

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Stanislava Fedrová

Kapitoly k panovnické reprezentaci Josefa I. v grafice

Chapters to the sovereign representation of Joseph I in the graphics

Diplomová práce

vedoucí práce: prof. PhDr. Lubomír Konečný

rok předložení práce: 2012

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

V Praze 31. července 2012

Stanislava Fedrová

Obsah

Obsah	3
Úvodem.....	4
Aurea condet saecula	11
Pietas Austriaca.....	15
Duplo Sole	20
Amore et Timore.....	27
Timore et... aneb Veliký bojovník, Herkules, Pyrrhos i Theseus	30
... et Amore aneb Záruka budoucího míru	46
Král moudrý a spravedlivý aneb Šalomounské stylizace	60
Seznam použité literatury a pramenů.....	73
Abstract, keywords	86
Seznam vyobrazení	87
Obrazová příloha.....	92

Úvodem

Proč právě Josef I. a proč právě v grafice?

Politické ikonografii jeho otce Leopolda I. (1640–1705, císařem od 1657) již byla v posledních letech věnována nemalá péče z umělecko-historického i historického hlediska¹ a podobně i jeho celoživotnímu hlavnímu soupeři, francouzskému králi Ludvíku XIV. (1638–1715, králem od 1643),² s nímž vedl nejen války na bitevních polích Evropy, ale také postupně gradující soupeření v politické reprezentaci. Na mysli máme jak politickou propagandu, vycházející též z prostředí dvora a nezřídka výtvarně pojednanou, a heroizaci osoby krále v uměleckých dílech s ním spojených (od architektury přes malířství a grafiku až po umění dramatická ad.), tak jejich reflexi a rozvíjení v dílech králi holdujících. Také k politické ikonografii a reprezentaci Josefova mladšího bratra Karla VI. (1685–1740, císařem od 1711) po opusu Frantze Matscheho *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*³ nezbyvá než připojovat addenda. Josef I. (1678–1711, císařem od 1705)⁴ mezi nimi stojí – snad vinou jeho jen šestileté vlády – tak trochu jako slepá skvrna. Přitom se jedná o „mezičlánek“ vysoce zajímavý právě ve svém celku, nikoli jen v jednotlivých dílech. Proč? Leopold byl od dětství připravován k církevní dráze⁵ a císařem se stal po nečekané smrti svého bratra Ferdinanda III. v sedmnácti letech. Navíc, nutno dodat, tehdy se barokní politická reprezentace teprve rozvíjela. U Karla VI. se sice počítalo s jeho (pravděpodobnou) úlohou španělského krále poté, co vymře španělská linie Habsburků. Hlavním císařským následníkem a mladou nadějí však byl Kosef. Proto tedy představuje

¹ Souhrnně ve vztahu k osobě např. GOLOUBEVA Maria: *The Glorification of Emperor Leopold I. in Image, Spectacle and Text*, Mainz 2000; SCHUMANN Jutta: *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Berlin 2003. Jednotlivá díla pak byla v minulosti tematizována v různých uměleckých monografiích či výstavních katalozích, které ještě budou zmíněny.

² BURKE Peter: *The Fabrication of Louis XIV.*, New Haven / London 1992.

³ MATSCHE Franz: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, Berlin / New York 1981.

⁴ K jeho životu, panování a významným činům viz především INGRAO Charles W.: *Josef I. Der „vergessene“ Kaiser*, Graz / Wien / Köln 1982; URFUS Valentin: *Císař Josef I. Nekorunovaný Habsburk na českém trůně*, Praha 2004 a částečně též VLNAS Vít: *Princ Evžen Savojský. Život a sláva barokního válečníka*, Praha / Litomyšl 2001 a MIKULEC Jiří: *Leopold I. Život a vláda barokního Habsburka*, Praha / Litomyšl 1997.

⁵ Přestože i on, jak ukazuje i MIKULEC 1997, passim, prošel „panovnickou“ výchovou – to se ovšem příliš nevztahuje k tomu, jak byl prezentován výtvarně.

ne jen kratičkový mezičlánek svých dlouhovládoucích příbuzných, ale musíme brát v úvahu celých třiatřicet let jeho života od narození (1678) přes korunovaci uherským (1687) a římským králem (1690), sňatek (1699) a první kroky na poli válečnickém (1702) až po samostatnou vládu (1705–1711). Všechny tyto mezníky – a nejen ony – se promítají i do výtvarné reprezentace. A v jeho roli vytouženého a posléze na svou roli dlouho připravovaného následníka se také pojí ikonografická témata, která – alespoň ne v takové šíři a soustavnosti – u Karla VI. jistě sledovat nemůžeme.

Na otázku po médiu, z něhož tato práce vychází, se nabízí odpovědi několik. Jednak barokní grafika obecně zůstávala až donedávna v našem prostředí zcela neprozkoumanou oblastí, z níž vystupovalo jen několik výlučných uměleckých jmen jako Škréta či Lublinský, kteří „také“ byli inventoři grafiky.⁶ Teprve v poslední době se situace začíná vylepšovat. Je tedy co objevovat.

Z ideového hlediska jsou ovšem mnohem podstatnější důvody další. Grafika byla v této době – spolu s rychle se vyvíjejícím knihtiskem – médiem (relativně) levným a rychlým, se značným společenským dosahem a také intelektuálními možnostmi. Jsem si dobře vědoma toho, že předchozí větu, usilující o jistý shrnující nadhled, můžeme ihned začít z různých stran podryvat. Grafika zahrnuje velké množství „žánrů“ a samozřejmě jejich specifika, kontext a působení jsou natolik odlišné, že je těžko jednoduše shrnout. Tato práce se snaží zahrnout žánry co možná všechny,⁷ tedy nerozlišovat mezi nimi absolutními hodnotícími kritérii a některé z nich předem nevykloučovat. Zajímá nás politická emblematika vzešlá přímo od hlavních ideologů císařského dvora.⁸ Zajímají nás

⁶ Z historického hlediska o tom i o důvodech píše ZELENKOVÁ Petra: *Barokní grafika 17. století v zemích Koruny české*, Praha 2009, 5.

⁷ Pochopitelně adekvátně tématu, devocionální grafiku s tematikou císařské reprezentace bychom zřejmě našli jen těžko.

⁸ Takové jsou například spisy Engelberta Bischoffa, jezuity a Leopoldova zpovědníka, emblematické knihy s ilustracemi, vydávané k významným událostem, jakými byl např. Josefův sňatek (*Regium Majestatis, Et Amoris Epithalamium, Augusta inter Omina Omnia Hymenæo Austriaco Auspicatissima Propositum, Et Augustis Neo-Sponsis Josepho I. [...], Ac Wilhelminæ Amaliæ Duci Hannoveranæ, Dum Augustis Dexteris jungerentur, [...]*, Viennæ 1699; ÖNB 27.Kk.8; ÖNB: 47.Mm.46) či narození jeho syna Leopolda Josefa (*Geneathliacon serenissimo neo-nato Archiduci Austriæ Leopoldo, Augustissimi Romanorum Imperatoris Leopoldi primi, ac Magni Magno Nepoti, augusti Germaniæ, Hunhariæ Regis Josephi Primi primo-genito, veteris, ac novi sæculi Jano, profundissima submissione adornatum, et symbolis exornatum, Vienna 1701; ÖNB: 47.Mm.46*).

univerzitní teze (volné i knižní), které jsou sice v malém počtu vytištěných exemplářů svým dosahem exkluzivní, ale nabízejí obrovské ikonografické i intelektuální bohatství.⁹ Popravdě řečeno teze nás tu zajímají nejvíc – respektive jsou mezi ostatními žánry nejčastější. Ale zajímá nás také politická emblematika spojená s dobovými vědeckými pojednáními.¹⁰ Zajímají nás i frontispisy různých knih a rovněž volné listy (z nichž mnohé původně mohly být frontispisy, jen to dnes někdy můžeme bohužel objevit pouze tzv. metodou šťastného nálezu). A nakonec zajímají nás i listy v podstatě letákové charakteru či politická emblemata ve skutečně „lidovém hávu“ (obojí samozřejmě v mnohem menší míře) – jejich výtvarná kvalita je pochopitelně často dosti problematická a intelektuální invence „specifická“, na druhou stranu právě u nich dokonale platí ona výhoda grafiky v jejím značném dosahu. Složité ikonografické koncepty jsou tu zásadně zjednodušeny až ke znakovému charakteru – ale právě tak byly dobře srozumitelné i nejširšímu publiku.¹¹ Primární tedy pro výběr není hledisko autorské či umělecká kvalita, ale ikonografický koncept. Cílem této práce je sledovat ikonografická témata panovnické reprezentace.

Kromě naznačené šíře žánrového pole v horizontálním smyslu tu tak – byť pouze v náznacích – můžeme zachytit i směr vertikální. Od zrodu takového tématu a jeho důkladného výkladu až po široce srozumitelné „heslo“ v tiscích mnohem menších ambic.

⁹ K univerzitním tezím obecně, technice obhajoby, otázkám inventorů apod. především SOUSEDÍK Stanislav: *Technika filosofické disputace v 17. století*, in: *Filosofický časopis*, 15, 1967, 132–152; APPUHN-RADTKE Sibylle: *Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*, Weissenhorn 1988; TELESKO, Werner: *Barocke Thesenblätter. Graphische Sammlung Stadtmuseum Linz–Nordico*, Linz 1994; PREISS Pavel: *Hrst poznámek k typologii a ikonografii univerzitních tezí*, in: *Miscellanea Oddělení rukopisů a starých tisků*, 1998, 5, Praha 2000a, 248–266; ZELENKOVÁ 2009, 8; ZELENKOVÁ Petra: *Martin Antonín Lublinský (1636–1690) jako inventor grafických listů. Pohled do střeoevropské barokní grafiky druhé poloviny 17. století*, Praha 2011, 17–23 (v tisku).

¹⁰ Např. REINZER Franciscus: *Meteorologia Philosophico-Politica, in duodecim Dissertationes per Quaestiones Meteorologicas & conclusiones Politicas divisa, appositisque Symbolis illustrata*, Augsburg 1698 – podrobněji viz v kapitole *Duplo Sole*.

¹¹ Zatímco u univerzitních tezí mě – dovolím si osobní poznámku – často trápí otázka, nakolik byly dobově srozumitelné mimo okruh univerzit, řádových kolejí a malého množství vzdělanců.

Právě pro politickou ikonografii je tak grafika z naznačených důvodů médiem skýtajícím mnohé možnosti.

Povaha materiálu nás také vede ke způsobu práce. Zvláště právě v univerzitních tezích (ale i další grafice) se zásadně prolínají výtvarná a verbální složka – podstatný pro interpretaci je často dedikační text teze, kromě něj bývají teze protkány sítí nápisových pásek a citátů více či méně nápadně vepsaných do obrazového partu. Můžeme samozřejmě teze interpretovat z makropohledu pouze s ohledem na obraz – a většinou nestoupneme s hledáním významu příliš vedle. Podrobná pozornost věnovaná i těmto součástem ovšem není samoučelná – nezřídka vede k překvapivým či ne právě známým ikonografickým detailům, stává se také, že teprve malá nápisová páska a její kontext ve zdrojovém literárním díle nám pomohou ozřejmit smysl určité pasáže vizuální roviny, jejíž význam by nám jinak zůstal skryt.¹² Ostatně, jak trefně poznamenává Petra Zelenková, složitostí svého programu se některé teze vyrovnají velkým freskám.¹³ V tomto postupu je vzorem především detailnost práce Sibylle Appuhn-Radtke,¹⁴ zásadní důležitosti textových vsuvek a dedikačních pasáží univerzitních tezí si je dobře vědoma ve svých interpretacích i Petra Zelenková.¹⁵

Vzhledem k povaze především univerzitních tezí, ale i knižní a volné barokní grafiky, v níž je silně propojena složka obrazu a textu, je na místě také pár poznámek o zdrojích literárních. Zásadním zdrojem je samozřejmě Bible – další náboženské či teologické texty najdeme v politické ikonografii, jež je tu předmětem zájmu, spíše sporadicky. Na první

¹² Dobře je to patrné např. v interpretaci Halleweilovy teze v kapitole „Amore et...“.

¹³ ZELENKOVÁ 2011, .

¹⁴ APPUHN-RADTKE Sibylle: *Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*, Weissenhorn 1988.

¹⁵ Kromě již citovaných prací dále ZELENKOVÁ Petra: *Dvě universitní these podle Antonína Martina Lublinského*, in: *Miscellanea Oddělení rukopisů a starých tisků XV*, 1998, Národní knihovna České republiky, Praha 2000, 269–293; ZELENKOVÁ Petra: *Nepublikovaná kresba Antonína Martina Lublinského. Et erunt signa in Sole – Osudný rok 1680*, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague IX*, 1999, Praha 2000, 33–43, 135–141; ZELENKOVÁ Petra: *Martin Antonín Lublinský (1636–1690) jako inventor grafických listů. Pohled do barokní grafiky druhé poloviny 17. století* (nepublikovaná disertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2008.

pohled nepřehledné se zdá být pole zde využívané antické literatury. Při bližším pohledu ale zjistíme, že okruh citovaných prací vlastně není tak veliký a neohraničený. Nejoblíbenější jsou pochopitelně Vergiliova *Aeneis* a *Zpěvy pastýřské*, Ovidiovy *Proměny*, Iuvenalovy *Satiry*, dále sporadičtěji Plútarchos či Seneca. Silným inspiračním zdrojem je ale také Lucanův epos o občanské válce *Farsalské pole*, velmi vlivný v dobovém kontextu 17. století obecně, tedy i v literární reflexi a publicistice.¹⁶ Nakonec jeden zdroj ne tak očekávatelný – panegyriky Claudia Claudiana. Zvyk zdravit císaře oslavnou řečí, *panegyrikem*, při zvláštních příležitostech zakotvil v antické kultuře především za pozdního císařství. Jsou oslavami dosažených vítězství a dalších významných životních momentů panovníka a prezentují jej jako nejdokonalějšího představitele říše. Jeho dobré vlastnosti či významné činy jsou záměrně zveličovány. „V myšlenkové kulise panegyriků se každý oslavený panovník stává dovrшитelem velikosti impéria, svrchovaným vítězem nad barbarským světem a ideálním ztělesněním všech kladných vlastností vladařských i lidských.“¹⁷ Claudius Claudianus, básník přelomu 4. a 5. století je autorem několika panegyriků na císaře Honorio a na významného státníka Stilichona. Především právě ty přicházejí znovu ke slovu v době, která panegyriky významně aktualizovala, tedy našem přelomu 17. a 18. století.¹⁸ Vliv Claudiana na výtvarnou (ale i jakoukoli jinou) reprezentaci panovníka by ještě rozhodně bylo dobré lépe prozkoumat a docenit v obecnější rovině.

V ideové rovině, tedy jako k základním kamenům určitých ikonografických konceptů, je dobré též přihlídnout k tzv. knížecím zrcadlům (*Fürstenspiegel*), pojednáním určeným pro budoucí panovníky, která vykládají etické základy panovnického úřadu a nejpodstatnější vlastnosti dobrého krále.¹⁹ Respektive alespoň k jednomu z nich nazvanému *Princeps in Compendio* (1632). Jeho autorství bylo připisováno samotnému Ferdinandovi II., ale je pravděpodobné, že tato pravidla vladařského umění sepsal spíše teologicky a humanisticky

¹⁶ O jeho využití v raněnovověké literatuře a publicistice a v heroizaci švédského krále Gustava II. Adolfa během třicetileté války píše velmi zajímavě KLECKER Elisabeth: *Bella nullos habitura triumphos? Lucans Einfluß auf die Darstellung von Kriegen im Deutschen Reich*, in: BRUNNER Horst (ed.): *Die Wahrnehmung und Darstellung von Kriegen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000, 115–140.

¹⁷ *Synové slávy – oběti iluzí. Z pozdních římských panegyriků*, Praha 1977, 9–11, cit. s. 9.

¹⁸ Ke Claudianovi srov. podrobněji v úvodu ke: CLAUDIANUS Claudius: *Únos Proserpiny*, Praha 1975.

¹⁹ KRAUS, Andreas: *Das katholische Herrscherbild im Reich, dargestellt am Beispiel Kaiser Ferdinand II. und Kurfürst Maximilians I. von Bayern*, in: *Das Herrscherbild im 17. Jh.*, REGEN Konrad (ed.), Münster 1991, 1–25. Zde i podrobnější odkazy k další sekundární literatuře věnované této problematice.

vzdělaný právník z prostředí dvora.²⁰ Příručka se pak opakovaně vydávala znovu (1668, 1714), a to i v překladu do němčiny (1701, 1713). Jako základní vlastnosti habsburského krále chápe Pietas, Clementia a Iustitia – chápané jako specifické pro Domus Austriaca. Jak jsou využívány ve výtvarné reprezentaci, uvidíme v dalších kapitolách.

Z výtvarného hlediska je pochopitelně pro formování typů alegorických postav či idejí nejlivnější Ripova *Iconologie*. Další přímé vizuální zdroje lze (kromě emblematických sbírek) shledávat spíše výjimečně. Ovšem práce nesleduje jednoho autora či autory, kde by bylo možno soustavněji sledovat jejich tvorbu, ale jednotlivá témata panovnické reprezentace, případně jejich vývoj.

Podstatná je také poznámka ke konceptu práce jako celku. Úvodním kapitolám je věnováno méně prostoru nikoli náhodně. První z nich, soustředěná ke konceptu aktualizace antické mytologie a očekávání nového zlatého věku by se dala dokonce označit za pouze ilustrativní. Byť pouze na pracích Antonína Martina Lublinského, přesto však důkladně pojednala tuto problematiku ve vztahu k Josefovi I. už Petra Zelenková.²¹ Následující dvě témata, sluneční symbolika a reprezentace zbožnosti habsburských panovníků, jsou v jednotlivých aspektech sledována v uměnovědě již delší dobu a jejich obrysy a vývoj jednotlivých témat byly již mnohokrát zpracovány,²² byť ne se soustavným zaměřením právě na Josefa I. Zde tedy vybíráme pouze některé aspekty. Přesto alespoň v takovém letmém náznaku i tyto kapitoly mají v celku práce svůj smysl, a to především kvůli možnosti celkového pohledu na panovnickou ikonografii jednoho muže. Zároveň také samozřejmě některé aspekty těchto témat jsou interpretovány v dalších kapitolách, protože koncepty barokních grafických alegorií často samozřejmě témata kombinují a jejich dělení se může zdát umělé. Právě ono nám ale umožňuje postihnout spojitosti a vztahy.

Nepoměrně více prostoru je věnováno kapitolám zaměřeným k interpretaci grafických prací tematizujících – v poněkud abstraktnější nadsázce – principy Josefovy osobní devízy *Amore et Timore* a šalomounským stylizacím. Především právě koncepty krále jako záruky míru a také heroizace jeho moudrosti jsou – domnívám se – nejen dosud nezpracované, ale

²⁰ Ibidem, 3, 79.

²¹ ZELENKOVÁ Petra: Pacatumque reget patriis virtutibus orbem. Oslava Leopolda I. a následníka trůnu arcivévody Josefa v univerzitních tezích podle Antonína Martina Lublinského (1636–1690), in: FEJTOVÁ Olga (ed.): Barokní Praha – Barokní Čechie: 1620–1740, Praha 2004, 769–801.

²² Viz podrobnější odkazy přímo v těchto kapitolách.

také nové i v širším kontextu panovnické ikonografie barokních habsburských císařů obecně. Ne snad že by Leopold I. A Karel VI. nebyli takto alegorizováni, ale u Josefa se jedná v této šíři a komplexnosti skutečně o ikonografický koncept.

Méně prostoru je věnováno listům, kterou jsou již velmi podrobně interpretovány jinde – především v pracích Sibylle Appuhn-Radtke a Petry Zelenkové, jež není důvodu nějak zásadněji reinterpretovat či doplňovat. Naopak velká pozornost je směřována některým univerzitním tezím ze sbírek pražské Národní knihovny, které sice jsou (zčásti) odborné veřejnosti známy buď alespoň vizuálně z Blažíčkova katalogu s jejich reprodukcemi,²³ anebo ze stručných hesel ve výstavním katalogu *Slávy barokní Čechie*,²⁴ ale důkladnější interpretační pozornost se k nim nikdy neobracela. Přesto skýtají obrovské ikonografické a intelektuální bohatství. Dalšími zdroji jsou grafické sbírky Národní galerie v Praze, Strahovské knihovny či Bildarchivu Österreichische Nationalbibliothek. Doplnkově, s ohledem na ucelenost ikonografických témat, jsou též využity grafiky publikované již především v rakouských výstavních katalozích.²⁵

²³ BLAŽÍČEK Oldřich Jakub, *Mědirytiny pražských universitních tezí z Klementina. Theses in Universitate Carolina Pragensi Disputatae, I–VII, Praha 1967–1970.*

²⁴ *Sláva barokní Čechie* (katalog výstavy Národní galerie v Praze, 27. 4. – 28. 10. 2001), VLNAS Vít (ed.), Praha 2001.

²⁵ Především se jedná o práce dvojice Martin Lechner – Werner Telesko: LECHNER Gregor Martin: *das barocke Thesenblatt. Entstehung – Verbreitung – Wirkung* (katalog výstavy, Benediktinerstift Göttweig), Göttweig 1985; LECHNER Gregor Martin / TELESKO Werner: *Lieben & Leiden der Götter. Antikrezeption in der Barockgraphik* (katalog výstavy, Benediktinerstift Göttweig), Göttweig 1992; LECHNER Gregor Martin / TELESKO Werner: *Barocke Bilder – Eythelheit. Allegorie – Symbol – Personifikation* (katalog výstavy, Benediktinerstift Göttweig), Göttweig 1993. Dále pak o katalogy různých tematických výstav, mezi nimi často vztahujících se k válkám s Osmany a výstavy o Evženu Savojském: *Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683* (katalog výstavy, Historisches Museum der Stadt Wien), Wien 1983; *Was von den Türken blieb* (katalog výstavy, Rathaus Perchtoldsdorf), Perchtoldsdorf 2003; *Katalog der Prinz-Eugen-Ausstellung* (katalog výstavy, Wien-Belvedere) Wien 1933; *Prinz Eugen und das barocke Österreich* (katalog výstavy, Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden), Wien 1986; *Staat und Kirche in Österreich. Von der Antike bis Joseph II.* (katalog výstavy, St. Pölten Karmeliterhof 1985), St. Pölten 1985.

Aurea condet saecula

Narození prvního životaschopného mužského následníka musel císař Leopold čekat skutečně velmi dlouho. Dočkal se teprve ve svých osmatřiceti letech a s třetí manželkou.²⁶ Není tedy divu, že malý arcivévoda byl velmi bouřlivě oslavován – vznikaly oslavné básně a grafiky, velkou hudebně-divadelní oslavu s živými zvířaty zorganizoval ve Vídni Antonio Draghi. Byla inscenována jako událost skutečně *gigantického* významu, která hýbe kosmem, oblaky i zemí. Jupiter před scénou zastavoval armádu vzbouřených gigantů a s pomocí obrovských kamenů je shazoval do Tartaru. Vzápětí oponu zvedlo Veselí – štěstí domu rakouského. Paralela mezi nebeskou a pozemskou událostí tu měla vyjadřovat, že stejně jako tato porážka obrů začíná nový věk života na Olympu, začíná i Josefovo narození nový, skvostný věk vlády *Domus austriaca*.²⁷

Vergiliova IV. ekloga *Zpěvů pastýřských* ohlašuje konec věků, po němž má v cyklickém chápání času přijít znovu zlatý věk. S tímto očekáváním se v panegyrice především univerzitních tezí, ale i další knižní či volné grafiky přelomu 17. a 18. století mísí budoucnost Říma, jak ji Vergilius představuje v národním eposu *Aeneis*, především když v šesté kapitole při setkání s ještě nenarozenými dušemi v podsvětí Anchises líčí Aeneovi budoucnost jeho potomstva.²⁸ Řím za vlády Augusta, s nímž se vrátí zlatý věk, podle tohoto proroctví poroste až „za hvězdným kruhem, za drahou roku a slunce, kde Atlás, nesoucí nebe, na plecích točí nebem, jež kráslí planoucí hvězdy“.²⁹ Obě tyto predikce barokní historismus Habsburků, odvozujících svůj původ mj. právě od Trójanů, politicky aktualizuje. Před návratem zlatého věku se ovšem podle proroctví musí zrodit nový král. V *Bukolice* uvádí Augustův chránělec a dvorní básník Vergilius na scénu malého chlapce, který „jak bůh už povede život a uvidí neše heroje, s bohy jak žijí, a s nimi i sám bude vítán“ (IV,15–16). Ke

²⁶ První syn Ferdinand Václav (1667) žil 4 měsíce, druhý Jan Leopold (1670) zemřel po čtvrt hodině, třetí se ani nenarodil, zemřel spolu s císařovnou Markétou v roce 1672 (MIKULEC 1997, 186–187).

²⁷ Podrobněji k této festivitě viz SCHNEIDER Herbert: La monarchia latina trionfante von Antonio Draghi, Festa musicale zur Geburt des erbprinzen Joseph (1678) oder Wie legitim ist Lob und Kritik in der höfische Panegyrik?, in: BÉHAR Pierre / SCHNEIDER Herbert (eds.): Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit, St. Ingbert 2004, 109–137.

²⁸ VERGILIUS 1970, VI,752–892.

²⁹ Ibidem, VI,796–798.

zvratu věků mělo dojít za konzulátu Asinia Polliona a právě vzhledem k němu Vergilius dobově politicky aktualizuje. Pollionův syn se oním „očekávaným“ také sám cítil být.³⁰

Na konci 17. století byl koncept očekávaného chlapce, s nímž se zvrátí věky, spojován právě s čerstvě narozeným následníkem. Váže se k němu silná skupina univerzitních tezí a grafických listů, ale toto téma pojednala velmi podrobně Petra Zelenková.³¹ Třebaže „pouze“ na tezích podle A. M. Lublinského, přesto by bylo zbytečné je přeinterpretovat či vrstvit další podoby téhož konceptu. Jen ve zkratce tedy představme vybranou Lublinského tezi a posléze dvě další, odlišného autorství.

Především právě ze čtvrté eklogy *Bukoliky* ideově čerpá teze Jana Antonína Seyllerta obhajovaná na olomoucké univerzitě roku 1680 [obr.: 1]. Josef je tu přirovnáván právě k Pollionovu synovi. Před kulisou se sochařskou rodovou galerií (do jejíhož panteonu je tak již v prvním roce života uveden právě citací IV. eklogy: „ille deum vitam accipiet divisque videbit / permixtos heroas et ipse videbitur illis“; IV,15–16) je malý princ dekorován řádem Zlatého rouna. Jeho patroni jej označují s boží prozřetelností za potomka Jovova,³² vedle stojící personifikovaná Austrie mu s podávaným vavřínovým věncem predikuje budoucnost moudrého a spravedlivého panovníka: „Pacatumque reget patriis virtutibus orbem“ – „všechn pak usmíří svět, jímž povládně otcovou ctností“ (IV,17; S tímto citátem se ještě jednou setkáme v Halleweilově tezi.) Holdují mu i personifikace věků světa a nad nimi puttové nesou přesýpací hodiny a nápisovou pásku: „iam redit et Virgo redeunt Saturnia regna“ – „již se zas vrací Panna a vrací se Saturnská říše“ (IV,6), v pozadí připlouvá Argo s „vybraných hrdinů sborem“ (IV,35). Motiviku Saturnova příchodu před koncem starého věku uvidíme i u dalších grafických listů.

Lublinského univerzitní teze představují jistý intelektuální vrchol tohoto konceptu. Přesto je z širšího pohledu zajímavé sledovat, jak funguje v mnohem prostších konceptech, zjednodušen už v podstatě na znak. K tomu dva opět stručné, ale snad názorné příklady: Univerzitní tezi Balthasara Türchnera z Müllenu [obr.: 2],³³ kterou podle návrhu Karla Škréty ml. vyryl Melchior Küssel v roce 1682. Kučeravému arcivévodovi v hermelínovém

³⁰ Tento aktualizační výklad Vergilia navozují mnozí klasičtí filologové – k Pollionovu synovi VIDMAN 1959, 183n.

³¹ ZELENKOVÁ 2004.

³² „Cara deum suboles, magnum Iovis incrementum“ – „Drahé ty božské dítě a velký potomku Jovův“ (IV,49).

³³ 1682, mědiryt, 907 x 1150 cm, Praha, Národní knihovna, inv. č. Th 472. BLAŽÍČEK vol. II, pars. VI, folio 2, NEUMANN 1974, 263–264, č. kat. 215; NEUMANN 2000, 150; ZELENKOVÁ 2004, 787.

pláští tu přísluší již ve čtyřech letech pocta antických panovníků a vojevůdců – být zobrazen jako *imago clipeata*. Tato forma vyobrazení má svůj původ v římském sepulkrálním umění, kde zbožštělého vládce vynášejí do oblak okřídlení Kupidové, kentauři nebo Victoria.³⁴ V dikci barokní grafiky jsou ale pochopitelně původní charakteristiky již posunuty, zobrazený nemusí být nutně panovníkem, natož panovníkem mrtvým, jenž je za své činy slavně povýšen do nebes; je už jen stylizací do „hodnosti úcty“. Proč si chlapec tuto poctu zaslouží, vysvětluje nápisová páska nesená andělem nad štítem: „Chara (sic!) deum soboles (sic!), magnum Iovis incrementum.“ – „drahé ty božské dítě a velký potomku Jovův“. S citátovým veršem se opět obracíme k Vergiliově IV. ekloze *Zpěvů pastýřských* a jejímu chlapci. Jupiterův orel se – se znaky Leopoldovy devízy, meče a žezla, v pařátech vrhá k nepřátelským vojákům v pozemské sféře obrazu. Victoria sestoupivší na zem tu rozděljuje scénu do dvou polovin: v levé poráží nepřátele, v pravé části nastupuje budoucí mír a blahobyt zosobněný personifikacemi řek Čechie zúrodnujícími krajinu. Ve vztyčené levici spojuje nad oběma polovinami vavřík na znamení vítězství a olivovou větévku jako symbol míru. Nastolení míru je, s Jovovou pomocí, očekáváno nejen díky zbraním Leopoldovým, ale právě také od Josefa – bojovník snášející se s kopím na zem má na štítu jednohlavou orlici, znak následníka až do císařské korunovace, kdy ji nahrazuje dvouhlavý rakouský orel.

Další mědiryt, podle návrhu vídeňského dvorního malíře Franze von Stamparta rytý Johannem Georgem Wolffgangem [obr.: 3]³⁵ je z hlediska vyloženého konceptu ještě mnohem jednodušší. V podstatě je zjednodušený až do krajnosti, s citátem z šestého zpěvu *Aeneidy* v knize, kterou střeží orel vyzbrojený Jovovými blesky: „aurea condet saecula“ (VI,792) – „[Tamhle je, tam – ten slíbený muž, jak často jsi slýchal / Caesar to Augustus sám, syn Božského, kterýžto znova / v Latiu] zlatý věk nám zavede.“ Vpravo poklekající alegorie jedné z kardinálních vlastností dobrého vládce, Obezřetnosti se dvěma tvářemi jako naznačením prozíravého pohledu na obě strany současně, ukazuje k Josefovi a klíči ve vztyčené pravici mu odmyká budoucí nebeskou slávu. Spojení očekávaného zlatého věku s Josefovým jménem bylo natolik silné, že ke srozumitelnosti tohoto jednoduchého listu stačilo jediné heslo. Zároveň není bez zajímavosti, že se tento koncept nevyčerpal jen

³⁴ WINKES Rudolf: *Clipeata imago*, in: von STEUBEN, H. (ed.): *Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze*, 1999.

³⁵ Signováno: „Franciscus Stampart and Vivum pinxit“, „Johann Georg Wolffgang sculpsit, Viennae Augustae“; mědiryt, 32 x 19,5 cm; Praha, Národní galerie, Sbírka grafiky, inv. č. R 82029, R234378.

v následníkově raném dětství, tedy v době, kdy byl skutečně ještě chlapcem – zobrazený na tomto mědirytu již jistě není daleko od své samostatné vlády. Ale i během ní koncept krále zlatého věku, s nímž začne nová říše, stále fungoval, jak ještě uvidíme dále.

Pietas Austriaca

V již zmíněném „Fürstenspiegeln Ferdinanda II.“ *Princeps in Compendio* (1632) je zbožnost postavena na vrchol jako ctnost pro (habsburského) panovníka zcela nejdůležitější, podobně v různých dohodách či testamentech.³⁶ Skutečná osobní zbožnost a její politická proklamace či reprezentace však pochopitelně nemusejí být totožné.³⁷ Reprezentace této *pietas* ve výtvarných dílech souvisejících s habsburskými císaři byla již mnohokrát pojednána v obecné rovině³⁸ i v konkrétním vztahu k některým zástupcům rodu,³⁹ zde se tedy soustředíme pouze na několik poznámek vztahujících se k nijak překvapivým tématům josefovské ikonografie: reprezentaci krále jako záštity církve, eucharistické úcty a patronství sv. Josefa.

Důležitou součástí role krále je (nejen) v raněnovověkém chápání ochrana církve. Tak byli prezentováni všichni habsburští císařové, Josefova otce a mladšího bratra nevyjímaje a i v Josefovské ikonografii najdeme samozřejmě toto téma zasoupeno. Například v menším mědirytu Bartholomea Kiliana podle návrhu Caspara Waldmanna z vídeňských sbírek [obr.: 4]⁴⁰ je Josef ještě v dětském věku (pravděpodobně v době brzy po uherské korunovaci) prezentován právě jako „Defensor Ecclesiae et Imperii“. Kartuš s jeho vyobrazením střeží alegorie Církve (s křížem označeným první polovinou Josefovy devízy *Amore* – srov. dále), která zašlapává Pohanství, a Spravedlnosti (její meč je označen druhou polovinou devízy – *Timore*), která utíná hlavu osmanskému bojovníkovi, nositeli této pohanské víry.

Bratři Josef a Karel, budoucí císař a budoucí král španělský, jsou na mědirytu Stephana Meistettera [obr.: 5]⁴¹ prezentováni jako zástupci císařství, a to pak jako garant

³⁶ KRAUS 1991, 6.

³⁷ K Leopoldově jistě autentické zbožnosti viz např. MIKULEC 1997ad, u Josefa by to jistě byla otázka problematičtější (srov. např. URFUS 2004, 33), to ale není naším úkolem.

³⁸ Např. CORETH Anna: *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*, München 1982.

³⁹ K rozvinuté prezentaci *Pietas Austriaca* v ikonografii Karla VI. viz především MATSCHE 1981, 70–211.

⁴⁰ Signováno: „Casp[ar] Waldman[n] delin[eavit]“, „Barthol[omeus] Kilian Sc[ulp]sit“. Kolem 1687, mědiryt, 29 x 18,7 cm, Wien, Wien, Österreichisch Nationalbibliothek – Bildarchiv, inv. č. POR_00047005. APPUHN-RADTKE 1988, 71.

⁴¹ Kolem 1700, mědiryt, 34,9 x 24,7 cm, Stift Göttweig. LECHNER – TELESKO 1993, 220–223, č. kat. 220.

římskokatolické církve. Oba mladíci se svými panovnickými insigniemi tu v pokoře pokleknou před skálou církve, po stranách jsou sráženi zastánci reformace.⁴²

*

Jedním ze základních kamenů habsburské zbožnosti byla úcta eucharistická. Ve spojení s ní je následník prezentován již krátce po svém narození (1679), na univerzitní tezi Friedricha Kryštofa z Fürstenberka, provedené Batholomeem Kilianem podle předlohy Jana Jiřího Heinsche [obr.: 6].⁴³ V druhé, skrytější rovině je tu Josef vítán jako zakladatel zlatého věku a otec nového pokolení, s nápisem „Pater futuri saeculi“ na kolébce; blížící se konec stávajícího věku ohlašuje Chronos, který chlapce letí přivítat⁴⁴. V prvním plánu je ovšem teze oslavou habsburské zbožnosti. Olivovník rodu s obrazy předchozích panovníků v jeho větvích vlevo „okopává“ personifikace eucharistické úcty, vpravo pak zalévá Zbožnost mariánská; v pozadí je doplňuje čtveřice kardinálních ctností. Shůry scénu ozařuje svými paprsky eucharistie, střežená svatými jmenovci novorozence. „Zahradnické“ zpodobení je motivováno dvěma odkazy: Jednak k pasáži z Pavlova listu Korintským: „Já jsem zasadil, Apollos zaléval, ale Bůh dal vzrůst“ (1 Kor 3,6) – Zbožnost eucharistická je tak označena úvodem tohoto verše „Ego plantavi“, mariánská pak „Haec rigavit“ a monstrance ve vrcholu „Incrementum dedit“. Druhá upomínka směřuje ke starozákonnímu Josefovu jmenovci, kterého Jákob na svém smrtelném loži označil za „mladý plodonosný štěp“, aby mu posléze požehnal: „kéž ti Všemohoucí žehná shora hojným požehnáním nebes“ (Gn 49,25) – toto požehnání je vepsáno v paprsku směřujícím z eucharistie na Josefovu kolébku: „Filio acerescer Joseph Omnipotens benedicat caeli desuper“.

⁴² LECHNER – TELESKO, 1993, 223, vykládají přítomnost kanonizovaného švédského krále Erika X. a sv. Brigitty Švédské právě s ohledem na jejich roli starých patronů katolického severu v protikladu ke švédské orientaci na protestantismus v 17. století.

⁴³ Signováno: „Ioann Georg Heinsch del[ineavit]“, „Bartholome Kilian sculps[it]“. 1697, mědiryt, 103 x 148,5 cm, Praha, Národní knihovna, inv. č. Th 476. FECHTNEROVÁ 1988, III, 618–620; ZELENKOVÁ 2004, 780.

⁴⁴ Nápisovou páskou s citátem „Huic ego nec metas rerum nec tempora pono“ – „Jemu ni světových hranic ni časových nemíním klásti“ se vrací k Vergiliově *Aeneis* (VERGILIUS 1970, 36 – I,278), kde se toto prorockví vztahuje ke všem potomkům Ascaniovým, Římanům, „vladařům světa“.

Kalich se Sanctissimem je rovněž kompozičním vrcholem knižní teze Františka Václava hraběte Trauttmansdorfa, frontispis vytvořili tíž umělci jako dílo posledně jmenované, Bartholomeus Kilian podle Jana Jiřího Heinsche [obr.: 7].⁴⁵ Svitek umístěný pod ním osvětluje, že právě skrze rakouské císaře Bůh zničí nepřátele: „Deus ab Austriae venit ut dissipetur inimici“. Tak se děje v pozadí, kde blesky seslané z nebes drtí osmanské stany. Parafrázuje se tím význam hesla AEIOU, původně devízy Friedricha III., již střeží český korunovaný lev: Vyvolená orlice vše po právu přemáhá.⁴⁶ Josef jako budoucí naděje císařství (s již připravenou císařskou korunou nad jeho *imago clipeata*) i současný císař jsou v dedikačním textu osloveni jako příznivci umění a věd (knihovna v levé části) a zároveň vítězní válečníci (bitva v pozadí), a tím se zároveň parafrázuje Josefova devíza: *Arti et Marti*. Primární hold tu ovšem platí Josefovi, a to i vzhledem ke znakům jeho devízy, meči a olivové větévce ovinutým stuhou *Amore et Timore* (k problematice podrobněji viz v příslušné kapitole *Amore et Timore*).

Nejvlastnějším vyjádřením eucharistické úcty habsburských panovníků je legenda, podle níž první císař Rudolf Habsburský přepustil svého koně knězi spěchajícímu s posledním pomazáním. I když se součástí vladařské reprezentace stává v literárním i výtvarném umění

⁴⁵ 1693, mědiryt, 31 x 17 cm, Praha, Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, sign. BI I 23. Hedvika KUCHAROVÁ in: *Sláva barokní Čechie* 2001, 132, I/3.46. K obhajobě mladého hraběte Trauttmansdorfa (†1753) na dominikánské koleji u sv. Jiljí uvádí H. Kuchařová historický kontext, který je zajímavý také obecněji pro panovníckou ikonografii obecněji a její dobové chápání: Dominikánské „veřejně prezentované vzdělávací aktivity mezi šlechtickou mládeží byly trnem v oku hodnostářům pražské univerzity. |*Očištění portrétu panovníka a arcivévody bylo pokládáno účelově za opovážlivé*. Ačkoli propukl dalekosáhlý spor, týkající se obecně možnosti poskytovat světské mládeži na řádových učilištích vyšší vzdělání, postaral se místodržící Jan Bedřich hrabě Trauttmansdorf, aby se disputace jeho syna za předsednictví magistra teologie Tomáše Alberta Tranquilla, který po ukončení studií ve Španělsku působil dlouhá léta na řádovém generálním studiu u Sv. Jiljí, uskutečnila v plném lesku.“

⁴⁶ *Aquilla electa iuste omnia vincit*. Devíza byla dobově interpretována různě, význam je ovšem stále zhruba týž: Rakousko bude na světě poslední (*Austria erit in orbe ultima*), Rakousko se rozpíná do celého světa (*Austria extendetur in orbem universum*), Veškerá země je rakouským poddaným (*Alles Erdreich ist Oesterrreich Untertan*). Nejvlivnější byl ale výklad: Rakousko má panovat veškerému světu (*Austriae est imperare orbi universo*), který právě takto závazně dešifroval Leopoldův císařský knihovník Peter Lambeck. Srov. podrobněji POLLEROB Friedrich: *Austrie Est Imperare Universo. Der Globus als Herrschaftsymbol der Habsburger*, in: KRÖMER Wolfgang (ed.): *Spanien, Österreich und Iberoamerik*, Innsbruck 1993, 35–50. Srov. též SCHUMANN 2003, 268–269.

jen velmi výjimečně,⁴⁷ v mědirytině Christopa Weigela podle Caspara Luykena byla spojena právě i s mladým princem [obr.: 8].⁴⁸

*

Ve Fürstenberkově tezi jsme se setkali se všemi svatými patrony a přímluvci, jež malý následník při svém křtu získal. Jeden však byl mezi nimi nejpřednější, sv. Josef. Roku 1654 byl přijat do kruhu českých patronů, v roce 1678 jej pak Leopold vyhlásil patronem *Domus Austriaca*, tedy dědičných zemí rakouských jako celku.⁴⁹ A tento čin se jistě vyplatil, neboť právě rok nato mu byl seslán dlouho očekávaný následník trůnu... Ochranu jeho hlavního patrona slibuje princ v roce 1698 také klementinská univerzitní teze Františka Josefa hraběte z Valdštejna (1680–1722), zakladatele mnichovohradištské větve Valdštejnů, pozdějšího c. k. rady a komořího, který byl též v letech 1714–1719 dvorským sudím Království českého a v letech 1719–1722 moravským hejtmanem. Tezi navrhl Johann Jacob Thummer a v Augsburgu převedl do mědi Leonhard Heckenauer [obr.: 9].⁵⁰ Nápaditý koncept teze je postaven, jak vysvětluje dedikační text na velu v rukou defendentu,⁵¹ na paralele k římskému králi Numovi Pompiliovu, proslulému svou moudrostí a zbožností. Tento (téměř jistě mytický) muž byl druhý králem po Romulovi a jeho dlouhá vláda (715–673 př. Kr.) byla dobou míru. Podle legendy v době smrtelného ohrožení Říma morem⁵² spadl na Palatinu z nebe jakýsi štít s nečitelným nápisem. Když jej přinesli Numovi, osvíceně jej rozluštil a prohlásil, že se jedná o ochranný štít samého Jupitera. Teze je tak rozdělena do dvou dějů. V její levé části pokleká

⁴⁷ PREISS 2000, 210–226.

⁴⁸ Mědiryt, 26 x 35 cm, Wien, Österreichisch Nationalbibliothek – Bildarchiv, inv. č. Ptf 127:(91) – POR_00047082. Staat und Kirche in Österreich. Von der Antike bis Joseph II. (katalog výstavy, St. Pölten Karmeliterhof 1985), St. Pölten 1985, 119.

⁴⁹ Srov. MIKUDA-HÜTTEL Barbara: Vom „Hausmann“ zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert, Marburg 1997.

⁵⁰ Signováno: „I[oaannes] Iacobus Thummer delin[eavit]“, „Leonhard Heckenauer sculps[it] Aug[ustae] Vind[elicorum]“. 1698, mědiryt, 820 x 1090 cm, Praha, Národní knihovna, inv. č. Th 466. HOLLSTEIN 13, č. 134; BLAŽÍČEK 1967–1970, pars V, folio 2; FECHTNEROVÁ 1988, 605–608; Sláva barokní české 2001, č. kat. I/7.3 (Petra ZELENKOVÁ).

⁵¹ Defendent je tu poměrně neobvykle umístěn nikoli na okraj scény, ale v sebevědomé pozici přímo proti svému králi, s českým lvem a erbem svého rodu u nohou.

⁵² Připomeňme, že předposlední velká morová epidemie proběhla v letech 1679–1681 a Leopold tehdy prchl z Vídně do Prahy.

král Numa s kadidelnicí jako znakem oběti před oltářem Jovovým a ten mu sesílá svůj štít, přizdobený lilií sv. Josefa. Svitek naznačuje, že tak zároveň tímto štítem Jupiter poskytuje ochranu celému Římu („Tuta sub hoc clypeo Roma“). Silueta věčného města v pozadí je střežena Jovovým orlem s nápisovou páskou „Hac urbs dominabit orbi“. Protějškové město vpravo, které tak alegoricky přebírá od Říma roli města, jež vládne světu, je Vídeň střežená orlem císařským.⁵³ Doprovázen personifikacemi všech habsburských zemí (vpředu stojící Bohemia, Silesia a Moravia zvýrazňují defendentův původ), tak analogicky k římskému králi Numovi římský král Josef přijímá z nebeské sféry od svého patrona pro Rakousko jeho ochranný štít. Putto, které jej snáší, zároveň svítkem v ruce opakuje „Austria tuta sub hoc clypeo“ – „Celé Rakousko je střeženo tímto štítem“. Osobou krále Numy defendent rovněž sděluje arcivévodovi svá očekávání: byl mírumilovným panovníkem, který se v mocensky již konstituovaném Římě staral spíše o náboženské záležitosti a upevnění města. Tuto naději vyjadřuje i zasazení do poklidné krajiny žní s uzavřenou zahradou, v níž jsou kvetou Josefovy lilie, vpravo pak putta ničí poslední pozůstatky hlavního protivníka křesťanského světa, Osmanské říše – rozlamují znak luny a rozřezávají dveře s tureckou symbolikou.

⁵³ V pařátech drží žezlo a meč ovinutý olivovou ratolestí a propojuje tak originálně devízy Leopolda a Josefa – viz dále v úvodu kapitoly *Amore et Timore*.

Duplo Sole

Srovnávání panovníka se sluncem je velmi starého data – známe je již od císaře Augusta, s velkou intenzitou se znovu objevuje v renesanční emblematické a posléze v době absolutismu u Ludvíka XIV. a habsburských císařů téže doby.⁵⁴ Právě francouzský král vykládá vztažení slunečního znaku ke své osobě následovně: „Slunce je ze všech nejvznešenější kvůli schopnosti spojovat, kvůli záři, která ho obklopuje, kvůli světlu, kterým komunikuje s ostatními hvězdami, které kolem něj vytvářejí dvůr, kvůli spravedlivému a rovnému rozdělování svého světla do všech částí světa, kvůli dobru, které činí všem místům na zemi tím, že produkuje bez ustání život, radost a pohyb [...], kvůli stálé a neměnné dráze, od které se nikdy neodchýlí. Slunce je tedy bezpochyby nejživější a nejlepší obraz velkého monarchy.“⁵⁵

Politické nároky na přední postavení v Evropě neproklamovali francouzští a habsburští panovníci 16.–18. století jen na bitevních polích, ale rovněž nasazením literárního či výtvarného umění, případně vědy, do boje. A solární symbolika byla jedním z velmi důležitých prvků.⁵⁶ Na sluneční kvadrize se už roku 1555 projel právě v grafice španělský král Filip II.,⁵⁷ sluneční impresy jako osobní znamení císařů

⁵⁴ O sluneční emblematické např. HENKEL – SCHÖNE 1996, 11–30. K symbolice slunce v umění a politické reprezentaci již existuje bohatá literatura, např. KANTOROWICZ Ernst H.: *Oriens Augusti – Lever du Roi*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 1963, 117–135; KOVÁCS Elisabeth: *Die Apotheose des Hauses Österreich. Repräsentation und politischer Anspruch*, in: FEUCHTMÜLLER Rupert / KOVÁCS Elisabeth (eds.): *Welt des Barock*, Wien / Freiburg / Basel 1986, 53–86; POLLEROS Friedrich: *Sonnenkönig und Österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzer des Krieges mit anderen Mitteln*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XL, 1987, 239–256; APPUHN-RADTKE Sibylle: *Sol oder Phaeton? Invention und Imitation barocker Bildpropaganda in Wien und Paris*, in: HOFMAN Wilhelm / MÜHLEISEN Hans-Otto (eds.): *Kunst und Macht. Politik und Herrschaft im Medium der bildenden Kunst*, Münster 2005, 94–127.

⁵⁵ Fritz HARTUNG, *L'État ce moi*, 15 – cit. podle HRBEK 2010, 51.

⁵⁶ Slunce ale samozřejmě nebylo vyhrazeno jen panovníkům – jak se model, spojený prvotně výsostně s králem, přesouval i do alegorické reprezentace smrtelníků níže postavených, můžeme vidět například u univerzitní teze Františka Ernesta ze Schertzu z roku 1678, kterou podle návrhu A. M. Lublinského provedl Matthäus Küssel – v ní je biskup Karel z Lichtensteina-Castelkornu zobrazen jako zářící Slunce nad kroměřížskou Květnou zahradou (srov. ZELENKOVÁ 2008, 89–92, č. kat. C.1.14).

⁵⁷ TANNER 1993, 223.

začali přejímat i panovníci rakouské větve.⁵⁸ Největší soupeření se pak začalo odehrávat mezi Leopoldem I. a jeho francouzským bratrancem Ludvíkem v grafice už od sedmdesátých let,⁵⁹ v letech osmdesátých pokračovalo a směřovalo k uherské a především římské korunovaci Josefa I. Právě tehdy se symbolika slunečního triumfu stala metaforou diplomatického úspěchu, jímž rok 1690 pro Habsburky jistě byl, a vystoupila z grafiky i k velkým zakázkám veřejné reprezentace. Byla to tehdy skutečná „sluneční erupce“. Johann Bernhard Fischer von Erlach navrhl ke vjezdu novopečeného římského krále 4. dubna do Vídně monumentální slavnostní brány, které se staly skutečnou umělecko-politickou událostí a legitimovaly Fischerovo povolání ke dvoru pro roli dvorního architekta.⁶⁰ Josef je v jejich programu prezentován se svými rodiči jako přijíždějící sluneční bůh Apollon a jako vítězící *novus Sole*, Světlo světa. Ve svém druhém projektu Schönbrunn, reagujícím přímo na ambice Versailles, jej pak Fischer z Erlachu znovu představuje jako rakouského slunečního krále v soše střední atiky.⁶¹ Monumentalizace korunovačního triumfu se pak objevují i v dalších dědičných zemích *Domus Austriaca*. Například v sále předků zámku ve slezském Luboradzu tak vzniká podle návrhu Kryštofa Václava Nostice, císařského komořího a tajného rady, fresková výzdoba stropu, v níž mladému králi opět září slunce nad hlavou.⁶² Kristologické aspirace tu zároveň nacházejí výrazu v citaci verše: „(odevzdávejte) co je Božího, Bohu“ (*Mt 22, 21*),⁶³ vítězná tažení na západě i východě tematizuje antikizující sloup se spirálovým vlysem a pevné zasazení do nepřetržité řady římského císařství ustupující portrétní galerie předků.

Také v grafice existují reprezentace Josefa I. jako Apollona na kvadrize slunečních koní či motiv z ukradené kvadrigy sráženého Faethöna, do něhož je vtělen francouzský král Ludvík – další příklady realizace solární symboliky.⁶⁴ Toto téma je už ale ve vztahu k dalším protagonistům, kteří jí rádi využívali, poměrně důkladně popsáno a vrstvit

⁵⁸ Např. multiplikace solární symboliky v devízách Ferdinanda III. – HOLLSTEIN 38,110 ad.

⁵⁹ POLLEROB 1987, 250.

⁶⁰ Především SEDLMAYR Hans: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien 1976, 41nn, 246nn. K problematice Sedlmayrově koncepci těchto bran jako počátku „říšského, císařského stylu“ viz MATSCHE 1981, 1–4 a nejnověji další revize POLLEROB 2000, především 99–101.

⁶¹ SEDLMAYR 1976, 67nn.

⁶² KALINOWSKI 1973, 113–120.

⁶³ Citace v řečtině, srov. KALINOWSKI 1973, 116.

⁶⁴ Apollon – RÓSCZA 1987, 287. Faethön viz např. zde v Althannově tezi [obr.: 33].

další příklady by bylo poněkud samoúčelné. Budeme se tedy dále soustředit k jednomu malému ikonografickému detailu souvisejícímu právě s Josefem, totiž problematice *dvojího slunce*.

V ideové rovině se panovníci nakonec měli stát Sol Invictus a s tímto titulem měly být hranice světské a duchovní moci zrušeny.⁶⁵ Panovník jako zástupce Boha měl být v habsburském chápání slunce na zemi. V knížecím zrcadle *De l'Instituendo Principe Perfecto* (1700), vytvořeném pro výchovu prince Karla VI., je Slunce prezentováno jako boží výtvar. Bůh podle něj udělal dvě Slunce – jedno na nebi, druhé na zemi, a tím je právě panovník. Obě slunce zároveň tak osvětlují lidskou společnost a dávají jí řád. Stále ale mluvíme o jednom slunci nebeském a jednom pozemském. Ovšem co když se ocitnou ještě navíc na zemi vedle sebe dvě slunce? Totiž císař a následník.

Ke korunovačnímu roku 1690 tak vzniká mědiryt ve vídeňské dílně W. C. Dauchera [**obr.: 10**], na němž ve slunci přijíždějí na kvadrize oba první muži habsburské rakouské větve, Leopold a Josef, a génius nad nimi ohlašuje: *Duplo Sole*. V pozadí pak padá sražena blesky k zemi Seléné, bohyně tmy vládnoucí měsícem.

O filozoficko-politické osvětlení této ikonografické záludnosti se pokusil linecký jezuita Franz Reinzer. V roce 1698 vyšla v Augsburgu u J. Wolfia jeho emblémová kniha *Meteorologia Philosophico-Politica, in duodecim Dissertationes per Quaestiones Meteorologicas & conclusiones Politicas divisa, appositisque Symbolis illustrata*, s frontispisem a rytinami emblémů, jejichž autory jsou linecký malíř Wolfgang Joseph Kadoriza a rytec Andreas Matthäus Wolfgang. Kniha je rozdělená do dvanácti částí, každý emblém z filozofického a přírodovědného hlediska tematizuje některý z meteorologických fenoménů,⁶⁶ nedílnou součástí subscriptia je pak právě pro nás podstatná část s politickými závěry. Logika politické části výkladu je zhruba následující (vybereme-li pro názornost jednodušší příklad): Komety nejen předpovídají válečné běsnění, mor a smrt princů, ale

⁶⁵ APPUHN-RADTKE 2005, 95.

⁶⁶ Souboru jako celku se věnuje ve své rozsáhlé studii MEINEL Christoph: Natur als moralische Anstalt die Meteorologia Philosophico-politica des Franz Reinzer, S.J., ein naturwissenschaftliches Emblembuch aus dem Jahre 1698, in: *Nuncius: annali di storia della scienza* 2, 1987, č. 1, 37–94; velmi důkladně se zabývá právě dobovou meteorologickou vědou, na své podrobnější zhodnocení ve vztahu k politické ikonografii (a to s dnešními znalostmi, které se v posledních dvaceti letech v oboru politické ikonografie a emblematicky dosti prohloubily) však Reinzerova kniha spíše stále ještě čeká.

také je samy přímo způsobují. Svou přílišnou horkostí totiž zapříčiňují tělesné bolesti a utrpení a zapalují především právě těla princů zchoulostivěle zvyklá žít v blahobytu. Tak jsou k vlivům, které komety s sebou nesou, princové příliš náchylní.

Zmíněný „problém dvou sluncí“ vysvětluje dissertatio V. quaestio IV. [obr.: 11]: lemma emblém označuje: *Alter ab illo*. V obraze je pak scéna rozdělena na dvě poloviny, v pravé ozařují svět-zahradu z oblohy dvě vedle sebe stojící slunce, vlevo pak v antikizující architektuře blondatý kučeravý chlapec, po vojensku oblečený, ukazuje do zrcadla v akantovém rámu, z něž hledí starší majestátní muž se zřetelnými portrétními rysy císaře Leopolda I. Filozofická část se zabývá problémy typu odraz slunce ve vodě, lámání paprsků, vztahy slunce a měsíce – a také tím, zda a jak slunce ozařuje špatnost. *Conclusio politica* (s názvem *Heroicis paternae virtutis exemplis insistendum*) pak podává výklad o slunečním ptáku orlu, jenž k slunci vzlétá. (A právě orel vzlétající ke slunci je jednou z impres užívaných Habsburky již dlouho předtím.) K téže touze po vzletu pak tento orel vede i své orlí mládě a oba jedno jsou. Tak se výklad vrací k lemmatu, podle něhož „jeden vychází/rodí se z druhého“. Tedy jedno slunce z druhého, které jej živí svými paprsky. Pokračuje pak už přímo ve vztahu ke dvěma osobám dosud označovaným jen metaforicky, že lesk slunečního císaře se odráží v jeho synovi, jsou *duplo sole*. Mladý orlík je pak přímo *zrozen* k tomu, aby jako obraz svého otce letěl ke slunci.

*

V následujícím příkladu nevelkého a výtvarně skutečně příliš neoslnivého mědirytu pražského rytce Samuela Dvořáka podle kresby jinak zatím neznámého Václava Mukše [obr.: 12],⁶⁷ budeme sledovat, jakými nitkami se mohou jednotlivá ikonografická témata propojovat. Centrální je tu solární symbolika, ale zároveň spojená se znamením Lva, heroizací válečných triumfů a také odkazem ke starozákonnímu Josefovi.

Zatímco u jeho otce Leopolda, narozeného v Blížencích (9. června 1640), bývala symbolika lva nejen v alegorickém jazyce grafiky často odkazem na jméno,

⁶⁷ Signováno: „Wenc. Mukss del[ineavit]“, „Sam[uel] Dworzak sc[ulpsit]“. Oslava Josefa I., kolem 1683, mědiryt, Praha, Národní galerie, Sběrka grafiky, sign. R 41977. Ne publikováno.

LEO-pold,⁶⁸ u Josefa bylo možno přímo využít královské zvíře jako znamení zvířetníku, ve kterém se 26. července 1678 narodil. V „nebeské sféře“ tohoto listu je zobrazeno jakési zjevení: císařská orlice se stylizovaným zvířetníkem, na němž je zvýrazněno pouze jediné znamení – Lev. Ten je zároveň přeznačen zářícím sluncem a postavičkou malého chlapce s arcivévodskou korunkou na hlavě. Nápis na kruhu zodiaku ozřejmuje, že toto dítě „lva má ve znamení“ a (tudíž) „lví činy koná“ („Signa Leonis habet“ – „Gesta Leonis ager“). Fáma s tubou opět připomíná proklamovanou kontinuitu habsburského panovnického domu s císařstvím antického Říma: „Iosepho Nato DeCorat IVLIVs aVgVstVM“. Chronogram 1678 se vztahuje k narození následníka, s nímž se obrací věky a s Iulem-Augustem přichází věk zlatý. „Zjevení“ v oblačné sféře jako celek ozřejmuje především nápisová páska v ruce Fámy: „Stellae undecim, Sol et Luna adorabant Iosephum“. Nápis parafrázuje verš z *Genesis* 37,9, kde Jákobův syn Josef vypravuje bratrům svůj sen, který je rozzlobí: „Měl jsem opět sen: Klanělo se mi slunce, měsíc a jedenáct hvězd.“⁶⁹ Slunce, měsíc a jedenáct hvězd se tedy na Dvořákově mědirytu klaní malému následníkovi trůnu, „přírůstku“ („Augumentum“) do královské rodiny, jak hlásá jeden z paprsků vycházejících ze slunce přes lunu směrem k zemi.

V pozemské sféře se Josefovo sluneční znamení Lva propojuje se zemským lvem Království českého, korunovaným svatováclavskou korunou. Ten vyhání ze scény jednak muže s turbanem a šavlí sraženého již k zemi, který reprezentuje pohanské Turky, jednak před ním prchá žena s povislými prsy a klubkem hadů v ruce, která podle Ripy představuje Herezi.⁷⁰ Z přípisu v dolní části rytiny vyplývá znovu spojení Josefa se znakem slunce a také jeho alegorické chápání jako příslib budoucího míru: „Deleat has Pestes Oriens Sol Rexas IOSEPHUS: Deleat Eclipses Luna Böema petit.“ („Zničení byli netvoři východní za vládce Slunce Josefa. Zničena zatmění k Luně české směřující.“)⁷¹ Zatmění směřující k „české luně“ (či Luně) je slovní hříčka.

⁶⁸ Srov. např. univerzitní teze Jana Felixe z Brandensteinu a Františka Ferdinanda Michaela z Althanu (ZELENKOVÁ Petra in: *Sláva barokní Čechie* 2001, 294, č. kat. II/2.3 a 277–278, č. kat. II/1,8).

⁶⁹ V textu *Genesis* „Vidi per somnium, quasi solem et lunam et stellas undecim adorare me“.

⁷⁰ RIPA 2002, 42–43, „Heresia“.

⁷¹ „Deleat has Pestes Oriens Sol Rexas IOSEPHUS: Deleat Eclipses Luna Böema petit.“ Podle města v pravé části by jistě bylo možné dataci ještě upřesnit, patrně se obrací k dobové aktualitě – může jít o Nové Zámky? Budín?, palindrom „Adoro Te et oro da“ vepsaný do jeho opevnění příliš nenapovídá (inu, neměla bych to slibovat, ale třeba se někdy dostanu i k pozornému a pečlivějšímu procházení *Theatra Europea* a siluety pevností

Protiklad zářícího slunce následníka císařského trůnu, tedy znak ubývajícího otomanského měsíce – jak je v řeči barokní grafiky obvyklé – odkazuje k dobově aktuálnímu muslimskému nebezpečí blízko českých hranic. Zároveň je zde ale spojen se znakem konkrétního města. Světlo, které král slunce vysílá, se totiž k zemi odráží až přes Lunu, a to paprskem s palindromem „Refero Melos Solemo refeR“. Osvětlené město v pravé dolní části rytiny neasociuje půlměsícem s hvězdou na hradbách města v Horních Uhrách obsazená v době vzniku listu Turky, ale městský znak Loun. Ty byly latinsky označovány Luna a podle dobové lidové etymologie tak bylo místní jméno odvozováno od měsíce.⁷² Silueta města pak odpovídá kostelu sv. Mikuláše se Žateckou branou.⁷³

K dataci tohoto listu může vést zmíněný chronogram 1678 a další signály odkazující k narození nového krále, neměli bychom ale pominout ani připomenutý nápis pod rytinou a dobový kontext. V roce 1678 k české Luně, tedy Lounům pochopitelně žádní „netvoři východní“ nesměřovali. Zato útok obrovské osmanské armády na Vídeň o pět let později a nové turecké drancování jižní a jihovýchodní Moravy, které obléhání doprovázelo, vyvolalo v Čechách paniku a vzpomínku na vážné ohrožení v roce 1663, kdy po dobytí Nových Zámků kapitulovalo před osmanskými vojsky jedna hornouherské město za druhým, nájezdy trpěla Morava nejen na jižní a východní hranici, ale až k Brnu a Olomouci a strach ovládl i Prahu a česká města.⁷⁴ A zatímco v roce 1678 vítězné zvolání o zničení východních netvorů příliš nedává smysl, karta se obrací po velkém vítězství spojeneckých armád křesťanského světa u Vídně a tažení směrem na východ, jež v následujících letech znovu osvobodilo dvacet let obsazená hornouherská města a konečně v roce 1688 zatlačilo Turky až za Bělehrad. Oprávněnější se tak zdá být datování listu po roce 1683.

⁷² Přestože ve skutečnosti se místní jméno odvozuje od staročeského Lúňě, tedy vesnice, kde bydleli Lúňové, kontaminace latinského a staročeského výrazu luna a Louny byla zcela běžná: „Ta shoda byla asi tak samozřejmá, že se latinské jméno Luna (a Launa) užívalo i v českých zápisech v tvaru nesklóňovaném“ – PROFOUS Antonín: Místní jména v Čechách. Jejich vznik, původní význam a změny II, Praha 1949, 677.

⁷³ Nápis „Adoro Te et oro dA“ na hradbách města je zkrácenou verzí dalšího palindromu „Adoro te animo, domina et oro da.“

⁷⁴ Srov. MIKULEC 1997, 75–77, 136.

Vítězem a osvoboditelem je tak v alegorické řeči budoucí král Slunce, který vysílá své paprsky k zemi, a zároveň bojovný lev (jehož má tento král ve znamení), ochraňující království před nebezpečím válečným i duchovním (tedy herezí).

Velmi nesnadné je u tohoto mědirytu také jeho určení – oproti univerzitním tezím nijak nenapovídá o svém objednavateli či zadavateli (byť k tomu může směřovat reprezentace města Louny), ale jistý není ani důvod jeho vzniku. Teoreticky mohl být od počátku volným, příležitostným listem, letákem reagujícím na události, které „hýbaly světem“ – charakteru letáku by odpovídala ne právě prvotřídní výtvarná kvalita. Na druhou stranu tento žánr, důležitý v mediálních strategiích dvora i dobové publicistice ještě předchozích desetiletích Leopoldovy vlády, je již v osmdesátých letech 17. století spíše v útlumu.⁷⁵ Anebo byl list původně frontispisem knižní teze – napovídala by tomu alegorizace oslavované události a zároveň by k tomuto určení mohla odkazovat i souvislost původního defidenta s městem Louny. Na druhou stranu tu ale nenajdeme ani postavu defidenta⁷⁶ a k samostatnému knižnímu tisku neodkazuje ani jeho titul či narážka na něj, které by byly vepsány do listu. Nalezení tisku, jehož mohl být tento list součástí, je pak jen dílem šťastné náhody.

⁷⁵ Srov. např. SCHUMANN Jutta: *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.*, Berlin 2003, v českém kontextu BOHATCOVÁ Mirjam: *Einblattdrucke vom Anfang des Dreissigjährigen Krieges*, Praha 1966 či HUBKOVÁ Jana: *Fridrich Falcký v zrcadle letákové publicistiky. Letáky jako pramen k vývoji a vnímání české otázky v letech 1619–1632*, Praha 2010.

⁷⁶ Na frontispisech knižních tezí je ve sledovaném souboru např. na listech s malováním Josefa jako Spravedlnosti [obr.: 42] či v tezi Trauttmansdorfově [obr.: 7].

Amore et Timore

Podstatnou pozornost budeme na následujících stránkách věnovat jen malému detailu panovnické ikonografie, osobní devíze a souvislostem ji provázejícím či šíře ikonografickým konceptům a tématům s ní svázaným. Osobní impresy či devízy vycházejí ze středověké heraldiky a rozvinuly se především v renesanční a barokní ikonografii. Představovaly – či měly představovat – hlavní životní krédo či záměr svého vlastníka. Na rozdíl od emblémů mají pouze dvě části, motto a obraz. (Dobová praxe označování ovšem nebyla zdaleka tak jednoznačná a žánrové rozlišení a jeho teoretizace poněkud kolísaly.)⁷⁷ Teprve od poloviny 16. století však začaly vycházet sbírky těchto devíz, mezi nimi nejranější *Devises heroïques* (1551) Clauda Paradina, vydávaná i v mnoha dalších reedicích a překladech.

S tradicí užívání těchto osobních impres mezi habsburskými panovníky začal císař Maxmilián I. a od té doby měl každý z nich alespoň jednu.⁷⁸ Leopold I. užíval po celý svůj život jedinou devízu s mottem *Consilio et Industria* a ikonem spojujícím meč a žezlo. Josef svoji devízu získal při příležitosti korunovace uherským králem v roce 1687, vymyslel ji tehdy pro něj jeho vychovatel, kníže Karl Theodor Otto ze Salmu. Její ikon spojuje meč a olivovou ratolest, motto adakválně tomu zní *Amore et Timore* – S láskou i bázní. Už dobovými životopisci byl její smysl vykládán jako naděje, že „bude svůj lid spravovat jako přísný soudce i jako slitovný hospodář.“⁷⁹

Základy Josefovy devízy, respektive její obrazové složky, tedy spojení meče a olivové větévky, nacházíme již ve starších souborech politických impres. V jedné z nevlivnějších, *Idea de un príncipe político christiano* (1640) Diega de Saavedry Fajardo je spojen meč se zlatou ratolestí (jako symboly spravedlivé a pevné vlády) nad zeměkoulí, s lemmatem *Ferro et Auro*.⁸⁰ Blíže se dostáváme s knihou Daniela de la Feuille *Devises et emblemes anciennes et modernes. Tireés des plus celebres Auteurs* (1691, posléze mnohé reedice) – zde už se

⁷⁷ KONEČNÝ Lubomír: Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematicky, Praha 2002, 7. DRYSDALL Denis L.: The Emblem according to the Italian Impresa Theorists, in: ADAMS Alison / HARPER Anthony J. (eds.): The Emblem in Renaissance and Baroque Europe: Tradition and Variety. Selected Papers of the Glasgow International Emblem Conference 13–17 August 1990, Leiden, 22–32.

⁷⁸ Jejich stručný výčet podává PREISS 2000, 239–241.

⁷⁹ VLNAS 2001, 85 v parafrázi dobového životopisu E. G. Rincka *Leben und Thaten* (1712).

⁸⁰ HENKEL / SCHÖNE, 1504.

jedná přímo o meč ovinutý olivovou ratolestí, s lemmatem *Utroque clarescere pulcrum*. Výklad dodává, že obé nejen jasně září, ale taktéž je vhodné ve válce i míru.

Devíza může být obecně řečeno zobrazena v podstatě třemi způsoby: V grafice častým způsobem je využití pouze její textové části, jež bývá více či méně nápadným způsobem zakomponována do listu. Anebo mohou být oba znaky ikonu, meč a olivová větévka, osamostatněny a využity např. jako atributy jiných postav či zcela samostatně.⁸¹ Anebo je možné dvojici abstraktních pojmů personifikovat.⁸² V identifikaci postav personifikujících devízu se často chybuje⁸³ či jsou shrnuty pod obecné označení „alegorie ctností“, proto na ně zde upozorníme alespoň jedním vybraným ilustrativním příkladem.

Vcelku drobný, ale velmi působivý mědiryt z dílny augsburského rytce Johanna Georga Wolffganga [obr.: 13]⁸⁴ podle návrhu malíře Johanna Andream Wolfa mohl dobře být frontispisem neznámého knižního díla, ale stejně tak i od počátku volným listem. Středem dokonale vyvážené a zároveň hybné kompozice je globus s výrazným označením svou míst: Vídně a Konstantinopole, tedy center dvou proti sobě bojujících říší. Tomu odpovídá i kontrastování architektury v levém dolním rohu a osmanských polních stanů. Zajímavým detailem jsou i soustředné kruhy na globu, které jako vlnění vycházejí právě z centra v Konstantinopoli. Tuto světovou říši, zosobněnou prchajícími tureckými bojovníky, však drtivě poráží říše jiná, zastoupená Josefovou devízou, a ukončuje její panování.⁸⁵ Kompozičním i ideovým vrcholem listu tak je právě symbolika kopí (s nápisem Timore) a kolem něj obtočené olivové ratolesti (v jejích plodech čteme: Amore). Personifikace devízy jsou tu propojeny nápaditě s dvěma božstvy, Amorem s jeho atributy toulce se šípy na zádech a symbolu srdce na temeni hlavy i na stuze, již je opásán kolem boků, a Pallas Athénou, oděnou ve zbroji, se vzletajícím Pegasem na helmě. Její atribut kopí tu tak nahrazuje Josefův

⁸¹ Tak jsou např. využity Leopoldův meč a žezlo na Türchnerově tezi [obr.: 2], kde se s jejich pomocí orel vrhá střemhlav na nepřátele.

⁸² Příklady s Leopoldovou devízou v tezích Bartolomea Kiliana uvádí APPUHN-RADTKE 1988, 67–68, další u Lublinského ZELENKOVÁ 2011, 21nn.

⁸³ Srov. např. v poznámce 135.

⁸⁴ Signováno: „Johann Andre Wolff inv[enit] et del[ineavit]“, „Johann Georg Wolfgang Sculps[it] Aug[ustae] Vind[elirorum]“. Kolem 1698, mědiryt 32 x 20,5 cm, Praha, Národní galerie, Sběrka grafiky, inv. č. R 82038. LECHNER – TELESKO 1992, 197, č. kat. 143.

⁸⁵ S ohledem na to můžeme dataci listu hypoteticky navrhnout ke konci století, např. po drtivé porážce Turků u Zenty (1697) či karlovičském míru (1699) – k žádnému takovému konkrétnímu datu se list vztahovat nemusí, rozhodně ale reaguje na habsbursko-osmanské boje devadesátých let.

meč.⁸⁶ Pohyb do listu vnáší dvě diagonální linky, Athénino gesto levé ruky směřované ke štítu s uťatou hlavou Medúzy a její pohled, před nímž Osmani prchají a proměňují se v kámen.

Zde tedy jsou personifikace devízy zobrazeny Amor jako kučeravý jinoch a Timor jako ženská postava v brnění, invenčně ve spojení s oběma bohy. Častější ovšem je Amor jako postava ženská s olivovou větví a Timor jako muž s helmou a brněním (např. na Reinhardtově mědirytu [**obr.: 14**], či Türchnerově tezi [**obr.: 2**]).

Tato kapitola se však dále bude věnovat nikoli jejím konkrétním personifikacím, ale Josefově devíze obecně jako principu, z něž vychází podstatná ikonografická témata.

⁸⁶ LECHNER – TELESKO 1992, 197, č. kat. 143, interpretují postavy pouze jako Amora a Athénu, bez vztahu k Josefově devíze.

Timore et... aneb Veliký bojovník, Herkules, Pyrrhos i Theseus

Habsburské pojetí panovnické reprezentace se neustále muselo vyrovnávat s velkolepými sebeoslavami francouzského krále. A reprezentace Josefova se musela vyrovnávat s obrazem jeho otce, jak se postupně budoval a ustaloval a alegorické řeči doby. V ní byl císař Leopold – kromě častých poukazů k *pietas Austriaca* – snad nejčastěji prezentován jako statečný bojovník, přemožitel Turků, kteří byli chápáni jako dědiční nepřátelé všeho křesťanstva, a tedy nejpřednější ochránce křesťanského světa.⁸⁷ Kromě toho byl také symbolicky připodobňován k dalším figurám slavných bojovníků – z mnoha příkladů v grafice jej tak známe jako bojujícího Jupitera,⁸⁸ Aenea v souboji s Turnem,⁸⁹ druhého Theodosia⁹⁰ či druhého Konstantina, který vede bitvu pod křížem se znamením *In hoc signo vinces* atd.⁹¹ Příkladem vyrovnávání se s glorifikací Leopolda jako bojovníka mohou být dvě protějškové jezdecké sochy Matthiase Steinla (1644–1727) z roku 1693.⁹² Jedná se o miniaturní sošky provedené ve slonovině, neurčené k veřejné reprezentaci triumfu, monumentalizující je ovšem forma i námět. Po vzoru antických jezdeckých portrétů je Leopold zpodoběn coby slavný vítěz, jehož kůň zašlapává do prachu pohanské turecké nebezpečí – po sérii válečných úspěchů osmdesátých let na východní frontě je toto triumfátorské zpodobení jistě zcela adekvátní. Mladému následníkovi, již korunovanému římskému a uherskému králi, bylo tehdy ovšem 15 let a na svá válečná dobrodružství se teprve připravoval. Steinlova soška tak sahá ke glorifikaci až opovážlivé – Josef je prezentován jako poslední vítěz Apokalypsy, který přijíždí na bílém koni, jako náměstek Kristův na zemi, ten, který „má jméno Věrný a Pravý, neboť soudí a bojuje spravedlivě“

⁸⁷ Srov. např. teze k obhajobě rytíře Jana Václava Kunáše z Machovic (*Olea armata habsburgica*). Dále např. LECHNER 1985, 81–82, č. kat. 39.

⁸⁸ Univerzitní teze z r. 1660 – LECHNER 1985, 51–53, č. kat. 27

⁸⁹ GALAVICZ 1993, 215–216, č. kat. 51 (GALAVICZ Géza)

⁹⁰ Univerzitní teze Bartolomea Kiliana (1689) – APPUHN-RADTKE 1988, 115–117, č. kat. 13.

⁹¹ „Všechna“ Josefova vítězství jsou předmětem oslavy univerzitní teze *Svatyně vítězství Leopolda I.* podle A. M. Lublinského (1676) – srov. ZELENKOVÁ 2008, 80–82, č. kat. C.1.11, či vídeňské univerzitní teze z téhož roku – srov. TELESKO 1996, 156, č. kat. 25.

⁹² Ve sbírkách Kunsthistorisches Museum Wien. Srov. PÜHRINGER-ZWANOWETZ Leonore: Die Reiterstatuetten Kaiser Leopolds I. und König Josephs I., in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 19, 1962, 88–164.

(Zj 19,11–16). Namísto nepřítele z reálného světa pak vítězí nad personifikovanou válečnou Zběsilostí (Furor).⁹³

Přestože na koně vsedl mladý král při válečných dobrodružstvích dohromady pouze dvakrát (v obou bitvách o Landau v letech 1702 a 1704 – viz dále), tématem výtvarných panegyrik byla jeho (očekávaná) slavná vítězství v podstatě od doby, kdy neznal svět větší než královský palác. Mohutným vzmachem pak zazářila po uherské a římské korunovaci (v jeho devíti a dvanácti letech) a pokračovala samozřejmě i v kratičkých šesti letech jeho vlády.

*

Na již zmiňované Türchnerově tezi (1682) [obr.: 2] tak například poráží, zastoupen Victorií, blíže neurčenou nepřátelskou armádu již v necelých čtyřech letech.

Na mědirytině z devadesátých let 17. století, kterou provedl Andreas Reinhardt podle návrhu augsburského zlatníka, kreslíře a také rytce Johanna Andream Thelotta (1655–1734)⁹⁴ je mladý následník za své válečné úspěchy odváděn do chrámu slávy [obr.: 14].⁹⁵ Poražení nepřátelé, turecký bojovník i šlechtic v paruce sloužící co odkaz k francouzským nepřátelům Říše, spolu se získanými trofejemi se spoutaní svíjejí pod jeho nohama. V pozadí jej provází armáda bojovníků a personifikace města s hradbovou korunou na hlavě mu na mapě ukazuje Jeruzalém – jako nejvyšší cíl křesťanského panovníka, ovládaný tehdy Osmanskou říší. Mladého krále provázejí personifikace jeho devízy *Amore et Timore*, první v ruce s císařskou korunou, jež je pro něj připravena. S nebes je dekorován korunami světské i věčné slávy a personifikace Timor také odkazuje k rakouskému chrámu slávy v oblačné sféře, kam bude jako udatný bojovník rovněž přijat. V něm ústřední oltář s rakouským břevnovým erbem střeží dynastičtí orli a také sochy rodových ctností – vedle trojice teologických ctností, Víry, Naděje a Lásky, také Statečnost. List vznikl patrně pro životopis Leopolda I. *Admirables efectos de la providencia sucedidos en la vida*

⁹³ Ibidem – ikonografii Josefový sochy se autorka poutavě věnuje především na s. 122–132.

⁹⁴ THIEME / BECKER 32, 591–593.

⁹⁵ Signováno: „[Johann] Andr[eas] Thelot[t]“, Andr[eas] Reinhard[t]“. Praha, Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, sign. AQ III 26. Nепublikováno.

e imperio de Leopoldo I sepsaný císařovým dvorním historikem Galeazzem Gualdem Prioratem.⁹⁶

*

Základem Josefovy „válečné ikonografie“ je jeho oslava jako statečného bojovníka a „zázračného“ zachránce v bitvě o Landau v roce 1702. Tehdy byl poprvé vyslán, aby alespoň jako formální vojevůdce velel plukům usilujícím o dobytí falcké pevnosti, respektive o její „osvobození“ z francouzských rukou. V prvním roce války o španělské dědictví mezi Habsburky a Bourbony se nejednalo o bitvu nijak rozsáhlou, byla ale bedlivě sledována. Jednak proto, že její ztrátou by se fronta zase o něco přiblížila k hranicím Tyrolska. Jednak právě kvůli účasti mladého následníka trůnu. Po vítězství habsburských vojsk v roce 1702 získal Ludvík XIV. Landau o rok později zpět a v roce 1704 proběhla další bitva o pevnost, v níž se podruhé a naposledy tažení přímo účastnil Josef I.⁹⁷ Ona první bitva z roku 1702 ovšem stačila pro zajištění Josefova obrazu vítězného a statečného válečníka. říkalo se tehdy, že Ludvík Bádenský Landau marně obléhal a teprve když dorazil mladý král, pevnost padla.⁹⁸ Vít Vlnas také zmiňuje oslavný spis *Landavia triumphata* z roku 1703, který pracoval „s motivem pevnosti jako panenské nevěsty, dobývané dvěma nápadníky – obstarožním Ludvíkem XIV. a mladým Josefem I.“⁹⁹

Z hlediska výtvarné reprezentace je velmi zajímavý malý, jen několikastránkový tisk *Auff des Allerdurchlechtigsten Großmächtigsten Fürstens und Herrn, Herrn Josephi I. [...] als Überwinders der Festung Landau Glückliche Zuruckkunfft in die kayserliche Residentzstadt Wien,*¹⁰⁰ který stihl ještě téhož roku vydat nakladatel a tiskař Johann Baptista

⁹⁶ Spis vyšel poprvé v roce 1696 v Miláně a mapoval dějiny Leopoldova vládnutí už od jeho počátků. První vydání mi však nebylo dostupné, abych mohla ověřit zařazení rytiny – popsany mědiryt je použit jako frontispis 3. kapitoly dalšího vydání spisu v roce 1714 (podle exempláře uloženého ve Strahovské knihovně).

⁹⁷ VLNAS 2001, 157, 236–237.

⁹⁸ URFUS 2004, 32.

⁹⁹ VLNAS 2001, 163.

¹⁰⁰ Josepho primo Augusto Rom. et Hungariae regi in expeditione ad Rhenum Landavia recepta triumphatori, in Urbem reduci Applausus emblematicus. / Auff des Allerdurchlechtigsten Großmächtigsten Fürstens und Herrn, Herrn Josephi I. Romischen und Hungarischen Königs als Überwinders der Festung Landau Glückliche Zuruckkunfft in die kayserliche Residentzstadt Wien, Wienn 1702, Wien, Österreichisch Nationalbibliothek, inv. č. MF 4118, 35 E 268. Nepublikováno.

Schönwetter v univerzitním knihkupectví „U Červeného ježka“. Jedná se o osm emblematických s latinskými mottami, jejichž krátké subscriptio obsahuje německy psané verše [obr.: 15–22]. Z hlediska výtvarného samozřejmě nejde o dílo nijak výjimečné, naopak spíše o nevýrazný lidový tisk, mědiryty emblémů nejsou ani signovány. Zajímavé je ovšem to, jak emblematika jako původně výsostně intelektuální a výlučná disciplína zde na začátku 18. století funguje už ve zcela lidovém hávu, přizpůsobena řeči a schopnostem svých recipientů, ve velmi jednoduchém provedení jistě levného malého svazáčku. Navíc zarážející je i rychlost vydání mezi srpnem, kdy se bitva odehrála, a koncem roku. Z tohoto pohledu se jedná o jakousi žánrovou kombinaci panegyrické oslavy a letáku, který informuje o aktuálních událostech. Témata panovnické reprezentace, složitě konstruována v intelektuálním prostředí univerzity a dvora, jsou zde využívána stejně, byť zjednodušena v podstatě na znaky. To alespoň do jisté míry ukazuje i na běžnou srozumitelnost dobové alegorické řeči.

Emblema primum představuje krále se vztyčeným mečem nad pevností v čele svých generálů a verše vyvyšují jeho neohroženost a zmužilost, s nímž stál v čele vojska jako Augustus, který již brzy donutí Ludvíka, aby se před ním sklonil. V druhém emblému s Perseem osvobozujícím Andromedu se Josef připomíná jako „Perseus Austriacus“, který pevnost osvobodil z francouzského sevření, a to především skrze „Lieb und Rucht“ (Amore et Timore). Emblema tertium s vojskem blížícím se k hradbám, z nichž jim vychází vstříc jakási alegorie, osvětluje výklad jako „zázrak“, kdy se během obléhání před Josefem v bráně zjevila samotná Statečnost a přinesla mu klíče od pevnosti. Podle čtvrtého emblematického také král jako první vykročil k hradbám pevnosti a probojoval se dovnitř. Páté zobrazuje Josefa s atributy matematických a stavitelských měřicích přístrojů a výklad připomíná, že vlastně zničil pevnost postavenou francouzským géniem pevnostního stavitelství Vaubanem, jež byla považována za nedobytnou. Šestý emblém zobrazuje Héliu na slunečním trůnu, k němuž se vrací na „vypůjčeném“ voze Foibos. Tak je i vykládán Josefův návrat do vlasti, ke svému zářícímu otci. Sedmý emblém připomíná v mladíkovi před Herkulovými sloupy s rozvinutou páskou „Plus ultra“ devízu Karla V. V subscriptiu je pak Josef zároveň připomínán jako hrdina Herkules. V posledním emblému pak Fama rozhláší po celém císařství Josefovo slavné vítězství nad pyšným nepřítelem.

*

Oslavou Josefových válečných vítězství – a „zázračné“ bitvy o Landau na předním místě – je univerzitní teze bratří Trautsonů z roku 1709 [obr.: 23].¹⁰¹ Můžeme u ní mluvit nejen o intelektuální a výtvarné monumentalizaci reprezentace císaře, ale také o monumentálnosti skutečné, se svými rozměry téměř dvou metrů na metr a půl je nejen největší klementinskou tezí, ale patrně patří i k nejrozměrnějším dílům svého druhu. Obhajobě tehdy předsedal jako praeses Joannes Absolon (1669–1730), profesor filozofie a morální teologie na pražské univerzitě.¹⁰² K takto oslavnému tónu měli oba mladíci nejlepší původ i nejlepší motivace. Jejich praděd Paul Sixt stál v blízkém okruhu Rudolfa II., děd Johann Franz byl v mládí společníkem budoucího císaře Ferdinanda III. a spolu s ním absolvoval školní výuku, posléze byl říšským a tajným radou a místodržitelem v Dolních Rakousích, otec defendentů, Franz Eusebius hrabě Trautson pak byl c. k. komořím, dolnorakouským vládním radou a skutečným tajným radou, tedy součástí užšího kruhu vlády. Jejich strýc, Johann Leopold Donat kníže Trautson byl dokonce důvěrníkem Leopoldovým, říšským dvorním radou, nejvyšším komořím a od roku 1690 (tedy od korunovace na římského krále) vychovatelem budoucího císaře Josefa I., po jeho nástupu byl roku 1709 jmenován nejvyšším hofmistrem a členem Josefem reformované a zúžené „tajné konference“, již skutečné a funkční vlády.¹⁰³ Defendenti teze, synovci tohoto muže, tak skutečně v roce své obhajoby (1709) s nadsázkou řečeno nemohli už být mladému císaři blíž a zároveň právě v tomto roce snad ani nemohli tematizovat ve své panegyrické ohlášce nic jiného než *Slavnou vládu císaře Josefa I.* Protože jejich dva starší bratři již započali světskou kariéru, Vít Eusebius (1688–1760) a Michael Vít (1692–1709?) směřovali k dráze církevní: oba byli kanovníky pasovskými, starší zároveň v Olomouci a posléze se stal převorem kláštera Jana Křtitele v Zsámbék v západních Uhrách.¹⁰⁴

¹⁰¹ Signováno: „J[ohann] J[acob] Thummer del[ineavit]“, „Balthasar von Westerhaut An[t]verp[iensis] scul[psit] Pragae“. 1709, mědiryt, 193 x 142,5 cm, Praha, Národní knihovna, inv. č. Th 522. FECHTNEROVÁ 1988, 675–676; Sláva barokní Čechie 2001, 131, č. kat. I/3.43 (VLNAS Vít).

¹⁰² ČORNEJOVÁ – FECHTNEROVÁ 1986, 1.

¹⁰³ ŽUPANIČ – FIALA – STELLNER 2001, 274–276; VLNAS 2001, passim, zvl. 396–398; URFUS 2004, 57.

¹⁰⁴ ŽUPANIČ – FIALA – STELLNER 2001, 275; k působení staršího bratra viz rovněž WURZBACH 47, 1883, 54–55. O mladším Michaelu Vítovi prameny prozatím mlčí, encyklopedické práce datum jeho smrti buď neuvádějí (WURZBACH 47, 1883, genealogie za s. 46), nebo odhadují „po 1700“ (ŽUPANIČ – FIALA – STELLNER 2001, 275). Neověřený zdroj internetové německé genealogické databáze jej zpřesňuje k dubnu 1709

Tezi provedl v mědi pražský rytec s nizozemským školením Balthasar van Westerhout (1656–1728)¹⁰⁵ podle návrhu Johanna Jacoba Thummera (1644–1726). Tento v Praze usazený kreslír je znám jako častý navrhovatel univerzitních tezí. Méně už ovšem jako rytec, a to přestože existují doklady, že jím byl: V roce 1707 pražští rytci neúspěšně žádali, aby mu byla zakázána rytecká činnost, již provozuje, ačkoli je malířem. Thummer pak při výslechu vypověděl, že „černé umění nebo černá práce nebývá provozována ryjci, nýbrž malíři, a dále že pražští městští ryjci nejsou cvičeni v černé práci a nejsou jí znalí, že tedy jim nijak neškodí“.¹⁰⁶ V případě trautsonovské teze ovšem ani navrhovatel, ani rytec neodvedli právě nejskvělejší práci. Přestože v originální velikosti je význam jednotlivých postav a skupin dobře čitelný, jako celek působí v kompozici spíše chaoticky, přehlaceně. To mají jistě na svědomí především hloučky alegorií ctností a zemí domu rakouského ve střední části scény. Navíc právě tyto figury jsou v pohybech zcela konvenční, často strnulé a mnohdy také proporčně poněkud „bizarní“ se svými podivnými záklony, vykloubenými pažemi a místy dokonce i pažemi, které nikomu nepatří. (Např. v Halleweilově tezi, která bude v této práci ještě předmětem podrobného rozboru, dosáhl Thummer i přes rovněž nemalé množství postav mnohem výraznějšího účinku a také propracovanějších detailů.) Oproti tomu dosti působivý je například detail úprku jízdních oddílů v bitvě v pozadí. Také rytecká práce tu nedosahuje nejvyšších kvalit, jichž byl Westerhout schopen, dokonce sesazení jednotlivých ploten je viditelně nepřesné, zvláště v linii pod císařovým trůnem. V takových rozměrech se však jistě jednalo mezi pražskými zakázkami o dílo výjimečné.

Hlavním literárním zdrojem této teze jsou kromě Vergiliovy *Aeneidy* především panegyriky Claudia Claudiana a mezi nimi nejvíce oslava čtvrtého konzulátu císaře Honoria a epithalamická skladba sepsaná při příležitosti Honoriova sňatku s dcerou konzula a významného státníka Stilichona. Liteární žánr panegyriků, oslavných básní, tu tak plně odpovídá výtvarné monumentalizaci vlády Josefa I.

(http://www.geneall.net/D/per_page.php?id=1725387) – tedy v témže roce, kdy obhajoval na pražské univerzitě své teze.

¹⁰⁵ K obecnějšímu hodnocení jeho kvalit se vrací HORÁK František: *Česká kniha v minulosti a její výzdoba*, Praha 1948, 166–167.

¹⁰⁶ Uvádí na základě pramenů HERAIN Karel Václav: *České malířství od doby Rudolfské*, Praha 1915.

Úběžníkem teze, k němuž směřuje veškerý pohyb a linie v rozvrhu listu, je trůn císaře, vyvýšený na schodišti se znaky dědičných zemí *Domus austriaca* a krytý baldachýnem. K jeho šalomounské stylizaci se ještě podrobněji vrátíme v kapitole věnované právě tomuto tématu josefovské reprezentace. Jeho kompoziční protiváhou je vpravo okrouhlá stavba, kterou jako chrám římského boha Jana určuje busta boha se dvěma obličejí nad vchodem. Jeho svatyně na Foru Romanu byla podle antických autorů postavena v podobě dvojité brány (tedy vchodu a zároveň východu), jež byla uzavřena v řídkých dobách míru a když římské vojsko vytáhlo do boje, byla slavnostně otevírána a zůstala otevřena po celou dobu války, aby se pluky mohly bezpečně vrátit. Citáty komentující funkci chrámu jsou vybrány ze tří různých antických děl, vypovídají však o tomtéž – touze po konci války: „Imponenda Fero (sic!) tandem est manus ultima Bello“ na horním kladí parafrázuje „předlouhá válka skončena byla“ z Ovidiových *Proměn*,¹⁰⁷ „Nulla salus bello, pacem te poscimus omnes“ – „Žádná ve válce spása! – My všichni tě žádáme o mír“ z *Aeneidy*,¹⁰⁸ a konečně „Pax missa per Orbem“ – „Ferrea belligesi compescat Limina Iani“ – „a mír, daný světu, / železná vrata ať stáhne, jež rozvírá bojovný Ianus“ v supraportě s hlavou Medúzy z Lucanova *Farsalského pole*.¹⁰⁹ Dveře Ianova chrámu se zprava pokoušejí otevřít nahý mladík s hady místo vlasů – Hřích a stařena s klubkem hadů – Hereze, zleva jim v tom brání Náboženství, Víra a personifikace Míru s Merkurovým caduceem. Jejich síly jsou však vyrovnané, a tak na scénu z chrámu vybíhá personifikace slepé válečné Zběsilosti a Hněvu.¹¹⁰

Všechny příznaky válečného zla jsou ovšem přemoženy v levém dolním rohu rytiny (diagonální vazba mezi nimi a dveřmi Janova chrámu, jež by do listu vnášela dynamiku, je ale příliš slabá, přerušena „náměstím“ s diskutujícími skupinkami ctností a personifikacemi zemí). Děje se tak díky Amor, personifikaci Josefovy devízy, jež vyhlíží po jeho pravici, a to skrze vlastnosti, které v sobě zahrnuje: Pravdu, Víru, okřídlenou Zbožnost a Statečnost. Posledně jmenovaná sráží Hřích a Nespravedlnost, prchá i Beznaděj, zobrazená podle Ripy s dýkou v hrudi a zlomeným kružidlem, a turecký bojovník, lernská hydra se již svíjí pod kobercem na schodišti Josefova trůnu.

¹⁰⁷ V originálu „inposita est sero tandem manus ultima bello“, OVIDIUS 1974, 355 (XIII,403).

¹⁰⁸ VERGILIUS 1970, 341 (XI,363).

¹⁰⁹ LUCANUS 1976, 33 (I,61–62).

¹¹⁰ RIPA 2002, 254, 42, 356, 181, 37.

Právě na luku vzdávajícího se Turka je porážka veškerého zla spojena s panovníkem, respektive s jeho devízou: „Omnia vincit Amor et nos cedamus Amori“ – „všechno přemůže Amor, nuž ustupme Amoru také“ (v citaci Vergiliových *Zpěvů pastýřských*).¹¹¹

Stranu napravo od trůnu ovládá komplementární zmužilost, Timor, na jejímž meči je využita pasáž z Ovidiových *Listů z Pontu* vztahující se k Caesarovi: „Regat imperium, terrasque coërceat omnes“ – „Ať spravuje říši a všechny si podmaní zbraně“.¹¹² Pod trophaeem z ukořistěných nepřátelských zbraní tu dva ozbrojenci přidržují štít se zobrazením půdorysu pevnosti Landau, první bitvy, do níž byl Josef vyslán a „zázračně“ v ní zvítězil („Prima Ferro Miracula Bella Landavia“). Jako „základ budoucího míru“ ji zvláště vyvyšuje i dedikační text na velu obou defendentů.¹¹³ Glorifikace této bitvy činila z mladého císaře v jazyce alegorií a panegyriků udatného bojovníka v čele svého vojska. Směrem od Timor se pak v pozadí rozvíjí scéna bitvy, kterou můžeme podle siluety čtyřbokého renesančního zámku na návrší identifikovat jako bitvu u Höchstadtu na Dunaji v roce 1704.¹¹⁴ Jednalo se o zásadní střetnutí války o španělské dědictví, díky němuž se habsburské země zbavily vážné hrozby vpádu francouzských armád na jejich území a díky níž se také vojevůdce Evžen Savojský stal národním hrdinou.¹¹⁵ Právě tento konflikt zasahující celou Evropu v roce obhajoby teze (1709) sužoval obyvatele i císařskou pokladnu už devátým rokem a pomalu se blížil ke svému konci. Jednotlivé vítězné bitvy spojeneckých armád proti Ludvíkovi XIV. představují vlajkonoši s palmami a vavřínovými věnci na hlavách, kteří sjíždějí na okřídlených koních z oblak. V čele je vede opět připomínka bitvy o Landau (1702, „Haec Prima Viam

¹¹¹ VERGILIUS 1977, 237 (X,69).

¹¹² OVIDIUS 1966, 337 (X,3,61).

¹¹³ „Imm iam nunc Virtute Comite, Fortitudine adsite laureatus Austriae Mars Tuae Felicitati errigit colossu: in cuius propyleo devicta pendeat Landavia, primo futurae pacis fundamentum, Augustissimae fortitudinis iteratum monumentum.“

¹¹⁴ Nejedná se tedy o „aktuální válečné úspěchy ve Flandrech“, jak bojovou vřavu interpretuje Vít VLNAS in: *Sláva barokní Čechie* 2001, 131, č. kat. I/3.44. Ostatně právě v době bitvy u Höchstadtu Josef výrazně převzal aktivitu související s vedením války, ačkoli císařem byl tehdy stále ještě jeho otec – podrobněji srov. VLNAS 2001, 174.

¹¹⁵ *Ibidem*, 186–190.

Victoria a Pandit Landavia“ – „Zde vítězství nám otevírá cestu“¹¹⁶), následují bitva u Höchstadtu (1704, „Pugna Hochstettensis Felicissima“), osvobození Turína sledované tehdy celou Evropou (1706, „Obsidio Turrini Soluta“¹¹⁷) a pravděpodobně připomínka dobytí „nedobytné“ pevnosti v Lille (1708, „Insulae expugnata“¹¹⁸). Voj uzavírá s kosou a přesýpacími hodinami Chronos, který oznamuje, že válečné úspěchy císařovy budou „Sine fine tempostos“. Tito géniové vítězných bitev sjíždějí na pomoc k otevírajícím se dveřím Janova chrámu, z nichž se dere válečná furie, ale jsou rovněž oslavnou připomínkou panujícího císaře jako velkého a vítězného vojevůdce (a tak to zdůrazňuje i dedikační text teze), ač ve skutečnosti samozřejmě v bitvách vítězili jeho generálové.

V levé polovině nebeské scény na Josefovou slavnou vládu shlížejí jeho zbožštělí předchůdci, císařové habsburského rodu, a Leopold k němu vysílá posly (putto s nápisovou páskou „Ite ad Joseph“ – „jděte k Josefovi“¹¹⁹). Prostředníkem mezi světem pozemským a světem pozemským, který v diagonále sjíždí pozemšťanům na pomoc, je posel bohů Merkur, ve voze taženém osmi skřivany. Ti odkazují k rakouskému skřivanímu znaku – a o korouhvi sv. Leopolda s pěti skřivany se od obležení Vídně v roce 1683 tradovalo, že kdykoli s ní obránci mávli, začalo turecké vojsko ustupovat.¹²⁰ Merkur je tedy zde vyslán do bitvy jako účinný pomocník císařův a podle toho je také jeho „rakouský“ vůz označen jako „nejvěrnější strážce míru“ („CVstos fIDIssIME PaCIs“).¹²¹ Z výtvarného hlediska Merkurův vůz

¹¹⁶ Parafráze z Vergiliovy *Aeneidy* – VERGILIUS 1970, 386 (XII,626). K boji o Landau se vrací i poslední bytost voje, která na prvního ukazuje, doplněna nápisovou páskou „Spes spondet Caesarque datuit“.

¹¹⁷ VLNAS 2001, 268–274.

¹¹⁸ O žádný skutečný ostrov se v této válce nebojovalo, ale usuzovat tak snad můžeme z charakteru bitvy o Lille, v němž sehrála roli i voda, když Francouzi otevřeli hráze a poldry kolem Oostende se proměnily v mořskou hladinu a každá vesnice či město v ostrovní pevnost – viz VLNAS 2001, 314–323.

¹¹⁹ Obrací se tak zde ke starozákonnímu výroku směřovanému k Jákobovu synu Josefovi, správci Egypta – Gn 41,55.

¹²⁰ Ke skřivanímu a břevnovému rakouskému znaku viz PREISS Pavel in: PREISS Pavel / HORYNA Mojmir / ZAHRADNÍK Pavel: Zámek Trója u Prahy. Dějiny, stavba, plastika a malba, Praha / Litomyšl 2000, 199–210, k legendě o korouhvi s. 205.

¹²¹ V odkazu ke Claudianově epithalamicke skladbě na sňatek císaře Honoria – CLAUDIANUS Claudius Epithalamium de Nuptiis Honorii Augusti X,335. Chronogram odkazuje k roku obhajoby trautsonovské teze (1709).

vnáší svým pohybem v diagonále dynamiku a alespoň částečně tak nabourává jistou strnulost listu.

Císař Josef, pohodlně usazený na svém šalomounském trůnu, je tu tak reprezentován jako přímý původce všech slavných vítězství války o španělské dědictví a také jako nejlepší vzor pro své vojáky („Hinc Amor, hinc validum devoto Milite robur“ – „odtud láska, odtud statečnost, odtud zbožnost jeho vojska“, na štítku na baldachýnu trůnu).¹²² A spolu s ním tak – v opětovném návratu ke Claudianovu panegyriku na císaře Honoria – „věk ustupuje divoký, zlo je zažehnáno... spravedlnost nemá zapotřebí strachu z nepřátel a zločin už nedoufá v bezpečí“ („Saecula discant indomitum nihil esse pio“).¹²³

Existují samozřejmě mnohá další jednodušší zobrazení Josefa I. jako skutečného bojovníka, ta však již vesměs nepřinášejí rozšíření ikonografického pole, a tedy se jimi ale nebudeme podrobněji interpretačně zabývat.¹²⁴

*

Kromě grafických listů, v nichž je Josef I. oslavován ať už obecně jako přední bojovník či konkrétně ve spojení s některou bitvou (respektive s jedinou konkrétní bitvou o Landau), se ovšem nabízí válečnické téma také ve spojení s některými mytologickými postavami. Na předním místě se pochopitelně jedná o skupinu herkulovskou, v habsburském ikonografickém obraze již tradičně ukotvenou.¹²⁵ Hrdinu Herkula si jako součást svého panovnického obrazu přivlastňovali už makedonští panovníci a také například Trajanus a další římské císařové,¹²⁶ a posléze

¹²² CLAUDIANUS Claudius: De quarto Consulatu Honorii Augusti panegyris, VIII,120.

¹²³ Ibidem VIII,99–100.

¹²⁴ Jako bojovníka na koni či s maršálskou hůlkou apod. jej zobrazují POR_00047070 např. rytiny uložené v Bildarchivu vídeňské ÖNB: inv. č. POR_00047069, POR_00047048, ad.

¹²⁵ Srov. především BRUCK Guido: Habsburger als „Herculier“, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 50, 1953, 191–198 a POLLEROß Friedrich: from the exemplum virtutis to the Apotheosis: Hercules as an Identification Figure in Portraiture. An Exemple of the Adoption of Classical Forms of Representation, in: ELLENUS Allan (ed.): Iconography, propaganda, and legitimation, Oxford 1998, 37–62.

¹²⁶ BRUCK 1953, 191.

byl znovu přivolán na scénu právě habsburskými vládci, kteří se od Ferdinanda I. či Maxmiliána I. spolu s ním či jako jeho potomci nechali portrétovat např. na mincích.¹²⁷ K vrcholům tohoto tématu panovnické reprezentace směřovalo samozřejmě během vlády Karla V., který si zvolil Herkulovy sloupy jako svou devízu. Josef I. nechal např. razit pamětní medaile s vyobrazením Herkula při příležitosti narození svého syna Leopolda Josefa v roce 1700.¹²⁸

Nejvýznamnějším prvkem Josefova herkulovského obrazu patrně je spis s titulem *Hercules Austriacus sive Josephus I.*, vlastně univerzitní knižní teze, sestavená jezuitou Franzem Hochenburgerem z koleje ve Štýrském Hradci a tam také obhajována při kolektivní bakalářské obhajobě v roce 1702.¹²⁹ Spis je uveden frontispisem s holdem mladému králi a po něm následuje desítka emblémů, jež provedl tamní rytec Andreas Trost (1657–1708). Jejich rozsáhlá subscriptia jsou samostatnými skladbami, jakýmisi „školními cvičeními“ jak k tématu antických mýtů, tak k básně v latině, a jistě by si zasloužila podrobnější pozornosti z hlediska filologického. Mimo jiné každé dvojverší v sobě též nese chronogram 1702 vztahující se k roku obhajoby – v tomto rozsahu se tak mohlo skutečně jednat o kolektivní práci uvedených bakalářů. Emblémy jsou stylizované jako samostatné obrazy s rámy s florální či figurální výzdobou, v jejich vrcholu je zakomponováno inscriptio v nápisové pásce. „Obraz v obraze“ pak doplňuje vždy krátké vysvětlující motto a poté následuje samotný text veršovaný subscriptia. Oproti tradiční struktuře emblému o třech částech je tu tedy jaksi „navíc“ ono motto, svým způsobem náznak subscriptia. Z našeho hlediska je pozoruhodné, že motto opět inspiračně vycházejí především z Claudianova panegyriku na čtvrtý konzulát císaře Honoria, tak oblíbený v barokních výtvarných panegyrikách univerzitních tezí a dalších listů, ale i z některých dalších antických textů. Nejedná se tu však o přímo převzaté citace,

¹²⁷ Ibidem, 193.

¹²⁸ Ibidem, 197.

¹²⁹ HOCHENBURGER, Franciscus: *Hercules Austriacus sive Josephus I. Augustus Romanorum & Ungariae rex versu chronostico adumbratus et [...] Neo-baccalaureorum cum in [...] Universitate Græcensi prima Philosophiæ Laurea condecorarentur. Promotore, R. P. Francisco Hochenburger, e Soc. Jesu [...], Græcij 1702* (Wien, Österreichisch Nationalbibliothek, inv. č. *43 H 217). Frontispis a deset emblémů (o rozměrech 15,7–16 x 10,2–10,5 cm), mědiryty; emblémy 8 a 10 signovány: „A. Trost sc.“ Nepublikováno.

vždy jsou parafrázovány a upraveny s ohledem na kontext herkulovského tématu. Jako příklad můžeme zde uvést alespoň jeden z nich. K prvnímu emblému s lemmatem *Felica Augusti incunabula* je připojeno následující motto: „Herculea quamvis jactet sua Numina Thebas at Thebis melior, Dircaeis clarior oris. Quae dedit hoc Numen regio“. V Claudianově textu stojí: „Haesit Apollineo Delos Latonia partu; / Cretaque se jactat tenero reptata Tonanti. / Sed melior Delo, Dictaeis clarior oris, / Quae dedit hoc numen regio.“¹³⁰

Tematicky se emblémy zaobírají dobou od Herkulova – Josefova narození přes dětství po první kroky dospělého muže [obr.: 24–27]: Č. 1, *Felica Augusti incunabula*, odkazuje k narození obou slavných hrdinů kolébku s novorozeným chlapcem pod královským baldachýnem kterou střeží personifikace Austrie s arcivévodskou korunou na hlavě, tedy titulem, který Josefovi příslušel právě už od narození. Subscriptio pak vysvětluje, že podobně jako byly šťastné Théby, když v nich mohl spatřit světlo světa Jovův potomek Herkules, je šťastná i Vídeň, rodné město syna „německého Jova“ Leopolda. Č. 2: *Primo indolis Augustae signa* zobrazuje v prostorách barokního paláce chlapce, který šlape na hada – připomíná tak Herkulovo zardoušení hadů vyslaných do jeho kolébky Héra, když se dověděla o existenci (dalšího) Diova nemanželského potomka. Z oblačné scény chlapce střeží sám vládce bohů se svým orlem. Č. 3: *Sapientiae regalis primitiae*, se obrací k chlapcovu vzdělání – pictura jej zastihuje v knihovně s atributy vzdělanosti, kružítkem a globem. Herkulův adoptivní otec Amfityrón po příhodě s hady pochopil, že má před sebou výjimečné dítě, a zajistil mu tedy nejlepší možné vzdělání, jak to vysvětluje subscriptio emblému. Bojovat se zbraní jej učil Diův syn Kastor a střelbě z luku nejlepší tehdejší lukostřelec, oichalský král Eurytos. Na zpěv a hru na lyru k němu docházel bratr samotného Orfea Linos a k moudrosti jej vedl Rhadamanthys, moudrý a spravedlivý syn Dia a jeho milenky Európy. Č. 4: *Bellorum rudimenta*, zobrazuje první hrdinské činy mladého Herkula v době, kdy na Kithairónu pásal dobytek. Je tu zachycen při střelbě na medvěda, již se lví kůží na ramenu, tedy poté, co zabil zdejšího strašného lva, který hubil dobytek i lidi. Č. 5, *Pietas Augusta*, je poněkud bizarním spojením pohanské a křesťanské zbožnosti. V pictuře mladý muž s odloženým herkulovským kyjem obětuje před otevřeným sloupovým chrámem bohům a v subscriptiu je „malý Herkules“ Josef vyzýván, aby tak jako zbožný Herkules,

¹³⁰ CLAUDIANUS Claudius: De quarto Consulatu Honorii Augusti panegyris, v. 133–136.

který vždy obětoval bohům, i on zachoval Domus Habsburgicae ve jménu eucharistické zbožnosti a v úctě ke ctnostem předků. Č. 6, *Coronata maiestes Augusti*, připomíná Herkulovu pomoc Atlantovi. Globus na jeho zádech ve vyobrazení na sobě nese znaky dědičných zemí domu rakouského a Atlantem tu tak je císař Leopold. Tak jako Herkules včas zastal Atlanta při nesení zemské tíže, je mladý král vyzýván, aby následoval jeho příkladu. (Že za tím stála podle mýtu Atlantova malá loď, o tom pochopitelně subscriptio nic nepraví.) V emblematu č. 7, *Magnima in Consiliis Sapientia*, je Herkules „na poradě“ u svého otce Jupitera. Zobrazení jsou ve střední sféře pictury při diskusi, nad nimi shlíží společenství všech bohů a dole pod nimi se odehrává boj s Giganty. Jedná se tu především o rady zkušeného otce v souboji s rebelanty tak, aby Josef mohl skrze svou Amora a Timora dosáhnout stejných úspěchů jako Leopold. Č. 8, *Magnificentia Augusti*, zobrazuje „mladého Herkula“ s kyjem a lví kůží na pahorku nad Schönbrunnem a v subscriptiu je Herkulovo založení několika měst přirovnáváno ke stavební aktivitě na předměstí Vídně, kde Johann Bernhard Fischer von Erlach stavěl od roku 1687 na Leopoldův pokyn pro mladého následníka reprezentativní sídlo, jež mělo předčít Versailles. Č. 9, *Augustus cum Wilhe. Amalia hymaenus*, je komentářem k Josefovu sňatku s dcerou vévody brunšvicko-lüneburského Amálií Vilemínou začátkem roku 1699. Poslední, desátý emblém, *Bellica Augusti Expedito*, se k Josefovi obrací jako k budoucímu velkému válečníkovi. Pictura zobrazuje mladíka s jablkem v ruce, tedy Herkula, který v zahradě Hesperidek právě přemohl nikdy neusínajícího draka Ládóna. Tato statečnost je opět dávána za vzor mladému následníkovi a defendentovi teze vyjadřují naději, že i on získá brzy vítězné vavříny a bude triumfovát na válečném poli. – Psal se rok 1702 a Josef se právě chystal ke své první výpravě směrem k pevnosti Landau...

*

Při příležitosti Josefovy uherské korunovace vznikl menší mědiryt neznámého určení vytvořený mnichovským rytcem Karlem Gustavem von Amling [obr.: 28].¹³¹ Chlapecky vyhlížející Josef je v něm oděn do poněkud bizarní kombinace

¹³¹ Signováno: „Amling sculps[it] Monachy“. Kolem 1687, mědiryt, 17,3 x 11,4 cm, Wien, Österreichisch Nationalbibliothek – Bildarchiv, inv. č. PORT_00047080_01.

antikizujícího brnění, dobové kožešinové pláštěnky a přilby s chocholem uvázané pod krkem mašlí. K uherskému trůnu jej doprovázejí dva muži: Herkules s kyjem a lví kůží a stařec, jehož atributy odpovídají Ripově Geografii: globus, kružítko a tzv. geometrický čtverec, sloužící k měření úhlové vzdálenosti. Kombinace obou figur by mohla naznačovat v metaforické rovině i spojení Statečnosti a Vzdělanosti, jež mají mladého krále vést na jeho další cestě.

K herkulovským tématům se řadí také univerzitní teze mladého uherského šlechtice významného rodu Michaela Esterházyho na vídeňské univerzitě (1691), vyrytá Philippem Kilianem podle Jonase Drentwetta [obr.: 29].¹³² Josefa na vzpínajícím se koni při příležitosti korunovace uherským králem vítá ve skupině uherských šlechticů nejen defendent, ale také Herkules s obrovským kyjem, nakročný ke schodišti, na němž je vyvýšena čtverhranná stavba „Gloriosa Heroum Esterhaziani Domus“. Herkules zároveň poukazuje k císaři Leopoldovi, který je tu na oblaku zobrazen s Diovyými atributy. Respektive antický hrdina poukazuje ke svému otci Diovi, do něhož je stylizován Josefův otec Leopold.

*

Vedle Herkula přicházejí ke slovu i další stateční mužové antických mýtů. Ve spojení s Herkulem je tak Josef představen jako „druhý Théseus“ v univerzitní tezi mladého uherského šlechtice na vídeňské univerzitě (1694), k níž vytvořil ohlášku v mezzotintě Elias Christoph Heiss podle návrhu Antonise Schoonjansa [obr.: 30].¹³³ Mladík tak následuje svého otce, který jej sleduje z oblaku jako *imago clipeata* v rukou Herkulových. Podle dedikačního textu v rukou defendentových je chlapec oděn v brnění mladého Thésea, který byl již od svého raného věku připravován k tomu, aby následoval svého otce Aigea v jeho šlépějích, jakmile

¹³² Signováno: „Jonas Drentwett del[ineavit]“, „Philipp Kilian sculp[sit]“ (?). 1691, mědiryt, rozměry neznámé, Zámek Forchtenstein. RÓSA 1987–1988, 268; GALAVICS 2003, 124. Tezi jsem nemohla bohužel studovat osobně, především dedikační text na velu v rukou defendenta a také citace či výroky rozmístěné v obrazové scéně by jistě byly hodny bližšího zájmu.

¹³³ Signováno: „Antonius Schönjans pinx[it] Viennae“, „Elias Chr[istoph] Heiss sculp[sit] Aug[ustae] Vind[elicorum]“. 1694, mezzotinta, 59 x 69,6 cm, Budapest, Nationalbibliothek Széchényi, Stichsammlung Apponyi, inv. č. 100. RÓSA 1987–1988, 268 (zde starší literatura); GALAVICS (ed.) 1993, 352–353, č. kat. 143 (Géza GALAVICS); GALAVICS 2003, 125, 129.

měl dost síly na to, aby zvedl kámen, pod nímž byla ukryta otcova zbroj.¹³⁴ Théseus byl vedle Hérakla jedním z největších hrdinů řecké mytologie a proslavil se také podobnými činy a nejednou bok po boku i bojovali proti společným nepřítelům. Před mladíkem, který se staví v čelo tažení proti barbarům, pokleká vlevo Palas Athéna jako bohyně moudré války a vzdává mu hold. Po Josefově pravici stojí dvě personifikace jeho devízy, zde jako neodlišené mladé ženy, jedna s olivovou ratolestí, druhá s mečem v ruce.¹³⁵ Kompozičním protipólem Athéniným je vpravo personifikace Města s hradbovou korunou na hlavě, která mladého bojovníka s úpěnlivým výrazem ve tváři prosí o záchranu.¹³⁶ Jedná se jí zřejmě o pevnost zpodobenu v pozadí scény za Josefem. Ta je sice stejně jako personifikace nekonkrétní, jde se o obecný poukaz – přesto je však jistě lze vzhledem ke znalosti dobového pozadí chápat jako narážku na uherské pevnosti, které se v osmdesátých a devadesátých letech ocitly v tureckých rukou a věřily v osvobození císařskými, respektive spojeneckými vojsky.

*

Z otcovsko-synovské analogie vychází připodobnění mladého arcivévody a čerstvého uherského krále k Achilleovu synu Pyrrhovi na univerzitní tezi Pražana Josefa Václava Františka z Tamu na vídeňské univerzitě v roce 1688. Podle návrhu Antonína Martina Lublinského ji vyryl Bartholomäus Kilian [**obr.: 31**];¹³⁷ podrobnou pozornost jí věnovala Petra Zelenková.¹³⁸ Hlavním předmětem oslavy je tu dobově aktuální korunovace arcivévody uherským králem, která proběhla v roce předcházejícím obhajobě, přesněji tradiční akt, podle něhož musel nový král vyjet na koni na korunovační pahorek a máchnout mečem do čtyř světových stran, aby tak prokázal, že

¹³⁴ K dedikačnímu textu v tomto spojení odkazuje GALAVICS (ed.) 1993, 352–353, ale bohužel jej nepřepisuje; další dva zmíněné texty jej rovněž neuvádějí.

¹³⁵ GALAVICS (ed.) 1993, 352–353, chybně uvádí, že jde o Fortitudo, druhou postavu ponechává bez komentáře.

¹³⁶ Oba jmenovaní maďarští autoři ji interpretují jako Bellonu, ta však nebývá zobrazována s hradbovou korunou, navíc není důvodu, proč by Bellona k Josefovi směřovala prosebné gesto.

¹³⁷ Signováno: „delineavit Antonius Lublinsky Can. Regul. Lateran. ad OO. SS. Olomutzij Decanus“, „Bartholomaeus Kilian sculpsit“. 1688, mědiryt, 137,8 x 96,2 cm, Budapešť, Fovárosi Képtár – Kiscelli Múzeum (Museum Kiscell-Municipal Picture Gallery); bez inv. č.

¹³⁸ ZELENKOVÁ 2008, 141–143, č. kat. C.1.29 – zde veškerá starší literatura.

je připraven bránit Uhry proti jejich nepřítelům. Nad zobrazením Josefa je pak rozvinut svitek s citátem opět z Claudianovy panegyriky na císaře Honoria: „Aequalis mihi Pyrrhus erat, cum Pergama solus Verteret et Patri non degenerat Achilli“ – „Pyrrhus se mi vyrovnal, když sám vyvrátil Tróju a neodrodil se otci Achilleovi“.¹³⁹ Zdůrazněme, že tentokrát není z Claudiana vybráno jen jakési obecnější rčení o spravedlivé vládě či válečnických úspěších oslavovaného, jak jsme již viděli a ještě uvidíme v dalších příkladech, ale přímo samo téma srovnání mytického hrdiny a oslavovaného panovníka. Claudianus přirovnává k Pyrrhovi císaře Honoria, defendent této teze pak budoucího císaře Josefa. Claudianovy panegyriky, v době raného novověku zřejmě dosti populární, tak mohly být i přímým zdrojem některých ikonografických témat panovnické reprezentace.

Syn hrdiny trojské války Achillea Neoptolemos, přezdívaný podle barvy vlasů i Pyrrhos – Ryšavec, nastoupil do války po otcově smrti a oděný do jeho brnění vynikl v bojích svou odvahou a silou. V dřevěném koni se také lstí dostal za hradby města (hořící Trója včetně dřevěného koně je zobrazena v pozadí scény Tamovy teze) a poté zabil tamního krále Priama. Jde tu o spojení ojedinělé, založené především na možnosti využít otcovsko-synovské analogie, tedy možnosti holdovat nejen devítiletému následníkovi, ale přímo také jeho otci jako hrdinovi Achilleovi. Pyrrhus je totiž už ve Vergiliově eposu líčen po svých slibných začátcích spíše jako násilník a surový zabiják, a zřejmě právě proto není tento mytický hrdina připodobňován ke králům raného novověku často. Petra Zelenková také trefně doplňuje, že „panovnická panegyrika pracující s motivy z trójanských válek se většinou přiklání na stranu Trójanů; obzvláště oblíbený byl příměr císařů k trojanskému heroji Aeneovi. Tamovou tezí jsou však Habsburkové představeni jako řeční hrdinové, zatímco Trója symbolizuje znovudobyté uherské pevnosti.“¹⁴⁰

¹³⁹ CLAUDIANUS Claudius: De quarto Consulatu Honorii Augusti panegyris, v. 366–367.

¹⁴⁰ ZELENKOVÁ 2008, 142.

... et Amore aneb Záruka budoucího míru

Stylizace následníka trůnu jako „božského chlapce“, s jehož narozením se obnoví naděje na návrat tzv. zlatého věku a zaslíbených dob věčného míru, byla už v této práci naznačena a především podrobně interpretována jinde.¹⁴¹ S ní souvisí i obecnější poloha, v níž byl Josef velmi často prezentován jako jakási „záruka“ budoucího míru. Tato role jistě vyplývala do značné míry ze skutečnosti, že snad nejsilnějším tématem reprezentace jeho otce byla právě role bojovníka, vítězného válečníka, statečného ochránce svého lidu. U Josefa tedy jaksi nezbývalo než na ni navázat a v duchu barokní alegorizace a panegyrických oslav jej představovat jako toho, jehož vláda po šťastném ukončení Leopoldových válek přinese vytouženou dobu míru. Tuto polohu posílila i dlouhá doba Josefova čekatelství na trůn. A protože se v době jeho dětství a mládí silně ukotvilo, zůstalo toto téma reprezentace v josefovské ikonografii funkční i v době dospělosti a samostatné vlády. Posilováno navíc tehdy bylo právě zdůrazňováním jeho devízy *Amore et Timore*, k jejíž první polovině se nyní obrátíme. Amor, ať už je součástí grafických listů jako personifikace nebo pouze verbálně, ve vepsané podobě devízy, není pouze Láskou, ale zároveň – se svou olivovou ratolestí jako hlavním atributem – právě nadějí na mír.

V druhé, abstraktnější rovině je Amore zároveň propojeno s Clementia, tedy jednou z nejdůležitějších panovnických ctností. Dokonce je podle již zmiňovaného Fürstenspiegela *Princeps in Compendio* (1632) ctností, jež je vlastní zvláště domu rakouskému.¹⁴² Původně vycházející z řecké bohyně vlídnosti a laskavosti, vykládá se zde jako Mírnost, Shovívavost, Laskavost, Jemnost. S Amore, ctností Josefovy devízy, ve své emblematické knize vydané při

¹⁴¹ ZELENKOVÁ 2004.

¹⁴² KRAUS 1991, 14, 17; dále srov. též velmi podrobné pojednání Veroniky POKORNÝ: Clementia Austriaca. Studien zur Bedeutung der clementia Principis für die Habsburger im 16. und 17. Jahrhundert, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 86, 1978, 310–364.

příležitosti Josefova sňatku, spojuje právě s *clementia austriaca* Engelbert Bischof, čelný církevní představitel Leopoldova dvora.¹⁴³

K roku 1696 se vážou dva ikonograficky nesmírně zajímavé listy, jež byly součástí panegyrické skladby Christiana Holtzbechera *Olea armata Habsburgica [...] Contra Oleastrum Turcicum*. V mědi je podle návrhu malíře, kreslíře a inventora Kristiána Šebastiána Dittmanna z Lavensteinu (cca 1639–1701/1702) provedli Johann Ulrich Kraus a Jacob Müller. Přestože se ve skutečnosti spíše obrací k vítězství Leopolda I., je celý spis věnován římskému a uherskému králi Josefovi I. – závěrečná dedikace se k němu obrací jako k budoucnosti dynastie právě skrze jeho devízu, tedy jako k olivovníku míru a k meči spravedlivé války. Oba listy, samostatně dlouho známé, ale nedávané až donedávna do souvislosti s knižní tezí, jíž byly ilustrací, interpretovala Petra Zelenková.¹⁴⁴ První rytina se obrací k titulu Holtzbecherova díla a ilustruje souboj mezi ušlechtilým olivovníkem ověšeným podobiznami králů habsburského rodu s planým olivovníkem osmanským (*olea – oleaster*). Druhá rytina [obr.: 32]¹⁴⁵ představuje Chrám vítězství rakouského Herkula Leopolda I., jak uvádí motto listu na vítězném oblouku nad císařovou hlavou.

Na tomto místě se nebudeme zabývat interpretací listu jako celku, ale zaměříme se pouze k jedinému, ovšem vysoce zajímavému ikonografickému detailu. Po stranách Herkulova/Leopoldova oltáře roste vlevo olivovník s Josefovým portrétem, vpravo palma s portrétem jeho mladšího bratra Karla, tehdy ještě proponovaného budoucího krále Španělska. Na první pohled je můžeme snadno interpretovat jako palmu vítězství a olivu míru. Jenže v univerzitních tezích (a zvláště snad těch knižních) se většinou jedná o mnohem sofistikovanější symboliku než tento „první pohled“... Na pásce ovinuté kolem olivovníku čteme: „*Pacis gemeum HAEC inchoabit Oliva*“, na jeho kmeni pak „*Olea Pygmalionis in Templo HERCULIS asservata Fructus ex Smaragdo ferens Veris Olivis Simillimos*“. Co je tedy ona oliva Pygmalionova se smaragdovými

¹⁴³ BISCHOF Engelbert: *Regium Majestatis, Et Amoris Epithalamium, Augusta inter Omina Omnia Hymenæo Austriaco Auspicatissima Propositum, Et Augustis Neo-Sponsis Josepho I. [...], Ac Wilhelminæ Amaliæ Duci Hannoveranæ, Dum Augustis Dexteris jungerentur, [...], Viennæ 1699.*

¹⁴⁴ ZELENKOVÁ 2009, 148–150, č. kat. 64 – zde veškerá starší literatura.

¹⁴⁵ Signováno: „Christian Dittman[n] del[ineavit] Pragæ“, „Jacob Müller Sculps[it]“. 1696, mědiryt a lept, 51,5 x 36,6 cm, Praha: Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, inv. č. AD II 13/1.

plody opatrovaná v Herkulově chrámu? Respektive co zde znamená? K tomu je třeba se ponořit poněkud hlouběji do jinak nepřliš známé části antické a fénické historie a mytologie. Podle pověsti starověké fénické město Týros na pobřeží Středozemního moře vzniklo takto: Mytický předek Týranů a později nejvyšší bůh fénického nebe Melquart (podobný antickému Herkulovi a s ním také ztotožňovaný)¹⁴⁶ dostal příkaz přistát na ostrově tvořeném skálou, jež byla unášena mořem. Na ní rostl obrovský olivovník s hrozivým orlem v koruně.¹⁴⁷ Melquart strom podťal a orla zabil, načež byl ostrov zakotven u pobřeží a na něm byl založen Týros. Na paměť tohoto zakládacího mýtu byly v tamním chrámu vztyčeny dva nádherné sloupy ze zlata a smaragdů, vysazen olivovník a udržován posvátný oheň, jak popisují Herodotos a Plinius. Někteří antičtí autoři též naznačují přímou spojnici mezi sloupy v Týru a v Cádizu, městě založeném Féničany na druhém konci jejich říše ve 12. století před Kristem. Také tam byl blízko bronzové stély či oltáře Herkulova-Melquartova chrámu udržován posvátný oheň a tzv. zlatý olivovník Pygmalionův se smaragdovými plody.¹⁴⁸ Sloupy tohoto skutečného starého fénického chrámu stojí také snad v základu antického mýtu o sloupech Herkulových. Jakou má ovšem olivovník souvislost s Pygmalionem – a posléze s Josefem? Pygmalion byl původně králem právě v Týru a dychtil po nesmírném bohatství Sychaea, kněze Herkulova-Melquartova chrámu a manžela své sestry Dídó. Barbarsky jej zavraždil přímo před oltářem boha, k pokladu se však jako dědic nedostal. Statečná Dídó se s majetkem i svými věrnými tajně nalodila a odplula. Zakotvila nakonec – podle Vergiliovy *Aeneidy*¹⁴⁹ – na africkém pobřeží a založila tyrskou kolonii Kartágo. Pygmalion pak z Týru jako výraz lítosti a především na znamení budoucího míru poslal do Herkulova-Melquartova chrámu v Cádizu vzácný dar – olivový strom z masivního zlata, jehož bobule byly tvořeny smaragdy.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Srov. JENSEN Robin: Melquart and Heracles: A Study of Ancient Gods and Their Influence, in: *Studia Antiqua* 2, 2003, č. 2 (dostupné též na:

<https://ojs.lib.byu.edu/spc/index.php/StudiaAntiqua/article/viewFile/11709/11720>).

¹⁴⁷ Srov. mj. na frontispisu Holtzbecherovy *Oley* rakouského dvojhlavého orla usazeného ve vrcholu koruny ohromného olivovníku domu habsburského.

¹⁴⁸ Tuto historii popisuje Maria Eugenia AUBET v knize *The Phoenicians and the West. Politics, Colonies, and Trade*, Cambridge 2001, 152–153.

¹⁴⁹ VERGILIUS 1970, 39 (I,340–368).

¹⁵⁰ *The Ancient Part II. An Universal History, from the Earliest to the Present Time. Compiled from Original Autors*, London 1779, 39–40.

Na Dittmannově rytině je tak mladý následník prezentován skrze odkaz k olivě Pygmalionově právě jako záruka budoucího míru. V ještě trochu přeneseném smyslu můžeme oba na mědirytu zobrazené stromy chápat také coby jakési Herkulovy sloupy u Gibraltarského průlivu, k nimž odkazuje právě Pygmalionova oliva. A Španělsko spolu s tímto přístavním městem bylo v době vzniku Holtzbecherovy *Oley* a Dittmanovy rytiny stále ještě součástí habsburského domu. Ostatně když se Karel V. stal tamním králem a založil tak španělskou linii Habsburků, zvolil jako svou panovnickou devízu právě zobrazení dvou sloupů s nápisem „Plus ultra“. I přes letitý nesouhlas Francie v roce 1696 nad habsburskou říší stále ještě slunce nezapadlo, to jest dosahovala od Uher až k nejzápadnějšímu konci Evropy. Ovšem nedlouho nato se začalo smrákat a právě Josefova časná smrt, po níž se musel na císařský trůn ze Španělska vrátit mladší bratr Karel, španělskou kapitolu pro Habsburky uzavřela.

*

V roce 1699 Josefovi I. jako bojovníkovi a zároveň záruce budoucího míru holdoval také Michael Friedrich hrabě z Althanu (1680–1734),¹⁵¹ při své obhajobě konané 3. října na pražské univerzitě. Výtvarné ztvárnění jeho ohlášky navrhl Johann Jacob Thummer a v Augsburgu ji v mědi provedl Johann Georg Wolfgang [obr.: 33].¹⁵² Josef, zobrazený jako *imago clipeata* nesené personifikacemi jeho devízy *Amore et Timore*, je tu prezentován přímo jako původce vítězných vavříků, přestože do otcových bojů se tehdy ještě nijak nezapojoval. Právě tak, tedy za šťastné vítězství skrze Amore a Timore, následníkovi „blahopřeje“ v dedikačním textu teze na velu pod jeho obrazem defendent a tuší či věští další triumfy mladého krále. Hlavním vítězstvím habsburských a spojeneckých vojsk, jež je tu oslavováno, je míněna drtivá porážka „dědičného“ nepřítele všeho křesťanstva, Osmanské říše. Po vítězství u Zenty roku 1697, vybojovaném Evženem Savojským, byl v lednu roku 1699 podepsán mír ve Sremských Karlovcích a turecká fronta na následujících sedmnáct let ztichla. Tyto vavříny jsou v Althanově tezi zpřítomněny nepřátelskými erby, jež svou nohou

¹⁵¹ Později, za Karla VI., se Althan stal biskupem ve Vácu v Uhrách a v letech 1722–1728 dokonce místokrálem Neapole a Sicílie.

¹⁵² Signováno: „J[ohann] Jacob Thummer del[ineavit]“, Joh[ann] Georg Wolfgang sculpsit Aug[ustae] Vind[elicorum]“. 1699, mědiryt, 124 x 86,2 cm, Praha, Národní knihovna, inv. č. Th 398. FECHTNEROVÁ 1988, 516–517.

drtí a do prachu zašlapává personifikace Timor, zatímco erby dědičných zemí domu rakouského v čele s uherským a českým ozařují v levé části rytiny sluneční paprsky. Na scénu shlížejí alegorické postavy Spravedlnosti a Hojnosti. Poněkud skrytějším způsobem jsou v Althanově tezi připomenuty i habsburské úspěchy na západní frontě – v roce 1697 se podařilo mírem (či z hlediska dalšího vývoje alespoň dočasným příměřím) v Rijswijku uzavřít devítiletou válku o falcké dědictví mezi Francií a Velkou aliancí a Ludvík XIV. byl nucen vzdát se svých územních nároků. Opopázlivý Faëthón na Heliově kvadrize se slunečními koňmi v levém horním rohu teze odkazuje zde právě ke „slunečnímu králi“ Ludvíkovi. Jeho jízdu po diagonále – jež vnáší do rozvrhu teze dynamiku – pak vpravo ukončuje zásah nejvyššího z bohů, který jej sráží svým bleskem s vozu, taženého teď už voly na znamení smrti.

Josef je tu tedy z čistě vizuálního hlediska prezentován jako válečník, vítězný král. Pokud si ale povšimneme i textů, jež jsou do obrazu vetkány, jeho význam se přece jen lehce promění. Kolem meče a vavřínu v pařátech habsburského orla se vine stuha s citací žalmu 122,7, v němž král David, stojí již v branách Jeruzaléma (Ž 122,3), vyprošuje pro město pokoj a mír: „Fiat pax in virtute tua“ – „Kéž je na tvých valech pokoj“. Text na stuze věnce z vavřínu a oliv kolem mladíkova obrazu předpovídá budoucnost jeho vlády opět citací žalmu, tentokrát vybranou z žalmu Šalamounova začínajícího slovy „Bože, předej své soudy králi a svou spravedlnost královskému synu“: „V jeho dnech rozkvete spravedlivý, bude hojný pokoj“. Verš pokračuje parafrází kolem půlměsíce, který na zemi s nepřejícím výrazem rozlamuje putto: „dokud nebude rozdrčen měsíc“ (Ž 72,7).¹⁵³ I zde je tak Josef především nadějí v budoucí mír.

*

¹⁵³ „OrletVr In DIebVs eIVs IVstItla et AbVnDantIa PaCIIs“ – „qVoaD obteratVr LVna“

(text je mírně aktualizován, v originálním žalmu stojí: „donec auferatur luna“). – Chronogram označuje rok obhajoby teze – 1699.

K nejsložitějším a ikonograficky nejpoutavějším realizacím této ideje patří teze hraběte Josefa Hall[e]weila¹⁵⁴ [obr.: 34], obhajovaná na pražské univerzitě roku 1704. Skutečným ideovým autorem rozvrhu panegyrické ohlášky patrně byl praeses obhajoby, defendentův učitel jezuita P. Caspar Pfliger (1665–1730), od roku 1704 profesor fyziky a metafyziky na pražské filozofické fakultě, později děkan teologické fakulty a také první správce matematického muzea klementinské koleje, kde též sestavil dva velké globy.¹⁵⁵ Podle návrhu Johanna Jakuba Thummera mědiryt provedl pražský rytec Balthasar van Westerhout. Rytecká realizace nedosahuje zcela jemnosti augsburských oficín, nicméně stále se jedná o velice kvalitní tisk. Také Thummerův návrh můžeme počítat mezi ty úspěšněji výtvarně zvládnuté. Některé postavy působí sice poněkud strnule, ale kompozičně a proporčně je scéna vyvážená, dobře čitelná a – i přes záplavů detailů a ikonografických jemností – monumentálně působící.¹⁵⁶ Zasazena je do klasicizující sloupové architektury, jakéhosi pavilonu či kolonády s průhledy do krajiny. Architektura tu však není jen samoučelným rámem, ale je zapojena do „děje“ – využity jsou balustrády a postranní prostory na obou stranách, postavy králů zasazené do nik ve zdi v pozadí tu sice nejsou konkrétními předky habsburského rodu, ale – jak už jsme opakovaně viděli – v řeči barokní alegorie obecnějším odkazem ke zdůrazňované rodové kontinuitě.

¹⁵⁴ *Univerzitní teze Josefa Hall[e]weila – Oslava Josefa I. jako uherského a římského krále*, Balthasar van Westerhout podle Johanna Jakuba Thummera, 1704, mědiryt, 99,6 x 138,2 cm, Praha, Národní knihovna, inv. č. Th 461. Signováno „Joan[nes] Jac[obus] Thum[m]er del[ineavit]“, „Balthasar von Westerhout Antverp[ensis] sc[ulp]sit Pragae“. FECHTNEROVÁ 1984, III, 592–595; BLAŽÍČEK 1967–1970, pars IV, folio 2; ZELENKOVÁ 2004, 787.

¹⁵⁵ ČORNEJOVÁ – FECHTNEROVÁ 1986, 329. ŠOLC Martin, Hvězdný glóbus Caspara Pfligera, in: Národní knihovna – Bulletin Plus 2001, č. 4, 13. Svému učiteli také mladý hrabě věnoval svůj miniaturní portrét, který ze sbírek klementinského matematického muzea přešel do Národního muzea (inv. č. H2-63 863s), na jeho rubu je nalepena cedulka s nápisem „Illustrissimus D. / D. Josephus S. R. I. Co-/mes ab Halleweil per-/dilectus in Pragensi / Philosophia olim Disci-/pulus Primi Musei / hujus Mathematici Praefecti.“ (Nejjasnější pán, pan Josef, Svaté říše římské hrabě z Halleweilu, kdysi na pražské filozofii oblíbený žák prvního správce tohoto Matematického muzea), kterou pořídil nejspíše Pfligerův nástupce ve funkci správce tohoto muzea; srov. SRŠEŇ Lubomír / TRMALOVÁ Olga: Malované miniaturní portréty. Sběrka oddělení starších českých dějin Národního muzea, Praha 2005, s. 68–69, č. kat. 19.

¹⁵⁶ Srov. např. jednu ze starších Thummerových prací v apoteóze šternberského rodu se záplavou drobných postavček (ZELENKOVÁ 2009, 156–157, č. kat. 67), rovněž teze bratří Trautsonů navržená týměž autorem [obr.: 23] je kompozičně mnohem méně přehledná.

V době Halleweilovy obhajoby zbýval Leopoldovi I. necelý rok života a následník byl již nejen vyslán do bitev, ale začal se svým „mladým dvorem“ skutečně aktivně zasahovat do politiky – respektive začal dokonce ohledně válčení vést s otcem kompetenční spory.¹⁵⁷ Na přelomu století, po míru rijswickém a karloveckém, panoval chvíli relativní klid. Neuplynula však ani dvě mírová léta a koncem roku 1700 s Karlem II. vymřeli španělští Habsburkové a mezi Francií a koalicí se okamžitě rozhořel konflikt o španělské dědictví. Bellona zpočátku habsburským zbraním přála, alespoň ve větších šarvátkách a menších bitvách prvních let války (vč. již zmíněné bitvy o Landau v roce 1702). V roce 1703 však francouzsko-bavorské pluky začaly být skutečně vážnou hrozbou a zároveň v Uhrách povstal kníže František II. Rákoczi a rychle získal velkou část Uher a také značně velkou armádu. V zimě toho roku tak ohrožoval už i Dolní Rakousy a ve Vídni se znovu začaly kopat obranné zákopy.¹⁵⁸ Válka se tak opět vedla se na několika frontách – kromě Itálie a Porýní opět i na východě. Stručné nastínění historické situace doby krátce před obhajobou Halleweilovy teze nám pomůže porozumět některým jejím aspektům.

Začněme interpretaci tentokrát od nejmenšího detailu, jaký snad lze na této tezi nalézt. Právě ten totiž ozřejmí mnohé. Mladíci nahoře na balustrádě pozorují a popisují současnou situaci. Ten vlevo prohlíží okolí dalekohledem a jeho přehozený plášť nás obrací k Lucanovu eposu o občanské válce *Farsalské pole* citátem „An coelum Mars solus habet?“ – „nebe jen Martovi patří“.¹⁵⁹ Mládenec vpravo je trubač a oznamuje okolí znavený sten Martův – „Fessi suspiria Martis“ v parafrázi „seu fessi mulces suspiria Martis“ z panegyriku Claudia Claudiana na konzula Stilichona, římského státníka, vrchního velitele armády a ochránce nedospělého císaře Honoria.¹⁶⁰ Můžeme se spokojit s porozuměním těmto dvěma veršům a interpretovat je zcela adekvátně jako zvolání, že země je pod vládou boha války Marta již vyčerpána – což plně odpovídá nastíněné historické situaci v roce 1704. Pokud však místo vytržených citátů přibereme k interpretaci i literární kontext, z něhož jsou převzaty, ozřejmí se i jinak poněkud záhadný zodiak v rukou postavy, jež je

¹⁵⁷ INGRAO 1982, 24–29; VLNAS 2001, 169.

¹⁵⁸ VLNAS 2001, 169.

¹⁵⁹ LUCANUS 1976, 54 (I,663).

¹⁶⁰ CLAUDIANUS Claudius: *Di consulatu Stilichonis*, III,12.

kompozičním vrcholem listu, usazena v nebeské sféře mezi personifikacemi Leopoldovy a Josefovy devízy [obr.: 35]. Podle nápisu na něm je Josefova hvězda předpovědí budoucího smíru v říši: „BeLLa DirIMet SteLLa IosephI PaCifIca portenDens ImperIa“.¹⁶¹ Josefovým znamením lva je zvěrokruh nasměrován nahoru, na vertikální ose tedy pod sebou následují symbolizace boží prozřetelnosti, znamení (Josefova) lva, sluneční znak (i ten v alegorické řeči tezí zastupuje Josefa) a (Josefova) hvězda. Loutkovité postavičky v soustavě kružnic uvnitř zodiaku můžeme především díky znakům planet určit jako Jupitera (vpravo, se svazkem blesků a orlem), Saturna (vlevo, s kosou) a boha války Marta (v brnění s mečem), jež sráží sluneční paprsek procházející „hvězdou Josefovou“. Není ale jasné, proč jsou zde zobrazeny právě tyto planety či například proč jsou figurky Jupitera a Saturna rozsazeny na téže kružnici, respektive oběžné dráze.

Odpovědi poskytne až širší kontext Lucanova eposu. *Farsalské pole* je reflexí římské občanské války (49–45 př. Kr.), jednoho z posledních politicko-vojenských konfliktů římské republiky před vznikem císařství pod Caesarovým vedením. V závěru jeho první kapitoly jsou líčena znamení příštích válečných útrap a jejich trojí výklad – mj. i od astrologa Nigidia Figula, skutečné postavy římských dějin, vzdělance a Ciceronova přítele, který se přidal na stranu Pompeia a senátu proti Caesarovi. Jeho temné proroctví o nastávající krvavé době v Lucanově eposu zahrnuje právě postavení některých planet a hvězd:

[...] Kdyby snad neblahý mrazivý Saturn
vysoko na nebi zažhl svou hvězdou pochmurné ohně,
[...]
Kdybys teď litého z Nemeie Lva snad zatížil, Foibe,
svými paprsky, požár by hrnul se po celém světě.
[...] Je totiž laskavá hvězda –
Jupiter – k hlubině západu tlačen i Venuše spásná
slábne a rychlý kyllénský bůh¹⁶² už v pohybu vážne,
nebe jen Martovi patří. Proč souhvězdí z dráhy své stálé

¹⁶¹ Jaký význam má chronogram 3408 citovaného nápisu, zůstává však stále nerozřešenou otázkou.

¹⁶² Tj. Merkur.

sešla, proč spatřit je nelze, jak po nebi běží?

[...] Zuřivé boje jsou na dosah ruky a zbraně svou mocí násilně zvrátí veškeré právo [...] To šílenství přetrvá léta.¹⁶³

Nemejský lev, přemožený Herkulem, na tomto místě odkazuje k souhvězdí Lva¹⁶⁴ – tj. zároveň ke znamení, v němž se narodil Josef I.

Připomeňme, že učitelem mladého hraběte z Halleweilu byl matematik a astronom Caspar Pfliger, na základě této astronomické spekulace, vztažené se znalostí Lucanova eposu na tehdejší děje, tak snad můžeme uvažovat o tom, že Pfliger minimálně významně přispěl k vytvoření ideového návrhu teze, nebyl-li jejím autorem.

Figulovo proroctví z *Farsalského pole* uzavírá vidina konce války, který přijde s novým panovníkem: „Nemá významu modlit se k bohům a o konec prosit – / žádoucí mír přijde teprve s vládcem“.¹⁶⁵ Proroctví o příchodu vládce, jenž ukončí válčení, je tak v Halleweilově tezi implicitně vztaženo na Josefa – skrze jeho hvězdu bude Mars svržen a obnoven mír. Explicite vyjadřuje totéž motto teze, umístěné v jejím kompozičním středu, ve středu perspektivně se sbíhajících linií – na architrávu stavby: „Pacatumque reget patriis virtutibus orbem“ – „Všechn pak usmíří svět, jímž povládně otcovou ctností“.¹⁶⁶ Vrací nás opět ke čtvrté ekloze Vergiliovy *Bukoliky*, podle níž se s narozením nového vládce vrátí zlatý věk.

Otcovské ctnosti stále ještě žijícího císaře Leopolda připomíná v duchu tohoto antického proroctví jednak vpravo nad trůnem nesený jeho obraz jako *imago clipeata*, věnčený vítěznou palmou a vavřínovým věncem. Hlavní propojení ctností stávajícího i budoucího panovníka je ale zobrazeno v oblačné sféře nad stavbou. V ní jsou rozsazeny čtyři personifikace čtyř kardinálních ctností, tradičně zobrazené podle Ripovy *Iconologie* a reprezentující rovněž devízy Leopolda a Josefa. K tomuto spojení dvou rovin symbolizace odkazuje i velum s dedikačním textem v rukou defendenta – právě chvála vlastností obou mužů a jejich splnutí je primárním záměrem a obsahem

¹⁶³ LUCANUS 1976, 54.

¹⁶⁴ Ibidem, 331.

¹⁶⁵ Ibidem, 55.

¹⁶⁶ VERGILIUS 1977, 214 (IV,17).

dedikace.¹⁶⁷ Dvě ctnosti vlevo odkazují k Leopoldově devíze *Consilio et Industria*, symbolizované mečem a žezlem. Fortitudo – Statečnost jako bojovnice s helmou na hlavě a v brnění přidržuje sloup jako symbol síly a stálosti, meč v druhé ruce je pak nejen jejím znakem, ale odkazuje i ke znaku Leopoldovu.¹⁶⁸ Nápis v oblaku pak u všech ctností vykládá jejich spojení s panovnickými ctnostmi obou devíz – v tomto případě „In Industria Fortitudo“. Prudentia – Obezřetnost („In Consilio Prudentia“) je zobrazena s Leopoldovým žezlem a svými tradičními atributy, zrcadlem, v němž se tentokrát nezhlíží, ale které odráží sluneční paprsky, a úhořem jako symbolem zpomalování rychlosti.¹⁶⁹ Na pravé straně Spravedlnost – Justicia („In Amore vel Timore Iustitia“) s váhami a mečem získala z Josefovy devízy olivovou ratolest¹⁷⁰ a Umírněnost – Temperantia („In Amore et Timore Temperantia“), která tu nemá své tradiční atributy jako slona či ředění vína vodou,¹⁷¹ meč ovinutý olivovou ratolestí. Všechny společně je pak na tabulce „sčítá“ putto u jejich nohou do výsledného „Sūma Sūmarū Virtutū“. Josefovy a Leopoldovy ctnosti se tak nad scénou sdružují proto, aby předpověděly konec válek, který přichází skrze Josefovou hvězdu. – A nebeská znamení se uskutečňují v pozemské rovině.

Znaky Josefovy devízy se objevují i na dalších místech rytiny – odkazuje k ní olivová ratolest, jíž je věncen globus, a také lev s beránkem v pravém rohu přinášející meč ovinutý olivovou větévkou. Především ale je hlavním odkazem personifikovaná Amor s vavřínovým věncem na hlavě, jež stojí po Josefově pravici a vítězně zašlapává brnění Bellonino. Verš na její kartuši se opět vrací k panegyrikům Claudia Claudiana, tentokrát k oslavě čtvrtého konzulátu císaře Honoria, podle nějž nyní zbraně již střeží láska:¹⁷² „Non sic excubiae, non circumstantia tela¹⁷³ ut tutatur

¹⁶⁷ „[...] Bis enim vero vivit; quia in Te etiam coronata triumphat Paternaru Virtutum panoplia; perenat sublimissima illa Leopoldini Consilii Prudentia, invictissima Industriae Fortitudo: avissima sociata cum Amore vel Timoris Temperanta: illibata deniq Amoris vel Timoris distributivae Iustitiae Sanctitas atq exinde *sumarum Virtutu quaternio, quo Mundi Cardinales* toto Orbe in pace composito moderere.“

¹⁶⁸ Srov. RIPA 2002, 101–102, 172, 312.

¹⁶⁹ Ibidem, 363–365.

¹⁷⁰ Ibidem, 169.

¹⁷¹ Ibidem, 403–404.

¹⁷² CLAUDIANUS Claudius: De quarto Consulatu Honorii Augusti panegyris, v. 281–282. Z tohoto textu pocházejí i nápisy na štítu a zbroji pod nohama Amore: „Iam trabeam Bellona gerit“ – „parmamque removit“ – „et galeam“ (ibidem, v. 12–13). – Nyní Bellona odložila své roucho, helmu i štít.

Amor“. Tedy Amor, láska Josefovy devízy. S nastalým mírem bohyně války Bellona odložila svou zbroj a putto v roztomilém detailu u nohou vítězné personifikace si může začít hrát s Belloninou helmou. V gestu Amor z Josefovy devízy se tak uskutečňuje nebeská předpověď o konci válek.

V ústřední scéně rytiny personifikace ctností věncí olivovou ratolestí globus před panovníkovým trůnem – nastává tak mír po celém světě. Hošík na schodu trůnu pak střelkou kompasu ukazuje, kdo je tohoto mírového stavu původcem. A zároveň Josef na trůnu rozhodným gestem ukazuje levicí k sobě a pravicí ke globu, tedy z opačné pozice i on stvrzuje, že mír je jeho dílem. Gesto ostENZE se tu tak zdvojuje – způsobem snad přepjatě didaktickým, ale jasným a účinným. Ve složitém světě univerzitních tezí je ovšem zcela zásadní v zaplněné scéně upozornit na její klíčovou část. Věncení globu olivovou snítkou jistě není nijak výjimečným výrazem slovníku barokní alegorie. Také jeho význam je zřejmý, navíc zde podpořený tím, že oliva je přímou součástí Josefovy devízy. Přesto ale upozorníme na jednu souvislost, byť se nutně nemusí jednat o přímý inspirační vztah. V již zmíněné sbírce devíz *Devises heroïques* Clauda Paradina je citovaný verš z *Bukoliky*, který je použit i jako motto Halleweilovy teze, parafrázován v lemmatu jedné z devíz jako „Pacatum ipsa regam avitis vertutibus orbem“, tedy jazykově přizpůsoben ze 3. osoby k 1., jak je pro devízu adekvátní. Pictura [obr.: 36]¹⁷⁴ představuje delfína, který na hřbetě nese globus jako znak celosvětového panování,¹⁷⁵ rámovaný prstenem s diamantem.¹⁷⁶ Snítka palmy ukazuje k získaným vítězstvím a oliva k míru, jenž je díky držiteli devízy nastolen, a to právě díky využití otcovských ctností.¹⁷⁷

Skutečnou celosvětovost budoucího míru dokládají v Halleweilově tezi personifikace čtyř světadílů s alespoň některými ze svých tradičních atributů (Asie s velbloudem, Afrika se slunečníkem, Evropa s rohem hojnosti a Amerika s korálovým náhrdelníkem),¹⁷⁸ které přicházejí vzdát budoucímu císaři hold a dík za

¹⁷³ Sic! – v Claudianově originále je ovšem „pila“. Oba výrazy, pilum i telum se používají pro oštěp či kopí, jež drží personifikace Amor v levici.

¹⁷⁴ PARADIN Claudius: *The Heroical devises*, London 1591, s. 327–328, <http://emblem.libraries.psu.edu/parad327.htm>.

¹⁷⁵ Ibidem, 327.

¹⁷⁶ Ten, jak vysvětluje *subscriptio*, využívali ve svých impresách Mediceové – ibidem, 327.

¹⁷⁷ Ibidem, 328.

¹⁷⁸ RIPA 2002, 387–393.

mír v pravé části otevřené kolonády. Jejich protiváhou jsou vlevo kováři překovávající již nepotřebné zbraně v zemědělské nástroje, s odkazem k Martialovým *Epigramům*: „Me pax placidos constabit in usus“ – „Agricolae nunc sum, militis ante fui“.¹⁷⁹ – „Meč vůdce zvítězil a provždy se nám vrací / mír jenž mne ohnul k užitečné práci – / a já / dřív nástroj vojáka / jsem nyní nástroj sedláka“.¹⁸⁰ Tých význam, tedy přeměnu válečného stavu v mírový, mají i emblémy v kartuších přivěšených pod balustrádou stavby, v nichž se helma proměňuje ve včelí úl a z meče zabodnutého do země vyrůstá oliva a z hlavně děla snad granátová jablka.¹⁸¹ S nastavším rájem na zemi přicházejí po boku alegorií světů také družně lev s beránkem z tritoizajáského očekávání „božího služebníka“ a zaslíbení nastávající spásy, kdy boží vyvolení obdrží zemi a budou v ní žít v míru (*Iz* 65,25). Stejně jako Izajáš čeká na narození božího služebníka, do něž křesťanský výklad vtiskuje kristologickou předpověď, čeká Vergilius narození chlapce, s nímž se – po věku bronzovém s jeho válkami, násilím a lží – vrátí zlatý věk a doba míru.

Interpretaci této skutečně složitě vypointované teze můžeme tedy shrnout takto. V Halleweilově holdu budoucí císař jasně čitelným gestem sděluje: já zajistím na světě mír díky ctnostem svým a za přispění ctností mého otce. Já jsem *garantem* míru. Neboli: *Pacatumque reget patriis virtutibus orbem*.

Defendent teze, hrabě Josef [Karel] Hall[e]weil – zobrazený jako tradiční defendentická figura vydělená ze scény v pravém dolním rohu, s rodovým erbem s orlími křídly u nohou¹⁸² – pocházel z významného rodu švýcarského původu, který se za třicetileté války usadil v Čechách. Jeho praděd Hugo byl vládním radou v Horních Rakousích a nejvyšším komořím arcivévody Leopolda Viléma, panovníkova strýce a biskupa pasovského a štrasburského, a rovněž jeho synové našli uplatnění ve vysokých dvorských službách. Jeden z nich, defendentův děd, ředitel c. k. komory, byl roku 1671 povýšen na hraběte a usadil se v Pyšelích, defendentův otec pak byl tajným radou a c. k. komořím.¹⁸³ Není tedy divu, že v rodě takto exponovaném

¹⁷⁹ V originálním Martialově textu „Pax me certa ducis placidos curvavit in usus“ (*XIV*,34).

¹⁸⁰ MARTIALIS Marcus Valerius: *Posměšky a jízlivosti*, Praha 1965 – Apoforeta, Srp.

¹⁸¹ Lemmata: „Fructus belli pax“ a „Radix pacis bella“.

¹⁸² Jeho rodina se psala také z Halleweilu, Hallwylu, Halweilu a Halwalu (srov. Ottův slovník naučný X, Ge–He, 799–800, autor hesla: Martin Kolář). Nejužívanější a dnes běžná je právě podoba z Halleweilu.

¹⁸³ *Ibidem*.

v císařských službách byla vzdělání synů a jejich uplatnění přikládána velká váha. Obhajoba univerzitní teze Josefa Halleweila se totiž 21. července 1704 na Karlo-Ferdinandově univerzitě dokonce konala „sub auspiciis imperatoris“.¹⁸⁴

Zdaleka ne u každé disputace si defendent mohl jako svého patrona – mecenáše zvolit přímo císaře či následníka trůnu, jímž tehdy šestadvacetiletý Josef I. byl.¹⁸⁵ Toto privilegium se týkalo jen úzkého, exkluzivního okruhu a jeho zástupci mohli posléze počítat se slušnou kariérou u dvora a císařskou pomocí. „Protislužbou“ byl pak panovník významně zohledněn při vytváření programu teze. Promoce pod ochranou císaře se konaly nejprve od roku 1624 na jezuitské škole ve Štýrském Hradci, od roku 1661 pak na vídeňské univerzitě.¹⁸⁶ Císař u nich nemusel být osobně přítomen, ale mohl vyslat i svého zástupce, který pak defendentovi předal darem řetěz či medaili s jeho portrétem.¹⁸⁷ Během Leopoldova panování se této pocty dostalo na vídeňské univerzitě 80 kandidátům celkem 135x (u některých opakovaně, při příležitosti bakalářských i magisterských promocií), tj. zhruba dvěma ročně, během Josefových šesti let vlády se průměrný roční počet ještě zvýšil (celkem 16 kandidátů), naopak během Karlovy vlády byla tato praxe postupně utlumována (pouze 8 kandidátů za 30 let).¹⁸⁸ Přestože teoreticky byly u těchto studentů stále zdůrazňovány

¹⁸⁴ Uvádí to ohláška teze v rukou defidenta v pravém dolním rohu mědirytu: „Universa Philosophia sub Augustis Auspiciis Josephi Primi Romanorum, Hungariae, Dalmatiae, Croatiae, Sclavoniae Regis. Archiducis Austriae etc. Ab Illustrissime Domimo Iosepho S. R. I. Comite ab Hallweil Metaphysicae et Ethics Auditore in Alma Casarea Regiaque Universitate Carolo Ferdinande Pragensi publice propugnata [...]“.

¹⁸⁵ Ze sledovaného souboru individuálních tezí obhajovaných na pražské univerzitě, které oslavují Josefa I., se patronace císaře, resp. následníka, týkala ještě dvou dalších, teze Friedricha Kryštofa z Fürstenberka (Th 476, „sub Auspiciis Augustissimi Romanorum Imperatoris Leopoldi Primi et fortunatissimi Josephi Jacobi Norberti Ioannis Antonii Eustachii Archiducis Austriae serenissimi“ [obr.: 6]) z roku 1679 a teze Baltazara Tüchnera z Müllenu (Th 427, „sub Auspiciis Augustissimi Romanorum Imperatoris Leopoldi Eiusdemque Haeredis fortunatissimi Josephi [...]“ [obr.: 2]) z roku 1682. Rok a čtyři roky po následníkově narození se tedy obracely skutečně spíše k panujícímu Leopoldovi.

¹⁸⁶ Významu, historii a soupisu těchto promocií na vídeňské univerzitě se věnuje ve své rozsáhlé studii Margarethe RATH – tuto práci však historikové umění zabývající se barokní grafikou a univerzitními tezemi bohužel spíše nerecipují (Margarethe RATH: Die Promotionen und Disputationen sub auspiciis imperatoris an der Universität Wien, in: *Mitteilungen des österreichischen Staatsarchiv* 6, 1953, 47–164).

¹⁸⁷ Ibidem, 62.

¹⁸⁸ Ibidem, 65–67. Přitom ale záštita s Josefovým jménem byla udělována již předtím, než se stal císařem – první je zaznamenána k roku 1691, tedy poté, co byl v devíti letech v roce 1687 korunován uherským králem – ibidem, 97.

jejich vynikající výsledky a píše, prakticky se vždy jednalo pouze o šlechtické syny, většinou z okruhu vyšší šlechty a velmi často také císařské panoše (Edelknaben).¹⁸⁹ Pro získání patronace panovníka či následníka nad závěrečnou disputací tak bylo nutné spojení s vlivnými a vysoce postavenými osobami od císařského dvora. Takové zastání jistě měl i mladý hrabě Halleweil. Rozměrná, ikonograficky velmi komplikovaná a jistě také nákladná panegyrická ohláška jeho závěrečné disputace „sub auspiciis imperatoris“ se mu dobře zúročila – stal se později kouřimským hejtmanem, c. k. komořím a nejvyšším stabelmeistrem, tedy vůdcem ceremonielu u císařské tabule, zemřel roku 1749.

¹⁸⁹ Podle výčtu Margarete Rath z vídeňské univerzity šlo o šlechtice bez jediné výjimky, počet takto vyznamenaných panošů se za Leopolda blížil dvěma třetinám celkového počtu kandidátů, za Josefovy vlády se pak jednalo o panoše téměř výlučně. Srov. *ibidem*, 65, 67, 77.

Král moudrý a spravedlivý aneb Šalomounské stylizace

Moudrost jistě patří k podstatným vlastnostem dobrého krále, přesto její zdůrazňování není u habsburských panovníků ve výtvarných alegorizacích rozhodně běžným tématem. Známe například zobrazení Ferdinanda IV. usazeného na Šalomounově trůnu, který je vyvýšen na šesti stupních s dvojicí lvů na každém z nich, na mědirytu Melchiora Küssela,¹⁹⁰ jedná se však o příklad spíše ojedinělý. Ani u Leopolda I., tedy v době největšího rozkvětu graficky doprovázených univerzitních tezí, jež skýtaly pro takovou reprezentaci dobrý prostor, šalomounské stylizace nenacházíme.¹⁹¹ Posílení role moudrosti v panovnické reprezentaci přichází právě až spolu s mladým Josefem I.

Naděje na (brzký) příchod Mesiáše vzrůstaly v Izraeli od dob proroků, židovská apokalyptika je spojovala s nutností katastrofického konce stávajícího světa a také s politickými nadějemi – král David (jako Pomazaný Hospodinův, titul, který s titulaturou Mesiáše úzce souvisí) se postupně stal přímo archetypem pozemského vladaře, s nímž se započne obnova Izraele. Jako biblický sjednotitel říše, vítěz v nerovném boji proti Goliášovi a také bohabojný šířitel jména Hospodinova – v křesťanském výkladu pak přímý předchůdce Kristova mesiášského úkolu a vítězství nad Satanem-Goliášem – se tvůrcům či zadavatelům univerzitních tezí 17. století jevil být příměrem k císaři Leopoldovi více než vhodným. Známe jej tak například z univerzitní teze, obhajované na vídeňské univerzitě uherským studentem v roce 1691, kde je s ním spojena scéna boje Davida a Goliáše.¹⁹² Bez zajímavosti není ani to, že obhajobu této teze „sub Auspiciis Leopoldi I.“ vedl jako praeses jezuita Engelbert Bischoff, císařův zpovědník a pravděpodobně jeden z velmi důležitých dvorských ideologů panovnické reprezentace, jemuž bude ještě věnována pozornost v poslední kapitole. Mimo jiné právě touto cestou se tedy její témata z nejbližšího intelektuálního

¹⁹⁰ HOLLSTEIN 13, č. 262.

¹⁹¹ Tato práce není zaměřena k Leopoldově reprezentaci, a tedy nemohu toto tvrzení říci s naprostou jistotou, přesto mi však žádné Leopoldovy šalomounské stylizace v grafice nejsou známy.

¹⁹² RÓZSA 1987–1988, 267–268; GALAVICZ 2003, 129, č. kat. 17. „Vyvolenost“ krále Davida se pochopitelně hodila i francouzským ideologům, Ludvík XIV. byl prezentován jako Saul i David, srov. Burke 1992, 23.

okruhu dvora dostávala do širšího okruhu tehdejší univerzitní vzdělanosti. S postavou krále Šalomouna se pak přímo nabízí otcovsko-synovská analogie pro vztah císaře Leopolda a následníka Josefa.¹⁹³ Šalomounský obraz jako celek je izraelským chápáním toho, jak má vypadat dobrý vladař.¹⁹⁴ Shrneme-li tedy alespoň několik znaků jeho vládnutí, získáme i znaky využívané pro formování panovnického obrazu Josefa I. Je to král velmi bohabojný a miluje Hospodina (např. *I Kr* 3,3–4; 6,1–37; 9,1–9), od něj si vyprosí svou moudrost (*I Kr* 3,5–14), s níž pak vládne a rozhoduje spory (*I Kr* 3,16–28; 5,9–12), panuje nad velkým územím (*I Kr* 5,1) a kromě toho, že je bohatší než všichni ostatní králové tehdejšího světa (*I Kr* 10,1–29), je doba jeho panování také dobou míru (*I Kr* 5,1–5).¹⁹⁵

*

Bezesporu nejmonumentálnější příklad šalomounských stylizací v kontextu grafiky představuje klementinská teze bratří Trautsonů, které jsme se již věnovali z hlediska válečnické reprezentace [**obr.: 23**]. Josef je v ní usazen na trůnu stylizovaném jako trůn starozákonního krále popisovaný takto: „Král dal také udělat veliký trůn ze slonoviny a obložil jej ryzím zlatem. Trůn měl šest stupňů, vzadu nahoře byl zaoblen, po obou stranách sedadla měl opěradla a vedle opěradel stáli dva

¹⁹³ Ostatně tento otcovsko-synovský vztah se netýkal pouze Josefa – například vratislavští jezuité, jimž Leopold v roce 1702 založil univerzitu, obrazej apologii Šalomounovy moudrosti ke Karlovi VI. Ten byl ovšem v době, kdy se Aula Leopoldina na univerzitě budovala, po Josefovi již dávno císařem. (Zároveň tím ale samozřejmě navozují také aluzi budovy svatyně jako chrámu moudrosti jezuitského učení. Srov. KALINOWSKI 1973, 124.

¹⁹⁴ Pochopitelně tím nemáme na mysli historickou skutečnost, ale literární obraz krále, formovaný zpětně a stylizovaný jako vyprávění, tedy i s patrnými švy různých podání a tradic spojených do jednoho celku vyprávění.

¹⁹⁵ Existuje ještě jedna analogie šalomounsko-josefovská, tu ovšem samozřejmě v panegyrické rétorice holdů a oslavných univerzitních tezí nenajdeme. Šalomoun totiž „miloval mnoho žen“ (viz *I Kr* 11,1–6). Totéž platí i pro Josefa, ostatně dobově budil rozpaky především jeho dlouhodobé milenecké poměry. Nejde však jen o „zlidšťování“ velkých dějin moderními historiky, ale – jak zaznamenává Vít Vlnas – již barokní životopisec Eucharius Gottlieb Rinck si ve svém díle *Joseph [...] Leben und Thaten I* (1712, 141–142) neodpustil poznámku „nikdo nejsme bez chyb, hříchy Josefa I. pak měly tutéž povahu jako poklesky Davidovy a Šalomounovy. A přece, jak známo, Hospodinovo srdce zůstalo těmto velkým králům otevřeno“ (VLNAS 2001, 243). Ale pochopitelně co si mohl dovolit životopisec rok po císařově smrti, na to ani nepomysleli ti, kteří se dovolávali u obhajob jeho záštity a ochrany, z hlediska žánru se jednalo o diametrálně odlišné póly.

lvi. Na šesti stupních tam stálo z obou stran dvanáct lvů. Nic takového nebylo zhotoveno v žádném království“ (1 Kr 10,18–20).

*

Oslavu moudrosti jako panovnické ctnosti mladého následníka trůnu představuje také teze Karla Sigfrieda Thererna¹⁹⁶ ze slezské Nisy k obhajobě konané na pražské univerzitě v roce 1701 [obr.: 37].¹⁹⁷ Jejím základním literárním zdrojem jsou dva starozákonní texty spojené s postavou krále Šalomouna. Kniha *Příslví* shromažďuje mudroslovné výroky a úvahy mimo jiné i z okruhu jeho dvora a u jejích úvodních pasáží je Šalomoun přímo označován za autora. *Kniha Moudrosti* je Šalomounovi rovněž připisována, respektive její autor se identitou starověkého krále zaštiťuje. Především její druhá část (*Mdr* 6–9), ze které čerpal autor Therernovy teze většinu inspirace, je chvalozpěvem na Moudrost. Králové a svěšší panovníci jsou v ní vyzýváni k hledání moudrosti a spravedlnosti – ty mají být prvním a posledním cílem, k němuž se obracejí. Podle toho budou také nakonec souzeni Hospodinem, neboť oni nejsou zodpovědni pouze za sebe, ale za davy, které ovládají. Základní poselství, jež je v Therernově tezi – spolu s jeho oslavou – směřováno mladému, tehdy třiadvacetiletému římskému a uherskému králi Josefovi, můžeme tedy shrnout v citaci dvou veršů této pasáže: „Množství moudrých je spásou světa a rozvážný král je pilířem lidu. Proto se vzdělávejte mými výroky a budete mít z toho užitek“ (*Mdr* 6,24–25).

Tématem Therernovy teze je *Poc̄ta moudrosti* – průvod ctností spojených s moudrostí vzdává hold anticky krásnému mladíkovi v brnění římského lehkooděnce,

¹⁹⁶ MEGERLE VON MÜHLFELD Johann Georg: Österreichisches Adels-Lexikon des 18. und 19. Jh. enthaltend alle von 1701 bis 1820 von den Souveränen Österreichs wegen ihrer Verdienste um den Kaiserstaat, in die verschiedenen Grade des deutsch-erbländischen oder Reichs-Adels, erhobenen Personen, Wien 1822, uvádí pouze Franze Laurenze Therera, lékaře ve Slezsku, jenž byl v roce 1702 přijat do českého šlechtického stavu s přídomkem von Thernheimb. Protože není zatím zcela jasné, zda lze tento rod s defendentem klementinské teze skutečně ztotožnit, budeme jej i nadále označovat jako Thererna, jak je uvedeno v dolní části listu ohlášky.

¹⁹⁷ *Univerzitní teze Karla Sigfrieda Thererna – Poc̄ta moudrosti*, 1701, mědiryt, 50,3 x 41,3 cm, Praha, Národní knihovna, inv. č. Th 65. Foto: Národní knihovna ČR. Nesignováno. BLAŽÍČEK 1967–1970, pars VI, folio 3; FECHTNEROVÁ 1984, 91.

který jim vychází vstříc ze svého stanu. Míra idealizace je tu skutečně vysoká a jeho tvář nevykazuje příliš skutečných portrétních rysů Josefových – to ovšem v barokních grafických alegoriích není výjimečné. Jako předvoj letí nad Josefem anděl, který zároveň nápisem na štítu celou holdující skupinku shrnuje citací z *Knihy Moudrosti*: „Venerunt mihi omnia bona pariter cum illa.“ – „Všechno dobré mi přišlo spolu s ní [moudrostí], jejím prostřednictvím nezměrné bohatství.“ (*Mdr* 7,11). Průvod vede personifikovaná Ctnost (Virtus) zobrazená podle Ripovy *Iconologie* s vavřínovým věncem a znakem slunce na hrudi.¹⁹⁸ Následující postavy O. J. Blažiček identifikuje jako Statečnost, Osvícenost, Vědu, Umění, Blahobyt a Dlouhý věk.¹⁹⁹ Interpretace jistě vychází z některých tradičních atributů těchto alegorických figur, přesto je ale spíše zjednodušující. Kdybychom zkusmo postupovali striktně podle Ripovy *Iconologie* (což by samozřejmě bylo obdobně zjednodušující – přestože se jednalo o příručku velmi vlivnou, nebyla zdaleka jediná), nedobrali bychom se vždy snadno jednotlivých postav. Tak například had omotaný kolem ruky je znakem Inteligence (k té ale patří i sféra v druhé ruce), zrcadlo je znakem Vědy (a ta drží také misku s trojúhelníkem), zrcadlo spolu s šípem obtočeným hadem pak Obezřetnosti.²⁰⁰ Podobný problém je i u mladíka s křídly otočeného zády s kombinací okřídlených opánek (Merkur, Rychlost), přesýpacích hodin a kosy (Saturn, Horlivost) a urobora (Saturn). Poslední z postav s kružidlem a podivným globem se zobrazením slunce a hvězd by pak byla v podstatě interpretovatelná pouze připodobňováním k postavám s jakýmkoli globem. To vše do té doby, než věnujeme podrobnější pozornost úryvkům z knih *Příslaví* a *Moudrosti*, jež každou z těchto postav doprovázejí. Všechny se vztahují k moudrosti. „Podivný“ globus poslední z postav se tak jednoduše vysvětluje citací „Speciosior est Sole“ – „Ona [moudrost] je nádhernější než slunce [i než jakékoli postavení hvězd]“ (*Mdr* 7,29). Černoch s nápisem na štítu „Infinitus thesaurus est hominibus“ – „Ona je pro lidi nevyčerpatelným pokladem“ (*Mdr* 7,14) vede velblouda, který sám může být symbolem blahobytu,²⁰¹ a na jeho hřbetě chlapec sype na zem poklad z rohu hojnosti. Nápisová páska okřídleného mladíka „Longitudo dierum in dextra

¹⁹⁸ RIPA 2002, 235.

¹⁹⁹ BLAŽIČEK 1967–1970, pars VI, folio 3.

²⁰⁰ RIPA 2002, 48, 410, 363.

²⁰¹ Velbloud je jinak spíše symbolem pokory či umírněnosti a poslušnosti, přesto však je někdy interpretován též jako znamení bohatství, a to podle Izajášova proroctví o Mesiášovi, který bude zahrnut záplavou velbloudů jako znakem blahobytu (*Iz* 60,6).

eius“ – „v její pravici je dlouhověkost“ (*Př* 3,16) odkazuje k uroborovi jako symbolu věčnosti v jeho pravé ruce, stejný význam odkazů k dlouhému věku či věčnosti mají také přesýpací hodiny a kosa pod jeho nohama. Ženská alegorie vztyčující zrcadlo v pravici obtočené hadem značí „nezkalené zrcadlo Božího působení“ („Speculum sine macula“, *Mdr* 7,26), mužská alegorická postava s tradičními znaky Statečnosti, sloupem a lví kůží, pak ilustruje další charakteristiku, jež vyplývá z nabyté moudrosti: „Vir sapiens fortis est“ – „Moudrý muž je mocný“ (*Př* 24,5). Pochodeň poslední z nich, označenou veršem „Inextinguibile est lumen.“ – „Její záře nepohasíná“ (*Mdr* 7,10), zapaluje paprsek zesilovaný holubicí Ducha svatého („Vapor est virtutis Dei“ – „Je dechem boží moci“, *Mdr* 7,25). Postavy, částečně připodobněné k tradičním zobrazením ctností (např. Statečnost – Fortitudo), tak vlastně nesou jednotlivé atributy (panovnické) moudrosti, jež je v této tezi hlavním předmětem oslavy.

V pravém rohu tento průvod moudrosti doprovází, oddělena od něj na vysazeném břehu, alegorie Hudby hrající na loutnu s cikádou. Emblém s cikádou, která nahradila při hře jednu strunu loutny, uvádí již Andrea Alciati ve sbírce *Emblemata* (1550), s lemmatem „Musicam dijs curae esse“ (Hudba se líbí bohům), a spojuje s příběhem o soupeření ve hře na harfu, v němž cikáda pomohla jednomu ze soupeřů a nahradila zvuk prasklé struny – ten ji za to zasvětil Apollonovi.²⁰²

Působivě rozvržená hornatá krajina s mořem a přístavem na obzoru, do níž je výjev zasazen, rovněž není zcela samoučelnou součástí výjevu, alespoň některé její prvky. Olivovník rámuující výjev zprava odkazuje také k moudrosti, a to spojením skutečných biologických vlastností tohoto neopadavého stromu a dalšího výroku z Knihy moudrosti, podle nějž moudrost nikdy „nevadne“ (*Mdr* 6,12, „Nunquam marcescit Sapientia.“). Ne zcela zřejmý je výjev v pruhu do krajiny se zátokou a přístavem [obr.: 38]. Kostlivec na břehu tu kosí louku s květy a připojen je nápis „Homo natus – quasi flos“. Ten je zkrácenou pasáží z knihy *Job* (14,1–2): „*Homo natus* de muliere brevi vivens tempore repletus multis miseriis *quasi flos* egreditur et conteritur et fugit velut umbra et numquam in eodem statu permanet.“ – „Člověk narozený z ženy má krátký věk, avšak nepokoje do sytosti. Jako květ vzejde a zvadne, prchá jako stín a neobstojí.“ Vzhledem k roku 1701, kdy byla teze

²⁰² HENKEL / SCHÖNE 1996, 932; RIPA 2002, 294.

obhajována, se nabízí hypotetická interpretace této scény: po první dceři Marii Josefě (1699) se Josefovi I. a Amálii Vilemíně narodil na konci října 1700 očekávaný syn, tedy další záruka pokračování rodu. Jeho příchod na svět byl také patřičně vítán a oslavován, a to i emblematicky – srov. dále. Naděje však netrvala dlouho a po pěti měsících chlapec 4. dubna 1701 zemřel na hydrocefalus. Smrt kosící rozkvetlé květy by tak mohla odkazovat právě k této události. Ještě nejistější je scéna v mořské zátocce, kde si na vodní hladině hrají dva tvorové. Může se jednat o chlapce na delfínech, a pak by odkazovali k laskavé povaze (*Animo piacevole, trattabile & amorevole*), jak ji právě jako chlapce na delfínu zobrazuje Ripa,²⁰³ ale může jít také o jakási mořská monstra, půl člověka, půl rybu. Pak by snad mohli ve spojení s lodí na mořské hladině a postavou Bakcha s révovým věncem pod olivovníkem²⁰⁴ odkazovat k bakchovské legendě, podle níž bůh unesený lodníky zastaví jejich loď tak, že nechá břechťanem obrůst vesla, na palubě se objeví přízraky a vyděšení lodníci se proměňují v delfíny.²⁰⁵ I tak je ale souvislost tohoto výjevu s holdem moudrosti, který je hlavním předmětem Therernovy teze, spíše nejasná.

Další rovinou teze je také hold patronovi obhajoby – v tomto případě byla teze dedikována dvěma církevním hodnostářům vratislavské arcidiecéze, pod niž spadala i Nisa. Byli jimi Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg (1664–1732), biskup vratislavský (od 1683) a wormský (od 1693), a Johann Brunetti (1646–1703), pomocný biskup vratislavský a titulární biskup ve Spartě (Lakedaimónu). K prvnímu z nich, který byl též – jako bratr Leopoldovy třetí manželky Eleonory Magdalény – pokrevním strýcem následníka trůnu, se vztahuje erb přidržovaný puttem v levém dolním rohu, k druhému muži pak atributy jeho jmenovce Jana Nepomuckého, které nad holdujícím průvodem přinášejí andělci. Druhý erb s liliemi, částečně skrytý puttem, patrně odkazuje k městskému znaku Nisy, odkud defendent pocházel a kam také od 16. století přenesli vratislavští biskupové své hlavní sídlo.

Poměrně jednoduchá, ale velmi účinná a hybná kompozice obrazové části ohlášky s proporčně dokonalými figurami není signována. Rozvrh teze a typika postav nejsou blízké žádnému z umělců, kteří v Praze kolem roku 1701 působili, a také

²⁰³ RIPA 2002, 195–196.

²⁰⁴ S nápísem „Non habet amaritudinem conversatio illius.“ „Pobývat s ní nepůsobí trpkost“ (*Mdr* 8,16).

²⁰⁵ *Proměny* III, Tyrhéňští plavci – OVIDIUS 1974, 103–106.

dokonalý přepis do mědi ukazuje spíše k mistrům augsburských oficín.²⁰⁶ Autorská atribuce tohoto krásného listu je tak ještě otázkou dalšího bádání.

*

Ze stejných literárních zdrojů vychází i mědiryt ohlášky obhajoby v roce 1711 na jezuitské koleji v Gorici, tehdy habsburské provincii (dnes na severovýchodě Itálie) [obr.: 39].²⁰⁷ Pro defendenty, dva místní rytíře ji v Augsburgu navrhl člen tamní významné zlatnické rodiny Abraham Drenwett a provedli Elias Christoph Heiss a Bernard Vogel. Josefovu *imago clipeata* tu vynáší jednohlavá korunovaná orlice se znaky panovnickovy devízy, mečem a olivovou ratolestí, v pařátech. V dolní části jsou zobrazení spoutaní a zabití nepřátelé a válečné trofeje. Obrazy Josefových předchůdců vycházejí ze silného postavení rodové kontinuity Habsburků – toto propojení napovídá i páska ovinutá kolem věnce z palem a oliv: „Omnes in uno, unus in omnibus“. A na všechny z nich, předně ovšem na Josefa, se vztahuje motto teze, rozvinuté mezi personifikacemi Zbožnosti (se zářícím znakem IHS na hrudi) a Spravedlnosti (s tradičními váhami a mečem): „Per me Reges regnant – et legum conditores iusta decernunt.“ – „skrze mne [tj. moudrost] kralují králové a vydávají spravedlivá nařízení vládců“ (Př 8,15). I zde je tak moudrost považována za ctnost pro panovníka téměř kardinální. To ostatně odpovídá i zmiňovanému Fürstenspiegelu *Princeps in Compendio*, kde je na čelné místo postavena právě tato citace z *Příslaví*. Vykládá se tak, že nejde pouze o spravedlnost soudcovskou, ale král vládne namísto Boha a jen skrze něj činí správná, moudrá a spravedlivá rozhodnutí.²⁰⁸

*

Rodovou habsburskou moudrost oslavuje také knižní teze Johanna Franze Gentilottiho z Engelsbrunnu (†1751) s titulem *Tractatus juridicus de jure matrimoniali*

²⁰⁶ BLAŽÍČEK 1967–1970, pars VI, folio 3, navrhuje pražské rytce Johanna Jacoba Thummera a Johanna Christopharta Sartoria, ale provedení této teze – domnívám se – jejich práci příliš neodpovídá (srov. např. ZELENKOVÁ 2009, 132, č. kat. 56 – Sartorius, a 156, č. kat. 67 – Thummer).

²⁰⁷ MALNI PASCOLETTI Maddalena: Ex universa philosophia. Stampe barocche noc le Tesi dei Gesuiti di Gorizia (katalog výstavy, Gorizia, Musei provinciali), Monfalcone 1992, 94–98, č. kat. 8.

²⁰⁸ KRAUS 1991, 13.

principum aequae [...],²⁰⁹ obhajovaná jako magisterská práce „sub auspiciis Josephi I.“ na benediktinské univerzitě v Salcburku v roce 1694 a tamtéž vydaná. Defendent byl členem šlechtické rodiny z biskupského města Tridentu, jejíž představitelé tradičně studovali v Salcburku a pracovali v biskupských službách. O sedm let později obhájil tamtéž doktorát z obojího práva. Také tento muž se – stejně jako mnozí další defidenti tezí oslavujících císaře či následníka trůnu, sledovaní v této práci – později pohyboval v nejvyšších dvorských kruzích, v letech 1716–1729 vedl dvorskou kancelář v Salcburku. Zároveň jeho bratr Johann Benedikt (1672–1725) byl velmi významným vzdělancem, orientoval se nejen v teologii a právní vědě, ale také v orientalistice a udržoval kontakty s nejdůležitějšími vzdělanci své doby, G. W. Leibnizem či Scipionem Maffei; v roce 1704 jej císař Leopold jmenoval prefektem (ředitelem) vídeňské dvorní knihovny, v roce 1707 jej Josef vyslal do Neapole, později byl též biskupem tridentským a patřil k přátelskému okruhu Evžena Savojského.²¹⁰

Gentilottiho spis, jehož skutečným autorem či alespoň spoluautorem mohl být také praeses obhajoby P. Robert König, z běžných zvyklostí magisterských tezí poněkud vybočuje. Jedná se o skutečný traktát, rozsáhlé vědecké pojednání – a z běžných zvyklostí vybočuje i věnování (nazvané *Epistola*) císařskému následníku Josefovi, které zabírá sedm stran tisku a osvětluje také připojenou rytinu. Exkluzivní je také frontispis teze [**obr.: 40**]²¹¹ – navrhl jej tehdejší dvorní malíř Peter Schubart von Ehrenberg, známý jako autor předloh pro různé tisky²¹² (mimo jiné též pro emblematické spisy vznikající přímo v okruhu nejužšího dvora k příležitosti

²⁰⁹ GENTILOTTI Joanne Francisco: *Tractatus juridicus de iure matrimoniali principum aequae, ac privatorum juxta ordinem titulorum [...], sub auspiciis Josephi I. [...]* In Alma & Archi-episcopali universitate salisburgensi praeside P. Roberto König ordinis S. Benedicti in Monasterio Garstensi Superioris [...]. Post superatum ex Utróque Jure rigorosum Tentamen & Examen Publicae disputationi expositus a Joanne Francisco Gentilotti ab Engelsbrunn, Ordinis Equestris, Tridentino, ex collegio Lodronio Mariano. Die 31. Augusti. Anno M.DC.XCIV. Salisburgi, Typis Joannis Baptistae Mayr, Typographi Aulico-Academici (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, inv. č. *28.H.47).

²¹⁰ GATZ Erwin / JANKER Stephan: *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1803. Ein biographisches Lexikon*, Berlin 1990, 149. Srov. též VLNAS 2001, 604.

²¹¹ Signováno: „*Petrus Schubart von Ehrenberg delineavit*“, „*Joh[ann] Jacob de Sandrart fecit aqua forti Norimbergae*“. HOLLSTEIN 40, 235.

²¹² Srov. např. DALY Peter M. / DIMLER Richard G.: *Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series I*, Montreal / London 1997, 46, 62, 64.

Josefovy svatby a narození jeho syna – srov. dále) a především efemérních dekorací a architektur, mezi nimi i Josefova castra doloris v roce 1711 ve vídeňské svatoštěpánské katedrále²¹³. V mědirytu frontispis provedl prominentní norimberský rytec a zakladatel tamější malířské akademie Johann Jacob Sandrart (1630–1708).²¹⁴

Ve dvoře či zahradě uzavřené zdí s předsazenými pilastry je centrem kruhový chrámek se sloupy vynášejícími kupoli. Už jeho samotný tvar je vyjádřením věčnosti, ztělesněním dokonalosti a boží moudrosti. *Imago clipeata* s Josefovým portrétem na oltáři vyvýšeném na třech stupních drží dvě postavy, personifikace Josefovy devízy *Amore et Timore*. Zleva mu přicházejí holdovat ctnosti v čele se Zbožností, vpravo je skupinka kompozičně vyvážená prchajícími nepřáteli Císařství, jež srážejí Josefovy blesky. Chrámek je zvenčí ponořen do tmy, ovšem způsobem, který v podstatě odporuje přirozenému světlu. Jako by pouze nad ním stál mrak, který už ale nezastiňuje zeď vlevo a sloupovou proměnadu v pozadí. Důvody tohoto zvýraznění temnoty jsou ovšem ideové – má tak být podpořen protiklad vůči silně exponovanému vnitřnímu prostoru chrámku, do nějž světlo vstupuje shora kupolí prolomenou do oblak spolu se zářící personifikací Ctnosti (Virtus) se sluncem na hrudi. Jak vykládá i úvodní „epistola“ – panegyrická dedikace teze, je totiž tento list oslavou světla, které proniká tmou. Zosobněním tohoto světla je pravda a moudrost, a ty jsou největším nepřítelem kacířství a bezbožnosti.²¹⁵ Tyto jsou také hlavními nepřáteli císařství, zobrazenými v pravém rohu listu, jež habsburští panovníci díky světlu moudrosti a pravdy porážejí. Josef, v roce 1694 už korunovaný uherský a římský král, je v „epistole“ označován jako vycházející světlo rakouského světa.²¹⁶ S ním jsou spojovány právě moudrost a shovívavost (*clementia*), s níž jsme se již setkali jako jednou z ctností chápaných tradičně jako nejvýznamnější pro habsburskou dynastii, zatímco jméno vládnoucího císaře Leopolda je zde zmiňováno spíše ve spojitosti s *pietas* a také se symbolikou cedrového kmene²¹⁷. Ten je totiž tradičně chápán jako znak moci a panovnické síly – je též symbolem Šalomounovým, a díky

²¹³ POPELKA Liselotte: *Castrum doloris oder „Trauriger Schauplatz“*. Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur, Wien 1994.

²¹⁴ *Allgemeine Deutsche Biographie* 30, Leipzig 1890, 358–359 (STRICKER Wilhelm)

²¹⁵ GENTILOTTI 1694, 4.

²¹⁶ *Ibidem*, 2.

²¹⁷ *Ibidem*, 2, 4.

svému pevnému dřevu jako symbol stálosti a nesmrtelnosti, ostatně proto jej Šalomoun použil při stavbě chrámu (1 Kr 5,15–32). Dva stromy po stranách scény za zdí zahrady tak nejsou pouhými prvky zátiší či krajinného rámce scény, ale odkazují právě k věčnosti cedrů a s nimi k nesmrtelné vládě panujícího císaře Leopolda. Josefovy ctnosti a schopnosti jsou v řeči barokní alegorie samozřejmě chápány jako přímo vyplývající z ctností jeho otce, tedy v podstatě jako rodové dispozice – jak už jsme se s tím setkali například v Halleweilově tezi [obr.: 34]. Potomci habsburského rodu mají totiž, jak vysvětluje Gentilottiho „epistola“, to privilegium, že se už rodí silní.²¹⁸ Protože spravedlnost a moudrost jsou „věnem králů“.²¹⁹ Zároveň ale se v Josefovi spojuje síla ctností všech jeho předků – právě tak jako jsou paprsky, které vysílá znak slunce na hrudi Virtus, odrazeny z podobizen jeho dynastických předchůdců rozvěšených na sloupech této rodové galerie či posvátného chrámu rodu Habsburského k Leopoldovi a Eleonoře Magdaléně. Od jejich *imago clipeata* nesené andělem pak následník přijímá už silný, mocný proud světla, tedy přetavuje ctnosti všech svých předků do síly, s níž porazí nepřátele. Rovněž princip mnohonásobného zrcadlení světelných paprsků, jež je zdrojem silného nasvícení vnitřku chrámu, odkazuje k tomu, že nejvýznamnější ctností je moudrost, k jejímž symbolům patří také právě zrcadlo.

*

Zásadní, možná nejpodstatnější vlastností moudrého krále je *spravedlnost* – respektive je spíše samotnou korunou jeho moudrosti. V tomto smyslu souvisí se šalamounskými stylizacemi této kapitoly. Ostatně *Knihou Moudrosti*, zmiňovaná v souvislosti s Therernovou tezí, začíná „výzvou ke spravedlnosti“ směřovanou k moudrým panovníkům (*Mdr* 1,1–15).

Spojení moudrosti a spravedlnosti – a těch s následníkem Josefem – můžeme sledovat v mědirytu Bartolomea Kiliana, provedeném k příležitosti obhajoby Michaela

²¹⁸ Ibidem, 4.

²¹⁹ Ibidem, 5.

Černého na pražské univerzitě v červenci 1689 [obr.: 41].²²⁰ Jeho patronem byl Jan Ignác Dlouhoveský z Dlouhé Vsi (1638–1701), významný barokní spisovatel, kazatel u sv. Víta, probošt kapitoly a pomocný biskup pražský. Právě Dlouhoveského biskupský úřad je tu předmětem chvály a prostředkem, propojujícím jej v duchu barokní metaforizace s Archandělem Michaellem. V dedikaci teze jsou totiž biskupové přirovnáváni k andělům, kteří – zejména jejich vůdce Michael – jsou ochrannými patrony církve a zástupci Krista. Kompozičním úběžníkem Kilianova mědirytu je tak právě archanděl Michael jako važič duší při Posledním soudu, prostředník mezi pozemskou a nebeskou scénou. V té sestupuje Kristus, poukazující na motto teze převzaté z Matoušova evangelia: „odplatí každému podle jeho jednání“ (Mt 16,27). Tezi včetně všech detailů a souvislosti s dedikací podrobně interpretuje Sibylle Appuhn-Radtke, na tomto místě je ale pro nás podstatných pouze několik detailů směřujících k Josefovi I.

Jako první na sebe v levém dolním rohu teze upozorní štít se znakem jeho devízy – po uherské korunovaci roku 1687 ještě zářící novotou. Ta se opakuje i na miskách Michaelových vah: tu těžší, s vavřínovými větvkami, označuje nápisová páska „Amore praemij“, lehčí s hříchy v podobě hadů a blesků pak „Timore poenae“. Personifikovaná Ctnost – Virtus vzhlíží k aktu vážení z centrální pozice mezi vousatými mudrci v pozemské scéně teze. Nápisovou páskou v pravici naznačuje dvě základní složky spravedlivého posuzování: „Utinam saperent et novissima providerent“ – „Kdyby byli moudří, jednali by prozíravě“ (Dt 32,29). Kniha v levici pak prohlašuje: „Medulla Philosophiae Christianae est – scire reprobare malum, et eligere bonum“ – „Jádrem křesťanské filozofie je – umět zavrhnout zlé a volit dobré“, přičemž druhá část parafrázuje Izajášovu předpověď zrození Immanuela, který „bude jíst smetanu a med, aby dovedl zavrhnout zlé a volit dobré (Iz 7,15).“²²¹ V druhém plánu – po holdu vztaženém k patronu obhajoby a jeho spojení

²²⁰ Bartolomeus Kilian: Archanděl Michael jako spravedlivý soudce, 1689, mědiryt, 49,8 x 35,2 cm, Augsburg, SSB, inv. č. Kilian B. 98. Signováno: „B[artolomeus] Kilian sc[ulpsit]“. HOLLSTEIN 16, 187, č. 470; APPUHN-RADTKE 1988, 212–214, č. kat. 48. K výjevu vlevo v pozadí srov. též ROYT Jan: Zázrak s bílým býkem, in: ROYT Jan / NEVÍMOVÁ Petra (eds.): Album amicorum. Sborník ku poctě prof. Mojžíra Horyny, Praha 2005, 101–104.

²²¹ APPUHN RADTKE 1988, 212 postavu se znakem slunce na hrudi interpretuje právě podle nápisu v knize jako Křesťanskou filozofii – vycházím zde spíše z vizuální roviny než z verbální a nevidím důvod, proč by nemohla zůstat ripovskou Ctností – Virtus. Nedojde tím myslím k žádnému posunu významu.

s archandělem – je tak obrazová část ohlášky věnována i mladému následníkovi trůnu, který představuje naději na budoucí spravedlivé posuzování jako kardinální panovnickou ctnost, vyrostlou z moudrosti a prozíravosti.

*

Značně originálním námětem, oslavujícím Josefa v tomto duchu, je list navržený Janem Ferdinandem Schorem (1686–1767), tyrolským rodákem usazeným v Praze,²²² který do mědi citlivě provedl Balthasar van Westerhout [obr.: 42].²²³ Bezpochyby byl tento dnes volně uložený list původně frontispisem knižních tezí, jak naznačuje postava defendenta v pravém dolním rohu. Erb s kotvou, volskými rohy a černým křídlem se zlatým rohem u jeho nohou odkazuje k některému ze zástupců nostického rodu. Podle nápisu „Ius civile – Ius Canonicum“ v rozevřené knize v jeho ruce můžeme soudit, že se patrně jednalo o teze právní.

Defendent na tezi přihlíží scéně, ve které malíř u stojanu maluje na plátno Spravedlnost a modelem mu na trůnu předsazeném v antikizujícím portiku s průhledem do krajiny sedí císař Josef se zavázanýma očima, mečem a váhami. Putto nad ním označuje nápisovou páskou Spravedlnost jako slepou, ale vše slyšící: „Oculum nulli, omnibus aures.“ Nápisová páska dalšího putta nasměrovaná mezi malíře a jeho model, nenechává na pochybách: „Tohoto maluje, kdo chce malovat Spravedlnost“ („Hunc pingat, qui vult pingere Iustitiam“). Celkem jednoduchou, ale srozumitelnou a působivou kompozici završuje Fáma s tubou a citátem z Ovidiových *Proměn*: „Iustitia dubium validisne potentior armis“ („proslulý spravedlností a stejně i válečnou slávou“),²²⁴ kde se vztahuje k athénskému králi Erechtheovi, vítězi velké bitvy nad sousední Eleuzínou. K tematizaci zosobněné spravedlnosti odkazují i nápisy v rozevřených knihách, jimiž puttové listují pod Josefovým trůnem: „Iusti cognomentum maxime Regium et Divinum“ parafrázuje pasáž z Plútarchova životopisu

²²² Schora označuje jeho životopisec Jan Quirin Jahn také za inventora alegorií a emblematických (Jahn in: PELZEL 2, 1775, 151–152), patrně na základě návrhu dekorací pro kanonizaci Jana Nepomuckého v roce 1721 (k té viz PREISS 2013, kap. 20). Zda byl ovšem v případě tohoto frontispisu tezí skutečným inventorem, či jen realizoval návrh inventora, kterým mohl být spíše praeses obhajoby tezí, to na základě dostupných informací určit nelze.

²²³ Signováno: „J[ohann] F[erdinand] Schor del[ineavit]“, Balt[hasar] v[an] Westerhaut sculp[isit] Pr[agae]. Mědiryt, Praha, Národní galerie, Sběrka grafiky, inv. č. 199828.

²²⁴ OVIDIUS 1974, 182 – VI/678

athénskému státníku 5. století př. Kr. Aristeida, kterou vzhledem k souvislosti s celkovým konceptem Schorova listu ocitujeme v poněkud širším kontextu: „Z Aristeidových vlastností byla lidu nejvíce nápadná spravedlnost, protože její prospěšný účinek působil nejtrvaleji a zasahoval největší počet občanů. Proto chudý muž z lidu získal *příjmení nejpriléhavější pro krále a boha, totiž Spravedlivý*. Po takovém příjmení nezatožil žádný král ani bojovník. Ti dávali přednost slávě síly a moci před slávou ctnosti [...] A přece podstata božství, s níž se přední lidé touží spříznit nebo se mu připodobnit, je výrazná třemi znaky: nepomíjivostí, mocí a mravní velikostí; z nich je nejušlechtilejší mravní velikost. [...] spravedlnost povyšuje život spojený s mocí, s velikým štěstím a panováním k bohu, bezpráví jej snižuje ke zvířeti“. Přídomek „Spravedlivý“, jímž byl od 4. století př. Kr. Aristeides označován, je tak přenesen na figuru, jež je předmětem oslavy nostické knižní teze, Josefa I. K Aristeidovi se vztahuje i citace z druhé knihy: „Non tamquam in hominem iustum, sed tamquam in ipsam Iustitiam“ („Aristeidés byl veden v Athénách na popravu. Každý, kdo ho potkal, sklopil oči a zavzdychal, *jako by nebyl trestán spravedlivý člověk, ale sama spravedlnost*.“), vyňatá ze Senecovy *Útěchy pro matku Helvii*.²²⁵

²²⁵ SENECA 1992, 135 – kap. 13.

Seznam použité literatury a pramenů

Allgemeine Deutsche Biographie, Leipzig 1890

The Ancient Part II. An Universal History, from the Earliest to the Present Time.
Compiled from Original Autors, London 1779

APPUHN-RADTKE Sibylle: Sol oder Phaeton? Invention und Imitation barocker
Bildpropaganda in Wien und Paris, in: HOFMAN Wilhelm / MÜHLEISEN Hans-Otto
(eds.): Kunst und Macht. Politik und Herrschaft im Medium der bildenden Kunst,
Münster 2005, 94–127

APPUHN-RADTKE Sibylle: Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen
Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians, Weissenhorn 1988

AUBET Maria Eugenia: The Phoenicians and the West. Politics, Colonies, and Trade,
Cambridge 2001 [1987]

BISCHOF Engelbert: Regium Majestatis, Et Amoris Epithalamium, Augusta inter Omina Omnia
Hymenæo Austriaco Auspicatissima Propositum, Et Augustis Neo-Sponsis Josepho I. [...],
Ac Wilhelminæ Amaliæ Duci Hannoveranæ, Dum Augustis Dexteris jungerentur, [...],
Viennæ 1699

BISCHOF Engelbert: Engelbert Bischoff: Geneathliacon serenissimo neo-nato Archiduci
Austriæ Leopoldo, Augustissimi Romanorum Imperatoris Leopoldi primi, ac Magni Magno
Nepoti, augusti Germaniæ, Hunhariæ Regis Josephi Primi primo-genito, veteris, ac novi
sæculi Jano, profundissima submissione adornatum, et symbolis exornatum, Vienna 1701

BLAŽÍČEK Oldřich Jakub, *Mědirytiny pražských universitních tezí z Klementina. Theses in Universitate Carolina Pragensi Disputatae, I–VII, Praha 1967–1970*

BRUCK Guido: Habsburger als „Herculier“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 50, 1953, 191–198

BURKE Peter: *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven – London 1992

CLAUDIANUS Claudius: *Únos Proserpiny*, Praha 1975

CORETH Anna: *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*, München 1982

ČORNEJOVÁ Ivana / FECHTNEROVÁ Anna, *Životopisný slovník pražské univerzity. Filozofická a teologická fakulta 1654–1773*, Praha 1986

DALY Peter M. / DIMLER Richard G.: *Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series I*, Montreal / London 1997

DLABACŽ Gottfried Johannes: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815.

DRYSDALL Denis L.: *The Emblem according to the Italian Impresa Theorists*, in: ADAMS Alison / HARPER Anthony J.: *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe: Tradition and Variety. Selected Papers of the Glasgow International Emblem Conference 13–17 August 1990*, Leiden, 22–32

FECHTNEROVÁ Anna, Katalog grafických listů univerzitních tezí uložených ve Státní knihovně ČSR v Praze I–IV, Praha 1984

FEIGIUS Johann Constantin: Wunderbahrer Adler's-Schwung: oder fernere Geschichte-Forsetzung Ortellii redivivi et Continuati. Das ist: Eine außföhrliche Beschreibung deß noch anhaltenden Türcken-Kriegs [...] von 1682, biß wiederum Anno 1691, Pragae 1694

DE LA FEUILLE Daniele: Devises et emblemes anciennes et modernes. Tireés des plus celebres Auteurs, Augsburg 1695

GALAVICS Géza (ed.): Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások – Baroque art in Central-Europe. Crossroads (katalog výstavy 1992–1993), Budapest 1993

GALAVICS Géza: Thesenblätter ungarischen Studenten in Wien im 17. Jahrhundert. Künstlerische und pädagogische Strategien, in: KARNER Herbert / TELESKO Werner (eds.): Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreicherischen Ordenprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert, Wien 2003, 113–130

GATZ Erwin / JANKER Stephan: Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1803. Ein biographisches Lexikon, Berlin 1990

GENTILOTTI Joanne Francisco: Tractatus juridicus de iure matrimoniali principum æque, ac privatorum juxta ordinem titulorum [...], sub auspiciis Josephi I. [...] In Alma & Archi-episcopali universitate salisburgensi præside P. Roberto König ordinis S. Benedicti in Monasterio Garstensi Superioris [...]. Post superatum ex Utróque Jure rigorosum Tentamen & Examen Publicæ disputationi expositus a Joanne Francisco Gentilotti ab Engelsbrunn, Ordinis Equestris, Tridentino, ex collegio Lodronio Mariano. Die 31. Augusti. Anno M.DC.XCIV, Salzburg 1694

GOLOUBEVA Maria: *The Glorification of Emperor Leopold I. in Image, Spectacle and Text*, Mainz 2000

GUALDO PRIORATO Galeazzo: *Admirables efectos de la providencia sucedidos en la vida e imperio de Leopoldo I*, Milán 1714

HELPERTOVÁ Jitka: *Castra doloris doby barokní v Čechách*, in: *Umění* 22, 1974, 290–307

HENKEL Arthur / SCHÖNE Albrecht: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVIII. Jahrhunderts*, Stuttgart / Weimar 1996 [1967]

HERAIN Karel Václav: *České malířství od doby Rudolfínské*, Praha 1915

HOCHENBURGER, Franciscus: *Hercules Austriacus sive Josephus I. Augustus Romanorum & Ungariae rex versu chronostico adumbratus et [...] Neo-baccalaureorum cum in [...] Universitate Græcensi prima Philosophiæ Laurea condecorarentur. Promotore, R. P. Francisco Hochenburger, e Soc. Jesu [...], Græcij 1702*

Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400–1700, Amsterdam / Rotterdam, od r. 1957

The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700, The Collaert Dynasty, I–VIII, Amsterdam 2005–2006

HOLTZBECHER Christian: *Olea armata Habsburgica [...] contra Oleastrum Turcicum*, Pragae 1696

HORÁK František: Česká kniha v minulosti a její výzdoba, Praha 1948.

HRBEK Jiří: České barokní korunovace, Praha 2010

INGRAO Charles W.: Josef I. Der „vergessene“ Kaiser, Graz / Wien / Köln 1982

IUVENALIS Decimus Iunius: Satiry, přel. Zdeněk K. Vysoký, Praha 1972

JENSEN Robin: Melquart and Heracles: A Study of Ancient Gods and Their Influence, in: *Studia Antiqua* 2, 2003, č. 2

Josepho primo Augusto Rom. et Hungariae regi in expeditione ad Rhenum Landavia recepta triumphatori, in Urbem reduci Applausus emblematicus. / Auff des Allerdurchleuchtigsten Großmächtigsten Fürstens und Herrn, Herrn Josephi I. Romischen und Hungarischen Königs als Überwinders der Festung Landau Glückliche Zuruckkunfft in die kayserliche Residentzstadt Wien, Wienn 1702

KALINOWSKI Konstanty: Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku, Warszawa / Poznań 1973

KANTOROWICZ Ernst H.: Oriens Augusti – Lever du Roi, in: *Dumbarton Oaks Papers* 1963, 117–135

KLECKER Elisabeth: Bella nullos habitura triumphos? Lucans Einfluß auf die Darstellung von Kriegen im Deutschen Reich, in: BRUNNER Horst (ed.): *Die Wahrnehmung und Darstellung von Kriegen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2000, 115–140

KONEČNÝ Lubomír: Mezi textem a obrazem. *Miscellanea z historie emblematicky*, Praha 2002

KOVÁCS Elisabeth: Die Apotheose des Hauses Österreich. Repräsentation und politischer Anspruch, in: FEUCHTMÜLLER Rupert / KOVÁCS Elisabeth (eds.): Welt des Barock, Wien / Freiburg / Basel 1986, 53–86

KRAUS, Andreas: Das katholische Herrscherbild im Reich, dargestellt am Beispiel Kaiser Ferdinandss II. und Kurfürst Maximilians I. von Bayern, in: Das Herrscherbild im 17. Jh., REPGEN Konrad (ed.), Münster 1991, 1–25

KUŤÁKOVÁ Eva / MAREK Václav / ZACHOVÁ Jana: Moudrost věků. Lexikon latinských výroků, přísloví a rčení, Praha 2002

LECHNER Gregor Martin: das barocke Thesenblatt. Entstehung – Verbreitung – Wirkung (katalog výstavy, Benediktinerstift Göttweig), Göttweig 1985

LECHNER Gregor Martin / TELESKO Werner: Lieben & Leiden der Götter. Antikrezeption in der Barockgraphik (katalog výstavy, Benediktinerstift Göttweig), Göttweig 1992

LECHNER Gregor Martin / TELESKO Werner: Barocke Bilder – Eitelheit. Allegorie – Symbol – Personifikation (katalog výstavy, Benediktinerstift Göttweig), Göttweig 1993

LUCANUS, Marcus Annaeus: *Farsalské pole. Chvalo zpěv na Pisona*, přel. Jana Nechutová, Praha 1976

MALNI PASCOLETTI Maddalena: Ex universa philosophia. Stampe barocche noc le Tesi dei Gesuiti di Gorizia (katalog výstavy, Gorizia, Musei provinciali), Monfalcone 1992

MARTIALIS Marcus Valerius: Posměšky a jízlivosti, přel. Radovan Krátký, Praha 1965

MATSCHÉ Franz: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“, Berlin / New York 1981

MEGERLE VON MÜHLFELD Johann Georg: Österreichisches Adels-Lexikon des 18. und 19. Jh. enthaltend alle von 1701 bis 1820 von den Souveränen Österreichs wegen ihrer Verdienste um den Kaiserstaat, in die verschiedenen Grade des deutsch-erbländischen oder Reichs-Adels, erhobenen Personen, Wien 1822

MEINEL Christoph: Natur als moralische Anstalt die Meteorologia Philosophico-politica des Franz Reinzer, S.J., ein naturwissenschaftliches Emblembuch aus dem Jahre 1698, in: Nuncius: annali di storia della scienza 2, 1987, č. 1, 37–94

MIKUDA-HÜTTEL Barbara: Vom „Hausmann“ zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zum Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert, Marburg 1997

MIKULEC Jiří: Leopold I. Život a vláda barokního Habsburka, Praha / Litomyšl 1997

NEUMANN Jaromír: Karel Škréta. 1610–1674 (katalog výstavy Národní galerie v Praze, říjen–listopad 1974), Praha 1974

NEUMANN Jaromír: Škrétové. Karel Škréta a jeho syn, Praha 2000

Ottův slovník naučný, I–XXVIII, Praha 1898–1909

OVIDIUS NASO Publius: Kalendář. Žalozpěvy. Listy z Pontu, Praha 1966

OVIDIUS NASO Publius: Proměny, přel. Ivan Bureš, Praha 1974

PARADIN Claudius: The Heroical devises, London 1591

PELZEL Franz Martin (ed.): Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler, nebst kurzen Nachrichten von ihrem Leben und Wirken, Prag 1773, 1775, 1777, 1782

PLÚTARCHOS: Aristeides a Cato starší, in idem: Životy slavných Řeků a Římanů I., přel. Antonín Hartmann, Praha 2006, 237–294

POKORNY Veronika: Clementia Austriaca. Studien zur Bedeutung der clementia Principis für die Habsburger im 16. und 17. Jahrhundert, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 86, 1978, 310–364

POLLEROß Friedrich B.: Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst, in: FEUCHTMÜLLER Rupert / KOVÁCS Elisabeth (eds.), Welt des Barock, Wien / Freiburg / Basel 1986, 87–104

POLLEROß Friedrich B.: Sonnenkönig und Österreichische Sonne. Kunst und Wissenschaft als Fortsetzer des Krieges mit anderen Mitteln, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XL, 1987, 239–256

POLLEROß Friedrich: from the exemplum virtutis to the Apotheosis: Hercules as an Identification Figure in Portraiture. An Exemple of the Adoption of Classical Forms of Representation, in: ELLENIUS Allan (ed.): Iconography, propaganda, and legitimation, Oxford 1998, 37–62

POLLEROß Friedrich B.: Monumenta Virtutis Austriacae, Addenda zur Kunstpolitik Kaiser Karls VI., in: HÖRSCH Markus – OY-MARRA Elisabeth (eds.): Kunst – Politik –

Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei, Petersberg 2000, 99–122

POPELKA Liselotte: Castrum doloris oder „Trauriger Schauplatz“. Untersuchungen zu Entstehung ephemere Architektur, Wien 1994

POPELKA Liselotte: Das Trauergerüst der Wiener Universität für Kaiser Josef I., in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 23, 1970, 239–250

PREISS Pavel: Hrst poznámek k typologii a ikonografii univerzitních tezí, in: Miscellanea Oddělení rukopisů a starých tisků, 1998, 5, Praha 2000a, 248–266

PREISS Pavel: Sochařství a malířství Trojského zámku, in: HORYNA Mojmír / PREISS Pavel / ZAHRADNÍK Pavel: Zámek Trója u Prahy, Praha / Litomyšl 2000b, 131–265

PREISS Pavel: Václav Vavřinec Reiner. Dílo, život a doba malíře českého baroka, Praha 2013 (v tisku)

PROFOUS Antonín: Místní jména v Čechách. Jejich vznik, původní význam a změny I–II, Praha 1947, 1949

PÜHRINGER-ZWANOWETZ Leonore: Die Reiterstatuetten Kaiser Leopolds I. und König Josephs I., in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 19, 1962, 88–164

RATH Margarethe: Die Promotionen und Disputationen sub auspiciis imperatoris an der Universität Wien, in: *Mitteilungen des österreichischen Staatsarchiv* 6, 1953, 47–164

REINZER Franciscus: *Meteorologia Philosophico-Politica, in duodecim Dissertationes per Quaestiones Meteorologicas & conclusiones Politicas divisa, appositisque Symbolis illustrata*, Augsburg, J. Wolfius, 1698

RIPA Caesare: *Ikonologia*, Kraków 2002

RÓZSA György: *Thesenblätter mit ungarischen Beziehungen*, in: *Acta historiae artium Academiae scientiarum Hungaricae* 33, 1987/1988, 257–289

ROYT Jan: *Zázrak s bílým býkem*, in: ROYT Jan / NEVÍMOVÁ Petra (eds.): *Album amicorum. Sborník ku poctě prof. Mojmíra Horyny*, Praha 2005, 101–104

ROYT Jan / ŠEDINOVÁ Hana, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998

Sláva barokní Čechie (katalog výstavy Národní galerie v Praze, 27. 4. – 28. 10. 2001), VLNAS Vít (ed.), Praha 2001

SEDLMAYR Hans: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976

SEIFERTO VÁ Hana: *Universitní teze Ferdinanda Leopolda z Martinic a její ikonografický význam*, in: *Umění* 20, 1972, 276–284

SENECA Lucius Annaeus: *O dobrodiních*, přel. Václav Bahník, Praha 1992

SCHNEIDER Herbert: *La monarchia latina trionfante von Antonio Draghi, Festa musicale zur Geburt des erbprinzen Joseph (1678) oder Wie legitim ist Lob und Kritik in der höfische Panegyrik?*, in: BÉHAR Pierre / SCHNEIDER Herbert (eds.): *Der Fürst und sein Volk*.

Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit, St. Ingbert 2004, 109–137

SCHUMANN Jutta: Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I., Berlin 2003

SOUSEDÍK Stanislav: Technika filosofické disputace v 17. století, in: Filosofický časopis, 15, 1967, 132–152

Staat und Kirche in Österreich. Von der Antike bis Joseph II. (katalog výstavy, St. Pölten Karmeliterhof 1985), St. Pölten 1985

SVÁTEK Josef: Panování Josefa I. a Karla VI., Praha 1895

SRŠEŇ Lubomír / TRMALOVÁ Olga: Malované miniaturní portréty. Sbíрка oddělení starších českých dějin Národního muzea, Praha 2005

Synové slávy – oběti iluzí. Z pozdních římských panegyriků, Praha 1977

ŠOLC Martin: Hvězdný glóbus Caspara Pfligera, in: Národní knihovna – Bulletin Plus 2001, 4, 13

TANNER Marie: The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor, New Haven – London 1993

TELESKO, Werner: Barocke Thesenblätter. Graphische Sammlung Stadtmuseum Linz–Nordico, Linz 1994

TELESKO, Werner: Thesenblätter Österreichischer Universitäten, Salzburg 1996

THIEME, Ulrich / BECKER Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907–1950

TRANQUILLUS Tomáš Albert: Assertationes ex universa philosophia [...], Praha 1693

TŘÍŠKA Josef: Disertace pražské univerzity 16.–18. století, Praha 1977

URFUS Valentin: Císař Josef I. Nekoronovaný Habsburk na českém trůně, Praha 2004

VERGILIUS MARO Publius: Aeneis, přel. Otmar Vaňorný, Praha 1970

VERGILIUS MARO Publius: Zpěvy pastýřské – Zpěvy rolnické, přel. Otmar Vaňorný, in: Písňe pastvin a lesů, Praha 1977, 196–316

VLNAS Vít: Princ Evžen Savojský. Život a sláva barokního válečníka, Praha / Litomyšl 2001

VOIT Petr: *Encyklopedie knihy. Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Praha 2006

WINKES Rudolf: Clipeata imago, in: VON STEUBEN Hans von (ed.): Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze, Möhnsee 1999

WURZBACH Constantin von: Biographisches Lexikon des kaiserthums Oesterreich. Enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und seinen Kronländern gelebt haben, Wien 1856–1891

ZELENKOVÁ Petra: Dvě universitní these podle Antonína Martina Lublinského, in: *Miscellanea Oddělení rukopisů a starých tisků XV*, 1998, Národní knihovna České republiky, Praha 2000, 269–293

ZELENKOVÁ Petra: Nepublikovaná kresba Antonína Martina Lublinského. Et erunt signa in Sole – Osudný rok 1680, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague IX*, 1999, Praha 2000, 33–43, 135–141

ZELENKOVÁ Petra: Pacatumque reget patriis virtutibus orbem. Oslava Leopolda I. a následníka trůnu arcivévody Josefa v univerzitních tezích podle Antonína Martina Lublinského (1636–1690), in: FEJTOVÁ Olga (ed.): *Barokní Praha – Barokní Čechie: 1620–1740*, Praha 2004, 769–801

ZELENKOVÁ Petra: Martin Antonín Lublinský (1636–1690) jako inventor grafických listů. Pohled do barokní grafiky druhé poloviny 17. století (nepublikovaná disertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2008

ZELENKOVÁ Petra: *Barokní grafika 17. století v zemích Koruny české*, Praha 2009

ZELENKOVÁ Petra: Martin Antonín Lublinský (1636–1690) jako inventor grafických listů. Pohled do středoevropské barokní grafiky druhé poloviny 17. století, Praha 2011 (v tisku)

ŽUPANIČ Jan – FIALA Michal – STELLNER František: *Encyklopedie knížecích rodů zemí Koruny české*, Praha 2001

Abstract, keywords

Diplomová práce se soustředí k ikonografické analýze imperiální reprezentace Josefa I. a jejích literárních a emblematických zdrojů, a to v grafice (univerzitní teze, knižní grafika) především z českých a výběrově rakouských sbírek. Koncepty panovnických oslav 17. a 18. století často velmi sofistikovaně kombinují rétoriku kontinuity s císařstvím antického Říma, solární triumfátorskou symboliku, vzory v antické mytologii a proklamaci rodové habsburské zbožnosti. Panovníka tradičně oslavují jako vyvrcholení politických, diplomatických i válečných úspěchů habsburské říše a jako vzor vladařských i lidských ctností, mezi nimi především moudrosti a spravedlnosti. Principy reprezentace tvoří v případě velmi krátce vládnoucího Josefa zajímavý a málo známý mezistupeň propracovaných „obrazů“ jeho otce Leopolda I. a bratra Karla VI.

The diploma thesis focuses on the iconographical analysis of the imperial representation of Joseph I and its literal and emblematic sources in graphics (university theses, book engravings) primarily from Czech and selectively also Austrian collections. The sophisticated concepts of sovereigns' glorifications of 17th and 18th century reside in the rhetoric figures representing continuity between the sovereign and the ancient Roman empire, solar symbolism of the triumph over the enemy, figures originating in the ancient mythology or pietas Austriaca, which is presented as a typical virtue of the Habsburg family. The young successor and afterward emperor is celebrated as a culmination of political, diplomatic and war successes of the Habsburg Empire and as an example of the rulers and human virtues also, among them the especially position has wisdom and justice. Principles of this iconography represent – in the case of Joseph I whose reign was very brief – an interesting and not so known intermediate stage between the well-developed „images“ of Leopold I and Karel VI.

Seznam vyobrazení

1. Carl Gustav Amling podle Antonína Martina Lublinského: *Univerzitní teze Jana Antonína Seyllerta – Nástup zlatého věku v osobě arcivévody Josefa*, 1680, mědiryt, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett. Repro: ZELENKOVÁ 2004, 790.

2. Melchior Küssel podle Karla Škréty ml.: *Univerzitní teze Balthasara Türchnera z Müllenu – Oslava arcivévody Josefa*, 1682, mědiryt, 113 x 89 cm, Praha, Národní knihovna, inv. č. Th 427. Foto: Národní knihovna ČR.

3. Johann Georg Wolfgang podle Franze von Stamparta: *Josef I. jako příslib zlatého věku*, mědiryt, 32 x 19,5 cm, Praha, Národní galerie, Sbírka grafiky, inv. č. R 82029, R234378. Foto: archiv autorky.

4. Bartholomeus Kilian podle Caspara Waldmanna: *Josef I. jako obránce Církve a Císařství*, po 1687, mědiryt, 29 x 18,7 cm, Wien, Österreichisch Nationalbibliothek – Bildarchiv, inv. č. POR_00047005. Repro: APPUHN-RADTKE 1988, 71.

5. Stephan Meistetter: *Císařství jako obránce pravé víry*, kolem 1700, mědiryt, 34,9 x 24,7 cm, Stift Göttweig. Repro: LECHNER – TELESKO 1993, 221.

6. Bartholomeus Kilian podle Jana Jiřího Heinsche: *Oslava Leopolda I. a prince Josefa Jakuba Norberta*, 1697, mědiryt, 103 x 148,5 cm, Praha, Národní knihovna, inv. č. Th 476. Foto: Národní knihovna ČR.

7. Bartholomeus Kilian podle Jana Jiřího Heinsche: *Deus ab Austre venit ut dissipentur inimici*, frontispis pro: Tranquillus 1693, mědiryt, 31 x 17 cm, Praha, Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, sign BI I 23. Repro: MIKULEC 1997, 190.

8. Christoph Weigel podle Caspara Luykena: *Eucharistická úcta Josefa I.*, mědiryt, 26 x 35 cm, Wien, Österreichisch Nationalbibliothek – Bildarchiv, inv. č. Ptf 127:(91) – POR_00047082. Repro: Staat und Kirche... 1985, 119.

9. Leonhard Heckenauer podle Johanna Jacoba Thummera: *Sv. Josef jako ochránce Rakouska*, 1698, mědiryt, cm, Praha, Národní knihovna, inv. č. Th 466. Foto: Národní knihovna ČR.

10. W. C. Daucher: *Leopold I. a Josef I. na slunečním voze*, 1690, mědiryt. Repro: POLLEROB 1987, obr. 6

11. Andreas Matthäus Wolfgang podle Wolfganga Josepha Kadorizy: *emblém Duplo sole*, ilustrace k REINZER 1691, 88, mědiryt. Foto: archiv autorky.

12. Samuel Dvořák podle Václava Mukše: *Oslava Josefa I.*, kolem 1683, mědiryt, Praha, Národní galerie, Sbírka grafiky, inv. č. R 41977. Foto: archiv autorky.

13. Johann Georg Wolffgang podle Johanna Andrease Wolfa: *Alegorie habsburských vítězství*, kolem 1698, mědiryt 32 x 20,5 cm, Praha, Národní galerie, Sbírka grafiky, inv. č. R 82038. Foto: Národní galerie v Praze.

14. Andreas Reinhardt podle Johanna Andrease Thelota: *Josef veden do chrámu slávy*, patrně 1696, mědiryt, ilustrace pro: Priorato 1714, Praha, Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, sign. AQ III 26. Foto: Jan Pařez.

15–22. *Auff des Allerdurchlechtigsten Großmächtigsten Fürstens Josephi I. [...]*, Wienn 1702, ilustrace – mědiryt, 7 x 10,3 cm, Wien, Österreichisch Nationalbibliothek. Foto: archiv autorky.

23. Balthasar van Westerhout podle Johanna Jacoba Thummera: *Univerzitní teze bratří Trautsonů – Slavná vláda císaře Josefa I.*, 1709, mědiryt, 193 x 142,5 cm, Praha, Národní knihovna, inv. č. Th 522. Foto: Národní knihovna ČR.

24–27. Andreas Trost: emblemata pro spis Franze HOCHENBURGERA Hercules Austriacus sive Josephus I., Graz 1702, mědiryty, 15,7–16 x 10,2 –10,5 cm, Wien, Österreichisch Nationalbibliothek, inv. č. *43 H 217. Foto: archiv autorky.

Emblémy č. 2, 7, 8, 10

28. Karl Gustav von Amling: *Uherská korunovace Josefa I.*, kolem 1687, mědiryt, 17,3 x 11,4 cm, Wien, Österreichisch Nationalbibliothek – Bildarchiv, inv. č. PORT_00047080_01. Foto: Österreichisch Nationalbibliothek.

29. Philipp Kilian podle Jonase Drentwetta: *Univerzitní teze Michaela Esterázyho – Hold arcivévodu Josefovi I.*, 1691, mědiryt, rozměry neznámý, Zámek Forchtenstein. Repro: GALAVICS 2003, 124.

30. Elias Christoph Heiss podle Antonise Schonjanse: *Univerzitní teze Ladislava Szunyogha – Apoteóza Josefa I.*, 1694, mezzotinta, 59 x 69,6 cm, Budapešť, Nationalbibliothek Széchényi, Stichsammlung Apponyi, inv. č. 100. Repro: GALAVICS 2003, 125.

31. Bartholomäus Kilian podle Antonína Martina Lublinského: *Univerzitní teze Josefa Václava Františka z Tamu – Josef I. jako zachránce Uher*, 1688, mědiryt, 137,8 x 96,2 cm, Budapešť, Fovárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, bez inv. č. Repro: Zelenková 2008, č. kat. C.1.29.

32. Jacob Müller podle Kristiána Šebestiána Dittmanna: *Chrám rakouského Herkula Leopolda I.*, ilustrace pro: HOLTZBECHER 1696, mědiryt a lept, 51,5 x 36,6 cm, Praha: Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, inv. č. AD II 13/1. Repro: ZELENKOVÁ 2009, 149.

33. Johann Georg Wolfgang podle Johanna Jacoba Thummera: *Univerzitní teze Michaela Friedricha hraběte z Althanu – Oslava Josefa I.*, 1699, mědiryt, 124 x 86,2 cm, Praha, Národní knihovna, inv. č. Th 398. Foto: Národní knihovna ČR.

34. Balthasar van Westerhout podle Johanna Jakuba Thummera: *Univerzitní teze Josefa Hall[e]weila – Oslava Josefa I. jako uherského a římského krále* – detail, 1704, mědiryt, 99,6 x 138,2 cm, Praha, Národní knihovna, inv. č. Th 461. Foto: Národní knihovna ČR.

35. *Univerzitní teze Josefa Hall[e]weila* – detail

36. PARADIN Claudius: *The Heroical devises*, London 1591, 327. Repro: <http://emblem.libraries.psu.edu/parad327.htm>.

37. *Univerzitní teze Karla Sigfrieda Thererna – Pocta moudrosti*, 1701, mědiryt, 50,3 x 41,3 cm, Praha, Národní knihovna, inv. č. Th 65. Foto: Národní knihovna ČR.

38. *Univerzitní teze Karla Sigfrieda Thererna* – detail

39. Elias Christoph Heiss a Bernard Vogel podle Abrahama Drenwetta: *Oslava moudrosti Josefa I.*, 1711, mezzotinta, 141,8 x 97,1 cm, Musei Provinciali di Gorizia. Repro: MALNI PASCOLETTI 1992, 94, č. kat. 8.

40. Johann Jacob Sandrart podle Petrera Schubarta von Ehrenberg: *Oslava habsburské moudrosti*, frontispis knižní teze, GENTILOTTI Joanne Francisco: Tractatus juridicus de iure matrimoniali principum æque, ac privatorum, 1694, mědiryt. Repro: HOLLSTEIN 40, 235.

41. Bartolomeus Kilian: *Univerzitní teze Michaela Černého – Archanděl Michael jako spravedlivý soudce*, 1689, mědiryt, 49,8 x 35,2 cm, Augsburg, SSB, inv. č. Kilian B. 98. Repro: APPUHN-RADTKE 1988, 213.

42. Balthasar van Westerhout podle Jana Ferdinanda Schora: *Oslava Spravedlnosti*, mědiryt, Praha, Národní galerie, Sběrka grafiky, inv. č. R 199828. Foto: archiv autorky.

Obrazová příloha