

**Univerzita Palackého v Olomouci**

Filozofická fakulta

**Katedra dějin umění**

## **Castrum doloris baroka v českých zemích**

Diplomová práce

**Vypracovala:** Bc. Martina Zetková

**Vedoucí diplomové práce:** doc. Martin Pavlíček, Ph.D.

Olomouc 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně na základě studia uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci, dne 10.5.2018

..... Bc. Martina Zetková

### **Uvedení rozsahu práce ve znacích**

Rozsah diplomové práce *Castrum doloris baroka v českých zemích* je celkem 177218 znaků včetně mezer.

## **Poděkování**

Na tomto místě bych chtěla poděkovat především vedoucímu mé diplomové práce, docentu Martinu Pavlíčkovi, za hodnotné informace a připomínky, které mi ochotně poskytl, stejně tak jako za mé nadšení pro sochařství, které je jeho zásluhou. Docentu Ondřejovi Jakubcovi, jehož umělecko-vědné zájmy mě dovedly k tematice, která se nejen po dobu studia stala i mým zájmem a rovněž za hodnotné připomínky. Oběma za morální podporu.

Dále lidem, bez kterých bych práci nestihla včas dokončit a to především paní doktorce Janě Engelbrechtové, z katedry klasické filologie, která mi ve svém volném čase pomohla s překlady latinských nápisů a paní doktorce Kateřině Krylové z Muzea hlavního města Prahy, která vždy pohotově poskytla vše potřebné pro moji práci. Zajisté také přátelům a rodině, kteří mi byli více či méně nápomocni a především za jejich trpělivost a podporu.

## Obsah

<b>1</b>	Úvod.....	1
<b>2</b>	Dosavadní stav bádání.....	2
<b>3</b>	Castrum doloris.....	7
3.1	Fenomén.....	15
3.1.1	Čtyři poslední věci člověka a ars moriendi.....	23
3.2	Historie.....	34
3.3	Typologie.....	39
<b>4</b>	Castrum doloris v dějinách českých zemí.....	41
<b>5</b>	Výběrový katalog castrum doloris období baroka v českých zemích.....	52
5.1	Castrum doloris krále Ferdinanda IV. (1654) .....	53
5.2	Castrum doloris knížete Hartmanna Lichtenšteina (1686) .....	60
5.3	Castrum doloris císaře Leopolda I. (1705) .....	65
5.4	Castrum doloris hraběte Heřmana Jakuba Černína z Chudenic (1710)....	70
5.5	Castrum doloris opata Karla Kratochwile (1713) .....	78
5.6	Castrum doloris Ferdinanda Leopolda Augusta Lobkovic (1715) .....	83
5.7	Castrum doloris císařovny Eleonory Magdaleny Terezie (1720) .....	88
5.8	Castrum doloris opata Vincence Wallnera (1729) .....	97
<b>6</b>	Závěr.....	102
<b>7</b>	Seznam pramenů a literatury.....	104
7.1	Prameny.....	104

7.2 Literatura.....	105
8 Summary.....	108
9 Seznam vyobrazení.....	109
10 Obrazová příloha .....	111
11 Anotace .....	131

# 1/ Úvod

Tématem této diplomové práce, kterým se budu v následujícím textu v celém jeho rozsahu zabývat, je problematika dočasné pohřební architektury zvané *castrum doloris*.

Můj zájem o pohřební architekturu a sochařství doby raného novověku trvá již od počátku mého studia, což dokládá i má bakalářská práce, ve které jsem se zabývala dosti podobnou tematikou, a to náhrobky kaple Mrtvých v kostele Nalezení svatého Kříže ve Znojmě, kde je uctěna památka Karla Maxmiliána z Thurnu a Valsassiny a Evy Eleonory de Souches.<sup>1</sup> Tento můj zájem neustal ani o pár let později na magisterských stupních, čemuž vděčím především přednáškám a spolunadšení pana docenta Martina Pavlíčka, který je zároveň i opětovným vedoucím mé práce.

V začátku bádání bylo nutné určit si rozsah daného tématu, o kterém se zde budu zmiňovat, jelikož fenomén *castra doloris* byl v období baroka poměrně rozšířeným trendem. Protože obliba stavění této efemérní architektury od konce renesance směrem k baroku značně rostla, bude to právě začátek novověku, na který se zde zaměřím. Co se týče lokace, budu svoji pozornost ubírat k „domácí“ tvorbě, přesněji řečeno k příkladům, dříve se nacházejícím na našem území a uvedu zde příklady jak z Čech, tak i z Moravy, a to především z jejich metropolí Prahy a Brna.

Cílem této práce bude osvětlit především to, co to *castrum doloris* je a předpoklady jeho vzniku jak z hlediska kulturologického, tak duchovního.

Bude zde uvedeno, kdo se danou problematikou na jakém místě zabýval a také kde se nachází současný stav bádání k dnešním dnům.

Podrobně na tomto místě rozeberu také fenomén, historii a typologii

---

<sup>1</sup> Martina Zetková, *Náhrobky kaple Mrtvých v kostele Nalezení svatého Kříže ve Znojmě*, [nepublikovaná bakalářská práce], Olomouc 2014.

daného tématu a budu je dále aplikovat na konkrétní příklady obsažené mimo jiné i ve výběrovém katalogu, který je důležitou součástí této práce.

Obrazová dokumentace, která je neodmyslitelným, ačkoliv ne zcela samozřejmým článkem tohoto celku, byla sestavena ve většině případů z pohřebních kázání, jejichž obrazové přílohy byly jejich ojedinělou součástí. Ačkoliv sami kazatelé na castrum doloris nejednou ve svých proslovech poukazují, jejich grafická zobrazení provázejí tisky těchto kázání spíše výjimečně.<sup>2</sup>

Cílem předložené práce je utvořit komplexnější představu o okolnostech vzniku tohoto fenoménu, zasadit jej do kulturně-historických souvislostí a pomoci zkonkretizovat toto částečně abstraktní téma, neboť tuto efemerní architekturu mohli na vlastní oči obdivovat pouze diváci žijící v době, ve které vznikla, a to pouze pár krátkých týdnů či měsíců.

## 2/ Dosavadní stav bádání

Tématu castra doloris se věnuje současná literatura poměrně okrajově, nicméně do dnešních dnů již proběhla řada bádání a vznikla řada více či méně ucelených studií a spisků které pomáhají tuto problematiku osvětlit.

Co se týče dobové literatury, najdeme zmínky k danému tématu především v testamentech, kronikách kostelů a církevních řádů, či také v účetních a městských knihách. Důležitou součástí pramenů tvoří dobové rytiny, které byly po pohřebních slavnostech vydány tiskem spolu s jakousi obdobou průvodců k této události, jež mimo jiné poskytovala klíč ke spoustě otázek diváka, které v průběhu těchto slavností vyvstaly. Neboť jak zde bude

---

<sup>2</sup> Radmila Pavlíčková, *Triumphus in Mortem, Pohřební kázání nad biskupy v raném novověku*, České Budějovice 2008, s. 108.



ještě podrobněji vysvětleno, ikonografické programy *caster doloris* byly důmyslně propracované a složité a bez hlubší znalosti spojitostí vázících se k dané osobě zesnulého či zesulé mnohdy těžko rozluštitelné. K vyhotovení doprovodných brožur či obdoby průvodců které ke stavbám *caster doloris* vznikaly, byli pozváni ve většině případů básníci či doboví myslitelé, teologové a filosofové, a proto ani tento spisek, vyhotovený k lepšímu pochopení, ale také k památce, nebyl rozhodně snadným čtením.

K lepšímu osvětlení problematiky *caster doloris* přispěla kniha či dobová příručka italského jezuita Roberta Bellarmina, *Umění křesťanské, aneb příprava k dobré smrti*, která byla vydána v Praze roku 1620.<sup>3</sup> Tato kniha hovoří o fenoménu dobrého umírání a o tom, co je potřeba pro dobrou smrt vykonat a přispívá tak k celkovému pochopení tematu.

Jednu z dobových ceremoniálních příruček vydal saský právník Julius Bernhard von Rohr roku 1733 v Berlíně pod názvem *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der Großen Herren*, kde sice krátce, ale výstižně hovoří dokonce již o okolnostech vzniku, funkci a podobě *caster doloris*.<sup>4</sup> Nutno podotknout, že přestože tento příspěvek Bernharda von Rohr nebyl nikterak obsáhlý, autor neopomenul sebemenší detail v popisu takového castra, a čtenář si tak dokáže velice živě představit, jak toto smrtoslavné lešení vypadalo, ba co víc, dokáže si snadno navodit pocit slavnostně smuteční atmosféry, která na diváka v nazdobeném chrámu dýchala ze všech stran.

Možnost z těchto dobových pramenů čerpat je bohužel značně omezena. Množství těchto spisů a rytin bylo ztraceno, jiným způsobem znehodnoceno či k psané formě průvodců tyto rytiny, prozrazující přesnější podobu těchto objektů, vůbec nevznikly, a možná i to je jeden z důvodů, proč jsou poznatky k této problematice navzdory její pestrosti a atraktivitě místy kusé.

---

<sup>3</sup> Roberto Bellarmino, *Umění křesťanské, aneb příprava k dobré smrti*, Praha 1620.

<sup>4</sup> Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der Großen Herren*, Berlin 1733.

Dobové listiny potřebné pro tuto práci jsem nacházela především v Moravském zemském archivu a Městském archivu v Brně, v archivu Národní knihovny a galerie v Praze, v archivu Muzea hlavního města Prahy a ve Strahovské knihovně. Jelikož se na tomto místě zabývám okruhem Čech a Moravy, snažila jsem se zapátrat po dostupných pramenech i v olomoucké Vědecké knihovně, nicméně co se grafik či tisků týče, nenalezla jsem, co jsem očekávala. Do rukou se mi ale často dostaly listiny, které se o těchto zvyklostech výstavby *castra doloris* alespoň zmiňují, a to většinou ve dvou jazykových mutacích, kterými jsou němčina a latina a to především z období mezi léty 1705–1835.

Stěžejní, podstatně novější literaturou, o kterou jsem se zde mohla opřít byl pro mne článek Jitky Helfertové, která přispěla roku 1974 do časopisu *Umění XXII*.<sup>5</sup> článkem s názvem „*Castra doloris doby barokní v Čechách*“, kde se na šestnácti stranách úspěšně pokusila seznámit čtenáře časopisu s tímto fenoménem. Tento článek může být zřejmě chápán, jakožto první ucelenější studie na našem území, která byla vydána. Součástí článku jsou i vzácné tisky rytin, zobrazující *castra doloris* potomků slavných rodů a jejich interpretace.

Co se zahraniční literatury týče, velmi nápomocna mi byla kniha Giorgia Vasariho, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I-II.*, vydaná v Praze roku 1976<sup>6</sup> a pomohla mi pochopit spoustu potřebného pro napsání historických faktů kolem tohoto fenoménu, neboť se zmiňuje o díle, které historii objektů *castra doloris* zásadně ovlivnilo. Autor v ní podrobně popisuje katafalk, který byl zhotoven na počest Michelangela Buonarrottiho ale také zde podrobně hovoří o všem, co stavbě předcházelo. Všechna fakta se později promítla do celoevropského kontextu těchto efemérních objektů a já jsem je mohla díky této knize v práci uplatnit.

---

<sup>5</sup> Jitka Helfertová, *Castra doloris doby barokní v Čechách*, *Umění XXII*, 1974, s. 290 – 306.

<sup>6</sup> Giorgio Vasari, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I-II.*, Praha 1976.

Další zásadní kniha je souborem studií uznávané rakouské historičky umění Lisolette Popelkové, která se tímto tématem hlouběji a delší dobu zabývá a z jejíž poznatků vychází i řada dalších autorů. Je to především kniha *Castrum doloris oder Trauriger Schauplatz*<sup>7</sup> vydaná ve Vídni roku 1994, kde se Popelková zabývá zejména historií a možnou inspirací z dřívějších dob, ale také, a co je zásadní, zde určuje typologii těchto smutečních objektů. Vídeňské prostředí je ke studiu této tematiky obecně velmi příznivé, neboť tento fenomén ovládal celou tehdejší habsburskou monarchii 17. a 18. století a je s českými příklady úzce spjat a propojen nejen myšlenkovou podstatou děl, ale také tou formální.

Kniha Josefa Petráňe *Dějiny hmotné kultury II./1. Kultura každodenního života od 16. do 18. století* vydaná v Praze roku 1995, která mi byla k napsání práce také nápomocna, se zabývá především každodenní kulturou šlechty v daném období a pomáhá tak vytvořit ucelenější obraz o člověku dané doby. Nalezla jsem v ní ale také další potřebná historická fakta.<sup>8</sup>

Ze zahraniční literatury mi byla podobně přínosná jako kniha Giorgia Vasariho publikace, respektive katalog výstavy od Marie Grazie Bernardini – Maurizio Fagiolo dell'Arco (ed.), *Gian Lorenzo Bernini, Regista del Barocco*, z roku 1999, který byl vydán v Miláně. Tento katalog hovoří o a zobrazuje tvorbu Giana Lorenza Berniniho, která na utváření podoby barokních cister doloris měla také zásadní vliv.<sup>9</sup>

Velmi dobrá kniha byla ta od Miloše Sládka: *Vítr jest život člověka aneb Život a smrt v české barokní próze* vydaná v Praze roku 2000.<sup>10</sup> Tato kniha má celkem sedm kapitol, z nichž pro mne nejužitečnější byla kapitola první s

---

7 Lisolette Popelka, *Castrum doloris oder Trauriger Schauplatz*, Vídeň 1994.

8 Josef Petráň (ed.), *Dějiny hmotné kultury II./1. Kultura každodenního života od 16. do 18. století*, Praha 1995.

9 Maria Grazia Bernardini – Maurizio Fagiolo dell'Arco (ed.), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Milano 1999.

10 Miloš Sládek, *Vítr jest život člověka aneb život a smrt v české barokní próze*, Praha 2000.

názvem „*My v tom běhu pospícháme do hrobu*“,<sup>11</sup> zabývající se podstatným článkem k pochopení celé myšlenkové ideje smutečních objektů, kterými jsou čtyři poslední věci člověka (peklo, nebe, poslední soud, očištec), kapitola třetí: „*Nyní můj spasitel přichází pro duši mou*“<sup>12</sup> hovořící o Knihách příprav ke šťastné smrti (ars moriendi) a kapitola šestá: „*Stavění právě žalostné, spolu však kupodivu slavné*“.<sup>13</sup> Přestože se autor ve značné míře opírá o studie L. Popelkové a J. Helfertové, má kniha velký přínos k pochopení člověka a duchovnímu obrazu barokní doby. Autor má cit vystihnout nejdůležitější aspekty doby a zasadit je do jiných kulturních odvětví jako třeba zde, do barokní prózy, která je s tímto problémem úzce spjata, a stejně tak jako dobové záznamy vypovídají o běžném toku života a smýšlení člověka v barokní době, nám dává poznat tutéž informaci a atmosféru, do které jsou vhodně zasazena i fakta.

Autor mnoha knih, zabývající se problematikou tématu smrti ve spojitosti s uměním je Pavel Král. Poučná v tomto ohledu je zejména jeho kniha vydaná roku 2004 v Českých Budějovicích *Smrt a pohřby české šlechty*, kde se podrobně zabývá především rituály smutečních slavností z mnoha různých pohledů. Samotných objektů castra doloris se na několika místech také dotýká, byť jen okrajově.<sup>14</sup>

V knize *Smrt a pohřby české šlechty* se zabývá smrtí jako badatelským tématem, opět jsou zde probírány aspekty dobré, nebo jak by řekl P. Ariés<sup>15</sup> ochočené smrti, ale také je zde smrt a ceremonie k ní náležející popsána i z mnoha dalších důležitých úhlů, a to ve spojitosti s náboženstvím, se šlechtickou testamentární praxí, nákladností, ale také je zde rozdělena i genderově.

Další studií zaměřující se na objekty castra doloris vyšla poměrně

---

11 Ibidem, s. 13-28.

12 Ibidem, s. 105-110.

13 Ibidem, s. 209-215.

14 Pavel Král, *Smrt a pohřby české šlechty na počátku novověku*, České Budějovice 2004.

15 Philippe Ariés, *Dějiny smrti I.*, Praha 2000.

nedávno, a to ve sborníku Jiřího Roháčka, který se dlouhodobě spolu s dalšími autory sepulkrálním uměním zabývá, *Sepulcralia et epigraphica IV. Fórum epigrafických a sepulkrálních studií* v Praze roku 2013, kde svým příspěvkem s názvem „*Castra doloris* raného novověku na Moravě jako fenomén barokní efeménní dekorace“ Filip Komárek a Tomáš Valeš obohatili literaturu týkající se výhradně *castra doloris*.<sup>16</sup> Tato kapitola se na rozdíl od článku Helfertové zaměřuje na objekty zhotovené na Moravě, a to zejména v Brně. Nicméně spojitosti konkrétních objektů jsou s Čechami jasně dané, ať už objednavateli, či osobou, za kterou byla tato forma zádušní mše vykonávána, neboť často byla *castra doloris* budována ve vícero městech najednou za tutéž osobu.

Téhož roku jako text Tomáše Valeše a Filipa Komárka vyšla v Brně i kniha Tomáše Malého a Pavel Suchánka, se jménem *Obrazy očiště, Studie o barokní imaginaci*.<sup>17</sup> Tato kniha je podrobnou a ucelenou studií, zabývající se problematikou očiště v barokní době a zabývá se symboly, ikonografií ale i náboženskou praxí v pobělohorské době a významně pomohla k uchopení v tomto textu velmi potřebné kapitoly Čtyři poslední věci člověka a *ars moriendi*.

Ostatní knihy které jsem v práci využila, jsou v plném rozsahu uvedeny v literatuře na konci práce.

### 3/ *Castrum doloris*

*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*.<sup>18</sup> Těmito slovy bych ráda uvedla vše, co k problematice *castra doloris* později napíšu, neboť tato slova budou text

---

16 Filip Komárek-Tomáš Valeš, *Castra doloris* raného novověku na Moravě jako fenomén barokní efeménní dekorace in: Jiří Roháček (ed.), *Sepulcralia et epigraphica IV. Fórum epigrafických a sepulkrálních studií*, Praha 2013, s. 251-285.

17 Tomáš Malý-Pavel Suchánek, *Obrazy očiště, Studie o barokní imaginaci*, Brno 2013.

18 *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* z lat. překladu: Marnost nad marnost, všechno je marnost.

provázet od prvních řádků až k těm úplně posledním. Ať už to bude na některých místech zřejmě více či méně.

Castrum doloris je efemérní dekorace budovaná při příležitosti smutečních slavností se složitým a propracovaným ikonografickým programem plným symboliky oslavující osobu zemřelého, mimo jiné plnicím podobný účel jako zádušní mše za zemřelé. Pro tuto konstrukci je v dnešní době užíváno mnoho názvů a to například smrtoslavné lešení, hrad bolesti či stánek smutku.<sup>19</sup> Všechny tyto názvy však znamenají totéž. Castra doloris byla stavěna v katedrálách a velkých městských chrámech, a to především při úmrtích panovníků a vysoké šlechty, neméně často však byla vystavěna také ku příležitosti pohřbu významných církevních hodnostářů ale i umělců, literátů, učenců a vědců.

Jedné a téže zesnulé osobě, zejména panovníkům, se stavěly tyto komemorativní architektury zároveň ve vícero městech současně. V sídelním městě se tato výstavba smrtoslavného lešení dala očekávat, ale castra doloris souběžně vznikala také v hlavních kostelech jiných měst a korunních zemích panovníka.<sup>20</sup>

Hrady bolesti ve většině případů zcela kopírují tvar baldachýnu, jak jej známe, tedy nebesa na čtyřech podpěrách, a dosahovaly monumentálních rozměrů, sahajících často až ke klenbě kostelní lodi.<sup>21</sup> Zhotoveny jsou z netrvanlivých materiálů, jako je dřevo, papírmaš, lepenka, štuk, plátno a podobně.<sup>22</sup> Přestože tyto materiály nejsou v malém množství nikterak cenově náročné, zhotovení takového monumentálního objektu, jako byla tato kulisa potřebná k dokreslení exkluzivity smuteční slavnosti toho kterého jednotlivce, bylo poměrně nákladnou záležitostí, a jistě si jej nemohl dovolit každý

---

19 Sládek, (pozn. 10), s. 209.

20 Helfertová, (pozn. 5), s. 290.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

zájemce, nicméně pro vysoce postavené vrstvy nebyl tento výdaj nikterak devastující. Tyto konstrukce se také dědily a užívaly opakovaně s menšími obměnami či úpravami ale pravdou zůstává, že ve většině případech byly tyto stavby buďto rozebrány k dalším účelům, či po splnění svého úkolu zcela vyhozeny.

Castra doloris měla sice předepsanou normu, jak by měla vypadat, ale o co šlo v této záležitosti především, byl individuální ráz a charakter tohoto uměleckého díla. Některé technické normy uvádí německý spisovatel a teoretik architektury Leonhard Christoph Sturm ve svých návodech na stavby náhrobků, památníků a castra doloris, kde o nich píše: *Dřevěná konstrukce castra z nehoblovaného materiálu byla potažena černým sukem, stříbrnou látkou a opatřena plastikou z papírové hmoty, malbou na plátně nebo alespoň na olejovém papíře. Dveře kostela, kudy se smuteční průvod ubíral, byly často zdobeny triumfální branou.*<sup>23</sup> Portrét zesnulého by měl být dle spisků L. Ch. Sturma v glorii, vznášející se na subtilním drátku, a měl by být rafinovaně osvětlen či alespoň nesen anděly, nicméně na žádném z následujících příkladů castra doloris, která budou níže popsána, takovou práci s podobiznou zemřelého nespatříme. Castra doloris dle Sturmova návodu vznikat nemusela, ale mohla se jimi v určitých bodech inspirovat, aby docílila kýženého efektu na diváky. Dále Sturm popisuje, jak by mělo být na těchto stavbách provedeno osvětlení, aby přineslo divákovi co nejoslavnivější pohled a triky. Sturmův popis se zřídka liší od takřka divadelních triků se světlem, které jsou užívané při představení na jevištích. Tento divadelní dojem pomohl spoluutvářet i fakt, že při aranžmá smuteční scény byl chór kostela, ve kterém se tato „pompa funebris“ odehrávala, svou dekorací často oddělen od kostelní lodi a postranní kaple a empory byly často upraveny jako lóže pro diváky.<sup>24</sup> Všichni smuteční hosté či

---

23 Leonhard Christoph Sturm, *Vollständige Anweisung, Grabmale zu Ehren der Verstorbenen wie auch Paradebetten und castra doloris...behöring anzugeben*, Augsburg 1720 in: Helfertová, (pozn. 5), s. 291.

24 Helfertová, (pozn. 9), s. 291.

zvědavci účastníci se těchto zdoluhavých zádušních obřadů tak měli místo, ze kterého mohli pohodlně sledovat celou tuto funerální slavnost. Tyto stánky smutku byly umístěny nejčastěji před hlavním oltářem v křížení kostela,<sup>25</sup> v němž se konal pohřeb či exequie, a měly především reprezentovat zesnulého v jeho úřadech a symbolizovat jeho ctnostnou cestu k Nebi a věčné slávě.<sup>26</sup>

Dílem nenazývám smrtoslavné lešení náhodou. Podílely se na něm významné osobnosti doby, a to z řad sochařů, architektů, malířů, ale také teologů, filosofů a concettistů, na které u každého objektu v katalogu této práce bude upomenuto. Ostatně, jak jsem již zmínila, forma byla jen malá část poslání těchto děl. Ta nejpodstatnější část byla myšlenková idea, která nemusela být vždy na první pohled pochopitelná a byla mnohdy velmi komplikovaná, avšak díky průvodní literatuře, která k dílům vznikala, ačkoliv často s mnohatýdenním či měsíčním zpožděním, pomohla nakonec k pochopení ideologie objektu přispět.

Pro lepší dokreslení představy, jak tato dočasná pohřební architektura vypadala, zkusím zde v krátkosti tyto celky popsat. Ke konkrétním druhům, historii či fenoménu se dostanu v následujících kapitolách.

V centru smrtoslavné architektury zvané castrum doloris stávala rakev s mrtvým tělem na katafalku. Pokud to stav těla zesnulého nedovolil, jelikož jak jsem zmínila, přípravy k pohřební slavnosti trvaly často týdny i měsíce, nahradila ji prázdná rakev nebo podobizna zemřelého, což ale platnost zádušního obřadu ani přinejmenším nesnižovalo. Čím delší byl časový úsek mezi úmrtím a pohřbem, tím větší vážnosti a důstojnosti slavnost nabývala a balzamování těla mělo zajistit, že tělo vydrží dlouhotrvající pohřební obřady.<sup>27</sup>

Jelikož ještě i v raném novověku nebyly všechny otázky lékařství v mnoha ohledech zodpovězeny jako dnes, panoval mezi lidmi strach, že budou

---

25 Popelka, (pozn. 7), s. 138.

26 Pavlíčková, (pozn. 2), s. 108.

27 Král, (pozn. 14), s. 173.



pohřbení, pitvání či balzamování zaživa, a proto mnozí ve svých testamentech uvedli, že si nic takového po svém skonání nepřejí. Stále se věřilo, že smrt nastává v okamžiku zástavy srdce, a proto se nezdálo, že dotyčný, přestože byl již prohlášen za mrtvého, byl stále na živu. Dnes se smrt z hlediska medicíny posuzuje nikoliv zástavou srdce, nýbrž zastavením mozkové činnosti, což samozřejmě s ohledem na dřívější dobu a její možnosti nebylo lehké posoudit.

Mrtvé tělo, které spočívalo v rakvi na katafalku, bylo tedy někdy balzamováno a ostatky byly uloženy do relikviářů, či bylo tělo zasypáno vonným kořením jako, je hřebíček, nové koření a skořice nebo aromatickými bylinami, aby zmírnily zápach tlejícího těla a nekazily tak celkový dojem a duchovní prožitek z pohřebního aktu.<sup>28</sup>

K výzdobě castru doloris se typicky užívalo třech standardních motivů: memento mori, oslava pozemské slávy zesnulého a připomínka ctností, nezbytná k dosažení spásy.<sup>29</sup> Kolem katafalku s rakví byly rozmisťovány v různých polohách sochy či alegorická vyobrazení smrti, obklopeny skelety a kostmi často ze skutečné lidské kostry.<sup>30</sup> V castru doloris nechyběly ani personifikace kardinálních ctností, či vlastností, kterými zesnulý za svého života oplýval. V katafalku, který vznikl ku příležitosti pohřbu Michelangela Buonarrottiho se zcela výjimečně objevily také personifikace Neřestí avšak vždy poráženy ctnostmi, jelikož castra doloris neměla za úkol poukazovat na stinné stránky zemřelého ale připomenout jej světu jeho jedinečnou osobnost.

I když fyzicky chybělo při obřadu tělo samotné, byl mrtvý mnohokrát zpřítomněn v mnoha detailech stánku smutku. Výzdoba castra doloris byla typicky doplněna postavami jinochů s převrácenou či vyhaslou pochodní

---

28 Ibidem, s. 175.

29 Pavlíčková, (pozn. 2), s. 109.

30 Ibidem, s. 210.

života, nařikajícími ženskými postavami<sup>31</sup> (plačkami), zastávající podobnou funkci, jakou zastával ve smutečním průvodu fraucimor,<sup>32</sup> doplněny o urny a nejrůzněji rozmístěné nápisy. Představitost, vzdělání či fantazie ani nemusely patřit mezi divákovy přednosti, jelikož zde byla i skutečná podobizna zemřelého a často se stylizovala i do četných personifikací. Takové pochopení ovšem neplatilo pro celkovou ideu hradu smrti jako celku. Aby se divák dobral poznání života, činů, vlastností či zásluh zemřelého a stěžejní myšlenky hradu jako celku, chtělo to více než trochu talentu. Všudypřítomné alegorie, emblémy a symboly nutily diváka k hluboké intelektuální analýze utajeného obsahu a skrytých spojení, aby se mu je podařilo alespoň částečně dešifrovat.

Zpřítomnění zemřelého a směřování myslí přítomných k duchovní meditaci mělo vést castrum doloris diváka k modlitbám za nebožtíkovu duši.

Vedle myšlenkové konstrukce sehrávala důležitou roli i celková atmosféra zádušního obřadu, a proto bylo nezbytné poupravit i okolní interiér, ve kterém se smrtoslavné lešení nacházelo. Zde sehrávalo vůbec nejdůležitější roli světlo.<sup>33</sup> To zajišťovalo ohromné množství hořících olejových lamp, svící a pochodní rozmístěných dle důmyslného rozvrhu a takřka divadelních triků tak, aby divákově myslí navodily kýžený pocit duchovní atmosféry a přenesli jej do téměř transcendentální úrovně jeho mysli. Světlo značí jak pomíjivost a prchavost, tak také Boží blaho a nebesa a v baroku bylo právě světlo často užívaným prostředkem umění v otázce působení na diváka.

---

31 Helfertová, (pozn. 5), s. 290.

32 Skupina ženských, převážně rodinných příslušnic (dcery, vdovy, sestry), plnila ve smutečním průvodu funkci reprezentace rodinného smutku. Uspořádání smutečního konduktu bylo jasně dáno a nejbližším příbuzným zemřelého, krácejícím v černé smuteční barvě a patřičně vyjadřujícím smutek, náleželo privilegované místo bezprostředně za rakví. K zesnulému je pojilo nejsilnější citové pouto, a tak se od nich očekával nejprocitěnější výraz smutku. Zatímco mužští pozůstalí skrývali svůj smutek za smuteční roušku, ženy účastníci se průvodu, byť na jeho konci, čímž byla vyjádřena okrajová role ženy ve veřejných záležitostech, kterou i pohřeb do značné míry byl, hlasitým nařikáním vyjadřovaly smutek a dotvářely zvukovou stránku „představení“. Čím větší nářek, tím více úcty se zemřelému prokazovalo. Král, (pozn. 14), s. 201-202.

33 Král, (pozn. 14), s. 216.

Světla byla užita především na samotném lešení, ale byla rozmístěna také postupně v celém chrámu. Symbolika této takřka divadelní scény byla všude a ve všem přítomná a promyšlná do nejmenších detailů. S velkou pečlivostí byly vybrány také barvy jednotlivých věcí. Od svíček, které se užívaly v barvách bílé, žluté, zelené a červené,<sup>34</sup> až po sukno, kterým byl potažen interiér chrámu od shora až dolů často do té míry, že do něj nepronikl ani paprsek denního světla. Sukno bylo v černé barvě, protože v raném novověku již byla černá barva chápána standardně jako smuteční.<sup>35</sup> Narozdíl od předešlých smutečních barev, kterými byly v minulosti typicky bílá, purpurová nebo červená. Tato barva byla zvolena také proto, aby vynikly jednotlivé detaily, jako jsou insignie či výšivky, které byly zhotoveny ve slavnostní barvě zlaté a stříbrné.<sup>36</sup>

Atmosféra byla zřejmá již při vstupu do kostela, jelikož výše zmíněnou výzdobu interiéru doplňovaly také smuteční květinové dekorace, přestože v době baroka ještě zvyk nosit k hrobu květiny či věnce nebyl zdaleka ustálený.<sup>37</sup>

Takto vyzdobený prostor zůstával několik týdnů či měsíců a poté byl rozebrán k dalšímu využití. Hodiny strávené nad touto důmyslnou scénou, od myšlenky konceptu až k jejímu zhotovení významnými mistry, obrovské jmění, které bylo do tohoto celku vloženo, a energie všech zúčastněných předcházející této monumentální scéně skončily po pár týdnech v prachu. Jakoby ani nikdy nebyly. A právě to vykresluje další stěžejní myšlenku hradu smrti. Pomíjivost a uvědomění si jí touto složitou a nákladnou cestou. Člověk, ať už středověký, novověký či dnešní, je zkrátka marnivý a materiální tvor a určité ztráty je schopen si uvědomovat až skrze určité způsoby. Vše ale jednou pomine, to zjistí dříve či později každý. Dnes bychom tedy jen těžko hledali

---

34 Král, (pozn. 14), s. 205

35 Petráň, (pozn. 8), s. 221.

36 Král, (pozn. 14), s. 201.

37 Petráň, (pozn. 8), s. 212.

pozůstatky těchto hradů, neboť co vzniklo, zanedlouho také zcela zaniklo a jedinou upomínkou či pozůstatkem jsou nám dnes pouze písemné výpovědi a grafiky, které k těmto slavnostem, byť s malým zpožděním vznikaly. Byly to – dá se říci – průvodci programem celé slavnosti, kde byly vysvětleny ony zašifrované myšlenky pohřebního kázání a samozřejmě vzpomenuť všichni, kdo se na tomto velkolepém díle podíleli. Grafiky, které nám dnes pomáhají tuto představu zcela a konkrétně dokreslit, jsou dochované návrhy concettistů či posléze vzniklé ilustrace k těmto písemnostem, které po ukončení funerálních slavností mohly být vydány tiskem.<sup>38</sup>

Nejdříve, a to již od druhé poloviny 16. století, byl tento zvyk vydávat pohřební kázání tiskem charakteristický pro prostředí německé luteránské šlechty, přičemž od počátku 17. století se tento zvyk objevil a zdomácněl i mezi českými nekatolíky.<sup>39</sup> Jako nejčastější důvod tiskaři uváděli snahu přímých účastníků pohřbu přiblížit průběh rodinné slavnosti těm, kteří se jí z rozličných důvodů nemohli zúčastnit. Jindy byla pohřební kázání dedikována nezletilým dětem zemřelých „na památku“.<sup>40</sup>

Von Rohr ve svém spisku o *castrech doloris* píše: „*Po smrti urozených osob jsou obvykle zbudována v kostelech nádherná castra doloris. Jsou vyzdobena nejkrásnějšími sochami, architektonickými a sochařskými díly, okrášlena pochodněmi a osvětleními, piedestaly, symbolickými obrazy a přípisy. Na smutečních konstrukcích jsou přítomny různé sochy nebo ctnosti, které musí být v souladu se skutečnou povahou zemřelé knížecí osoby. Emblémy vypovídají buď o různých obdivuhodných činech, které zemřelý ve svém životě vykonal, nebo o význačných událostech, které zažil. Jednotlivé ctnosti jsou představovány rozličnými devízami: jako naděje ve velké nouzi, jako ve všech nebezpečích nepohnutelná naděje, jako naděje v Boha atd. Na castrach doloris jsou občas mezi jinými sochy zhotovené buď z alabastru a umělého*

---

38 Král, (pozn. 14), s. 210.

39 Ibidem.

40 Ibidem.

*mramoru, nebo ze dřeva a papírmaše, plakající ženské postavy, chlapci s obrácenými zhaslými pochodněmi života, římské urny, přípisy atd., umístěné různě na římsách, portálech, mezi kolonádami a sloupy. Mezi sochami se objevují figury zhotovené z bílého vosku, které jsou oděny jako lidé v drahých látkách a na hlavách mají opravdové vlasy. Celou podlahu chóru kryje černá látka nebo samet a zakrytou kazatelnu, oltář a křtitelnici zdobí zlaté lemování se štrápci. Mimo to je celý kostel potažen černým sukнем a na královských a jiných emporách, někdy i jiných místech kostela, jsou připevněny královské znaky. Někdy je celý kostel nazdobený jako mausoleum podle dokonalých pravidel architektury a sochařské práce. Všude jsou vidět cypřišové stromy, symbolické obrazy, sochy, světla a hořící svíce, umístěné na křišťálových nebo stříbrných korunách či závěsných svícnech. Pyramidy svícňů září jako ohnivě obelisky, které svou nádherou a leskem osvětlují celý kostel, jako by byl ozářen sluncem. Každá soustava svícňů je postříbřená a zdobená antickými urnami, korunami a knížecími čapkami a často vyjadřují roky vladaře nebo vladařky. Klenba chóru je zakryta buď černým sukнем, nebo černým sametem, někdy také přímo pro to zhotoveným stříbrným flórem, pokrytým vyšíváním korunami nebo vybranými motivy z královských nebo knížecích znaků.“<sup>41</sup>*

### **3.1/ Fenomén**

Fenomén castra doloris má poněkud obsáhlejší kontext. Dovolte mi jej na tomto místě tedy vysvětlit či přiblížit poukázáním na tehdejší dobu a člověka.

V 17. a 18. století byla stále velmi vysoká úmrtnost a to se zdaleka netýkalo jen rodiček a dětí. Vzhledem ke stravovacím zvyklostem aristokracie tohoto období, kdy měřítkem reprezentace byly prohýbající se stoly a

---

41 Von Rohr, (pozn. 4), s. 286-289.

konzumování nadměru kalorické stravy, se dal očekávat častý výskyt poruch zažívacího a oběhového systému.<sup>42</sup> Rezidencím šlechty se nevyhnuły ani morové rány, které v době baroka drásaly podstatnou část Evropy. Teprve koncem 17. století odborná lékařská péče ve vyšších kruzích dostávala pravidelnější charakter.<sup>43</sup>

Barokní člověk se díky těmto životním situacím kterým byl často vystavován obracel více než kdy jindy k víře a k Bohu, ke kterému se skrze počestný život snažil přiblížit. To proto, že pozemský život vnímal jako přípravu na život po životě. Tedy ten nadpozemský. Veškeré jeho chování bylo ovlivněno jeho vírou.

V té době vycházely také nejrůznější publikace, které mu k tomu měly dopomoci a o kterých jsme se zde již zmiňovali. Tyto tendence můžeme spatřovat také již v Duchovních cvičeních Ignáce z Loyoly, které v sobě pojímají základní myšlenku, jak se přiblížit k Bohu skrze patřičné chování, činy a duchovní rozjímání, podobně jako tomu bylo ve spiscích jeho bratra z jezuitského řádu Roberta Bellarmina a autorské knize zvané *Ars moriendi*.<sup>44</sup>

Důležitými mezníky, které však daly vzniknout skutečným objektům *caster doloris*, bylo několik zásadních děl z italského prostředí, která inspirovala svou myšlenkou a nádherou také díla, která vznikala postupně po celé Evropě včetně českého prostředí. Jedním z nejzásadnějších z nich byl katafalk postaven na počest věhlasného umělce Michelangela Buonarrotiho, o jehož podobu se vedle dalších zasloužil *conccetista* katafalku, umělec a spisovatel Giorgio Vasari, díky jehož dílu, knize *Životy nejvýznačnějších umělců* známe jeho podobu. Zde Giorgio Vasari popisuje nejen kdo na katafalku pracoval ale také je v něm uveřejněn proslov, nejslavnějšího řečníka v Itálii té doby a zároveň také věrného přítele Michelangela, pana Benedetta Varchiho.

---

42 Petráň, (pozn. 8), s. 212.

43 Ibidem.

44 Sládek, (pozn. 10), s. 210.

Toto pohřební kázání, jež bylo uveřejněno ještě téhož roku kdy se Michelangelův pohřeb konal, nám dává pochopit kdo byl ten, pro něhož tento objekt vznikl a hovoří o všem, co si člověk při pohledu na tento pompézní náhrobek, na kterém slavní umělci pracovali s největší láskou ke svému učiteli ale i učiteli všeho umění, dokáže představit.

Michelangelův pohřeb a uctění jeho památky měli na starost především tyto čtyři umělci – malíř Agnolo Bronzino a Giorgio Vasari a sochař Benvenuto Cellini a Bartolomeo Ammannati. To vše za velké materiální a morální podpory vévody Cosima de' Medici, který umělcům dal nejen své prostředky ale také plnou důvěru a volnou ruku v organizaci celého pohřbu a co je nejdůležitější, díky jemu se mohl konat pohřeb v chrámu patřícím rodu Medici, kde se nachází nespočet Michelangelových děl v kostele San Lorenzo ve Florencii, uspořádaný Akademií malířů, sochařů a architektů dne 14. července roku 1564.<sup>45</sup>

Zatímco malíři a sochaři už začali s přípravami pohřbu – začala řada významných duchovních, kterých byla ve Florencii vždy hojnost, zavěšovat nad hrobku různé latinské a italské verše a toto veršování pokračovalo ještě dosti dlouho takže básně, které tehdy také vyšly tiskem, tvoří jen malou část toho, co bylo u této příležitosti napsáno. I v tomto můžeme spatřovat podstatnou část fenoménu, který se později u pohřbů slavných osobností doby a hodnostářů téměř vždy projevil. Slova, která dotvářela podobu a duchovní podstatu těchto děl.

*„Má-li se vzdát pocta takovému člověku jako Michelangelo,“ řekli si zástupci Akademie, „zejména mají-li to učinit lidé, kteří pracují v témže oboru, jako kdysi on a kteří se mohou pochlubit spíš svým uměním než rozsáhlými prostředky, pak je zajisté správné, když místo okázalosti a zbytečné marnivosti využijí spíše vynalézavost a práci plných ducha a půvabu, jež budou dílem umu a obratnosti našich*

---

45 Giorgio Vasari, (pozn. 6) s. 337.

*rukou a našich umělců, a vzdají umění poctu uměním.*“ Přesto se však nakonec ukázalo, že si nádhera v ničem nezdala s díly, jež vyšla z rukou urozených členů Akademie, a že zmíněná pocta byla právě tak nádherná, jako důmyslná a plná osobitých a chvályhodných nápadů.<sup>46</sup>

Posléze bylo rozhodnuto, že čtverhranný katafalk zakončený postavou Slávy určený k uctění Michelangelovy památky bude postaven v prostřední lodi kostela San Lorenzo naproti postranním dveřím, jež vedou na jedné straně ven a na druhé do křížové chodby. Toto umístění katafalku, či později castra doloris v křížení kostelních lodí, se později ukázalo také jako směrodatné pro později vzniklá díla, jež byla s oblibou umísťována právě v tomto místě.

Katafalk který umělci pro Michelangela postavili, byl široký devět, dlouhý jedenáct a vysoký osmadvacet loktů a na jeho podstavci, který měřil od země dva lokty, spočívaly směrem k hlavnímu vchodu dvě překrásné ležící postavy Řek, představující Arno a Tiber. Postava Arna držela roh hojnosti plný květů a plodů znázorňující úrodu, jež v umění vzešla z lůna Florencie v takové hojnosti a podobě, jež zaplnila celý svět, zejména však Řím jedinečnými krásami. To ostatně velmi dobře znázorňovala druhá Řeka, představující Tiber. Měla nataženou paži a ruce plné květů a plodů z připomenutého rohu hojnosti jež držela Arno, ležící naproti ní.<sup>47</sup>

Nad podstavcem se zvedaly čtyři stěny vysoké pět a půl lokte, s příslušnými římsami dole, nahoře a po stranách. Uprostřed bylo volné místo pro čtyři obrazy, provedené v chiaroscuro jako vesměs všechny malby této výzdoby. Na jednom z obrazů, který byl obrácený směrem k oltáři byl velký latinský epitaf, jež složil italský humanista Pietro Vettori a jenž pravil: „*Členové Akademie malířů, sochařů a architektů věnovali s laskavým přispěním a s*

---

46 Vasari, (pozn. 6), s. 343.

47 Ibidem, s. 344.



*pomocí vévody Cosima de Medici, svého předsedy a svrchovaného ochránce všech umění, tento památník, dílo svých rukou a veškeré lásky svých srdcí, vynikajícímu umělci a největšímu malíři, sochaři a architektu, který kdy žil, aby tak vyjádřili svůj obdiv jedinečnému umění Michelangela Buonarrottiho a svůj dík za všechno, co jim přineslo jeho božské dílo.“*

*(v latině zněl tento nápis takto: „Collegium pictorum, statuariorum, architectorum, auspicio opeque sibi prompta Cosmi Ducis auctoris suorum commodorum: suspiciens singularem virtutem Michaelis Angeli Bonarrotiae intelligensque quanto sibi auxilio semper fuerint praeclara ipsius opera: studuit se gratum erga illum ostendere, summum omnium qui unquam fuerint p.s.a., ideoque monumentum hoc suis manibus extractum mango animi ardore ipsius memoriae dedicavit.“)*<sup>48</sup>

Epitaf nesli dva andělci, kteří s pláčem zhasínali svou pochodeň, jako by naříkali, že zhaslo převeliké a převzácné nadání. Tento aspekt zarmoucených andělů, často právě nesoucí pochodeň, nejčastěji však obrácenou směrem dolů, se rovněž vyskytuje na funebrálních objektech velmi často. Zcela jistě katafalk, o kterém zde hovoříme, díla následující po něm v mnoha detailech ovlivnil ale samozřejmě nejen v nich. Tato spodní část, jež tvořila jakousi základnu celého památníku, měla na každém rohu vystupující podstavec, na kterém stála socha v nadživotní velikosti, a ta měla vždy u nohou další postavu, jakoby podrobenou a přemoženou. Například hned po pravé ruce, když se jde k hlavnímu oltáři, byl štíhlý mladík, představující Nadání, oduševnělým obličejem plným života a s dvěma křidélky na spáncích, jak se někdy maluje Merkur. U nohou tohoto mladíka provedeného s neuvěřitelnou péčí byla další překrásná postava s oslíma ušima, která představovala Hloupost, smrtelnou nepřítelkyni Nadání. Obě postavy byly dílem Vincenza Dantiho.

Na druhém podstavci po pravé straně obrácené směrem k Nové

---

48 Ibidem, s. 345.

sakristii, stála žena představující křesťanskou lásku, plnou dobroty a zbožnosti, jež není ničím jiným než souhrnem všech ctností, kterým mi říkáme teologické a kterým se u pohanů říkalo morální.<sup>49</sup> Tyto příklady z katafalku zde uvádím proto, jelikož dobře demonstrují výzdobu i mnoha dalších objektů, které vznikaly později a dokreslují jejich myšlenku, charakter a typické znaky.

Výzdoba Michelangelova katafalku, jež svými třemi stupni, které se zmenšovaly tak, aby se po nich dalo chodit kolem dokola, připomínal Augustovo mauzoleum v Římě, nebo možná ještě více Septizonium Septima Severa vzhledem k tomu, že katafalk byl pravoúhlý. V prvním patře ležely dvě figury Řek, v druhém stály čtyři dvojice soch a ve třetím patře seděly čtyři jednotlivé figury. Na tomto posledním patře spočíval podstavec vysoký jednu píd', na kterém stálo napsáno: „*Tak se umění povznáší uměním.*“ Na tomto podstavci spočíval devět loktů vysoký jehlan, na kterém byl ze dvou stran, směrem k hlavnímu vchodu a směrem k hlavnímu oltáři, umístěn dole ovál s reliéfní Michelangelovou hlavou, kterou provedl velmi pěkně podle skutečnosti Santi Buglioni.

Na vrcholu jehlance byla koule odpovídající velikosti, v níž jako by byl uložen popel toho, komu se zde vzdávala pocta, a na vrcholu koule stála postava Slávy v nadživotní velikosti, vytvořené z napodobeniny mramoru. Tato postava jako by letěla a zároveň pomocí trojitě trubky do celého světa rozhlašovala chválu na tohoto velikého umělce. Postava Slávy byla dílem Zanobiho Lastricatiho, který měl sice už dost práce jako dozorce nad celým dílem, ale přesto chtěl ke své cti a slávě prokázat, co dokáže jeho ruka a duch. Tak tedy celý katafalk měřil od země nahoru, až k hlavě Slávy, celkem osmadvacet loktů.<sup>50</sup>

---

49 Ibidem, s. 336.

50 Ibidem, s. 349.

Tak jako katafalk, byl i kostel potažen černým harasem, který visel nejen na prostředních sloupech, ale i na všech kaplích kolem, a všechny volné plochy mezi pilastry, které oddělují kaple a odpovídají sloupům, byly vyplněny malbami, což vytvářelo krásnou podívanou, jež budila nesmírný obdiv i potěšení zároveň.<sup>51</sup>

Na černých závěsech, jež zdobily celý kostel kolem dokola, visely v prostorech kaplí, pokud tam nebyly připomenuté malby, různé symboly smrti, erby a další takové věci, provedené velmi pěkně, svérázně a zcela jinak, než se dělávají. Někteří géniové smrti – málem jako by litovali, že museli svět stůj co stůj připravit o takového člověka – měli tabulky s latinskými slovy: „*Chtěla tomu krutá nutnost*“.<sup>52</sup>

Mezi všemožnými italskými a latinskými nápisy se objevily mimo jiné i tato nádherná slova, jež spolu s malbami a sochami zdobila tento katafalk. Mezi nimi například: „*Ač jsme živ na zemi, díky chválám vznáším se v nebi.*“ či: „*Pročpak se, krutá Zášti, tak vzpínáš? Jen zůstaň dál ležet!*“. Pod postavami dvou Řek byly zas tyto krásné latinské verše: „*Přišli jsme, Arno, k tvým truchlícím vodám, jež stanuly žalem, abychom plakali nad ctí a slávou, kterou svět ztratil.*“<sup>53</sup>

Další Géniové smrti byli provedeni zase jiným způsobem, velkou chválu sklízel především jeden, jehož šíji tiskla nohou k zemi Věčnost, která držela v ruce palmovou ratolest a s pohrdáním shlížela na Smrt u svých nohou. Jakoby zde Věčnost Smrti říkala, že svým úderem, ať už jej Smrt zasadila z nezbytnosti nebo z vlastní vůle, ničeho nedosáhla, protože Michelangelo bude navzdor tomu tak jako tak žít dál. Latinské motto znělo: „*Zvítězila slavná výtečnost.*“<sup>54</sup> a návrh byl dílem Vasariho. Nemohu nepřipomenout, že tito Géniové smrti byli od sebe vždy odděleni Michelangelovým erbem, třemi

---

51 Ibidem, s. 350.

52 Ibidem, s. 354.

53 Ibidem, s. 353.

54 Ibidem, s. 354.

věnci nebo kruhy, které se vzájemně proplétaly tak, že obvod jednoho procházel vždy středem obou dalších. Členové Akademie, kteří byli toho názoru že Michelangelo byl ve všech třech uměleckých oborech: malířství, sochařství a architektuře dokonalý, a že u něho jeden podporoval a obohacoval druhý, změnili zmíněné tři kruhy v tři propletené věnce s latinským mottem: „*Byl poctěn trojí ctí.*“<sup>55</sup>

Když byl kostel takto vyzdoben, osvětlen svícemi a zaplněn nesčetnými lidmi, protože každý nechal všeho a přispěchal, aby byl svědkem té důstojné podívané, vstoupili pod vedením zmíněného místopředsedy Akademie a za doprovodu kapitána a halapartníků vévodovy gardy jak konzulové a členové Akademie, tak všichni ostatní florenští malíři, sochaři a architekti, a jakmile usedli mezi katafalkem a hlavním oltářem, kde už na ně čekali nesčetní pánové a šlechtici, kteří tam byli rozesazeni podle svých hodností, začala zádušní mše s hudbou a všemi možnými obřady.

Po mši vystoupil na skvostnou bronzovou kazatelnu s bohatou reliéfní výzdobou od Donatella Benedetto Varchi a s elegancí, skvělými způsoby a hlasem vlastním tomuto velkému muži vylíčil zásluhy, přednosti, životní osudy a tvůrčí činnost Michelangela Buonarrotiho.<sup>56</sup>

Výzdoba zůstala na místě až do srpna 1564 (tedy řadu týdnů), poté byly práce na čas uskladněny a posléze rozprodány nebo rozdány, pokud nepodlehly zkáze.<sup>57</sup>

---

55 Ibidem, s. 355.

56 Ibidem, s. 356.

57 Zachovaly se jen některé modely, například ve florentském Museo Nazionale del Bargello a v londýnském Victoria and Albert Museum, a kresby, zejména ve Florencii, Budapešti a Mnichově.

### 3.1.1/ Čtyři poslední věci člověka a ars moriendi

O posledních věcech člověka se chci na tomto místě zmínit, protože je velmi důležité uvědomit čtenáře o starostech či zvyklostech člověka té doby, abychom mohli pochopit celek a také důvod, proč castrum doloris či smrtoslavné lešení vůbec vznikalo a co tomu předcházelo.

Nábožensko-moralistní spisky o čtyřech posledních věcech člověka sehrávaly v životě člověka 17. a 18. století zásadní roli. Jednu z těchto knih sepsal i kněz František Koster, která byla v roce 1606 vydána v Olomouci v tiskařské dílně Jiříka Handla a kterou před vydáním schválil olomoucký biskup František kardinál z Ditrichštejna.<sup>58</sup>

Důležitý důraz v knihách o čtyřech posledních věcech člověka včetně této je kladen na opuštění duševních, smyslových i tělesných požitků, které pozemský život nabízí. Nutnost rozloučit se právě s těmito věcmi a stesk po nich je také hlavním důvodem, proč se člověk obává vlastní smrti. Strachu ze smrti je však možné dle těchto dobových spisků předejít.<sup>59</sup> Takzvaná „šťastná smrt“ byla chápána jako největší umění, jehož obtížnost vzrůstala i tím, že se jej žádný člověk nemohl dostatečně naučit, protože každý umírá jen jednou.<sup>60</sup>

Z napětí mezi patosem Ježíšovy vykupitelské smrti a všedností každodenního setkání se se smrtí ve společnosti, z napětí mezi hrůzností smrti hříšníků a blažeností spravedlivých pramenil zvýšený zájem o smrt a vše, co s ní bylo v duchovní rovině spojeno.<sup>61</sup> Jelikož lidé se bojí především nepoznaného, často se v kontextu dobré smrti hovoří o takzvané ochočené smrti.<sup>62</sup> Ochočenou smrtí není tedy myšleno nic jiného než-li její poznání.

Proto se doporučovalo „někdy při umírajících bývati, na mrtvých kostí pohlídati a

---

58 Král, (pozn. 14), s. 44.

59 Ibidem.

60 Sládek, (pozn. 10), s. 105.

61 Ibidem, s. 14.

62 Ariés, (pozn. 15).

*obraz smrti očím představití aneb o smrti mysliti“.*<sup>63</sup>

Pomyslel-li člověk té doby na smrt, nevybavila se mu jen chvíle posledních bolestí na úmrtním lůžku. Od mládí se učil smrt chápat a vnímat jako součást čtyř posledních věcí člověka. Tedy ve vazbách s božím soudem, peklem a nebem, případně s očištěm.<sup>64</sup>

Pokusím se tedy přiblížit dobový obraz těchto čtyř posledních věcí člověka v literatuře, jednak pro lepší pochopení kulturně-historických souvislostí a jednak proto, že tento literární obraz se začal postupně stávat pevnou součástí duchovního světa člověka a ten je neodmyslitelně spjat s jeho veškerým počínáním. Pochopení smrti a všeho, co po ní mělo následovat, přímo souviselo s nazíráním na život a jeho smysl. Lidské bytí na tomto světě bylo vykreslováno (v souladu s antickou stoickou filozofií) jako postupná cesta ke smrti, započatá už ve chvíli narození. Hodnota všech předmětů, které člověk během života nashromáždil, je měřena jejich cenností ve chvíli smrti, a proto bývají tedy ve své většině chápány jako marnost. Nadarmo člověk získává majetek, když stejně neví, komu jej předá, nadarmo plní své šatníky, když do hrobu si s sebou vezme jediné šaty. S tím souvisí i otázka po podstatě lidské existence. Člověk je sám k sobě slepý a nevnímá, že si jsou všichni lidé rovni, „že všickni z jedné země jsme a zase se všickni v tuž zem navrátíme.“<sup>65</sup>

Takové poznání celé společnosti i bídy sebe samého mělo vést člověka k zavržení tohoto světa a ke střídmému požívání jen těch hmotných věcí, které nebyly pro spásu duše vysloveně škodlivé. Čím větší poznal bídu a špatnost tohoto světa, tím více měl člověk číst a rozvažovat o věcech budoucích. Tedy o božím soudu, pekle, nebi a případně očištěm a k nim měl upínat svou naději a s myslí na ně konat všechny své skutky.<sup>66</sup> Dramatické vykreslení pekla a očištěm

---

63 Král, (pozn. 14), s. 45.

64 Sládek, (pozn. 10), s. 14.

65 Ibidem, s. 15.

66 Ibidem, s. 16.

bylo zároveň zrcadlem důvěry barokního člověka v boží spravedlnost a v řád světa a pomáhalo upevňovat jeho víru. Neboť na konci cesty je každý z nás měřen stejným metrem a bude za stejné činy také stejně souzen.

V 16. století dominoval konfesijně kontroverzní přístup k tématu očistce, hlavním cílem bylo vyvrácení či potvrzení jeho existence, přičemž autoři ve svých spisech poskytovali jen málo konkrétních informací o místě samotném. Očistec sloužil spíše jako symbol či „rétorická figura“, která nebyla naplněna příliš hlubokým obsahem, ale měla zřetelný kontroverzní náboj.<sup>67</sup>

Od druhé poloviny 16. století docházelo ke změně tohoto pojetí. Téma očistce, respektive pojednání o něm byla postupně začleněno do literatury meditativní i do morálněvýchovné tradice tisků *artes moriendi*, a zároveň obohacena o prvky imaginace s důrazem na intenzivní prožívání emocí či přemýšlení o hříchu a bolestech s ním spojených. Mezi léty 1580 – 1620 ještě vrcholily očistcové disputace, nalézající největší ohlas v díle Bellarmina a reakcích na ně.

Od počátku 17. století lze nicméně registrovat ústup těchto snah: potridentský očistec byl v zásadě zformován a následovalo upevnění doktríny a jejího doplňování o nové prvky zbožnosti. Pomyslné modelování očistce konce 16. století a první půle 17. století bylo v dalším období vystřídáno precizováním jednotlivých částí učení a jejich rozšířením mezi široké vrstvy.<sup>68</sup>

Takto obecně vymezenou chronologii je třeba doplnit a zpřesnit, jestliže se chceme věnovat situaci v českých zemích, které vykazují specifické rysy. Předně, v Čechách a na Moravě se očistcová doktrína až do doby tridentského koncilu (1545) prakticky nijak výrazně neprosadila, což bylo dáno jak od 15. století převažujícím nekatolickým charakterem regionu, tak i nepřítelstvím velkým zájmem domácích teologů o danou otázku. S prvními zmínkami o třetím místě

---

67 Suchánek-Malý, ( pozn. 17), s. 40.

68 Michal Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 á nos jours*, Paris 1983 in: Tomáš Malý, Pavel Suchánek, *Obrazy očistce*, *Studie o barokní imaginaci*, Brno 2013, s. 40.

onoho světa se u nás setkáváme až ve 14. století, především v době následující po morové epidemii na počátku 80. let, kdy také narostly nadace s prosbami za duše zemřelých. Nadále však představy o očistci zůstaly spíše nejasné a autoři na něj poukazovali jen zřídka. Zcela příznačně se pak kupříkladu Husovo pojetí očistce patrně nelišilo od katolického, zatímco mezi dalšími učenci neexistovala názorová jednotnota. K explicitnímu odmítnutí existence očistce se přihlásil na začátku 15. století Mikuláš z Drážd'an a táborité a v návaznosti na učení Petra Chelčického později i jednotnota bratrská.<sup>69</sup>

Z hlediska institucionální podpory sehrál podstatnou roli tridentský koncil, na jehož závěrečném sezení byla potvrzena existence očistce a užitečnost přímluvných modliteb a zádušních mší. V tomto momentu lze svým způsobem spatřovat zahájení nové etapy katolické koncepce zbožnosti, v níž očistec představoval jeden z centrálních bodů. Usnesení pro české a moravské prostředí určujících synod v Olomouci (1591) a Praze (1605) se sice přímo očistce nedotkla (pražské shromáždění pouze podpořilo odpustky), nicméně explicitními odkazy se hlásila k závěrům Tridentina a doporučovala užívání římského breviáře a katechismu jako základních příruček pro vedení věřících. V souvislosti s potridentským rekatolizačním úsilím se každopádně téma opět dostalo do náboženského diskursu a nárůst intenzity vydávání děl propagujících existenci očistce a modliteb za zemřelé neustal až do poloviny 18. století.<sup>70</sup>

Již z první poloviny 17. století máme doklady o proniknutí představ o očistci do šlechtického a měšťanského prostředí, ať už v podobě mešních nadací nebo víry v revenanty. Přesto z perspektivy obecné recepce doktríny docházelo jen k pozvolnému přijímání katolických principů a teprve na přelomu 17. a 18. století vykazovala většinová společnost skutečně

---

69 Malý – Suchánek, (pozn. č. 17).

70 Ibidem, s. 41.



„rekatolizovanou“, konfesijně zřetelnou identitu. To se odrazilo i ve vnějších projevech zakotvené víry v očistec, především rozmachem mešní kultury a almužnictví.<sup>71</sup>

Důležitou úlohu v tomto procesu internalizace věroučných zásad plnily církevní řády a jejich laická náboženská bratrstva, jež bychom mohli bez nadsázky považovat za nejdůležitější a také nejúspěšnější propagátory potridentského očiště. Tím, že v sobě spojovalo hned několik momentů katolické věrouky, stalo se učení o očistci jednou z klíčových strategií ve snaze o prosazení základních idejí potridentské církve.<sup>72</sup>

Pokusme se nyní jen stručně naznačit charakteristické rysy potridentského pojetí očiště. Historikové zpravidla tvrdí, že protestantské odmítnutí vedlo spolu s několika dalšími opatřeními k oddělení živých a mrtvých, respektive k přerušení přímých „sociálních“ vazeb tohoto a onoho světa. Potridentský katolicismus naopak kladl důraz na intenzivní komunikaci mezi žijícími a zemřelými, ať už propagací a podporou charitativní činnosti (mešní aj. legáty) nebo tradovanými příběhy o revenantech. Barokní literatura dokonale propracovala systém „výměny“ zásluh a odměn mezi živými a zemřelými, kteří si navzájem pomáhají v těžkých situacích a udržují tak neustálý, blízký kontakt.<sup>73</sup> Existovaly podrobné návody s různými druhy pomoci duším v očistci a postupem se v barokních mravně naučných pojednáních staly samozřejmostí. Jejich autoři kladli důraz na mši, modlitby a almužny, nicméně často se rozepisovali také o dalších možnostech, zpravidla podle vzorů vytvářených již ve středověku: kupříkladu oblíbené sbírky exempl Tomáše z Cantimpré, jež s odvoláním se na pasáž z první knihy Makabejské o Šimonu stavějícím sedm pyramid nad hroby svých předků (1

---

71 Tomáš Malý, *Smrt a spása mezi Tridentem a sekularizací (Brněnští měšťané a proměny laické zbožnosti v 17. a 18. století)*, Brno 2009.

72 Malý – Suchánek, (pozn. č. 17), s. 42.

73 Ibidem, (pozn. č. 17), s. 43.

Mak 13,27-29) vyjmenovával sedm druhů pomoci zemřelým, a sice pláč, modlitbu, půst, bdění, almužnu, odplatu a oslavu (oběti, mše). Rovněž citáty z druhé knihy Makabejské (oběť Judy za padlé vojáky), v pracích o očistci takřka nepostradatelné, jen potvrzují, že téma milosrdenství a daru mělo pro vymezení charakteru očistce zásadní význam.<sup>74</sup> Z ohledu zcela praktického bylo důležité přímé propojení charitativních skutků s pořízením poslední vůle, která se brzy stala jednou z nejdůležitějších platforem pro poskytování zádušních legátů a jiných pomocí, a ovšem také zárukou jak umenšit i vlastní provinění a zkrátit tak dobu strávenou v očistcových plamenech.<sup>75</sup>

Nezbytnou úlohu při uvádění tridentských pravidel do církve a náboženské praxe plnily modlitební knihy, které byly plné zmínek o smrti a očistci a které se v průběhu 17. a 18. století těšily velké popularitě a recepci také z toho důvodu, že se žánrově rozšířily o knihy o dobrém umírání nebo příručky náboženských bratrstev.<sup>76</sup> Modlitby a písně za duše v očistci byly rovněž nezbytnou součástí modlitebních knih pro poutníky, respektive obecně poutnické literatury, což představovalo další z důležitých aspektů pro prosazení doktríny o očistci ve druhé půli 17. století, uvážíme-li v té době nastalý rozmach poutí. Řada poutních míst se dokonce profilovala jako komemorativní centra a svými privilegovanými oltáři a nabízenými pravidelnými bohoslužbami u nich „lákala“ případné poutníky. Příkladem budiž Vranov u Brna, k němuž se pojila poutnická příručka hlásající možnost sloužení zádušních mší a konání modliteb u dvou privilegovaných oltářů, zisk plnomocných odpustků i pro zemřelé, nebo zapsání do mariánského bratrstva s cílem dosažení šťastné hodinky smrti.<sup>77</sup>

---

74 Ibidem, s. 44.

75 Ibidem, s. 45.

76 Jeden z rozsáhlých a zároveň velmi oblíbených souborů modliteb za zemřelé sepsal Martin von Cohen: *Velká Štěpná zahrada velkým písmem, v níž se nacházejí mocné a nábožné modlitby ranní a večerní, při mši, nešporní, zpovědní, též k přijímání velebné svátosti oltářní*. Brno 1726.

77 Malý – Suchánek, (pozn. č. 17), s. 46.

Co že vlastně v baroku ještě zbylo ze středověkého očiště? Když francouzský historik Jacques Le Goff ve své knize *Zrození očiště* přišel s tezí o „infernalizaci“ očiště v období pozdního středověku, do značné míry tím ovlivnil obecnou představu o povaze a obsahu jeho obrazových znázornění.<sup>78</sup> Hlavní rozdíl mezi středověkým a barokním očištěm byl spatřován v určitém protikladu mezi „středověkou“ snahou vyvolat strach prostřednictvím děsivých výjevů a scén plných pekelných bytostí, zpřítomňujících hrůzu a bolest duší, a „barokní“ optimistickou vizí, kladoucí důraz především na spásu duší a pozitivní roli milosrdných skutků, kde jsou motivy naděje a strachu při nejmenším v rovnováze.<sup>79</sup>

Zřejmě charakterističtější rysem středověkých vyobrazení očiště však vedle snahy vyvolat strach a přivést tak diváka na cestu pokání, byl barokní motiv naděje. Základní funkce obrazů očiště spočívala spíše v ukázání cesty ke spáse, zkrácení utrpení prostřednictvím milosrdných skutků a obecněji k pochopení katolické eschatologie jako takové. Tematizovaná byla na jedné straně starost o onen svět, péče o osud duší a zejména již zmíněné prostředky jejich vysvobození (modlitba, mše, charitativní skutky, půst, pokání atd.).<sup>80</sup>

Společně s usnesením tridentského koncilu ze dne 3. prosince 1563, potvrzujícím existenci očiště a užitečnost přímlov za zemřelé, to byla klíčová událost, která učinila z očiště a jeho znázornění více než jen konfesijní symbol či prostředek polemického vymezení. Očiště se nyní stal středobodem nové meditativní, vzpomínkové i morálněvzdělávací praxe a v této souvislosti prošla celou řadou změn i jeho ikonografie.

Člověka 17. a první poloviny 18. století očiště přitahoval i proto, že právě tady – na rozdíl od nebe a pekla – mohl aktivně vstoupit do děje, sám díky modlitbě, odsloužené mši, almužně nebo jiným dobrým skutkům mohl

---

78 Jacques Le Goff, *Zrození očiště*, Praha 2003, s. 201-203.

79 Malý – Suchánek, (pozn. č. 17), s. 55.

80 Ibidem.

přímo pomoci duším trpícím v očišcovém ohni a zkrátit, zmenšit nebo dočista ukončit jejich muka. I zde lze vycítit jeden z mnoha předpokladů, které pomohly utvořit ideový základ hradů smrti jakožto oslavy víry v Boha a naděje jakožto cesty k vykoupení duše.<sup>81</sup>

Na smrt se člověk měl začít připravovat již v mládí, mimo jiné i kvůli tomu, že jeho poslední okamžik může přijít kdykoliv. Včasná příprava k smrti byla tím důležitější, čím více se obraz posledních chvil lidského bytí v raném novověku dramatizoval.<sup>82</sup> Příprava na dobrou smrt až ve chvíli nemoci či umírání, nebo dokonce až na smrtelném lůžku byla považována v raném novověku za příliš pozdní nebo nedostatečnou.

Strach z očištky nebyl zdaleka tím jediným, čeho se člověk v té době obával a co jej pudilo ke zbožnému chování a kajícínosti. Hodně lidí, a to spíše protestantů, mělo daleko větší strach než z očištky z tzv. revenantů či navrátilců, což byli v podstatě živí mrtví, jejichž duše nenalezla po smrti klidu.<sup>83</sup> Strach z mrtvých byl běžnou součástí myšlenkového světa člověka 17. a 18. století a případné zjevení nebožtíka se nijak nepřičilo lidskému rozumu.<sup>84</sup> Díky této obavě se lidé snažili zařídit vše tak, aby se nebožtík mezi ně zpět nevrátil, a to také důstojným a honosným pohřbem, který mimo jiné samozřejmě plnil i účel reprezentace rodu. Mezi jiná opatření vedoucí k ochraně před „navrátilci“ patřil mimo jiné také do dnešních dnů ustálený zvyk zatlouci do rakve hřebíky, které ji spojí pevně s víkem, aby případné navrátilé duše neměly snadné cesty zpět mezi živé, a spoustu jiných úkonů předcházejících uložení nebožtíka k poslednímu odpočinku, které dnes považujeme za standardní součást pohřebního procesu a nijak se nad nimi nepozastavujeme.<sup>85</sup>

---

81 Sládek, (pozn. 10), s. 15.

82 Ibidem, s. 16.

83 Ariés, (pozn. 15).

84 Ibidem, s. 107.

85 Mezi další taková opatření či zvyk, který se do dnešních dob ustálil, patří například zavírání očí

Pro přípravu k šťastné smrti vycházely tiskem zvláštní modlitební knihy zvané *Ars moriendi* (Umění umírat).<sup>86</sup> V porovnání s běžnou modlitební knihou byl výběr modliteb v těchto knihách podstatně úžeji zaměřen, na druhou stranu ale knihy příprav na dobrou smrt obsahovaly poněkud více pokynů, jak se modlit, jak přistupovat k nemocnému a podobně. Knihy *Ars moriendi* byly oblíbenou četbou v Čechách již v druhé polovině 16. století a nepředstavovaly pro pobělohorského čtenáře žánrovou novinku, na kterou by si musel zvykat, nebo kterou by snad byl nucen začít užívat.<sup>87</sup> Celková atmosféra po bitvě na Bílé hoře (1620) dodala tomuto tématu smrti na vážnosti a významu.

Klíčovou příručkou pro baroko byla kniha, kterou sepsal věhlasný italský teolog a jezuita Roberto Bellarmino roku 1620 se stejnojmenným názvem *Ars Moriendi - Umění křesťanské aneb příprava k dobré smrti*.<sup>88</sup> Kniha byla ve své době fenoménem, který vyšel tiskem v mnoha jazycích, včetně češtiny. Příručka Roberta Bellarmina sestává ze dvou částí, které jsou popsány jako *První kniha* a *Druhá kniha*. V první knize se můžeme po *Předmluvě* dočíst ve dvou kapitolách, která jsou nazvány *První přikázání* a *Druhé přikázání* poučení, které myšlenkově vychází především z Bible a evangelií sv. Jana, sv. Jakuba apod. .

V první kapitole se dočteme, *Kdo dobře umřel, dobrý život měl* a tato kapitola nás poučuje právě o činech a nezbytných věcech k umění šťastné smrti a zároveň je pro knihu také úvodní kapitolou.

Kapitola druhá již píše o více aspektech, které jsou k dobrému umírání nápomocny jakožto třeba *O evangeliích, O motlidbě, O velikém omylu světa, O*

---

zemřelého. V dřívějších dobách se věřilo, že oči jsou pomyslná d'áblova zrcadla a skrze ně mají volný průchod zlé duše, které mohou strašit či škodit živým a jejich zavírání tedy neplnilo pouze estetickou funkci. Ve středověku tomu předcházely obdobné důvody, a proto mince, které byly určeny pro převozníka Chárona, byly nejčastěji uloženy právě na tato „zrcadla“ a propojily tak dvě užitečné věci.

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Ariés, (pozn. 15), s. 107.

<sup>88</sup> Roberto Bellarmino, (pozn. 3).

*svátosti oltářní, O biřmování, O pokání, O svěcení kněze, O Kristu, O stavu manželském, O modlitbě* ale také zde najdeme kapitolu *Almužna*, která zdůrazňuje důležitosti vyjádřit náklonost Bohu i jinými způsoby než je pokání a modlitba.<sup>89</sup>

Druhá kniha ze které se příručka *Ars Moriendi* skládá v sobě pojímá kapitoly již ne tolik dogmatické ale spíš více filozofického rázu s názvy jako: *Rozjímání o smrti, Rozjímání o soudu posledním, Rozjímání o pekle, Rozjímání o slávě nebeské*, kde je sice stále hodně cítit aspekt Bible ale již také Bellarminovy názory z pohledu jezuity a to zejména v nadcházejících kapitolách s názvy: *Katafalk zříditi, Z hříchů se zpovídati, Svátost oltářní přijímati, Poslední pomazání přijati, Pokušeních všech velkých odpírati – Pokušení druhé: O zoufání, Pokušení třetí to jest O nenávisti Boží a první lékař proti pokušením ďábelským, O druhém lékaři proti pokušením ďábelským, O těch kteří ne pro nemoc, ale z jiné příčiny umírají, O šťastné smrti těch, kteří dobře umřítí se naučili a O nešťastné smrti těch, kteří dobře umřítí se nenaučili.*<sup>90</sup>

Roberto Bellarmino ve své knize nehovoří pouze o tom, jak by se měli chovat lidé za života a umírající ale také o tom jak by se k nim mělo chovat jejich okolí, co se v přítomnosti umírajícího sluší a patří a co je potřeba na počest umírajícího vykonat.

Je potřeba dodat, že modlitby a pokyny obsáhlé v těchto knihách nebyly určeny pouze pro určitou sociální vrstvu. Mohl je mít venkovský chalupník, stejně tak jako velkostatkář či aristokrat. Některé z nich dokonce již ve svém titulu hlásají, že jsou vhodné i pro praktickou potřebu kněží a všech duchovních osob. I smrt panovníků popisovali někteří životopisci tak, jako by probíhaly přesně podle některé knihy příprav.<sup>91</sup> Smrt vladaře byla ovšem do jisté míry vzorem, jejíž obraz mohl být více či méně upraven tak, aby

---

89 Ibidem, s. 58.

90 Ibidem, s. 126.

91 Ibidem, s. 108.

vyhovoval dobové ideální představě a nabádal tak nižší vrstvy ke stejnému schématu.

Většinu modliteb v knihách příprav můžeme na základě studie Zbygniewa Wita označit jako akty milosti, akty víry, akty naděje a akty žalu, tedy modlitby, jimiž si křesťan vyprošuje boží milost, vyznává svou víru a skládá do rukou božích všechnu svou naději nebo lituje před Bohem všech svých hříchů.<sup>92</sup> Mnohé z těchto modliteb jsou velice krátké a bývají označovány jako tak zvané střelné modlitby. Měly směřovat jako střela k obměkčení srdce Pána Ježíše, Panny Marie nebo světce, k němuž se křesťan obracel. Tím byla například svatá Barbora, která je přímo patronkou dobré smrti. Krátkost modliteb však měla i svou praktickou funkci, jelikož nemocný či umírající již neměl toliko sil předčítat obsáhlejší texty.

Povinností dospělých pozůstalých tedy bylo postarat se o důstojný pohřeb, odpovídající společenské prestiži zemřelého, jeho úradu i hodnosti a nabytému veřejnému postavení.<sup>93</sup> Z rodinných slavnostní vznešené společnosti byla právě ta pohřební nejnáročnější na přípravy, čas, ale i peníze. Oproti pohřbům prostého lidu, které znamenaly pouze vykopání hrobu, zhotovení rakve, sezvání hostů, popřípadě u těch majetnějších uspořádání hostiny, a řešil se obvykle do tří až pěti dnů, mezi úmrtím příslušníka vysoké šlechty a jeho pohřbem uplynulo často, jak již bylo předesláno, i několik měsíců.<sup>94</sup> Pozvaným smutečným hostům, kteří byli často zdaleka, bylo třeba dát dostatečný čas, aby se mohli přichystat na dlouhou cestu a zařídit před ní vše potřebné.

Nutno na tomto místě však podotknout, že pokud šlo v rodinách hodnostářů o úmrtí manželky či potomka, nebyla těmto ceremoniím přikládána taková vážnost jako pohřbům mužskému pokolení a jejich

---

92 Sládek, (pozn. 10), s. 109.

93 Petráň, (pozn. 8), s. 214.

94 Ibidem.

poslední cestě nepředcházely až takové náležitosti, o kterých zde hovořím, tedy až na výjimky, o nichž se v této práci později ještě také zmíním.

Vlastní příprava pohřbu vysoké šlechty byla časově taktéž velmi náročná. Vyžadovala zhotovení cínové a dřevěné rakve, funerálních rekvizit zvaných „arma“, které měly symbolicky připomenout prestiž zemřelého a jeho rodiny, výzdobu ke slavnosti určených prostor, obstarání náhrobku a další náležitosti.<sup>95</sup> Intervaly mezi úmrtím a uložením do hrobu byly zvláště dlouhé, pokud se jednalo o panovníky. Kupříkladu při skonu císaře Maxmiliána II. v roce 1577 to bylo téměř pět a půl měsíce a u císaře Rudolfa II. v roce 1612 takřka osm a půl měsíce. I u předních aristokratů býval tento interval značný, a to většinou od jednoho až do tří měsíců.

Dle tradičních zvyklostí a církevních předpisů se pohřby členily na vystavení mrtvého (*ostensio corporis*) a pohřební obřad (*pompa funebris*).

### 3.2/ Historie

Ve svatostáncích, kam směřoval smuteční průvod který byl součástí pohřbů kulturně a politicky významných osobností, se začala objevovat *castra doloris* koncem 16. století.

Rakouská badatelka Lisolette Popelková, která věnuje této problematice všestrannou pozornost v celoevropských souvislostech, však klade počátky této dočasné pohřební architektury, která se používala pouze po krátkou dobu za účelem vystavení těla, do středověku. Při otázce původu této efemerní architektury je zřejmá souvislost se slavnostními úmrtními lůžky zvanými „*lit de parade*“.<sup>96</sup>

---

95 Ibidem.

96 Helfertová, (pozn. 5), s. 291.



Jedny z prvních hradů smrti či jejich obdoby byly zaznamenány již při pohřbu a smutečních ceremoniích za císaře Karla IV., které se konaly roku 1378 v kostele sv. Jakuba v Praze.<sup>97</sup>

Další zmínkou, přestože opět pouze písemnou, bylo užití obdoby castra doloris u příležitosti pohřbu císaře Fridricha III. (+1493) v nynějším Rakousku.<sup>98</sup> Avšak prvními obrazově doložitelnými předchůdci castra doloris jsou útvary zachycené v zobrazeních zádušních ceremonií franko-flámské knižní malby z okruhu vévody z Berry. Toto zobrazení nám představuje v kostelním chóru vystavenou rakev pod architektonickým baldachýnem obdélníkového půdorysu, odpovídajícímu tvaru rakve. Čtyři jednoduché podpěry zde nesou stanovité zastřešení posázené množstvím svící a římsu zdobí vévodské znaky.

Jako autonomní architektonický útvar je castrum doloris doloženo teprve po polovině 16. století, kdy roku 1558 stálo v bruselské katedrále castrum pro císaře Karla V., které navrhl Vredemann de Vries.<sup>99</sup>

Dalším z nejstarších příkladů na našem území to bylo smrtoslavné lešení, které bylo vyhotoveno k uctění památky Viléma z Rožmberka roku 1592 (*„Velký oltář černým aksamitem obestřín a přikryt byl, na něm čtyři celí erbové krumplovaným dílem zavěšeni s rounem zlatým okolo, vždy každý erb drževše dva nedvědi.“*)<sup>100</sup> či Petra Voka z Rožmberka (*„Stěny kostelní i oltářové obestřeni byli sukнем černým s erby rožmberskými a zvláště veliký oltář aksamitem černým s křížem přes něj stříbrohlavovým přikryt.“*).<sup>101</sup>

Kořeny lze podle Lisolette Popelkové však spatřovat již v antice, ze které pozdní středověk přebíral při organizaci slavnostních vjezdů do měst a pohřbů symbolické prvky. K dokonalosti ale castrum doloris přivedla až

---

97 Ibidem.

98 Král, (pozn. 14), s. 208.

99 Helfertová, (pozn. 5), s. 291.

100 Král, (pozn. 14), s. 208.

101 Ibidem.

renesance.<sup>102</sup> Popelková považuje smuteční stánek za jakýsi obrácený motiv vítězného oblouku, který má vrýt vládu zemřelého do paměti. Zatímco však vítězný oblouk zdůrazňuje příjezd, poselstvím castra doloris je odchod.<sup>103</sup>

Některé symboly hojně užívané při stavbě této efemérní architektury mají též kořeny v antice. Castrum doloris navázalo na triumfální symboliku kultu antických panovníků a vyvinulo se z italských baldachýnových funerálních oltářů.

Jsou to především symboly obelisku a pyramidální kompozice náhrobku, jejichž problematikou jsem se zabývala v mé předchozí práci. Tvar pyramidy je chápán jako symbol zániku a smrti, ale zároveň má za úkol dát světu najevo důležitost a slávu zemřelého. I když se tvar a velikost pyramid po několik staletí měnil a stylizoval, tato stěžejní myšlenka a význam zůstaly stejné. Díky této tradici, která se vine už od dob starověkého Egypta, se stal kontext pyramidálních náhrobků nebo užití tohoto symbolu v sepulkrální architektuře či sochařství samostatným pojmem. Světelné pyramidy, nacházející se na objektech castra doloris, ať už jako jejich součást, či základní tvar, měly přímou souvislost s antickým zvykem starého Říma slavnostně spalovat mrtvé císaře na hranicích právě tohoto tvaru zvaných „rogus“ nebo „pyra“.<sup>104</sup> Jakémusi znovuoobjevení tohoto symbolu starověku dostala až renesance, a to dokonce již v přímé spojitosti užití tvaru trojúhelníku či pyramidy s pohřební dekorací.

Poprvé tak můžeme spatřit v kostele Santa Maria del Popolo v kapli Chigi, kde ve spolupráci Raffaela Santiho, který navrhl trojúhelníkovou koncepci náhrobků a Giana Lorenza Berniniho, jež zhotovil nádherné reliéfy, vznikly dvě náhrobní desky z červeného mramoru pro Sigismunda a Agostina Chigi z roku 1520. Stejně jako umělci doby baroka se již Raffael inspiroval

---

102Ibidem.

103Král, (pozn. 14), s. 208.

104Helfertová, (pozn. 5), s. 291.

egyptskými pyramidami a jejich římskými antickými variacemi, především slavnou pyramidou- náhrobkem přetora Caia Cestia při hradbách Aventina (z roku 12 př. kr.) nebo zaniklou pyramidou s romulovým hrobem v římském Borgu.<sup>105</sup> Na konci 16. století přispěl k popularitě motivu pyramidy v rámci funerálních pomníků Cesare Ripa, který ve své Iconologii představil alegorii Knížecí slávy v podobě ženy objímající pyramidu.<sup>106</sup> Právě tento ikonografický motiv - vyzdvihující slávu, a tedy „nesmrtelnost“ zemřelého - způsobil, že typ pyramidálního náhrobku doznal v období baroka značného rozšíření, a to často právě u členů „knížecích domů“.

Po této akci však následovala ještě další pomlka až do roku 1668, kdy Gian Lorenzo Bernini zhotovil dva katafalky pro Muzia Matteiho (vztyčen roku 1668 v římské bazilice S. Maria Maggiore) a Françoise de Vendôme, knížete di Beaufort (vztyčen roku 1669 vztyčen v kostele S. Maria in Aracoeli na Kapitolu)<sup>107</sup>, které tvar pylonu nápadně připomínaly a jejichž podobu známe z grafických reprodukcí. Když se podíváme na tento katafalk, můžeme v něm již spatřovat předchůdce castra doloris, kterým i katafalk do jisté míry byl. Sám Gian Lorenzo Bernini ale motiv pyramidy nepoužil u žádného ze svých realizovaných náhrobků, pouze několikrát takto formoval katafalky (castra doloris), které byly krátkodobě vztyčeny v tom kterém římském kostele u příležitosti smutečních obřadů. Přesto tvorba tohoto věhlasného sochaře byla pro utváření podoby barokních castra doloris zcela klíčová a to nejen v

---

105Alastair Laing, Fischer von Erlach's monument to Wenzel, Count Wratislaw von Mitrowicz and its place in the typology of the pyramid tomb. *Umění XXXIII*, 1985, s. 207.

106Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità et di propria inventione*, Řím 1603, s. 189–192.

107Martin Pavlíček, Epitaf Karla knížete z Liechtensteinu v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Opavě (1756-1765). K typologii náhrobků 18. století v českých zemích. Pavlíček, Martin. In: *Studia Moravica. 3. Sborník historiografických, filologických a uměnovědných příspěvků přednesených na vědecké konferenci Mars Moravicus - Neklidná léta Moravy pořádané ve dnech 28.-30. června 2004 v rámci realizace výzkumného záměru Ministerstva mládeže a tělovýchovy české republiky MSM 15200017 Dějiny a kultura Moravy jako modelu regionu na Filozofické fakultě univerzity Palackého v Olomouci / Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005 s. 269*

celkové koncepci vzniklých katafalků či náhrobků ale i v jeho sochařských detailech.

Tuto genezi můžeme pozorovat na slavném katafalku Carla Barberiniho z roku 1630 ale především také na castru doloris, které bylo vztyčeno v bazilice S. Maria Maggiore za papeže Pavla V. Borghese roku 1621 (pontifikát 1605–1621). Toto castrum, stejně tak jako celý zádušní obřad je důkladně rozebrán v knize *Breve racconto della trasportatione del corpo di papa Paolo V. dalla basilica di S. Pietro a' quella di S. Maria Maggiore*, vydané v Římě roku 1623.<sup>108</sup> Analogie k Berniniho dílu můžeme hledat na četných příkladech vzniklých castrer, a to především ve fenomenálním zpracování sochařských figur či jejich kompozic. Jako příklad lze uvést i opavský epitaf knížete Karla z Liechtensteinu, vévody opavského a krnovského, jehož kvalitní sochařská výzdoba byla provedena Janem Jiřím Lehnerem v roce 1756–1765. Vazby tohoto epitafu ke castru doloris Pavla V. lze spatřovat především v postavách sedících na volutových nárožích stánku smrti. Kompozičně nejbliže jsou Lehnerovy postavy k Berniniho ztvárnění Lásky a Milosrdenství.<sup>109</sup>

V klasické sepulkrální tvorbě se tento typ pyramidálních náhrobků začal uplatňovat kolem druhé poloviny 17. století, a to v celé Evropě, a přímá aplikace světelných pyramid jako „rogus funebris“ se vyskytuje zejména u renesančních a manýristických castrer.<sup>110</sup> Motiv pyramidy začala pozvolna užívat teprve následující generace římských umělců v průběhu poslední čtvrtiny 17. století, a to často jako dominantní architektonický prvek náhrobku. Samostatného rozvoje se tomuto typu náhrobku dostalo ve Flandrech a Anglii, kde – stejně jako v Římě – o něj narůstá zájem v době kolem roku 1700.

Z římských objektů uveďme za všechny vynikající dvojici protějškových

---

108 *Breve racconto della trasportatione del corpo di papa Paolo V. dalla basilica di S. Pietro a' quella di S. Maria Maggiore*, Řím 1623

109 Pavlíček, (pozn. 107).

110 Helfertová, (pozn. 5), s. 291.

náhrobku knížecího páru Altieri z jejich rodové kaple v kostele S. Maria in Campitelli, které vytvořila skupina umělců kolem Giuseppe Mazzuoliho a Michela Maille mezi lety 1699–1703.

Ve střeoevropském prostoru sehrál klíčovou roli náhrobek Jana Václava hraběte Vratislava z Mitrovic, který roku 1714 vyprojektoval Johann Bernhard Fischer z Erlachu (1656–1723) a jehož sochařskou část realizoval Ferdinand Maxmilián Brokof.<sup>111</sup> V rámci dalšího vývoje funerálních monumentů 18. století bylo zásadní vydání Fischerova architektonického traktátu v anglické mutaci roku 1730 v Londýně.

Motiv pyramidálního náhrobků-pomníku pak v Evropě zůstal aktuální i ve druhé třetině 18. století, což vedle řady anglických prací dobře dokazují i tehdejší římské realizace, jako například náhrobek Marie Clementiny Sobieské v chrámu sv. Petra v Římě z roku 1739 od Pietra Bracciho.<sup>112</sup>

Podobnou funkci i tvar jako pyramidy měly i hojně užívané obelisky. Symbolizovaly propojení nebe a země a měly spojovat pozemskou a nebeskou slávu či představovat stálost, pevnost a osamocení.

Předobraz hradů smrti ve střední Evropě můžeme nacházet také ve španělsko-nizozemských „*pompe funebres*“ 16. století, rozvinuté i v pohřebních slavnostech na medicejském dvoře ve Florencii (1574). V 17. století se rozšířilo ve střeoevropském katolickém i protestantském prostředí.<sup>113</sup>

### 3.3/ Typologie

I zde budu poukazovat mimo jiné především na studie Lisolette Popelkové, která rozeznává několik typů těchto stánků.

---

111 Pavlíček, (pozn. 107).

112 Pavlíček, (pozn. 10), s. 270.

113 Petráň, (pozn. 8), s. 218.

Ty nejranější se dle jejího názoru podobaly velkým lampám či korunám a byly ozdobeny mnoha svícemi. Další typ se vyznačoval důkladnými alegorickými motivy. Například castrum doloris Karla V. mělo podobu lodi, což mělo evokovat pověst o Argonautech a její spojitost s Řádem zlatého rouna. Oblíbeným typem byla i takzvaná *Chapelle ardente* (ohnivá či planoucí kaple), jež měla podobu dřevěné laťové konstrukce se svícemi.

Dalším užitým typem smrtoslavného lešení, kterého bylo využito u příležitosti pohřbu Rudolfa II., bylo castrum doloris kupolovitého tvaru.

Bohužel pro 16. století nejsou známy tisky zobrazující či detailně popisující castra doloris, jak tomu bylo později v barokní době.

Dále můžeme tyto konstrukce dělit dle užitého půdorysu, i v tomto ohledu vykazovaly tyto konstrukce značnou různorodost. Vedle kruhu, osmiúhelníku a šestiúhelníku byl nejčastěji volen půdorys čtverce. Výjimkou ale nebyly ani složitější tvary, například půdorys ve tvaru písmene H.<sup>114</sup>

Z typologického hlediska by se smrtoslavná lešení dala rozdělit ještě genderově. Není pravda, že castrum doloris byla stavěna pouze k účelům mužského pohřbu, ale faktem je, že pokud již vznikla na počest ženy, výzdoba a honosnost stánku byla ve většině případů poněkud skromnější a celkem dobře odlišitelná. I mezidobí mezi úmrtím šlechtičny a jejím pohřbem bylo podstatně kratší, rámcově několik dnů či maximálně týdnů, zatímco u jejich choťů tato prodleva nezřídka trvala pár týdnů či měsíců.<sup>115</sup> Jako příklad nám mohou posloužit stánky smutku zhotovené pro Cecilii Claudii z Lichtenštejna-Kastelkornu, Magdalenu Eleonoru Terezii Falckou či Polyxenu Lobkovickou z Pernštejna.<sup>116</sup> Hlavní pozornost v této práci včetně obsaženého katalogu, jak z důvodů dochovaní pramenné základny, tak i s ohledem na rozmanitost uvedených příkladů, bude věnována pozornost především mužským

---

114 Sládek, (pozn. 10), s. 209.

115 Král, (pozn. 14), s. 220.

116 Ibidem.

pohřbům a k nim vzniklým smutečným objektům.

#### 4/ *Castrum doloris* v dějinách českých zemí

První zmínku o užití *castra doloris* v Čechách najdeme ve zprávách o smutečních ceremoniích za císaře Karla IV., které se konaly roku 1378 v kostele sv. Jakuba v Praze. O vzhledu jeho hradu smutku však nevíme nic bližšího. Tomek uvádí, že tělo stálo přes noc na vystrojeném lešení, či na jakémsi nebi, na kterém hořelo asi pět set svíček. Tato Tomkova poznámka dává tušit planoucí hranici v antickém stylu jakožto apoteózy císaře, která na Karlově dvoře nebyla vyloučená.<sup>117</sup>

V pravém slova smyslu je ale prvním známým *castrum* v Čechách *castrum doloris* císaře Rudolfa II. Uvědomuje nás o něm jednak mědirytina augsburgského rytce A. Gentsche, vydaná spolu s popisem pohřbu roku 1612, jednak ostřížená mědirytina chovaná v Muzeu hlavního města Prahy.<sup>118</sup>

Obě *castra* vykazují sloupovou, v podstatě ještě renesanční architekturu *castra doloris* stojícího v chóru svatovítského chrámu v Praze.

Z roku 1625 je doloženo *castrum doloris* arcivévody Karla Josefa, biskupa v Brixenu a Vratislavi. Tomuto svému velkému příznivci je postavili pražští jezuité v kostele sv. Salvatora. Rytina C. Veta ukazuje v naivním perspektivním zobrazení *castrum* klasického členění.<sup>119</sup> Nejspíše se jednalo o *castrum* typu baldachýnu na pravoúhlém půdorysu, který se zvedal nad katafalkem s biskupskými insigniemi a krucifixem. Namísto kupole jej zastřešovala knížecí koruna, která byla posázena svícemi a lampami. Na rozích římsy byly umístěny obelisky se znaky a arcivévodskou iniciálou C a

---

117Václav Vladivoj Tomek, *Dějepis města Prahy III.*, Praha 1875.

118Helfertová, (pozn. 5), s. 292.

119Ibidem, s. 294.

korunkami ve vrcholech. Dle grafického návrh není možno posoudit, zda smuteční výzdoba, jako byli kostlivci v nikách s odznaky knížecí moci a erby, byla plastická, či jen malovaná. Vlys byl zdoben rozvilinou a průčelí zdůrazňoval vévodův znak řádu německých rytířů a dva znaky biskupské.<sup>120</sup>

Polyxeně Lobkovické z Pernštejna, vdově po bývalém nejvyšším kancléři Zdeňku Vojtěchovi Popelovi z Lobkovic, která zemřela 24. května 1642, bylo téhož roku vystavěno v chrámu sv. Víta v Praze castrum doloris. To bylo zhotoveno u příležitosti zádušních slavností, které se zde konaly od 8.–10. července.<sup>121</sup> O vzhledu jejího castra však víme také pouze jenom z písemností. K účasti na smutečních obřadech byly pozvány nejpřednější osobnosti království v čele s hrabětem Heřmanem Černínem z Chudenic a nejvyšším hofmistrem Wilhelmem Fridrichem hraběte z Talmbergu, který následující rok zemřel.<sup>122</sup>

Roku 1643 vzniklo tedy castrum na počest nejvyššího hofmistra Království českého Wilhelma Fridricha hraběte z Talmbergu, smuteční slavnost se uskutečnila 14. října 1643 v kapucínském kostele na Hradčanech.<sup>123</sup>

Na Moravě, respektive v brněnském městském prostředí, nepředstavovala castra doloris již v 17. století žádnou novinku. Městské účetní knihy zaznamenávají celou řadu vydání, včetně castra doloris některého příslušníka habsburského domu. Dozvídáme se tak, že v květnu roku 1646 bylo ve farním kostele sv. Jakuba zbudováno castrum doloris za zemřelou první manželku císaře Ferdinanda III. Marii Annu Španělskou, které zdobil tucet blíže neurčených znaků.<sup>124</sup>

Smuteční architekturu pro mladého, v jednadvaceti letech zesnulého krále Ferdinanda IV., postavenou v chóru svatovítského chrámu v

---

<sup>120</sup>Ibidem.

<sup>121</sup>Král, (pozn. 14), s. 222.

<sup>122</sup>Ibidem, s. 223.

<sup>123</sup>Vít Vlnas (ed.), Sláva barokní Čechie: umění, kultura a společnost 17. a 18. století, Praha 2001, s. 389.

<sup>124</sup>Komárek-Valeš, (pozn. 16), s. 259.



Praze 31. září 1654, zachytila rytina signovaná „*Frater Henrilus sculpsit*“.<sup>125</sup>

Dále, roku 1665 bylo vztyčeno castrum doloris pro Cecílii Claudii z Lichtenštejna-Kastelkornu, o čemž nás informuje dvojjazyčný dobový záznam spolu s otištěnou grafikou.<sup>126</sup> Castrum doloris pro Cecílii Claudii bylo vystavěno k uctění její památky až rok po jejím skonu a tato funerální slavnost byla koncipována spíše k ročnímu výročí její smrti než u příležitosti pohřbu. Promluva nad zemřelou tedy není v tomto případě pohřebním kázáním v pravém slova smyslu, lze ji spíše chápat připomínku jejího života a skutků. Autorem této obdoby kázání byl jezuita Jan Maget (kolem roku 1629–1685).<sup>127</sup> Tištěný proslov za zemřelou, který byl vydán tiskem, byl určen především obyvatelům pernštejnského panství, ale již tradičně především také příbuzným zemřelé, přátelům a účastníkům pohřbu z řad vyšší šlechty, stejně tak jako těm, kteří se z rozličných důvodů nemohli obřadu či tohoto výročního kázání zúčastnit. O obdobných jazykových mutacích ve vydání české barokní příležitostné homiletiky zatím u ostatních příkladů mnoho nevíme a tato česká verze je v našem prostředí zcela výjimečná.<sup>128</sup>

Kazatel své kázání zde označuje jako připomínku ozvěny, která se po smrti Cecílie Claudie rozléhá mezi lesy a skalami v blízkosti hradu Pernštejna.<sup>129</sup>

Skutky v tomto kázání připisované zesnulé nebyly ve své většině součástí běžné charakteristiky života šlechtičny, a proto můžeme předpokládat, že alespoň některé z kazatelem uvedených činů a ctností měly reálný základ. V těchto pohřebních kázáních nebylo nezvyklé užití obecně platných ctností a předností zemřelého, které byly do těchto kázání

---

125Helfertová, (pozn.5), s. 294-295.

126Veronika Mrázová, *Žena v katolickém pohřebním kázání v 17. století,* [nepublikovaná bakalářská práce], Olomouc 2009, s. 33.

127Sládek, (pozn. 10), s. 164.

128Sládek, (pozn. 10), s. 165.

129Ibidem.

aplikovány bez osobních spojitostí. Jednou z těchto výjimek je na tomto místě i zmínka o ženské četbě, která je pro tehdejší dobu a její zásady zcela nezvyklá a ojedinělá, tím více v textu daného charakteru.

Dle dochované rytiny zobrazující stánek smutku Cecilie Claudie nelze jasně říci, zda byl objekt čtvercového, obdélníkového či trojúhelníkového půdorysu a zda stál v prostoru nebo u zdi. Samotný objekt *castra doloris* je poměrně jednoduše řešený a sestává z arkády o třech vysokých obloucích, které podepírají sloupy v korintském řádu, jehož užití bylo nejvíce typické. Tento hrad smrti lze rozčlenit do tří částí, kdy první část se skládá ze schodiště a zdobené arkády. Schodiště tady mimo praktickou funkci zastává i funkci duchovní a divákovi evokuje pomyslné schody na cestě k věčnosti. Střední část tvoří volutový baldachýn, na který navazuje vyvýšený podstavec s postavou znázorňující *Mors Imperatoris*, který v pravé ruce drží kosu a v druhé přidržuje rodový erb, který je v pozadí doplněn o tmavý závěs s výšivkami lebek se zkříženými hnáty a znovu se zde opakuje motiv erbovních štítů vztahující se jak k rodu Lichtenštejnů-Kastelkorna, tak také k rodu Bemelbergů, ze kterého pocházela matka zesnulé Cecilie Claudie, která na ni ve svém testamentu několikrát poukázala.<sup>130</sup>Třetí etáž tohoto smrtoslavného lešení tvoří skupina kalvárie.<sup>131</sup>Výzdoba tohoto ženského příkladu *castra doloris* je harmonicky komponována a je v souladu s architekturou, která je zde opět stylizována do trojúhelníkového či pyramidálního tvaru. Dlouhé svíce se svícny zde utváří spolu se schodištěm cestu, která nás dovede do samého středu objektu, kde nalezneme rakev na katafalku, který podepírají klečící a polostojící postavy kostlivců. Na víku rakve nalezneme lebku a nad ní opět kříž jako symbol zbožnosti zemřelého. Celá scéna kolem rakve je dozdobena úzkými a vysokými svícny a doplněna girlandovým závěsem a

---

<sup>130</sup>Mrázová, (pozn.), s.

<sup>131</sup>Veronika Mrázová, *Žena v katolickém pohřebním kázání v 17. století*, [nepublikovaná bakalářská práce], Olomouc 2009, s. 33.

ozdobným lustrem. Arkáda a její zdobné korintské sloupy nesou na schodech spočívající podstavce, které jsou doplněny dekorativním reliéfem zobrazujícím zkřížené hnáty. Dříky sloupů jsou dozdobeny tordovaným květinovým řetězem. Heraldicky vlevo, vedle pomyslné ústřední brány věčnosti, najdeme v bráně alegorickou ženskou postavu držící v náručí dítě, která znázorňuje Lásku. V pravé bráně vidíme opět ženskou postavu, která přidržuje kotvu a symbolizuje zde Naději.<sup>132</sup>

Oblouky arkády, pod nimiž se tyto alegorické sochy nachází, jsou osvětleny drobnými svícny, jež tyto postavy nasvětlují, a vzbuzují v divákovi slavnostní atmosféru. Ve cviklech se opakují motivy užitě na podstavcích sloupů a jsou doplněny štíty s korunami. Na korunní římse se ve středové ose nachází konzole s okřídlenou lebkou, které na hlavě spočívají přesýpací hodiny, a znázorňuje zde postavu Chrona.<sup>133</sup> Na pravé i levé straně římsy je architektura doplněna o obelisky, které jsou zakončeny koulí, a dětské postavy s trubkou a obrácenou vyhaslou pochodní. Ústřední patro tohoto hradu smrti tvoří jakýsi volutový baldachýn, na němž spočívají po stranách rodového erbu dvě ženské postavy, které drží v ruce svíci. Nad nimi na soklu, který připomíná svým tvarem katafalk, stojí postava Mors Imperator v plášti, jež zde evokuje konec vyměřeného času a veškerého dosavadního života zemřelé. Celá stavba tohoto smrtoslavného lešení je zavrcholena vysokým krucifixem, po jehož stranách se nachází postavy Panny Marie a Jana Evangelisty.<sup>134</sup>

Ženských *caster doloris* nevzniklo příliš mnoho a za každým jejich příkladem stojí vysoké postavení zesnulé, které byla tato čest prokázána a i z tohoto důvodu bylo potřeba se u tohoto příkladu déle zastavit. Je zde také možno hovořit o počátcích částečné emancipace ženy ve společnosti a dobu

---

132 Tamtéž.

133 Chronos či Kronos je bůh času a je typicky znázorňován okřídlen (čas letí) a se svými atributy – s kosou a s přesýpacími hodinami.

134 Mrázová, (poz. ), s. 34.

pozdního středověku a raného novověku, můžeme dnes považovat za její počátek. Žena jako testátorka již mohla svéprávně naložit se svým majetkem. Přestože byla stále společensky znevýhodněná a podceňovaná, v oblasti majetkoprávní se začaly bořit hráze.<sup>135</sup>

Městské účty města Brna, konkrétně vydání za svíčky a lucerny určené pro smuteční architekturu, platby malířům Františku Wohlhaupterovi a Jiřímu Rotmüllerovi a také stolaři Františku Scheirerovi za vztyčení konstrukce, vypovídají ještě o jednom castru doloris zbudovaném do konce 17. století zřejmě také na náklady města, a to v dubnu 1676 za zemřelou císařovnu Klaudii Felicitas Tyrolskou, druhou manželku císaře Leopolda I., která zemřela velice mladá v nedožitých 23 letech.<sup>136</sup>

Další v řadě chronologicky řazených a doložených castr na českém území je castrum doloris císařovny Eleonory Augusty, vdovy po Ferdinandu III., které bylo postaveno 6. prosince 1686 taktéž u Sv. Víta. O jeho existenci nás též informuje dochované dobové líčení. Podle tohoto záznamu to byla osmihranná jednopatrová stavba, kterou zakončovala kupole z prutů, jež vytvářela tvar bány. Sochy v úrovni rakve umístěné v nikách mezi mramorovými sloupy znázorňovaly země, které si panovnice přinesla do manželství věnem.<sup>137</sup> Na čtyřech říšských orlech uprostřed castra spočívala atrapa rakve, která byla obklopena skupinou soch představující truchlící pozůstalé země. Mezi pilíři patra stály pak čtyři alegorické sochy ctností, které zároveň symbolizovaly stavy císařovny života: Moudrost s věncem lilí stav panenský, Síla se sloupem stav manželský, Střídmost s naříkajícím holoubkem stav vdovský a Spravedlnost život na věčnosti. Pod bání se vznášela zeměkoule a na bání stál korunovaný císařovnin génius s přesýpacími

---

135Michaela Hrubá, *"Nedávej statku žádnému, dokud duše v těle": pozůstalostní praxe a agenda královských měst severozápadních Čech v předbělohorské době*. Michaela Hrubá. Vyd. 1. Ústí nad Labem : Universita Jana Evangelisty Purkyně, 2002, s. 115-116.

136 Komárek-Valeš, (pozn. 16), s. 260.

137Helfertová, (pozn. 5), s. 297.

hodinami. Při náročích stavby byly umístěny čtyři pyramidy, které byly posázeny svícemi a ozdobené četnými symbolickými vyobrazeními.<sup>138</sup>

Z téhož roku jako castrum Eleonory Augusty je doloženo také méně náročné venkovské knížecí castrum lichtenštejnské. Antonín Florián Lichtenštejn je dal postavit ve farním kostele v Rumburku ke třídením exequiím za svého staršího bratra Hartmanna.<sup>139</sup>

Castrum doloris královny polské, arcikněžny rakouské, sestry císaře Leopolda I., Eleonory Marie Josefy známe jen z popisu, kde je uvedeno, že to byla oktogonální stavba, která byla asi dvacet pět metrů vysoká. Tato stavba byla rozdělena na tři etáže, které byly vybaveny četnými alegorickými sochami královniných ctností. Nad rakví uprostřed stavby se rozpínal látkový baldachýn spjatý prstenem, na němž bylo čitelné slovo EMI s vysvětlujícím nápisem.<sup>140</sup> V druhém patře castra doloris se nacházely postavy andělů blahoslavenství, jež nesly čtyřdílné stanovité zastřešení, které bylo mimo jiné zdobeno obrazy se sluneční symbolikou. Toto castrum doloris stálo od 28. února 1689 u sv. Víta v Praze.<sup>141</sup>

Dalším prameny podložitelným smrtoslavným lešením je to, které vzniklo pro bratra Eleonory Marie Josefy, císaře Leopolda I., který zemřel 5. května 1705. Na počest smrti tohoto zbožného panovníka byla postavena castra doloris hned v několika městech českých zemí. Jezuité jej nechali zbudovat v kostelech v Jičíně, Chomutově, Olomouci, Brně a v Praze u sv. Salvátora v Klementinu.<sup>142</sup>

Castrum doloris rodiny Černínů známe až z podoby, kdy bylo roku 1710 upraveno dvorním architektem Františkem Maxmiliánem Kaňkou pro

---

138Ibidem, s. 297-299.

139Ibidem.

140Tento nápis zněl: „*Ich lebte und starbe wohl, das grosse Himmelreich erkaufte ich mir und zahlte zugleich die Schuld mit meinem Tod: doch was Ich gabe hin, ist nun mein Gewinn.*“

141Helfertová, (pozn. 5), s. 299.

142Ibidem.

smuteční obřady za Heřmana Jakuba Černína. Již dříve bylo poukázáno na to, že konstrukce *castrum doloris* mohla být upravená a znovu užitá a že se mohla v rodině dědit, což bylo praktické nejenom z hlediska finanční úspory, ale i z důvodu, že jedna rodina měla spoustu společných znaků, erbů, emblémů, štítů a jiných atributů společných, což usnadnilo do jisté míry práci na novém provedení. Stejně tak tomu bylo právě u rodiny Černínů. Původní *castrum* bylo zhotoveno pro Jana Humprechta Černína z Chudenic, postaveno roku 1682 a podíleli se na něm malíř Sebastian Dittmann, sochař Jeroným Kohl a truhlář Mark Nonnenmacher.<sup>143</sup>

O rok později, kdy vzniklo *castrum doloris* pro Heřmana Jakuba Černína z Chudenic, vznikl hrad smrti, který byl vztyčen v chrámu sv. Víta v Praze. Toto *castrum* vzniklo k exekviím konaným za císaře Josefa I. 9. až 11. července roku 1711 a můžeme si o něm utvořit představu opět jen dle dochovaného popisu. Atrapa císařovy rakve, která spočívala pod baldachýnem, byla nesena čtyřmi stromy, které byly pojaty jako alegorie. Palma zde ztělesňovala Vítězství, oliva Mír, cedr Majestátnost a vavřín Věčnost. Pod rakví ležel český lev a nad ní se vznášely sudičky, se zahaleným portrétem císaře. Okolo katafalku s rakví asistovaly truchlící postavy korunních zemí a jako biblická aluze císařova jména zde byli egyptští mudrcové vykládající slavný život a ctnosti císaře. Spodní část stavby zdobily alegorické postavy Klidu, Blaženosti a Blahobytu na důkaz dobré vlády Josefovy. Na soklu císařova *castra* byly vymalovány obrazy se sluneční symbolikou a četné devízy velebily válečné umění zesnulého. Jako stínové obrazy obklopovalo *castrum* patnáct císařských předků od Rudolfa I. až k Leopoldovi. Čtyři silné sloupy při nárožích stavby nesly na svých vrcholech další alegorické sochy čtyř ročních období. Nástavec *castra* byl ukončen čtyřmi štíty z akrotériony. Celkovou ideovou strukturu této funerální pompy Josefa I.

---

<sup>143</sup>Ibidem.

dodal jezuitský fráter Kašpar Pfliger.<sup>144</sup>

Roku 1713 vzniklo opatské castrum doloris vzniklé v louckém klášteře za opata Karla Kratochwila, jenž k poslednímu uctění jeho památky vystavili loučtí premonstráti a nám se k dnešním dnům dochovalo pohřební kázání spolu s rytinou zobrazující vizuální podobu tohoto castra.<sup>145</sup>

Birekhartova rytina zachycuje castrum doloris Ferdinanda Leopolda Augusta z Lobkovic z 19.–21. listopadu roku 1715 v kapucínském kostele sv. Václava v Roudnici a ve výběrovém katalogu spolu s ostatními castry, která zde na tomto místě nebyly blíže rozebrány, bude podrobná zmínka.<sup>146</sup>

Vídeňským castrem pro Leopolda I. z roku 1705 od J. L. Hildebrandta bylo inspirováno castrum doloris zhotovené pro císařovu vdovu Eleonoru Magdalenu, které stálo roku 1720 v Brně a Blansku.<sup>147</sup>

Dalším známým příkladem castra doloris, které vzniklo roku 1729, bylo opět opatské castrum, taktéž vztyčené v premonstrátské kanonii kláštera v Louče, za Kratochwilova nástupce Vincence Wallnera.<sup>148</sup>

O jedenáct let později, z roku 1740, jsou v Archívu Pražského hradu díky stavebnímu hradnímu písaři J. H. Dienebierovi dochovány záznamy spolu s účty za zhotovení chrámku smutku pro císaře Karla VI.<sup>149</sup>

Ke smrti císaře a krále Karla VI. vzniklo několik castrum doloris, jak v císařské Vídni, tak i v Praze.<sup>150</sup> Castrum doloris v chrámu sv. Víta v Praze bylo vystavěno roku 1740 dle ideového návrhu jezuita Josefa Wenera. V Archívu Pražského hradu jsou k tomuto počínu zachovány účty a zprávy, které pořídil stavební hradní písař J. H. Dienebier. Dovídáme se z nich, že ke stavbě tohoto castra bylo použito částí starších smutečních staveb, které byly pro účely

---

144Helfertová, (pozn. 5), s. 303.

145Komárek-Valeš, (pozn. 16), s. 278.

146Helfertová, (pozn. 5), s. 300.

147Komárek-Valeš, (pozn. 16), s. 273.

148Ibidem, s. 279.

149Helfertová, (pozn. 5), s. 304.

150 Lisolette Popelka, (pozn. 7).

dalšího využití uloženy v míčovně a jízdárně Pražského hradu. Díky účtům, které se nám k této stavbě dochovaly, víme, že na pracích se podíleli malíř František Müller, sochař Josef Klein a truhlář Josef Nonnenmacher, který po svém otci Markovi řemeslo zdědil a jehož jméno se nám při stavbách těchto hradů smrti objevovalo opakovaně. Dále v účetních knihách najdeme zmínku také o skláři Josefu Wagnerovi a Josefu Wernerovi, který byl concettistou této smuteční architektury. U příležitosti pohřbu a slavnostních smutečních obřadů, které jej doprovázely, bylo vydáno na tři tisíce latinských a německých tisků.<sup>151</sup> Ke castru doloris, které bylo vztyčeno v katedrále sv. Víta v Praze, se zachovala kresba Karla Kováře, která na rozdíl od předešlých případů není mědirytinou a následným tiskem zobrazující podobu těchto efemerních památek, nýbrž lehkou perokresbou, která byla šedě lavírovaná tuší na bílém papíře.<sup>152</sup> Tato kresba nám poskytuje zcela ojedinělý a výjimečný pohled, protože danou architekturu zachycuje zcela nahodile a bez předešlé důkladné studie daného objektu.

Stavba castra doloris pro krále a císaře Karla VI. vychází z typu castra, které na počest Leopolda I. navrhl Hildebrandt a v celkové struktuře můžeme spatřovat shody s Černínským castrem doloris, jež roku 1710 upravil Mark Nonnenmacher spolu s Františkem Maxmiliánem Kaňkou. Jak zmiňuje ve své studii J. Helfertová, je to zcela přirozený vývoj, neboť Mark Nonnenmacher, který je dle zachovaných účtů autorem castra Karla VI., nejenže čerpal z otcova díla, ale přímo použil starých, tehdy ještě zachovalých částí, které jeho otec původně vytvořil.<sup>153</sup>

Castra doloris 17. století měla převážně ráz sloupových kupolových tempiett, který převažoval v těchto efemerních architekturách především u Habsburků, u kterých byly od počátku 18. století vystřídány typem

---

151 Helfertová, (pozn. 5), s. 304.

152 Pavel Preiss, *Česká barokní kresba/Baroque drawing in Bohemia*, Praha 2006, s. 178.

153 Helfertová (pozn. 5), s. 296.



baldachýnových a obeliskových castr.<sup>154</sup> Castrum Karla VI. má v tomto příkladě opět typický tvar osmiúhelníku, tedy čtverce se zkosenými rohy a s konvexně vydutými středními poli soklu. I toto castrum děleno na jednotlivá patra. V tomto případě je architektura dělena na dvě části, a to na nástavec a baldachýn, který na něm spočívá. Spodní část je takřka parafrází či variací na Hildebrandtovo castrum pro císaře Leopolda I. . Stavbu nesou čtyři nakoso vytočené trojice sloupů, které jsou ovinuty vavřínem a v hlavicích mají opět aplikovaný motiv lebky. Nástavce opakuje v proporčním zkruslení i Kaňkův nástavec, který užil u castra rodu Černínů. Sochařská výzdoba Josefa Kleina je po ikonografické stránce poměrně nenáročná. Jsou zde alegorické truchlící postavy korunních zemí s postavou Španělska, český lev, nad rakví jsou andělé s meči jako symboly vanitas, kostlivci rozhrnující baldachýn, říšští orli ve vrcholcích palem v nástavci, který představoval vyšší nebeskou sféru, a mezi trojhrannými obelisky se nachází postavy božských ctností.<sup>155</sup> Útlé protáhlé postavy s malými hlavami a dekorativními gesty odpovídají skutečně plastikám z tvorby Josefa Kleina, pro jehož tvorbu je toto ztvárnění figur typické. Na samém vrcholu castra doloris byly okolo zeměkoule seskupeny císařovy válečné trofeje a praporce. Nad nimi se ve vavřínovém věnci vznášela ve sluneční záři podobizna císaře Karla VI. jako slunečního krále.<sup>156</sup>

V dekorativních prvcích a architektonických tendencích je již znatelný posun ke klasicismu. Tento jistý nesoulad je možno pozorovat například v užití dekoru, jakými jsou čabraky, rokajové kartuše, klasicizující píšťaly či netopýří hlavy v hlavicích sloupů. Jistou diskrepanci zde vykazuje i urna, která je zde umístěna na úzké noze francouzského typu.<sup>157</sup>

Dalším známým castrem díky dochovaným pramenům je castrum

---

154 Viz Preiss, (pozn. 191).

155 Helfertová, (pozn. 5), s. 304.

156 Preiss, (pozn. 191), s. 54.

157 Helfertová, (pozn. 5), s. 304.

doloris Marie Terezie z roku 1780, též umístěno v chrámu sv. Víta v Praze. O tomto smrtoslavném lešení víme ale bohužel jen velmi málo, neboť prameny se o něm zmiňují jen okrajově.<sup>158</sup>

Na tomtéž místě jako castrum Marie Terezie stálo roku 1792 castrum doloris císaře Leopolda II. Toto castrum už je však zcela klasicistní a na toto místo svou zmínkou již úplně nepatří.<sup>159</sup>

Jelikož tato funerální architektura zanikla téhož roku, co vznikla, prameny k problematice castra doloris jsou značně omezeny a ve většině případů se dá vycházet pouze z dobových záznamů či tisků, ať už vzniklých primárně za účelem pohřebních slavností, či jako okrajová zmínka v jiných záležitostech.

## **5/ Výběrový katalog castra doloris období baroka v českých zemích**

Do výběrového katalogu jsem zařadila castra doloris, která jsou doložitelná prameny jak psanou, tak i obrazovou formou, aby mnou vybrané ukázky mohly být co možná nejhmataatelnější.

Již při psaní ostatních částí této práce jsem si utvářela představu o tom, která castra doloris bych chtěla do ukázkového katalogu zařadit, a rozhodla jsem se, aby tento výběr byl přes nedostatek zdrojů co nejobsáhlejší a nejpestřejší, že zde uvedu příklady, které jsou od sebe navzájem rozličné. Poukázáním na ony rozdíly chci demonstrovat různorodost castra doloris a jejich koncepcí, které spolu však dohromady utvářejí jeden velký celek.

Mezi prezentovanými castry budou příklady panovnické versus biskupské, ženské versus mužské a české versus moravské a podobně.

---

<sup>158</sup>James Locatelli, *Babylon Bohemia*, Praha 1905, s. 7.

<sup>159</sup>Antonín Novotný, *Časopis Společnosti přátel starožitností* 40, Praha 1932, s. 37.

Přestože se tyto ukázky budou v něčem lišit, všechny pomohly utvářet jednu historii, historii naší země.

### 5.1/ *Castrum doloris* krále Ferdinanda IV.

1654, mědirytina, papír, 570 x 420 mm, sign. Frater Henrilus sculpsit, Muzeum hl. m. Prahy, inv. č. H 024 430

Ferdinand IV. se narodil dne 8. září roku 1633 ve Vídni. Byl synem Ferdinanda III. a jeho první manželky španělské princezny Marie Anny. Jeho mladšími sourozenci byli Marie Anna a Leopoldnou I. .

Vzhledem k tomu že byl Ferdinand IV. prvorozeným synem císaře, jeho výchova odpovídala výchově následníka trůnu, na jehož roli byl soustavně připravován.

Ferdinand III. nechal syna ještě za svého života korunovat českým (5. srpna 1646) a uherským (16. června 1647) králem.<sup>160</sup>

Cílem Ferdinanda III. bylo zajistit pro svého syna také nástupnictví na císařský trůn. To však okolnosti související s úpadkem císařské moci v říši po třicetileté válce a narůstajícím sebevědomím říšských knížat Ferdinandovi dosti komplikovaly. Díky diplomatickým jednáním se Ferdinandovi podařilo získat potřebnou podporu a jeho prvorozený syn byl dne 31. května roku 1653 v Augsburgu zvolen římským králem (jako budoucí císař), a korunován téhož roku v Řezně.<sup>161</sup>

Ferdinand IV. měl již strategicky zvolenou také nevěstu. Měla jí být španělská princezna Marie Terezie, starší dcera krále Filipa IV.<sup>162</sup> . Ke sňatku ani k vládě Ferdinanda IV. ale nikdy nedošlo. Mladý král předčasně zemřel v

---

<sup>160</sup> Pavel Bělina (ed.), *Velké dějiny zemí Koruny české II. (1683 – 1740)*, Praha 2003, s. 203.

<sup>161</sup> Ivana Čornejová (ed.), *Ve stínu tvých křídel, Habsburkové v českých dějinách*, Praha 1995, s. 134-135.

<sup>162</sup> Ibidem.

jeho nedožitych jednadvaceti letech dne 9. července 1654 ve Vídni, o jeho otec jej tak přežil. Pochován byl v rodině hrobce Habsburků v kapucínské kryptě ve Vídni ale jelikož smrt mladého krále zasáhla celou tehdejší habsburskou monarchii, upomínky na jeho smrt vznikaly také v mnoha městech spadajících pod vládu tohoto rodu.

Následníkem trůnu po smrti Ferdinanda III. se stal nakonec až jeho čtvrtý syn Leopold, neboť další dva syny které měl, potkal v útlém věku podobný osud jako jeho prvorozeného syna.<sup>163</sup>

Castrum doloris zesnulého jednadvacetiletého krále Ferdinanda IV. je doloženo ze dne 31. 9. 1654, kdy bylo postaveno v chóru svatovítského chrámu v Praze.

Rytina, na které je tato smuteční architektura zachycena, je signována „*Frater Henricus sculpsit*“ („*Vytvořil bratr Jindřich*“) a pochází z ruky řeholníka bosých augustiniánů od sv. Václava na Zderaze Henrica a S. Petro, činného v Praze mezi léty 1643 – 1658<sup>164</sup> a zobrazuje castrum doloris typu tempietta, které je korunováno čtyřbokou zvoncovou bání esovitého zakřivení, zvedající se nad rakví. Tuto bání tvoří zřejmě dřevěná konstrukce, která je posetá od shora dolů kahany se svícemi v různých velikostech. Na hlavní římse kolem zvoncové bání se nacházela kuželková balustráda s nárožními sloupky a smutečně zdobenými vázami, které byly ovinuty šátkem či girlandou a byly v nich zasazeny dlouhé svíce (č. 1). Bání je zakončena postavou Mors Imperatoris, sedícím na soklu, který na celé konstrukci vyznívá jako nejvíce dynamický prvek. V pravé ruce drží korunu a v levé kosu a zobrazuje zde triumf smrti nad císařem (č. 2). K této postavě byla v českém prostředí nalezena takřka přesná analogie v malované podobě. Tato analogie se nachází na jižním pilíři loretánské krypty pod kostelem Narození Páně v Praze a je

---

163 Bělina, (pozn. 148), s. 204.

164 Petr Bašta - Markéta Baštová, *Ars Moriendi, Loretánské krypty z historie pohřbívání v kapucínských konventech, kat. výstavy*, Praha 2012, s. 55.

malována technikou al fresco.<sup>165</sup> Byla-li postava Mors Imperator na císařském castru v reálu sochařskou realizací (případně skutečnou lidskou kostrou), a inspiroval-li by se malíř přímo touto figurou, jistě by nezvolil naprosto identický úhel pohledu jako inventor grafiky, respektive rytec.<sup>166</sup> Užití skutečné kostry, doložné u některých funerálních architektur, je zde ale kvůli rozměrům nepravděpodobné.<sup>167</sup> Jediným rozdílem mezi kostlivcem zobrazeným v loretánské kryptě a na naší grafice je v tom, že Mors Imperator na malbě nedrží v pravé ruce korunu ale list papíru na kterém je špatně čitelný nápis s neznámým jménem. Obě postavy jsou ale v ostatních ohledech až s podivem identické a prokazují autorovu znalost o existenci toho či onoho zobrazení, viz obrazová příloha. Báně je umístěna na vysokém štíhlém podstavci a zdobí ji reliéfní dekorace.<sup>168</sup>

Na pódiu s půdorysnými ústupky a rozšířeným schodištěm zdobeným velkým množstvím svícňů se klenula dvouplášťová architektura nesená čtyřmi dvojicemi, poměrně pro tyto stavby neobvyklých, iónských sloupů, které byly ovinuty řetězy s odznakem řádu Zlatého rouna a čtyřmi pilíři vybíhajícími v oblouky s náznaky stěny (č. 3). Pilíře byly uvnitř castra zkoseny, takže ve vnitřním prostoru vznikl čtverec s okosenými hranami. Kládí bylo odstupňované a zalamované a vlys byl zdoben reliéfy zobrazujícími zkřížené hnáty, které propojovaly roušky (č. 4). V průčelí prorážela kládí i balustrádu po celé délce edikula spočívající na konsolkách a vyznívala vertikálně v malé zídce posázené andílky, kteří přidržovali rodový znak s orlicí, korunovaný lebkou s císařskou korunou na hlavě (č. 5).<sup>169</sup> Tento útvar, jehož horizontální členění bylo přerušeno nápisovým spoliem, které na vrcholu zdobila lebka se skříženými hnáty, akcentoval spolu s dynamicky se

---

165 Ibidem.

166 Ibidem, s. 56.

167 Ibidem, s. 54.

168 Helfertová, (pozn. 5), s. 295.

169 Ibidem, s. 297.

rozevírajícím schodištěm průčelí (č. 6). Středové spolio je na samotném objektu z grafiky nečitelné, zřejmě kvůli jeho větší vzdálenosti. Proto inventor který grafiku zhotovil, umístil tento nápis ve zvětšené podobě a zasadil jej do roušky v levém horním rohu tohoto listu (č. 7). Z latinského překladu tento nápis zní:

*„Stůj poutníku,  
kde leží,  
Ten který dokud žil, byl zde PRO BOHA A PRO LID,<sup>170</sup>  
FERDINAND IV.,  
Nejjasnější král Maďarů, Čechů a Římanů,  
kterému,  
k dovršení nejvyššího štěstí a slávy,  
nechybělo nic kromě delšího života,  
plavbou PEVNÉ LODI z Řezna, dovezen k rakouským břehům,<sup>171</sup>  
kde měl splnit naděje všech, že bude císařem,  
ale zanechal jenom přání,<sup>172</sup>  
a za několik málo let, která mu byla dána,  
odevzdal Věčnosti velkou pověst a očekávání.“*

V pravém horním rohu umístil autor grafiky další nápisovou roušku a lze se domnívat, že tento text byl na castru umístěn v podobném nápisovém spoliu jako první zmíněný, nýbrž ze zadní strany objektu. Z latinského překladu tento nápis zní:

*„Stůj poutníku,  
a čti o mrtvém,  
který žil a je ve smutných duších všech,*

---

170 Motto krále Ferdinanda IV.

171 Slovní hříčka: Ferdinand IV. byl v Řeznu korunován a pak dle básně zřejmě lodí z Řezna převezen na rakouské pobřeží (tzn. do Vídně). „*In Augustus*“ myšleno: již jako král (jako císař Augustus).

172 „*Přáním*“ je zde myšlena touha po sobě, jako po císaři.

o FERDINANDOVÍ IV.  
Králi uherském, českém a římském,  
jaký byl kníže,  
a jakým by později býval císařem,  
vyjádřil svým heslem,  
PRO BOHA A PRO LID,  
jímž bylo vyjádřeno jeho přání,  
aby všichni v Evropě pluli na PEVNÉ LODI,<sup>173</sup>  
ve vlnících se proudech.  
CÍSAŘSKÝCH titulů,  
nezáviděl mu nikdo kromě Smrti,  
která zatemnila rakouské slunce,  
devátého dne července.<sup>174</sup>

Pod insigniemi Uherského království (č. 9), které nejsou na grafice patrné, umístil autor grafiky nápis, který byl zřejmě obsažen na nápisové desce z boku objektu, stejně tak jako nápisovou desku pod insigniemi Českého království

(č. 10), které jsou na grafice zobrazeny alespoň v náznaku. Pod insigniemi Uherského království stálo z latinského překladu napsáno:

*„Jak zápasí příliš krutá Libitina se smutnou tváří,  
když unáší řeky, naše řeky slz.“<sup>175</sup>*

Pod insigniemi Českého království (č.10) byl nápis:

*„Nediv se, že z mých očí tečou slzy,  
běda, zlá smrt udeřila OKO KRÁLOVSTVÍ, proto pláču.“*

---

173 Viz poznámka číslo 167.

174 „*In Augusto*“ je zde napsáno jako slovní hříčka- je tím myšlen jak měsíc červenec, kdy císař zemřel, tak také ve spojitosti, že zemřel již jako císař, jako August byl císařem.

175 Libitina je bohyně smrti.

Již tradičně v tomto typu architektury ve výklencích, které utvářel půdorys architektury castra doloris, stály na vysokých podstavcích čtyři sochy ctností a byly stejně izolovány a bez spojení s architekturou jako na castru doloris císaře Rudolfa II.<sup>176</sup> Na grafice lze však bezpečně identifikovat tři.

Vpravo lze rozpoznat personifikaci Naděje (č. 11), jež drží ve zvednuté pravé ruce ratolest a na soklu kterém stojí je napsáno:

*„Zanikla naše naděje, jsme ztraceni. Ezechiel 37.11“*

Za ní byla zřejmě u objektu socha znázorňující Víru (č. 12) a byl u ní nápis:

*„Pravá a čistá zbožnost před Bohem a Otcem znamená pamatovat na vdovy a sirotky v jejich soužení a chránit se před poskvrnou světa. List Jakubův 1.27“*

Vlevo můžeme vidět personifikaci Lásky (č. 13), která je zde znázorněna typicky s dítětem. Na soklu pod nimi je napsáno:

*„Protože se líbil Bohu, Bůh jej miloval, byl vzat, aby Špatnost nezměnila jeho smýšlení a Lest nesvedla jeho duši. Kniha moudrosti 4.11“*

Za ní je zezadu zobrazena socha Čistoty (č. 14), která v ruce drží lilii a patří k ní nápis:

*„Přijme ho, jako mladá nevěsta. Sírachovec 15.2“*

Ve středu architektury nalezneme na katafalku rakev, která má na svém víku položeny královské insignie. Jsou zde zastoupeny insignie ze všech zemí, tedy z království uherského, římského (císařská koruna) a zřejmě vzadu za sloupem i českého neboť na grafice jsou patrné dvě koruny, a tři říšská jablka, přičemž to třetí je zobrazeno jen v náznaku (č. 15). Katafalk i rakev jsou zdobeny. Rakev je zdobena florálními detaily a katafalk erbem se zde často opakovaným motivem orlice (č. 16). Celé středové patro je stejně tak jako vrcholová bání lemováno kuželkovou balustrádou, a na jejich římsách

---

<sup>176</sup> Helfertová, (pozn. 5), s. 297.



zdobeno velkým počtem hořících svícnu (č. 17). Pod kresbou císařského hradu smutku, je na grafice napsán ještě poslední, dá se říci ústřední nápis (č. 18), který nám říká:

*„Schéma zámku bolesti při pohřbu nejjasnějšího a nejvznešenějšího krále římského, uherského a českého, FERDINANDA IV., v metropolitním chrámu sv. Víta pražského hradu, zřízeného 31. září roku 1654.“*

Hluboce pesimistický program tohoto castra doloris nepřipouští v žádném ukazateli ani kousek naděje na vykoupení a je výrazem hrůzného memento mori a symboly vanitas se objevují na každém kousku této smuteční konstrukce. Celkové ladění tohoto castra doloris není zcela typické, o čemž svědčí i dosti dramatický tón myšlenkové koncepce. Tento tón opomíjí zásadní, často na jiných příkladech užívané, pomyslné světlo naděje, které bylo baroku ve smyslu nazírání na smrt vlastní. Na neobvyklost mimo jiné upomíná i užití iónského řádu na místo řádu korintského, který byl pro tyto stavby charakteristický. Všechny tyto ukazatele možná upomínají na nízký věk a neočekávaný skon zemřelého krále i přesto, že pro 17. století nebyla mladá smrt výjimkou, a můžeme zde konstatovat, že byla v každé době tragédií, ať už se v ní objevovala často, či nikoliv.

Jako celek toto castrum doloris krále Ferdinanda odpovídá fázi monumentálního baroku, které popsal ve svých studiích český historik a teoretik Vojtěch Birnbaum.<sup>177</sup> Celková konstrukce castra doloris krále Ferdinanda IV. vykazuje z pohledu architektury stále ještě renesanční nádech, avšak z pohledu výzdoby je již zcela barokní.

Toto tempietto bylo vzdušné a otevřené, přístupné však bylo pouze z

---

<sup>177</sup> Vojtěch Birnbaum charakterizoval fázi monumentálního baroku jako dynamizující prvky dvou či více samostatných, navzájem srůstajících těles, kterými v tomto případě jsou chrámek s edikulou a schodištěm. Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, Praha 1941.

čelní strany a to ještě ne zcela, protože na schodech a na zábradlí z kuželkové balustrády, stejně tak jako i na římsách a střeše bylo posázené ohromným množstvím vysokých svící a svícňů. Poměrná skromnost a nenáročnost ideového programu tohoto castra doloris spočívala taktéž v králově úmrtí v útlém věku, a tak zde nemohly být dostatečně dobře interpretovány a následně aplikovány jeho vlastnosti, stejně tak jako životní úděly, osudy a zásluhy. Z tohoto důvodu zde bylo upomenuto pouze na jeho královský stav a ctnosti s ním spojené.

## **5.2/ Castrum doloris knížete Hartmanna Lichtenštejna**

1654, mědirytina, papír, 570 x 420 mm, sign. Frater Henrilus sculpsit, Muzeum hl. m. Prahy, inv. č. H 024 430

O knížeti Hartmanovi neexistuje příliš mnoho písemných zmínek a je těžké se dozvědět něco o jeho osobním tak i knížecím životě. Víme pouze, že byl synem Gundakara z Lichtenštejna (1580 – 1658), který byl mladším bratrem Karla I. z Lichtenštejna a který po svém bratrovi zdědil majetek včetně titulů vévody Opavského a Krnovského, jelikož ani jeden z Karlových synů neměl potomka. Stejně tak jako starší bratr Karel přestoupil na katolickou víru a zastával významné státní funkce. V roce 1623 byl povýšen do knížecího stavu. Jeho syn Hartmann Lichtenštejn narozený roku 1613 měl s manželkou Elisabetou, hraběnkou Salm-Reifferscheidovou (1623 – 1688) jednadvacet potomků, většina však zemřela v mládí. Jedním z těch, kteří se dožili dospělosti, byl Antonín Florián (1656 – 1721), v letech 1687 – 1694 působil jako vyslanec císaře Leopolda I. v Římě a později sloužil ve Španělsku a stal se španělským grandem 1. třídy. Vedle dědictví po otci získal majetek

vymřelé Karlovy větve. Za jeho života bylo z tohoto majetku vytvořeno suverénní knížectví Lichtenštejnsko. Hartmann Lichtenštejn zemřel roku 1686.<sup>178</sup>

Castrum doloris knížete Hartmanna Lichtenštejna je doloženo z roku 1686. Toto venkovské castrum není koncepčně složité jako například u již zmiňovaných objektů císařského dvora, ale co se týče ideologie, je nám výjimečným příkladem.

Lichtenštejnské castrum k uctění památky nechal postavit syn zemřelého Antonín Florián Lichtenštejn ve farním kostele v Rumburku v severních Čechách ke třídením exekviím.<sup>179</sup>

Dochovaná rytina byla kreslena Tobiasem Mensehem a následovně vyryta pro tisk J. S. Schottemem a ukazuje nám velmi zajímavé pojetí tohoto hradu smrti. Jde o typ castra doloris s obelisky, které spočívá na odstupňovaném soklu o půdorysu písmene H, značící především iniciálu zesnulého Hartmanna, na němž stál náhrobek z umělého mramoru. Na čelní straně náhrobu který spočívá na schodech obklopenými svícemi můžeme vidět bohatý basreliéf zobrazující v nerealistickém a perspektivně zkresleném prostoru postavy, obklopující tělo umírajícího či mrtvého knížete, spočívající na zdobeném úmrtním lůžku či katafalku (č. 1). Nad basreliéfem je umístěn nápis v němčině, hovořící o Otcově naléhání, Jákobově smrti a Josefu Egyptském který bude zřejmě výňatkem z Bible, nicméně tento citát či výňatek se mi nepodařilo dohledat (č. 2). Náhrobek nesl čtyři sochy ctností z nichž jen jednu lze na grafice bezpečně indentifikovat jako Spravedlnost, a to díky jejímu atributu, kterým jsou váhy (č. 3). U ostatních postav není atribut patrný, dvě ze čtyř figur jsou zobrazeny zezadu a zakrývají je postavy v popředí ale lze se domnívat že by to mohly být postavy zastupující Moudrost, Mírnost a

---

178 Petr Mašek, *Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slezsku od Bílé hory do současnosti, díl I.*, Praha 2008, s. 304.

179 Pobožnost za mrtvé.

Statečnost. Tyto postavy nesly na svých ramenou máry s rakví, která byla bohatě zdobena florálními motivy a ovocnými festony. V jejím čele lze spatřit Lichtenštejnský znak s knížecí čapkou zakončený krucifixem (č. 4) a po stranách klečící postavy andělů držící doutnající pochodně ozdobené vavřínovými věnci (č. 5). Tyto vavřínové věnce stejně tak jako fakt, že zobrazené pochodně zde nejsou typicky otočeny směrem dolů, poukazují na vítězství či triumfu knížete nad smrtí.

Náhrobek byl dále obklopen čtyřmi pyramidami či jehlany na podstavcích. Tyto jehlany spočívaly každý na čtyřech koulích (jeden z atributů nekonečna) a byly zdobeny osmi patry úzkých svícňů, které byly doplněny pletencem a lebkami se skříženými hnáty (č. 6). Každý z obelisků korunovali orli s nápisovými páskami v zobácích a vyhaslou svící či pochodní (č. 7). Levý orel držel v zobáku pásku s nápisem *Ach, wie vergeht das Leben (Ach, jak ubíhá život)* (č. 8), a pravý orel hlásal *Ach, wie vergeht der Mensch (Ach, jak odchází člověk)* (č. 9). Nahoře mezi špičkami jehlanů se uprostřed kompozice vznáší dva andělé s pochodněmi, kteří přidržují bohatě zdobenou nápisovou kartuši, která je zakončena knížecí korunou s hvězdami. V nápisové kartuši se latinsky píše: „*Hartmann Lichtenštejn v slávě nebeské 1683*“ (č.10).

Zbudované castrum za knížete Hartmanna Lichtenštejna bylo situována v kostelním chóru jako většina těchto objektů, avšak zde bylo umístěno tak, že mezi rakví nesenou alegorickými postavami ctností a podstavcem, na kterém sochy stály, vznikl průhled na tabernákl hlavního oltáře, což z pohledu diváka bylo jistě dosti působivé a v konceptu těchto staveb neobvyklé.<sup>180</sup>

Celé castrum doloris lemuje zmiňované schodiště kde můžeme spatřovat všudypřítomné svícny a svíce, ať už ty skutečné a planoucí, či umělé a vyhasínající. Ty byly doplněny symboly vanitas, zde zastoupeny umrlčí lebkou se zkříženými hnáty a skelety koster, které bývaly často z pravé lidské

---

180 Helfertová, (pozn. 5), s. 299.

kostry. Tito kostlivci, kteří jsou v různých polohách rozestavěni na schodech po celé jejich délce přidržují kromě zbraní také nápisové desky.

Kostra, která se nachází na grafice zcela vlevo má na desce namalovaného orla probodnutého šípem, který je doplněn nápisem v němčině: „*Orel se stane prachem*“ (č. 11), druhá kostra směrem vpravo má na desce namalovanou krajinu s umrlčí lebkou s knížecí čapkou u které je nápis „*Klobou spadne*“ (č. 12), třetí kostra má na desce namalovaný velký list a u něj nápis „*Spadne list*“ (č. 13), čtvrtá kostra a její deska zobrazují knihu a hřbitov doplněnou o nápis „*Vina znamená hrob*“ (č. 14) a poslední kostlivec, zcela vpravo má namalovaný na desce erb který je prázdný a trefně jej doplňuje nápis „*Pole zůstane prázdné*“ (č. 15). Pod celým smutečním objektem je na grafice zobrazena velká nápisová páska, která nám sděluje: „*Castrum doloris nebo truchlivý hrob, který dříve ozařoval urozeného knížete a pána Hartmanna, svaté říše římské knížete z Lichtensteinu a od Mikulova ve Slezsku k Opavě a Krnovu patřící, hrabě od Rittbergu, skutečný římský, královský majestát Rumburk opustil.*“ (č. 16).

Celá scéna je na grafice zasazena mezi baldachýn či oponu z mohutné černé látky, možná sametu. Tato látka je dozdobena stejnými symboly lebek, které se na castru mnohokrát opakují. V pravém dolním rohu můžeme spatřit signaturu „*J. S. Schott Sculp.*“

Přestože je toto castrum dispozičně a koncepčně ojedinělé, můžeme i zde spatřovat jistou podobnost s castrem doloris pro knížete Françoise Guiron de Ville, které bylo vztyčeno roku 1669 v bazilice S. Maria Maggiore v Římě a které navrhl Gian Lorenzo Bernini a to zejména v užití jehlanů po obvodu smutečního objektu, na kterých jsou stejným způsobem aplikovány svícný a obdobně využity koule (zde však nahoře) a hořící pochodně.

Ikonografickou pozoruhodností zde byla mimo jiné báseň, která byla součástí tisku pohřebního kázání a grafiky, poukazující na lidskou pomíjivost. Byla zde komponována jako dialog mezi lichtenštejnskými orly, trůnícími na

špičkách pyramid posázených svíčkami, kteří drželi svými pařáty vyhaslé svíce a v zobáčích nápisové pásky, a mezi kostlivci na stupních soklu, kteří drželi nápisové desky s odpověďmi na otázky tázajících se orlů.<sup>181</sup>

Tento dialog či báseň bych zde ráda zveřejnila, také s vlastním volným překladem:

<i>Ah! Wie vergeht der Mensch!</i>	<i>Ach! Jak člověk pomíjí!</i>
<i>Ah! Wie vergeht das Leben!</i>	<i>Ach! Jak pomíjí život!</i>
<i>Wie das Laub, das fällt und bald vergeht</i>	<i>Jako listy, spadnou a brzy pomínou</i>
<i>Wie der Staub, der steigt und wird vergeht</i>	<i>Jako prach, co stoupne a zmizí</i>
<i>Wie ein Kahn, den Wind und Wellen treiben</i>	<i>Jako člun, co vítr s vlnou převrátí</i>
<i>Wie die Spreu, die jede Luft kann heben</i>	<i>Jako plevel, co vzduch jej pozvedá</i>
<i>Wie das Heu, das grüne Wiesen geben</i>	<i>Jako seno, které loukou bylo</i>
<i>Wie Flachs, den die Spinne spinnet</i>	<i>Jako len, co pavouk spřádá</i>
<i>Wie der Wachs, das von den Lichtern rinnet</i>	<i>Jako vosk, co po svíci kane</i>
<i>Wie ein Traum, der mit dem Schlaf wegfliehet</i>	<i>Jako sen, co se spánkem uletí</i>
<i>Wie die Kern, die sendet der Hirten Hütten</i>	<i>Jako vůz, co poslán jest do salaše</i>
<i>Wie das Garn, das leicht wird abgeschnitten</i>	<i>Jako příze, co snadno dá se utrhnout</i>
<i>Wie der Rauch, der in der Luft verschwindet</i>	<i>Jako kouř, co ve vzduchu mizí</i>
<i>Wie ein Hauch, der kürzen Aufhalt findet</i>	<i>Jako dech, co náhle zastaví se</i>
<i>Wie ein Pfeil, der starck wird abgeschnellet</i>	<i>Jako šíp, co rychle usmrtí</i>
<i>Wie ein Seil, das mit dem Eimer fallet.</i>	<i>Jako provaz, co s vědrem klesne.</i>
<i>Ah! So vergehet der Mensch!</i>	<i>Ach! Tak člověk pomine!</i>
<i>Ah So vergehet das Leben!</i> <sup>182</sup>	<i>Ach! Tak pomine život!</i>

Tyto verše byly tím, co castru doloris knížete Hartmanna Lichtenštejna dodalo hloubku, aniž by muselo být na architektuře řečeno či zobrazeno cokoliv dalšího.

---

181 Ibidem.

182 Helfertová, (pozn. 5), s. 290.

### 5.3/ Castrum doloris císaře Leopolda I.

1705, nesignovaná mědirytina, papír 335 x 220 mm

Císař Leopold I. Habsburský se narodil 9. června roku 1740 ve Vídni jako čtvrtý syn krále a císaře Ferdinanda III. a jeho první manželky Marie Anny Španělské. Leopold I. se stal císařem Svaté říše římské (1658-1705), českým a uherským králem, moravským markrabětem ale také nositelem dalších titulů.

Leopold jakožto čtvrtý syn Ferdinanda III., byl dle tradice určen k církevní kariéře. Měl jako budoucí duchovní následovat svého strýce, arcivévodu Leopolda Viléma, který byl biskupem a velmistrem Řádu německých rytířů. V roce 1654 však jeho nejstarší bratr Ferdinand IV. zemřel, což pro Leopolda znamenalo prudký zvrat v jeho učení i životě.<sup>183</sup> Do popředí se dostaly hodiny politiky, diplomacie, historie a ustoupit musely hodiny teologie, morálky či církevní hudby. Jeho otec Ferdinand III. mu za svého života stejně tak jako svému zesnulému nejstaršímu synovi zajistil místo na českém a uherském trůnu, avšak snaha zajistit Leopoldovi také římskou korunu skončila neúspěchem o což se zasloužila především Francie, která usilovala o zeslabení moci Habsburků. K ní se v tomto snažení přidalo ale i Švédsko či ducovní kurfiřti.

Zápas o římský trůn a získání císařství po smrti Ferdinanda III. byl Leopoldovou první samostatnou akcí na evropské politické scéně. Po skoro ročním vyjednávání (byla to vůbec nejdelší volba římského krále) skončil tento počín jeho vítězstvím a Leopold I. se stal dne 18. července roku 1658 římským králem a následně 1. srpna téhož roku císařem.<sup>184</sup>

Leopold I. nebyl rozeným vojevůdcem a nikdy nevedl vojska osobně,

<sup>183</sup> Čornejová, (pozn. 149), s. 138.

<sup>184</sup> Ibidem, s. 139-140.

přesto velkou část svého života věnoval právě vedení válek. Snad na to mělo vliv i počáteční duchovní učení že Leopold měl spíše než na politiku cit k duchovní sféře a umění ale možná i díky snaze učinit vídeňský dvůr co nejatraktivnějším se zasloužil o realizaci ambiciózních stavebních programů. Výstavba nového schönbrunnského zámku, stejně tak jako Leopoldinské křídlo Hoffburgu, jakož i základy barokní přestavby celého města jsou iniciativou Leopolda. Roku 1683 nechal ve Vídni vztyčit sloup Nejsvětější Trojice jako připomínku na překonanou morovou epidemií. Součástí sloupu je mimo jiné i jeho vlastní socha, kde je zobrazen ve slavnostním zbroji při modlení. Tato socha se stala předlohou podobných pomníků i na dalších místech.<sup>185</sup> Leopold. I. zemřel 5. května roku 1705 ve Vídni.

Castrum doloris císaře Leopolda I. nechali zbudovat mimo další uvedené příklady i pražští jezuité, a to v kostele sv. Salvatora v Klementinu roku 1705, což nám přibližuje i dochovaná anonymní rytina.<sup>186</sup> Na této rytině je možno spatřit subtilní třípatrovou architekturu vysokou zhruba dvacet dva metrů, která stála na obvyklém místě v křížení kostela.

Tato důmyslná myšlenková stavba zhotovená neznámým jezuitským umělcem byla důsledně komponována se symbolikou čísla tři, které mělo značit dokonalý počet a být znakem úplnosti. Mimo jiné je v tomto čísle ukryta i symbolika Nejsvětější Trojice a třípohledové, třípatrové castrum s trojdílnými báními bylo právě touto Trojicí završeno. Každé patro symbolizovalo jednu z vlastností zemřelého císaře, přičemž první patro reprezentovalo sílu, druhé zpřítomňovalo moudrost a třetí zastupovalo císařovu zbožnost.<sup>187</sup>

Ústřední skupinu prvního podlaží, které reprezentovalo císařovu sílu tvoří jezdecká socha císaře Leopolda I., která ho zde prezentuje jako vítěze nad

---

185 Marie Ryantová, Petr Vorel (ed.), *Čeští králové*, Praha 2008, s. 409-419.

186 Ibidem, s. 301.

187 Ibidem.



Turky obklopeného zbraněmi, válečnými trofejemi a poraženými protivníky. Tuto jezdeckou sochu dále obklopovaly figury tří korunních zemí a dva patroni zemřelého císaře, kterými byly sv. Leopold a sv. Josef. Tři kostlivci, kteří stáli po obvodu na stupních stavby, zde měli konkrétní úkol a tím byla demonstrace, která měla personifikovat překonání nebezpečí císařova života a překážky, které musel za svého života překonat (č. 1). Na sloupcích zábradlí byly dále rozestavěné menší postavy nesoucí podobizny čtyř konkrétních světců, sv. Ignáce, sv. Františka Xaverského, sv. Baltasara a sv. Feliciana (č. 2).<sup>188</sup>

Na špicích dvou obelisků, na podstavci v popředí, které doplňují scénu a které jsou na dané grafice perspektivnězkresleny a jako celý objekt castra konkávně prohnuty stály alegorické sochy zobrazující boha války Marta, s jeho typickým atributem mečem na pravé straně (č. 3) a poukazuje tak na četné vedení válek císařem Leopoldem I. a postavu Consilia, což je postava, která zde zobrazuje kostlivce omotaného v jakémsi hábitu držícího v ruce žezlo na straně levé (č. 4).<sup>189</sup>

Z fontány, která zde byla zcela neobvykle aplikována, umístěné na průčelní straně castra doloris, tryskala do trojlaločného bazénku voda a je v kontextu této pohřební architektury dalším znakem pomíjivosti. Neboť voda plyne stejně jako čas, přitéká a zase odtéká. Užití tohoto motivu fontány v dané architektuře není zcela obvyklé a spolu s dalšími atributy jako je přehřlá dekorativnost a četnost postav na tomto objektu poukazuje jednak na typické barokní tendence ale jednak také na to, že šlo o castrum doloris pro císaře, jehož láska k umění a sláva má být patrná v každém detailu.

Druhé, středové patro smrtoslavného lešení představovalo v několika alegorických sochách Leopoldovu moudrost, kterou zde zastupovaly

---

188 Ibidem.

189 Ibidem.

personifikace Přítomnosti (č. 5) a Budoucnosti (č. 6), spolu s reprezentanty vysokých škol (č. 7), které tento panovník založil. Architekturu druhého patra a její postavy dotváří dekorativní sloupy s volutovým zakončením a florálními motivy. Grafika zde budí dojem že sloupy, které jsou zde vykloněny k obeliskům (č. 8) z jinak dispozičně kruhového objektu, jsou zde ztvárněny nezávisle na skutečnosti a umělec který grafiku castra doloris vytvářel, upřednostnil v tomto okamžiku vícepohledovost před realitou zobrazení.

Třetí patro castra doloris bylo komponováno jako kompaktní uzavřená kape se třemi různými pohledy na modlícího se císaře (č. 9) a vyznívalo v sarkofágu, nad nímž se v mléčné dráze vznášela zeměkoule obklopená andílky s atributy císařových ctností (č. 10). Nade vším pak v oblaku trůnila již zmiňovaná skupina Nejsvětější Trojice (č. 11). Celou kompozici třetího patra opět doplňují volutové a florální motivy tentokrát s přidavkem ovocných girland a hořícími pochodněmi na nárožích kape.

Architekturou která tvoří na grafice pozadí císařova stánku smrti jsou náznaky dvou triumfálních oblouků či bran, zdobenými reliéfy, sochami či kuželkovou balustrádou a nápisovými kartušemi (č. 12). Budí dojem smyšlené či zkreslené reality skutečné architektury a zřejmě plnily roli doplňku, který měl dotvářet celkovou koncepci grafiky či jí měl dodat ještě na větší pompéznosti.

Celé castrum doloris, které bylo postaveno u příležitosti úmrtí císaře Leopolda I., rozvádí do nekonečných obměn číslo tři. To se zdaleka neprojevuje jen v kompozičním principu, ale i v emblémech, devízách, hieroglyfech a kryptogramech. U tohoto objektu se mi jako u jediného nepodařilo získat originální výtisk grafiky ale pouze jeho druhořadou kopii, tudíž jsem nemohla dostatečně zblízka prostudovat potřebné detaily včetně nápisů, a pro jejich nekvalitní zobrazení je přečíst a přeložit. Nicméně rozhodla jsem se i tento objekt císařského castra pro svou práci použít, neboť

jej shledávám velmi pestrým příkladem daného jevu, který jistě stojí za zmínku.

Kompozice castra jako trojhranného obelisku má vztah k božské sféře, k Nejsvětější Trojici a navazuje tak na trojiční a morové sloupy, které byly v baroku dalším fenoménem, a to zejména pak na vídeňský sloup J. B. Fischera z Erlachu, který byl inspirací pro mnohé další.<sup>190</sup> Tato stavba, jelikož je vícehledová, počítala s obchůzkou diváka a spolu se zvláštními spirálami, kterými vrcholí hlavice sloupů a s tryskající vodou z kašny, budí celkově dojem pohybu, což muselo být jistě velmi zvláštní pozorovat, jelikož v těchto souvislostech s ostatními stavbami castra doloris jsme spíše zvyklí nechat na sebe působit ticho a nehybnost těchto objektů, jež jsou v dané situaci příznačné. Ačkoliv nás určitá podívaná, v baroku toliko oblíbená, nemusí překapovat, přece jen je pojetí tohoto objektu trochu zvláštní a na tomto místě poněkud nezvyklé.

Co se týče rytin, dokládajících vizuální ztvárnění daných objektů, musíme brát v potaz jisté zkreslení skutečnosti, které je v této dochované grafice jak již bylo zmíněno patrné. Mimo nepřesnosti v některých detailech vyobrazení jsou často na těchto rytinách také proporční a perspektivní chyby. V případě castra doloris císaře Leopolda jsou to především nedostatky v reprodukování kostelního interiéru a příliš slabé sloupky nesoucí druhé patro, které by ve skutečnosti neměly šanci tuto váhu dalšího podlaží udržet.

Pro pokročilý půdorys Leopoldova castra doloris, kterým byl trojúhelník s konkávně prohnutými stranami a okosenými rohy, nalezneme analogii i v architektuře. Můžeme zde zmínit kapli sv. Anny v Panenských Břežanech od J. B. Santiniho (1705-1707) či návrhy trojosých kaplí a letohrádků J. B. Fischera z Erlachu.<sup>191</sup> Fischerovské jsou také volutové bání propojující

---

190 Ibidem.

191 Hans Sedlmayer, *Fischer von Erlach der Ältere*, München 1956, obr. 66 a 323.

sloupové vrstvy, jakož i užité karyatidy na tomto castru. Jako autor se tak jeví neznámý architekt, který byl ale dobře obeznámen se současnou vídeňskou tvorbou, a to zejména s dílem J. B. Fischera z Erlachu.

#### **5.4/ Castrum doloris hraběte Heřmana Jakuba Černína z Chudenic**

1710, mědirytina, papír, 390 x 562 mm, sign. Fran. M. Kanka del, Aug. Neureutter sculpebat Pragae, Muzeum hl. m. Prahy, inv. č. H 030 689

Heřman Jakub Černín z Chudenic, narozen dne 25. července 1659 jako nejstarší syn Humprechta Jana a Diany Marie Gazoldo. Po smrti svého otce převzal rodové panství. Heřman Jakub Černín byl horlivým podporovatelem umění a zajímal se nejvíce o malířství a architekturu. Vysoké ambice měl ale i v politice a roku 1693 se stal nejvyšším pražským purkrabím.

V letech 1695 až 1698 byl vyslancem císaře Leopolda I. ve Varšavě a po roce 1700 zastával úřad nejvyššího zemského hofmistra. Od roku 1704 byl nejvyšším purkrabím Království českého.

Hrabě Černín byl dvakrát ženatý. Poprvé s hraběnkou Marií Josefou rozenou Slavatovou z Chlumu a Košumberka, s níž vyženil Jindřichův Hradec, který se později stal hlavní černínskou rezidencí.

Tento barokní velmož se zapsal do historie habsburské říše nezvyklým způsobem a to tak, že se v roce 1703 státní pokladna říše dostala do problémů a hrozil jí státní bankrot. Heřman Jakub státu tehdy zapůjčil 1 200 000 zlotých, což byla dosud nejvyšší suma, jako kdy soukromník říši zapůjčil. Tento skutek se stal symbolem bohatství a demonstrací moci české šlechty.

Původem renesanční zámek a také sídlo rodu Černínů byl barokně přestavěn na reprezentační budovu v letech 1697 – 1709. Tuto přestavbu řídil černínský architekt G. B. Alliprandi.

Heřman Jakub zemřel 8. srpna roku 1710 ve věku padesáti let v Černínském paláci v Praze. Jeho tělo bylo pohřbeno v rodinné hrobce v kapli sv. Zikmunda v chrámu sv. Víta, kde má také náhrobek.

Heřman svým potomkům zanechal rozlehlá panství, která však byla zatížena nesčetnými dluhy. Část těchto dluhů pocházela z rozsáhlých a nákladných stavebních realizací, část tvořily výdaje jeho „úřednické“ činnosti. Podstatnou část tvořily ale půjčky panovníkům. Ty prý činily přes 96 000 zlotých. Dědicem se stal Heřmanův nejstarší syn František Josef Černín, v době otcově smrti teprve třináctiletý.<sup>192</sup>

O castru doloris hraběte Černína nelze říci, že by patřilo zcela jednomu člověku. Jak jsem již v dřívějších kapitolách předeslala, tyto smuteční konstrukce nebo její části se často také dědily. Ať už z finančních, či jiných nejrůznějších důvodů, jako bylo třeba rychle po sobě jdoucí úmrtí člena téže rodiny a tím jádro konstrukce, čímž myslím rodinné znaky, symboly a nejrůznější emblémy nacházející se na tomto smrtoslavném lešení, mohly zůstat na svém místě a být doplněny pouze doplňky, které svědčily o dalších specifických vlastnostech, funkcích, činech a zásluh toho kterého zemřelého, které daly této architektuře znovu osobitý výraz. Případem tohoto dědění je tedy i castrum doloris hraběte Heřmana Jakuba Černína z Chudenic, jehož castrum vzniklo úpravou castra doloris jeho otce Humprechta Jana z roku 1682.<sup>193</sup> Tuto úpravu provedl dvorní architekt Černínů František Maxmilián Kaňka roku 1710. Zděděné castrum doloris, které pravděpodobně dvacet osm let někde stálo a čekalo na své další využití, bylo potřeba jistě značně zrenovovat, o což se postaral tesař Stubner, truhlář Nonnenmacher a řezbář

---

192 Zdeněk Hojda (ed.), *Heřman Jakub Černín na cestě za Alpy a Pyreneje II. Cestovní deník Heřmana Jakuba Černína z let 1678–1682*, Praha 2014, s. 281 – 288.

193 Původní castrum doloris pro Humprechta Jana Černína z Chudenic z roku 1682 bylo prací malíře Sebastiana Dittmanna, sochaře Jeronýma Kohla a truhláře Marka Nonnenmachera, ale vizuální podobu tohoto původního castra bohužel neznáme.

Preiss.<sup>194</sup> V tomto případě se skutečně nedá hovořit o dědictví z finanční nouze, ačkoliv jak bylo řečeno, spolu s majetkem byly předmětem dědického řízení také dluhy. Rodina Černínů ale i přesto vládla neobvykle velkým majetkem a mohla si dovolit to nejlepší. Tedy i zcela nové castrum doloris. Důvody, proč byla tato konstrukce tedy zděděna mohou být různé ale v úvahu připadá i velmi jednoduché vysvětlení a tím je, že si rodina toto velmi honosné castrum schovala na památku či jim ho bylo pouze líto vyhodit, neboť se skutečně jedná o exepální a krásný příklad tohoto objektu. Ten byl navíc zhotoven již tehdy velmi uznávaným architektem, kterého rodina zaměstnávala ve svých službách. Mohlo to být i jeho rozhodnutí využít ke stavbě nového smutečního objektu starších částí.

Jak nás o tom informuje dobový záznam, vydaný u příležitosti zádušních obřadů 4. srpna 1710 v chrámu sv. Víta v Praze, bylo toto castrum vystaveno, aby „*přimělo diváky k zádušní modlitbě a postavilo před oči vrtkost a měnkavost všeho vezdejšího štěstí.*“<sup>195</sup>

Podobu tohoto castra doloris dochovala mědirytina, která je značena na podstavcích zaznamenané stavby „*Aug. Neureutter sculpsit, Fran. M. Kanka del.*“ a ukazuje nám mohutné, tříetážové castrum doloris typu chrámku na osmihranném půdoryse. Uprostřed tohoto castra, obehnaného sloupy obtočenými vavřínovým dekorem s kompozitními hlavicemi zdobenými umrlčími lebkami, byla na vyvýšeném soklu vystavena rakev (č. 1). Tu podepírali čtyři kostlivci, kteří byli namísto devíti anděly obklopeni devíti postavami, znázorňujícími devět nejvyšších úřadů, které zesnulý hrabě za svého života zastával. Byly zde postavy, které zastupovaly světské funkce císařského komořího, nejvyššího maršálka, královského místodržícího, přisedícího soudu, tajného radu, císařského legáta, nejvyššího hofmistra,

---

194 Helfertová, (pozn. 5), s. 302.

195 Ibidem.

purkrabího a rektora mariánských shromáždění, a to v podobě plně plastických soch. Rakev byla korunována honosným krucifixem, který přidržovali andělci s hořícími svícemi (č. 2). Před rakví ležel lev s hvězdou na prsou (č. 3) ve znamení „*cor leonis*“ („*srdce lva*“) a o kousek dál před ním ležel kostlivec v černém hábitu, podepírající si rukou hlavu, který veškerou světskou slávu zemřelého proměnil v pochmurné divadlo a stůl v máry (č. 4). Na nich na příkrovu s nápisem „*comenderunt Jakob*“ (žalm 78) spočívala od červů ohlodaná lebka (č. 5).<sup>196</sup> Nad rakví na vnitřní stěně oblouku byly vyobrazeni dva andělé nesoucí rodový znak Černínů (č. 6). Tento výjev byl lemován dvěma latinskými nápisy: „*Příteli vystup vzhůru, budeš mít nejvyšší poctu.*“ (č. 7) a „*Z paláce do nebes, mraků do slunce.*“ (č. 8). Na vypouklém soklu pod rakví byl ve zdobené kartuši vyobrazen Diogenes v sudu s kostlivcem, rozsekávajícím srpem černínské panství na dva kusy (č. 9).<sup>197</sup>

Na jižní straně podstavce byl namalován obraz, který byl v dochovaném popisu zaznamenán takto: „*Smrti libující si dosud ve střepech a starých hrncích, nyní se usadivši v nádobě vznešené*“.<sup>198</sup> Západní stranu soklu zdobil obraz Smrti projíždějící se na loďce, ukazující na desky se jmény zemřelých. Na severní straně podstavce byl obraz „*hraběcího ducha plavícího se na kocábce smrti ke šťastným ostrovům nesmrtelnosti*“.<sup>199</sup> Ani jeden z obrazů však není na grafice při čelním pohledu patrný. Tyto a jiné obrazy či medailony s nápisy byly autorem grafiky zobrazeny po stranách listu, aby o ně nebyl čtenář ochuze a na tomto místě budou ještě podrobně rozebrány.

Kolem castra doloris se nacházely také čtyři naturalistické fontány, které byly porosteny hustou vegetací a nesly v medailonech svých podstavců další

---

196 Ibidem.

197 Diogenes jakožto řecký filosof radikálně zastávající kynismus zde plní opět roli marnosti všeho materiálního, neboť zastánci kynismu jsou zároveň zastánci toho názoru, že člověk k životu takřka nepotřebuje nic vlastnit, což Diogenes demonstroval tím, že žil v sudu a vlastnil pouze číši, ze které mohl pít.

198 Helfertová, (pozn. 5), s. 302.

199 Ibidem.

symbolické obrazy. Fontána, která byla umístěna vlevo vpředu, byla pomyslnou studní „*Vysoce urozené krve*“. Putto, které sedělo na mořském koníkovi, drželo v ruce lasturu, z níž prýštila „*hraběcí krev*“ (č. 10). Fontána, která byla umístěna vpravo, značila „*Stálost přehojného štěstí*“ a měla na svém vrcholku putto, které drželo roh hojnosti a sedělo na delfínovi (č. 11). Na podstavci této fontány bylo vyobrazení černínské alegorie, sluneční sochy, která jednou nohou stála v Čechách a druhou ve Slezsku a ze všech černínských panství nejsilněji ozařovala panství chudenické. K tomuto výjevu byl připojen také citát ze Senekova díla. Fontány, které se nacházely z druhé strany castra doloris, které mědirytina nezaznamenala, byly umístěny stejně tak jako fontány vpředu, směrem k hlavnímu oltáři chrámu sv. Víta a symbolizovaly moudrost a zbožnost. Na fontáně „*Osvícené moudrosti*“ sedělo na „*zvířeti opatrném a moudrém*“ putto s holí, z níž vytékal olej do připravených lamp. Fontána „*Vroucí pobožnosti*“ nesla na svém vrcholku uranoscopa, rybu zvanou „*nebehled*“ a putto s hořícím srdcem, z něhož prýštila „*živá voda*“.<sup>200</sup>

Motiv fontány, který jsme mohli pozorovat na předešlém příkladu castra doloris císaře Leopolda I., je možným inspiračním zdrojem pro Černínské castrum, jelikož oba objekty vznikly v časovém rozestupu pouhých pěti let.

Na zkosených stranách castra doloris v nikách odpovídaly jednotlivým fontánám personifikace Urozenosti, Štěstí, Moudrosti a Zbožnosti (č. 12). Nahoře v nástavci castra doloris byly na mohutných stlačených volutách umístěny sochy a atributy smrti, na segmentech tympanonů mezi andílky světloňosi (č. 13), sochy patronů zemřelého sv. Heřmana (č. 14) a sv. Jakuba a zemských patronů sv. Václava a Jana Nepomuckého. Ve štítu mezi stlačenými volutami se nachází zdobená kartuše, ve které je nápis:

„*Neštěstí pro vás,*

---

200 Helfertová, (pozn. 5), s. 302.



*Ó Čechy. Tak veliký královský místopřítel, je nyní držen v hrobě. Ach, truchli s bolestí.“* (č. 15).

Na vrcholu celé stavby je výjev snu Jakubova jako aluze na jméno zesnulého, s žebříkem pojatým jako schody do nebe, které jsou posety andělskými postavami s nejrůznějšími gesty, na jejichž úpatí spí Jakub (č. 16) a nahoře nad ním trůní Bůh otec v nebeské slávě (č. 17).<sup>201</sup> Ten je zde zobrazen na vznášejícím se oblaku a za hlavou má symbol Nejsvětější Trojice a zářící slunce, které je zde dokola lemováno nápisem: *„Zde je dílo Boží a brána nebes.“* (č. 18).

Nápisové medailony které autor umístil po bocích grafického listu, aby je divák mohl spatřit a přečíst si je, jsou texty obsažené na objektu castra doloris, které nejsou vidět z čelního pohledu. První velký medailon (č. 19), který je na jeho vrcholu zdoben kostlivcem, je na grafice umístěn zcela vlevo a hovoří se v něm:

*„Nápis na jihu:  
Mocný anděl velké rady  
Po svátostech krále  
Moudrosti s otevřenou náručí  
Dnes z kolbiště smrti  
Žádá radu  
Přineste, ó diváci  
K urně své přání  
a  
se zbožnými Mány<sup>202</sup>  
od rána v tichu  
zbožně rozmlouvejte.“*

---

201 Helfertová, (pozn. 5), s. 302.

202 Bohové podsvětí.

V nápisovém medailonu ozdobeného mašlí, který na něj navazoval bylo napsáno: „*Jakubu Černínovi, Nejšťastnějšímu hraběti, Z rodu V Chudenicích.*“

(č. 20). V posledním medailonu byl zobrazen kostlivec či smrtka, sedící v podivně nádobě, která měla na hlavě vavřínový věnec jako symbol vítězství a upřeně sledovala přesýpací hodiny, která držela v levé ruce (č. 21). Za ní můžeme vidět náznaky krajiny, které poukazovali na Černínovo panství. Tento medailon zdobí nápis: „*Odešel k podsvětním bohům, jestliže byl radním všem, nechce snad radit také mrtvým?*“

Na levé straně grafiky se vedle fontány (č. 10) objevuje ještě jeden latinský nápis hovořící o objednavatelích tohoto hradu smrti:

„*Schémata hradu bolesti, vystavěného 4. září v metropolitní bazilice sv. Víta v Praze, od nejjasnějších a nejslavnějších dědiců rodu, cti a majetků.*“

Na pravé straně grafiky byly umístěny takřka zrcadlově stejné medailony, které nám podávaly výpověď o protějškové straně castra doloris, jež na grafice neuvidíme. V prvním velkém medailonu (č. 23) na pravé straně, které i zde dekoruje postava kostlivce se píše:

„*Nápis*

*na severu:*

*Běda, velký Čech*

*Leží v popelu*

*Takový je požár Libitinin<sup>203</sup>*

*Mráz vane ke hranici*

*A samotné vody Léthé<sup>204</sup>*

*Se stávají uhasitelkami*

*Ach vlej slzy do trojstranného ohně.*“

Pod tímto medailonem je stejně tak jako na levé straně menší, na něj

---

203 Libitina- bohyně smrti.

204 Řeka zapomnění.

navazující medailon (č. 24), který nám říká: „*Obdivuhodnému zázraku moudrosti, nejpevnějšímu zrcadlu moudrosti.*“ a jednoznačně poukazuje na knížete.

V obrazovém medailonu pod ním můžeme vidět knížete Černína, který sedí v loďce s převozníkem mrtvých Cháronem, jak drží na klíně rodový znak. Pod touto lodí je kostlivec který naznačuje cestu do podsvětí ale naproti na břehu zde jako symbol naděje na věčný život stojí anděl, který má u hlavy vyobrazeného Urobora a ukazuje knížeti cestu na břeh, kterou se dostane k bráně Věčnosti (č. 25). U anděla je nápis: „*Ať mají plachty vždy příznivý vítr*“ čímž jasně přeje knížeti, ať se dostane k vytouženému cíli. Lemovaný je tento výjev nápisem: „*Byl sice vznešeným hrabětem dokud neodešel k mrtvým, ale při svém odchodu přestal býti hrabětem a sám sestoupil pod zem. Když dosud nebyl spatřen v nebesích, opuštěn sám musí odejít do země.*“

Volný nápis (č. 26) který se nachází vedle fontány vpravo (č. 11), nám sděluje: „*K posmrtné poctě nejjasnějšího a nejskvělejšího Pána, pana Heřmana Jakuba Černína, hraběte svatého římského císařství (S. R. I.) z Chudenic, nejvyššího purkrabího v království Českém.*“

Poslední nápis který na grafice najdeme se nachází dole uprostřed a uzavírá tak celkovou kompozici catra doloris knížete Černína (č. 27). Na tomto nápisu je v latinském překladu napsáno:

*„Nejvyšší královský purkrabí zazářil a byl uhašen:  
Nezvýváš slunce českého království aniž bys hřešil,  
poutník nejjasnějšího stínu  
nehasnoucí světlo věčné slávy.“*

Castrum doloris hraběte Heřmana Jakuba Černína z Chudenic je v podstatě prací Marka Nonnenmachera v úpravě F. M. Kaňky z roku 1710. Tvarosloví odpovídá druhému levému oltáři z roku 1679 v kostele Panny Marie Vítězné na Malé Straně od Marka Nonnenmachera, ve kterém můžeme paralelu tohoto upraveného castra doloris spatřovat. Je nádherným příkladem

bohatství ale i moci české šlechty, což je na tomto objektu patrné z každého jejího propracovaného detailu, které se často vyrovnají královským či císařským příkladům.

Grafika se kterou jsem zde pracovala jeví velkou kvalitu kresebného zpracování, je z ní ale patrné, že se jedná již o několikátou kopii mědirytu v řadě a v určitých detailech není příliš kvalitně otisknuta a ostrá, jako zřejmě její dřívější výtisky. Pro zpracování v ní obsažených textů byla ale dostačující. Tyto texty obsahují spoustu symbolů, zkratek a kryptogramů a proto je nebylo bez plnohodnotného doprovodného textu lehké zpracovat. Nicméně nyní nám poskytují plnohodnotnou a komplexní představu o daném objektu.

## 5.5/ *Castrum doloris* opata Karla Kratochwile

1713, mědirytina, papír, 620 x 390 mm, sign. Georg Gutwein sculpsit,  
Moravská zemská knihovna

O osobnosti opata premonstrátské kanonie v kostele Nanebevzetí Panny Marie a sv. Václava v Louce u Znojma toho není k nastudování příliš mnoho. K dostání je nám tak jen sporá informace, týkající se jeho opatského působení, kde se píše, že Karel Kratochwil byl zvolen opatem 25. ledna roku 1698 sedmadvaceti hlasy „*volantů*“ z celkových jednapadesáti a to již ve druhém skrutiniu. Při jeho volbě předsedal Strahovský opat Vít Seipel a jeho přisedícím byl opat Engelbert Jerušský. Nově zvolený opat Karel Kratochwil doposud zastával funkci probošta v Nové Říši a coby opat a zároveň také generální vikář, horlivě pokračoval ve snahách svého předchůdce. Ukončil započatou stavbu budovy kláštera a zakoupil pro něj probošství premonstrátského řádu Jazso, Leless a Varadín. Zemřel 7. října roku 1712.<sup>205</sup>

---

205 D. K. Čermák, *Premonstráti v Čechách a na Moravě*, Nákladem kanonie Strahovské, Praha 1877, s. 350.

Zatímco ve většině případů jsme o castrech doloris v prostředí klášterů informováni především prostřednictvím zmínek v písemných pramenech, na Moravě se v rámci premonstrátských kanonií dochovalo několik ukázek těchto dekorací v podobě často rozměrných grafických listů.<sup>206</sup> Dvě ukázky se dochovaly z prostředí premonstrátské kanonie v Louce u Znojma, a to za opaty Karla Kratochwile (opatem 1698–1712) a jeho nástupce Vincence Wallnera (opatem 1729–1745).<sup>207</sup>

Na rozdíl od některých grafických zachycení podoby caster doloris z okruhu panovnického dvora, k nimž byl připojen i komentovaný popis, případně výklad významů jednotlivých emblémů a dalších součástí výzdoby, jsou grafické listy z prostředí premonstrátských kanonií ve většině případů o tyto důležité dokumenty ochuzeny a proto jejich výklad bude na tomto místě oproti jejím typologickým protějškům z vyšších kruhů společnosti skromnější. Rytiny jsou přivázány k jednotlivým kázáním, která kromě maximálně několika vinět nenesou žádnou zvláštní výzdobu, a jsou také v případě loucké kanonie, vzhledem k absenci písemných dokumentů, jediným pramenem. Pokud pomine zvláštní skupinu církevních knížat jako správců jednotlivých diecézí, kterým byla věnována pozornost už i v moravském prostředí, jsou případy práce se zprávami tykajícími se caster doloris a jejich užití v rámci více či méně uzavřených řeholních společenství spíše výjimečné.<sup>208</sup> O to cennější jsou tak dochované příklady z moravských premonstrátských klášterů, kde vyobrazení těchto efemérních dekorací tvořilo přílohu ke smutečním kázáním nad jednotlivými opaty.

U opata Karla Kratochwile bylo kázání pronesené premonstrátem Sebastianem Felseneckerem 12. listopadu 1712 v kostele Nanebevzetí Panny

---

206 Valeš-Komárek, (pozn. 16), s. 274.

207 Ibidem.

208 Radmila Pavlíčková, „Tichý pohřeb“ trevírského kurfiřta Karla Lotrinského ve Vídni 1715–1716. Raně novověká smrt v kontextu dvorského ceremoniálu a katolické komemorace. Časopis Matice moravské CXXVII, 2008, s. 314.

Marie a sv. Václava v Louce úžeji propojeno s efemérní dekorací, na kterou je několikrát v textu upozorňováno. Sám kazatel pracoval přímo s textovými pasážemi, které byly přímo umístěny na castru doloris.<sup>209</sup>

V textu je využívána číselná symbolika, která však nemá větší význam pro výklad samotné dekorace (např. číslice 7 – 7. října opat zemřel). Kázání má podobu žalozpěvu nad zemřelým, který je kombinovaný s výčtem jeho ctností a charakterových vlastností, uvedena jsou samozřejmě základní životní data a nechybí ani popis posledních opatových chvil před smrtí, kterým barokní člověk přikládal velký důraz, neboť je chápal jako zápas člověka se zlem, které se o něj pokouší, a snažil se skrze ně dozvědět co nejvíce o posledním prožitku člověka na zemi.

Objednavatelem smuteční výzdoby, tisku kázání a grafického listu byl samotný konvent, který se těchto potřebných ceremonií a postupů ujímal ve vztahu k osobě opata jako otce: „*Karlovi svému nejmilovanějšímu otci a opatu, toto castrum doloris z povinné věrnosti a věrné povinnosti zřídili jeho věrně nejzavázanější synové z Louky.*“<sup>210</sup> Grafický list vytvořil tehdy v Brně usazený rytec Johann Georg Gutwein, přičemž matrice se nepochybně nacházela i v dalších letech v majetku konventu a grafika z ní byla tištěna i o pět let později při příležitosti zařazení smutečního kázání do výboru kazatelské činnosti Sebastiana Felseneckera, vydaného roku 1718 v Augsburgu.<sup>211</sup>

Efemérní architektura, zasazená do presbytáře kostela Nanebevzetí Panny Marie a sv. Václava v Louce přímo před hlavní oltář, byla sestavena z ústředního tělesa tvořícího specifický sokl, na kterém byly vztyčeny čtyři jehlany, podobné těm, které byly užity pro castrum doloris knížete Hartmanna Lichtenštejna (1686) a knížete Françoise Guirona de Ville (1669). Tyto jehlany byly i zde zdobeny ornamentálními svícny (č. 1) a završeny dekorativní

---

209 Ibidem, s. 275.

210 Ibidem, s. 276.

211 Ibidem.

stříškou, která plnila mimo jiné i funkci lustru (č. 2). Na talířovitém zakončení tohoto lustru pak stál kostlivec ovinutý do šálu s kosou, který zde představuje Smrt (č. 3). Nad ním, pod černým baldachýnem (č. 4) odnáší andělská postava duši zemřelého opata, reprezentovanou jeho portrétním medailonem, směrem k nebesům (č. 5).<sup>212</sup> Oproti jiným castrům doloris byla ta v Louce jednopohledová, určená pouze pro čelní pohled diváka. V centru této smuteční architektury se nacházel katafalk pokrytý sukem (č. 6), na němž byly umístěny znaky opatské hodnosti (berla a mitra) a níže textová kartuš se jménem a tituly zemřelého (č. 7), pod kterou můžeme na schodech spatřit opět symboly vanitas, tentokrát v podobě lebky se zkříženými hnáty, kterou proplétá had (č. 8). Nad ní se mezi svícny objevuje dekorativně zakomponovaný krucifix (č. 9). Dekorace tohoto stánku smrti byla doplněna svícny se znaky louckého kláštera (č. 10). Na čtyřech hranolových soklech stály ženské plačky, přidržující kartuše s vyobrazenými předměty, které souvisejí s nápisy na soklech. Tyto nápisy byly rozvedeny latinskými texty uvedenými v samostatné části tisku označené jako „SUPERSCRIPTIONES CASTRI“, čímž vytvářejí specifický typ emblému. Svým obsahem odpovídají také textu kázání, který v souladu s tímto literárním žánrem zdůrazňuje charakterové vlastnosti jako Stálost ve víře (č. 11), která se na grafice objevuje vlevo dole (I. – „*Fideliter et Pie*“ – „*Věrně a svatě*“). V kartuši kterou přidržuje je vyobrazen sv. Norbert – jako symbol premonstrátského řádu a zbožného života, zastávání funkce opata a s tím spojenou odpovědnost. Vpravo dole (II. – „*Onus meumum leve*“ – „*Břímě mé*“): zobrazeny čtyři opatské mitry – jako symbol jím zastávaných funkcí: opat v Louce, Jasově, Lelesu a probošt u Sv. Vincence ve Vratislavi (č. 12). Dále vztah k jeho okolí – jednal přímo a vždy konal, tak jak myslel (III. „*Přímou, nic není bezpečnější*“): pravděpodobně úhelník umístěný na stolku – plačka má na rozdíl od ostatních rétorické gesto, které

---

212 Ibidem.

podtrhává význam upřímnosti opatova slova (č. 13). Rovnováha mezi stránkou zbožnosti a dobročinnosti (IV. – „*Inculcata integritate*“ – „*Bezúhonnou poctivostí*“): na váze je vyvážen růženec s knihou (č. 14).<sup>213</sup>

Dva z jehlanů vrcholí alegorickými postavami. Ženská postava vlevo představuje personifikaci Víry a v ruce drží kříž (č. 15). V nápisové kartuši, kterou postava Víry přidržuje je nápis: („*et fecerat reCtVM Deo*“ – „*a činil tak s Bohem*“). Protější postava řeholníka je personifikací opatské moci, případně hodnosti a oslavuje spolu s postavou Víry dvacet pět let působení zemřelého na postu opata a medailonem jež přidržuje v levé ruce odkazuje na text z první Knihy královské, čímž vytváří paralelu s postavou krále Jošafata, který vládl také dvacet pět let (č.16).<sup>214</sup>

Použité texty a symboly rozdělují castrum doloris významově také ve vertikálním směru, kdy levá polovina odkazuje na duchovní vlastnosti a ctnosti zesnulého, zatímco pravá se pojí k jeho povinnostem, chování a roli v jeho okolí za svého života. Ideově se celý program stmeluje na vrcholu konstrukce, kde se mezi duší zemřelého a smrtí odehrává prostřednictvím latinských textů dialog stvrzující vítězství duše Karla Kratochwile nad smrtí duše a předurčuje jeho vstup na nebesa (č. 17): „*Ted' ty, smrti! Nezůstane ti nic než posměch, kde je tvé vítězství? Sice si Karla uloupila, ale neuloupila jsi mu duši, on ted' žije bezpochyby pod ochranou Nejvyššího.*“<sup>215</sup> Celý nápis není z grafiky sice patrný ale je součástí doprovodného textu, který ke grafice vyšel.<sup>216</sup>

Grafika zobrazující castrum doloris je zasazena do prosté architektury venkovského jednolodního kostela, kde byl stánek smutku za opata Karla Kratochwile umístěn u zdi. Neboť jak již bylo zmíněno, toto venkovské

---

213 Ibidem, s. 277.

214 Ibidem.

215 Ibidem.

216 Kázání rozvádí kratší latinské pasáže: „*Jetzt du Todt! bleibt dir nichts übrig, als der Schimpff: seD qVae haeCMors VICToria? Wo ist jetzt dein Victory? du hast zwar CAROLUM geraubt, aber denselben seiner Seelen nicht beraubt, dann: ToLLO, qVeMCVstoDIJ Diese lebet, und schwebet zweiffels ohne unter dem Schutz, und Schirm dess Allerhöchsten.*“



opatské castrum bylo ve srovnání s knížecími či císařskými příklady prostějšího charakteru a bylo určeno pouze pro čelní pohled.

Zjednodušeným formálním vzorem pro castrum doloris opata Karla Kratochwila byla pravděpodobně dekorace vystavená u příležitosti smrti opata cisterciáckého kláštera v Heiligenkreuzu Mariana Schirmera(† 1705), na jejíž sochařské složce se podílel Giovanni Giuliani a která se zachovala v podobě hrubě zpracovaného grafického listu. Přestože měla architektura castra doloris v Louce odlišný charakter, můžeme na ní spatřovat styčné body například v postavách plaček, přidržující nápisové kartuše, nebo v užití čtyř jehlanů, přestože užití jehlanu či obelisku v této efeménní architektuře bylo obvyklé. Je pravděpodobné, že premonstráti vlastnili tisk s rytinou castra doloris v Heiligenkreuzu a nechali se jím v určitých bodech inspirovat. Motiv postavy Mors Imperator na vrcholu takovéto architektury však můžeme spatřit na vícero hradech smrti. Tohoto motivu bylo užito nejen při smuteční výzdobě v Heiligenkreuzu, ale také třeba i při stavbě, v katalogu již zmíněného castra doloris krále Ferdinanda IV.<sup>217</sup>

## **5.6/ Castrum doloris knížete Ferdinanda Leopolda Augusta z Lobkovic**

1715, mědirytina, papír, 385 x 243 mm, sign. Antony Ritz invenit et del., Bickhart sculp. Pragae, Strahovská knihovna, GS 29983, karton 150

Ferdinand Leopold August z Lobkovic se narodil 7. září roku 1655 ve městě Neustadt an der Noldnaab jako budoucí třetí panující kníže z Lobkovic, kníže zaháňský, český šlechtic a diplomat.

Ferdinand Leopold August byl synem Václava Eusebia z Lobkovic, prvního ministra císaře Leopolda I. a jeho druhé manželky Augusty Žofie.

---

<sup>217</sup> Ibidem, s. 278.

Politický pád jeho otce, který byl od roku 1674 v domácím vězení v Roudnici, nepodlomil vysoké postavení rodiny. Ferdinand L. A. sloužil jako hlavní komisař na říšském sněmu v Řezně v letech 1691 – 1692 a několikrát také na totožné pozici i na knížecím slezském sněmu. Významného posunu v kariéře dosáhl v roce 1698, kdy byl jmenován nejvyšším hofmistrem císařovny Eleonory. Mezi jeho další pocty patřilo také například dočasné německé léno Schönsee a členství v rytířském řádu Zlatého rouna, kde byl čestným členem také jeho dědeček a otec.

Narodili se mu tři synové. Josef Antonín August se dal na vojenskou dráhu, nejmladší syn Kristián založil mělnickou odnož rodu a nejstarší syn Filip Hyacint se stal zakladatelem roudnické větve rodu.<sup>218</sup>

Ferdinand Leopold August z Lobkovic zemřel 3. října roku 1715 ve Vídni.<sup>219</sup>

O castru doloris knížete z Lobkovic nás informuje dochovaná rytina Birckhartova, která vznikla u příležitosti zádušních obřadů zesnulého knížete, které se konaly ve dnech 19.–21. listopadu roku 1715 v kapucínském kostele sv. Václava v Roudnici.<sup>220</sup> Tuto mědirytinu rámuje nápis, který nám prozrazuje, že castrum, které na ní vidíme, zobrazuje jeho západní stranu a že jej dali svému otci vystavět jeho tři synové, které tu po sobě zanechal (č. 1). Tento nápis z latinského překladu zní: „*Posmrtná láska a čest nebo-li pohled na západní část trojbokého mauzolea, které postavila osiřelá trojice synů knížete mezi zbožnými slzami oddanosti k rodičům.*“

Číslo tři značící tyto tři syny je zároveň i číslem, které se zde na této stavbě bude symbolicky v jeho určitých bodech připomínat.

Dvoustupňová architektura byla vztyčena na obvyklém půdorysu

---

218 Petr Mašek (ed.), *Lobkowiczové, dějiny a genealogie rodu*, České Budějovice 2002, s. 132-133.

219 Vít Vlnas, (pozn. 80), s. 389.

220 Helfertová, (pozn. 5), s. 303.

sférického trojúhelníku s představenými sloupy a úseky kládí v nárožích. Stavba tohoto castra je plně plastická a opět nám připomíná typ chrámku. Její výstavbu dostal za úkol stavitel knížecí rodiny Lobkoviců Ludvík Antonín Ritz.

Z rekonstrukce půdorysu tohoto chrámku smutku, který představuje sférický trojúhelník můžeme pozorovat výrazné souvislosti se stavbami Giovanni Santiniho, a to zejména s centrálními stavbami typu kaple sv. Anny v Panenských Břežanech a s dosti pozdější stavbou zámku, který byl nazván jako Karlova Koruna.<sup>221</sup> Conccetista tohoto stánku smutku tak prokázal při jeho návrhu důkladné znalosti tohoto autora.

Z grafického listu, který se nám dochoval, můžeme vyvozovat, že architektonický sokl, na kterém spočívala konstrukce castra doloris byl soudkovitého tvaru. V tomto soklu se nacházel vlys a v jeho nástavci obrácené kasulové okno. Klenák v nástavci (č. 2) naznačuje přirozenou osu, která směřuje k rodovému erbů Lobkoviců, který se nachází v kládí stavby. Erb je přidržován dvěma andílky a korunovaného knížecí korunou (č. 3). Na kládí se objevuje v celé jeho délce latinský nápis: „*Palác bolesti a zbožnosti Lobkoviců.*“

Dalšími dynamickými prvky které můžeme na této stavbě pozorovat jsou voluty v nástavci, které jsou obrácené směrem vzhůru a konkávně prohnuté schodiště, které se opticky zužuje a castru doloris společně, s naopak konvexně prohnutým podstavcem, dodávají stavbě pocit pohybu a určují její střed (č. 4). Pilastry jsou zde kanelovány a bohatě zdobeny lampami a šlahouny s dubovým listím (č. 5). Na soklech těchto pilastrů jsou na grafice zřetelné reliéfní obrazové kartuše ale ty jsou takřka nečitelné a autor grafiky je na jiném místě nezobrazil (č. 6).

Na tomto hradu bolesti se nám objevuje mimo jiné dekor, na který jsme narazili již v předchozím příkladě, a to u castra doloris Heřmana Jakuba

---

221 Ibidem.

Černína z Chudenic z roku 1710, a tím jsou kompozitní hlavice s girlandami, které zdobí lebky, jakožto symbol vanitas (č. 7). Celkový dekor tohoto objektu však příliš bohatý není a tvoří jej kombinace dekoračních prvků, kterými zde jsou peníze, rozvilina a dubový list. Tato střídmost výzdoby vychází taktéž ze současné monumentální architektury, která se v tu dobu zaměřovala spíše na architektonické provedení a členění stavby více nežli na samostatné dekorativní prvky. Nicméně dekorativní prvky zde tvoří s architekturou velmi harmonický celek, což určuje především základní architektonický tvar a rozmístění jednotlivých figur, které tohoto tvaru využívají.

Výzdobu zde tvoří převážně plnoplastické hybné sochy, které ztělesňují na výstupcích soklu božské ctnosti. Vlevo můžeme vidět personifikaci Víry, jež drží v levé ruce krucifix a v pravé ruce knihu (č. 8). Vpravo se nachází personifikace předsatvující Spravedlnost, která v levé ruce váhy a v pravé meč (č. 9). Tyto postavy dále doplňují tři mohutné postavy truchlících pozůstalých synů (č. 10), kteří se zde nacházejí v antickém převleku spolu s plačkami se zahalenými tvářemi (č. 11) a jsou shromážděni okolo rakve zemřelého, nacházející se v samém srdci chrámku.

Tato rakev spočívající na katafalku je zdobena monogramy jména knížete: F.A.L. (Ferdinand August Leopold) a doplněna knížecí korunou či čapkou na zdobeném polštáři, spočívajícím na víku rakve. Okolo synů nad rakví se nachází také nápisové pásky a i oni sami drží v rukou list papíru, ale nápisy na nich jsou příliš malé a stylizované a nelze je přečíst.

V horní části castra doloris, v nástavci, můžeme zahlédnout ženské postavy na soklech nesoucí řetěz Řádu zlatého rouna na straně jedné (č. 12)

a na straně druhé hermelínový plášť (č. 13) jakožto mocenské znaky zemřelého. V kasulovém okně můžeme spatřit skelet lidské kostry v nádherně zdobeném plášti, který v jedné ruce drží kosu a v druhé přesýpací hodiny jako typické symboly marnosti (č. 14). Tato postava zde zastupuje roli Mors

Imperatora, což by se dalo volně přeložit jako císař smrti a užití této postavy v dané architektuře bylo velmi oblíbené a její nejrůznější varianty a obměny byly téměř nepostradatelnou součástí každého castra doloris. Postava Mors Imperator zde stojí na zeměkouli a pomyslně zde zašlapává pozemské statky, jimiž kníže za svého života oplýval (č. 15).<sup>222</sup> Nápisová páska která ji obtáčí je též nečitelná a nenacházíme ani její přepis.

Korunní římsa, která tento objekt završuje a dotváří, je zdobena množstvím svíček a andělky, kteří jsou zde opět v symbolickém počtu tři. Všichni tři andělé v rukách drží symboly vanitas, z nichž by se dal optimisticky chápat pouze had věčnosti (Uroboros), značící koloběh života a obnovu všeho, co pomíjí (č. 16). Andílek vlevo drží v ruce dutý nástroj, jímž fouká bubliny, které prchavost i jejich nenávratnost typicky značí (č. 17). Andílek vpravo drží džbán ze kterého vylévá vodu, což značí totéž jako předešlý příklad (č. 18). Oba jsou tak na rozdíl od středového andělka symbolem něčeho, co nejde vrátit.

Ústřední nápis (č. 19), který se nachází na soudkovitém soklu pod celou stavbou je dominantou celé grafiky. Korunuje jej nadpis: „*Nad osudem svého nejjasnějšího a nejmilejšího otce*“, v jehož středu je anděl s trubkou a mluvící páskou, který pomyslně hlásá obsah textu pod ním: „*Ferdinanda Leopolda Augusta vévody zaháňského ve Slezsku, Svatého Římského císařství, a správce domu Lobkoviců, knížete a hraběte v Sternštejnu, pána Chlumce a Roudnice na Labe, rytíře Zlatého rouna svaté římské říše, tajného komoří katolického majestátu, zemřel ve věku šedesát let, jeden měsíc a osm dní, 3. dne měsíce října svaté éry v Roudnici, dal postavit ve svatém domě pana Václava měl u otců kapucínů nad hrobem svých otců během třídních slavností pohřebních 19., 20. a 21. listopadu oslavených v Roudnici.*“

Castrum doloris knížete Ferdinanda Leopolda Augusta Lobkovice

---

222 Ibidem.

nebylo sice zdobeno tak honosně, jako například císařské příklady, nicméně je velmi harmonicky, inovativně až moderně (v dané době) komponované jako celek a nepostrádá ani hlubší symboliku konceptu, ve které se mimo jiné opakuje symbolika čísla tři. Více než v jiných příkladech se zde také odrážela láska a bolest z odchodu otce pozůstalých dětí, z jejichž iniciativy castrum doloris vzrostlo a na které v detailech často vzpomínalo.

Ústřední nápis který uvádí celý objekt nám dává najevo, že nehynoucí sláva zesnulého nade vším zvítězí. I nad samotným osudem.

### **5.7/ Castrum doloris císařovny Magdaleny Eleonory Terezie**

1720, mědirytina, papír, 625 x 540 mm, sign. Wenceslaus Gutwein scuplsit Brünae, Knihovna Benediktinského opatství v Rajhradě, sg. P. f. 48, přív. 28

Budoucí císařovna se narodila 6. ledna roku 1655 v Düsseldorfu jako nejstarší ze sedmnácti dětí falckého kurfiřta Filipa Viléma z falcko-neuburské větve rodu Wittelsbachů a jeho druhé manželky, hessensko-damstadtské princezny Alžběty Amálie. Všechny její čtyři sestry které se dožily dospělosti, usedly na některý z evropských panovnických trůnů. Marie Žofie se stala portugalskou královnou, Marie Anna královnou španělskou, Dorota Žofie parmskou vévodkyní a Hedvika Žofie polskou královnou.

Přestože Eleonora Magdalena toužila po tom vstoupit do kláštera, nakonec podlehla naléhání svých rodičů a stala se roku 1676 manželkou císaře Leopolda I. . Pro císaře Leopolda byl sňatek s Eleonorou Magdalenou již třetí a mimo jiné mu měl přinést dědice, kterého dosud neměl, neboť synové z předchozích manželství zemřeli v útlém věku. Po roce a půl manželství se císařskému páru narodí syn Josef I. a později Karel VI. . Měli ještě několik potomků ale otce ze sedmi dcer přežily jen dvě spolu s nejmladším třetím

bratrem.<sup>223</sup>

Eleonora byla velmi vzdělaná a mezi lidmi oblíbená panovnice, která se dokázala vlivně zapojit i do zahraniční politiky země. Svěmu choti dokázala v této oblasti mnohdy poradit či se vyjádřit k jeho rozhodnutí a i díky otmu se stala velmi váženou. Roku 1688 obnovila ženský Řád hvězdového kříže.

Roku 1689 byla korunována uherskou královnou a roku 1690 jí byl udělen titul císařovny.<sup>224</sup>

Přes její vysoké postavení celý život pečovala o chudé a nemocné a denně se účastnila bohoslužeb.

Když její manžel Leopold I. zemřel, převzala podstatnou část povinností ve vládě za něj a stejně jako svého chotě podporovala také syny Josefa I. a Karla VI. . Po smrti Josefa I. dokonce spravovala celou říši sama a to až do návratu svého mladšího syna Karla VI., který vládu po svém bratru převzal.

Císařovna se dožila pětadesáti let a zemřela ve Vídni roku 1720.<sup>225</sup>

Dalším smrtoslavným lešením, které vzniklo na počest ženy, ale na rozdíl od prvního blíže rozvedeného příkladu, který se zabýval *castrum doloris* vzniklým pro Cecílii Claudii z Lichtenštejnu-Kastelkorna a byl komorním objektem rodinného charakteru, jenž demonstroval zesnulou především jako matku, dceru či choť, bude tento příklad představovat kombinaci toho, co jsme byli zvyklí pozorovat u mužských objektů, protože císařovna, jejíž památka zde byla uctěna, zastávala roli obojího.

*Castrum doloris* císařovny Magdaleny Eleonory Terezie, zemřelé třetí a poslední choti císaře Leopolda I. Habsburského, která svého chotě přežila téměř o 15 let, bylo zbudováno mimo jiná města habsburské monarchie i v Brně, a to v kostele sv. Jakuba. O jeho obsahovém programu jsme detailně

---

223 Jiří Fidler, *České královny*, Havlíčkův Brod 2004, s. 90-91.

224 Ibidem.

225 Ibidem.

informování speciálně k této příležitosti koncipovaným tiskem, který byl vydán hned ve dvou jazycích, a to v latině a němčině.<sup>226</sup> Oba tituly vydal brněnský tiskař Jakub Maxmilián Svoboda téhož roku, ze kterého pochází i brněnské castrum doloris, z roku 1720. Ze stejné tiskařské dílny pochází i pohřební kázání k této příležitosti. Městské zápisy dokládají, že se radní města rozhodli toto pohřební kázání a castrum doloris taktéž vydat tiskem.<sup>227</sup>

Úkol zvěčnit castrum doloris po smutečních exekvích tentokrát připadl na rytce Václava Daniela Gutweina, což dokládá mimo jiné i jeho vlastní signatura na vydané rytině – „*Wenceslaus Gutwein Sculpsit Brünae*“.<sup>228</sup>

Brněnské castrum doloris svou podobou představovalo tradiční a oblíbený, dá se říci i klasický model, který se běžně užíval pro zemřelé členy habsburské dynastie, což by mohlo napovídat tomu, že za jeho autorstvím stál některý z brněnských architektů nebo malířů.<sup>229</sup>

Základ tohoto castra doloris představovala od středověku užívaná forma tzv. chapella ardente – jednoduchá konstrukce se sloupy v nárožích, nesoucí střechu osazenou svíčkami nebo pochodněmi, v níž byla vystavená prázdná rakev nebo rakev s tělem zemřelého, doplněná například o insignie.<sup>230</sup>

Poměrná prostota castra doloris císaře Rudolfa II., zhotoveného s odstupem téměř sto let od castra doloris císařovny Magdaleny Eleonory Terezie, vystřídala zdobnost, okázalost a teatrálnost zcela vlastní barokní době. Tento příklad castra doloris je příkladem za všechny, že ačkoliv toto castrum nebylo zhotoveno pro panovníka či jiného mužského šlechtice, jeho zdobnost a náročnost mnohé mužské příklady přesahuje a dobou nutnou pro jeho složité vyhotovení minimálně dosahuje. Nedá se přímo říci, že castrum

---

226 Komárek-Valeš, (pozn. 16), s. 260.

227 Ibidem, s. 261.

228 AMB, Fond A 1/3 Archiv města Brna – Sběrka rukopisů a úředních knih 1333-1955, rkp. č. 1312, Zápisy ze zasedání městské rady pro rok 1720, s. 163.

229 Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů, Morava v době baroka 1670-1790*, Brno 2002, s. 145-159.

230 Ibidem.



císařovny bylo výjimkou potvrzující pravidlo, to by platilo spíše o starších příkladech. Čím hlouběji však jdeme do barokní doby směrem k jejímu vrcholu, tím více se tento genderový rozdíl mezi těmito díly ztrácí a uvedený příklad rozhodně není tím jediným, kde bychom si mohli tuto tezi potvrdit. Tím spíše, pokud šlo o člena panovnického rodu. V otázce nižší šlechty a jejich stánků smutku bychom podstatné rozdíly mohli stále spatřovat i v mladších příkladech.

Púdorys efemérní architektury císařovny vymezoval čtverec s uzmutými rohy, jehož nároží tvořila vždy dvojice pilastrů s odstupňovanými sokly. Hmotově odlehčenou „střechu“ tvořily jednoduché volutové segmenty, které byly zakončeny velkou vrcholovou císařskou korunou. Mezi pilastry, zakončenými na vrcholu kouřícími urnami, se nacházely niky s osazenými figurami.<sup>231</sup> Castrum doloris se stylizovanou popraskanou omítkou bylo na grafickém listu podáno čelně, a proto jako u drtivé většiny těchto zobrazení nelze spatřit úplně vše. Menší detaily si můžeme domyslet, ale zbytek nám musí prozradit doprovodný text. Přičemž v případě zadní strany řečené platí absolutně.

Grafické listy – jako i tento – vynechávají či výrazně stylizují řadu detailů, včetně nápisů. Je to dáno omezením techniky, jakou byl především mědiryt či dřevoryt, a tyto neumožňují precizní a přesné detaily, ale také díky následovnému tisku, který by potencionální dech beroucí detaily namísto toho sjednotil v jednu skvrnu. Pouze čtveřici štítů, které byly umístěny v interiéru architektury, rytec detailně zachytil samostatně po stranách castra doloris.

Uprostřed stavby na viditelném vyvýšeném místě stál zdobený sarkofág, který byl přístupný ze čtyř stran půlkruhově zaklenutými branami, které v koncepci ikonografického programu plnily zcela zásadní roli. Každá z bran v sobě symbolicky spojovala určitou část života, činy nebo události v

---

231 Komárek-Valeš, (pozn. 16), s. 262.

životě císařovny.<sup>232</sup> Západní brána, směrem ke vstupu do kostela, jediná, kterou grafický list prakticky kompletně zachycuje, symbolizovala Bránu smrti (č. 1). Ve směru hodin pak následovala Brána života (č. 2), Brána manželství (zezadu) a Brána pozemských korun (č. 3). Horní část architektury pak tvořila Brána nebes nebo též Brána věčnosti (č. 4).<sup>233</sup>

Na celém castru doloris se vedle nejrůznějších figur, obrazů a symbolů objevovala také celá řada latinských nápisů, které vedle své vlastní výpovědi, vážící se většinou k některému vyobrazení, obsahovaly také druhou symbolickou rovinu ve formě chronogramu. V nápisech umístěných na castru se pravidelně opakoval součet římských číslic udávající rok úmrtí císařovny. Nápis a texty vycházely převážně jen z několika zdrojů – nejvíce pochopitelně z Bible, ale celá řada také z děl klasických antických autorů. Základní klíč k ideovému programu lze spatřovat v jedné z knih Starého zákona – *Knize Přísloví* krále Šalamouna (v poslední, třicáté první kapitole), jejíž citáty se v popisu objevují nejčastěji.<sup>234</sup> Podstata zvolených citátů byla většinou transformována do symbolických emblémů a doplněna o další text.

První bránou, kterou vidíme na grafice zobrazenou čelně, je Brána smrti (č. 1). Před ní vidíme schody, které jsou pokryty černou látkou, nejčastěji však černým sukrem nebo sametem, a na nich mimo rozestavěných zapálených svící můžeme spatřit stojící zarmoucenou ženskou postavu, kterou je personifikace města Brna (č. 5), což si lze snadno odvodit, jelikož levou rukou přidržuje štít se znakem města Brna, na kterém je vyobrazen dvouhlavý orel a iniciály F. III., které odkazovaly na císaře Ferdinanda III., který brněnský znak povýšil za úspěšnou obranu města proti švédským vojskům na konci třicetileté války. Tento štít je doplněn o tato volně parafrázovaná slova, které

---

232 Návrhy efemerních architektur, konkrétně bran, vytvořil např. brněnský malíř František Řehoř Eckstein. Bohumil Samek, *Architektura v díle F.Ř. Ecksteina*. Opuscula historiae artium – Sborník prací Filosofické fakulty brněnské univerzity F 30-31, 1986-1987, s. 53-59.

233 Komárek-Valeš, (pozn. 16), s. 263.

234 Ibidem.

vyšly v doprovodném tisku: „*Ó Brno, svými posledními slzami ještě jednou ucti stín své císařovny.*“<sup>235</sup> Umístění městského znaku na pravé straně castra doloris rozhodně nebylo náhodné. Právě z pravé strany přicházeli smuteční hosté a významné postavení Brna spolu s ukazatelem, kdo byl donátorem tohoto castra, mohlo být díky tomuto důmyslnému umístění jasně deklarováno. Dvuhlavého orla, zobrazeného na štítu města Brna, jde chápat ještě v další souvislosti, a to jako symbol evangelisty Jana, jehož symbol či spojitost s ním se na architektuře objevila několikrát.<sup>236</sup> Dle římské mytologie byl Jan mimo jiné i patronem dveří, vchodů a přeneseně také začátků a konců a byl v této spojitosti zobrazován se dvěma opačnými tvářemi, představující Slunce a Měsíc, tedy život a smrt. Tuto Janovu symboliku ztělesňovala druhá postava na schodech o pár stupňů výše nežli personifikace města Brna, tentokrát na straně levé (č. 6). Tato postava se dvěma tvářemi drží v pravé ruce zlatý klíč, který pomyslně zavírá čtyři brány pozemské a otevírá bránu pátou – Bránu věčnosti. Zde je potřeba zmínit, že tento evangelista nebyl zvolen zcela náhodně, ale proto, že od jeho jména je odvozeno jméno měsíce ledna – Januar. Tento měsíc souvisel se všemi čtyřmi branami, neboť se úzce vázal k životu zemřelé císařovny. Dne 6. ledna roku 1655 se Eleonora Magdalena Terezie narodila (Brána života), 14. prosince roku 1676, tedy časově blízko lednu, se provdala za Leopolda I. (Brána manželství), 19. ledna 1690 byla korunována (Brána pozemských korun) a 19. ledna 1720 císařovna zemřela (Brána smrti).<sup>237</sup>

V srdci hradu smutku císařovny stála rakev, která byla doplněna o symboly smrti (č. 7). Byla zde lebka s hnáty, na které spočívaly insignie moci – koruna, žezlo a krucifix s nápisem: „*Ty vyved' mě od bran smrti.*“<sup>238</sup> Nad tímto

---

235 Ibidem, s. 264.

236 Helfertová, (pozn. 5), s. 304.

237 Komárek-Valeš, (pozn. 16), s. 264.

238 Žalm (9,14).

celkem se vznášela velká císařská koruna, dosti podobná té, kterou můžeme spatřit i na castru císaře Rudolfa II. a byla zdobena četnými florálními motivy (č. 8). Ve spodní části rakve byl rollwerk s obsáhlým textem, vyzývající přichozí k truchlení nad smrtí císařovny (č. 9). Na grafice však text není patrný a proto je také uveden v doprovodném textu.

Ve všech čtyřech rozích vnitřního prostoru se v jeho horní části nacházely malované obrazové štíty, které byly na grafickém listu zobrazeny v detailu po stranách ústředního motivu. Na štítu mezi Bránou smrti (č. 1) a Bránou manželství (č. 2) byl vyobrazen průběh stavby castra doloris, kde je možno spatřit řemeslníky, vztyčující sloupy horního patra stavby (č. 10). V popředí této stavby stojí císařovna ve vdovských šatech a projevuje nesouhlasné gesto směrem k této konstrukci, naproti ní stojí kostlivec jako upomínka toho, že její nesouhlas je marný. Druhý emblém nacházející se v interiéru u Brány smrti vyjadřoval jednu z vlastností císařovny, kterou byla pokora (č. 11). Císařovna je zde opět zobrazena ve vdovských šatech a sklání se k náhrobku, na kterém je umístěn totožný nápis, nacházející se na její skutečné rakvi. Tento nápis je titulem z Horatiovy básnické sbírky, který odkazuje na hrob založený ctnostmi. Třetí kartuše vyjadřovala lásku vládnoucího císaře a syna zesnulé Karla VI., který zde sedí na trůnu, pod kterým jsou umístěny znaky dědičných zemí spolu s latinským nápisem: „*Cogit Pietas imponere finem Officio*“ („Zbožnost velí ukončit úřad“), který projevuje pietu vůči zemřelému

(č. 12).<sup>239</sup> Poslední, čtvrtá kartuše zobrazuje již dokončené castrum doloris, před kterým stojí personifikace města Brna, identifikována opět městským znakem, symbolizující oddanost, věrnost a zármutek truchlících občanů města Brna (č. 13).

Nad Bránou smrti, v samém středu castra doloris, byl umístěn velký

---

239 Komárek-Valeš, (pozn. 16), s. 265.

symbolický štít, na kterém jsou hojně užity motivy vanitas,<sup>240</sup> kterým v jeho rámu dominuje lebka korunovaná císařskou korunou (č. 14). Stěžejním motivem v tomto štítu je Smrtka rozrážející beranidlem Bránu života, nad níž se opět nacházel dvojsečný lednový symbol, tentokrát v podobě souhvězdí Vodnáře.<sup>241</sup> V horní pásce nad štítem je citát, který hovoří o tom, že po ranách smrti je jedinou nadějí otevřená Brána smrti a ve spodní pásce je zmínka o pomíjivosti života spolu s opětovnou připomínkou soustrastné účasti obyvatel Brna. Obě mluvící pásky nalezneme na grafice opět zcela prázdné.

Dvojice piliřů po stranách brány, které byly dekorovány lebkami se zkříženými hnáty, měla také svoji symboliku. Tu bylo možné spatřovat na dvakrát odstupňovaných podstavcích sloupů, kde každý z podstavců symbolizoval jednu specifickou vlastnost zemřelé. Na levém byl umístěn symbol štědrosti – ruka vystupující z oblaků držící roh hojnosti, doplněný citátem z Claudiana (č. 15): „*Nikdo neodcházel zarmoucený od jejích rukou, každého se snažila zachránit od bídy.*“<sup>242</sup> Na pravém podstavci byla další vlastnost císařovny zobrazena jako vroucí víra (č. 16). Ta zde byla vyjádřena k nebesům planoucím ohněm či plamenem, doplněná slovy tentokrát z Ovidia: „*Kdo chce stoupat k nebesům, musí být naplněn plamenem víry.*“<sup>243</sup>

Naproti Bráně smrti se nacházela Brána života, která se svým ikonografickým programem soustředila na okamžik šťastného narození a života císařovny a s nimi spojenou osudovost znamení Vodnáře.

Jižně orientovanou Bránu manželství dekorovaly znaky manželství

---

240 Symboly vanitas (lat. marnost či prázdnota) nejčastěji zobrazují: umrlčí lebku, jakožto symbol memento mori (pamatuj na smrt), přesýpací hodiny či sfouknutou svíčku (upomínka na běh času), převrženou nádobu, nejčastěji džbán, pohár či misku symbolizující prázdnotu, dále pak koruna, žezlo, šperky, měšec či mince symbolizující moc a majetek světa, který pro mrtvého nemá význam, meč a jiné zbraně naznačující, že před smrtí neochrání, květiny (obyčejně s kapkami rosy), mýdlové bubliny – symboly krátkosti života, knihy, mapy a hudební nástroje jakožto symboly umění a věd a trubky, hrací karty představující pozemské potěšení.

241 Komárek-Valeš, Ibidem.

242 Komárek-Valeš, (pozn. 16), s. 266.

243 Ibidem.

císaře Leopolda I. a Eleonory Magdaleny Terezie. Tato symbolika se věnovala především plodům tohoto úspěšného sňatku. V hlavním štítu nad branou byla namalovaná brána otevírající se snubnímu prstenu osázenému dvěma drahými kameny, které symbolizovaly jejich dvě společné děti, a především dva budoucí císaře – Josefa a Karla.

Poslední ze čtyř byla Brána říšské koruny. Císařovna vedle své nezastupitelné a na castru doloris tolik oslavované role matky a manželky sehrála také velmi podstatnou roli na politickém jevišti, kterou si rovněž zasloužila patřičné pozornosti a velebení.<sup>244</sup> Patrně jako nejdůležitější okamžik je zde vnímána její korunovace říšskou císařovnou.

Jednotlivé brány oddělovaly mělké niky osazené ženskými figurami, které ztělesňovaly personifikace čtyř ctností, tedy Moudrost, držící zrcadlo s propleteným hadem (č. 16), Spravedlnost, ačkoliv bez meče a vidoucí, ale s typickými váhami (č. 17), a posledními, zato pro císařovnu nejbližšími vlastnostmi byla personifikace Statečnosti a Mírnosti.<sup>245</sup>

Poslední a zřejmě i nejdůležitější část popisu castra doloris, obsažená v doprovodných listinách vydaných současně s jeho vyobrazením, se zabývala horní částí objektu, kde se mezi oblaky a doutnajícími vázami otvírala vytoužená a zasloužená Brána věčnosti (č. 4) vytvářená volutovými segmenty, které zakončoval konečný a nejvyšší cíl cesty – koruna věčné slávy (č. 18). Nad touto bránou se pod korunou vine nápisová páska s výňatkem ze žalmu:

*„Pozdvihnětež, ó brány, svrchků svých, pozdvihnětež se vrata věčná, aby vjíti mohl král slávy.“*<sup>246</sup> Před bránou, pod korunou slávy, již čekal na svoji manželku dříve zesnulý choť, císař Leopold I. (č. 19), a starší syn Josef I. (č. 20), kteří

---

244 Císařovna Eleonora Magdalena Terezie se ještě za života svého manžela Leopolda I. aktivně a vlivně zapojovala do zahraniční politiky země a byla manželovou rádkyní. Její úloha se však stala zcela zásadní až po nečekané smrti staršího syna císaře Josefa I., kdy až do návratu svého mladšího syna Karla z jeho španělského dobrodružství se dočasně postavila do čela habsburské říše.

245 Komárek-Valeš, (pozn. 16), s. 267.

246 Žalm (23 [24], 7).

touto branou již prošli a čekají zde na společné shledání.<sup>247</sup> Na opačné východní straně této brány se zde typicky pro tuto smuteční architekturu nachází personifikace Času – Chronos (č. 21) se svým charakteristickým atributem – kosou a se svým dvojnásobným počítáním největších ctností těchto manželů.

Vyobrazení hradu smutku za zesnulou je na grafice doplněno ještě zahalenými postavami čtyř kostlivců či smrtek, držících v ruce doutnající vyhaslou pochoděň jako jeden ze symbolů vanitas (č. 22). Tito kostlivci stojí na soklech, které jsou rovněž zdobeny těmito symboly. Nelze se domnívat, že tyto postavy byly kompaktní součástí tohoto chrámu smutku, spíše je pravděpodobné, že se nacházely opodál a pomohly spoluutvářet smuteční výzdobu a atmosféru slavnostně nazdobeného chrámu.<sup>248</sup>

Castrum doloris císařovny Eleonory Magdaleny Terezie bylo z mnoha různých důvodů, jakými jsou například vážnost a znatelná obliba zemřelé či pokročilá fáze baroka, velmi náročné na svou výzdobu, a tak i na interpretaci jejího obsahu. Téže věci si byl vědom již autor vyhotovené grafiky, a proto pro usnadnění popisu a čitelnosti tohoto hradu smrti označil jednotlivé sochy, vyobrazení či důležité aspekty čísly a písmeny, což u pramenů tohoto charakteru nebývá zcela zvykem a u žádné jiné grafiky zobrazující castrum doloris je nenalézám.

## **5.8/ Castrum doloris opata Vincence Wallnera**

1729, nesignovaná mědirytina, papír, 428 x 305 mm, Moravská zemská knihovna

---

247 Komárek-Valeš, Ibidem.

248 Ibidem.

Dalším prameny doložitelným castrum je castrum doloris za následovníka opata premonstrátského kláštera v Louce Karla Kratochwila, kterým byl opat Vincenc Wallner.

O opatu Wallnerovi, stejně tak jako o Karlu Kratochwilovi dokážeme dohledat pár kusých informací, týkající se jeho církevní kariéry. Životopisné údaje týkající jeho osoby před zvolením opatem nejsou dohledatelné. Je však o něm známo, že po smrti Karla Kratochwila v říjnu roku 1712 se děla 5. prosince za přítomnosti Strahovského opata Mariana nová volba. „*Volantů*“ bylo celkem dvaasedesát z nichž byl jednapadesáti hlasy zvolen muž velmi rozsáhlých vědomostí a znalostí, který zastával funkci generálního vikáře v Uhrách Vincenc Wallner. Za jeho působení v Louckém klášteře čítal počet kanovníků na osmdesát. „*Pěstoval horlivě vědy a jmenovitě historii.*“ Roku 1726 zakoupil statek Myslice a zakoupil od biskupa Olomouckého tamnější farní patronát za dosavadní v Rokatnici, kam byli dosud vysíláni do správy duchovní bratří z Louckého kláštera.<sup>249</sup> Opat Vincenc Wallner zemřel na svátek archanděla Michaela 29. září roku 1729. Téhož roku bylo nad opatem proneseno 8. listopadu kázání.<sup>250</sup>

Dochovaným pramenem, který je památkou na tuto událost, je nesignovaná rytina menšího formátu zachycující architekturu castra doloris, tentokrát však nezasazeného do konkrétního prostoru, nicméně i v tomto případě se lze domnívat, že stánek smutku postavený na počest opata Wallnera byl umístěn před hlavním oltářem konventního kostela v Louce.

Samotný text kázání, jehož autorem byl Gregorio Fritz, farář v obci Falbach v Dolních Rakousích, neobsahuje propracovanější propojení s castrum doloris, jako tomu bývá v pohřebních kázáních při jeho existenci zvykem, ani s ním nějakým způsobem nepracuje, jako tomu bylo u předešlého opatského

---

249 Dominik Karel Čermák, (pozn. 205).

250 Komárek-Valeš, (pozn. 16), s. 278.



příkladu. Tento fakt je nepochybně spojen s osobou kazatele, který oproti Felseneckerovi, členovi konventu, jako tomu bylo v předešlém případě, neměl možnost blíže se seznámit s touto smuteční architekturou před pronesením jeho kázání.<sup>251</sup> Rytina tak tvořila spíše ilustraci volně doplňující samostatný tisk nežli jeho integrální součást.

Celková koncepce druhého příkladu opatského castra doloris je, nutno podotknout, o něco skrovnější než u jeho předchůdce. Dalo by se i říci, že je v mnoha ohledech velmi jednoduše řešeno, a to jak z hlediska ideologického, tak toho dekorativního. Těžko však hodnotit, z jakého důvodu tomu tak bylo, či co tomu předcházelo.

Castrum doloris opata Vincence Wallnera tvoří odstupňovaná, v horní části konkávně prohnutá architektura, na které je, jak tomu bylo i v předchozím případě u castra doloris opata Karla Kratochwila, umístěn katafalk zakrytý tmavým sukнем s berlou a mitrou, což jsou odznaky opatské hodnosti (č. 1).

Dekoratívni složka je tvořena figurálními sochami, jednoduchými a složitějšími složenými svícny, doplněná černým baldachýnem, který tvoří kulisu, ale i pomyslnou oponu této scény. Plačka na levé straně přidržující kartuši s textem upozorňujícím na opatovo jméno (č. 2), které zde svým spolubratřím zanechal jako příklad hodný následování, jež vrcholí ziskem života věčného. Důležitost tohoto prvku navíc podtrhuje gesto, kterým žena poukazuje na monogram opatova jména (VW) na soklu za jejími zády (č. 3).<sup>252</sup> Její protějšek na pravé straně drží štít s pasáží z Vergiliovy *Aeneidy*<sup>253</sup> (č. 4),

---

251 Ibidem.

252 Ibidem.

253P. Vergili Maronis Aeneis 4, 28-29: „

*ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores abs-tulit; ille habeat secum seruetque sepulcro*

„ Srov. MARO, P. Vergilius, *Aeneis*. Praha 1970, s. 112 (přeložil Otmar Vaňorný): „

*Kdo si mě první snoubil, mou životní lásku si s sebou do hrobu vzal – nechť tedy ji má též v temnotě rovu!“*

který demonstruje žal královny Didó nad jejím zemřelým manželem, v tomto případě tedy členů konventu nad jejich duchovním otcem. Současně postava na pravé straně poukazuje na vedle ní klečící postavu krále Davida ( č. 5), který je paralelou k osobě opata, s nímž je ztotožněn nejen přítomným znakem louckého kláštera, ale i parafrází části 22. žalmu, který poukazuje, že opat, stejně tak jako král David, byl kajícím, který si na konci svého života uvědomuje své chyby. David svůj zrak upírá na postavy ctností, nacházející se nad ním (č. 6). Tedy na postavu Víry přidržující kříž (č. 7), Naděje držící v levé ruce kotvu (č. 8) a Lásky, která je typicky zobrazena s dítětem (č. 9).<sup>254</sup> Postava Lásky zde drží mimo jiné v ruce Urobora,<sup>255</sup> který symbolizuje věčný koloběh života a smrti (č. 10) a je zde chápána ve smyslu, že láska nad tímto koloběhem vždy zvítězí, protože je věčná. Postavy ctností zároveň drží nit opatova života, kterou je možné na grafice pozorovat pouze z dostatečné blízkosti ale její přítomnost zde prokazuje postava Víry, která v pravé ruce drží její klubko (č.11). Tato nit života nemůže být ani vzhledem k vlastnostem zemřelého navinuta zpět, což stvrzuje i přítomný nápis, který je citátem ze Senecova díla *Hercules furens*.<sup>256</sup>

Efemérní architektura vrcholí již zmíněným katafalkem (č. 12), u něhož sedí dvojice putti s mluvícími páskami (č. 13), které opětovně zdůrazňují charakterové vlastnosti a ctnosti zemřelého. Tyto pásy však nejsou na grafice v plném obsahu čitelné a lze si podle některých slov pouze domyslet jejich význam, který je ale zjevný. Obě dětské postavy jsou oděny do mozet a v rukou drží birety, což můžeme chápat jako jasný odkaz na řeholní roucho premonstrátských kanovníků.

Celou kompozici castra doloris završuje scéna, ve které poráží archanděl

---

254 Ibidem, s. 279.

255 Uroboros je starodávný symbol zobrazující hada nebo draka, požírajícího svůj vlastní ocas, a pojí se zde se symbolikou koloběhu času. Mimo jiné Uroboros představuje cyklickou podstatu věcí, nekonečný návrat od konce k začátku, sebezničení a sebeobnovu a i v tomto kontextu jej lze na tomto místě chápat.

256 Komárek-Valeš, (pozn. 16), s. 297.

Michael s mečem (č. 14) a písmenem V značící vítězství (ale zároveň také monogramem opatova jména Vincenc), Smrt duše, která je zde zastoupena znovu postavou kostlivce s kosou (č. 15). Avšak zde, na rozdíl od jiných příkladů zmíněných castr, je jednoznačně v roli někoho, kdo prohrál. O tom svědčí nejen to, že se tato postava nachází v poloze dole a nikoliv na důstojném místě nahoře ale také to, že mezi smrtí a archandělem Michaelem je navíc sféra, za kterou vychází slunce, které jednoznačně symbolizuje zrození nového života opata na věčnosti (č. 16).<sup>257</sup>

Vzhledem k tomu, že rytina tvořila spíše ilustraci volně doplňující samostatný tisk nežli jeho integrální součást, nemáme k dispozici jasné přepisy nápisů, objevujících se na tomto opatském castru. Pro menší formát původního tisku grafiky jsou nápisové pásy v ní obsažené jen velmi špatně či úlomkovitě čitelné, proto na tomto místě nebyly k dispozici její jasné překlady či souvislejší výklady. I tak lze ale tuto grafiku venkovského castra vzniklého za opata Vincence Wallnera chápat jako pozoruhodný a ojedinělý příklad, který zde jako jeden z mála nemohl být opomenut.

V otázce, proč jsou prameny dokládající existenci castr doloris ve spojitosti s církevními řády na našem území úzce spjaty právě s řádem premonstrátů, jako tomu je i u výše demonstrovaného příkladu, spatřuji odpověď v tom, že právě u kanovníků tohoto řádu bylo kazatelství mimo jiné jejich hlavní činností. Problematika castr doloris je úzce s kazatelskou praxí spjata a i ve světském prostředí jsou právě často pohřební kázání a jejich popis jediným písemným pramenem, který o existenci této efemérní architektury hovoří, a tudíž i jediným pramenem, o který se lze z badatelského hlediska opřít. Pokud se nám nedochovala (pakliže vůbec vznikla) jeho obrazová podoba, což je bohužel v tomto směru častým jevem.

---

257 Ibidem.

## 6/ Závěr

Cílem předložené práce bylo obeznámit čtenáře s existencí specifické kapitoly v historii dějin umění, a to s problematikou castra doloris, která se uplatňovala především v barokní době. Jelikož prameny dokládající jejich existenci jsou značně neúplné a spíše ojedinělé, rozhodli jsme se s mým vedoucím diplomové práce, panem docentem Martinem Pavlíčkem, že zde uvedeme příklady jak z Čech, tak také z Moravy, a tím zároveň pomůžeme vytvořit komplexnější představu o tomto fenoménu raného novověku na našem území.

V této práci se uplatnily nejčastější typy této smuteční architektury, které vznikaly i mimo naše území, a to nejčastěji v dnešním Rakousku, kterým byla mimo jiné tato domácí tvorba, také vzhledem k politické situaci tehdejší doby, nejvíce ovlivněna a ze kterého čerpala také nejvíce inspirace, jako tomu bylo i v ostatní, nejen umělecké tvorbě.

Nejčastějším typem architektury, který se zde uplatňoval, byl chrámek, otevřená architektura stojící nad katafalkem s rakví. Pouze přítomností stěny, respektive jejím náznakem, se chrámek odlišuje od dalšího nejčastějšího typu castra doloris, kterým byl baldachýn, přičemž oba typy vycházely v půdorysné dispozici ze čtverce, který měl později zkosené rohy a vykazoval tak půdorys osmiúhelníku. Tendence k odlehčení architektury a větší míru dekorativity lze sledovat především na nástavcích této efemerní architektury.<sup>258</sup> Co se týče vztahu sochařské výzdoby k architektuře, je možno pozorovat vývoj od původního aditivního umístění plastické výzdoby mimo tělo stavby postupně k užšímu sepětí plastiky a architektury.<sup>259</sup>

Srovnání této efemerní architektury s architekturou trvalou je jistě na

---

258 Helfertová, (pozn. 5), s. 304.

259 Ibidem.

místě, avšak s drobnými výhradami a je nutno je posuzovat rozličnou optikou. Objekty *castra doloris* přejímají sice ze soudobé architektonické produkce jednotlivé formální prvky, avšak jsou především podmíněny vlastním ikonografickým obsahem. *Castra doloris* jsou v nejvyšší míře tím, co bylo nazváno zobrazující architekturou.<sup>260</sup> Celá stavba je do posledních detailů znázorňujícím symbolickým útvarem, kde každá jednotka má svoji úlohu v celkovém aparátu a pomáhá vyslovit základní myšlenku stavby jako celku. Tak jsou půdorys, užití konkrétního architektonického řádu, sochařská výzdoba, ornament a ostatní komponenty v rafinované barokní režii podřízeny zobrazení určitého obsahu. Smysl *castra doloris* je několikavrstevný. Tyto objekty nejsou jen komemorativním památníkem cti a oslavy pozemských ctností a zásluh zemřelého, ale jsou především znázorněním triumfu nad smrtí a pomíječností a znázorněním pouti duše zesnulého k nebesům.<sup>261</sup>

Na základě studia uvedené literatury a pramenů jsem se v této práci pokusila upozornit na všechny podstatné body, které by měly pomoci čtenáři objasnit nejdůležitější otázky týkající se problematiky *castra doloris* z různých pohledů na věc. Opomenuty zde nebyly ani kulturně-historické souvislosti, které pomohly utvářet předpoklady k vzniku této architektury a k jejímu hlubšímu pochopení. To následně bylo aplikováno v jednotlivých kapitolách katalogu, u popisu konkrétních příkladů, kde jsou také zohledněny ikonografické, formální a stylové prvky, které pomohly celou stavbu a její myšlenku vyjádřit.

Mohu-li si zde na závěr dovolit citovat slova pana docenta Pavlíčka:

*„V působivých barokních formách vystihují obecněji platný fenomén budování sepulkrálních památníků, které oslavují život, činy a ctnosti zemřelého ve svém*

---

260 Hans Sedlmayer, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Wien – München 1960, s. 211.

261 Helfertová, (pozn. 5), s. 305.

*specifickém alegoricko-symbolickém jazyce.“*<sup>262</sup>

## **7/ Seznam pramenů a literatury**

### **7.1/ Prameny**

Strahovský klášter, inv. č. GS 9642, kart. 75

Strahovský klášter, inv. č. GS 29983, kart. 150

Strahovský klášter, inv. č. GS 23985, kart. 114

Strahovský klášter, konvolut příležitostných tisků, sign. HJ I 39/34

Knihovna Benediktinského opatství v Rajhradě, sg. P. f. 48, přív. 28

MZA, G 263, (Rodinný archiv Podstatských-Lichtenštejnů)

MZA, G 263, inv. č. 116, kart. 12, sign. 79

MZA, G 263, inv. č. 137, kart. 18, sign. 106

MZA, B 1 Gubernium, kart. 336

MZA, G 21, sbírka starých tisků

MZA, G 10 a G 13 sbírky rukopisů

Muzeum hl. m. Prahy, inv. č. H 025 919

Muzeum hl. m. Prahy, inv. č. H 030 689

Muzeum hl. m. Prahy, inv. č. H 024 430

---

262 Martin Pavlíček, „*spí tuto v této kapli, ...spí on chrápáním velikým*“ *Barokní mauzolea, náhrobky a epitafy v Olomouci a v Kroměříži* in: Jiří Roháček, *Epigraphica et Sepulcralia V., Fórum epigrafických a sepulkrálních studií*, Praha 2014, s. 130.

## 7.2/ Literatura

Philippe Ariès, *Dějiny smrti I.*, Praha 2000.

Philippe Ariès, *Dějiny smrti II.*, Praha 2000

Petr Bašta-Markéta Baštová (ed.), *Ars moriendi: loretánské krypty – z historie pohřbívání v kapucínských konventech (kat. výst.)*, Praha 2012.

Roberto Bellarmino, *Umění křesťanské, aneb příprava k dobré smrti*, Praha 1620.

Maria Grazia Bernardini – Maurizio Fagiolo dell'Arco (ed.), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Milano 1999.

Pavel Bělina (ed.), *Velké dějiny zemí Koruny české II. (1683 – 1740)*, Praha 2003.

*Bible, Písmo svaté Starého a nového zákona, Český ekumenický překlad, 6. přepracované vyd.*, Praha 1995.

Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, Praha 1941.

*Breve racconto della trasportatione del corpo di papa Paolo V. dalla basilica di S. Pietro a' quella di S. Maria Maggiore*, Řím 1623.

Dominik Karel Čermák, *Premonstráti v Čechách a na Moravě*, Nákladem kanonie Strahovské, Praha 1877.

Ivana Čornejová (ed.), *Ve stínu tvých křídel, Habsburkové v českých dějinách*, Praha 1995.

Jiří Fidler, *České královny*, Havlíčkův Brod 2004.

Magdalena Hawlik van de Watter, *Der schöne Tod*, Vídeň 1989.

Jitka Helfertová, *Castra doloris doby barokní v Čechách*, *Umění XXII*, 1974, s. 290 – 306.

Zdeněk Hojda (ed.), *Heřman Jakub Černín na cestě za Alpy a Pyreneje II. Cestovní deník Heřmana Jakuba Černína z let 1678–1682*, Praha 2014.

Martin Holý-Jiří Mikulec (ed.), *Církev a smrt, Institucionalizace smrti v ranném novověku*, Praha 2007.

Michaela Hrubá, "Nedávej statku žádnému, dokud duše v těle": pozůstalostní praxe a agenda královských měst severozápadních Čech v předbělohorské době. Michaela Hrubá. Vyd. 1. Ústí nad Labem : Universita Jana Evangelisty Purkyně, 2002.

Pavel Král, *Mezi životem a smrtí, Testamenty české šlechty v letech 1550-1650*, České Budějovice 2002.

Pavel Král, *Smrt a pohřby české šlechty na počátku novověku*, České Budějovice 2004.

Filip Komárek-Tomáš Valeš, *Castra doloris* raného novověku na Moravě jako fenomén barokní efemérní dekorace in: Jiří Roháček (ed.), *Sepulcralia et epigraphica IV. Fórum epigrafických a sepulkrálních studií*, Praha 2013, s. 251-285.

Vlasta Kratinová, *Barok na Moravě, Malířské a sochařské návrhy z moravských sbírek*, Praha 1986.

Irvin Lavin, *Bernini's Death*, *The Art Bulletin* LIV., 1972, s. 158-184.

James Locatelli, *Babylon Bohemia*, Praha 1905.

Alastair Laing, *Fischer von Erlach's monument to Wenzel, Count Wratislaw von Mitrowicz and its place in the typology of the pyramid tomb*, *Umění* XXXIII, 1985, s. 204-218.

Tomáš Malý-Pavel Suchánek, *Obrazy očištění, Studie o barokní imaginaci*, Brno 2013.

Petr Mašek, *Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slezsku od Bílé hory do současnosti, díl I.*, Praha 2008.

Petr Mašek (ed.), *Lobkowiczové, dějiny a genealogie rodu*, České Budějovice 2002.

Petr Maša, *Svět české aristokracie 1500-1700*, Praha 2004.

Veronika Mrázová, *Žena v katolickém pohřebním kázání v 17. století*, ) [nepublikovaná bakalářská práce] , Olomouc 2009.

Antonín Novotný, *Časopis Společnosti přátel starožitností* 40, Praha 1932.

Martin Pavlíček, „Ležet v knihách“. k ikonografii náhrobku Jana Václava hraběte Vratislava z Mitrovic v kostele sv. Jakuba Většího v Praze. in: Jiří



roháček (ed.), *Epigraphica & Sepulcralia IV. Fórum epigrafických a sepulkrálních studií*, Praha 2013, s. 331–344

Martin Pavlíček, Epitaf Karla knížete z Liechtensteinu v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Opavě (1756-1765). K typologii náhrobků 18. století v českých zemích. Pavlíček, Martin. In: *Studia Moravica. 3. Sborník historiografických, filologických a uměnovědných příspěvků přednesených na vědecké konferenci Mars Moravicus - Neklidná léta Moravy pořádané ve dnech 28.-30. června 2004 v rámci realizace výzkumného záměru Ministerstva mládeže a tělovýchovy české republiky MSM 15200017 Dějiny a kultura Moravy jako modelu regionu na Filozofické fakultě univerzity Palackého v Olomouci / Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005 s. 263-276.*

Radmila Pavlíčková, *Triumphus in Mortem, Pohřební kázání nad biskupy v raném novověku*, České Budějovice 2008.

Radmila Pavlíčková, „Tichý pohřeb“ trevírského kurfiřta Karla Lotrinského ve Vídni 1715–1716. Raně novověká smrt v kontextu dvorského ceremoniálu a katolické komemorace. *Časopis Matice moravské CXXVII*, 2008.

Josef Petráň (ed.), *Dějiny hmotné kulury II./1. Kultura každodenního života od 16. do 18. století*, Praha 1995.

Lisolette Popelka, *Castrum doloris oder Trauriger Schauplatz*, Vídeň 1994.

Pavel Preiss, *Česká barokní kresba/Baroque drawing in Bohemia*, Praha 2006.

Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità et di pro - pria inventione*, Řím 1603.

Marie Ryantová, Petr Vorel (ed.), *Čeští králové*, Praha 2008.

Daniela Rywiková, *Speculum mortis: Obraz smrti v českém malířství pozdního středověku*, Ostrava 2016.

Bohumil Samek, *Architektura v díle F.Ř. Ecksteina, Opuscula historiae artium* Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity F 30-31, 1986-1987, s. 53-59.

Hans Sedlmayer, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Wien – München 1960, s. 211.

Hans Sedlmayer, *Fischer von Erlach der Ältere*, München 1956.

Miloš Sládek, *Vítr jest život člověka aneb život a smrt v české barokní próze*, Praha 2000.

Pavel Suchánek, *Triumf obnovujícího se dne, Umění a duchovní aristokracie na Moravě v 18. století*, Brno 2013.

Miloš Stehlík, *Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě*, Brno 1975.

Giorgio Vasari, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I-II.*, Praha 1976.

Václav Vladivoj Tomek, *Dějepis města Prahy III.*, Praha 1875.

Vít Vlhas (ed.), *Sláva barokní Čechie: umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001.

Zelenková Petra, *Martin Antonín Lublinský jako inventar grafických listů*, Praha 2011.

## **8/ Summary**

The presented thesis focuses on the objects of temporary mortuary architecture from the Baroque period, known under the term of *Castrum doloris*. I closely focus on these ephemeral objects and concentrate my attention on the area of Bohemia and Moravia, because there is a lack of sources dealing with this topic.

In my thesis I was dealing with factors which lead to the creation of this phenomenon and I was analysing their history in detail as well as their

spiritual meaning. Then I focus on typology of this architecture, not only from the formal point of view, but also iconographic. There is an exemplary catalogue accompanying my thesis describing specific objects created in the past. There are chronologically written examples of twelve *Castrum doloris* of diverse characters, going from royal to abbot objects so this could help the reader create the best image about these works, about which we can only find information in a very few sources and literature and exceptionally created and preserved graphical illustrations.

## **9/ Seznam vyobrazení**

### **1. Castrum doloris krále Ferdinanda IV. (1654)**

1654, mědirytina, papír, 570 x 420 mm, sign. Frater Henrilus sculpsit, inv. č. H 024 430

Foto: Muzeum hl. m. Prahy

### **2. Castrum doloris knížete Hartmanna Lichtenšteina (1686)**

1686, mědirytina, papír, 430 x 310 mm, sign. Tobias Menshel del., J. S. Schott sculpsit, inv. č. GS 9642, karton 75

Foto: Strahovská knihovna

### **3. Castrum doloris císaře Leopolda I. (1705)**

1705, nesignovaná mědirytina, papír 335 x 220 mm

Reprofoto: Jitka Helfertová, *Castra doloris doby barokní v Čechách, Umění XXII*, 1974

### **4. Castrum doloris hraběte Heřmana Jakuba Černína z Chudenic (1710)**

1710, mědirytina, papír, 390 x 562 mm, sign. Fran. M. Kanka del, Aug. Neureutter sculpebat Pragae, inv. č. H 030 689

Foto: Muzeum hl. m. Prahy

### **5. Castrum doloris opata Karla Kratochwile (1713)**

1713, mědirytina, papír, 620 x 390 mm, sign. Georg Gutwein sculpsit,

Foto: Moravská zemská knihovna

**6. Castrum doloris Ferdinanda Leopolda Augusta Lobkovic (1715)**

1715, mědirytina, papír, 385 x 243 mm, sign. Antony Ritz invenit et del., Bickhart sculp. Pragae, GS 29983, karton 150

Foto: Strahovská knihovna

**7. Castrum doloris císařovny Eleonory Magdaleny Terezie (1720)**

1720, mědirytina, papír, 625 x 540 mm, sign. Wenceslaus Gutwein scuplsit Brünae,

Foto: Knihovna Benediktinského opatství v Rajhradě

**8. Castrum doloris opata Vincence Wallnera (1729)**

1729, nesignovaná mědirytina, papír, 428 x 305 mm,

Foto: Moravská zemská knihovna

**9. Castrum doloris papeže Pavla V. Borghese (1621)**

Reprofoto: *Breve racconto della trasportatione del corpo di papa Paolo V. dalla basilica di S. Pietro a' quella di S. Maria Maggiore*

**10. Castrum doloris císaře Rudolfa II. (1612)**

1612, mědirytina, papír, inv. č. H 025 919

Foto: Muzeum hl. města Prahy

**11. Castrum doloris císaře Karla VI. (1740)**

1740, kresba perem, tuší, šedě lavírovaná na bílém papíře, sign. I C Kowarsch (Jan Karel Kovář)

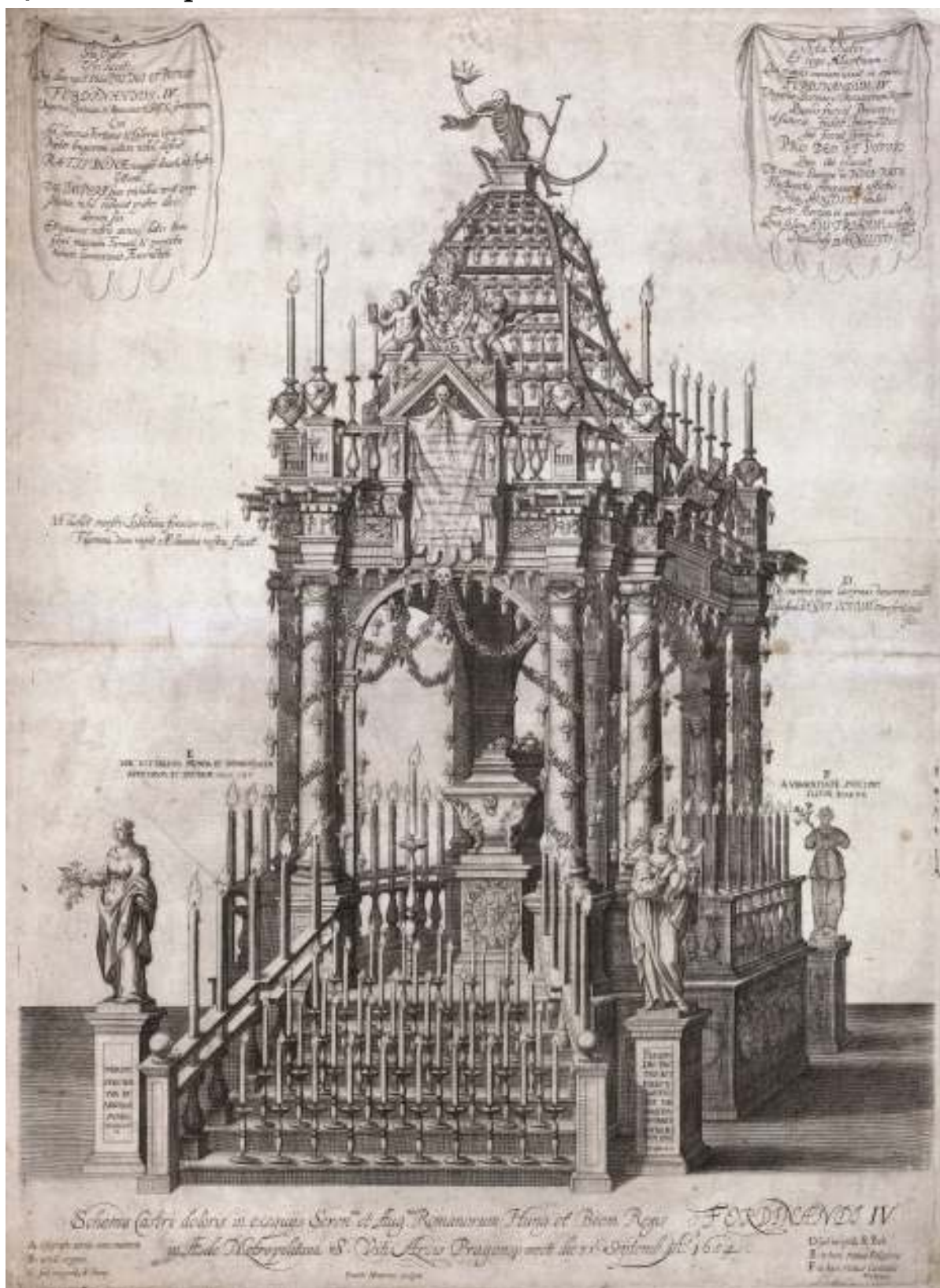
Reprofoto: Pavel Preiss, *Česká barokní kresba/Baroque drawing in Bohemia*, Praha 2006, s. 178

**12. Malba na zdi v lořetánské kryptě pod kostelem Narození Páně v Praze**

Skeleton s kosou, malba al fresco na jižním pilíři

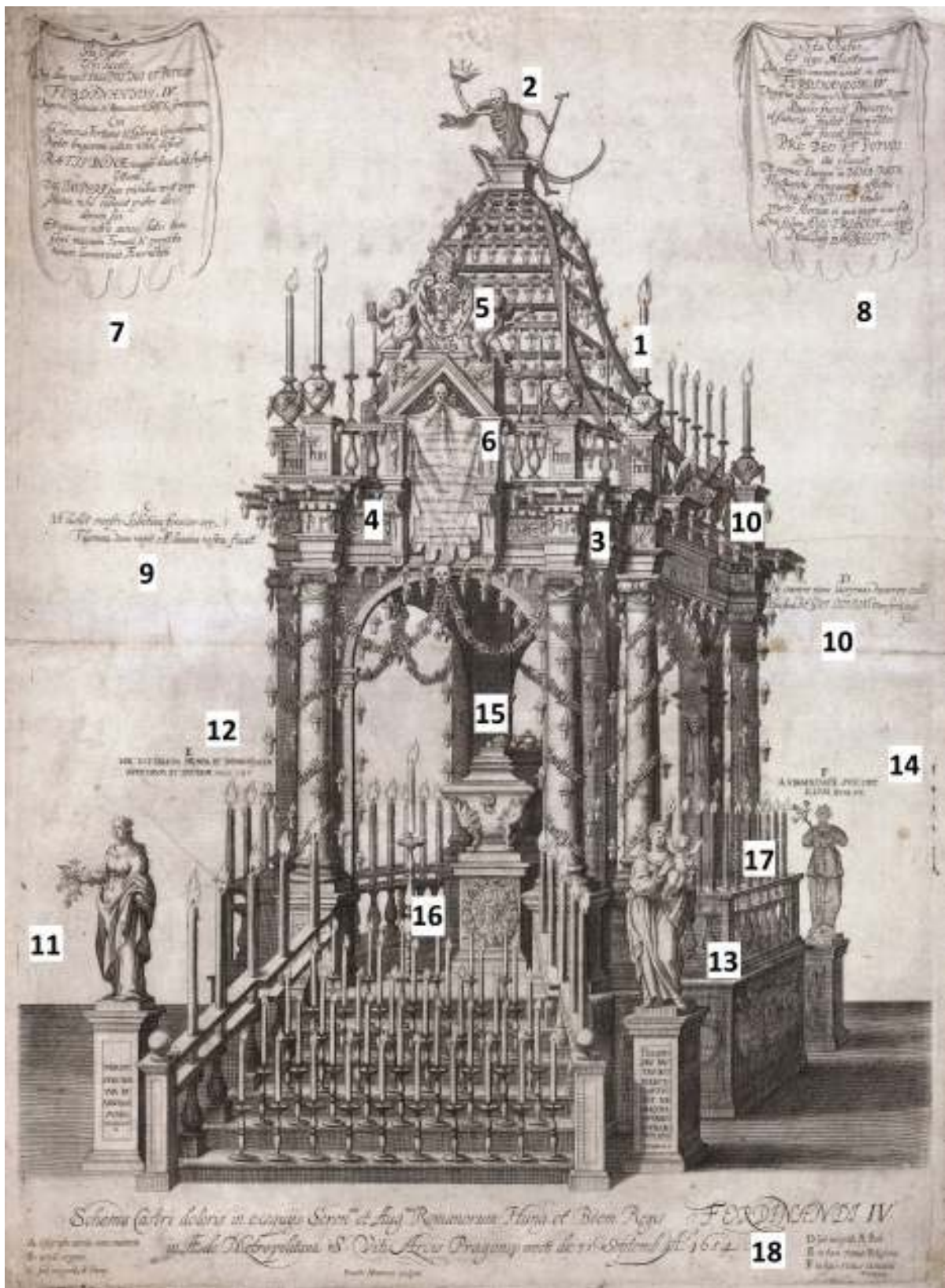
Foto: P. Zuchnický

# 10/ Obrazová příloha



(obr. č. 1)





(obr. č. 1)



(obr. č. 2)





(obr. č. 2)



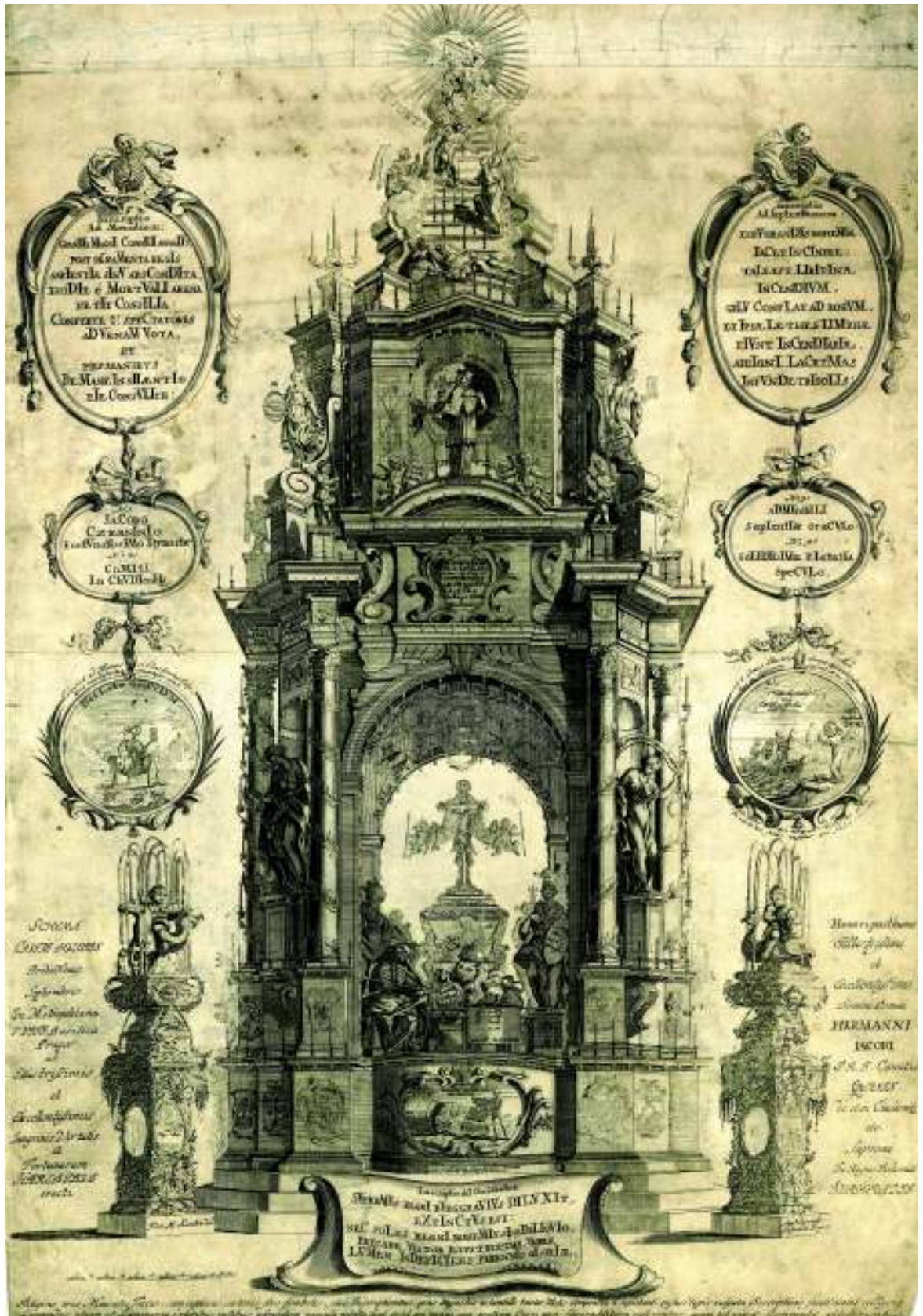


(obr. č. 3)



(obr. č. 3)





(obr. č. 4)

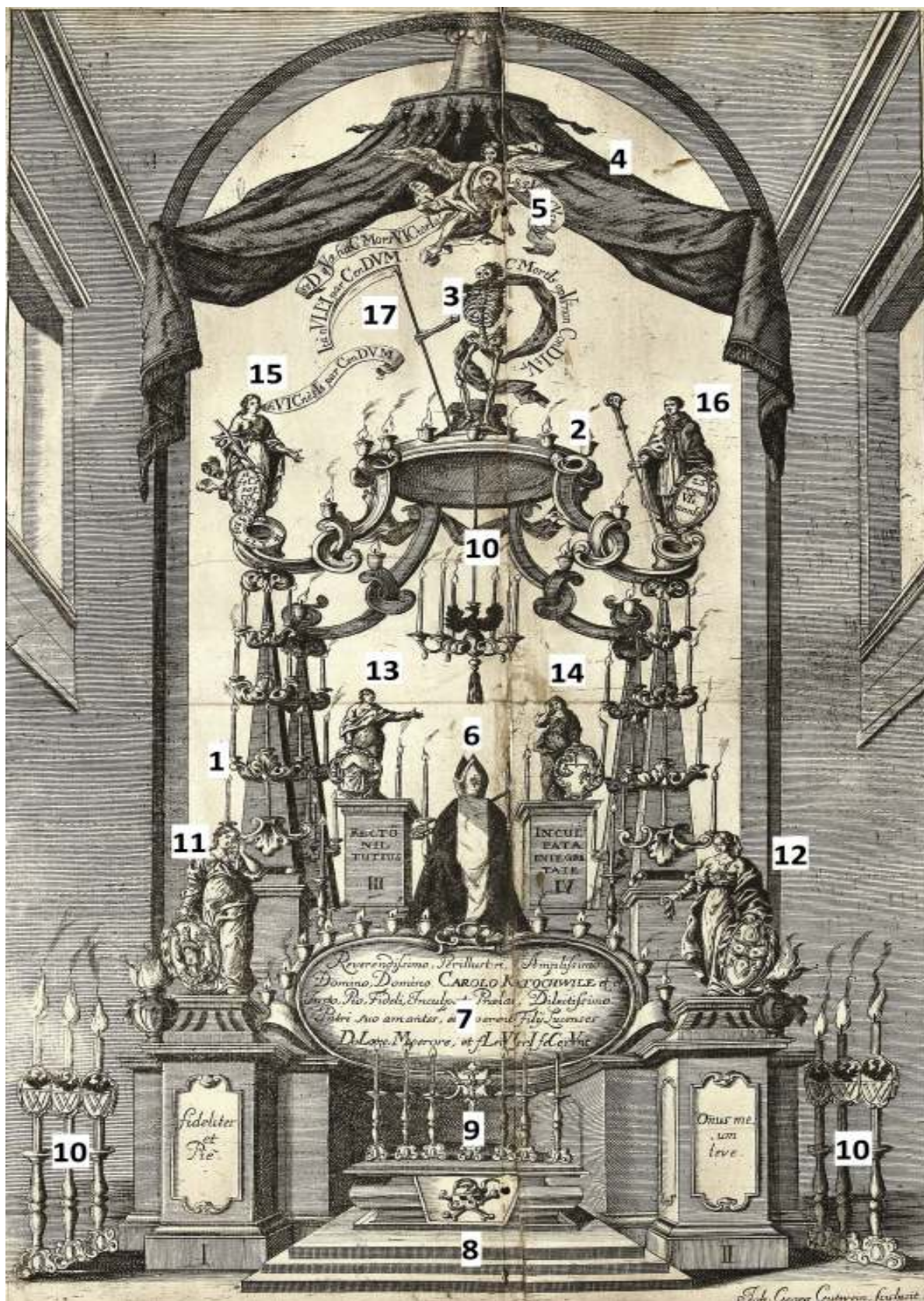






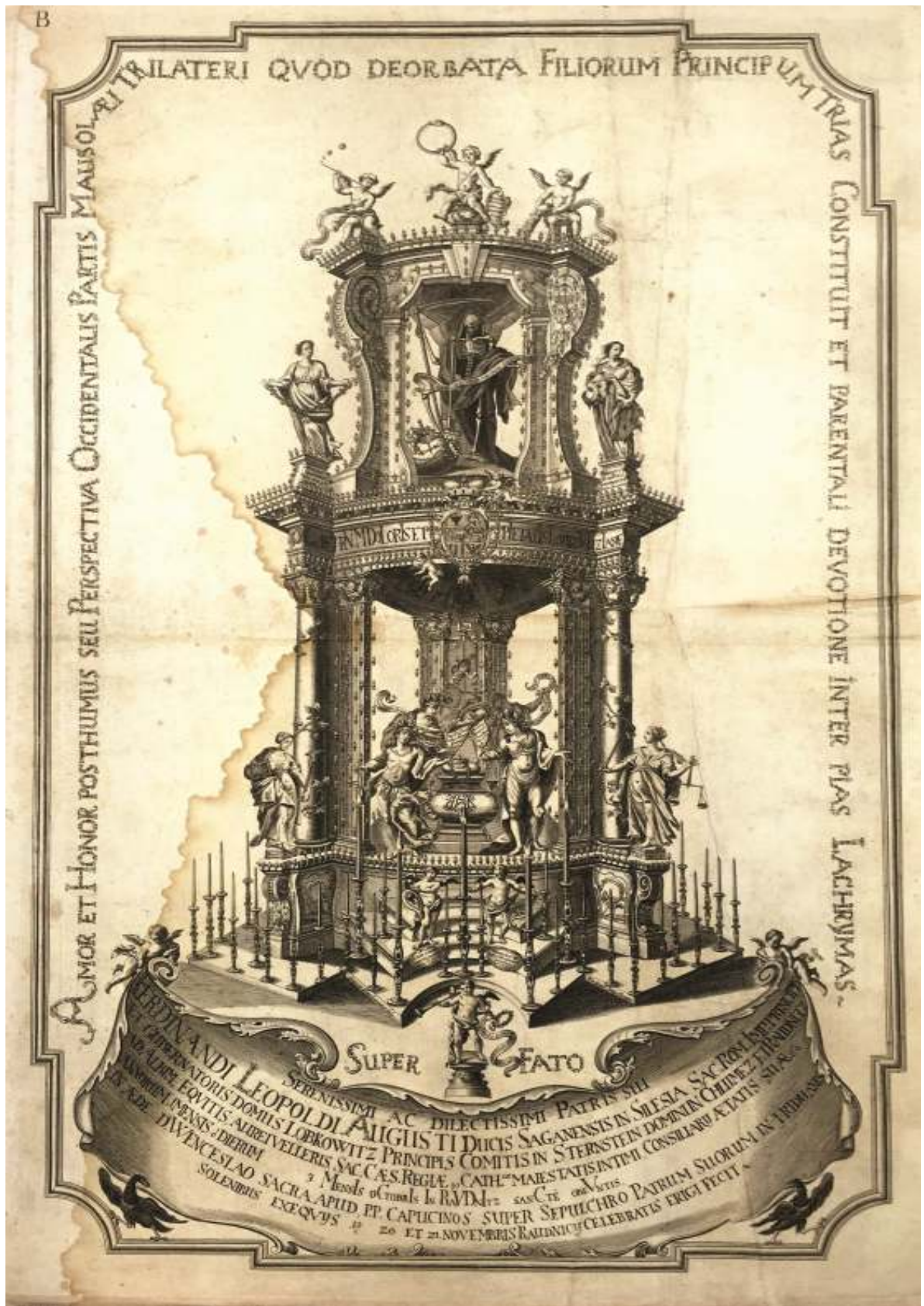






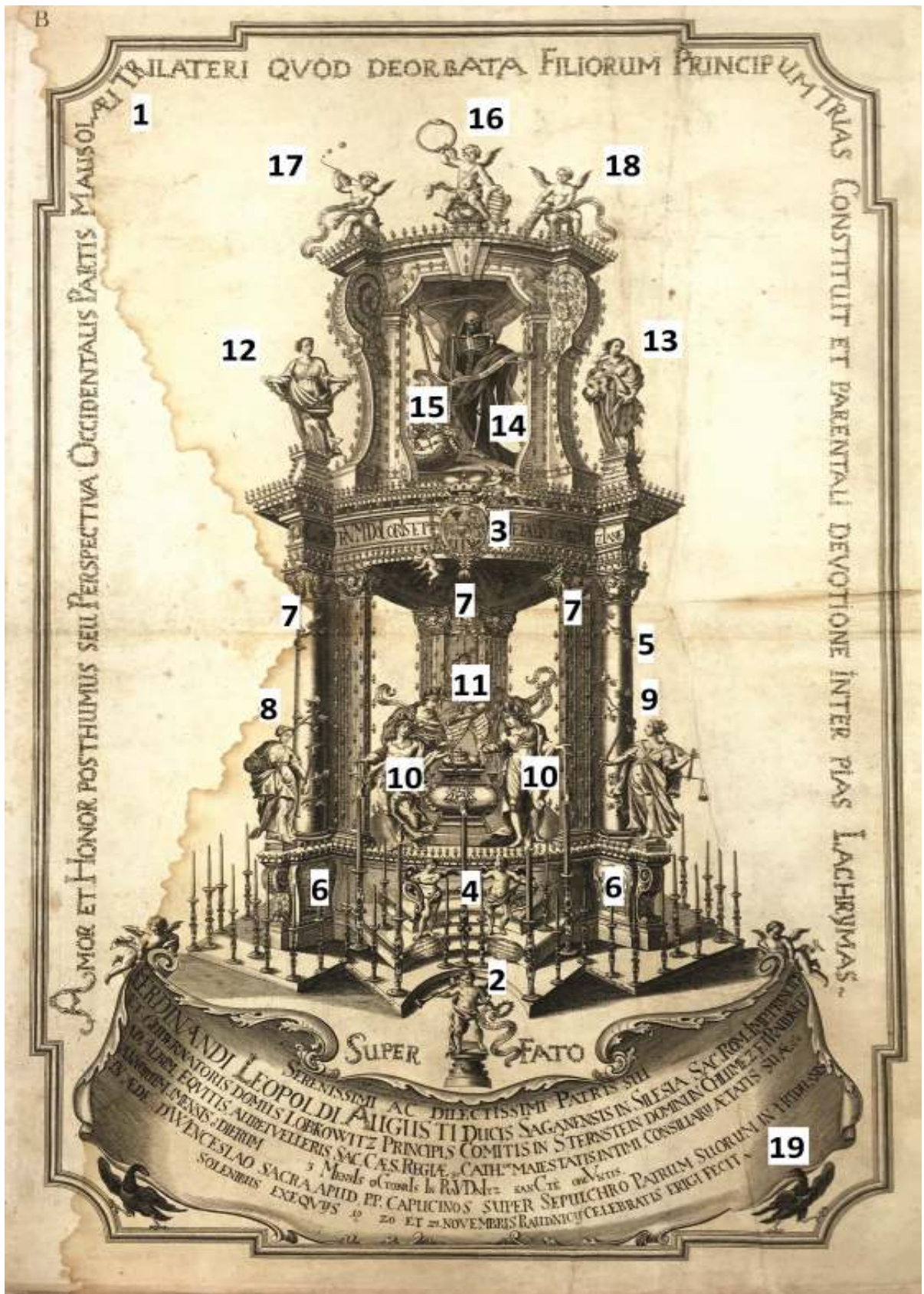
(obr. č. 5)





(obr. č. 6)



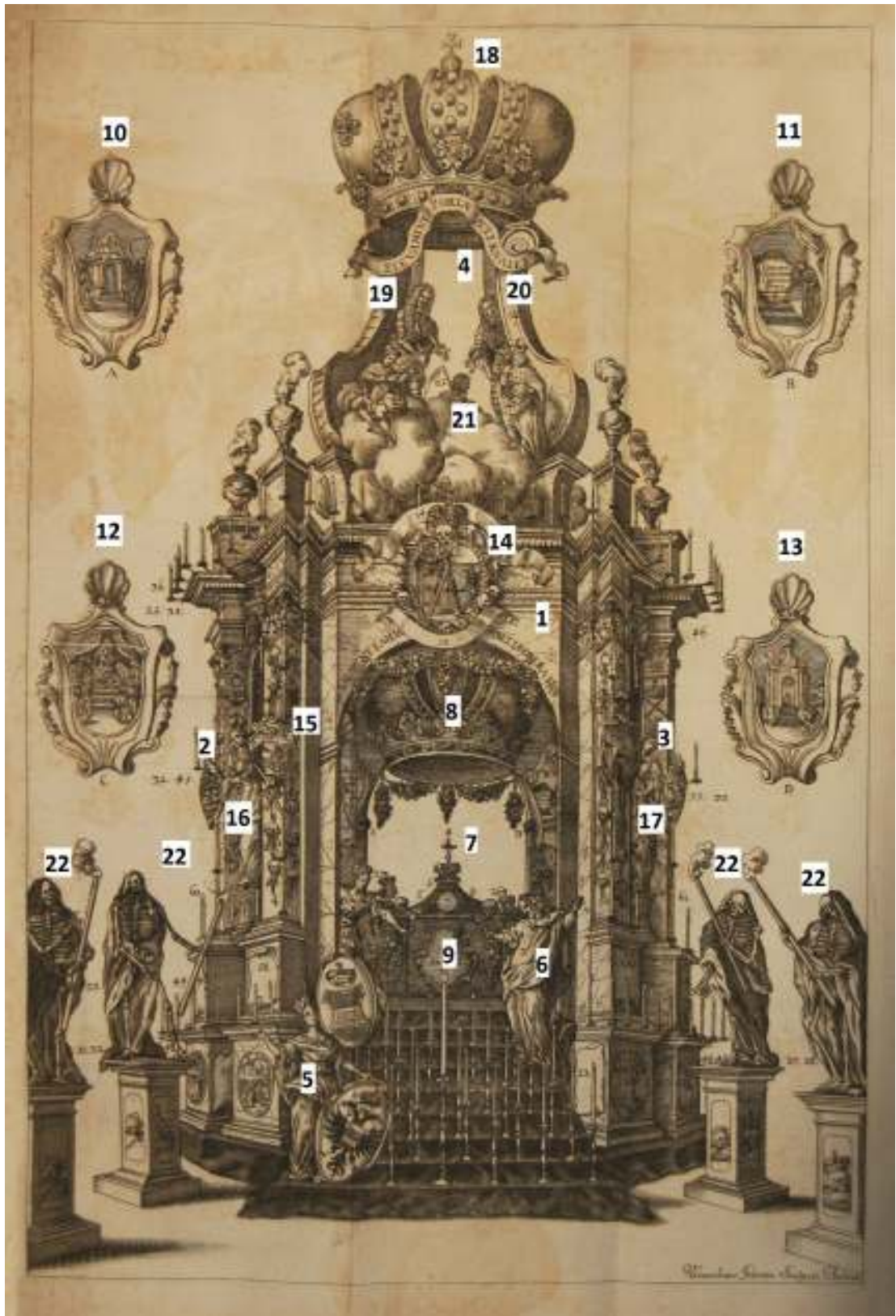


(obr. č. 6)





(obr. č. 7)



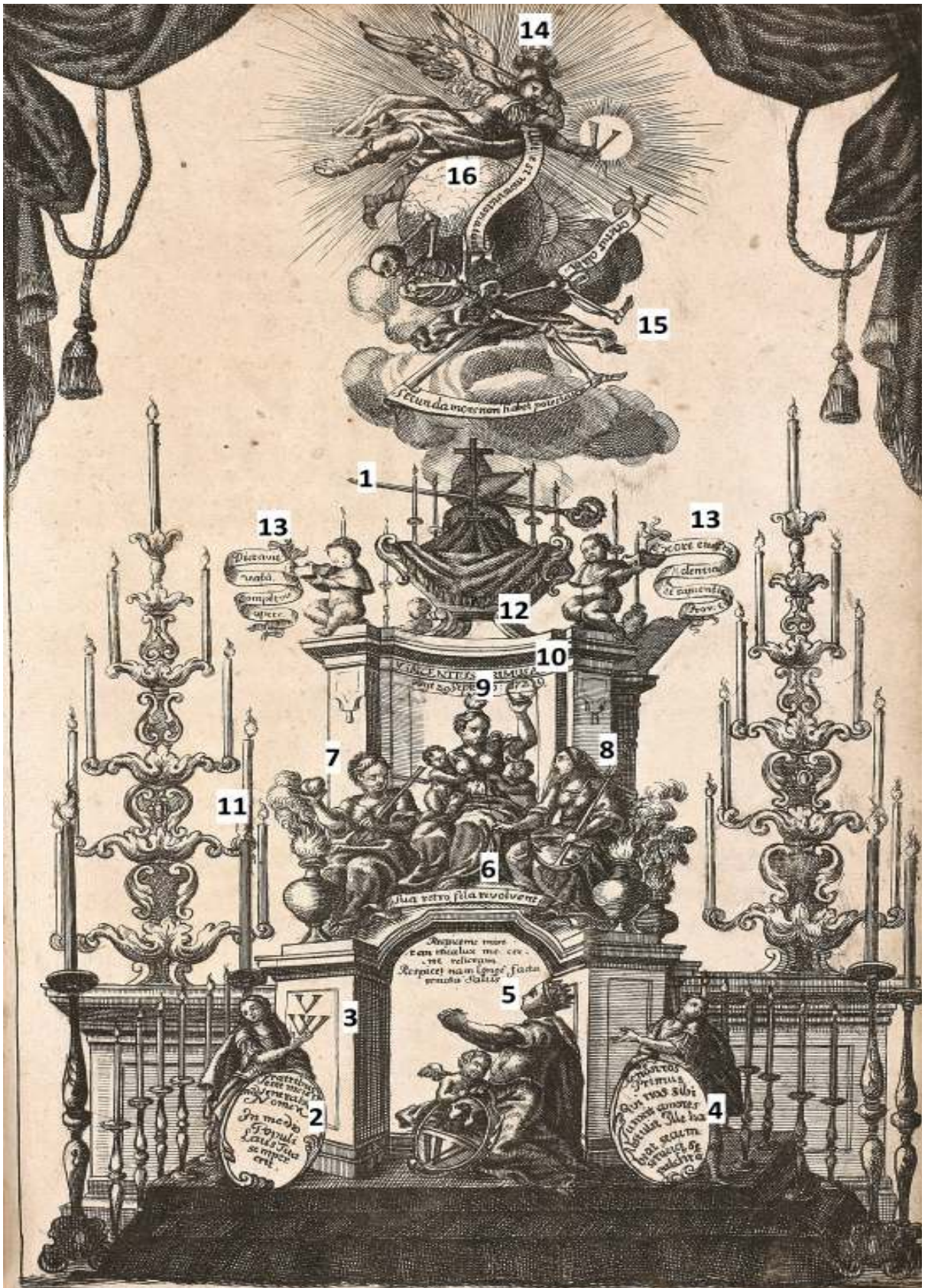
(obr. č. 7)





(obr. č. 8)





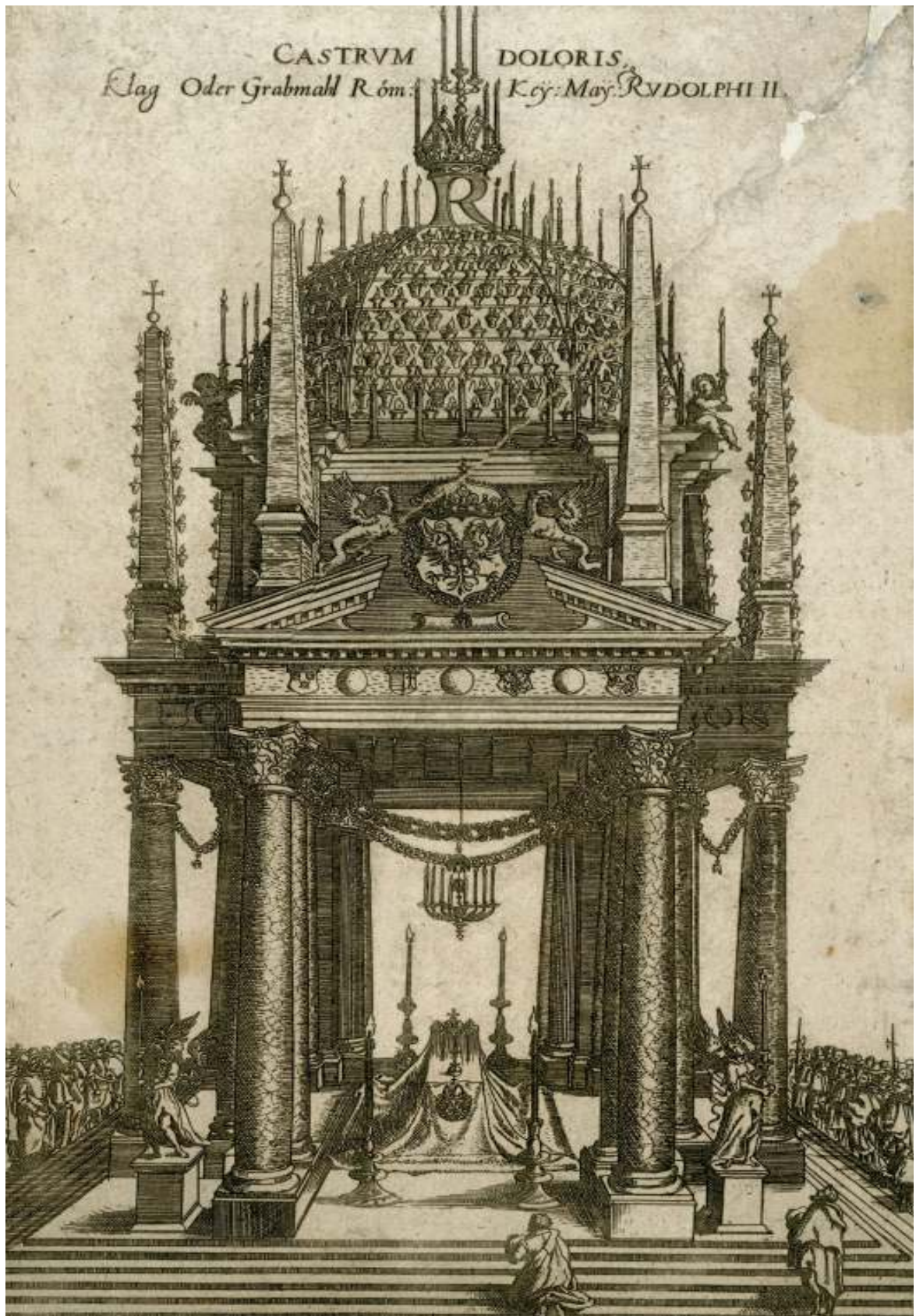
(obr. č. 8)





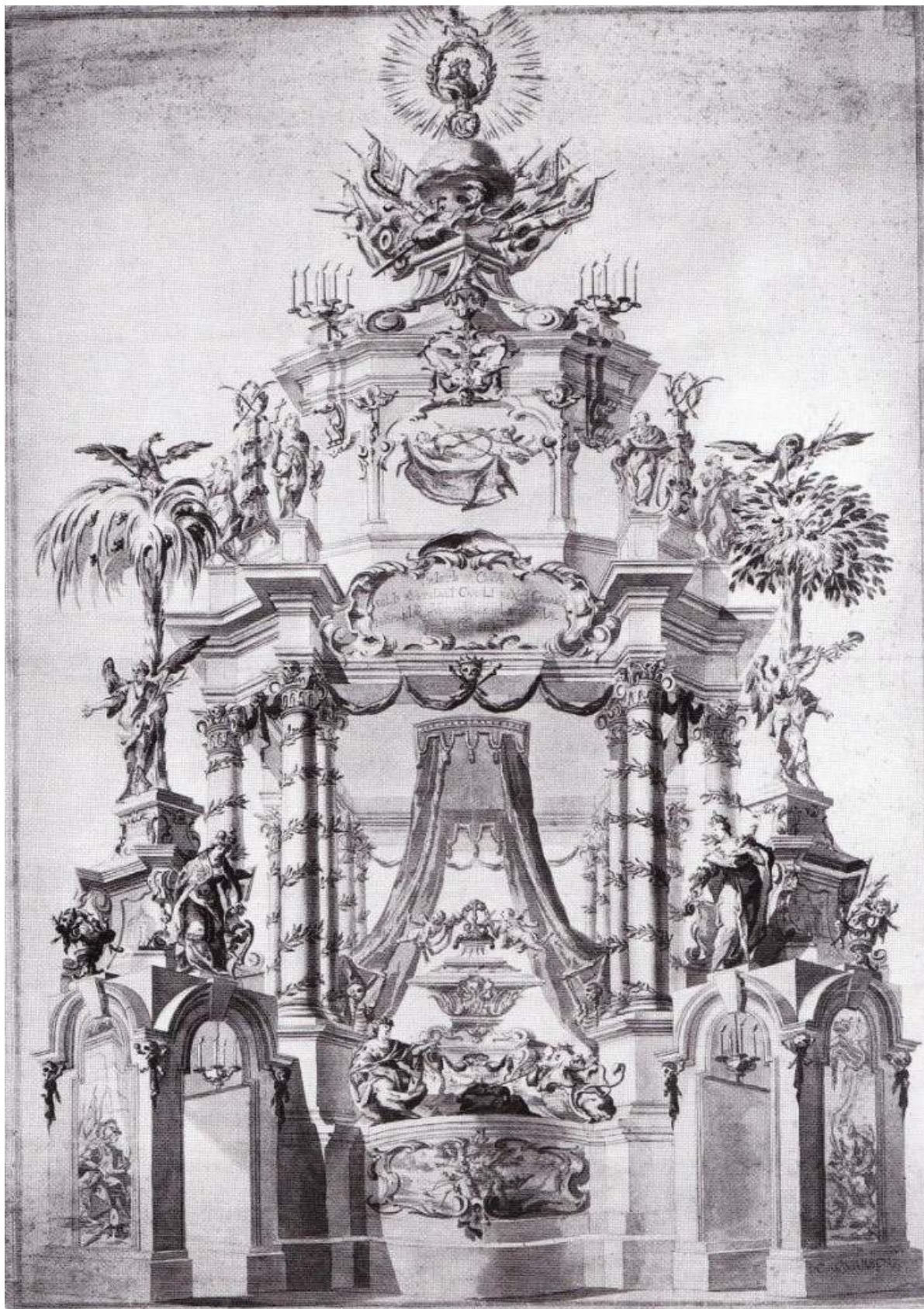
(obr. č. 9)





(obr. č. 10)





(obr. č. 11)



(obr. č. 12)



## 11/ Anotace

<b>Jméno a příjmení:</b>	Martina Zetková
<b>Katedra nebo ústav:</b>	Katedra dějin umění
<b>Vedoucí práce:</b>	Doc. Mgr. Martin Pavlíček Ph.D.
<b>Rok obhajoby:</b>	2018
<b>Název práce:</b>	Castrum doloris baroka v českých zemích
<b>Název práce v angličtině:</b>	Castrum Doloris of Baroque in the Czech Lands
<b>Anotace práce:</b>	<p>Předložená práce se zabývá objekty dočasné pohřební architektury doby baroka, zvané castrum doloris. Zblízka se zaměřuji na tyto efemerní objekty a soustředím svou pozornost k našemu území v oblasti Čech a Moravy, neboť pramenů, které o těchto objektech hovoří, nevzniklo mnoho, a ještě méně se jich dochovalo.</p> <p>V práci jsem se zabývala okolnostmi, které vedly ke vzniku tohoto fenoménu a podrobně rozebrala jejich historii a také jejich duchovní podstatu. Dále se zde soustředím na typologii dané architektury a to jak z hlediska formálního, tak ikonografického. Součástí předložené práce je také ukázkový katalog, který podrobně hovoří a popisuje konkrétní v minulosti vzniklé objekty. Jsou v něm chronologicky uvedeny příklady dvanácti castrum doloris rozmanitého charakteru, vedoucích od královských objektů až k opatským tak, aby tento pestrý výběr pomohl čtenáři si co nejkonkrétněji utvořit představu o těchto dílech, o kterých dnes hovoří pouze kusé prameny a literatura a výjimečně vzniklá a dochovaná grafická vyobrazení.</p>
<b>Klíčová slova:</b>	castrum doloris, dočasná pohřební architektura, vanitas, baroko, raný novověk, české země, dobrá smrt, memento mori, ars moriendi
<b>Anotace v angličtině</b>	<p>The presented thesis focuses on the objects of temporary mortuary architecture from the Baroque period, known under the term of Castrum doloris. I closely focus on these ephemeral objects and concentrate my attention on the area of Bohemia and Moravia, because there is a lack of sources dealing with this topic.</p> <p>In my thesis I was dealing with factors which lead to the creation of this phenomenon and I was analysing their history in detail as well as their spiritual meaning. Then I focus on typology of this architecture, not only from the formal point of view, but also iconographic. There is an exemplary catalogue accompanying my thesis describing specific objects created in the past. There are chronologically written examples of twelve Castrum doloris of diverse characters, going from royal to abbot objects so this could help the reader create the best image about these works, about which we can only find information in a very few sources and literature and exceptionally created and preserved graphical illustrations.</p>
<b>Klíčová slova v angličtině:</b>	castrum doloris, temporary mortuary architecture, vanitas, baroque, early modern period, czech lands, good dead, memento mori, ars moriendi
<b>Přílohy vázané k práci:</b>	obrazová příloha na CD
<b>Rozsah práce:</b>	177218
<b>Jazyk práce:</b>	český

