

Pavel PANOCH

**Jan Václav Michna z Vacínova a emblematická výzdoba kostela
sv. Jakuba Většího v Kratonohách**

Z pozdně renesančních a raně barokních nástěnných maleb a štukatur dochovaných v českém prostředí poutají již od šedesátých let 20. století badatelskou pozornost také četná díla, která své bezprostřední předlohy čerpají z emblematické knižní produkce nebo alespoň obsahují zřetelné emblematické elementy.¹ Historické bádá-

* Za diskusi nad pracovní verzí textu a připomínky k biogramu J. V. Michny z Vacínova děkuji Jiřímu Kubešovi, za další rady a konzultaci hispánské složky výzdoby vděčím laskavosti Pavla Štěpánka.

¹ Vliv emblematické kultury na kulturu českých zemí stručně ocenil již Robert W. J. EVANS, Bílá hora a kultura českých zemí, *Československý časopis historický* XVII, 1969, s. 852. Výčet emblematicky orientovaných studií s přesnými bibliografickými odkazy naposledy podal Lubomír KONEČNÝ, *Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematické kultury*, Praha 2002, s. 18 a pozn. 42-47 na s. 27-28. Tuto bibliografii lze – bez nároků na úplnost – rozšířit o: Tomáš KNOZ, *Renesance a manýrismus na zámku v Rosicích*, Rosice 1996, s. 69-71; Vít VLNAS, Emblematická a heraldická výtvarná novokřesťanská komunita v Münsteru 1534-1535, *Heraldická ročenka* 1996, s. 24-43; Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, K plastické výzdobě Sálu předků ve Vranově nad Dyjí, in: *Sál předků na zámku ve Vranově nad Dyjí*, Brno 2003, s. 51-69; Ivan P. MUCHKA – Lubomír KONEČNÝ, The Epitaph of Helfric Gut in St. Vitus Cathedral, *Studia Rudolphina 4. Bulletin Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II.* 2004, s. 33-40; Lubomír KONEČNÝ, An Emblematic Epitaph in Prague, *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies* 2005, Vol. 14, s. 409-415; Marcela VONDRÁČKOVÁ, Die Bibliothek des Benediktinerklosters St. Margarethe im 18. Jahrhundert, in: Martin MÁDL – Anke SCHLECHT – Marcela VONDRÁČKOVÁ, *Detracta larva juris naturae. Studien zu einer Skizze Wenzel Lorenz Reiners und zur Dekoration der Klosterbibliothek in Břevnov*, Praha 2006, s. 138-169. Z nepočtené skupiny prací sledujících vliv emblematické kultury v dalších oblastech raně novověké kultury, např. v heraldice, v numismatice a ve sféře knižní kultury, lze doplnit zejména následující studie: Tomáš KLEISNER, Medaile Ferdinanda Augusta Leopolda Lobkovic z roku 1695, *Numismatické listy* 56, 2001, č. 4, s. 124-125; Jana HUBKOVÁ, Slezský emblematický Jacobus a Bruck-Angermundt a adresáti jeho emblémů z řad protestantské šlechty zemí Koruny české, *Studia Comeniana et Historica* 33, 2003, č. 69-70, s. 196-217; TÁŽ, Jacobus a Bruck-Angermundt, ein schlesischer Emblematicker des 17. Jahrhunderts, in: Martin VESELÝ ed., *O! werthestes Vater-Land! Kultur Deutschböhmens 17.-19. Jh.*, Ústí nad Labem 2003, s. 7-14; TÁŽ, Emblematická jako inspirace výzdoby mincí, medailí i reprezentativních tisků Fridricha Falckého, in: Dagmar GROSSMANNOVÁ – Jan T. ŠTEFAN

ní nás naproti tomu informuje jen o početně relativně sporém výskytu emblematických svazků² zastoupených v raně novověkých šlechtických a měšťanských knihovnách pozdního 16. a 17. století³ nebo v osobním majetku osob z prostředí

ed., *Realita, představa, symbol v numismatické ikonografii*, Ostrava 2004, s. 153-166; Jan ŠTĚPÁN, Realita a symbolika na ražbách olomouckých biskupů Pavlovského a Dietrichštejna, in: Tamtéž, s. 131-140. Inspiraci výzdoby portrétní medaile biskupa Stanislava Pavlovského z roku 1585 renesančními emblematickými svazky zmiňuje také Ondřej JAKUBEC, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003, s. 304, obr. 54-55. Stručnou emblematickou referenci nalezneme i ve studii Lucie JIRÁSKOVÁ, A Few Notes on the Reception of Ancient Egypt in the Artistic Production of the Renaissance Czech Lands, in: Johanna HALOUBEK – Hana NAVRÁTILOVÁ – Wolf B. OETER ed., *Egypt and Austria II. Proceedings of the Prague Symposium 2005*, Praha 2006, s. 84-85. Z nedávného „festschriftu“ pro Lubomíra Konečného (Beket BUKOVINSKÁ – Lubomír SLAVÍČEK ed., *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, Praha 2006) pak zejména dvě statě: Petr INGERLE, Paris Gille: Infula pro Karla II. z Liechtensteinu-Castelkorna. Emblematická apologie církevního aristokrata (s. 57-68) a Tomáš KLEISNER, Emblematický výklad lovecké medaile hraběte Šporka (s. 291-293). Z prací zabývajících se uměleckými fundacemi F. A. Šporka sleduje poměr kukského hraběte k emblematické nejnověji Jiří ŠERÝCH, *Michael Rentz fecit. Dvorní rytec hraběte Šporka*, Praha 2007, s. 159-164. Na jednu z konvolutu Šporkových medailí, jejíž výtvarnou podobu inspiroval emblém z emblematického díla Gabriela Rollenhagena, upozorňuje v kusé zmínce Tomáš KLEISNER (rec.), Lubomír Konečný: Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematicky, Praha 2002, *Numismatické listy* 58, 2003, č. 3, s. 82. – Volněji s termínem „emblém“ operují badatelé zaměřeni na výtvarnou kulturu klasicismu a „dlouhého“ 19. století viz Roman PRAHL, Had, číše a okřídlená hůlka. Patroni, emblémy a pomníky lékařů v 19. století, *Dějiny a současnost XXIX*, 2007, č. 9, s. 17-20. Pro barokní kulturu českých zemí v mnohém komplementární slezské prostředí srov. Piotr OSZCZANOWSKI, Portrét pastora Simona Grunaea, superintendanta, knížecího rady, historika Lehnicka a autora emblémů, in: Andrzej NIEDZIELENKO – Vít VLNAS ed., *Slezsko – perla v české koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů* (kat. výst.), Praha-Legnica 2006, kat. č. II.4.17., s. 253-254.

² K bližší charakteristice tohoto typu knižní produkce: Karl-August WIRTH – Wilhelm HECKSCHER, Emblem, Emblembuch, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, sv. V, Stuttgart 1967, sl. 86-222; Jochen BECKER, Emblem book, in: Jane TURNER ed., *The Dictionary of Art*, Díl 10, London 1996, s. 173-177; Carsten-Peter WARNCKE, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte: das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987, zvl. s. 161-192. Stručně také Ehrenfried KLUCKERT, Emblematica, in: Rolf TOMAN ed., *Baroko. Architektura – malířství – plastika*, Praha 1999, s. 428-429.

³ K emblematickým tiskům v rožmberské knihovně viz Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Program štukové výzdoby tzv. soudnice zámku v Bechyni, *Umění* 21, 1973, č. 1, s. 5-6 a pozn. 30 na s. 16; Pravoslav KNEIDL, „Picturae et Kunststuck“ v Březanově katalogu rožmberské knihovny, in: Vít VLNAS – Tomáš SEKYRKA ed., *ARS BACULUM VITAE. Sborník studií z dějin umění a kultury k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.*, Praha 1996, s. 85-86; Lenka VESELÁ, *Knihy na dvoře Rožmberků*, Praha 2005, s. 164. Řídkou recepci emblematických svazků pohlaví komentuje Marie RYANTOVÁ, Vzdělanostní úroveň raně novověkých šlechtičů ve světle štambuchů, in: *Česko-slovenská historická ročenka 2001*, Brno 2001, s. 191. Autorka upozorňuje na popularitu svazku *Emblemata Christianorum centuria*, sestaveného Georgette de Montenay, dvorní dámou navarrské královny Jeanne d'Albret, a titul označuje co do rozšíření „za jakousi ženskou obdobu Alciatiho Emblemat.“ K použití emblému z díla této kalvinské autorky na rožmberské medaili z roku 1592 viz Tomáš KLEISNER – Zuzana HOLEČKOVÁ, *Mince a medaile posledních Rožmberků. Vilém (1535-1592) a Petr Vok z Rožmberka (1539-1611)*, Praha 2006, s. 59-60, č. kat. 50. – Emblematica na poličkách pražských měšťanských knihoven evidují: Zdeněk

císařského dvora.⁴ Tato očividná disproporce před nás staví řadu otázek nejen po užití smyslu a funkci emblematických příruček, ale zejména po identitě a sociálně-společenském habitu jejich učených uživatelů. Bylo vlastnictví emblematických tisků v českém raně novověkém prostředí opravdu takovou exkluzivitou, jak nám předestírají údaje dochovaných inventářů soukromých biblioték?⁵ Omezoval se okruh těch, kteří těmito emblematickými svazky listovali, pouze na špičkové malíře (Karel Škréta,⁶ Antonín Martin Lublinský⁷) a sochaře (Matyáš

HOJDA – Jaroslava KAŠPAROVÁ, Románská literatura v knihovnách staroměstských měšťanů v 17. století, in: Olga FEJTOVÁ – Václav LEDVINKA – Jiří PEŠEK ed., *Documenta Pragensia XIX. Národnostní skupiny, menšiny a cizinci ve městech*, Praha 2001, s. 93-94 a 99 (informace o tiscích Alciata, Ripy ad.).

⁴ K zastoupení emblematických tisků ve sbírkách samotného císaře Rudolfa II. viz Rotraut BAUER – Herbert HAUPT, *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolf II. 1607-1611*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 72, Wien 1967, s. 132-133; Lucie JIRÁSKOVÁ, *Recepce starověkého Egypta ve sbírkách císaře Rudolfa II.*, in: *Celostátní studentská vědecká konference Historie 2003 (sborník)*, Pardubice 2004, s. 47. K tiskům emblematického charakteru vzniklým v prostředí rudolfínského dvora (zejména k emblematické sbírce *Empresas morales* z roku 1581 s devizami od Juana de Borja) viz Jaroslava KAŠPAROVÁ, Španělské tisky 16. století z dílny pražského tiskaře Jiřího Nigrina, in: *Documenta Pragensia X/1*, Praha 1990, s. 210-211; TÁŽ, *Los impresos españoles del siglo XVI procedentes de la tipografía praguense*, *Ibero-Americana Pragensia* 22, 1988, Praha 1990, s. 151-152; TÁŽ, *Příspěvek k působení španělských vyslanců Juana de Borja a Guilléna de San Clemente na dvoře Rudolfa II.*, *Miscellanea Oddělení rukopisů a starých tisků* 15, 1998, s. 143. Císařský podčišník na pražském dvoře Rudolfa II. Kašpar Reif si do svého památníku vlepil vystříhané rytiny z díla *Emblemata Saecularia* (1. vyd. 1592, další 1596, 1611, 1614 a 1628) od Theodora de Bry. K tomu Marie RYANTOVÁ, *Památníky raného novověku jako prostředek individuální sebe prezentace*, *Český časopis historický* 104, 2006, s. 63 pozn. 55. K obdobnému použití téhož emblematického svazku viz TÁŽ, *Neznámý fragment štambuchu Felixe Kapliře ze Sulevic ve Stuttgartu*, *Miscellanea Oddělení rukopisů a starých tisků* 18, 2003-2004, s. 408. Inspiraci de Bryho Emblematy dokládají u jedné z kreseb v památníku Kryštofa Viléma Haranta z Polžic a Bezdruzic z let 1631-1658 také: Michal ŠRONĚK – Jaroslava HAUSENBLASOVÁ, *Gloria & Miseria 1618-1648. Praha v době třicetileté války*, Praha 1998, s. 103, komentář k ilustraci č. 73. Podrobněji k jednotlivým vydáním de Bryho Emblemat viz John LANDWEHR, práce cit. níže v pozn. 12, s. 44-45, č. 154-157. K de Brymu srov. Vladimír KUNCITER, *Příběh rodiny de Bry*, *Logos. Sborník pro esoterní chápání života a kultury* 1997, dvojčíslo 1/2, s. 30-34.

⁵ Zdeněk HOJDA – Jaroslava KAŠPAROVÁ, práce cit. v pozn. 3. Recentní knihovědné bádání výskyt emblematických v majetku městského patriciátu nezaznamenává. Viz Olga FEJTOVÁ, *Knihovny pražských měšťanů*, in: Jaroslava MENDELOVÁ – Pavla STÁDNÍKOVÁ ed., *Život v barokní Praze 1620-1784*, Praha 2001, s. 100-106; TÁŽ, *Měšťanský čtenář 17. století a recepce aktuální barokní literatury*, in: Olga FEJTOVÁ – Václav LEDVINKA – Jiří PEŠEK – Vít VLNAS ed., *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620-1740. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách*, Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24.-27. září 2001, Praha 2004, s. 629-640.

⁶ Soupis pozůstalosti Karla Škréty ml., provedený v lednu 1691 staroměstským magistrátem v domě „U Hájků“, zaznamenal mezi literaturou o umění také titul „Ikonologie del Ripa“. K tomu srov. Karel Jaromír ERBEN, *Inventář pozůstalosti po Karlovi Škrétovi ze Závovic*, *Památky archeologické* II, 1857, s. 325-28, 368; Jaromír NEUMANN, *Karel Škréta (1610-1674)*, Praha 1974, s. 49; pro konkrétní Škrétovo použití Ripovy příručky viz tamtéž, kresebný náčrt k filosofické tezi kat. č. 189, s. 243-244, obr. 216. Dále srov. TÝŽ, *Škrétové: Karel Škréta a jeho syn*, Praha 2000, s. 127;

Bernard Braun),⁸ výkonné freskaře (Fabián Václav Harovník),⁹ představitele stavebních profesí¹⁰ a příležitostně také na příslušníky society náboženských řádů

-
- Lubomír KONEČNÝ, Karel Škréta a Francois Le Roy, S. J. neboli: Historie téměř detektivní, *Bulletin of the National Gallery X*, 2000, s. 90, údaje v pozn. 1. Podrobněji ke Škrétově metodě excerptce Ripovy příručky viz Sibylle APPUHN-RADTKE, *Das Thesenblatt im Hochbarock. Gattung am Beispiel der Werk Bartholomäus Kilians*, Weisenhorn 1988, s. 102-105. Na Balbínovu zmínku ze spisu *Verisimilia humaniorum disciplinarum* (1666) o vlastních Škrétou vytvořených emblémech upozornil již Ferdinand SVEJKOVSKÝ, Bohuslav Balbín jako teoretik divadla, *Československá rusistika* 13, 1968, s. 48. Dále Lubomír KONEČNÝ, práce (2002) cit. v pozn. 1, s. 53-54. Pro doklad dobového věhlasu Škrétovy „moudré invence“ při tvorbě emblematických kompozic univerzitních tezí viz Joachim von SANDRART, *Die Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, München 1925, s. 203-204. Srov. Jiří KROUPA, Znovuvzkříšení umění: emblematika v díle Antonína Lublinského, in: TÝŽ, *Umělci, objednavatelé a styl. Studie z dějin umění*, Brno 2006, s. 231.
- ⁷ Lublinského pravděpodobnou znalost Ripovy *Iconologie* a její používání při komponování alegorií univerzitních tezí dovodila Petra ZELENKOVÁ, PACATUMQUE REGET PATRIIS VIRTUTIBUS ORBEM. Oslava Leopolda I. a následníka trůnu arcivévody Josefa v univerzitních tezích podle Antonína Martina Lublinského (1636-1690), in: Olga FEJTOVÁ – Václav LEDVINKA – Jiří PEŠEK – Vít VLNAS ed., práce cit. v pozn. 5, s. 778, 781, 785. Lublinského uměleckou kariéru a přehled známého díla nejnověji shrnuje Milan TOGNER, *Antonín Martin Lublinský*, Olomouc 2004. Autor vysoko hodnotí Lublinského invenci a originalitu a zdůrazňuje malířovu častou nezávislost na Ripovi i dalších tradičně používaných ikonografických příručkách (tamtéž, s. 172). O Lublinského blízském vztahu k emblematice referuje Jiří KROUPA, *Idea ac Conceptus: Premonstratensian Monasteries in Moravia of the Baroque Epoch as „bel composito“ in the Countryside*, *Opuscula historiae artium*, F 43, 1999, s. 7-8.
- ⁸ Braunovu inspiraci emblematikou dokládá mj. reliéf jedné z kašen statue Nejsvětější Trojice v Teplících (1718-1719), na němž je zachycena žena s krucifixem v ruce, jedoucí na jelenovi. Srov. Pavel PREISS, *Boje s dvouhlavou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha 1981, s. 113; Ivo KOŘÁN, *Braunové*, Akropolis 1999, s. 85. Původ této „zvlášť poetické alegorie“ (I. Kořán), která představuje lidskou duši (Animu), chvátající ke kašně symbolizující Pramen života, lze hledat v jedné z grafik Boëtia á Bolswert ilustrujících „*snad nejpoulnější sbírku devocionálních emblémů publikovanou v 17. století*“ (L. Konečný), jež pod názvem *Pia desideria* (1. vyd. 1624) vydal jezuita Hermann Hugo. K přehledu vydání tohoto svazku viz pozn. 152. Braunova plastická adaptace scény vynechává motiv kašny (Fons vitae), neboť ten je zde reálně přítomen sestavou tří vodních nádrží teplické statue. K motivu „žiznivých duší“ v náboženské písňové tvorbě viz Josef HANZAL, *Mariánský kult v barokních Čechách*, in: Jindřich FRANČEK ed., *Rekatolizace v českých zemích (Sborník příspěvků z konference v Jičíně konané 10. září 1993)*, Pardubice 1995, s. 23. Pro uplatnění téhož námětu v barokním malířství viz Tadeusz CHRZANOWSKI, *Szkielet frasośliwy*, in: Juliusz A. CHROSCICKI ed., *Ars Auro Prior: Studia Ioanni Bialostocki Sexagenario Dicata*, Warszawa 1981, s. 394. Ikonografie jelena je obsáhle diskutována v práci Michael BATH, *The Image of the Stag: Iconographic Themes in Western Art*, Baden Baden 1982. Na pravděpodobnost, že Ripovu *Iconologii* použil Ferdinand Maxmilián Brokof jako předlohu pro sochy světadílů z atiky pražského Morzinského paláce (1714), upozornila již Hana VOLAVKOVÁ, *Ikonomie Cesara Ripy a česká barokní plastika*, *Umění* (Štencovo) 9, 1936, s. 439; k témuž nověji alespoň O. J. BLAŽÍČEK, *Ferdinand Brokof*, Praha 1986, s. 106.
- ⁹ K výtisku Ripova díla v Harovníkově vlastnictví viz Michal ŠRONĚK, *Fabián Václav Harovník: Práce v pražské Loretě, pozůstatek knihovny*, *Umění* 34, 1986, č. 5, s. 451. K Harovníkovu použití dalších emblematických tisků v roli předloh pro výmalbu hlavního sálu pražského Lobkovického paláce viz Michal ŠRONĚK – Lubomír KONEČNÝ, *Malířská výzdoba Lobkovického paláce*, *Umění* 43, 1995, č. 5, s. 438-440.

a osazenstvo jejich učilišť (např. klementinské jezuity),¹¹ kteří je používali v roli praktických příruček pro duchaplná symbolická *conchetta* svých uměleckých výtvorů, alegorických divadelních syžetů, nebo je aplikovali do výzdobných programů slavobrán a podobných architektonických kulís efemérní povahy? Jakou pozici sehrávali v rámci zadání a procesu realizace jinotajných výzdobných programů vlastní představitelé šlechtické obce,¹² která byla jako společenská elita jejich nejčastějším objednavatelem? Participovali zásadněji měrou na výběru témat, jež měla krášlit sály a pokoje jejich rezidencí, a určovali tak základní ideové tendence plánované výzdoby, nebo se povýtce spokojovali s dobově módními výzdobnými koncepty, jejichž inventorství i samotnou realizaci nechávali na bedrech provádějících umělců bez bedlivějšího zájmu?¹³ A shrneme-li nakonec jádro předchozích

¹⁰ Ripovu *Iconologii* vlastnil také kameník Santini Aichel, zemřelý roku 1702. Jeho knihovnu po něm zdědil jeho syn architekt Jan Blažej. Srov. Pavel ZAHRADNÍK, K osobnosti Jana Blažeje Santiniho Aichela, *Zprávy památkové péče* 61, 2001, č. 7, s. 226-227, zvl. s. 227.

¹¹ Oldřich J. BLAŽÍČEK, K ikonografii barokové plastiky, *Památky archeologické* XXXXII, 1947, s. 66; TÝŽ, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958, s. 29. Autor uvádí, že v pořadí osmé vydání Ripovy *Iconologie* (Benátky 1645) bylo „už v roce 1651 zařazeno do pražské knihovny staroměstské koleje jezuitské“. K emblematickým elementům – aplikaci Picinelliho kompendia *Mundus Symbolicus* – v barokní výzdobě jezuitského kostela sv. Ignáce v Praze na Novém Městě viz Petra NEVÍMOVÁ, Proměna vnitřní výzdoby kostela sv. Ignáce od počátku stavby až do zrušení jezuitského řádu roku 1773, in: *Restaurovaná barokní díla z kostela sv. Ignáce v Praze*, Praha 1997, s. 10 a pozn. 3 na s. 15; TÁŽ, Ikonografický program původní výzdoby jezuitského kostela sv. Ignáce v Praze na Novém Městě, *Umění* 45, 1997, č. 2, s. 187 a pozn. 5 na s. 198.

¹² Vztah Karla staršího ze Žerotína k emblematickému komentuje Tomáš Knoz (práce cit. v pozn. 1) a zmínkou se jej dotýká také Lubomír Konečný (práce cit. v pozn. 1, s. 7, pozn. 12). Také další významná postava české šlechtické obce raného novověku – Václav Budovec z Budova měl, zdá se, k emblematickému vztah pozitivní. Samotný Budovec sice neinicioval žádnou náročnou uměleckou výzdobu svých sídel, ale jeho dílo *Circulus horologi lunaris et solaris...* (Hanau 1616) bylo vyzdobeno několika ilustracemi emblematického charakteru. Blíže viz John LANDWEHR, *German Emblems Book 1531-1888. A Bibliography*, Utrecht 1970, č. 158 na s. 45. Základní informace k Budovcovi shrnuje Noemi REJCHRTOVÁ, *Václav Budovec z Budova*, Praha 1984. Budovcův příznivý poměr k emblematickému mohl hypoteticky podněcovat některý z jeho učených přátel, např. Caspar Dornau. K tomuto pozoruhodnému humanistovi viz Josef HEJNIC, Kašpar Dornavius a české povstání, *Zprávy Jednoty klasických filologů* VI, 1964, č. 3, s. 171, kde je v pozn. 1 podán vyčerpávající přehled dosavadních zmínek o Dornaviovi v pracích českých historiků. Srov. Antonín TRUHLÁŘ – Karel HRDINA – Josef HEJNIC – Jan MARTÍNEK, *Rukověť humanistického básnictví II. (Č – J)*, Praha 1966, s. 56-68 (zde o jeho obsáhlé literární činnosti); Robert J. W. EVANS, *Rudolf II. a jeho svět. Myšlení a kultura ve střední Evropě 1576-1612*, Praha 1997, s. 197; Michal ŠRONĚK, Privileg Rudolph II. – andechs und nochmals, *Studia Rudolphina 2. Bulletin Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II.*, 2002, s. 25. Nejpodrobnější nástin Dornaviova osudu představuje recentní práce Robert SEIDEL, *Späthumanismus in Schlesien. Caspar Dornau (1577-1631). Leben und Werk*, Tübingen 1994 (Frühe Neuzeit 20). K pražskému Dornaviovu pobytu viz zejména s. 20-29.

¹³ Časté zkomolení nápisových sentencí u malovaných emblémů se dá jen stěží přisuzovat pouze nepečlivosti případných pozdějších přemaleb a restaurací. Je otázkou, zda množství očividných textových nonsensů nedokládá spíše povážlivou míru nezájmu o konečnou podobu výzdoby ze strany jejich objednavatelů. To je případ nejen sledovaných kratonožských fresek, u nichž předpokládáme autentické dochování bez mladších přemaleb, ale i štukových emblémů v sálu zámku

tázání: hrála vůbec emblematika v renesanční a barokní kultuře českých zemí stejně podstatnou roli jako v dalších teritoriích Evropy, kde byly různé formy emblematických nemoher a jejich strukturálních fines namnoze klíčovým elementem slovesné,¹⁴ divadelní,¹⁵ výtvarné a architektonické¹⁶ kultury, nebo se tu naopak

v Rokytnici nad Orlicí. K nim více Pavel PANOCH, Štuková výzdoba zámku v Rokytnici nad Orlicí a její emblematické zdroje, *Muzejní a vlastivědná práce 44 / Časopis společnosti přátel starožitností* 114, 2006, č. 3-4, s. 189-200.

- ¹⁴ Klasicickou práci pro tuto obousměrnou influenci představuje Mario PRAZ, *Seventeenth Century Imagery*, Roma 1975. Z prací orientovaných na středoevropský kulturní prostor srov. alespoň: Jan LEHÁR, Brideliana I. Bridelův Mundus symbolicus, *Studia Comeniana et Historica* 2, 1972, č. 3, s. 99-113; Peter M. DALY, The Emblematic Tradition and Baroque Poetry, in: Gerhart HOFFMEISTER ed., *German Baroque Literature. The European Perspective*, New York 1983, s. 52-71; Richard DIMLER, Friedrich Spee und die frühe Jesuitische Emblem-Tradition, in: Franz GUNTHER ed., *Friedrich Spee zum 400 Geburtstag Kolloquium der Friedrich Spee Gesellschaft Trier Paderborn*, Bonifatius 1995, s. 151-158. K emblematické vášni ovládající barokní Evropu viz Václav ČERNÝ, Španělská kniha emblémů, v Praze roku 1581 tištěná, in: TÝŽ, *Až do předsíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem a cizím*, Praha 1996, s. 15 n.
- ¹⁵ Albrecht SCHÖNE, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, Munich 1964. Různé formy vztahu Shakespearova díla k emblematické diskutují příspěvky sborníku: Tibor FABINY ed., *Shakespeare and the Emblem: Studies in Renaissance: Iconography and Iconology*, Szeged 1984; z nich zejména studie Peter M. DALY, Shakespeare and the Emblem: the Use of Evidence and Analogy in Establishing Iconographic and Emblematic Effects in the Plays (s. 117-186). Na emblematické akcenty v barokních teatrech z českého prostředí upozornili: Eduard PETRŮ, Emblematika a divadlo české protireformace (Příspěvek k řešení otázky podílu výtvarných složek na vzniku divadelního díla.), in: *Prolegomena Scénografické encyklopedie*, část 20, Praha 1973, s. 105-113; Vojtěch RON, Velkopáteční pašijové procesí, *Český lid* 80, 1993, s. 293-304.
- ¹⁶ Artur HENKEL – Albrecht SCHÖNE, *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967. K architektuře a plastice (výběrově): Karl MÖSENER, „Aedificata poesis“. Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXV, 1982, s. 139-175; Philipp P. FEHL, Hermeticism and Art: Emblem and Allegory in the Work of Bernini, *Artibus et Historiae* VII, 1986, č. 14, s. 153-189; Friedrich B. POLLEROS, Docet et delectant. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* IL, 1996, s. 165-206; Judi LOACH, Architecture and Emblems: Issues in Interpretation, in: Alison ADAMS ed., *Emblems and Art History: Nine Essays*, Glasgow Emblem Studies I, 1996, s. 1-21; Jan BIALOSTOCKI, Kompozycja emblematyczna epitafiów śląskich XVI wieku, in: TÝŽ, *Symboly i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 200-213; Agnieszka SEIDEL-GRZESIŃSKA, Elementy emblematyczne pomników sepulkralnych w kościele pokoju w Świdnicy, in: Bogusław CZECHOWICZ ed., *O sztuce sepulkralnej na Śląsku*, Wrocław 1997, s. 87-104; Charles BURROUGHS, *The Renaissance Palace Facade. Structures of Authority, Surfaces of Sense*. Cambridge University Press 2002, zvl. s. 144-146; Sabine MÖDERSHEIM, The Emblem in the context of Architecture, in: Peter M. DALY ed., *Emblem Scholarship: Directions and Developments. A Tribute to Gabriel Hornstein*, Turnhout 2005 (Imago Figurata, Studies 5), s. 159-175. – Z nepřeberného (a stále narůstajícího) množství prací sledujících emblematické rezonance v barokním malířství zmiňuji jen inspirativní eseje: John F. MOFFITT, *Caravaggio in Context. Learned Naturalism and Renaissance Humanism*, Jefferson-London 2004. – K státně-politickému využití emblematické viz Friedrich B. POLLEROS, Sonnenkönig und Österreichische Sonne: Kunst und Wissenschaft als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 1987, s. 239-256; Jakub POKORA, Wazowskie zagadki: wieńce Zygmunta i obelisky Władysława oraz kłódka Jana

ocitála v pozici daleko podružnějšího elementu, jakési společenskými elitami příležitostně sice využívané, ale v zásadě nemilované a nepochopené „Popelky“? Na tyto otázky nám dosud dluží zevrubnější odpovědi historická a literárně-historická větev humanitních studií,¹⁷ neboť emblematický segment kulturního univerza šlechtického života rozhodně patří mezi – vypůjčíme-li si slova Jaroslava Pánka vyřčená v jiném kontextu – „vzrušující témata raně novověkých českých dějin“.¹⁸

Dějinnám umění sice nepřísluší suplovat standardní výzkumy knižní kultury v českých zemích,¹⁹ ale mohou k nim povědět své. Rozpoznáním zdrojů dosud záhadné ikonografie výzdobných programů a identifikací jejich emblematických předloh lze totiž doložit přímou nebo zprostředkovanou obeznamenost určitého

Kazimierza, in: TÝŽ, *Psy, blazny, dzieci, królowie... Studia nad sztuką XV-XVIII wieku*, Warszawa 2006, s. 165-195.

¹⁷ Dopusud nedostatečně prozkoumána zůstává otázka politiky knižních akvizic z oblasti emblematické produkce. Na neuspokojivou situaci domácího bádání o emblematicce v literárně-teoretické oblasti upozornil již Lubomír KONEČNÝ, práce (2002) cit. v pozn. 1, s. 18. Potvrzuje ji i rozpačitě obecně operování s termínem „emblemové“ knihy ve stati: Michaela HORÁKOVÁ, K symbolice v barokní homiletice, *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity*, řada D 40, 1993, s. 30. Skepsi k existenci emblematických rezonancí v dílech starší české literatury sdílí i mladší generace badatelů, např. Jan Linka soudí, že „v českém jazykovém prostředí se totiž jinde v Evropě velmi oblíbená emblematica v podstatě neuplatnila“. Viz Jan LINKA (rec.), Věčný pekelný žalář (G. B. Mann) / Matěj Václav Šteyer: Věčný pekelný žalář), *Lidové noviny XV* (příloha *Orientace*), 23. 11. 2002, s. 14. Výjimku z tohoto stavu představuje pouze několik starších studií: Dmitrij ČYŽEV-SKIJ, Příspěvek k symbolice českého básnictví náboženského, *Slovo a slovesnost* 2, 1936, s. 101; kde autor používá termín „emblematická mystika“; Milan KOPECKÝ, K české barokní homiletice, in: *O barokní kultuře*, Brno 1968, s. 65; dvoudílná studie Jana LEHÁRA: Brideliana I. Bridelův mundus symbolicus, *Studia Comeniana et historica* 2, 1972, č. 3, s. 97-113; Brideliana II. Bridelovy básnické meditace, jejich výstavba a geneze, *Studia Comeniana et historica* 2, 1972, č. 4, s. 117-129. Z oblasti komeniologických výzkumů pak Mojmir GRYGAR, O sémiotickém pojetí alegorie v Labyrintu světa a ráje srdce, *Estetika* XXXI, 1994, pozn. 27 na s. 30-31. Grygar označuje dobová přísloví, pořekadla a rčení za „slovní emblém“, přičemž uvádí, že např. v Erasmově *Chvále bláznovství* je takovýchto slovních emblémů na 285. Českému prostředí prozatím chybí tak zásadní recentní práce, jakou pro raněnovověké Uhry představuje: Éva KNAPP – Gábor TŰSKÉS, *Emblematics in Hungary. A Study of the History of Symbolic Representation in Renaissance and Baroque Literature* (= Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 86), Tübingen 2003. Ze starší maďarské produkce srov. podnětnou studii o emblematické prezentaci Matyáše Korvína: Loránd ZENTAI, A Matyás-emblémák értelmegzéséhez, in: *Építés-Építészettudomány V*, 1973, č. 3-4, s. 365-371.

¹⁸ Jaroslav PÁNEK, Šlechta v raně novověké Evropě z pohledu českého a evropského bádání, in: Václav BŮŽEK ed., *Život na dvorech barokní šlechty (1600-1750)*, *Opera historica* 5, 1996, s. 41.

¹⁹ Srov. zejména obsažné sborníky ediční řady *Opera romanica*, vydávané Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích. K barokním zámeckým knihovnám viz Jiří CEJPEK – Ivan HLAVÁČEK – Pravoslav KNEIDL, *Dějiny knihoven a knihovnictví v českých zemích a vybrané kapitoly z obecných dějin*, Praha 2002, s. 145-154. Užitečnou přehledovou bibliografii k fondům jednotlivých aristokratických knihoven podává: Petr MAŠEK, *Handbuch deutscher historischer Buchbestände in Europa. Band 2. Tschechische Republik. Schloßbibliotheken unter der Verwaltung des Nationalmuseums in Prag. Hildesheim-Zürich-New York 1997*; Petr MAŠEK – Helga TURKOVÁ, *Zámecké, hradní a palácové knihovny v Čechách, na Moravě a ve Slezsku: k výstavě 50 let oddělení zámeckých knihoven Knihovny Národního muzea 1954-2004*, Praha 2004.

donátorského prostředí s konkrétním emblematickým svazkem, aniž by výskyt tohoto tisku musel být předtím fyzicky lokalizován v dochovaných historických knižních fondech nebo aspoň zachycen písemnou zmínkou v dobových inventářích a pozůstalostních soupisech.

Podobná ambice stojí *in parvo* za následujícími stránkami, které se věnují popisu a interpretaci v českém prostředí tématicky unikátního cyklu nástěnných maleb v interiéru kostela sv. Jakuba Většího v obci Kratonohy (okr. Hradec Králové) [obr. 1].

Původně gotický objekt kratonožské svatyně, poprvé připomínaný po polovině 14. století,²⁰ prošel na přelomu prvního a druhého decenia 18. století barokní úpravou, která sice ponechala středověký korpus stavby s vnějšími opěrnými pilíři a trojboce uzavřenou hmotou východního závěru intaktní, ale loď vybavila novým zaklenutím a také závěr kněžiště byl nově sklenut konchou s lunetami.²¹ Zároveň byla v mase bočních zdí lodi proražena rozměrnější okna se segmentovým záklenkem, která nahradila útlejší dimenze středověkých otvorů.²² Starší topografická literatura shodně spojuje provedení barokní přestavby kostela s osobou hraběte Jana Václava Michny z Vacínova (1669-1721),²³ jenž v roce 1701 zakoupil statek Kratonohy od své ovdovělé sestry a držel ho až do roku 1716, kdy jej prodal majiteli sousedního chlumeckého panství hraběti Václavu Norbertu Oktaviánu Kinskému, exponentovi řady vysokých funkcí státního aparátu a mj. také držiteli prominentního řádu Zlatého rouna, jímž jej v roce 1713 ověnil císař Karel VI.²⁴

²⁰ Josef KŮRKA, Archidiakonáty kouřimský, boleslavský, hradecký a diecese litomyšlská (místopis církevní do r. 1421), Praha 1914, s. 431-432; Karel KUČA, *Chlumecko a Novobydžovsko. Historie a architektonické památky Pociďliní*, Díl 1, Hradec Králové 1995, s. 108. První zmínka o kostele pochází z roku 1351 (resp. 1352); v roce 1384 je již kostel uváděn jako farní.

²¹ Antonín CECHNER, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Královéhradeckém*, Praha 1904, s. 128-129. Srov. Josef HORÁK, *Topografický popis všech osad hejtmanství královéhradeckého*, Hradec Králové 1877, s. 135; Emanuel POCHE ed., *Umělecké památky Čech 2 (P-Š)*, Praha 1978, s. 234.

²² Západní hranolová věž nebyla, jak ostatně navozuje již její empírové tvarosloví, provedena v rámci barokizace chrámu na počátku 18. století, jak se domníval Antonín Cechner. Viz Antonín CECHNER, práce cit. v předešlé poznámce, s. 129. Ke kostelní lodi byla přistavěna až mnohem později, a to v roce 1824 z popudu hraběte Leopolda Kinského jako náhrada za požárem roku 1807 zničenou někdejší dřevěnou zvonici, která stála v samé blízkosti kostela. K tomu viz Johann Gottfried SOMMER, *Das Königreich Böhmen, 3. Bidschower Kreis*, Praha 1835, s. 51; Karel KUČA, práce cit. v pozn. 20, s. 108.

²³ Základní informace k rodu Michnů z Vacínova přehledně shrnuje: *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopaedie všeobecných vědomostí*, díl XVII., Praha 1901, s. 286 (autor hesla August Sedláček); Alžběta BIRNBAUMOVÁ, *Tyršův dům*, Praha 1948, s. 13-16 a 33-34. Srov. michnovský rodokmen, jež otiskl František HOLEC a kol., *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Díl VII. Praha a okolí*, Praha 1988, s. 185.

²⁴ Vratislav ŠMELHAUS, Spor o náhon na Třesický rybník v letech 1702-1708, in: *Hradecký kraj. Sborník statí o přírodních poměrech a dějinných proměnách severovýchodních Čech*, Hradec Králové 1957, s. 97 a 108. Dosavadní autoři vesměs přejímají mylný Sedláčkův údaj, že Kinskí zakupují Kratonohy až v roce 1721. Srov. August SEDLÁČEK, práce cit. níže v pozn. 39, s. 303. Výjimku tvoří práce Aleše Valenty (viz níže) a Karla Kuči, cit. v pozn. 20, Díl 2, s. 285. Kratonohy

Nijak zvlášt' strmý společenský vzestup rodu Michnů z Vacínova v předběllohorské době nabral v souvislosti s obrovskými majetkovými přesuny, probíhajícími v české společnosti na počátku dvacátých letech 17. století, nevídané obrátky. Zasloužil se o to katolické straně horlivě oddaný Pavel Michna († 1632),²⁵ bývalý dvorský sekretář, jehož jmění v roce 1618 „páčilo“ pouze 600 zlatých na hotovosti a dva měšťanské domy.²⁶ Ze svého angažmá v protireformační komisi Michna vytěžil nejen úctyhodný pozemkový majetek, ale také povýšení do panského stavu v roce 1622 a o pět let později dokonce titul říšského hraběte, jimiž se prosadil až do nejvyšších mocenských pozic urozené poběllohorské společnosti. Zhmotnělou reflexí tohoto závratného, ale současně krátkodechého – sotva více než jednu generaci trvajícího²⁷ – rozmachu a s ním spojeného společenského vzestupu Michnů představoval nejen honosný palác, realizovaný ve dvacátých až čtyřicátých letech 17. století na Malé Straně²⁸ a charakterizovaný dnes jako „nepo-

byly sice výše zmíněnou koupí připojeny k majetku Kinských, ale nestaly se součástí chlumeckého panství a fungovaly jako hospodářsky samostatný statek. K tomu viz Aleš VALENTA, Několik poznámek k ekonomice statku Kratonohy v 18. století, in: Jaroslav ŠŮLA ed., *Vladimír Wolf et Opera Corcontica. Sborník příspěvků k šedesátinám Prof. PhDr. Vladimíra Wolfa*, Ústav historických věd PdF UHK, Hradec Králové 2002, s. 402. K osobě Václava Norb. Kinského viz *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopaedie všeobecných vědomostí*, díl XIV, Praha 1899, s. 242 (autor hesla August Sedláček); Aleš VALENTA, *Dějiny rodu Kinských*, České Budějovice 2004, s. 72-81. Hrabě Václav Norbert Okt. byl mezi prvními, jimž byl řád Zlatého rouna udělen císařem Karlem VI.; historicky prvním držitelem tohoto vyznamenání z rodu Kinských byl ovšem jeho starší bratr císařský diplomat a nejvyšší kancléř Království českého František Oldřich Kinský (1634-1699), jemuž Zlaté rouno propůjčil v roce 1688 španělský král. V jeho knihovně bylo, jak zjistila Jaroslava Kašparová, zastoupeno přinejmenším jedno vydání Saavedrových „Politických symbolů“, a to z roku 1659. K tomu více viz Jaroslava KAŠPAROVÁ, *Empresas políticas* Diega da Saavedra Fajardo v českých knižních sbírkách 17. a 18. století, in: Beket BUKOVINSKÁ – Lubomír SLAVÍČEK ed., práce cit. v pozn. 1, s. 70-74.

²⁵ Ke stručné charakteristice tohoto ambiciózního a bezohledností proslulého povýšence, jehož v krátkosti nabyté bohatství se zakládalo mj. na Michnově členství v „zlopověstném mincovním družstvu z r. 1622“ (Jan Herain) a ziscích plynoucích z prováděných finančních machinací s tzv. „dlouhou mincí“ viz Robert J. W. EVANS, *Vznik habsburské monarchie 1550-1700*, Praha 2003, s. 237. Ke kauze „dlouhé mince“ a zmínkách o Michnovu angažmá v ní v širších souvislostech viz Otto OLIVA, *Finanční politika v Čechách po Bílé Hoře do kalady r. 1623*, Praha 1925, s. 40; Emanuela NOHEJLOVÁ-PRÁTOVÁ, Dlouhá mince v letech 1620-1623, *Numismatické listy* 1, 1945, s. 29-35; Antonín KOSTLÁN, Dlouhá mince v Čechách, in: *Problémy studia starších českých dějin. Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica* 1, 1989, Studia historica XXXIV, Praha 1991, s. 101-127; nejnověji stručně Petr VOREL, *Od pražského groše ke koruně české. Přívodce dějinami peněz v zemích českých*, Praha 2000, s. 203 n.

²⁶ Alžběta BIRNBAUMOVÁ, práce cit. v pozn. 23, s. 16.

²⁷ Roku 1670 přišel michnovský majetek do krídy a byl postupně téměř celý rozprodán. K tomu srov. literaturu uvedenou níže v pozn. 170.

²⁸ Pro stručnou rekapitulaci stavebních dějin tohoto paláce alespoň: Alžběta BIRNBAUMOVÁ, práce cit. v pozn. 23, s. 35-50; Václav LEDVINKA – Bohumír MRÁZ – Vít VLNAS, *Pražské paláce*, Praha 1995, s. 199-202.

chybně ta nejzvláštnější architektura 17. století v Praze“,²⁹ ale také nábožensky orientovaný stavební mecenáš dalších příslušníků rodiny.³⁰

Cyriacký historik Jan Karel Rohn komentuje stavební činnost spojenou s kratonožským kostelem následovně: „*Haec Ecclesia circa a. 1710 a fundamentis nova aedificata est, ut traditio fert; ab Illustrissima Familia Michniana.*“³¹ Záznam v nejstarší farní kronice k témuž roku 1710 uvádí, že hrabě Jan Václav Michna dal „*v chrámu Páně sv. Jakuba Apoštola Většího v Kratonohách oltář nový vystavěti, a to malování i s tím stukatorským dílem udělati.*“³² Tyto zprávy stvrzuje alianční erb, vymalovaný v plasticky bohatě zdobených kartuších ve vrcholu vítězného oblouku kostela [obr. 2], kde se michnovský znak objevuje společně s heraldickým znakem Michnovy manželky Marie Karoliny von Wopping.³³

Z faktu, že zobrazená mužská část erbu je už modifikací hraběcí varianty michnovského znaku (ve druhém poli čtvrceného štítu tu chybí orel a v horním poli středního štítu znak postrádá zlatého krácejícího lva), lze soudit, že realizace malířské výzdoby na novém barokním klenutí kostela probíhala přinejmenším ještě v prvních měsících roku 1711 a že k jejímu dokončení došlo až po 14. 2. 1711, kdy byl J. V. Michna společně se svými dvěma bratry povýšen do hraběcího stavu.³⁴

²⁹ Pavel VLČEK – Ester HAVLOVÁ, *Praha 1610-1700. Kapitoly o architektuře raného baroka*, Praha 1998, s. 58. Pro stylovou charakteristiku grandiózní architektury Michnovského paláce srov. Georg SKALECKI, *Deutsche Architektur zur Zeit des dreissigjährigen Krieges*, Regensburg 1989, s. 142-161.

³⁰ Nábožensky orientovanému mecenátu Michnů z Vacínova v průběhu 17. a 18. století nebyla dosud věnována systematictější pozornost vyjma: Alžběta BIRNBAUMOVÁ, práce cit. v pozn. 23, zvl. s. 33-34; Jan BÁRTA, Tambur kostela sv. Salvátora v Klementinu, *Staletá Praha* 8, 1977, s. 146; Pavel VLČEK a kol., *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*, Praha 1999, s. 492 (bývalý kostel sv. Máří Magdaleny); Pavel VLČEK – Petr SOMMER – Dušan FOLTÝN ed., *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1999, s. 261 (karmel v Chyši na Karlovarsku). Ze sepulkrálních památek spojených s Michny lze uvést mramorový náhrobník rodiny Michnů z Vacínova ze 2. pol. 17. století, který je uložen v podlaze kaple sv. Doroty v pražském kostela sv. Tomáše. K tomu Zdeněk KOLOWRAT, *Náhrobky a epitafy v pražských kostelích, Časopis Rodopisné společnosti československé v Praze* 3, 1931, s. 75; Pavel VLČEK a kol., práce cit. výše, s. 109. Michnovský náhrobník ze zmíněného malostranského kostela sv. Máří Magdalény byl po jeho zrušení a odsvětvení v josefinské době zničen.

³¹ Joanne Carolo ROHN, *Antiquitas ecclesiarum, capellarum et monasteriorum et respective diaecesis reginae Hradecensis*, Pragae 1777, s. 81-82.

³² SOKA Hradec Králové, fond Farní úřad Kratonohy, inv. č. 1, Liber rerum memorabilium parochiam Krattenaviensem concernentium ab anno 1724 inchoatus. Odzadu jsou na nepag. listech opsány zápisy ze staré pamětní knihy, založené roku 1669 a dnes nezvěstné. Opis se vší pravděpodobností pořídil farář Josef Pittermann okolo roku 1886.

³³ Tomáš ŠIMEK a kol., *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, sv. VII (Praha a okolí), Praha 1988, s. 191. Kučovy závěry o tom, že manželkou Michny byla „*Španělka, která...usilovala přenést alespoň kus španělského bigotního katolicismu do své nové vlasti*“ a že „*lze předpokládat, že interiér kratonožského kostela vytvořili přímo španělští umělci, a to včetně štukatur a maleb na klenbách s neobvyklými motivy Kristova mládí*“, jsou pramenně nepodložené. Viz Karel KUČA, práce cit. v pozn. 20, díl 2, s. 285.

³⁴ Johann MERA VI GLIA, *Der böhmische Adel*, Nürnberg 1886, s. 148, tab. 68; Pavel R. POKORNÝ, *Erby Michnů z Vacínova, Heraldická ročenka* 1990, s. 43-44. Autor upozorňuje, že rodový erb

S touto obecně přijímanou datací barokní úpravy kostela nekoreluje pouze zjištění Milady Vilímkové, jež přináší do zažitého vrocení přestavby kratonožského kostela trochu nejistoty. Barbora Bryslová, rozená Michnová z Vacínova, totiž podala již v roce 1693 žádost k české zemské komoře o povolení lámání kamene „z *jistého lomu při Hůře Kunětické*“ a to pro stavbu kostela Všech svatých v Kratonohách.³⁵ Žádosti „*paní suplikantky*“ bylo vyhověno s tím, že lámání a otevření skály, jakož i vození kamene si obstará vlastními lidmi. Přestože nedisponujeme o dalším průběhu této chystané stavební akce žádnými vědomostmi, je pravděpodobné, že se jednalo o výše zmíněnou gotickou svatyni, u níž – zřejmě z ryze osobních pohnutek pozemkové vrchnosti – došlo v rámci vrcholně barokní přestavby také ke změně patrocinia.³⁶ Zamýšlený záměr přestavby kostela byl tedy již staršího data a vlastnímu uskutečnění předcházet téměř o plná dvě desetiletí.

V protikladu k nenápadnému a architektonicky prostě pojednanému exteriéru kratonožského kostela skýtá jeho interiér hned dvojí překvapení. Prvním je výše zmíněná námětově pozoruhodná fresková výzdoba klenby lodi i presbytáře a druhé představuje nevšedně koncipované mobiliářové vybavení (kazatelna a hlavní oltář), které neuniklo pozornosti osvícenské topografie. Jaroslav Schaller o něm ve své *Topographie des Königreichs Böhmen* zanechal zmínku: „*Das hohe altar besteht aus einer im Stein gebauenen Grotte, die mit verschiedenen Muscheln, Schnecken, wie auch manchen noch ungeschliffen Topas, Kristall und Karniolsteinen gezieret ist, und die Grabstatte des h. Jakob in Kompostella vorstellen soll.*“³⁷ kterou následně do svých prací v téměř shodném znění převzali J. G. Sommer³⁸ a August Sedláček.³⁹ Komplet nástěnných maleb byl naproti tomu do odborné literatury uveden až na začátku 20. století, kdy na něj v soupise uměleckých památek královéhradeckého okresu stručně upozornil Antonín Cechner, který poznamenal, že celá klenba kostela „*pokryta jest barokními štukovými ornamenty kol*

Michnů z Vacínova náleží k nejčastěji měněným erbům domácí raně novověké heraldiky. V rozporu s P. R. Pokorným klade Ottův slovník naučný (cit. v pozn. 23) akt povýšení Michnů do hraběcího stavu již do úvodního měsíce roku 1711. Za konzultaci problematiky michnovské heraldiky děkuji dr. Petru Maškovi z Národního muzea.

³⁵ Dobroslav LÍBAL – Milada VILÍMKOVÁ – M. HEROUTOVÁ, *Kunětická Hora. Stavebně historický průzkum* (strojopis), říjen 1972, uloženo v archivu NPÚ, úz. odb. prac. v Pardubicích, sign. 2653, uložení: K 301/1, s. 36; Pavel VLČEK, *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, Praha: Libri 2001, s. 323-324. Autor bez bližších podrobností uvádí, že hrabě Michna na zámku v Kratonohách nešídlil, čemuž – zdá se – odporuje jeho aktivita ve vleklém sporu, jehož peripetie vyličil Vratislav Šmelhaus (viz pozn. 24), a která naopak dokládá jeho relativně častý pobyt na svém východočeském panství.

³⁶ Josef Kůrka (viz práce cit. výše v pozn. 20) ani další prameny titul zasvěcení středověké svatyně neuvádějí.

³⁷ Jaroslava SCHALLER, *Topographie des Königreichs Böhmen*, 16. Bidschower Kreis, Prag-Wien 1790, s. 23.

³⁸ Johann Gottfried SOMMER, práce cit. v pozn. 22, s. 51.

³⁹ August SEDLÁČEK, *Hrady, zámky a tvrze království Českého*, V. Podkrkonoší, Praha 1887, s. 302-303.

*malovaných medailonů, bez umělecké ceny.*⁴⁰ Zanedlouho poté, v roce 1910, upřel na freskovou výzdobu svatojakubského kostela svou pozornost také František Pavlíček, farář v Cerhovicích, který k ní ve své příležitostně načrtnuté historické skice Kratonoh lakonicky konstatoval, že: „významu plny jsou latinské nápisy nástropních obrazů“ a že „překrásné myšlenky vyjadřují“.⁴¹ Svět barokního pansemioticismu (Jan C. Westerhoff)⁴² a jeho mnohověstevnaté symboliky založené na těsném propojení slova a obrazu však byl mentálnímu habitu pátera Pavlíčka natolik vzdálen, že svůj zájem soustředil výhradně na nápisovou složku výzdoby, a její korespondenci s vlastními malovanými obrazy zcela pominul. Tento polovičatý přístup jej přivedl k tomu, že při přetlumočení mottet jednotlivých emblémů do češtiny interpretoval jednotlivé sekvence výzdoby zjednodušeně, v duchu elementárních katechistických příruček, a takovým způsobem, že místy vyzněly zcela protichůdně původnímu baroknímu smyslu.⁴³

Kolektivní publikace *Umělecké památky Čech* z roku 1978 již registruje ikonografickou výjimečnost této freskové výzdoby, když sděluje, že společně s malbami symbolů a nápisů zachycují její náměty „mládí Kristovo“.⁴⁴ Recentně se k cyklu maleb celkem výstižně, i když ne zcela přesně vyslovil Martin Pavlíček, který jej poprvé uvedl do obecné spojitosti s některou z „*edic tzv. Amoris divina emblemata, pro něž jsou charakterističtí dětští protagonisté*“, aniž by ovšem dále hledal k jednotlivým zobrazením konkrétní předlohy.⁴⁵

Lod' orientovaného kostela sv. Jakuba Většího kryjí dvě pole valené klenby s výsečemi. Celou klenební plochu důsledně pokrývá spleť plochých štukových stuh, subtilních akantových úponků, drobnolistých rostlinných ratolestí a květinných festonů, organizované vměstnaných mezi symetricky uspořádané malované medailony s nestejnorodě formovanými štukovými rámy, jež se neomezují pouze na kruhové a oválné terče a jednoduché nebo rozvité kvadriloby, ale místy svou formou také připomínají drobné architektury relikviářů. Stejná plastická osnova byla aplikována také na klenbě kněžiště o jednom klenebním poli a navazujícím konchovém závěru se třemi lunetovými kápěmi. Z celkem devatenácti výjevů em-

⁴⁰ Antonín CECHNER, práce cit. v pozn. 21, s. 129.

⁴¹ SOKA Hradec Králové, fond Farní úřad Dobřenice, inv. č. 1. Nedatovaný tištěný dvoulist nesoucí titul: „Úryvek ze starých památek o Kratonohách, jež spolupůsobením Václ. Kysely, horlivého t. č. správce duchovního farní osady tamější, shledal a ke dni 31. července 1910 milým rodákům podává Frant.(išek) Pavlíček, farář v Cerhovicích“ je vlepen do Pamětní knihy z let 1836-1921. Nepag.

⁴² K bližší charakteristice a obsahu tohoto pojmu Jan C. WESTERHOFF, A World of Signs: Baroque Pansemioticism, the Polyhistor and the Early Modern Wunderkammer, *Journal of the History of Ideas* 62, č. 4, October 2001, s. 633-650.

⁴³ Viz pozn. 41. Pavlíček popisuje motta všech malovaných, tj. celkem 23 výjevů. Ryzí příklad nepochopení barokního myšlenkového světa představuje překlad motta Saavedrova emblému s magnetem jako „Nechtíce, jsme taženi (ke zlému)“.

⁴⁴ Emanuel POCHE ed., práce cit. v pozn. 21, s. 234.

⁴⁵ Martin PAVLÍČEK (rec.), Lubomír Konečný, Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematiky, *Umění* 51, 2003, č. 6, s. 530.

blematického charakteru jich můžeme identifikovat zcela bezpečně osmnáct a zbývající zobrazení, částečně poškozené zatékáním, lze komparací s nalezenou předlohou určit s velkou mírou pravděpodobnosti.

Největší počet scén, celkem patnáct, čerpá své předlohy z knihy *Amoris divini et humani antipathia*, jež vyšla ve dvojjazyčné latinsko-francouzské mutaci roku 1628 v Paříži⁴⁶ a připravil ji Michel van Lochom (Lochem),⁴⁷ nebo z některé z následných vícečetných edic nebo edičních parafrází⁴⁸ této knihy, ve kterých byl její obsah porůznu rozšiřován.⁴⁹ Jak dostatečně napovídá již jeho samotný titul, byl svazek variací na vlivný emblematický atlas *Amoris divini emblemata...*, který zpracoval malíř Otto van Veen (užíval polatinštělé jméno Vaenius) a byl vydán roku 1615 v Antverpách.⁵⁰ Van Lochomova kniha přitom představovala nelegální, pirátskou edici jen o málo staršího antverpského knižního souboru emblematického nazvaného *Amoris divini et humani effectus varii* (1626).⁵¹ Substantivum „antipathia“, vložené do názvu Lochomova svazku, mělo záměrně podtrhnout rozdíl mezi Vaeniovým titulem a zmíněným emblematickým atlasem, jenž byl jeho napodobí-

⁴⁶ Elektronická edice tohoto svazku, připravená Peterem Boot v rámci Emblem Project Utrecht (2003), je dostupná na: <http://emblems.let.uu.nl/ad1628.html> (vyhledáno 23. 2. 2007). V poznámkovém aparátu níže odkazujeme u jednotlivých emblematických obrazů – není-li uvedeno jinak – na číslování výjevů a stránkování podle této online edice.

⁴⁷ Základní biografické informace k van Lochomovi (1601-1647) podává Hans VOLLMER ed., *Thieme-Becker Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, sv. XXIII, Leipzig 1929, s. 308. K van Lochomově metodě práce spočívající mnohdy v recyklování doprovodných grafických cyklů starších emblematických srov. Mario PRAZ, práce cit. v pozn. 14, s. 362.

⁴⁸ Jeden z obsahově blízkých konvolutů tvoří svazek Petera Königa *Lieb über alle Lieb. Effect und Wirkung Göttlicher und Menschlicher Lieb...* (Mnichov 1629), který do své knihy, sestávající z padesátiosmi emblematických vyobrazení a dedikované abatyši mnichovského kláštera Sv. Kláry a sv. Jakuba, beze změny recykloval řadu emblémů z pařížského vydání van Lochomova svazku. Na tento možný sekundární zdroj upozornila již Barbora CHMELÍKOVÁ, *Fresky v kostele sv. Jakuba Většího v Kratonohách*. Seminární práce na Katedře dějin umění Univerzity Palackého v Olomouci 2004 (12 s.). Za laskavé zapůjčení této studie, podobně jako za možnost prohlídky freskové výzdoby kostela in situ a pořízení její fotografické dokumentace, vděčím laskavosti P. Viliama Wagnera, duchovního správce v Chlumci nad Cidlinou. Königův emblematický svazek přitom nevidují ani standardní souhrnné práce k tématu, jakou představuje: John LANDWEHR, práce cit. v pozn. 12.

⁴⁹ Složitá ediční historie svazku je rekapitulována a podrobně objasněna v: Alison ADAMS – Stephen RAWLES – Alison SAUNDERS, *A bibliography of French emblem books of the sixteenth and seventeenth centuries*, I. (A-H), Genève 1999, s. 120-137.

⁵⁰ Mario PRAZ, práce cit. v pozn. 14, s. 526.

⁵¹ Alison ADAMS – Stephen RAWLES – Alison SAUNDERS, práce cit. v pozn. 49, s. 121. Rytiny v tomto v Antverpách vytištěném svazku, jenž sestával ze 39 emblémů, jsou signovány jmény Gilliss Schor a/nebo Michael Snyders. V rámci Emblem Project Utrecht (2003) je online zpřístupněna elektronická edice tisku ve vydání z roku 1629. Počet emblémů se v něm rozrostl na 83 a jejich picturey jsou doprovázeny jak textovými komentáři, tak poetickými epigramy. Dobovou popularitu tohoto svazku v polském prostředí dokládá např. Paulina BUCHWALD-PELCOWA, *Zwiazki polskich ksiązek emblematicznych z emblematyką niderlandzką, Rocznik Historii Sztuki* 15, 1985, s. 224-225.

vou ozvěnou, a van Lochomovým přístupem, jenž zdůraznil nejen shody, ale i difference mezi pozemsky lidskou a božskou láskou.⁵²

Lochomův svazek sestává ze čtyřicetišesti vlastních emblémů a byl dedikován královskému radovi Charlesu Perrochelovi. V prologu knihy, v níž se její autor důvěrně obrací na své čtenáře, zaznívá vedle obhajoby opětovného vytištění těchto „drobných symbolů“, zdůvodněné uspokojením nevinné zvědavosti zbožných a pobožných duší, také objasnění ideového poslání díla, na jehož stránkách lze „spatřit nástrahy a lsti Boží a lidské lásky, zkoušené věrnou prostotou jedné v předtuše nebeských věcí a šalebnými pletichami druhé.“⁵³ Van Lochom tu do reje rétorických figur halí naději, že vizuálně zašifrovaná prezentace všeobecného pohrdání světskou pomíjivostí, kterou ve své knize předkládá, „bude bezpochyby velmi silným motivem a velkou útěchou pro duši, jež míří ke ctnosti a připravuje se k boji s neřestí“.⁵⁴ Doufá dále v to, že konzument jeho dílka pochopí výhody boží lásky v porovnání s láskou lidskou, nenechá jej to netečným a záhy se stane „zastáncem jejích rysů a plamenů“. Svě srdce poté nabídne dokořán otevřené „této přívětivé vroucnosti“.⁵⁵

Cesta některého z vydání van Lochomovy knížky do rukou předků Jana Václava Michny nemusela být až tak spleťtá, jak by se mohlo zdát. Pavel Preiss totiž nedávno upozornil na bohemikální akord univerzitní teze vzešlé pravděpodobně v rozmezí let 1623-1635 z rukou francouzského rytce Grégoire Hureta.⁵⁶ Alegorický děj na ní seskupuje víceméně tradiční stařáž ženských personifikací ctností kolem okrouhlého chrámku slávy (GLORIAE SACRUM), vybaveného na průčelí – což potvrzuje i zachovaná návrhová kresba – heraldickým signetem Michnů z Vacínova [obr. 3].⁵⁷

Vznikl-li grafický list teze skutečně v Paříži, jak se lze odůvodněně domnívat, podstatně se tím rozšiřuje naše znalost destinací, které příslušníci tohoto – v první půli sedmnáctého století na české scéně politicky vitálního a exponovaného rodu pobělohorských povýšenců – navštívili v rámci svých studií a kavalírských cest po kontinentě.⁵⁸ Je lákavé se domnívat, že některý z prvních generací Michnů

⁵² K tomu zevrubněji Karel PORTEMAN, Nieuwe gegevens over de drukgeschiedenis, de bronnen en de auteur van de embleembundel *Amoris divini et humani antipathia*, *Ons Geestelijk Erf* 49, 1975, s. 193-213.

⁵³ *Amoris divini et humani antipathia...*, s. 7.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ Tamtéž. Za pomoc s překladem francouzského textu děkuji Kateřině Jandové.

⁵⁶ Pavel PREISS, Hrst poznámek k typologii a ikonografii univerzitních tezí, *Miscellanea oddělení rukopisů a starých tisků Národní knihovny ČR* 15, 1998, s. 252-253.

⁵⁷ Emmanuelle BRUGEROLLES – David GUILLET, Grégoire Huret, dessinateur et graveur, *Revue de l' Art*, No 117/1997-3, s. 11-12 (obr. 2 a 3) a 33, pozn. 46.

⁵⁸ V roce 1604 figuruje mezi zapsanými studenty na univerzitě ve francouzském Orleánu Pavel Albert Michna z Vacínova, který zde o rok později získal doktorát. Viz M. L. ČERNÁ, Studenti ze zemí českých na universitě v Orleansu a na některých jiných francouzských universitách, *Český časopis historický* 40, 1934, s. 552; Milena LENDEROVÁ, U Herkula. Tolik výhod pro cizince. Studenti z českých zemí na univerzitě ve francouzském Orleánu, *Dějiny a současnost* 28, 2006, č. 5, s. 18. Karel Alexandr a Václav Michnové z Vacínova jsou pramenně doloženi mezi českými

si sledovanou knihu emblemat pořídil kolem roku 1630 či o něco později přímo ve Francii jako žhavou novinku tamější knihtiskařské produkce, a v rámci nepřehlédných děleb a seskupení rodového majetku v následném třičtvrtěstoletí se svazek dostal jako akvizice až do vlastnictví Jana Václava.

Výjevy jsou na klenbě kratonožského kostela rozmístěny většinou osově, symetricky po dvojicích na náběžích klenebních pasů a v lunetách klenby, a to tak, že vzájemně protějškové medailony mají shodné provedení svých štukových obrub. Přes tuto disciplinovanou osnovu ale umístění jednotlivých scén v zásadě nepodléhá žádnému narativnímu pořádku či jiné funkční nebo významové posloupnosti a hierarchii. Protagonisty dějů zachycených v medailonech tvoří převážně totožný duet postav. První z nich, jež je stabilně oděná v růžový nebo bělostný šat a kolem hlavy má svatozář, je personifikací Božské Lásky (Amor Divinus). Druhou bývá lidská Duše (Anima),⁵⁹ zachycená bez nimbu a zosobněná vesměs jako dětská postava s vlasy upravenými do drdůlku.⁶⁰ Ústřední dvojici doplňuje v některých scénách andílčí kompars, jinde jsou její aktéři vybaveni aspoň andělskými perutěmi.

Z úvodního páru medailonů západního klenebního pole lodi, umístěných na klenebních náběžích při koutech kruchty, je malba prvního výjevu na severní straně lodi částečně poničená zatékáním. Jen stěží tu rozeznáváme siluety v těsné blízkosti stojících Božské Lásky a Animy, které si navzájem předávají předmět s roz-

studenty imatrikulovanými v Sieně. Srov. Zdeněk HOJDA, *Kavalířské cesty české šlechty do Itálie v 17. století*, in: *Itálie, Čechy a střední Evropa*, Praha 1986, s. 228; Pavel PREISS, práce cit. v pozn. 56, s. 255, kde je zvažována možnost, že by u inkriminovaného grafického archu snad mohlo jít o „neobvyklý výtěžek z kavalířské cesty.“ – Kniha se mohla do vlastnictví Michnů dostat i zprostředkovaným nákupem, když např. v říjnu roku 1646 v Paříži doloženě pobýval některý z bratrů hraběnky Michnové, manželky Václava Michny, rozené Angeliny ze Žerotína viz Zdeněk KALISTA, *Mládí Humprechta Jana Černína z Chudenic. Zrození barokního kavalíra*, Praha 1932, s. 188 a v doprovodném svazku poznámek oddíl IV, s. 92, pozn. 157. – Je třeba zdůraznit, že frankofonní kulturní orientace Michnů nebyla v prostředí české šlechty výjimečná. V intenzivní míře byla vlastní i příslušníkům hraběcího rodu Šternberků, např. bratři Václav Vojtěch, Jan Norbert a Ignác Karel v rámci svých kavalířských cest po Evropě, uskutečněných v letech 1662-1665, navštívili také francouzská města Paříž a Lyon. Zvláště naposledy jmenovaný ze šternberských hrabat si tehdy během pobytu zakoupil řadu knih, a francouzské novinky si nechal zasílat do Čech i později. Viz Jaroslava KAŠPAROVÁ, *Čechy a Morava očima románských cestovatelů a cestovatelských příruček 16.-17. století*, in: Eva FRIMMOVÁ – Elisabeth KLECKER ed., *Itineraria Posoniensia. Zborník z medzinárodnej konferencie Cestopisy v novoveku, ktorá sa konala v dňoch 3.-5. novembra 2003 v Bratislave*, Bratislava 2005, s. 111 a 117, pozn. 51.

⁵⁹ K ideovému kontextu prezentace lidské duše v podobě Animy srov. podrobný výklad: Anita SCHORSCH, *Images of Body and Soul*, in: Peter M. DALY – Daniel S. RUSSELL ed., *Essays in Honor of William S. Heckscher on the Occasion of His Ninetieth Birthday*, Baden-Baden 1997, s. 180-181. V mírně odlišném smyslu, jako „ženská komponenta božství“, je termín Anima užít také v práci Ernst Robert CURTIUS, *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha 1998, s. 138.

⁶⁰ Lze smysl a funkci tohoto banálního vlasového motivu bezvýhradně osvětlit vazbou na výtvarnou konvenci předchozích barokních zobrazení Animy v devocionální knižní produkci (např. ve vlivném Hugově *Pia desideria*)? Nebo v něm latentně rezonuje odvěká snaha církve potlačit na minimum projevy jednoho z dominantních fetišů ženské tělesnosti? K tomuto zdánlivě marginálnímu problému srov. podnětný fenomenologický rozbor „účesového“ fenoménu: Josef KROUTVOR, *Hlava Medusy*, Praha s. a. (po roce 1985), s. 127-133.

mytými konturami – zřejmě džbán. Nápisový slogan na pásce pod scénou cituje Písmo a zní: NON SITIET IN AETERNUM, tj. Nebude žíznit na věky (J 4,14). Pictura emblému nazvaného ve van Lochomově knize „Puteus amoris“ (Studničná láska)⁶¹ nám však umožňuje poškozené zobrazení hypoteticky rekonstruovat: obě postavy zřejmě stojí před okrouhlou studnou s rumpálem a Božská Láska naklání k ústům Animy kotlík s vodou, právě vytažený z hloubi cisterny, a pomáhá jí uhasit žízeň. V symbolickém smyslu tak Anima – Duše hasí žízeň po věčném životě, kterého je však práv dosáhnout jen ten, kdo pevně věří v Krista. Za inspirační biblický předobraz pictury zmiňovaného emblému, jenž van Lochom do své knihy nepochybně přebíral ze staršího emblematického kompendia Vaeniova, lze – dle výkladu J. B. Knippinga – pokládat Kristovo setkání se Samaritánkou u studny.⁶²

V protilehlém jižním koutu lodi našla své místo scéna, v níž Božská Láska na brusce obrušuje lidské srdce a asistující Anima ho seshora kropí z konvičky vodou [**obr. 4-5**]. Doprovodný text: AUFER RUBICINEM ET ECREDIETUR PURISSIMUM (správné znění: AUFER RUBIGINEM ET EGREDIETUR PURISSIMUM) odkazuje na biblickou sentenci z Knihy přísloví (25,4): Odstraní-li se ze stříbra stuska, výrobek se zlatníkovi povede. Symbolika scény je nasnadě: podobně jako brusný kámen cizeluje broušený předmět od nečistot, tak i křesťanské učení zbavuje lidské srdce marnivosti a falše skrze lítost a pokání.

Pár medailonů v protějškových lunetách západního klenebního pole lodi spojuje téma očistné síly žáru Boží lásky prubující jednotlivá lidská srdce. První z emblémů nese motto UNIO AMORIS, Jednota lásky,⁶³ a předvádí, jak Anima dmýchá oheň v kovářské peci a sleduje Božskou Lásku, která v kleštích drží lidské srdce a rozpaluje jej ve výhni [**obr. 6**].⁶⁴ Popsaná scéna má na pictuře van Lochomovy předlohy mírně odlišnou podobu, na níž Božská Láska zahřívá lidské srdce společně se svým v ohni pece, zatímco na kovadlině leží rozlomena jeho tvrdá vnější skořápka [**obr. 7**]. Obrazná metaforika výjevu stojí plně v souladu s jeho označením Expoliatio amoris (Vytříbení lásky)⁶⁵ a vyjadřuje ideu, že lidská duše touží po obdobně mysticky žárném spojení a unii s Bohem Spasitelem.

Druhý emblém zachycuje Animu kladoucí lidské srdce na lopatu, kterou se Božská Láska chystá vložit do rozpálené pece, a nápisové motto zní FIAT COR MEUM IMMACULATUM, to jest: Kéž je mé srdce bezúhonné (Ž 119,80) [**obr.**

⁶¹ *Amoris divini et humani antipathia...* (emblém XLVI, s. 188-189)

⁶² John B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Nieuwkoop-Leiden 1974, s. 204-205.

⁶³ *Amoris divini et humani antipathia...* (emblém XXXVII, s. 152-153)

⁶⁴ Maria POPRZECKA, *Kuźnia. Mit – alegoria – symbol*, Warszawa 1972, s. 141-149. Za doklad obecné obliby této scény lze uvést její výskyt – pokud je nám známo v českém prostředí, v tomto použití ojedinělý – na novodobé reliéfní kartuši (1891) na řečništi barokní kazatelny kostela sv. Jakuba v Prachaticích. Viz František MAREŠ – Jan SEDLÁČEK, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Prachatickém*, Praha 1913, s. 228. Autoři soupisu význam reliéfu neregistrují. Srov. Ludmila OURODOVÁ, *Průvodce kostelem sv. Jakuba*, Prachatice 2005, s. 14. Reliéf zhotovil řezbář F. Demetz.

⁶⁵ *Amoris divini et humani antipathia...* (emblém XXV, s. 104-105)

8]. Námět lze spojit také s další žalmovou pasáží, a to: Zkoumal jsi mé srdce, dozíral jsi v noci, tříbil jsi mě, nic ti neuniklo, ani úmysl, jenž nepřešel mi přes rty (Ž 17,3). Michel van Lochom jej v tomto duchu také pojmenovává Biscoctum amoris (Nadvakrát stvrzená láska) [obr. 9].⁶⁶

Další dvojici emblemát tvoří scény vyvedené na klenebních náběžích mezi prvním a druhým polem klenby lodi. Severní představuje na židli sedící zemdlenu Animu, již Božská Láska pouští žilou v ohbí paže⁶⁷ a přiklekající anděl zachycuje vytékající krev do mísy. Motto zní: LIBERA ME DE SANGVINIBUS, „Vysvobod mě, abych nebyl vinen krví...“ (Ž 51,16) a van Lochom scénu nazývá Febris amoris mundani (Horečka lásky světa) [obr. 10-11].⁶⁸ Úlevné pouštění nadbytečné či zkažené krve – tzv. flebotomie – bylo tradiční léčebnou procedurou, jejíž praktikování je doloženo již ve starověku. Tato galénovská metoda, usilující zbavit tělesnou schránku člověka domněle škodlivých míz, byla v mnohém směrodatná i pro raněnovověkou medicínu a v rovině alegorického příměru posloužila vypjaté barokní spiritualitě ke znázornění útěchyplné terapie, kterou věřícím poskytuje Boží láska.

Téma protějšiho medailonu na klenebním náběhu při jižní stěně lodi je na vzorové van Lochomově pictuře variací na alegorické téma pravé a liché životní cesty.⁶⁹ Anima je povolána k výběru mezi požitky světské lásky (jejíž personifikace – Cupido – drží v náruči karty, karnevalovou masku a košík se šperky) a Boží Láskou, jejímž jediným zavazadlem je koš s Arma Christi. Anima si bez zaváhání volí cestu ke křesťanské dokonalosti, odpoutává se od požitky přeplněného světa a do ruky si bere trnovou korunu [obr. 12]. Na kratoňžské fresce obdarovává Božská Láska Animu, držící kříž a rozevřenou knihu, zelenou ratolístkou, zatímco ta se odvrací od nabízených marnivostí profánního života a dobrovolně volí pouť „ze světské radosti těla k posvátné lítosti ducha“.⁷⁰ Doprovodný slogan hlásá NEGOTIAMINI DUM VENIO, „Hospodařte s nimi, dokud nepřijdu“ (L 19,13), k čemuž se významově přimyká i označení emblému ve van Lochomově předloze, který zní: Negotiatio amoris (Kupectví lásky) [obr. 13].⁷¹

Ústřední plocha klenby lodi je vyhrazena plošně největší fresce, vsazené do kasulového plastického orámování. Výjev představuje planinu se stromovím, na níž

⁶⁶ *Amoris divini et humani antipathia...* (emblém XXIV, s. 100-101)

⁶⁷ K historii této léčebné procedury ve starověku a středověku srov. Josef BAUER, *Geschichte der Aderlässe*, München 1966; Hana FLORIÁNOVÁ-MIŠKOVSKÁ ed., *KŘIŠŤAN Z PRACHATIC, O pouštění krve*, Praha 1999, s. XXII-XXIII. Již ve středověké medicínské praxi bylo zvykem, že tato žíla, tzv. cefalika, byla při neduzích postihujících hlavu otevírána jako první, mimojiné proto, že žíla v ohbí lokte byla blízko srdci a předpokládala se rychlejší úleva pacienta.

⁶⁸ *Amoris divini et humani antipathia...* (emblém VIII, s. 36-37)

⁶⁹ Jan HARASIMOWICZ, Motiv „dvou cest“ v projevech zbožnosti a v umění raného novověku, in: Fenomén cestování v dílech autorů raně novověké Evropy. Acta Universitatis Purkynianae Philosophica et historica, Studia historica II, Ústí nad Labem 1995, s. 107-112.

⁷⁰ Manuel MORÁN – José ANDRÉS-GALLEGO, Kazatel, in: Rosario VILLARI ed., *Barokní člověk a jeho svět*, Praha 2004, s. 148.

⁷¹ *Amoris divini et humani antipathia...* (emblém III, s. 16-17)

se v popředí k mocně planoucímu ohni sklánějí a u něj se ohřívají dvě andělské postavy s perutěmi. Levá z nich má na trávě u nohou odložené své atributy: luk a toulec se šípů a kolem hlavy má zlatavý nimbus. Z oblačných výšin dují dvě okřídlené andělčí tváře směrem k ohništi větry, jimiž rozdmýchávají a posilují jeho plameny. Pod nohama postav se vine nápisová páska s mottem: ACCRESCIT SPIRITUS AURIS, tedy: Dechem roste duch (přeneseně žár nebo oheň) lásky [obr. 14]. Zachycená scéna i doprovodná devíza blízce korespondují s emblémy, které se objevují v populárních emblematických atlasech malíře Otto Vaenia: *Amorum emblemata. Figuris Aeneis Incisa...* (1608) a již výše zmíněných *Amoris divini emblemata...* (1615), vydaných v obou případech v Antverpách [obr. 15-16].⁷² Obraz Kupida rozněčujícího foukáním nebo dmychadlem plamen lásky měl v emblematicky zaměřené produkci – nejen holandské proveniencí⁷³ – bohatou tradici a byl jedním z obecných toposů milostné lyriky, mající svůj původ v antické literatuře.⁷⁴

Úvodní emblém z dalšího páru v lunetách druhého klenebního pole lodi znázorňuje Božskou Lásku s loveckým rohem v ruce v družném doprovodu Animy, která má přes rameno kyj a na vodítku drží pár útlých psíků. V zadním krajinném plánu prchá po svahu vinice škůdce – liščí šelma pronásledovaná honícími psy [obr. 17]. Text na pásce promlouvá: CAPIAMUS NOBIS VULPES PARVULAS QUAE DEMOLIUNT VINEAS, tedy: Lišky nám schyťtejte, lištičky malé, plenící vinice (Pis 2,15). Ve vzorové knize nese tento emblém výmluvný název Venatio amoris (Honba lásky).⁷⁵

Malba protilehlého emblému zachycuje Božskou Lásku opásanou toulcem se šípů a v ruce držící luk, jenž právě vyslal střelu. Šíp zasáhl do hrudi Animu, která se zády opírá o kříž. Anděl snášející se z nebes, který symbolizuje Božskou vůli, přitom hůlkou navigoval, aby střela správně zasáhla svůj kýžený cíl [obr. 18]. Motto: TETENDIT ARCUM SUUM ET POSUIT ME QVASI SIGNUM AD SACCITT/AM/ (správně SAGITTAM; na fresce je konec nápisu odloupen) odkazuje k sentenci: Napjal svůj luk a učinil mě terčem svých šípů (Pl 3,12). Označení výje-

⁷² Artur HENKEL – Albrecht SCHÖNE, práce cit. v pozn. 16, sl. 135. Srov. Otto VAENIS, *Amorum emblemata. Figuris Aeneis Incisa. Emblemes of Loue with Verses in Latin, English, and Italian*, Antverpiae 1608, p. 146; TÝŽ, *Amoris divini emblemata*, Antverpiae 1615, s. 95-96. V obou případech s totožnou lemmou: Crescit spiritantibus auris. Srov. Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, Lectura crítica de la Amorum Emblemata de Otto Vaenius, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 21, 1985, s. 36 (z řady dalších prací téhož autora věnovaných interpretaci Vaeniovyých knih emblémů viz alespoň: Teatro Moral de la Vida Humana, de Otto Vaenius: Lectura y significado de los emblemas, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 14, 1983, s. 7-92; *La visión emblemática del amor divino según Vaenius*, Madrid 1985; *La mejor emblemática amorosa del Barroco. Heinsius, Vaenius y Hooft*, Sociedad de Cultura Valle Inclán, Colección Sielae, Ferrol 2001); nejnověji a obsažně: Anne BUSCHHOFF, *Die Liebesemblematik des Otto van Veen. Die „Amorum emblemata“ (1608) und die „Amoris divini emblemata“ (1615)*, Bremen 2004, s. 118-119.

⁷³ Pro obecný přehled tisků viz Ernst Friedrich von MONROY, *Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560-1630*, Utrecht 1964.

⁷⁴ Mario PRAZ, práce cit. v pozn. 14, s. 89.

⁷⁵ *Amoris divini et humani antipathia...* (emblém XX, s. 84-85)

vu v předlohovém knize *Vulnus amoris (Zranění lásky)*⁷⁶ dokládá, jak mimořádný asociativní náboj, spojený mj. s uhrančivou silou Boží milosti, mělo v barokní imaginaci sloučení motivu střely s motivem krvavé rány. Přitom zpodobnění Božské lásky jako zásahu šípem je topikou, rozvíjenou zvláště bohatě nejen v duchovně milostné poezii 17. a raného 18. století (F. Spee, B. Bridel, F. Kadlinský), ale také v soudobém expresivním lexiku barokního sochařství.⁷⁷ S úkonem lukostřelby byly v symbolickém kontextu raněnovověké literární a výtvarné žánrové produkce akcentovány zejména jeho erotické a sexuální konotace,⁷⁸ ale mimo sekulární sféru si námět udržel pozici exkluzivního prvku náboženské metaforiky do té míry, že role lučištníka byla nezřídka přisouzena samotnému Kristu.⁷⁹

Na medailonu v ploše klenebního náběhu v severovýchodním rohu lodi jsou zachyceny Božská Lásky s Animou, obě s toulci šípů u pasu, jak si navzájem podávají ruce, které mají provlečené skrze luky houpačící se na pažích [obr. 19]. Oslavují tak vespolek vítězství nad světskou láskou, která jim leží – představovaná okřídleným Mílkem se zavázanými očima – zkrvavená a zraněná dvěma šípy na zemi u nohou. Znění doprovodného sloganu je CUPIDINIS VICTORIA, Kupidův triumf.⁸⁰ Předlohový svazek toto alegorické vítězství čisté křesťanské lásky nad její pozemsky tělesnou protivnicí tituluje Victoria amoris (Vítězství lásky).⁸¹

Poslední emblém v lodi kostela, který je závislý na van Lochomově předloze, má lemmu: RIGABO HORTUM MEUM, Zavražím svou zahradu (Sír 24,31). V návaznosti na znění biblického citátu výjev zachycuje Boží Lásku, jak na pozadí perspektivně řešené okrasné zahrady s triumfální bránou drží v ruce snítku keře

⁷⁶ *Amoris divini et humani antipathia...* (emblém XXII, s. 92-93)

⁷⁷ Nejefektivnějším příkladem je proslulé sousoší Extáze sv. Terezie (1644-1652) od G. L. Berniniových v karmelitském kostele S. Maria della Vittoria v Římě. K tomu alespoň Rudolf WITTKOWER, *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1997, s. 266; John POPE-HENNESSY, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1996, s. 526-527.

⁷⁸ K motivu kupida střelajícího z luku viz Hana SEIFERTOVÁ, „A Well Pointed Shot“ – Changes in the Meaning of a Motif in Dutch Paintings, in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philologica 81 - 2003. Neerlandica II. Emblematica et iconographia. Themes in the Painting and Literature of the Low Countries from the 16th to the 18th Centuries*, Olomouc 2003, s. 65-74. Pro sféru barokního básnictví viz Richard DIMLER, The Arrow Motif in Friedrich Spee's Trutznachtigall, *Classical Folia* 26, 1972 (Wolfenbüttler Barocknachrichten 1974), s. 279-288.

⁷⁹ Josef VAŠICA, Bridel a Kadlinský, in: TÝŽ, *České literární baroko. Příspěvky k jeho studiu*, Brno 1995, s. 60. K ranému výskytu námětu (Amor Jesu s lukem a šípem) na počátku 15. století viz Fritz SAXL, „Aller Tugenden und Laster Abbildung“. Eine spätmittelalterliche Allegoriensammlung, ihre Quellen und ihre Beziehungen zu Werken des frühen Bildrucks, in: Arpad WEIXL-GÄRTNER – Leo PLANISCIG ed., *Julius Schloßer: Festschrift zu seinem 60sten Geburtstag*, Zürich-Leipzig-Wien 1927, s. 107. Motiv Krista s toulcem šípů se objevuje na přelomu 14. a 15. století také v českém prostředí, a to v popisech vidění arcibiskupa Jana z Jenštejna. K tomu i s příslušnými pramennými odkazy viz Karel CHYTIL, *Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese*, Praha 1918, s. 113-114.

⁸⁰ Jan Václav Rosa ve skladbě „Discursus Lypirona“ (1651) exemplárně poměřuje s bůžkem Lásky největší reky starověku: Samsona, Herkula, Achilla, Parida a Hectora, „*Amor však nad nimi victor*“. Cit. dle Zdeněk KALISTA, *České baroko*, Evropský literární klub 1940, s. 98.

⁸¹ *Amoris divini et humani antipathia...* (emblém XVI, s. 68-69)

a současně ze džbánu zalévá rostlinku, kterou právě sází Anima (zobrazená tentokrát s andělskými křídly). V *Amoris divini et humani antipathia* je tento emblém označen *Amoris generatio* (Úroda, plody lásky).⁸²

Zvláštní kapitolu emblematické malované výzdoby kostela tvoří tři výjevy, zobrazené v ploše vítězného oblouku, jejichž ikony i motta jsou plně závislé na svazku *Idea de un Príncipe político-cristiano...* (Politické symboly aneb Ideální obraz křesťanského knížete, vyjádřený ve sto impresách),⁸³ sepsaném španělským diplomatem Diegem de Saavedra Fajardo (1584-1648).⁸⁴ Již od svého prvního vydání, vytištěného u Nicolase Heinricha v Mnichově roku 1640 [obr. 20], se tento didaktický traktát, který obsahoval enigmatické picturey 101 emblémů s obsáhlými komentáři, slučujícími praktické rady a mravní úvahy o vládnutí a o výchově vládců s instrukcemi z oblasti politické etiky a filozofie, stal v prostředí kontinentální Evropy 17. století nesmírně populárním, a to bez ohledu na konfesijní prostředí.⁸⁵ Žánrově kniha, jež byla věnováním přisouzena budoucímu dědici španělského trůnu princí Baltasarů Carlosovi († 1646), představovala tzv. zrcadlo dobré vlády.⁸⁶ Její poslání ji sice sblížovalo s rétorickou formou Machiavelliho *Vladaře*, ale v rovině svého ideového poselství byla jeho naprostým opakem.⁸⁷ Jaroslava Kašparová, Jitka Radimská a Martin Pleva nedávno doložili výskyt tohoto tisku

⁸² *Amoris divini et humani antipathia...* (emblém XLIV, s. 180-181)

⁸³ Přehled vydání shrnuje: Mario PRAZ, práce cit. v pozn. 14, s. 483-484. K aspektu vladařské symboliky srov. Anne-Elisabeth SPICA, *The Prince's Mirror: Politics and Symbolism in Diego de Saavedra Fajardo's Idea de un Principe político cristiano*, *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies* 10, č. 1 (Summer 1996), s. 85-105; Johannes KÖHLER, *Fürstenspiegel und idealisierte Biographie. Die „empresas políticas“ von Diego Saavedra*, in: Rudolf W. KECK ed., *Vormoderne Lebensläufe erziehungshistorisch betrachtet*, Köln-Weimar-Wien 1994, s. 357-372. Elektronická edice prvního vydání Saavedrova bestselleru z roku 1640, s níž jsem pracoval a dle které dále cituji stránkování, je dostupná na: http://biblio2.colmex.mx/bibdig/principe_politico/base2.htm (vyhledáno 5. 7. 2006). Další online přístupnou edici tohoto díla uvádí Jaroslava KAŠPAROVÁ, práce cit. v pozn. 24, s. 75.

⁸⁴ K biografii této významné osobnosti španělské barokní kultury srov. alespoň John DOWLING, *Diego de Saavedra Fajardo*. Boston 1977. Z českých prací viz Lubomír KONEČNÝ, Friedrich Brentel. Soubor malovaných miniatur ze státního zámku Mnichovo Hradiště, in: Hana SEIFERTOVÁ, *Německé malířství 17. století z československých sbírek* (kat. výst.), Národní galerie Praha 1989, s. 153-154 a pozn. 11 na s. 160 s výběrovou bibliografií; TÝŽ, Zmizelé miniatury, *Art and Antiques*, červenec - srpen 2003, příloha Letní speciál, s. 12-14. Dále srov. studii Jaroslavy Kašparové cit. výše v pozn. 24, s. 69-76.

⁸⁵ K doložené znalosti Saavedrova díla u J. A. Komenského viz Lubomír KONEČNÝ, práce cit. v předchozí poznámce, s. 155 a pozn. 19 na s. 161; TÝŽ, *Omnia sponte fluant: Jan Amos Komenský, jeho „pedagogická“ impres a Rembrandtova krajina se třemi stromy*, in: TÝŽ, práce (2002) cit. v pozn. 1, s. 83-84 a pozn. 18 na s. 91.

⁸⁶ Lubomír KONEČNÝ, práce cit. v pozn. 84, s. 154.

⁸⁷ K této problematice viz recentní syntetický výklad: Robert BIRELEY, *The Counter-Reformation Prince. Anti-Machiavellianism or Catholic Statecraft in Early Modern Europe*, Chapel Hill/London 1990. Míru Machiavelliho vlivu na Saavedrovo uvažování diskutuje: Ulrich DIERSE, Pedro de Ribadeneira und Diego de Saavedra Fajardo: Aspekte der spanischen Machiavelli-Rezeption, in: Reyes MATE – Friedrich NIEWÖHNER ed., *Spaniens Beitrag zum politischen Denken in Europa um 1600*, Wiesbaden 1994 (Wolfenbütteler Forschungen 57), s. 99-119.

také ve fondech několika aristokratických biblioték z českého a moravského prostředí⁸⁸ a symbolické ilustrace svazku prokazatelně posloužily jako předloha pro část nástěnné výzdoby v sálech bubnovského zámku v Doudlebách nad Orlicí, soubor emailových na mědi malovaných miniatur, uchovávaný na zámku v Mnichově Hradišti, a také pro drobné numismatické památky.⁸⁹ Saavedra, jenž působil nejen v Římě a v Neapoli, ale byl též velvyslancem v Bavorsku a diplomatická mise ho zavedla i do Řezna, Bruselu a Vídně, údajně své nejznámější dílo sepsal „v *trudné nečinnosti za ustavičného cestování po Německu a jiných provinciích*“.⁹⁰

První z emblémů, namalovaný na severní straně triumfálního oblouku kratoňžského kostela, představuje z oblak se vynořující ruku, která před krajinným pozadím s vodní hladinou a kouskem pobřeží svírá v prstech drobnou hrudku magnetu, z níž za špici visí železný kord [obr. 21, 22-23]. Motto vepsané na nápisové pásce nad výjevem zní: VOLENTES TRAHIMUR, tedy: Z vlastní vůle jsme taženi či Chtějíce, jsme přitahováni.⁹¹ Symbolika zobrazení se zde odvolává na mimo-

⁸⁸ Doklady bohaté frekvence výskytu tohoto manuálu ideálního vladaře ve šlechtických knihovnách českého prostředí přináší: Jaroslava KAŠPAROVÁ, Několik obecných poznámek na téma stavbádání v oblasti dějin knižní kultury českých zemí, in: Olga FEJTOVÁ – Václav LEDVINKA – Jiří PEŠEK – Vít VLNAS ed., práce cit. v pozn. 5, s. 621-622; Jitka RADIMSKÁ, Barokní čtenářka Marie Arnoštka z Eggenberku a její knihovna, in: TÁŽ ed., *K výzkumu zámeckých, měšťanských a církevních knihoven. „Čtenář a jeho knihovna.“ Pour une étude des bibliothèques aristocratiques, bourgeoises et conventuelles.* „Le lecteur et sa bibliothèque“, Opera romanica 4, České Budějovice 2003, s. 231. K Saavedrovu dílu v knihovnách moravské barokní šlechty ve stručné zmínce také Martin PLEVA, Knihovny několika moravských barokních šlechticů. Na základě jejich pozůstalostních inventářů, in: Jitka RADIMSKÁ ed., *K výzkumu zámeckých, měšťanských a církevních knihoven. Pour une étude des bibliothèques aristocratiques, bourgeoises et conventuelles*, Opera romanica 1, České Budějovice 2000, s. 153. Nejnověji předložila bohatou sumu poznatků o Saavedrových tiscích v českých řádových a šlechtických knihovnách Jaroslava KAŠPAROVÁ, práce cit. v pozn. 24, s. 69-76.

⁸⁹ Lubomír KONEČNÝ, práce (1989) cit. v pozn. 84, s. 151-162 a katalog na s. 163-170; Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Barokní emblémy v zámku Doudlebech nad Orlicí, *Umění* 16, 1968, č. 1, s. 59-68; TÁŽ, Grafická předloha a její význam při restaurování maleb a sgrafit, *Památková péče* 31, 1971, č. 1, s. 9 a pozn. 11 na s. 16; Pavel ŠTĚPÁNEK, Resonancias de Saavedra Fajardo en Bohemia (Emblemas baroccos en el palacio checo de Doudleby nad Orlicí), *Monteagudo (Murcia)* 1984, č. 86, s. 63-68. Naposledy pak Lubomír KONEČNÝ, Saavedra Fajardo esmaltado, in: S. LÓPEZ POZA ed., *Florilegio de estudios de emblemática / A Florilegium of Studies on Emblems: Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de Society for Emblem Studies / Proceedings of the 6th International Conference of The Society for Emblem Studies*, La Coruña 2004, s. 485-492. K lobkovické medaili s emblémem s mottem LUMINE SOLIS viz Tomáš KLEISNER, práce cit. v pozn. 1 (2001).

⁹⁰ Juan CHABÁS, *Dějiny španělské literatury*, Praha 1960, s. 167-169. K použití Saavedrových emblémů v roli předlohy pro výzdobu barokních aristokratických sídel v oblasti německy mluvících zemí viz alespoň Salvador Aaldena FÉRNANDEZ, Saavedra Fajardo y el programa iconográfico de Eggenberg, *Traza y Baza: Cuadernos de Hispanos de Simbología, Arte y Literatura* 1973, s. 61-74; Johannes KÖHLER, Die emblematischen Monatsfliesen in Wrisbergholzen, in: Gerhard F. STRASSER – Mara R. WADE ed., *Die Domänen des Emblems: Ausserliterarische Anwendungen der Emblemik*, Wiesbaden 2004, s. 15-28.

⁹¹ *Idea de un Príncipe político-cristiano...*, s. 615 (pictura)-620. V prvním vydání ještě nejsou emblémy číslovány; v mladších vydáních má emblém č. 88. Srov. Artur HENKEL – Albrecht

řádné přírodní vlastnosti magnetu – kamene, který byl díky své tajemné schopnosti přitahovat k sobě všechny kovy, tedy v symbolické rovině, jak připomněli Alexandr Stich⁹² a nedávno také Miloš Sládek, „*i ta nejzatvrzejší, nejželeznější srdce hříšníků*“,⁹³ používán v barokní homiletice a duchovním písemnictví jako obrazný příměr Panny Marie či samotného Ježíše Krista.⁹⁴ V repertoáru renesanční a barokní symboliky se ovšem magnet ještě častěji vyskytuje jako předmět s politicko-vladařskými relevancemi. V této roli vystupuje nezdědky také na stránkách emblematických kompendií, a to jako důležitá komponenta pictur emblémů, ilustrujících osobní devízy a impresy panovníků (Ferdinand III.),⁹⁵ nebo šlechtických a církevních magnátů (Kristián, kníže z Anhaltu,⁹⁶ salcburský arcibiskup Paris z Lodronu⁹⁷ ad.). V emblematické produkci 17. století se opětovně setkáváme také s dalšími scénami, v nichž hraje magnet přitahující ze země nebo z desky stolu články železného řetězu nebo jiné kovové předměty klíčovou roli. Tato znázornění představují jinotajné aluze na ideu rovnováhy státu, vycházející ze svazku bezpečí a ochrany, nebo vizuální metaforu vladaře získávajícího si svými vrozenými ctnostmi a autoritou podané.⁹⁸

-
- SCHÖNE, práce cit. v pozn. 16, sl. 84 s fragmentem komentáře. Z mladší recepce Saavedrova emblému srov. alespoň: Johann Michael DILHERR, *Augen-und Hertzens-Lust*, Nürnberg 1661, s. 315 s lemmou: „*Obdobně jako magnet táhne železo, tak Kristus nás, k sobě, zvyší.*“ Pro použití téže devízy v kontextu renesanční státně-vladařské symboliky viz Daniel RUSSELL, *Emblematics and Cultural Specificity: Two Examples from Sixteenth-Century France*, in: Peter M. DALY – Daniel S. RUSSELL ed., práce cit. v pozn. 59, s. 149.
- ⁹² Alexandr STICH, Magnet a pelikán: dva exkluzivní barokní motivy, in: *Česká literatura doby baroka. Sborník příspěvků k české literatuře 17. a 18. století*, Literární archiv 27, Památník národního písemnictví, Praha 1994, s. 89-115, zvl. s. 90-94.
- ⁹³ Miloš SLÁDEK ed., Svět je podvodný verbíř aneb výbor z českých jednotlivě vydaných svátečních a příležitostných kázání konce 17. a prvních dvou třetin 18. století, Praha 2005, s. 188.
- ⁹⁴ Přirovnání Panny Marie Tuřanské k magnetu („*Jako magnét táhneš, ó ranní záře dennice...*“) se objevuje mj. u J. J. Božana viz Jan MALURA – Pavel KOSEK ed., *Jan Josef Božan. Slaviček rájský*, Host 1999, s. 193. Dále u Václava Michny z Otradovic, a to ve skladbě „Vánoční magnét a střelec“ („*...jsi subtylný, jsi outličký, / ač jsou magnét tvé očičky. / S tou mocí táhneš k sobě / srdce lidské, spojiv sobě, / tak ty ve mně a já v tobě / přebýváme v každé době.*“). Cit dle Antonín ŠKARKA ed., *Adam Michna z Otradovic: Básnické dílo*, Praha 1985, s. 46 a 327. K Michnovi dále Václav ČERNÝ, Michna z Otradovic a Václav Jan Rosa v evropských souvislostech, in: TÝŽ, práce cit. v pozn. 14, s. 194. Srov. též Josef TRÍŠKA, Kázání a rétorika litomyšlských piaristů (Od baroka k humanismu), in: Milan SKŘIVÁNEK (red.), *Litomyšl. Duchovní tvář českého města (Sborník historických prací)*, Litomyšl 1994, s. 86.
- ⁹⁵ *Cenotaphium piis manibus Ferdinandi III Rom. Imp.*, Augsburg 1657, s. 33. Picturu daného emblému doplňuje lemma: „*Arcanae virtutis opus*“.
- ⁹⁶ Salomon NEUGEBAUER, *Selectorum Symbolorum Heroicorum Centuria Gemina*, Frankfurt am Main 1619, s. 387. Impresa Kristiána, knížete z Anhaltu, zobrazená v podobě kusu železa mezi dvěma magnety zde zní „*Vis maxima iunctis*“.
- ⁹⁷ Paris GILLE, *Castrum doloris, quod ... archiepiscopo Salisburgensi ... principi Paridi e comitibus Lodroni struxit*, Salzburg 1654, Bl. XXVII; motto: „*Nullus amor ferri*“.
- ⁹⁸ Christoph LACKNER, *Coronae Hungaricae emblematica descriptio*, Lauingen 1615, s. 142, motto „*Virtus omnia regit*“; Juan de Solorzano PEREIRA, *Emblemata centum regio-politica*, Madrid 1651, s. 552, motto: „*Legum languor*“.

Podobně rozeklanná symbolika, tj. státně-politická na jedné a teologicko-náboženská na druhé straně, se váže i k protějškovému emblému zachycenému na jižní straně oblouku, který předvádí zaoblenou homoli včelího úlu, usazeného na nízké podestě uprostřed louky [obr. 24, 25-26]. Doprovodné motto zní: NULLI PATET, to jest: Nikdo nezná (té věci).⁹⁹ Útvar včelstva byl pro svou ukázněnost považovaný již starověkými autoritami za ideální předobraz politicko-státního uspořádání a organizace lidské společnosti.¹⁰⁰ V barokní emblemice vzbuzoval, podobně jako včely samotné pro jim přisuzovanou mírumilovnost a schopnost sebeobětování, veskrze pozitivní reakce.¹⁰¹ Včelí příbytek se jako symbolický atribut prospěšnosti kolektivní spolupráce na obecném dobru, překonávající sobeckost jednotlivců, objevil již v *Emblematum ethico-politicorum Centuria* (1619) z pera Julia Wilhelma Zingrefa.¹⁰² Pictura Saavedrova emblému č. 62 použitá v Kratonohách navázala na tuto politicko-asociační symbolickou linii a vyjádřila všem křesťanským panovníkům adresované morální exemplum: podobně jako včely nenápadně, ale za to pilně pracují v tichu a skrytu ve svých úlech, máte také vy s obezřetností a rozvahou vládnout k zajištění obecného blaha.¹⁰³ V univerzu emblema-

⁹⁹ *Idea de un Príncipe político-cristiano...*, s. 454 (pictura) – 460. V mladších vydáních má tento emblém č. 62. Srov. Artur HENKEL – Albrecht SCHÖNE, práce cit. v pozn. 16, sl. 927.

¹⁰⁰ K postavení a pozitivnímu chápání symboliky včel v antice srov. Zdeněk NEUBAUER, O vosku a včelách, in: TÝŽ, *O Přírodě a přirozenosti věcí*, Praha 1998, s. 73-90; ve středověku a v raném novověku viz Evelyn ANTAL – John HARTHAN ed., *Francis Klingender, Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, London 1971, s. 248-249 a 356-358; heslo „Biene, Bienenkorb, Hummel“, in: Sigrid DITTRICH – Lothar DITTRICH, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts*, Petersberg 2004, s. 49-51. – Echo včelí síly („takový malinký tvor a rány působí hrozně“) zaznívá např. v Theokritově bukolické poezii. Srov. *Písňe pastvin a lesů*, Praha 1977, s. 95. – Obecně k pozici včely v evropské kultuře viz Liselotte STAUCH, Biene, Bienenkorb, in: Otto SCHMIDT ed., *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, sv. II, München 1983, sl. 545-549; Ad de VRIES, *Dictionary of a Symbols and Imagery*, Amsterdam-London 1974, s. 41-43; Wilhelm RÜDIGER, *Ihr Name ist Apis. Kleine Kulturgeschichte der Biene*, München 1982. – Produktem scientistního zájmu o fungování včelích společenství v 17. století je práce: Samuel HARTLIB ed., *The Reformed Commonwealth of Bees*, London 1655. K tomuto aspektu viz Timothy RAYLOR, Samuel Hartlib and the Commonwealth of Bees, in: Michael LESLIE – Timothy RAYLOR ed., *Culture and Cultivation in Early Modern England*, Leicester 1992, s. 91-129. Srov. Jim BENNETT – Scott MANDELBROTE, *The Garden, The Ark, The Tower, The Temple: Biblical Metaphors of Knowledge in Early Modern Europe* (kat. výst.), Oxford 1998, kat. č. 65.

¹⁰¹ Použití motivu včelího úlu v emblematických picturách sleduje Artur HENKEL – Albrecht SCHÖNE, práce cit. v pozn. 16, sl. 918-929. Pro aplikaci motivu v nástěnném malířství v rakouském teritoriu viz Grete LESKY, *Barocke Embleme in Vorau und anderen Stiften Österreichs*, Graz 1963, s. 90 a 100.

¹⁰² Richard DIMLER, The Bee-Topos in the Jesuit Emblem Book, in: Alison ADAMS – Anthony J. HARPER ed., *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe: Tradition and Variety. Selected Papers of Glasgow International Emblem Conference 13.-17. August 1990, (Symbola et emblemata III)*, Leiden-New York 1992, s. 229-246, zvl. s. 232.

¹⁰³ Tato Saavedrova poučka korespondovala s představou panovníka jakožto morálního modelu, přísného, ale přívětivého vládce a vzoru pro své poddané, kterou ve svém učení rozvinul holandský humanistický myslitel Justus Lipsius (1547-1606). Dle Lipsia: „*Je přirozeností a nárokem knížat,*

tiky, zejména, jak doložil Richard Dimler, jezuitské,¹⁰⁴ kde se námět včel a včeliho úlu stal v průběhu 17. století jedním z vůbec nejrecyklovanějších motivů, se souběžně prosazovala též symbolika upřednostňující teologické konotace motivu a jeho náboženské vyznění. V této úloze byly včely poprvé použity v knize *Emblemata Sacra* (1630) od Bartholomea Hulcia.¹⁰⁵ Tři roky poté označil Henry Hawkins ve své práci *Parthenai Sacra* včelí úl nejen za symbolický obraz Církve, ale i za exkluzivní symbol svatého lůna Panny Marie.¹⁰⁶ Ve stejném duchu připodobnil „největší náš lyrik inspirace striktně jezuitské“,¹⁰⁷ Bedřich Bridel, ve své vrcholné rozjímavě existenciální skladbě *Co Bůh? Člověk?*, sepsané v roce 1658, Krista k nejsladší plástvi medu, „ježž včela dělá pilně“ (54,1-4).¹⁰⁸ Ozvěnu těchto christianizačních nálad v raně novověké kulturní recepci včely lze ještě dlouho po odeznění baroka zaslechnout na půdě pohádkového folklóru v motivu symbolické travestie krvavé rány ve včelu. Za frází „včela z Pána Ježíše čela“ stála – jak upozornil Jindřich Čadík – metamorfická představa, že včela se zrodila z krvavého

že totiž všechny jejich činy se stávají příkladem a návodem: (...) Vladař, jenž činí to, co je dobré a spravedlivé, učí své poddané konat stejně. Král horoucně bažící po cti rozdmýchává tutéž vášeň ve všech ostatních.“ Cit dle Maria GOLOUBEVA, Císař Leopold I. jako zrcadlo ctností, *Dějiny a současnost* 21, 1999, č. 5, s. 19. s. 19. Vliv neostoického myšlení na konstituování státní ideologie moderních evropských monarchií obsáhle diskutuje Gerhard OESTREICH, *Neostoicism and the Early Modern State*, Cambridge University Press 1982. Dále srov. R. J. W. EVANS, *Vznik habsburské monarchie 1550-1700*, Praha 2003, zvl. s. 128. Ke vlivu neostoicismu na Saavedrovo dílo recentně Sagrario LÓPEZ POZA, Neostoic Virtues in the *Empresas políticas* of Saavedra Fajardo. The Influence of Justus Lipsius, in: Wolfgang HARMS – Dietmar PEIL ed., *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies*, Frankfurt am Main 2002, s. 691-707.

¹⁰⁴ Základní informaci k problematice jezuitské emblematiky zájemce najde v: Richard DIMLER, Jesuit Emblem Books: An Overview of Research Past and Present, in: Michael BATH – Pedro F. CAMPA – Daniel S. RUSSELL ed., *Emblem Studies in Honour of Peter M. Daly*, Baden-Baden 2002, s. 63-122.

¹⁰⁵ Richard DIMLER, práce cit. v pozn. 102, s. 232.

¹⁰⁶ Richard DIMLER, práce cit. v pozn. 102, s. 237. Podobenství katolické Církve jako včeliho úlu se stalo frekventovaným toposem barokní homiletiky; v českém prostředí se metafora „oul církve svaté katolické“ přeneseně uplatnila mj. také v rámci barokní antihusitské tradice pro označení katolického obyvatelstva města Plzně. Viz Kateřina ZILYNSKÁ, Plzeňský Nový svátek v kontextu barokního kazatelství, in: *HISTORIE 2005. Celostátní studentská vědecká konference Liberec 8.-9. prosince 2005*. Liberec 2006, s. 160.

¹⁰⁷ Václav ČERNÝ, Generační periodizace českého baroka, in: TÝŽ, práce cit. v pozn. 14, s. 298.

¹⁰⁸ Milan KOPECKÝ ed., *Fridrich Bridel. Básnické dílo*, Praha 1994, s. 174 (verš 425-428). Přirovnání Krista k medu: tamtéž, s. 165 (verš 147). K širšímu výkladu srov. Jan LEHÁR, práce cit. v pozn. 14, s. 107. Na další Bridelovo použití motivu v překladovém díle *Hodinky zlaté* (1661) upozornil Antonín ŠKARKA, *Fridrich Bridel nový a neznámý*, Acta Universitatis Carolinae Philologica Monographia XIX-1968, Praha 1969, s. 133, kde ve zbožném povzdechu nalézáme mysticky laděný popis Ježíšovy tváře: „V světle tekoucím medem obličeje tvého kyž odpočine na věky duše má!“

poranění na Kristově hlavě a že její sladkonosná produkce medového nektaru vychází z Kristovy instrukce.¹⁰⁹

Třetí emblém, závislý s velkou pravděpodobností na vzoru ze Saavedrovy knihy, je umístěn přesně v ose lodi pod dvojkartuší s heraldickými znaky donátorů přestavby a výzdoby kostela, jež zdobí čelo vrcholu vítězného oblouku. Malba představuje areál kostelíku, na jehož průčelním volutovém štítu stojí čáp, s ohradní zdí a branou, a je doplněna mottem: HIC TUTIOR, Zde (je) bezpečněji [obr. 27].¹¹⁰ I tentokrát zde nalézáme mírné zjednodušení oproti grafické pictuře předlohy, na které čáp stojí v hnízdě vybudovaném na kopuli svatyně [obr. 28-29].

První dvě kartuše na klenbě presbytáře za vítězným obloukem znázorňují andělskou stafáž v událostech spojených s aktem Zmrtvýchvstání a Posledního soudu. Jednomu výjevu vévodí anděl s troubou, jemuž u nohou leží netvor s hrozivě rozevřenou zubatou tlamou, a v pozadí vstávají vzkříšení z hrobů. Nápisová páska nese slogan: SURGITE MORTUI SURGITE, Povstaňte mrtví, povstaňte. Na druhém vyobrazení figuruje anděl s plamenným mečem a pod ním se vinoucí páska hlásá: IANUA PARADISI CLAUSA EST, to jest: Vstupní brána do ráje je zavřena. Zobrazení následujících emblémů jsou opět odvislá od ilustrací van Locho-mova tisku.

Ve výsečích prvního klenebního pole pokračuje cyklus emblematických medailonů, z nichž severní představuje dva andělky stojící na skaliscích vyrůstajících z mořské hladiny a soupeřící v rybaření.¹¹¹ Jeden z nich má oči zavázané páskou a marně čeká na úlovek, zatímco druhý, zářně nimbovaný kupid drží na háčku udice srdce [obr. 30].¹¹² Doprovodná slovní sentence na malované pásce: MITTAM VOBIS PISCATORES MULTOS, Pošlu mezi vás mnoho rybářů (Jr 16,16), rezonuje s označením: Piscatio amoris (Rybolov lásky), které doprovází identickou picturu v *Amoris divini et humani antipathia* [obr. 31].¹¹³ Alegorickou scénu, v níž je rybolov obrazným příměrem lovu lidských duší, v němž láska božská triumfuje nad svou odvěkou rivalkou – láskou světskou, dále spojuje předlohou publikace se dvěma starozákonnými pasážemi Písma (Kniha Kazatel (2,6), Ezechiel (47,9)). Rybolovná tematika koincidovala v barokním symbolickém myšlení nejen s idejí

¹⁰⁹ Jindřich ČADÍK, *O čarovné moci mrtvé hlavy. Poznámky na okraj uměleckého díla*, Plzeň 1921, s. 122.

¹¹⁰ *Idea de un Príncipe político-cristiano...*, s. 156 (pictura)-161. V mladších vydáních má emblém č. 25. Srov. Artur HENKEL – Albrecht SCHÖNE, práce cit. v pozn. 16, sl. 831-832.

¹¹¹ R. OTT, „Fischer, Fischfang“, in: Engelbert KIRSCHBAUM ed., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, sv. II, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1994, sl. 41; Karl-August WIRTH, *Religiöse Herzemblemantik*, in: *Das Herz. 2. Im Umkreis Kunst*, Biberach an der Riss 1966, s. 68-70.

¹¹² Kořeny symbolického spojení obrazů udice a srdce sahají – jak poukázal Vilém Bitnar – hluboko před baroko, až k františkánské mystice raného čtrnáctého století. Viz Vilém BITNAR, *Smyslové vnímání v české barokní gotice*, in: TÝŽ, *O českém baroku slovesném. Stati informační*, Praha 1932, s. 109-110, kde nalezneme verše: „Ó láska, božská láska / a plná žhavé touhy.../ mne na udici chytlas...“

¹¹³ *Amoris divini et humani antipathia...* (emblém I, s. 8-9)

záchranu a konečné spásy,¹¹⁴ ale byla aplikována také pro latentní vyjádření kratochvilných momentů světské sféry života.¹¹⁵ Rybářská profese se nadto zjevuje i v kalnější spojitosti: proslulý vídeňský kazatel Abraham a Santa Clara si v jedné ze svých homilií odpovídá na otázku: „*Kdo je to ďábel?*“ tak, že „*je to rybář, ale zabývá se nejvíce shnilými rybami.*“¹¹⁶

Výjev protějškové kartuše zachycuje Božskou Lásku prchající před Animou se zavázanýma očima, jež míří v jejich stopách vedena hubeným psíkem na šňůrce [obr. 32]. Nápisové motto: TRAHE ME POST TE CURREMUS IN ODOREM DILECTI uvádí zobrazenou scénu do souvislosti se starozákonní biblickou pasáží z Písni Písni (1,4), jež zní: „Táhni mne za sebou! Dáme se v běh...“ Van Lochemova předloha odkazuje taktéž na úryvky ze žalmů 22 a 60.¹¹⁷ Jelikož klopýtající postava nemůže použít zrak, má se řídit podle čichu a chvátat za „skvělou vůni“ Božské lásky.¹¹⁸ Teologicky garantovanou prvořadou sluchu v hierarchickém schématu pětice základních lidských smyslů a ucha jako stěžejního orgánu vnímání, který – jak připomněl Roland Barthes – v duchu křesťanského pojetí ortodoxie (*auditum verbi Dei, id est fides*) až do závěru středověku „ustavoval nejbohatší kontakt se světem“,¹¹⁹ postupně v průběhu šestnáctého a začátku sedmnáctého

¹¹⁴ K motivu Amor Jesu (Krista) jako rybáře viz Gregor Martin LECHNER – Werner TELESKO, *Barocke Bilder – Eythelkeit. Allegorie – Symbol – Personifikation*, Ausstellung der Graphischen Kabinetts der Stiftes Göttweig, Stift Göttweig 1993, s. 182-183 (kat. č. 68 a).

¹¹⁵ Pro širší symbolické aspekty rybolovu a rybaření v raně novověké výtvarné produkci viz Eddy de JONGH, *The Symbolism of Fish, Fisherman, Fishing Gear and the Catch*, in: L. M. HELMUS ed., *Fish. Still lifes by Dutch and Flemish masters 1550-1700*, Utrecht 2004, s. 76-119. Motiv rybaření jako symbolu zahálčivé činnosti rozvinul ve svých obrazech např. Frans Hals viz Susan KOSLOW, *Frans Hals's Fisherboys: Exemplars of Idleness*, *The Art Bulletin* 57, 1975, No. 3, s. 418-432. Srov. Janina MICHALKOWA, *Rybak*, in: *Ars emblematica: ukryte znaczenie w malarstwie holenderskim XVII wieku* (kat. výst), Warszawa 1981, 113-114, kat. č. 37. K využití námětu rybolovu jako alegorického příměru milostných námluv, v nichž dvorské dámy svá srdce jako návnady upevněná na udicích noří do vod, kde se na ně chytají kavalíři viz Katrin KELLER, *Hofdamen. Amtsträgerinnen im Wiener Hofstaat des 17. Jahrhunderts*, Wien-Köln-Weimar 2005, obr. příloha s. 17. K použití rybářského prutu jako atributu zisku (velkého úlovku) viz Anna ROLLOVÁ, *Patentia Abrahama Bloemaerta jako spojenec Spravedlnosti*, *Bulletin NG v Praze V-VI/1995-1996*, s. 202; Pavel PREISS – Mojmír HORYNA – Pavel ZAHRADNÍK, *Zámek Trója u Prahy. Dějiny, stavba, plastika a malba*, Praha 2000, s. 238. K navální symbolice v uměleckých a kazatelských konceptech českého baroka viz Pavel PANOCH, *Voda, loď, ryba: k ikonografii „mokrého“ světa v českém baroku*, *Historický obzor* 17, 2006, č. 9-10, s. 194-202.

¹¹⁶ Abraham a SANTA CLARA, *Spasitelná všehochuť* (přel. Jiří Viktora), vydal Vlastimil Vokolek s dřevoryty Vojmíra Vokolka pro účastníky 7. večere Spolku českých bibliofilů v Praze 31. října 1931. Nepag.

¹¹⁷ *Amoris divini et humani antipathia...* (emblém XXXI, s. 128-129)

¹¹⁸ Viz materiál citovaný výše v pozn. 41.

¹¹⁹ Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Praha 2005, s. 65-66. Barthes klade tento převrat do souvislosti s přeskupením hierarchie pěti smyslů. Ústrojí sluchu o svou excelentní roli ovšem nepřišlo zcela: podrželo si ji ku př. v motivu zpovědní svátosti v podobě ušní zpovědi, jež byla jednou z podstatných idejí katolického baroka. K tomu v dobovém kontextu stručně viz Karl VOCELKA, *Habsburská zbožnost a lidová zbožnost (K mnohovrstevnatosti vztahů mezi elitní a lidovou kulturou)*, *Folia Historica Bohemica* 18, 1997, s. 238. K obohacení mystického nazírání

tého století nahradila supremacie zraku, jež do značné míry ovládla na všech úrovních citění, myšlení i širokou škálu uměleckých projevů barokní epochy.¹²⁰ Oči se v této souvislosti staly po srdci¹²¹ a jazyku¹²² – vyjma specifického postavení

Boha pěti duchovními smysly v koncepci sv. Bonaventury Srov. Vilém BITNAR, práce cit. v pozn. 112, s. 108. – K barokní modlitbě objímající všechny smysly srov. Jan KVAPIL, *Ze zahrádky do zahrady aneb Od Hortulu animae k Štěpné zahradě Martina z Kochemu. Utváření modlitební knihy barokního typu*, Ústí nad Labem 2001, s. 5. – K tradici zobrazování námětu pěti smyslů v malířství viz Carl NORDENFALK, *The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art*, *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* 48, 1985, s. 1-22; TÝŽ, *The Five Senses in Flemish Art before 1600*, in: Görel CAVALLI-BJÖRKMANN ed., *Netherlandish Mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm 21.-22. 9. 1984* (Nationalmusei Skriftserie, N. S. IV), Stockholm 1985, s. 135-155. – Souhrnně k problematice pěti smyslů v umění viz Sylvia FERINO-PAGDEN ed., *Immagini del sentire: I cinque sensi nell'arte* (kat. výst.), Milano 1996; *Los Cinco Sentidos y el Arte* (kat. výst.), Madrid 1997. Nejnovější literaturu uvádí Lubomír KONEČNÝ, *Baroko jako banket*, in: Ladislav DANIEL – Jiří PELÁN – Piotr SALWA – Olga ŠPILAROVÁ ed., *Italská renesance a baroko ve střední Evropě. Příspěvky z mezinárodní konference Olomouc 17.-18. října 2003*, Olomouc 2005, s. 109, pozn. 4.

¹²⁰ K supremacii zraku v baroku srov. Alena WILDOVÁ TOSI, *Barokní představa pekla očima tří jezuitů*, in: Vilém HEROLD – Jaroslav PÁNEK ed., *Baroko v Itálii – baroko v Čechách*, Praha 2003, s. 492-493; TÁŽ, *Osudy Věčného pekelného žaltáře a jeho místo v české literatuře*, in: Martin VALÁŠEK ed., *Giovanni Battista Manni/Matěj Václav Šteyer: Věčný pekelný žaltář*, Brno 2002, s. 262-263. K důležitosti vizuálního vnímání pro meditační praxi jezuitů viz Michal ŠRONĚK, *Jan Jiří Heinsch. Malíř barokní zbožnosti*, Praha 2006, s. 19.

¹²¹ Karl-August WIRTH, práce cit. v pozn. 111, s. 63-105; A. WALZER, „Herz Jesu“, in: Engelbert KIRSCHBAUM ed., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, sv. II, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1994, sl. 250-254. K symbolice srdce v období středověku viz Jacques Le GOFF – Nicolas TRUONG, *Tělo ve středověké kultuře*, Praha 2006, s. 118-120. Dále srov. Andrzej GRZYBKOWSKI, *Obraz serca w sztuce średniowiecznej: między erotyką a mistyką*, in: Teresa HRANKOWSKA ed., *Sztuka a erotyka*, Warszawa 1995, s. 105-124 a upravenou verzi téže studie pod názvem: *Obraz serca w sztuce XIII-XIV wieku. Między erotyką a mistyką*, in: Andrzej GRZYBKOWSKI, *Między formą a znaczeniem. Studia z ikonografii architektury i rzeźby gotyckiej*, Warszawa 1997, s. 138-157. Symboliku srdce a její teologické konotace na prahu novověku obsáhle diskutuje Ondřej JAKUBEC, *Motiv srdce v pozdně renesančních štukaturách Moravy a Polska*, in: Pavol ČERNÝ ed., *Historia Artium IV. Sborník k osmdesátým narozeninám prof. PhDr. Rudolfa Chadra-by, CSc.*, Olomouc 2002, s. 297-311; TÝŽ, *Skupina pozdně renesančních štukatur na Moravě, Umění* 51, 2003, č. 4, s. 286. Odezvu srdečního kultu v barokním uměleckém řemesle sleduje Jan SAMEK, *Reflexy kultu Cordis Jesu w polskim rzemiosle artystycznym*, *Biuletyn Historii Sztuki* XXIX, 1967, s. 164-170. K reflexi srdce jako atributu lidské niternosti v emblematickém materiálu viz Lubomír KONEČNÝ, práce (2000) cit. výše v pozn. 6, s. 88-89 (tam v pozn. 8 a 9 na s. 90-91 přehled dalších relevantních titulů). Srov. také Milad DOUEIHI, *Apertum Pectus: Emblems of the Hearth and the Secrets of Interiority*, in: Amy WYGANT ed., *Glasgow Emblem Studies 4*, Glasgow 1999, s. 25-41. Příklad uplatnění srdečního motivu inspirovaného emblematickou v sepulkrálním umění uvádí Stefanie KNÖLL, *Geistesadel. Grabmonumente für Professoren in Oxford, Leiden und Tübingen im 17. Jahrhundert*, in: Mark HENGERER, *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit*, Köln – Weimar – Wien 2005, s. 78-79, obr. na s. 88.

¹²² K ikonografii a symbolice orgánu řeči – jazyka v raně novověké výtvarné kultuře připravuji samostatnou rozsáhlejší práci.

duše¹²³ – třetím tělesným ústrojím, které se ocitlo v centru pozornosti barokní emblematiky a jejích výtvarných a slovesných produktů.¹²⁴ Ztvárnění Animy jako postavy, jež s páskou přes oči slepě následuje nástrahami života proplouvající personifikaci Božské lásky, ale nemuselo být v případě grafických ilustrací knižního zdroje kratoňžských fresek ovlivněno pouze návazností na ikonografickou tradici, jež byla formována od antiky frekventovaným přesvědčením o tom, že milovník je objektem své láskyplné vášně zaslepený, tj. má zatemněnou mysl, a je zbaven jakékoliv soudnosti.¹²⁵ Důležitou roli zde mohly sehrát také dobové eticko-teologické názory, které podrobily jednotlivé lidské smysly mravní lustraci a rozvinuly představu morální nadřazenosti slepoty,¹²⁶ nahrazující fyziologické vidění pravým „zrakem“ Víry. Dá se předpokládat, že ohlas těchto myšlenek, které sice mají doložitelné zárodky v biblických podobenstvích, ale jejichž živnou půdou, jak poznamenala již Anna Ottani Cavina,¹²⁷ byla zvláště zjitřená pietistická atmosféra po Tridentském koncilu (1545-1563), ovládající vlivné církevní a intelektuální kruhy, našel svou cestu i do myslí učených inventorů emblematických kompendií.

Centrální plochu klenby kněžiště zabírá medailon, jehož rám v podobě profilované kruhové obruče doplňují čtyři plastické znaky mušlí. Jeho malba zachycuje výjev, kdy Boží Lásky ukřížovává Animu oděnou do blankytných šatů a s květinovým věnečkem posazeným ve vlasech. Na zemi vedle položeného korpusu kříže je rozložena ne zcela tradiční sestava nástrojů Kristova utrpení: trnová koruna, rýč a kotlík se hřeby [obr. 33-34].¹²⁸ Devíza doprovázející scénu na nápisové

¹²³ Zárodky touhy po nalezení sídla duše v lidském těle a po optimálním metaforickém vymezení jejich vzájemného vztahu – tak typická pro epochu 17. století – spadají již do středověku. Viz Jacques LE GOFF – Jean-Claude SCHMITT, *Encyklopedie středověku*, Praha 2002, s. 815.

¹²⁴ S nadvládou zraku při vnímání jevového světa v barokní epoše souvisí preosvícenský fenomén světelné metaforiky poznání, doložitelný v pansofických vizích J. A. Komenského. Viz J. A. KOMENSKÝ, *Cesta světa* (z latiny přeložil J. Šmaha), Praha 1920.

¹²⁵ Erwin PANOFSKY, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York-London 1967, kap. IV (Blind Cupid), s. 95-128, zvl. s. 107-108. Výskyt motivu amora s páskou na očích je v českém prostředí vcelku vzácný; např. malba v jednom z dveřních výklenků tzv. Malého zlatého pokoje na zámku Kratochvíle. Viz Milada LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, K malířské výzdobě rožmberské Kratochvíle, *Umění* 11, 1963, č. 5, s. 368. Motiv pásky přes oči se v evropském umění objevuje po roce 1500 převážně v souvislosti s reprezentací ideje spravedlnosti. K tomu Otto Rudolf KISSEL, *Die Justitia. Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst*, München 1997, s. 85.

¹²⁶ K tématu slepoty, jež zaměstnávala evropskou imaginaci přinejmenším již od starověku, a k její symbolice v západoevropském myšlení viz recentní syntéza Mosche BARASCH, *Blindness. The History of Mental Image in Western Thought*, New York-London 2001.

¹²⁷ Anna Ottani CAVINA, Annibale Carracci's Painting of the Blind: an Addition, *The Burlington Magazine* 131, 1989, January, s. 28. Obraz slepé či nevidoucí Duše s očima zalepenými kalem a blátem bídy světského života nadto představuje tradiční motiv nábožensky orientovaného barokního písemnictví viz pasáž ve Vieriově románu *Choť Kristova* (1680). K tomu více Zdeněk KALISTA, Matěj Vierius (1634-1680), *Česká literatura* 17, 1969, s. 493.

¹²⁸ Genezi kolekce nástrojů Kristova umučení podává klasická studie Rudolf BERLINER, Arma Christi, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F. VI, 1955, s. 35-152. Stručné shrnutí vývoje ikonografie Arma Christi podává Jan ROYT, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 167-170.

pásce praví: CHRISTO CRUCIFIXUS SUM CRUCI a odkazuje ke znění pasáže z epištoly sv. Pavla Apoštola Galatským (2,19-20), které zní: „*Já však odsouzen zákonem, jsem mrtev pro zákon, abych živ byl pro Boha. Jsem ukřižován spolu s Kristem, nežiji už já, ale žije ve mně Kristus...*“

Sakristie, která se na severní straně přimyká k presbytáři kostela, má v patře oratoř, otevírající se do prostoru kněžiště širokým sruženým oknem. Nad touto okenní galerií je v bohatém štukovém rámu freskou znázorněn patron kostela sv. Jakub Větší [obr. 35].¹²⁹ Legendární bratr evangelisty Jana, jehož hrob byl podle tradice na počátku 9. století objeven ve španělské Galicii a jehož kult hlouběji zasáhl západní křesťanský svět již v 11. a 12. století,¹³⁰ je zde zobrazen v podobě vousatého poutníka, zahaleného v plášť s mušlemi připnutými na kápi. Modlí se v pokleku před drobným krucifixem, ustaveným na výčnělku skalnatého oblouku na pusté planině¹³¹ a u nohou mu leží poutnická hůl.¹³² Krajinnou scénérii na

¹²⁹ Otázky svatojakubské ikonografie přehledně shrnuje J. K. STEPPE, L'Iconographie de saint Jacques le majeur, in: *Santiago de Compostela: 1000 ans de pèlerinage Européen* (kat.), Bruxelles 1985, s. 129-153.

¹³⁰ Četnost svatojakubských patrocinií v Čechách podává Václav RYNEŠ, El culto de Santiago de Compostela en Bohemia, *Ibero-Americana Pragensia* VIII, 1974, s. 135-144. Kratoňovský kostel však neeviduje. Výtvarné projevy kultu sv. Jakuba Většího v rámci kulturních kontaktů českých zemí s Iberským poloostrovem mapují zejména četné studie z pera Pavla ŠTĚPÁNKA; z nich (bez nároků na úplnost) např.: Za sv. Jakubem na konec světa přes Plzeň. Poznámka ke třem sochám sv. Jakuba a k jeho kultu u nás, in: *Gotika v západních Čechách. Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia*, Praha 1998, s. 80-87; TÝŽ, Kontakty přímé a nepřímé mezi českými zeměmi a Iberským poloostrovem v době jagellonské (1471-1526), in: *Doba Jagellonská v zemích české koruny (1471-1526)*, České Budějovice 2005, s. 68-71. Dále srov. Jan KLÁPŠTĚ, Poutnická mušle ze středověkého města Mostu, *Dějiny a současnost* 12, 1990, č. 1, s. 62-63. K nejrozsáhlejšímu malířskému cyklu se svatojakubskou tematikou, jež představují malby kazetového stropu lodi kostela sv. Jakuba Většího v Letařovicích, srov. Antonín MARTÍNEK, Chrám sv. Jakuba v Letařovicích, *Památky archeologické* XXII, 1907, s. 335-340; Josef Vítězslav ŠIMÁK, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Turnovském*, Praha 1909, s. 54-57; Jiří KROPÁČEK – Prokop PAUL, *Severní Čechy. Krajina, historie a umělecké památky*, Praha 1981, s. 111; Johanna von HERZOGENBERG – Annemarie HAINZ – Vítězslav KOLOMAZNÍK, *Der heilige Apostel Jakobus Major: Leben und Legende: Sechzig Tafeln der Holzdecke in der Friedhofskirche von Letařovice = Apoštol svatý Jakub Větší: život a legenda: šedesát dřevěných nástrojných desek ve hřbitovním kostele v Letařovicích*, Praha 2000.

¹³¹ Oba tyto krajinné motivy: poušť a skalní jeskyně, jež vytvářející přírodní kulisu modlitbě sv. Jakuba, nebyly na fresce – zdá se – použity náhodně, ale měly hlubší smysl. Titulární hispánský světec jimi totiž byl symbolicky provázán s tradicí legendárních zbožných anachoretů, jaké představovali sv. Pavel Thébský, jehož devadesátiletý samotářský pouštní pobyt v ústraní civilizace sepsal sv. Jeroným. Právě obrazy těchto dvou velkých postav rané křesťanské historie, namalované „al tempera“ po obou stranách lodi kostela, popisuje ještě na začátku dvacátého století – a zřejmě je i *in situ* viděl – A. Cechner. Zda byly později jen zabileny, nebo jsou zcela ztraceny, nelze bez restaurátorského průzkumu dovodit. Viz Antonín CECHNER, práce cit. v pozn. 21, s. 130. Srov. Josef HORÁK, *Topografický popis všech osad hejtmanství královéhradeckého*, Hradec Králové 1877, s. 135, kde autor při popisu kostelního interiéru uvádí, že „zvláštního povšimnutí zasluhuje kazatelna, ... pak dva krásné obrazy, totiž sv. Jeronýma a sv. Pavla.“

¹³² K tradici poutí do Compostely přehledně: Yves BOTTINEAU, *Der Weg der Jakobspilger. Geschichte, Kunst und Kultur der Wallfahrt nach Santiago*, Bergisch-Gladbach 1997. Srov. Cyrila

výjevu dotváří několik drobných hliněných náhrobků (?) pyramidálního tvaru.¹³³ Latinské doprovodné krédo: RELIGIONE GRAVIS NUMINA RITE COLAS (správně zřejmě: RELIGIO NE GRAVIS NUMINA RITE COLAS) hovoří o tom, že: Víra není těžká, když řádně uctíváš (Boha).

Za kulisou hlavního oltáře, který – jak s mírnou dávkou údivu napsal August Sedláček – „*prý jest napodobení hrobky sv. Jakuba Kompostelského*“,¹³⁴ uzavírají freskovou výzdobu presbytáře tři medailony, vmalované do ploch kápi konchové klenby. Severní kápi vyplňuje medailon s vyobrazením Božské Lásky, která v jedné ruce drží křížek a v druhé pilu, jejímž zubatým ostřím se chystá rozkrojit srdce, jež mu v napřažené ruce ochotně podává Anima [obr. 36]. Tvůrce kratonožských emblematických maleb se v tomto případě – s výjimkou výjevů na vítězném oblouku jedinkrát v celé výzdobě – odchýlil od znění van Lochomovy předlohy, když pro asistenční nápis nepoužil asistenční frázi FRUCTUS EIUS DULCIS GUTTURI MEO, „jeho ovoce mi sládne na rtech“, jejímž pramenem je Píseň písní

Monika VONDRÁKOVÁ, Svatojakubské poutní cesty, in: *Slánské rozhovory 2004. Španělsko*, Slaný 2005, s. 40-53. Přehled iberských vlivů na českou barokní kulturu podává A. K. HUBER, *Iberische Kulteneinflüsse im Barock der böhmischen Ländern, Königsteiner Studien 15*, 1969, s. 97-120.

¹³³ Pyramidální tvarosloví sloužilo v barokní symbolice jako referenční znak Dálného Východu. K myšlenkovému kontextu těchto asociací a pro odezvu symboliky jehlancových útvarů pyramidy a obelisku v kontinentální raně novověké kultuře alespoň: Rudolf WITTKOWER, *Hieroglyphics in the Early Renaissance*, in: TÝŽ, *Allegory and the Migration of Symbols*, London 1977, s. 113-129; Erik IVERSEN, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Princeton 1993, s. 88-104; Dalibor VESELÝ, *Architektonické prvky a jejich významy*, in: Tomáš VLČEK (ed.), *Sloup Váza Obelisk*, Praha 2005, zvl. s. 35-49; Lucie JIRÁSKOVÁ, práce cit. v pozn. 1, s. 84-85. Pro tvaroslovný vliv pyramid na podobu barokních poustevn viz Zdeněk KALISTA, *Šporkovo Bonrepos a bádání o českém baroku*, in: *Krkonoše. Pokrkonoší. Vlastivědný sborník 4*, Hradec Králové 1969, s. 160. Autor popisuje „*podivnou poustevnu v podobě 20 loket vysoké pyramidy z hlíny*“, jež byla po roce 1715 vybudována Františkem Antonínem hrabětem Šporkem nedaleko kaple zasvěcené sv. Jeronýmovi u letohrádku, nazvaného „*maison de bon repos*“ (Dům dobrého odpočinku) a situovaného jihozápadně od Benátek nad Jizerou.

¹³⁴ August SEDLÁČEK, práce cit. v pozn. 39, s. 302. Architektura hlavního oltáře kratonožského kostela je spíše jen velmi volnou variací na řešení compostelské hrobky sv. Jakuba. Schallerovy a Sedláčkovy domněnky o přímém vztahu obou řešení vyrůstají – podobně jako v případě úvah o spojitosti vévodou Albrechtem z Valdštejna zbudovaného svatojakubského kostela v Jičíně s katedrálou sv. Jakuba v Santiago de Compostela, rozvíjené Jaroslavem Menclm, – spíše z blíže nekonkretizovaných legendických podání a postrádají reálné opodstatnění. K jičínskému svatojakubskému chrámu viz Jaroslav MENCL, *Historická topografie města Jičína*, Sv. 1, Jičín 1940-1948, s. 25-53; Jan MORÁVEK – Zdeněk WIRTH, *Valdštejnův Jičín. Příspěvek k dějinám barokního stavitelství*, Praha 1946, s. 61; Jaroslav WAGNER, *Jičín*, Praha 1979, s. 39. Pavel ŠTĚPÁNEK, *Iberské prvky v ikonografii barokního umění v severozápadních Čechách*. Poznámka k ikonografii sv. Starosty, in: Petr HRUBÝ – Michaela HRUBÁ (usp.), *Barokní umění v severozápadních Čechách*. Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí nad Labem 24.-25. května 2001, Ústí nad Labem 2003, s. 96-97; Jan ROYT, *K charakteru poutních komplexů v Čechách*, in: Pavla STUHLÁ (ed.), *300 let poutního kostela Jména Panny Marie na Lomci*. Sborník příspěvků z odborného semináře, konaného dne 14. září 2004 v Městské galerii ve Vodňanech u příležitosti kulatého výročí vysvěcení chrámu, Vodňany 2005, s. 91.

(2,3).¹³⁵ Namísto toho zde uplatnil slogan: COR MUNDUM CREA IN ME DEUS, který rezonuje s úryvkem z biblického textu: Stvoř mi, Bože, čisté srdce (Ž 51,12) a jenž bývá v emblematických atlasech holandské provenience obvykle spojován s odlišným výjevem, zvaným „Amor purus“ (Čirá láska), na němž Božská Láska drží společně s Animou zrcadlo.¹³⁶

Kartuš v prostřední kápi klenby závěru kněžiště je pro návštěvníka kostela téměř překrytá vrcholovým sousoším oltáře, který představuje setkání Alžběty s Pannou Marií. Malovaná scéna představuje do krajinného rámce vsazenou fontánu s nádržkou, jejíž centrální sloupek tvoří symbolická personifikace Božské Lásky v podobě kloučka s nimbem kolem hlavy a oběma pažemi pozvednutými k nebesům v gestu oranta. Z ran na dlaních, na nártích a dále z rány na boku, které jsou zřetelnou aluzí na bolestná stigmata Kristova ukřižování (míst ran Kristových), mu přitom prýští pramenky a potůčky krve, zachycované již po okraj naplněným bazénem. Anima se naklání přes obrubu kašny a omývá v této krvavé lázni své srdce od hříchů a zla v duchu doprovodného motto: LAUA AMICA CORTU MET SALVA FIAS, „Smyj ze svého srdce zlo...a budeš spasen.“ (Jr 4,14) [obr. 37]. V původním knižním svazku Michela van Lochoma nalezneme výše popsany výjev označen jako Balneum amoris, Lázeň lásky.¹³⁷ Použitý motiv se váže k prastarému ikonografickému námětu *Sanguis Christi* (Krev Kristova), jenž vyjadřuje myšlenku, že Kristova krev je zázračnou vodou života [obr. 38].¹³⁸ Zároveň je velmi blízký ikonografii *fons vitae* (Pramen života), ztvárněné často v podobě fontány se soškou Krista, který vystavuje své rány,¹³⁹ z nichž proudí do kašny krev smíšená s vodou (J 19, 34) [obr. 39].¹⁴⁰ Tento symbolický pramen představuje mi-

¹³⁵ *Amoris divini et humani antipathia...* (emblém XXVIII: INSITIO AMORIS, s. 16-17)

¹³⁶ VAENIUS, *Amoris divini emblemata*, Antverpie 1615; emblém X, s. 26-27; Pieter Corneliszoon HOOFT, *Emblemata amatoria*, Amsterdam 1611, emblém č. XI s mottem: Zy blinckt, en doet al blincken.

¹³⁷ *Amoris divini et humani antipathia...* (emblém XXVI, s. 108-109).

¹³⁸ Terézia BARDI, IL TEATRO DELLA MORTE. Ikonografie námětů dobré smrti a Kristovy krve v šoproňské sbírce jezuitských jevištních návrhů, in: Olga FEJTOVÁ – Václav LEDVINKA – Jiří PEŠEK – Vít VLNAS ed., práce cit. v pozn. 5, s. 889-899. Dobovou oblibu námětu zúročil také premonstrátský malíř Dionysius Friedrich Strauss v alegorickém obraze z roku 1696 určeném pro refektář kláštera Hradiska v Olomouci, kde zachytil prýstící pramen, nikoli s vodou, ale s Kristovou krví, kterou alegorická postava Génia zachycovala na lastuře, k níž byly obráceny tři ovečky. Viz Augustin NEUMANN, *Ze slavné doby malířství moravského baroka*, Brno 1944, s. 32.

¹³⁹ K alegorické představě Kristových ran („děr“) jako skrýší lidských duší viz Jan MALURA, Hora Olivetská Matěje Tannera a kultura poutních míst v baroku, in: Matěj TANNER, *Hora Olivetská*, ed. Jan MALURA – Pavel KOSEK, Brno 2001, s. 28.

¹⁴⁰ K četným ztvárněním tohoto námětu viz Erwin PANOFSKY, Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und Maria Mediatrix, in: *Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, s. 262-308. Motiv travestie vody v krev doprovázel také expresivní zhmotnění apokalyptických vizí v barokním dramatu viz Jaromír KAZDA, Jezuité a jejich divadlo, *Divadelní revue* 5, 1994, č. 1, s. 35. Výskyt námětu v domácí jezuitské školské divadelní produkci podchytila Kateřina BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Jezuitské školské divadlo v pražské klementinské koleji ve 20. letech 18. století, in: *Pražský sborník historický* 32, 2003, s. 133; TÁŽ, *Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia*, Praha 2006, s. 225 (synopse

lost a spásnou lázeň uzdravení pro hříšníky, kteří si v Kristově krvi smývají své viny a skrze Boží pietu se jim dostává věčného života.¹⁴¹ Maj-Brit Waddel dovozuje souvislost výjevu z předlohy knihy *Amoris divini et humani antipathia* s christologickou svatební mystikou¹⁴² a omývání srdce v krvavé lázni je mu jen epizodou v alegorickém sledu různých podob milostného poměru mezi Božskou láskou a lidskou Duší. Anima tímto aktem vyjadřuje své odevzdání křesťanskému životu a vizuálním konzumentům výjevu tak připomíná, že spasení lze najít pouze a jedině v Kristu.¹⁴³ Spirituální podněty této kompozice, jež v českém prostředí našla své vrcholně barokní skulptivní ztvárnění na šporkovských panstvích při eremitáži sv. Václava poblíž Lysé nad Labem a na Kuksu,¹⁴⁴ lze, jak upozornil Irving Lavin, hledat v textech karmelitské mystičky sv. Marie Magdaleny de Pazzi.¹⁴⁵

č. 18). K vlivu populární Spierovy rytiny G. L. Berniniho kresebné skici totožného námětu na kompozici sousoší sv. Luitgardy, jednoho ze šedévrů sochaře M. B. Brauna viz Martin PAVLÍČEK, Ivo Kořán, Braunové (rec.), *Umění* 48, 2000, s. 97. Pavlíčkovu argumentaci bez korekcí přejímá také Milan TOGNER, *Antonín Martin Lublinský*, Olomouc 2004, s. 135 (kat. č. 3. 52). – Přímý vliv Berniniho ideje na ikonografické schéma sochařské skupiny Trůnu milosti (1729-1733), který korunuje střední část průčelí kostela Milosti P. Marie v Křesoboru, nově dovozuje Henryk DZIURLA, Slezské kláštery jako střediska „českého“ umění období baroka, in: Mateusz KAPUSTKA – Jan KLÍPA – Andrzej KOZIEL – Piotr OSZCZANOWSKI – Vít VLNAS ed., *Slezsko – perla v české koruně. Historie. Kultura. Umění*, Praha 2007, s. 244.

¹⁴¹ Zuzana VŠETEČKOVÁ, Arma Christi – Arma salutis. Úvaha nad jejich zobrazením v umění českého středověku, in: Bekt BUKOVINSKÁ – Lubomír KONEČNÝ ed., *ARS LONGA. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krávy*, Praha 2003, s. 53-64, zvl. s. 55. – K motivu Kristovy krve a jeho uctívání viz Wolfgang BRÜCKNER, Heiliges Blut, in: Engelbert KIRSCHBAUM ed., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, sv. I, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1994, sl. 309n.; András SZILÁGYI, Zur Geschichte der Verehrung des Heiligen Bluts. Ein Motiv der spätmittelalterlichen Mystik und dessen Fortleben in der Barockkunst, *Acta Historiae Artium* 23, 1982, s. 265-285. – K důležitosti symbolu krve Kristovy pro vyjádření víry ve spásu člověka na příkladu testamentární praxe raného novověku viz Pavel KRÁL, *Mezi životem a smrtí. Testamenty české šlechty v letech 1550-1650*, České Budějovice 2002, s. 37 a 436, kde se v editované poslední vůli Mikuláše Vratislava z Mitrovic († 1638) objevuje metaforický obraz očištné koupele v Kristově krvi.

¹⁴² Ke svatební, příp. sponsální symbolické metaforice viz Bohumír Hynek BÍLOVSKÝ, *Vino ze svatby v Káni a potřeba roucha svatebního: tři starší česká kázání*, Stará Říše 1932; Antonín ŠKARKA, Éros v duchovní písni českého baroka, *Československá rusistika* 3, 1968, s. 35-45; stručně též Zdeněk KALISTA, *Tvář baroka*, Praha 1992, s. 91.

¹⁴³ Maj-Brit WADDEL, *Fons Pietatis. Eine ikonographische Studie*, Göteborg 1967, s. 82 a 124, obr. 136.

¹⁴⁴ Pavel PREISS, práce cit. v pozn. 8, s. 111-113. Zhmotnění stejné ideje představovala také instalace sochy Ukřižovaného, z jehož boku vytékala – údajně léčivá – voda, v zahradě johanitské poustevny na vrchu nad Teplicemi nad Metují. K tomu Augustin NEUMANN, *Paběrky z konsistorního archivu v Hradci Králové*, Hradec Králové 1930, s. 26.

¹⁴⁵ Jan BIALOSTOCKI, *Dwuglos o Berninim (Baldinucci i Chantelou)*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962, s. 32 a pozn. 105 na s. 160; s odkazem na Berniniho biografii z pera Filippa Baldinucciho, která vyšla tiskem ve Florencii v roce 1682. Dále: Irving LAVIN, Bernini's Death, *The Art Bulletin* LIV, 1972, č. 2, s. 167-169. Ke středoevropskému baroknímu kultu této italské mystičky viz J. M. MALECKI, Kult św. Magdaleny de Pazzi w barokowym Krakowie, *Folia Historica Cracoviensia* 4/5, 1997-1998, s. 177-184. Stručný biogram Maddaleny de Pazzi podává: *Bibliotheca Sanctorum* VIII., Instituto Giovanni XXIII, Roma 1967, sl. 1107-1131 (heslo zpracoval

Narativní charakter výjevů, jejichž děje přinášely kontaminaci lásky Božské veškerými prvky smyslové lásky pozemské a byly tudíž dostatečně srozumitelné širšímu publiku, mohl být jednou z příčin bezprostřední obliby předlohového svazku *Amoris divini et humani antipathia* v 17. století. Téměř bezednou zásobárnu syžetů přinášela této antiteticky strukturované dialektice vedle dobového moralisticky zabarveného věroučného písemnictví zejména Šalamounova Píseň písní, „nejvášnivější a nejpozemštěji znějící milostná duchovní skladba židovskobiblického starověku“, jež umění doby baroka – dle slov Václava Černého – poskytovala nesmírně „rozsáhlý komplex nových použitelných obrazů, představ a motivů“.¹⁴⁶ Jak rozbořem slovesných skladeb z období 17. století doložili již před lety Antonín Škarka¹⁴⁷ a na příkladu tvorby Fridricha Spee Eric Jacobsen,¹⁴⁸ byl éros neskrytě obsažen v řadě barokních duchovních písní.¹⁴⁹ Totožná motivika spirituálního erotismu postihovala také soudobou devocionálně orientovanou emblematickou produkci, jíž reprezentují spisy jako *Emblemata Sacra* Daniela Cramera,¹⁵⁰ *Schola Cordis* od Benedicta van Haeftena,¹⁵¹ *Pia Desideria*, kterou vydal jezuita Hermann Hugo,¹⁵² a jejich četné derivace (např. svazek *The School of the Heart* od Angliča-

Ermanno Ancilli). Srov. Jordan AUMANN, *Křesťanská spiritualita v katolické tradici*, Praha 2000, s. 195.

¹⁴⁶ Václav ČERNÝ, Michna z Otradovic a Václav Jan Rosa v evropských souvislostech, in: TÝŽ, soubor studií cit. v pozn. 14, s. 159; Zdeněk KALISTA, práce cit. v pozn. 142, s. 91.

¹⁴⁷ Antonín ŠKARKA, práce cit. v pozn. 142; TÝŽ, práce cit. v pozn. 94, s. 13-15. Na Škarkovy výzkumy navázala při svém rozboru textů barokních homiletiků Karla Račina a Michala Pelišota také Michaela HORÁKOVÁ, K mystické erotice v barokní literatuře, in: Jan SKUTIL ed., *Morava a Brno na sklonku třicetileté války*, Praha-Brno 1995, s. 221-231.

¹⁴⁸ Eric JACOBSEN, *Die Metamorphosen der Liebe und Friedrich von Spees „Trutznachtigall“*, Studien zum Fortleben der Antike, I., Copenhagen: I kommission hos Munksgaard 1954; Robert M. BROWNING, *German Baroque Poetry 1618-1723*, University Park-London 1971, s. 47-55.

¹⁴⁹ Snaha o striktní rozlišování na světsky a duchovně orientovanou slovesnou a výtvarnou produkci v raně novověké epoše do jisté míry ztrácí své opodstatnění, neboť slovy Václava Černého: „životní forma a jistota, o něž baroko usiluje, je v poslední instanci povahy náboženské“. Cit. dle Václav ČERNÝ, Baroko a jeho poezie (1967), in: TÝŽ, *Tvorba a osobnost II*, Praha 1993, s. 477. Srov. Petr INGERLE, práce cit. v pozn. 1, s. 64.

¹⁵⁰ Mario PRAZ, cit. dílo v pozn. 14, s. 310; Sabine MÖDERSHEIM, Herzemblematik bei Daniel Cramer, in: Alison ADAMS – Anthony J. HARPER ed., práce cit. v pozn. 102, s. 90-103; TÁŽ, „Domini Doctrina Coronat“: *Die Geistliche Emblematic Daniel Cramers (1568-1637)*, Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung, Bd. 38, Bern-München-New York 1994.

¹⁵¹ Mario PRAZ, cit. dílo v pozn. 14, s. 361-362.

¹⁵² Pro přehled vydání Hugova svazku *Pia desideria emblematis, elegiis & affectibus SS. Patrum illustrata.../ Ad Urbanum VIII. Pont. Max.*, Antverpiae 1624 viz Mario PRAZ, cit. dílo v pozn. 14, s. 376-379. Recentně k tomuto dílu a z rozličných aspektů: Gabriela Dorothea RÖDTER, *Via piae animae: Grundlagenuntersuchung zur emblematischen Verknüpfung von Bild und Wort in den „Pia desideria“ (1624) des Herman Hugo S. J. (1588-1629)*, Frankfurt am Main-New York 1992; Richard DIMMLER, Herman's Hugo Pia Desideria, in: Carl A. E. ENENKEL – S. Q. VISSER ed., *Mundus Emblematicus: Studies in Neo-Latin Emblem Books*, Turnhout Belgium 2003, s. 351-379.

na Christophera Harveye).¹⁵³ Picturální ztvárnění narativní struktury takovýchto svazků vykazuje blízkou příbuznost s literárně-teoretickými definicemi tzv. „*early comic strip*“ (David Kunzle).¹⁵⁴ Kinetika těchto raněnovověkých obrázkových příběhů je odvislá od faktu, že vizuální složka v nich převládá nad textuální komponentou a jednotlivé emblémy zde tvoří do sérií řazené sekvence, které sice vyprávějí do značné míry souvislý děj, jenž je dle definice Davida Kunzleho „*both moral and topical*“,¹⁵⁵ a mají vzájemně silné kontextové pouto, ale zároveň každý z nich bez nesnáží ob stojí jako samostatný prvek.

Nápisová stuha posledního výjevu emblematického rázu, který je situován v jižní kápi klenby kněžiště kratoňského kostela, zobrazuje motto: DEUS IN MEDIO EIUS, Bůh je v jeho středu (Ž 46,6). V kruhovém medailonu se tu v hornaté krajině střetávají obvyklí aktéři: Božská Láska, jež si rozhaluje oděv na hrudi, a Anima s lukem, která si od ní bere nabízené srdce [obr. 40]. U van Lochoma je scéna nazvána: Rapina amoris, tedy: Kořist lásky,¹⁵⁶ a zdá se být jedním z imaginárních předstupňů ikonografického motivu vzájemné výměny srdcí (*cor mutans corde*) mezi věřícím a Ježíšem.¹⁵⁷

Nevšední výzdobný freskový program, který v emblematických obrazech představuje konečný triumf Boží lásky nad její pozemskou odlukou, lze v úhrnu vnímat jako působivě názorné usměrnění venkovského publika navštěvujícího kratoňské bohoslužby k pravému ideálu křesťanského života směřujícího k dosažení věčné spásy. Pro pravověrné představovaly tyto edukativní obrazy souhlasné přitakání jejich nastoupené životní cestě. Nic však nebránilo tomu, aby svým ideovým programem: odpíráním světu a propagováním vášnivé lásky ke Kristu, oslovily fresky doprovázené citáty z Písma svatého, v němž – jak trefně poznamenal Antonín Rezek – „*složena jest všechna zbraň a zásoba víry i pravověrnosti, odtud však vzala i běrou vznik též všechna kacířstva*“,¹⁵⁸ také utajené příslušníky jinověreckých herezí, o něž nebyla v první polovině osmnáctého století v kraji Chlu-

¹⁵³ Bernhard F. SCHOLZ, *Emblematic World-Image Relations in Benedictus van Haeften's Schola Cordis* (Antwerp 1629) and Christopher Harvey's *School of Heart* (London 1647/1664), in: Bart WESTERWEEL ed., *Anglo-Dutch Relations in the Field of the Emblem*, Leiden 1997, s. 149-176.

¹⁵⁴ David KUNZLE, *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1925*, sv. 1, Berkeley 1973, s. 2. Cit. dle Thierry GROENSTEEN, *Stavba komiksu*, Brno 2005, s. 26. V jiném kontextu a pro jiný materiál užívá totožný příměr také Zdeněk UHLÍŘ, *Hagiografie mezi slovesným a výtvarným vyjádřením*, in: *Průzkumy památek XIII*, 2006 - příloha: Schodištní cykly Velké věže hradu Karlštejna. Stav po restaurování, s. 69.

¹⁵⁵ Tamtéž.

¹⁵⁶ *Amoris divini et humani antipathia...* (emblém XXIII, s. 96-97)

¹⁵⁷ Andrzej KOZIEL, *Unknown Silesian Source for the Statue of St. Luitgard on Charles' Bridge in Prague*, *Umění* 48, 2000, č. 1-2, s. 92 a obr. 1 na s. 93. Obšírněji viz Pavel PREISS, *COR IESU DULCISSIMUM, MISERERE NOBIS*. Několik poznámek k historii a ikonografii kultu Srdce Ježíšova, in: Kristina KAISEROVÁ – Jiří MIKULEC – Jaroslav ŠEBEK ed., *Srdce Ježíšovo. Teologie – symbol – dějiny. Sborník z konference konané na Vranově u Brna 30. ledna 2002*, Praha-Velehrad-Roma 2005, s. 172.

¹⁵⁸ Cit. dle Antonín REZEK, *Dějiny prostonárodního hnutí náboženského v Čechách od vydání tolerančního patentu až na naše časy*, I, Praha 1887, s. 3.

mecka a Novobydžovska nouze.¹⁵⁹ Zdá se být jedním z půvabných dějinných paradoxů, že mezi těmi, kteří si – jistě s notnou dávkou podivu – prohlédli na jaře roku 1711 novou malovanou výzdobu lodi zbarokizované kratonožské svatyně, figurovali také příslušníci tamní ovčácké rodiny Volných,¹⁶⁰ kteří s velkou pravděpodobností patřili právě k oněm katolickému vyznání zbloudilým. Vůdčí osobnost rodového klanu byl Lukáš Volný, dle názahu Ivo Kořána „nepochybný“ příslušník protestantského disentu,¹⁶¹ autor duchovních písní, které tematikou i silou výrazu aludují k tradici velké mystické poezie. Ve zpěvníku vydaném v roce 1710 signoval Volný jednu ze svých skladeb dovětkem „v ten čas hospodář ovčína kratonožského“ a syžety jeho písní, sepsaných v období prvního desetiletí osmnáctého století, hned v několika svých obrazech: ve vizi Krista, jenž „pouští pět pramenů z sebe v každou chvíli“ a v exaltaci: „Ach, srdce mé, Ježíši, raň šípem lásky své“, pozoruhodně anticipují obraznou motiviku popisovaných kostelních fresek.¹⁶²

Efektlem souzvučné provázanosti slova a obrazu a didaktickým účelem sice kratonožská výmalba typově navazuje na starší malované emblematické cykly

¹⁵⁹ Srov. zejména Jaroslav PROKEŠ, Novobydžovské ghetto a tzv. sekta bydžovských Izraelitů v polovici osmnáctého století, in: *Ročenka Společnosti pro dějiny Židů v ČR VIII*, 1936, s. 147-273; Ivo KOŘÁN, Židovská sekta na Bydžovsku v polovině 18. století, *Český časopis historický* 96, 1998, s. 72-99. Kořánem prosazovaná interpretace východočeského baroka filtrem nepokrytě manifestovaných sympatií k akatolickému disentu, jež byla – jak jsem přesvědčen – svébytnou autorovou reakcí na indolentní politicko-společenskou atmosféru 70. a 80. let minulého století, je fenoménem dosud čekajícím na své zhodnocení. Srov. Jan ROYT, Uměleckohistorická literatura věnovaná baroknímu malířství a sochařství v Čechách, in: Olga FEJTOVÁ – Václav LEDVINKA – Jiří PEŠEK – Vít VLNAS ed., práce cit. v pozn. 5, s. 384. Možné cesty takové reflexe naznačil Michal ŠRONĚK (rec.), Ivo Kořán, Umění baroka v Havlíčkově Brodě (Čas zápasů a bojů), *Listy filologické* 121, 1998, č. 3-4, s. 409-412.

¹⁶⁰ K osudům jednotlivých ovčáků Volných viz Zdeněk KALISTA, práce cit. v pozn. 80, s. 350; TÝŽ (uspoř.), *Truhlice písní. Poesie českých písmáků XVII.-XVIII. století: Lukáše Volného, Jiřího Volného a Františka Jana Vaváka*, Praha 1940, s. 13-16, zvl. s. 15, kde je uvedena charakteristika Volného písňové tvorby jako: „svým duchem veskrze katolické“. Kalista později o tvorbě Lukáše Volného napsal, že „bere jeho poezie na sebe ráz religiózní, zabočujíc až na práh skladeb mystického rázu.“ Viz Zdeněk KALISTA, práce cit. v pozn. 142, s. 104. Dále srov. Bohuslav ŠALANDA, Písňový sborník ovčácké rodiny Volných, *Český lid* 73, 1986, s. 23-29; Ivo KOŘÁN, práce cit. v předešlé pozn., s. 75, 85, 97-98; TÝŽ, Josef Pekař a dějiny umění, in: *Z Českého ráje a Podkrkonoší. Supplementum 1. Josef Pekař a české dějiny 15.-18. století*, Bystrá nad Jizerou 1994, s. 51. – Kalistův soud v otázce konfesijního charakteru Volných písní nekriticky přejímá obsáhlá, ale svou koncepcí a závěry značně problematická recentní práce Zdeněk R. NEŠPOR, *Náboženství na prahu nové doby. Česká lidová zbožnost 18. a 19. století*. Ústí nad Labem 2006, s. 123-126. Její zaslouženou kritiku přinesla recenze O. Matějky (*Dějiny a současnost* 29, 2007, č. 1, s. 44).

¹⁶¹ Ivo KOŘÁN, Věra v písničkách ovčáků Volných, *Česká literatura* 45, 1997, č. 3, s. 227-247. Kořán zde rozvíjí mínění Jaroslava Prokeše, že Lukáš Volný se svou rodinou byl „nepochybně jednou z předních osob tajného nekatolictví na Chlumecku, které zřejmě pěstovalo podzemní styky nejen se souvěrci v nejbližším okolí, nýbrž i na jiných panstvích.“ Cit. dle Jaroslav PROKEŠ, práce cit. v pozn. 159, s. 184-185.

¹⁶² Ivo KOŘÁN, práce cit. v předešlé pozn., s. 236 a 240-241.

z českého prostředí,¹⁶³ ale zároveň se jim vymyká svou specificky náboženskou tematikou. Vlastního inventora výzdobného programu lze zřejmě jen stěží hledat v tehdejší duchovní správci kostela, kterým byl Vít Ignác Beran († 1718). Ten do Kratonoh dojížděl z farnosti Dobřenic a nejsou známé žádné indicie, že by se kdy zabýval literární nebo jinou podobnou intelektuálně založenou tvořivostí.¹⁶⁴ Znalost Saavedrova díla, z jehož stovky obsažených emblémů byly vybrány právě jen tři, a to záměrně ty, jejichž symbolika vhodně odkazovala také k náboženské sféře, a motiv jejich soustředěného rozmístění po vítězném oblouku kostela pod michnovským aliančním znakem naznačuje, že tvůrce výzdobného programu je spíše nutno hledat mezi příležitostnými učenými rádci z okolí vznešeného objednavatele; jeho totožnost prozatím blížeji konkretizovat nesvedeme. Oprávněnost charakteristiky Jana Václava Michny jako šlechtice, „který zajisté dovedl života užívat“ a jenž „s uměleckou rafinovaností po jeho příjemnostech ruku vztahoval“ (K. B. Mádl)¹⁶⁵ byla dosud založena výhradně na jeho roli stavebníka letohrádku zv. Vila Amerika, vystavěného v letech 1717-1720 v zahradách Nového Města pražského.¹⁶⁶ Námětově pozoruhodná skladba malířské výzdoby hlavního sálu¹⁶⁷ tohoto „*bibelotu*“ (Alois Kubíček) pražské barokní architektury¹⁶⁸ dokládá, že hrabě Michna měl ambice prezentovat se v poloze učeného aristokrata, jemuž nejsou cizí komplikované alegorické obsahy, k jejichž promyšlení a provedení si také dokázal obstarat schopné realizátory. Autorem fresek v casinu Amerika byl Tyrolan Jan Ferdinand Schor, který slovy Františka Martina Pelce, čerpajícího své údaje z úst Schorových současníků, „*při svých dekoracích emblemy a alegorie, jež byly vždy věci přiměřené, ponejvíce sám ustanovoval.*“¹⁶⁹ Výtvarnou kvalitou se kratonožské rustikální malby¹⁷⁰ nedají se Schorovými freskami vůbec poměřovat, oběma společná je však tendence k originálním obsahovým konceptům, kterými se vymykají obvyklé produkci v prostředí, pro něž vznikaly: jednou aristokratické

¹⁶³ Pro podrobné bibliografické odkazy viz literatura cit. v pozn. 1.

¹⁶⁴ Farář Beran byl v době barokizace chrámu stár 59 let. K jeho biografickým údajům viz SOkA Hradec Králové, fond Farní úřad Dobřenice, inv. č. 1, Gedenkenbuch 1836-1921, s. 23.

¹⁶⁵ Karel Boromejský MÁDL, *K. I. Dientzenhoferova Amerika*, Praha 1898, s. 3.

¹⁶⁶ Růžena BATKOVÁ ed., *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady*, Praha 1998, s. 343-345 (hlavním zpracovatelem hesla byl Pavel Vlček). Dokončení stavby nejpozději v roce 1720 je argumentováno odkazem na znění stavebníkova testamentu z téže doby. Srov. Pavel VLČEK, Kilián Ignaz Dientzenhofer und Johann Lukas von Hildebrandt. Zur Problematik des Guarinismus in Mitteleuropa, *Umění* 52, 2004, s. 326. Autor statě soudí, že Jan Václav Michna „*nepochybně uvažoval*“ o stavbě letohrádku již v roce 1715, kdy pozemky na Novém Městě pražském koupil.

¹⁶⁷ *Kilián Ignaz Dientzenhofer a umělci jeho okruhu* (kat. výst.), Národní galerie v Praze. Praha 1989, s. 184 (heslo zpracoval Pavel Preiss); Pavel PREISS, *Václav Vavřínek Reiner (1689-1743). Krajiny se zvířaty*, Národní galerie v Praze, Praha 2000, s. 13.

¹⁶⁸ Alois KUBÍČEK, *Pražské paláce*, Praha 1946, s. 140.

¹⁶⁹ Karel Boromejský MÁDL, práce cit. v pozn. 165, s. 6.

¹⁷⁰ Pro autorské připsání fresek jsem nenalezl žádné vodítko, proto tuto otázku ponechávám otevřenou.

„*maison de plaisance*“ (Pavel Preiss), „*polo vila, polo zahradní glorieta*“ (K. B. Mádl), podruhé kostel spjatý s venkovským sídlem šlechtice.

Spor o náhon na Třesický rybník, který J. V. Michna vedl v rozmezí let 1702 až 1708 s majitelem sousedního chlumeckého panství, tehdejším nejvyšším kancléřem Českého království Václavem Norbertem Oktaviánem Kinským, byl, jak rozpoznal již Vratislav Šmelhaus,¹⁷¹ mnohem více sporem o prestiž než o cokoliv jiného. Jako takový nám – mimo zajímavé informace, že Michna nevládl češtinou – přibližuje také některé stinnější stránky hraběcí povahy: umanutost a sklony k cholerické hysterii, ale zároveň nerozhodnost a vrtkavost. Přestože si v jedné fázi zmíněné pře Michna stěžoval, že si nemůže dovolit své domnělé nároky obhajovat soudní cestou, neboť takovým zdlouhavým a nákladným řízením by přivedl svou rodinu na mizinu, funduje o pár let nato barokní přestavbu a nákladnou výzdobu kratonožského kostela.

Duchovní identikit hraběte Michny nám sice nedostatek sekundárních studií sledujících životní běh tohoto aristokrata nedovoluje načrtnout, ale v rovině hypotézy lze jeden ze stěžejních momentů jeho letory postulovat. Pár let poté, kdy v roce 1711 Michna zdánlivě dosáhl společenské mety – hraběcího predikátu, k němuž se s nadějí upínal a který pomyslně oslavil dokončením unikátní výpravy kratonožského kostela – začal naléhavě a tísnivě pociťovat faktickou ztrátu postavení a společenské prestiže rodového domu Michnů, jenž sice patřil k úhlavním exponentům raného období katolické rekonkvisty¹⁷² v Čechách, ale po rozprodeji velkých panství na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 17. století¹⁷³ jeho lesk a sláva zkolabovaly. Záhy po prodeji Kratonoh, k němuž dochází 18. prosince 1716,¹⁷⁴ se hrabě Michna – zřejmě za utržené peníze – pouští do dalšího velkorysého fundátorského podniku, jímž je stavba zmíněné Vily Ameriky. Angažováním architekta K. I. Dientzenhofera,¹⁷⁵ neobvyklostí stavebního typu a pompou jeho freskové dekorace jako by Michna toužil přehlušit vědomí faktického zániku rodového majetkového impéria.

Zbývá nám krátce se dotknout ikonografického unika, jež tvoří mobiliářová výprava kratonožského kostela. Tamní kazatelna „*ve tvaru velryby, v jejíž roze-*

¹⁷¹ Vratislav ŠMELHAUS, práce cit. v pozn. 24, s. 97-111.

¹⁷² Toto přílehlavé označení pobělohorské protireformace použila Marie-Elizabeth DUCREUX, *Kniha a kacířství, způsob četby a knižní politika v Čechách 18. století*, in: *Česká literatura doby baroka. Sborník příspěvků k české literatuře 17. a 18. století*, Literární archiv 27, Památník národního písemnictví, Praha 1994, s. 69.

¹⁷³ August SEDLÁČEK, práce cit. v pozn. 22, díl XIV, s. 415; díl XV, s. 35. K tomuto faktickému bankrotu michnovské pozemkové državy v dějinném kontextu stručně Petr MAŤA, *Svět české aristokracie (1500-1700)*, Praha 2004, zvl. s. 129-131.

¹⁷⁴ Přesné datum prodeje panství Kratonohy přejímáme z článku V. Šmelhause uvedeného v pozn. 24.

¹⁷⁵ Rudolf KRÍŽENECKÝ, *K. J. Dientzenhofer a článkování architektonické letohrádku hr. Michny*, Praha 1899; Milada VILÍMKOVÁ, *Stavitelé paláců a chrámů. Kryštof a Kilián Ignác Dientzenhoferové*, Praha 1986, s. 104; Mojmír HORYNA – Jaroslav KUCERA, *Dientzenhoferové*, Praha 1998, s. 142. Obě uvedené novější práce kladou zahájení stavby letohrádku Amerika do roku 1717.

vřené tlamě jest místo pro kněze" (Antonín Cechner),¹⁷⁶ jenž je při kázání identifikován s biblickým prorokem Jonášem a upomíná tím na působení modlitby a vykupitelskou moc Božího slova, patří ke zvláštní skupině tzv. Naturkanzeln (Alice Strobl), kazatelen, jejichž korpus svou tvarovou formou imituje přírodní útvary z organické (rostliny) i anorganické (skaliska) říše nebo symbolické útvary (zeměsféra).¹⁷⁷ Je-li tento fantaskní a řezbářsky insitně ztvárněný kazatelnový koš v podobě mořské nestvůry se šupinatou kůží, smyčkovitě stočenou oháňkou a očima posazenýma navrch hrůzně rozevřené tlamy¹⁷⁸ vsutku součástí originálního vybavení kratonožského chrámu z doby po roce 1710, patří, jak dovozuje Konstanty Kalinowski,¹⁷⁹ k vůbec nejstarším středoevropským příkladům svého druhu (Schiffkanzeln).¹⁸⁰ Své mladší obdoby v českém prostředí, které představují kaza-

¹⁷⁶ Antonín CECHNER, práce cit. v pozn. 21, s. 129, kde také kazatelnu označuje za „nevkusnou“.

¹⁷⁷ Alice STROBL, Die Naturkanzeln des 18. Jahrhunderts, *Alte und Neue Kunst. Wiener Kunstwissenschaftliche Blätter* IV, 1955, s. 38-52, zvl. s. 50-51. – K symbolickým konceptům v barokním umění viz Jan SAMEK, „Koncepty“ w sztuce baroku, *Biuletyn Historii Sztuki* XLII, 1980, č. 3-4, s. 413 n.

¹⁷⁸ O kuriózních rysech v zobrazování velryb v „posledních staletích před objevem fotografie“ viz Ernst Hans GOMBRICH, *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*, Praha 1985, s. 92-94. Zajímavé zmínky o relativně častém výskytu roztodivných mořských ryb, „pro něž nemáme pojmenování a jež jsou domovem obzvláště v Labi u Litoměřic,“ shromáždil Bohuslav Balbín, který uvádí, že tam slychal „vyprávět rybáře, že nemine rok, aby nechytil nějakou neznámou mořskou rybu.“ Cit. dle Helena BUSINSKÁ ed., *Bohuslav Balbín, Krásy a bohatství české země*, Praha 1986, s. 162. – Pověst Čech jako území s poněkud fantastickou faunou rozhlašovaly nejen četné středověké kroniky, ale v *Zimní pohádce* na ni upozornil také William Shakespeare, když nechal námořníka varovat jednu z postav vystupujících na mořský břeh Čech, aby se měla na pozor, neboť „this place is famous for the creatures“ (The Winter's Tale III, 3). Více viz Kateřina KUBÍNOVÁ, Est ibi bestia aneb co můžete podle středověkých autorů potkat v českých hvozdech, in: Eva DOLEŽALOVÁ – Robert NOVOTNÝ – Pavel SOUKUP ed., *Evropa a Čechy na konci středověku. Sborník příspěvků věnovaných Františku Šmahelovi*, Praha 2004, s. 383-393. – Ke středověkým představám o mořských monstrech srov. Hana ŠEDINOVÁ, Mořská monstra v díle Tomáše z Cantimpré a Bartoloměje z Chlumce řečeného Klaret, *Listy filologické* 128, 2005, č. 3-4, s. 295-343; TÁŽ, Mirabilia nebo terribilia? Symbolika mořských monster ve středověku, *Listy filologické* 129, 2006, č. 1-2, s. 83-116. Popularitu historií o velrybách v lidovém prostředí vrcholného baroka dokládá Josef Vítězslav ŠIMÁK, Novina podivná o jedné mořské potvorné rybě roku 1727, *Český lid* 24, 1924, s. 309-310. – Pravou polovinu čelisti, pravou lopatku a krční žebro velryby grónské si jako cizokrajný suvenýr v době třicetileté války přivezl do Čech ze svých cest zakladatel loretánské kaple v Golčově Jeníkově polní zbrojmistr Martin Maxmilián Goltz; dodnes je lze spatřit zavěšené v železných řetězech pod kruchtou tamního, empírově přestavěného, kostela sv. Františka Serafinského. Viz Josef Alois ZELENÝ, *Letopisy a paměti města Golčova Jeníkova*, Golčův Jeníkov 1895, s. 16; Vratislav MAZÁK, *Kytovci*, Praha 1988, s. 274. Autor mj. poznamenává, že „jde očividně o historicky nejstarší pozůstatek velkého kytovce na našem území.“

¹⁷⁹ Konstanty KALINOWSKI, Die Walfischkanzeln zu Reinerz, in: Frank BÜTTNER – Christian LENZ ed., *Intuition und Darstellung: Erich Hubala zum 24. März 1985*, München 1985, s. 227, obr. 5. – K dataci a komplikované symbolice nejnvýpravnější rybí kazatelny nacházející se ve slezských Dusznících srov. Konstanty KALINOWSKI, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 195; TÝŽ, *Barock in Schlesien*, München 1990, s. 142, obr. 105.

¹⁸⁰ Alice STROBL, práce cit. v pozn. 177, s. 50-51, kde je zmíněna i kratonožská ambona. Zřejmě nejstarší kazatelna v podobě rybí příšery, o níž existuje povědomí, stála ve svatováclavském

telna z let 1720-1730, přenesená v roce 1784 ze zrušeného poutního kostela sv. Máří Magdaleny u Třeboně do Bošilce u Veselí nad Lužnicí,¹⁸¹ a ambona v mariánském kostele v Mnichovicích u Říčan, obohacená navíc o figuru Jonáše právě z jícnu leviathana vyvrženého do vod a instalovaná okolo roku 1754 za pastorače kněze Matěje Jana Františka Najiče,¹⁸² předjímá kratonožský „velryb“ o téměř půlstoletí.

Kratonožská kazatelna v podobě mořské rybné příšery [obr. 41] zapadá svým eschatologickým a soteriologickým akcentem velmi vhodně do alegoricko-symbolického syžetu kratonožských nástěnných maleb, koncipovaného na základě znalosti specifické emblematické literatury. Obliba Jonášovy postavy vycházela v baroku z jeho tradičního pojmání jako zřejmé starozákonní prefigurace Krista, předobrazu Ježíšovy smrti a vzkříšení (Mt 12,40).¹⁸³ Jonášův biblický příběh byl pro svůj dramatický děj atraktivní látkou, vyhovující senzibilitě a nárokům raněnovověkého lidového publika,¹⁸⁴ kterému býval nejčastěji prezentován jako exemplum záchrany a konečné spásy, k níž přivádí pokání. Kulminaci popularity jonášovské historie v českém prostředí dokládají její divadelní inscenace s použitím

kostele ve Wurzen v Sasku, kde ovšem v roce 1657 podlehla požáru. Viz Hanna MAYER, *Deutsche Barockkanzeln*, Strasburg 1932, s. 38.

¹⁸¹ František MAREŠ – Jan SEDLÁČEK, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Třeboňském*, Praha 1900, s. 6, obr. 7; Miloš SLÁDEK ed., práce cit. v pozn. 93, s. 19; Jan ROYT, práce cit. v pozn. 128, s. 100.

¹⁸² Antonín PODLAHA, *Posvátná místa království českého*, Řada I, Arcidiecese pražská, Díl I, Praha 1907, s. 182, obr. na s. 181.

¹⁸³ Gerhart B. LADNER, *God, Cosmos and Humankind. The World of Early Christian Symbolism*, Berkeley-Los Angeles-London 1995, s. 153-154. – K ikonografii Jonáše srov. J. PAUL, Jonas, in: Engelbert KIRSCHBAUM ed., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, sv. II, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970, sl. 414-420; Jan ROYT, Exegeze nebo ilustrace? Deuterokanonické knihy Starého zákona a ikonografie, *Umění* 42, 1994, č. 6, s. 424-425 a pozn. 25 na s. 426; Gerd HEINZ-MOHR, *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*, Praha 1999, s. 89-90.

¹⁸⁴ Uwe STEFFEN, Die Jona-Geschichte. Darstellungen aus achtzehn Jahrhunderten, *Das Münster* 53, 2000, č. 1, s. 12-13. V lidovém řemesle českého venkova byl námět Jonáše s velrybou spojen především s oblastí kamnářství. Zdeněk Hazlbauer v této souvislosti upozornil, že motiv Jonáše vyvrhovaného z velryby se vyskytuje „výhradně na českých středověkých kachlích v ikonografickém zpracování, které není známo z jiných teritorií. Takové utváření jednoho z významných biblických motivů je tedy možno považovat za specifický výtvar nášeho domácího kamnářství.“ Srov. Zdeněk HAZLBAUER, *Krásy středověkých kamen. Odras náboženských idejí v českém uměleckém řemesle*, Praha 1998, s. 67-69. Jeden z raných příkladů použití námětu Jonáše s velrybou na renesanční sgrafitované fasádě v českém prostředí představuje výjev z arkýře tzv. Langrova domu čp. 139/I, stojícího na hlavním náměstí v Jindřichově Hradci. Viz Antonín MATĚJČEK – Karel TRÍSKA, *Jindřichův Hrásec. Zámek a město*, Praha 1944, s. 50, obr. 55. Ranější výjev ze sgrafitové fasády domu čp. 90 (v současné domovní evidenci čp. 522) ve Slavonicích, datované rokem 1547, který byl dříve pokládán za vyobrazení Jonáše vyvrhovaného velrybou (Vlasta DVOŘÁKOVÁ – Helena MACHÁLKOVÁ, *Malovaná průčelí české pozdní gotiky a renesance*, *Zprávy památkové péče* 14, 1954, s. 42; Oliva PECHOVÁ, *Slavonice. Městská památková rezervace a památky okolí*, Telč 1976, s. 8) představuje mnohem spíše fabuli Samsonova zápasu se lvem.

efektní velrybí rekvizity¹⁸⁵ nebo příležitostné scénické obrazy či přenosná jeviště s pegmaty, tj. obrazy vezenými na ambulantských konstrukcích, které dekorovaly církevní slavnosti v období masopustu a velikonoce a v nichž bývalo téma představeno v podobě velryby spolknuvší Jonáše, jenž v jejím břiše lká a prosí,¹⁸⁶ nebo proroka plavícího se na lodi po moři.¹⁸⁷

Dvojice protějškových bočních oltářů, umístěných v lodi kostela po stranách vítězného oblouku, akcentuje mariánské téma na oltářních obrazech. Bohorodička je zde jednou představena prostřednictvím ikonografického typu Panny Marie Karlovské v naději¹⁸⁸ a podruhé skrze téma sv. Anny vyučující Pannu Marii. Christologicko-mariánská tematika, která tvoří myšlenkovou páteř celého výzdobného programu kostela, graduje v sochařské dekoraci architektonicky ojedinělé konfigurace hlavního oltáře v podobě umělé grotty [obr. 42]. Její zděná cihelná konstrukce je na zevním líci plasticky dotvořena štukem a mozaikovými motivy, seskládanými z různobarevných skel, oblázků, drobných mušlí a úlomků kamenů do plošně rozprostřených geometrizujících ornamentů (pletence ad.).¹⁸⁹ Smysl této veristické evokace scenérie přírodní jeskyně se vztahuje k figuře světce oděného v hnědém hábitu,¹⁹⁰ jenž stojí v útrobách valeně klenutého, ústupkovitě traktovaného a mozaikami pestře krášeného prostoru této skalní sluje. Imitovaný geologický terén v ose nad obloukem jeskyně je vyhrazen plastické skupině pelikána

¹⁸⁵ Josef FURTENBACH st., *Prospectiva. Základy kukátkového divadelního prostoru*, Praha 1944, s. 61-63. Autor ve svém teoretickém spisku (pocházejícím z roku 1635) mj. podává i popis jevištní rekvizity velryby pro „actii o Jonášovi“ a líčí, jak „tento actus zlomil divákům srdce, zároveň však se velmi zalíbil.“

¹⁸⁶ Vojtěch RON, Poznámky k vrchlabským pašijím, in: *Strahovská knihovna 18-19, 1983-1984*, s. 187; TÝŽ, Velkopáteční pašijové procesí, *Český lid* 80, 1993, č. 4, s. 296. K barokním pašijovým hrám a jejich společenskému a sociálnímu kontextu srov. TÝŽ, *Pašije, aneb, Theatrum passionale, aneb, Zrcadlo umučení a vzkříšení Pána našeho Ježíše Krista: premiéra 4. a 5. června 1998 v Národním divadle* (divadelní program), Praha 1998, zvl. s. 18-39.

¹⁸⁷ Ferdinand MENČÍK, *Příspěvky k dějinám českého divadla*, Rozpravy České akademie císaře Františka Josefa r. IV, třída III., č. 1, Praha 1895, s. 125. V masopustě roku 1682 byl v Chebu před hlavním oltářem inscenován obraz „moře se třemi lodmi“, z nichž na jedné se plavil Jonáš.

¹⁸⁸ K ikonografii tohoto typu mariánského zobrazení (Panna Maria v naději – Maria gravida) viz Jan ROYT, Příběh Panny Marie Karlovské, in: *Documenta Pragensia* 17, 1998 (Praha 1999), s. 225-232; TÝŽ, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 1999, s. 56-60. K obrazu a jeho účtě naposledy Michal ŠRONĚK, práce cit. v pozn. 120, s. 152-153. Ve Šronkové výčtu malířských kopií uctívaného obrazu P. Marie Karlovské v prostředí východních Čech není kratonožský oltářní obraz uveden.

¹⁸⁹ K oblíbené takovýchto kreací v epoše manýrismu srov. Pavel PREISS, *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*, Praha 1974, s. 178 n.; Jarmila KRČÁLOVÁ, *Centrální stavby české renesance*, Praha 1976, zvl. s. 14-15.

¹⁹⁰ Diskutabilní je samotné ikonografické určení světce: v literatuře opakovaně tradovaný soud uvádí, že se jedná o plastiku patrona kostela, přestože stávající řezba mnohem spíše představuje sv. Františka z Assisi než sv. Jakuba. Připsání této loutkovitě toporné postavy dílu sochaře Ignáce Rohrbacha, jak – zjevně omylem – učinil Ivo Kořán, je nutno odmítnout stejně jako Kořánovo ikonografické určení sochy jako sv. Jana Nepomuckého, pro což neexistují relevantní důvody. Srov. Ivo KOŘÁN, práce cit. v pozn. 8, s. 137; TÝŽ, Ignác Rohrbach, in: *Ignác Rohrbach. Restaurované sochy z farního kostela sv. Máří Magdalény v Bohdanči*, Praha 2001, s. 34.

drásajícího si zobákem hrud', aby tak vlastní krví nakrmil mláďata, usazená v hnízdě u jeho nohou.¹⁹¹ Této tradiční symbolice zmrtvýchvstalého Krista je hierarchicky nadřazen výjev Navštívení Panny Marie, situovaný na pódiu a tvořící vrcholek oltářního masivu [obr. 43]. Na konzolách přízedních pilířů postranních branek jeskyňového oltáře jsou umístěny protějškově busty Krista a Panny Marie a grottu těsně flankují postavy svatých Petra a Pavla, vybavených svými standardními atributy, nad hlavami apoštolů je v rozsedlinách umělého skaliska kolem centrální figury pelikána usazeno vícero dalších zástupců ptačí říše, od útlých opeřenců (orlíci?) až po očividné dravce. Snad se nedopustíme ornitologické nepřesnosti, když robustní zjev ptáka se spáry zatnutými do olistěného pahýlu větve interpretujeme jako sovu. Ve zvířecích alegoriích byl, jak připomněl již Pavel Preiss, tento noční pták převážně prezentován jako kvintesence všech špatných a neblahých vlastností pozemského tvorstva. Ale ani převažující negativní pohled nedokázal v barokní reflexi sovy zcela převrstvit některé její kladně chápané symbolické role, např. pojmání sovy jako jednoho z možných zvířecích symbolů samoty člověka plně oddaného životnímu postoji *vita contemplativa*.¹⁹² Poselství žalmické pasáže (Ž 102, 7-8), v níž je opuštěnost člověka postupně přirovnána ke třem ptákům: pelikánu, sově a ptáčeti, kteří se nalézají ve třech typově odlišných prostředích: v poušti, v rozvalinách a na střeše, nalézá svou volnou odezvu v plastické dekoraci oltářní grotty. Titulární světec svatyně je zde prezentován jako samotě oddaný poustevník – lesní bratr, přičemž svědky jeho vroucné zbožnosti představuje skupinka ptáků rozesazených po jeho skalním příbytku. Vyjádření programového odvrácení se od světa a jeho pošetilých marností a instrukce k niterné zbožnosti, která je scénicky vyjádřena v kulise hlavního oltáře, se myšlenkově přimyká k dominantní intenci výzdobného programu kratonožského kostela, která se odehrává pod zorným úhlem ideje následování a opětování Boží lásky.¹⁹³

Závěrem lze shrnout, že fresková výzdoba kostela sv. Jakuba v Kratonoších se plně ztotožňuje s principy barokní spirituality, když v sérii emblematických

¹⁹¹ K exkluzivní kristologické symbolice tohoto ptáka: Engelbert KIRSCHBAUM ed., *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, sv. III, Herder Rom-Freiburg-Basel-Wien 1971, sl. 390-392; Ad de VRIES, práce cit. v pozn. 100, s. 361-362; Alexandr STICH, práce cit. v pozn. 92, s. 100-104; Jan ROYT – Hana ŠEDINOVÁ, *Slovník symbolů: Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1992, s. 131.

¹⁹² Pavel PREISS, práce (2000) cit. v pozn. 167, s. 30-31. K tomu srov. také pozn. 130 výše. – Ikonografie sovy je obsáhle pojednána v následujících pracích: Piotr PASKIEWICZ, „Mądrości ptak nocny“. Symboliczne funkcje sowy w emblematyce, in: *Ars emblematica: ukryte znaczenie w malarstwie holenderskim XVII wieku* (kat. výst), Warszawa 1981, s. 41-60; heslo „Eule“, in: Sigrid DITTRICH – Lothar DITTRICH, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts*, Petersberg 2004, s. 108-121; Heinrich SCHWARZ – Volker PLAGEMANN, Eule, in: Otto SCHMIDT ed., *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, sv. IV, München 1973, sl. 267-322.

¹⁹³ K tomu srov. pronikavou studii Rudolf BERLINER, „God is Love“, in: Robert SUCKALE ed., *Rudolf BERLINER (1886-1967). „The Freedom of Medieval Art“ und andere Studien zum Christlichen Bild*, Berlin 2003, s. 82-92. Původně otištěno in: *Gazette des Beaux – Arts* VI/42, 1953, s. 9-26.

obrazů rozvíjí křesťanskou „srdeční“ pedagogiku a věřícím předvádí názornou perspektivu spásy, úzce provázanou s *imitatio Christi*, tématem masivně reflektovaným v produkci devocionálních spisů první poloviny 17. století. V tomto ohledu kratonožské fresky nenavazují na žádný ze starších emblematických cyklů známých z českého i moravského prostředí¹⁹⁴ a v teritoriu Českých zemí tak představují ikonografické unikum.¹⁹⁵ Bližší určení emblematických knižních předloh (Vaenius, van Lochom, Saavedra) malovaných scén rozšiřuje naši – v mnohém dosud nedostatečnou – znalost recepce tohoto specifického subžánru knižní produkce raného novověku u nobility barokních Čech. V neposlední řadě pak dešifrace symboliky výzdobného programu kostela sv. Jakuba v Kratonohách přispívá ke konkrétnější představě o spektru intelektuálních zájmů, kulturních ambicích a pravděpodobně i čtenářských zálib urozence Jana Václava Michny z Vacínova.

¹⁹⁴ Platí to – pokud je mi známo – i pro území Polska, kde sledovaný Saavedrův emblematický svazek patrně inspiroval část malovaných emblémů na balustrádě varhanní kruchty kostela sv. Tomáše z Canterbury při cisterciáckém klášteře v Sulejowie nedaleko Lodže. Viz Janusz PEŁC, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Krakow 2002, s. 237.

¹⁹⁵ Výzdoba kratonožského kostela tak mimo jiné potvrzuje nedávno vyřčený soud o tom, že ke specifiku české barokní kultury patří, že „vynikající či ikonograficky pozoruhodná díla můžeme nalézt vedle vyhlášených center také v malých obcích.“ Viz Jan ROYT, Zázrak s bílým býkem, in: Jan ROYT – Petra NEVÍMOVÁ ed., *Album Amicorum. Sborník ku poctě prof. Mojmíra Horyny*, Praha 2005, s. 103.

Summary:

Jan Václav, Count Michna of Vacínov and Emblematic Decoration of the St. James' Church in Kratonohy

The paper focuses on the building history, ceiling decoration and furnishings of the St. James' church in Kratonohy (East Bohemia). The originally gothic object was markedly rebuilt within the years 1710-1711 in baroque style. The building transformation and a new interior decoration were initiated by Jan Václav, Count Michna of Vacínov to whom the landed estate of Kratonohy belonged in the years 1701-1716. The baroque vaults were covered by the stucco net of painted emblems of devotional themes. The fifteen scenes apparently derived its models from the treatise *Amoris divini et humani antipathia* that were first published in 1628 in Paris in the bilingual English-French version and several times reedited during the 17th Century. The editor Michel van Lochem (Lochem) freely utilized the elder emblematic production of the Dutch provenance. Other three emblematic scenes placed on the triumphal arch of the Kratonohy church stem from the enigmatic graphic illustrations of contemporary popular work by Spanish diplomatist Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648). All the used emblems are associated with the idea of *imitatio Christi*. The decoration programme in Kratonohy doesn't link to any of the elder Bohemian emblematic cycles and thus it is an iconographic curiosity here. The furnishing of the Kratonohy church had been executed in unusual forms, too. The pulpit in the form of the sea monster belongs to the group of so called *Naturkanzeln* imitating nature and it is probably the first known example of this topic in Central Europe. The architecture of the main altar was inspired by the image of the sepulchre of St. James the Great in Santiago de Compostela, being performed as the cave decorated by the shells and imitations of the gemstones.

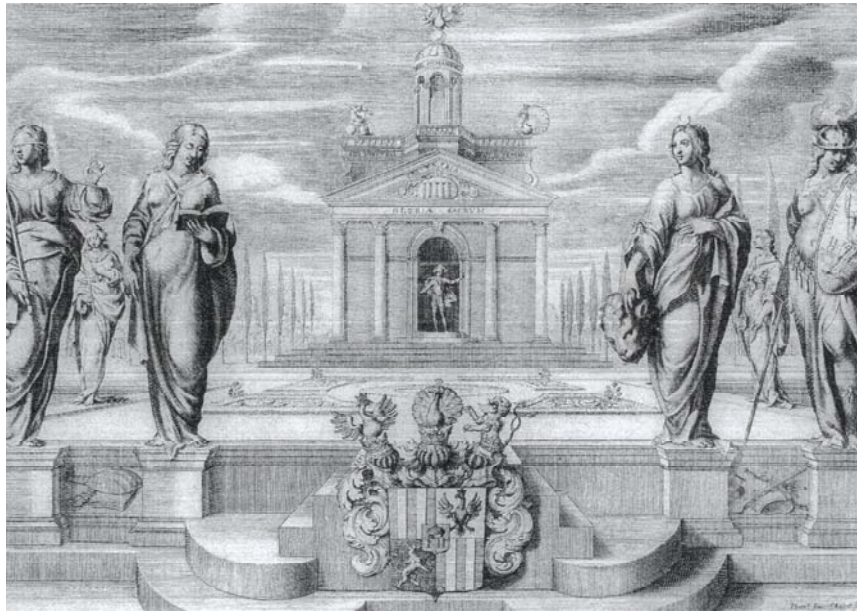
Obrazová příloha:



Obr. 1: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího, celkový pohled – současný stav. Foto: autor.



Obr. 2: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího, štukový alianční erb na vítězném oblouku, 1711. Foto: Národní památkový ústav, úz. odb. pracoviště v Pardubicích (dále jen NPÚ Pardubice).



Obr. 3: Grégoire Huret, univerzitní teze s michnovským znakem, grafický list, 1623-1635 (?). Repro dle BRUGEROLLES - GUILLET 1997.



Obr. 4-5: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího – fresková výzdoba klenby lodi, emblém s mottem *AUFER RUBIGINEM ET EGREDIETUR PURISSIMUM* (po 1710) a jeho pravděpodobná předloha v tisku Michela van Lochoma *Amoris divini et humani antipathia...* (Paris 1628), emblém 25. Foto: NPÚ Pardubice, archiv autora.



Obr. 6-7: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího – fresková výzdoba klenby lodi, emblém s mottem *UNIO AMORIS* (po 1710) a jeho pravděpodobná předloha v tisku Michela van Lochoma *Amoris divini et humani antipathia...* (Paris 1628), emblém 37. Foto: NPÚ Pardubice a archiv autora.



Obr. 8-9: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího – fresková výzdoba klenby lodi, emblém s mottem FIAT COR MEUM IMMACULATUM (po 1710) a jeho pravděpodobná předloha v tisku Michela van Lochoma *Amoris divini et humani antipathia...* (Paris 1628), emblém 24. Foto: NPÚ Pardubice, archiv autora.



Obr. 10-11: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího – fresková výzdoba klenby lodi, emblém s mottem LIBERA ME DE SANGVINIBUS (po 1710) a jeho pravděpodobná předloha v tisku Michela van Lochoma *Amoris divini et humani antipathia...* (Paris 1628), emblém 8. Foto: NPÚ Pardubice, archiv autora.



Negotiamini dum venio. Luc. 19.

*Depuis que Dieu s'est fait marchand
Cupidon n'a plus de chaland. ...
Despues que Dios es mercader
Cupido no halla que vender .*

Obr. 12-13: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího – fresková výzdoba klenby lodi, emblém s mottem NEGOTIAMINI DUM VENIO (po 1710) a jeho pravděpodobná předloha v tisku Michela van Lochoma *Amoris divini et humani antipathia...* (Paris 1628), emblém 3.
Foto: NPÚ Pardubice, archiv autora.



Obr. 14: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího – fresková výzdoba klenby lodi, emblém s mottem HAC CRESCIT SPIRITUS AURIS, po 1710. Foto: autor.



Obr. 15-16: Možné grafické předlohy emblému HAC CRESCIT SPIRITUS AURIS v emblematických svazcích Otto Vaenia: *Amorum Emblemata* (Antverpiae 1608), s. 147, a *Amoris divini Emblemata* (Antverpiae 1615), s. 97. Archiv autora.



Obr. 17-18: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího – fresková výzdoba klenby lodi, emblém s mottem CAPIAMUS NOBIS VULPES PARVULAS QUAE DEMOLIUNT VINEAS, po 1710, a emblém s mottem TETENDIT ARCUM SUUM ET POSUIT ME QVASI SIGNUM AD SAGITTAM, po 1710. Foto: NPÚ Pardubice.



Obr. 19: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího – fresková výzdoba klenby lodi, emblém s mottem CUPIDINIS VICTORIA, po 1710. Foto: NPÚ Pardubice.



Obr. 20: Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un Principe politico-cristiano...*
(En Monaco 1640), titulní list. Archiv autora.



Obr. 21: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího – fresková výzdoba severní strany vítězného oblouku, emblém s mottem *VOLENTES TRAHIMUR*, po 1710. Foto: autor.



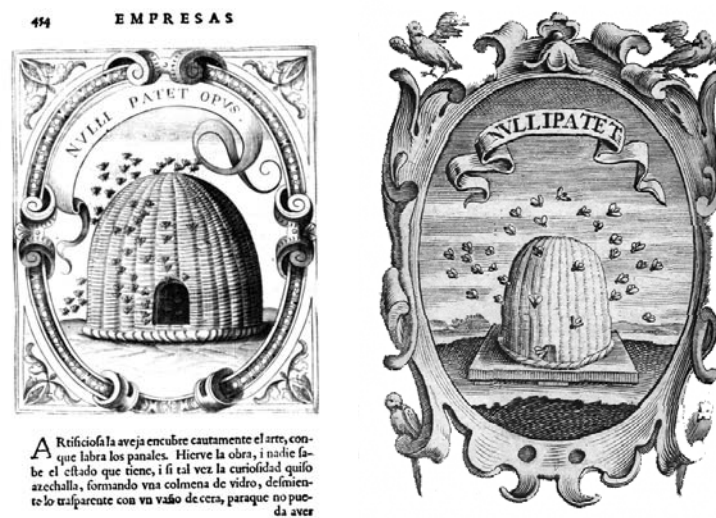
Q Ve fuerza milagrosa incluye en sí la piedra Iman,
que produce tan admirables efectos? Que amo-
rola correspondencia tiene con el Norte, que ya que
no puede por su pelo bolver siempre los ojos, i fijarlos
en la her.noisura, los buelven las agujas tocadas en ella?
Que



Obr. 22-23: Možné grafické předlohy emblému *VOLENTES TRAHIMUR* z různých vydání emblematického svazku Diega de Saavedry Fajarda *Idea de un Príncipe político-cristiano...* ze 17. století. Archiv autora.



Obr. 24: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího – fresková výzdoba jižní strany vítězného oblouku, emblém s mottem NULLI PATET, po 1710. Foto: autor.



454 EMPRESAS
A Rtifíciófia aveja encubre cautamente el arte, con- que labra los panales. Hierve la obra, i nadie fa- be el estado que tiene, i si tal vez la curiosidad quifo azechalla, formando vna colmena de vidrio, desmien- te lo trasparente con vna vasío de cera, paraque no pue- da aver

Obr. 25-26: Možné grafické předlohy emblému NULLI PATET z různých vydání emblematického svazku Diega de Saavedry Fajarda *Idea de un Príncipe político-cristiano...* ze 17. století. Archiv autora.



Obr. 27: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího – fresková výzdoba vrcholu vítězného oblouku, emblém s mottem HIC TUTIOR, po 1710. Foto: autor.



Sobre las torres de los templos arma su nido la Ziguena, i con lo sagrado asegura su sucesion. El Principe, que sobre la piedra triangular de la Iglesia levantara su Monarchia, la conservara firme, i segura. Consultado el Oraculo de Delphos por los Athenienses, como se podrian defender de Xerxes, que les amenazava
con vna



Obr. 28-29: Možné grafické předlohy emblému HIC TUTIOR z různých vydání emblematického svazku Diega de Saavedra Fajarda *Idea de un Príncipe político-cristiano...* ze 17. století.



Mittam vobis piscatores multos.

*Quo que l'amour humain empêche
Le Dieu fait meilleur pêcheur.*

Obr. 30-31: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího – fresková výzdoba klenby lodi, emblém s mottem MITTAM VOBIS PISCATORES MULTOS (po 1710) a jeho pravděpodobná předloha v tisku Michela van Lochoma *Amoris divini et humani antipathia...* (Paris 1628), emblém 1. Foto: NPÚ Pardubice, archiv autora.



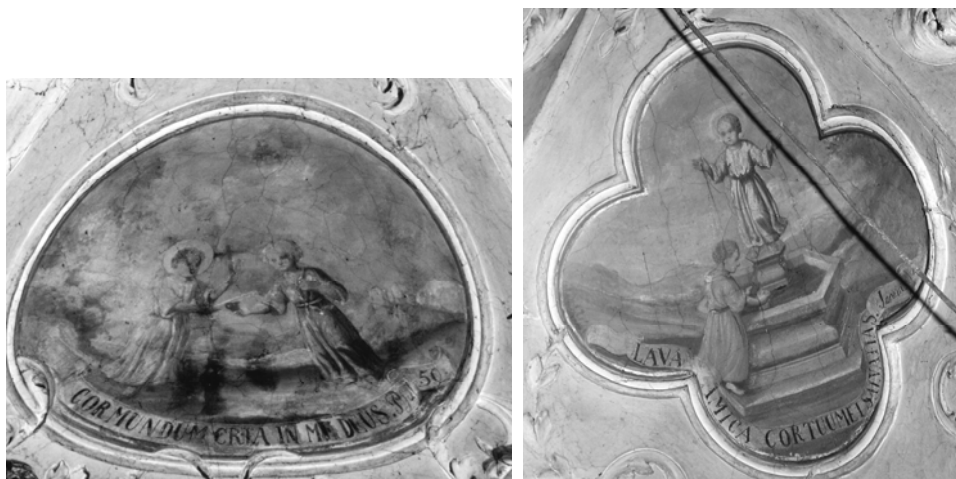
Obr. 32: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího – fresková výzdoba klenby presbyteria, emblém s mottem TRAHE ME POST TE CURREMUS IN ODOREM DILECTI, po 1710.



Obr. 33-34: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího – fresková výzdoba klenby presbyteria, emblém s mottem CHRISTO CRUCIFIXUS SUM CRUCI (po 1710) a jeho pravděpodobná předloha v tisku Michela van Lochoma *Amoris divini et humani antipathia...* (Paris 1628), emblém 32. Foto: NPÚ Pardubice, archiv autora.



Obr. 35: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího – fresková výzdoba presbytáře, kartuš s patronem kostela sv. Jakubem Větším nad oknem oratoře, po 1710.



Obr. 36-37: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího – fresková výzdoba klenby presbyteria, emblém s mottem COR MUNDUM CREA IN ME DEUS, po 1710 a emblém s mottem LAUA AMICA CORTUUM MET SALVA FIAS, po 1710.



Obr. 38-39: Gian Lorenzo Bernini – Francois Spierre, Sanguis Christi, kol. 1669, rytina. Repro dle BARDI 2004. + A. Vranck – A. Collaert, Fons Pietatis, mědirytina, 16. století. Repro dle WADDEL 1967.



Obr. 40: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího – fresková výzdoba klenby presbyteria, emblém s mottem DEUS IN MEDIO EIUS, po 1710. Foto: autor.



Obr. 41: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího, kazatelna ve tvaru velryby, v jejíž tlamě je – po vzoru biblického Jonáše – místo pro kněze, po 1710. Foto: autor.



Obr. 42: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího, hlavní oltář v podobě umělé grotty, po 1710. Foto: NPÚ Pardubice.



Obr. 43: Kratonohy, kostel sv. Jakuba Většího, hlavní oltář (detail s výjevem Navštívení Panny Marie), po 1710. Foto: NPÚ Pardubice.