UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Filozofická fakulta
Katedra dějin umění

Jan Jiří Heinsch

KŘEST ORIENTÁLNÍHO PANOVNÍKA SV. FRANTIŠKEM XAVERSKÝM

Bakalářská diplomová práce

Jana Macháčková

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.
OLOMOUC 2011

PALACKY UNIVERZITY IN OLOMOUC
Philosophical Faculty
Department of Art History

Jan Jiří Heinsch

BAPTISM OF ORIENTAL PRINCE BY SAINT FRANCIS XAVIER

Bachelor diploma thesis

Jana Macháčková

Thesis supervisor: prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

OLOMOUC 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 28. 4. 2011

……

vlastnoruční podpis

Poděkování

Děkuji prof. PhDr. Ladislavu Danielovi, Ph.D. za odborné vedení, poskytování rad i kritické připomínky k práci. Také děkuji akademické malířce a restaurátorce Mgr. Dagmar Hamsíkové za poskytnutí nezbytné fotodokumentace.

1. ÚVOD 7

2. FRANTIŠEK XAVERSKÝ 9
2.1. Život 10
2.2. Kult 11
2.3. Ikonografie sv. Františka 14
2.4. Xaveriánská literatura 16
2.5. František Xaverský a misie v Japonsku 19
2.5.1. Misionářské působení 19
2.5.2. Xavier a Ótomo Sórin Jošišige 21
2.6. Ótomo Sórin a jezuitská misie 24
2.6.1. Krize v Bungo a konec křesťanské misie 25
2.6.2. Sórinovo poselstvo v Římě 26

3. JAN JIŘÍ HEINSCH (1647–1712) 30
3.1. Život 31
3.2. Tvorba 32
3.3. J. J. Heinsch a Jezuité v Uherském Hradišti 33

4. KŘEST ORIENTÁLNÍHO PANOVNÍKA 36
4.1. Vznik díla 36
4.2. Ikonografie obrazu 38
4.3. Interpretace vyobrazené scény 41
4.3.1. Disputace před králem Bungů 42
4.3.2. Křižovnická chodba Klementina 45
4.3.3. Heinschova inspirace námětem Disputace 48
4.3.4. Identifikace skupiny evropsky oděných mužů 50
4.3.4.1. Šlechtic s medailonem na hrudi 50
4.3.4.2. Identifikace dalších osob 54
4.3.5. Celkový pohled na význam scény 60
4.4. Kompozice 63
4.5. Charakter malby 66
4.6. Restaurátorské zásahy 68
4.6.1. Restaurátorské zásahy do roku 2001 68
4.6.2. Celkové restaurování v letech 2001–2002 70
4.7 Rám 71
4.7.1. Charakter rámu 72
4.7.2. Restaurování rámu 72

5. ZÁVĚR 74

POZNÁMKY **76**

BIBLIOGRAFIE **85**

SEZNAM VYOBRAZENÍ **91**

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA **96**

SUMMARY **120**

ANOTACE **121**

1. Úvod

Tato bakalářská práce se věnuje dílu barokního malíře Jana Jiřího Heinsche – *Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským.* Rozměrná olejomalba na plátně oslavující patrona chrámu uherskohradišťských jezuitů a druhého zakladatele Tovaryšstva Ježíšova vznikla v roce 1689.

Život a dílo malíře přiblížila již monografie *Jan Jiří Heinsch – Malíř barokní zbožnosti*[1] doprovázející stejnojmennou výstavu, která se konala v prostorách Císařské konírny Pražského hradu v roce 2006. Z toho vyplývá, že malířské dílo autora není odborné ani laické veřejnosti neznámé. Přesto jsou dnes stále v centru pozornosti spíše jeho práce nacházející se na území Čech. Neméně důležitá díla zanechal ale i na Moravě. Olejomalba pro bývalý jezuitský kostel sv. Františka Xaverského neunikla sice pozornosti badatelů specializujících se na malířství baroka, avšak nezměrná hodnota díla jim bohužel unikla. Následující kapitoly se tedy pokusí Heinschovu zakázku pro Moravu rehabilitovat a poukázat na její nesmírnou ikonografickou i malířskou kultivovanost.

První část práce se věnuje osobě sv. Františka Xaverského. Považuji za nezbytné zachytit zde jeho život i misionářské působení, a to, vzhledem k námětu obrazu, především v Japonsku. Zmíním se o rozvoji kultu světce nejen ve světě, nýbrž i v našich zemích a o jeho ikonografii. Neméně důležitý historický pramen představuje dobová xaveriánská literatura.

Následně se budu podrobněji zabývat událostmi japonské misie po smrti sv. Františka. Nastíním další osudy provincie Bungo, především jejího feudálního pána Ótomo Jošišigeho, který jako horlivý křesťan vyslal první oficiální delegaci

k papeži do Říma. Jedná se o historické události zasahující do celkové koncepce Heinschova obrazu.

Po přiblížení historické situace již přistoupím k samotnému jádru práce. Několika slovy popíši život a dílo Jana Jiřího Heinsche, a také se podrobněji zmíním o objednavateli obrazu, jezuitské koleji v Uherském Hradišti a jejích dějinách. Následuje podrobný rozbor díla. Nejprve osvětlím problematiku datování obrazu, poté svou pozornost zaměřím na ikonografický popis díla, a nakonec na interpretaci vyobrazené scény. Součást práce tvoří samozřejmě zhodnocení kompozice, malířova stylu i všech vlivů, které ho mohly při tvorbě díla ovlivnit. Další osudy obrazu prezentuje část věnovaná restaurátorským zásahům. Na závěr se zmíním o bohatě zdobeném rokokovém rámu obrazu.

2. František Xaverský

Na úvod bych ráda shrnula základní literaturu týkající se života, misionářského působení v Japonsku a kultu sv. Františka. Primárními literárními prameny pojednávajícími o osobě spoluzakladatele Tovaryšstva Ježíšova a prvního misionáře v zámoří jsou jeho životopisy. Jedná se například o spis jezuity Giovanni Pietra Maffeiho - *Historie Indie* z roku 1588. Světcovu biografii sepsal v roce 1594 také otec Horatio Tursellino - *De Vita S. Francisci Xaverii,*[2] v roce 1682 otec Dominique Bouhours - *Vie de Saint Francis Xaver*, a poté i James Brodrick[3] nebo Alexander Brou.[4]

Literatura o životě světce není úplná, pokud nezmíníme práce věnované jeho druhému životu, čili kultu. Této problematice se věnoval Jiří Havlík ve svém příspěvku *Kult patronů při moru v letech 1679–1680.*[5] Dále bych zmínila jednu z nově vydaných prací – *Františku nebeský, vyslanče přesmořský, Podoby úcty k sv. Františku Xaverskému v českých textech 17. a 18. století.*[6] Zde najdeme i kapitolu věnovanou ikonografickému zobrazení světce. V této oblasti však zůstává základní literaturou *Lexikon der christlichen Ikonographie*[7] vydaný Engelbertem Kirschbaumem.

Informace o misionářské činnosti lze načerpat z písemných zpráv a především z korespondence. Podnětnou literaturou v tomto ohledu je titul *František Xaverský (1506-1552), Výbor z korespondence jezuitského misionáře Dálného Východu.*[8] Jezuitský řád podával do Evropy povinně a pravidelně zprávy o svém počínání. Výsledky své činnosti sděloval veřejnosti, naneštěstí však v cenzurované podobě. Vše, co misionáři popisovali svým spolubratřím, se upravovalo. Lidé si sice vytvořili velmi živou představu o vzdálené exotické zemi,

bohužel ale mylnou. Šlo tedy o jakousi formu propagace, jejímž cílem bylo pozitivně zapůsobit na věřící.[9]

Abychom mohli na misijní působení, a to především v Japonsku, nahlédnout objektivně, musíme se seznámit s jeho dějinami. Jedná se především o období označované jako křesťanské století. Nejpodrobnější informace podává J. W. Hall a J. L. McClain - *The Cambridge History of Modern Japan,*[10] dále je to Edwin Oldfather Reischauer - *Dějiny Japonska*.[11] O misiích v této zemi referoval J. Svoboda v díle *Tovaryšstva Ježíšova posvátné misie za mořem, II. misie v Japonii*[12] a J. F. Moran - *The Japanese and the Jesuits, Alessandro Valignano in sixteenth century in Japan.*[13] Problematice se věnoval i Michael Cooper v příspěvku *Spiritual Saga: The Japanese Mission to Europe 1582-1590.*[14]

2.1. Život

Francisco de Yasu y Xaver, se narodil 7. dubna 1506 v baskickém království Navarra. Již od dětství mu bylo poskytováno dobré humanistické vzdělání. Posléze se rozhodl pro duchovní povolání. Roku 1525 nastoupil na pařížskou univerzitu. Velký vliv měl na mladého studenta jeho spolubydlící na koleji, Ignác z Loyoly. Nakonec tito dva přátelé spolu s Petrem Faberem položili základy nového řádu. Po ukončení studia se vydal se svými přáteli do Benátek, odkud plánovali pokračovat dál do Svaté země. To se jim však nepodařilo. Zůstali tedy v Itálii. Po dvou letech, v roce 1538, povolali sv. Františka do Říma. Další důležitá etapa jeho života se započala právě zde. Dom Pedro de Mascarenhas, velvyslanec portugalského krále Jana III., sem přijel hledat misionáře. Vyvolenými měli být Rodríguez a Bobadilla. Bobadilla bohužel onemocněl a jediným volným členem řádu byl

Ignácův sekretář František Xaverský. Odjeli nejprve do Portugalska, odkud měla vyplout jejich loď do Indie. Loď zmeškali, proto zůstali na dvoře portugalského krále.[15]

Na cestu do Indie se sv. František nakonec vydal sám, a to 7. dubna 1541 z lisabonského přístavu Belém. První zastávkou na jeho cestě se stal Mozambik a po třináctiměsíční cestě doplul do indické Goi, hlavního města portugalského koloniálního území. Odtud pokračoval na jih země. Zde se započala jeho misijní činnost [1]. Putoval do různých oblastí, např. se vydal na Cejlon, dnešní Srí Lanku, navštívil řadu míst v dnešní Indonésii, ale pro nás je nejzajímavější jeho působení v Japonsku. Tato země mu poskytla dobrou půdu pro šíření křesťanství, bohužel však podnítila i neblahou cestu do Číny. Snem sv. Františka bylo přivést k víře celé Japonsko a klíč k tomu viděl právě v „dobytí" Číny. Roku 1552 se sem tedy rozhodl proniknout, nechal se vysadit na ostrově San-čchuang nedaleko Kantonu. Zde onemocněl a 3. prosince své nemoci podlehl.[16]

2.2. Kult

Ostrov San-čchuang, místo smrti sv. Františka, se mělo stát i místem uložení jeho ostatků. Ostatky však byly z ostrova vyzvednuty a na lodi Santa Cruz převezeny do Malaky, kde také působil. Stalo se tak v únoru, rok po jeho smrti. Ostatky sv. Františka nesli věřící ve slavnostním procesí až k chrámu sv. Pavla, aby je zde vystavili, a poté provizorně uložili v jedné z kaplí. Roku 1554 tělo z hrobu opět vyzvedli a převezli do indické Goi. Dle dobových zpráv mělo stále čerstvý charakter.[17]

První podnět ke kanonizaci sv. Františka vzešel od portugalského krále Jana III., na jehož dvoře pobýval před

odplutím do Indie. Vyzval ke svědectví svědky, aby dosvědčili jeho svatost. Jejich výpovědi byly pečlivě zapsány, poté přeposlány do Lisabonu a následně do Říma. Sepisování probíhalo do roku 1557. Kanonizaci podpořil i japonský feudální pán Ótomo Sórin, a to proto, aby *„mu mohly být stavěny kostely a oltáře, malovány jeho obrazy, uctívány ostatky a aby se lidé denně mohli modlit za jeho přímluvu.*“[18] Tím však proces kanonizace nijak nepokročil. Oficiálně započal až v roce 1593, kdy samotní jezuité požádali o svatořečení obou zakladatelů svého řádu, Ignáce z Loyoly a Františka Xaverského. Během této doby úcta ke sv. Františkovi a jeho misionářské práci postupně narůstala.[19]

Předstupněm svatořečení je beatifikace. Ta proběhla v roce 1619, ale pocty začaly být sv. Františkovi prokazovány již předtím, a to přesto, že uctívat nekanonizované osoby bylo z papežova nařízení zakázáno. Výnos se příliš razantně neprosazoval, neboť již roku 1603 schválil generál jezuitského řádu Aquaviva zřízení prvního kostela mu zasvěcenému v Kottaru (Komorinu). V Il Gesù nechal kardinál Cesare Baronio o tři roky dříve, v roce 1600, umístit nad oltář sv. Františka jeho obraz. Jednalo se v podstatě o polooficiální založení kultu. Úcta se prokazovala i ostatkům, respektive pravému předloktí umístěnému roku 1621 v Il Gesù. Části paže obdržely také koleje v Čočinu, Malace a Makau.[20]

Prohlášen za svatého byl spolu s Ignácem z Loyoly, Terezií z Ávily, Filipem Neri a Isidorem z Madridu dne 12. března 1622. Svatořečení doprovázely velkolepé oslavy. Chrám Il Gesù zdobilo 18 obrazů od Valeria Regnaria, které zachycovaly Xaveriovi zázraky. Tyto obrazy vyšly jako grafické rytiny, a ovlivnily tak jeho ikonografické zobrazení. Oslavy se nekonaly jenom v Římě, ale po celém světě, dokonce

i v Praze a v Goi, kde jeho ostatky slavnostně přenesli do chrámu Bom Jesu. Zde jsou uloženy dodnes. Podobu kultu ovlivnila i bula vydaná papežem Urbanem VIII., a to 6. srpna 1623. Obsahuje kanonizační soupis jeho zázraků, které církev uznala za autentické. Dle tohoto dokumentu se sv. František často ocital ve stavech vytržení, při eucharistii se jeho tělo vznášelo nad zemí, zahnal zuřivé pohany, protože vedle něj kráčela skvostně děsivá postava, vzkřísil mrtvé, atd.[21]

Na rozvoji kultu sv. Františka v českých zemích měl patrně velký podíl Mnichov, hlavní město německého katolicismu té doby. Vyšel zde popis římské kanonizace i jeho životopis.[22] Spisy vyšly v roce 1629 také česky, a to po překladu latinském a německém. Skutečný rozvoj kultu umožnil teprve konec třicetileté války. Listy s xaveriánskou tématikou začínají hojně vycházet po polovině 17. století. Svátek sv. Františka Xaverského patřil k těm nejvýznamnějším v roce. Sloužily se mše, udělovaly odpustky, konala slavnostní procesí a hrály divadelní hry.[23]

Podle vzoru Říma vznikly chrámy a oltáře mu zasvěcené v jezuitských chrámech po celém světě. V českých zemích se tak stalo nejprve v Opařanech. Zasvěcení pochází ještě z doby, kdy Opařany patřily Slavatům (1657–1659). V roce 1667 je ale koupili jezuité, hlavní šiřitelé kultu, a v letech 1732–1735 zde nechali vystavit dnešní kostel, opět mu zasvěcený. První kostel zasvěcený sv. Františkovi z iniciativy jezuitů však byl postaven v Uherském Hradišti v letech 1670–1682. Jeho oltář najdeme např. v chrámu sv. Salvátora v Praze, a to s obrazem *Smrti sv. Františka Xaverského* z roku 1630. Jeho autorem je nejspíše Jan Jiří Hering a koncipoval ho jako vera effigies. Měl se stát i patronem druhého klementinského

kostela, sv. Klimenta, ale nakonec se tak nestalo. Vznikl zde jen oltář, a to na památku morové rány v roce 1716.[24]

V 80. letech 17. století, kdy se kult v našich zemích již dostatečně upevnil, se stal jedním z patronů proti moru. Dvě neskutečně kruté morové rány proběhly v letech 1680 a 1713. Podoba této úcty pramenila z jeho života, během kterého konal řadu misijních cest, křtil, kázal, uzdravoval, křísil mrtvé, ale souviselo to také s jeho náhlou smrtí. Sv. František představoval i důležitého patrona univerzit, zvláště chudých studentů, při jejichž seminářích mu byly zasvěceny kaple. Úcta k němu je nakonec spojena i s kultem sv. Ignáce. Oba tito světci se spojují se sv. Petrem a Pavlem, pilíři katolické církve. Oni působili jako pilíře řádu jezuitského. Sv. Františka můžeme přirovnat, díky misijní činnosti, ke sv. Pavlovi, který přinesl víru mezi pohany do středomořské oikumené.[25]

Nutno však říci, že projevy jeho kultu mimo jezuitské prostředí, nejsou příliš časté. Oblíbeným svatým přesto zůstal i v době osvícenství a v roce 1927 ho papež Pius XI. oficiálně prohlásil za patrona zámořských misií.[26] Stal se také ochráncem řady měst a zemí. Rozvoj a charakter xaveriánského kultu v našich zemích představuje velmi zajímavé téma. Snad i ikonografický rozbor uherskohradišťského obrazu, v tomto ohledu, přispěje několika novými informacemi.

2.3. Ikonografie sv. Františka

První podobizna sv. Františka byla vytvořena až po jeho smrti, neboť se za svého života důsledně odmítal nechat portrétovat. Vera effigies, pravé zobrazení, pak vzniklo na základě jeho posmrtné masky v roce 1556. Dle ní pak nechal Alessandro Valignano[27] v Goa zhotovit dva jeho obrazy. Jejich

autentičnost ověřili svědci, ale bohužel se nedochovaly. Zobrazen měl být v šatech, které nosil v Indii, vzhlížel k nebesům a rukama si rozhrnoval oděv na prsou. Jeden z těchto obrazů poslali do Říma, odkud se pak světcova podoba šířila do ostatních zemí Evropy. Jeho podobiznu bychom nalezly vyrytou i v Turselliniho Životopise.[28]

Sv. Františka nalezneme nejčastěji vyobrazeného v hodině jeho smrti, jak leží opuštěný na konci světa v polorozpadlé chatrči či v přístěnku a odevzdává svou duši Bohu. Časté jsou i scény z jeho života, včetně vykonaných zázraků. Zobrazen bývá dále v extatickém stavu, v řádovém rouchu, které si rozhrnuje, aby odkryl z hrudi šlehající plamen. Nelze opomenout ani zobrazení stavu hlubokého ponoření v modlitbách s rukama na prsou, scény uzdravování a křísení mrtvých, dokonce i výjevy z misijního života. Především se jedná o scény křtu a kázání pohanům. Při těchto událostech mívá často v ruce kříž jako symbol nově přinášené víry. Jeho atributem, vedle jiných, je i lilie a krab.[29]

V našem prostředí se zobrazuje především jako osoba hodná následování, vzor jezuitského misionáře. V univerzitních kruzích byla, kromě jeho misijní činnosti, ceněna jeho nesmírná učenost a vzdělanost, díky které dokázal oponovat pohanům a obrátit je na víru. V této souvislosti se často objevuje na univerzitních tezích. Teze jsou, jednak příkladem jeho ikonografického zobrazení, a jednak rozvoje kultu. Jedná se především o soubor grafických tezí pražské univerzity z let 1637-1754. Obsahuje veškerá témata spojená s životem a působením sv. Františka.[30]

Jeden z méně častých námětů představuje disputace s bonzy před králem Bunga. Zde vystupuje jako vzdělanec a připodobňuje se v tomto smyslu sv. Kateřině. V Olomouci s tématem

přistoupili k obhajobě L. K. Geller a A. F. Mattiášovský (1675). Stejné téma zpracoval moravský rytec Jan de Herdt (1747) a poslední dochovaný exemplář je z Prahy od Jana Kotterby (1748).[31] Především námět disputace se váže k ikonografii uherskohradišťského obrazu.

2.4. Xaveriánská literatura

Texty týkající se světcovi osoby ovlivnili kult i jeho ikonografické zobrazení. V první řadě se jedná o výše zmíněné životopisy a překlad kanonizační buly. Dále vycházely modlitby a písně, kázání, spisy o zázracích, atd. V prvních dochovaných českých legendách vystupuje jako ochránce a vůdce ošetřujících, zpovídajících, patron misií a misionářů.[32]

Za zmínku jistě stojí způsob pobožnosti, jenž vznikl na základě zázraku, který sv. František vykonal. Dovoluje nám blíže proniknout do centra kultu světce i do jezuitského prostředí. Pobožnost je spojena s legendou o vyléčení P. Marcella Mastrilliho, jemuž spadlo na hlavu kladivo, ale nikdo mu nepomohl. Obrátil se proto v modlitbách ke světci. Sv. František se mu zjevil a ptal se ho, jestli chce skutečně podniknout cestu do Indie, jak ve svých modlitbách sliboval, zda chce za Krista skutečně prolít krev. Nakonec byl uzdraven, a tak odjel jako misionář do Indie. Uzdravil se díky tomu, že se za něj věřící ochotně devět dní modlili a přijímali svátost. Od této legendy odvozuje svůj původ *Novena k sv. Františku Xaverskému* sloužená ve dnech 3. – 12. března.[33]

Jmenovat můžeme i *Pobožnost na deset pátků*. Deset týdnů symbolizovalo deset let, jež strávil na misiích v Indii. Desetipáteční pobožnost byla slavena až od roku 1672 v kapli sv. Františka v novoměstské koleji. Z konce 17. století

pochází texty, které měli věřící v pobožnosti vést. Obsahují i *Vejtah ze života sv. Františka Xaveria*. Text ve zkrácené podobě přešel do díla *Vitae Sanctorum* (1696). V našem prostředí se díky němu rozšířila zpráva o jeho pomoci proti moru ve Štýrském Hradci. Obě pobožnosti se konaly a byly hojně navštěvovány v letech 1679–1681. Na konci 50. let zaznamenáváme výraznější zmínky o jeho pomoci proti moru.[34]

Velmi zajímavým literárním dílem je spis pocházející z Neapole. Zachycuje popis barokní slavnosti plné blyštivé pompy, slavných procesí a umně vyvedených rekvizit. Dílo měly doplnit mědirytiny, k tomu ale bohužel nakonec nedošlo. Jednalo se o oslavu náhlého skončení morové epidemie. Český překlad popisu této slavnosti je anonymní a jeho předlohou byl také anonymní tisk *Plausus triumphales, quibus civitas Neapolitana, meritis et intercessione S. Fnrancisci Xaverii, Indiarum apostoli a pestis grassante contagio liberata, dum eundem sibi in Patronum adoptant exultavit, editi nuper italice Neapoli, nunc latine*, vytištěný bez data vydání (dle německých překladů vydaný roku 1657) ve Štýrském Hradci. Originál byl italský, zřejmě opět anonymní, *Relatione delle sollennita fatte in Napoli. In honore di S. Francesco Sauerio Apostolo delle Indie. Noc l'occasione del possesso preso della padronanza di questa citta*, vydaný v Neapoli Lucou Antoniem di Fusco roku 1657. Josef Vašica vyslovil hypotézu, že autorem českého překladu mohl být Fridrich Bridelius. Františkovi Xaverskému jsou věnována např. jeho díla *Hodinky o sv. otci Františku Xaveriovi, Píseň sv. Xaveria toužebná a lásce Boží* a *Plavba do Japonie* jako přídavek k dílu *Co Bůh? Člověk?* a *Svatý František Xaveryus z Tovaryšstva Ježíšového, obyvatelův potámských zázračný patron*.[35]

Celý název spisu, přeložený do češtiny zní: *Správa o velikém triumfu ku poctivosti sv. Františka Xaveria Indye apoštola, Soc. IESU, držaném, od města Neapolis řečeného ve Vlaších, když to město skrze jeho zásluhy, a mocnou u Boha přímluvu, od morního nakažení sproštěné, téhož sv. slavného apoštola, Františka Xaverya, za svého patrona, a ochránce velmi slavně vyzdvíhlo. Nejprv v vlaském jazyku na světlo vydaná v Neapoli. Potom na latinsko přenešená v Gracu. Naposledy na česko přeložená v Praze.*[36]

Lid se během morové epidemie modlil ke sv. Januariovi, ale rána zažehnána nebyla, proto se obrátili i ke Xaveriovi, což nakonec pomohlo, a tak se konala velkolepá slavnost. Slavného procesí a oslav se zúčastnilo celé město, i kanonie. Zpívalo se, vyráběly nejrůznější kulisy, rekvizity, atd. Spis popisuje průběh slavnosti, ale i popis příležitostných uměleckých děl, vytvořených pro tuto příležitost. Toto nejlépe popisuje následující úryvek: *„Dáleji na rynku, kudy se do chrámu šlo, co koliv nebylo malováno, anebo staveno: tehdy bylo nebo zlatým damaškem obestřeno, nebo pokudž stahoval chrám Páně (jeden největší, ktery se ve Vlaších spatřuje) ten plno měl nejdražších, zlatem a stříbrem vykrumplovaných nejpěknějších koberců; největší ozdobu viděti bylo na velikém oltáři. Plno viděti sloupův, vejstupkův, věnečníkův, točenic, rozdílně pěknejmi rouškami, stříbrným i pozlaceným kvítím vyšívanými. Moudří a skušení, všeho toho nákladu summu počítali, za třikráte sto tisíc škůtů, aneb korun stříbrných. Uprostřed stál obraz postavní svatého Františka Xaverya, ne namalovaný, ani z perel, než z samých drahých zápon* (spon, ozdob, šperků) *spůsobený a složený: co jich se koliv jen mohlo v tom bohatým městě, těch nejdražších vynalezti. Velmi kdosi dobře podepsal nápis v tento smysl: že totižto jináče neměl*

z indických východních krajin příchozí se ukázati, jen plný kořistí těch východních krajin."[37]

Tento popis obrazu z drahých zápon jistě obohacuje světcovu ikonografii. Především se jedná o scény s pohany. Právě zobrazení pohanů a orientálců je nesmírně zajímavým motivem zasluhujícím větší pozornost. Zachycení jeho vývoje v našich zemích by pak jistě přispělo řadou nových poznatků k ikonografii řady Heinschových děl. Týká se to i zakázky pro jezuity v Uherském Hradišti. Zároveň stojí za úvahu, zda Heinschovi nebyl neapolský spis znám.

2.5. František Xaverský a misie v Japonsku

Roku 1498 objevili Portugalci cestu kolem Afriky do Indie a zřejmě roku 1543 již přistáli na ostrově Tanegašima jižně od Kjúšú. Poté začínali portugalští obchodníci cestovat do japonských přístavů pravidelně, a nakonec v roce 1549 zde začal misionářsky působit sv. František Xaverský. Z počátku sice Japonci nejevili přílišný zájem o křesťanství, byli však nesmírně lační po ziscích, které plynuly ze spolupráce s Portugalci. Když pozorovali, s jakou úctou Portugalci přistupují k jezuitům, ihned je to podnítilo ke změně přístupu. Začali zahrnovat misionáře přízní v naději, že tak přilákají portugalské obchodníky. A tak řada japonských knížat přijala křesťanství a ke stejnému vyznání nutila i své poddané. Jednalo se tedy z počátku spíše o politický tah, než projev náboženského přesvědčení.[38]

2.5.1. Misionářské působení

Křesťanští misionáři přijeli do země, jež byla rozdělena do několika autonomních oblastí, jimž vládli neustále mezi s sebou soupeřící daimjóové, feudální páni. Období 16. století se nazývá sengoku, „období válčících knížectví" a bylo

ideálním místem pro misionáře. Zaseli zde semínka nové víry, která vyrostla ze základů jejich vlastního náboženství. Misionářská aktivita v Japonsku trvala zhruba sto let (1540–1630). Historikové západu toto období také nazývají „křesťanským stoletím". Země postupně získávala svou stabilitu a nořila se do rodícího míru. Chaos v zemi zde umožnil křesťanství zakořenit, ale následná stabilita znamenala jeho konec. Na konci této etapy se ze sengoku stalo sakoku, „uzavřená země" vedená rodem Tokugawa. Následovalo tvrdé pronásledování křesťanů.[39]

Roku 1542 přistál sv. František, pověřený papežem a portugalským králem misiemi na východě, v Goi náležející Portugalcům a učinil z ní centrum jezuitské evangelizační činnosti v Indii. V Malace se v roce 1547 seznámil s japonským šlechticem Andžirem, jenž se nechal pokřtít, a který projevoval hluboký zájem o novou víru. Ten Františka inspiroval k tomu, aby se pokusil rozšířit misijní působení i do jeho domoviny. Do Japonska se sv. František nalodil na svátek Jana Křtitele, léta páně 1549. Počasí bylo příznivé, a tak na svátek Nanebevzetí P. Marie dorazil do přístavu v Kagošimě, Andžirova rodného města, kde byli vlídně přijati a obdrželi povolení kázat. V zemi zůstal dva a půl roku s nadějí, že se mu podaří navštívit císaře a obrátit na víru celé Japonsko. Tento sen se mu ale nesplnil.[40]

Jezuitský misionář přišel do oblasti plné buddhistických sekt, i když původním náboženstvím zde byl šintoismus. Protože však Japonci přijali mnoho vlivů z Číny, tak zde zakořenil i buddhismus. Sv. František nám ve své korespondenci zanechal několik dopisů z tohoto období. Misie se v Japonsku, dle jeho slov, z počátku nevyvíjela příliš dobře. Narazil zde na skutečnou, hluboce zakořeněnou kulturu. Došlo ke střetu

západní a východní tradice. Do té doby se setkal s více méně primitivními národy. S tímto etnikem se nedokázal plně sžít, nikdy se nenaučil ani dokonale ovládat jejich jazyk, proto byl, hlavně z počátku, odkázán na tlumočníka. Přesto se snažil této kultuře porozumět. Xaveriovi misijní úspěchy neudivovaly svými počty, ale hloubkou. Japonce nakonec přemohl silou své osobnosti, proto s velkým zápalem přestoupili na křesťanství. Změny přijímali daleko otevřeněji než okolní národy. Z toho důvodu představovala země pro jezuity velkou naději na úspěch. A aby svého cíle dosáhli, museli celou misii zaštítit silnou osobností s velkým vlivem na domácí prostředí.[41]

2.5.2. Xavier a Ótomo Sórin Jošišige

Během svých cest se Xaverius naučil několik důležitých lekcí. Jendou z nich bylo i to, že mnozí feudální páni v Japonsku jsou daleko mocnější, než samotný vládce celého Japonska. Proto v roce 1551 odjel sv. František do provincie Bungo.[42]

Bungo a Hido byly základny rozšiřující se regionální nadvlády rodu Ótomo [2]. Tuto rostoucí oblast v roce 1551 několikrát narušila palácová vzpoura, ve které byl Ótomo Jošiaki zabit jedním z jeho vazalů poté, co se údajně pokusil vydědit svého nejstaršího syna Ótomo Jošišigeho [3,4]. Ten po otcově smrti stanul v čele rodu. V roce 1562 se stal buddhistickým mnichem a přijal jméno „Sanbisai Sórin". Znám je však především jako Ótomo Sórin.[43]

Sv. František se za svého pobytu v Jamaguči doslechl, že do Bungo připlula portugalská loď. Přál se s nimi zkontaktovat, a proto vyslal posla s dopisem pro ně. Když se posel vrátil, přinesl mu kromě zprávy od Portugalců, dokonce i dopis od mladého dvaadvacetiletého daimjóa provincie Bungo v Kjúšú, ve kterém ho žádal, aby přijel do jeho hlavního města

Funaje. Daimjó si s ním přál probrat určité záležitosti. František samozřejmě nechtěl přijít o tak skvělou příležitost, jakou je setkání s knížetem, ovládajícím nejen celé Bungo, ale i připojené provincie Čikugo, Higo a jižní Čikuzen. Spěšně povolal otce Cosmase de Torres z jeho osamocené základny v Hirado a zanechal mu a otci Juanu Fernandezovi na starost křesťany v Jamaguči. Odjel zjistit, zda si daimjó přeje stát se křesťanem. Jeho další pouť, na které ho doprovázeli tři japonští křesťané, se započala v polovině září roku 1551. Cesta byla dlouhá šedesát mil, což jim zabralo méně než týden po souši, a částečně po moři. Setkání s vládcem Bungů popisuje ve Xaveriově životopise velmi podrobně Tursellino[44] i kniha *Putování* od slavného romanopisce Fernama Mendeze Pinta.[45] Nutno však říci, že jeho kniha neuvádí příliš přesná historická fakta.[46]

Je pravda, že se Pinto plavil na portugalské lodi plující k daimjóovi, přesto do své knihy začlenil řadu nepřesných informací, neboť mu záleželo spíše na čtivé, úchvatné, dramatické formě. V knize líčí úspěchy misie i slavný příjezd sv. Františka do Bungo. Kapitán portugalské lodi, Duarte da Gama, byl jeden z nejušlechtilejších mužů, ryze oddaný, zanícený pro svou práci. Poznal sv. Františka v Indii a velmi si ho vážil. V této době pobýval u daimjóa Jošišigeho. Velkolepé oslavy na uvítání sv. Františka pořádal právě kapitán da Gama.[47]

Poté, co vyslechl zpovědi a odsloužil mši, byl jezuitský misionář, jak zmiňuje Pinto, z přístavu odvezen do Okinohamy. Plavil se na pestře vlajkami zdobené šalupě s portugalskými obchodníky a námořníky v pestrobarevných oděvech tvořícími jeho družinu. Kráčel dlouhým průvodem skrz ulice krásného města, plného zvědavých přihlížejících, přímo do daimjóova

paláce. Sv. František sám říká, že princ ho přijal velmi srdečně, a to i díky portugalským obchodníkům, kteří mu dodali lesku a s nimiž chtěl obchodovat. Hostitel mu nějakým záhadným způsobem připomínal krále Davida, muže šlechetných pohnutek a děsivých vášní, schopného nejhoršího hříchu i nejsrdečnějšího pokání.[48]

Pobyt sv. Františka u Sórina můžeme pokládat za úspěšný. Daimjó ho přijal srdečně, a dokonce mu se zájmem naslouchal, i když patřil k sektě Zenového buddhismu. Nakonec mu povolil založit ve své zemi jezuitskou misii. Světec zde však nezůstal ani rok. V Bungo se ocitl v jakési izolaci, neboť bylo velmi obtížné udržovat kontakt s ostatními členy misie i vedoucím řádu. Dlouho dobu mu od nich nepřišli žádné zprávy, proto když kapitán da Gama vyplul roku 1552 zpět do Indie, vyplul s ním i František Xaverský. Sórin s nimi osobně vyslal také delegaci k guvernérovi v Goi, a to spolu s dopisem a dary určenými portugalskému králi. Tímto ryze politickým tahem si zajistil nadále jeho přízeň. Tím skončil krátký, ale i tak nesmírně důležitý pobyt v této oblasti.[49]

Nicméně se daimjó brzy přestal tolik spoléhat na jezuity, aby si zajistil dobré kontakty s Portugalci, což byl velmi dobrý tah příznačný i pro jiné feudální pány v Kjúšú. Přestože misionáře podporoval, tak křest přijal až v roce 1578, po sedmadvaceti dlouhých letech koketování s misionáři. V den křtu si vybral jméno František, ale jak sám uvedl, výběr tohoto jména nebyl ovlivněn sv. Františkem. Za důležitou osobu, která ho přiměla ke konvertování, označil portugalského obchodníka Dioga de Vaz.[50] Což je nesmírně důležitý fakt, neboť z toho jednoznačně vyplývá, že se nenechal přímo pokřtít sv. Františkem, jak vidíme na obraze.

2.6. Ótomo Sórin a jezuitská misie

Sórin pokládal za svou prioritu zajistit prosperitu Japonsku, přesto velmi štědře podporoval záměry jezuitů. Pod jeho ochranou založili v roce 1551 útulek pro děti ve Funaji. Roku 1557 zde založili i špitál. Počínaje rokem 1556, kdy se otec Cosme de Torres přesunul z válkou zničeného Jamaguči, se Funaj stal hlavním střediskem křesťanské misie v Japonsku. Náklonnost ke křesťanství se přirozeně rozšířila do severního Kjúšú, do oblasti, kterou daimjó ovládl v průběhu zuřivé války, kterou vedl proti Mori Motonarimu v průběhu šedesátých let 16. století. Ale Sórinův slib podpory jezuitských zájmů byl slyšet až v Kjótu, u šógunského dvora.[51]

Jezuitský kronikář Luis Frois popisuje další pohnuté osudy japonské misie. Daimjóovo konvertování přineslo knížectví také mnoho obtíží. Sórinova žena byla zarytý odpůrce křesťanství. Jezuité ji v kronikách popisují jako lstivého a neúprosného protivníka všech jejich zbožných plánů. Ujistili se dokonce, že si ji historie navěky zapamatuje jako perverzní choť čestného vladaře. Jediné jméno, pod kterým ji zná celá naše historie je „Jezebel". Dle kronikáře Froise, na počátku roku 1578 tato dračice způsobila, díky svému prudkému temperamentu, že její muž onemocněl. Z toho důvodu Sórin hledal útěchu u aristokratky, hlavní dvorní dámy „královny Jezebel". Náklonnost k ní zesílila natolik, že pro ni svou hašteřivou ženu opustil. Poté, co se svou vyvolenou přijali křest, mohli být spojeni svátostí manželskou; „Jezebel" nebyla překážka, byla jen zatvrzelá pohanka. Pokud se však na celou událost podíváme z druhé strany, a to ze strany japonských kronikářů periody Edo, tak nás jistě nepřekvapí, že Ótomo Sórin je zde popisován jako sobecký tyran a zkažený zhýralec.[52]

Jezuité v něm ale viděli hrdinu, ideálního vladaře, proto ho nazývali „náš dobrý král Francisco". Jeho obrácení znamenalo triumf slavený obrovskými zástupy lidí ve všech oblastech portugalské Asie velkolepými průvody. Tento úspěch misionáře opravňoval k víře, že se zanedlouho na pravou víru obrátí celé Japonsko. Všichni věděli, že „král Francisco" se ocitá stále na vrcholu své moci. Byl nesmírně vlivným mužem v Kjúšú a jeden z nejmocnějších panovníků celého Japonska. Nikdo neměl sebemenší tušení, že se již blížil konec křesťanského století.[53]

2.6.1. Krize v Bungo a konec křesťanské misie

Na počátku roku 1578 se objevila nová a velmi vážná hrozba na jihovýchodě říše Ótomo, a to vzrůstající síla rodu Šimazu. Sórin se sice vzdal postu daimjóa již v roce 1576 a předal vládu nad rozlehlým územím svému nejstaršímu synovi, Jošimunemu, přesto se snažil agresivní expanzi rodu Šimazu zabránit. Na jaře téhož roku vyslal nový daimjó armádu čtyřiceti nebo šedesáti tisíc vojáků do oblasti Hjúga.[54]

Tento zásah však nebyl příliš moudrým rozhodnutím. Z počátku šlo vše dobře. Vojsko dobylo Cučimoči, a dokonce bylo rozhodnuto, že se z něj stane nový model křesťanské komunity. Doprovázen svou ženou Julií, japonským představeným jezuitů, otcem Franciscem Cabralem a třemi sty křesťanskými samuraji, Sórin založil své nové sídlo v Mušika. Chtěl vybudovat město, *„které by se řídilo novými zákony a ústavou odlišnou od japonské"*.[55] Město, centrum provincie, by se přeměnilo na utopii: *„Tak, aby obyvatelé Fiunga (Hjúga)mohli vytvořit jednotný národ"* se Sórinem a jeho lidmi *„by měli vše, aby se mohli stát pravými křesťany a žít spolu v bratrské lásce a harmonii"*.[56] Aby toho dosáhli, zničili všechny pohanské modly. Toto učinil Sórin také v Bungo, kde přikázal odstranit

šintoistické a buddhistické chrámy. V oblasti Hjúga ale postupoval nečekaně radikálně. Avšak „tento svatý záměr" náhle skončil. Ani jezuitští misionáři, natož pak rod Ótomo nepočítal s drtivou porážkou v bitvě u Mimigawa. Ještě před koncem roku 1578 se musela vojska stáhnout ze všech dobytých oblastí a vrátit se do provincie Bungo. Porážky, které utrpěl tento rod, se dotkly i samotných jezuitů. Velmi těžce nesli katastrofy, jež potkali jejich „dobrého krále Francisca" a vykládali je jako „velebné a záhadné rozhodnutí Boží". Došlo k ohrožení japonské misie. Bungo, sídlo většiny misionářů, nejbezpečnější místo v celém Japonsku zklamalo.[57]

V roce 1586 opustil Sórin Usuki, místo, kam se uchýlil poté, co rezignoval na post daimjóa, aby odjel žádat o pomoc Tojotomi Hidejošiho do Ósaky. Tojotomi Hidejoši pomoc přislíbil a započal své tažení na Kjúšú, během kterého si podrobil celý ostrov. Dobyté Kjúšú sice zanechal ve správě rodu Ótomo, avšak oficiální název oblasti zněl Země Tojotomi. Ótomo Sórin se toho již nedožil, neboť zemřel v průběhu Hidejošiho konsolidace, v roce 1587.[58]

2.6.2. Sórinovo poselstvo v Římě

Když Xavier v roce 1551 opouštěl Japonsko, zanechal ho v rukou otce Cosmase de Torres, jenž zemřel v roce 1570, několik měsíců potom, co připlul Portugalec Francisco Cabral, aby zaujal jeho místo. Cabral vedl jezuitskou misii devět let, když do Japonska dorazil Alessandro Valignano. Připlul z Číny, kde působil, v roce 1579. Pocházel z Neapole, byl velmi vzdělaný, a také jeden z nejvýznamnějších členů Tovaryšstva, kteří kdy do Asie připluli. První oficiální delegaci z Japonska do Evropy vyslal právě Alessandro Valignano. Respektive inicioval tuto myšlenku. Jeho záměr podpořili tři křesťanští daimjóové: Ómura Sumitada, Ótomo Sórin a Arima

Harunubu. Iniciativy se nakonec ujal Ótomo Sórin. A i když se v 80. letech 16. století nacházel již za zenitem své někdejší slávy, přesto si přál jako dobrý křesťan vzdát hold Svatému Otci, a dokonce Filipovi II. Španělskému. Vybral vůdčí osobu poselstva, kterou se stal Mancio Ito. Dalšími členy poselstva byli Chijiwa Miguel, Hara Martinho a Nakaura Juliao [5].[59]

Valignano je poslal do Evropy, aby je jednak ohromil nádherou Evropy a papežského státu, ale především, aby se představili králi Španělska a Portugalska, papeži a dalším křesťanským vládcům, jako živý důkaz toho, že misie v Japonsku má smysl, že je nesmírně důležitá a plodná, a proto potřebuje veškerou jejich podporu. Původně chtěl jet s nimi, avšak povinnosti ho přinutili zůstat v Indii. Jako doprovod proto s nimi jeli dva kněží, Nuno Rodrigues a Diogo de Mesquita. Mladí Japonci nebyli nevzdělaní, neboť patřili k jezuitskému řádu, studovali na jezuitské koleji. Dostalo se jim poučení o víře i o základních mravech Evropanů.[60]

Z Japonska se na cestu vydali dne 20. února 1582. V roce 1583 odpluli z Goi směrem k Lisabonu a Římu. Na den sv. Vavřince 1584 dorazili do Lisabonu, hlavního města portugalského království, kde byli slavnostně uvítáni. S velvyslanci muselo být samozřejmě velmi dobře zacházeno. Na dvoře portugalského místokrále jim prokazovali veškeré pocty, ukazovali jim krásu a bohatství křesťanských měst, svornost i hloubku křesťanského náboženství. Ušetřili je však všeho, co by v nich mohlo zanechat negativní pocity. Pak se odebrali do Madridu. Španělský král Filip II. jim poskytl ubytování v Escorialu, královský kočár a vůz, jímž podnikli cestu přes celé Španělsko, i loď, jež je dopravila do Itálie. Přestože jezuité nestáli o nějaké pompézní přijetí, nevyhnuli se mu. Slavnostní uvítání jim připravili arcibiskup z Evory, vévoda

z Braganzy, kardinál Toledský, arcivévoda Toskánský, vévoda z Ferrary, senát a benátský dóže, i Albrecht VII., místokrál Portugalska a synovec Filipa II. Španělského.[61]

Dne 1. března 1585 dorazili do Livorna a 22. března do Říma, kde zůstali až do 3. června. Papež Řehoř XIII. jim udělil slavnostní audienci [6], při které mu odevzdali dopisy a dary od japonských vládců. Král František Civandono, jak také jezuité Sórina nazývali, ve svém dopise píše:

„Kdybych nebyl tak starý a churavý a válka mi nehrozila, rád bych byl osobně přišel, navštívit svatá místa vašich zemí, a Vám svatý Otče vyřídit poslušnost svou. Byl bych zlíbal Vaše nohy, byl bych je pobožně vložil na hlavu svou, a Vás prosil, abyste svou posvěcenou rukou udělal svatý kříž na srdci mém. Nyní aspoň posílám synovce svého Marcia…."[62] *„Stařičkého papeže polily slze radosti, vida tuto důvěru dalekých, nedávno ještě pohanských národů. Zde v Evropě několik národů upadlo ve lhostejnost a netečnost u víře, až se konečně od katolické církve odtrhli: tam na Východě se noví národové obrátili, aby zaujali místa nešťastných odštěpenců! Svatý Otec sám jim všecko ukázal, všude je prováděl, divil se moudrosti, jakou tito mladí Japonové ve svých řečech a veškerém jednání najevo dávali. Avšak dlouho té radosti neužil, neb za několik dní sám umřel. Japonové viděli papežův pohřeb, též volbu nového papeže, Sixta V. kterýž tou samou láskou jim prokázal, jako předchůdce jeho."*[63] Desátého dubna papež Řehoř XIII. zemřel a na papežský stolec nastoupil Sixtus V. Delegace se zúčastnila obřadu uvedení papeže do úřadu, dokonce pomáhali nést baldachýn, pod kterým kráčel. Tato událost je zachycena na jedné z nástěnných maleb ve vatikánské knihovně [7].

Třetího června se vydali na zpáteční cestu do Japonska. I nyní byli středem veškerého zájmu. V Benátkách dokonce

posunuly oslavy svátku sv. Marka o tři dny, aby se jich mohli mladí Japonci zúčastnit. Přijal je dóže, a údajně dokonce samotný Tintoretto vytvořil jejich podobizny, které se ale bohužel nedochovaly.[64] V Miláně je portrétoval Urbano Monte. Zastavili se ještě v Assisi, kde je srdečně přijal kardinál Spinola, strýc mladého Karla Spinoly.[65] V květnu roku 1587 poslání této skupiny mladých Japonců skončilo a roku 1590 dorazili ke břehům rodného Japonska.[66]

Během své cesty psali deník, jenž se stal základem knihy, kterou o této události napsal jezuita Duarte de Sande - *De Missione Legatorum Iaponensium ad Romanam Curiam.*[67] Průběh cesty popsal i Gualtieri Guido ve svém díle z roku 1586 - *Viaggio delli signori ambasciatori giaponesi.* Událost se stala celkově nesmírně frekventovaným literárním námětem. Popisuje ji 78 knih, traktátů i pamfletů. Vydávány byly v různých jazycích v letech 1585–1593. Jan Jiří Heinsch pak mohl najít předlohu pro své dílo v některém z těchto spisů.[68]

3. Jan Jiří Heinsch(1647 – 1712)

Jan Jiří Heinsch byl přední český barokní malíř druhé poloviny 17. a počátku 18. století vyhledávaný především protireformačními řády, zvláště jezuitským. Dříve, než přistoupím k rekapitulaci jeho životopisných údajů a k rozboru díla, zmíním základní literaturu věnující se problematice barokního malířství. Na závěr připojím prameny týkající se dějin jezuitské koleje v Uherském Hradišti a jezuitského umění.

Barokním malířstvím 17. století v Čechách se jako první podrobněji zabýval Jaromír Neumann - *Malířství XVII. století v Čechách, barokní realismus.*[69] Své poznatky pak Neumann částečně revidoval v publikaci *Český barok*[70] z roku 1974. Základní přehled o vývoji barokního malířství pak najdeme v díle kolektivu pod vedením O. J. Blažíčka - *Dějiny českého výtvarného umění (II/1) – Od počátků renesance do závěru baroka.*[71] Nejaktuálnější informace najdeme v monografii, která je současně i katalogem k výstavě *J. J. Heinsch – Malíř barokní zbožnosti*[72] od M. Šroňka.

Problematikou dějin jezuitské koleje v Uherském Hradišti se zabýval Metoděj Zemek - *Dějiny jesuitské koleje v Uherském Hradišti, k 300letému výročí založení koleje.*[73] Tato práce byla nově vydána v roce 2001 pod názvem *Kniha o Redutě, Dějiny jesuitské koleje v Uherském Hradišti – Ad Maiorem Dei gloriam.*[74] K dějinám barokního umění v Uherském Hradišti se vyjádřili Alena a Vilém Jůzovi - *Uherské Hradiště, Monografie o stavebním a uměleckém vývoji města.*[75] Dějiny města Uherské Hradiště shrnula publikace vydaná pod vedením J. Čoupka - *Uherské Hradiště, Královské město na řece Moravě.*[76] Pro studium dané problematiky je důležité obeznámit se i se specifickým charakterem jezuitského umění. Tomuto tématu

věnuje pozornost například Petra Nevímová ve svém článku *Funkce obrazu v umění jezuitského řádu*.[77]

3.1. Život

Narodil se roku 1647 v Kladsku v rodině královského kancelisty Joachima Franze Heiniche a jeho manželky Evy. Johann Gottfried Dlabacž více než sto let po malířově smrti napsal, že před příchodem do Prahy byl členem jezuitského nebo augustiniánského řádu. Autoři Karel Navrátil, A. Rybička a K. V. Herain o Heinschovi hovoří jako o konvertitovi. O jeho členství v jakémkoliv řádu před příchodem do Prahy však nevíme nic jistého, ale zdá se, že se Dlabacž zmýlil, jak zmínil Michal Šroněk v katalogu k výstavě tohoto umělce. Omyl, dle jeho názoru, způsobilo to, že se celý život stýkal s různými církevními řády. Roku 1679 mu byl vystaven tzv. zachovací list, jenž potvrzoval jeho zbožnost a manželský původ. Díky tomuto dokladu v témže roce získal měšťanské právo v Praze na Malé Straně a vstoupil do tamějšího malířského cechu.

Poté se ale přestěhoval na Nové Město pražské. Po roce 1700 nám zprávy o jeho životě narůstají. Dokonce vstoupil jako bratr laik k augustiniánům v Bělé pod Pradědem, a to po smrti své první ženy. Klášter však opustil ještě před uplynutím roční zkušební lhůty. S augustiniány udržoval i nadále dobré styky. Jeho druhou ženou se stala Sabina Barbora Adlerová. O jeho pracovních kontaktech se dozvídáme podrobnosti ze seznamu jeho objednavatelů a jeho společenské styky nám mohou přiblížit strohé zápisy v matrikách. V posledních letech svého života se úzce stýkal s nejvyššími představiteli jezuitského řádu. Prokurátoři se dokonce podíleli i na některých jeho uměleckých akcích. Zemřel v roce 1712.[78]

3.2. Tvorba

Kladsko, místo jeho narození, patřilo k české jezuitské provincii. Kde se Heinsch vyučil, není dodnes zcela jasné. Dnes již víme, že se nemohl vyučit v sousedním Slezsku, jak bylo dříve uváděno. Jeho malířský styl neodpovídá této oblasti. Ale učil se zde v duchu rudolfínské tradice Willmann, který později přijel do Prahy. Heinsch toto dílo sice znal, avšak jeho žákem nebyl. Charakter díla napovídá, že se učil přímo v Čechách. První styky s Prahou mohly být tedy zprostředkovány přímo jezuitským řádem.[79]

Tradičně se uvádí, že vycházel z tvorby Karla Škréty. V jeho tvorbě skutečně můžeme tento vliv pozorovat, dokonce nelze vyloučit umělcovo učení přímo v této dílně. Tezi by mohlo podložit to, že přebíral některé jeho zakázky, ale archivní prameny bohužel nejsou úplné. Dle J. Neumanna najdeme v jeho tvorbě i ohlasy italské, zvláště benátské malby 2. poloviny 16. století. K tomuto závěru došel na základě analýzy uherskohradišťského obrazu, který pokládal za jeho nejstarší dílo z roku 1674. Dnes víme, že se jedná o dílo pozdější, z roku 1689. Vlivy benátské se v jeho díle projevily nejsilněji v 90. letech. Zvláště pak veronesovské, proto musel mít zdroj poznání italské malby. Snad studoval obrazy ze sbírek Pražského hradu. Neumannův závěr, že navazuje na tvorbu renesance a manýrismu pokládá Šroněk za mylné. Dle jeho názoru byl pro něj důležitý šerosvit v tvorbě M. V. Halbaxe a klasické figurální typy Jana Rudolfa Byse.[80]

Dílo můžeme rozdělit do tří období. V 70. – 80. letech byl ovlivněn Karlem Škrétou, převážně jeho tvorbou ze 40. a 50. let. I když v tomto období najdeme i vlivy caravaggismu, přesto stále přetrvává zájem o detail, nedostatek smyslu pro kompozici. Dílo 90. let charakterizuje

narativní, pečlivé provedení detailů, uhlazenější, hladší, klasičtější malba. Také sílí vliv benátské malby 16. století (Paola Veroneseho), a to především ve výpravnějším a monumentálnějším pojetí figur i architektur. Světelné pojetí je kontrastnější a prostor jednotnější. Po roce 1700 se obě tendence spojují.[81]

V díle tohoto autora jsou časté kvalitativní výkyvy, proto pravděpodobně spolupracoval s dílnou. Bohužel však o ní nemáme žádné bližší informace. Používala modely, což je patrné v opakujících se schématech, kompozicích i obličejových typech. Jako slabá stránka malířova výtvarného projevu se často uvádí schopnost utvářet vyvážené kompozice, snad také proto používal jako předlohy grafické listy a obrazové předlohy.[82] Charakter kompozic je ale nezaměnitelný, dá se říci, že je to jeden z charakteristických rysů jeho malby. Dalším je záliba v malbě zátiší, zvířat, a dokonce i pečlivé studium textilních materiálů.

3.3. J. J. Heinsch a Jezuité v Uherském Hradišti

O založení jezuitské koleje v Uherském Hradišti usiloval již Václav Kulíšek z Moravičan, působící ve městě jako písař a později i jako městský primátor. Po smrti ženy, a poté co provdal dceru, se rozhodl vstoupit do duchovního stavu. Toužil do města přivést jezuity. Již 27. srpna 1622 prosí purkmistr i hradišťská rada kardinála Dietrichsteina o přímluvu u císaře ve prospěch jezuitů. Kardinál ale jejich žádost nepodpořil. Usiloval o založení koleje v Mikulově a v Kroměříži. Záležitost se tak ocitla na mrtvém bodě.[83]

Celou záležitost oživila štědrá fundace Kateřiny Alžběty Zoubkové ze Zděnína, která darovala jezuitům majetek k postavení koleje. Tehdejší představitelé řádu uvažovali

právě o UH. Hradišti jako o baště proti šířícímu se kalvinismus z Uher. Avšak jejich záměr překazil kardinál Dietrichstein, jenž stále podporoval Kroměříž. S umístěním koleje v Kroměříži souhlasila i zakladatelka Kateřina, protože zde byla pochovaná část její rodiny. Neobyčejná štědrost kardinála k řádu ale narazila již v počátcích stavby na odpor kapituly i obyvatel města. Kardinál nakonec situaci uklidnit nestačil, a tak celé město zanechal po své smrti znepřátelené vůči jezuitům. Na krátkou dobu se stal jeho nástupcem Jan Arnošt Platejs z Platenštejna. Poté se úřadu ujal arcivévoda Leopold Vilém, syn císaře Ferdinanda II. Krátce na to byl odvolán Ferdinandem III. do Vídně a pověřen velením proti Švédům. Kroměřížská kolej zůstala ve stísněných poměrech. Kvůli sporům i špatným podmínkám chtěli jezuité odejít do Uherského Hradiště, ale nebyli propuštěni. Proto se P. rektor řádu vypravil roku 1639 do Vídně za arcivévodou Leopoldem Vilémem. Zde vyjednával zlepšení jejich podmínek v Kroměříži.[84]

Pustošení Čech Švédy však donutilo arcivévodu střetnout se s nepřítelem, což snížilo možnost komunikace s ním. Roku 1640 se sešla v Kroměříži komise, která měla rozhodnout o vhodném místě pro stavbu koleje. Opět se nic nevyřešilo a nevraživost obyvatel města proti jezuitům se jen stupňovala. Nakonec však dospěli k dohodě. Když už se mělo započít se stavbou koleje, tak Kroměříž dobyli Švédové (1643). To vše změnilo. Jezuité se začali ohlížet po bezpečnějším místě a pomysleli opět na Hradiště. Zde nalezli uprchlí členové řádu útočiště a navíc město švédský útok odrazilo. S přesunem koleje souhlasili všichni provinciálové i sám císař Ferdinand III. Řádový generál Mutius Vitelescus oznámil z Říma 2. dubna 1644, že dává k přeložení souhlas, bude-li souhlasit

císař i biskup. Tak se také stalo. Jezuité do města slavnostně přišli roku 1645.[85]

4. Křest orientálního panovníka

V letech 1654 až 1662 probíhala v Uherském Hradišti výstavba budovy jezuitské koleje a roku 1670 se započalo se stavbou kostela. Projekt vytvořil pražský architekt Dominik Orsi. Stavbu, která byla dokončena v roce 1685, vedl Giovanni Canevalle. Jedná se o orientované jednolodí s pravoúhlým závěrem kněžiště, bočními kaplemi, sakristií v ose kněžiště a dvěma věžemi v západním průčelí. Dominantou kostela je Heinschův obraz *Křtu orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským* nad hlavním oltářem [8,9,10].[86] Je to rozměrná olejomalba na plátně, nesignovaná, o rozměrech 640 x 420cm oslavující patrona kostela. Stála 350 zlatých a kostelu jej věnovala hraběnka Kateřina Magnisová.[87]

4.1. Vznik díla

Objednávku zaznamenal J. P. Cerroni.[88] Vznik díla datoval do roku 1674. Dle jeho názoru měl být obraz takto datován v nápisu na křtitelnici. Tato zpráva však není věrohodná, protože křtitelnice není na obraze znázorněna. Dále se otázkou datování zabýval i J. Neumann, který také kladl, na základě podrobné analýzy obrazu, vznik díla do roku 1674.[89] Tento rok najdeme uveden i ve starší literatuře. Na počátku sedmdesátých let však byla samotná stavba kostela v úplných počátcích. Jezuité přistupovali k vybavení interiéru většinou až po dokončení stavitelských prací nebo jejich části. Ale i formálně a kompozičně je obraz příliš pokročilý, proto ho řadíme až k Heinschovým pracím z devadesátých let.

Datum vzniku obrazu můžeme bezpečně doložit, a to zápisem v jezuitské kronice z roku 1690: *„Imago insuper S. Francisci Xaveri nostri regem Burgi baptizantis, 350 Rh. opus Pragae anno priore, pencillo celebris Pictoris Johannis Heinsch effigiata et curata pro ara maior oculis populi hoc anno*

proposita est."[90] Z toho vyplývá, že obraz vznikl v roce 1689 a v kostele zavěšen následujícího léta. Hlavní oltář v té době ještě nestál. K jeho dokončení došlo teprve v roce 1697. Do tohoto roku spadá i definitivní umístění obrazu a jeho zasazení do prostého hrubého rámu, jenž později nahradil rám rokokový.[91] K této úpravě došlo ve třetí čtvrtině 18. století. Obraz byl v horní části zvětšen o půloblouk, rohy v horní i dolní části skoseny, a to proto, aby se mohl zasadit do nového rámu. Radikální úprava formátu mohla způsobit ztrátu autorovi signatury.

Problematika datování ovlivnila název obrazu. Jaromír Neumann v knize *Malířství XVII. století* uvádí dílo pod názvem *Křest indického prince sv. Františkem Xaverským*. Učinil tak pravděpodobně na základě Cerroniho zápisu. Pozdější literatura uvádí dílo jako *Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským*. Jezuitská kronika zaznamenala, že tématem je křest krále Bungů. Slovo „král" však neodpovídá funkci vládce této provincie nacházející se v Japonsku. Provincii vládl tzv. daimjó, feudální pán. Neovládal celou zemi a nebyl tedy králem. Dalším ekvivalentem pro tuto funkci může být „kníže". Jako vhodnější se mi proto jeví název *Křest knížete Bungů sv. Františkem Xaverským*.

Heinsch použil této tématiky ještě dvakrát. Jednak v obraze pro oltář kaple jezuitského kostela sv. Barbory v Kutné Hoře[92] [11,12] a v malbě pro premonstrátský klášter na Strahově[93] [13,14]. Obrazy na sebe kompozičně navazují. Zvláště kutnohorský, jenž vznikl zrcadlovým obrácením kompozice hradišťské.[94]

4.2. Ikonografie obrazu

Jádro kompozice tvoří světec, křtěný panovník a skupina šlechticů se služebnictvem. Tomuto slavnostnímu aktu přihlíží početný figurální doprovod.

Sv. František stojí v pravé části obrazu na horním stupni schodiště. Mírně sklání hlavu k princi a polévá ho křestní vodou z mořské mušle, jež drží ve své pravici. Oděv sv. Františka tvoří bílá bohatě řasená rocheta s ozdobným krajkovým lemem. Pod rochetu oblékl černou kleriku. Kolem krku má přehozenu zlatem zdobenou štolu. Rochetu si přidržuje levou rukou, aby mu nepřekážela při křtu. Oči sklání k princi a nad hlavou mu jemně, paprskovitě září zlatý nimbus. Zobrazení světce je v souladu s jeho tradiční ikonografií. Navíc věcná a střízlivá malba prezentující výjev ze života světce všedním způsobem, jakoby se stala v té době, plně odpovídá požadavkům jezuitů.

Princ klečí před světcem na kolenou. Ruce má překřížené přes prsa. Naši pozornost na první pohled upoutá bílý, zlatem protkávaný plášť, přehozený přes princova ramena. Plášť kolem dokola zdobí drahými kameny vykládaný lem. Daimjóova tvář, zobrazená z profilu, je snědá, rty plné a v pravém uchu se třpytí perlová náušnice. Sklání se nad zlatý tác v rukou malého chlapce, na který stéká křestní voda.

Klečící chlapec se k princi natahuje a s tváří pozvednutou úžasem pozoruje vládcovo znovuzrození. Oblečen je do žlutobíle pruhované košile, přes kterou má přehozený šedomodrý kabátec. Šedomodré, bohatě zřasené kalhoty sahají pouze nad kolena, pod nimi má oblečeny sytě žluté punčochy s podvazkem. Tento stejnokroj oblékli také další dva chlapci stojící na pravé straně vedle sv. Františka. Chlapec stojící

bezprostředně vedle světce, drží v rukou zlatou schránku, pravděpodobně s olejem na pomazání. Druhý drží v pravici zlatou nádobu se svěcenou vodou. Přes ruku má přehozený pruh bílé látky. Pozoruhodné je, že nesleduje scénu, jako ostatní chlapci, ale dívá se přes své pravé rameno dozadu.

Před princem stojí bosý, zády k nám otočený černošský chlapec, jenž drží na růžovém polštáři odznaky panovnické moci, které vládce odložil, neboť před Boha musí předstoupit jako poslední z posledních. Levou nohou stojí chlapec na vyšším stupni schodiště. Přes bedra má upevněnu jakousi sukni z různobarevných ptačích per. Kolem krku visí bílé perly a kolem hlavy má uvázánu úzkou zlatou čelenku. U princových nohou klečí patrně jeho sluha, jenž mu drží zlatem protkávaný plášť. Záda se mu pokorně ohýbají, jeho oděv, sytě červené barvy, ihned upoutá naši pozornost. Svým ostrým profilem pozorně sleduje křest. Hlavu zdobí perlová čelenka s několika ptačími pery a pravou paži perlový náramek.

Napravo od chlapce stojí na schodišti orientální šlechtic černé pleti. Levou ruku v bok, pravou se opírá o hůl. Oděn je v šedomodrý, po kolena sahající oděv se zlatými pruhy, přepásaný v pase. Přes ramena přehodil zlatý plášť s rumělkovou podšívkou. Po levém boku mu visí meč, jehož jílec vyčnívá pod bohatě zřaseným rukávem. Na nohou má červenohnědé punčochy a střevíce stejné barvy. Je zobrazen z profilu, v levém uchu dvě zlaté náušnice, kolem hlavy zlatou čelenku s drahokamy a ptačím peřím. Postava je to nesmírně zajímavá a výrazná. Poněkud překvapuje jeho černá pleť. Sám panovník má pleť snědou, odpovídající Asiatovi, avšak šlechtic takto charakterizován není. Mohli bychom předpokládat, že díky svému honosnému oděvu bude patrně aristokratického původu, snad i daimjóův oblíbenec, přesto odstín jeho pleti vyvolává řadu

otázek. Heinsch zobrazuje orientálce vždy obdobným způsobem, a to jednak na obrazech s tématem křtu sv. Františkem Xaverským, jednak na kresbách, které zachycují výjevy z Orientu anebo jsou spojeny s misijní činností jezuitů.

Křtu přihlíží pět mužů stojících za zády sv. Františka. Tři z nich jsou patrně šlechtici. Jejich oděv je jednoduchý, dva z nich mají kolem krku bílé okruží. Nejvíce viditelný šlechtic má na hrudi odznak svého úřadu. Nepochybně představuje konkrétní historickou osobu. Zbylé osoby jsou méně viditelné, přesto jsou i u nich patrné portrétní rysy. Dvě osoby v pozadí této skupiny nepřihlížejí křtu, ale zhlíží z obrazu přímo na nás.

V levém dolním rohu obrazu vidíme dvě postavy pohlcené stínem a otočené zády k nám. Postarší muž může představovat jednoho z bonzů, se kterým sv. František před daimjóem disputoval. U jeho nohou sedí pes. Nesleduje scénu, ale dívá se směrem ven, přímo na nás. Pes je v baroku symbolem královy záliby ve hře a jeho krutosti. Zde to snad odkazuje na změnu panovníkova charakteru, na přerod z divokého pohana v pokorného křesťana, či odkazuje na přítomnost pohanů obecně.

V pozadí se tlačí vojáci se zbraněmi a dav zvědavců. Voják v rudém plášti a kloboukem z ptačích per stojící hned za chlapcem s nádobou na křestní vodu, je nejvíce viditelný. Oba dva si vzájemně hledí do tváří. I voják vykukující za jeho zády má na hlavě zvláštní, vysoký, barevnými pruhy zdobený klobouk. Za ním stojí muž s rozhaleným pláštěm opírající se oběma rukama o svou hůl. Hlavu, kterou zdobí čelenka, otáčí dozadu. Snad rozmlouvá s dvěma muži, kteří stojí za ním. Za nimi se nachází další postavy. V pozadí stojí i dva velbloudi s chocholkami z modrých a žlutých per. Uvádí nás do prostředí

Orientu, i když jejich zobrazení v japonské provincii neodpovídá historické skutečnosti.

Celou scénu z modrého nebe pozorují tři andělé. Anděl, snášející se nejníže má kolem beder ovinutý pouze červený pruh látky a v obou rozpažených pažích nese růžové květy. Druhý anděl, letící nad ním, oblékl jednoduchý bílý šat v pase omotaný růžovou stužkou a kolem ramen mu vlaje modrý pruh látky. V levé ruce drží lilii a v pravé kříž. Kříž je tradičním ikonografickým symbolem sv. Františka. Obvykle ho ve scénách křtu svírá v ruce nebo visí volně v prostoru. Toto Heinschovo zobrazení můžeme považovat za jakousi ikonografickou zvláštnost, či inovaci. Kříž symbolizuje nově přinášenou víru pohanskému panovníkovi. Nakonec pak lilii, další z atributů sv. Františka, drží tentýž anděl v levé ruce. Poslední andílek, s červeným pruhem látky kolem beder, se vznáší nejvýše. Nebeská skupina celou scénu uzavírá, vyjadřuje podporu nebes i Boha panovníkovi, který díky křtu vstoupí do nového života.

4.3. Interpretace vyobrazené scény

Z historických událostí, které jsem popsala v prvních kapitolách, jasně vyplývá, že sv. František daimjóa provincie Bungo nekřtil. Nechal se pokřtít až řadu let po světcově smrti. Toto zjištění pak dává celému obrazu nový význam a naznačuje složitou ikonografickou interpretaci díla. Složitost celého problému demonstruje i univerzitní teze s námětem *Disputace před králem Bungů* [15] a nástěnná malba stejného námětu v tzv. Křižovnické chodbě Klementina [16].

Autorem návrhu univerzitní teze je Antonín Martin Lublinský (1636–1690), moravský malíř, ideový tvůrce řady uměleckých děl, augustinián kanovník u Všech svatých

v Olomouci po mnoho let působící jako zdejší převor. Rytina, popisovaná v příspěvku Petry Zelenkové *Dvě univerzitní teze podle Antonína Martina Lublinského*[95] se vztahuje i ke klementinské jezuitské koleji a poukazuje na rozmanitý charakter podnětů a zdrojů, ze kterých ikonografické koncepce tohoto druhu barokní grafiky čerpaly. Považuji za nezbytné se o rytině i cyklu klementinských maleb podrobněji zmínit, neboť se úzce váží k tématu práce a námětu obrazu.

4.3.1. Disputace před králem Bungů

Toto téma si vybrali dva studenti olomoucké univerzity, Leopold Kryštof Geller a Adam Ferdinand Mattiášovský. Oznamovali jí svou disputaci uskutečněnou roku 1675. Učitelem obou disputantů byl jezuita a děkan filozofické fakulty jezuitské univerzity v Olomouci, Ferdinand Koblitz (1636–1707). Patrně je i iniciátorem a ideovým poradcem námětu. Děkan také napsal dosud nenalezený spis *Sancto Francisco Xaverio S. J. Indiarum et Japoniae Apostolo* (Olomouc, 1675).[96] Jeho absence je skutečně politováníhodná, neboť by jistě prohloubil naše vědomosti o podobě úcty ke sv. Františkovi, jeho ikonografii, a dokonce by napomohl interpretaci neobvyklého námětu i Heinschova obrazu.

Námět je popsán slovy: *„Sanctus Franciscus Xaverius Indiaru(m) Apostol(us), Japonicae su(er)stitionis Eversor Fidei, et Philosophiae Christianae Magister, Doct(o)rib(us) Bonziorum millib(us), coram Rege Bungi disputant Victor, oblatus Honori, et Amori*" („Svatý František Xaverský, apoštol v Indiích, vyvratitel japonské pověry, učitel křesťanské víry a filozofie, přemožitel tisíců učených bonzů v disputaci vedené před králem Bunga, oddán cti a lásce"), u první verze a dedikací: *„SANCTO FRANCISCI XAVERIOS S. I. Mo. Indiarum et Japoniae Apostolo Fidei, et Philosophiae Christianae Magistro*

Universitatis Bonziae Domitori Coram Rege Bungi Disputanti, et de Principe ter. Mille Bonziorum Triumphanti" („Svatému Františku Xaverskému z Tovaryšstva Ježíšova, mučedníku, apoštolovi víry Indů a Japonců a učiteli křesťanské filozofie, přemožiteli společenství bonzů v disputaci před králem Bunga a vítězi nad vůdcem třítisící bonzů") u verze druhé. Obě, i když s pozměněnými texty, provedl podle návrhu Lublinského augsburský rytec Johann Georg Waldreich. Předlohu zpracoval v nižší kvalitě i Jan de Herdt.[97]

Grafika nemá příliš velké rozměry, ale její námět je ikonograficky značně netradiční. Není zmiňován v ikonografických příručkách, ani ve statích věnovaných charakteru zobrazení světce. Jedná se však o vhodné téma pro výzdobu univerzitních tezí, i když není tak časté. Děj Waldreichovy rytiny je, oproti jiným univerzitním tezím Lublinského, přehledný. Vztahuje se ke skutečné historické události, jejíž popis najdeme v Tursellinově životopise sv. Františka.[98] Kromě slavnostního přijetí popisuje i disputaci s bonzy, kteří byli služebníky posvátných japonských obřadů. Žili prý hříšným životem a snažili se Xaveria očernit, neboť je pobouřily jeho úspěchy. Xaverius ale spor před daimjóem proti učenému Ficarondronovi, jednomu z bonzů, vyhrál. To samozřejmě ovlivnilo panovníka. P. Zelenková ve svém příspěvku píše, že projevil přání nechat se pokřtít Xaveriovým jménem, což mu bylo vyplněno.[99] Tyto informace neodpovídají historickým faktům. Výběr křestního jména nebyl ovlivněn sv. Františkem Xaverským, jak se píše ve veškeré literatuře zabývající se historií Japonska a křesťanským stoletím v této zemi. I k samotnému křtu došlo až o mnoho let později.

Rytina zobrazuje daimjóa sedíce na polštářích na vyvýšeném místě, sledujíce diskuzi. Jeho kulatá a mladá tvář, vypadá poněkud naivně, což je v přímém rozporu s tím, že daimjó byl, dle dobových svědectví, i přes své mládí velmi vzdělaný a duchaplný. Hlavu sklání směrem ke sv. Františkovi, což dokládá, na čí stranu se přikloní. Františkův oponent zuří. Světec drží v rukou evangelium a nad scénou poletuje anděl s nápisovou páskou a úryvkem žalmu: *„O tvých svědectvích před králi budu mluvit a nebudu zahanben*", Ž 119, 46. Františkův doprovod tvoří i dvě vystrojená pážata. První nese hůl, kříž a váček s knihou, druhé drží armilární sféru a list papíru, na němž jsou slova *„Já jsem α i Ω, počátek i konec*", Zj 1, 8. Také prstenec armilární sféry nese nápis *„Na počátku stvořil Bůh nebe a zemi*", Gen 1, 1.[100]

Jsou zde tedy uvedeny dva základní články křesťanské víry, se kterými světec vstupuje do sporu se svým odpůrcem. Ten používá slova naprosto protikladná: *„Není žádný počátek či konec světa lidského pokolení*". Na ta slova ukazuje do knihy jeden z jeho společníků. Jedná se o satanistický svazek, ze kterého vyrůstá hlava ďábla a řeckým heslem je v knize zapsán ještě jeden „blud", a to víra ve stěhování duší. Zde nás jistě upoutá podoba japonského božstva Amidy znázorněného na tabuli, kterou přidržuje kučeravý chlapec. Musíme ocenit Lublinského rozhled, neboť i zde použil ikonografickou příručku, která božstvo zobrazuje. Jedná se o Amida usazeného v květinovém loži. Inspiroval se dřevorytem ilustrujícím pojednání o mimoevropském božstvu od Lorenza Pignorii, připojenému k benátskému vydání proslulé Carttriho mythologické příručce z roku 1647. Skupinu japonských bohů doplňuje ještě satyrská modla nad hlavami bonzů. Toto zobrazení v obou případech zcela odpovídá Tursellinovu popisu,

proto nepochybujeme, že byl základním východiskem pro Lublinského.[101]

4.3.2. Křižovnická chodba Klementina

Zajímavé a překvapivé je, že se námět *Disputace před králem Bunga* objevuje v téměř shodném pojetí na jednom z polí rozsáhlého xaveriánského cyklu zdobícím klenbu tzv. Křižovnické chodby v prvním patře západního křídla Klementina. Nejstarší část staroměstské jezuitské koleje tvoří západní křídlo vybudované v letech 1654–1659. Chodby v přízemí a v prvním patře byly v roce 2006 přebudovány na Galerii Klementina. Obyvatelé i návštěvníci koleje se nejprve procházeli těmito chodbami, proto jsou patrně tak honosně zdobeny. Jejich délka je cca 85 metrů, šířka 4,4 metrů a valenou klenbu pokrývá raně barokní štuková výzdoba od Domenica Galliho. V plastických kartuších se nachází výjevy ze života zakladatelů jezuitského řádu, které vytvořil jezuitský laický bratr Heřman Schmidt.[102]

Narodil se roku 1610 ve Výmaru v Durynsku. Procestoval velkou část Německa, pak Itálii, navštívil i Řím, kde prohluboval své malířské dovednosti, a nakonec přišel do Prahy. Archivní prameny hovoří o tom, že zkrášlování jezuitských kolejí a chrámů patřilo k jeho řádovým povinnostem. Přesto se nám z jeho, patrně velmi bohatého díla, kromě klementinských maleb nic nedochovalo. Svá nejvýznamnější díla údajně vytvořil v letech 1659–1663 pro jezuitskou kolej v Olomouci. V refektáři mělo být umístěno dílo s námětem *Poslední večeře*, do chrámu Panny Marie Sněžné dodal obraz *Panny Marie Sněžné* pro hlavní oltář a pro boční oltáře plátna se *sv. Annou* a *Pannou Marií, sv. Pavlínou, sv. Ignácem a Františkem Xaverským.*[103]

Klementinské malby jsou spíše průměrné kvality, ale velmi podnětné z ikonografického hlediska. Při výzdobě Schmidt nepoužil vhodnější freskovou techniku, nýbrž temperu. Petra Zelenková však ve svém článku zmiňuje, že autorů cyklů mohlo být několik, a to proto, že se zde projevuje různá kvalitativní úroveň. V současné době se nachází ve velmi neutěšeném, fragmentárním stavu. Tématem se zabývalo dosud jen několik badatelů (M. Šroněk, P. Voit, P. Zelenková, P. Nevímová). Výjevy ze života sv. Ignáce z Loyoly se odehrávají v přízemí, v prvním patře se nachází výjevy ze života sv. Františka Xaverského. Cykly obsahující třicet čtyři polí začínají na jižní straně, od dnešního vstupu, určeny jsou k postupnému prohlížení v protilehlých dvojicích, a to zprava doleva.[104]

Na prvních malbách obou cyklů se nachází erby významných duchovních i světských příznivců jezuitů. V přízemí se jedná o erby pražského arcibiskupa Matouše Ferdinanda Sobka z Bílenberka, probošta svatovítské kapituly Jana Ignáce Dlouhoveského z Dlouhé vsi, erb Ignáce z Loyoly a Bernarda Ignáce Bořity hr. z Martinic. V prvním patře, u xaveriánského cyklu najdeme erb Michaela Františka Ferdinanda hr. z Althanu i latinské nápisy, které scény vysvětlují a informují o tom, že hrabě nechal chodbu vymalovat. Dle erbů mohl celý cyklus vzniknout v letech 1674–1675 mezi jmenováním Ignáce Dlouhoveského svatovítským proboštem a smrtí pražského arcibiskupa Sobka z Bílenberka. Erby však mohly být domalovány dodatečně, což dataci trochu znejasňuje. Domněnku potvrzuje zpráva, dle které trak, v němž se již bydlí, vyzdobili v roce 1665.[105]

U xaveriánského cyklu se Schmidt pravděpodobně nemohl opřít o dobové grafiky, a tak většinu scén komponoval sám.

Malby zachycují světcův život, ale především misionářské působení a najdeme zde i výjev *Disputace před králem Bungů*. Autor navázal na klasické hagiografické cykly, inspirovat se proto mohl i cyklem Karla Škréty, konkrétně výjevy ze života sv. Václava pro bosé karmelitány na Zderaze. O několik let později toto téma zpracoval pro jezuity i Ignác Raab.[106]

Názory na vznik obou cyklů se liší. Řada badatelů předpokládá, že vznikly na základě grafických předloh a ilustrací životopisů obou světců. S tím P. Zelenková ve svém příspěvku zcela nesouhlasí, a to hlavně v případě xaveriánského cyklu. Při studiu veškeré dostupné xaveriánské literatury nenarazila na odpovídající předlohu, ani na zmínku o ní. Většina životopisů sv. Františka je bez grafických předloh, proto mohl jako výtvarná předloha sloužit pouze cyklus rytin Valeriana Regnartia (Regnarda) vydaný v roce 1622 pod názvem *S. Francisci Xaverii Indiarum Apostoli Societatis Jesu quaedam mirakula a Valeriano Regnartio delineata et sculpta.* Dochoval se jen jediný exemplář nacházející se dnes údajně ve Španělsku, a to navíc s neúplným grafickým souborem. Zda grafiky Schmidt znal, nevíme. Najdeme v něm osmnáct obrazů téhož autora, které zdobily při svatořečení sv. Františka chrám Il Gesù. Klementinský cyklus má ale 34 polí, a také jeho charakter je odlišný. Regnardovi rytiny zachycují spíše světcovi zázraky, ale klementinský cyklus jeho misionářské působení odpovídající poslání Tovaryšstva té doby v našich zemích. P. Zelenková se pokusila malby srovnat se sérii 40 ilustrací doprovázejících životopis sv. Ignáce z Loyoly vydaný k jeho beatifikaci r. 1609, avšak ani zde nenašla výraznější shody.[107]

Což vede k závěru, že klementinské dílo je výsledek originální ikonografické koncepce čerpající z grafických

předloh dnes neznámých. Zároveň se nabízí možnost, že se autor či autoři klementinského cyklu nechali inspirovat nesmírně originální tezí Lublinského, což ale P. Zelenková za příliš pravděpodobné nepovažuje. Jako pravděpodobnější se jí jeví možnost, že si Lublinský některé motivy „vypůjčil" a začlenil do svého programu. Tato skutečnost je ovšem v rozporu s invencí, na které si zakládal, a pro kterou byl především ceněn. Avšak již v několika případech se podobné tendence v jeho práci objevily. Snad zde svou roli hrál i ne příliš urozený původ obhájce. V tomto případě by pak nemuselo až tak záležet na originalitě.[108] Nakonec mohl Lublinský čerpat z neznámé nebo již ztracené předlohy, např. i z výše zmíněného spisu děkana filozofické fakulty Ferdinanda Koblitze. Jedná se o problematiku velmi zajímavou, a to také vzhledem k uherskohradišťskému obrazu.

4.3.3. Heinschova inspirace námětem Disputace

Univerzitní teze i klementinský cyklus se staly východiskem také pro J. J. Heinsche. K námětu disputace nenacházíme mnoho informací v ikonografických příručkách ani v jiných pramenech. Heinsch měl jistě přístup do areálu Klementina, proto jednoznačně musel znát zde zobrazenou scénu i univerzitní tezi vytvořenou podle Lublinského návrhu. V těchto dílech nacházíme řadu kompozičních shod s obrazem pro uherskohradišťské jezuity.

Výjev disputace, u obou příkladů, se odehrává před architektonickou kulisou, je to scéna mnohofigurová s pážaty a skupinou přihlížejících. Tyto prvky se shodují se *Křtem knížete Bungů*. Rozvržení se ale liší. Dle Tursellinova popisu jsou na Františkově straně zobrazeni Portugalci jako jeho příznivci a za Ficarondronem stojí zástup bonzů, údajně jich mělo být až tři tisíce. Podoba krále Bungů na tezi, či

klementinském cyklu neodpovídá Heinschovu zobrazení, inspirace není doslovná. Spíše si „vypůjčil" typy asistenčních postav. Po daimjóově levici stojí skupina jeho poddaných. Jeden z nich má velmi nápadný klobouk zdobený ptačími pery. Stejný klobouk najdeme na hlavě muže s kopím na pravém rameni stojícím za skupinou pážat na oltářním obraze v Uherském Hradišti. Heinsche tato figura inspirovala ještě jednou, a to v osobě muže s ostrým profilem opírajícím se o hůl. Tato postava i její póza odpovídá daimjóovu služebníku či šlechtici opírajícímu se o luk s šípem v ruce. Jeho klobouk však umístil na hlavu ozbrojence, a navíc mu chybí i zbraň. Za ním vystupuje z pozadí skupina umně uspořádaných tyčových zbraní, i tu najdeme na tezi.

Dvě pážata se velmi podobají chlapcům na rytině a klementinské malbě, a to jednak typem tváří, jednak svým oděvem. Za nimi, na tezi, stojí muž s okružím kolem krku, s pokrývkou hlavy. Jeho obličej má obdobné portrétní rysy jako muž stojící ve stínu za šlechticem s medailonem na obraze *Křtu*. Navíc zaujímá velmi zvláštní postoj. Hlavu naklání k pravému rameni, pohled jeho očí i gesto pravé ruky nás vede do centra dění, k disputaci. Nakonec pak Xaveriův oponent, Ficarondrono, postarší muž v dlouhé tunice. Charakter této postavy může odpovídat muži stojícímu v levém dolním rohu uherskohradišťského obrazu. Muž pohlcený stínem se psem u nohou představuje pohana, jenž zatvrzele odmítá přijmout pravou víru. Charakter jeho oděvu odpovídá jednomu z bonzů v pozadí, u sochy pohanského bůžka.

Jakým způsobem jsou nástěnné malby Klementina, jezuitská teze podle A. M. Lublinského a oltářní obraz od Jana Jiřího Heinsche spojeny nelze v současné době jednoznačně určit. Heinschova inspirace není doslovná a navíc, není ani jasné,

zda se inspiroval tezí, anebo cyklem nástěnných maleb v Klementinu. Domnívám se však, že závažnějším zdrojem inspirace pro něj byla teze Lublinského, neboť její umělecká kvalita se dá s klementinským výjevem *Disputace* jen těžko srovnávat. Pro vývoj dalšího badání bude nezbytné objevit a kriticky zhodnotit ikonografický zdroj námětu, ze kterého jednotliví autoři čerpali. Nalezení předlohy je klíčové i pro interpretaci komplikované kompozice uherskohradišťského obrazu.

4.3.4. Identifikace skupiny evropsky oděných mužů

Vyobrazená scéna, zachycující křest Ótomo Sórina, krále Bungů, je nesmírně zajímavá jak po tematické, tak ikonografické stránce. Pomineme-li nyní ústřední dvojici postav, sv. Františka a japonského panovníka, zaujme nás jistě skupina evropsky oděných mužů kolem nich [17]. Vzhledem k tomu, že v jejich tvářích spatřuji velmi nápadné portrétní rysy, pokusila jsem se na základě srovnání soudobých grafik, portrétů a jezuitských tezí osoby identifikovat.

4.3.4.1. Šlechtic s medailonem na hrudi

Z celé skupiny pěti osob kolem ústřední dvojice, sv. Františka a Ótomo Sórina, nejvíce vyčnívá postava muže s okružím a medailonem na hrudi stojícím po světcově pravici [18]. Silně vyztužené okruží kolem krku, kabátec a přes něj přehozený plášť, tzv. bohemio odpovídá stylu španělské módy 16. století. Majestátní, strnulý postoj odkazuje na tradici španělského reprezentativního portrétu. Tato charakteristika nám dovoluje předpokládat, že se jedná o muže vyššího společenského postavení, snad dokonce z okruhu královské rodiny. Identifikaci by jistě mohlo usnadnit určení motivu na medailonu šlechtice. Na jeho detailu však rozpoznáme jen

profil muže, pravděpodobně panovníka. Bližší určení není možné.

Srovnáním soudobých grafik jsem našla jistou podobnost mezi touto postavou a císařem Ferdinandem II. V tomto případě by však skupina šlechticů musela odkazovat na jinou historickou událost, neboť vláda císaře Ferdinanda spadá do let 1590-1637. V této době již sv. František, ba ani daimjó nežili. Tento fakt však tuto identifikaci nemusí znemožňovat. Jezuitský řád byl v mnoha ohledech velmi specifický, a to i na poli uměleckém, kde můžeme hovořit i o jezuitském stylu. Hlavní hodnota uměleckých děl spojených s tímto řádem, spočívá především v jejich komplexnosti. Jezuité měli jedinečný cit pro spojení řady nesourodých prvků, ve velkolepé dílo stmelené jedinou myšlenkou. Uherskohradišťský obraz by mohl jeden z těchto příkladů představovat.

V kompozici se snad skrývá odkaz na vznik jezuitské koleje v Uherském Hradišti. Založení koleje se stalo symbolem vítězství obyvatel města i řádu. Slavnostní atmosférou prosycený obraz tuto myšlenku jen potvrzuje. Kolej však do města přesídlila až se souhlasem císaře Ferdinanda III. (1608–57), syna Ferdinanda II. Sám Ferdinand II. (1578–1637) pak nijak zásadně tuto událost neovlivnil.[109] Naopak je však velmi důležitou osobou pro dějiny řádu. Po stavovském povstání roku 1620 povolal jezuity zpět do našich zemí, proto bychom mohli ve scéně spatřovat „vítězství" řádu a pravé víry podporované vládcem a Bohem, ale i těžký osud uherskohradišťských jezuitů, kteří museli dlouho setrvávat v Kroměříži. Tato interpretace je jistě velmi lákavá, avšak až příliš komplikovaná. Nakonec, po srovnání řady soudobých grafik tohoto císaře, jsem dospěla k závěru, že interpretace

nebude správná. Podrobné studium fyziognomie portrétovaného přesto odkazuje na příslušníka rodu Habsburků.

S přihlédnutím ke všem historickým událostem se mi jeví jako nejpravděpodobnější souvislost zobrazené události s poselstvím, které Ótomo Sórin vyslal do Říma k papeži. Proto se má pozornost obrátila k osobě arcivévody Albrechta VII.(1559–1621), pátého syna Maxmiliána II. a infantky Marie Španělské. V jedenácti letech odcestoval do Španělska ke svému strýci Filipovi II. (1527–1598), kde se mu dostalo řádného vzdělání. Z počátku byl předurčen pro církevní kariéru. Ovšem po dynastickém spojení Španělska a Portugalska se jeho pozice změnila.

Španělský král se stal v 16. století králem Portugalska, kde v důsledku komplikované politické situace pobýval. Poté, co byla atmosféra v této zemi uklidněna, svěřil ji do rukou svého synovce a pozdějšího zetě Albrechta, kterého v roce 1583 ustanovil prvním portugalským místokrálem. V této době však stále ještě působil jako kardinál. Tohoto titulu se vzdal až roku 1598 po sňatku se svou sestřenici. Byl to tedy právě on, kdo roku 1584 přivítal poselstvo v Lisabonu. Zemi spravoval pouze do roku 1593, neboť ho Filip II. povolal zpět do Madridu. V roce 1595, po smrti arcivévody Ernsta, se stal nizozemským místodržitelem. Úřad zastával v letech 1598–1621.[110] Arcivévoda působil i jako velmi horlivý obránce křesťanské víry. V tomto směru zasáhl také v našich zemích.

Dne 30. května roku 1620 arcivévoda vydal zakládací listinu s názvem *„Sodalitas Christianae defensionis*" pro společenství, které mělo ve všech katolických zemích pomáhat při obraně katolického vyznání. Organizace sdružující katolíky všech stavů, muže i ženy se formálně inspirovala evropskými náboženskými bratrstvy 17. století. Termín „solidatas" se

používal pro mariánské družiny, ale zde má jiný význam. Jednalo se o světské, laické sdružení mající svou samosprávu. Běžná bratrstva měla svého patrona, počítalo se s kultem, v tomto případě tomu tak ale nebylo. Usilovali o shromáždění finančních prostředků na obranu katolické víry. Tyto prostředky byly určeny Ferdinandovi II., Albrechtovu strýci. Patrně od něj samotná myšlenka vzešla. V listině se píše i o neutěšené situaci v Uhrách a v českých i rakouských zemích, blížila se Bílá Hora.[111]

Listina zmiňuje Matyáše Arnoldina Hartmanna z Karlštejna, politika z Ferdinandova okruhu, jenž jménem Ferdinandovým s touto myšlenkou arcivévodu seznámil. Projekt ale neměl podrobně propracovanou strukturu, a tak se záhy objevily problémy s jeho zavedením, neboť vyžadoval podporu všech evropských panovníků. V platnost měl být uveden tři roky po porážce stavů. Svůj záměr Ferdinand II. roku 1623 oznámil Karlovi z Lichtensteina. Rozšířit se listina nakonec měla do všech zemí, ve kterých vládl. Usiloval o její schválení papežem, což oznámil i novému pražskému arcibiskupovi Arnoštu Vojtěchovi Harrachovi. Císař v tomto směru patrně neuspěl. Jde však o velmi zajímavou formu rekatolizace, krátkou epizodu, jejíž důsledky neznáme.[112]

Ztotožnění zobrazeného s Albrechtem VII. považuji za nejpravděpodobnější, jednak vzhledem k historickým událostem popsaných v předcházejících kapitolách, jednak vzhledem k významným rekatolizačním aktivitám arcivévody. J. J. Heinsch se stýkal s elitami řádu, proto byl jistě s těmito fakty obeznámen. Kromě jezuitské literatury, měl k dispozici jistě také zprávy z misií. Cestu japonských velvyslanců však ve svých spisech popsalo mnoho autorů, jak jsem zmínila již výše. Japonská delegace v papežském Římě

musela ve své době vzbudit značný rozruch svým exotickým nádechem, a přispět tak k prohloubení víry. Z tohoto důvodu se jedná i o námět korespondující se zájmy řádu a rekatolizace.

Rozhodující pro mé tvrzení jsou však shodné portrétní rysy šlechtice se soudobou grafikou zachycující vévodu Albrechta [19]. Grafika je dnes uložena v Národní galerii v Praze.[113] Jeho portrét od neznámého malíře se nachází i ve Strahovské obrazárně [20]. Heinsch ho jistě mohl znát a zanést do obrazu přesné portrétní rysy Albrechta VII. Jelikož je na obraze zachycena osoba nevztahující se k osobě sv. Františka, tak význam scény bude jistě daleko komplexnější.

4.3.4.2. Identifikace dalších osob

V tomto případě se nabízí souvislost zobrazených mužů s dějinami jezuitské koleje v Uherském Hradišti. Do této události významně zasáhli Václav Kulíšek z Moravičan a Jan Český, jeho zeť, jenž akci finančně podporoval. Sbírky Slováckého muzea v Uherském Hradišti obsahují jejich portréty, avšak zde žádné shodné portrétní rysy nenajdeme. Osoby to byly důležité spíše lokálně, a i když významně přispěli k založení uherskohradišťské koleje, nebyl patrně důvod, aby je zde Heinsch zobrazil.

Ze skupiny zbylých čtyř mužů nás jistě zaujme nejprve postava stojící za mužem u sloupu, za levým ramenem sv. Františka [21]. Pozornost si zaslouží pohled jeho očí, jakoby se díval do zrcadla, proto by se mohlo jednat o autoportrét samotného J. J. Heinsche. Heinsch svůj autoportrét zobrazil pravděpodobně v díle z 90. let 17. století – *Sv. Lukáš maluje Madonu* [22,23].[114] Naznačuje to způsob signování *J. G. Heinsch pingit*, tj. J. J. Heinsch maluje. Srovnáním obou podobizen dojdeme k závěru, že se skutečně jedná o jednu a tutéž osobu, i když je tu patrný

věkový rozdíl. Obrazem sv. Lukáše se podrobně zabýval J. Neumann, jenž ocenil realistické ztvárnění díla. Původ kompozice je odvozen ze Škrétova sv. Lukáše vytvořeného před rokem 1661 pro bývalý oltář malířského cechu v Týnském chrámu. Kompozice je u Heinschova díla zrcadlově obrácená, roztažená do šířky a obohacena o pohled do malířské dílny. V pozadí najdeme vedutu Mělníka.[115]

Datování díla je však problematické, neboť patří spolu s obrazy *Sv. Jana Evangelisty*[116] a *Sv. Augustina*[117] i *sv. Řehoře*[118] do jednoho souboru. Kromě sv. Lukáše však díla signovaná nejsou. Přesto se u zbylých děl, na základě shodného malířského stylu, o Heinschově autorství nikdy nepochybovalo. Souvislost obrazů *Sv. Jana* a *Sv. Řehoře* rozpoznal J. Neumann a datoval je na přelom 80. a 90. let 17. století. Sv. Lukáše považoval za samostatnou práci z doby kolem roku 1705, avšak P. Preiss přiřadil toto dílo k celému souboru a datoval ho před rok 1690.[119] V knize *J. J. Heinsch, malíř barokní zbožnosti* ale M. Šroněk soubor datoval spíše do druhé poloviny 90. let. Časovému zařazení dle něj odpovídá *„světelné pojetí využívající ostrých kontrastů mezi tmavými a světlými plochami, dále klasicizující pojetí obličejových typů, zejména u P. Marie, pojetí rouch i věk evangelisty Lukáše, v jehož tváři zachytil Heinsch snad svou podobu*".[120] Na časnější datování ukazovaly realistické detaily, ale ty se objevují i v autorových pozdních dílech.

Dle mého názoru můžeme klást vznik díla na konec 90. let 17. století, spíše však počátek 18. století, neboť autorova podobizna na uherskohradišťském obraze zachycuje Heinsche, vzhledem k životopisným údajům, ve věku 42 let. Podobizna sv. Lukáše zachycuje muže staršího, již kolem

šedesátého roku života. Datování neodporuje ani malířské pojetí zbylých, výše zmíněných, děl ze souboru.

Podobným pohledem na nás zhlíží muž za levým ramenem Albrechta VII. [24]. Jeho identifikaci značně komplikuje zastínění tváře, přesto se velmi podobá muži zobrazenému na tezi Antonína Martina Lublinského – *Disputace před králem Bungů* [25], kterou jsem popsala v příslušné kapitole. Podobnost muže zobrazeného ve skupině přihlížejících disputaci s osobou na Heinschově díle jistě není náhodná. Otázkou však zůstává, koho zde malíř zpodobnil.

Jak bylo naznačeno výše, tak autor maleb v Křižovnické chodbě Klementina i Lublinský pravděpodobně vycházel z dnes neznámého spisu týkajícího se života sv. Františka Xaverského. Mohlo by se jednat o spis děkana filozofické fakulty jezuitské univerzity v Olomouci Ferdinanda Koblitze, jehož obsah však bohužel neznáme. Identifikovat muže na tezi s Koblitzem patrně nemůžeme, neboť zobrazování děkanů nebylo zvykem. Koblitz měl na námětu teze ale spolupracovat, což napovídá, že netradiční námět dobře znal. Událost snad podrobněji rozepsal v nedochovaném spisu. Pokud ano, pak bychom patrně našli i předlohu pro klementinský cyklus [26]. Děkan pravděpodobně řešil teologickou stránku a Lublinský stránku výtvarnou.

Z toho důvodu si dovoluji zmínit možnost, že Heinsch mohl na obraze zachytit podobu Antonína Martina Lublinského jako spolutvůrce. Odpovídá tomu jeho pohled směřující k nám a navíc i umístění v kompozici. Lublinský svou podobiznu zachytil pouze v letmé kresbě [27], což nám znemožňuje podrobnější zkoumání charakteristických obličejových rysů. Identifikace muže s olomouckým kanovníkem se ale zdá být až příliš odvážná. Nevylučuji ani možnost, že se postava vztahuje k misii, či jiné historické události.

Identifikace zbylých dvou postav není, vzhledem k absenci klíčových literárních pramenů, vůbec jednoduchá. Zde se stále pohybujeme jen v rovině dohadů. Muž s knírem stojící přímo za zády Albrechta VII. [28] by s ním mohl být nějakým způsobem spojen. Může se jednat o osobu vyskytující se v Portugalsku v době, kdy zde působil jako místodržitel a přítomnou i příjezdu Japonců. Jeho oděv je typicky španělský, ale nepoukazuje tolik na šlechtice, jako spíše na mořeplavce či muže s militantními zkušenostmi. Nelze však vyloučit, že se jedná o osobu spojenou s Xaveriovou misií. Přesto, dle jeho pozice, přímo za zády arcivévody, se mi jeví jako nejpravděpodobnější první z naznačených možností.

Na základě této úvahy jsem svou pozornost nakonec soustředila na osobu španělského vojáka Bernarda de Vargase Machucu (1550–1620) [29]. Jeho vojenská kariéra se započala v Itálii, sloužil Filipu II. Španělskému. Zasáhl i do bojů ve Fladrech. Nizozemí, v této době pod Španělskou nadvládou, nesouhlasilo s politikou Filipa II. Především prosazovali větší náboženskou tolerantnost, což španělský král a věrný katolík nemohl přehlížet. Situace se vyhrotila natolik, že ustanovil vévodu z Alby místodržitelem. Tento post zastával v letech 1567-1573. Byl to velmi tvrdý muž, jenž ustanovil také neblaze proslulou Krvavou radu. Členem rady se stal i Bernardo Vargas Machuca podílející se aktivně na potlačení vzpoury. Dobová literatura ho popisuje jako muže násilného, hrabivého s neskonalou touhou po krvi. Albova politika k upevnění španělské pozice nepřispěla, a nakonec vyústila v rozdělení Nizozemí na dvě části. Do těchto událostí již Vargas Machuca nezasáhl.[121]

Osud ho dovedl až ke břehům Ameriky, ke kterým poprvé dorazil kolem roku 1578. V Nové Granadě, španělské kolonii

existující dnes na území Ekvádoru, Kolumbie, Panamy, Venezuely, části Peru, Guyany a severní části Brazílie, bojoval proti posledním svobodným indiánům. Autonomitu původních obyvatel nerespektoval. Veškeré zážitky ze svých cest pak popsal ve své knize *MILICIA Y DESCRIPCION DE LAS INDIAS – Španělští vojáci u Indiánů*. Byl místokrálem Portobella a ostrova Margarita. V roce 1595 se ale vrátil do Španělska, neboť doufal, že se mu od krále dostane zaslouženého uznání. Žádný další významný čin však již nevykonal, a nakonec zemřel velmi náhle v Madridu roku 1622, krátce před tím, než byl jmenován místokrálem provincie Antiquoía, Cáceres a Zaragoza v Nové Granadě.[122]

Osoba Albrechta VII. mu jistě nebyla neznámá, přesto se mi prozatím nepodařilo mezi těmito osobami najít jednoznačnou spojitost. Oba muže spojuje především osoba krále Filipa II. a rekatolizační aktivity. Bernardo Vargas však podstatnou část svého života prožil v Nové Granadě. Zdá se, že mezi touto oblastí a Japonskem neexistuje žádná spojitost. V této situaci tedy není možné osobu na Heinschově obraze jednoznačně s Bernardem de Vargas Machukou ztotožnit. Tezi bude nutné podložit hlubším studiem historických událostí a srovnáním s větším množstvím jeho podobizen. Prozatím jsem mohla jeho podobu studovat pouze na emblematické podobizně. I ona však prozrazuje řadu shodných rysů s mužem na uherskohradišťském obraze.

Poslední ze skupiny pěti mužů stojí po levici sv. Františka u mohutného sloupu [30]. Sloup ho z části zakrývá, jeho pohled směřuje dolů na scénu křtu, proto je obtížné studovat jeho portrétní rysy. Kolem krku má opět okruží typické pro španělskou módu. Snad se zde také jedná o člena španělské aristokracie. Vzhledem k tomu, že Albrecht

VII. i Bernardo de Vargas Machuca jsou osobami úzce spojenými s králem Filipem II. a revolučními událostmi v Nizozemí, pak se mi jeví jako velmi pravděpodobné, že i tento muž bude pocházet ze stejných společenských kruhů.

Identifikaci této postavy může usnadnit charakter oděvu. Již oděv Albrechta VII. jednoznačně ukazuje na španělskou módu, která svět ohromila v druhé polovině 16. století. Tělo uzavřela do skvostné schránky, jejíž tvar inspirovaly základní geometrické tvary. Výstřednost a neobvyklost oděvu ohromila celou Evropu. Styl přijaly všechny země, ale objevily se i jisté modifikace, např. ve Francii a Anglii, čili v zemích, které nebyly se Španělskem v tak těsném kontaktu. Oblasti spojené s rodem španělských Habsburků, čili Vídeň a italské državy (Janov, Neapol, Milán) zachovávaly kánon stanovený vládcem.[123]

Vládce razantně zasahoval i do této oblasti, neboť styl vznikl především pro prostředí dvora a jeho etikety. Podléhal předpisům upravovaných panovníkem v tzv. pragmatikách. Nařízení se týkala nejrůznějších částí oděvu i okruží, neboli gorguery. Jednalo se o velmi luxusní část oděvu. V roce 1586 dosáhla takového objemu, že se jí začalo říkat mlýnský kámen. Stojatý límec však přestává být součástí španělského oděvu zhruba po roce 1620, kdy došlo k ekonomickým opatřením na španělském dvoře.[124]

Muž u sloupu, jehož okruží není nijak objemné, by proto mohl pocházet z období do roku 1586. Jak je z historie patrné, tak ne všechna nařízení byla přísně prosazována a okruží se stalo oblíbenou součástí oděvu řady dalších národů. Muž za Albrechtem VII. již okruží nemá, proto bychom ho mohly teoreticky zařadit do období po roce 1620. Bernardo Vargas, jehož identitu jsem muži na obraze hypoteticky připsala, umírá

roku 1622. I když na Heinschově obraze okruží kolem krku nemá, tak na emblematické podobizně, která je součástí jeho spisu, ho najdeme. Módním výstřelkům však nepodléhal jen oděv, ale i knír. Knír této postavy má také svůj specifický tvar. Tyto indicie, spolu s podrobným studiem historických pramenů, snad nakonec povedou k jednoznačné identifikaci. Jan Jiří Heinsch se inspiroval, jistě po konzultaci s další osobou, určitou historickou událostí nebo událostmi.

4.3.5. Celkový pohled na význam scény

Pokus o identifikaci zobrazených postav jen potvrdil ikonograficky velmi komplikovaný význam scény. Ótomo Sórin se nenechal pokřtít sv. Františkem, neboť křest přijal až v roce 1578. Scéna tedy nezachycuje autentickou historickou událost. Do celé kompozice Heinsch ukryl daleko hlubší význam.

Jezuitský chrám v tomto městě byl prvním kostelem zasvěceným tomuto světci v české provincii, což je nanejvýš zajímavé. Česká jezuitská provincie vznikla v roce 1623. V nastalé situaci bylo nutné vybudovat chrámy připomínající zakladatele řádu. Kostel sv. Ignáce vznikl v Praze v letech 1658–1670, avšak kostel sv. Františka Xaverského, spoluzakladatele řádu, v naší provincii chyběl. Jezuité tak splnili tento dluh až v Uherském Hradišti. Chrám, a proto i obraz je tak oslavou řádu, ale i tohoto světce. Nutno poznamenat, že světec to byl ještě poměrně mladý. K jeho kanonizaci došlo roku 1622. Stal se jedním z nejoblíbenějších světců chránících proti moru. Jedna z největších morových epidemií proběhla v našich zemích, i v celé Evropě, v roce 1680. Oltářní obraz vznikl jen o devět let později, kdy vzpomínka na hrozivou událost stále žila v paměti obyvatel. Proto toto monumentální dílo jistě vzniklo také jako poděkování za přečkání ničivé zkázy.

Do prostředí Orientu nás uvádí řada exoticky vyhlížejících postav, jejichž zobrazení jistě zasluhuje naši pozornost. Evropanům nebyla cizí etnika díky zámořským cestám a obchodním stykům nijak neznámá, ale patrně nerozlišovali, co je pro který národ typické. Muž černé pleti tak může vypadat jako Asiat a Japonec jako Ind. Umělec měl především uvést věřícího do exotického prostředí. Představa vzdálených zemí se jistě spojovala s leskem drahých kamenů, třpytem drahých látek a jiných ozdob zdobících těla tamních etnik. Její vývoj dokládá i popis „obrazu" sv. Františka Xaverského popsaný ve výše zmíněném neapolském spisu. Charakter tohoto příležitostného díla poukazuje na prostředí ovlivňující život tohoto světce. Souvisí tedy bezprostředně s jeho ikonografickým zobrazením. Motiv však může mít i hlubší význam. V případě Heinschova díla snad odkazuje na pohanský život, kterého se při křtu dobrovolně vzdal i daimjó provincie Bungo. Lesk a třpyt pojící se k jeho starému životu obětuje Bohu, aby se mohl znovu zrodit. Jelikož olejomalba vznikla i v reakci na morovou ránu, tak zřeknutí se exotického bohatství znamená i oběť Hospodinu a dík za přečkání ničivé zkázy. Jedná se o motiv xaveriánské ikonografie zasluhující si další studium.

Oltářní obraz tedy oslavuje Xaveria jako druhého zakladatele řádu, velkého misionáře, a také ochránce proti moru. Nekřtil daimjóa provincie Bungo, ale jako první misionář se do této nebezpečné a neznámé země vydal. Zobrazení sv. Františka při křtu daimjóa může představovat i Heinschův pochopitelný omyl. Jezuité podávali o své misijní činnosti pravidelné zprávy prezentované veřejnosti v cenzurované podobě. Je proto možné, že zprávy prostě jen opomenuli fakt, že se Sórin sv. Františkem pokřtít nenechal. Tím se ale význam

scény nijak podstatně nemění. Ať již Heinsch o tomto historickém faktu věděl, či ne, význam Xaveriova působení v daimjóově životě to nijak nezmenšuje.

Světec byl pro něj osobností mimořádného významu, což dokládá také jeho slavnostní audience u Sórina roku 1551. Zasel do něj semínka pravé víry, jež hluboko a úspěšně zakořenila. Scéna odkazuje i na tuto událost, kterou popsal slavný portugalský mořeplavec Pinto i jezuitští kronikáři. Z toho vyplývá nesmírná důležitost okamžiku pro celou misii. Ótomo Sórin se stal nejhorlivějším panovníkem, jenž podporoval jezuitské zájmy. Představoval vrchol jejich snah i tužeb. Vše se jim však podařilo jen díky neskutečně tvrdému obětavému životu sv. Františka. I díky němu a jeho příkladu Sórin nakonec přijal křest a převzal záštitu nad první oficiální delegací vyslanou z Japonska do Říma, ke Svatému otci. V této události jezuité spatřovali svůj největší úspěch.

Osoba Albrechta VII. souvisí jednak s japonskou delegací, kterou v Lisabonu přivítal, jednak je výrazem vděku Španělsku i Portugalsku, bez jejichž podpory a námořních objevů by nemohli jezuité svou misijní činnost vykonávat. Muži doprovázející Albrechta VII. poukazují na další dobové události. Jedná se snad i o boje v Nizozemí. Podstatu těchto bojů tvořila právě křesťanská víra, kterou španělský vládce prostřednictvím svých poddaných, Albrechta VII., vojevůdců i šlechticů bránil. Přeneseně tyto muže můžeme chápat jako Boží bojovníky. Takovými bojovníky byli i jezuité, i když bojovali jinými prostředky. Společným jmenovatelem v jejich činnosti je obrana a šíření pravé víry. Majestátnost scény uzavírá nebeská partie symbolizující Boží přítomnost.

Uherskohradišťská kompozice představuje po obsahové stránce jistě Heinschovo nejlepší dílo. Vzhledem k její

komplikovanosti předpokládám, že koncept konzultoval s některým členem jezuitského řádu a snad k celkové koncepci přispěl i A. M. Lublinský. Zároveň je na něm patrné autorovo osobní zaujetí, které se projevilo i v jeho autoportrétu, jenž do díla začlenil.

4.4. Kompozice

Jan Jiří Heinsch byl velmi kvalitní malíř, přesto se jeho tvorba až příliš srovnává s díly Karla Škréty. Škréta ho jistě ovlivnil, stejně jako mnoho dalších malířů té doby, ale Heinsch byl umělcem trochu jiného zaměření. Charakterem své malby plně vyhovoval především církevním řádům. Jezuité si ho velmi cenili pro mimořádné výpravné schopnosti, které se projevují v člověku velmi dobře srozumitelných kompozicích. Kompozice tvořily na počátku jeho malířské dráhy spíše slabou stránku, ale zdá se, že dřívější obtíže překonal v 90. letech, respektive již v roce 1689 v zakázce pro hradišťské jezuity. Scéna se odehrává v exteriéru za plného denního světla na schodech paláce. Palác ubíhá z pravého dolního rohu obrazu do pozadí vlevo. Je tvořen zlatem zdobenými kompozitními sloupy a kanelovanými pilíři s jónskou volutou. Celý palác působí kulisovitým dojmem. V třetím plánu obrazu se tyčí benátská věž. Za ní se nachází alej vysokých stromů. Celková koncepce díla je výsledkem zúročení řady podnětů.

Heinschovou inspirací tezí A. M. Lublinského jsem se zabývala v příslušné kapitole. Dále je obraz ve své výstavbě velmi podobný *„Přenesení těla sv. Václava z Boleslavi do Prahy*“ [32]. U obou obrazů se na pravé straně nachází kulisovitá architektura, před kterou se odehrává hlavní výjev. Diagonální kompozice ukončuje u obou obrazů skupina andělů

slétajících z nebe. Kromě kompoziční shody zde najdeme jiné příbuznosti, např. v postavách andělů.[125]

Monumentální mnohafigurovou diagonální kompozici obrazu malíř velmi dobře zvládl. Projevuje se zde i jasný vliv italské, respektive benátské malby druhé poloviny 16. století. Antikizující architektura paláce, před kterou se scéna odehrává, je ve svém rozložení velmi podobná architektuře Tintorettově, konkrétně obrazu *Krista před Pilátem* [33]. Tintoretto toto dílo vytvořil pro Scuola Grande di San Rocco v Benátkách v letech 1565–67. Obraz je umístěn v Sala dell'Albergo. Kompozici obrazu však oproti Heinschovi více uzavřel. Prostor uherskohradišťské olejomalby se prohlubuje hlubokým průhledem do krajiny v pravé části. Scény odehrávající se před antikizující architekturou nebyly v období, kdy v Benátkách působila nejvýznamnější čtveřice umělců snad celé jejich historie (Tizian, Veronese, Bassano a Tintoretto) nijak neobvyklé, přesto v obrazu *Křtu krále Bungů* nacházím velmi významné kompoziční shody právě s tímto obrazem.

Obě dvě scény se odehrávají na stupních schodiště před palácem s antikizujícím obloukem za ústřední skupinou postav. Dále pak pravé části u obou příkladů dominuje výrazný antikizující sloup s kompozitní hlavicí shodného tvaru i ornamentu. Před tímto sloupem, v pravém dolním rohu, stojí mužské postavy. Postoje se sice liší, ale oba uzavírají pravou část obrazů. V levé dolní části obou děl najdeme zády k nám otočené postavy mužů. Tento motiv je také italský, ale v dílech tohoto období nijak neobvyklý. Daleko zajímavější jsou postavy okolo Krista a Poncia Piláta. Po Pilátově pravici klečí chlapec držící mu mísu, nad kterou si myje ruce. Heinsch použil stejného motivu u chlapce s tácem, na nějž stéká

křestní voda. Jejich umístění jen zrcadlově otočil, ale jejich postoje jsou téměř totožné a oba navíc údivem zvedají hlavu vzhůru. Povšimnout si můžeme zástupu v pozadí. Žena stojící za Kristovými zády zděšeně odklání svou hlavu v téměř stejném úhlu jako chlapec držící nádobu s křestní vodou nebo muž v zástupu opřený o hůl. Takovéto kompoziční shody nesmírně překvapují a odkazují na poměrně podrobné poučení italskou malbou, které se projevilo i v některých Heinschových dřívějších dílech.[126]

Další velmi zajímavý a snadno přehlédnutelný motiv v Heinschově díle tvoří průhled do krajiny v levé části obrazu s věží. Věž má benátský charakter, což zmínil již Jaromír Neumann.[127] Její podoba je však navíc identická s věží na Veronesově slavné *Svatbě v Káni Galilejské* (1562–63)[34]. Není to však jen tato věž, ale i architektura. Antikizující palác uherskohradišťského obrazu z velké části inspirovala Veronesova *Svatba v Káni*. Událost z Kristova veřejného působení rámuje z obou stran diagonálně ustupující výrazná architektura. V popředí jsou to antikizující budovy na mohutných sloupech, sloupy v druhém plánu zjemnil kanelováním, a nakonec třetí plán rámuje skupina dvou antikizujících, od sebe odsazených budov. A právě touto skupinou se patrně nechal kompozičně inspirovat i Heinsch. Skupinu odsazených budov přenesl do pravé části obrazu, monumentalizoval ji a částečně upravil. Celkový charakter ale odpovídá veronésovské architektuře. Pouze horní část budov nepojednal jako místo k vyhlídce, jak vidíme na *Svatbě v Káni*, ale stavbu uzavřel dalším patrem. Celkový pohled na budovy se nám bohužel ztrácí pod rokokovou úpravou formátu a rámu obrazu. Heinsch sice tyto prvky necituje úplně přesně, neboť v díle najdeme i tintorettovské motivy, avšak podobnost je tak

nápadná, že si dovolím konstatovat přímou Heinschovu inspiraci těmito benátskými díly. Odkud tak podrobná znalost benátské malby vzešla, je velmi těžké určit.

Kusé informace o Heischově životě vylučují možnost, že by v Benátkách kdy pobýval. Daleko pravděpodobnější se zdá fakt, že znal díla ve sbírkách Pražského hradu. K dispozici snad měl ke studiu i grafiky zachycující kompozice slavných umělců. Mnoho historiků uvažovalo i o přímém vlivu Karla Škréty na J. J. Heinsche. Podrobná znalost italské malby snad tuto domněnku potvrzuje, neboť Škréta mu jistě poskytl v tomto směru první poučení. Otázkou pak ale je, proč se tato orientace u Heinsche projevila až na počátku 90. let. V žádném z dalších jeho děl jsem tak výraznou italskou inspiraci nenašla. Jako by bylo reakcí na náhlé okouzlení benátskou malbou. Může se ale také jednat o výsledek malířského zrání a dlouholetého studia. Dalším zajímavým faktem je, že podobné tendence snad již v žádné své další práci tak důsledně nezopakoval. V tomto ohledu oltářní obraz ve farním kostele v UH. Hradišti představuje dílo dosud nezhodnocené kvality. A to nejen z hlediska ikonografického, kompozičního ale i z hlediska charakteru malby.

4.5. Charakter malby

Jan Jiří Heinsch byl malířem velmi precizním. Jeho malířský styl, zpočátku věcný a popisný se ve *Křtu knížete Bungů* mění. Je velká škoda, že umístění obrazu v tak velké výšce znemožňuje divákovi malířský rukopis lépe ocenit. Pokud bychom se mohli blíže podívat na detaily, zjistíme, že tvář sv. Františka je podána se všemi známkami pokročilejšího věku, na partii čela si dokonce povšimneme stop malířova štětce naznačujících, jak vytvářel plasticitu obličeje. Svatozář nad hlavou provedl velmi jemnými tahy lazurní zlatavou barvou.

Dále můžeme pokračovat oděvem světce. Malíř zde velmi jemně podal charakter krajek rochety i jejího zřasení. Drapérii s jejími záhyby zpracoval stejně precizně, ale zároveň dynamicky a svěže. Stopy štětce jsou velmi lehké, jasně definované, plně využívá hru světla a stínu. Excelentně podal například partii světcovi ruky s křestní mušlí, ze které padají kapky křestní vody na daimjóův obličej. Velmi detailně zpracoval také štolu. Můžeme na ní dokonce pozorovat krátké, nervní tahy štětce vytvářející zlaté vyšívání.

V těchto detailech se jasně projevuje malířova záliba ve zpracování zátiší. Skvostně podal veškeré drahé látky, perly i drahokamy, kterými ozdobil Sórinův plášť. Neméně přesně zpracoval portréty evropsky oděných mužů a orientálců. Nesmírně oživujícím prvek celého obrazu je pak výrazně rudá drapérie jednoho ze Sórinůvých sluhů. Efektivně zde využil kvantitativního kontrastu, jenž ale zjemnil drobnými dotyky štětce rudé barvy na méně exponovaných místech.

Antikizující architekturu podal spíše věcným způsobem. Přesto je pro něj důležitý každý detail i ten méně viditelný. Krásný doklad jeho důslednosti představují zlaté sochy na střeše antikizujícího paláce v pozadí. Barokní uvolněnost se projevila v partii nebe. Na pozadí živelně podané oblohy v modrých a žlutých odstínech se vznáší skupina andílků s dramaticky rozevlátými drapériemi, opět poukazují na vliv italské malby. Heinschovi nebylo cizí ani zobrazení zvířat, proto zde najdeme i velbloudy a do stínu ponořeného psa. Zastíněné postavy v předním plánu vnáší do scény více světla a dramatického účinku.

Malíř ze sebe v tomto díle skutečně vydal to nejlepší a dle mého názoru se již v žádném ze svých děl neprojevil tak dramaticky, efektivně a zároveň citlivě. Dokonale zde spojil

svůj věcný střízlivě zaměřený styl, který zjemnil pod vlivem nastupujícího vrcholného baroku jemným zpracováním drapérií, prostředí i ostatních detailů.

4.6. Restaurátorské zásahy

Archivní materiál k bývalému jezuitskému kostelu v Uherském Hradišti, uložený v Národním památkovém ústavu v Brně, podává poměrně detailní informace týkající se samotného kostela i jeho interiérového vybavení. Dle archivních přepisů, tedy víme, že obraz prodělal několik restaurátorských zásahů.[128]

4.6.1. Restaurátorské zásahy do roku 2001

Z výtahů ze spisů bývalé Centrální komise ve Vídni se dovídáme, že v roce 1894 započaly opravy farního, dříve jezuitského kostela, které zasáhly interiér i exteriér. Opravu vedl profesor pražské techniky Schulz. Sochařské a štukatérské práce provedl Antonín Popp z Prahy. Štukovou výzdobu stropu pražský štukatér Riedl a malíř Zahrádka. Oltářní obrazy restaurovali tehdy malíři Krisan a Mikeš, opravu řezbářských prací provedli Zika a Vaitzman z Prahy. Lefendr z Olomouce nasadil nová barevná okna. Opravy byly dokončeny během jednoho roku. Metoděj Zemek ve svých *Dějinách jezuitské koleje v Uherském Hradišti* zmiňuje, že malíři Krisan a Mikeš očistili a zrestaurovali především hlavní oltářní obraz v mohutném barokním rámu.[129]

Akademický malíř z Uherského Hradiště, Ruda Kubíček, předložil v roce 1929 městské radě královského města Uherské Hradiště rozpočet na restaurování hlavního oltářního obrazu ve farním kostele. Dle jeho názoru je nutné obraz očistit, resp. sejmout lakovou vrstvu, konzervovat, změkčit, konzervovat zadní stěnu a eventuelně ho přepnout. Kostelní

konkurenční výbor pak sdělil jeho záměr Státnímu památkovému úřadu v Brně. Zároveň předložil i Kubíčkovu nabídku. Státní památkový úřad odpověděl, že obraz je velmi cenné dílo předního pražského malíře Jana Jiřího Heinsche. Vzhledem k vysoké kvalitě obrazu je nutno, aby restauraci prováděl zkušený odborník, jenž musí vyhovět všem požadavkům. Úřad svěří obnovu obrazu odborníkovi s dlouholetými zkušenostmi, nikoliv výtvarníkovi, který se zabývá restaurováním pouze příležitostně. Státní památkový úřad v Brně doporučil akademického malíře Jana Böhma, absolventa pražské a vídeňské malířské akademie, jenž se při podobných pracích osvědčil. Rada si od něj měla vyžádat nezávazný rozpočet a zaslat ho k přezkoumání. Zakázku však nakonec získal akademický malíř Jan Janša z Prahy. Obraz prohlédl a zhodnotil jeho stav. Nenašel žádné trhliny, nedostatky neshledal ani v napětí na rámu. Porušen byl nános laku pokrytý vrstvou nečistoty. Doporučil obraz sejmout a zbavit nečistoty, případně osvěžit barvy. Prohlédl i Supperovu fresku za hlavním oltářem. Před zahájením opravy se očistily římsy a plastické části chrámové architektury od silné vrstvy prachu. Restaurování malířského díla bylo provedeno za cenu 10000Kč. Částka zahrnovala i honorář za čištění, opravu silně zlaceného rámu na obraze a za stavbu lešení. Obnovu obrazu a fresky restaurátor dokončil v roce 1935.[130]

Další opravy probíhaly ve farním kostele ve čtyřicátých letech minulého století. V žádosti o finanční příspěvek na tuto opravu, z roku 1940 je uvedeno, že současná podoba interiéru pochází z devadesátých let minulého století, kdy opravu řídil profesor pražské techniky Schulz. Restaurace sice značně zasáhla do původního rázu stavby, přesto jí nelze upřít nadprůměrnou výtvarnou hodnotu. Od té doby nebyla další úprava

interiéru prováděna. Po padesátiletém intervalu bylo nutné interiér znovu restaurátorsky ošetřit. Opravné práce provedli místní restaurátoři, opravu oltářních obrazů R. Kubíček, a umělci, kteří pracovali na Velehradě. Úpravy se oltářního obrazu patrně nedotkly. Je však možné, že přímo na místě proběhly menší úpravy.[131]

4.6.2. Celkové restaurování v letech 2001–2002

Celkové restaurování značně zchátralého hlavního oltářního obrazu proběhlo v letech 2001–2002 a provedly ho akademické malířky Radana a Dagmar Hamzíkovy. Před navrácením obrazu se podařilo také konzervovat bohatě zdobený rám. Práce proběhly ve dvou etapách. První započala v roce 2001. Díky nadměrné velikosti obrazu 650cm x 420cm, umístění v sedmimetrové výšce od podlahy a kritickému stavu pomocného rámu, bylo velmi obtížné obraz sejmout. Po odstranění nečistot z obou stran bylo plátno sejmuto z pomocného rámu, jenž se poté rozpadl.[132]

Při průzkumu restaurátorky zjistily, že v minulosti byla malba na několika místech protržena, proto se trhliny před transportem musely zabezpečit. Obraz, malbou nahoru, navinuly na speciální široký válec, zajistily několika vrstvami mikrotenového a igelitového obalu a převezly. Nejprve se provedl průzkum stavu obrazu. Pod ztmavlým žlutým lakem se objevily lokální přemalby. Zadní stranu velmi zkřehlého plátna pokrývaly staré trhliny kryty tvrdými, klihem podlepenými záplatami. Zadní strana se očistila. Vzhledem k výrazně krakelované, přeschlé barevné vrstvě, jejíž přilnavost k podkladu byla velmi slabá a plátěná podložka zkřehlá, nebyl sejmut tmavý lak a retuše, neboť by došlo k ohrožení zteřelé malby, na mnoha místech hustě odpadané. Proto se přední strana malby prosytila voskem s terpentýnem a překryla se japanem,

tak aby se mohla krakelovaná malba postupně, delší dobu naměkčovat. Poté se provedla přípravná fáze nažehlení.[133]

V druhé etapě, v roce 2002 se zadní strana očistila od klihových lepů, protrhaná místa se sešila polyamidovou nití a překryla tenkým plátnem pomocí pryskyřičného lepu, tak, aby se do budoucna trhliny neuplatňovaly. Následovalo nažehlení obrazu voskovopryskyřičnou směsí na nové plátno. Postupně se sejmuly žluté laky a ztmavlé přemalby, které přesahovaly zejména horní část obrazu včetně oblohy. Lokální přemalby a retuše, patrné na mnoha místech obrazu, provedené snad v padesátých letech přímo na oltáři. Při rentoiláži bylo nutno respektovat úpravu obrazu z 18. století, byť nepříliš vhodnou a to z toho důvodu, že by plocha malby prošitá hustým stehem s pozdějším plátnem byla odstraněním těchto zásahů poškozena. Vzhledem k tomu, že jsou tato místa kryta vrchní zlacenou řezbou a nejsou pohledově patrná, bylo rozhodnuto ponechat tuto úpravu jako doklad tehdejší úpravy. Ztmavlý lak, nevhodné přemalby a retuše zkreslující původní vzhled obrazu se postupně odstranily. Defekty se vytmelily a zaretušovaly imitativním způsobem. Na závěr se povrch malby pokryl polomatným damarovým lakem s přísadou vosku.[134] Obzvláště po tomto komplexním zásahu můžeme plně ocenit kvalitu díla.

4.7 Rám

Ve třetí čtvrtině 18. století, konkrétně v roce 1768 došlo k nahrazení původního obdélníkového rámu, od pátera Hořčičky, novým. Upravil se i formát obrazu. V horní části byl zvětšen o půloblouk, rohy v horní i dolní části byly skoseny a obraz se zasadil do nového rámu.

4.7.1. Charakter rámu

Součástí zásahu bylo tedy i pořízení zlatého rámu, bohatě zdobeného rokaji. Ve vrcholu je tvarován do tvaru koruny, ukončen postavou andílka, jenž drží zmenšenou korunu v trojrozměrné podobě. Koruna tradičně představuje dar nebe. V nižší partii najdeme další čtyři plastiky andílků. První nese svazek křížů, zbylí tři ukazují k vrcholu a k andílkovi s korunou. Rám i celý obraz ve spodní části po stranách nesou dvojice nádherných andělů v řaseném, vlajícím rouchu. Na základě jejich pročlenění a modelace označil M. Zemek jako autora velkých efébů Ondřeje Schweigla.[135] V děkanské matrice z roku 1808 je však zaznamenáno, že rám zhotovil a vyzdobil hradišťský městský sochař Ignác Morávek. Za autora řezbářské a sochařské práce uvedla Morávka poprvé Alena Jůzová (1958). Dle Zuzany Urbánkové[136] výtvarné pojetí efébů naznačujících příklon ke klasicistní estetice, není pro Ignáce Morávka typické. Tento způsob charakterizuje spíše díla jeho syna Aloise, který se dle jejího názoru na realizaci aktivně podílel. Zároveň uvádí, že oba mohla ovlivnit tvorba Matyáše Kovandy, jenž v hradišťském kostele také pracoval.[137]

4.7.2. Restaurování rámu

Restaurování povrchové úpravy rámu obrazu hlavního oltáře provedl restaurátor Vladimír Stejskal ve stejné době, kdy probíhalo restaurování oltářního obrazu. Rám je zhotoven z masivního dřeva s povrchovou úpravou. Je zavěšen na kovové konstrukci upevněné na zdi. Profilovaná plocha rámu byla pokryta vrstvou prachového sedimentu. Současná hnědá monochromní povrchová úprava se na několika místech začala odlupovat od podkladu. Na rámu se objevily zřetelné trhliny, a to v místech konstrukčních spojení. Vzhledem k jeho umístění a nepřístupnosti nevznikla žádná jiná poškození.

Restaurátorský průzkum prokázal, že stávající barevná úprava je druhotná. Tvoří ji silná hnědá tvrdá vrstva, na druhotném křídovém podkladu. Nejspodnější úprava černou imitací mramoru, se nacházela pod těmito vrstvami. Mramorování bylo provedeno temperovou podmalbou s následnými olejovými lazurami na slabém křídovém podkladu.[138]

Restaurátor provedl povrchové úpravy tak, aby uvedl rám do původně zamýšlené barevnosti a tím ho i zapojil do kontextu ostatního mobiliáře. Z celé plochy se proto odstranil prachový sediment a mechanicky, skalpelem druhotná hnědá úprava. Následovalo odstranění druhotného křídování. Po sejmutí těchto vrstev se objevil více či méně poškozený barevný odstín původního ilusivního mramorování. Na místech vystavených slunečnímu záření povrchová úprava chyběla ve větším rozsahu. Očištěná polychromie se zpevnila fixáží. Na částech, kde se nedochovala křídová podložka, bylo provedeno podložení klihovou vodou. Následovalo provedení podkladu křídovým šepsem, a nakonec se takto zbroušená a vyhlazená křída ošetřila klihovou vodou. Poté se upravený podklad sjednotil temperovou podmalbou. Přes podmalbu se vytvořily nápodobivé retuše olejovými lazurami. Celý povrch se na závěr přelakoval damarovým lakem s přísadou včelího vosku.[139]

5. Závěr

Jan Jiří Heinsch, jehož dílu byla věnována tato práce je stále umělcem, jehož tvorba nebyla plně probádána, a to přesto, že mu věnovala pozornost řada historiků umění. Heinshovo dílo, *Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským* bylo z mně nejasných důvodů velmi dlouho opomíjeno. Paradoxně mu největší pozornost věnoval jen Jaromír Neumann. Další historici umění, na Neumanna navazující, již obraz spíše opomíjeli. Dokladem toho je i to, že tak kvalitní malba nebyla reprodukována v již zmíněné monografii od Michala Šroňka.

Při zpracování této práce bylo důležité obeznámit se s veškerou xaveriánskou literaturou, literaturou týkající se jezuitských misií a křesťanského století v Japonsku. Zde je nutné podotknout, že stále nejlepším zdrojem informací o tomto světci jsou jeho první životopisy, a to především Tursellinův. Současná, česky psaná literatura se tématice naposledy věnovala ve velmi podnětném díle týkajícím se kultu sv. Františka, ale souhrnná moderní monografie světce u nás stále chybí. Absolutně nedostupné, a když tak jen velmi povrchní, jsou u nás informace o japonské misii a křesťanském století v Japonsku. V této oblasti jsem byla odkázána především na anglicky psanou literaturu, z valné většiny dostupnou na internetových stránkách. Jedná se o skutečnost velmi zarážející, a to vzhledem k významné roli, kterou jezuité v našich zemích zastávali. Misijní činnost jezuitů v Japonsku a její důsledky stále unikají pozornosti našich badatelů.

Přestože jsem se snažila s dílem co nejpodrobněji obeznámit a přistupovat ke své práci co nejkritičtěji, nebylo možné se nevyhnout jistým spekulacím, a to především v oblasti interpretace zobrazených postav. Absence klíčových literárních

a archivních pramenů mi však neposkytla jinou možnost. Téma stále nemohu považovat za dokončené, a proto v něm chci nadále pokračovat i ve své magisterské diplomové práci. Heinsch se tématice křtu orientálců sv. Františkem Xaverským věnoval i ve dvou dalších dílech bezprostředně souvisejících s uherskohradišťským obrazem, která jsem zmínila v kapitole týkající se vzniku díla. Opět se jedná o tu část tvorby J. J. Heinsche, jíž nebyla ze strany badatelů věnována dostatečná pozornost. Především se jedná o obraz umístěný v refektáři premonstrátského kláštera na Strahově. O autorových vztazích k tomuto řádu stále nevíme zhola nic. Věřím, že další hlubší badatelský záměr by mohl tuto situaci napravit, a také obohatit naše znalosti ikonografie Heinschových obrazů.

POZNÁMKY

[1]Michal Šroněk, *Jan Jiří Heinsch – malíř barokní zbožnosti*. Vydání první, Správa Pražského hradu, Ústav dějin umění Akademie věd ČR, Praha 2006.

[2]Orazio Torsellino, *The Admirable Life of S. Francis Xavier*, 1632, English recusant literature 1558–1640, Selected and Edited by D. M. Rogers, Volume 299, The Scolar Press 1976.

[3]James Brodrick, *Saint Francis Xavier (1506–1552)*, Burns & Oates, London 1952, s. 446.

[4]Alexander Brou, *Saint François Xavier (1548–1552)*. Gabriel Beauchesne & C[1e] Éditeurs, Paris 1912, s. 220-240.

[5]Jiří Havlík, *Kult patronů při moru v letech 1679–1680*. In: Úloha církevních řádů při pobělohorské rekatolizaci, Praha, 2003, s. 332-362.

[6]Jan Andrle, Alena Fidlerová a kolektiv (eds.), *Františku nebeský, vyslanče přesmořský, Podoby úcty k sv. Františku Xaverskému v českých textech 17. a 18. století*. Pistorius a Olšanská, Příbram, 2010.

[7]Engelbert Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie* (LCI), 1-4. Allgemeine Ikonographie; 5-8, Ikonographie der Heiligen, Freiburg-Rom-Wien 1968-1976, 8, s. 323-327.

[8]František Xaverský (1506-1552), *Výbor z korespondence jezuitského misionáře Dálného Východu*. Refugium Velehrad-Roma, Velehrad 2005, s. 111-156.

[9]Zdeňka Vlčková, *Misionářská činnost Františka Xaverského – proměny církevního obrazu* (nepublikováno). Bakalářská diplomová práce, Ústav religionistiky FFMUNI, Brno 2007, s. 6-11.

[10]John Whitney Hall, *The Cambridge History of Modern Japan, Volume 4, Early Modern Japan*. Cambridge 1997, s. 301-424.

[11]Edwin Oldfather Reischauer, *Dějiny Japonska*. Přeložili a dodatky opatřili David Labus a Jan Sýkora, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2008.

[12]Josef Svoboda, *Tovaryšstva Ježíšova posvátné misie za mořem. II. misie v Japonii*. Praha 1878.

[13]Joseph Francis Moran, *The Japanese and the Jesuits, Alessandro Valignano in sixteenth century in Japan*. Routledge 1993, s. 20-50.

[14]Michael Cooper, Spiritual Saga: The Japanese Mission to Europe,1582–1590. http://pweb.sophia.ac.jp/britto/xavier/cooper02.pdf, vyhledáno 9. 2. 2011.

[15]Viz Zdeňka Vlčková (pozn. 9), s. 12–13.

[16]Ibidem, s. 13–15.

[17]Viz *Františku nebeský, vyslanče přímořský* (pozn. 6), s. 6-7.

[18]Osswald Cristina Maria (rec.), *Jesuit art in Goa from 1542 to 1655*. http://micahdlm.wordpress.com/, vyhledáno 14. 10. 2010.

[19] Viz *Františku nebeský, vyslanče přímořský* (pozn. 6), s. 7-8.

[20]Ibidem, s. 9.

[21]Ibidem, s. 10.

[22]Ibidem, s. 10-13.

[23]Ibidem, s. 16-18.

[24]Ibidem, s. 22-23.

[25]Ibidem, s. 13-16.

[26]Ibidem, s. 26-28.

[27]Alessandro Valignano (1539–1606), jezuitský misionář původem z Neapole, vizitátor misie v Japonsku.

[28]Viz *Františku nebeský, vyslanče přímořský* (pozn. 6), s. 13-14.

[29]Ibidem, s. 14.

[30]Ibidem, s. 15.

[31]Ibidem, s. 23.

[32]Viz Jiří Havlík (pozn. 5), s. 332-362.

[33]Ibidem, s. 340-348.

[34]Ibidem, s. 340-348.

[35]Viz *Františku nebeský, vyslanče přímořský* (pozn. 6), s. 36-39.

[36]Ibidem, s. 41.

[37]Ibidem, s. 36-56.

[38]Edwin Oldfather Reischauer, *Dějiny Japonska*. Přeložili a dodatky opatřili David Labus a Jan Sýkora, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2008, s. 76.

[39]Viz John Whitney Hall (pozn. 10), s. 301.

[40]Ibidem, s. 301-310.

[41]Viz František Xaverský (pozn. 8), s. 111-156.

[42]Viz John Whitney Hall (pozn. 10), s. 310-316.

[43]Ibidem, s. 304-307.

[44]Viz příslušená kapitola - Disputace před králem Bungů.

[45]Fernão Mendes Pinto (1509–1583), slavný portugalský cestovatel a spisovatel. Zážitky ze svých cest zaznamenal v knize *Peregrinação, Putování,* která poprvé vyšla v roce 1614.

[46]Viz Brodrick James (pozn. 3), s. 447.

[47]Ibidem, s. 447.

[48]Ibidem, s. 447-455.

[49]Ibidem, s. 448-452.

[50]Viz John Whitney Hall (pozn. 10), s. 316-318.

[51]Ibidem, s. 317-318.

[52]Ibidem, s. 336-337.

[53]Ibidem, s. 337.

[54]Ibidem, s. 337.

[55]Ibidem, s. 338

[56]Ibidem, s. 338

[57]Ibidem, s. 337-343.

[58]Ibidem, s. 243-359.

[59]Viz Joseph Francis Moran(pozn. 13), s. 1–20.

[60]Ibidem, s. 6-12.

[61]Ibidem, s. 6-12.

[62]Viz Josef Svoboda (pozn. 12), s. 25.

[63]Ibidem, s. 25.

[64]Viz Joseph Francis Moran(pozn. 13), s. 12.

[65]Karel Spinola (1564–1622), jezuita českého původu. Vydal se na misii do Japonska, kde zemřel mučednickou smrtí.

[66]Viz Joseph Francis Moran(pozn. 13), s. 25.

[67]Viz Josef Svoboda (pozn. 12), s. 25.

[68]Viz Michael Cooper (pozn. 14), vyhledáno 9. 2. 2011.

[69]Jaromír Neumann, *Malířství XVII. století v Čechách, barokní realismus*. Orbis, výtvarné nakladatelství Praha 1951, s. 96–111.

[70]Jaromír Neumann, *Český barok*. Odeon, Praha 1974, s. 82-83.

[71]Oldřich J. Blažíček et al., *Dějiny českého výtvarného umění (II/1)- Od počátků renesance do závěru baroka*. Academia, Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1989.

[72]Viz Michal Šroněk (pozn. 1)

[73]Metoděj Zemek, *Dějiny jesuitské koleje v Uherském Hradišti, K 300letému výročí založení koleje*. Olomouc 1946, s. 6-16.

[74]Metoděj Zemek, Josef Koláček, *Kniha o Redutě, Dějiny jesuitské koleje v Uherském Hradišti – Ad Maiorem Dei gloriam*, Ottobre 12, Velehrad 2001, s. 20-55.

[75]Vilém a Alena Jůzovi, *Uherské Hradiště, Monografie o stavebním a uměleckém vývoji města*. Ottobre 12, Velehrad 2003, s. 36-37.

[76]Jiří Čoupek et al., *Uherské Hradiště, Královské město na řece Moravě*, Uherské Hradiště 2007, s. 141-164.

[77]Petra Nevímová, *Vliv spirituality Tovaryšstva Ježíšova na výzdobné programy řádových kostelů*, in: Ivana Čornejová et al., Úloha církevních řádů při pobělohorské rekatolizaci, Praha 2003, s. 217-249.

[78]Viz Michal Šroněk (pozn. 1), s. 137-138.

[79]Ibidem, s. 143-145.

[80]Ibidem, s. 143-145.

[81]Ibidem, s. 145.

[82]Ibidem, s. 145.

[83]Viz Metoděj Zemek (pozn. 73), s. 6-16.

[84]Ibidem, s. 7-12.

[85]Ibidem, s. 12-16.

[86]Tschischka 1836, 260; Rybička 1886, 226; Prokop IV 1904,1034; Fišer 1921, 132–134; Thieme-Becker XVI, 1923, 309; Toman I 1947, 315; Neumann 1951, 98; Jůzovi 1958, 37–38; Dějiny 1989, 341; Zemek-Koláček 2001, 52; Jůzovi 2003, 37–38.

[87]Viz Metoděj Zemek (pozn. 73), s. 23; Petr Hudec, *Kostel sv. Františka Xaverského v Uherském Hradišti ve světle nových objevů*, diplomová práce, Katedra církevních dějin a křesťanského umění, CMTFUPOL, Olomouc, 2006, s. 37.

[88]Viz Vilém a Alena Jůzovi (pozn. 75), s. 36-37.

[89]Viz Jaromír Neumann (pozn. 69), s. 98.

[90]Viz Vilém a Alena Jůzovi (pozn. 75), s. 37. Historia Collegii, 1., c., s. 199. Překlad latinského nápisu zní: *„Obraz našeho sv. Frant. Xaverského, křtícího burského krále, namalovaný předešlého roku štětcem slavného malíře Jana*

Heinsche, pořízený v Praze za 350 rýnských zlatých, byl zavěšen".

[91]Viz Vilém a Alena Jůzovi (pozn. 75), s. 37-38.

[92]*Sv. František Xaverský křtí orientálního panovníka*, 1698, olej na plátně, signováno dole uprostřed: J. G. Heinsch pinxit, obraz středního formátu na oltáři sv. františka Xaverského v kostele sv. Barbory v Kutné Hoře. Wocel 1859, 111-124; Kuchynka 1912, 72; Podlaha 1914, 70; Herain 1915, 80; Masarykův sl. N. III 1927, 120; Štech 1938-1939, 108; Toman I 1947, 315; Neumann 1951, 106; UPČ II 1978, 193; Dějiny 1989, 342.

[93]*Sv. František křtí indického prince*, počátek 18. století, olej na plátně, asi 315x165; klášter premonstrátů v Praze na Strahově. Herain 1915, 80; Toman I 1947, 315; Neumann 1951, 108.

[94]Viz Vilém a Alena Jůzovi (pozn. 75), s. 37. Viz Petr Hudec (pozn. 87), s. 37.

[95]Petra Zelenková, *Dvě univerzitní teze podle Antonína Martina Lublinského.* Miscellanea 15, 1998 [vyd. 2000], s. 269-293.

[96]Petra Zelenková, *Barokní grafika 17. století v zemích Koruny české.* Praha, Národní galerie 2009, s. 56.

[97]Viz Petra Zelenková (pozn. 95), s. 269-293.

[98]Viz Orazio Torsellino (pozn. 2), s. 351-367.

[99]Viz Petra Zelenková (pozn. 95), s. 269-293.

[100]Ibidem, s. 269-293.

[101]Ibidem, s. 269-293.

[102]Petra Oulíková, *Klementinum – Průvodce*, Praha 2006, s. 21 – 28.

[103]Petra Nevímová, *Cyklus nástěnných maleb na chodbách pražského Klementina*, in: Pazderová Alena, *Pocta Josefu*

Kollmannovi: sborník k životnímu jubileu. Praha, Státní ústředí archiv 2002, s. 214-228.

[104]Viz Petra Oulíková (pozn. 102), s. 21–28. Viz Petra Nevímová (pozn. 77), s. 214-228.

[105]Viz Petra Oulíková (pozn. 102), s. 21–28.

[106]Ibidem, s. 269-293.

[107]Viz Petra Zelenková (pozn. 95), s. 269-293.

[108]Ibidem, s. 269-293.

[109]Viz Metoděj Zemek (pozn. 73), s. 7-16.

[110]Jan Klíma, *Dějiny Portugalska*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2007, str. 122–190.

[111]Viz Petra Nevímová (pozn. 103), s. 25–35.

[112]Ibidem, s. 25–35.

[113]Albrecht, arcivévoda rakouský, Wierx Ant., mědiryt, papír, R 838, NG Praha.

[114]*Sv. Lukáš maluje madonu*, 90. léta 17. století, olej na plátně, 150 x 173; signováno: J. G. Heinsch pingit, Národní galerie v Praze, inv. č. O 1262, provenience: v majetku faráře Vondrušky u kostela sv. Havla v Praze na Starém Městě, 1920 ve sbírce p. Ryšavého.

[115]Viz Michal Šroněk (pozn. 1), s. 124.

[116]*Sv. Jan Evangelista*, 90. léta 17. stol., olej na plátně, 150,5 x 173; nesignováno, Národní galerie v Praze, inv. č. DO 1180, provenience: v roce 1942 získáno z kláštera benediktinů v Praze – Emauzích.

[117]*Sv. Augustin*, 90. léta 17. stol., olej na plátně, 151 x 173,5; nesignováno, národní galerie v Praze, inv. č. O 5793.

[118]Viz Michal Šroněk (pozn. 1), s. 124–126.

[119]Ibidem, s. 124–126.

[120]Ibidem, s. 124.

[124]Friedrich Schiller, *The Revolt of The Netherlands*. Rev. A. J. W. Morrison, M. A., New York, Harper and Brothers, publishers, Cliff street 1847, s. 273-274.

[122]Benjamín Flores Hernández, *Bernardo de Vargas Machuca y el Caribe*. Universidad de Quintana Roo Chetumaů, México 2002, s. 81-103. Http://redalyc.uaemex.mx/, vyhledáno 27. 3. 2011.

[123]Ludmila Kybalová, Dějiny odívání (15. a 16. století) - renesance. Praha, Lidové noviny 1996, s. 97-134. Ludmila Kybalová, Obrazová encyklopedie módy. Praha, Atria 1973, s. 163-188.

[124]Milena Hajná, *„Prematicas de los vestidos" aneb Královská nařízení o odívání a módě v renesančním Španělsku.* Miscellanea Oddělení rukopisů a starých tisků Národní knihovny České republiky, 16, 1999-2000, s. 189-208.

[125]Viz Petr Hudec (pozn. 87), s. 38. Viz Vilém a Alena Jůzovi (pozn. 75), s. 36-37.

[126]Viz Jaromír Neumann (pozn. 69), s. 96–111.

[127]Viz Jaromír Neumann (pozn. 69), s. 96–111.

[128]Státní památkový úřad pro Moravu a Slezsko v Brně, Farní kostel v Uherském Hradišti, *Výtah ze spisů bývalé Centrální komise ve Vídni.* Spis č. 655/1939.

[129]Viz Metoděj Zemek (pozn. 73), s. 25.

[130]Státní památkový úřad pro Moravu a Slezsko v Brně, *Farní kostel v Uherském Hradišti, Restaurování obrazu*. Spis č. 75, příloha: 1, 1930. Dále spis č. 908/ 1935, č. 2226/1935, č. 1942/1935, č. 2345/1935.

[131]Státní památkový úřad pro Moravu a Slezsko v Brně, *Farní kostel v Uherském Hradišti, Oprava kostela*. Spis č. 165/1940, č. 1298/1940, č. 1626/1940, č. 1801/1940, č. 2029/1940, č. 3145/1940.

Státní památkový úřad pro Moravu a Slezsko v Brně, *Farní kostel v Uherském Hradišti*, *Oprava obrazů*. Spis č. 579/1940, č. 1040/1940, č. 1727/1940, č. 2086/1940.

[132]Ak. mal. a rest. Radana Hamsíková, Mgr. Dagmar Hamsíková, *Restaurátorská zpráva – J. J. Heinsch, sv. František Xaverský*, r. č. 195887, Praha, 2002.

[133]Viz Radana Hamsíková, Dagmar Hamsíková (pozn. 132)

[134]Ibidem

[135]Zemek M., Wagnerová H., *K dějinám barokních staveb v Uherském Hradišti.* In: Časopis společnosti přátel starožitností, ročník 68, č. 1, 1960, s. 20.

[136]Zuzana Urbánková, *Ignác Morávek. Barokní sochař v oblasti Slovácka* (diplomní práce). Katedra dějin umění FFUPOL, Olomouc 2009, s. 22-27, 33-35, 62-64, 126-128.

[137]Viz Zuzana Urbánková (pozn. 136), s. 22-27, 33-35, 62-64, 126-128.

[138]Vladimír Stejskal, *Restaurátorská zpráva, Restaurování povrchové úpravy rámu obrazu hlavního oltáře,* Hostivice, 2002.

[139]Viz Vladimír Stejskal (pozn. 138)

BIBLIOGRAFIE

J. J. Heinsch a umění baroka

Blažíček Oldřich Jakub et al., *Dějiny českého výtvarného umění (II/1). Od počátků renesance do závěru baroka*. Academia, Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1989, s. 340-345.

Čoupek Jiří et al., *Uherské Hradiště, Královské město na řece Moravě*, Uherské Hradiště 2007.

Fejtová Olga et al., *Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách. Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24. -27. září 2001*. Praha, Scriptorium, Archiv hlavního města Praha 2004.

Frolcová Milada, *Uherské Hradiště, Farní kostel sv. Františka Xaverského.* Historická společnost Starý Velehrad, Velehrad 2009.

Hamsíková Radana, ak. Mal. a rest., Mgr. Hamsíková Dagmar, *Restaurátorská zpráva – J. J. Heinsch, sv. František Xaverský,* r. č. 195887, Praha, 2002.

Hudec Petr, *Kostel sv. Františka Xaverského v Uherském Hradišti ve světle nových objevů*, diplomová práce, Katedra církevních dějin a křesťanského umění, CMTFUPOL, Olomouc, 2006.

Neumann Jaromír, *Malířství XVII. století v Čechách, barokní realismus*. Orbis, výtvarné nakladatelství Praha 1951, s. 96–111.

Neumann Jaromír, *Český barok*. Odeon, Praha 1974.

Neumann Jaromír, *Karel Škréta 1610–1674.* Katalog výstavy, Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, Praha 1974.

Stejskal Vladimír, *Restaurátorská zpráva, Restaurování povrchové úpravy rámu obrazu hlavního oltáře,* Hostivice, 2002.

Stolárová Lenka, Vlnas Vít, *Karel Škréta (1610–1674): doba a dílo.* Praha, Národní galerie v Praze 2010.

Šroněk Michal, *Exotics in the Drawings of Johann Georg Heinsch*. In: Bulletin of the National Gallery in Prague, 1/1991, s. 51–59.

Šroněk Michal, *Jan Jiří Heinsch – malíř barokní zbožnosti*. Vydání první, Správa Pražského hradu, Ústav dějin umění Akademie věd ČR, Praha 2006.

Togner Milan, *Antonín Martin Lublinský 1636–1690.* Olomouc, Univerzita Palackého 2004, s. 242-244.

Urbánková Zuzana, *Ignác Morávek. Barokní sochař v oblasti Slovácka.* Katedra dějin umění FFUPOL (nepublikováno), Olomouc 2009.

Zelenková Petra, *Dvě univerzitní teze podle Antonína Martina Lublinského.* Miscellanea 15, 1998 [vyd. 2000], s. 269-293.

Zelenková Petra, Barokní grafika 17. století v zemích Koruny české. Národní galerie v Praze, Sbírka grafiky a kresby, 2009, s. 96-97.

Zemek Metoděj, Wagnerová Helena, *K dějinám barokních staveb v Uherském Hradišti.* In: Časopis společnosti přátel starožitností, ročník 68, č. 1, 1960, s. 9-22.

František Xaverský, jezuité a misie v Japonsku

Andrle Jan, Fidlerová Alena a kolektiv (eds.), *Františku nebeský, vyslanče přesmořský, Podoby úcty k sv. Františku Xaverskému v českých textech 17. a 18. století*. Pistorius a Olšanská, Příbram 2010.

Brodrick James, *Saint Francis Xavier (1506–1552)*, Burns & Oates, London 1952, s.446-455.

Brou Alexander, *Saint François Xavier (1548–1552)*. Gabriel Beauchesne & C^{1e} Éditeurs, Paris 1912, s. 220-240.

Cooper Michael, *Spiritual Saga: The Japanese Mission to Europe 1582–1590*, http://pweb.sophia.ac.jp/britto/, vyhledáno 9. 2. 2011.

Čornejová Ivana, *Tovaryšstvo Ježíšovo, Jezuité v Čechách*. Mladá fronta, Praha 1995.

František Xaverský (1506-1552), *Výbor z korespondence jezuitského misionáře Dálného Východu*. Refugium Velehrad-Roma, Velehrad 2005.

Gualtieri Guido, *Viaggio delli signori ambasciatori giaponesi*. Per Francesco Zannetti, M.D.LXXXVI, Řím 1586, http://www.archive.org/, vyhledáno 19. 3. 2011.

Hall J. W., McClain J. L., The Cambridge History of Modern Japan, Volume 4, Early Modern Japan. Cambridge 1997. http://histories.cambridge.org/, vyhledáno 19. 3. 2011.

Havlík Jiří, *Kult patronů při moru v letech 1679–1680*. In: Úloha církevních řádů při pobělohorské rekatolizaci, Praha 2003, s. 332-362.

Jůza Vilém, Jůzová Alena, *Uherské Hradiště, Monografie o stavebním a uměleckém vývoji města*. Ottobre 12, Velehrad 2003.
Mason Richard H. P., Caiger John G., *Dějiny Japonska.* Fighters Publications, Praha 2007.

Moran Joseph Francis, *The Japanese and the Jesuits, Alessandro Valignano in sixteenth century in Japan*. Routledge 1993. http://books.google.cz/, vyhledáno 19. 3. 2011.

Nevímová Petra, *Cyklus nástěnných maleb na chodbách pražského Klementina*, in: Pazderová Alena, *Pocta Josefu Kollmannovi: sborník k životnímu jubileu*. Praha, Státní ústředí archiv 2002, s. 214-228.

Nevímová Petra, *Vliv spirituality Tovaryšstva Ježíšova na výzdobné programy řádových kostelů*, in: Ivana Čornejová et al., Úloha církevních řádů při pobělohorské rekatolizaci, Praha 2003, s. 217-249.

Nevímová Petra, *Funkce obrazu v umění jezuitského řádu,* in: Milena Bartlová (ed.), Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy. Příspěvky přednesené na Prvním sjezdu českých historiků umění, Praha 2004, s. 107-115.

Osswald Cristina Maria (rec.), *Jesuit art in Goa from 1542 to 1655*. http://micahdlm.wordpress.com/, vyhledáno 14. 10. 2010.

Oulíková Petra, *Klementinum – Průvodce*, Praha 2006, s. 21–28.

Reischauer Edwin O., Craig Albert M., *Dějiny Japonska*. Přeložili a dodatky opatřili David Labus a Jan Sýkora, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2008.

Richterová Alena, Čornejová Ivana, *Jezuité a Klementinum, Publikace vydaná při příležitosti 450. výročí příchodu jezuitů do zemí Koruny české.* První vydání, Národní knihovna České republiky 2006.

Svoboda Josef, *Tovaryšstva Ježíšova posvátné misie za mořem. II. misie v Japonii*. Praha 1878.

Torsellino Orazio, *The Admirable Life of S. Francis Xavier*, 1632, English recusant literature 1558–1640, Selected and Edited by D. M. Rogers, Volume 299, The Scolar Press 1976, s. 351-367.

Vlčková Zdeňka., *Misionářská činnost Františka Xaverského – proměny církevního obrazu*. Bakalářská diplomová práce, Ústav religionistiky FFMUNI (nepublikováno), Brno 2007.

Vlnas Vít et al., *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století.* Průvodce výstavou, Praha 2001.
Zemek Metoděj, *Dějiny jesuitské koleje v Uherském Hradišti, K 300letému výročí založení koleje*, Olomouc 1946.

Zemek Metoděj, Koláček Josef, *Kniha o Redutě, Dějiny jesuitské koleje v Uherském Hradišti - Ad Maiorem Dei gloriam*, Ottobre 12, Velehrad 2001.

Další literatura

Bogdan Henry, *Historie Habsburků, Sedm století rodu*. Praha, nakladatelství Brána 2003, s. 91–122.

Horst Han van, *Dějiny Nizozemska*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2005, s. 112–224.

Klíma Jan, *Dějiny Portugalska*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2007, s. 122–190.

Sklenářová Sylva, *Nizozemsko*. Praha, Libri 2006, s. 66–101.

Archivní prameny

Státní památkový úřad pro Moravu a Slezsko v Brně, *Farní kostel v Uherském Hradišti, Restaurování obrazu*.
Spisy: č. 75, příloha 1/ 1930; č. 908/ 1935; č. 2226/1935; č. 1942/1935, č. 2345/1935.

Státní památkový úřad pro Moravu a Slezsko v Brně, *Farní kostel v Uherském Hradišti, Oprava kostela*.
Spisy: č. 165/1940; č. 1298/1940; č. 1626/1940; č. 1801/1940; č. 2029/1940; č. 3145/1940.

Státní památkový úřad pro Moravu a Slezsko v Brně, *Farní kostel v Uherském Hradišti*, *Oprava obrazů*.
Spisy: č. 579/1940; č. 1040/1940; č. 1727/1940; č. 2086/1940.

SEZNAM VYOBRAZENÍ:

1/Misionářské působení sv. Františka Xaverského. Foto: http://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Xavier, vyhledáno 19. 3. 2011.

2/Mapa Japonska, provincie Bungo. Foto:

http://kobejournal.com/Japan history/1855 map.html, vyhledáno 19. 3. 2011.

3/Daimjó Ótomo Sórin. Foto: http://en.wikipedia.org/, vyhledáno 19. 3. 2011.

4/Ótomo Sórin, pomníková socha v městě Oita. Foto: http://ja.wikipedia.org/, vyhledáno 19. 3. 2011.

5/První oficiální japonské poselstvo v Evropě, 1586. Foto: http://en.wikipedia.org/wiki/Tensh%C5%8D_embassy, vyhledáno 19. 3. 2011.

6/Japonské poselstvo před papežem Řehořem XIII. 23. března 1585. Foto: http://en.wikipedia.org/wiki/Tensh%C5%8D_embassy, vyhledáno 19. 3. 2011.

7/Japonské poselstvo v průvodu k papeži Sixtu V. mířící do baziliky San Giovanni in Laterano, nástěnná malba ve Vatikánské knihovně. Foto: http://forums.samurai-archives.com/, vyhledáno 19. 3. 2011.

8/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským, 1689. Olej na plátně. Farní kostel sv. Františka Xaverského. Reprofoto: Čoupek Jiří et al., Uherské Hradiště, Královské město na řece Moravě.

9/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským, 1689. Olej na plátně. Farní kostel sv. Františka Xaverského. Foto: Jana Macháčková.

10/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským, 1689. Olej na plátně. Farní kostel sv. Františka Xaverského. Foto: Hamsíková Radana, ak. Mal. a rest., Mgr. Hamsíková Dagmar, *Restaurátorská zpráva – J. J. Heinsch, sv. František Xaverský.*

11/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským, 1698. Olej na plátně. Chrám sv. Barbory v Kutné Hoře. Foto: Jana Macháčková.

12/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským, 1698. Olej na plátně. Chrám sv. Barbory v Kutné Hoře. Foto: Jana Macháčková.

13/Jan Jiří Heinsch, Sv. František Xaverský křtí indického prince, počátek 18. století. Olej na plátně. Královská kanonie premonstrátů v Praze na Strahově. Foto: Klášter premonstrátů v Praze na Strahově.

14/Jan Jiří Heinsch, Sv. František Xaverský křtí indického prince, počátek 18. století. Olej na plátně. Královská kanonie premonstrátů v Praze na Strahově. Foto: Jana Macháčková.

15/Antonín Martin Lublinský, Disputace před králem Bungů. Univerzitní teze studenta olomoucké univerzity Adama Ferdinanda Mattiášovského, 1675. Mědirytina. Praha, Národní galerie. Foto: Jana Macháčková.

16/Josef Schmidt, Disputace před králem Bungů, 1665-1675. Tempera. Xaveriánský cyklus v tzv. Křižovnické chodbě Klementina. Foto: Jana Macháčková.

17/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverrským, 1689. Olej na plátně, detail. Farní kostel v Uherském Hradišti. Foto: Hamsíková Radana, ak. Mal. a rest., Mgr. Hamsíková Dagmar, *Restaurátorská zpráva – J. J. Heinsch, sv. František Xaverský.*

18/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverrským, 1689. Olej na plátně, detail. Farní kostel v Uherském Hradišti. Foto: Hamsíková Radana, ak. Mal. a rest., Mgr. Hamsíková Dagmar, *Restaurátorská zpráva – J. J. Heinsch, sv. František Xaverský.*

19/Anton Wierx, Arcivévoda Albercht VII., 1552. Mědirytina. Praha, Národní galerie (inv. č. R838). Foto: Jana Macháčková.

20/Severoněmecký (?) autor, Podobizna arcivévody Albrechta VII. Rakouského, poč. 17. století. Olej, dřevo. Královská kanonie premonstrátů v Praze na Strahově. Foto: http://www.strahovskyklaster.cz/, vyhledáno 19. 3. 2011.

21/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským, 1689. Olej na plátně, detail. Farní kostel v Uherském Hradišti. Foto: Hamsíková Radana, ak. Mal. a rest., Mgr. Hamsíková Dagmar, *Restaurátorská zpráva – J. J. Heinsch, sv. František Xaverský.*

22/Jan Jiří Heinsch, Sv. Lukáš maluje Madonu, 90. léta 17. století. Olej na plátně, detail. Reprofoto: Šroněk M., Jan Jiří Heinsch - malíř barokní zbožnosti.

23/Jan Jiří Heinsch, Sv. Lukáš maluje Madonu, 90. léta 17. století. Olej na plátně, detail. Reprofoto: Šroněk M., Jan Jiří Heinsch - malíř barokní zbožnosti.

24/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským, 1689. Olej na plátně, detail. Farní kostel v Uherském Hradišti. Foto: Hamsíková Radana, ak. Mal. a rest., Mgr. Hamsíková Dagmar, *Restaurátorská zpráva – J. J. Heinsch, sv. František Xaverský.*

25/Antonín Martin Lublinský, Disputace před králem Bungů. Univerzitní teze studenta olomoucké univerzity Adama Ferdinanda Mattiášovského, 1675. Mědirytina, detail. Praha, Národní galerie. Foto: Jana Macháčková.

26/Josef Schmidt, Disputace před králem Bungů, 1665-1675. Tempera, detail. Xaveriánský cyklus v tzv. Křižovnické chodbě Klementina. Foto: Jana Macháčková.

27/Antonín Martin Lublinský, Vlastní podobizna. Kresba. Olomouc, Státní okresní archiv. Reprofoto: Togner M., Antonín Martin Lublinský 1636 – 1690.

28/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským, 1689. Olej na plátně detail. Farní kostel v Uherském Hradišti. Foto: Jana Macháčková.

29/Bernardo Vargas Machuca, emblematická podobizna. Foto: http://www.historycooperative.org/, vyhledáno 19. 3. 2011.

30/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským, 1689. Olej na plátně, detail. Farní kostel v Uherském Hradišti. Foto: Hamsíková Radana, ak. Mal.

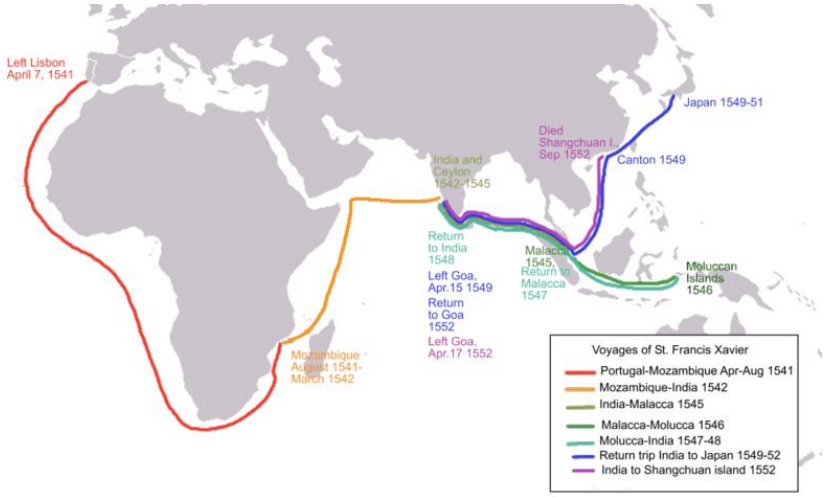
a rest., Mgr. Hamsíková Dagmar, *Restaurátorská zpráva – J. J. Heinsch, sv. František Xaverský.*

31/Jan Jiří Heinsch, Přenesení těla sv. Václava z Boleslavi do Prahy, 1692, olej na plátně. Hlavní město Praha, Římskokatolický farní úřad u sv. Ignáce. Reprofoto: Šroněk M., Jan Jiří Heinsch - malíř barokní zbožnosti.

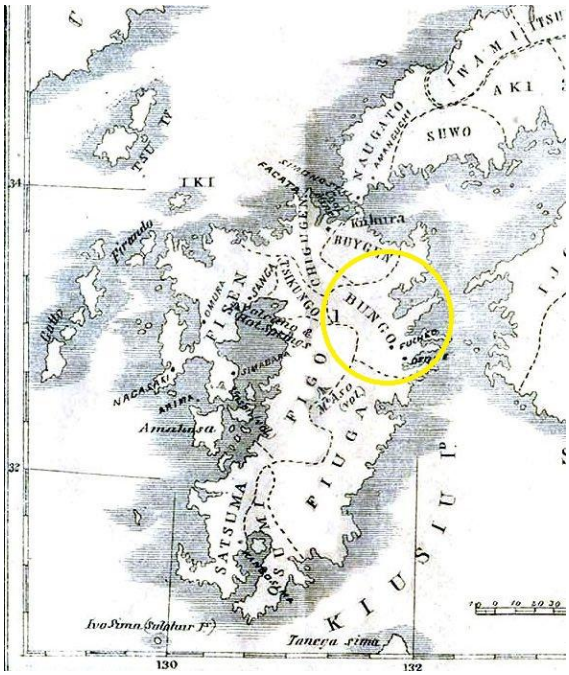
32/Tintoretto, Kristus před Pilátem, olej na plátně, 1566. Scuola Grande di San Rocco. Foto: http://www.backtoclassics.com/, vyhledáno 19. 3. 2011.

33/Paolo Veronese, Svatba v Káni Galilejské, olej na plátně, 1562-1563. Louvre. Foto: http://www.backtoclassics.com/, vyhledáno 19. 3. 2011.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA:



1/Misionářské působení sv. Františka Xaverského. Foto: http://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Xavier, vyhledáno 19. 3. 2011.



2/Mapa Japonska, provincie Bungo. Foto: http://kobejournal.com/Japan history/1855 map.html, vyhledáno 19. 3. 2011.

3/Daimjó Ótomo Sórin. Foto: http://en.wikipedia.org/, vyhledáno 19. 3. 2011.

4/Ótomo Sórin, pomníková socha v městě Oita. Foto: http://ja.wikipedia.org/, vyhledáno 19. 3. 2011.

5/První oficiální japonské poselstvo v Evropě, 1586. Foto: http://en.wikipedia.org/wiki/Tensh%C5%8D_embassy, vyhledáno 19. 3. 2011.

6/Japonské poselstvo před papežem Řehořem XIII. 23. března 1585. Foto: http://en.wikipedia.org/wiki/Tensh%C5%8D_embassy, vyhledáno 19. 3. 2011.

Figura 14. Gli ambasciatori giapponesi nel corteo di Sisto V diretto a S. Giovanni in Laterano. Affresco nella Biblioteca Vaticana (particolare).

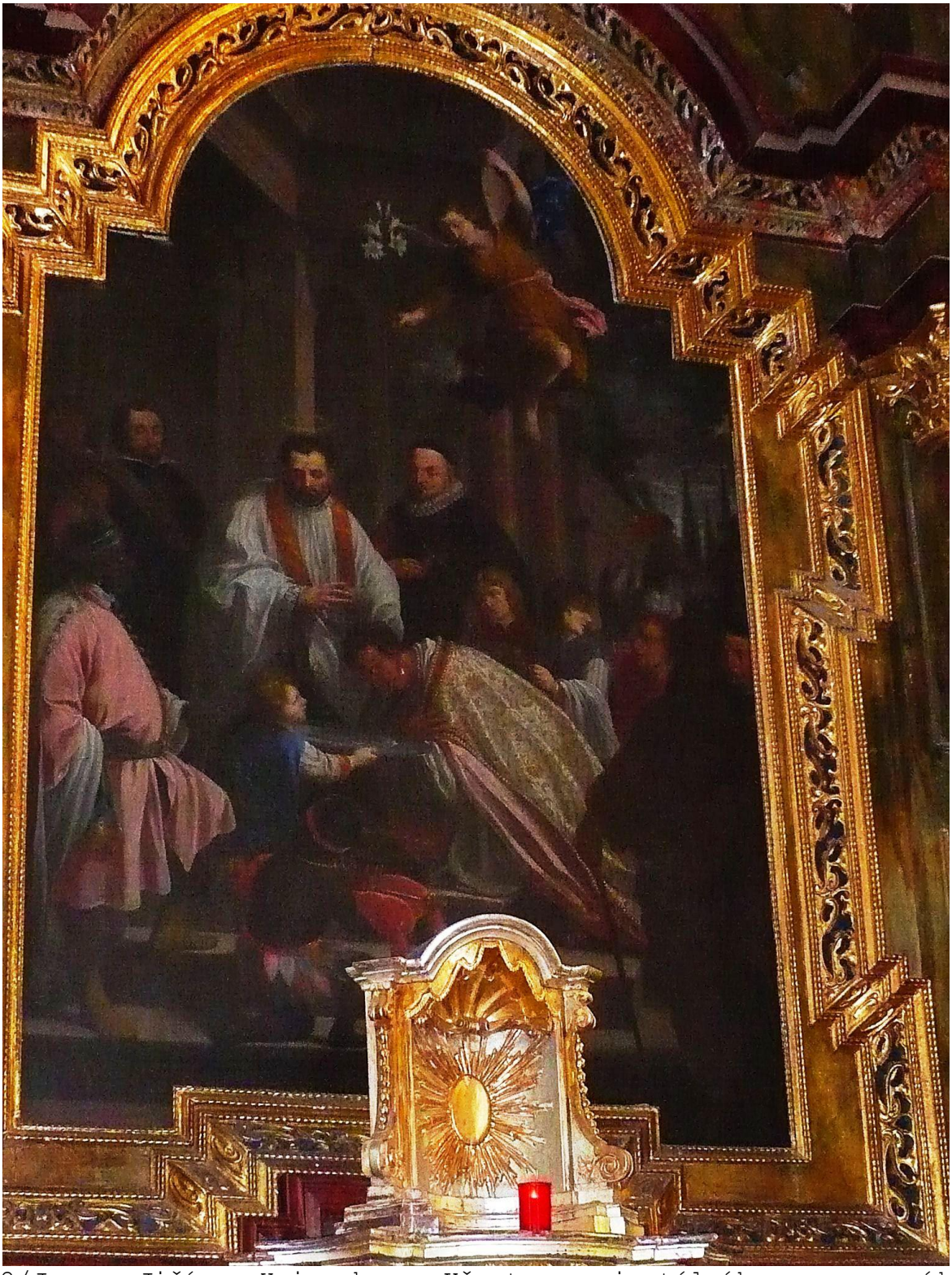
7/Japonské poselstvo v průvodu k papeži Sixtu V. mířící do baziliky San Giovanni in Laterano, nástěnná malba ve Vatikánské knihovně. Foto: http://forums.samurai-archives.com/, vyhledáno 19. 3. 2011.

8/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským, 1689. Olej na plátně. Farní kostel sv. Františka Xaverského. Reprofoto: Čoupek Jiří et al., Uherské Hradiště, Královské město na řece Moravě.

9/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským, 1689. Olej na plátně. Farní kostel sv. Františka Xaverského. Foto: Jana Macháčková.

10/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským, 1689. Olej na plátně. Farní kostel sv. Františka Xaverského. Foto: Hamsíková Radana, ak. Mal. a rest., Mgr. Hamsíková Dagmar, *Restaurátorská zpráva – J. J. Heinsch, sv. František Xaverský.*

11/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským, 1698. Olej na plátně. Chrám sv. Barbory v Kutné Hoře. Foto: Jana Macháčková.



12/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským, 1698. Olej na plátně. Chrám sv. Barbory v Kutné Hoře. Foto: Jana Macháčková.

13/Jan Jiří Heinsch, Sv. František Xaverský křtí indického prince, počátek 18. století. Olej na plátně. Královská kanonie premonstrátů v Praze na Strahově. Foto: Klášter premonstrátů v Praze na Strahově.

14/Jan Jiří Heinsch, Sv. František Xaverský křtí indického prince, počátek 18. století. Olej na plátně. Královská kanonie premonstrátů v Praze na Strahově. Foto: Jana Macháčková.

15/Antonín Martin Lublinský, Disputace před králem Bungů. Univerzitní teze studenta olomoucké univerzity Adama Ferdinanda Mattiášovského, 1675. Mědirytina. Praha, Národní galerie. Foto: Jana Macháčková.

16/Josef Schmidt, Disputace před králem Bungů, 1665-1675. Tempera. Xaveriánský cyklus v tzv. Křižovnické chodbě Klementina. Foto: Jana Macháčková.

17/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverrským, 1689. Olej na plátně, detail. Farní kostel v Uherském Hradišti. Foto: Hamsíková Radana, ak. Mal. a rest., Mgr. Hamsíková Dagmar, *Restaurátorská zpráva – J. J. Heinsch, sv. František Xaverský.*

18/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverrským, 1689. Olej na plátně, detail. Farní kostel v Uherském Hradišti. Foto: Hamsíková Radana, ak. Mal. a rest., Mgr. Hamsíková Dagmar, *Restaurátorská zpráva – J. J. Heinsch, sv. František Xaverský.*

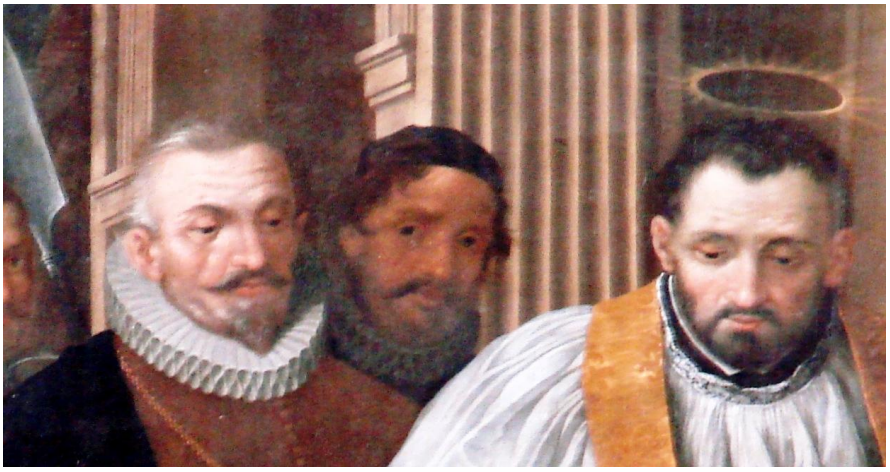
19/Anton Wierx, Arcivévoda Albercht VII., 1552. Mědirytina. Praha, Národní galerie (inv. č. R838). Foto: Jana Macháčková.

20/Severoněmecký (?) autor, Podobizna arcivévody Albrechta VII. Rakouského, poč. 17. století. Olej, dřevo. Královská kanonie premonstrátů v Praze na Strahově. Foto: http://www.strahovskyklaster.cz/, vyhledáno 19. 3. 2011.

21/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverrským, 1689. Olej na plátně, detail. Farní kostel v Uherském Hradišti. Foto: Hamsíková Radana, ak. Mal. a rest., Mgr. Hamsíková Dagmar, *Restaurátorská zpráva – J. J. Heinsch, sv. František Xaverský.*

22/Jan Jiří Heinsch, Sv. Lukáš maluje Madonu, 90. léta 17. století. Olej na plátně, detail. Reprofoto: Šroněk M., Jan Jiří Heinsch- malíř barokní zbožnosti.

23/Jan Jiří Heinsch, Sv. Lukáš maluje Madonu, 90. léta 17. století. Olej na plátně, detail. Reprofoto: Šroněk M., Jan Jiří Heinsch- malíř barokní zbožnosti.



24/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským, 1689. Olej na plátně, detail. Farní kostel v Uherském Hradišti. Foto: Hamsíková Radana, ak. Mal. a rest., Mgr. Hamsíková Dagmar, *Restaurátorská zpráva – J. J. Heinsch, sv. František Xaverský.*

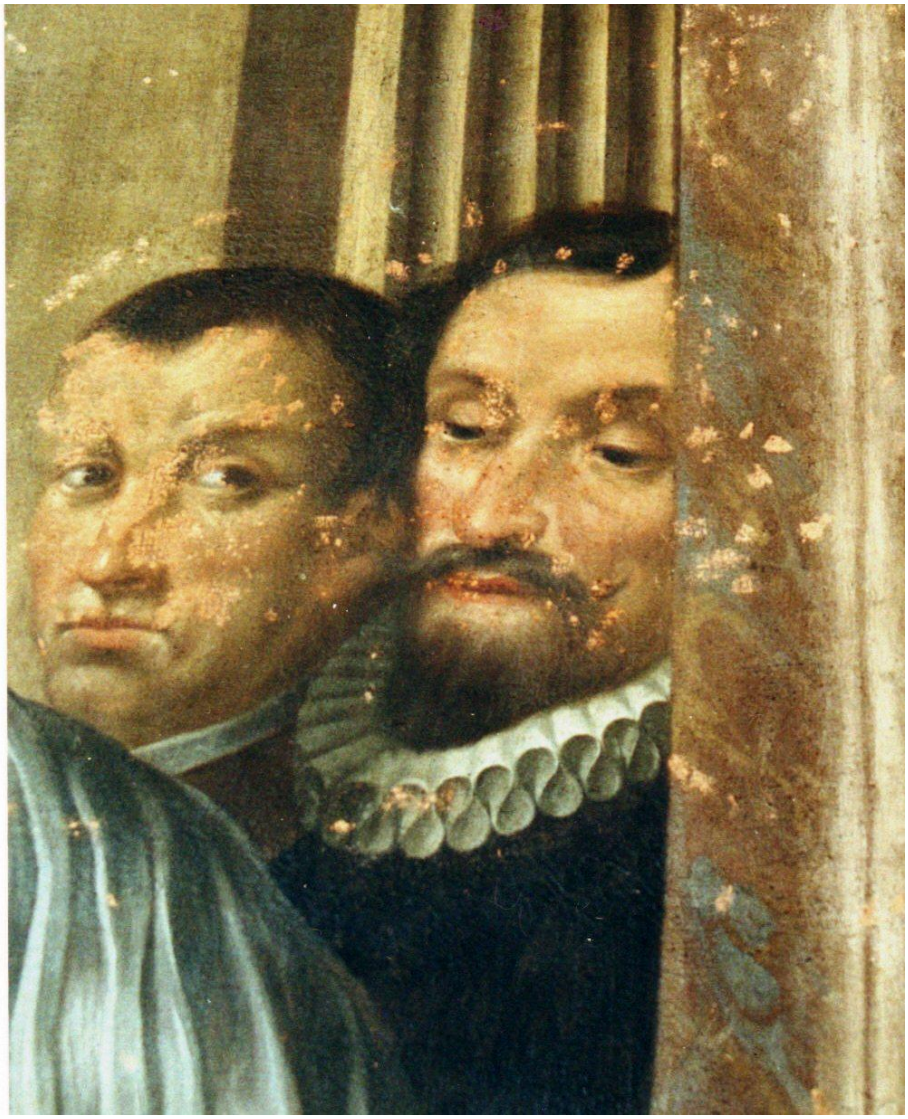
25/Antonín Martin Lublinský, Disputace před králem Bungů. Univerzitní teze studenta olomoucké univerzity Adama Ferdinanda Mattiášovského, 1675. Mědirytina, detail. Praha, Národní galerie. Foto: Jana Macháčková.

26/Josef Schmidt, Disputace před králem Bungů, 1665-1675. Tempera, detail. Xaveriánský cyklus v tzv. Křižovnické chodbě Klementina. Foto: Jana Macháčková.

27/Antonín Martin Lublinský, Vlastní podobizna. Kresba. Olomouc, Státní okresní archiv. Reprofoto: Togner M., Antonín Martin Lublinský 1636 – 1690.

28/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským, 1689. Olej na plátně detail. Farní kostel v Uherském Hradišti. Foto: Jana Macháčková.

29/Bernardo Vargas Machuca, emblematická podobizna. Foto: http://www.historycooperative.org/, vyhledáno 19. 3. 2011.



30/Jan Jiří Heinsch, Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským, 1689. Olej na plátně, detail. Farní kostel v Uherském Hradišti. Foto: Hamsíková Radana, ak. Mal. a rest., Mgr. Hamsíková Dagmar, *Restaurátorská zpráva – J. J. Heinsch, sv. František Xaverský.*

31/Jan Jiří Heinsch, Přenesení těla sv. Václava z Boleslavi do Prahy, 1692, olej na plátně. Hlavní město Praha, Římskokatolický farní úřad u sv. Ignáce. Reprofoto: Šroněk M., Jan Jiří Heinsch - malíř barokní zbožnosti.

32/Tintoretto, Kristus před Pilátem, olej na plátně, 1566. Scuola Grande di San Rocco. Foto: http://www.backtoclassics.com/, vyhledáno 19. 3. 2011.

33/ Paolo Veronese, Svatba v Káni Galilejské, olej na plátně, 1562-1563. Louvre. Foto: http://www.backtoclassics.com/, vyhledáno 19. 3. 2011.

SUMMARY

This bachelor's thesis deals with the fate of work the Baroque painter Johann Georg Heinsch - *Baptism of Oriental Prince by St. Francis Xaverius*. It was a commission for the college of the Jesuit order in Uherské Hradiště. This painting was for a long time in a shadow of Heinsch's other works but it deserves a full attention of historians of art. The thesis seeks to rehabilitate this extremely interesting work, both in terms of iconography and painting.

The first part, however, devotes St. Francis Xaverius, co-founder of the Jesuit order. His life, missionary activities in Japan, the development of the cult and iconography display includes basic information, without which it would not be possible remit the Heinsch's oil painting to proper critical analysis. The following chapter describes the life and work of the painter.

But the core of the work forms a comprehensive chapter summarizing the fate of painting and the Jesuit order in Uherské Hradiště. First, it's necessary to comment on the origins and dating of the commission. After that follows the analysis of the piece of work and interpretation of the depicted scene. Then an analysis of the nature of composition and painting style. The conclusion deals with the restoration interventions, which have been the piece of work subjected to. In the end it's necessary to mention richly decorated frame.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Jana Macháčková
Katedra:	Katedra dějin umění
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.
Rok obhajoby:	2011

Název práce:	Jan Jiří Heinsch – Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským
Název v angličtině:	Jan Jiří Heinsch – Baptism of Oriental Prince by Saint Francis Xavier
Anotace práce:	Tato bakalářská práce se věnuje dílu barokního malíře Jana Jiřího Heinsche – *Křest orientálního panovníka sv. Františkem Xaverským.* Rozměrnou olejomalbu na plátně vytvořil na zakázku uherskohradišťských jezuitů v roce 1689.
Klíčová slova:	Malířství, baroko, jezuité, misie, Uherské Hradiště
Anotace v angličtině:	This bachelor's thesis deals with the fate of work the Baroque painter Johann Georg Heinsch - *Baptism of Oriental Prince by St. Francis Xaverius*. It was a commission for the college of the Jesuit order in Uherské Hradiště.
Klíčová slova v angličtině:	Painting, baroque, Jesuits, missions, Uherské Hradiště
Přílohy vázané v práci:	Obrazová příloha 24 s., CD s obrazovými přílohami
Rozsah práce:	117 s. (text 72 s., 133 111 znaků)
Jazyk práce:	čeština