

K funkcím donátorských portrétů v presbytáři klášterního kostela Čtrnácti svatých pomocníků v Kadani

ALEŠ MUDRA

Skvělým malbám na jižní stěně klášterního kostela Čtrnácti sv. pomocníků byla od doby jejich objevení a následného, od roku 2004 probíhajícího postupného odkrývání věnována náležitá pozornost, zvláště v posledních letech.¹ Protože jsou dostatečně známé, stačí je tu jen stručně přiblížit. Dobře zachované malby pokrývají větší část jižní stěny chóru kostela františkánů-observantů, kde tvoří součást obrazového doprovodu nekropole zakladatelského rodu Hasištejnských z Lobkovic. Skupina malířů z okruhu Lucase Cranacha zde vytvořila výjevy, které svým

1) Z recentních titulů, kde čtenář najde odkazy na další literaturu počínaje rokem 1999: Petr HLAVÁČEK, *Nový Jeruzalém? Příběh františkánského kláštera Čtrnácti sv. Pomocníků v Kadani*, Kadaň 2013; Týž, *Čtrnáct svatých Pomocníků. K pozdně středověké spiritualitě elit a její christocentrické dimenzi*, Praha 2014; Magdaléna NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ, *Epitafní malba a komemorativní památky první poloviny 16. století v severních a severozápadních Čechách*, in: Trans montes. Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách, edd. Aleš Mudra – Michaela Ottová, Praha 2014, s. 143–166, zde s. 145–149; Aleš MUDRA, *Výklenek s malbou Veraikonu v klášterním kostele v Kadani*, in: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí, edd. Jan Klípa – Michaela Ottová, Praha 2015, s. 510, č. kat. VIII–18; Jan ROYT, *Nástěnné malby v klášteře Čtrnácti sv. pomocníků v Kadani*, tamtéž, s. 511–513, č. kat. VIII–19; Týž, *Panel and Wall Painting*, in: (Art) Without Borders. Medieval Art and Architecture in the Ore Mountains Region (1250–1550), edd. Aleš Mudra – Michaela Ottová, Praha 2015, s. 85–111, zde s. 94–98; Magdaléna NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ, *Lucas Cranach a malířství v českých zemích (1500–1550)*, Praha 2016, s. 69–84; Jan CHLÍBEC, *Bernardínské slunce nad českými zeměmi*, Praha 2016, s. 170–190; Aleš MUDRA – Michaela OTTOVÁ, *Kadaň*, in: V oplatce jsi všecek tajně. Eucharistie v náboženské a vizuální kultuře Českých zemí do roku 1620, ed. Aleš Mudra, Praha 2017, s. 309–336; Jan ROYT, *Nástěnné malby v chóru klášterního kostela*, in: Mýtus Ulrich Creutz. Vizuální kultura v Kadani za Jana Hasištejnského z Lobkovic (1469–1517), edd. Aleš Mudra – Michaela Ottová, Litoměřice 2017, s. 96–104.



(1) Kadaň, klášter františkánů-observantů, kostel Čtrnácti sv. pomocníků, jižní stěna presbytáře, votivní obraz Jaroslava II. z Lobkovic, krátce před 1517. Foto: autor

rozsahech a výjimečnou kvalitou nenacházejí období nejen v prostředí františkánské observance, ale ani v dobovém umění českých zemí jako celku, snad jen s výjimkou pražské Svatováclavské kaple. Hlavní scény představují Ukřižování a Oplakávání, k nimž se dole přimyká votivní scéna s objednavateli a svěťci.

V citované recentní literatuře panuje shoda na datování votivní scény s příslušníky rodu Hasištejnských z Lobkovic (obr. 1) do let 1529–1531. Některé skutečnosti, jež by tuto dataci mohly problematizovat, jsou přitom přehlíženy nebo marginalizovány. V této studii se pokusím formulovat podrobnou argumentaci ve věci datování jako nezbytný předpoklad pro stanovení konceptora a objednavatele maleb, stejně jako pro pochopení jejich smyslu a přeneseně i pojetí celé nekropole. Následný rozbor časoprostorového pojetí a funkčního rozvrstvení maleb se dotkne obecnějšího problému vymezení a funkce donátorského portrétu, votivního, epitafního a sepulkrálního obrazu v 16. století.

Identifikaci dvojího vyobrazení fundátora Jana Hasištejnského s chotí ve scénách Ukřižování a Oplakávání jsem zdůvodnil na jiném místě,² zde proto jen stručně: Pán s dámou napravo ve scéně Oplakávání mají v souladu s konvencemi donátorského portrétu 14. a 15. století ruce sepnaté v modlitbě, dobový oděv a účes. Tyto postavy, na rozdíl od všech ostatních, nemají ve standardní ikonografii Oplakávání místo. Nikoho zde tudíž nezastupují, jsou zde samy za sebe.³ Přímou za donátorem

2) A. MUDRA – M. OTTOVÁ, *Kadaň*, s. 330–333.

3) Nejde proto o kryptoportréty (podoba zjištěného člověka tajně uplatněná v sakrálním či mytologickém výjevu) ani o sakrální identifikační portréty (donátor v roli svěťce). Četné příklady donátorů v obdobné pozici ve scéně Oplakávání či Ukřižování, ve shodné póze se sepnatými rukama a v analogickém dobovém oděvu, dokládají, že v 15. století šlo o dostatečně rozšířenou a srozumitelnou

je ve skále otevřená hrobka, a tu lze proto vysvětlit jako jeho atribut, respektive jako poukaz na pouť, kterou vykonal ke Svatému hrobu. Koho jiného by tedy – v kontextu kadaňského kláštera – mohl tento muž představovat než Jana Hasištejského z Lobkovic? Titíž donátoři se objevují ve scéně Ukřižování a opět jsou zde navíc, nezastupují žádného běžného účastníka výjevu.⁴ Z této identifikace vyplývá, že malby v horní části stěny mohly vzniknout už před Janovou smrtí v roce 1517, a ten se tudíž mohl podílet na jejich koncepci.⁵ Podle restaurátorů „Kalvárie, Oplakávání a donátorská scéna, Mše sv. Řehoře, Veraikon, jakož i rámec s erby na severní stěně, se nacházejí v jedné časové vrstvě a souvisejí spolu kompozičně i technicko-technologicky“.⁶ I když uvedené malby určitě nejsou stylově a kvalitativně jednotné, z výtvarného hlediska se nic nezdá odporovat zjištění restaurátorů, a tedy datování všech maleb krátce před rok 1517.⁷

Zastánci datace kolem roku 1530 uvádějí v podstatě dva argumenty. Jednak jde o renesanční dekor, jímž jsou výjevy rámovány (obr. 2), na zaalpské poměry

formuli. Mimo příklady již uváděné (A. MUDRA – M. OTTOVÁ, *Kadaň*, s. 333) viz např. z okruhu Mistra z Flémalle a Rogiera van der Weyden: Madrid, Museo del Prado (*Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, edd. Stephan KEMPERDICK – Jochen SANDER, Ostfildern 2008, s. 274); Londýn, Courtauld Gallery (Tamtéž, s. 14–15); Haag, Mauritshuis (Dirk DE VOS, *Rogier van der Weyden. The Complete Works*, Antwerp 1999, Appendix C5, s. 403); Londýn, National Gallery (Tamtéž, Appendix B12, s. 370–371); z německých zemí např.: Soest, St. Maria zur Wiese, oltář sv. rodiny (Viktoria LUKAS, *St. Maria zur Wiese. Ein Meisterwerk gotischer Baukunst in Soest*, München 2004, s. 124); Osnabrück, dóm, kaple Panny Marie (Heinrich SIEBERN – Erich FINK, *Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover IV/1–2. Stadt Osnabrück*, Hannover 1907, s. 56, Fig. 23). Z umělecky a geograficky bližšího saského cranachovského okruhu lze upozornit na Oplakávání v Budapešti (kolem 1515–1516), kde je však rodina donátora v podstatě menším měřítku a klečí před jakousi zídou či soklem mimo vlastní scénu (Szépművészeti Múzeum, dostupné online v Cranach Digital Archive: http://lucascranach.org/HU_SMB_138 [cit. 2018-07-26]). Další cranachovské příklady jsou až z 20.–30. let a udržují výrazné odlišení měřítko sakrálního narativního děje a donátorů a většinou i prostorové oddělení.

4) Jan Royt uvažuje o identifikaci donátora z Ukřižování s Nikodémem (J. ROYT, *Nástěnné malby v chóru*, s. 100). Nikodém se však objevuje v sousední scéně Oplakávání ve značně odlišné podobě s atributem nádoby na balzám. K případné námitce, že donátor zde má jinou barvu (jinak identického) šatu, pláště a klobouku: jednota barevnosti postav umožňovala ve středověkých narativních cyklech rychlou orientaci mezi postavami, které jednotlivými scénami procházejí. Jelikož donátoři do historického kontextu Pašijí nepatří, lze je snadno rozpoznat podle jejich nepatříčnosti (nejsou známi z jiných obrazů téhož námětu), a potřeba barevné jednoty tudíž odpadá. Jak se pokusím ukázat v poslední části studie, různé role či mody přítomnosti donátora v obraze patřily k dobovým strategiím, jak diverzifikovat funkce obrazu. Jan Hasištejský je v obraze Ukřižování přítomen jinak než v obraze Oplakávání, a není tak vyloučeno, že různé barvy toto signalizují.

5) Petr Hlaváček ve svých posledních publikacích nevyločil dataci před rok 1517 a podpořil ji dalšími argumenty. K identifikaci šlechtického páru se nevyjadřuje, pouze opakuje svůj předchozí návrh spatřovat skrytý portrét Jana Hasištejského v postavě sv. Josefa Arimatijského (Petr HLAVÁČEK, *Církevně-politický a spirituální profil Jana Hasištejského z Lobkovic*, in: Mýtus Ulrich Creutz, s. 48–53, zde s. 52; Týž, *Církevně-politický a spirituální profil Jana Hasištejského z Lobkovic*, in: Františkánský klášter v Kadani jako ohnisko kulturního a technologického transferu, ed. Petr Hlaváček, Kadaň 2018, s. 11–23, zde s. 21).

6) Martin PAVALA – Magdalena REČOVÁ – Josef VOJTEK, *Restaurování nástěnných maleb v kostele Čtrnácti svatých Pomocníků v Kadani*, *Technologie artis* 6, 2008, s. 250–267, zde s. 256.

7) Samozřejmě s výjimkou druhotných zásahů, tj. renesančního soklu pod votivní scénou (z doby po obnově kláštera v roce 1571), barokních erbů a domalování pravé části votivní scény (hlava donátorky, horní polovina těla svěťice) a Oplakávání (rozsah nepůvodní malby je zřejmý z fotografie reprodukované in: A. MUDRA – M. OTTOVÁ, *Kadaň*, s. 331).



(2) Kadaň, klášter františkánů-observantů, kostel Čtrnácti sv. pomocníků, jižní stěna presbytáře, výjev Ukřižování, detail orámování s kandelábovým dekorem, krátce před 1517. Foto: autor

relativně pokročilý.⁸ Uváděné komparace v saské architektuře⁹ ovšem nejsou pro datování post quem tak vhodné jako dvojrozměrné předlohy z oblasti grafiky, kresby a knižní malby, které byly médiu nástěnné malby přirozeně bližší. Jejich prostřednictvím se dekor snadno napodoboval a přenášel na větší vzdálenosti. Důležitým centrem renesančního umění byl na přelomu 15. a 16. století královský Budín, k němuž bratři Jan a Bohuslav Hasištejnští měli díky dvorským kontaktům blízko. Bohuslav, jehož bibliofilie je dobře známá, si zde opatroval knihy prostřednictvím králova rádce Jana Šlechty a později i sám, když zde roku 1503 pobyl delší dobu.¹⁰ Tehdy měl jistě možnost studovat mnohé výpravné renesanční rukopisy a tisky nejen italské, ale i místní provenience. Z knih, které byly tehdy v Budíně asi k dispozici, se srovnatelný dekor objevuje např. na titulním listu sborníku Nagoniových básní oslavujících Vladislava Jagellonského (1497).¹¹ Další knižní památky s analogickými kandelábrovými pásy souvisí přímo s pány z Lobkovic.¹² Nejpřesnější období tvaru váz a rozvilin nacházíme v rámech titulního listu a celostranných ilustrací knihy *Decachordum Christianum* z roku 1507, kterou kardinál Marcus Vigerius věnoval papeži Juliu II. a jejíž výtisk se nachází i v lobkovické knihovně (obr. 3).¹³

Na podporu datace před rok 1517 lze doplnit, že dokud malby nebyly zcela odkryty a nebyla možná identifikace donátorů v dolním pásu, kladl Jan Royt vznik maleb do let 1510–1517.¹⁴ A právě na výkladu torzálně dochovaného spodního pásu spočívá druhý argument pro pozdní dataci. Obecně se má za to, že je zde kromě trojice

8) Jan ROYT, *Nástěnné malby v kostele 14 svatých pomocníků v Kadani*, in: Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479–1516) v širších souvislostech, edd. Ivo Hlobil – Marek Perůtka, Olomouc 2009 (= Historická Olomouc XVII), s. 177–185, zde s. 182.

9) Jak uvádí M. NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ, *Epitafní malba*, s. 146, pozn. 352, k „datování pomocí srovnávací analýzy s malbami Lucase Cranacha st. a jeho okruhu, kam mají malby nejbližší, není bohužel možné povědět nic přesnějšího“ a opřít se můžeme spíše o tvarosloví ornamentálních pásů (obdobně M. NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ, *Lucas Cranach*, s. 180–182).

10) Kamil BOLDAN – Emma URBÁNKOVÁ, *Rekonstrukce knihovny Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic, katalog inkunábulí roudnické lobkovické knihovny*, Praha 2009, s. 50–51.

11) *Básník a král. Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby*, ed. Ivana Kyzourová, Praha 2007, s. 20–22, č. kat. 9 (autorem hesla Kamil BOLDAN). Tento titul si snad dokonce dal Bohuslav za svého pobytu v Budíně opsat – srov. s. 22.

12) Např. výzdoba bordur, snad už z přelomu 15. a 16. století, v Lobkovickém breviáři (Národní knihovna ČR, rkp. XXIII F 202, fol. 1v), datovaném kolofonem do roku 1494. Josef KRÁSA, *Knižní malířství*, in: Jaromír Homolka – Josef Krása – Václav Mencl – Jaroslav Pešina – Josef Petráň, *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*, Praha 1978, s. 387–457, zde s. 432–436 („Sestava jeho renesančních motivů [...] je blízká zvláště florentským rukopisům v korvínské sbírce“). Pozdější lobkovický erb nikterak nevylučuje, že už původně byl rukopis určen pro Lobkovice. Kromě erbu se zde objevuje více celostranných iluminací ze 17. století (fol. 39v, 75v, 132v, 312v, 313r) i velká barokní iniciála (fol. 152r). Podle srovnání se zachovanými původními iluminacemi se zdá, že iluminace ze 17. století reprodukuji původní nezachované, a mohlo tomu tak být i v případě erbu.

13) *Básník a král*, s. 103, č. kat. 72 (autorkou hesla Ivana KYZOUROVÁ); K. BOLDAN – E. URBÁNKOVÁ, *Rekonstrukce knihovny*, s. 588, č. 893.

14) Jan ROYT, *Poznámky k vývoji malířství v Kadani v 15. století*, in: *Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách*. Sborník z kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitze, edd. Michaela Neudertová – Petr Hrubý, Ústí nad Labem 1999, s. 143–153, zde s. 147–148; Týž, *Malířství v severozápadních Čechách v 15. století a jeho sociální pozadí*, in: *Gotické umění a jeho historické souvislosti II*. Sborník grantového projektu *Gotické umění v severních Čechách*, edd. Jaromír Homolka – Michaela



(3) Marcus VIGERIUS, *Decachordum Christianum*, [s. l.] 1507.

Foto: https://archive.org/details/bub_gb_gvlRWGyPdGMC [cit. 2018-07-26]

světice a trůnící madony zachycen Janův syn Jaroslav II. z Lobkovic (1483–1529) se syny Jindřichem (1506–1578) a Šebestiánem (1511–1587) a s manželkou Markétou z Plavna (1480–1531).¹⁵ Oděv paní Markéty je identifikován jako vdovský, z čehož by vyplývala datace mezi léta 1529 a 1531.¹⁶ O identifikaci postavy klečícího rytíře s Jaroslavem II. jakožto hlavním dědicem fundátorských práv ke klášteru a postavy klečící ženy s Markétou, již doprovází svatá patronka s tyčí, asi fragmentem kříže, tedy sv. Markéta, není pravděpodobně nutné pochybovat.¹⁷ Otazník se však vznáší nad oděvem paní Markéty a nad dvojicí synů. Jak vyplývá z některých dobových analogií, Markétin oděv ji nutně necharakterizuje jako vdovu.¹⁸ Např. na nástěnné malbě v kapli jindřichohradeckého zámku (asi 1485–1493)¹⁹ je zobrazen Jindřich IV. z Hradce se třemi ze svých čtyř manželek; všechny jsou oděny shodně jako Markéta z Plavna, v černém plášti s bílým zavinutím s visícími cípy, žádná z nich však není vdovou a jedna z nich je asi dosud naživu (obr. 4).²⁰ Shodné zavinutí má i Marie, manželka Vencelíka z Vrchovišť († kol. 1518), na malbě v žirovnické kapli z roku 1490, opět tedy jistě ne vdova a toho času asi naživu (obr. 5).²¹ Tento i další příklady naznačují, že půjde spíše o obřadní oděv charakterizující manželky jako zbožné spořádané vdané ženy, oproštěné od světské marnivosti barevných a zdobených šatů a očekávající vzkříšení. Tak jako muž vystupuje v roli ideálního zbožného rytíře, jeho choť je představena jako ideální zbožná žena.²²

Otázka dvou synů Jaroslava Hasištejnského, zobrazených na kadaňské votivní scéně, je komplikovanější (obr. 6). Pokud by obraz vznikl v navrhovaném intervalu 1529–1531, Jindřichovi by bylo 23–25 let a Šebestiánovi 18–20 let, čemuž zjevně

Hrubá – Petr Hrubý – Michaela Ottová, Ústí nad Labem 2003 (= Ústecký sborník historický 2003/1), s. 273–293, zde s. 281.

15) Petr HLAVÁČEK – Jaroslav PACHNER, *K ikonografickému programu nástěnných maleb v presbytáři františkánského kostela Čtrnácti sv. Pomocníků v Kadani*, Umění 53, 2005, s. 165–170, zde s. 166; J. ROYT, *Nástěnné malby v kostele*, s. 182. Veškerá další literatura to přijímá.

16) J. ROYT, *Nástěnné malby v kostele*, 183; P. HLAVÁČEK, *Nový Jeruzalém?*, s. 63. Další výše citovaná literatura tuto argumentaci přijímá.

17) Identifikaci donátorů s Václavem z Lobkovic a Sidonií Fictumovnou, jíž by mohly nasvědčovat zobrazené erby, odporuje zobrazení dvojice synů. Václav zemřel mlád, asi ve 20 letech, a zanechal jediného syna, Bohuslava Felixe; o případných dalších prameny mlčí. Rovněž vyobrazení Jana Hasištejnského se syny Jaroslavem II. a Wolfgangem je z důvodu nemanželského původu druhého z nich vyloučeno (srov. M. NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ, *Epitafní malba*, s. 146).

18) Za pomoc v této otázce děkuji zejména Blance Kubíkové a Michaele Hrubé.

19) V tomto intervalu měl Jindřich IV. tři manželky, které jsou zde zobrazeny.

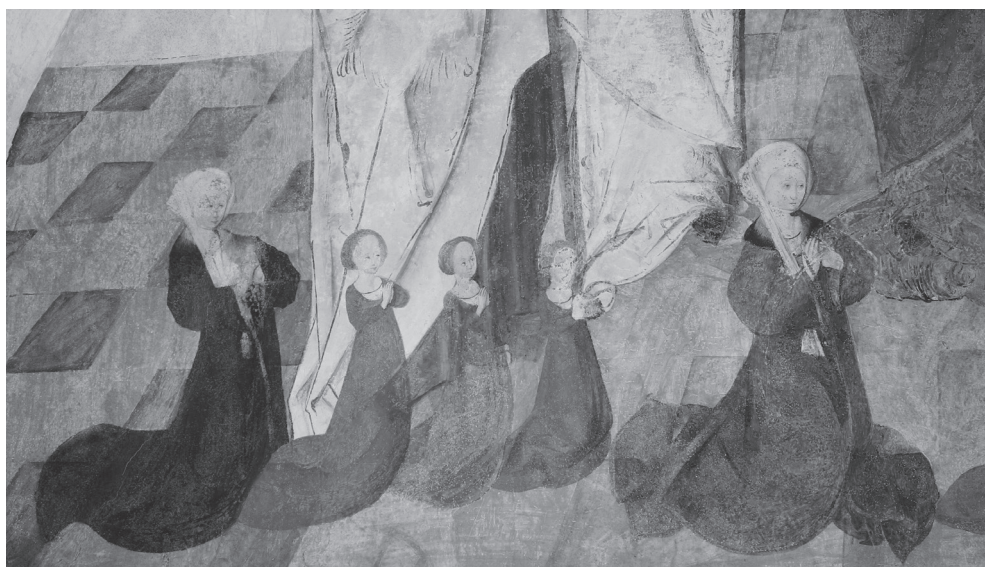
20) Martin VANĚK, *Reprezentační prostory Jindřicha IV. z Hradce*, diplomová práce obhájená v Seminárii dějin umění FF MU, Brno 2008, s. 20; Blanka KUBÍKOVÁ, *Portrét v renesančním malířství v českých zemích. Jeho ikonografie a funkce ve šlechtické reprezentaci*, Praha 2016, s. 85. Zde uváděná datace před rok 1507 vychází z data úmrtí Jindřicha a nechává stranou okolnost, že v letech 1493–1507 měl Jindřich manželku Annu z Minsterberka, která zde není zobrazena.

21) Josef SOUKUP – Eduard ŠITTLER, *Žirovnice, hrad v Tábořsku*, Památky archaeologické a místopisné 19, 1900–1901, sl. 457–490, zde sl. 477.

22) Některé pozdější příklady žen zobrazených ve „vdovském“ oděvu, aniž by byly v době vzniku epitafu vdovami, uvádí Ondřej JAKUBEC et al., *Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích*, Olomouc 2007, s. 69 a č. kat. 1, 2, 3, 14, 27, 28.



(4) Jindřichův Hradec, zámecká kaple Božího těla, votivní obraz Jindřicha IV. z Hradce, detail jeho manželek, 1485–1493. Foto: Národní památkový ústav



(5) Žirovnice, zámecká kaple, votivní obraz Vencelíka z Vrchovišť, detail jeho manželek a dcer, 1490. Foto: autor



(6) Kadaň, klášter františkánů-observantů, kostel Čtrnácti sv. pomocníků, jižní stěna presbytáře, votivní obraz Jaroslava II. z Lobkovic, detail levé poloviny, krátce před 1517. Foto: autor

neodpovídá věk chlapců na malbě.²³ Jaroslav II. měl podle stručné zprávy o jeho rodině, zařazené za spis *K správě a naučení synu Jaroslavovi*,²⁴ celkem šest synů, z nichž čtyři zemřeli v dětském věku. Když vyloučíme Albrechta, který spolu se sestrou zemřel hned po křtu, můžeme určit roky, kdy měl Jaroslav dva syny: v roce 1504 (Jan III. /*1503/ a Jindřich /*1504, † ještě téhož roku/), snad v letech 1505–1506 (Jan III. a Levin /1505–1507/), snad 1507–1511 (Jan III. a Jindřich) nebo po roce 1511 (Jindřich a Šebestián). Nejistotu do uvedených údajů vnáší fakt, že u prvního syna Jana neznáme rok úmrtí. Jako jediný korektiv širokého datačního rozptylu spodního pásu malby mezi léta 1504 a 1531 se kromě výtvarné stránky, kterou na tomto místě nechávám stranou,²⁵ jeví věk zobrazených chlapců.²⁶ Větší z nich má

23) Této nesrovnalosti si všimli už Lukáš GAVENDA, *Páni Hasištejnští z Lobkovic na sklonku středověku*, diplomová práce obhájená na Ústavu českých dějin FF UK, Praha 2008, s. 63 (datuje malby kolem 1520), a P. HLAVÁČEK, *Nový Jeruzalém?*, s. 72, pozn. 42 (přesto se drží intervalu 1529–1531).

24) *Jan Hasištejnský z Lobkovic, K správě a naučení synu Jaroslavovi*, edd. Václav MILLER – Marie RACKOVÁ, in: *Jazyk a literatura v historické perspektivě*, Ústí nad Labem 1998, s. 117–149, zde s. 137–138.

25) „Výtvarný charakter obou maleb prozrazuje, že vznikly na přelomu 15. a 16. století.“ J. ROYT, *Nástěnné malby v kostele*, s. 181. Podle vzorů v crnachovském okruhu naznačuje M. NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ, *Lucas Cranach*, s. 182, vznik po roce 1515.

26) Námitka, že velikost postav může být dána ne věkem, ale hieratickou perspektivou (jak tomu je např. na malbě v žirovnické kapli z roku 1490), zde neobstojí, neboť jak votivní scénu, tak Ukřižování

za pasem dýku, což spolu s delšími vlasy naznačuje, že překročil hranici raného dětství. V 16. století to znamenalo dosažení věku 6–8 let, kdy byl chlapcům zjednan učitel, začali se učit číst a psát a osvojovat si rytířské dovednosti (šerm, jízdu na koni, zápasení, běh atd.).²⁷

Mezi nabízenými možnostmi proto hledáme tu dobu, kdy jeden z chlapců už nebyl považován za dítě a druhý zatím ano. Tím můžeme vyloučit léta 1504²⁸ a 1505–1506.²⁹ Zbývá tedy interval 1509–1511, kdy Janovi III. bylo 6–8 let a Jindřichovi 3–5 let, nebo interval 1512–1517, kdy Jindřichovi bylo 6–11 let a Šebestiánovi 1–6 let. Sochařské sepulkrálie, datující zájem Lobkoviců o vybavení rodového pohřebiště do let 1516–1517, svědčí nejspíše pro poslední možnost, tj. zobrazení Jindřicha se Šebestiánem mezi lety 1512 a 1517.³⁰ Z praktických důvodů vznikly asi nejprve horní scény Ukřižování a Oplakávání, podle předpokládaného zobrazení Jana II. před rokem 1517. Bezprostředně poté nebo v krátkém časovém odstupu pak spodní pás. Pojetí a technika maleb je sice shodná, nicméně návaznost přechodu mezi horním a dolním pásem není jednoznačně plynulá. Mohlo zde tedy dojít k přerušení nebo změně plánu výmalby, snad v souvislosti s úmrtím Jana II. Ani hypotéza, že Jaroslava votivní scéna patřila do původní koncepce utvářené za účasti jeho otce, však není vyloučena. Již od roku 1501, kdy Jaroslav uzavřel sňatek s Markétou z Plavna, ho totiž otec otevřeně prezentoval jako budoucího pána Kadaně (což Kadaňští rozhodně nepovažovali za samozřejmé),³¹ a malba tedy mohla mít v tomto smyslu reprezentační funkci.

Další nesrovnalost, která potenciálně problematizuje datování a hodnocení scény, je velice drobná, a proto dosud unikala pozornosti: nad barokním aliančním erbem vyčnívají ve spodní vrstvě malby tři červené kopečky (obr. 7). Jde pravděpodobně o vrcholky květiny z klenotu fictumovského erbu.³² Tento erb tedy dal vymalovat asi některý z příslušníků rodu Hasištejnských z Lobkovic, který měl ženu z rodu Fictumů. Tím mohl být nejspíše Bohuslav Felix (1517–1583), jenž za druhou manželku pojal Annu Fictumovou († 1587). Při restaurování bohužel nebyl erb

a Oplakávání tvoří jednotný obrazový prostor se všemi postavami (světeckými i profánními) v jednotném měřítku. Proč by jedině dva chlapci měli být výjimkou? V každém případě jejich vzhled neodpovídá zmenšeným postavám dospělých lidí ve věku 18–25 let, ale proporcemi, výrazem i oblečením jsou to jednoznačně děti. Brát u takto kvalitní malby v úvahu „kompoziční chybu“ (P. HLAVÁČEK, *Nový Jeruzalém?*, s. 72, pozn. 42) se také nezdá adekvátní. Pokud by malíř chtěl či měl Jaroslavovy syny namalovat větší, udělal by to. Nad hlavami obou je dostatek prázdného místa. Ze saského cranachovského okruhu, odkud pochází naši malíři, navíc nejsou známy žádné případy, kde by v rámci zobrazení rodiny donátora nebyl vzhled dětí diferencován podle věku.

27) Petr MAŤA, *Svět české aristokracie (1500–1700)*, Praha 2004, s. 302–303; Martin HOLÝ, *Zrození renesančního kavalíra. Výchova a vzdělávání šlechty z českých zemí na prahu novověku (1500–1620)*, Praha 2010, s. 53–57, 332–333.

28) Janovi byl rok, Jindřich se dožil jen půl roku.

29) Janovi byly 2–3 roky, Levinovi 0–2 roky.

30) Díky votivní scéně tak můžeme předpokládat, že Jan III. zemřel před rokem 1517 (jinak by zde museli být zobrazeni tři chlapci).

31) P. HLAVÁČEK, *Nový Jeruzalém?*, s. 60, 222; Týž, *Církevně-politický a spirituální profil* (2017), s. 51; Michaela OTTOVÁ – Aleš MUDRA, *Sochařské vybavení kláštera a kostela Čtrnácti svatých pomocníků v Kadani z doby Jana Hasištejnského z Lobkovicz*, in: Mýtus Ulrich Creutz, s. 126–141, zde s. 135.

32) Za upozornění děkuji Janu Dienstbierovi, který z tohoto detailu vyvozuje jiné závěry.



(7) Kadaň, klášter františkánů-observantů, kostel Čtrnácti sv. pomocníků, jižní stěna presbytáře, votivní obraz Jaroslava II. z Lobkovic, detail krajiny nad erby, krátce před 1517. Foto: autor

odkryt, a tak nemůžeme ověřit, zda případně pocházel z téže vrstvy jako lobkovický erb u nohou sv. Barbory. Pak by celou scénu bylo třeba datovat až do doby, kdy Bohuslav Felix držel v zástavě kadaňský hrad (od roku 1561)³³ a angažoval se při proměně opuštěného klášterního kostela v evangelický chrám (1567–1571).³⁴ To je ovšem velice nepravděpodobné hned z několika důvodů: figury votivní scény se stylově hlásí k ostatním cranachovským malbám z doby před rokem 1517 a rovněž podoba lobkovického erbu odpovídá této dataci. Srovnáme-li ho s erby vymalovanými v kostele sv. Kateřiny v Chomutově z let 1571–1583, kdy zde Bohuslav Felix budoval další lobkovickou nekropoli,³⁵ vidíme zřetelně, jak podstatně pokročilejší jsou formy chomutovských erbů. Ani počet synů klečících na kadaňské votivní scéně za rytířem neodpovídá – Bohuslav Felix měl v dotyčném čase (1567–1571) přinejmenším tři syny.³⁶ Bohuslav Felix byl navíc předním zastáncem a šířitelem luterství,³⁷ které koncept přimluvy světců, dominující votivní scéně, odmítalo. Kdo tedy dal přemalovat erb Markéty z Plavna erbem Fictumů? Snad to mohl být některý z příslušníků tohoto rodu v období, kdy se generace potomků Jaroslava II. přiklonila

33) Petr HRUBÝ, *Bohuslav Felix Hasištejnský z Lobkovic (Rodinné a majetkové zázemí luteránského předáka v předbělohorských Čechách)*, Ústecký sborník historický 2000, s. 98–131, zde s. 105.

34) P. HLAVÁČEK, *Čtrnáct svatých Pomocníků*, s. 247.

35) Srov. P. HRUBÝ, *Bohuslav Felix*, s. 111.

36) Jan Valdemar (* 1535–1544, † 1596), Bohuslav Jáchym (1546–1605), Adam († 1582). Tito tři synové jsou jmenováni v Bohuslavově závěti z roku 1582. P. HRUBÝ, *Bohuslav Felix*, s. 99; Lenka BOBKOVÁ, *Bohuslav Felix Hasištejnský z Lobkovic (1517–1583)*, in: Comotovia 2002. Sborník příspěvků z konference věnované výročí 750 let první písemné zmínky o existenci Chomutova (1252–2002), Ústí nad Labem 2003, s. 23–30, zde s. 29. Další dva synové, Václav a Jindřich, zemřeli v dětském věku (P. HRUBÝ, *Bohuslav Felix*, s. 113).

37) Kromě podpory luterských pastorů na svých panstvích měl v tomto směru podstatný vliv i na celozemské úrovni. Stal se jedním z hlavních představitelů nekatolických stavů, zasazujících se o vznik a přijetí České konfese. P. HRUBÝ, *Bohuslav Felix*, s. 100, 109; L. BOBKOVÁ, *Bohuslav Felix*, 27; Jiří JUST, *Luteráni v našich zemích do Bílé hory*, in: Jiří Just – Zdeněk R. Nešpor – Ondřej Matějka et al., *Luteráni v českých zemích v proměnách staletí*, Praha 2009, s. 23–126, zde s. 77.

k reformaci a o zádušní memorii poskytovanou katolickými mnichy ztratila zájem.³⁸ Fictumové si naopak dali roku 1529 potvrdit od františkánů výroční mše za své zemřelé a nadále zde pohřbívali, což dokládá nejen zachovaný náhrobek ze čtyřicátých až šedesátých let 16. století.³⁹ Druhotnému domalování fictumovského erbu na heraldicky méně významné levé straně by odpovídala také jeho podstatně vyšší pozice oproti erbu lobkovickému (reagující na cosi dnes skrytého za barokní přemalbou), což by v případě originální kompozice aliančního erbu nepřicházelo v úvahu. Pro druhotnou úpravu donátorského portrétu přemalováním erbu máme v 15. a 16. století analogie, ale téma nebylo dosud monograficky zpracováno.⁴⁰

Otázku doby vzniku votivní scény na jižní stěně klášterního kostela františkánů-observantů v Kadani, vytyčenou jako jedno z titulních témat této studie, patrně nelze považovat ani nadále za vyřešenou. Nicméně se zdá, že shromážděné argumenty ukazují spíše než kamkoliv jinam na dobu mezi lety 1512 a 1517, resp. kolem roku 1516. Znamenalo by to, že na koncepci výmalby a vybavení lobkovické nekropole spolupracoval Jan Hasištejnský, toho času stařec, uzavřevší své světské záležitosti a pomýšlející už především na věci poslední, se svým synem Jaroslavem, který přebíral panství a začínal svádět zápasy o jeho udržení. Proto by historické bádání mělo do budoucna vedle Jana, jehož duchovní profil do určité míry známe,⁴¹ věnovat pozornost také pramenům k poznání osobnosti Jaroslavovy. Naší snaze o absolutní datování vzniku maleb v rozmezí několika málo let, které je klíčem k jejich zasazení do konkrétní historické situace a jedním ze základních předpokladů pochopení jejich smyslu, nevychází vstříc jejich složitá koncepce, pokoušející se skloubit mnoho požadavků a funkcí ve vztahu k mnohým rovinám času a různým vnímatelům.

1. Rovina aktuální je v malbách přítomna jen jako jedna z mnoha a pravděpodobně jako ta méně důležitá. Ve votivní scéně malíř s konceptorem vycházel ze své

38) Jindřich a Šebestián opustili římskou církev, stejně jako jejich strýcové Vilém (v roce 1525) a Zikmund (od roku 1511 studoval ve Wittenbergu). Jeden z nich se snad dokonce aktivně zúčastnil obrazoboreckého útoku na kadaňský klášter v roce 1535. P. HLAVÁČEK, *Čtrnáct svatých Pomocníků*, s. 213, 225, 246; Týž, *Kadaňská sakrální topografie lobkowiczských časů*, in: Mýtus Ulrich Creutz, s. 28–47, zde s. 47.

39) Bernard II. Fictum na Egerberku († 1544) a další příslušníci rodu, jejichž náhrobníky byly donedána skryty za lavicemi v jižní boční lodi klášterního kostela. Lukáš GAVENDA, *Náhrobní kameny pánů z Fictumu v Kadani a Kláštenci nad Ohří*, in: *Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách*. Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí nad Labem 24.–26. listopadu 1999, edd. Michaela Hrubá – Petr Hrubý, Ústí nad Labem 2001, s. 249–266, zde s. 250–251, 255, 258. Sochařsky pojednané, skvěle zachované náhrobníky Fictumů Heinricha († 1552), Magdaleny († 1559), Magdaleny st. († 1566) a Georga († 1566) publikoval po odsunutí lavic Petr HLAVÁČEK, *Vitzthumové jako hádanka z nejstarších dějin františkánského kláštera v Kadani*, in: *Františkánský klášter v Kadani*, s. 41–88, zde s. 78, s. vyobrazením na s. 84–87.

40) Zaměřila se na něj v dosud nepublikovaném příspěvku Johanna SCHEEL, *Changing Memoria. Adapted Donor Portraits in Late Medieval Art*, International Medieval Congress, University of Leeds, 2–5 July 2018. Srov. *Memory – The #IMC2018*, dostupné online z <https://mittelalter.hypotheses.org/12828> [cit. 2018-07-26].

41) Srov. P. HLAVÁČEK, *Církevně-politický a spirituální profil* (2017); Týž, *Církevně-politický a spirituální profil* (2018).

situovanosti do konkrétního prostoru a času tak, že uplatňovali aktuální realistické prvky, jako rysy tváří zhruba odpovídající vzhledu zobrazených, dobové oblečení, účesy, počet či věk dětí. Tato aktuální stránka obrazu, tj. zachycení podoby Jaroslavovy rodiny k určitému datu, je v Kadani zesílena – např. oproti Žirovnici nebo Jindřichovu Hradci (a oproti valné většině rodinných portrétů na votivních a epitafních obrazech 15. a 16. století) – tím, že zde nejsou zobrazeni již zemřelí synové (roku 1511 se Jaroslavovi narodil už šestý syn, zobrazeni jsou pouze dva). Vedle toho se zde ve vztahu k přítomnosti a brzké budoucnosti uplatnilo hledisko osobní reprezentace, tj. požadavek donátora být představen tak, jak si přál, aby ho jeho současníci viděli, v tomto případě jako vznešeného a zbožného rytíře a dědice vlastnických a fundátorských práv. K aktuálnímu času se částečně vztahovalo také zobrazení Jana a Magdaleny jako účastníků Ukřižování, které umožňovalo už samotnému Janovi mentální opakování poutě do Svaté země a spoluprožívání spásonosné události odehrávající se na Golgotě.⁴² Rovinu dokumentace přítomnosti mohl zahrnovat rovněž obraz kadaňského kláštera na pozadí scény Oplakávání, nového Jeruzaléma, dobudovaného teprve nedávno, po návratu z poutě. Ovšem roviny aktuální v době vzniku maleb vesměs neměly dlouhého trvání: v řádu měsíců či několika málo let zemřel Jan, měnily se počty i věk dětí, a když zemřel i Jaroslav, potřeba jeho osobní reprezentace pominula.

2. Mnoho funkcí maleb se vztahovalo k budoucnosti, která nastane po smrti zobrazených a skončí ideálně až apokalypsou nebo realisticky vzato bude trvat, dokud budou Kadani vládnout Lobkovicové, bude fungovat klášter či budou v kostele probíhat modlitby a bohoslužby. V kontextu lobkovické nekropole patřila k nejdůležitějším z těchto funkcí nepochybně vizualizace zemřelých při zádušní memorii, vytvoření trvalé památky v místě pohřbu nebo obecněji aktivace prostoru, v němž se živí setkávají s mrtvými.⁴³ Fyzickou přítomnost těl čekajících na vzkříšení komplementárně doplňují obrazy v centru liturgického provozu a v místě shromažďování mnišské komunity, jíž fundátoři za života prokazovali dobrodiní, které nemělo být zapomenuto. Pokud Jan Hasištejnský jako stařec nad hrobem objednal výmalbu, pak si zřejmě byl vědom pomíjivosti aktuální roviny osobní reprezentace, přenechal ji proto generaci svého syna a dědice Jaroslava (společně s jeho dvěma přeživšími syny a dědici) a sám se dal připomenout jen ve formě neaktuální a nereprezentativní: v mladém věku jako pokorný poutník do Svaté země, po boku své dávno zemřelé ženy a na první pohled skryt ve stafáži mnohafigurových scén Ukřižování a Oplakávání (obr. 8). Všichni donátoři (Jan, Magdalena, Jaroslav, Markéta, Jindřich a Šebestián) na votivním obraze a ve scéně Oplakávání zaujímají pózu modlitby, čímž zřejmě podporovali kontinuitu devoce, jíž byli vzorem, a zajišťovali tak přímluvy pozůstalých.

42) Konceptem mentální či virtuální poutě se zabývala Kathryn M. RUDY, *Virtual Pilgrimages in the Convent. Imagining Jerusalem in the Late Middle Ages*, Turnhout 2011. Srov. též A. MUDRA – M. OTTOVÁ, *Kadaň*, s. 311, 319, 321, 335–336; M. OTTOVÁ – A. MUDRA, *Sochařské vybavení*, s. 139.

43) Ke koncepci malovaného epitafu v intencích této funkce srov. O. JAKUBEC et al., *Ku věčné památce*, s. 15–16.



(8) Kadaň, klášter františkánů-observantů, kostel Čtrnácti sv. pomocníků, jižní stěna presbytáře, výjev Oplakávání, detail Jana Hasištejnského z Lobkovic s manželkou před Božím hrobem, krátce před 1517. Foto: autor

3. K zádušní memorii je potřeba obecně připomenout, že při ní probíhající komunikace nebyla jednostranně prospěšná zemřelým ve smyslu ulehčení či zkrácení očišťovacích muk na základě přímluvných aktivit živých. Díky zpřítomnění těch, kteří už překročili práh obávané smrti a jsou na věčnosti, si totiž vnímatel mohl uvědomit horizont „věčného“ trvání pozemské memorie, po níž následuje vzkříšení a opětovné setkání se všemi blízkými, a tedy posilovat naděje na vlastní spásu. Obraz zemřelých v přímém kontaktu se svatými, Pannou Marií či Kristem se také stával médiem komunikace s Bohem (pozůstalí měli v nebi „svého člověka“, kterého znali a s nímž dříve sdíleli pozemský prostor a čas).⁴⁴ V těchto souvislostech představuje postava Jana Hasištejnského, zakomponovaná do pašijových scén, následováníhodný model zbožnosti, vzor prostupnosti dimenzí, který umožňuje identifikovat se s ním a participovat na pouti, rozmluvách se svatými a spoluprožívání pašijí. Stojí u Kristova hrobu, tedy na místě, kde došlo ke Zmrtvýchvstání Krista, dávajícímu jemu i ostatním lidem naději na vzkříšení a věčný život. Scény Ukřižování, jež sama o sobě nese eschatologické konotace, se Jan aktivně účastní, čímž se připomíná jeho návštěva Golgoty a získání plnomocných odpustků, a tedy nárok na přímý vstup do nebeského království bez očišťovce. Není snad nutné zdůrazňovat, že v tomto smyslu šlo o zvláště přitažlivý podklad pro vnímatelevo sebeprojekci. Jak argumentuje Johanna Scheel na základě analýzy obrazů a dobové náboženské literatury, tvář donátora se mohla stát projekční plochou emocí modlícího se recipienta. Vnímatel se mentálně transformuje do zobrazeného donátora a tuto svou proměnu v kontextu daného námětu prožívá a reflektuje.⁴⁵ O Janově knihovně toho sice mnoho nevíme a nemůžeme tak zjistit jeho případnou znalost dotyčných autorů z okruhu devotio moderna, nicméně jeho duchovní zaměření by těmito modlitebními technikám neodporovalo, spíše by jim odpovídalo.⁴⁶

Participace donátorů je v Ukřižování zesílena nejen začleněním do figurálních skupin, ale také výjimečně emocionálním výrazem donátorky, umocňujícím compassio vnímatele.⁴⁷ Je zde učiněn vývojový krok od pasivního připojení donátorů ke scéně směrem k plné integraci do prostoru, času a průběhu pašijové narace.⁴⁸

44) Ondřej JAKUBEC, *Kde jest, ó smrti, osten tvůj? Renesanční epitafy v kultuře umírání a vzpomínání raného novověku*, Praha 2015, s. 148–154.

45) Johanna SCHEEL, *Persönlichere Frömmigkeit im Spätmittelalter. Das altniederländische Stifterbild im Kontext von Selbst- und Gotteserkenntnis*, in: *Persönliche Frömmigkeit. Funktion und Bedeutung individueller Gotteskontakte im interdisziplinären Dialog*, edd. Wiebke Frieze – Anika Greve – Kathrin Kleibl – Kristina Lahn, Berlin 2011, s. 185–202; TÁŽ, *Die Emotionalität des emotionslosen Stifterbildes in der altniederländischen Malerei*, in: *IMAGO. Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik* 1, 2012, s. 105–124.

46) Srov. A. MUDRA – M. OTTOVÁ, *Kadaň*; P. HLAVÁČEK, *Církevně-politický a spirituální profil* (2017); TÝŽ, *Církevně-politický a spirituální profil* (2018); M. OTTOVÁ – A. MUDRA, *Sochařské vybavení*; Michaela OTTOVÁ, *Emocionální působení kadaňských Ukřižovaných v kontextu jejich devoční funkce*, in: *Mýtus Ulrich Creutz*, s. 156–159.

47) J. SCHEEL, *Persönlichere Frömmigkeit*, si povšimla, že u nizozemských primitivů mají donátoři na rozdíl od svatých osob zpravidla výrazy neutrální.

48) Nizozemské malířství k této možnosti integrace dospívá asi v 50.–60. letech 15. století (Dirk Bouts, Rogier van der Weyden – John POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, London – New York 1966, s. 289), ovšem zatím pouze v rovině sakrálního identifikačního portrétu. Objednavatelé tu nejsou sami za sebe, nýbrž v roli světce, např. Nikodéma.

Donátoři se přenášejí do historického času, kde díky přímé komunikaci s Pannou Marií a se sv. Janem, tedy s těmi, kteří byli pod křížem Kristovými nejbližšími, zprostředkovávají vnímateli nejen účast na spásonosné události, ale i kontakt se samotným Kristem v posledním okamžiku jeho tělesného bytí. Pro tuto zprostředkující funkci se u votivní scény zdá důležité, že zde byla překročena aktuální rovina nejen k času budoucí zádušní memorie, ale i do budoucnosti eschatologické, a to díky opuštění hieratické perspektivy (opět na rozdíl od Žirovnice, Jindřichova Hradce a mnohých dalších): donátoři sdílejí prostor obrazu, který nemá narativní charakter, s Madonou a světicemi; jsou zobrazeni ve shodném měřítku, komunikují s nimi a dotýkají se jich.⁴⁹ Tímto se scéna posouvá z pozemského času (ať už z času života zobrazených nebo z pozemského času posmrtného) do eschatologického bezčasí. Z této perspektivy věčnosti bylo už v době vzniku malby možné předjímat, že paní Markéta dříve nebo později zemře a ve „vdovském“ šatu předstoupí před Krista, který ve společenství světic (a světců) trůní na nebesích. Z aktuálního hlediska let 1516–1517 se její „vdovský“ šat, stejně nerealistický jako Jaroslavovo brnění (k obědu v něm nechodil), jeví jako matoucí, ovšem z hlediska finální perspektivy světa dává smysl.

4. Další zásadní funkcí orientovanou na budoucnost byla jistě rodová reprezentace.⁵⁰ Ikonografický typ Svaté konverzace byl tradiční formulí reprezentace patrona, donátora či fundátora církevní stavby nebo instituce.⁵¹ Proto měla votivní scéna s Jaroslavem potvrzovat nárok dvou generací Janových potomků na fundátorská práva vůči klášteru a zástavní práva vůči městu, požehnaná Kristem a Pannou Marií ve středu obrazu. Z požehnání vyplývá politická legitimita potomků, stejně jako ze stavovské příslušnosti a z rodové tradice (reprezentované aliančním erbem). Legitimita vlády se opírala také o ctnosti, prezentované vyobrazením Jana jako zakladatele, vzoru zbožnosti, poutníka a následovníka Krista – tomu odpovídá asi i pozdější, fragmentárně zachovaný nápis.⁵² K rovině rodové reprezentace se váže již zmiňovaná absence zemřelých dětí ve votivní scéně: zobrazení jsou jen ti synové, u nichž se předpokládá, že v budoucnu převezmou dědictví, tedy nositelé rodové kontinuity Jindřich a Šebestián. Ani na jejich v dětství zemřelé sourozence se ovšem zapomenout nemělo: funkci fixace paměti v tomto směru plní seznam Jaroslavových potomků na konci výše citovaného spisu *K správě a naučení synu Jaroslavovi*. Votivní obraz je zjevně spřízněn s lobkovickou snahou formovat a podporovat rodové tradice a paměť, respektive konstituovat a stvrzovat řád society, v níž jejich rod hrál a měl nadále hrát prvořadou roli.⁵³ Že byla tato strategie Janovi

49) „Modernost“ kadaňského votivního obrazu vynikne, přehlédneme-li cranachovské sakrální obrazy s účastí rodin donátorů z období kolem 1515–1530, ale i pozdější, kde donátoři, zachycení v podstatně menším měřítku, většinou nejsou do hlavní scény integrováni (viz zde pozn. 3).

50) K rodové reprezentaci (i memoriální funkci) v této souvislosti srov. M. NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ, *Epitafní malba*, s. 149.

51) K typu Svaté konverzace viz níže.

52) Srov. M. NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ, *Epitafní malba*, s. 147, k fundátorské rovině na s. 148; J. ROYT, *Nástěnné malby v klášteře*, s. 511.

53) K tomuto obecněji Tomáš MALÝ, *Komemorativní kultura v českých zemích raného novověku*, in: O. Jakubec et al., *Ku věčné památce*, s. 36–43, zde s. 36.

vlastní, prokazuje mimo jiné jeho knižní „epitaf“, rukopis zahrnující odkaz potomkům ve formě rodové kroniky, genealogie (erbovníku) a výchovného spisu.⁵⁴

Aby mohlo být do systému výmalby kadaňského presbytáře zakomponováno tolik potenciálních dimenzí času, prostoru, bytí, významu, konání či fungování, dimenzí, které se různě vrství, prolínají, propojují a interagují, bylo potřeba diferencovat samotnou ikonografii, respektive aplikovat její možnosti v co nejširší škále. Votivní scéna reprezentuje nejběžnější téma donátorského portrétu, kde střed zaujímá Madona.⁵⁵ Její konkrétní schéma (trůnící Madona po stranách s dvojicí klečících donátorů doporučených stojícími svatými patrony – tzv. Svatá konverzace) bylo ve shodné formě běžné v Itálii, zvláště silně v Benátkách,⁵⁶ kde Jan Hasištejnský pobýval v letech 1487 a 1493 (v druhém případě po čtyři týdny⁵⁷). Tím by snad bylo možné vysvětlit volbu námětu v dané době v Čechách ojedinělého.⁵⁸ Zobrazení donátorů v sakrálních obrazech mělo v Benátsku dlouhou tradici; většinou jim příslušelo podstatně menší měřítko než svatým, ale v průběhu 14. století dosahují až tří čtvrtin jejich velikosti⁵⁹ a brzy se jim měřítkem vyrovnají.⁶⁰ Důležitou roli hrál pravděpodobně i fakt, že shodný ikonografický typ a shodný modus votivního obrazu, kde se donátor v pokleku v devočním gestu vztahuje k Madoně, většinou ve společnosti svatých Kateřiny a Barbory, doporučován stojícím svatým patronem, použil v době bezprostředně předcházející předpokládanému vzniku kadaňských maleb saský kurfiřt Fridrich III. Moudrý, a to hned několikrát: desavský triptych, tzv. Fürstenaltar (obr. 9), určený patrně pro jeho pohřební místo, zámecký kostel ve Wittenbergu (kolem 1510),⁶¹ fragment coburského triptychu (kolem 1515),⁶² neúplný kodaňský triptych (kolem 1510–1512)⁶³ a obraz Fridrich Moudrý uctívající

54) *Mýtus Ulrich Creutz*, s. 260 a 261, č. kat. 39 a 40.

55) Angela Marisol ROBERTS, *Donor Portraits in Late Medieval Venice c. 1280–1413*, disertační práce obhájená na Department of Art History & Art Conservation, Queen's University, Kingston, Ontario 2007 (dostupné online z <http://hdl.handle.net/1974/674> [cit. 2018-07-26]), s. 6.

56) J. POPE-HENNESSY, *The Portrait*, s. 273–275.

57) 26 dní na cestě do Svaté země, 3 dny cestou zpět. *Jana Hasištejnského z Lobkovic Putování k Svatému hrobu*, ed. Ferdinand STREJČEK, Praha 1902, s. XV–XVI.

58) Na absenci paralel v Čechách upozornil J. ROYT, *Nástěnné malby v chóru*, s. 103.

59) Příklady uvádí A. M. ROBERTS, *Donor Portraits*, např. s. 267, č. kat. 1, resp. s. 355, obr. 11.

60) J. POPE-HENNESSY, *The Portrait*, s. 257, označuje toto vyrovnání měřítek jako revoluci a datuje je do roku 1425, kdy asi vznikla Masacciova freska sv. Trojice ve florentském kostele Santa Maria Novella. Opomíjí přitom fakt, že v českém dvorském umění přichází vyrovnání měřítka donátorů se svěťci už od 70. let 14. století (svatovítská mozaika, votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, Staroměstská mostecká věž ad., viz Jaromír HOMOLKA, *Ikonografie katedrál sv. Víta v Praze*, Umění 26, 1978, s. 564–575, zde s. 567). Ani ve franko-vlámské oblasti nejde na konci 14. století a kolem roku 1400 o výjimečný jev, viz např. Stephan KEMPERDICK – Friso LAMMERTSE, *The Road to Van Eyck*, Rotterdam 2012, s. 126, 145, a od 30. let 15. století následují četnější příklady.

61) Dostupné online v Cranach Digital Archive (dále jen CDA): http://lucascranach.org/DE_AGGD_7a; http://www.lucascranach.org/DE_AGGD_7b; http://lucascranach.org/DE_AGGD_7c [cit. 2018-07-26].

62) Dostupné online v CDA: http://www.lucascranach.org/DE_KSVC_M166; http://www.lucascranach.org/DE_KSVC_M167 [cit. 2018-07-26]. Srov. *Cranach der Ältere*, ed. Bodo BRINKMANN, Ostfildern 2007, s. 172.

63) Dostupné online v CDA: http://www.lucascranach.org/DK_SMK_KMSSp730; http://www.lucascranach.org/DK_SMK_KMSSp731 [cit. 2018-07-26].



(9) Lucas Cranach st., Triptych asi ze zámeckého kostela ve Wittenbergu, tzv. Knižecí oltář (Fürstenaltar), kolem 1510, Desava, Anhaltische Gemäldegalerie. Reprodukce z knihy Werner SCHADE, *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden 1974, Taf. 56

Assumpce v Karlsruhe (kolem 1515).⁶⁴ Všechny uvedené obrazy pocházejí z dílny Fridrichova dvorního malíře Lucase Cranacha st., odkud přišli malíři do Kadaně.⁶⁵ Navíc se důvodně předpokládá, že vévoda Fridrich byl vzorem Jana Hasištejnského, jak co se týče forem zbožnosti (poutě, ostatky, odpustky), tak využívání umění. Na klíčovou cestu do Svaté země se roku 1493 vydali společně, včetně Lucase Cranacha, a v kontaktu zůstali i potom (v roce 1495 Jan navštívil Fridricha ve Wittenbergu a následujícího roku 1496 mu přenechal svého stavitele, Jorga z Kadaně,⁶⁶ v roce 1511 se pak na wittenberskou univerzitu zapisuje Janův synovec Zikmund).

Jak bylo výše naznačeno, na přelomu 15. a 16. století byly k dispozici různé mody přítomnosti objednavatele v sakrálním obraze. V případech, kdy se dochoval dostatek památek od jednoho objednavatele, lze často doložit, že nezbytně nepoužíval pouze jeden z modů. Z toho vyplývá, že pokud jde o pózu, oblečení či roli donátora, nemůžeme očekávat konzistenci napříč různými obrazy.⁶⁷ U samotného Fridricha Moudrého kromě tradičního „devočního“ modu zaznamenáváme modus „pasivní svědek sakrálního děje“, kde je donátor sám za sebe v pozadí či na okraji přítomen, ale nezdůrazněn (oltář sv. Kateřiny ze zámeckého kostela ve Wittenbergu z roku

64) Dostupné online v CDA: http://www.lucascranach.org/DE_SKK_2749 [cit. 2018-07-26].

65) K tomu srov. mj. M. NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ, *Lucas Cranach*, s. 180–186.

66) P. HLAVÁČEK, *Církevně-politický a spirituální profil* (2017), s. 51.

67) V Kadani např. Jan Hasištejnský a Magdalena z Törringu ve scénách Ukřižování a Oplakávání nemají brnění, respektive „vdovský“ oděv jako Jaroslav s Markétou, protože kontext, typ scény a funkce jsou odlišné.

1506).⁶⁸ Modus „sakrační identifikační portrét“, kde je donátor součástí námětu v roli, zastupují tyto příklady: Fridrich III., vévoda Jan Stálý a císař Maxmilián na frankfurtském triptychu se sv. Rodinou v rolích manželů sester Panny Marie a sv. Anny (1509)⁶⁹ nebo Fridrich Moudrý v roli třetího z králů v obraze Klanění Tří králů (1516).⁷⁰ Ještě o stupeň dále posunul modus „sakrační identifikační portrét“ kardinál Albrecht Braniborský (od 1513 arcibiskup magdeburský, od 1514 arcibiskup mohučský, od 1518 kardinál), který je v mnohých crnachovských obrazech výhradním námětem a vystupuje v rolích odpovídajících jeho hodnostem – jako sv. Jeroným (kardinál), sv. Martin či sv. Erasmus (biskup).⁷¹

Analýza kadaňských maleb ukázala, že tu nešlo jen o využívání a kombinování existujících konvencí zobrazení donátora nebo o prosté napodobování zmíněných kulturních vzorů, ale o aktivní koncipování, uvědomělé předjímání různých funkcí obrazu a celkovou strukturovanou strategii. Ta byla však ještě propracovanější, než naznačuje tato studie, zaměřená jen na tři nástěnné obrazy. V úvahu je třeba vzít dále malby Veraikonu a Mše sv. Řehoře či nezachované (a důvodně předpokládané) Zmrtvýchvstání, tumbu Jana Hasištejnského, Lobkovický epitaf s erbovní galerií, sochu sv. Šebestiána nebo nástavec hlavního oltáře, případně prostorový a performativní kontext „kadaňského Jeruzaléma“. ⁷² Případ Kadaně nakonec velmi dobře dokládá, že funkce, které obrazům přisuzujeme, nemusely být už od počátku chápány jako esenciální, neměnné veličiny, ale naopak byly záměrně otevřené proměnám v závislosti na čase, perspektivě a druhu vnímatele. Současný zvýšený badatelský zájem prokazuje, že původci kadaňských obrazů jsou v tomto směru úspěšni dodnes.⁷³

68) Dostupné online v CDA: http://www.lucascranach.org/DE_SKD_GG1906A [cit. 2018-07-26]. Srov. Harald MARX, *Der Katharinenaltar von 1506. Cranachs „Montagetechnik“*, in: Cranach, Gemälde aus Dresden. Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, edd. Harald Marx – Ingrid Mössinger, Köln 2005, s. 98–111, k donátorskému portrétu s. 103–105.

69) Dostupné online v CDA: http://www.lucascranach.org/DE_SMF_1398A; http://www.lucascranach.org/DE_SMF_1398B; http://www.lucascranach.org/DE_SMF_1398C [cit. 2018-07-26].

70) Dostupné online v CDA: http://www.lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P142c [cit. 2018-07-26].

71) Srov. příklady v CDA: http://www.lucascranach.org/DE_smbGG_589 (sv. Jeroným); http://www.lucascranach.org/DE_MSA_169-1955 (sv. Martin); http://www.lucascranach.org/DE_SPSG_GKI9369 (sv. Erasmus; protějškový obraz sv. Uršuly je vykládán jako kryptoportrét Albrechtovy konkubíny). Kromě modu „sakrační identifikační portrét“ využíval Albrecht i modus „pasivní svědek“ (např. http://www.lucascranach.org/DE_BStGS_6275, rok 1516) nebo modus „devoční“ (např. http://www.lucascranach.org/DE_BStGS_3819). Velice specifické rozšíření rejstříku možností zobrazení donátora v roli přináší obraz Kristus a cizoložnice, který je vykládán jako kardinálovo vyznání porušení celibátu, tj. soužití s Elisabeth Schütz (http://www.lucascranach.org/DE_BStGS_6246). Srov. *Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen I–II*, edd. Thomas SCHAUERTE – Andreas TACKE, Regensburg 2006.

72) Náhrobek Václava Hasištejnského z Lobkovic zřejmě do této koncepce nepatří, neboť Václav zemřel neočekávaně v roce 1520, kdy už výmalba a vybavení nekropole byly podle všeho v jejich dnes známé podobě dokončeny.

73) Příspěvek vznikl jako součást vědecko-výzkumné činnosti NPÚ v rámci Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, financované Ministerstvem kultury ČR, jako výstup výzkumného cíle Tematické průzkumy památek.

SUMMARY

On the Functions of Donor Portraits in the Chancel of the Kadaň Monastery Church of the Fourteen Holy Helpers

This article focuses on the murals on the southern walls of the chancel in the Kadaň monastery church. It attempts to analyse them as to their function as part of the transformation of the iconography and typology of donor scenes over time and the role of the image in a sepulchral context. It identifies the two depictions of founder Jan Hasištejnský of Lobkovice and his wife in passion scenes, which means the murals were probably created shortly before 1517. Below this, Jan's son Jaroslav, his wife, and his two sons can be identified in a votive scene from the period between 1512–1517 on the basis of a detailed analysis.

Jan Hasištejnský, at the time an elder man preoccupied with eschatological matters, probably helped conceive the decorations and furnishings of the Lobkovice necropolis along with his son Jaroslav, who was taking over the domain and began work to preserve it. The complicated concept behind the murals attempts to combine many demands and functions in relation to a number of time periods and a range of recipients: 1) the current level – the depiction of Jaroslav's family and the monastery, their personal representation; 2) the future function – visualisation of the deceased within the soul memoria as a compliment to the bodies buried there; 3) the depiction of the deceased in direct contact with the saints, the Virgin Mary, and Jesus Christ as mediums of transcendental communication between the living and God, an example of active piety and the foundation for self-projection and eschatological hope; 4) the familial representation, confirming the foundational rights to the monastery for two generations of Jan Hasištejnský's descendants, as well as collateral rights to the city, the visualisation of aristocratic status, familial tradition, and the virtue of the family's members.

Models from Saxon Elector Frederick III the Wise are reflected in the iconography and typology of the murals, as his court painter Lucas Cranach the Elder and artists from his workshop of came to Kadaň and embarked together on the journey to the Holy Land with Jan Hasištejnský. Frederick and other clients of the Cranach workshop used various methods of presenting their participation in sacred works at the turn of the 15th and 16th centuries: the “devotional” mode; the “passive witness to sacred events” mode; and the “sacred identification portrait” mode (the donor played a role in the subject of the image). The analysis of the Kadaň murals showed that the concept went beyond the simple use and combination of existing conventions of depicting a donor and the imitation of the aforementioned cultural examples, but demonstrate an active composition and a conscious anticipation of the various functions of the images, and an overall structured strategy. This case clearly shows that the function we attribute to the images may not have been seen as an essential, unchanging value from the beginning, but was intentionally left open to transformational changes in time, perspective, and audience.