

Ondřej JAKUBEC – Radka MILTOVÁ

Osobnost a dílo Matouše Radouše a tvorba renesančních epitařů v Chrudimi

Jméno malíře Matouše Radouše sice patří v domácí uměleckohistorické literatuře ke známým, ale v mnoha ohledech jde spíše o povrchní obeznámenost. V kontextu domácí renesanční knižní malby patří mezi několik dalších známých tvůrců, kteří se zaměřovali na výzdobu kancionálů, zejména pro literátská bratrstva (např. Fabián Pulch, Matouš Ornyš z Lindperka, Matěj Hutský, Ambrož Ledecký, Jan Šícha), ale na rozdíl od nich byl i malířem výjimečných deskových obrazů. Nutno říci, že české prostředí 16. a počátku 17. století přitom ani zdaleka neoplývá velkým počtem domácích tvůrců závěsných obrazů. O to více může překvapit, že bylo jméno Matouše Radouše v kontextu dějin umění v českých zemích doposud více méně marginalizováno. Tento nezáměr je výmluvný a odpovídá vůbec hodnocení umění renesance v českých zemích. Potíž umění 16. a počátku 17. století spočívá nejspíše v tom, že je umístěno až do příliš těsného sevření mezi érou gotiky a baroka. Je totiž pravdou, že umění tohoto období chybí na rozdíl od zmíněných jistá integrita a vůbec „velký sloh“, stejně jako se mu nedostává s výjimkou specifického rudolfinského umění, které stojí stranou, pozoruhodných uměleckých osobností. V kontextu domácí historiografie proto existují dva základní pohledy, pomíne-li ten, který především ve sféře malířství domácí prostředí opomíjí a zaměřuje se výhradně na rudolfinské dvorské prostředí. První přístup konstruuje na principu „z nouze ctnost“ svéráznou stylovou kategorii tzv. české renesance. Ta svými kořeny sahá do druhé poloviny 19. století k Miroslavu Tyršovi a je udržována a precizována v podstatě až do současnosti. Tato v pravém slova smyslu poctivá historiografická konstrukce spatřuje klad tam, kde jiní vidí jen nedostatek. Princip eklekticismu, zakotvení v lokální tradici a její mísení s importovanými formami, nedostatek „vysokého slohu“, rustikalita, historismy a ona příslovečná „malebnost“ jsou zde považovány za hlavní rysy tohoto původního slohu, který pro některé autory v kontextu jiných „národních renesancí“ představuje nezpochybnitelnou hodnotu *sui generis*.¹ Naopak druhý tábor přesně týmiž charakteristikami zdůvodňuje

¹ Ondřej JAKUBEC, Česká renesance. In: Anděla HOROVÁ (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění – Dodatky*. Praha 2006, s. 155-157. Do kontextu tohoto nekriticky pozitivního

spíše všeobecnou úpadkovost a nepůvodnost umění tohoto období. V rámci hodnocení renesančního malířství v českých zemích to velmi dobře a nekompromisně vystihla Jarmila Vacková: „*Určujícím rysem byla stagnující nivelizace, vlastnost, pro niž se označení „renesanční“ váže k daným artefaktům převážně jako pouze orientační vodítko.*“²

Osobnost Matouše Radouše přesně zapadá do zmíněných historiografických souřadnic. V mnoha ohledech jeho hodnocení stále odpovídá názoru Antonína Matějčka, přísného racionalisty, prostého jakéhokoliv nacionálního sentimentu. Ten již v roce 1935 manifestoval svůj despektní pohled na domácí renesanční malířství, když mluvil o „*uvolnění vývojové jednoty a slohové kázně*“, stejně jako o tom, že „*malířství propadlo řemeslnému eklektismu*“. Jednoznačně, i když jej přímo nejmenuje, hodnotil také chrudimské epitafy Matouše Radouše: „*Lze pozorovati, jak povrchně reagovali malíři na proudy souvěkého umění, nevníkajíce ani do teoretické ani praktické stránky nauky manýristické. Vědecká teorie i studium přírody zůstaly tajemstvím řemeslníkům, kteří jen v epitafové podobizně usilovali o sblížení formy se skutečností, aniž ovšem dovedli vytvořiti více než povrchní přepis lidské tváře.*“³ Tento citát naznačuje, jakými směry se ubírala i následující hodnocení, která většinou se shodným opíráním se o formálně-stylová kritéria nemohla najít pochopení pro tuto tvorbu.⁴ Všechny ostatní větší či menší zmínky o Radoušovi jej většinou bez výraznějšího zájmu řadily k „*průměrné domácí produkci*“ či zdůrazňovaly „*nebohatou invenci opřenou o archaičtější renesanční pojetí*“.⁵ Prakticky tak nedocházelo k jinému hodnocení, pomineme-li druhý extrém, zatížený nekritickým lokálním patriotismem. Poněkud větší shovívavosti se dostávalo Radoušovi jen při posuzování jeho knižních maleb, zvl. v Chrudimském a Královéhradeckém kancionálu, které se považují za jeden z mála příkladů byť redukované reflexe rudolfinského dvorského umění. I tak je však zmíněná

hodnocení můžeme vřadit vůbec první monografické zpracování osobnosti Matouše Radouše od vlastivědného nadšence Antonína Rybičky, jehož text sice přinesl první souhrnné informace o jeho tvorbě, stejně tak však díky němu zakořenily četné omyly a nepřesnosti, Antonín RYBIČKA, O starožitnostech a umělcích Chrudimských, *Časopis českého musea* 1848, s. 415-435, 484-509, 592-611. Podobné projevy lokálního patriotismu nacházíme i v recentním textu Františka NESEJTY, Chrudimské malované epitafy. *Chrudimský vlastivědný sborník* 6, 2001, s. 141-164.

² Jarmila VACKOVÁ, Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526 až 1620. In: Jiří DVORSKÝ (red.), *Dějiny českého výtvarného umění II/1*. Praha 1989, s. 93.

³ Antonín MATĚJČEK, Renesance (malířství). In: Václav DĚDINA (red.), *Československá vlastivěda. VIII. Umění*. Praha 1935, s. 108.

⁴ Výmluvné je lapidární uvedení hesla Matouše Radouše v recentních encyklopedických Dodatcích českého výtvarného umění, které zdaleka neuvádí všechnu podstatnou literaturu, viz MŠ [Michal Šroněk], heslo Matouš Radouš. In: Anděla HOROVÁ (ed.) (pozn. 1), s. 630. Na druhou stranu se tento věcný příspěvek vyhýbá explicitnímu negativistickému hodnocení jeho tvorby na základě apriorních stylově-formálních soudů.

⁵ Jarmila VACKOVÁ, Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách. *Umění XVII*, 1969, s. 136. – Jaromír NEUMANN, *Malířství XVII. století v Čechách. Barokní realismus*. Praha 1951, s. 68.

Jarmila Vacková v duchu své koncepce „nerenesanční české renesance“ považovala za „přežitek středověku se zjevnými symptomy konce“.⁶

Byla to především tato badatelka, která na jedné straně přispěla k řadě zjištění a vůbec oživení zájmu o domácí renesanční epitafty i Radoušovu osobnost, ale v české historiografii zanechal silnou stopu i její negativistický, a bohužel značně ahistorický pohled na „psychiku“ předběllohorského měšťanstva a vůbec jeho kulturu. Tu považovala za konzervativní, spjatou se středověkem, odrážející krizi ekonomickou i náboženskou a předjímající tragický zánik této společenské vrstvy. Je zjevné, že Matouš Radouš se tak jako „nejznámější měšťanský malíř“ stal exemplárním příkladem „předběllohorského měšťanského umění“, které bylo tradičně hodnoceno jako eklektické, tradicionelní a z hlediska umělecké původnosti a kreativity zcela „paralyzované“.⁷ Toto nelichotivé hodnocení nevyhnutelně rezonuje s celkovým nahlížením domácí uměnovědy na problematiku renesančních epitaftů. Tyto památky, sledované tradičně pouze prizmatem formálně-stylové analýzy byly označovány za „nevýrazné“ či s mírným opovržením vnímané jako „skromné a v pomíjivém materiálu zhotovované památníky“. V kontextu až existenciálních úvah J. Vackové o tragickém osudu českého měšťanstva představovaly dokonce „obrazy osamoceného individua“, přičemž „osamocenost“ je snad ta poslední vlastnost, kterou bychom s nimi spojovali.⁸ Tato estetizující předpojatost dlouho bránila vnímat epitafty jako výjimečné prameny s bohatým informačním potenciálem. Právě zkoumání funkčních aspektů těchto sepulkrálních památek a jejich náboženských (konfesionálních), společensko-reprezentativních a kome-morativních významů nabízí velké možnosti. Tento přístup zastupují dnes především příslušníci jazykově německé a polské uměnovědy.⁹ V mnoha ohledech však

⁶ VACKOVÁ (pozn. 2), s. 97. – EADEM, Podoba a příčiny anachronismu, *Umění XVI*, 1968, s. 385-387.

⁷ VACKOVÁ (pozn. 6), s. 388-390. – EADEM, Pozdní utrakvismus a výtvarné umění. *Dějiny a současnost* 1968, č. 3, s. 8-11. – EADEM, Les difficultés et la fleur tardif de la renaissance en Bohême. In: Božena STEINBORN (ed.), *Ze studiów nad sztuką XVI wieku na Śląsku i w krajach sąsiednich*. Wrocław 1968, s. 53-54. – EADEM (pozn. 5), s. 131-135. Naštěstí se dnes ale začínají objevovat názory, které po právu měšťanskou výtvarnou kulturu 16. století rehabilitují, viz Jiří PEŠEK, *Měšťanská vzdělanost a kultura v předběllohorských Čechách 1547-1620. Všední dny kulturního života*. Praha 1993, s. 109-118. – Michal ŠRONĚK, Sochařství a malířství v Praze 1550-1650. In: Eliška FUČÍKOVÁ et al. (ed.), *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy* (kat. výst.), Správa Pražského hradu, Praha – Londýn – Milán 1997, s. 361-362. – IDEM – Jiří ROHÁČEK – Petr DANĚK, Václav Trubka z Rovín. Studie o měšťanském mecenátu v rudolfínské Praze. *Umění XLVII*, 1999, s. 295-308.

⁸ VACKOVÁ (pozn. 6), s. 379. – EADEM (pozn. 5), s. 134. – EADEM (pozn. 2), s. 104.

⁹ Karin TEBBE, *Epitaphien in der Grafschaft Schaumburg. Die Visualisierung der politischen Ordnung im Kirchenraum*. Marburg 1996. – Kilian HECK, Das Grab als Buch. Zum Image lutherischer Landesherrn um 1600. In: Andreas KÖSTLER – Ernst SEIDL (ed.), *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*. Köln – Weimar – Wien 1998, s. 179-195. – IDEM, *Genealogie als Monument und Argument. Der Beitrag dynastischer Wappen zur politischen Raumbildung der Neuzeit*. München – Berlin 2002. – Andreas ZAJIC, „Zu ewiger gedächtnis aufgericht“. *Grabdenkmäler als Quelle für Memoria und Repräsentation von Adel und Bürgertum im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Das Beispiel Niederösterreich*. München 2004. – IDEM,

stále platí tvrzení J. Pešiny, že renesanční umění v českých zemích je víceméně bílou mapou s hustými plochami neprobádaných končin. V kontextu domácí malby 16. a počátku 17. století tak představuje osobnost a dílo Matouše Radouše ojedinělý a pozoruhodný fenomén, který téměř nenachází srovnání. Máme k dispozici nejen osobnost umělce, která je poměrně dobře zachycená v dobových pramenech, ale především jeho ucelený a dodnes téměř *in situ* dochovaný *l'oeuvre*. Ten umožňuje nejen bez jakéhokoli bagatelizování nahlédnout do praxe lokální malířské dílny, pohybující se na periferii rudolfinského stylu, ale nabízí také možnost v médiu epitafu sledovat kulturu komemorace, problematiku vztahu konfesionality a umění a vůbec objednatelského pozadí těchto malířských děl. To tedy znamená klást tomuto materiálu jako specifickému prameni otázky, které dosud aprioristické formálně-kritické soudy neumožňovaly.

Nejprve však základní biografické údaje o osobnosti Radouše, uváděného většinou jako Matouš Malíř a jako Matouš Radouš až od roku od 1626. Datum jeho narození není známo, byť se hypoteticky uvádí doba kolem roku 1550 v Chrudimi. Stejně tak nemůžeme potvrdit ani jeho údajné cesty a rovněž nemáme žádné povědomí o jeho učednických letech, neřku-li putování do Německa a Itálie. Lze ovšem předpokládat, že se mu prvního školení dostalo v některé z místních malířských dílen. Zmínku o jeho návratu do Chrudimi kolem roku 1570 uvádí Antonín Rybička, který tuto osobnost poprvé, ovšem ne příliš kriticky zpracoval.¹⁰ Podle dochovaných smluv je však Radoušovo jméno spojeno s městem až k roku 1594, kdy koupil dne 17. listopadu od Jana Bydžovského varní dům po Burianovi Kochánkovi z Kochánku za 530 kop a ještě téhož roku prodal dům za 315 kop. Na druhé straně se Jan Chlebeček ve své kronice Chrudimi zmiňuje o tom, že kolem roku 1594 Radouš ještě žil a působil v Hradci Králové.¹¹ Z Rybičkových informací

Zwischen Zentrum und Peripherie. Memoria und politischen Integration des niederösterreichischen Adels in Spätmittelalter und früher Neuzeit. In: Mark HENGERER (ed.), *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit*. Köln – Weimar – Wien 2005, s. 319-346. – Jan HARASIMOWICZ, *Mors janua vitae. Śląskie epitafia i nagrobki wieku reformacji*. Wrocław 1992. – Katarzyna GÓRECKA, *Pobożne matrony i cnotliwie panny. Epitafia jako źródło wiedzy o kobiecie w epoce nowożytniej*. Warszawa 2006. Z domácího prostředí se kultuře vzpomínání i jejím vizuálním formám věnoval naposledy Tomáš MALÝ, Komemorativní kultura v českých zemích raného novověku. In: Ondřej JAKUBEC a kol., *Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Olomouc 2007, s. 36-43. V rámci korektnosti musíme zmínit alespoň J. Pešinu, který již v 50. letech volal po „revizi podcenivého názoru na malbu epitafů“, viz Jaroslav PEŠINA, Skupinový portrét v českém renesančním malířství. *Umění* II, 1954, s. 269. Jeho pohnutky však byly specifické, hledající v této malbě spíše „pokrokový realismus“. K tomu viz Ondřej JAKUBEC, Renesanční epitaf jako médium společenské a náboženské reprezentace. In: IDEM a kol., *ibidem*, s. 23-24.

¹⁰ RYBIČKA (pozn. 1).

¹¹ Jan CHLEBEČEK, Paměti (před 1850), Státní okresní archiv Chrudim (SOkA Chrudim), Sbirka rukopisů, inv. č. 6, s. 244, 346-347. Ke koupi varního domu č. p. nové 116, č. p. staré 49, čtvrtí Bohatá později Klášterská (Kláštérní, Na Klášteře), později Domapilovská: SOkA Chrudim, Fond Pozůstalost Vincence Floriána, inv. č. 16 – Floriánův rukopis topografie města Chrudimě. 1. část: Vnitřní město, nestr. – RYBIČKA (pozn. 1), s. 492.

o třech Radoušových manželkách podporují v Chrudimi prameny pouze sňatek s Markétou, vdovou po Šimonovi Slovákovi z roku 1601.¹² V roce, kdy Radouš zemřel (1631), je podle testamentu zřejmé, že manželku neměl. V literatuře se objevují i nepřesnosti v souvislosti se specifikací období, kdy Matouš Radouš zastával městské úřady. Podle seznamů městských radních je zřejmé, že Radouš patřil mezi starší obecní v letech 1599, 1602-1609, 1611-1612 a mezi konšely v letech 1601, 1610, 1614, 1616-20, 1626-1631. V roce svého úmrtí, 1631, byl pak ještě třikrát zvolen purkmistrem (30. června, 14. července a 27. října).¹³ Z období Radoušových veřejných funkcí uvádí A. Rybička i jeho uvěznění, spolu s dalšími radními dne 18. 9. 1621, což náleží k opakovaným informacím přebíraným z textu Ceregettiho *Historie chrudimské* z roku 1771.¹⁴ Je tedy zřejmé, že se malíř intenzivně účastnil veřejného politického života a že patřil mezi výrazné osobnosti chrudimské měšťanské komunity.

Dne 23. listopadu 1631 sepsal Matouš Radouš svůj testament, který byl po jeho smrti (15. prosince 1631) předložen městské radě. Za dědice Radoušova majetku byli ustanoveni radní Jiří Marhoun a mladší písař Jakub Střechovecius. Těm byla rovněž udělena povinnost odvést finanční dávky na opravu chrudimské školy (40 kop), ke všem chrudimským kostelům (celkem 60 kop), literátskému bratrstvu (nespecifikováno, pak vyplaceno 20 kop) a na opravu věže hlavního kostela (100 tol.). Další částky pak byly odkázány (a posléze vyplaceny) Matyáši Radoušovi z Bohdanče (40 kop), jeho ženě Aleně (40 kop), krejčímu Danieli Rosovi (10 kop) a Radoušově služebné (10 kop a plátno). Dlužné částky byly odpuštěny, až na jednu, jež má být předána chrudimské škole (na chudé ve výši 30 kop). Malířské potřeby a vybavení pak přešlo na Radoušovy „žáky“, Jiřího Sokola a Jiřího Mydláře (zv. Smilipeus).¹⁵ Jako přesné datum Radoušovy smrti se uvádí 6. prosinec 1631. Dne 18. února 1632 došlo k majetkovému vypořádání pozůstalosti po Matouši Radoušovi, z něhož vyplývá, že Radouš v době své smrti vlastnil 4 domy: Pomberský ve městě, Burjanovský (zvaný též Kochánovský), Zmrzlovský se zahradou (na podměstí), Štočkovský, dále chalupu tzv. královskou se zahradou a haltýř s chalupou ve čtvrti Rybářské, zahradu na Novém Městě, dvě vinice (jednu na

¹² Vdova disponovala nemalým majetkem, jako nedělitelná část jmění byla ze strany ženy stanovena částka 200 kop a ze strany muže 100 kop, SOkA Chrudim, Archiv města Chrudim (AMCh), Svatební kniha, inv. č. 379, f. 126 (F5).

¹³ SOkA Chrudim, AMCh, Liber contractum, inv. č. 375. Nepotvrzen Rybičkův údaj o tom, že by byl Radouš roku 1585 rychtářem, Rybička (pozn. 1), s. 492. V Liber contractum chybí údaje o letech 1613, 1615, 1621-24; SOkA Chrudim, AMCh, Radní manuál, inv. č. 339, f. 261r, 268r, 277r – dvakrát je tu uveden údaj o Radoušově smrti 6. 12. 1631. V Liber contractum se na fol. M 37r objevuje datum 8. 12. 1631, což bude spíše odpovídat dni pohřbu. RYBIČKA 1848, s. 494 má mylně uvedeno 6. 12. 1637. Správně přinesl datum Radoušova úmrtí Čeněk FLORIÁN, Kšaft Matouše Radouše. *Chrudimský kraj* 1912, č. 14, s. 3-4.

¹⁴ Tilman BERGER – Tomáš MALÝ (ed.), Josef Ceregetti: *Historya Chrudimska w niź se wipisuje počátek Města Chrudimě*. Chrudim 2005, s. 32; RYBIČKA 1848, s. 493.

¹⁵ SOkA Chrudim, AMCh, inv. č. 380, Liber testamentorum (1612-1760), f. 47-48; FLORIÁN, ibidem.

Skřiváncích, jednu na Vlčích horách) a purkrechtní peníze na domě.¹⁶ Část Radoušova majetku tvořilo „dědictví“ po jeho bratru Adamovi (1626), resp. jeho synovcích Matěji a Pavlovi, kteří coby protestanti odešli do moravského Jimramova (část tohoto majetku padla za oběť vojskům, zbytek připadl Matoušovi).¹⁷

Při hodnocení díla Matouše Radouše je nepochybně prvním úkolem vymezení okruhu jeho děl. To představuje samo o sobě problém. Nikdy se totiž neupozornilo na to, že neexistuje jediný pramen, který by potvrzoval, že konkrétní epitaf byl Radoušovi zadán, pouze se stereotypně opisují tradiční starší atribuce. Neexistence těchto dokladů, např. smluv, by tak sama o sobě mohla v radikálním případě relativizovat celou skupinu maleb mu připisovaných. Pouze v případech epitafu Samuela Lagarina (po roce 1630) a Ozany (Ozanny) Lipanské z Lipan v Jezbořicích na Pardubicku (1598) se objevuje signatura „MRB“, ostatní práce nejsou signovány. I když i tyto „signatury“ lze zpochybnit, přesto nabízejí tato značená díla opěrný bod pro další soudy.¹⁸ Můžeme se tedy pokusit postulovat návrh uza-

¹⁶ SOKA Chrudim, AMCh, inv. č. 368 – Liber orphanorum, fol. 189v-190v; Floriánův rukopis topografie města Chrudimě (pozn. 11), inv. č. 17 – Nové město, inv. č. 18 – 3. část: Kateřinské předměstí, nestr.: Burianovský dům koupen Radoušem 1594. Domy Zmrzlovský (čtv. Kateřinská, ul. Rooseveltova) a Štočkovský (hostinec Na ostrůvku, čtv. Rybářská) zůstaly v Radoušově majetku po odchodu jeho synovců Matěje a Pavla do vyhnanství (z náboženských důvodů) roku 1628. Matěj a Pavel Radoušové tu zanechali domy čp. 144/2 a 15/3, chalupu, čtyři vinice a zahradu (i dům ve městě), vše za 945 kop. Z dalších majetkových transakcí je o Radoušovi známo: 26. 2. 1601 prodal dům po Šimonu Slovákovi na místě své manželky Markéty (bývalé vdovy po Slovákovi) za 300 kop míš. šenkýři Martinovi. (č. p. nové 15, č. p. staré 119, čtvrt' Bohatá). 25. 5. 1620 prodal Jiří Král svůj grunt vedle zahrady Matouše Radouše za 45 kop hotově Matouši Radoušovi (č. p. nové 102, č. p. staré 19, čtvrt' Vořovská, ul. Koželužská).

¹⁷ Majetek Adama Radouše byl odkázán synům Pavlovi a Matějovi. Proti se postavil zeť testátorů Theodor Thadaeus, zastupující svého nezletilého syna, kterému měla údajně připadnout třetina pozůstalosti (poškozen vnuk i dcera kšaftujících Kateřina). Vzhledem k tomu, že se jednání rady nezúčastnila druhá strana (Pavel a Matěj Radoušové), Thadaeus vymínil pro syna třetinu pozůstalosti, kterou si 1628 vybral. Několik let po smrti Matouše Radouše se o tuto část jmění rozhořel spor, neboť vše podle testamentu Matouše Radouše připadlo Marhounovi a Střechoveciovovi. Pavel Radouš po jisté době odešel z Jimramova do Litomyšle, přestoupil na katolickou víru a 1637 se vrátil do Chrudimi a opakovaně žádal u apelačního soudu o navrácení majetku (pozastavuje se nad kšaftem strýce, který podle něj neměl právo kšaftovat s jeho majetkem). Na důkaz své bezúhonnosti přiložil svědectví radních z Litomyšle a Jimramova, na druhé straně jeho žádost zásadně odmítli radní chrudimští. Vzhledem k prodlužování sporu a bezvýslednosti řešení zplnomocnil Pavel Radouš roku 1651 v této otázce svého synovce Pavla Štočka, který část majetku získal zpět a obratem jej rozprodal. Proti tomu se roku 1659 opětovně postavili bratři Radoušové v novém sporu, jenž byl ukončen dohodou (z celkové sumy 307 kop 8 gr. připadlo Štočkovi cca 148 kop, Radoušům po cca 80 kopách), viz Tomáš MALÝ, „...a nechť je tomu, aby jací soudové a nevole po mé smrti byly...“ (Dědická praxe a pozůstalostní konflikty v raně novověké Chrudimi). *Chrudimský vlastivědný sborník* 8, 2004, s. 80-82.

¹⁸ Zkratka „MRB“ (=Matheus Radouš Bohemus) odpovídá signování jeho iluminací. Na epitafu Ozany se nachází přímo v obrazovém poli, pod křucifixem, společně s datací – „MRB 1598“, Václav Diviš ČISTECKÝ, Epitaf v Jezbořicích. In: Karel V. ADÁMEK, *Památky východočeské. Sbírká umělecko-průmyslových památek českého východu II.* Chrudim 1910, s. 103-104. V případě nápisové desky Lagarina epitafu sice můžeme vést spory o autenticitě, ale i když by nebyla zcela původní, neznamená to, že nemohla být signatura při některé „opravě“ epitafu obnovena. Tento

vřené skupiny malovaných epitafů z chrudimských kostelů Nanebevzetí Panny Marie a sv. Michala, které lze připsat Matouši Radoušovi a jeho dílně: z děkan- ského kostela by se jednalo o památníky Václava Lípy (kolem 1587), Samuela Fontina Klatovského (1614), Tomáše Lvíka Domažlického (po 1619), Samuela Lagarina (po 1630) a epitaf rodiny neznámého malíře s *Pietou* (po 1620), ze sva- tomichalského to jsou monumenty Salomeny Kuboňové (1582), Doroty Soukení- kové (1582), Eustacha Landeka z Traunsteinu (1606) a Marty Boleslavské z Kočic (1610) a v kostele sv. Václava v Jezbořicích jde o signovaný epitaf Ozany, dcery rytíře Jetřicha Lipanského z Lipan a na Vysokém Veselí a Ludmily Haugvicové z Biskupic s *Ukřižováním* (1598). Většímu podílu jeho dílny lze snad připsat epitaf Daniela Klementa z první čtvrtiny 17. století v chrudimském muzeu a možná i obraz Piety (kolem 1600) ve zmíněné jezbořickém kostele.¹⁹ Literaturou zmiňo- vaný epitaf Martina Petráska je dnes nezvěstný a nelze se k němu vyjádřit. V Chrudimi se nacházejí ještě dva epitafy, které jsou však v případě torzálního pa- mátníku Matěje Haina z Hainperku (po roce 1620 či později) v děkan- ském kostele nepochybně od jiného autora a u anonymního díla s *Ukřižováním* v chrudimském muzeu jde o obtížně datovatelnou zlidovělou práci ze 17. století.²⁰ Nedávno nově atributovaný epitaf neznámé rodiny se *Zmrtvýchvstáním* z Národního muzea v Pra- ze, jenž sice patrně souvisí s chrudimským prostředím, avšak nemá s Radoušovou produkcí nic společného.²¹

Na všech epitafech této radoušovské chrudimské skupiny je z hlediska ma- lířského stylu patrný jeden základní rys. V drtivé většině případů se zdá, že tyto malby byly dílem buď dvou či více rukou, anebo byla samotné Radoušově tvorbě vlastní značná dávka nevyváženosti. Na jedné straně tak pozorujeme v portrétech donátorů a jejich rodin neobyčejně zdařilou a suverénní malbu s charakteristickými realistickými rysy. Kompozičně tradiční a typizované portréty klečícího Václava Lípy, Samuela Klatovského, Tomáše Lvíka či Samuela Lagarina, často včetně je- jích ženských protějšků, jsou psychologicky věcné a po formální stránce velmi dobře zvládnuté. Pokud jde však o ostatní figurální stafáž, především v rámci ná- boženských výjevů epitafních obrazů, setkáváme se s nebývalou rozpačitostí. Po- stavy jsou loutkovité a schematické, vzájemně jen násilně vkládané do společné

způsob přenášení nápisů přitom není v kontextu domácích renesančních epitafů ojedinělý, viz Lukáš BUREŠ – Ondřej JAKUBEC, „Renesanční“ epitaf ze zámku Jánský Vrch v Javorníku ve Slezsku. In: *Výroční zpráva Památkového ústavu v Olomouci za rok 2007* (v tisku).

¹⁹ Jarmila Vacková připisuje Radoušovi pouze epitafy Václava Lípy, Eustacha Landeka, Marty Boleslavské z Kočice, Tomáše Lvíka, Samuela Lagarina, jezbořický epitaf Ozany a s otazníkem i památník neznámého malíře. Monumenty Salomeny Kuboňové, Doroty Soukeníkové a Samuela Fontina Klatovského považuje za práce jeho dílny, viz VACKOVÁ (pozn. 5), s. 150.

²⁰ Všechny zmíněné epitafy jsou popsány v jednotlivých heslech recentního katalogu věnovaného renesančním malovaným epitafům, viz Radka MILTOVÁ – Ondřej JAKUBEC, Matouš Radouš a jeho chrudimská dílna. Lokální produkce měšťanských epitafů. In: JAKUBEC a kol. (pozn. 9), s. 68-72 a 96-110.

²¹ LS [Lubomír Sršeň], heslo Matouš Radouš – dílna, Epitaf neznámé rodiny se Zmrtvýchvstáním Krista. In: JAKUBEC a kol., ibidem, s. 103-106.

kompozice. Méně patrné je to v případech, kde se námět opírá o grafickou předlohu (Lagarinův a Lvíkův epitaf), ovšem i zde se můžeme setkat se slabším formálním zpracováním (epitaf Marty Boleslavské). Jako typický příklad můžeme poukázat na epitaf Samuela Klatovského. Zde se v horní části obrazu objevuje výjimečný výjev čerpající se Zjevení sv. Jana, kdy bylo „*duším zmordovaným pro slovo Boží*“ vydáno „*jednomu každému z nich roucho bílé*“ (Zj 6, 9-11). Vidíme skrumáž postav, které jsou jen ojediněle zvládnuty se znalostí anatomických zákonitostí. To ale nebránilo malíři pokoušet se o složité kreace v duchu manýristického figurálního kánonu, který si v základním formálním východisku nezádá s Michelangelovým *Posledním soudem* v Sixtinské kapli. Řada postav je skutečně podána ve velmi komplikovaných pózách, což nezapře autorovu znalost manýristických grafických předloh. Nicméně vlastní provedení pokulhává. Tato část epitafu s množstvím nepřírodných a neuměle deformovaných postav spíše jakoby pocházela z ruky nedělního malíře, kterému se někdy podaří figuru dobře vystihnout, většinou však ale ne. Stejně figury v podobně nepřírodných pózách a tělesných zkratkách, s analogickou fyziognomií a její narůžovělou barevností nalezneme i na jiných epitafech, ale také na stafáži Radoušových iluminací v Královéhradeckém kancionálu (např. na výjevu *Ezechiely vize* na epitafu Marty Boleslavské, Landekově či Lagarinově památníku). Někde se podání figurální stafáže na náboženských scénách epitafů dostává až k hranici zlidovělého projevu, který lze na raných pracích snad vyložit jejich „raností“ (epitafy Doroty Soukeníkové a Salomeny Kuboňové), na starších epitafech snad větším podílem radoušovské dílny (epitaf Daniela Klementa). Pravděpodobnější však je, že tato „nevyváženost“ byla příznačná pro celou jeho tvorbu. Někdy je zmíněná rozporuplnost na Radoušových malbách patrná i na vlastním náboženském výjevu, jako například na epitafu Eustacha Landeka ve scéně *Zmrtvýchvstání*. Ta se nepochybně opírá o grafické předlohy vosovsko-sadelerovského okruhu, která je v případě postavy Krista následována v určitých mezích poměrně zdařile, ovšem ostatní stafáž vojáků je oproti tomu jen velmi, velmi slabá. Naivisticky zpracované a opakující se fyziognomické typy, nezvládnutí perspektivních a tělesných zkratek, anatomická „vykloubenost“, to vše potvrzuje, že více než domnělému podílu dílny je třeba tyto malířské nedostatky spíše připisovat nevyrovnanému stylu tvorby Matouše Radouše. Vzhledem k minimálním pramenům k objednávkám epitafů i jejich tvorbě si lze také jen stěží učinit představu o provozu a stavu Radoušovy malířské dílny. Známe však jménem přinejmenším dva jeho „žáky“ – Jiřího Sokola a Jiřího Mydláře – což potvrzuje její předpokládanou existenci i podíl jeho učedníků na malířských zakázkách. Stejně nejasná je i spolupráce dílny s řezbáři či sochaři, kteří přispívali k epitafnímu celku, např. u monumentu Samuela Fontina Klatovského.

Disproporce v kvalitě malířského ztvárnění portrétní složky a náboženských scén v rámci epitafní tvorby Matouše Radouše lze vysvětlit také funkčními hledisky. Důraz na věrné napodobení tváří donátorů – měšťanů pravděpodobně koresponduje s bezpochyby významnou praktickou funkcí zpřítomnění památky mrtvých v komunitě živých. Náboženská scéna pak díky snadnější všeobecné sro-

zumitelnosti výjevů nevyžadovala tak zásadní malířskou bravuru, neboť i přes případnou loutkovitost postav poskytovala dostatečnou informaci divákovi. Potřeba realistického portrétu by pak odpovídala snahám „komunikovat“ a vyvolávat vzpomínku na zemřelé. Obdobný princip a memoriální charakter bývá spatřován i v ryze portrétní tvorbě pozdního středověku.²²

Problematika Radoušova malířského stylu a tvorby epitafů nás však může zavést dále. U chrudimských realizací se většinou uplatnily obligátní a typické náměty *Zmrtvýchvstání* (epitafy Eustacha Landeka z Traunsteinu, Daniela Klementa, Doroty Soukeníkové, Salomeny Kuboňové), ale v několika případech se setkáváme s raritní tematikou. Je to zejména ikonografický typ *Alegorického Ukřižování* na epitafu Tomáše Lvíka Domažlického či *Vize Ezechiely* na epitafu Marty Boleslavské z Kočice, jež náleží v Čechách a na Moravě k jediným reprezentantům. Nejblíží paralely se objevují na slezských epitafech, což nás přivádí k zamyšlení se nad obecnější otázkou uměleckých vazeb mezi oběma regiony. Geografická blízkost by dané situaci napovídala, přesto se o podobných vlivech hovoří pouze zřídka. V nedávné době byla publikována studie upozorňující na silné vazby chrudimského oltářního retáblu s *Nanebevzetím Panny Marie* z děkanského kostela (1527) k vratislavské dílně Jacoba Beinharta.²³ Vzhledem k tomu, že pozdně středověké retáblы patrně nepatří mezi jediné reprezentanty chrudimsko-slezských vazeb, zaslouží si tato problematika do budoucna jistě bližší pozornosti.

Pokud bychom se tedy řídili striktně formálně-kritickými umělecko-historickými měřítky, museli bychom při hodnocení Radoušových maleb patrně dát za pravdu A. Matějčkovi i J. Vackové. Jde však o to, zda v kontextu domácího umění 16. a počátku 17. století budeme lpět na hledání vysokého slohu (či spíše nařikání nad jeho nedostatkem) a zdůrazňovat, že „Renesance“ se zde vlastně vůbec nevykytovala. Více pochopení pro tento materiál snad získáme, když si uvědomíme, že klasické principy renesanční výtvarné tvorby (jako obnovený dialog s antickou kulturou) byly *mutatis mutandi* skutečně omezeny na Itálii, a v prostředí zaalpské, tzv. „severské“ renesance je stěží můžeme hledat. Naopak specifika tvorby tohoto období leží jinde, v rozmanitosti forem a významů, které odrážely specifická společenská a konfesijní prostředí, ve kterých umění vznikalo.²⁴ Právě dochovaný fond rozmanitých památek malovaných epitafů v Chrudimi můžeme považovat za unikátní laboratoř, kde lze zkoumat charakter typického umění produkovaného místní malířskou dílnou.

Malíř Matouš Radouš náležel bezesporu ke společenské elitě chrudimského mikroregionu. Zastával významné funkce v městských úřadech a jeho majetkové poměry dosahovaly značné výše. Rovněž malířské zakázky epitafů zpracovávaných jeho dílnou vycházely z řad městské elity prosperující předbělohorské Chru-

²² Hans BELTING – Christiane KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München 1994, s. 48-50.

²³ Wojciech MARCINKOWSKI, *Silesiaca Bohemiae. Zu den Breslauer Retabeln in Böhmen. Umění* LIII, 2005, s. 69-71.

²⁴ Jeffrey Chipps SMITH, *The Northern Renaissance*. London 2004, s. 12.

dimi. Ta zadávala zhotovení svých reprezentativních epitafů pro dva hlavní sakrální objekty, které byly spojeny s pohřební a komemorativní kulturou – děkanským kostelem Nanebevzetí Panny Marie a hřbitovním kostelem sv. Michala. Třetí lokalitou, kde se epitafní památky nacházely již v menší míře ve srovnání s výše uvedenými, byl hřbitovní kostel sv. Kříže. Vzdávající obluby se vedle nejexponovanějšího pohřebního místa v Chrudimi (tedy děkanského kostela Nanebevzetí Panny Marie, dlužno však říci, že v této době již přeplněného) těšil na přelomu 16. a 17. století hřbitov u kostela sv. Michala. Kostel byl dostaven roku 1521 a nedlouho poté tu začíná fungovat hřbitov, který začíná postupně přebírat roli hlavního chrudimského pohřebiště.²⁵ Kdo tedy ale vlastně byli objednatelé Radoušových epitafů? Můžeme provést stručnou inventuru některých z nich.

Václav Lípa (*1520 v Chrudimi) se profesně věnoval soukenictví a vykonával v průběhu života četné významné funkce v chrudimské městské radě. Byl starším obecním v letech 1552-1579, později konšelem a nakonec od roku 1580 královským rychtářem. Patřil k nejzámožnějším chrudimským měšťanům, vlastnil velký dům v domapilovské čtvrti. Vedle vyjmenovaných úřadů patřil mezi členy literátského kůru a vykonával funkci inspektora chrudimských škol a špitálů. Lípa se roku 1542 poprvé oženil a po úmrtí manželky se ještě v průběhu doby oženil čtyřikrát, ovšem ani jedno manželství mu nepřineslo potomky a dědice.²⁶ Proto ve svém kšaftu, sepsaném 25. 8. 1587, věnoval četné odkazy soukeníkům, kostelu sv. Michala, literátům, na dostavbu radnice a na milosrdné skutky (500 kop – z toho šlo 215 kop k chrudimské škole). Byl pohřben u kostela sv. Michala a jeho epitaf reprezentativně ukazuje vedle Lípy a jeho čtyř manželek i jeho dům (112/I) s pohledem do Široké ulice. Ten je obklopen výmluvnou scénou rozdávání almužny početným zástupům, odkazující patrně na Lípovy odkazy. Nápisovou složku památníku tvoří latinský a řecký nápis, za jehož autora bývá označován humanistický básník a chrudimský měšťan M. Martin Faberius Rakovnický.²⁷

Samuel Fontin Klatovský (*kolem 1560 v Klatovech) po získání titulu bakaláře vyučoval na venkovských školách, mj. v Chrudimi, kde se po roce 1585 usadil. Roku 1601 se stal starším obecním, pak konšelem a letech 1607-1620 pri-

²⁵ Michalský hřbitov byl zrušen z hygienických důvodů přílišné blízkosti centra města roku 1894, Čeněk FLORIÁN – Ferdinand POCHOBRADSKÝ, *Kostel sv. Michala archanděla v Chrudimi*, Chrudim 1940.

²⁶ Čeněk FLORIÁN, Ze starochrudimské domácnosti, *Chrudimský kraj* č. 40, 1915, s. 2.

²⁷ O epitafech u sv. Michaela viz FLORIÁN – POCHOBRADSKÝ (pozn. 25), s. 49-62. K Lípově epitafu blíže ADÁMEK (pozn. 18), s. 32-33. – RYBIČKA (pozn. 1), s. 430. – SOKA Chrudim, Sbírka rukopisů, inv. č. 6. – CHLEBEČEK (pozn. 11), s. 232. Překlad latinského nápisu: „...výtečného muže o školu městskou velezasloužilého Václava Lípy, zbožně v Kristu zemřelého 28. srpna 1587.“ (nahore); „...Já, který jsem tolik dobrodiní chudým prokázal, zde ležím v studené zemi zahrabaný. Svědkem jest mi město otcovské, kterému jsem mnoho hřiven zanechal, by z toho roční příjem byl pro školu. A teď, když žije sedmnáctkrátě čtvrtý rok, umdlél jsem, tak mně lepší přichází život.“ (dole). K osobnosti Václava Lípy: Antonín RYBIČKA, O erbovních a patricijských rodinách v XV.–XVII. století v m. Chrudimi usedlých. *Zprávy české královské společnosti nauk* 1883, s. 72-73.

masem, dále zastával funkci krajského berníka a výběrčího posudného. Během svého působení v městských úřadech nechal spolu se Samuelem Kuchykou velkým nákladem opravit hradby a městské brány.²⁸ Vedle stavebních aktivit, jejichž popud vyšel z veřejné funkce a zejména bezpečnostních hledisek, se Samuel Fontin věnoval pokusům o vlastní literární tvorbu (psal příležitostné básně – například k narození syna chrudimského děkana Blažeje Borovského z Borovna). Pokud jde o majetkové poměry, Samuel Fontin patřil rovněž k majetkové elitě města. K rozmnožení statků mu přispěla rovněž výhodná sňatková politika. První žena Salomena, dcera Petra Volejníčka a vdova po Vítovi Hořínkovi, se kterou se oženil roku 1587, zdědila dům, řeznický krám a grunty po bývalém muži a všechen majetek po otci. Veškeré tyto statky připadly po její smrti roku 1601 Samuelu, který již téhož roku uzavírá druhý sňatek s neméně zámožnou vdovou po Janu Březovském, Alžbětou Kodešovou, jejíž dědictví po rodičích činil dvorec za 1118 zl. Samuel Fontin zemřel roku 1620, patrně dobrovolným odchodem poté, co byl po Bílé Hoře povolán spolu s jinými primátory na pražský hrad.²⁹ Epitaf si nechal pořídit roku 1614, což vysvětluje nápisová část epitafu, přítomnost dvou manželek a absence potomků. O existenci syna, narozeného z posledního manželství, nás informuje zpráva ze dne 30. srpna 1622 o dělení majetku po Klatovského smrti vdovou Dorotou (provdanou již za Tobiáše Felixe) a synem Samuelem Albrechtem Klatovským.³⁰ Výjimečnosti Klatovského odpovídá i jeho rozměrný epitafní monument v bohatě vyřezávaném rámu doplněném i o volně stojící sochy Mojžíše a Árona. Zajímavá ikonografie obsahuje jak netypickou a dominantní vedutu Klatov, tak v horní části apokalyptickou scénu andělských chórů odivajících vyvolené. Je přitom známo, že motiv cherubínů byl Klatovským oblíben a v jeho pozůstalosti je zmiňována řada předmětů s touto tematikou.³¹ V nástavci epitafu se nachází rovněž ojedinělá vanitasní tematika – putti na lebce pouštějící mýdlové bubliny s nápisem „*Quis evadet*“ (Kdo může uniknout?) – odkazující na známý, humanisty obrozený antický topos „lidský život je jako bublina“ neboli *Homo bulla*. Obraz je variací na emblém Hendricka Goltzia (1594) a odkazuje evidentně na humanistické vzdělání objednavatele, odrá-

²⁸ RYBIČKA, ibidem, s. 74-78. Josef Ceregetti ve své *Historii chrudimské* vzpomněl oné události slovy: „...Léta 1619 za správy pana Samuele Fontýna Klatovského zdi městské dolejší od domu Anny Proměčkovy až k domu Václava Slona Přeloučského s velikým nákladem okolo šesti set kop míšeňských spraveny a místem z gruntů vyzdviženy jsou, nebo tak místem roztrhány a spuštěny byly, že znáti již nebylo, aby to zdi býti měly, jsou také téhož roku brány zpevněny a věže nad nimi jako i nad pardubskou fortanou vnově vzdělány, ...“, BERGER – MALÝ (ed.) (pozn. 14), s. 31.

²⁹ FLORIÁN – POCHOBRADSKÝ (pozn. 25), s. 73, pozn. 18. – ADÁMEK (pozn. 27) s. 7-10. Ke smrti druhé ženy Samuela Fontina, Alžběty Kodešové, byla vydána pohřební kázání od Václava Štefana Teplického a Havla Žalanského. Třetí ženou Samuela Fontina byla Dorota (manželství uzavřeli roku 1617), která zemřela před rokem 1630 a upomíná na ni kamenný náhrobník u kostela sv. Michala, RYBIČKA (pozn. 27), s. 74-78. – Josef JUNGSMANN, *Historie literatury české*. Praha 1849, s. 223, 224, č. 1686, 1712.

³⁰ SOKA Chrudim, Fond Pozůstalost Vincence Floriána, inv. č. 16. – Floriánův rukopis topografie města Chrudimě (pozn. 11), nestr.

³¹ Inventář obsahoval např. „široký knoflík na maličkých nožičkách s cherubínky“ či „kus pásu se dvěma pozlacenými cherubínky“, FLORIÁN (pozn. 26), s. 1.

žející snad erasmiánská východiska. Vytvoření tohoto monumentu tedy bylo promyšleným dílem, který dal Klatovský zhotovit dle svých slov „*po mnoha přestálých pracích, povědom si své smrtnosti*“. Odráží se v něm typická pozice elitního měšťana 16. století, který spojuje tradiční křesťanskou tradici odkazující na dobově citlivá apokalyptická očekávání Posledního soudu s humanistickými východisky.³²

Rovněž Tomáš Lvík Domažlický náležel do řad chrudimské sociální a ekonomické elity, byl chrudimským konšelem a za své majetky v mnohém vděčil sňatkovým výhodám. Jeho první ženou se stala jediná dcera a dědička erbovníka a královského rychtáře Jana Páchy z Dřevíče. Po její smrti roku 1589 se oženil s Annou Sokolovou a potřetí pak se Salomenou Francovou z Liblic, s níž je zobrazen na společném epitafu (zemřel 11. 11. 1616, Salomena umírá 13. 1. 1619). Fakt, že se na epitafu objevuje Tomáš Lvík pouze s poslední manželkou, je patrně vysvětlitelný tím, že objednavatelkou desky byla právě Salomena Francová. Rovněž tento monument s netradiční a protestanty oblíbenou ikonografií *Alegorického Ukřižování* je příkladem promyšleného zadání díla.³³

Tento případ, kdy byla objednavatelkou epitafu žena, však nebyl ojedinělý. Nepochybně výjimečnou ženou byla Marta Boleslavská z Kočice, dcera Jiřího Boleslavského z Kočice a Ostrova (rodině byl erb s přídomek z Kočice a Ostrova udělen roku 1584). Prvním mužem Marty Boleslavské se stal Burian Kochánek z Kochánku (rychtář a berník), po němž zdělila velký majetek. Provdána však byla celkem čtyřikrát, dále s Janem Němcem, Janem Prokulem Bydžovským a Jakubem Naxerou. Část svého jmění pak ve svém kšaftu (vysvědčeném 18. srpna 1614) odkázala na milosrdenství, konkrétně kopa záhonů pole u sv. Jiří byla postoupena chrudimské škole. Epitaf je rovněž po ideové stránce promyšleným dílem, kterému dominuje *Vize Ezechiellovou*, oblíbená např. u slezských protestantů, a u nás zcela unikátní. Osamocená žena – Marta se na něm objevuje po boku svých čtyř manželů se zemřelým synem Danielem (narozen za manželství s Jakubem Naxerou).³⁴

Rovněž epitaf Eustacha Landeka z Traunsteinu (†16. 2. 1606), sekretáře při apelacích a výběrčího posudného, nechala zříditi jeho žena, Ludmila Mydlářová, vdova po zámožném Matěji Mydláři, stavebníkovi známého Mydlářovského domu

³² Reindert FALKENBURG – Jan Piet Filedt KOK – Huigen LEEFLANG (ed.), *Hendrick Goltzius (1558-1617)*. Zwolle 1993, s. 188, obr. 112. – Pavel PANOCH, Bublina. Mor(t)alita, nebo lehký žánr? Nástin kulturních dějin jednoho motivu. *Kuděj. Časopis pro kulturní dějiny* VII, 2005, č. 1-2, s. 100-120, zvl. s. 113-114.

³³ RYBIČKA (pozn. 27), s. 66. – FLORIÁN – POCHOBRADSKÝ (pozn. 25), s. 68-69. – ZH [Zdeněk Hojda], heslo Epitaf Tomáše Lvíka Domažlického a jeho manželky Salomeny. In: Vít VLNAS (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2001, s. 506, kat. č. II/6.4. Z. Hojda u hesla kromě známé lit. cituje Ceregettiho Historii chrudimskou: záznamy v ní se vztahují k seznamům městských radních (v orig. s. 94-95) a poznámce o požáru na Novém městě v roce 1611, který zachvátil mj. dvůr Tomáše Lvíka (s. 27), srov. BERGER – MALÝ (ed.) (pozn. 14), s. 28, 100-101.

³⁴ FLORIÁN – POCHOBRADSKÝ (pozn. 25), s. 54-56, 60-61, 66-68, pozn. 11. – RYBIČKA (pozn. 27), s. 57-59.

v Chrudimi. Ludmila pro manžela objednala ještě kamenný náhrobek, který je dnes umístěn na jižní straně kostela sv. Michala. Ač měla Ludmila z minulého manželství s Matějem Mydlářem syna Matěje a dceru Ludmilu, na epitafu se objevuje pouze s manželem Eustachem, neboť společných potomků již neměli. Obě nezletilé děti Ludmily se navíc dospělosti nedožily a po jejich smrti se rozhořel spor o majetek (zvláště Kopanický mlýn) mezi manžely Landekovými a Danielem Mydlářem, synem Matěje Mydláře z prvního manželství. Spor byl vyřešen majetkovým odškodněním Daniela Mydláře a mlýn přešel v držení Eustacha Landeka. Ludmila svého muže přežila a provdala se potřetí za vdovce Václava Plesa Heřmanského ze Sloupna.³⁵

V případě epitafu Doroty Soukeníkové v kostele sv. Michala se jedná o monument matky a jí samé a byl zřízen patrně na objednávku její matky Lidmily (rozené Šíchové) a otce, soukeníka Kryštofa Roupovského, který v letech 1567-93 zasedal v městské radě. Na ústředním obraze jsou tak vedle výjevu *Zmrtvýchvstání* zobrazeny dvě klečící ženské postavy – matka Lidmila a dcera Dorota, o jejíž předčasnou smrt informuje připojený nápis. O postavení rodiny svědčí i to, že synové Kryštofa Soukeníka, Daniel a Šebestián, obdrželi erb s titulem z Častolovic roku 1582. Při kostele sv. Michala jsou dodnes dochovány kamenné náhrobníky Kryštofa Soukeníka i jeho ženy Lidmily (datovaný rokem 1589), stejně jako i jejich dvou synů.³⁶

Pro další dva objednavatele a především jejich epitafní monumenty je příznačná radikální změna ikonografie, která nově v rámci sledovaného materiálu akcentovala typicky katolická mariánská témata. Tento posun byl nepochybně ovlivněn pobělohorskou situací a změnou konfesionálních poměrů v komunitě měšťanských elit. První byl chrudimský primas Samuel Lagarin, syn Jiřího Prázdného (†1630). Jeho jméno je mj. vzpomínáno v souvislosti s uvězněním členů městské rady dne 18. 9. 1621 (do arestu vzat mezi jinými spolu s Matoušem Radoušem).³⁷ Druhým objednavatelem epitafu se stal anonymní muž, jehož profesní (sebe)prezentace jej identifikuje jako malíře (paleta se štětci v ruce). Postava muže na epitafu bývala ztotožňována s osobou samotného Matouše Radouše.³⁸ Na výjevu se ale ukazují dvě ženy a čtyři děti a Matouš Radouš měl dle Rybičkových údajů a pramenných záznamů jen tři ženy a byl bezdětný, což potvrzuje i jeho kšaft. Jedná se tedy s největší pravděpodobností o epitaf jiného chrudimského (či jiného) malíře, kdy by mohl v úvahu připadat Jiří Mydlář Smilipeus (†1644).³⁹

³⁵ Floriánův rukopis topografie města Chrudimě (pozn. 11), nestr.

³⁶ FLORIÁN – POCHOBRADSKÝ (pozn. 25), s. 56-58, 64-65, pozn. 3. – Antonín ŠOLTA, Nápis na kamenných tabulích náhrobních na hřbitovech chrudimských. *Časopis společnosti přátel starožitností* VI, 1898, s. pozn. 2, s. 56. Epitaf Doroty byl před opravou michalského kostela přenesen do muzea a roku 1916 vrácen zpět, proto nebyl narozdíl od ostatních výrazněji přemalován.

³⁷ BERGER – MALÝ (ed.) (pozn. 14), s. 32.

³⁸ VACKOVÁ (pozn. 5), s. 137.

³⁹ Jiří Mydlář (též Jiří Šťastný, Smilipeus) byl synem Daniela Mydláře (a vnukem Matěje Mydláře). Zastával úřady v radě, po něm pozůstala vdova Marta se znovu provdala za malíře Abrahama Frice,

Objednavatelé chrudimských epitafů tedy náleželi k ekonomické a sociální elitě města, zasedali většinou v městských úřadech (nebo se jednalo o manželky radních). Mezi tuto skupinu městských zastupitelů se řadil i samotný Matouš Radouš, s malířem je tedy pojily většinou osobní vazby.⁴⁰ Mnohým z objednavatelů chrudimských epitafů napomohla k ekonomickému růstu výhodná sňatková politika a pochopitelně se setkáváme se vzájemně provázanými rodinnými vazbami významných chrudimských rodin (mnohdy erbovníků). Dvojí zastoupení soukenické profese (Václav Lípa a Kryštof Roupovský) dosvědčuje významnější postavení, které soukenické řemeslo na přelomu 16. a 17. století v Chrudimi zastávalo. Podle epitafů samotných se lze ale těžko orientovat v rodinných vazbách, protože výběr rodinných příslušníků nepodléhal žádným pravidlům a záležel zejména na osobní preferenci objednavatele. Dané zákonitosti jsou tedy hodně individuální a nelze je nikterak generalizovat bez znalosti konkrétních osudů zadavatelů. Epitafy také nenáležely k jediné formě komemorace chrudimské elity, v řadě případů si rodiny nechávaly pořídit vedle epitafů ještě kamenné náhrobníky (většinou spjaté s tímž místem), jak vidíme například u Soukeníků nebo Petrásků. Převažující počty kamenných náhrobníků z druhé poloviny 16. století a počátečních let 17. století u kostela sv. Michala a sv. Kříže svědčí, spolu s epitafními doklady, o kulminaci komemorativní kultury nejen v Chrudimi.

Nebude v této souvislosti rovněž marné ptát se na konfesní situaci ve městě. Většina měšťanů se před Bílou horou hlásila k nekatolickému vyznání, i když lze stěží určit, jaký podíl náležel tradičnímu utrakvistu a dalším reformovaným konfesím, případně jakou roli, a jestli vůbec, měla katolická komunita. Chrudimští děkani sice spadali pod jurisdikci dolní konzistoře, ale stejně tak jsou pro předbělohorskou éru typické četné stížnosti na jejich kvalitu, zejména mravní, a spory s konzistoří. Do jaké míry lze zprávy o odmítání tradičních svátků a rituálů považovat za znak dejme tomu luterství a pokud lze zvažovat spíše osobní krizi či obecný rozvrat struktur utrakvistického kněžstva, nelze posoudit. V těchto sporech Chrudimští vystupovali jako příznivci starých pořádků, zahrnující úctu k P. Marii

který převzal Mydlářovu dílnu. Na případné spojení epitafu malíře s Jiřím Mydlářem by odkazovala přítomnost dvou synů – víme, že jeho nejstarším synem měl být Jiří. Dále máme povědomí také o Janovi a Benigně. Vše zpochybňuje skutečnost, že Mydlář měl patrně pouze jednu manželku Martu (se kterou se oženil roku 1634), což potvrzují i Floriánovy Topografie a záznamy Svatební knihy: RYBIČKA (pozn. 1), s. 496-497. – SOKA Chrudim, AMCh, Svatební kniha, inv. č. 379, f. N9. Z Topografie dále vysvítá, že dcera Benigna se na konci 70. let provdala a že Jiří Mydlář držel nějaký čas dům Kuchynkovský (76/I), 1632 kupuje dům v Bohaté čtvrti za 500 kop (119/I), měl zahradu ve čtvrti Rybářské. Dne 14. 11. 1658 byla rozdělována jeho pozůstalost, při níž „*Janovi (Smilipeovi) synu p. Abraham Fric, otčím, kupřstyky k malířskému kunstu náležející po panu otci jeho pozůstalé vydati připověděl*“, SOKA Chrudim, Fond Pozůstalost Vincence Floriána, inv. č. 16 – Floriánův rukopis topografie města Chrudimě (pozn. 11), inv. č. 17 – Nové město, nestr.

⁴⁰ Jednu z nich dokládá například majetková transakce, když Matouš Radouš dne 17. listopadu 1594 koupil od Jana Bydžovského (na místě manželky Marty Boleslavské z Kočice) varní dům po Burianovi Kochánkovi z Kochánku za 530 kop, SOKA Chrudim, Fond Pozůstalost Vincence Floriána, inv. č. 16 – Floriánův rukopis topografie města Chrudimě (pozn. 11), nestr.

a svatým či pořádání procesí. Kolem poloviny 16. století zde patrně ještě trvala věrnost „husitské tradici“, ale později získávala loajalita ke konzistoři spíše formální podobu. Kolem roku 1600 již patrně získalo silnější pozice ve městě luterství, jak dokládá mj. i osobnost děkanů Blažeje Borovského či Jiřího Oekonomy.⁴¹ K většinové nekatolické konfesi se patrně před Bílou horou hlásil i Radouš, což potvrzuje i to, že jeho bratři byli protestanti. Musíme se tak ptát, zda a do jaké míry se tato konfesionalita odrazila ve tvorbě epitařů. V předběllohorském období se na chrudimských epitařech objevují nepochybně spíše „nekatolická“ témata. To se projevuje nejen absencí typicky katolického ikonografického aparátu, který souvisel s odlišným vztahem k posmrtnému životu (přímluvné postavy P. Marie a svatých patronů). Naopak zdůrazňují více narativní či konceptuální témata, která vycházejí z více i méně tradičních biblických předloh a představují složitější teologicko-eschatologická schémata promyšleně vázaná na nápisovou složku. Zvláště následující epitaře obsahují mnohdy netypické náměty a motivy: Lvika Domažlického (vizuální interpretace Pavlova listu Římanům), Fontina Klatovského (apokalyptická imaginace), Marty Boleslavské (Ezechielova vize) či Salomeny Kuboňové (motiv „didaktické“ andělské postavy ukazující v duchu protestantské ikonografie na Ukřižovaného jako jedinou záruku spásy). V kontextu nekatolického prostředí tak reprezentují na jedné straně tak charakteristické osobní i veřejné vyznání víry a jistoty spásy (*monumentum pietatis*) a stejně tak i „didaktický“ *Lehrbild* či *Dogmenbild*. Chrudimské kostely v předběllohorské době představovaly, jak to známe z německého či slezského protestantského prostředí, *Bildkirchen*, které se stávaly výrazem kolektivního náboženského přesvědčení městské komunity.⁴² Zcela příznačný a ostentativní výskyt mariánské ikonografie na chrudimských epitařech po Bílé hoře dává znát, že změna konfesijní orientace se promítla i do tohoto stejně tak intimního jako navýsost manifestačního monumentu, jakým epitař byl. Radoušovy památníky neznámého malíře s *Pietou* a Samuelu Lagarina tak mimoděk a přitom zcela exemplárně reflektují proměnu náboženské atmosféry ve městě. To jistě není možné přikládat samotnému Radoušovi. Volba témat v první řadě vycházela od objednavatelů, kteří z různých důvodů, ovšem vždy záměrně, demonstrovali své změněné vyznání. Máme skutečně jen málo takových jednoznačných vizuálních pramenů, které by tento fenomén „konfesijního zvratu“ v konkrétním časoprostorovém průsečíku dokumentovaly.

To vše činí v úhrnu z Radoušovy osobnosti a především jeho díla výjimečný materiál, který má své místo nejen v lokálním kontextu, ale v širších souvislostech domácího renesančního malířství a vizuální kultury vůbec. Tento v dobrém slova smyslu „regionální“ malíř, spjatý svou tvorbou s vyhraněným měšťanským prostředím, je nejen exemplárním dokladem přijímání, reflexe a zákonitě redukce „vysokého“ manýristického umění prostředkovaného rudolfínským sty-

⁴¹ A. KLAUS – Č. FLORIÁN – K. KUDRNA, *Chrudimsko a Nasavrcko IV. Prehistorie a historie obcí na Chrudimsku*. Chrudim 1926, s. 181-196.

⁴² HARASIMOWICZ (pozn. 9), s. 157-163.

lem. Dochovaný soubor epitařů reprezentuje rovněž nepopíratelný kulturně-historický fenomén ukazující, jakých forem nabývala v konkrétním prostředí komemoratívni kultura měšťanského stavu a jak se propojovala s hledisky obecně reprezentativními a náboženskými (konfesijními). Prostředí objednavatelů a vůbec funkční úloha těchto památek je velkou výzvou pro další zkoumání, kdy se dnes jeví jako velmi vhodný přístup. Slibuje přinést mnohem zajímavější a podstatnější informace k vlastní povaze těchto děl než jen sterilní shromažďování grafických předloh a despektní soudy vycházející ze striktně uměleckohistorických formálních měřítek. Tak sice přijdeme o tak typickou kategorii malebnosti (či pitoreskosti) v rámci „české renesance“, ale snad začneme naopak nalézat smysl v kladení jiných otázek, souvisejících především s historicko-antropologickou hodnotou zkoumaného materiálu.

Summary:

Personality and Work of Matouš Radouš and Renaissance Epitaphs in Chrudim

The article focuses on the personality of Matouš Radouš, a painter, (†1631), of the town Chrudim, and with his outstanding and partly well preserved work – the epitaphs of prominent Chrudim burghers. Extraordinary position of Matouš Radouš lies in the fact that we only know a few painters of Czech origin in the period of Renaissance. Thanks to the sufficient archive sources, we know a lot of his life and together with his paintings, still preserved in Chrudim churches (in Church of the Assumption of the Virgin Mary and St. Michael) they were intended for, we can imagine how the local Late Renaissance workshop functioned. The research into the life and work of the “regional” Renaissance painter Matouš Radouš has several aspects. One of them is formal characteristic of the epitaphs representing a typical Central-European works of art adopting the Mannerist art influence mediated through the court of Rudolph II in Prague. We can observe how compositions of Matouš Radouš’ epitaphs reflect the figural canon and the patterns of international Mannerism, transmitted especially by graphics. Nevertheless, the character of Radouš represents a typical local “shift” from the exclusive court art and the art of a rather low formal quality. On the other hand, formal aspect of Radouš’ artistic production should not be the only one to appreciate his works of art. The unique group of Chrudim epitaphs (produced between 1580 and 1630) by Radouš and his collaborators represent a source of this kind. On the one hand, the epitaphs reflect social position of civic elite in Early Modern Chrudim and special culture of creating personal and social remembrance. On the other hand, the epitaphs witnessed the interesting confessional situation in the town. In some cases, a very original iconography of these epitaphs (e.g. the motif of Allegoric Crucifixion) proves that the commissioners of this monument were non-Catholics. The change in iconography after the White Mountain Battle, using the new Catholic motifs (esp. of the Virgin Mary) shows that the confessional situation in the town was also changed in favour of Catholicism. Last but not least, the unique epitaphs by Radouš not only represent the “works of art”, but they also stand for special records of a great historical-anthropological value.

Obrazové přílohy



Obr. 1: Matouš Radouš, Epitaf chrudimského primase Samuela Fontina Klatovského, 1614, Chrudim, kostel Nanebevzetí Panny Marie.



Obr. 2: Matouš Radouš, Epitaf chrudimského primase Samuela Fontina Klatovského, detail ústředního obrazu, Chrudim, kostel Nanebevzetí Panny Marie.



Obr. 3: Matouš Radouš, Epitaf chrudimského rychtáře Václava Lípy, kolem 1587, Chrudim, kostel Nanebevzetí Panny Marie.



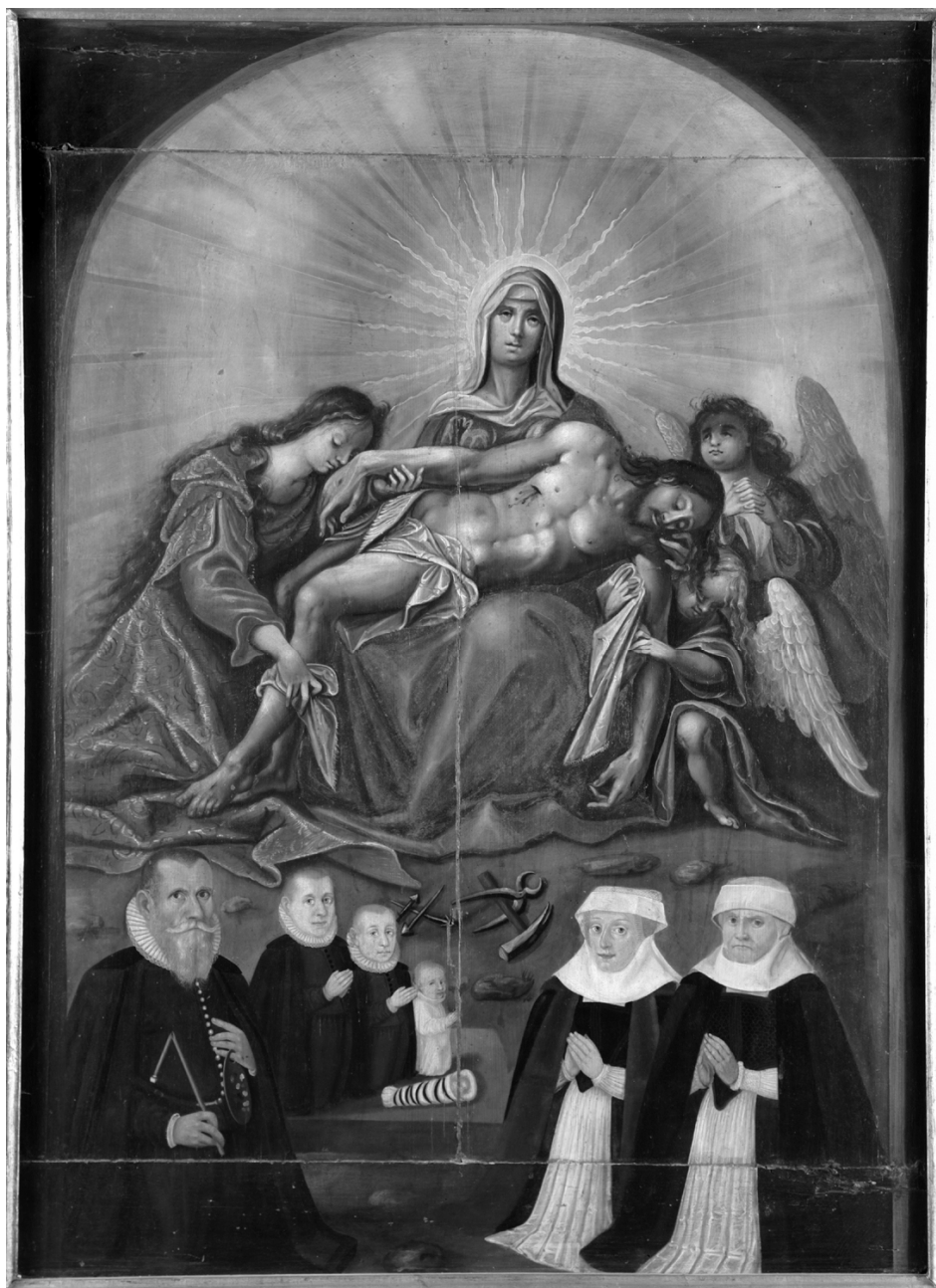
Obr. 4: Matouš Radouš, Epitaf Tomáše Lvíka Domažlického a jeho ženy Salomeny Francové z Liblic s *Alegorickým Ukřižováním*, po 1619, Chrudim, kostel Nanebevzetí Panny Marie.



Obr. 5: Matouš Radouš, Epitaf Tomáše Lvíka Domažlického a jeho ženy Salomeny Francové z Liblic s *Alegorickým Ukřižováním*, detail.



Obr. 6: Matouš Radouš, Epitaf Samuela Lagarina s *P. Marii*, po roce 1630, Chrudim, kostel Nanebevzetí Panny Marie.



Obr. 7: Matouš Radouš (?), Obraz z epitafu neznámého malíře s *Pietou*, po roce 1620, Chrudim, kostel Nanebevzetí Panny Marie.



Obr. 8: Matouš Radouš, Epitaf Eustacha Landeka z Traunsteinu se *Zmrtvýchvstáním Krista*, 1606, Chrudim, církevní arciděkanský depozitář.



Obr. 9: Matouš Radouš, Epitaf Marty Boleslavské z Kočice a jejich manželů s *Vizi Ezechielovou*, 1610, Chrudim, církevní arciděkanský depozitář.



Obr. 10: Matouš Radouš, Epitaf Ozany Lipanské z Lipan s Ukřižováním, 1598, Jezbořice, kostel sv. Václava.



Obr. 11: Matouš Radouš – dílna, Epitaf Daniela Klementa se *Zmrtvýchvstáním Krista*, první čtvrtina 17. století, Regionální muzeum v Chrudimi.