

Pavel PANOCH

Kristus ukřižovaný na palmě, „locus tristis“ a emblematika 17. století¹

Abstract: *The paper deals with a curious iconography of a stone relief decorating the statue of St. John of Nepomuk in Pecka town in the Eastern Bohemia. The unusual sculptural motif of Christ crucified on a palm leaf, which is held in the St. John's hands by his side, was a traditional sign of Christian Martyrs and its origin is rising from the mystical tradition of a Cartusian order. A founder of the Cartusian order, St. Bruno, was presented with this unusual type of the Cross in visual culture since the Medieval times. The motif was transformed during the Early Baroque Era to a poetical picture and during the first half of the 17th Century it has been applied in several Emblem books including enormously favourite and influential treatise *Pia desideria* written by Jesuit Herman Hugo and edited in Antwerp in 1624.*

Key words: *baroque Art; 17 century; Christian iconography; emblem books*

Motiv legendárního martyra zpovědního tajemství, sv. Jana Nepomuckého, přidržujícího vějířovitě rozvitou palmovou ratolest s ukřižovaným Kristem, patří mezi raritní motivy nepomucenské ikonografie. V kamenosochařské produkci barokních Čech našel tento specifický námět uplatnění pouze jednou, a to na umělecky jinak nenáročně ztvárněné svatojánské soše, která doprovází mariánský sloup na náměstí v Pecce ve východních Čechách [obr. 1].² Fakta, známá o vzniku sochařské výzdoby tohoto barokního památníku, jsou kusá: kamenná statue společně s osmibokou balustrádou osazenou světeckými sochami byla postavena na náklad obce v roce 1720 jako náhrada za původní zchátralý dřevěný sloup s mariánskou sochou, vyzdvižený zde v roce 1701.³ Jako tvůrce sloupu i světeckých figur je pramenně doložen sochař František Petrš z Dobrovice na Mladoboleslavsku, pokládaný Oldřichem J. Blažičkem za „regionál-

1 Příspěvek vznikl s podporou Grantové agentury České republiky (Post-doc grant GA ČR 408/09/P079). Za ceněné připomínky autor děkuje oběma anonymním recenzentům stati.

2 Jan ROYT, *Ikonografie svatojánské plastiky v českých zemích*, Kámen 1, 1994, č. 1, s. 61–69.

3 Antonín CECHNER, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu novopackém*, Praha 1909, s. 135; Antonín ŠORM – Antonín KRAJČA, *Mariánské sloupy v Čechách a na Moravě. Příspěvek k studiu barokní kultury*, Praha 1939, s. 184–185; Vratislav NEJEDLÝ – Miloš SUCHOMEL – Pavel ZAHRADNÍK, *Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře na Jičínsku*, Z Českého ráje a Podkrkonoší 7, 1994, s. 143 a 155, pozn. 84.

ního mistra dost osobitého profilu“.⁴ Oficiálně ještě ani neblahoslavený Jan Nepomucký se na pilířcích kuželkové zídky objevuje s různorodou směsicí světeckých postav (zemští patroni, protimorovní ochránci a svatě panny Barbora a Kateřina), jejichž sochařské zpracování nevybočuje z ustálených ikonografických zvyklostí.

Možné vysvětlení pro nezvyklý ikonografický detail sochy sv. Jana Nepomuckého lze hledat ve spojitosti s církevní vrchností Pecky, jíž byl kartuziánský klášter ve Valdicích, jemuž peckovské panství roku 1627 daroval Albrecht z Valdštejna.⁵ Motiv Krista ukřižovaného na palmě totiž vyrůstá z kartuziánské mystiky a jí ovlivněné ikonografie zobrazování zakladatele řádu sv. Bruna (asi 1030 – 1101).⁶ Přední kartuziánský světec je s motivem drobného korpusu Krista ukřižovaného na palmové ratolesti zpodobněn např. v plastice v nástavci raně barokního mramorového portálu klášterního kostela v dolnorakouském Gamingu, datovaného rokem 1632 [**obr. 2**].⁷ Atribut palmové ratolesti s ukřižovaným Kristem drží také pískovcová socha sv. Bruna, vyplňující jednu ze čtveřice nik na průčelí chrámu kartuziánského kláštera ve Valdicích.⁸ Oproti konvenčnímu ztvárnění s opatskou berlou v ruce a s mitrou u nohou či alegoričtějšímu podání kartuziána v řeholním úboru s lebkou v ruce a zemskou sférou pod nohama, jak jej předvádí dřevorezba z kostela v Cerekvici [**obr. 3**], původem zřejmě také z valdického kláštera,⁹ je dotčený světec odlišně pojednán v iluminaci titulního listu rukopisu *Liber collectanevs scriptus ad usvm patrvm cartvsianorv[m] amplissimae novae domvs in Waldicio sub...* (1662), sepsaného P. Franciscem Herbstem.¹⁰ V oválném rámu s rolverkovým ornamentem, vegetabil-

4 Oldřich J. BLAŽIČEK, *Sochařství baroku v Čechách (Plastika 17. a 18. věku)*, Praha 1958, s. 166.

5 August SEDLÁČEK, *Místopisný slovník historický Království českého*, Praha 1998, s. 685. V držení kartouzy ve Valdicích zůstalo panství Pecka až do jejího zrušení, k němuž došlo v rámci josefínských reforem roku 1782. K historii valdického kláštera v baroku viz Milan BUBEN, *Encyklopedie řádů a kongregací v českých zemích. II. díl/2. svazek. Mnišské řády*, Praha 2004, s. 345. Srov. Jaromír GOTTLIEB – Barbora KLÍPCOVÁ (eds.), *Kartouza ve Valdicích – uzamčený svět: průvodce výstavou, Část I. (Historie kláštera 1627–1782)*, Jičín 2008; Petr FIDLER – Petr ULÍČNÝ, *Kartuziánský klášter - věznice ve Valdicích*, Zprávy památkové péče 69, 2009, č. 2, s. 112–113.

6 K postavě sv. Bruna srov. Josef TUMPACH – Antonín PODLAHA (usp.), *Český slovník bohovědný*, Díl II, Praha 1916, s. 524–525. Srov. Ambrose MOUGEL, *St. Bruno*, in: *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 3, New York 1908. Viz <<http://www.newadvent.org/cathen/03014b.htm>> [cit. 2010-12-14].

7 K historii kartouzy v Gamingu a jejím uměleckým památkám viz Arthur SALIGER, *Kartause Gaming*, Walter Hildebrand 2004.

8 Petr FIDLER, *Sochařská výzdoba průčelí valdického kostela*, in: J. Gottlieb – B. Klípcová (eds.), *Kartouza ve Valdicích*, kat. č. 98, s. 89, obr. 98 na s. 90. Vznik autorsky neznačené sochy zakladatele kartuziánské komunity je kladen do druhé poloviny 17. století. Srov. O. J. BLAŽIČEK, *Sochařství baroku*, s. 57. Na rytině I. M. Lercha z osmdesátých let 17. století, představující vedutu valdického kláštera, jsou niky na průčelí chrámu zachyceny ještě bez sochařské výzdoby. Viz Jan MORÁVEK – Zdeněk WIRTH, *Valdštejnův Jičín. Příspěvek k dějinám barokního stavitelství v Čechách*, Praha 1946, s. 19.

9 A. CECHNER, *Soupis památek*, s. 14 a 17. Srov. B. KLÍPCOVÁ, *Sv. Bruno*, in: J. Gottlieb – B. Klípcová (eds.), *Kartouza ve Valdicích*, kat. č. 110, 110a, s. 94–95, tamtéž vyobrazení.

10 J. GOTTLIEB – B. KLÍPCOVÁ (eds.), *Kartouza ve Valdicích*, kat. č. 169, s. 129, tamtéž i vyobrazení. Název rukopisu zní: *Liber collectanevs scriptus ad usvm patrvm cartvsianorv[m] amplissimae novae*

ními závěsy s vinnými trsy a květinovými vázami je sv. Bruno vyobrazen oděný v rádo-
vém rouchu, s šesticípou hvězdou na hrudi a stejnými hvězdami osázenou svatozáří kolem
hlavy. Zatímco atributy duchovní hodnosti, opatská berla a mitra, leží u světcových no-
hou, v ruce zakladatel kartuziánů přidržuje rozevřenou knihu a drobný korpus Spasi-
tele ukřižovaného na olivové větvičce. Výjev doprovází citát ze Žalmů: „*EGO.SICVT.OLI-
VA.FRVC-TIFERA.IN.DOMO. DEL.*“ („*Já pak budu jako oliva zelenající se v domě Božím*“)
[obr. 4].¹¹

K diskutovanému ikonografickému motivu, použitému na svatojánské soše v Pecce,
existují i další středoevropské analogie: plastika Krista ukřižovaného na palmě z domini-
kánského kostela v Lublinu z druhé poloviny 17. století, o něco mladší výjev z výzdobné-
ho programu kostela sv. Petra a Pavla v Sandoměři¹² či rytina [obr. 5], již kolem roku 1690
vytvořil Balthasar van Westerhout, původem Antverpan, který však od roku 1683 až do
své smrti v roce 1728 přebýval v Praze.¹³ Kontemplující sv. Bruno na ní v pravici svírá pal-
movou ratolest s Ukřižovaným, zatímco druhou ruku pokládá na lebku.¹⁴ V knize, jež leží
rozevřená na desce stolu, přitom Brunovu zbožnou extázi doprovází biblická sentence
„*memorare novissima tua et in aeternum non peccabis*“, tj. „*Budeš-li ve všech svých úva-
hách pamatovat na vlastní konec, navěky nezhřešíš*“ (Sír 7,40).¹⁵ Světcovo nábožné rozjí-
mání před palmovým kmenem s ukřižovaným Kristem, zasazené tentokrát do volné kra-
jiny s kaplí a sledované z oblak korunovanou P. Marií, zachycuje také oltářní obraz, po-
cházející z původního barokního vybavení kláštera v Gamingu [obr. 6].¹⁶

*domvs in Waldicio sub...P. Francisco Herbst priore A. 1662 a Fr. Sequitur imago S. Brunonis et calendari-
um ecclesiasticum.* Uložení: Národní knihovna ČR, sign. XIV B 1.

- 11 Citováno podle *Bible svatá aneb všechna svatá písmena Starého i Nového zákona*. Podle posledního vydání kralického z roku 1613, s. d., s. 1., s. 529 (Ž 52,10). K sémantice olivy v křesťanském umění viz Zofia WŁODARCZYK, *Symbolika vybraných rošlin vystupujících na kartach Nowego Testamentu*, in: Anna Mitkowska (ed.), *Sacrum w ogrodach. Święte ogrody kalwaryjne i ich symbolika*, Kraków 1997, s. 188–189. Pro použití symboliky olivy ve svatonepomucenské homiletice viz Zdeněk KALISTA, *Barokní gotika a její žďárské ohnisko*, Brno 1970, s. 50.
- 12 Stanisław MICHALCZUK, *Ukrzyzowanie na palmie jako nowy nieznaný typ krucyfiksu barokowego*, *Biuletyn historii sztuki* 25, 1963, č. 1, s. 22–32. Ze západoevropského prostředí autor zmiňuje fresku Adorace kříže na klenbě kostela sv. Pavla v Trevíru nad Rýnem, vytvořenou po roce 1740.
- 13 Viz Hans VOLLMER (Hg.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1942, s. 447.
- 14 K uvedenému grafickému listu z wrocławské grafické sbírky Biblioteka im. Ossolińskich viz S. MICHALCZUK, *Ukrzyzowanie na palmie*, s. 22, obr. 3 (na s. 25).
- 15 Tamtéž.
- 16 Rozevřenou knihu opřenou o patu palmového kmene, v sousedství symbolicky odložených atributů Brunovy duchovní hodnosti – mitry a opatské berly, zdobí sentence: „*Domine ante te omne desiderium meum: et gemitus meus.*“ V překladu Kralické bible: „*Pane, před tebou jest všechna žádost má a vzdychání mé.*“ (Ž 38,10). Zpusťšený stav klášterního chrámu v Gamingu na začátku 20. století zachycuje dokumentární snímek v památkové příručce Max DVOŘÁK, *Katechismus der Denkmalpflege*, Wien 1916, s. 16, obr. 13.

Symbolické pojetí kříže jako nejposvátnějšího stromu ze všech dřevin země, z nějž se „ššíř vůně plodů věčné spásy“,¹⁷ našlo odezvu již v raně křesťanských traktátech¹⁸ a středověkém monastickém prostředí, kde stromový sad s křížem – často plnicí roli mnišského hřbitova – představoval prefiguraci Rajske zahrady. Honorius Autunský, scholastický teolog žijící ve 12. století,¹⁹ který se ve svém rozsáhlém díle výkladu symboliky svatého Kříže soustavně věnoval, tak ve spise *De Immagine Mundi Libres Tre* (1154–1159) uvádí: „*Arbor vitae est sancta crux, fructus Christus, umbra, protectio vel refrigeum humani generis, constans ex luce divinitatis et corpore humanitatis.*“ („Stromem života je Kříž, plodem Kristus, stín, záštita a občerstvení lidského rodu, povstávající ze světla božskosti a těla lidskosti.“)²⁰ Původ dřeva posvátného kříže přitom ve své teologické konstrukci o původním hříchu a možnosti jeho vykoupení spojuje s legendou o zesnulém Adamovi, prvním z lidí, do jehož úst anděl při pohřbívání na vrchu Kalvárie vložil semeno, z něhož poté vyrašil strom moudrosti, jehož výhonkem se později stalo svaté dřevo.²¹ V dalších svých spisech tento vlivný církevní otec rozvinul alegorickou představu kříže jako košatého stromu ctností.²²

17 Na slavném plánu kláštera ze St. Gallen z 9. století, který patrně neznázorňuje realizovaný stavební plán kláštera, ale představu o ideálním uspořádání benediktinského monastýru, který zaslali mniši z ostrovního kláštera v Reichenau svým sousedům ze St. Gallenu jako dar, nechyběl ani zákres ovocného sadu s hrobem mnichů. Významovým středobodem jeho důmyslného konceptu byl kříž, vysazený mezi čtrnáct navzájem odlišných dřevin. K imagu kříže se pojily verše: „*Inter ligna soli haec semper sanctissima crux est / in qua perpetuae poma salutis olent.*“ Viz Jakub ŠIMEK, *Úvod*, in: Walahfrid Strabo, *De cultura horticum* [O zahradnictví]. Překlad, úvod a komentář Jakub Šimek, Florant 2005, s. 10. Podobnou apoteózu kříže představuje freska v sále budovy Ossolinea ve Wroclawi z 18. století, na níž je vyobrazen kříž s Ukřižovaným stojící uprostřed hustého stromového háje. Doprovodná sentence, převzatá z díla sv. Venantia Fortunata (530–609 po Kr.), praví: „*Crux fidelis inter omnes arbor vitae nobilis.*“

18 Stephen RENO, *The Sacred Tree as an Early Christian Literary Symbol*, Saarbrücken 1978.

19 William TURNER, *Honorius of Autun*, in: *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 7. New York 1910. Viz <<http://www.newadvent.org/cathen/07461a.htm>> [cit. 2011-02-10]. K bližšímu určení vzniku Honoriových děl viz Valerie FLINT, *The Chronology of the Works of Honorius Augustodunensis*, *Revue Bénédictine* 82, 1972, s. 215–242.

20 Jacques Paul MIGNE, *Patrologiae Latinae*, Vol. 172, Parisii 1879, čl. 384. Pro širší kontext citátu srov. Heinz MEYER, *Barocke mittelalterliche Bildlichkeit in Psalter-Emblemen des 17. Jahrhunderts*, *Frühmittelalterliche Studien* 33, 1999, s. 428–445. Za překlad citátu děkuji Kateřině Čadkové.

21 Viz Nicole FALLON, *The Cross as Tree: The Wood-of-Cross Legends in Middle English and Latin Texts in Medieval England*, Ph.D. diss. University of Toronto 2009, s. 12. Viz <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/19188/1/Fallon_Nicole_A_200911_PhD_thesis.pdf> [cit. 2011-02-10].

22 *Sermo in dominica in quinquagesima* (PL vol. 172, cols. 869–876). Srov. Adolf KATZENELLENBÖGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in the Mediaeval Art*, New York 1964, s. 63–68; Rab HATFIELD, *The Tree of Life and the Holy Cross: Franciscan Spirituality in the Trecento and the Quattrocento*, in: Timothy Verdon – John Venderon (eds.), *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, Ithaca, N. Y. 1990, s. 133–160. Jedním z bohatých pramenů této imaginace byla raně křesťanská veršovaná skladba *Carmen de pascha*, jejíž autorství je tradičně připisováno kartágijskému biskupovi sv. Cypriánovi († 258). K její známosti ve středověku blíže viz Eleanor Simmons GREENHILL, *Child in the Tree: A Study of the Cosmological Tree in Christian Tradition*, *Traditio. Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion* 10, 1954, s. 344.

Palma příslušela jako obecný „*dobový symbol vědy a vítězství*“ (Jaromír Neumann) k nejrecyklovanějším motivům symbolického arzenálu barokní mystiky,²³ k němuž svou meditativně-alegorickou povahou patřily i sledované ikonografie příbuzné náměty Krista ukřižovaného na vinném keři (Reben-Christus) [obr. 7]²⁴ či Krista ukřižovaného na lilii, symbolizující čistotu a neposkvrněnost jeho Boží matky.²⁵ Připodobnění Krista k palmovému stromu má velmi bohatou textovou tradici, čerpanou mj. z biblických žalmů – „*Spravedlivý roste jako palma*“ (Ž 92,13) – a Písňe písni „*Postavou se podobáš palmě*“ (Pís 7,8). Právě Šalamounova Píseň písni, „*nejvášnivější a nejpozemštěji znějící milostná duchovní skladba židovskobiblického starověku*“, poskytovala umění baroka – slovy literárního komparatisty Václava Černého – nesmírně „*rozsáhlý komplex nových použitelných obrazů, představ a motivů*“.²⁶ Verš „*Vystoupím na palmu, abych se zmocnil plodů.*“ (Pís 7,9)

- 23 Příklad ikonograficky pozoruhodného využití motivu palmového stromu představuje znázornění lodí se stěžněm v podobě palmy, jejíž listy slouží jako plachty, na Škrétových návrzích univerzitních tezí Ferdinanda Kryštofa Scheidlera z roku 1670, kde exotická dřevina aluduje scheidlerský znak. Viz Eva URBÁNKOVÁ, *Rukopisy a vzácné tisky pražské Univerzitní knihovny*, Praha 1957, s. 48, obr. 101; Jaromír NEUMANN, *Karel Škréta 1610–1674* (kat. výst.), Praha 1974, č. kat. 190–191, s. 244–246; TÝŽ, *Škrétové*, Praha 2000, s. 127; Vít VLNAS (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*. Katalog, Praha 2001, s. 230–231, kat. č. I.6.61. (autorka hesla Petra Zelenková). Recentně Lenka STOLÁROVÁ – Vít VLNAS (eds.), *Karel Škréta (1610–1674). Doba a dílo*, Národní galerie v Praze 2010, s. 398–399, kat. č. IX.17 (autorka hesla Petra Zelenková).
- 24 Mirjam BOHATCOVÁ, *Die Beendigung der kritischen Edition von illustrierten Flugblättern in Wolfenbüttel*, *Umění* 39, 1991, s. 322–344, obr. 3 na s. 325, kde je komentován výjev Krista ukřižovaného na vinném keři na grafickém listu z poloviny 17. století. – V bohemikálním prostředí se námět Ukřižovaného na stromě života (či poznání) – vinném keři objevuje poprvé před polovinou 14. století na nástěnné malbě z ambitu kláštera augustiniánů kanovníků v Roudnici nad Labem. Viz Jan ROYT, *Středověké malířství v Čechách*, Praha 2002, s. 53. K textové tradici symbolického ztotožnění Krista s vinnou révou a k christologické symbolice vinné révy obecně viz Jan ROYT – Hana ŠEDINOVÁ, *Slovník symbolů: Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1992, s. 106–108. – Mezi nejpůsobivější umělecká ztvárnění tématu eucharistického "tajemství víry" patří Strom života z klášterního kostela paulánů u Nové Bystřice (kolem 1650), který představuje Ukřižovaného na hrozny obsypaném révovém kmeni, vyrůstajícím z návrší Golgoty. Ukřižovaného Spasitele doprovází tradiční postavy P. Marie Bolestné, sv. Jana Evangelisty a sv. Máří Magdalény. K tomu více: Josef NOVÁK, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu jindřichovo-hradeckém*, Praha 1901, s. 312–313. Srov. V. VLNAS (ed.), *Sláva barokní Čechie*, s. 322–323, kat. č. II/2.82 (autor hesla Tomáš Hladík); Tomáš HLADÍK, *Model oltáře sv. Václava z Vídně a Strom života z kláštera paulánů u Nové Bystřice - export a import uměleckého díla v barokních Čechách*, in: Olga Fejtová – Václav Ledvinka – Jiří Pešek (eds.), *Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740*, Praha 2004, s. 549–572. Pro uplatnění motivu Krista ukřižovaného na vinné révě ve zlidovělém umění venkovského baroka 17. století viz např. Heinrich MEHL, *Fränkische Bildstöcke in Rhön und Grabfeld. Frommer Sinn und kulturelles Erbe*, Würzburg 1978, s. 68, obr. 86.
- 25 Ivo PURŠ, *Mariánská a christologická symbolika v alchymickém rukopise kniha Svaté Trojice*, in: Ivo Purš – Jakub Hlaváček (eds.), *Alchymická mše. Sborník textů ke vztahům alchymie a křesťanství*, Malvern 2008, s. 121–124. V přeneseném alchymickém smyslu lilie odkazuje k esenci čisté rtuti. K symbolice lilie viz Vilém BITNAR, *O českém baroku slovesném*, Praha 1932, s. 97–98, 100–102.
- 26 Václav ČERNÝ, *Michna z Otradovic a Václav Jan Rosa v evropských souvislostech*, in: týž, *Až do před-síně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem a cizím*, Praha 1996, s. 159. Srov. Zdeněk KALISTA, *Tvář baroka*, Praha 1992, s. 91.

byl biblickými exegety chápán jako předpověď Ježíšova “vystoupení” na kříž.²⁷ Motiv Krista ukřižovaného na palmě je jednou z variací ikonografického námětu Ukřižování na živém kříži – Dřevě života (*lignum vitae*), na které Spasitel vystoupil, aby z něj utrhl ovoce věčného života.²⁸ Mystická idea “živého” kříže byla ve středověku popularizována skrze učení sv. Bonaventury (1221–1274), františkána, který ji propagoval ve svém traktátu *Tractatus qui lignum vitae dicitur* (1260);²⁹ nejčastější oblibu a výtvarný výraz poté našla v období 14. a 15. století.³⁰

Na středověkou výtvarnou imaginaci tvořivě navázala výtvarná výzdoba raně novověkých nábožných meditativních tisků a emblematických knih, převážně německé a holandské provenience z první poloviny 17. století, v nichž se téma Spasitelova ukřižování na živém stromu uplatnilo opakovaně. Jednalo se třeba o emblém s mottem „*Bey Christo allein ist Erquickung zu finden*“ („*Jen v Kristu nalezněš útěchu*“) ze svazku *EMBLEMATA NOVA; das ist New Bilderbuch* (Frankfurt am Main 1617, znovu 1644), sepsaného Andrease Friedrichem,³¹ jehož pictura zachycuje sedmero klečících mužů shromážděných na modlitbách kolem kmene listnatého stromu, v jehož košaté koruně je ukřižovaný Kristus, a doprovodný veršovaný epigram čtenáři sděluje, že Ježíš je tím pravým stromem, který zemdlenému poskytne stinný klid.³² Motiv nalézáme také mezi ilustracemi rozsa-

27 J. ROYT – H. ŠEDINOVÁ, *Slovník symbolů*, s. 104. Biblická symbolika palmy jako stromu vítězství a znamení nesmrtnosti je neobyčejně bohatá. Pro palmovou dekoraci vnitřku Šalamounova chrámu a sémantiku palmového ornamentu viz David WATKIN, *The Migration of the Palm: A Case-Study of Architectural Ornament as a Vehicle of Meaning*, *Apollo* 131, 1990, s. 78–84. Vedle toho, že palmové větvičky asistovaly triumfálnímu Kristovu vjezdu do Jeruzaléma (J 12,13), rozvíjejí symboliku palmového stromu také nekanonické texty, např. Pseudo-Matoušovo evangelium, v němž se během útěku do Egypta na pokyn maličkého Ježíše vysoká palma nachýlí tak, aby z ní mohl Josef nasbírat pro Pannu Marii datle. Viz Jan A. DUS – Petr POKORNÝ (eds.), *Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy I*, Praha 2006, s. 302 (XX,1-2). – V rámci oslav nepomucenské kanonizace byl pro symboliku Janova pozemského triumfu použit také vavřínový (bobkový) keř. Viz Klement BOROVIČ, *Svatý Jan Nepomucký, mučedník a hlavní patron Království českého*, Praha 1878, s. 131.

28 Genezi a teologický význam motivu živého kříže objasňuje např. Vlasta DVOŘÁKOVÁ, *Živý kříž v Žehře*, in: *Monumentorum Tutela. Ochrana pamiatok* 5, Bratislava 1969, s. 228 n. Srov. Jan ROYT, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 142–143.

29 Amanda Donna QUANTZ, *Bonaventure's Tree of Life in Image and World: An Interdisciplinary Study of Transformation through Christ*, Ph.D. diss. University of Toronto 2003.

30 Hellmut BETHE, *Baumkreuz*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. II, Stuttgart 1948, sl. 100–105.

31 Andreas FRIEDRICH, *EMBLEMATA NOVA; das ist New Bilderbuch...*, Francoforti 1617, Figura VI, s. 12–13 (pictura). Pro přehled vydání viz John LANDWEHR, *German Emblem Books 1531–1881. A Bibliography*, Utrecht – Leyden 1972, s. 74, č. 295–297. Svazek byl vyzdobený 88 mědirytinami od Jacoba de Zettera.

32 Pro podrobnější výklad ikonografie emblému viz 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, s. 114–115.

hem drobného, ale jinak nesmírně vlivného spisu *Pia desideria* (Zbožná přání),³³ jehož autorem byl jezuita Herman Hugo (1588–1629), prefekt bruselské koleje Societatis Jesu a vojenský kaplan španělského generála Spinoly.³⁴ Tento tisk vyšel v roce 1624 v Antverpách, centru protireformační “Propagandy Fidei”.³⁵ Hugův meditativní spis,³⁶ jež vyzdo-

- 33 První díl Hugova spisu, předvádějícího duchovní zrání duše ve třech stupních, z nichž každý je rovnoměrně zastoupen patnácti emblémy, je věnován konverzi a pokání, druhý cestě lidské duše k Bohu a závěrečný třetí díl spojení duše s Bohem. K *Pia desideria* viz Michael SCHILLING, „Der rechte Teutsche Hugo“. *Deutschsprachige Übersetzungen und Bearbeitungen der „Pia Desideria“ Hermann Hugos SJ*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift N. F. 39, 1989, s. 283–300; G. D. RÖDTER, *Via piae animae*. Srov. dále Gregor Martin LECHNER, *Emblemata. Zur barocken Symbolsprache*, Stift Göttweig 1977, s. 47, kat. č. 28; Richard DIMLER, *Herman's Hugo Pia Desideria*, in: Carl A. E. Enenkel – S. Q. Visser (eds.), *Mundus Emblematicus: Studies in Neo-Latin Emblem Books*, Brepols 2003, s. 351–379. Srov. Jill BEPLER et al., *Barocke Sammelust. Die Bibliothek und Kunstkammer des Herzogs Ferdinand Albrecht zu Braunschweig-Lüneburg (1636–1687)*, Weinheim 1988, s. 59, č. kat. 53; Charles MOSELEY, *A Century of Emblems: An Introductory Anthology*, Aldershot 1990, s. 167–168; J.–M. CHATELAIN, *Livres d' emblèmes et de devices. Une anthologie (1531–1735)*, Paris 1993, s. 163–164; Wolfgang HARMS – Gilbert HESS – Dietmar PEIL (eds.), *SinnbilderWelten. Emblematische Medien in der Frühen Neuzeit*, München 1999, s. 24–25, kat. č. 24 (autor hesla Dietmar Peil); Ingrid HOPEL – Ulrich KUDER, *Mundus Symbolicus I. Emblembücher aus der Sammlung Wolfgang J. Müller in der Universitätsbibliothek Kiel*, Kiel 2004, s. 63–65, kat. č. 10a; Gauvin Alexander BAILEY, *Italian Renaissance and Baroque Painting Under the Jesuits and its Legacy Throughout Catholic Europe, 1565–1773*, in: John W. O'Malley, S. J. – Gauvin Alexander Bailey (eds.), *The Jesuits and the Arts 1540–1773*, Philadelphia 2005, s. 129. Pro obecnější kontext Hugovy knihy viz Julie E. BARR, *A Comparative Iconographic Study of Early-Modern Religious Emblems*, Ph.D. diss. University of Glasgow 2008. Dostupné na: <<http://theses.gla.ac.uk/274/01/2008barrphd.pdf>> [cit. 2010-12-28].
- 34 K Hugovu životu a dílu viz Augustin de BACKER, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus I.*, Liège 1853, s. 407–409; Mark Carter LEACH, *The Literary and Emblematic Activity of Herman Hugo, S.J. (1588–1629)*, Michigan 1979. – Hugova kniha celkem vyšla pod různými názvy v deseti holandských, pěti anglických, osmnácti francouzských, třiceti osmi německých, devíti polských vydáních a potříkrát též v italštině, portugalštině, ruštině a španělštině. Srov. Adolf SPAMER, *Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*, München 1930, s. 142–148; Richard DIMLER, *Jesuit Emblem Books: An Overview of Research Past and Present*, in: Michael Bath – Pedro F. Campa – Daniel S. Russell (eds.), *Emblem Studies in Honour of Peter M. Daly*, Baden-Baden 2002, s. 65–71; Richard DIMLER, *The Jesuit Emblem: Bibliography of Secondary Literature with Select Commentary and Descriptions*, New York 2005, s. 142–155. Pro přehled vydání Hugova svazku *Pia desideria emblematis, elegiis & affectibus SS. Patrum illustrata...!* Ad Urbanum VIII. Pont. Max., Antverpiae 1624 viz Mario PRAZ, *Seventeenth Century Imagery*, Roma 1975, s. 376–379. Srov. J. LANDWEHR, *German Emblem Books*, s. 89–91, č. 359–370. Srov. <http://emblems.let.uu.nl/hu1624_introduction.html> [cit. 2011-02-28].
- 35 V Antverpách bylo vydáno celkem třiasedmdesát jezuitských emblematických knih. Viz Richard G. DIMLER, *Short Title Listing of Jesuit Emblem Books*, *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies* 2, 1987, s. 139–187. Srov. Ernst Friedrich von MONROY, *Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560–1630*, Utrecht 1964. K jezuitské emblematicce souhrnně: Richard G. DIMLER, *The Jesuit Emblem*, in: *Companion to Emblem Studies*, ed. Peter M. Daly, New York 2008, s. 99–127, 549–554.
- 36 První religiózní knihu emblémů *Emblemes ou devises chrestiennes* (1567) sestavila protestantská básnířka Georgette de Montenay (1540–1607), předešlé svazky emblémů měly obecně moralistní a didaktickou povahu. Srov. Matthews GRIECO, *Georgette de Montenay: A Different Voice in Sixteenth-Century Emblematics*, *Renaissance Quarterly* 47, 1993, s. 793–871. První knihu emblémů od katolického autora představoval spis *Humanae Salutis Monumenta* (Antwerpen, 1581) od španělského humanisty a biblického učence Benita Ariase Montana (1527–1598). Viz Germán BLEIBERG – Maure-

bil prominentní holandský rytec Boëtius à Bolswert,³⁷ představuje „*snad nejpobulárnější sbírku devocionálních emblémů publikovanou v 17. století*“ (Lubomír Konečný).³⁸ *Pictura* emblému č. XIV z druhé části díla znázorňuje poetickou alegorii s lidskou duší (Ani-

en IHRIE – Janet PEREZ (eds.), *Dictionary of the Literature of the Iberian Peninsula*, Volume 1 (A–K), Greenwood Press 1993, s. 107–108. K Montanovi viz Bernard REKERS, *Benito Arias Montano (1527–1598)*, Leiden 1972. Ke genezi a raným příkladům jezuitských meditativních knih viz David FREDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago – London 1989, s. 179–187; Jeffrey Chipps SMITH, *Sensuous Worship. Jesuit and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany*, Princeton – Oxford 2002, s. 46–49. Srov. též Ralph DEKONICK, *AD IMAGINEM. Statuts, fonctions et usages de l’image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève 2005 (K *Pia desideria* viz zvl. s. 352–371). Nejnověji obsáhle Walter S. MELION, *The Meditative Art. Studies in the Northern Devotional Print 1550–1625*, Philadelphia 2009.

- 37 Boëtius Bolswert (1580–1633) ilustroval mj. emblematický tisk *Via vitae aeternae* (1620) jezuitu Antoina Sucqueta a později emblematické viněty pro *Schola cordis* (1629) Benedicta van Haefstena. Viz E. W. MOES, *Boëtius von Bolswert*, in: Hans Vollmer (Hg.), *Thieme-Becker Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Bd. 3, Leipzig 1909, s. 254–255. Srov. Traude KANNENGIESSER, *Boëtius Bolswert*, in: *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 12, München – Leipzig 1996, s. 413–414; Hella ROBELS, *Boëtius (à) Bolswert*, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art* 4 (Biardeau – Brüggemann), Grove 1996, s. 282.
- 38 Cit. dle Lubomír KONEČNÝ, *Mladý Milton a dalekohled*, in: týž, *Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematiky*, Praha 2002, s. 115. Srov. Karel PORTEMAN, *Emblematic Exhibitions (affixiones) at the Brussels Jesuit College (1630–1685). A Study of the Commemorative Manuscripts (Royal Library, Brussels)*, Brussels 1996, s. 17. Nevšední popularitu Hugovy knihy dokládá mj. i fakt, že se objevila znázorněná jako objekt v malovaném zátěší *Livres, chandelle et statuette en bronze* (Paříž, Musée du Louvre), vytvořeném někdy mezi lety 1635–1645 německým malířem Sébastienem Stoskopffem. K tomu Takami MATSUDA, *Emblem Books in Some Seventeenth-Century „Vanitas“ Still-Life Paintings* na <http://www.flet.keio.ac.jp/~colloq/articles/backnumb/Col_20_MatsudaTakami.pdf> [cit. 2010-12-10]. Srov. Sébastien Stoskopff 1597–1657: *Un Maître de la nature mort*, Paris 1997, s. 182–184. – Známost Hugova emblematického bestselleru se v barokních Čechách (Národní knihovna ČR přechovává první antverpské vydání *Pia desideria* z roku 1624 a další latinská a německá vydání této knihy z let 1651, 1662, 1672, 1681 a 1682 i další Hugova díla, vydaná ve dvacátých a třicátých letech 17. století, např. spis o dobytí pevnosti Bredy) doložené neomezovala pouze na církevní prostředí. Bolswertovu rytinu doprovázející Hugův emblém č. 41 (resp. kniha III, emblém XI) patrně využil pro reliéf na jedné z kašen statue Nejsvětější Trojice v Teplicích, postavené v letech 1718–1719, sochař Matyáš Bernard Braun. Několik dalších Bolswertových rytin z *Pia desideria* bylo použito jako předlohy pro nástěnné malby slunečních hodin, vytvořených v letech 1661–1662 na nádvoří kvadratury jezuitské koleje pražského Klementina. K ojedinělé rezonanci Hugova spisu v moderní české kultuře viz Lubomír KONEČNÝ – Jaroslava LENCOVÁ, *Emblematické exlibris Emy Destinové*, *Miscellanea oddělení rukopisů a starých tisků Národní knihovny v Praze* 2005, s. 423–427; Lubomír KONEČNÝ, *Jestě jednou k exlibris Emy Destinové*, *Knižní značka* 2006, č. 2, s. 42–43.

mou),³⁹ sedící na zemi před stromem s vidlicovitě rozeklaným jabloňovým⁴⁰ kmenem, na němž je s rozepjatými pažemi ukřižována personifikace Boží lásky (Amor Divinus) [obr. 8].⁴¹ Jako lemma je zde použit citát z Písně písní (2,3): „*Sub umbra illius, quem desideraveram, sedí*“ („*Usedla jsem žádostivě v jeho stínu*“).⁴² Výjev, inspirovaný tímto Hugovým emblémem, byl pro svůj rozjímavý syžet – podobně jako celý Hugův nadkonfesionálně laděný⁴³ spis – velmi populární i v nejezuitských řádových komunitách; uplatnil se např.

- 39 Zobrazení lidské duše (Animy) v podobě dítěte nebo dívčí postavy ikonograficky vyrůstá z jezuitské obliby námětu Anděla Strážného. Srov. Agnès GUIDERDONI-BRUSLÉ, *La Polysémie des figures dans l'emblématique sacrée*, in: Alison Adams – Laurence Grove (eds.), *Emblems and Art History: Nine Essays*, Glasgow 1996, s. 97–114; Trevor JOHNSON, *Guardian angels and the Society of Jesus*, in: Peter Marshall – Alexandra Walsham (eds.), *Angels in the Early Modern World*, Cambridge 2006, s. 191–213; TÝŽ, *Andělé strážní a Továryšstvo Ježíšovo*, in: Martin Elbel (ed.), *Limity a možnosti historického poznání. Sborník z cyklu přednášek*, Olomouc – Pardubice 2008, s. 69–73. K angelologii viz též původní česká práce Jan ROYT, *Poslové nebes*, Muzeum Šumavy v Kašperských Horách 2001. Podrobný výklad zrodu tohoto ikonografického typu podává též John B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*. Vol. I, Nieuwkoop – Leiden 1974, s. 53–54, 105, 109–117. – Vztah termínů *corpo-anima* a jejich sémantiku, obtíženou náboženskými konotacemi, diskutuje Judi LOACH, *Body and soul: a transfer of theological terminology into the aesthetic realm*, *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies* 12, 2002, s. 31–60. Srov. Rosalie E. OSMOND, *Body, Soul and the Marriage Relationship: The History of an Analogy*, *Journal of the History of Ideas* 34, 1973, No. 2, s. 283–290; Kitty SCOLAR DATTI, *New Light on Marvell's „A Dialogue between the Soul and Body“*, *Renaissance Quarterly* 22, 1969, No. 3, s. 243–246 (k H. Hugem uplatněné koncepci duše vs. těla).
- 40 Motivy kříže a jabloně jsou – vedle obrazů kompasu a slunečnice – jedněmi z nejoblíbenějších *res pictae* emblematických svazků, vzniklých na přelomu 16. a 17. století. Vice G. D. RÖDTER, *Via pia animae*, s. 111–118. K rozvinuté barokní symbolice jabloně (a jejich plodů) viz Hans AURENHAMMER, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. I, Wien 1959, s. 171–176.
- 41 Ke genezi a významu výtvarné představy Boží lásky (Amor divinus) viz alespoň 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 (zvl. 88–89). Prvně otištěno v: *Gazette des Beaux – Arts* VI/42, 1953, s. 9–26. Dále: J. M. STEADMAN, *The Iconographic Background of Quarles's „Flesh“ and „Spirit“*, *The Art Bulletin* 39, 1957, s. 231–232; Ria FABRI, *Amor, amor divinus – anima, virtus: Emblematic Scenes on Seventeenth-century Antwerp Cabinets*, in: John Manning – Karel Porteman – Marc van Vaecks (eds.), *The Emblem Tradition and the Low Countries*, Turnhout 1996, s. 357–368; John MANNING, *The Emblem*, London 2002, s. 176–184 (kap. Sacred Love); Anne BUSCHHOFF, *Die Liebesemblematik des Otto van Veen. Die Amorum emblemata (1608) und die Amoris divini emblemata (1615)*, Bremen 2004, s. 252–253; Els STRONK, *Jan Luyken's First Emblem Book and the Revival of the Dutch Love Emblem*, *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies* 15, 2007, s. 326–328. Srov. Agnès GUIDERDONI-BRUSLÉ, *The Emblematic Drama of the Soul*, in: Ralph Dekoninck et al., *Emblemata Sacra. Emblem Books from the Maurits Sabbe Library*, Katholieke Universiteit Leuven, Saint Joseph's University 2006, s. 55–62.
- 42 *Pia desideria emblematis ...* (1624), kniha 2, emblém XIV (celkově č. 29), s. 249–258. Viz online edici *Pia desideria ...* (1624): <<http://emblems.let.uu.nl/hu1624029.html>> [cit. 2010-12-14].
- 43 K nesektářskému, věroučné smířlivému pojetí Hugova svazku: Marcin WISŁOCKI, *Zur Rezeption jesuitscher Ideen in der evangelischen Frömmigkeit und Kirchenkunst Pommerns*, in: Anna Ohlidal – Stefan Samerski (Hg.), *Jesuitische Frömmigkeits-kulturen. Konfessionelle Interaktion in Ostmitteleuropa 1570–1700*, Stuttgart 2006, s. 311–319. Srov. Jan HARASIMOWICZ, *Architektur und Kunst*, in: Hartmut Lehmann (Hg.), *Geschichte des Pietismus*. Bd. 4: Glaubenswelt und Lebenswelt, Göttingen 2004, s. 477. – Obliba Hugova spisu mezi příslušníky nekatolických konfesí byla nepochybně zapříčiněna mj. tím, že obsah *Pia desideria* byl více citový a afektivní a tím pádem méně analytický a nauč-

jako součást malované výzdoby kazetového stropu velkého sálu letní rezidence opatů cisterciáckého kláštera ve slezské Lubuši v Moczydlnicy Klasztornej (Monchmotschelnitz), vytvořené z podnětu opata Ludwiga Baucha (1696–1729) “slezským Apellem”, malířem Michaellem Willmannem.⁴⁴

ný (resp. dogmatický) než podobná díla od jezuitů Antoina Sucqueta a Jana Davida. K tomu více Lynette C. BLACK, *Popular Devotional Emblematics: A Comparison of Sucquet's Le Chemin de la Vie Eternele and Hugo's Les Pieux Desirs*, *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies* 9/1, 1995, s. 1–20; TÁŽ, „*Une doctrine sans estude*“: *Herman Hugo's Pia Desideria as Les Pieux Desirs*, in: John Manning (ed.), *The Jesuits and the Emblem Tradition*, Turnhout 1999, s. 233–247. Dále srov. Anthony RASPA, *Arwaker, Hugo's Pia Desideria and Protestant Poetics*, *Renaissance and Reformation* 24, 2000, č. 2, s. 63–74. – Bolswertovy rytiny z Hugova spisu byly – zbyveny už ovšem trojdílné emblematické struktury – převzaty do mnohých tištěných biblí z druhé poloviny 17. století, v nichž posloužily jako ilustrace Písňe písní, *Knihy Job* či *Žalmů*. Viz R. DEKONINCK et al., *Emblemata Sacra*, s. 34–35.

- ⁴⁴ Ernst KLOSS, *Michael Willmann. Leben und Were eines deutschen Barockmalers*, Breslau 1934, s. 129, č. kat. A. I. 253a-c. Srov. novější práce Romuald NOWAK, *Willmanns Fresken in Schlesien*, in: Franz Wagner (Hg.), *Michael Willmann (1630–1706). Studien zu seinem Werk*, Salzburg 1994, s. 43–54; Hubertus LOSSOW, *Michael Willmann (1630–1706) – Meister der Barockmalerei*, Würzburg 1994, s. 83, č. kat. A. 234–236, 238; Andrzej KOZIEŁ, *Willmann i barbarzyńcy, czyli słów kilka o dekoracji malarskiej stropów z dawnego pałacu opatów lubiaskich w moczydlnicy klasztornej*, in: týž (red.), *Opatstwo cystersów w Lubiążu i artyści*, Wrocław 2008, s. 298, 303–304 (pro starší literaturu o tamních malovaných dřevěných stropích viz pozn. 1 na s. 294). Ke specifikám slezské barokní mystiky a její výtvarné prezentace nejnověji Andrzej KOZIEŁ, *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann, czyli, Sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku*, Wrocław 2006. – Jako „*temporum nostrorum Apelles*“ (Apelles našich časů) byl v roce 1706 zesnulý malíř nazván v *Necrologium Lubense*. Viz Konstanty KALINOWSKI, *Lubiąż*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 21. K Willmannově emblematické výzdobě lubušského kláštera a k akvizicím emblematických knih do klášterní knihovny v devadesátých letech 17. století v éře opata Dominika Krausenbergera též Romuald NOWAK, *Emblematiczny charakter malowideł wielkiego refterka w pałacu opackim w Lubiążu*, *Rocznik Historii Sztuki* 15, 1985, s. 276–286. – Tematickou blízkost mezi Hugovým dílem a básnickými skladbami básníka Angela Silesia (1624–1677) shledává Ernst Thomas REIMBOLD, „*Geistliche Seelenlust*“. *Ein Beitrag zur barocken Bildmeditation: Hugo Hermann Pia Desideria, Antwerpen 1624*, *Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung* N. F. 4, 1978, s. 93–115. Pro vliv Hugova spisu v polském baroku viz alespoň Janusz PEŁC, *Zbigniew Morsztyn. Na tle poezji polskiej XVII w.* Warszawa 1973, s. 300–301, 304; TÝŽ, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Krakow 2002, s. 246–251; Paulina BUCHWALD-PEŁCOWA, *Emblematy w drucech polskich i Polski dotyczących XV–XVIII wieku. Bibliografia*, Wrocław 1981, s. 82–89; TÁŽ, *Związky polskich ksiązek emblematicznych z emblematyką niderlandzką*, *Rocznik Historii Sztuki* 15, 1985, s. 221–223; Tadeusz CHRZANOWSKI, *Kościół w Starym Mieście pod Dzierzgoniem p. w. Apostołów Piotra a Pawła – emblematyka w służbie protestantyzmu*, in: M. Woźniak (ed.), *Sztuka Prus XIII–XVIII w.*, Toruń 1994, s. 199–224; Dagmara Lilianna WÓJCIK, *Jezuicka mistyka w protestanckim wnętrzu. Ze studiów nad programem ideowym kościoła w Starym Mieście koło Dzierzgonia*, in: Jan Harasimowicz (red.), *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII w.*, Warszawa 2000, s. 325–338; Lidia KWIATKOWSKA-FREJLICH, *Funkcje potrydenckiej sztuki kościelnej. Nowożytne wystrój kościoła Brygidek w Lublinie*, Lublin 2009, s. 191–202, 211–215; Joanna HAŁON, *W poszukiwaniu źródeł inspiracji: Czyli o dwóch polskich wersjach Pia desideria Hermana Hugona*, *Roczniki humanistyczne* 2002, vol. 50, č. 1, s. 127–160; Peter M. DALY – G. Richard DIMLER, *The New Edition of Hugo's Pia Desideria in Polish and Recent Hugo Scholarship*, *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies* 12, 2002, s. 351–360.

Jednou z volných předchůdkyň Bolswertovy rytiny byla pictura ze staršího a světější orientovaného emblematického svazku malíře Otto van Veen *Amorum emblemata* (1608),⁴⁵ kde scénu s Animou pečlivě udržující žár ohniště, v jehož středu je u pranýře upoután okřídlený Kupid, symbolizující pozemskou lásku, doprovází latinský citát ze Seneky: „*Amor, qui desinere potest, nunquam verus fuit.*“ („Jedině láska, která nikdy nepřestává, je ta pravá.“) [obr. 9].⁴⁶ Van Veenův výjev přitom představoval volnou adaptaci vlivného epigramu římského básníka Decima Magna Ausonia (310–395) „*Cupido cruci affixus*“, údajné ekfráze Zoilovy malby.⁴⁷

Mezi následovnice stromové scény z Hugovy emblematické „Bildmeditation“, jež po obsahové stránce následovala (i když v méně strukturované podobě) výukový a meditační model zavedený sv. Ignácem z Loyoly v jeho *Exercitia Spiritualia* (Duchovní cvičení),⁴⁸ patřila – jak postřehl již Karl Josef Höltgen⁴⁹ – jedna z ilustrací dalšího jezuitského

45 Otto VAENIUS, *Amorum emblemata*, Antverpiae 1608, emblém č. 93, s. 184–185 (pictura). Doprovodný veršovaný komentář: „*If loues beloued should, all mortall hatred shew, / Gainst him by sword & fyre, by torment & by death, / Yet constant hee remaynes, whyle hee hath anie breath, / True loue in death it self, none can vnconstant know.*“ Viz online edice připravená péčí Else Stronkse a Petera Boot v rámci Emblem Project Utrecht: <http://emblems.let.uu.nl/v1608_facsimile.html?thumb=pb185> [cit. 2010-12-14]. K van Veenovu emblematickému svazku, jeho literárním pramenům a místu v tradici žánru milostné (tzv. *Amorum Emblemata*) emblematicky detailně A. BUSCHHOFF, *Die Liebesemblemantik des Otto van Veen*. Srov. Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, *Lectura crítica de la Amorum Emblemata de Otto Vaenius*, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* N. 21, 1985, s. 5–112; TÝŽ, *La visión emblemática del amor divino según Vaenius*, Madrid 1985; TÝŽ, *La mejor emblemática amorosa del Barroco. Heinsius, Vaenius y Hooft*, Ferrol 2001; J. PEŁC, *Słowo i obraz*, s. 191–196. – Vlámští malíři Otto van Veen (1556–1629) byl přítelem významného holandského humanisty Justa Lipsia a po čtyři roky také školitelem malíře Petra Pauluse Rubense. Viz Mark MORFORD, *Towards an Intellectual Biography of Justus Lipsius – Pieter Paul Rubens*, *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 68, 1998, s. 387–389.

46 Viz M. PRAZ, *Seventeenth Century Imagery*, s. 104–105. Topos ustavičné lásky van Veen rozvinul i ve svém dalším emblematickém svazku. Srov. Otto VAENIUS, *Amoris divini emblemata*, Antverpiae 1615, s. 76–77; emblém s mottem „*Constans est*“.

47 K antickým kořenům ikonografie ukřižovaného Kupida více Brigitte KLESSE, *Der gekreuzigte Cupido*, in: Peter Bloch – Gisele Zick (Hg.), *Festschrift für Heinz Ladendorf*, Köln – Wien 1970, s. 167–179 (k van Veenovu emblému viz s. 177–178). Za upozornění na tuto stať laskavě děkuji prof. Lubomíru Konečnému.

48 Trojdílné schéma Hugovy knihy navazovalo na starší meditační tradici, reprezentovanou sv. Bonaventurou a oživenou sv. Ignácem z Loyoly (via purgativa – via illuminativa – via unitiva). Společně s dalšími mladými členy Tovaryšstva Ježíšova z Leeru se Herman Hugo v roce 1617 podílel na překladu *Exercitií* (1548). Viz M. C. LEACH, *The Literary and Emblematic Activity*, s. 3. Srov. D. L. WÓJCIK, *Jezuicka mistyka*, s. 331.

49 Karl Josef HÖLTGEN, *The Devotional Quality of Quarles' s Emblemes*, in: týž, *Aspects of the Emblem. Studies in the English Emblem Tradition and the European Context*, Kassel 1986, s. 44–46. Srov. TÝŽ, *Francis Quarles and the Low Countries*, in: Bart Westerweel (ed.), *Anglo-Dutch Relations in the Field of the Emblem*, Leyden 1997, s. 123–147. K zásadnímu vlivu Hugovy knihy na Quarlesovy *Emblemes* (1635) viz Rosemary FREEMAN, *English Emblem Books*, London 1967, s. 117. Srov. Richard DIMLER, *The Jesuit Emblem Book in 17th Century Protestant England*, *Archivum Historicum Societatis Iesu* 53, 1984, s. 357–369; TÝŽ, *Edmund Arwaker's translation of the Pia desideria: the reception of a continental Jesuit emblem book in seventeenth-century England*, in: Peter M. Daly, *The English Emblem and the*

spisu. Jednalo se o práci *Nicetas seu Triumphata Incontinentia* (1628, znovu 1631), kterou sepsal proslulý mnichovský kazatel Jeremias Drexelius (1581–1638),⁵⁰ a obrázek znázorňoval Kupida ukřižovaného na stromě a atakovaného početným hloučkem dětských postav [obr. 10].⁵¹

V průběhu dvacátých let 17. století také sepisuje německý jezuita Friedrich Spee (1591–1635) proslulou sbírku 52 náboženských eklog, nazvaných *Trutz-Nachtigall* (Vzdoroslaviček),⁵² v nichž Duše – Kristova nevěsta – zpěvem velebí svou lásku k Ježíši, svému že-

Continental Tradition, New York 1988, s. 203–224; Karl Josef HÖLTGEN, *Emblem and Meditation: Some English Emblem Books and Their Jesuit Models*, *Explorations in Renaissance Culture* 18, 1992, s. 57–65. K dílu anglického básníka Francise Quarlese (1592–1644) viz Karl Josef HÖLTGEN, *Francis Quarles 1592–1644. Meditativ Dichter, Emblematiker und Royalist*, Tübingen 1978.

50 Přehledně k Drexelovým emblematickým tiskům Peter M. DALY, *A Survey of Emblematic Publications of the Jesuits of the Upper German Province to the Year 1800*, in: Peter M. Daly – G. Richard Dimler – Rita Haub (eds.), *Emblematik und Kunst der Jesuiten in Bayern: Einfluss und Wirkung*, Turnhout 2000, s. 53–55. Srov. v témže sborníku Paul BEGHEYN, *The Emblem Books of Jeremias Drexel in the Low Countries. Editions between 1622 and 1866*, s. 269–288. – Ke známosti Drexelova literárního díla v barokních Čechách viz Josef VAŠICA, *Překlady z Jeremiáše Drexela*, in: týž, *České literární baroko*, Brno 1995, s. 138–140; Hana BOČKOVÁ, *Divadlo božího řízení Jeremiáše Drexela a tradice humanistických theater*, *Česká literatura* 49, 2001, č. 2, s. 185–194. Příznivé čtenářské přijetí, jehož se Drexelovým spisům dostalo v protestanském prostředí Anglie, vysvětluje J. M. BLOM, *A German Jesuit and his Anglican Readers. The Case of Jeremias Drexelius (1531–1638)*, in: G. A. M. Janssens – F. G. A. M. Aarts (eds.), *Studies in Seventeenth-Century English Literature, History and Bibliography*. Festschrift for T. A. Birrell, Amsterdam 1984, s. 41–51.

51 Viz Jeremias DREXELIUS, *Nicetas seu Triumphata Incontinentia*, Cologne 1631, s. 104 (komentář) a 105 (pictura). Imago s mottem „Cupido Victus“ doprovází komentář: „Dobrá zpráva: Cupido je přemožen. Zřejmě chlapci si s tím nebohým v dnešní době zahrávají. Někteří lámou Kupidova křídla, tento hoch šíp, onen zase oštěp. Jeden na něj naprahuje důtky, někteří se k němu obracejí zády a mnozí ukřižovanému zasazují ránu. Lárou jeho instrumenty toulec se štýpy a luk, další trhá Venušinu knihu, další mu s pozvednutou pravíci vyčítá špatnou pověst, další vysypává na zem měšec s mincemi, které byly odměnou milovníků, a všeho nejhorsšího na vině je nejničernější chlapec, všech hanebností strůjce, toho vždy dohoní žár a hanebnost, provází ho zápach a špinavost, je následován bolestí a žalem. Tak tisíckrát zle Kupida trýzníš. Kdokoli jsi, měj se na pozoru před tímto zaslepeným hochem: buď probodneš ty jeho nebo on tebe.“ Srov. J. LANDWEHR, *German Emblem Books*, s. 65, č. 250.

52 Speeova sbírka *Trutz-Nachtigall* byla tiskem publikována až v roce 1649 v Kolíně nad Rýnem. K postavení a významu Speeova díla v kontextu německé barokní literatury viz alespoň Robert M. BROWNING, *German Baroque Poetry 1618–1723*, London 1971, s. 47–55; Wolfgang BEUTIN et al. (ed.), *A History of German Literature. From the Beginnings to the Present Day*, London 1993, s. 129; Helen WATANABE-O'KELLY, *The Early Modern Period (1450–1720)*, in: táž (ed.), *The Cambridge History of German Literature*, Cambridge 2000, s. 118–119. – Pro charakter české básnické parafráze Speeovy sbírky, kterou pod názvem *Zdoroslaviček v kratochvilném hájíčku postavený* (dokončena 1661, tiskem poprvé vydána 1665) sepsal jezuita Felix Kadlinský (1613–1675) a její vztahy k německé předloze srov. Zdeňka TICHÁ, *Zdoroslaviček Felixe Kadlinského*, *Listy filologické* 1968, č. 4, s. 429–439; Milan KOPECKÝ, *Doslov*, in: týž (ed.), *Zdoroslaviček Felixe Kadlinského*, Brno 1971, s. 186–200. Srov. Jan MALURA, *K žánrové diferenciaci české poezie doby baroka*, *Česká literatura* 56, 2008, č. 2, s. 174–175 (k milostné duchovní písni). – Ke konexím barokní poezie a emblematické viz 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.

nichu.⁵³ Alegorický příběh Krista a do něj zamilované Duše (Sponsa-Psýché), odvozený ze starozákonní *Písně písní*, je v ní – v návaznosti na biblickou koncepci Rajske zahrady a renesanční pastorální tradici, vyrůstající z klasické představy antické krajiny Arkadie, „*imaginární říše dokonalé blaženosti*“ (Erwin Panofsky),⁵⁴ – vylíčen na pozadí idylické přírodní scenérie. Autograf skladby – datovaný rokem 1634⁵⁵ – doplňuje titulní perokresba,⁵⁶ zachycující perspektivně ubíhající stromořadí s centrálně situovanou fontánou, na vrcholku jejíž ozdobné konstrukce sedí opeřenec – slavíček. V popředí na palouku spočívá s hrudí zasaženou šípem⁵⁷ Anima a vroucně hledí na svého božského ženicha – Kupida – s hlavou ověčenou paprčitým nimbem ukřižovaného na kmeni jednoho

- 53 Eric JACOBSEN, *Die Metamorphosen der Liebe und Friedrich von Spees „Trutznachtigall“*, Copenhagen 1954. – Ke středověkým zdrojům erotické křesťanské mystiky (křesťanským komentářům a monastickým výkladům *Písně písní*) a k alegorickému pojetí Krista jako „Ženicha duše“ viz Jaroslav PELIKÁN, *Ježíš v proměnách staletí*, Kostelní Vydří 2008, s. 172–179. Srov. Antonín ŠKARKA, *Éros v duchovní písní českého baroka*, Československá rusistika 1968, č. 1, s. 35–45 (ke Speeovu Zdoroslavičku zvl. s. 42–43; z 52 básnických skladeb Zdoroslavička má milostnou duchovní tematiku 14). K motivu Duše-Snoubenky hledající božského ženicha v duchovní mystice 17. století obsáhle a podnětně Giuseppe DIERNA, *Mezi vyprávěním a traktatistikou: Choť Kristova (1680) slezského jesuity Matěje Vieria*, in: Petronilla Cemus (ed.), *Bohemia Jesuitica 1556–2006*, Tomus 2, Praha 2010, s. 805–818.
- 54 K představě Arkadie viz Erwin PANOFKY, *Et in Arcadia ego: Poussin a elegická tradice*, in: týž, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981, s. 232–236 (cit. ze s. 234). Přeložil Lubomír Konečný.
- 55 Rukopis Speeovy sbírky je uložen v Bibliotheque Nationale et Universitaire Strasbourg, sign. Ms 2328, L. germ 353. Navzdory vrození 1634 vznikaly skladby Štrasburského rukopisu alespoň částečně již dříve, poté co byl Spee vysvěcen v roce 1622 na kněze a vyučoval teologii a morální filozofii na mnoha řádových univerzitách.
- 56 Obecně se soudí, že autorem půvabné kresby (viz <<http://www.friedrich-spee.de/index.php?id=19>> [cit. 2011-02-10]) byl buď samotný Friedrich Spee, či některý z jeho kreslířsky talentovaných řádových spolubratří. K autorství a ikonografii titulu Speeova autografu viz Richard DIMLER, *Friedrich Spee und die fruhe Jesuitische Emblem-Tradition*, in: Gunther Franz (Hg.), *Friedrich Spee zum 400. Geburtstag*, Paderborn 1995, s. 151–158. Srov. E. JACOBSEN, *Die Metamorphosen der Liebe*, s. 69. Srov. Gerhard SCHAUB, *Die Trutz-Nachtigall*, in: Gunther Franz (Hg.), *Friedrich Spee. Dichter, Seelsorger, Bekämpfer des Hexenwahns. Kaiserswerth 1591 – Trier 1635, Trier 1991*, s. 191–232; Klaus HORTSCHANSKY, *Friedrich Spee von Langenfeld und die Rolle des Liedes bei den Jesuiten*, in: P. Cemus (ed.), *Bohemia Jesuitica*, s. 1019–1029 (zvl. 1019, 1025 a 1028). Vliv kompoziční struktury emblematického žánru na Speeovo dílo diskutuje Martina EICHELDINGER, *Friedrich Spee – Seelsorger und poeta doctus. Die Tradition des Hohen Liedes und Einflüsse der ignatianischen Andacht in seinem Werk*, Tübingen 1991, s. 36 n.
- 57 K tomuto toposu viz J. B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation*, s. 98; Richard DIMLER, *The Arrow Motif in Friedrich Spee's Trutznachtigall*, *Classical Folia* 26, 1972, s. 279–288. Srov. G. DIERNA, *Mezi vyprávěním a traktatistikou*, s. 813–814.

z úvodních stromů aleje.⁵⁸ Navzdory živoucí, ptačími zpěvy ozvučené přírodě⁵⁹ a milostnému náboji scény pozvolna obestírá atmosféra bolu a tiché tragiky [**obr. 10**], díky níž se tu starověký bukolický topos “loci amoeni” mění – přesně v duchu jezuitské meditační poetiky – v křesťanský “locus tristis”, aluzi na Kristovy pašije.

Předchozí výklad nás dovádí ke konstatování, že motiv Ježíše ukřižovaného na palmové ratolesti nebyl vlastní invencí tvůrce peckovské sochy sv. Jana Nepomuckého, sochaře Františka Petrše. Námět mu byl nepochybně zprostředkován grafickou předlohou poskytnutou buď přímo valdickými kartuziány, nebo tehdejšími peckovskými faráři a světočným ctitelem Antonínem Petršem, který – není-li tato shoda jmen náhodná – mu jako příbuzný mohl celou zakázku na novou statui pod někdejšími harantovským hradem, který sloužil jako správní středisko panství a kde valdický převor občas s několika mnichy pobýval v letním období,⁶⁰ přímo zprostředkovat. Svatojánská socha z Pecky zřejmě nemá – co do svého ikonografického řešení⁶¹ – žádnou analogii nejen v barokní plastice českých zemí, ale ani v širém fondu střeoevropského nepomucenského sochařství.⁶² Ne-

58 K motivu Kupida ukřižovaného na stromě a středověké tradici z níž vyrůstá viz E. JACOBSEN, *Die Metamorphosen der Liebe*, s. 40 a 58; Karl Josef HÖLTGEN, *Arbor, Scala und Fons vitae. Vorformen devotionaler Embleme in einer mittlenglischen Handschrift (B.M.Add.MS. 37049)*, in: Arno Esch (Hg.), *Chauser und seine Zeit*, Tübingen 1968, s. 369–373. Srov. Emmy ROSENFELD, *Friedrich Spee von Langenfeld. Eine Stimme in der Wüste*, Berlin 1958, s. 197–200 (k vlivu Hugových *Pia Desideria* na Speeovu sbírku). Ikonografii alegorického motivu ukřižované Duše obsáhle diskutuje též Carsten-Peter WARNCKE, *Die Seele am Kreuz. Emblematische Erbauungsliteratur und geistliche Bildkunst am Beispiel eines Dekorationsprogramms im ehem. Kloster St. Peter im Schwarzwald*, in: Heimo Reinitzer (Hg.), *Litteratura Laicorum. Beiträge zur christlichen Kunst*, Hamburg 1980, s. 159–203. Pro naše hledisko srov. zejména obr. 13, komentovaný autorem na s. 185–186. Mědirytina s ukřižovanou Animou pochází z nábožné knihy *Nürnbergisches Geist- und Lehrreiches neu vermehrtes Hand-Buch...* (Nürnberg 1665), sepsané norimberským duchovním Dominikem Beerem (1598–1663).

59 K teologickému uznání krás přírody jako – vedle nábožné extáze a rozmlouvání s Bohem – jednoho z hlavních potěšení křesťanské mysli viz Pamela M. JONES, *Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600*, *The Art Bulletin* Vol. 70, 1988, No. 2 (Jun.), s. 261–272.

60 M. BUBEN, *Encyklopedie řádů*, s. 345.

61 Tradiční svatojánské „symbolické náznaky svatosti“ – mučednická palma a kříž s ukřižovaným Spasitelem – v peckovské soše proluly v jediný atribut. Ke genezi nepomucenské ikonografie v průběhu 17. století je stále inspirativní Josef CIBULKA, *Socha barokního světce*, in: *Od pravěku k dnešku. Sborník prací z dějin československých k šedesátým narozeninám Josefa Pekaře*, Sv. II, Praha 1930, s. 127–132.

62 Existenci podobné ikonografie, vymykající se osvědčeným vzorcům znázorňování sv. Jana Nepomuckého, neevidují ani nejdůležitější výstupy střeoevropského nepomucenského bádání posledního půlstoletí. Nutně výběrově: Johanna von HERZOGENBERG – Franz MATSCHE (Hg.), *Johannes von Nepomuk* (kat. výst.), Passau 1971; *Johannes von Nepomuk. Variationem über ein Thema* (kat. výst.), München – Paderborn – Wien 1973; Johannes NEUHARDT (Hg.), *Johannes von Nepomuk. Ein Text – Bild – Band*, Graz – Wien – Köln 1979; *250 Jahre hl. Johannes von Nepomuk* (kat. výst.), Salzburg 1979; Johanna von HERZOGENBERG – Peter VOLK (Hg.), *Johannes von Nepomuk 1393–1993* (kat. výst.), München 1993; *Svatý Jan Nepomucký 1393–1993* (kat. výst.), Praha 1993; V. VLNAS (ed.), *Sláva barokní Čechie*, zvl. s. 74–86. K dalším ikonograficky kuriózním nepomucenským artefaktům (např. zobrazení sv. Jana ve vězení, světce “malujícího a malovaného” nebo jedoucího na nebeském vozíku), na

zvyklé zpodobnění prvomučedníka zpovědního tajemství⁶³ totiž nerezonovalo s žádnou konkrétní, s daným světcem spojenou legendistickou tradicí,⁶⁴ ale vzniklo v podstatě náhodným aplikováním “imaga”, etablovaného v kartuziánské mystice a známého z ilustrací emblematických tisků ze 17. století, do odlišného hagiografického kontextu.

něž bylo upozorněno v minulých letech, existují – na rozdíl od svatojánské sochy z Pecky – rozpoznatelné předlohy v nepomucenské barokní devoční grafice nebo v univerzitních tezích. Ke zmíněným příkladům viz Jan ROYT, *Sv. Jan ve vězení*, in: O. Fejtová – V. Ledvinka – J. Pešek (eds.), *Barokní Praha – Barokní Čechie*, s. 473–478; Pavel PREISS, *Johannes von Nepomuk malt, schreibt an die Wand und wird gemalt. Marginalien zu einigen Randmotiven seiner Ikonografie*, in: Markus Horsch – Elisabeth Oy-Marra (Hg.), *Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag*, Petersberg 2000, s. 155–164; Martin MÁDL, *Johann Georg z Ullersdorfu odevzdává traktát pod patronaci sv. Jana Nepomuckého*, in: Dana Stehlíková (ed.), *Bohemia sancta. Poklady křesťanského umění z českých zemí (kat. výst.)*, Caltaniseta – Syrakusy – Praha 2004, s. 115, kat. č. 79; Petra ZELENKOVÁ, „Magnum iter ascendo...“ *Svatého Jana Nepomuckého cesta do nebe: na univerzitní thési podle Jana Jiřího Heinsche (1689)*, in: Jan Royt – Petra Nevimová (eds.), *Album Amicorum. Sborník ku počtě prof. Mojmíra Horyny*, Praha 2005, s. 185–193; TÁŽ, *Univerzitní these pražské a olomoucké university ze 17. století uložené v Staats- und Stadtbibliothek Augsburg*, in: P. Cemus (ed.), *Bohemia Jesuitica*, s. 1270–1273.

- 63 Postava sv. Jana Nepomuckého byla úzce svázána „se dvěma podstatnými idejemi barokní doby, a to s mariánským kultem a se setrváním katolíků na zpovědní svátosti v podobě ušní zpovědi.“ Cit. dle Karl VOCELKA, *Habsburská zbožnost a lidová zbožnost (K mnohovrstevnatosti vztahů mezi elitní a lidovou kulturou)*, *Folia Historica Bohemica* 18, 1997, s. 238.
- 64 Světcovu legendu závazně shrnul Bohuslav BALBÍN, *Život svatého Jana Nepomuckého* (ed. Josef VAŠICA), Praha 1940. Tento světcův životopis (*Vita B. Joannis Nepomuceni*), sepsaný na začátku sedmdesátých let 17. století, doplnily ve vydáních z let 1725 a 1729/1730 grafické cykly vytvořené rytcem Andreasm Pfeffelem; díky nim se stal hlavním a stálým zdrojem nepomucenské ikonografie. K tomu srov. Franz MATSCHE, *Die Darstellungen des Johannes von Nepomuk in der barocken Kunst. Form, Inhalt und Bedeutung*, in: J. von Herzogenberg – F. Matsche (Hg.), *Johannes von Nepomuk*, s. 35–62. Srov. Vít VLNAS, *Jan Nepomucký. Česká legenda*, Praha 1993; Martin SVATOŠ, *Balbínova legenda a svatojánský kult v 17. století*, *Listy filologické* 116, 1993, s. 59–76; Ivo KOŘÁN, *Na okraj nepomucenské literatury roku 1993*, *Umění* 42, 1994, s. 211–221.

Summary

Christ crucified on a Palm, „locus tristis“ and the Emblematism of the 17th Century

The paper deals with a curious iconography of a stone relief decorating the statue of St. John of Nepomuk in Pecka town in the Eastern Bohemia. The unusual sculptural motif of Christ crucified on a palm leaf, which is held in the St. John's hands by his side, was a traditional sign of Christian Martyrs and its origin is rising from the mystical tradition of a Cartusian order. A founder of the Cartusian order, St. Bruno, was presented with this unusual type of the Cross in visual culture since the Medieval times. The motif was transformed during the Early Baroque Era to a poetical picture and during the first half of the 17th Century it has been applied in several Emblem books including enormously favourite and influential treatise *Pia desideria* written by Jesuit Herman Hugo and edited in Antwerp in 1624. Impressive illustrations by Dutch engraver Boetius à Bolswert have found an echo in many later visual adaptations and also in the baroque poetry – the motif with Christ on a palm leaf decorated e.g. frontispiece of the poetic collection *Trutz-Nachtigall* written by German Jesuit Friedrich Spee in 1632. An allegorical scene pertains to

a meditative genre of so-called Sacred Love which is based on the biblical text of the Song of Songs. The scene is depicting a tree grove with the figure of a human Soul (Anima) which is contemplating in a shadow of the Tree on which Christ is crucified in the role of a Divine lover – bridegroom (Amor Divinus). This motif occurring on the Eastern Bohemian statue of St. John of Nepomuk has no iconography analogy in baroque nepomucenian sculpture not only in the Czech Lands but also in the Middle Europe. Its idea is not connected with the legendical hagiography of St. John based on his *Vita B. Joannis Nepomuceni* written by Czech Jesuit Bohuslaus Balbinus but it is directly derived from a Cartusian mystique which has been cultivated also by Cartusians in Valdice cloaster near Pecka. A connection between these two places in the Eastern Bohemia explains the origin of the sculptural motif - Pecka town was a part of the estates of Valdice's Cartusians, who if not being directly donors of the sculpture surely had an ideological influence on its concept.

Obrazové přílohy:

Obr. 1: Sv. Jan Nepomucký s atributem Krista ukřižovaného na palmovém listu, 1720, František Petrš, pískovec, Pecka, náměstí – statue P. Marie. Foto Pavel Panoch.



Obr. 2: Sv. Bruno, 1632, neznámý sochař, mramor, Gaming (Dolní Rakousko), kartuziánský klášter, nástavec portálu klášterního kostela. Foto Pavel Panoch.



Obr. 3: Sv. Bruno, závěr 17. století, neznámý autor, polychromovaná dřevorezba, původně patrně z valdického kláštera, později v kostele v Cerekvici, dnes v církevním depozitáři. Foto: archiv Národního památkového ústavu, územ. odb. pracoviště v Pardubicích.



Obr. 4: Sv. Bruno s atributem Ukřižovaného na olivové větvičce, 1662, neznámý malíř, ilustrace z rukopisu *Liber collectanevs scriptus ad usvm patrum cartvsianorv[m] amplissimae novae domvs in Waldicio sub...* (1662), sepsaného P. Franciscem Herbstem. Repro z: Jaromír GOTTLIEB – Barboara KLÍPCOVÁ (eds.), *Kartouza ve Valdicích – uzamčený svět: průvodce výstavou*, Část I. (Historie kláštera 1627–1782), Jičín 2008, s. 129.



Obr. 5: Sv. Bruno, kolem 1690, Balthasar van Westervhout, mědirytina. Grafická sbírka Biblioteka im. Ossolińskich ve Wrocławu. Reprofoto z: Stanisław MICHALCZUK, *Ukrzyżowanie na palmie jako nowy nieznaný typ krucifiksu barokowego*, *Biuletyn historii sztuki* 25, 1963, č. 1, s. 25.



Obr. 6: Sv. Bruno na modlitbách, závěr 17. století (?), Gaming (Dolní Rakousko), kartuziánský klášter, obraz z oltáře umístěného dnes v klášterním ambitu. Foto Pavel Panoch.



Obr. 7: Kristus ukřižovaný na vinném keři, polovina 17. století, grafický jednolist z Wolfenbüttelu (detail). Repro z: Mirjam BOHATCOVÁ, *Die Beendigung der kritischen Edition von illustrierten Flugblättern in Wolfenbüttel*, *Umění* 39, 1991, č. 4, s. 325.



Obr. 8 Duše (Sponsa) před ukřižovaným Kupidem (Amor Divinus), 1632, Boëtius à Bolswert, rytina. Repro z: Herman HUGO, *Pia desideria. Libri III. Mit einer Einführung von Ernst Benz*, Hildesheim – New York 1971, s. 270. Jde o reprint vydání z roku 1632.



Obr. 9: Kupido s páskou na očích ukřižovaný na stromě. Repro z: Jeremias DREXELIUS, *Nicetas seu Triumphata Incontinentia*, Cologne 1631, s. 105.



Obr. 10: Kupido v plamenech přivázaný u pranýře, 1608, mědiryt, Otto VAENIUS, *Amorum Emblemata*, Antverpy 1608, emblém č. 93. Zdroj: <<http://emblems.let.uu.nl/v1608093.html>>



Obr. 11: Titulní list jednoho z vydání Zdoroslavička Felixe Kadlinského. Převzato z: Milan KOPECKÝ (ed.), *Zdoroslaviček Felixe Kadlinského*, Brno 1971, titulní list.