

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

*FILOZOFICKÁ FAKULTA*

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

*OBOR: DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ*

Večeře v Emauzích  
Malovaný epitaf z Kroměříže

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Eva Šafaříková

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Milan Togner

OLOMOUC 2009

PALACKÝ UNIVERSITY OLOMOUC  
*PHILOSOPHICAL FACULTY*  
DEPARTMENT OF ART HISTORY

*FIELD OF STUDY: HISTORY OF FINE ARTS*

The Supper at Emmaus  
Painted Epitaph from Kroměříž

BACHELOR THESIS

Eva Šafaříková

Tutor: Prof. PhDr. Milan Togner

OLOMOUC 2009

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci řešila samostatně a že jsem uvedla veškerou použitou literaturu.

Zavazuji se též, že bez souhlasu školy nebudu informace nikde publikovat ani poskytovat třetím osobám.

Kroměříž 13.5.2009

Eva Šafaříková

Děkuji vedoucímu své bakalářské práce Prof. PhDr. Milanu Tognerovi za veškerou pomoc, kterou mi poskytl při konzultacích a odborných radách po celou dobu zpracovávání mé bakalářské práce. Zároveň jsem zavázána díky i Olomouckému arcibiskupství za ochotu a brzké vyřízení mé žádosti o fotografování epitafu. V neposlední řadě děkuji za konzultace Ing. Adolfu Goebelovi, Ph.D., PhDr. Karlu Müllerovi, Mgr. Lence Vaňkové a akademickému malíři Františku Syslovi.

## Obsah:

<b>Prohlášení</b> .....	3
<b>Poděkování</b> .....	4
<b>Obsah</b> .....	5
<b>Úvod</b> .....	7
<b>1. Přehled bádání</b> .....	8
<b>2. Epitaf</b> .....	10
2.1. Slovníkové definice.....	10
2.2. Epitaf – charakteristika, funkce a význam.....	11
2.3. Obrazová stránka epitafů, rozdíly v protestant- ských a katolických námětech.....	14
<b>3. Malířství na Moravě mezi lety 1600 a 1650</b> .....	16
<b>4. Epitaf s námětem Večeře v Emauzích</b> .....	20
4.1. Základní údaje.....	20
4.2. Chrám sv. Mořice.....	21
4.3. Popis obrazu.....	25
4.3.1. Preikonografický popis.....	25
4.3.2. Ikonografická analýza.....	27
4.3.2.1. Biblický námět Večeře v Emauzích.....	28
4.3.2.2. Ikonografie Jaroslava Petru.....	29
4.3.2.3. Italský vzor: Santi di Tito.....	31
4.3.2.4. Oltářní obraz: Večeře v Emauzích.....	33
4.3.2.5. Nový pohled na teorii J. Petru.....	35
<b>5. Restaurátorský protokol</b> .....	38
5.1. Zhodnocení stavu před restaurací.....	38
5.2. Návrh na restaurování.....	38
5.3. Výsledek průzkumu technik malby.....	39
5.4. Shrnutí provedených restaurátorských prací.....	40
5.5. Závěry, k nimž se v rámci restaurování došlo.....	40

<b>Závěr</b> .....	41
<b>Poznámky</b> .....	44
<b>Abecední seznam použité literatury</b> .....	48
<b>Summary</b> .....	51
<b>Seznam obrazové přílohy</b> .....	53
<b>Obrazová příloha</b> .....	55

## Úvod

Jako téma své bakalářské práce jsem si zvolila deskový obraz s námětem Večeře v Emauzích, který byl objeven roku 1982 v chrámu sv. Mořice v Kroměříži, dnes je však součástí stálé expozice Arcidiecézního muzea v Olomouci.

Vzhledem k faktu, že tématem se mi stalo pouze jedno umělecké dílo, nikoliv celý cyklus nebo skupina uměleckých děl, budu mít možnost se problematikou, která obraz provází, zabývat podrobně a komplexně.

Svoji práci dělím do několika kapitol, z nichž stěžejní se stala kapitola čtvrtá, ve které se podrobně věnuji problematice vlastní malované desky. První tři kapitoly mají většinou obecný charakter.

V první je nastíněn komplexní přehled bádání, kde je mým záměrem shrnout veškerou literaturu, která byla k epitafu do této doby napsána. Ve druhé se věnuji epitafu jako uměleckému dílu. Cílem je vysvětlit význam tohoto pojmu a jeho úlohu a význam v historii. V následující kapitole se zabývám problematikou malířství v Olomouci a Kroměříži v rozmezí let 1600 až 1650, do nichž je vznik epitafu vřočen. Cílem této kapitoly není jen pouhé shrnutí výtvarné tvorby spadající do zmíněné oblasti, ale snažím se také poukázat na celkovou složitost doby původu epitafu, na četné problémy a události, které nebyly vzniku uměleckých děl příznivě nakloněny a měly často za následek postupný zánik jejich i všech archiválií s nimi spojených.

Zcela stěžejní je kapitola čtvrtá, v níž systematicky řadím informace, již přímo související s epitafem. Vzhledem k faktu, že k dílu byl napsán pouze jediný stěžejní článek, a to Jaroslavem Petřů v roce 1988, věnuji mu zde náležitý prostor. Kromě toho ale považuji za důležité poukázat na florentský oltářní obraz, který se pravděpodobně stal námětovou a kompoziční předlohou kroměřížské

desky. V poslední kapitole jsou shrnuty poznatky z restaurátorských prací.

Hlavním cílem této práce poukázat na problematická místa, která se dle mého názoru v ikonografii Jaroslava Petruška vyskytují, sama bych tato místa ráda osvětlila a jejich výklad dostačujícím způsobem podložila. Následně se pokusím nově obraz interpretovat s ohledem na mnou zjištěná a publikovaná fakta.

Práce je doplněna fotografickou přílohou v digitální i tištěné verzi, která je nepostradatelnou součástí textů.

## 1. Přehled bádání

Rozměrná desková malba s námětem večeře v Emauzích, která se zdá být s největší pravděpodobností fragmentem epitafu, byla objevena roku 1982 v chrámu sv. Mořice v Kroměříži při vyklízení jedné z místností a od samého začátku byla hodnocena jako důležité dílo, zrcadlící v sobě malířského ducha počátku 17. století.

Zcela zásadní vliv pro určení a pohled na celé malířské dílo měla ikonografie Jaroslava Petruška<sup>1</sup>, který se epitafem a jeho ikonografií zabýval podrobněji už od objevení díla a který deskový fragment určil na základě mluvícího znaku - papouška - jako epitaf probošta Benedikta Knauera. Přesto, že s touto informací pracuje ve svém textu z roku 1984 už Dana Vokolková<sup>2</sup>, text J. Petruška byl publikován teprve v roce 1988 v časopise Památky a příroda a byl všeobecně přijat a respektován uměnovědnou společností. Kromě přiřazení fragmentu konkrétní osobě datoval Petrušek vznik obrazu do roku 1608, tedy roku proboštovy smrti. V textu také poukazuje na portrétní rysy jedné ze zobrazených postav, kterou určil jako kryptoportrét samotného Benedikta Knauera. Text J. Petruška je psán velmi přesvědčivě a odráží v sobě všechny jeho dlouholeté badatelské zkušenosti, proto nikdy nebyl důvod o jeho ikonografii pochybovat. Dílo jako epitaf probošta



Benedikta Knauera zmiňují některé studie týkající se chrámu sv. Mořice<sup>3</sup>, ve všech těchto pracích není však epitafu věnována žádná hlubší pozornost. Bylo jen konstatováno, že tam byl v 80. letech nalezen.

Další zmínku o epitafu můžeme najít v textu Ondřeje Jakubce z roku 2007<sup>4</sup>, který je věnován deskovému obrazu *Kristus a žena ze Samarií* od Gerharda van Valckenborch, v němž je kroměřížskému epitafu poskytnut jistý prostor. Nejen, že se zde poprvé objevila spojitost obrazu s florentským oltářním obrazem Santiho di Tita, ale je to také jediný text, kde se uvažuje o autorství desky. O. Jakubec zde okrajově polemizuje s názorem M. Tognera, který jej dával do souvislosti právě s Gerhardem van Valckenborch. Vzhledem k hladkému rukopisu a jiné typice postav je spíše opačného názoru.

Teprve před několika měsíci vyšla kniha M. Tognera<sup>5</sup> zabývající se barokem v Olomouci, v jejíž úvodní kapitole, vztahující se ještě k období manýrismu, se můžeme opět setkat se zmínkou o epitafu. I zde M. Togner pracuje již se známými fakty, jako je přiřčení epitafu proboštu Benediktu Knauerovi, datace nebo florentská předloha. Kromě toho zde autor poukazuje na možnou nizozemskou orientaci malíře, i když kompozice má charakter ryze italský.

Ačkoliv nedávno proběhla v Olomouci velká expozice, vystavující epitafní díla renesance a manýrismu, k níž byl vytvořen podrobný katalog<sup>6</sup>, dalo by se logicky očekávat, že zde bude popsán i epitaf probošta Benedikta Knauera. Nestalo se tak, epitaf nebyl součástí výstavy a není tedy zahrnut ani do katalogu. Podobně je tomu i v případě třetího dílu katalogu olomoucké obrazárny<sup>7</sup>. V katalogu obraz zmíněn není, protože je zaměřen pouze na díla z olomouckých sbírek. Epitaf je sice v dnešní době součástí stálé expozice v Arcidiecézním muzeu, ale byl do něj věnován teprve před několika

lety. Krátkou stať o něm ovšem můžeme najít na oficiálních stránkách olomouckého Muzea umění<sup>8</sup>.

## 2. Epitaf

Problematika epitafu byla až do dnešních dnů značně opomíjena, a proto s literaturou zabývající se epitafem se nelze v hojnějším počtu setkat. Vzhledem k tomu, že se nedávno uskutečnila v Olomouci výstava představující právě tento typ umění, byl pro ni vytvořen katalog<sup>9</sup>, v němž byla zmíněné problematice věnována dostatečná pozornost. Tento katalog, jehož editorem byl Ondřej Jakubec, se stal mým hlavním zdrojem při obecném objasňování pojmu epitaf.

### 2.1. Slovníkové definice

Epitaf – slovo, které každý z nás již slyšel, řada z nás jej používá, ale jen málokdo zná jeho pravý význam. V čem tkví tento problém? Nedostatečný zájem lidí, nebo nízká informovanost? Pravda se nachází na obou stranách. Jedná se o termín, který spadá do úzce specializované terminologie uměnověd, a přesto, že na první pohled mu rozumí každý, specifikovat jej umí jen málokdo. Když se podíváme do slovníku, neunikne nám fakt, jak stručně a nepřesně toto heslo bývá definováno. V Ottově slovníku naučném<sup>10</sup>, který je datovaný do roku 1894, je epitaf vymezen jako „náhrobní nápis, pomník takovým nápisem opatřený“. I v jiných slovnících<sup>11</sup> jsou definice podobné, např. „náhrobní nápis, nápis o mrtvém; náhrobní deska, kámen“. V novějších lexikonech (např. Bowdler z roku 1995) je specifikace přesnější, o epitafu se píše jako o zvláštním typu sepulkrální památky, která se skládá z nápisu identifikujícího zemřelého, jeho vyobrazení a také příslušného náboženského motivu. Ovšem o přesné funkci, ke které byl epitaf využíván, o jeho charakteru a jeho velkém významu především pro záalpské země v 16. a 17. století, o záměrech

objednavatelů a jejich duševních pohnutkách k tvorbě těchto památek, se v takovýchto slovnících nedozvíme zhola nic.

## **2.2. Epitaf – charakteristika, funkce a význam**

Slovo „epitaf“ bylo odvozeno z řeckého slova „ἐπί“ [epi] a „ταφειος“ [tafeios], což znamená „k hrobu příslušející“. Když využijeme jednu z přesnějších slovníkových definic epitafu, poučí nás, že se jedná o „pohřební památník umístěný při kostele, většinou skromnějších rozměrů a nesoucí pamětní nápis“. A je to právě ona nápisová složka, která dala pomníku celý název. Latina, ve které najdeme slovo „epitaphium“, má význam spíše literární, jedná se o pohřební nápis čili nekrolog na hrobě, jako kámen nebo pomník je chápán jen zřídkakdy. Pod pojmem „epitaf“ se tedy dnes chápe spíše onen básnický útvar, kterým je definován nebo oslavován zemřelý. Uměleckohistorická terminologie ovšem definuje tento pojem širšími slovy, a to jako sepulkrální uměleckou památku (ať už malovanou, kamennou, nebo kombinující řadu různých technik a materiálů), která především svou nápisovou složkou funguje jako komemorativní objekt vztahující se k zemřelé osobě, jíž je epitaf určen.

První epitafy pocházejí ze 14. století a místem zrodu je Švábsko, Tyrolsko a Bavorsko. K nám se fenomén epitafu dostal ke konci 14. století a v průběhu dalších let je u nás zaznamenán jeho velký nárůst. Zlatým věkem můžeme nazývat 16.a též 17.století, i když ke konci tohoto století a v následujících dobách dochází k pozvolnému úpadku. Z těchto časů pochází velké množství památek, i když se zachoval pouze zlomek z toho, co v tehdejších dobách opravdu existovalo. Epitafy vznikaly v takové šíři variant, že nám také v mnoha případech dosti znesnadňují, ne-li znemožňují, přesnou definici, zvláště pak ke vztahu k náhrobkům.

V podstatě epitaf charakterizují především tři základní složky<sup>12</sup>:

1. nápisový komponent, který zahrnuje jméno i úmrtní data, často i řadu jiných informací, vztahujících se k zemřelé osobě a ji charakterizující (tzv. básnický „epitafní“ text)
2. vyobrazení zemřelé osoby, popř. celého rodu
3. duchovní malířská či sochařská složka (může se objevit i alegorický námět).

Dohromady je tak tvořen důležitý významový celek. Vedle tohoto typu epitafu, kde jsou všechny tři složky rovnoměrně zastoupeny (tzv. *Bildepitaph*), se rozlišují další typy podle toho, která ze složek u něj převládá, tedy tzv. nápisový nebo figurální epitaf, v různé míře kombinován i s heraldickou složkou. Můžeme také přistoupit k rozdělení podle toho, která ze složek se nachází v centru, tzn. buď onen náboženský motiv, portrét zemřelého, nebo nápisová složka.

Jak lze vidět, docházíme k problému, že epitaf je natolik neurčitý výtvarný fenomén, že ne vždy jsou všechna tato kritéria naplněna. Tady je proto prostor zmínit ještě jedno nové specifikum vztahující se k epitafu, a to, že není nesporně spojen s místem hrobu, ale právě naopak, je na samotném hrobě zcela nezávisle působícím komemorativním objektem. Tím však nelze popřít jeho úzký vztah k místu pohřbu. Většinou byly zavěšovány v interiérech kostelů, někdy i v exteriérech nebo křížových chodbách. Nejprestižnější místo bylo v samotném chóru či při vedlejších oltářích. Od 17. století se také epitafy začaly samostatně osazovat na hřbitovech s odkazem na zemřelého, nebo spíše na celý rod na tomto místě pohřbívaný.

Epitafy často vznikaly již za života objednavatele (doklady o tom máme díky vynechaným místům v textových polích), nebo jejich vytvoření bylo součástí poslední vůle a po smrti dotyčného připadlo vyplnění tohoto posledního přání na rodinu nebo někoho z blízkých přátel.

Renesanční epitafy jsou jistě velmi specifickým jevem své doby. Traduje se, že z hlediska ekonomického se jedná o levnější památku, než byl nákladný kamenný náhrobek, a proto tedy také mezi objednavatele patřili nejčastěji lidé měšťanských vrstev, nelze ale pominout ani šlechtické či duchovenské monumenty. Tradovaný fakt, že náklady na epitaf byly podstatně nižší než na náhrobek, není zcela přesný. V řadě případů, kde se dochovaly zprávy o pořizovacích nákladech nebo postavení objednavatele, existují doklady spíše o opaku, proto je nutné zdůraznit, že šlo o osobní, možná též lokální preference.

Počínaje 16. stoletím můžeme v tvorbě epitafů vidět velké změny např. v rozšíření typů, námětů, ale také jejich rozměrů. Jedná se o trend vrcholící především na počátku 17. století, kdy v oblasti střední Evropy vznikají značně rozměrné epitafy, kombinující architekturu se sochařskou složkou, dokonce i v doprovodu nástěnných maleb. Někdy tyto monumenty dosahovaly až do výšky kleneb. Pokud u epitafů budeme sledovat tento proces architektonizace, vyplynou nám tři hlavní formální typy<sup>13</sup>: epitaf uzavřený do více či méně prostého rámu, architektonicky náročnější edikulový epitaf a konečně nejbohatší sestava oltářního typu. Všechny tři varianty se objevují jak v kamenných, tak malovaných variantách, někdy se k nim přimykají i dodatečné kartuše, erbovní nebo nápisové desky. V případě malovaných epitafů souvisí s takovou šíří a bohatostí ikonografických námětů další velmi rozšířený fenomén, a to jsou grafiky. Grafika se stávala nedílnou a téměř nepostradatelnou součástí malířských dílen.

Epitafy vedle obecně reprezentativní funkce vyjadřovaly také osobní, popř. korporátní komemoraci, ale zároveň i touhu po spáse. Umožňovaly uchovávat památku na zesnulého nebo zesulé, která na pozůstalé stále aktivně působila. Zatímco v dnešní době je umírání pro člověka v podstatě cizí, stejně jako udržování aktivní posmrtné

památky, v období novověku byla smrt zcela běžnou součástí lidského života, jež byla tak přijímána, byť s přirozeným strachem. Byla to výrazně veřejná záležitost a samotné pohřby byly silně ritualizované, i když v katolických nebo protestantských komunitách byly zjištěny značné odlišnosti. I samotná reformace přinesla hodně změn v dalším rozvoji epitafů. Nejen, že se změnil vztah k zemřelým, ale začaly se proměňovat také liturgické praktiky. V rámci luteránství pak došlo k odmítání bočních oltářů v kostelech, a ty byly brzy nahrazeny velmi bohatým repertoárem epitafů nebo náhrobků.

### **2.3. Obrazová stránka epitafů, rozdíly v protestantských a katolických námětech**

Výběr námětu pro obrazovou část nebyl nikdy objednavatelem ponechán náhodě a nutno podotknout, že často byl velmi úzce propojen s nápisovou částí. Standardním postupem při zhotovování epitafů bylo vytvoření modelu, který musel být zadavatelem vždy schválen. Šlo o to, aby obraz vyjadřoval osobitý vzkaz pro toho, komu byl určen, a zároveň aby zdůrazňoval jeho křesťanskou víru a naději na posmrtný život.

Nejtypičtější scénou, která byla převzata ze středověkých epitafů, bylo nesporně zobrazení zemřelého klečícího před krucifixem. Mezi další často používané náměty patří např. Oplakávání Krista, Kladení do hrobu či Zmrtvýchvstání. Šlo v podstatě o to, zobrazit triumf křesťanství nad smrtí<sup>14</sup>. Stále se naskytá otázka konfesionality v ikonografických námětech. Často bylo zdůrazňováno, že témata nejhojněji užívaná (např. Zmrtvýchvstání nebo Poslední soud) jsou natolik obecná, že nejdou spojovat ani s katolickou, ani s protestantskou vyhraněností. Tyto konfesijní hranice byly ještě po jistou dobu rozmlžené, neboť náboženská uniformita se prosazovala jen relativně pomalu. Další důkaz nám poskytuje i osobnost Lucase

Cranacha st., který pracoval jak pro katolíky, tak pro protestanty, což dokumentuje, že pro tohoto umělce konfesijní hranice neexistovaly. Na druhou stranu ale neznamená, že by katolické nebo protestantské prostředí nevytvářelo svá vlastní témata. Většinou šlo o náměty, které souvisely s jejich náboženskou ideologií nebo kultem. Nekatolíci se v některých oblastech také velmi výrazně vymezovali vůči katolickým náboženským epitafům, jedná se hlavně o ty skutečnosti, kde spolu oba tábory zásadně nesouhlasily. A právě v těchto místech se na straně nekatolíků vyvinula celá řada zajímavých inovativních ikonografických řešení. Přesto, že protestanti zaujali k mrtvým v podstatě nenáboženský postoj, epitafy byly stále nedílnou součástí chrámového vybavení. Pro nekatolíky měl epitaf význam morálního exempla a vzoru pro žijící.

Pro německé země jsou v raně reformačním období nejtypičtější náměty Ukřižování, Zmrtvýchvstání Krista, Zákon a Milost, Kristus žehná dětem, Křest Kristův, Vzkříšení Lazara a Poslední soud<sup>15</sup>. Při pohledu na témata je možné namítnout, že se zde vyskytují i tzv. nadkonfesijní témata, jako je právě Ukřižování nebo Zmrtvýchvstání, ale pravděpodobně je to důsledek jejich izolovaného hodnocení. Za zmínku stojí, že např. ve Slezsku používali katolíci scénu Zmrtvýchvstání jen velmi ojediněle. Nemluvíme zde ani tak o tématu jako takovém, ale spíše o celkovém kontextu a způsobu, jakým s námětem komunikují donátoři. Jiná témata, typická pro nekatolíky, jako Zákon a Milost, Kristus žehná dětem, Ukřižování ad. v sobě odrážejí typického ducha protestantismu. Epitafy dokládají to, že jedním z podstatných smyslů jejich konfesijního programu bylo napomáhat při propagaci Lutherovy interpretace evangelijního poselství. Cílem bylo tedy zdůraznit postavu Krista jako Vykupitele a k tomu byla vhodná pašijová témata, jako Ukřižování, Kladení do hrobu nebo Zmrtvýchvstání, ale také např. Obětování Izáka, Vzkříšení

Lazara, Nanebevzetí Eliáše. Cílem námětu Poslední večeře je mimo jiné také poukázat na Kristovu oběť. Námět Kristus a žena ze Samaří zase poukazuje na metaforu křtu předurčujícího k životu věčnému.

V případě epitafů vzniklých v prostředí katolickém je patrná v době novověku stejná popularita jako v prostředí protestantském. Křesťanské umění zavazovalo nejen církevní autority, ale i samotné tvůrce k tomu, aby umělecká díla stimulovala víru a zbožnost. Jedná se o stanovisko, objevující se především po tridentském koncilu, který začal silně uplatňovat cenzuru, jež měla vše nevhodné nebo rušivé eliminovat na minimum.

Na rozdíl od epitafů z protestantského prostředí si katolické stále držely svůj devocionální charakter. Nadále byl kladen důraz na emotivní náměty, jako Kristus Trpitel, Pieta nebo Madona s dítětem. Tímto způsobem je také stále poukazováno na důležitou roli Panny Marie a svatých jakožto přímluvců. Cesta ke spáse tedy pro katolíka nekončí pozemským životem a epitafy se proto snaží vyjádřit eschatologickou nadějí. Pokud se ale podíváme na problematiku epitafů v zemích, jako je Německo nebo Polsko, zjistíme, že mnohem větší důraz tam byl kladen na protestantské památky než na památky katolické. A nejinak tomu bylo i u nás. Zde byla katolickým památkám věnována jenom okrajová pozornost.

### **3. Malířství na Moravě mezi lety 1600 až 1650**

Protože epitaf s námětem Večeře v Emauzích byl od svého objevení v chrámu sv. Mořice v Kroměříži datován do poloviny 17. století<sup>16</sup>, rozhodla jsem se věnovat jednu kapitolu své práce malířství této doby se zaměřením na Olomouc a Kroměříž<sup>17</sup>, kde s největší pravděpodobností deskový obraz vznikl.

Cílem této kapitoly není pouze shrnout malířství daného období, ale také poukázat na četné problémy a dobové události, které rozvoji



nejen malířství, ale umění celkově, nebyly vůbec příznivě nakloněny. To je také příčinou, proč je dodnes umělecká tvorba první poloviny 17. století zahalena rouškou otázek a vědomosti o této době jsou stále torzovité. Z druhé poloviny 17. stol. se nám dochovalo památek přece jen o něco více, po ničivé třicetileté válce přicházejí na Moravu malíři a umělci z okolních zemí, díky nimž je fond uměleckých děl z této doby lépe mapovatelný. V 18. století, v době modernizace chrámových i zámeckých interiérů, jakožto důsledku josefínských reforem, a v období purismu 19. století byla však mnohá díla zřejmě zlikvidována. Jak jsem již naznačila, důvodem, proč se z počátku 17. století zachovalo tak málo hmotných památek, nejsou pouze vlny ničení v 18. a 19. století, ale i to, že sama doba nebyla rozvoji umění příliš příznivá. Už ve 20. letech se začíná projevovat silná náboženská intolerance, dochází ke dvěma morovým epidemiím, a to roku 1623 a 1633. V roce 1637 zachvátil Olomouc ničivý požár a své vykonala i švédská okupace a drancování v průběhu třicetileté války. Tyto události, při kterých je logickým důsledkem i politický úpadek, se nakonec vyhrotily do té míry, že Olomouc ztratila statut hlavního města Moravy.

Na počátku 17. století dozávalo k funkci hlavního města Moravy Brno, nejvýznamnějším uměleckým i náboženským centrem však stále byla Olomouc. Nacházelo se zde sídlo biskupa, stejně tak jako univerzita, založená jezuitami. S Olomoucí byla spjata Kroměříž, která i nadále zůstávala rezidenčním místem olomouckých biskupů.

První dílo, o kterém bych chtěla mluvit, je deskový obraz s názvem *Kristus a žena ze Samarií*<sup>18</sup>. Autorem je Gerhard van Valckenborch a obraz je datován před rokem 1597. Gerhard patřil ve své době k významnějším olomouckým malířům a dá se předpokládat, že s největší pravděpodobností byl bratrem Martena a Lukase

Valckenborchových, dvou nejvýznamnějších představitelů této původně rakouské rodiny. Roku 1591 byla Gerhardovi svěřena velká malířská zakázka přímo od biskupa Stanislava Pavlovského z Pavlovic, a to na cyklus Legendy o sv. Stanislavovi, která byla určena do kaple sv. Stanislava při chrámu sv. Václava v Olomouci. Bohužel se cyklus do dnešních dní nezachoval, a proto jediná možnost, jak se seznámit s tvorbou tohoto umělce, je již zmíněná práce *Kristus a žena ze Samarií*. Dílo svým spojením dvou postav v prvním plánu obrazu s hlubokým průhledem do krajiny i dalšími detaily naznačuje velmi úzké spojení s holandským prostředím a zároveň též s tvorbou celé rodiny, především s tvorbou Lukase van Valckenborcha.

Další díla, spadající už do počátku 17. století, představuje skupina epitafů Eliase Hauptnera<sup>19</sup>. Tento malíř je velmi úzce spjat s moravským prostředím. Narodil se u Nového Jičína a do Olomouce poprvé přišel v roce 1605. Tam se stává roku 1609 měšťanem, městským malířem a reprezentantem malířské části cechovního bratrstva. Jeho signaturou jsou označeny tři epitafy olomouckých kanovníků a nacházejí se v sakristii olomouckého dómu. Jedná se ale o průměrná malířská díla, charakterizující domácí tvorbu. V Hauptnerově případě se setkáváme spíše s opětným využitím starších grafických předloh, např. Hanse Rottenhammera, Albrechta Dürera aj. S produkcí podobného charakteru se setkáváme relativně hojně. Jistou výjimkou je kopie Cranachova obrazu *Stětí sv. Jana Křtitele* od Eliase Hauptnera, která byla pro olomoucký dóm sv. Václava objednána už biskupem Thurzem, signatura uvádí rok 1609. Dílo Eliase Hauptnera je dnes v podstatě jedinou příležitostí pro konfrontaci dobových archiválií s tvorbou umělcovou.

Ze stejné doby pochází pravděpodobně i zmíněný fragment epitafu z kroměřížského chrámu sv. Mořice, o kterém bude podrobně

pojednáno v následujících kapitolách. Od 20. do 50. let nastává soustavný úpadek veškeré umělecké tvorby a o výtvarné činnosti nemáme téměř žádné písemné zmínky, ani se nám nezachovala významnější díla. Ale i v tak nepříznivých dobách, jako byla druhá čtvrtina 17. století, zůstává zachována určitá kontinuita výtvarné tvorby, jak můžeme pozorovat v pozůstalosti po malíři Tomáši Andermanovi<sup>20</sup>. Nemáme ovšem k dispozici jeho vlastní tvorbu (stejně jako tvorbu jeho syna Christiana), ale pouze sbírky obrazů, knih o umění, mědirytin a kreseb. Povědomí o jeho tvorbě si můžeme vytvořit jen díky skromným archivním zprávám. Není to ale jen v případě Andermanově, ale i v případě jiných malířů (Andreas Jandes, Tobias Kutzberger, Gregorius Miller), u nichž archivní materiály jsou jediným vodítkem k poznání jejich tvorby.

Při studiu archivních pramenů byl objeven relativně velký počet jmen umělců pracujících v druhé polovině 17. století, bohužel zatím se nepodařilo k většině těchto jmen, až na výjimky, doplnit konkrétní díla. Nepříliš kvalitní dílo *Sv. Šebestian* (1679)<sup>21</sup> bylo připsáno Mikuláši Frantovi a kvalitativně podobná *Hlava Krista* (1658) Kasparu von Bergenovi. Dosud anonymní zůstává obraz s námětem *Navštívení Panny Marie* (1653), vytvořený původně pro poutní kapli na sv. Kopečku. Další osobností, značně komplikovanou, je malíř Matteo Namis<sup>22</sup>, který se usadil v Olomouci pravděpodobně po roce 1650, kde také zemřel. Jeho tvorba je pro nás doposud otazníkem, protože se dochovaly pouze dvě univerzitní teze, které byly vytvořeny podle jeho kresebných návrhů.

Bezprostředně po skončení třicetileté války se nachází Olomouc v bédném stavu, ale je stále biskupským sídlem a rovněž také již sto let sídlem univerzity. Především díky těmto dvěma institucím dochází k mohutnému budování a opravám, k nimž je zapotřebí velkého množství kvalifikovaných sil, především architektů. Je ovšem zřejmé,

že zničené moravské prostředí nemůže tyto síly nabídnout, proto dochází k velkému přílivu zahraničních umělců na Moravu, někteří po skončení prací odcházejí, jiní zde zůstávají a vytvářejí první poválečnou generaci olomouckých sochařů a malířů sdružených do cechovních bratrstev, která zde měla dlouholetou tradici.

#### **4. Epitaf s námětem Večeře v Emauzích**

Rozměrný obraz [1], jenž je pravděpodobně fragmentem epitafu probošta Benedikta Knauera<sup>23</sup>, byl nalezen na jaře roku 1982 při rekonstrukci interiéru kolegiátního chrámu sv. Mořice v místnosti prvního patra, která sloužila jako provizorní kancelář, jež měla být zrušena. Při vyklízení veškerého mobiliáře byla tehdejším páterem Pavlem Strejčkem nalezena deska visící na zdi, zcela skryta za zády rozměrné skříně. Ten kontaktoval akademického malíře a restaurátora Františka Sysla. Následně byl obraz zkoumán a vyčištěn dr. Kristínkovou z Památkového ústavu v Olomouci a o několik let později byl páterem Říhou věnován olomouckému Arcidiecéznímu muzeu, kde jej můžeme vidět dodnes<sup>24</sup>.

Jeho objevení bylo bezesporu velkým překvapením. Jedná se o malbu na dřevěné desce, v době svého nálezu značně poškozené, s figurami v nadživotní velikosti. O dataci obrazu nebylo pravděpodobně nikdy pochyb a jeho vznik byl datován do první čtvrtiny 17. století.

##### **4.1. Základní údaje**

Jedná se o olejomalbu na dřevěném lipovém podkladu, který byl složen z pěti nestejně širokých dřevěných dílů, fixovaných horním a dolním svlakem<sup>25</sup>. Rozměry malby jsou 186 x 137 cm, obraz je dnes zasazen do skromného dřevěného rámu, který není původní. Dílo není ani signováno, ani datováno, ale rozborem byla potvrzena datace do

první čtvrtiny 17. století. Obraz byl jedenkrát restaurován, a to v letech 2002 – 2003 manželi Mojzírem a Radanou Hamsíkovými. Zatím nebylo potvrzeno, zdali byl obraz vytvořen přímo v Kroměříži, nebo v Olomouci, také není známo jeho prvotní umístění před nálezem ve svatomořickém chrámu.

#### **4.2. Chrám sv. Mořice**

Vzhledem k faktu, že se epitafní obraz našel v kolegiálním chrámu sv. Mořice [2], se dá předpokládat, že jeho vznik byl s kostelem nějak spjat. Chrám sv. Mořice je jednou z nejvýznamnějších kroměřížských staveb a jeho historie spadá až do konce 13. století. To je jeden z důvodů, proč jsem se rozhodla věnovat pozornost i stavbě samotné a jejímu stavebně-historickému vývoji, který je stejně komplikovaný jako celá problematika obestírající epitaf.

Mořický chrám je do dnešních dob v centru bádání našich nejpřednějších historiků umění, ale pozornost se nejvíce zaměřuje na raný stavební vývoj, který je bezesporu mnohem složitější, než vývoj v pozdějších letech. Celá historie chrámu by si jistě zasloužila dostatek prostoru, ale vzhledem k tématu mé práce do centra zájmu zahrnuji především dobu pontifikátu dvou významných osobností, biskupa Stanislava II. Pavlovského z Pavlovic (1579 – 1598) [3] a jeho nástupce kardinála Františka z Dietrichsteina (1599 – 1633) [4].

Základy chrámu sv. Mořice, který se stal nejdůležitější dominantou města, byly položeny kolem roku 1260<sup>26</sup> a jeho zakladatelem nebyl nikdo jiný, než olomoucký biskup Bruno ze Schauenburka.

V době biskupovy smrti kostel ještě dokončen nebyl, hotov mohl být snad jen presbytář a také kanovnická sakristie<sup>27</sup>. Dostavba

tedy probíhala i v následujících letech za Brunových nástupců. V roce 1423 došlo k vpádu husitských vojsk na Moravu a město bylo systematicky pleněno, uchráněn nezůstal ani chrám sv. Mořice, který byl vypálen a takřka v troskách. Přestaly se konat bohoslužby, mnozí obyvatelé přešli na stranu podobojí. Do rukou olomouckých biskupů se dostala Kroměříž opět až v roce 1456, kdy byla vydána biskupu Bohušovi ze Zvole, ovšem ne na dlouho, město bylo stále zastavováno a kostel zůstával neopravován. Důležitým se stal až biskup Stanislav Thurzo, který vyplatil město ze zástavy a obnovil ve městě vliv olomouckých biskupů. Také začal opravovat kostel, ale to až po nátlaku papeže Lva X<sup>28</sup>.

Přelomovou osobností byl pro kroměřížský chrám biskup Stanislav II. Pavlovský z Pavlovic, který je často nazýván druhým zakladatelem chrámu. Byl to zkušený a prozíravý politik, kněz hlubokého vzdělání, ale také člověk horlivý a netolerantní vůči protestantům. Byl znám jako velmi šetrný hospodář, často až se sklony k lakotě<sup>29</sup>.

První z věcí, kterou Pavlovský do chrámu obstaral, byly v roce 1581 varhany, s jejichž vyhotovením byl údajně velmi spokojen. Od roku 1582 se pak hojně věnoval další restaurátorské činnosti.

Dodnes konkrétně nevíme, které části stavby opravil a jak důkladně, ale k jeho největším zásluhám nesporně patří obnova presbytáře a v něm vyhotovení nového hlavního oltáře [5]. Dříve se též uvádělo, že byl autorem kanovnické sakristie s renesanční hvězdicovou klenbou, což je dnes však vyvráceno<sup>30</sup>. Sakristie pochází z Brunovy doby a původně byla zaklenuta čtyřmi poli křížové klenby, která uprostřed byla sklenuta na středový pilíř. Biskup Pavlovský nechal pravděpodobně tento sloup odstranit a zbytek klenby zajistil před sesutím vytvořením středového zrcadla. Do této menší sakristie se vchází renesančním portálem [6] ze

sakristie vikářské. Portál, jenž je bezesporu dalším Pavlovského dílem, je trojdílný, skládající se z podpěrných kanelovaných sloupů, kladí a štítu, vše v ionském slohu. Na samém vrcholu je dekorativní deska nesoucí biskupův znak<sup>31</sup> [7]. Ze stejné doby pochází pravděpodobně i renesanční lavabo, rozdělené i v tomto případě na tři patra. Spodní, nejmohutnější, je samotné umyvadlo, nad silnou a mohutnou římsou je deska se znakem Pavlovského a ve třetím patře, odděleném od druhého římsou, je postava Ukřižovaného.

V čem přesně tkvěla biskupova činnost při opravě presbytáře, je dnes těžké určit, ale jeho činnost pravděpodobně nesouvisela s architektonickými změnami, omezila se pouze na nejnútnejší opravu zdí nebo klenutí. Lépe jsme informováni o hlavním oltáři, který nechal též vybudovat. Jeho podstatná část stojí v chrámu dodnes. Původní oltář byl asi malý a nízký a pro chrám nadále nevyhovující, proto byl biskupem odstraněn a nahrazen téměř monumentálním dílem s bohatou plastickou výzdobou. I zde na oltáři, tentokrát na nejméně nápadném místě, dal vyhotovit svůj erb. Při kopání oltářních základů byly navíc objeveny ostatky zakladatele chrámu biskupa Bruna ze Schauenburku, což v Pavlovském vyvolalo touhu obnovit chrám do původní slávy. Ostatky pak uložil do stříbrné schránky a vložil na původní místo. Současně s hlavním oltářem biskup Pavlovský opravoval ještě asi čtyři další oltáře. Údajně bylo v mořickém chrámu deset až dvanáct oltářů, což je číslo zajisté úctyhodné; v roce 1625, za kardinála Františka z Dietrichsteina jsou kromě hlavního oltáře uváděny už jen čtyři.

Bezpečně víme, že na popud Pavlovského byl vybudován stříbrný relikviář v podobě malé monstrance s biskupovým znakem, stříbrný kalich a řada dalších bohoslužebných nádob, které se ale do

dnešních dob nedochovaly. Nechal pořídit i nové zpovědnice a daroval kostelu deset koberců, osm jich bylo zdobeno starozákonními výjevy. Kromě toho se uvádí, že biskup dokončil stavbu jedné z věží<sup>32</sup>. Otázkou zůstává, jestli tomuto biskupovi, který věnoval chrámu tolik času, sil a prostředků, můžeme též přisoudit zaklnutí trojlodí, nebo zda k němu došlo již za jeho předchůdců<sup>33</sup>.

Biskupu Stanislavu II. Pavlovskému se dodnes říká druhý zakladatel chrámu, protože znovu zřídil chrám jako kolegiální, uvedl tam potřebný počet duchovních a postaral se jim o náležité příjmy, opět se začaly sloužit dvě mše denně. Dokonce u chrámu zřídil i seminář. Sama olomoucká kapitula, která jeho snahy schvalovala a podporovala, jej nazvala druhým biskupem Brunem.

Po Stanislavu II. Pavlovském se do Kroměříže dostává další významná osobnost, kardinál František z Dietrichsteina (1599 – 1633). Z jeho popudu byla snad dostavěna druhá z obou věží<sup>34</sup>, dlouhého života v plném lesku se však nedočkala. Kardinál Dietrichstein byl významnou osobností, žijící a vládoucí ve špatné době. V době jeho pontifikátu se Kroměříž potýkala s řadou nepříznivých událostí, které byly již popsány výše. Největší katastrofu představovala třicetiletá válka, na samém jejím závěru v roce 1643 byla Kroměříž dobyta generálem Torstensonem a město bylo vydrancováno a vypáleno. Tento osud se samozřejmě nevyhnul ani chrámu. Chrámový poklad, jako kalichy či monstrance, byly ukradeny, podobně jako biskupská roucha, zcizeny byly dokonce i zvony a tehdejší probošt byl švédskými vojsky zabit. Bohoslužby se opět přestaly konat a přeživší kanovníci odešli z Kroměříže. Město se nacházelo v troskách.



Po třicetileté válce se Kroměříž vzpamatovává velmi pozvolna a velké zásluhy na její obnově má nový olomoucký biskup Karel II. z Lichtensteina-Castelcornu. Za něj dochází k přestavbě gotického hradu, který byl po třicetileté válce ve velmi špatném stavu, do téměř dnešní podoby barokního zámku. Nechává obnovit chrám sv. Mořice se vším, co k němu náleželo. Město začíná opět pomalu vzkvétat a s ním i Mořický chrám, přesto ale stavební aktivita už nikdy nedosáhla takové intenzity, jako tomu bylo v předešlých staletích.

### **4.3. Popis obrazu**

Po nastínění problematiky týkající se malířství poloviny 17. století, seznámení se s pojmem epitaf a obeznámení se s Mořickým chrámem jako nalezištěm epitafu, se v následujících kapitolách budu již podrobně věnovat problematice samotného epitafu.

#### **4.3.1. Preikonografický popis**

Ústředním motivem celého obrazu jsou tři postavy v nadživotní velikosti, sedící kolem menšího stolu [8]. Celá scéna je koncipována do hůře identifikovatelného prostoru, ale v pozadí za sedící trojicí jsou patrné podpůrné sloupy.

Samotný děj je určen středovou figurou [9]. Tento muž oválného obličejce má hnědé vlasy sčesané dozadu, oči zbožně sklopené s pohledem směřujícím dolů. Pod nosem má knír a bradku. Oblečen je do dlouhého roucha světlé, nahnědlé barvy s širokými rukávy, pod krkem má sponou sepnutý zelený plášť. Na zádech je vidět obrys klobouku se širokou krepou. Pravou ruku má před tělem v žehnajícím gestu, v druhé drží drobné pečivo, zřejmě chléb. Po mužově pravici i levici sedí další dvě mužské postavy. Na pravé straně je figura částečně obrácená zády k divákovi [10]. Muž upírá zrak na

postavu ve středu, na hlavě má široký klobouk světle žluté až nazlátlé barvy, kučeravé vlasy a hustý vous. Rukávy na svrchním světlém oděvu jsou vyhrnuty nad loket, přes rameno má ovinitý zelený plášť. Směrem od pasu dolů do poloviny stehen není jeho oděv viditelný, kolena má ovšem holá, na nohou zelené boty se zlatými ozdobami, sahající do poloviny lýtek. Levou rukou se opírá o desku ústředního stolu a postava je zobrazena v poloze, která napovídá, že se muž s největší pravděpodobností u stolu vztyčuje, nebo alespoň mírně nadzvedává. Druhou osobou na straně levé je opět mužská postava, natočená ze dvou třetin k divákovi [11]. Obličej muže je zobrazený z profilu, pohled opět upírá na postavu uprostřed. Temeno hlavy má holé, pouze na zátylku a kolem uší je věnec našedlých vlasů. Oděm je do světlé košile s dlouhými úzkými rukávy, která je na hrudi šňůrkami zavázána do mašle. Pod krkem je sepnut zelený plášť, který je pravděpodobně skryt za zády, odtud jej má muž přetažený přes svůj klín. I u tohoto muže můžeme na zádech vidět volně spuštěný klobouk se širokou krepou. Levou ruku má napjatou a skrytou za stolem, zajímavá je ale gestikulace pravé ruky, znázorňující odmítavé gesto. Jak už bylo řečeno, postavy jsou soustředěny kolem menšího stolu se středovou vyřezávanou nohou. Přes desku je přehozen čistý bílý ubrus s červeným lemem, na stole můžeme pozorovat drobné zátiší [12], skládající se z chlebového bochánku, ovocného plodu, pravděpodobně citrónu, dále z talířku s drobnými, tmavými plody a nádoby ve tvaru poháru s kupou, dříkem i patkou. K vyřezávanému stolu patří i židle, z nichž viditelná je pouze jedna, na níž sedí pravá postava [13]. Nohy židle jsou zkřížené, na křížení vidíme vyřezávanou lví masku. Židle je červeně polstrovaná se zádočným opěradlem a s obloukovitě prohnutou područkou dole ukončenou volutou.

Celá ústřední scéna se odehrává na dřevěné, schodem převýšené plošině. V levém dolním rohu se o hranu schodu opírá malá holčička

[14] ve velmi nákladném oděvu<sup>35</sup>. Má kulatý obličej s velkýma očima a drobnými ústy. Vlasy má pravděpodobně sčesaný dozadu, jsou překryty bohatě zdobenou čelenkou. Na čelenku navazuje čepec, možná kožešinka. Kolem krku má našasené, škrobené, pravděpodobně sešité okružní. Zlatý řetěz volně spadající na hrudník má dvakrát omotán a je zdoben velkým, světlým a vybroušeným kamenem. Zbytek oděvu je nejednoznačný. Může mít přes ramena přehozený plášť, ale není vidět uchycení na ramenou. Bílá látka vpředu by mohla být tzv. pásnička, i ta by ale byla pod krkem uchycena. Zlatá část oděvu s ornamentem byla vyšita zlatými nitěmi (žluté nitě ovinuté tenkým zlatým drátkem) tzv. brošovanou technikou. Z téže látky jsou zhotoveny i falešné rukávy. Rukávy s barevnou výšivkou v podobě kvítků na ruku holčičky pravděpodobně patří ke spodnímu živůtku, na zápěstí vidíme červené, několikrát omotané korály, které měly převážně ochrannou funkci. Botičky dívenky jsou skryté pod dlouhou sukní. Pravou rukou nabízí kousek plodu ptákovi, který se jej chystá uchopit nohou<sup>36</sup>.

Celá kompozice tří postav ve středu je doprovázena dalšími postavami v pozadí [15]. V pravém horním rohu obrazu je žena s rouškou na hlavě v přímé interakci s mladíkem v oděvu tmavě hnědé barvy, s bohatými kučeravými vlasy. Hlouběji v krajině je patrná další trojice postav navzájem spolu komunikující. Nad těmito postavami na kopci vidíme monumentální stavbu, v levé části je průhled do krajiny hlubší, vidíme koryto řeky směřující k hornatému horizontu.

#### 4.3.2. Ikonografická analýza

Obraz zcela jistě znázorňuje biblický příběh Večeře v Emauzích neboli Poutníci do Emauz<sup>37</sup>. V rámci podrobné analýzy celého díla považuji za důležité se podrobněji zmínit o celém námětu, jenž je v Bibli popsán pouze v Lukášově evangeliu.

#### 4.3.2.1. Biblický námět Večeře v Emauzích

Večeře v Emauzích je jedním z evangelijních biblických textů (L 24, 13 – 35) a zároveň velmi často malířsky zobrazované téma. Jedná se o akt zjevení Ježíše Krista dvěma učedníkům po jeho zmrtvýchvstání. Tyto emauzské události jsou popsány dosti podrobně nejenom v Bibli, ale můžeme se s nimi setkat i v jiných publikacích, které si detailně všímají života i smrti Ježíše Krista, např. rozsáhlý životopis G. Ricciottiho<sup>38</sup> nebo G. Papiniho<sup>39</sup>.

Tři dny po ukřižování a pohřbení Ježíše Krista jdou dva z Kristových přátel, kteří mu často naslouchali a dnes truchlí nad jeho smrtí, do města jménem Emauzy, nepřítis vzdáleného od Jeruzaléma.

Starší z obou Kleofáš i jeho mladší společník<sup>40</sup> velmi milovali Krista, a proto je jeho smrt hluboce zasáhla. Kristova muka způsobila Kleofášovi a jeho společníku velkou bolest a Kristův potupný konec se jim zdál nedůstojný Bohočlověka.

O všech těchto věcech se oba muži při své cestě do Emauz bavili, aniž by si všimli, že jim kráčí v patách cizí poutník. Uviděli pohybující se stín, zastavili se a ohlédli. Pozdravili se s mužem, a ačkoliv v něm zpočátku nepoznávali nikoho konkrétního, nepřipadal jim cizí. Muž se k nim přidal a zapojil se do hovoru.

Tázal se jich, o čem se spolu baví, a oni mu odpověděli, že si vyprávějí o smutné události, která se v uplynulých dnech stala, o smrti Mesiáše v Jeruzalémě. Muž se velmi podivil, že nechápou slova proroků Starého zákona a že si neuvědomují, že Kristova smrt byla nutná pro záchranu lidstva. Po zbytek cesty mužům připomínal různá starozákonní proroctví o Mesiášovi. Oba dva mu s nadšením naslouchali a když došli k prvním emauzským domkům, chtěl se s nimi muž rozloučit. Kleofáš a jeho společník jej přemluvili, aby přijal pozvání ke stolu.

Poutník jim vyhověl a zasedl s nimi ke společnému jídlu. Potom, co rozlámal chléb a rozdělil mezi ně, prozřeli a poznali ve svém společníku Ježíše Krista, který v tomto okamžiku zmizel.

Když se Kleofáš a jeho přítel vzpamatovali, rychle se dali na zpáteční cestu do Jeruzaléma, aby o celém zjevení podali svědectví Kristovým učedníkům.

#### **4.3.2.2. Ikonografie Jaroslava Petru**

I když námět obrazu je zcela jasný a nikdy nebyl důvod jej jakkoli zpochybnit, skýtá tento malířský fragment několik ikonografických úskalí, která do dnešních časů nebyla uspokojivě osvětlena. Pro ikonografii a hlubší výklad obrazu je zcela zásadní článek publikovaný Jaroslavem Petru<sup>41</sup> v roce 1988 v časopise *Památky a příroda*, který přesvědčivě některé z těchto prvků osvětluje. Ostatní texty<sup>42</sup>, zabývající se epitafem, většinou vycházejí z této základní stati.

Petru ve svém článku, kde v úvodu shrnuje okolnosti, za kterých byl fragment epitafu nalezen, a po stručném nastínění malířské situace dané doby rovnou přechází k problematice přiřazení obrazu konkrétní osobě a do konkrétního roku. Hned v prvních odstavcích dochází k proboštu Benediktu Knauerovi, dvanáctému proboštovi olomoucké a brněnské kapituly, který zemřel roku 1608. Do tohoto roku je tedy Petruem datován celý obraz.

Důležitým a v podstatě jediným prvkem v obraze, ze kterého Petru vychází, je papoušek v dolním levém rohu, který je krmen malou holčičkou. Papouška zde vysvětluje jako heraldický znak, který je možno vidět přímo na Knauerově erbů [16]. Pták je vyobrazen na štítě nad kardinálským kloboukem završeným klenotem, přítomna je i nápisová páska. Na Knauerově papouškovi je ještě patrný malý erbík s dietrichsteinskými vinařskými noži [17], který má zavěšený na krku.

Papoušek na epitafu se tady stává mluvícím znakem. Zatímco holčička krmící papouška je na obraze Petruem opomenuta, rozvíjí tuto svou teorii prostřednictvím hlavního motivu. Trojice mužů uprostřed, z nichž středová postava je Kristus, jsou zobrazeni v momentu, kdy Spasitel rozlamuje chléb a dává jej svým společníkům. Kompozice je velmi poklidná. Kristus jednou rukou žehná, ve druhé drží chléb. Oba muži jsou zobrazeni v okamžiku prozření. Muž napravo s vyhrnutým rukávem, který je částečně obrácen zády k divákovi, je zachycen v momentu, kdy se chystá údivem povstat. Tato postava byla Petruem označena za Kleofáše, staršího z obou poutníků. Druhá postava je podle něj zajímavější, nejen, že u nohou tohoto muže najdeme onen vyprávěcí znak – papouška, ale Petru zde také upozorňuje na určité portrétní rysy postavy, což ho přivádí k domněnce, že tato postava druhého, bezejmenného poutníka, je portrét samotného Benedikta Knauera. Dále ve svém textu poukazuje na scénu, která se odehrává v druhém plánu obrazu. Za dvěma postavami, mladým mužem s kučeravými vlasy a starší ženou, kteří doplňují kompozici večere, je nutno si povšimnout drobné trojice postav stojících v krajině. Nepochybuje o tom, že se jedná o scénu předcházející samotné Večeři v Emauzích, tzv. Poutníci do Emauz<sup>43</sup>. Zde je popsán okamžik, kdy se ke dvěma rozmlouvajícím mužům přidává Ježíš Kristus, zatím nepoznán. Při důkladnějším pohledu na tuto trojici, které mají bezpochyby stejné oděvy jako postavy v hlavním plánu obrazu, je jasné, že se jedná právě o tuto scénu. Zakomponování dvou scén daného příběhu do jednoho obrazu není žádnou raritou, např. v italském malířství to bylo běžné.

V závěru své stati se Petru ještě zamyslel nad otázkou autorství. Konkrétního autora zde neuvádí, ale poukazuje na „výrazné italské zkušenosti a benátské poučení prošlé severoitalským filtrem“<sup>44</sup>, které tento kroměřížský obraz bezesporu vykazuje a které podle Petrua

nemohou být zprostředkované. Podle něj je tedy pravděpodobné, že deska byla namalována malířem italského původu, který své zkušenosti uplatnil v našem prostředí.

#### 4.3.2.3. Italský vzor: Santi di Tito

Přesto, že jediný přínosný text o desce s námětem Večeře v Emauzích prozatím publikoval Jaroslav Petruš<sup>45</sup>, jehož názory byly uměnovědnou společností přijaty a jsou doposud respektovány, vyplynula na povrch díky Milanu Tognerovi skutečnost, která před některé z Petrušových závěrů staví velký otazník.

Milanem Tognerem, znalcem a milovníkem florentské malby, byl objeven oltářní obraz od Santiho di Tita [18], umístěný v Capella Berti [19] slavného kostela Sta. Croce ve Florencii<sup>46</sup> [20]. Toto monumentální plátno, které vzniklo spolu s jinými v rámci nové programové výzdoby kostela, ač je mnohem rozměrnější a s mnohem větším počtem postav, nese ve svém středu téměř totožnou kompozici, kterou je možné vidět u kroměřížského epitafu. Malba je v detailech jednotlivých postav velmi přesná a je tedy nemožné považovat tuto skutečnost za pouhou náhodu či shodu okolností.

Santi di Tito, italský malíř, kreslíř a architekt, se narodil 6.10.1536 v Borgo di Sepolcro a zemřel ve Florenci 24.7.1603. Byl důležitou osobností přechodného období mezi manýrismem a barokem, ovšem odmítá styl malby reprezentovaný Vasarim nebo Michelangelovými následníky a navrácí se k tradicím rané renesance, zdůrazňuje ryzost příběhu, jednoduchost a čistou strukturu obrazu. Jeho kompozice jsou vzdušné, typy postav, pohyby a motivy rouch jasnější, přirozenější, barva je harmoničtější a světlejší než u většiny florentských současníků. Jeho kreslířská hladkost a korektnost mu podle Baldinucciho přivodily Tizianův posměch<sup>47</sup>. Mezi jeho

nejvýznamnější díla patří především oltářní obrazy a fresky, v rámci soukromých zakázek se věnoval také náboženským a mytologickým scénám nebo portrétům. Už za svého života byl velmi respektovaným umělcem, přesto, že na malířství své doby neměl nějak zásadní vliv. Z jeho dílny vyšla řada mladých umělců, včetně jeho vlastního syna. Ačkoliv jako architekt nebyl tak významný, uchovával i u staveb ideu čistoty a jednoduchosti, kterou prezentoval ve svých malbách<sup>48</sup>.

Santi di Tito, původem z patricijského rodu, získal své základní výtvarné vzdělání u Bastiona da Montecarlo, později u Agnola Bronzina i Baccia Bandinelliho. Roku 1554 byl přijat do Compagnia di S. Luca a od roku 1555 byl v kontaktu s Giorgiem Vasarim. Pro toto rané období jeho tvorby je typické experimentování, které pomalu určuje jeho styl. Roku 1558 přichází do Říma, údajně vstupuje i do Celliniho dílny. V Římě vytváří první freskové malby. Práce z těchto dob prokazují v jeho tvorbě jisté rafaelovské tendence nebo vlivy malířů z okruhu Taddea Zuccariho. Po návratu do Florencie v červenci roku 1564 se stal členem Accademia del Disegno, od té doby byl v neustálé interakci s Giorgiem Vasarim. Z této doby pochází např. působivé *Narození Páně* (Florencie, S. Giuseppe) nebo *Panna Maria se světci* (Florencie, Ognissanti), vzniklé před rokem 1568. Pod vlivem Vasariho je ovšem Santiho vlastní jednoduchý, čistý styl ohrožen. Jeho kompozice se stávají propracovanější a uhlazenější. Tuto změnu je možné vidět u řady dalších děl, např. pro Palazzo Vecchio, nebo slavný obraz *Zmrtvýchvstání* pro kostel Santa Croce ve Florencii. Benátské vlivy je možné spatřovat v dílech *Hostina v domě Šimonově* (Florencie, SS. Annunziata) nebo *Vidění sv. Tomáše Akvinského* (Florencie, S. Salvi). Dramatičnost a prostorové pojetí tohoto díla, stejně jako díla *Večeře v Emauzích* (Florencie, Sta. Croce), poukazuje na benátské vlivy, zatímco realistické pojetí figur odkazuje na díla lombardských mistrů.



Po Vasariho smrti pracuje Santi stále více pro florentské kostely, soukromé klienty a bratrstva. V roce 1578 získává florentské občanství a sám si projektuje dům na Via delle Ruote. Postupně se opět vzdává svého experimentálního stylu počátku sedmdesátých let a navrácí se k jednoduchosti a narativnímu stylu malby, čímž splňuje nové protireformační požadavky církve, že umění má být tak jasné, aby vyvolalo city i v nejprostším divákovi. Santiho snaha dosahovat většího naturalismu jej odváděla stále více od manýristických zásad směrem k umění Andrea del Sarto a Raffaella. Neustále hledal prostředky, jimiž by dosáhl co nejčistšího náboženského působení.

V posledním desetiletí života nachází Santi di Tito nový zájem v zářivé barevnosti a hře světla a stínů, která byla původně prezentována mladší florentskou generací umělců, např. Lodovicem Cigolim, Gregoriem Paganim nebo Domenicem Passignanem. Toto pozdní období je charakterizováno např. obrazem *Ukřižování* (Florence, Sta. Croce) z roku 1588, kompozicí s bohatou paletou barev a podstatně realističtějším užitím světla a stínů. Mezi vrcholová díla této doby patří obrazy *Agonie v zahradě* (Florence, S. Maria Magdalena dei Pazzi) nebo *Vidění sv. Tomáše* (Florence, S. Marco). Jeho poslední známou dochovanou prací z roku 1602 je *Zvěstování Panně Marii* (Florence, S. Maria Novella), oživující starší kompozice s použitím jemných světelných přechodů, v nichž někteří kritikové vidí odraz Caravaggiových prací.

#### **4.3.2.4. Oltářní obraz Večeře v Emauzích**

Objevení a samotná existence oltářního obrazu *Večeře v Emauzích* od Santiho di Tita, nacházejícího se v kostele Sta. Croce ve Florencii, se stává velmi důležitým bodem pro poznání ikonografie fragmentu kroměřížského epitafu, proto považuji za nutné porovnat obě díla v samostatné kapitole.

Rozměrná olejomalba na plátně je vložena do mohutného zlaceného rámu a je součástí oltářní edikuly v Capella Berti<sup>49</sup>. Ve středu kompozice je stěžejní motiv obrazu [21], a to Kristus rozlamující chléb, po jehož boku jsou zobrazeni dva druhové – starší Kleofáš a mladší muž, jehož jméno neznáme. Tento ústřední motiv je podán klidně, i když se jedná o moment prozření a poznání Krista. Kristus je oděn do dlouhé růžové kleriky, pod bradou má sepnutý sytě modrý plášť s červeným límcem. Společník po jeho levici, pravděpodobně Kleofáš, je oděn do košile oranžovo-červeno-okrového tónu, v pase přepásané modrou stuhou, rukáv levé ruky má vyhrnutý nad loket a přes hrud' a klín má přehozený plášť jemně nazelenalé barvy. Kolena má holá a na nohou vysoké boty růžové barvy s výrazným zdobením. Druhá postava, sedící po Kristově pravici, je oblečena do šatu lila barvy s červeným pláštěm a červeným zavazováním na hrudi, má modré boty se zdobením. Všichni tři muži mají klobouky s širokou krepou, muž napravo jej má stále nasazen na hlavě. Obraz Santiho di Tita se ovšem neomezuje pouze na toto základní schéma, ale kompozice je doplněna o velké množství sekundujících postav. Celá scéna je koncipována do otevřeného interiéru. Za postavami za stolem se tyčí vysoký podpěrný sloup ukončený obloukem, po levé straně je strmé schodiště ústící v prostorách prvního patra, na stěně této prostory je vyhloubená nika, do níž je umístěna antikizující socha. Po celé délce schodiště jsou umístěny různé postavy, které svými gesty reagují na scénu odehrávající se u stolu. Nejvýraznější je žena v sytě červeném oděvu, za níž stojí jiná žena s dítětem s rukou nataženou směrem k ústřednímu námětu. Za těmito ženami stojí ještě asi tři další postavy. V levém dolním rohu stojí v kontrastu muž ze dvou třetin otočený zády k divákovi s prstem napřaženým na Krista. Po mužově levici stojí stařec s velmi bohatě řaseným pláštěm tmavě žluté barvy, jehož pohled

směřuje z obrazu ven. V pravém dolním rohu sedí na schodku malý puti s hnědobílým psíkem, jenž se otáčí k jinému chlapci v sytě modrém rouchu, který mu na podnose nabízí nějaký druh červeného ovoce. Poslední dvojice osob stojí za postavou Kleofášovou. Jedná se o mladého muže a ženu s rouškou na hlavě, oba drží v napřažených rukou talíř nebo misku.

Na závěr si povšimněme ještě krajiny v druhém plánu obrazu, do kterého je celá scéna vložena. Stejně jako v případě kroměřížského epitafu, i zde se jedná o ideální pojetí krajiny. Na úpatí kopců v pozadí se nachází několik staveb, krajina je doplněna osamělými stromy a ani zde nechybí drobná scéna s názvem Poutníci do Emauz<sup>50</sup>, kterou možno rozpoznat ve třech mužích, kráčejících po cestě směrem ke stavení v popředí. Zajímavé je také světelné pojetí scény. Nejvíce osvětlena je trojice u stolu, světlo jako by vycházelo přímo z postavy Kristovy a osvětluje bezprostředně související popředí, zatímco schodiště je zahaleno do stínů.

#### **4.3.2.5. Nový pohled na teorii J. Petru**

Při prvním pohledu na oba obrazy si divák povšimne velmi přesného přenesení ústřední kompozice z obrazu Santiho di Tita na obraz, který byl Jaroslavem Petru<sup>51</sup> označen jako epitaf probošta Benedikta Knauera [22]. Tato přesnost nemůže být náhodná a je tedy logické předpokládat, že existovala grafika<sup>52</sup>, která vznikla podle Santiho obrazu, dostala se do našeho prostředí a zde byla stejná kompozice zpětně použita při malbě deskového obrazu. Jedna taková grafika je známa [23], ale pochází až 18. století, takže jako předloha nemůže být brána v úvahu. Tím je ale pravděpodobnější, že taková předloha skutečně musela existovat. Na grafickou předlohu lze usuzovat nejenom díky faktu, že tento způsob šíření povědomí o významných dílech své doby byl běžný, ale také vzhledem

k barevnosti, která je na obou dílech naprosto odlišná, je očividné, že barevné vybavení je autorovou vlastní invencí. Kromě toho, že kompozice epitafu a typologie postav má výrazné italské základy, samotné stylové provedení a celkové vyznění obrazu poukazuje na možné autorovy nizozemské vlivy<sup>53</sup>. Propojení italských a holandských vlivů v našem prostředí není žádnou zvláštností, právě naopak, tato symbióza je typickým projevem manýrismu na počátku 17. století v olomouckém a pravděpodobně i kroměřížském prostředí.

Nyní se podívejme, jaký vliv má spojení florentského oltářního obrazu s kroměřížským epitafem na ikonografii Jaroslava Petru. Držme se zatím stále faktu, že se jedná o epitaf probošta Benedikta Knauera. J. Petru svoji teorii založil na přítomnosti papouška, kterého označil jako mluvící znak<sup>54</sup>. Zde nemůže být sporu o tom, že probošt Knauer opravdu ptáka, snad papouška (přesné určení ale není možné), v erbu opravdu má. Co ale J. Petru zcela opomíjí, je přítomnost holčičky, která se na obraze objevuje hned vedle papouška a jejíž velmi honosný oděv s mohutným řetězem na krku naznačuje propojení dívky s vyšší společenskou vrstvou. Pomineme-li tedy skutečnost, že papoušek je zde mluvícím znakem proboštovým, nutno poukázat na fakt, že tento pták byl už počátkem 17. století často chovaným zvířetem i v našem prostředí, ale pro jeho těžkou dostupnost (dodnes není zcela jasné, za jakých podmínek se zvířata dovážela) a exotičnost se stal znakem vyšší a zámožné společnosti. Vezmeme-li tedy v úvahu tuto skutečnost a dáme ji do spojitosti s holčičkou na obraze, vznikají první pochybnosti o Petruově ikonografii. Je sice možné se domnívat, že holčička mohla mít spojitost s proboštem, např. být jeho dcerou, tím pádem by papoušek dál zůstával mluvícím znakem, je ale nutné si uvědomit, že doba, ve které Benedikt Knauer žil, by mu nikdy nedovolila mít vlastní dítě, a pokud by přece jen měl nemanželského potomka, nemohl by si dovolit jej takto veřejně přiznat na svém

vlastním epitafu. S touto Petruřovou tezí je spojen ještě jeden fakt, který je nutno vzít v potaz, pro jehož vyřešení nám poskytne prostředky právě oltářní obraz Santiho di Tita. Jak již bylo napsáno v kapitole, která se věnuje článku J. Petruř, na základě identifikace papouška se J. Petruř pouští na ještě tenčí led, když se rozhodne identifikovat postavu jednoho z poutníků po Kristově pravici jako kryptoportrét samotného probošta Knauera<sup>55</sup>. Ačkoliv v době, kdy J. Petruř svůj článek publikoval, nebylo důvodů pochybovat o určitých portrétních rysech dané postavy, nyní, při pohledu na florentskou předlohu, si dovoluji označit tuto domněnku za mylnou. Muž vlevo od Krista je věrnou kopií téže florentské postavy [24]: hlava zobrazena z profilu, výrazný nos, vysoké čelo, lysé temeno hlavy a věnec vlasů pouze na zátylku. Jednobarevně pojatý oděv se zavazováním na prsou a s pláštěm sepnutým pod bradou, klobouk s krepou spuštěný na zádech a drapérie přehozená přes klín, stejně jako zcela totožné odmítavé gesto pravé ruky, nás neomylně přivádějí k faktu, že ačkoliv by tato postava sebevíc jevila portrétní rysy, nemůže se jednat o portrét probošta Benedikta Knauera. Na tomto místě se pokusím reagovat ještě na jeden fakt, který je publikován v informačním textu k tomuto dílu na oficiálních stránkách Arcidiecézního muzea v Olomouci<sup>56</sup>, kde je, sice s otazníkem, vyslovena domněnka, že postava mladého muže s kučeravými vlasy a ženy s rouškou na hlavě, stojícími v pravém horním rohu epitafu za postavou Kristovou a Kleofášovou, jsou postavami mladého Jana Evangelisty a matky Boží. Prohlédneme-li si ale podrobně florentskou předlohu, zjistíme, že jsou tyto postavy zobrazeny i zde, na rozdíl od kroměřížské verze ovšem drží oba dva plýtké misky nebo talíře v rukou, které mají napřažené směrem k trojici u stolu. Na základě tohoto pozorování je nepravděpodobné, že by se jednalo o postavy Jana Evangelisty a Panny Marie, které se samotným dějem nemají nic společného.

Pravděpodobně se jedná o postavy, které se chystaly trojici u stolu obsloužit, nejsou tedy pro samotný děj obrazu důležité.

## **5. Restaurátorský protokol**

V poslední kapitole jsem se rozhodla věnovat pozornost restaurátorskému protokolu a závěrům, ke kterým se na základě bádání a restaurování došlo<sup>57</sup>. Deskový obraz byl restaurován mezi lety 2002 a 2003 akademickými malíři a restaurátory Radanou a Mojmírem Hamsíkovými.

Nejprve byl zhodnocen celkový stav desky, následně byl podán návrh na restaurování a byl stanoven rozpočet. Celý proces restaurace byl popsán v restaurátorském protokolu, který byl obohacen o rozsáhlý fotografický materiál.

### **5.1. Zhodnocení stavu před restaurací**

Deskový obraz, který vznikl spojením nestejně širokých lipových desek se dvěma napříč přiklíženými svlaky, byl ve značně kritickém stavu. Celá dřevěná hmota byla zcela zničená červotočem, povrch malby byl narušen velkým množstvím výletových otvorů, i okraje byly značně narušeny. Soudržnost všech desek byla zajištěna pouze tenkou povrchovou vrstvou dřeva po stranách. Kromě výletových otvorů po červotoči byla malba na mnoha místech plošně sedřena, nejvíce byla poškozena tvář Krista. Celý povrch malby byl pokryt vrstvou laku, který postupem let ztmavl. V dolní části bylo zjištěno přiklížení nové desky s pozdější domalbou.

### **5.2. Návrh na restaurování**

Vzhledem k velkým výtvarným kvalitám díla byl před samotnou renovací navržen průzkum technik malby, na který byl dohodnut honorář 10 000 Kč, tzn. stratigrafie vrstev, identifikace pigmentů,

RTG, provedení snímků v infračerveném světle, které budou sloužit ke zjištění přípravných kreseb a samozřejmě identifikace dřeva. Vzhledem ke stále aktivnímu červotoči bylo důrazně doporučeno ozáření Gama paprsky.

V případě restaurace samotné dřevěné desky byla nutná petrifikace a bylo navrženo zpevnění voskovopryskyřičnou směsí. Nebylo opomenuto ani zajištění desek proti rozestupu. Povrch obrazu měl být očištěn a samozřejmostí bylo odstranění ztmavlého laku a retuší.

Sedřený povrch malby a jiné defekty měly být vytmeleny a retušovány. Vedle toho Hamsíkovi doporučují nezakrývat výletové otvory po červotoči, čímž se přizná skutečný stav dřevěné desky. Na závěr měla být malba opatřena damarovým lakem a voskem polomatného charakteru. Na samotné restaurování byl stanoven rozpočet 120 000 Kč.

### **5.3. Výsledek průzkumu technik malby**

Dřevěná deska je složná z 5 nestejných dílů o šíři 25 až 36 cm, tloušťka desek je cca 20 mm. Celá je fixována horním a dolním svlakem.

Díky mikroskopickým průřezům bylo zjištěno, že chybí křídový podklad, samotná malba byla pouze na izolační vrstvě.

Infračervené snímky prozrazují črtanou modelaci černé štětcové kresby, která byla provedena dosti volnými, místy zdvojenými tahy. Patrná je pouze v tence malovaných stínových partiích.

Díky RTG byly zjištěny tenké vrstvy malby, způsob provedení je tedy mírně zjednodušený. Dílo je malováno splývavým rukopisem, pouze v nejsvětlejších místech drapérií jsou mírně patrné tahy štětce. Modelace pleti se dá popsat jako plochá s řadou naředlých tónů. Jemnozrnný azurit byl zjištěn v malbě města v pozadí.

#### **5.4. Shrnutí provedených restaurátorských prací**

Desky z lipového dřeva byly impregnovány několikanásobným napuštěním roztokovým polymerem MMA. Byla odstraněna středová lišta a silný drát, které měly slabou rámovou konstrukci zpevňovat. Systém spojení prken se osvědčil i v nepříznivých klimatických podmínkách kostela a deska zůstala rovná. Jedná se o tzv. systém per držných v rovině volně zapuštěnými svlaky. Některé spoje mezi dřevěnými deskami jsou sice místy mírně rozevřené a v minulosti byly retušovány bílými olejovými tmely, ty jsou však zcela nevhodné, a proto byly, pokud možno, zcela odstraněny. Spáry jednotlivých dílů byly vytmeleny směsí vosku a pryskyřice, toutéž směsí byla provedena i izolace zadní stěny. Dřevěný díl o velikosti 48 x 14 cm, který byl doplněn v pravém dolním rohu, musel být ponechán.

V případě samotné malby byl z povrchu odstraněn zhnědlý olejový lak, retušovány byly i červotočivé výletové otvory. Byly vytmeleny a následně retušovány akrylovými barvami. Závěrem byl povrch malby pokryt damarovým lakem s přídavkem vosku.

Restaurátory byla doporučena též výměna rámu, která ovšem nebyla součástí restaurátorských prací. Pouze byla odstraněna dosavadní černá lišta, která byla do boků desky přibita hřebíky. Jako vhodná se jeví silnější konstrukce, která by dovolovala vložení desky do drážky rámu.

#### **5.5. Závěry, k nimž se v rámci restaurování došlo**

Rozborem všech malířských technik v roce 2003 byl přednesen názor, že deska bezesporu pochází z pokročilého 16. století. Použití lipového dřeva je typické pro domácí práci. Za vzor byl tehdy považován neznámý obraz z nizozemského prostředí z doby kolem poloviny 16. století, kdy byl v té oblasti závazný křídový podklad, místy s tónovanou imprimiturou.



## Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo shrnout všechna doposud známá fakta, vztahující se k malovanému kroměřížskému epitafu s námětem Večeře v Emauzích.

Výchozím byl pro mě text Jaroslava Petrů z roku 1988 publikovaný v časopise Památky a příroda. Podrobně jsem se touto studií zabývala v příslušné kapitole své práce, stejně jako problematikou florentského oltářního obrazu od Santiho di Tita, uloženého ve florentském kostele Sta. Croce, jehož souvislost s deskou je nepopiratelná.

Jaroslav Petrů založil svůj výklad obrazu především na jediném detailu, jímž je papoušek v levém dolním rohu. Určil jej jako mluvící znak, který nás odkazuje na kroměřížského probošta Benedikta Knauera, jenž má v erbu papouška. Vznik epitafu datoval Petrů do roku 1608, v němž Knauer zemřel. Pokusila jsem se poukázat na problematická místa jeho interpretace, což je podle mne např. holčička krmící papouška v levém dolním rohu obrazu. Vzhledem k nákladnému oděvu dívky je možné předpokládat její značný význam v obraze, a není proto žádoucí opomíjet ji jen proto, že nezapadá do ikonografického výkladu. Přesný důvod nebo souvislost, proč je zde dívka vyobrazena, se mi zjistit nepodařilo, je však jasné, že v době, kdy Benedikt Knauer žil, nebylo možné přiznat se veřejně k potomkovi, proto jako jeho dceru tuto dívku zcela vylučuji, a to i v případě, že by se mohlo jednat o levobočka. Připustíme-li názor J. Petrů, že epitaf patří proboštu Knauerovi, zůstane holčička i nadále velkou neznámou. Dalším sporným místem je informace J. Petrů, že jeden z mužů po Kristově boku může být kryptoportrét samotného probošta. Pro tuto informaci neměl J. Petrů v době publikování žádný hmatatelný důkaz; mně se takový důkaz získat podařilo, nikoliv však hovořící ve prospěch této teorie, nýbrž proti ní. Důležitým vodítkem

se mi stal oltářní obraz s týmž námětem ve florentském kostele Sta. Croce, který byl bezesporu námětovou a kompoziční předlohou kroměřížského epitafu. Postava muže, domnělého Benedikta Knauera, je na florentském obraze zachycena téměř identicky jako na kroměřížské verzi, proto si zde dovoluji s jistotou tvrdit, že výklad J. Petru je v tomto bodě mylný. Je velmi pravděpodobné, že kroměřížská varianta byla namalována podle italského obrazu prostřednictvím grafiky, která musela existovat. Já jsem ji zatím neobjevila, mohu tedy předpokládat, že je ztracená nebo zničená. Dochovaná grafika s týmž námětem pochází až z 18. století, z čehož usuzuji, že námět obrazu byl v této době stále ještě aktuální.

Ikonografie Jaroslava Petru, velmi přesvědčivě podaná a širokou uměnovědnou společností přijatá, má tedy v sobě několik sporných bodů. Nemohu zcela vyvrátit fakt, že by fragment kroměřížské desky patřil k epitafu již zmiňovaného probošta, což ani nebylo mým záměrem, přesto si myslím, že na základě informací, které v práci uvádím, je možné o této ikonografii zapochybovat.

I problematika autorství zůstává nadále otevřená. Obraz, který byl nalezený v chrámu sv. Mořice v Kroměříži, patřil dozajista k tomu nejlepšímu, co se v kostele z této dobové produkce zachovalo, i když neexistuje důkaz, že tento obraz byl přímo určen pro chrám. Bohužel jsem neobjevila jiné obrazy ani díla, která bych mohla dát do užší souvislosti s touto deskou. Jistou spojitost s dílem Kristus a žena ze Semaří od Gerharda van Valckenborch naznačil Milan Tognier. Přesto se ale kloním spíše k názoru Ondřeje Jakubce, který je na základě rukopisu a typiky postav spíše názoru opačného.

Je patrné, že i přes veškeré úsilí, které jsem práci věnovala, jsem všechny stěžejní body osvětlit nedokázala, ale věřím, že se to v budoucnu může podařit. Vzhledem ke komplikovanosti doby, ze které obraz pochází a která se postarala o zásadní nedostatek pramenů, je

velmi nesnadné přijít s uspokojivým výkladem, jenž by celou problematiku dokázal plně osvětlit. Především postava dívky v nákladném zlatém šatu, která se na obraze nachází a jejíž význam nemůžeme pominout, zůstává nadále otazníkem, a dívka bude i do budoucna čekat na objasnění svého významu.

**Poznámky:**

- <sup>1</sup> Jaroslav Petřů, K počátkům manýristického malířství na Moravě, *Památky a příroda*, 1988, č. 9, s. 513 – 516.
- <sup>2</sup> Dana Vokolková, Itálie, Čechy a střední Evropa, *Památky a příroda*, č. 6, 1984, s. 348 – 351.
- <sup>3</sup> Např. Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska*, sv. 2. J-N, Praha 1999, s. 238 – 244.
- <sup>4</sup> Ondřej Jakubec, Manýristický obraz Kristus a žena ze Samaří, jediné dochované dílo Gerharda von Falkenburg, *Zprávy vlastivědného muzea v Olomouci*, Olomouc 2007, s. 8 – 16.
- <sup>5</sup> Milan Togner, *Barokní malířství v Olomouci*, Olomouc 2008, s. 16.
- <sup>6</sup> Ondřej Jakubec et al., *Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích* (kat. výst.), Olomouc 2007.
- <sup>7</sup> Milan Togner et al., *Olomoucká obrazárna III. Středoevropské malířství 16. –18. století z olomouckých sbírek*, Olomouc 2008.
- <sup>8</sup> <http://www.olmuart.cz/?detail=57>, vyhledáno 29.3.2009.
- <sup>9</sup> Jakubec et al. (pozn. 6).
- <sup>10</sup> *Ottův slovník naučný VIII*, Praha 1894, s. 677.
- <sup>11</sup> Např. *Slovník cizích slov*, Praha 1981, s. 145.
- <sup>12</sup> Jakubec et al. (pozn. 6), s. 11.
- <sup>13</sup> *Ibidem*, s. 14.
- <sup>14</sup> *Ibidem*, s. 18.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, s. 20.
- <sup>16</sup> Petřů (pozn. 1), s. 513 – 516.
- <sup>17</sup> K tomuto účelu jsem využila knihu vydanou na konci roku 2008, Togner (pozn. 5), s. 9 – 22.
- <sup>18</sup> *Ibidem*, s. 9 – 12.
- <sup>19</sup> *Ibidem*, s. 14 – 16.

- <sup>20</sup> Ibidem, s. 16 – 17.
- <sup>21</sup> Ibidem, s. 17.
- <sup>22</sup> Ibidem, s. 18.
- <sup>23</sup> Petrů (pozn. 1), s. 513 – 516.
- <sup>24</sup> Podrobnější informace vztahující se k okolnostem nalezení epitafu jsem získala po rozmluvě a konzultaci s akademickým malířem F. Syslem.
- <sup>25</sup> Restaurační protokol, Olomouc 2003, nestránkováno.
- <sup>26</sup> Zakládací listina chrámu se nedochovala, zachovaly se pouze listiny týkající se kapituly, proto vznik chrámu nelze stanovit s úplnou přesností.
- <sup>27</sup> Ivo Hlobil, Peripetie vývoje a poznání významné středověké architektury. (Doplňky k výzkumu kolegiátního kostela sv. Mořice v Kroměříži), *Památky a příroda*, 1984, č. 6, str. 341 – 345.
- <sup>28</sup> Karel Kavička, *Kroměříž. Kolegiátní a farní kostel sv. Mořice*, Velehrad 2006, s. 4 – 6.
- <sup>29</sup> Antonín Breitenbacher, Oprava kostela sv. Mořice v Kroměříži biskupem Stanislavem II. Pavlovským (1579 – 1598), in: *IV. výroční zpráva knížecího arcibiskupského gymnasia v Kroměříži za školní rok 1914*, Kroměříž 1914, s. 3 – 29.
- <sup>30</sup> Hlobil (pozn. 27), str. 342 – 343.
- <sup>31</sup> Znak je složen z biskupského znaku (pyramidy heraldicky v pravém horním a levém dolním rohu) a z Pavlovského rodného znaku (šestihrotá hvězda nad půlměsícem ve dvou zbylých polích).
- <sup>32</sup> Kavička (pozn. 28), s. 6.
- <sup>33</sup> Hlobil (pozn. 27), str. 343 – 344.
- <sup>34</sup> Kavička (pozn. 28), s. 6.
- <sup>35</sup> Šat dívanky jsem konzultovala s Mgr. Lenkou Vaňkovou, která je odbornicí přes dámské, pánské i dětské oděvy dané doby.

- <sup>36</sup> S největší pravděpodobností se jedná o papouška, pro něž je typický tento druh chování. Tvrdé plody si přidržují nohou a louskají zobákem.
- <sup>37</sup> Novozákonní text, L 24, 13 – 35.
- <sup>38</sup> Giuseppe Ricciotti, *Život Ježíše Krista*. Praha 1948, s. 586 – 587.
- <sup>39</sup> Giovanni Papini, *Život Krista*, Praha 1993, s. 319 – 322.
- <sup>40</sup> Ve všech textech popisujících život Kristův, stejně tak jako v Bibli, se uvádí jméno pouze jednoho z mužů – staršího Kleofáše, druhý muž je uváděn beze jména.
- <sup>41</sup> Petrů (pozn. 1), s. 513 – 516.
- <sup>42</sup> Jakubec (pozn. 4), s. 8 – 16. nebo Togner (pozn. 5), s. 16. a další.
- <sup>43</sup> Novozákonní text, L 24, 13 – 27.
- <sup>44</sup> Petrů (pozn. 1), str. 516.
- <sup>45</sup> Ibidem, str. 513 – 516.
- <sup>46</sup> Marcia B. Hall, *Renovation and Counter reformation. Vasari and duke Cosimo in Sta maria and Sta Croce 1565 – 1577*, Oxford 1979, s. 79 – 83, 147 – 148.
- <sup>47</sup> H. Voss, heslo Santi di Tito, in: Hans Vollmer (edd.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*, sv. 33, Leipzig 1939, s. 224 – 225.
- <sup>48</sup> Marco Collareta, heslo Santi di Tito, in: Jane Turner (edd.), *The Dictionary of Art*, sv. 31, London 1996, s. 53 – 56.
- <sup>49</sup> Hall (pozn. 46), s. 147 – 148.
- <sup>50</sup> Novozákonní text, L. 24, 13 – 27.
- <sup>51</sup> Petrů (pozn. 1), s. 513 – 516.
- <sup>52</sup> Po grafice jsem se snažila pátrat, ale prozatím bezvýsledně. Lze předpokládat, že může být ztracena, ne-li dokonce zničena.
- <sup>53</sup> Togner (pozn. 5), s. 16.
- <sup>54</sup> Petrů (pozn. 1), s. 514.
- <sup>55</sup> Ibidem, s. 514.

<sup>56</sup> (pozn. 8), vyhledáno 29.3.2009.

<sup>57</sup> Restaurační protokol, (pozn. 25), nestránkováno.

## Abecední seznam použité literatury

- Pavel Balcárek, *Kardinál František Ditrichštejn*, České Budějovice 2007.
- Adam Bartsch, *The Illustrated Bartsch*, sv. 26 – 29, 31 – 43, 45, New York 1982.
- *Bible, Písmo svaté Starého a Nového zákona*, Praha 1985.
- Antonín Breitenbacher, Oprava kostela sv. Mořice v Kroměříži biskupem Stanislavem II. Pavlovským (1579 – 1598), in: *IV. výroční zpráva knížecího Arcibiskupského gymnasia v Kroměříži za školní rok 1914*, Kroměříž 1914, s. 3 – 29.
- Marco Collareta, heslo Santi di Tito, in: Jane Turner (edd.), *The Dictionary of Art*, sv. 31, London 1996.
- Marcia B. Hall, *Renovation and Counter reformation. Vasari and duke Cosimo in Sta Maria and Sta Croce 1565 – 1577*, Oxford 1979.
- Ivo Hlobil, Nový příspěvek k dějinám moravské gotické architektury. Kostel sv. Mořice v Kroměříži. *Vlastivědný věstník moravský*, 30, 1979, s. 310 – 313.
- Ivo Hlobil, Peripetie vývoje a poznání významné středověké architektury. (Doplňky k výzkumu kolegiátního kostela sv. Mořice v Kroměříži), *Památky a příroda*, 1984, č. 6, str. 341 – 345.
- <http://www.olmuart.cz/?detail=57>, vyhledáno 29.3.2009.
- Ondřej Jakubec et al., *Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích* (kat. výst.), Olomouc 2007.
- Ondřej Jakubec, *Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby*, Olomouc 2003.
- Ondřej Jakubec, Manýristický obraz Kristus a žena ze Samaří, jediné dochované dílo Gerharda von Falkenburg, *Zprávy vlastivědného muzea v Olomouci*, Olomouc 2007, s. 8 – 16.



- Vilém Jůza - Ivo Krsek - Jaroslav Petruš - Václav Richter, *Kroměříž*. Praha 1963.
- Karel Kavička, *Kroměříž. Kolegiální a farní kostel sv. Mořice*, Velehrad 2006.
- Leoš Mlčák (red.), *Kardinál František z Dietrichsteina (1570 – 1636), Prelát a politik neklidného věku* (kat. výst.), Olomouc 2008.
- Vladimír Novotný – Jan Sedlák, Památkový uměleckohistorický přínos obnovy interiéru kapitulního chrámu sv. Mořice v Kroměříži, *Památky a příroda*, č. 6, 1981, s. 528 – 534.
- *Ottův slovník naučný VIII*, Praha 1894, s. 677.
- Giovanni Papini, *Život Krista*, Praha 1993.
- František Václav Peřinka, *Dějiny města Kroměříže*, díl 1., Kroměříž 1913.
- Jaroslav Petruš, K počátkům manýristického malířství na Moravě, *Památky a příroda*, 1988, č. 9, s. 513 – 516.
- *Restaurační protokol*, Olomouc 2003.
- Giuseppe Ricciotti, *Život Ježíše Krista*. Praha 1948.
- Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska*, sv. 2. J-N, Praha 1999, s. 238 – 244.
- *Slovník cizích slov*, Praha 1981, s. 145.
- Milan Togner et al., *Olomoucká obrazárna III. Středoevropské malířství 16. –18. století z olomouckých sbírek*, Olomouc 2008.
- Milan Togner, *Barokní malířství v Olomouci*, Olomouc 2008.
- Dana Vokolková, Itálie, Čechy a střední Evropa, *Památky a příroda*, 1984, č. 6, s. 348 – 351.
- H. Voss, heslo Santi di Tito, in: Hans Vollmer (edd.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*, sv. 33, Leipzig 1939, s. 224 – 225.
- Gregor Wolny, *Die Markgrafschaft Mähren topographisch, statistisch und historisch geschildert*, Brünn 1835, s. 233.

- Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren, meist nach Urkunden und Handschriften*, sv. 2. 1. Olmützer Erzdiözese, Brünn 1855, s. 95-97.

## Summary

In my bachelor thesis I have concentrated on the questions of Kroměříž epitaph with the motif of Supper at Emmaus, dated back to the time around 1600. With regard to the fact that the only artwork became the subject of my thesis, I could be seriously concerned with it in its broadest context and thus point out broad issue related to the painting.

In the first chapter I focused on the theme of the epitaph. My aim was to explain the concept itself since the word-meaning awareness among the general public is quite limited. Further, a brief outline of the function and wide meaning that such artworks used to have in the history followed. Last but not least I aspired to concentrate on the questions dealing with the motifs. In the following chapter I discussed painting in Olomouc and Kroměříž between 1600 and 1650. The aim of this chapter was to point out complexity of the time in which the epitaph was originating, what disasters hit the time and why so few artworks and related archival documents have been preserved. Beginning with the next chapter I concentrate on the artwork itself in detail. Having provided general information I also devoted a few paragraphs to St. Maurice cathedral, which certainly played an important role in the epitaph's history and, moreover, it was discovered here.

In the texts to follow I systematically process information on epitaph I compiled. Jaroslav Petřů's text from 1989 became the essential base for me. Further on, I polemized with his opinions and adverted to weak places I had noticed in his theory. Prevaillingly, it concerns ignoring the little girl's figure in the lower left-hand corner of the painting, whose meaning I could not explain either. The next disputable fact was to determine one of the figures standing next to

the Christ as a crypto-portrait of Benedict Knauer itself. Milan Tognier's statement, who discovered motif and composition pattern in Sta. Croce Florence church and which contradicts the Petru's presumption, is closely related with the problem. The last chapter concerns the issue of epitaph's restoring. The conclusion itself, summing up my attitude towards the artwork and information available, is an important part of my bachelor thesis.

## Seznam obrazové přílohy:

- 1/ Epitaf Večeře v Emauzích, počátek 17. století, malba na dřevěné desce, Arcidiecézní muzeum Olomouc. Foto: Eva Šafaříková
- 2/ Kostel sv. Mořice, Kroměříž. Foto: Eva Šafaříková
- 3/ Stanislav II. Pavlovský z Pavlovic. Foto: Zdeněk Sodoma
- 4/ František z Dietrichsteina. Foto: Zdeněk Sodoma
- 5/ Hlavní oltář v kostele sv. Mořice, Kroměříž. Foto: Eva Šafaříková
- 6/ Iónský portál ve vikářské sakristii v chrámu sv. Mořice, Kroměříž. Foto: Eva Šafaříková
- 7/ Iónský portál, detail. Foto: Eva Šafaříková
- 8/ Epitaf: Postavy u stolu, detail. Foto: Eva Šafaříková
- 9/ Epitaf: Kristus, detail. Foto: Eva Šafaříková
- 10/ Epitaf: Postava vpravo, detail. Foto: Eva Šafaříková
- 11/ Epitaf: Postava vlevo, detail. Foto: Eva Šafaříková
- 12/ Epitaf: Zátiší na stole, detail. Foto: Eva Šafaříková
- 13/ Epitaf: Židle, detail. Foto: Eva Šafaříková
- 14/ Epitaf: Holčička a papoušek, detail. Foto: Eva Šafaříková
- 15/ Epitaf: Krajina v pozadí, detail. Foto: Eva Šafaříková
- 16/ Erb Benedikta Knauera, Lapidárium Arcibiskupského zámku v Kroměříži. Foto: Eva Šafaříková
- 17/ Erb Benedikta Knauera – pták, detail. Foto: Eva Šafaříková
- 18/ Santi di Tito, Večeře v Emauzích, 1574, olej na plátně, kostel Sta Croce, Florencie. Foto: Eva Šafaříková
- 19/ Půdorys kostela Sta. Croce ve Florencii. Foto z knihy: Hall, Marcia B., *Renovation and Counter reformation. Vasari and duke Cosimo in Sta Maria and Sta Croce 1565 – 1577*, Oxford 1979.
- 20/ Kostel Sta Croce, Florencie. Foto: Eva Šafaříková
- 21/ Santi di Tito, Večeře v Emauzích, ústřední kompozice, detail. Foto: Eva Šafaříková

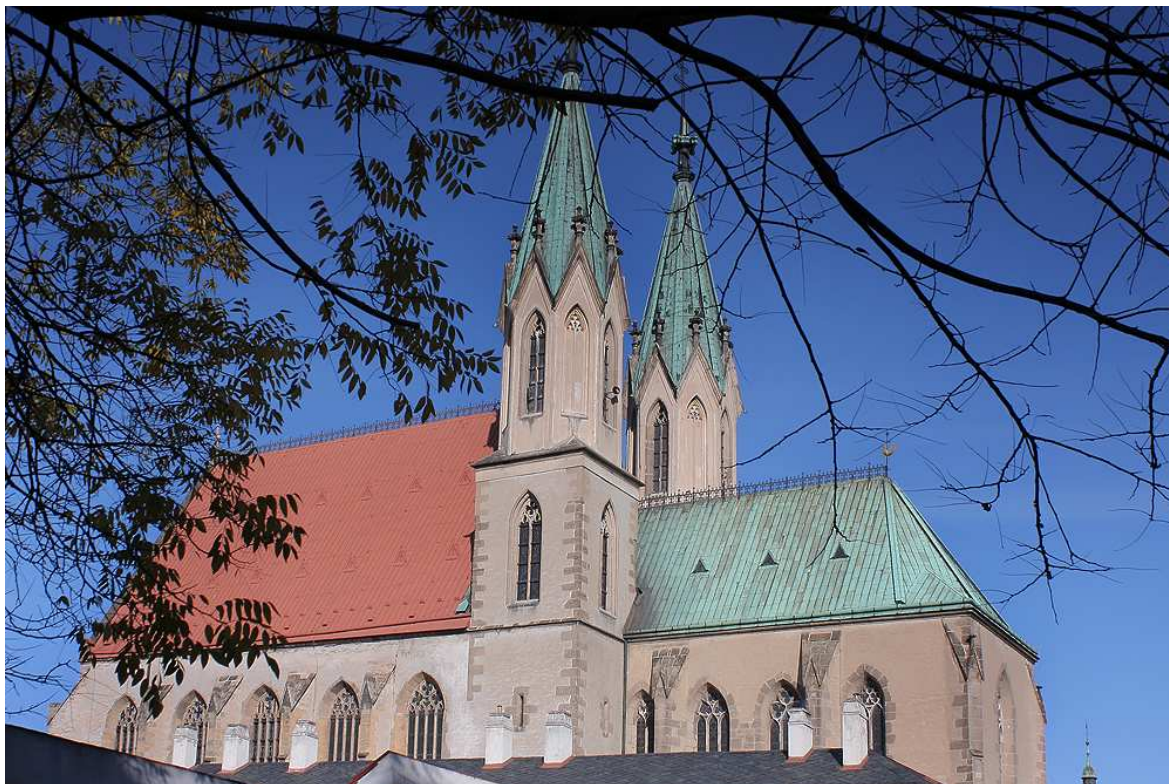
- 22/** Obě díla, srovnání ústřední kompozice, detail. Foto: Eva Šafaříková
- 23/** Grafika, 18. století
- 24/** Obě díla, porovnání postav po Kristově pravici, detail. Foto: Eva Šafaříková

## Obrazová příloha

1. Epitaf Večeře v Emauzích, počátek 17. století, malba na dřevěné desce, Arcidiecézní muzeum Olomouc. Foto: Eva Šafaříková



2. Kostel sv. Mořice, Kroměříž. Foto: Eva Šafaříková



3. Stanislav II. Pavlovský z Pavlovic. Foto: Zdeněk Sodoma





4. František z Dietrichsteina. Foto: Zdeněk Sodoma



5. Hlavní oltář v kostele sv. Mořice, Kroměříž. Foto: Eva Šafaříková



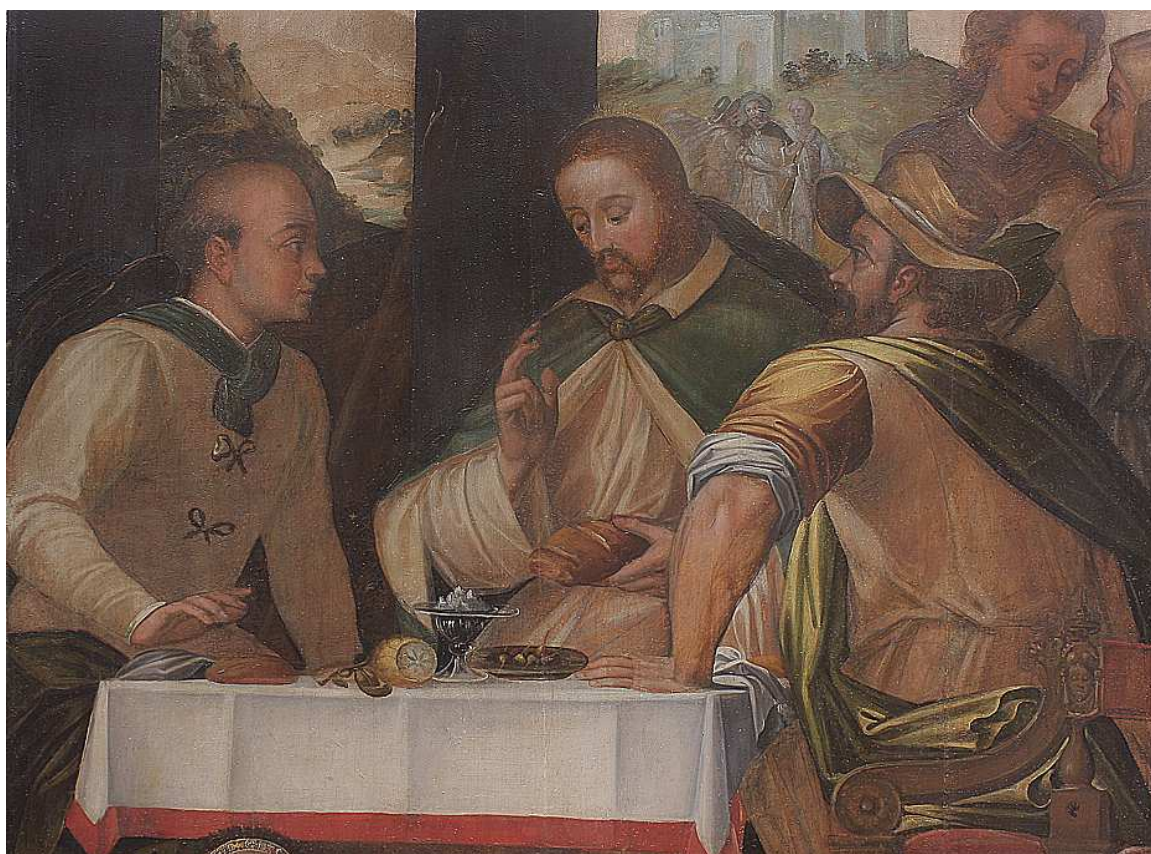
6. Iónský portál ve vikářské sakristii v chrámu sv. Mořice, Kroměříž.  
Foto: Eva Šafaříková



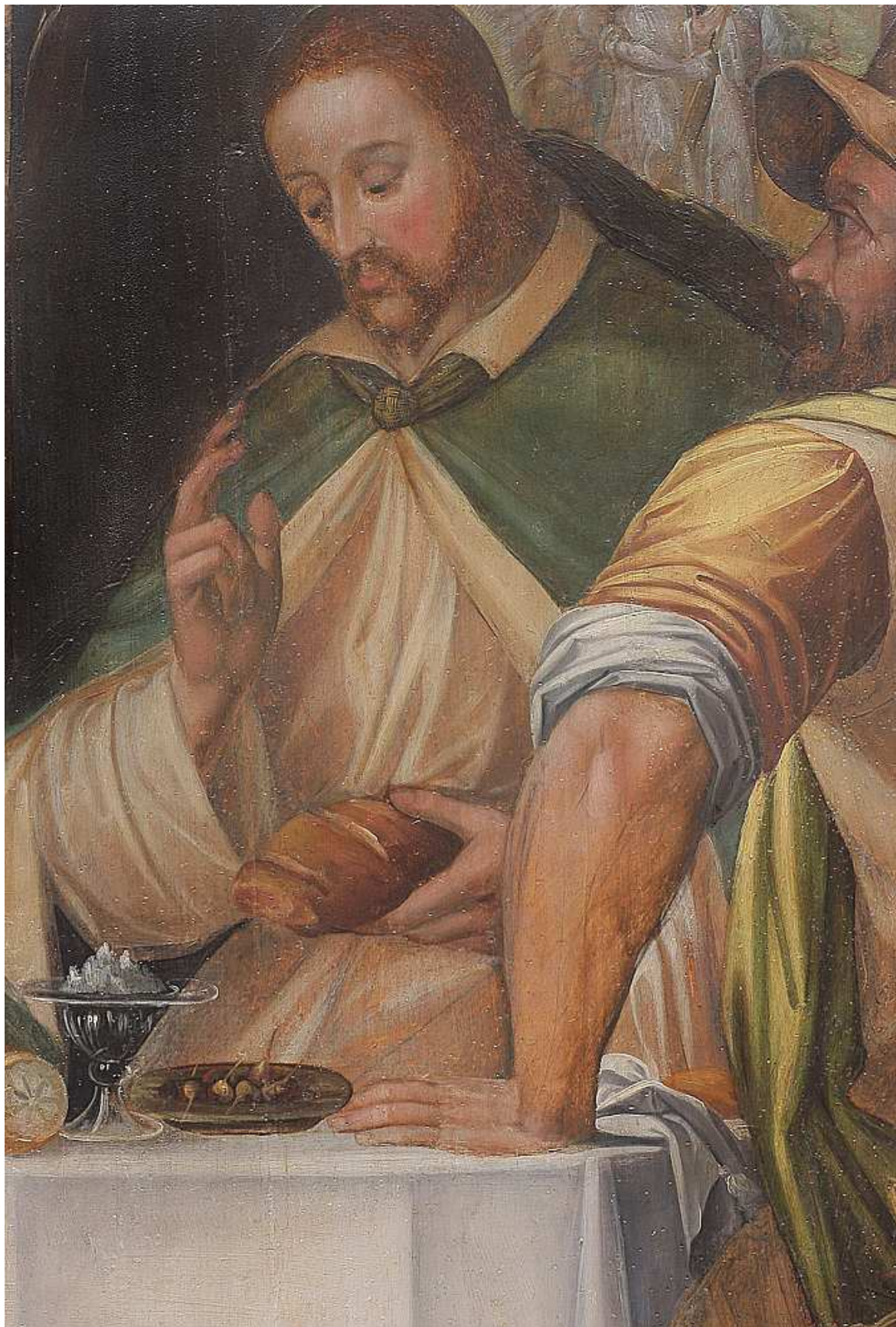
7. Iónský portál, detail. Foto: Eva Šafaříková



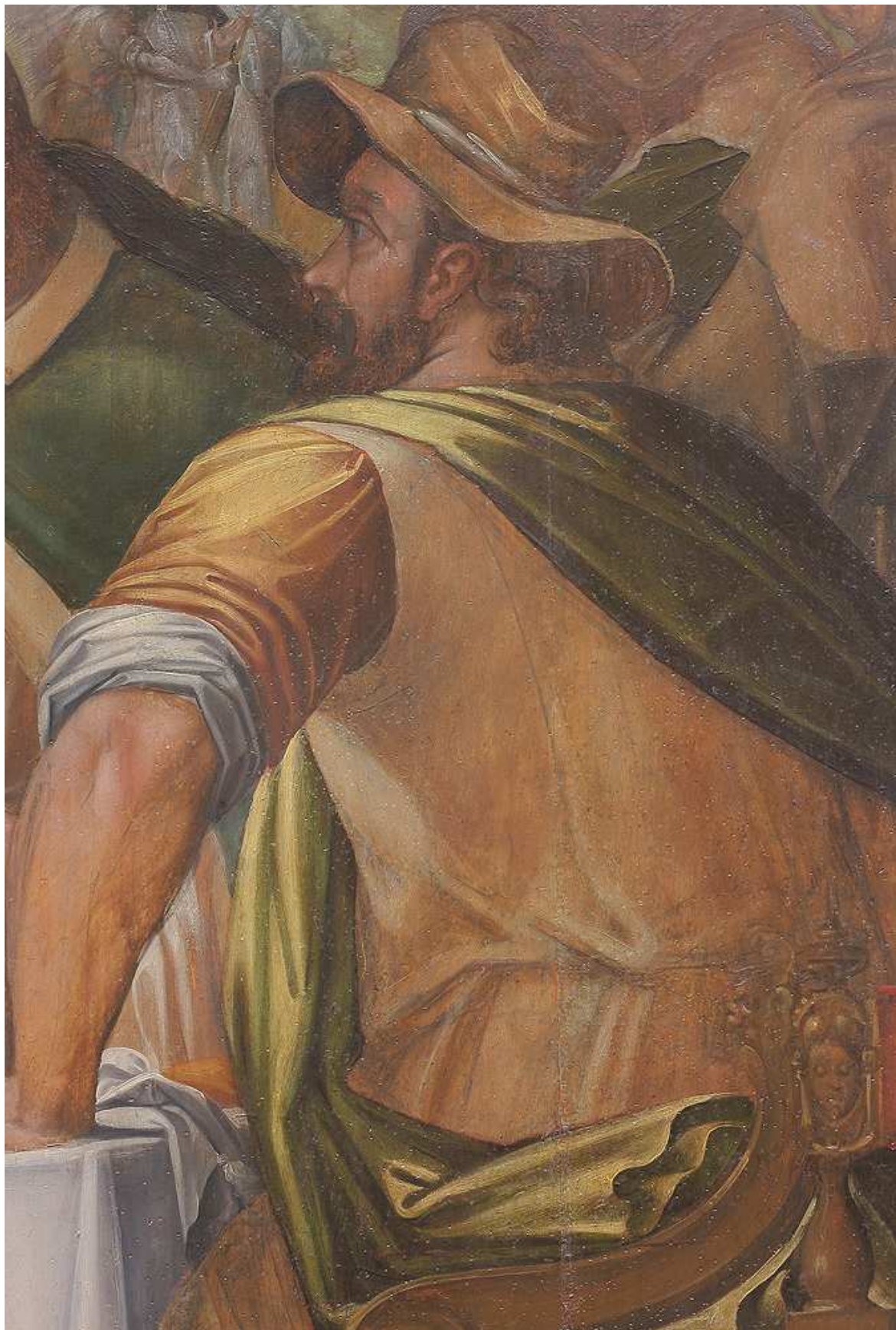
8. Epitaf: Postavy u stolu, detail. Foto: Eva Šafaříková



9. Epitaf: Kristus, detail. Foto: Eva Šafaříková



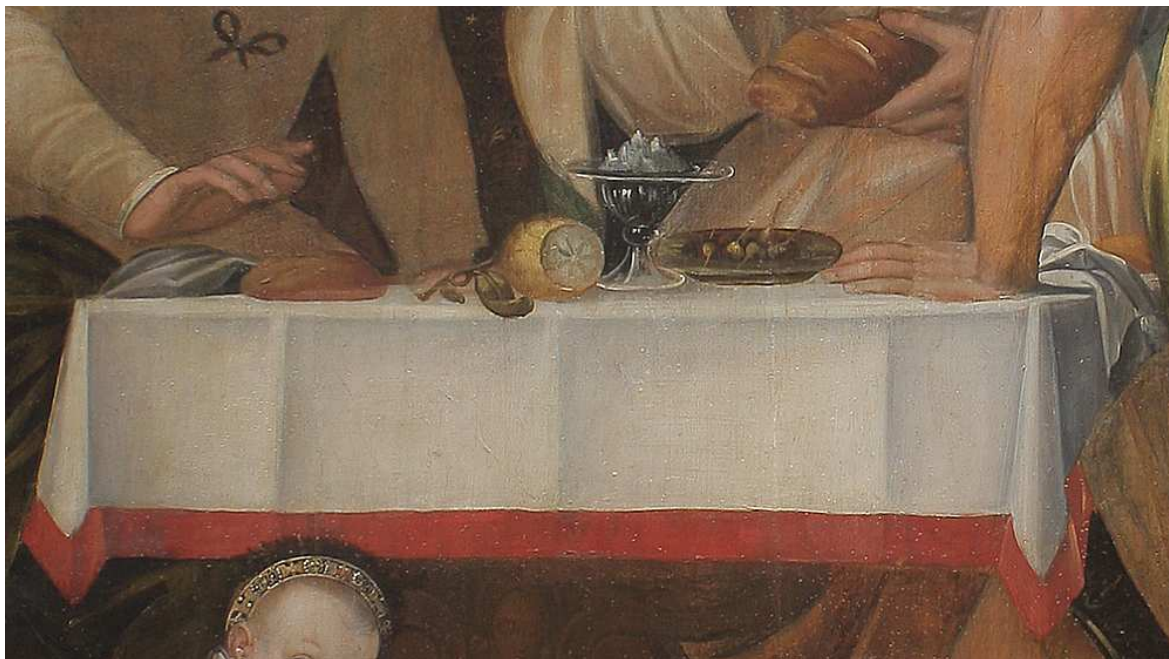
10. Epitaf: Postava vpravo, detail. Foto: Eva Šafaříková



11. Epitaf: Postava vlevo, detail. Foto: Eva Šafaříková



12. Epitaf: Zátiší na stole, detail. Foto: Eva Šafaříková



13. Epitaf: Židle, detail. Foto: Eva Šafaříková

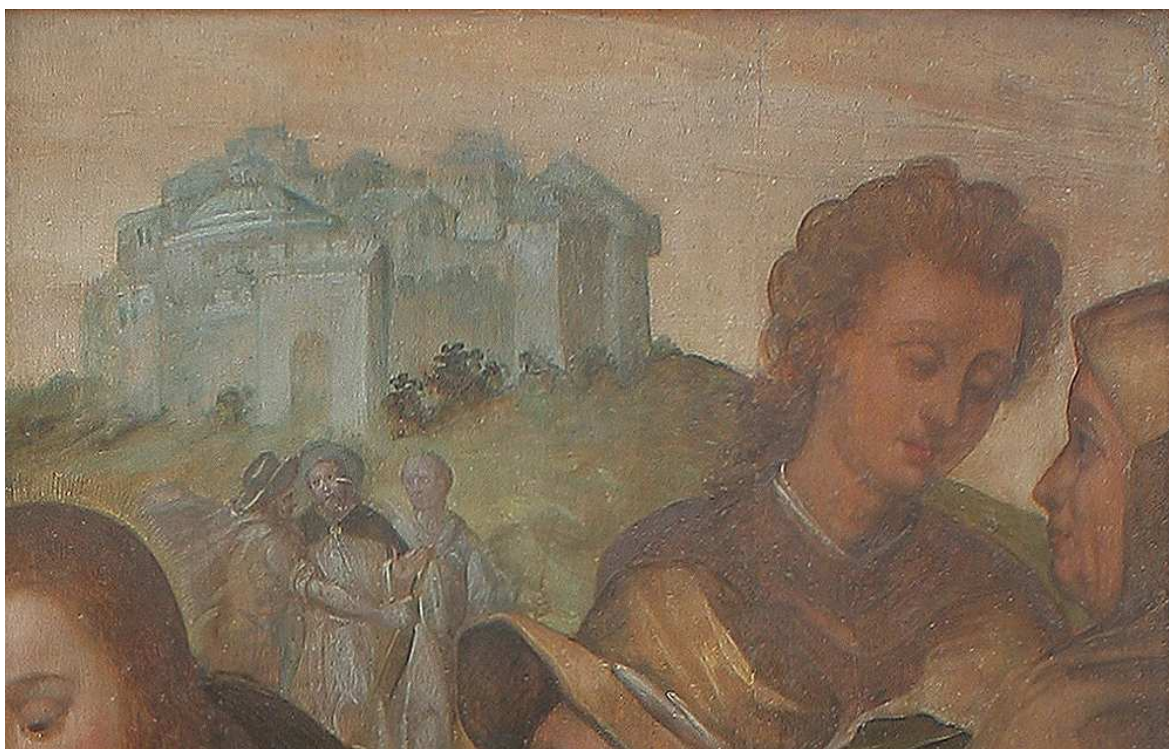




14. Epitaf: Holčička a papoušek, detail. Foto: Eva Šafaříková



15. Epitaf: Krajina v pozadí, detail. Foto: Eva Šafaříková



16. Erb Benedikta Knauera, Lapidárium Arcibiskupského zámku v Kroměříži. Foto: Eva Šafaříková



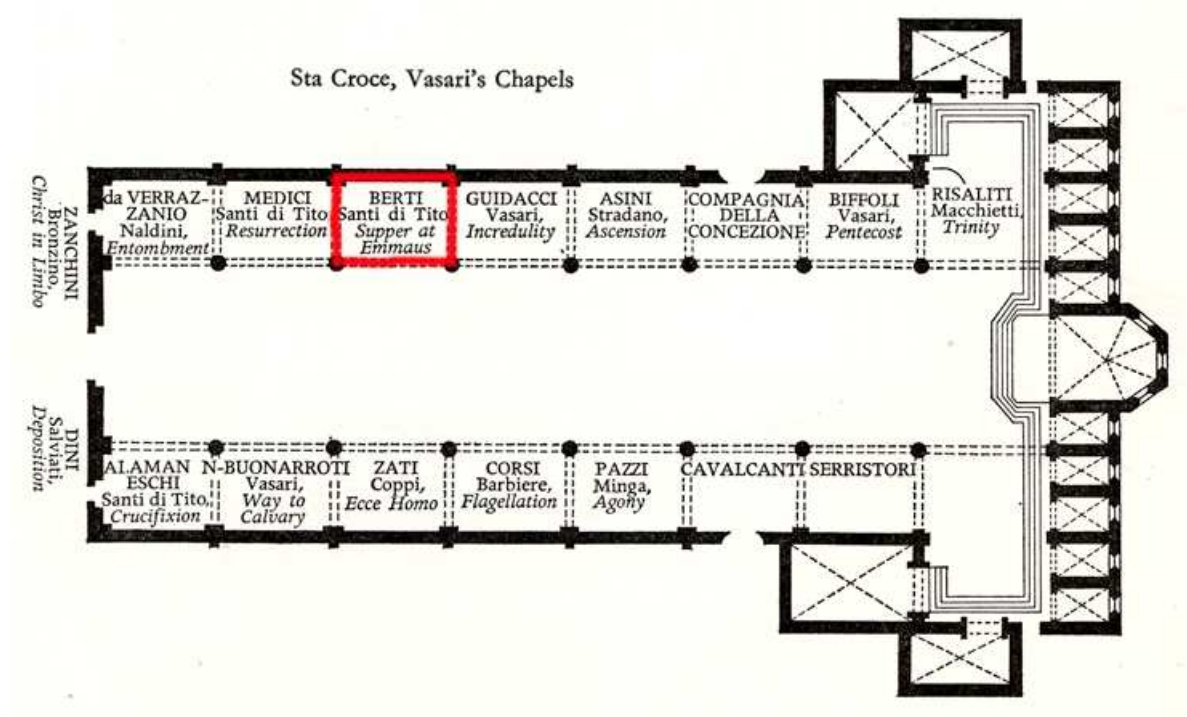
17. Erb Benedikta Knauera – pták, detail. Foto: Eva Šafaříková



18. Santi di Tito, Večeře v Emauzích, 1574, olej na plátně, kostel Sta Croce, Florencie. Foto: Eva Šafaříková



19. Půdorys kostela Sta. Croce ve Florencii. Foto z knihy: Hall, Marcia B., *Renovation and Counter reformation. Vasari and duke Cosimo in Sta Maria and Sta Croce 1565 – 1577*, Oxford 1979.



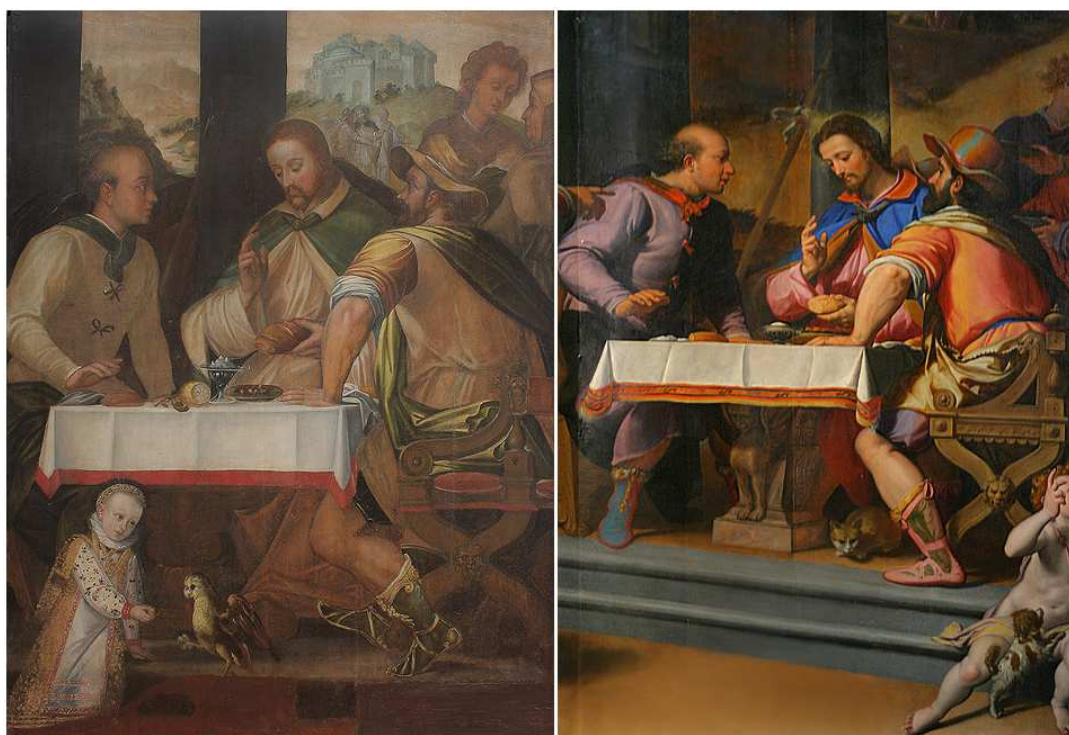
20. Kostel Sta Croce, Florencie. Foto: Eva Šafaříková



21. Santi di Tito, Večeře v Emauzích, ústřední kompozice, detail.  
Foto: Eva Šafaříková



22. Obě díla, srovnání ústřední kompozice, detail. Foto: Eva Šafaříková





24. Obě díla, porovnání postav po Kristově pravici, detail. Foto: Eva Šafaříková



## ANOTACE

<b>Jméno a příjmení:</b>	Eva Šafaříková
<b>Katedra:</b>	dějin umění
<b>Vedoucí práce:</b>	Prof. PhDr. Milan Togner
<b>Rok obhajoby:</b>	2009

<b>Název práce:</b>	Večeře v Emauzích – Malovaný epitaf z Kroměříže
<b>Název v angličtině:</b>	The Supper at Emmaus - Painted Epitaph from Kroměříž
<b>Anotace práce:</b>	Bakalářská práce se zabývá manýristickým epitafem z doby kolem r. 1600, který byl objeven v kroměřížském kostele sv. Mořice. Úvodní kapitoly jsou zaměřeny na obecné informace k fenoménu epitaf a osvětlují malířství této doby v Kroměříži a Olomouci. Zbytek práce se již systematicky věnuje epitafu samotnému s důrazem na ikonografii J. Petru. Cílem práce je vysvětlit určité detaily na obraze a poukázat na slabá místa, která se v ikonografii J. Petru nacházejí, popř. obraz nově interpretovat.
<b>Klíčová slova:</b>	epitaf, Večeře v Emauzích, manýrismus, dřevěná deska, ikonografie
<b>Anotace v angličtině:</b>	The bachelor thesis focuses on manneristic epitaph from about 1600 which was discovered in the church of St. Moritz in Kroměříž. The introductory chapters are focused on general information concerning the phenomenon of the epitaph and they interpret the painting of that period in Kroměříž and Olomouc. The rest of the thesis is devoted to the epitaph itself with the emphasis on the iconography of J. Petru. The aim of the thesis is to explain certain details in the painting and to refer to weak points existing in the iconography of J. Petru, eventually to interpret the painting newly.
<b>Klíčová slova v angličtině:</b>	epitaph, The Supper at Emmaus, mannerism, painting of wood, iconography
<b>Přílohy vázané v práci:</b>	obrazová příloha
<b>Rozsah práce:</b>	54 stran
<b>Jazyk práce:</b>	čeština