

daß in unserem Milieu der Tradition, und zwar der gotischen Tradition, genügend Platz eingeräumt worden war, daß jedoch wirkliche, durch das Milieu und im Namen der Tradition zielbewußt durchgesetzte Historismen in unserer Spätgotik eigentlich nicht existieren. Auch die Äußerungen der sgn. romanischen Renaissance haben auf unserem Boden nicht den Charakter von programmäßigen Historismen. Nicht nur, daß dieselben diese Komponente vollkommen entbehren, es fehlt ihnen überdies die nötige Stütze in der einheimischen Tradition (gerade diese darf bei den Erwägungen über die vorausgesetzte Gesetzmäßig-

keit des Historismus nicht überschen werden). Wie diese beiden Faktoren — der Auftraggeber und auch die Tradition — unerläßlich sind, wie ein Faktor vom andern abhängig ist, dokumentiert ein in diesem Sinne zwar spätere, aber im Rahmen dieses Themas und für unser Milieu wirklich klassischer Fall: der gotisierende Barock. Diese direkt kritikalisch reine Form des programmäßigen Historismus ist ein künstlerisches Phänomen, das für die böhmischen Verhältnisse ein nach rückwärts in die Vergangenheit gültiges Wertkriterium ist.

1 Prag, Altstädter Turm der Karlsbrücke, Detail mit dem böhmischen Löwen und mit der St. Wenzelslav-Adlerin aus der Zeit Karls IV

2 Prag, Altstädter Rathaus, Detail mit dem böhmischen Löwen und mit dem königlichen Zeichen Wladislavs des Jagellonen

3 Kájov (Südböhmen), zweischiffige Halle der ehem. Wallfahrtskirche, 1471—85

4 Rožmberk (Südböhmen), Gewölbe der dreischiffigen Halle der Pfarrkirche

5 Peter Parler, Triphoriumwand der St. Weit-Kathedrale in Prag

6 Matouš Rejsek, Triphoriumwand der St. Barbara-Kathedrale in Kutná Hora

7 Benedikt Ried, Gewölbe des Wladislavsaals der Prager Burg

8 Bonifatz Wolmut, Gewölbe der Landrechtsstube im Palast der Prager Burg

9 Slavonice, Fassaden der Renaissancehäuser

10 Slavonice, Renaissancehaus Nr. 25 auf dem Ring, Maßstab

11 Slavonice, Renaissancehaus Nr. 45, Gewölbe im Maßstab

EPITAFNÍ OBRAZY V PŘEDBĚLOHORSKÝCH ČECHÁCH

JARMILA VACKOVÁ

„In morte quales simus notum est“
Sv. Jeroným, *Commentarium in Ecclesiastem*
(*Patr. Lat.*, XXIII, col. 1114).

Poté co jsme se v nedávné své stati pokusili nastínit situaci v měšťanské knižní malbě předbělohorských Čech¹ osvětlením společenskopsychických předpokladů vzniku pozdních miniatur v kancionálech českých utrakvistů (pro výzdobu těchto chorálních knih jsme použili klasifikačního termínu *anachronismus středověku*), zbývá nám pojednat partii poslední, poslední obrazně i fakticky: malované epitafní obrazy pozdního 16. století a následujícího století sedmnáctého. Teprve tak získáme konečně odpovídající průřez domácí malířskou produkcí v její celistvosti; za předpokladu, že totiž sgrafitu na fasádách měšťanských domů stejně jako nejvýznamnějším soudobým malbám nástěnným bylo věnováno sdostatek pozornosti. Tématem budou tedy pamětní obrazy, označované běžně jako „renesanční malované epitafy“.² Jejich hlavním konzumentem je opětně střední měšťský stav, jehož početnou vrstvu tvořili — což bylo pro dobu příznačné — měšťané nobilitovaní (k nim se přitom řadí též někteří příslušníci nižší šlechty). Utrakvistická literární bratrstva jako kolektivní objednavatel malovaných zpěvníků jsou tedy vystředána objednavatelem individuálním. Zatím co v předchozí studii jsme se pohybovali v přesně vymezeném časovém úseku více jak půl sta let počínaje rokem 1550 (první díl Pulěřova Svatovítského graduálu datován 1551—52), stávají se dřevěné řezané epitafy se střední malovanou scénou módní záležitostí až od osmdesátých let 16. století. Nastupují tedy po zhruba třicetileté césuře (která nastala po zhotovení posledních gotických oltářních arch), přičemž je nacházíme ve změněných podmínkách ještě hluboko v 17. století. Aníž bychom chtěli předbítat a aníž bychom si chtěli vysloužit výtku, že volíme slova silnější, než odpovídá požadavkům objektivit, jsme nuceni konstatovat, že v následujícím budeme na poli výtvarného umění svědky stavu, jež lze charakterizovat slovy: miserere českého měšťana.

Náhrobní monument je pro 16. století symptomatickým uměleckým projevem.³ Ve jménu majestátu smrti je v jeho ideji obsažena suma jak tragického, tak i kladného životního pocitu člověka nové doby. Nejobecněji bráno prostupuje se tu moderní individualismus a osvobozený přístup ke světu s rovnocennou mírou pocitu úzkosti a nejistoty. Člověka pouze relativně svobodného, odvádějícího drahou daň za epochální přeměnu pohledu na svět, zaměstnává stále častěji myšlenka na ono poslední účtování na soudu, který bude soudem posledním. Umělečtí géniové doby, Dürer, Bosch, Pieter Brughel starší, Michelangelo, zachycují ve vizích o zániku tohoto světa ovzduší přítomné disharmonie. Lidé jsou fascinováni smrtí, která se pro ně stává poslední hieroglyfickou hádankou: protipólem obrazu marnosti a totálního zániku (náhrobek kardinála Lagrange) je rezignovaná meditace na základě uváženého filosofického názoru (Medicejské náhrobky). Pozdríme se však v našich souvislostech na okamžik u idejí reformace, respektive u jejich pozdního rozpadu. Zatím co italský humanismus byl abstraktně syntetizující hrou aristokratického ducha, tihnul sever vždy k individualismu a k instinktivním osobním konceptům, které byly jednou z příčin náboženské reformy (již Itálie konec konců ignorovala). Piliře univerzalistické víry byly však podlomeny, aníž se náhradou dostavila představa jiné, rovnocenně bezpečné opory. Navíc v oblastech, odsouzených dějinným směřováním po roce 1492 prakticky k hospodářskému živoření, zákonitě schází na poli náboženské ideologie (kterou je v 16. století více než kdykoli jindy třeba brát současně jako ideologii politickou) jakýkoli vyšší jednotící aspekt. Jak příznačné jsou v tomto směru



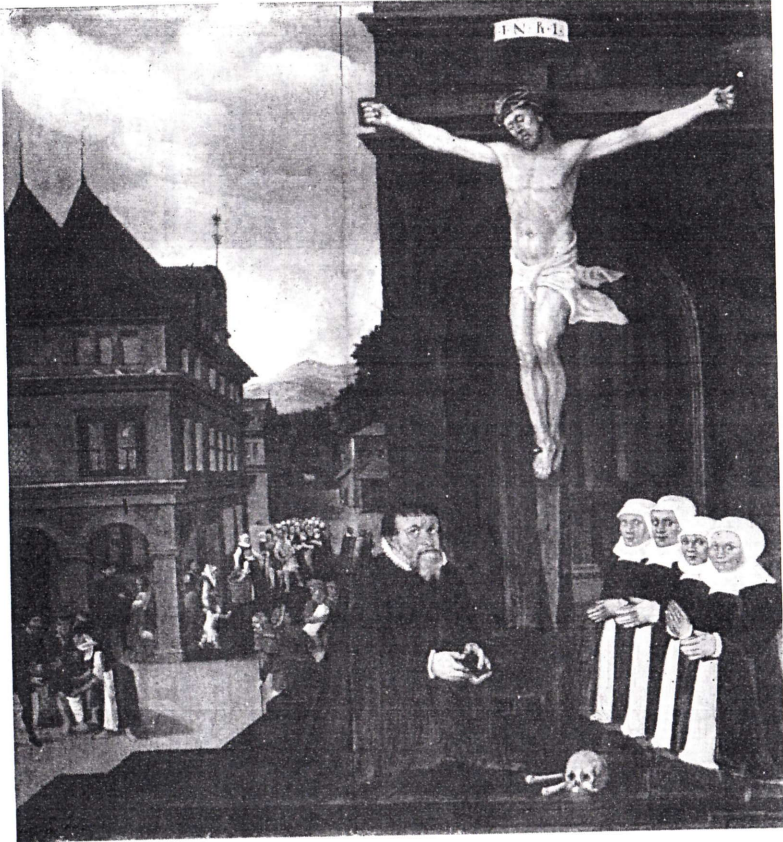
1 Bart. Oert 1571.
Epitaf neznámé rodiny,
Bernartice ve Slezsku, farní kostel,
Snímek ÚDU (M. Hák)



2 Středoevropský malíř 1575.
Epitaf syna Jana Jetticha
ze Žerotína,
Opáčno, zámecká galerie,
Snímek Kniháček Praha

poměry v roztržitém Německu s jeho kompromisním luteranismem, plným provincialismu a tak málo povznášejícím! Jakou měrou odráží tuto atmosféru právě výtvarné umění, jemuž byla ze všech jeho funkcí ponechána funkce jediná, didaktická, neboť určujícím činitelem se stává věcný prakticismus mluveného a psaného slova! Martin Luther, jehož reálné politické manévrování není nakonec příliš vzdáleno toho, co se odvážil jasně zformulovat Machiavelli, učil, že východiskem je individuum; v takovém přístupu je tedy obsažen renesanční moment. Jde však o člověka zkaženého (nejen zatíženého dědičným hříchem, majícího sice svobodu ve výkladu pravd, obsažených v Písmu, ne tak už v naplňování vlastního života dobrými skutky, které by přispívaly ke spasení. Neboť o tom už bylo rozhodnuto a víra (bez katolického prvku účinné spolupráce) je pouze vnějším znamením tohoto vyvolení. Zdůrazňováním Písma jako jediného souhrnu pravd víry odpadá například též představa očistce, je nemyslitelná modlitba za mrtvé a ztrácí se význam prostředkující přímluvci mezi Bohem a člověkem⁴. Lze obecně říci, že zejména v pozdním 16. století chybí protestantskému člověku evidentně pocit pevněji uchopitelné záštity; to ostatně dovedl dát jen malé části „vyvolených“ Kalvín vyhraněným učením o predestinaci, tak málo demokratickým a doslova šitým na tělo oligarchii zámožných obchodníků Švýcarska a severního Nizozemí.

Před časem jsme se snažili postihnout situaci v táboře českých utrakvistů; tohoto společenství kdysi reformačního, vplyvnějšího do kompromisního katolictví a usilujícího ve 2. polovině 16. století o jakousi obrodu přebíráním prvků luterství. Základní výtvarný projev těchto lidí a současně základní výtvarný projev českého měšťana předbělohorské doby vůbec — iluminace chorálních knih — nám prozradil více, nežli by byli mohli tito utrakvisté o sobě povědět sami. Z jejich epitafních obrázků, představujících jistý druh posledního účtování, lze pak navíc vyčíst především to, že ani český předbělohorský měšťan nezástul ušetřen dobovým strachu, s nímž zůstal — aniž si toho byl zřejmě vědom — osamocen. Vždyť zrcadlem celosvětové krize byla v našich poměrech dlouho už trvající krize interní, již se od roku 1547 nedostalo jedině možnosti odlihu.⁵ Jejím projevem v myšlení lidí byla zvýšená pověřivost, jež v takové intenzitě zasáhla i samu osobnost císaře Rudolfa II. Řádily mory a jiné zhubné choroby, na něž vymřaly celé rodiny. Protestantský člověk — jehož nemohl nikdo proklít, ale také ne zachránit (ne všichni jsou předurčení ke spáse!) — žil v očekávání konce a zůstal sám se svými hříchy a nelitostným Bohem. Nepomýšlel na to dát zhotovit do svého farního kostela oltář. Jako příslušník reformovaného náboženského vyznání ho nepotřeboval; konec konců i proto, že oltářní fundace je vždy výrazem širší jednotící ideje, zatím co protestantismus ve střední Evropě žil ve znamení — zdůrazněme to znovu — sektářství a roz-



3 Matouš Radouš 1587.
Epitaf Václava Lípy,
Chrudim, bývalý hřbitovní kostel
sv. Michala.
Snímek ÚDU (M. Háek)



4 Monogramista TS 1588.
Střed epitafního oltáře Smiřických,
Kostelec n. Černými lesy,
zámecký kostel sv. Vojtěcha.
Snímek ÚDU (J. Hampl)

drobenosti. Místo oltáře, zastávajícího ve středověku roli monumentu, před nímž se mělo obracet k Bohu početné shromáždění věřících, zaujal nyní drobný dřevěný epitaf: ten nebyl předmětem kultu a neměl ani funkci votivní. Jeho posláním bylo připomínat památku jediného měšťana s nejbližšími členy rodiny — jde tedy o pamětní obraz zemřelých. Střední malovanou scénou (časté zejména Zmrtvýchvstání a Ukřižování) chtěl moralistně přesvědčovat o tom, že smrt se stala skrze Kristovo vítězství pouze záležitostí časnou, jak to též odpovídá jedné z hlavních náboženských pravd luterské věrouky. Obsáhlost a samostatnou vlastně kapitolou jsou epitafní nápisy, hovořící o ctnostech zemřelého a poučující o věcech víry. Jejich pročítáním (nápisy citujeme v plném znění v připojeném katalogu jako významově prvořadou složku epitafu) můžeme registrovat odstíny náboženského přesvědčení objednavatele (protestant vyzdvihuje výhradně otázky cti a manželské věrnosti, zatím co katolík nepaměť ani složku citovou), odstín sociálního rozvrstvení (střední měšťan proklamuje své zásluhy v nesrovnatelně skromnějším tónu než např. zámožný hornický podnikatel), odstín vzdělanosti (latinské hexametry a řecké nápisy v Chrudimě a v neposlední řadě i národnostní (projevují se názorně vlny germanizace).

Je příznačné, že tyto malované epitafy dosáhly zvláštní obliby právě od osmdesátých let století. Jistě tu spolupůsobilo, že dlažby kostelů — kam si lidé zvláště dobře společensky postavení odedávna uvědomovali pohrbit své zesnulé — a později i jejich stěny byly s pokračujícím 16. stoletím přeplněny. Bylo třeba nad tyto kamenné desky zavěšovat lehké dřevěné památníky. (Svoji úlohu sehrála zajiště též pokračování kamenné náhroby zůstávají i nadále záležitostí šlechtické klientely. Nelze se však ubránit dojmům, že i tyto skromné a v poměrně levném materiálu zhotovované památníky (náhroby

chce být přece vždy výrazem trvání!) jakoby symbolizovaly tehdejší situaci měšťanstva v celé střední Evropě. Jsou pro nás obrazem této sice početné, avšak osamocené třídy, zrazované panovníkem i šlechtou, a všude tam, kde se nakonec podařilo zvítězit tendencím katolického absolutismu, předurčené de facto k zániku.

Kterýkoli pamětní epitafní obraz pozdního 16. století u nás ukáže — ve srovnání s nepočtenými staršími doklady toho druhu — zásadní rozdíl vnitřní náplně. Středověký člověk měl představu mocné záštity, již se klidně svěřil do rukou, aniž se sám snažil na svém pohrobním monumentu výrazněji figurovat. Na epitafu Jana z Jeřeně z roku 1395 jsou patronové — přímlynci (Madona s dítětem a dvojice apoštolských postav); též na epitafu Jiřka Řepického ze Sudoměře, mladším o sto let, se objevuje patron, který je ochráncem zemřelého, obdobně jako je tomu na epitafu Zlíčovském.⁶ Poslední účtování utrakvistického měšťana konce 16. století (kterého, opakujeme, je třeba brát jako kompromisního protestanta, i jako kompromisního katolíka) je však zcela jeho osobní záležitostí: za sebe a za svoji rodinu bude odpovídat na Soudu sám. Nemá patronů, nemá prostředkujících přímlynců a musí se proto vydat se všemi svými manželkami a zemřelými dětmi na milost Bohu Otci a Zmrtvýchvstalému Kristu. Už před koncem století se však stáváme svědky změněné situace, a to v několika málo katolických epitafech (zdůrazňujeme však, že malovaný epitaf v podstatě není katolickou záležitostí). Zemřelý, jako aktivní účastník náboženské scény, není izolován, neboť rozmlouvá se svým patronem stává se nedílnou součástí celku. Na místo protestantské názorové rozřízání nastoupila tedy opět univerzalistická idea katolictví. Zanedlouho se pak epitafní obraz ztrácí; v době, ovládnuté ideologií katolického baroku, bude sice ještě okrajově



5 Monogramista TS 1588.
Vnější křídla epitafního oltáře Smiřických,
Kostelec n. Černými lesy,
zámecký kostel sv. Vojtěcha.
Snímek ÚDU (J. Hampl)



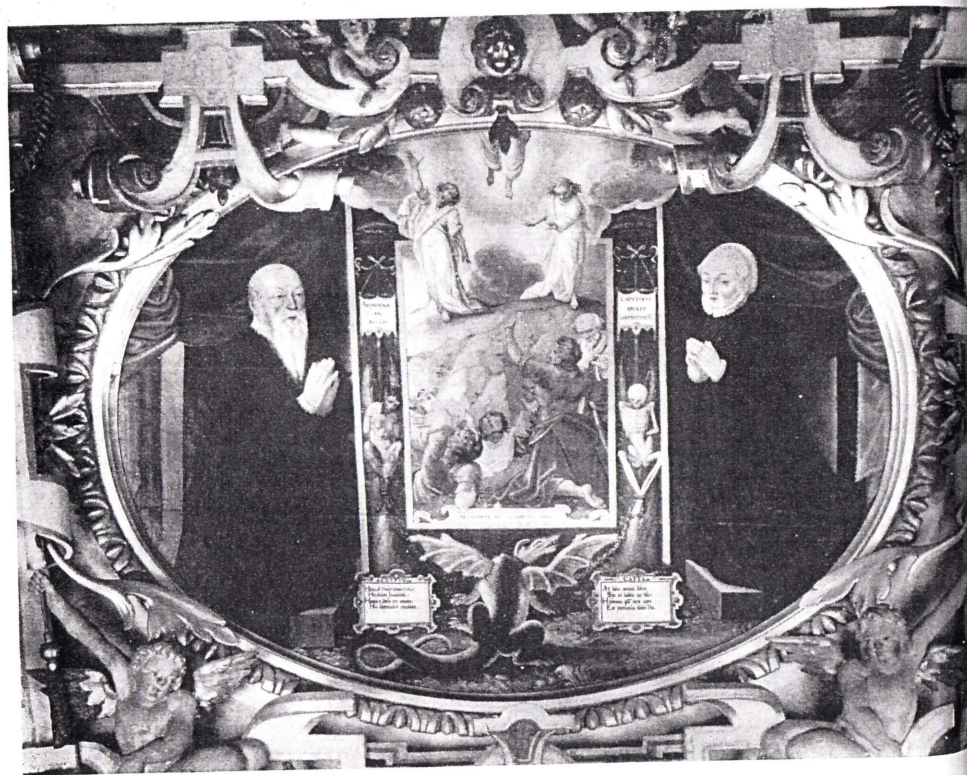
6 Středoevropský malíř před 1600.
Vnější křídlo epitafního oltáře Smiřických s podobiznami donátorů.
Kostelec n. Černými lesy, zámecký kostel sv. Vojtěcha.
Snímek ÚDU (J. Hampl)

vytvářen, přičemž nebude moci být jak svou funkcí, tak i výtvarnou polohou ničím jiným nežli klasickou ukázkou anachronismu.

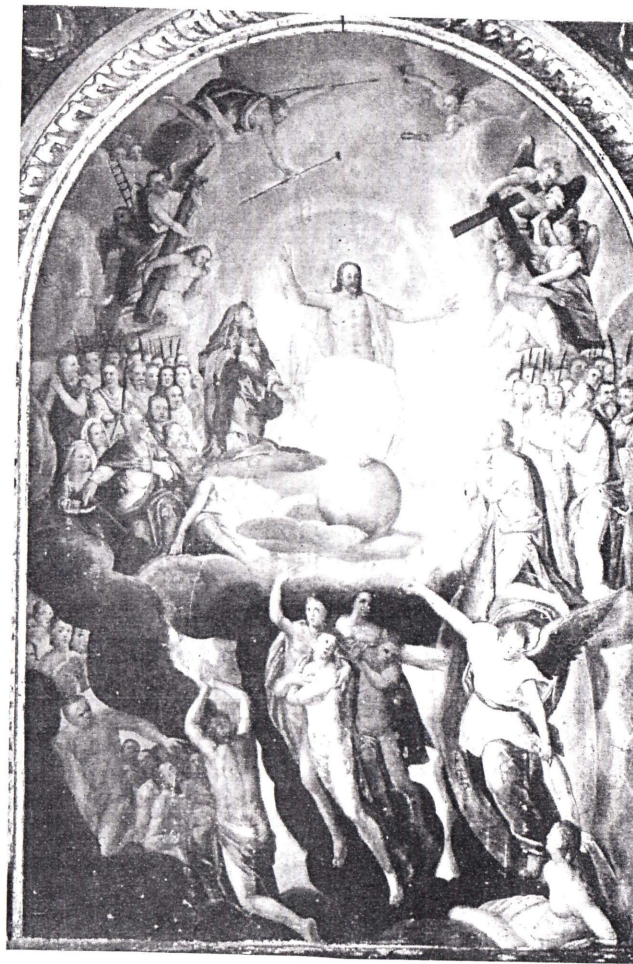
Zcela ojedinělým dokladem epitafního obrazu čistě luterského ražení — který nám poslouží jako typický příklad svého druhu — je známý Zerotínský epitaf v *Opočně* z doby kolem 1575 (č. kat. 77). Dominuje tu v krystalické podobě ona zmiňovaná protestantská didaktičnost, která chce věčně vyprávět, poučující obrazem i psaným slovem. Jde vlastně o jistý druh protestantského letáku, představujícího početnou vznešenou společnost (jíž stojí v čele Jan Jetřich ze Zerotína s chotí Barborou, vdovou po Vilému Trčkoví z Lípy), shromážděnou ve věčně zachyceném interiéru opočenského zámeckého kostela a přijímající svátosti, udílené luterským knězem. Výtvarně čistě provedený obraz, navozující představu miniaturní, je určen příslušníku nejvyšší šlechty; zřejmě už proto se tak zřetelně vymyká z průměru domácí produkce.⁷ Tu představují nejnázornější početné epitafní obrázky utrakvistických měšťanů v *Chrudimě*, zhotovované autorem drobnomaleb v Královéhradeckém kancionálu, Matoušem Radoušem a jeho dílnou. Nejstarší z nich, z doby kolem 1582, zobrazuje matronu Salomenu Kuboňovou před Ukřižovaným (č. kat. 23); o čtyři léta mladší epitafní obraz Doroty, dcery Kryštofa Soukenfka, má za námět Vzkříšení (č. kat. 24) obdobně jako epitaf Eustachá Landeka z roku 1606 (č. kat. 25). Zasloužilý Václav

Lípa (zemřelý 1587) poklekl se svými čtyřmi ženami v prospektu ulice, v níž dominuje jeho výstavný nárožní dům (č. kat. 26); pozadí pro klečící rodinu Samuela Fontina Klatovského, zemřelého v roce 1614 (č. kat. 28), tvoří malovaná kulisa jeho rodného města Klatov. Téma Ezechielova vidění „Vstanou kosti suché“ zvolila kolem roku 1610 za námět epitafního obrazu svých tří manželů a dítěte paní Marta Boleslavská z Kočic (č. kat. 27), zatím co na epitafu Tomáše Lvka Domažlického byl roku 1619 vymalován dramatický zápas mezi ctnostmi a neřestmi (č. kat. 29) podle slov Pavlovy epištoly k Římanům, protestanty často citované: *Kdo nas odlaučij od lasky Krystovy: zďalj zarmutek, nebo auzkost, a neb protivuentsuj: Zďalj hlad, czilj nahota, czilj mecz. Ani ta Smrt neodlauczj nas od milostj Božj w Krystu Gežjssj*. Ve srovnání s touto skromně introvertní naukovostí je v epitafu Samuela Fontina Lagarina z roku 1630 (č. kat. 30) obsaženo už něco z ducha protireformace. Tématem obrazu, signovaného Matoušem Radoušem, který jako mnozí jiní přestoupil po Bílé hoře na katolictví, se stala Immaculata oslavovaná anděly, z níž dovedli učinit pobělohorrští katolíci tak pateticky svoji spolubojojnici; s tímto námětem se na starších protestantských epitafech nemůžeme setkat. Ještě důrazněji pak zní katolická nota v epitafu neznámého malíře (snad Matouše Radouše) s výjevem Piety s anděly (č. kat. 31), přibližně z téže doby jako jmenované práce předchozí. — Druhá větší skupina epitafů na našem území, shromážděná ve hřbitovním kostele horního

města *Jáchymova*, zastupuje odlišný typ: typ náročnější a protestantsky výraznější. Zatím co v Chrudimě šlo o nevelké deskové obrázky českých utrakvistů, přecházejících po Bílé hoře zřetelně na pozice katolictví, vznikají v Jáchymově v krátkém časovém úseku let 1598–1604 (souvisí s krátkodobou obnovou stříbrného dolování) památníky nepoměrně nákladnější s obrazy bohaté tematiky. Výtvarně zastávají funkci oltářů a nejsou nepodobné těm, které se objevují v sousedním Sasku, ve Slezské Vratislavi⁸ (s jejím stále ještě poměrně zámožným patriciátem) a také v prosperujícím Gdaňsku,⁹ u nás pak v hospodářsky příznivých podmínkách v Brně.¹⁰ V rámci tradičních styků českého severozápadního pohraničí s oblastí saskou provedli tamní malíři kolem roku 1598 deskový obraz Kladení do hrobu pro oltářní epitař dčlnního mincmistra Georga Pullachera (č. kat. 35), dále obraz Proměnění Páně na objednávkú dnes neznámého měšťana (č. kat. 36) a vymalovali rozměrnou scénu Obrácení Šavla určenou pro honosný tříposchodový monument zámožného dolovače Paula Beera, zemřelého roku 1604 (č. kat. 38). Zvláštní místo v této skupině epitařů patří poměrně kvalitnímu obrazu Zmrtvýchvstání (č. kat. 39), připomínajícímu některé rudolfínské práce, signované monogramem AF (či AG?) s datem 1598. Rovněž tato malířská práce se vyděluje z průměru domácích produkce. — Malovaný pohrobni památník pro příslušníka významnější šlechty (ve většině případů katolické) nemá onu typickou podobu závěsného epitař. Opírá se o tradici gotického oltáře. Tak je tomu především ve dvou dosti dobře známých křídlových oltářích v zámecké kapli v *Kostelci nad Černými Lesy* (č. kat. 51–52) z doby kolem roku 1588, se středními scénami Narození Páně a Poslední večeře. Umístěny v kapli nad hrobkou rodu Smiřických, založenou stavebníkem zámku Jaroslavem ze Smiřic, mají též funkci epitařní. Nejinak je tomu u votivního oltáře s Posledním soudem z roku 1597 v Pírchanské kapli hřbitovního kostela N. Trojice v *Jindřichově Hradci* (č. kat. 46)



8 Domáci malíř 1597.
Střed oltářního epitařu neznámé rodiny
podle grafického listu
Jan I. Sadeler — Chr. Schwarz,
Jindřichův Hradec, Pírchanská kaple
hřbitovního kostela N. Trojice.
Snímek ÚDU (J. Hampel)



7 Hans Bulleus z Řezna
a Samuel Braun z Kadaně 1593.
Střed epitařu Floriána Gryspeka
z Gryspachu podle grafického listu
Eg. Sadeler 1590 — H. van Aachen.
Snímek ÚDU (M. Háek)

a konečně též v *Dobrovici*, kde valdštejnské epitařum z doby kolem 1608 s výjevy kmene Jesse, Zmrtvýchvstání a Sestlání Svatého ducha je pojato jako reprezentativní triptych (č. kat. 14). V této souvislosti připomeňme ještě epitař Karla Kokořovce z Kokořova ve *Starém Plzenci* z roku 1605 (č. kat. 90), věnovaný tomuto „orthodoxo Romano Catholico“ (jak sděluje nápis), vymalovanému tu v modlitbě před Marií, orodující za zbožného zemřelého u svého syna. Stejně jsou pak integrovány i čtyři na plechu malované epitařní obrázky olomouckých kanovníků v sakristii kostela sv. Václava v *Olomouci* z let 1605–16 (č. kat. 72–75), signované domácím Eliasem Hauptnerem. A na Moravě se konečně setkáváme s jedním z nejposlednějších výběžků epitařní produkce, již představují epitařy ve hřbitovním kostele v *Moravské Třebové* (č. kat. 62–66); nejmladší z nich s obrazem Umučení sv. Sebestiána (kolem 1675) zastává už současně i funkci barokového morového oltáře.

Mohlo by se zdát, že produkce epitařů, nejhojnější v době kolem roku 1600, byla objednavatelsky vázána na střední měšťský stav a že proto obsahuje výraznější prvek demokratismu. Tak tomu ovšem nebylo, neboť předním konzumentem malovaného pohrobniho památníku byl měšťan nobilitovaný, žijící v zámožnějších městech, k nimž právě patřila východočeská Chrudim nebo pohraniční Jáchymov (stojící ovšem už po dlouhý čas za zenitem své prosperity). Podobně jako u rozměrných iluminovaných



9 Monogramista AF (AG?) 1598.
Epitafní obraz neznámé rodiny,
Jáchymov, hřbitovní kostel.
Snímek ÚDU (M. Háek)

10 Středoevropský malíř kol. 1600.
Epitafní obraz neznámé rodiny
podle grafického listu L. Kiliana 1593 — P. Veronese,
Jáchymov, hřbitovní kostel.
Snímek ÚDU (M. Háek)



kancionálů sehrál i tady významnou úlohu psychologický moment reprezentace s celým svým širokým zázemím, formovaným vposledku nejširšími obecně historickými souvislostmi. Několik příkladů — vybraných z celku, naprosto postrádajícího výraznějších špiček — mělo posloužit především k názorné, byť i nejstručnější demonstraci ideové náplně, onoho činitele, hlásícího se o slovo ve výtvarných dokladech i sebeskromnějších.

Zbývalo by tedy ještě sledovat formální hlediska studované epitafní produkce. Není snad třeba zvlášť zdůrazňovat, že by — co se týče prací výtvarně tak nepřitažlivých, které jsme se tu odhodlali prezentovat — dlouhé prodlévání u této stránky věci nepřineslo uspokojení. Bylo by nadbytečné a vlastně scestné, neboť o umění tu lze mluvit pouze v omezeném smyslu; k posouzení zůstává tak řemeslo, zvládnuté s větší či menší obratností. Nevelké deskové obrázky zůstávají většinou svých výtvarných principů ještě pozdně středověkou záležitostí (podobně jako jsme to zjistili u miniatur v kancionálech), kde po dlouhá desetiletí nelze hovořit o vývoji, nýbrž pouze o ustrnutí, provázeném rozpadem formy. Jenom použití grafických předloh zdánlivě mění tento stav. O těchto grafických vzorech (jako jediné oblasti, na nich může historik umění demonstrovat v tomto případě svoji faktografickou erudici) bylo v poslední době mnoho napsáno.¹¹ Pracné hledání a snášení těchto vzorů přestává být přínosem, neboť je dnes už jasné,

že v pozdním 16. století a na počátku věku následujícího vzniká ve střední Evropě jen mizivý počet malířských prací, které by nebyly na grafice závislé. Tuto situaci v malbě provinciálního charakteru netřeba přitom vysvětlovat z principů manýrismu; vždyť kopírování dřevorezů a mědirytin patřilo už od pozdního středověku k nejběžnějším praktikám malířských dílen. Postačí proto konstatovat, že měšťanské epitafní obrazy vycházejí beze zbytku z grafických listů (zejména sadelerovských, stejně tak oblíbených dřevorezů Albrechta Dürera), jak dokládáme v připojeném katalogu. Vzhledem k tomu, že se malovaným epitafům dostalo v našich zemích až pozdního uplatnění (v oblastech obchodně prosperujících měst se objevují hned v prvních desetiletích 16. století), nenacházíme v roli předlohy německý knižní dřevorez, který u nás tolik znamenal pro starší iluminátory utrakvistických kancionálů.

Záměrně jen zcela okrajově bychom se v tomto kontextu chtěli dotknout i často diskutovaného vztahu domáckého prostředí ke sféře rudolfinského dvora. Už v pojednání o utrakvistických kancionálech jsme zaujali své stanovisko, které nám — bohužel — není dáno opustit ani nyní. Také epitaf podobně jako knižní drobnomalba dokládá, že vliv vysokého dvorského umění se ztelněji dotkl pouze chrudimského malíře Radouše, jehož iluminace nepoměrně převyšují to, co vytvořil (se svou dílnou, opírající se zejména o snadno dostupnou reprodukcí sadelerovskou grafiku) na poli skromné malby deskové. Tu pak nelze



znovu nezdůraznit, že mezi kultivovaným milieum posledního renesančního dvora v Evropě a půdou, s níž byl svázán český měšťan, zela opravdová propast; propast, k jejímuž přemostění neexistovaly podmínky. Neposkytovala je především sama osobnost císařova: introvertní „Rodolfovi di poche parole“, avšak též „Idalgo espanol“ — římský císař a habsburský představitel západní Evropy, stojící pevně za absolutismem, v jehož objetí měšťanská třída zanedlouho doslova přestala dýchat. V souvislosti s tím se nám pak i činnost Rudolfových dvorských malířů jeví v domácím prostředí vlastně jako výjimečná; vyplývala především z příležitostných osobních závazků.¹² Navíc samo prostředí Rudolfova dvora postarádalo pevněji zakotveného kulturního jmenovatele. Enkláva rudolfinských umělců byla příliš různorodá a nesoudržná a je např. příznačné, že u dvora byla věnována pouze nejnutnější pozornost hudbě a téměř žádná krásná literatura (vzpomeňme jen prostředí italských knížecích dvorů, či nizozemských Rederijkenkammer!). — Nevybočili jsme tu samozřejmě z mezí pouhých náznaků, které nemohou být postačující k definitivnějšímu postižení celé této složité problematiky; ta bude předmětem speciální studie.

Končíme svou úvahu a přehlízíme součtovou výsledek. Zjišťujeme, že nejsme s to podrobit se nepersonálnímu zákonu, prikazujícímu, aby závěry vyznívaly v jistém smyslu optimisticky: aby přinášely kladné

hodnotící názory na to, v čem studovaná epocha předpracovává budoucí vývoj, aby ozřejmily, kde tkví ony odrazové můstky pro vrstvy časově následné. Chudá měšťanská malba, již jsme se tu dotkli, neobsahovala v podstatě možnost dalšího pokračování; zrcadlila věrně obecný stav doby, těsně předcházející meznímu roku 1620, který se stal u nás posledním předpokladem pro nástup nové historické epochy. Údobí, které jsme si ve výtvarném umění uvykli charakterizovat jako renesanční, se nám tak jeví nejenom jako údobí skutečného soumraku, nýbrž navíc jako perioda, jejíž vývoj byl násilně přerušen, aby mohl dojít k nastolení nových tendencí, zrozených vně našeho prostředí. Už dlouho před Bílou horou bylo jejich výrazem španělsko-katolické umění nastupující protireformace. Svým programovým antiintelektualismem a svou reálně nivelizující snahou po zjednodušení a širokém záběru bylo pravým opakem exkluzivního dvorského artismu a současně i pravým opakem toho, co skýtal výtvarný projev pozdního protestantismu. Pomáhalo při šíření nové zbožnosti, již měla podprát účelná a vojensky přehledná systemizace světců jako prostředníků mezi Bohem a člověkem, jemuž se tak znovu dostalo zapojení do univerzálního komplexu.¹³ Síla tohoto nového umění zdaleka nemohla být absolutní ani dlouhodobá, avšak jeho účinnost — znásobená neprůbojností domácího prostředí — byla značná.¹⁴

Pro ilustraci životního pocitu konzumentů právě prezentovaných epitafních obrazů budí tu ještě závěrem citován v plném znění jeden z epitafních nápisů: 1624. *Toho leta byla drahoty welyky, korec žyta byl za 30 místo*

11 Domácí malíř 1598.
Epitaf Jana Laního z Varvažova, Kouřim,
kostel sv. Štěpána.
Snímek ÚDU (J. Hampel)



12 Matouš Radouš 1610.
Epitaf manželů
Marty Boleslavské z Kočie,
Chrudim,
bývalý hřbitovní kostel sv. Michala.
Snímek ÚDU (M. Hák)



15 Matouš Radouš 1619.
Epitaf Tomáše Lvičky
Domažlického,
Chrudim,
kostel Nanebevzetí P. Marie.
Snímek ÚDU (M. Háek)

na rozdíl od katalogu též k precizování ideových předpokladů (Roczniki Sztuki Śląskiej, I. c.).

⁹ Srv. recenzi J. Vackové, Malarstvo gdańskie XVI. i XVII. wieku, Gdańsk 1957 (katalog výstavy), Umění VI, 1958, 413 n.

¹⁰ J. Vacková, Pozdně renesanční malované epitafy v Brně, Umění VIII, 1960, 587 n.

¹¹ Články M. Lejskové-Matyášové v ZPP (XI—XII/1952, 311 n.; XV/1955, 149 n.; XVI/1956, 133 n.; XXII/1962, 11 n.) a v Umění (I/1953, 328 n.; VII/1959, 66 n., 271 n.; 402 n.; VIII/1960, 396 n., 601 n., 287 n.; XI/1963, 24 n.). Tamtéž stati J. Krčálové (Umění X/1962, 276 n.; XI/1963, 25 n.).

¹² Jde o nejranější práci B. Sprangera v pražském prostředí, totiž o epitaf Mikuláše Pycklera, zemřelého 1579 (Svatovítská katedrála), který je typickým příkladem dobového eklektického manýrismu; Spranger namaloval přibližně

v téže době výtvarně málo přitažlivé Proměnění Páně s do-
nátory (ze Strahovského kláštera, dnes v NG), později pak
epitaf knihtiskáře Michala Peterleho z Annaberku (zemřel
1588) a zejména virtuózní epitafní obraz pro světo zele-
zlatníka Müllera, z téže doby jako práce předchozí. (Srv.
disertaci K. Oberhubera, Die stilistische Entwicklung im
Werk B. Spranger, disertace vídeňské university z r. 1958).
K rudolfinskému okruhu ukazuje též poměrně kvalitní epi-
tafní obraz Snímání s kříže v Českém Krumlově, malovaný
zřejmě nizozemským malířem (podobně jako nástěnné al-
gorie Ctností a neřestí ve svatební síni bechyňského zámku
a pocházející z krumlovské hřbitovní kaple sv. Mar-
tina (dnes v tamním městském muzeu). Práci rudolfinského
mistra je též zajímavý obraz Ezechieľova vidění ze hřbitova
ho kostela v Zebráče (deponován po několik let v NG, kdysi
byl restaurován), epitaf snad příslušníků rodiny Lobkoviců.
¹³ Dobrým příkladem umění tohoto druhu jsou u nás dle

rozměrné deskové obrazy sv. Ignáce a obraz Všech svatých
na bočních oltářích jezuitského kostela v Brně, nesporně
spanělského původu (v literatuře prakticky neznámé).

¹⁴ Velice cenné historické postřehy tu přinesl B. Chudoba
ve své knize Španěle na Bílé hoře (Praha 1945). Z katolic-
kých pozic dovedl kriticky hovořit např. o zjednodušující
přehlednosti protireformačního úsilí; mezi řádky jeho
práce lze najít vysvětlení i pro okolnost, proč zůstalo u nás
spanělské umění omezeno na několik raritních ukázek: zá-
jem Španělska o české země měl totiž podobu náhlého
vzednutí vln, po roce 1620 záhy opadnuvších.

¹⁵ Nápis na zadní straně epitafu Adama Lukeše (dnes
v muzeu v Havlíčkově Brodě).

¹⁶ E. Panofsky, Mors vitae testimonium, The positive
Aspect of Death in Renaissance and Baroque Iconography,
Studien zur toskanischen Kunst (Festschrift für Ludwig
Heydenreych zum 23. März 1963, München 1964).

Datování epitafních obrazů KATALOGU vychází z po-

sledního letopočtu, uvedeného v nápisu. Rozměry (v cm) se
vztahují ke středním obrazům (měřeným zevnitř v rámu).

Zkratky: Herain, České malířství — K. V. Herain, České
malířství od doby rudolfinské do smrti Reinerovy, Praha
1915; Chytil, Malířstvo — K. Chytil, Malířstvo pražské 15.
a 16. věku a jeho cechovní kniha staroměstská, Praha 1906;
Mitt. d. Rein. Mus. — Mitteilungen des Erzherzog Reiner-
Museums für Kunst und Gewerbe; Neuwirth, Gesch. d.
deutsch. Kunst — J. Neuwirth, Geschichte der deutschen
Kunst und des deutschen Kunstgewerbes in den Sudeten-
ländern, Augsburg 1926; Pešina, Skupinový portrét — J.
Pešina, Skupinový portrét v českém renesančním malířství,
Umění II/1944, 269 n.; UPČ — Umělecké památky Čech,
Praha 1957; Winter, Dějiny kroje — Z. Winter, Dějiny kroje
v zemích českých od počátku 15. století až po dobu Bělo-
horské bitvy, Praha 1899; Winter, Řemeslnictvo — Z. Win-
ter, Řemeslnictvo a živnosti 16. věku v Čechách, Praha 1909;
Winter, Český průmysl — Z. Winter, Český průmysl a ob-
chod v 16. věku, Praha 1913.



Matouš Radouš 1620,
epitaf Samuela Lagarina
podle grafického listu
van der Bosche 1607
— A. Bloemaert,
Chrudim, kostel
Nanebevzetí P. Marie.
Snímek ÚDU (M. Háek)



17 *Matouš Radouš(?)*.
Epitaf malíře podle grafického listu
L. Kilian 1602 — H. van Aachen,
Chrudim, kostel Nanebevztí P. Marie,
Snímek ÚDU (M. Háek)

- 1 **BENÁTKY** n. JIZEROU, muzeum (původně v klášterním kostele Narození P. Marie)
Mikuláš Zatecký 1625, Epitaf Samuela Limpeka (*Klanění tří králů* podle listu B 87 A. Dürera), ol., dř., 140 × 123 (půlkruhem uzavřený čtverec)
Vpravo dole dat.: 1625 a nápis: S nakladem urozeného P. Wacslava Lympeka ze Staufu toho času G. M. C. Pisarce obilného Panstw Benatského ku pamatce Pana otce sweho.
PA VIII/1870, 145n (Rybička)
Soupis XX/1905, 307n
ČSPSČ XXII/1914, 111 (Kuchynka)
Herain, Česká malířství
Toman II, 746
UPČ, 27
- 2 **BERNARTICE** ve Slezsku, farní kostel

- Bart. Oert 1571, Epitaf neznámé rodiny (zemřelí a donátoři před *Ukřižováním*), ol., dř., 60 × 84
Vpravo dole: Barto Oert 1571
Die oesterreichisch-ungarische Monarchie im Wort und Bild (Band Mähren und Schlesien), 1897, 644
Toman II, 231
- 3 **BEROUN**, muzeum (původně v kostele sv. Jakuba)
Domácí malíř 1613, Epitaf rodiny Mostníků (*Skupina podobizna zemřelých a donátorů*), ol., pl., 119 × 147
Na rámu nápis: Letha Panie 1609 w sobothu po Sw. Janu Křtitely to gest 25 června mezi 17 a 18 hodinau slowutě P. Hurt Mostnik Miesstenin Města Berauna mage leth 80 dokonal Běh života sweho při tomto chrámu pánt pochován gest a očekávage weslecho zmrtywh wzkraseni. Tato tabule nakladem Lidmily manželky gego wyzdwihnuta gest. IX Dubna Letha 1613.

- Winter, Dějiny kroje, 390, vyobr. 213
Winter, Remeslnictvo, 214
Monografie Hořovicka a Berounska V/1930 (Živec)
Toman I, 352
Pešina, Skupinový portrét, 289, vyobr. str. 285
UPČ, 31
- 4 **BLANSKO** u Brna, kostel sv. Kateřiny
Domácí malíř 1624, Epitaf neznámé rodiny (*Svatá Kateřina*), ol., dř., 80 × 100
Vpravo dole dat.: 1624
- 5 **BLÍŽEJOV** u Hořovského Týna, kostel sv. Martina
Domácí malíř 1559. Dva epitafy manželek Kašpara Gottfrieda ze Ziebnicz (*Zemřelí a donátoři před Ukřižováním*), ol., dř., 142 × 50
Dole nápis: Tuto tabuli dal gest uděláti urozeny wladyka pan Kassar Gottfried z Ziebnicze na Chotimerzi který gest tuto namalowany s manzielkami swymi pan Podaczi kostela sv. Martina na Bliziwiu. Anno Christi 1559. Anna urozená pani 33 z Myttenfelsu druhá manzielka Kaspara Gottfrieda z Ziebnicze. Barbara urozena pani z Chotimierze prwnj manzielka pana Kaspara Gottfrida z Ziebnicz umrzela leta ... w sobotu przed nedelj judyta 1559.
UPČ, 40n
- 6 **BOHUSLAVICE** ve Slezsku, fara (dříve farní kostel)
Domácí malíř kol. 1600, Epitaf (?) neznámé rodiny (*Svatá Trojice* podle dřevorezu B 122 A. Dürera), ol., dř., 130 × 100 (ovál)
- 7 **BRZINA** u Mnichova Hradiště, kostel sv. Martina
Domácí malíř 1654, Epitaf rodiny Jeniků z Gemsendorfu (*Ukřižování*), 45 × 108 (osmihran)
Dole nápis: Girzi Jenik Zasadsky z Gemsndorfu a na Kurowodiczych a Brzezyně Anna Jenikowa Zasadkska z Gemsndorfu a na Kurowodiczych a Blatech 1654.
Soupis XLVI/1930, 158
- 8 **BRNO**, Moravská galerie (původně ve farním kostele v Lysicích), i. č. A 321
Georg Fitz před 1600, Epitaf neznámé rodiny (*Svatá Trojice*), ol. tempera, dř., 137 × 113
Vzadu sign.: Georg Fitz
- 9 **BUDYNĚ** n. Ohří, kostel sv. Václava
Domácí malíř kol. 1600, Epitaf Jiřika Zajíce z Hazmburka (*Tři Marie, Zmrtvýchvstání, zemřelí a donátoři*), ol., dř., 153 × 120 (čtverec zakončený trojlistem)
Soupis VI, 26n
Pešina, Skupinový portrét, 277
UPČ, 67
- 10 **ČESKÝ BROD**, kostel sv. Gottharda
Domácí malíř kol. 1600, Epitaf neznámé rodiny (*Křest v Jordáně* podle mědirytu E. Sadelera podle Chr. Schwarze), ol., dř., 131 × 96
Soupis XXIV/1907, 9n, vyobr. 15
UPČ, 99
- 11 **ČERVENÁ LHOTA**, zámecký kostel N. Trojice
Domácí malíř 1568, Epitaf rodiny Kábů z Rybnian (*Ukřižování se zemřelými a donátory*), ol. tempera, dř., 115 × 99
Nahoře nápis: Letha 1568 v autery den s Matausse umrzel gest urozeny pan Zygmund mladssy Kaba z Rybnian a leth 57 mezy czasem s. Hawla a všech s. umrzely urozene panny Kristyna a Maria Mandalena Alzbieta vlastni sestry Kabovy z Rybnian tez i Burian Kaba bratr gegych pochowany sau gegichz to dussey pan pntoupis XVIII/1903, 93, vyobr. 120
- Pešina, Skupinový portrét, 279
UPČ, 88
- 12 **ČESKÁ LÍPA**, kostel sv. Kříže
Domácí malíř kol. 1600, Epitaf neznámé rodiny (*Ukřižování*), ol., dř., 87 × 69
- 13 **ČESKÁ LÍPA**, kostel sv. Kříže
Domácí malíř kol. 1600, Epitaf neznámé rodiny (*Zmrtvýchvstání*), ol., dř., 83 × 48
- 14 **DOBROVICE**, kostel sv. Bartoloměje
Domácí malíř 1608, Valdštejnský epitaf (vlevo *Kmen Jesse*, uprostřed *Zmrtvýchvstání se zemřelými a donátory*, vpravo *Seslání Ducha svatého*), ol., dř., 119 × 131 (střed), 119 × 97 (levá a pravá strana)
Dole nápisy: Nunc autem renovata curu et impensis generosi et magnifici baronis domini Henici a Waldstein in Dobrowicz, Kutnburg et Chotienic 1608. Wylegy ducha sweho na wsellike tělo a prorokowati budau synowe y dcery wasse.
Illustrissimus Dom. Dom. Henricus Liber Baro de Waldstein Dom. in Dobrawicz et Pieczic hoc templum aedificari curavit. 1569 inceptum finitam 1571. Illustrissimi fundatori prima conjux fuit Anna ex illustri familia Lobkowiciana. Elaborata sunt haec cura atque sedulitate Caroli a Waldstein ad perpetuae rei memoriam ut sint Mnemosinon amores erga posteritatem.
- 15 **DOBRŠ** u Strakonice, fara
Domácí malíř 2. pol. 16 stol., Epitaf Kateřiny z Kausperku (*Ukřižování s donátory*), ol., dř., 88 × 90
UPČ, 130
- 16 **DOBŘEŇ** u Kutné Hory, kostel sv. Václava
Domácí malíř kol. 1600, Epitaf neznámé rodiny (*Ukřižování* podle listu B 11 A. Dürera), ol., dř., střední formát
- 17 **DRŽKOV** u Semil, fara
Domácí malíř kol. 1600, Epitaf neznámé rodiny (*Kalvárie*), ol., dř., střední formát
UPČ, 158
- 18 **GUTY** u Českého Těšina, kostel Božího Těla
Domácí malíř r. 1591, Oltární epitaf neznámé rodiny (*Poslední večeře*), ol., tempera, dř., střední formát
Dole na rámu dat.: 1591
- 19 **GUTY** u Českého Těšina, kostel Božího Těla
Domácí malíř kol. 1600, Epitaf neznámé rodiny (*Zmrtvýchvstání*), ol., tempera, dř., 76 × 52
- 20 **HAVLÍČKŮV BROD**, muzeum
Domácí malíř 1624, Epitaf Adama Lukěše (*Snímání s kříže*), ol., dř., střední formát
I. Kořán, Umění XI, 1963, 142
Vzadu nápis, citováno v úvodním textu
- 21 **HORNÍ SLAVKOV**, hřbitovní kostel
Augustus Cordus 1581, Epitaf Ondřeje Oelhanse (*Vzkříšení*), ol., dř., 96 × 54,5
Vpravo dole sign. a dat.: AC 1581
Dole nápis: Epithaphium optimi viri virtute et humanitate praestantis domini Andreae Oelhans Slaccowaldensis obiit den 29. Maii im Jahr 1581 acetatis suae 61 MCC VIII/1863, 324 (Schmitt)
PA VII/1870, 143 (Rybička)
Soupis XLIII/1927, 3, 108, 121, 144, 155, 159, 263 n, vyobr. 222
Toman I, 132
UPČ, 202
- 22 **HOŠTÁLKOVY** u Opavy, kostel sv. Martina
Domácí malíř kol. 1600, Epitaf neznámé rodiny (*Kalvárie*), ol., dř., 130 × 87,5
- 23 **CHRUĐIM**, bývalý hřbitovní kostel sv. Michala