech čtyř kanonických evangelií. Matouš vypráví, že Josef z Arimatie tělo Kristovo zavinul do čistého plátna a pochoval jej ve skále. Dále píše, že naproti hrobu seděla Marie Magdaléna a ta druhá Marie, matka Josefova (Mt 27,59-61). Podobně pochování Krista popisuje i Marek (Mk 15,45-47). Lukáš líčí, že se k Josefovi přidali ženy, které přišli s Ježíšem z Galileje (L 23,55). Jan nepíše o hrobu ve skále. Vypráví, že poblíž místa Ježíšova ukřižování byla zahrada, v níž byl nový hrob, a tak do něj bylo uloženo tělo Ježíšovo (J 19,41-42).

Autor zasadil děj podle tří evangelistů do skály. Otázkou však je, z jakého konkrétního textu vycházel, budeme-li chtít blíže určit postavy na obraze. Pravděpodobné je, že žena, uchopující ruku Ježíše, je Marie Magdaléna. Ženy, obklopující hrob, bychom mohli spojovat s ženami, jež přišly spolu s Kristem z Galileje. Kdo jsou muži, kteří tělo Ježíšovo vkládají do hrobu, je těžké soudit. Ačkoliv Jan nepopisuje pohřbení ve skále, ale v zahradě, hovoří také o tom, že Josefovi byl ve chvíli pochování Krista nápomocen Nikodém (J 19,39-42).

Původní oltářní obraz byl zasazen do bohatě zdobeného rámu. Na predele se nacházelo zobrazení klečícího donátora Georga Pullachera, jáchymovského výběrčího desátku, v krajině před beránkem božím. Z nápisové pásky se dozvídáme že, Georg Pullacher zemřel ve věku šestačtyřiceti let. V edikulovém nástavci bylo znázorněno Proměnění Páně.²²⁷ Obě tyto části jsou dnes uloženy v depozitáři Krajského muzea Karlovarského kraje.

²²⁷ SCHMIDT 1913, 51–54.



10/ Epitaf Ruprechta Pullachera s námětem Kladení Krista do hrobu /střední část/, kolem 1600

11/ Středoevropský malíř Epitafní obraz s námětem Proměnění Páně, kolem 1600

(podle mědirytu L. Kiliana z roku 1593 podle P. Veroneseho)²²⁸

Technika: olej na dřevěné desce; rozměry: 120 x 80 cm

Restauroval: Martin Pavala, 1991

Provenience: Původně umístěn ve špitálním kostele Všech svatých v Jáchymově, dnes součást sbírky Krajského muzea Karlovarského kraje, Muzeum Karlovy Vary; inv. číslo: Uo 632

Literatura: SCHMIDT 1913, 57; VACKOVÁ 1969, 151; POCHE 1977, 565

V kartušovém nástavci nápis:

CHRISTUS IST MEIN LEBEN, STERBEN IST MEIN GEWIN.

Obraz je zasazen do původního dřevěného rámu, zdobeného volutami. Je laděn do temných tónů barev, z nichž vystupuje šest postav. Hierarchicky nejvýznamnější postavou je zde Kristus obklopen mohutnými oblaky, který je oděn do čistě bílého roucha. Postava po jeho levici, Mojžíš, má dlouhý splývavý červený šat, přes něj má přehozen modrý plášť. Druhý muž, Eliáš, vyobrazen po Kristově pravém boku, má šat světlý překrytý zelenavým rouchem.

Pod nimi na pozemské sféře se objevují tři mužské postavy. Mladá mužská postava uprostřed, která je otočena zády k divákovi, je Jan. Obličej druhé postavy, jež jako jediné můžeme pohlédnout do tváře, je pokryt tmavými vousy. Tohoto muže pak spojíme s apoštolem Jakubem. Třetí postava, velmi hmotně vymalována, představuje Petra, který je znázorněn se svým atributem, klíčem.

Proměnění Páně na hoře²²⁹ je námět inspirovaný novozákonními kanonickými texty, v nichž se jeho učedníkům Petru, Jakubu a Janu zjevilo božství Kristovo ve chvíli, kdy s nimi Ježíš vstoupil na velikou horu, kde se před nimi proměnil. Jeho tvář zazářila jako slunce a jeho šaty zbělely jako světlo. Kristovi učedníci pak zřeli Mojžíše a Eliáše, jak s ním rozmlouvají. Poté je zastínil světlý oblak, z něhož promluvil hlas: „Toto je můj milovaný Syn, kterého jsem si oblíbil. Jeho poslouchejte.“ Učedníci ve strachu z hlasu padli na zem. Poté k nim přistoupil Ježíš a řekl jim, aby vstali. Když učedníci, otevřeli oči viděli jen samotného Ježíše.

²²⁸ Inspirační zdroje určila J. Vacková; VACKOVÁ 1969, 151.

²²⁹ Cyril Jeruzalémský ji označil jako horu Tábor; v biblických textech se jméno hory neobjevuje.



11a/ Středoevropský malíř: Epitafní obraz s námětem Proměnění Páně, kolem 1600



11b/ Kompoziční porovnání epitafního obrazu Proměnění Páně s oltářem Proměnění Páně od Paola Veronese, 1555-56
Olej na plátně, 555 x 260 cm, Katedrála sv. Marie, Montagnana

12/ Středoevropský malíř Epitafní obraz s námětem Nanebevstoupení Krista, kolem 1600

Technika: olej na dřevěné desce; rozměry: 126 x 79 cm

Restaurovala: Tamara Beranová, počátek 90. let 20. století

Provenience: Původně umístěn ve špitálním kostele Všech svatých v Jáchymově, dnes součást sbírky Krajského muzea Karlovarského kraje, Mincovna Jáchymov; inv. číslo: Uo 633

Literatura: SCHMIDT 1913, 57; VACKOVÁ 1969, 151; POCHE 1977, 565

Odborná literatura se tomuto obrazu věnuje jen velmi stručnou zmínkou v rámci výčtu děl, která se nacházela ve špitálním kostele Všech svatých v Jáchymově. V těchto okrajových zmínkách je však dílo uváděno jako Zmrtvýchvstání. Pokud však epitaf pozorujeme důkladně, zjišťujeme, že se jedná pravděpodobně spíše o scénu Nanebevstoupení Krista, k němuž, jak je naznačeno ve Skutcích apoštolských, došlo na Olivové hoře.

V horní části epitafu je vyobrazen Kristus ve zlaté mandorle držící v rukou kříž jako symbol triumfu nad smrtí. Spasitel je zahalen pouze do bílé bederní roušky a kolem jeho těla dynamicky vlaje světlé roucho. Pod ním se vznášejí dvě postavy v dlouhém bílém šatu, které gesta svých rukou směřují ku Kristu. Také tyto dvě postavy, anděly, autor znázornil velmi dynamicky. Jejich světlé vlasy nesplývají podél obličeje, nýbrž vlají ve větru, způsobeném mohutnými mraky. Pohledy andělů však směřují dolů na pozemskou sféru, kde je vymalován shluk postav. Ty jsou zahaleny do dlouhých rouch. Jde tedy pravděpodobně o apoštoly, kteří v údivu sledují dění na nebesích. Za mohutnými oblaky se otevírá pohled do kopcovité krajiny se vsí.

Ve Skutcích apoštolských je líčeno, že ve chvíli, kdy Kristus vstoupil na nebesa, zastřel ho oblak. Apoštolé pak spatřili dva muže v bílém rouchu, kteří k nim přistoupili a pravili: „Co tu stojíte a hledíte k nebi, Galilejci? Tento Ježíš, který od vás byl vzat do nebe, se vrátí právě tak, jak jste ho viděli odcházet“ (Sk 1, 9-11).

Srovnejme nyní alespoň náznakem odlišnosti mezi scénou Zmrtvýchvstání a Nanebevstoupením. Pokud by se jednalo o Zmrtvýchvstání, jak je uváděno v odborné literatuře,²³⁰ postavy na pozemské sféře by byly vojáky, kteří na Pilátův příkaz měli hlídat Kristův hrob. Pokud pozorně prostudujeme šat postav v dolní části obrazu, musíme konstatovat, že jde o apoštoly, kteří ovšem nebyli přítomni Zmrtvýchvstání. Na zobrazeních Zmrtvýchvstalého Krista, je Spasitel vyobrazován s praporem

²³⁰ SCHMIDT 1913, 57; VACKOVÁ 1969, 151.

vítězství. Ten se však na tomto epitafu nevyskytuje. Další postavy, které hovoří spíše pro scénu Nanebevstoupení Krista, jsou dva andělé, podle Skutků apoštolských dva muži v bílém rouchu. Pokud tedy důkladně porovnáme ony dva náměty, musíme konstatovat, že v případě tohoto obrazu se nejedná o scénu Zmrtvýchvstání Krista, nýbrž Nanebevstoupení Krista.



12/ Středoevropský malíř: Epitafní obraz s námětem Nanebevstoupení Krista, kolem 1600

13/ Středoevropský malíř

Epitaf Paula Beera s námětem Obrácení Šavla /střední díl/, 1604

Podle grafického lisu J. Sadelera z roku 1580

Technika: olej na dřevěné desce; rozměry: 200 x 107 cm; dvanáctihran

Restauroval: Martin Pavala, 1991

Provenience: Původně umístěn ve špitálním kostele Všech svatých v Jáchymově, dnes součást sbírky Krajského muzea Karlovarského kraje, Muzeum Karlovy Vary; inv. číslo: Uo 634

Literatura: SCHMIDT 1913, 61–62; VACKOVÁ 1969 138, 151; POCHE 1977, 565; JAKUBEC 2007, 16, 22

Na dvanáctihranovém lištovém rámu nápís:

SAUL SAUL WAS VERFOLGESTU MICH, ER ABER SPRACH, HERR WER BISTU: DER HERR SPRACH ICH BIN IHESUS DEN DU VERFOLGEST, ES WIRD DIR SCHWER WERDEN WIEDER DEN STACH ZULECKEN.

Střední díl původně bohatě zdobeného trojdílného oltářního epitafu líčí námět Obrácení sv. Pavla (Šavla). Robustně malované postavy autor ztvárnil lehkými tahy štětcem, avšak s proporční nepřesností. Epitaf je pozoruhodný svou barevností a dynamickou kompozicí, která v prvním plánu vystupuje ze samotného obrazu. Divák není v tomto případě pozorovatelem, ale aktérem uměleckého výjevu.

Obraz je rozdělen do tří plánů. V prvním se odehrává hlavní motiv. V jeho popředí leží Pavel zvrácen vedle svého upadnuvšího bělouše²³¹. Je oděn do zeleného šatu, který má pokryt pláštěm zlatavé barvy. Po jeho pravici si jeho průvodce zakrývá oči před jasně žlutými paprsky, které sestupují z otevřeného nebe od Ježíše Krista. Průvodce má červený šat, jež lemuje bílý vzdouvající se plášť. V druhém plánu vlevo se nachází u špičaté skály shluk postav, pravděpodobně vojáků, na koních.

Autor ztvárnil umělci oblíbený námět ze života sv. Pavla. K jeho obrácení došlo pravděpodobně záhy po Štěpánově ukamenování kolem roku 32-33 po Kr. při cestě do Damašku, kdy ho náhle oslnilo světlo z nebes. Padl na zem a uslyšel hlas: „Saule, Saule, proč mě pronásleduješ?“ Saul se zeptal se: „Kdo jsi, Pane?“ Ten odpověděl: „Já jsem Ježíš, kterého ty pronásleduješ. Vstaň a jdi do města a tam se dozvíš, co máš dělat.“ (Sk 9,1-6) Muži, kteří byli se Šavlem viděli sice světlo, ale hlas toho, který k němu mluvil, neslyšeli. Pavel musel být do Damašku veden svými původci za ruku, neboť od toho nebeského jasu nic neviděl. Zůstal tři dni slepý, nic

²³¹ SCHMIDT 1913, 62.

nejedl ani nepil. Když k němu přišel Anaiáš, kterého k němu Kristus ve vidění poslal, a vložil na něho ruce se slovy, od koho přichází, vrátil se mu zrak a dal se ihned pokřtít.

Na oválné predele se nacházeli příslušníci rodiny Paula Beera staršího, bohatého jáchymovského dolovače a nákladníka hor,²³² modlící se před Kristem na kříži ve smutečném šatu. Vlevo autor znázornil pět klečících synů Paula Beera, před nimiž jsou vymalováni tři vnuci zemřelého. V pravé části predely vedle krucifixu byla zobrazena druhá choť Paula Beera a za ní pět dcer. V lunetovém nástavci se nacházel výjev s Proměněním Páně. Tyto dvě části se v dnešní době nacházejí v depozitáři Krajského muzea Karlovarského kraje.

²³² SCHMIDT 1913, 61.



13/ Středoevropský malíř: Epitaf Paula Beera s námětem Obrácení Šavla /střední díl/, 1604

14/ Středoevropský malíř Epitafní obraz dětí Centuria Lengenfeldera, 1610

Technika: tempera dřevěné desce; rozměry: 120 x 84 cm

Restaurovala: Vendula Látalová, 1984

Provenience: Původně umístěn ve špitálním kostele Všech svatých v Jáchymově, dnes součást sbírky Krajského muzea Karlovarského kraje, Muzeum Karlovy Vary; inv. číslo: Uo 628

Literatura: SCHMIDT 1913, 63–65; VACKOVÁ 1969, 151; POCHE 1977, 565

Ve vlysu sloupové nápis:

CENTURIO LENGENFRLDER CAES: MAIT: ARENUM MARIA LIBERISSUIS WOLFGANCO ET CHRISTINAE PIEDENG.

Nápis v levé dolní části epitafu:

PROSOPOAEDIA FILLI DEFUNCTI.
WIR EGO WIR EQUIDEM SPATIOSI LIMINA MUNDI
INGRESSUS, VIDI NIL NISI MULTA MALA.
NON HAEC VITA PLACET, QUAE PLENA LABORE DOLORE.
PER CHRISTUM MELIOR VITA PARATA MIHI EST,
VITA, UBI PERPUTUAE SUNT CAELCA GAUDIA VITAE.
GAUDIA, QUAE NULLO SUNT PERITURA DIE.
HAEC MIHI VITA PLACET, ROSEO QUAM SANGUINE NOBIS.
PROMERUIT SOBOLES INDUBITATA DEI.
HANC ERGO NACTO VITAM NIL CETERA CURO.
MUNDANIS MUNDI REGNA RELONQUO LUBENS
PATRIA TERA VALE, MEA NUNC EA LIMINA CLAUDE
SIDERA SCANDO POLI, USOQUE VALETE MEI.
FUNERA DILECTI NE DEFLENTE PARENTES
NIL JESSUS PLANTO, NIL LACRIME IUVAUNT.
UDUEINET TEMPUS, QUO CONSOCIABIMUR OMNES.
CUM SONITUM REDDET BUCCINA CLARA DEI
CUM MEA FATALI E MONUMENTO MEMBRA RESORAGENT.
ET NOVIA CONCIPIENT GAUDIA DANTE DEO.
TEMPERA RESTITUENT HAEC NOBIS ME: MIHI VOSQUE
ILIC NON DIVA TELA TIMENDA NECIS.

Nápis v pravé dolní části epitafu:

HERR JESU CHRIST WAR GOTTES SOHN,
DER WELT HEILAND UND GNADEN THRON.
UNS KREÜTZ HASTÜ DICH SCHLAGEN LAN,
TREGST OFF DEIN HEÜBT EIN DORNE CRON,
DEIN ARM HASTÜ WEIT AUS GEBREITT,
.... IST ERÖFFNET DEINE SEIT,
DARAUS REINT WASSER UND DAS BLÜT,
HERR WEM IST GESCHEHEN DIS ZU GÜT.
FREYLICH UND UNS, DIE D' IN DER TAUF,
ZU DEIN KINDERN HAST GENOMMEN AÜF.
UND GWAFCHEN MIT DEM BLÜT SO ROT.
VON ALLER SÜND UND MISZETHAT.
HERR INN ARM AÜCH SCHLESZ EIN,
VERBIRG UNS INN DIE MUNDEN DEIN
UND SCHENF UNS INN DIE MÜNDEN DEIN,
... LAUTER GNAD DES LEBENS CRON,
DIE DÜ MIT DEINER CRON ERLANGT,
SO DÜ FÜRUNS AM CREÜTZ GEHANGT.
SO WOLLEN WIER INN DER SELIGFEIT
DICH LOBEN UND ... IN EWIGFEIT.

Nápis na dolní části rámu:

F. F. ANNO CHRISTI 1610

Epitafní oltář dětí Centuria Lengenfeldera, jáchymovského mincmistra, je jako jediný zasazen do původní edikulové architektury. Z rámu po stranách vystupují dva sloupy, které jsou v dolní polovině zdobeny geometrickým motivem. Jejich horní část je světlá, hladká. Podstavec je zdoben lvími maskami, které jsou ukončeny šiškami. Architekturu zakončuje roztržený trojúhelníkový štít, v jehož středu je znázorněna lví hlava. Pole rámu je lemováno rostlinnými motivy s volutami.

Obraz je horizontálně rozdělen na dvě poloviny. Dolní část vyplňuje ve dvou sloupcích vepsaný latinský a německý text. V levé horní polovině jsou znázorněny podobizny klečícího Centuria Lengenfeldera s chotí pod centrálně umístěným Kristem na kříži, před nímž stojí opřeny znakové štíty; Lengenfelderů a Griefencků. Centurio Lengenfelder, hledící upřeně na diváka, je oděn do černého šatu, tvořeného balónovitými kalhotami a kabátcem, který má přepásán černou sponou. Oděv má pokryt dlouhým splývavým pláštěm, jež má sepnut u krku bílým límcem. Jeho choť je zobrazena v černé sukni a bílé haleně s výrazným límcem, přes níž má černou vestu. Manželé mají sepjaté ruce v aktu modlitby.

V pravé polovině je znázorněno jedno z mrtvých dětí²³³ v bílém rubáši s černým křížem u nohou. Také ono se modlí. Horní rohy obrazu jsou pokryty zelenou draperií, která otevírá průhled do chladně působící krajiny.

Obraz, ačkoliv vyhlíží monumentálně, je nejmenším epitafem jáchymovského souboru. Důraz je kladen na nápisovou složku. Epitaf byl vytvořen po smrti dětí Centuria Langenfeldera, pravděpodobně Wolfganga a Christiny. Richard Schmidt, jež se jako jediný tomuto obrazu věnoval ve svém Soupisu, uvádí, že na hrudi malého dítěte se nalézají další čtyři kříže. Pokud by zde skutečně byly znázorněny,²³⁴ museli bychom hledat další postavy, kterým byl obraz věnován.

²³³ SCHMIDT 1913, 64.

²³⁴ Dnes jsou zcela nečitelné.



14/ Středoevropský malíř: Epitafní obraz dětí Centuria Lengelfelder, 1610

15/ Bartolomeus Spranger Epitaf zlatníka Müllera, kolem 1592

(Zmrtvýchvstalý Kristus)

Technika: olejomalba na lněném plátně; 243 x 160 cm

Restauroval: v poslední době nerestaurován, starší zásahy nezjištěny.

Provenience: Původně umístěn v kapli sv. Matouše v kostele sv. Jana v Praze na Malé Straně; dnes součástí sbírky Národní galerie v Praze; inv. číslo: O 1574

Literatura: PEŠINA 1954, 289–290; VACKOVÁ 1969, 154; VACKOVÁ 1989, 101; FUČÍKOVÁ 1988 279–280; FUČÍKOVÁ 1997, 14–25; ŠRONĚK 1997, 360–370

Ústřední scénou epitafu je Zmrtvýchvstání. Kristus, zahalený do bederní roušky, drží v levé ruce praporec vítězství. Druhou ruku lehce vyzdvihuje směrem vzhůru. Vedle něj je zobrazen anděl, zvěstující radostnou novinu. Jeho roucho není „bílé jako sníh“ (Mt 28, 3), ale tmavě zelené, lemované drobným detailně provedeným zdobením. Kolem Krista na oblacích jsou znázorneni malí putti. Na levé části obrazu za Spasitelem klečí voják, jež měl na Pilátův příkaz hrob hlídat, zakrývající si obličej v rukou. Dolní část obrazu vyplňuje pět postav; dvě děti, dvě ženy a muž.

Mužská postava představuje Sprangerova tchána, Mikuláše Müllera. Je oděn do černého šatu. Listuje v knize, ale zároveň se otáčí a upíná svůj pohled na diváka. Starší žena po jeho boku představuje Müllerovu choť. Její oděv je černý. Na bílé roušce, kterou má překryty vlasy, má posazen černý čepec. V rukou svírá modlitební knížku. Za paní Müllerovou stojí Christina Sprangerová. Eliška Fučíková²³⁵ uvádí, že pravděpodobně jen ona je namalována podle živého modelu. Ostatní osoby jsou provedeny mnohem více schematicky, buď podle paměti, nebo podle nepříliš dobré předlohy.

Problematickou se jevila datace obrazu. Zde však Fučíková uvádí dva záchytné body. Tím prvním jsou dva putti Adriana de Vries, kteří epitaf podle údajů Karla van Mandera zdobili. Ti však nemohli vzniknout před rokem 1590, neboť de Vries přišel do Prahy teprve krátce před rokem 1593. Druhým bodem je Sprangerova choť. Zde je vymalována jako zralá žena ve věku mezi pětadvaceti až třiceti lety. Narodila se roku 1567, proto mohl být její portrét takto namalován

²³⁵ FUČÍKOVÁ 1988, 279.

až po roce 1592.²³⁶ Zajímavé je také kompoziční porovnání epitafu se Sprangerovým obrazem Triumf Moudrosti. Zmrtvýchvstalý Kristus se shoduje s postavou Minervy. Také proto musely oba obrazy vzniknout ve stejné době, tedy po roce 1592.

Mikuláš Müller, Sprangerův tchán, zemřel roku 1586. V archivních pramenech je uváděn jako dvorský zlatník na Pražském hradě. Svá díla dodával také císaři Maxmiliánovi přímo do Vídně. Z chudého řemeslníka se tak stal bohatým obchodníkem.²³⁷ Eliška Fučíková uvádí, že epitaf zlatníka Müllera patří mezi Sprangerova vrcholná díla.²³⁸ Také sám autor si jej velmi cenil, neboť když roku 1602 pobýval v Holandsku, vyprávěl Karlu van Manderovi, že „epitaf je koloristicky snad to nejlepší, co kdy namaloval.“

Záměrně ukončuji katalog tímto epitafem, významným uměleckým dílem vzniklým na dvoře Rudolfa II. Důležitá je v tomto ohledu také osobnost autora, který za svůj plodný život vytvořil ještě další díla tohoto druhu; například epitaf Mikuláše Pykera, či epitaf Mikuláše z Annenberku. Uzavírám tedy katalog na místě, kde by měl pokračovat výčet epitafů Sprangerových, které bychom dále mohli rozšířit na epitafy pražské, na epitafy, jež vznikly na rudolfinském dvoře. Katalog tedy „uzavírám“ jen pro tento okamžik, neboť katalog renesančních malovaných epitafů, který by chtěl zmapovat všechny umělecké památky tohoto druhu, nebude moci být ještě dlouho uzavřen.

²³⁶ FUČÍKOVÁ 1988, 280.

²³⁷ FUČÍKOVÁ 1997, 14.

²³⁸ FUČÍKOVÁ 1997, 25.



15/ Bartolomeus Spranger: Epitaf zlatníka Millera, kolem 1592

6. 1 Seznam katalogových hesel

- 1/ Středoevropský malíř: Žerotínský epitaf, 1575. Reprodukce z: JAKUBEC 2007, 13.
- 2/ Domácí malíř: Epitaf Karla Kokořovce z Kokořova , 1605. Reprodukce z: JAKUBEC 2007, 18.
- 3/ Středoevropský malíř (? Jan Hochberg): Epitaf Sixta Mostníka a jeho rodiny, 1613. Foto: Mgr. Barbora Kailová.
- 4a/ Domácí malíř: Epitafní oltář Pirchanských, 1579; zavřený. Foto: Autor.
- 4b/ Domácí malíř: Epitafní oltář Pirchanských, 1579; otevřený. Foto: Autor.
- 5/ Domácí malíř: Epitaf manželů Thunklových, poslední čtvrtina 16. století. Foto: Autor.
- 6a/ Monogramista TS: Epitafní oltář Smiřických, 1588; otevřený . Foto: Autor.
- 6b/ Monogramista TS: Epitafní oltář Smiřických, 1588; zavřený. Foto: Autor.
- 7a/ Středoevropský malíř: Epitafní oltář Smiřických, poslední čtvrtina 16. století; otevřený. Foto: Autor.
- 7b/ Středoevropský malíř: Epitafní oltář Smiřických, poslední čtvrtina 16. století; zavřený. Foto: Autor.
- 8/ Středoevropský malíř: Predela epitafu Ruprechta Pullachera, kolem 1563. Foto: Autor.
- 9a/ Monogramista AF (AG?): Epitaf Uttmannů s námětem Zmrtvýchvstání /střední část/, 1598. Foto: Autor.
- 9b/ Monogramista AF (AG?): Epitaf Uttmannů s námětem Zmrtvýchvstání /střední část/, 1598; detail. Foto: Autor.
- 10/ Epitaf Ruprechta Pullachera s námětem Kladení Krista do hrobu /střední část/, kolem 1600. Foto: Autor.
- 11a/ Středoevropský malíř: Epitafní obraz s námětem Proměnění Páně, kolem 1600. Foto: Autor.
- 11b/ Kompoziční porovnání epitafního obrazu Proměnění Páně s oltářem Proměnění Páně od Paola Veronese; epitafní oltář Proměnění Páně. Foto: Autor. Proměnění Páně od Paola Veronese:
Reprodukce z: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, vyhledáno 25. 4. 2009
- 12/ Středoevropský malíř: Epitafní obraz s námětem Nanebevstoupením Krista, kolem 1600. Foto: Autor.

13/ Středoevropský malíř: Epitaf Paula Beera s námětem Obrácení Šavla /střední díl/, 1604. Foto: Autor.

14/ Středoevropský malíř: Epitafní obraz dětí Centuria Lengelfeldera, 1610. Foto: Autor.

15/ Bartolomeus Spranger, Epitaf zlatníka Millera, kolem 1592. Reprodukce z: JAKUBEC 2007, 11.

VII. ZÁVĚR

Ve své bakalářské práci jsem se snažila představit fenomén renesančních malovaných epitafů v Čechách, který bezpochyby fenoménem je. V úvodní stati jsem se zaměřila na vnímání smrti novověkým člověkem a na její přípravu, s níž jsou spjaty v té době tak oblíbené knihy dobrého umírání, nebo-li *Ars Moriendi*. I tato kapitola, myslím, úzce souvisí s hlavním tématem práce, avšak v literatuře věnující se epitafům bývá upozaděna. Představit pohled novověkého člověka na smrt v kontextu s renesančními epitafy pokládám za nutnost, neboť jen tak si čtenář uvědomí, jak silné bylo vnímání smrti novověkým člověkem. Uvědomí si také, jaký význam měla stále opakovaná věta „Memento mori“.

Ve stěžejní kapitole své práce jsem nejprve představila a obecně charakterizovala epitafy. Úvodní strany této studie jsem vyplnila ranými epitafními památkami, jakými jsou: Epitaf Jana z Jeřeně, Votivní obraz z Pšovky u Mělníka, Zlíchovský epitafu a významná nástěnná malba v kadaňském klášterním kostele Čtrnácti sv. Pomocníků. Hlavní pole mého zájmu představovaly malované renesanční epitafy v Čechách, které otevřely řadu neobjasněných, či doposud nevyřešených otázek, na něž je důrazně poukázáno v samotném textu mé práce. Budeme-li chtít tyto „otázky“ shrnout, začneme Žerotínským epitafem. Pomineme-li, ačkoliv jde o významnou a v literatuře poměrně popsanou památku, že doposud nebyla objasněna osobnost autora, otevírá toto dílo ještě další dvě otázky. První je jméno syna Barbory z Bibrštejna a Jana Jetřicha ze Žerotína, jemuž byl epitaf určen. Z literatury se dozvídáme pouze, že vznikl na paměť úmrtí jejich syna. Pokud se dílem zabýváme, nesmí nám tato otázka být lhostejná. Musíme se pokusit dalším studiem, jež by mělo primárně začít důkladným prostudováním pramenného materiálu, objasnit tento jistě nepostradatelný fakt. Druhá otázka, která přímo nesouvisí se samotným dílem, ale vyvstala při jeho interpretaci, je vdovský šat Barbory z Bibrštejna. Snažila jsem se jej důsledně popsat, avšak s podivem jsem zjistila, že se v odborné literatuře neobjevuje žádná studie, jež by o něm pojednávala. Z většiny textů, kde je smutečnímu oděvu věnována většinou okrajová zmínka, se dozvídáme pouze to, že důležitou složkou byla černá barva. Otázka popisu a daných předpisů, pokud nějaké byly, spojených

s vdovským šatem se nám však neotevře pouze při studiu Žerotínského epitafu, ale také při interpretaci dalších malovaných renesančních epitafů.

Budeme-li pokračovat dále, zastavme se u epitafu rodiny Uttmannů, v rámci něhož jsem otevřela otázku spojitosti Monogramisty AF (AG?) s loketským malířem Augustem Cordem. Obrátíme-li pozornost na Augusta Corda, nemůžeme nechat jeho osobu v budoucím bádání, upozaděnu. Nejenže jde pravděpodobně o autora, který se školil u Albrechta Dürera, ale je důležité, že známe malířovo celé jméno. Také Augustus Cordus vytvořil řadu epitafních děl, která však nikdy nebyla středem zájmu badatelů. Bylo by jej třeba důkladně recipovat a následně blíže charakterizovat osobu samotného malíře. Zajímavé by bezpochyby také bylo vytvořit nejen dějinné, ale také uměleckohistorické spojníky mezi Jáchymovem, odkud pochází epitař rodiny Uttmannů, a Loktem. Obě města byla několik let před vznikem epitafů ve vlastnictví Šliků. Objevné by tedy bylo porovnat jáchymovská a loketská díla a posoudit, jaký společný vliv na ně mělo nedávné vládnutí Šliků.

Přejdeme ke katolickým dílům, která jsem charakterizovala na epitafu Karla Kokořovce z Kokořova. Nejenže jsem zde specifikovala katolická díla, jež akcentují kult Panny Marie a svatých, ale také jsem toto dílo spojila s Votivním obrazem Kokořovců z Kokořova a Knížkou o smrti, sepsanou evangelickým duchovním Mikulášem Krupěhorským. Už jen samotné představení typického příkladu *Ars Moriendi*, které je nepřímě spjato s osobou na epitafu, je zajímavé. Pokud však k těmto dvěma dílům přidáme ještě dílo třetí, Votivní obraz Kokořovců z Kokořova, a následně se je pokusíme interpretačně propojit, uvědomíme si zajímavý fakt. Je možné, aby byl Petr Kokořovec z Kokořova, jeden z portrétovaných na votivním obraze, mecenášem Mikuláše Krupěhorského, nekatolického duchovního, a jeho bratr Karel Kokořovec z Kokořova pravověrným katolíkem, jak je představen na epitafu?

Chceme-li poznat blíže osoby a skutečnosti spjaté s rodem Kokořovců z Kokořova, měli bychom prostudovat nejen pramenný materiál spjatý s tímto rodem, ale také lépe proniknout do konfesijního pozadí na panstvích, která Kokořovcům z Kokořova patřila. I to může přinést další důležitá fakta, která nám umožní poznat blíže člověka žijícího v raném novověku. Jako nezbytnost bychom to měli brát také proto, abychom mohli důkladněji interpretovat epitař Karla Kokořovce z Kokořova a okolnosti, za nichž byl vytvořen.

Další otázka, jež není důrazně ve stati vyřčena, avšak po přečtení této práce může kohokoliv napadnout, se týká grafických předloh, ze kterých autoři epitafů velmi často čerpali. I zde by bylo objevné a pro české renesanční umění jistě přínosné prostudovat grafické listy a najít k jednotlivým epitafům konkrétní inspirační zdroj.

Přejdeme nyní od samotné stati mé bakalářské práce ke katalogu patnácti epitafů. Nutno podotknout, že se málokdy v literatuře setkáváme s přesným popisem a interpretací díla. Tu bychom našli pouze u Žerotínského epitafu a epitafu zlatníka Müllera. Pokusila jsem se tedy popsat díla, popřípadě text doplnit o některé poznatky, spjaté s donátory. Ne vždy je katalogové heslo vyčerpávající. I to je otázkou dalšího studia, v němž bych ráda pokračovala ve své diplomové práci, ve které bych primárně doplnila jáchymovský soubor děl o části uložené v depozitáři Krajského muzea Karlovarského kraje, zabývala se překladem latinských a německých nápisových textů a katalog bych rozšířila o další cenná díla tohoto druhu, jež se nacházejí na území Čech.

Otázek, jež renesanční malované epitafy přinášejí, je skutečně mnoho. Tato studie měla přispět k otevření nového zájmu o renesanční malířství v Čechách, v němž epitafní malby mají své místo a jistě o nich můžeme hovořit jako o fenoménu.

VIII. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



1. **Albrecht Dürer:** Rytíř smrt a d'ábel, 1513, mědiryt, 24,4 x 18,8 cm. Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Kupferstich Kabinett, Berlin



2. **Socha tzv. Brigity**, 1520–1530 (?), kámen, štuk, sádra, polychromie, v. 152 cm.
Správa Pražského hradu, kostel sv. Jiří v Praze

**A pamatug na nayposledněgšij čas/
a ni kdá nebudeš hřessyt.**

Eklezyastykus VII.



**A dož chceš w žiwotě swém hřěchuow vggiti/
Tento Erb před očima hled wždy mǎti.
Smrt twau často budeš přispomǎnati/
Tak budeš wždycky w bezpečstwǎ stǎti.
Dajž Kryste ať tě prawým Srdcem ctǎme/
Z daruow twých we dne w nocy welebǎme.
E iǎ Tebe**

3. Ilustrace k českému překladu knihy Erasma Rotterdamského z roku 1564, Kniha, v kteréž jednomu každému křesťanskému člověku naučení i napomenutí se dává, jak by se ke smrti hotoviti měl. Národní knihovna v Praze, sg. 65 F 1835



4a. **Epitaf Jana z Jeřeně**, 1395. Rekonstrukce původního stavu provedená Mojmírem Hamsíkem



4b. **Epitaf Jana z Jeřeně** (levá část s Pannou Marií), tempera na lipovém dřevě potaženém plátnem, 62 x 36 cm. Národní galerie v Praze



5. **Mistr IW**: Votivní obraz z Pšovky (Vzkříšený Kristus se smrtí a donátorem), 1530, tempera na borovém dřevě, 81 x 62 cm. Farní kostel sv. Vavřince v Pšovce u Mělníka



6. **Mistr IP**: Zlíchovský epitaf (ústřední scéna s Bojem o duši zemřelého), kolem 1526. Národní galerie v Praze



7a. **Nástěnná malba v Kadani**, kolem 1520, Jaroslav Hasištejnský z Lobkowicz se svými syny mezi svatou Barborou a svatou Kateřinou. Jižní strana presbytáře klášterního kostela Čtrnácti sv. Pomocníků v Kadani



7b. **Nástěnná malba v Kadani**, kolem 1520, detail, sv. Kateřina. Jižní strana presbytáře klášterního kostela Čtrnácti sv. Pomocníků v Kadani



8. **Lucas Cranach st.:** Zákon a Milost, 1529, olej, lipové dřevo, 72 x 88,5 cm.
Národní galerie v Praze



9. **Lucas Cranach st. (dílna):** Zasnoubení sv. Kateřiny (střední deska oltáře),
1520–1530, olej, jedlové dřevo, 86 x 62 cm. Římskokatolická farnost Jáchymov,
kostel sv. Jáchyma v Jáchymově

10b. Signatura Augusta Corda



10a. Signatura Albrechta Dürera



10c. Signatura Monogramisty AF
(AG?)



11. Votivní obraz Kokořovců z Kokořova, kolem 1580. Krajské muzeum Karlovarského kraje, Muzeum ve Žluticích



12. **Matouš Radouš:** Epitaf Marty Boleslavské z Kočice a jejích manželů z Vizi Ezechiellovou, 1610, olej, dřevo, 217,5 x 128 (celek). Církevní arciděkanský depozitář v Chrudimi



13. **Matouš Radouš:** Epitaf Samuela Lagarina s Pannou Marií, po 1630, olej, dřevo, 165 x 123 (celek). Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Chrudimi



14. **Elias Hauptner**: Epitaf olomouckého probošta Jana Šternského ze Štern s Pannou Marií a sv. Janem Křtitelem, 1607, olej, měděný plech, 104 x 78 cm. Katedrála sv. Václava v Olomouci



15. Erb Jaroslava Smiřického ze Smiřic



16. Erb Kateřiny z Házmburka

IX. SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. **Albrecht Dürer**: Rytíř smrt a ďábel, 1513, mědiryt, 24,4 x 18,8 cm. Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Kupferstich Kabinett, Berlin. Reprodukce z: PANOFSKY 1955, 207.
2. **Socha tzv. Brigity**, 1520–1530 (?), kámen, štuk, sádra, polychromie, v. 152 cm. Správa Pražského hradu, kostel sv. Jiří v Praze. Reprodukce z: KYZOUROVÁ 2007, 125, č. kat. 96.
3. **Ilustrace k českému překladu knihy Erasma Rotterdamského z roku 1564**, Kniha, v kteréž jednomu každému křesťanskému člověku naučení i napomenutí se dává, jak by se ke smrti hotoviti měl. Národní knihovna v Praze, sg. 65 F 1835. Reprodukce z: SVATOŠ/SVATOŠ 1985, 275.
- 4a. **Epitaf Jana z Jeřeně**, 1395. Rekonstrukce původního stavu provedená Mojmírem Hamsíkem. Reprodukce z: HAMSÍK 1976, 437, obr. 1.
- 4b. **Epitaf Jana z Jeřeně** (levá část s Pannou Marií), tempera na lipovém dřevě potaženém plátnem, 62 x 36 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: KOTALÍK 1984, 265.
5. **Mistr IW**: Votivní obraz z Pšovky (Vzkříšený Kristus se smrtí a donátorem), 1530, tempera na borovém dřevě, 81 x 62 cm. Farní kostel sv. Vavřince v Pšovce u Mělníka. Reprodukce z: CHAMONIKOLA 2006, 131, č. kat. 36.
6. **Mistr IP**: Zlíchovský epitaf (ústřední scéna s Bojem o duši zemřelého), kolem 1526. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: FAJT 2003, 159, obr. 8.
- 7a. **Nástěnná malba v Kadani**, kolem 1520, Jaroslav Hasištejský z Lobkovicz se svými syny mezi svatou Barborou a svatou Kateřinou. Jižní strana presbytáře klášterního kostela Čtrnácti sv. Pomocníků v Kadani. Reprodukce z: PAVALA/REČOVÁ/VOJTEK 2008, 253, obr. 6.
- 7b. **Nástěnná malba v Kadani**, kolem 1520, detail, sv. Kateřina. Jižní strana presbytáře klášterního kostela Čtrnácti sv. Pomocníků v Kadani. Reprodukce z: HLAVÁČEK 2005, 216.
8. **Lucas Cranach st.**: Zákon a Milost, 1529, olej, lipové dřevo, 72 x 88,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: CHAMONIKOLA 2006, 75, č. kat. 11.
9. **Lucas Cranach st. (dílna)**: Zasnoubení sv. Kateřiny (střední deska oltáře), 1520–1530, olej, jedlové dřevo, 86 x 62 cm. Římskokatolická farnost Jáchymov, kostel sv. Jáchyma v Jáchymově. Reprodukce z: CHAMONIKOLA 2006, 91, č. kat. 18.
- 10a. **Signatura Albrechta Dürera**. Signatura přejata z kresby: Podobizna osmnáctiletého mladíka, 1503. Reprodukce z: HLAVÁČEK 1982, obr. 23.
- 10b. **Signatura Augusta Corda**. Reprodukce z: GNIRS 1927, 156.

- 10c. **Signatura Monogramisty AF (AG?).** Signatura přejata z: Epitafní obraz Uttmannů, 1598.
11. **Votivní obraz Kokořovců z Kokořova,** kolem 1580. Krajské muzeum Karlovarského kraje, Muzeum ve Žluticích. Reprodukce z: <http://www.kvmuz.cz/objekty/obrazky/zlobraz.JPG>, vyhledáno 23. 3. 2009
12. **Matouš Radouš:** Epitaf Marty Boleslavské z Kočice a jejích manželů z Vizi Ezechielovou, 1610, olej, dřevo, 217,5 x 128 (celek). Církevní arciděkanství depozitář v Chrudimi. Reprodukce z: JAKUBEC 2007, 98, č. kat. 5.
13. **Matouš Radouš:** Epitaf Samuela Lagarina s Pannou Marií, po 1630, olej, dřevo, 165 x 123 (celek). Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Chrudimi. Reprodukce z: JAKUBEC 2007, 102, č. kat. 7.
14. **Elias Hauptner:** Epitaf olomouckého probošta Jana Šternského ze Štern s Pannou Marií a sv. Janem Křtitelem, 1607, olej, měděný plech, 104 x 78 cm. Katedrála sv. Václava v Olomouci. Reprodukce z: JAKUBEC 2007, 123, č. kat. 18.
15. **Erb Jaroslava Smiřického ze Smiřic.** Erb přejat z: Epitafní oltář Smiřických, 1588, levé vnitřní křídlo. Foto: Autor.
16. **Erb Kateřiny z Házmburka.** Erb přejat z: Epitafní oltáře Smiřických, 1588, pravé vnitřní křídlo. Foto: Autor.

X. SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

- ARIÉS 2000 — Philippe ARIÉS: Dějiny smrti I. Doba ležících. Praha 2000
- ARIÉS 2000 — Philippe ARIÉS: Dějiny smrti II. Zdivočelá smrt. Praha 2000
- ASSMAN 2003 — Jan ASSMAN: Smrt jako fenomén kulturní teorie. Obrazy smrti a zádušní kult ve starověkém Egyptě. Praha 2003
- BALCÁREK 1990 — BALCÁREK Pavel: Kardinál František z Ditrichštejna (1570–1636). Kroměříž 1990
- BENEŠ/HLAVÁČEK 2005 — Petr Relagát BENEŠ / Petr Hlaváček: Historia Franciscana II. Kapitoly z dějin české františkánské provenience sv. Václava u příležitosti 300. výročí úmrtí provinčního ministra a významného učence Bernarda Sanniga († 1704) a 400. výročí příchodu františkánů k Panně Marii Sněžné v Praze (1604). Praha 2005
- BERÁNKOVÁ/KVAČEK 1997 — Eva BERÁNKOVÁ / Robert KVAČEK: Kapitoly z dějin Říčan. Říčany 1997
- BLAŽIČEK 1956 — Oldřich BLAŽIČEK: Obrazárny státních hradů a zámků. Praha 1956
- BRANT 2007 — Sebastian BRANT: Lod' Bláznů. Praha 2007²
- BRÜCKNER 2007 — Wolfgang BRÜCKNER: Luterische Bekenntnisgemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts. Die illustrierte Confessio Augustana. Regensburg 2007
- BUKOLSKÁ 1959 — Eva BUKOLSKÁ: Votivní obraz Kokořovců z Kokořova. In: Umění VII, 1959, 275–278
- BUKOVINSKÁ/SLAVÍČEK 2006 — Beket BUKOVINSKÁ / Lubomír SLAVÍČEK (ed.): Pictura Verba Cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Essays for Lubomír Konečný. Praha 2006
- BURACHOVIČ 2007 — Stanislav BURACHOVIČ: Jáchymov v zrcadle času. Stručné dějiny prvních radonových lázní světa. Karlovy Vary 2007
- BŮŽEK/HRDLIČKA/KRÁL/VYBÍRAL 2002 — Václav BŮŽEK / Josef HRDLIČKA / Pavel KRÁL / Zdeněk VYBÍRAL: Věk urozených. Šlechta v českých zemích na prahu novověku. Praha – Litomyšl 2002
- BŮŽEK/KRÁL 2000 — Václav BŮŽEK / Pavel KRÁL (ed.): Slavnosti a zábavy na dvorech a rezidenčních městech raného novověku. Opera Historica 8. České Budějovice 2000
- BŮŽEK/KRÁL 2007 — Václav BŮŽEK / Pavel KRÁL (ed.): Paměť urozenosti. Praha 2007

- CORVISIER 2002 — André CORVISIER: Tance smrti. Praha 2002
- DELUMEAU 1998 — Jean DELUMEAU: Hřích a strach. Pocit viny na evropském západě ve 13. až 18. století. Praha 1998
- DINZELBACHER 2004 — Peter DINZELBACHER: Poslední věci člověka. Nebe, peklo očistec ve středověku. Praha 2004
- DVORSKÝ 1989 — Jiří DVORSKÝ (red.): Dějiny českého výtvarného umění II / 1, Praha 1989
- DVOŘÁČKOVÁ–MALÁ 2006 — Dana DVOŘÁČKOVÁ–MALÁ (ed.): Dvory a rezidence ve středověku. Sborník příspěvků z kolokvia konaného 18. března 2005 v Historickém ústavu AV ČR ve spolupráci s ústavem českých dějin FF UK. Praha 2006
- FAJT 2003 — Jiří FAJT : „Na paměť statečného a zbožného Štěpána Schlicka, zakladatele Jáchymova.“ Monogramista IP a dvorská reprezentace za Ludvíka Jagellonského, krále uherského a českého. In: KUBÍK 2003, 133–165
- FUČÍKOVÁ 1988: Eliška FUČÍKOVÁ / Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. Essen 1988
- FUČÍKOVÁ/BRADBURNE/BUKOVINSKÁ/HAUSENBLASOVÁ/KONEČNÝ/MUCHKA/ŠRONĚK 1997 — Eliška FUČÍKOVÁ / James B. BRADBURNE / Beket BUKOVINSKÁ / Jaroslava HAUSENBLASOVÁ / Lubomír KONEČNÝ / Ivan MUCHKA / Michal ŠRONĚK: Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Praha. Londýn. Milán 1997
- FUČÍKOVÁ 1997 — Eliška FUČÍKOVÁ: Pražský hrad za Rudolfa II., jeho předchůdců a následovníků (1530–1567). In: FUČÍKOVÁ / BRADBURNE / BUKOVINSKÁ / HAUSENBLASOVÁ / KONEČNÝ / MUCHKA / ŠRONĚK 1997, 2–71
- GENNEP 1997 — Arnold van GENNEP: Přechodové rituály. Systematické studium rituálů. Praha 1997
- GNIRS 1927 — A. GNIRS: Topographie der historischen und kunstgeschichtlichen Denkmale. Der politische Bezirk Elbogen, 1927
- HALATA 1996 — Martin HALATA (ed.): Kniha protokolů pražského malířského cechu. Bibliografický slovník. Praha 1996
- HAMSÍK 1976 — MOJMÍR HAMSÍK: Technika české deskové malby po Třeboňském mistru: Epitaf Jana z Jeřeně, Deska z Dubečka. In: Umění XXIV, 436–450
- HLAVÁČEK 1982 — Luboš HLAVÁČEK: Albrecht Dürer. Kresby. Praha 1982
- HLAVÁČEK 2001 — Petr HLAVÁČEK: Královské město Kadaň. Louny 2001
- HLAVÁČEK 2003 — Petr HLAVÁČEK: K dějinám barokní obnovy františkánského

- kláštera v Kadani aneb nástin interpretace legendy o Čtrnácti sv. Pomocnících. In: HRUBÝ/HRUBÁ 2003, 71–85
- HLAVÁČEK 2004 — Petr HLAVÁČEK: Architektura, mobiliář a paramenta sakrálních objektů na Kadaňsku ve světle testamentů kadaňských měšťanů (1465–1522). In: HOMOLKA/HRUBÁ/HRUBÝ/OTTOVÁ 2004, 157–194
- HLAVÁČEK 2004 — Petr HLAVÁČEK: Jan Hasištejnský z Lobkowicz aneb přemýšlení o františkánských komponentech lobkowiczské spirituality. In: Beneš/Hlaváček 2005, 35–51
- HLAVÁČEK 2005 — Petr HLAVÁČEK: Kadaň mezi středověkem a novověkem. Deset kapitol z kulturních a náboženských dějin severozápadních Čech. Ústí nad Labem 2005
- HLAVÁČEK 2006 — Petr HLAVÁČEK: Nový Jeruzalém? Spirituální rozměr kadaňské rezidence Jana Hasištejnského z Lobkowicz. In: DVOŘÁČKOVÁ–MALÁ 2006, 237–272
- HLAVÁČEK 2007 — Petr HLAVÁČEK: Františkánský klášter v Kadani. Louny 2007
- HODINÁŘ/KLÍMA 1912 : Karel HODINÁŘ / Václav KLÍMA: Kronika města Kostelce n. Čern. Lesy, obecně Černý Kostelec zvaného. Kostelec nad Černými Lesy 1912
- HOMOLKA/KRÁSA/MENCL/PEŠINA/PETRÁŇ 1984² — Jaromír HOMOLKA / Josef KRÁSA / Václav MENCL / Josef Petráň: Pozdně gotické umění v Čechách. Praha 1984²
- HOMOLKA et. al. 2001 — Jaromír HOMOLKA: Gotika v severních Čechách. Ústí nad Labem 2001
- HOMOLKA/HRUBÁ/HRUBÝ/OTTOVÁ 2003 — Jaromír HOMOLKA / Michalea HRUBÁ / Petr HRUBÝ / Michaela OTTOVÁ (red.) Ústecký sborník historický 2003/1. Gotické umění a jeho historické souvislosti. Ústí nad Labem 2003
- HOMOLKA/HRUBÁ/HRUBÝ/OTTOVÁ 2004 — Jaromír HOMOLKA / Michalea HRUBÁ / Petr HRUBÝ / Michaela OTTOVÁ (red.): Ústecký sborník historický. Gotické umění a jeho historické souvislosti III. Sborník garantového projektu Gotika v severních Čechách. Ústí nad Labem 2004
- HRUBÝ/HRUBÁ 2003 — Petr HRUBÝ / Michaela HRUBÁ (ed): Barokní umění v severozápadních Čechách. Sborník kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí nad Labem 24.–25. května 2001. Ústí nad Labem 2003
- HRUBÝ/PANOCH 2003 — Vladimír HRUBÝ / Pavel PANOCH (ed.): Ke slávě ducha. Sedm století církevního výtvarného umění v Královéhradecké diecézi. Katalog expozice. Východočeská galerie v Pardubicích. Pardubice 2003

- HRUBÝ/ROYT 1992 — Vladimír HRUBÝ / Jan ROYT: Nástěnná Malba s námětem Zákon a Milost na zámku v Pardubicích. In: Umění XX, 1992, 124–137
- CHAMONIKOLA 2005 — Kaliopi CHAMONIKOLA: Lucas Cranach a české země. Pod znamením okřídleného hada. Praha 2005
- CHYTIL 1896 — Karel CHYTIL: Kdo byl Mistr IW? In: Památky archeologické a místopisné XVII. 1893–1895, 557
- JAKUBEC 2007 — Ondřej JAKUBEC (ed.): Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích. Olomouc 2007
- JAKUBEC 2008 — Ondřej JAKUBEC : Smrt a vzkříšení jako epitaf. Renesanční malované epitafy a jejich výklad. In: Dějiny a současnost XXX / 11, 2008, 33–36
- JAKUBEC/MILTOVÁ 2009 — Ondřej JAKUBEC / Radka MILTOVÁ: Elias Hauptnet a Matou Radouš – malíři umírajícího času. Manýristické epitafy v českých zemích kolem roku 1600. In: Umění LVII, 2009 148–171
- JIRÁK 2001— Matouš JIRÁK: Otázky kladené Žerotínskému epitafu. In: Orlické hory a Podorlicko 11, 2001, 39–54
- JISKRA 2008 — Jaroslav JISKRA: Těžba stříbrných rud v Jáchymově v 16. století s jáchymovskými osobnostmi a první báňskou školou. Plzeň 2008
- JŮNA 1930 — Jindřich JŮNA(ed.): Monografie Hořovicka a Berounska IV. Praha 1930
- KARLINGER 1927 – Hans KARLINGER: Propyläen Kunstgeschichte VII. Die Kunst der Gotik. Berlin 1927
- KAŠIČKA/NECHVÁTIL 1983 — František KAŠIČKA / Bořivoj NECHVÁTIL: Loket. Praha 1983
- KESNER 1993 — Ladislav KESNER: Mistr IW. Galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Litoměřice 1993
- KOERNER 2004 — Joseph Leo KOERNER: The Reformation of the Image. London 2004
- KOTALÍK 1984 — Jiří KOTALÍK (ed.): Národní galerie v Praze. Sbírka starého evropského umění. Sbírka starého českého umění. Praha 1984
- KRÁL 2000 — Pavel KRÁL: Pohřební slavnosti jako prostředek a místo komunikace raně novověké společnosti. In: BŮŽEK/KRÁL 2000, 315 – 332
- KRÁL 2002 — Pavel KRÁL: Mezi životem a smrtí. Testamenty české šlechty 1550 až 1650. České Budějovice 2002
- KRÁL 2004a — Pavel KRÁL: Smrt a pohřby české šlechty na počátku novověku. České Budějovice 2004

- KRÁL 2004b — Pavel KRÁL: Vdovy ve šlechtickém společenství raného novověku. In: LENGYELOVÁ 2004, 142 – 152.
- KRÁL 2007 — Pavel KRÁL: Kult předků. Paměť a smrt v myšlení české šlechty na počátku novověku. In: BŮŽEK/KRÁL 2007, 173 – 178
- KUBÍK 2003 — Viktor KUBÍK (ed.): Doba Jagellonská v zemích české koruny (1471–1526). Sborník Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy. Dějiny umění – historie I. Praha 2003
- KYBALOVÁ — Ludmila KYBALOVÁ: Dějiny odívání. Renesance (15. a 16. století). Praha 1996
- KYZOUROVÁ 2007 — Ivana KYZOUROVÁ: Básník a král. Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby. Praha 2007
- LE GOFF 2003 — LE GOFF Jacques: Zrození očištěnce. Praha 2003
- LEJSKOVÁ–MATYÁŠKOVÁ 1966 Milada LEJSKOVÁ–MATYÁŠKOVÁ: Vnitřní výprava zámku v Kostelci nad Černými lesy. In: Umění XIV, 1966, 269–278
- LENGYELOVÁ 2004 — Tünde LENGYELOVÁ: Žena a právo. Právne a spoločenské postavenie žien v minulosti. Bratislava 2004
- LORENZ 1925 — Hans LORENZ: Bider aus Alt-Joachimstahl. Joachimstahl 1925
- MAŘA 2004 — Petr MAŘA: Svět české aristokracie (1500–1700). Praha 2004
- MATĚJČEK 1939 — Antonín MATĚJČEK: Zámecká galerie v Opočně. In: Umění X. 1939
- MATĚJČEK 1950 — Antonín MATĚJČEK: Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450. Praha 1950
- MRÁČEK 2004 — František MRÁČEK: Očištěnc. Praha 2004
- MÜLLER 2007 — Karel MÜLLER: Malované renesanční epitafy jako heraldický pramen. In: JAKUBEC 2007, 44–46
- MŽYKOVÁ 1998 — Marie MŽYKOVÁ: K údajnému portétu Jana ze Zierotina – stavebníka zámku Velké Losiny. Cour d'honneur 1. Praha 1998
- NOVÁK 1901 — Josef NOVÁK: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Jindřichohradeckém. Praha 1901
- NEUDERTOVÁ/HRUBÝ 1999 — Michaela NEUDERTOVÁ / Petr HRUBÝ: Gotické malířství a sochařství v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitze. Ústí nad Labem 1999
- OPITZ 1932 — Josef OPITZ: Nordwestböhmen in der Kunst von 1530-1680. Komoutau 1932

- PANOFSKY 1955 — Erwin PANOFSKY: *The Live and Art of Albrecht Dürer*. New Jersey 1955
- PAVALA/REČOVÁ/VOJTEK 2008 — Martin PAVALA / Magdalena REČOVÁ / Josef VOJTEK: *Restaurování nástěnných maleb v kostele Čtrnácti svatých Pomocníků*. In: *Technologia Artis* 6 / 2008, 250–267
- PEŠINA 1950 — Jaroslav PEŠINA: *Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 1450–1550*. Praha 1950
- PEŠINA 1954 — Jaroslav PEŠINA: *Skupinový portrét v českém renesančním malířství*. In: *Umění II*, 1954, 269–294
- PETRÁŇ 1995 — Josef PETRÁŇ: *Dějiny hmotné kultury II / 1. Kultura každodenního života od 16. do 18. století*. Praha 1995
- PLETZER 1972 — Karel PLETZER: *Mikuláš Krupěhorský (Tropelberger) z Českých Budějovic. Život a přehled literárního díla*. In: *Minulostí Západočeského kraje* 9, 1972, 177–181
- POCHE 1977 — Emanuel POCHE (ed.): *Umělecké památky Čech I*. Praha 1977
- POCHE 1978 — Emanuel POCHE (ed.): *Umělecké památky Čech II*. Praha 1978
- PRIX/ROHÁČEK 2004 — Dalibor PRIX / Jiří ROHÁČEK (ed.): *Ephigraphica a Sepulcralia I. Sborník příspěvků za zasedání k problematice sepulkrálních památek, pořádaných Ústavem dějin umění AV ČR v letech 2000 až 2004*, Praha 2004
- ROYT 1999 — Jan ROYT: *Poznámky k vývoji malířství v Kadani v 15. století*. In: NEUDERTOVÁ/HRUBÝ 1999, 143–153
- ROYT 2001 — Jan ROYT: *Horní město Jáchymov. Reformace a umění*. In: HOMOLKA ET. AL 2001, 351–359
- ROYT 2002 — Jan ROYT: *Utravvistická ikonografie v Čechách 15. a první poloviny 16. století*, in: PRIX — Dalibor PRIX (ed.): *Pro Arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila*. Praha 2002, s. 193–202
- ROYT 2003 — Jan ROYT: *Malířství v severozápadních Čechách v 15. století a jeho sociální pozadí*. In: HOMOLKA/HRUBÁ/HRUBÝ/OTTOVÁ 2003, 273–293
- ROYT 2004 — Jan ROYT(ed.): *Memento mori – smrt jako brána k věčnosti ve výtvarném umění*. Sušice – Kašperské Hory 2004
- ROYT 2006 — Jan ROYT: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006
- ROYT/NEVÍMOVÁ 2005 — Jan ROYT / Petra NEVÍMOVÁ (ed.): *Album Amicorum. Sborník k počtě prof. Mojmíra Horyny*. Praha 2005

- SEDLÁČEK 1994³ — August SEDLÁČEK: Hrady, zámky a tvrze Království českého. Praha 1994³
- SCHMIDT 1913 — SCHMIDT Richard: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese jáchymovském. Praha 1913
- SIEBT 1985 — Ferdinand SIEBT: Renaissance in Böhmen. Geschichte. Wissenschaft. Architektur. Plastik. Malerei. Kunsthandwerk. München 1985
- SVATOŠ/SVATOŠ 1985 — Michal SVATOŠ / Martin SVATOŠ: Živá tvář Erasma Rotterdamského. Praha 1985
- ŠMAHEL 2008 — ŠMAHEL František: Husitské Čechy. Struktury, procesy, ideje. Praha 2008
- ŠPAČKOVÁ 2004 — Renata ŠPAČKOVÁ (ed.): Mělník – Pšovka. Sborník vydaný při příležitosti znovuvysvěcení kostela sv. Vavřince v Mělníku – Pšovce obnoveného po povodni roku 2002. Mělník 2004
- ŠRONĚK 2006 — Michal ŠRONĚK: Bohoslužebný řád Smiřických z roku 1613 a obrazy po předcích. In: BUKOVINSKÁ/SLAVÍČEK 2006, 435–440
- ŠRONĚK 1997 — Michal ŠRONĚK: Sochařství a malířství v Praze 1550–1650. In: FUČÍKOVÁ / BRADBURNE/BUKOVINSKÁ/HAUSENBLASOVÁ/KONEČNÝ/MUCHKA/ŠRONĚK 1997, 353–375
- ŠRONĚK 2005 — Michal ŠRONĚK: K teorii zobrazování v předbělohorských Čechách aneb „Obrazové slovu ničemnicemi“. In: ROYT/NEVÍMOVÁ 2005, 142–148
- VACKOVÁ 1960 — Jarmila VACKOVÁ: Pozdně renesanční malované epitafy v Brně. In: Umění VIII, 1960, 587–600
- VACKOVÁ 1969 — Jarmila VACKOVÁ: Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách. In: Umění XVII, 1969, 131–156
- VACKOVÁ 1989 — Jarmila VACKOVÁ: Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526–1620, in: DVORSKÝ 1989, 92–106
- VAŇKOVÁ 2007 — Lenka VAŇKOVÁ: Malované posmrtné portréty. In: JAKUBEC 2007, 47–50
- VÁVRA 1899 — Josef VÁVRA: Paměti královského města Berouna. Beroun 1899
- VLADYKA 1938 — Josef VLADYKA: Město Beroun. Beroun 1938
- WINTER 1893 — Zikmund WINTER – Dějiny kroje v zemích českých od počátku století 15. až po dobu Bělohorské bitvy. Praha 1893

Restaurátorské zprávy

Karel MEZERA / Klára ŠAFÁŘKOVÁ: Restaurátorská zpráva k epitafnímu oltáři Pirchanských z r. 1985, uložena v Muzeu Jindřichohradecka

Věra FRÖMLOVÁ: Restaurátorská zpráva k epitafnímu oltáři Pirchanských z r. 1986–1987, uložena v Muzeu Jindřichohradecka

Magdalena ČERNÁ: Restaurátorská zpráva k epitafnímu oltáři Thunklových z r. 1996, uložena v Muzeu Jindřichohradecka

Milan BLAHUT: Restaurátorská zpráva k epitafnímu oltáři Thunklových z r. 2002, uložena v Muzeu Jindřichohradecka

Vendula LÁTALOVÁ: Restaurátorská zpráva k epitafu dětí Centuria Lengenfeldera z r. 1984, uložena v Krajském Muzeu Karlovatského Kraje, Muzeum Karlovy Vary

Vendula LÁTALOVÁ / Jiří LÁTAL: Restaurátorská zpráva k epitafu rodiny Uttmannů z počátku 90. let 20. století, uložena v Krajském Muzeu Karlovatského Kraje, Muzeum Karlovy Vary

Tamara BERANOVÁ: Restaurátorská zpráva k epitafu s námětem Nanebevstoupení Krista z počátku 90. let 20. století, uložena v Krajském Muzeu Karlovatského Kraje, Muzeum Karlovy Vary

Martin PAVALA: Restaurování některých epitafu ze špitálního kostela v Jáchymově. Restaurátorské zprávy z r. 1991, uloženy v Krajském Muzeu Karlovatského Kraje, Muzeum Karlovy Vary

Internetové zdroje:

<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, vyhledáno 25. 4. 2009

<http://www.kvmuz.cz/objekty/obrazky/zlobraz.JPG>, vyhledáno 23. 3. 2009

Résumé

Bakalářská práce pojednává o renesančních malovaných epitafech v Čechách. První část čtenáře seznamuje s pohledem novověkého člověka na smrt. Pozornost je zde věnována knihám dobrého umírání, nebo-li *Ars Moriendi*, které si novověká společnost s oblibou pořizovala, a pohřebním ceremoniím novověké šlechty.

Stěžejní kapitola je věnována renesančním malovaným epitafům, které jsou nejprve obecně charakterizovány. Úvodní strany této části práce jsou vyplněny ranými epitafními díly, Epitafu Jana z Jeřeně, Votivnímu obrazu z Pšovky u Mělníka, Zlíhovskému epitafu a významné nástěnné malbě kadaňského klášterního kostela Čtrnácti sv. Pomocníků. Hlavní pole zájmu je zaměřeno na renesanční malované epitafy v Čechách. Zde je práce rozdělena do dvou charakterových linií. V té první jsou charakterizovány epitafy nekatolické, které většinou kladly důraz na historicko-biblický a narativně-moralistní obsah. Příkladem je zde Žerotínský epitaf a soubor jáchymovských děl. Katolická díla naopak akcentují silný kult Panny Marie a svatých, což je patrné například na epitafu Karla Kokořovce z Kokořova. Znázorněn je zde klečící rytíř Karel Kokořovec z Kokořova ve své zbroji adorující Pannu Marii o spásu své duše.

Práce je završena katalogem patnácti děl; dvojicemi epitafních arch jindřichohradeckých a černokosteleckých, sedmi protestantskými epitafy jáchymovskými, Žerotínským epitafem, Sprangerovým epitafem zlatníka Müllera a epitafem Sixta Mostníka. Důraz je zde kladen na popis a interpretační složku díla.

Annotation

Renaissance painted epitaphs in Bohemia

This bachelors work deals about renaissance painted epitaphs in Bohemia. First part speaks about the view of death of the renaissance people. Attention is paid to the books of good death or *Ars Moriendi*, which the society of the early new age favored, and to the burial ceremonies of the new age aristocracy.

The central part of the work is devoted to the renaissance painted epitaphs that are firstly generally characterized. The very first pages of the work speak about the early epitaphs like the Epitaph of Jan z Jeřeně, Votive painting from Pšovka near Mělník, Zlíchov epitaph and an important mural painting in the monasterial church of Fourteen Saints in Kadaň. The main part is centered to the renaissance painted epitaphs in Bohemia. There the work is divided to two type lines. In the first part are described the non-Catholic epitaphs that accent the historic (biblical) and narrative-moralizing substance. Good example may be the Žerotín epitaph and the collection of works from Jáchymov. Conversely, the Catholic works are centered to the strong Marian cult and devotion to the Saints that is visible mainly on the Epitaph of Karel Kokořovec from Kokořov. There the kneeling chevalier is portrayed in his armour adoring Virgin Mary and asking for the salvation of his soul.

The work culminates in the catalogue of fifteen works; two epitaph tabernacles from Jindřichův Hradec and Kostelec nad Černými lesy, seven protestant epitaphs from Jáchymov, the Žerotín epitaph, the Epitaph of the goldsmith Müller by Spranger and the Epitaph of Sixtus Mostník. The main accent is put to the description and the interpretational part of the work.

Key words:

painting

renaissance

epitaphs

Catholics

non-Catholics

Údaje o počtu znaků – statistika

Počet stran: 126

Slova: 28 820

Znaky (bez mezer): 158 852

Znaky (včetně mezer) 187 046

Odstavce: 930

Řádky: 4 092