

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra dějin umění

**Náhrobky kaple Mrtvých v kostele Nalezení svatého Kříže
ve Znojmě**

Bakalářská práce

Vypracovala: Martina Zetková

Vedoucí diplomové práce: Doc. Mgr. Martin Pavlíček Ph.D.

Olomouc 2014

Prohlášení

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

V Olomouci, dne 15. března 2014

..... Martina Zetková

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat především vedoucímu mé diplomové práce, docentu Martinu Pavlíčkovi, za hodnotné informace a připomínky, které mi ochotně poskytl. Dále doktoru Pavlu Suchánkovi za cenný odkaz na jeho autorskou literaturu vážící se k tématu. A nakonec příteli, který mi pomohl s obrazovou dokumentací objektů, které byly předmětem této práce.

Obsah

1 Úvod.....	5
2 Dosavadní stav bádání.....	6
3 Kaple Mrtvých.....	8
3.1 Symbolika výzdoby kaple.....	8
4 Karel Maxmilián z Thurnu a Valsassiny a Eva Eleonora de Souches.....	13
5 Náhrobky hraběte z Thurnu a jeho choti v kapli Mrtvých.....	16
5.1 Popis.....	16
5.2 Formálně-stylový rozbor.....	18
5.3 Ikonografický rozbor.....	19
5.4 Josef Leonard Weber.....	23
6 Osobnosti spjaté s majiteli náhrobků v kapli Mrtvých.....	27
6.1 Hrabě Jan Matěj z Thurnu a Valsassiny.....	27
6.2 Maršál Jan Ludvík Raduit de Souches.....	31
7 Náhrobky v kontextu sepulkrálního barokního umění.....	33
8 Závěr.....	36
9 Seznam pramenů a literatury.....	37
10 Summary.....	39
11 Seznam vyobrazení.....	39
12 Vyobrazení.....	44
13 Anotace	71

1/ Úvod

Předmětem této práce bude především osvětlit v širším kontextu historii, vztahující se k náhrobkům v kapli Mrtvých (v pramenech „capella mortuum“) v dominikánském klášterním kostele Nalezení sv. Kříže ve Znojmě.¹ Toto téma jsem si zvolila, protože již od počátku svého studia se zabývám námětem smrti v kulturologické perspektivě a tato tematika ve spojení s uměním mne velmi zajímá. Je to právě období pozdní renesance a baroka, které je pro můj exkurz velmi bohatým zdrojem.

Můj zájem o tuto tematiku ve mně vzbudila přednáška pana doktora Ondřeje Jakubce, která se týkala renesančních epitafů. Téma však již podrobně prozkoumal a zpracoval, a mně nezbylo než se zabývat podobným, na tuto problematiku snad ještě bohatším odvětvím sochařství a zpracovat nepatrný kousek celkové mozaiky tohoto tématu, který mi doporučil můj přednášející a také vedoucí bakalářské práce, pan docent Martin Pavlíček.

Při práci jsem vycházela z doporučené literatury a postupně se dopracovávala k další. Za nejdůležitějšího autora pro mou práci považuji doktora Pavla Suchánka, který se jako jeden z mála zabýval touto tematikou a osobně mi doporučil svou autorskou literaturu, o kterou jsem se mohla v tomto průzkumu dobře opřít.

Pro pořízení obrazové dokumentace jsem jela přímo do dominikánského kláštera ve Znojmě a díky panu kostelníku Kolářovi jsem si mohla dané objekty vyfotit a prozkoumat z téměř neúctyhodné blízkosti, a dozvědět se tak i o skrytých, oku běžně nedostupných tajemstvích, která tato vzdálenost skýtala. Ostatní obrázky jsem seskládala z uvedených webových stránek a také literatury.

Dále se ve své práci pokusím rozebrat témata, osoby a spojitosti, které se

¹ Kronika kláštera, Moravský zemský archiv (dále MZA) v Brně, fond E 17 – Dominikáni Znojmo, sign. E1 a F1., sign. E1. Testament Jana Jakuba Uhla s. 261-262; Margerety Heislerin s. 260; Renaty Lederin s. 244-245.

ke kapli a epitafům v ní více či méně pojí. Nastíním zde život a dílo autora náhrobků Josefa Leonarda Webera, vysvětlím problematiku očištění, která je stěžejním tématem v kapli Mrtvých, představím zde zvěčněné a jejich příbuzné a nakonec tato díla zasadím do kontextu sepulkrálního barokního umění.

2/ Dosavadní stav bádání

Do dnešního dne bylo o kapli Mrtvých v klášteře Nalezení sv. Kříže napsáno jen velmi málo a v žádné knize nebyly náhrobky, které jsou předmětem této práce, podrobněji zpracovány. Starší literatura se celkové problematice ani zmínkou nedotkla a pokud byla kaple Mrtvých zmíněna, tak pouze v kontextu s náhrobky hraběte Thurna a jeho choti, či s jejich donátorem Janem Matějem z Thurnu a Valsassiny.

Byla to v první řadě kniha Antona Hübnera *Denkwürdigkeitender königl. Stadt Znaim* z roku 1869, která se na epitafy alespoň okrajově zaměřila a popsala je.² Další poznatky k těmto náhrobkům nacházíme spíše ve spojitosti s jejich autorem Josefem Leonardem Weberem. Zde však zatím nenalzáme žádné zmínky o jeho autorství ve vztahu k náhrobkům. Jako autor byl totiž Weber označen až o mnoho let později, v roce 1975 Milošem Stehlíkem v knize *Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě*.³

Nejstarší zmínky o Weberovi však pocházely z měšťanských knih Znojma a Brna z 1. poloviny 18. století, avšak valná většina z nich je dnes již neznámá a poukazy na ni najdeme pouze v literatuře. Druhé nejstarší zmínky o tomto sochaři nalzáme ve spisech Andree Schweigla a Jana Petra Cerroniho, kteří žili zhruba ve stejné době jako Weber a spolu s dalšími jej

2 Anton Hübner, *Denkwürdigkeitender königl. Stadt Znaim*, Znojmo 1869, s. 374.

V této knize se zároveň nalzá přeepsaný pamětní list, který náhrobek kdysi doprovázel.

3 Miloš Stehlík, *Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě*, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, řada F 19–20*, Brno 1975–76, s. 23–40.

zmínili ve svých poznámkách a autorské literatuře. Dnes tyto spisy najdeme v mírně přepracované podobě v časopise *Umění* z druhé poloviny 20. let. Konkrétně v člancích Cecílie Hálové-Jahodové *Andreas Schweigl, Bildende Künste in Mähren*⁴ a článku Marie Lomičové *Rukopis o umění Jana Petra Cerroniho*.⁵ Bohatým zdrojem informací, a to hlavně týkajících se životopisných J. L. Webera, byl článek Kataríny Chmelinové *Beitrag zur Geschichte einer Künstlerfamilie im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa, Der Bildhauer Joseph Leonhard Weber und Trnava/Tyrnau*.⁶

Ve výše zmíněné literatuře ale nalezneme zmínky vztahující se k tématu jen velmi okrajové, výjimku tvoří Katarína Chmelinová, která o Weberovi a jeho osudech napsala celých 11 stran.

Novější literatura je již v tomto tématu poněkud obsáhlejší, a to zejména v autorských člancích Pavla Suchánka *Olomoucký kanovník Jan Matyáš z Thurnu a Valsassiny, sběratel a mecenáš*⁷ a *Rodinné muzeum a pomníky Jana Matěje z Thurnu a Valsassiny*, které o stěžejní tematice kaple hovoří a také epitafy popisuje již ve spojitosti s jejich autorem Weberem.⁸ Tyto články jsou sice obsáhlejší, ale hovoří především o osobě Jana Matěje z Thurnu, popřípadě o jeho otci a jejich rodovém majetku. Jak jsem již zmínila, byla to právě Suchánkova literatura, na které jsem postavila základy své práce. Spolu s knihou, na které se podílel s Tomášem Malým, *Obrazy očištění, Studie o barokní imaginaci* z roku 2013, díky které jsem mohla objasnit stěžejní téma kaple Mrtvých.⁹ Autora náhrobků Josefa Leonarda Webera i náhrobky samé částečně

4 Cecílie Hálová-Jahodová, Andreas Schweigl, *Bildende Künste in Mähren*, *Umění* XX, 1972, s. 168–171.

5 Marie Lomičová, *Rukopis o umění Jana Petra Cerroniho*, *Umění* XXVI, 1978, s. 60–78.

6 Katarína Chmelinová, *Beitrag zur Geschichte einer Künstlerfamilie im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa. Der Bildhauer Joseph Leonhard Weber und Trnava / Tyrnau*, in: Barbora Balážová (ed.), *Generationen, Interpretationen, Konfrontationen*, Bratislava 2007, s. 151–161.

7 Pavel Suchánek, *Olomoucký kanovník Jan Matyáš z Thurnu a Valsassiny, sběratel a mecenáš*, in: Martin Elbel-Ondřej Jakubec (edd.), *Olomoucké baroko 1, Proměny ambic jednoho města*, Olomouc 2010.

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

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

rozpracovala také Zuzana Pistorová ve své diplomové práci z roku 2009.¹⁰

3/ Kaple Mrtvých

Na místě dřívější kaple Mrtvých, či kaple Vzkříšení dnes nalezneme pouze zpovědní místnost. V této kapli můžeme vidět hlavní oltář s obrazem Zmrtvýchvstání Krista, jehož celek je doplněn náhrobky hraběte Karla Maxmiliána z Thurnu a jeho choti Evy Eleonory de Souches, které zhotovila ve 30. letech 18. století dílna sochaře Webera.¹¹ Tyto epitafy nejsou umístěny u čelní zdi jako hlavní oltář, nýbrž u zdí bočních. Dále jsou v místnosti umístěny dvě dřevěné zpovědnice a další tři obrazy menšího formátu, na nichž najdeme taktéž Ježíše Krista. Veškerá výzdoba kaple je úzce spjata s tematikou spásy a očistce, jak bude dále podrobně vysvětleno.¹² Kaple působí velmi stroze a téměř rozestavěným dojmem, neboť je takřka bez výzdoby. Snad i proto, že sousedící kaple jsou honosně zdobeny mramorem, zlatem a překrásnými obrazy a drobnými sochařskými díly.

3.1/ Symbolika výzdoby kaple

Stěžejním tématem v kapli je očištec, který měl velký vliv na její celkovou výzdobu. Jak již bylo řečeno, místnost není příliš zdobena, avšak většina artefaktů v ní na téma očistce a následovné spásy jasně poukazuje. Výzdobou kaple samotné a jednotlivinami se budu podrobněji zabývat později. Na tomto místě bych ráda uvedla fakta, která této symbolice obecně

10 Zuzana Pistorová, *Výzdoba dominikánského klášterního kostela ve Znojmě*, [nepublikovaná magisterská práce], Brno 2009.

11 Suchánek, (pozn. 8), s. 152.

12 Ibidem, s. 153.

předcházela.

Očistec jakožto samostatný pojem vznikl již ve středověku, přibližně v druhé polovině 15. století. Ačkoliv se tou dobou ještě zcela neujal a nerozšiřoval se, nutno podotknout, že ale ani zcela nezaničil a přežíval v náznacích až do jeho zlaté éry v 17. a 18. století. Hlavní rozdíl mezi středověkým a barokním očistcem je spatřován v určitém protikladu mezi středověkou snahou vyvolat strach prostřednictvím děsivých výjevů a scén plných pekelných bytostí, zpřítomňujících hrůzu a bolest duší, a mezi barokním pojetím očistce, které je již poněkud optimističtějšího rázu. Barokní očistec klade důraz především na spásu duší a pozitivní roli milosrdných skutků a motivy naděje a strachu jsou zde přinejmenším v rovnováze.¹³ Z toho vyplývá, že i účel středověkého obrazu očistce se mírně lišil od toho barokního. Středověké vyobrazení očistce vedlo ke snaze vyvolat v divákovi strach, o čemž svědčí i odlišnost zpracování tématu.

Ve středověkém podání očistce měl celek za úkol přivést diváka k pokání, ukázat mu cestu ke spáse a sliboval také krácení jeho utrpení, bude-li dobrým křesťanem. Oproti tomu v baroku se znovu, nyní již úspěšně propagované téma očistce, dá považovat za jednu z mnoha „politických“ kampaní církve, která nestála pouze o dobrý pocit diváka z jeho naděje na lepší smrt, ale především také o jeho kapsu. K hlavním impulzům vzniku barokního očistce totiž patřila potřeba propagace potridentské komemorativní a odpustkové praxe, charity a milosrdných skutků, orientovaných na pomoc živým i zemřelým, inspirovaná ignaciánskými duchovními cvičeními.¹⁴

Snad i z tohoto důvodu se tento fenomén mohl plně rozvinout a rozšířit. Toho si byl dobře vědom také kardinál Ugo Buoncompagni, který byl roku 1572 zvolen papežem a přijal jméno Řehoř XIII. Byl to právě on, kdo se stal zakladatelem a propagátorem prvních odpustkových oltářů potridentské éry.

¹³ Malý-Suchánek, (pozn. 9), s. 54.

¹⁴ Ibidem, s. 55.

V roce 1577 vydal pro několik kostelů v Římě a Bologni zvláštní mešní privilegia, zaručující získání duchovní milosti pro duše zemřelých, na něž bude za určitých, v každém privilegiu přesně vymezených podmínek vzpomenuto. Usnesení Tridentského koncilu z 3. prosince 1563, potvrzující existenci očistce a užitečnost přímluv za zemřelého, bylo klíčovou událostí, která učinila z očistce a jeho znázornění více než jen konfesijní symbol či prostředek polemičkého vymezení, a očistec se tímto stal středobodem nové meditativní, vzpomínkové i morálně-vzdělávací praxe.

V této souvislosti prošla řadou změn i jeho ikonografie. Tridentský koncil svým přijetím očistcové doktríny vytvořil určitý, byť ne zcela jasný rámec i pro jeho obrazová znázornění. Po tomto zasedání se očistcová ikonografie rozšířila do celé Evropy a zejména v té době byla velmi populární. Ačkoliv byl očistec koncilem schválen, objevovala se řada pochybností, týkajících se zejména jeho zobrazení. Obzvláště citlivým tématem pak byla mariánská ikonografie.¹⁵ Mnoho uměleckých teoretiků a potridentských reformátorů z přelomu 16. a 17. století, jako byli například Gabriele Paleotti nebo Federico Borromeo, vznášelo připomínky, zdali by vůbec měla být Panna Marie spojována s takovýmto tématem, a poměrně dlouho tyto pochybnosti přetrvávaly.¹⁶ O něco později v 17. století ale nakonec pronikla do očistcové ikonografie řada nových motivů s mariánským kultem a toto téma se už zjevně neprobíralo. Vůbec prvním příkladem týkajícím se očistce v našem prostředí je obraz od Karla Škréty Ukřižovaný Kristus z roku 1644, který se nachází na oltáři v kapli kostela sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze.

Spolu se vzrůstající oblíbeností tématu rostly také jeho variace. Rozeznáváme tři základní typy zobrazování očistce, které vznikaly postupně. V první čtvrtině 17. století byl společným rysem těchto obrazů důraz kladený na zprostředkování významu zádušní mše. Zde byli zobrazováni především

¹⁵ Ibidem, s. 64.

¹⁶ Ibidem, s. 65.

patroni František z Assisi a Řehoř, kteří buďto stáli, či klečeli u oltáře, znázorněného v pozadí, a stávali se tak přímými protagonisty a současně svědky prospěšnosti mše pro ubohé duše, které andělé vysvobozují z očistce.¹⁷ Na těchto dílech andělé vždy zachraňují pouze jednu duši z trpících v očistci, čímž umocňují význam privilegovaných či očistcových oltářů, u nichž je možné během jedné mše vysvobodit duši jen jednoho hříšníka.

K značnému rozšíření očistcové tematiky do Evropy přispělo velkou měrou Španělské Nizozemí, zejména pak Antverpy, které ve 20. letech 17. století ve velkém počtu vydávaly literaturu o posledních věcech člověka a jiné meditativně zaměřené příručky, a to hlavně z produkce jezuitských autorů. Nizozemí bylo tehdy tiskařskou, nakladatelskou a ryteckou velmocí, a náboženská literatura 17. století patřila k nejvydávanějším a nejprodávanějším dílům v Evropě. Mimo jiné tato literatura významně přispěla k popularizaci očistcové doktríny a k výraznému posunu v obecném chápání katolické eschatologie jako takové. Téma očistce se i díky těmto titulům z konce 16. a začátku 17. století postupně stávalo integrální součástí kolektivních představ o individuálním soudu duše a o čtyřech posledních věcech člověka.¹⁸

Mezi největší propagátory tematiky očistce mezi malíři patří Peter Paul Rubens, což opět potvrzuje, jak silné zázemí v této otázce mělo Nizozemí. Ten, na rozdíl od svých italských kolegů, vsadil na výraznou expresivitu a emocionální naléhavost díla, což se ukázalo jako velmi dobrý tah, a malířská oblast tak silně podpořila tu literární. Působení na smysly a emoce diváka totiž zároveň umožňovalo didaktické vysvětlení hlavních principů dané doktríny a poskytovalo návody, jak se zasloužit o svoji spásu či spásu svých mrtvých příbuzných nebo přátel. K této propagaci nového pojetí charity a milosrdných skutků velmi dobře posloužil druhý typ podoby barokního očistce. Jak výstižně podotkla Christine Göttler, v podstatě celou problematiku

¹⁷ Ibidem, s. 66.

¹⁸ Ibidem.

očistce je nutno pojímat právě ve vztahu k propagaci charity – almužny, a tudíž i k politice získávání milodarů na provoz církevních institucí.¹⁹

Na obrazech druhého typu je znázorněno Oplakávání mrtvého Krista, který mezitím sestupuje do předpekli, kde osvobozuje starozákonní patriarchy. Tyto scény jsou předobrazem Kristovy oběti jako pramene života pro duše v očistci (individuální soud duše), po níž následuje poslední soud a završení celé eschatologie.²⁰ Pro argumentaci a ilustraci doktríny byly použity zřejmě dobře srozumitelné obrazy, částečně vycházející ještě ze středověké obrazové tradice, a tímto si zajistily porozumění a následovnou přízeň nejrůznějších vrstev obyvatel.

Do druhého typu obrazů očistce patří také časté zobrazování eucharistie či výjevy mše s knězem pozdvihujícím konsekrovanou hostii. Tyto výjevy měly taktéž vést k lepšímu pochopení obtížně srozumitelné latinské liturgie a vysvětlení povahy a podstaty katolických svátostí, a tím opět vést k lepší odezvě diváka. Při pozdvihování hostie má věřící přemýšlet o Kristově oběti a při pozdvihování kalicha má Krista prosit, aby svou prolitou krví zbavil duše jejich trápení. Nakonec opět následovalo memento, při němž měl věřící vzpomenout na své příbuzné, přátele a další zemřelé. Prvotní téma se však zcela nevytratilo. Také na tomto druhém typu obrazů se objevuje anděl, který jednu vyvolenou duši zachrání. Mše na obraze se dále účastní dvě skupiny věřících, kteří obvykle klečí po obou stranách oltáře. Napravo se často ve skupině objevovala prostá měšťanská žena s dcerou či vnučkou, v barokní umělecké teorii mimochodem oblíbené topoi nejprostšího pozorovatele náboženských obrazů, a naproti nim vlevo biskup v černé alonžové paruce a černém kněžském šatu, doprovázený trojicí kanovníků metropolitní kapituly v typických chórových oděvech. Svou přítomností na obraze tak diváku garantují pravdivost a správnost viděného.

¹⁹ Ibidem, s. 73.

²⁰ Ibidem, s. 72.

Třetí typ obrazu víceméně nevymyslel nic nového. Pouze zašel ve dvou předchozích typech ještě dále. Vedle zmíněných se zde čím dál tím častěji začaly uplatňovat emotivní scény, pojící se s utrpením či smrtí Ježíše Krista, bolestí Panny Marie, ale i gesty a výrazy zdůrazněné zoufalství zatracených a naopak blaženost spasených duší.²¹

Ke třetímu typu očišcových obrazů patří i ten v kapli Vzkříšení ve Znojmě. Zde se na oltáři nachází obraz s motivem Zmrtvýchvstání Krista, k němuž zespoda vzhlíží zoufalé duše v plamenech očištvace, které mají u úst mluvící pásky. Obraz je působivě zasazen do oltářního celku z imitace černého mramoru se zlatými doplňky. A dotváří tak celkovou atmosféru kaple, kde je ústředním tématem právě tato symbolika. Tyto, a jiné zmíněné prostředky, se postupně staly typickými postupy k vyvolání soucitné meditace. V očích, tvářích a gestech byly snadno rozpoznatelné jednotlivé emoce: bolesti (dolor), bázně (timor), ale i naděje (desiderium) a radosti (gaudium).²² Rozumem nezachytitelný efekt zádušních mší na divákovy emoce u privilegovaného oltáře měl pohnout ke slitování všechny zbožné věřící, kteří se před ním zastavili a v duchu doporučení dobových příruček vzpomněli zmíněnými „gesty“ na své blízké. Bolest zemřelých vyvolává pláč živých a tato empatická reakce se zároveň stává podnětem, který vede k pomoci trpícím.²³

Další spojitosti této kapitoly s kaplí Mrtvých ve Znojmě budou blíže rozebrány v následujících kapitolách.

4/ Karel Maxmilián z Thurnu a Valsassiny a Eva Eleonora de Souches

Začnu dobovým citátem: *„Žádných mezi nimi rodů není, žádný svých statků dědičných nemá, žádný rozdíl v osobách není. Kdo dnes pánem, zejtra muž býti*

21 Ibidem, s. 77.

22 Ibidem, s. 79.

23 Ibidem, s. 80.

*chlapem, a kdo dnes chlapem, zejtra muž býti velikým pánem.*²⁴

Pod tento citát by se mohl Karel Maxmilián (1653–1716) podepsat, protože přesně v tom duchu se nesl jeho život, a především jeho kariéra. O dětství a mládí Karla Maxmiliána veškerá dostupná literatura mlčí a co se pramenů týče, není zcela jasné, kde by se měly nacházet, a či zda byly vůbec kdy sepsány. Dochovaly se pouze rodokmeny rodiny Thurnů a jiných s nimi spřízněných rodů, a zřejmě i díky těmto dnes alespoň víme, kdy se Karel Maxmilián narodil.²⁵ O životě tohoto muže se píše až ve spojitostech s jeho významnou a obsáhlou kariérou a následovně v kontextu s jeho syny. A to především prostředního Jana Matěje.

Karel Maxmilián patřil mezi vlivné dvořany vídeňského dvora císaře Leopolda.²⁶ Ale jelikož se tehdy ke dvoru chtěl dostat snad každý trochu ambiciózní měšťan, nebyly u dvora výjimkou četné intriky a manipulace v boji o místo. Na jednu z nich bohužel po sedmiletém působení v místokancléřském úřadu roku 1693 doplatil i Thurn.²⁷ Následovně byl přeložen z Vídně do provinciální administrativy, ale usilovně se snažil o návrat zpět ke dvoru. Roku 1699 mu svitla po jeho snažení nová naděje, když zemřel nejvyšší kancléř. Nebyl ale sám, kdo se o toto místo ucházel. Shodou okolností to byl opět Tomáš Z. Černín, který svými intrikami zavinil Karlu Maxmiliánu výpověď z jeho jinak stabilního místa. Tím více se oba snažili, aby toto místo nezískal jeho nepřítel. A to se jim i nakonec povedlo. Místo nejvyššího kancléře nezískal ani jeden z nich. Zklamáný Thurn, toužící po návratu ke dvoru, byl nucen vzít zavděk jakkoliv prestižním úřadem nejvyššího zemského hejtmana Moravského markrabství, z čehož ale nebyl nikterak nadšený, neboť si příliš nepolepšil.²⁸ Zanedlouho se mu však začalo blýskat na

24 Petr Maťa, *Svět české aristokracie 1500-1700*, Praha 2004, s. 40.

25 Rodokmeny rodu Thurnů a jejich příbuzných se dochovaly ve sbírkách Jana Matěje z Thurnu a Valsassiny, spolu s portrétní galerií rodinných příslušníků a jinými hodnotnými artefakty, jež kanovník Thurn po léta sbíral.

26 Suchánek, (pozn. 8), s. 146.

27 Maťa, (pozn. 24), s. 423.

28 Ibidem.

lepší časy. Z dvorských kruhů dostal příslib jiného místa – úřadu nejvyššího hofmistra královny Vilemíny Amálie. Nicméně dosavadní držitel tohoto místa se dlouho neměl k ohlášené rezignaci a Karel Maxmilián už pomalu ztrácel sílu i naději, že se na něj ještě vůbec kdy usměje štěstí. Přesně v této době se náhle uvolnilo místo nejvyššího hofmistra jinde a k Thurnově velké radosti to bylo u císařského dvora. Po desetileté činnosti v zemském aparátu se tak Thurn vrací roku 1704 natrvalo ke dvoru, ale také zpět na výsluní jeho slibné kariéry.²⁹

Není pochyb, že svou práci ať už na jakékoliv pozici vykonával svědomitě, za což byl vícekrát oceněn. Za zmínku stojí především jmenování Karla Maxmiliána Thurna členem elitního Řádu zlatého rouna, kterého se dočkal přímo od Karla VI., a právem jej považoval za vrchol své kariéry.³⁰ Koneckonců, bylo mu již padesát devět let, což na tu dobu není zrovna málo.

K jeho manželce Evě Eleonoře de Souches bohužel nemůžu sdělit více, než co uvedu v kontextu s jejím slavným otcem Janem Ludvíkem Raduitem a jejím chotěm. Není známo, že by se ona sama zasloužila činem, který by stálo za to zaznamenat do dobových kronik, a tak je tam uváděna pouze jako dcera, manželka či matka. Sourozenecké poměry a datum její smrti jsou jediné známé údaje vztahující se k její osobě. Obojí je zmíněno v kapitole o jejím otci.³¹

29 Ibidem.

30 Suchánek, (pozn. 8), s. 147.

31 Thurnovy snahy a strategie o jeho znovuzачlenění do dvorských struktur jsou skvěle doloženy korespondencí s císařovým nejvyšším hofmistrem Ferdinandem Bonaventurou z Harrachu, II A Harrach, karton 307, viz zejména listy z 31. března 1699 („von haus“), 10. května 1700 (Brno), 15. května 1700 (Brno), 5. ledna 1701, 21. listopadu 1703 (Brno) a 9. února 1704 (Brno). V moravském zemském aparátu prošel Thurn hodnostmi nejvyššího sudí (1697–1701) a nejvyššího hejtmana (1701–1704) a snad i nejvyššího komorníka (1699–1701), viz. A. Boček, Přehled, F. Palacký, Přehled, s. 406, Viz Mařa, (pozn. 24), s. 844.

5/ Náhrobky hraběte z Thurnu a jeho choti v kapli Mrtvých

Výběr dominikánského kláštera Nalezení sv. Kříže ve Znojmě nebyl pro tuto realizaci zvolen náhodně. Rodina Thurnů ve Znojmě žila a díky vyššímu postavení pro sebe získala kapli, která se stala jejich rodinnou hrobkou.³² Avšak jak bylo v raném novověku zvykem, nesloužila tato místnost pouze jako místo posledního odpočinku, ale také k jejich rodové reprezentaci.

Do boční kaple přiléhající na epištolní straně k presbyteriu, kde se kaple nalézají, byly rodinou Thurnů objednány dva protějškové sochařské náhrobky s klečícími postavami hraběte Karla Maxmiliána z Thurnu († 1716) a jeho manželky Evy Eleonory de Souches († 1698).³³ Zakázka byla svěřena dílně již zmiňovaného znojemského sochaře Josefa Leonarda Webera.³⁴ O plnění otcovy poslední vůle, kde mimo jiné stál požadavek těchto náhrobků, se staral především prostřední ze synů, kanovník Jan Matěj z Thurnu a Valsassiny.

Podle všeho jejich výstavbu nejen zařídil, ale také zaplatil, a nutno říct, že tato zakázka se mimořádně vydařila, i proto stojí za hlubší přezkoumání.

5.1/ Popis

Oba náhrobky jsou komponovány analogicky. Celek utváří pyramidální kompozici, které dominuje trojrozměrný portrét zemřelého či zemřelé v pozici věčné modlitby.³⁵ Náhrobek Karla Maxmiliána se nachází na čestnější pravé straně od oltáře a náhrobek jeho choti na straně levé, přímo naproti náhrobku hraběte. Oba epitafy mají celkově na výšku asi 4,5 m a ústřední postavy jsou v životní, či velmi mírně nadživotní velikosti. Každý náhrobek je doplněn

32 Václav Richter-Bohumil Samek-Miloš Stehlík, *Znojmo*, Praha 1966, s. 128.

33 *Ibidem*, s. 73.

34 Suchánek, (pozn. 8), s. 152.

35 Suchánek, (pozn. 7), s. 272.

o řadu detailů.

V obou případech jsou to andělci držící v rukou symbolické předměty, a také reliéfy pod nimi, poukazující na starozákonní příběhy, vztahující se k symbolice kaple. Na každém z náhrobků jsou dva reliéfy, které jsou přibližně 80 cm vysoké a asi 45 cm široké. Mezi nimi se nachází nápisová kartuše, která informuje pozůstalé o tom, kdo zde odpočívá a kdy zemřel. Celková výška podstavce, na němž jsou reliéfy i kartuše, činí 160 cm. Na podstavci spočívají postavy zemřelých, které jsou oděny do honosného dvorského šatu a doplněny o drobné, ale působivé detaily. V případě Karla Maxmiliána jsou to věcné doplňky vztahující se k jeho úspěšné kariéře a v případě jeho choti jsou to především upomínky dobré křesťanky.

Náhrobky jsou zhotoveny z umělého mramoru se štukovými doplňky a polychromovány tak, aby evokovaly mramor pravý. Následně bylo samozřejmě vše také politurováno. Při detailnějším průzkumu jsem si povšimla, že původní polychromie byla jiné barvy, než je stávající. Dnes jsou díla natřena odstíny hnědé s imitovaným žilkováním mramoru, zatímco ve spodní vrstvě barvy jsem našla barvu starorůžovou a šedou. Postavy zemřelých, zdobné doplňky, reliéfy a andělci jsou ale natřeny na bílo a jen slabě politurovány, a některé z nich byly dokonce zlaceny (například polštář, na kterém klečí hrabě Thurn).

U bílé polychromie těchto jednotlivých děl bych se chtěla krátce zastavit a dodat, že zjevně několikrát opakovaná vrstva bílé barvy dílu poměrně uškodila. Weber se zde totiž pustil do velmi precizních detailů a notná dávka barvy (především u reliéfů) je znehodnotila, či úplně zakryla. Tento nános má ale ještě jednu velkou nevýhodu, protože četné vrstvení polychromie má tendenci praskat, ať je barva sebekvalitnější, a bohužel to platí i v tomto případě.

Jak již bylo poznamenáno, autora náhrobků jako první určil Miloš Stehlík a při jejich dataci (30. léta 18. století) se opřel o knihu Antona Hübnera

Denkwürdigkeitender königl. Stadt Znaim z roku 1869.³⁶ Co se datace Weberových děl týče, není to vždy zcela jednoznačné. Většinu svých děl nedatoval, a tak se můžeme o jejich dataci dozvědět pouze přes prameny účtů, kronik apod. Datace na základě slohové analýzy je taktéž poněkud problematická, neboť jak již bylo nastíněno, velká část doposud poznanych Weberových prací byla dlouhou dobu považována za díla jiných sochařů, byť z jeho okruhu.³⁷ Proto také množství srovnávacího materiálu pro tuto analýzu není zcela velké a datace by se cestou slohové analýzy zjišťovala jen velmi obtížně. Jak již uvedla Zuzana Pistorová ve své magisterské práci, je až s podivem, že veškeré prameny o tomto díle mlčí a potřebné záznamy nenalzáme ani v klášterních kronikách a ani v manuálech převorů kláštera.³⁸

V kostele se sice nalzáají pozoruhodná díla nejrůznějšího druhu, ale mám za to, že tato práce je nesmírně kvalitní jak z hlediska dispozičního, tak také z hlediska typologického a je jí věnována, stejně tak jako sochaři Weberovi, neprávem nepříliš velká pozornost.

5.2/ Formálně-stylový rozbor

Sochy obou zobrazených jsou velmi působivé, jelikož sochař postupoval opravdu precizně a náhrobky rozpracoval do nejmenších, takřka kresebných detailů. Můžeme zde pozorovat například takové detaily, jako jsou záhyby na kalhotách, a dokonce i naběhlé žíly na ruce zemřelého, což celé kompozici dodává na realismu a umocňuje tak emotivní zážitek. Weberovy práce jsou, jako i zde, charakteristické velkorysou objemností figur a lze v nich cítit sochařovu modelační jistotou. Spolu s typickými elegantními gesty postav celek působí až rokokovou lehkostí. Nejenom v gestech, četných záhybech

36 Hübner, (pozn. 2), s. 374.

37 Pistorová, (pozn. 10), s. 42.

38 Ibidem, s. 25.

oděvů, ale i ve vlasech, kde se Weber vyhrál opravdu s každou vlnkou zvlášť. Je znát, že těmto náhrobkům předcházely četné studie a dlouhé přípravy, protože nejenom celek je ohromující, ale i když se zaměřím na rozměry jednotlivých náhrobků, jsou naprosto přesně naměřeny tak, aby byly na centimetr stejné. Což jsem si osobně ověřila. Je až dojemné, jakou práci si dal sochař s výrazy zemřelých, ač k nim osobně zřejmě neměl žádnou citovou vazbu. Například tvář Karla Maxmiliána byla zhotovena dle dobové portrétní rytiny z roku 1703, kdy Thurn působil ve funkci moravského zemského hejtmána, a proto můžeme říct, že obličej zemřelého má skutečně silné portrétní rysy.³⁹ Avšak jak už bylo naznačeno, do jisté míry také portrétní rysy jeho tchána Jana Ludvíka Raduita de Souches, což snadno porovnáme na jeho vlastním náhrobku v kostele sv. Jakuba v Brně. Návrh na Souchesův náhrobek zhotovil roku 1717 architekt Mořic Grimm.⁴⁰ Dřevěný model vytvořil brněnský sochař Jan Christian Pröbstl a do bronzu náhrobek odlil roku 1722 taktéž brněnský sochař Jan Zikmund Kercker.⁴¹

5.3/ Ikonografický rozbor

Ikonografie celku kaple byla již podrobně popsána v předchozí kapitole o symbolice výzdoby kaple. Nyní se ale zaměřím na její jednotlivosti, které se pokusím ještě podrobněji rozebrat a vše uvést na pravou míru.

Začnu náhrobkem na čestné straně, kde je ústřední postavou Karel Maxmilián z Thurnu a Valsassiny, a popíšu jednotlivé atributy spojené s jeho osobou. Karel Maxmilián zde klečí v honosném šatu na zdobeném, dříve zlaceném polštáři, což samo o sobě vypovídá o jeho postavení. Kdyby však

³⁹ Suchánek, (pozn. 8), s. 152.

⁴⁰ Jan Pernička, Brněnský architekt Mořic Grimm, in: Jaroslav Sedlář (ed.), *Uměleckohistorický sborník*, Brno 1985, s. 172–194.

⁴¹ Miloslav Trmač, Jean Luis Raduit de Souches, úspěšný obhájce Brna proti Švédům, jeho původ, potomci a dědicové na Moravě, in: *Listy genealogické a heraldické společnosti v Praze*, 4. řada, sešit 1–6, Praha 1976, s. 33–41.

ještě kdokoliv pochyboval o jeho vlivných pozicích nejen u dvora, mohl dříve číst dnes již zničenou nápisovou desku s přehledem poct, jichž se Karlu Maxmiliánovi dostalo, s vylíčením jeho všemožných zásluh a s podrobným přehledem veškeré jeho činnosti a dosažených postů v zemských i dvorských úřadech a v diplomacii.⁴² Pro představu, jak nápisová deska vypadala, můžeme zajít ke zmíněnému náhrobku Jana Ludvíka Raduita v kostele sv. Jakuba v Brně.⁴³

Vedle těchto poukazů na Thurnovu kariéru nesmím opomenout ten nejdůležitější, který Karel Maxmilián hrdě nese na hrudi. Je to zoomorfní přívěšek elitního Řádu zlatého rouna, jehož členství mu bylo uděleno Karlem VI. Nad hlavou Karla Maxmiliána je erb rodu Thurnů v kartuši s korunkou, lemovaný spolu s vrcholovou částí náhrobku květinovými girlandami a doplněn dvěma volutami. Po pravé i po levé straně má Karel Maxmilián postavy andílků, kteří sedí na volutách ve střední části epitafu, a doplňují je symboly smrti a pomíjivosti. Jeden z nich třímá číši na víno a druhý se opírá o lebku. Pod každým z nich nalezneme basreliéf se starozákonním vyobrazením.

Heraldicky vpravo je basreliéf znázorňující spícího Eliáše na poušti, jemuž anděl přináší chléb a vodu. Eliáš je na náhrobku hraběte Thurna znázorněn proto, že poukazuje spolu s ostatními atributy na Thurnovu kariéru. A to především v dobách, kdy se mu v této oblasti příliš nedařilo. Stejně jako Eliáš byl velmi nešťastný a zoufalý, když měl pocit, jako by se všechno dílo Boží minulo účinkem. Ale stejně jako o Karla Maxmiliána, tak i o Eliáše Pán Bůh pečoval.

V *Písmu* se píše, že Eliáš ve zlých dobách dostal od Boha sílu do vyčerpaného těla. Bůh mu daroval vodu a chléb a poté Eliášovi zjevil, že jeho věc není v Izraeli ztracena, že má ještě 7 000 duší věrných (tj. plnost počtu

42 Viz Suchánek, (pozn. 8) s. 152.

43 Více k nápisové desce Hübner, (pozn. 2).

Božího vojska).⁴⁴ V Boží blízkosti nabral Eliáš sílu a vrátil se ke svému nelehkému úkolu.

Stejně jako Eliáš, tak i Thurn díky své víře v Boha měl sílu překonat příkoří, které mu život přichystal, a získal tak novou naději v lepší zítřky, které díky Boží vůli na sebe nenechaly dlouho čekat a přinesly mu tolik očekávaný kariéerní postup, a přesně o tom výjev na basreliéfu hovoří.

Na levém basreliéfu je vyobrazen příběh o Josefovi ve vězení, jak vykládá sny pekaři a číšníkovi.⁴⁵ Stejně jako předešlý výjev s Eliášem, poukazuje na Thurnovu kariéru, na jeho dobrosrdečnost, moudrost, ale také na to, že všem, kteří mu kdy ukřivdili, stejně jako kdysi Josefu Egyptskému, odpouští.

Pomník ve všech jeho aspektech poukazuje na tematiku spojenou s očištěním, a to zejména v případě Karla Maxmiliána, který s prosebným výrazem ve tváři upírá pohled k oltářnímu obrazu, kde zmrtvýchvstalý Kristus oroduje za duše v plamenech očištění pod ním.

Ten samý pohled jako hrabě má i jeho choť Eva Eleonora de Souches. Její epitaf zde není třeba již podrobněji popisovat, neboť jak jsem uvedla, byl zhotoven analogicky k náhrobku jejího manžela. Liší se pouze v drobných detailech. V první řadě se liší samozřejmě ústřední postavou. Eva Eleonora zde má také honosný dvorský šat, doplněný o perlový náhrdelník na krku a dva náramky na ruku, a stejně jako její choť klečí na zdobeném polštáři se sepjatýma rukama. Ve vrcholové části náhrobku, nad její hlavou, je rodový erb rodiny de Souches, opět završen korunou, neboť oba dva rody byly hraběcího stavu. Výzdobné doplňky ve vrcholové části epitafu jsou stejné jako u předchozího náhrobku.

Postavy andílků po stranách ženy v tomto případě doplňují atributy smrti a dobrého křesťanství. Po pravé ruce Evy Eleonory je plačící andílek,

44 (1Kr 19,9-21)

45 Pistorová, (pozn. 10), v poznámce č. 89, s. 25.

jenž své slzy utírá šátkem na svojí hlavě, a pod jeho ručkou je taktéž lebka, zde ale prorostlá akantem. Andílek na druhé straně drží atributy víry, bibli a šperkovnici, v níž je uložen růženec, a má o poznání optimističtější vývar. Troufám si říci, že právě proto, že drží tyto předměty, které mohou pomoci zajistit spásu duše a zmírnit utrpení v očistci.

Náměty basreliéfů zde nejsou dobře rozpoznatelné jako na náhrobku Karla Maxmiliána, a proto jsem nucena, stejně jako autoři zabývající se náhrobkem přede mnou, uchýlit se pouze k jejich popisu. Na pravém basreliéfu lze spatřit čtyři ženy, z nichž uprostřed je zřejmě plačící Panna Marie s Máří Magdalenou a kousek opodál za nimi jsou další dvě ženy, které s největší pravděpodobností pomlouvají kolem nich procházející Pannu Marii a Máří Magdalenu. Výjev je zasazen do městského prostředí plného architektury v exotické zemi, pravděpodobně v Jeruzalémě.

Zejména tento basreliéf je poškozen barvou vůbec ze všech nejvíce a zmíněnou architekturu si lze domýšlet a vnímat pouze z detailního pohledu. Dle mého se bude jednat o jeden z výjevů po ukřižování Ježíše, nebo situace po snímání z kříže, či jeho ukládání do hrobu. Z obličeje matky Panny Marie lze číst i přes značně poškozené vyobrazení velkou bolest, o čemž svědčí i fakt, že se jí podlamují nohy a z jedné strany je podpírána Máří Magdalenou (?) a ze strany druhé se sama opírá a poutnickou hůl. Díky jeho poškození můžeme spatřit pozůstatky z jeho zlacení. Bohužel mi není známo, které části z náhrobků byly přesně zlaceny, neboť jsem se mohla opřít pouze o ty, na kterých to bylo z blízka nepatrně znát. S jistotou tedy zmiňovaný polštář a části basreliéfu, nebo také basreliéf celý. I v této záležitosti zlacení předpokládám analogii a myslím si, že byly takto dozdobeny stejné části obou náhrobků.

Na basreliéfu po levé ruce hraběnky se nachází tato scéna: Muž ve zbroji, patrně římský voják, pobízí ženu, nechť si vezme chléb, který leží na špalku. Žena klečící před velkým stanem neskrývá vděčnost, avšak celá

situace je zasazena do dosti dramatického prostředí. Všude kolem se nachází spousta mrtvých těl, která jsou zde až morbidně znázorněna rozsekána na kousky. Konkrétně tři mrtví muži a useknutá hlava a ruka. Jeden z mrtvých mužů by mohl být Ježíš Kristus. Soudím tak dle jeho obličeje a oděvu. A žena klečící před stanem by mohla být Panna Marie, jelikož má přes hlavu loktušku a je podobná ženě na předchozím výjevu. Na druhou stranu tomu neodpovídá její oděv, protože zde, na rozdíl od pravého basreliéfu, nemá typický volný šat, ale buďto jistý typ ženské zbroje, nebo honosnější prošíváný dvorský šat, což kvůli kvalitě zobrazeného opět nejde dobře rozeznat. Mezi oběma basreliéfy by mohla být i jistá návaznost a je-li můj výklad správný, pak na obou vyobrazeních je utrpení Ježíše Krista a jeho matky, což by přesně odpovídalo všudypřítomné očišcové tematice v kapli. Na pravé straně by byl tedy Ježíš Kristus zabit římskými vojáky, což sice není úplně typickým příkladem smrti Kristovy, ale na druhém basreliéfu na levé straně by pak byla navazující scéna truchlící Panna Maria s Máří Magdalenou s ženami, které si šeptají o této tragédii. Scéna na pravém basreliéfu se taktéž odehrává nejspíše v Jeruzalémě, soudě dle architektury ve druhém plánu. Tato interpretace je skutečně pouze mou tezí a nemusí mít pravdivý základ, ale pokusila jsem se scény logicky vyložit dle informací, které znám.

5.4/ Josef Leonard Weber

Josef Leonard Weber se narodil kolem roku 1695 ve slezské Svídnici, na území dnešního Polska. O jeho dětství, dospívání a vzdělání nenalzáme příliš mnoho informací. Víme jen, že pocházel z rodiny se sochařskou tradicí.⁴⁶ Většina pramenů o něm hovoří až ve spojitosti s jeho zakázkami na Moravě, kam se odstěhoval a velkou část života také žil a tvořil. První záznamy

46 Chmelinová, (pozn. 6), s. 151.

o Weberovi nalézáme ve 30. a 40. letech 18. století, a to především na jižní Moravě, v okolí Znojma a Brna. Jelikož bylo tou dobou Weberovi už něco přes třicet let, lze předpokládat, že jeho výtvarný názor byl již z větší části utvořen. Ale i přesto se dokázal se svou tvůrčí řečí plně a logicky zapojit do moravského barokního sochařství v pevných stylových souvislostech spolu se svými současníky, ať už to byl O. Zahner, J. J. Schaubert nebo W. Träger, s jejichž díly byly ostatně Weberovy práce do nedávné doby často zaměňovány.⁴⁷

I když se doposud jeho jméno nepodařilo ve znojenských Měšťanských knihách nalézt, v archivních materiálech brněnských augustiniánů se jeho jméno objevilo, a dokonce je zde nazýván jako „statuario znoymensis“, tedy znojenský sochař. Tvorba J. L. Webera se obracela ke kamenným sochám a řezbám, nikoliv ke štuku. V jeho pracích se projevuje pochopení pro plasticitu tvaru a pro uvážlivé formování sochařského kubusu s měkce utvářenou, reliéfně cítěnou drapérií.⁴⁸ Zuzana Pistorová ve své magisterské práci *Výzdoba dominikánského klášterního kostela ve Znojmě* uvádí, že si lze ve Weberově tvorbě povšimnout jistého detailu, který na svých dílech provedl opakovaně, a s trochou nadsázky jej označila za možnou signaturu sochaře.⁴⁹

Jedná se o naruby obrácený cíp pláště, vyvedený téměř až do ornamentálního tvaru.⁵⁰ Weber za svou kariéru provedl řadu venkovních statuí, ale také interiérovou výzdobu kostelů.⁵¹ Z jeho dřívějších prací zmíním například sochařskou výzdobu interiéru kostela ve Strachotících, kazatelnu a účast na hlavním oltáři kostela v Lehoticích, adoranty v kostele v Mladějově a Oleksovicích a sochu sv. Jana Nepomuckého z roku 1736 ve Znojmě. K jeho

47 Miloš Stehlík, Sochařství in: Ivo Krsek–Zdeněk Kudělka–Miloš Stehlík–Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 102.

48 Vlasta Kratinová, *Barok na Moravě, Malířské a sochařské návrhy z moravských sbírek*, Praha 1986, s. 39.

49 Pistorová, (pozn. 10), s. 41.

50 Příkladem těchto analogií jsou sochy sv. Růžena z Limy, bl. Jindřich Susa (z oltáře sv. Petra Veronského z kostela Nalezení svatého Kříže ve Znojmě) a také mužská postava znázorňující jednu světovou říši v knihovně augustiniánského kláštera v Brně, pro který Weber pracoval.

51 Kratinová, (pozn. 48), s. 38.

raným pracím patří taktéž četné sloupy – sv. Florián ve Višňové, sv. Antonín Paduánský ve Znojmě a Lechovicích, sv. Anna Samotřetí ve Znojmě a sousoší Panny Marie se světci v Tasovicích, taktéž z roku 1736. V roce 1738 pracoval na sousoší Kalvárie v Moravském Krumlově a v témže roce zhotovil krucifix pro lechovický hřbitov a sv. Markétu v Suchohrdlech.⁵²

Pozdější práce se soustřeďovaly především v Brně a jeho okolí, kde Weber pracoval pod mecenátem Matouše Pertschera (1740–1777), představeným augustiniánského kláštera.⁵³ Pod jeho taktovkou se podílel například na zakázce portálu prelatury (1742–48) pro tento klášter během jeho celkové přestavby. Na portále z velké části spolupracoval s kameníkem Janem Stránským. Weber měl za úkol k portálu vytvořit jeho figurální složku, která byla následně umístěna do jeho mezisloupí. Postavy na portálu představují moravská markrabata Jana Jindřicha a Jošta. Umělec zvolil při jejich komponování historizující přístup, užívaný při fiktivních podobiznách vládců. Figury byly utvářeny podle předlohy renesančních grafických listů, a to zejména při aranžování jejich kostýmů. Tyto postavy zde charakterizuje štíhlé, v objemu mírné zploštělé pojetí. Roucho připomíná svou traktací pracovní způsob té slohové vrstvy moravského sochařství, do níž se řadí, jak už bylo zmíněno, dílo O. Zahnera nebo J. J. Schauberta a kterou pak následně rozvádí W. Träger. Dřívější autorská připsání obou soкултур Zahnerovi, popřípadě Trägerovi svědčí o tom, jak moc si byl na Moravě v určitém názorovém proudu tvůrčí způsob celé řady sochařů blízký. Nicméně tato dřívější záměna autorství netkví pouze v podobnosti děl zmíněných sochařů, ale i v tom, že všichni výše zmínění současně tvořili pro Matouše Pertschera, tudíž na stejném místě a také ve stejnou dobu, a tak se jejich umělecké přístupy vzájemně ovlivňovaly.

Takto bohatě komponovaný pětiosý portálový útvar, v 19. století citelně

52 Anděla Horová, *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Dodatky*, Praha 2006, s. 845.

53 Zuzana Macurová, *Kapitoly z mecenátu Matouše Pertschera, představeného brněnského augustiniánského kláštera (1740–1777)*, [nepublikovaná magisterská práce], Brno 2009, s. 56.

poznamenaný novým zábradlím balkonu, se už jinde na Moravě neobjevil.⁵⁴

Další Weberovou známou zakázkou od opata Pertschera byla řezbářská výzdoba knihovných skříní. Opět pro klášter augustiniánů v Brně. Každému kousku zhotovovanému pro tento chrám byla věnována velká péče, a to také svědčí o kvalitách tohoto sochaře, neboť Pertcher si jako správce financí kláštera a vlivný křesťan mohl mezi umělci skutečně vybírat ty nejlepší. Navíc Weber, spolu se zmiňovanými, pro Pertschera pracoval opakovaně, což dokládá pravdivost tohoto tvrzení.

Dřevo pro knihovní skříně bylo vybráno vedoucím klášterní huti Bernardem Stettnerem a přivezeno z Rakouska. Nutno podotknout, že Stettnerova huť se také výrazně podílela na výzdobě brněnského kláštera a provedla veškeré truhlářské práce, včetně oněch zmiňovaných knihovných skříní. Weber v této zakázce dostal slovo až při samotné výzdobě skříní, které sestávaly z regálů spočívajících na skříňových podstavcích, členěných pilastry a sloupy na volutových konzolách. Jan Leonard Weber na knihovní skříně, bohatě zdobené intarzií již klášterní dílnou, dodělal řezby, které zde byly v závěru osazeny. Řezby představují alegorie věd, umění a čtyř světadílů, doplněné postavami z církevního světa. Celkem bylo na zařízení knihovny vydáno 5.425 zlatých. Knihovní skříně s řezbami Webera byly ale po roce 1802 přeneseny do náhradních prostor kláštera na Starém Brně.⁵⁵

Pozdní údobí svého života strávil jako měšťan v Budíně, kde pracoval pro kostel sv. Anny a kde také později žil a zemřel někdy mezi léty 1768–1771.

56

54 Stehlík, *Sochařství*, (pozn. 47), s. 292–296 a 423.

55 Ibidem, s. 167.

56 Viz Horová, (pozn. 52).

6/ Osobnosti spjaté s majiteli náhrobků v kapli Mrtvých

K tomuto náhrobku se pojí dvě významné osobnosti. Je to v první řadě jejich mecenáš a objednavatel, hrabě Jan Matěj z Thurnu a Valsassiny, syn zemřelého, který tímto splnil závěť svého otce Maxmiliána a dle jeho přání nechal vystavět náhrobky svého otce a matky.

Dalším významným jménem, které se k náhrobku nepřímo váže, je jméno slavného maršála Jana Ludvíka Raduita de Souches, který byl otcem zesnulé Evy Eleonory de Souches, a proto se i u něj na chvíli zastavím.

6.1/ Hrabě Jan Matěj z Thurnu a Valsassiny

„Štědrost se na veliké mocné pány sluší,“ napomínal Jan Hasištejnský (1450–1517) svého syna, *„avšak s rozmyslem aby štedří byli.“*⁵⁷

Pod termín aristokratický mecenáš lze seskupit nejrůznější projevy štědrosti. Zahrnují širokou škálu výdajových položek určených na finanční podporu nejrůznějších osob: literátů, učenců, studentů, umělců, hudebníků, alchymistů, duchovních, sirotků či žebráků. Již tento pouhý výčet naznačuje, v jak nesmírně rozdílné výši se pohybovaly vydávané částky, ale také jak různé byly podněty, které mecenášskou činnost spoluurčovaly. Prostřednictvím majetku mohl aristokrat demonstrovat zbožnost, milosrdenství i kulturní vyspělost. Zejména provize zmíněných ctností mohla zatlačit hledisko majetkové reprezentace do pozadí. To ovšem neznamená, že by náboženský mecenáš nepatřil k sociální roli aristokrata. Právě naopak. V prostředí stavovské a majetkové nerovnosti bylo bohatství považováno nejen za boží dar, ale také za závazek, jemuž bylo třeba dostát odpovídajícími zásluhami. Užívání veškerého majetku jen pro vlastní účely, nebylo slučitelné

⁵⁷ Maťa, (pozn. 24), s. 461.

ani s ideálem zbožnosti, ani s aristokratickou prestiží.⁵⁸

Hrabě Jan Matěj byl jedním ze tří synů na epitafu zobrazených Karla Maxmiliána z Thurnu a Valsassiny (též della Torre, či také Turri) a Evy Eleonory de Souches. Byl prostředním z bratrů a narodil se roku 1683. Všichni bratři měli svoji kariéru již dávno před svým narozením rozhodnutou jejich otcem Karlem Maxmiliánem. Pro prvorozeného Antonína Maria z Thurnu a Valsassiny (1679–1749) připravil život dvořana a úředníka. Začínal ve službách císařovny Eleonory a poté působil ve službách Karla VI. a Marie Terezie. Nejmladší, František Oldřich (1691–1741), působil ve velitelských funkcích u habsburských pluků v Neapoli, zatímco prostřední Jan Matěj se již ve svých šestnácti letech stal nejprve nesídelním a později, výslovně na přímlovu císařovny, také sídelním kanovníkem olomoucké kapituly (1706). Počátek jeho kariéry byl, stejně jako u většiny dalších kanovníků, spojen s cílevědomou rodinnou strategií jeho otce.⁵⁹ Život a působení hraběte Jana Matyáše jako kanovníka a arcijáhna olomoucké katedrály a probošta brněnské kapituly můžeme tedy v mnohém ohledu považovat za typickou kariéru aristokratického představitele barokní duchovní instituce.

Z bohatého pozůstalostního spisu, který nabízí celou řadu dokladů o roli umění a vizuální kultury v životě příslušníka elitní duchovní instituce, se lze dočíst o jeho četných uměleckých sbírkách, ze kterých se ale toho relativně málo fyzicky zachovalo. V zaměření se na praktickou funkci uměleckých sbírek v kontextu stavovské a rodové reprezentace sběratele se předměty vlastněné Janem Matyášem z Thurnu a Valsassiny jeví jako zvláště ilustrativní příklad dobových sbírek. Arcijáhen metropolitní kapituly vlastnil podle pozůstalostního inventáře z roku 1746 asi 300 obrazů.⁶⁰ Nešlo tedy zdaleka o kolekci zanedbatelnou, byť o kvalitě vystavených děl si dnes nelze učinit žádnou konkrétní představu, neboť sestavovatelé dobových inventářů

58 Ibidem, s. 462.

59 Suchánek, (pozn. 7), s. 269.

60 Ibidem, s. 270.

bez výjimky ignorovali jejich provenienci i autorství.

Tematické složení sbírky je však pozoruhodné, neboť ji nejméně z jedné třetiny tvořily portréty, což v 18. století už nebylo ani v aristokratických kolekcích tak obvyklé. Sbíрка se skládala převážně z portrétů významných lidí v Thurnově církevní kariéře, a samozřejmě také z portrétů jeho rodu. Visely tu jak celofigurální podobizny rodičů, děda Jana Ludvíka Raduita de Souches či jednoho z pradědů z thurnovské linie, tak i menší portréty obou babiček a jejich příbuzných z rodu Hoffkirchenů.⁶¹ Portrétní galerii také doplňovala nejméně desítka rodinných rodokmenů různých velikostí. Zvláště atraktivní formu demonstrace rodových vazeb Thurnů s asi třemi desítkami předních aristokratických rodin monarchie ovšem představovala galerie nejméně dvaadvaceti portrétů urozených paní a slečen, tedy zřejmě instalace odvolávající se na slavné „galerie krásných dam“. Ve stejné místnosti nechal kanovník Thurn také pověsit hned čtyři velké podobizny otce, čtyři nizozemské tapiserie s rodovými erby a též konvolut čtyřiceti kreseb či rytin, označených v inventáři pod souhrnným titulem *Vita e Fatti dei Torriani*.⁶² Na slavné činy členů a příbuzných rodu zjevně odkazovaly také zde visící portréty významných válečníků doplněny Thurnovou sbírkou tureckých trofejí a různých druhů zbraní. Soubor zbraní zde připomíná spíše tradiční pojetí sbírky luxusních zbraní a exotických vojenských trofejí ve významu skutečné válečné kořisti, či alespoň symbolické aluze na slavné činy předků. To vše jako odkaz na rodinné úspěchy a zásluhy v protiturecké válečné kampani.

Sám Jan Matěj patřil mezi přední podporovatele trinitářů a osobně se zasloužil o vykupování křesťanských otroků z tureckého zajetí. Jako vrchol této sbírky zmíním tři zlaté komornické klíče, které jako symbol dvorského úřadu udělili Karlu Maxmiliánovi zvěčnělí císaři Leopold I., Josef I. a Karel

61 Suchánek, (pozn. 7), s. 270.

62 Ibidem.

VI.,

a v neposlední řadě i otcův stříbrem vykládaný meč s thurnovskými erby v pochvě z rudého sametu – symbol úřadu moravského zemského hejtmána.⁶³ K této sbírce se ještě nepřímou řadí i některé realizace, které rodina Thurnů dotovala.

Dne 18. června 1720 byl v Krasonicích na Českomoravské vysočině za účasti majitelů, aristokratických přátel a četného lidu slavnostně posvěcen kamenný sloup se sochou Panny Marie Immaculaty, který byl zřízen nákladem Jana Matyášem a jeho dvou bratří. Symbolika a význam tohoto činu spočívaly v tom, že šlo o invokaci poslední: v témže roce byly Krasonice odprodány a kamenný památník rodové mariánské zbožnosti tak byl patrně poslední investicí Thurnů na otcovské panství. Tímto činem demonstrovali svou křesťanskou zbožnost a ctnost, ale také jakousi aristokratickou otcovskou zodpovědnost za spásu poddaných. Jde tu tedy nejen o vlastní prezentaci, ale vzhledem k zapojení díla do místního liturgického kontextu i o praktické rozvíjení a naplňování duchovního ideálu „*vita contemplativa*“, současně jsou takovými díly ale připomínána i exempla „*vita aktiva*“, tedy vzory mravného, zbožného a poslušného života.

Při návštěvě rodové galerie Thurnů jsme již zaregistrovali spojení rodu se slavným válečníkem de Souches. To bylo zřejmě vyjádřeno také v dominikánském kostele ve Znojmě, kde najdeme dva epitafy, které jsou předmětem této práce, a budou ještě rozvedeny. Jako poslední artefakt uvedu vzácnou relikvii, kterou podle všeho Jan Matěj také vlastnil. Hovoří o ní zmínka v inventáři z roku 1746. Šlo o prosklenou skříňku s vyřezávaným zlaceným rámem, v níž byla umístěna kopie zázračné relikvie – jazyka sv. Jana Nepomuckého. Vybrané příklady objednavatelských aktivit jsou sice jen drobnými střípky celkové mozaiky, zachycují však v řadě ohledů typické rysy

63 Ibidem, s. 271.

mentality barokního aristokrata a preláta a jeho kulturního mecenátu.⁶⁴ Jan Matěj z Thurnu a Valsassiny byl tedy vlivným členem duchovní aristokracie, ale také významným sběratelem a mecenášem, který nejednou přispěl k rodové reprezentaci, a zajistil tak v mnoha ohledech jeho slávu, která dál přežívá v jeho sbírkách.⁶⁵

6.2/ Maršál Jan Ludvík Raduit de Souches

Jan Ludvík Raduit de Souches byl otcem Evy Eleonory de Souches, manželky Karla Maxmiliána z Thurnu.

De Souches se narodil 16. srpna 1608 v La Rochelle v rodině chudého šlechtice Jeana Raduit Seigneur de Baar a Margerity de Bourdigale.⁶⁶ O výchově, mládí a dospívání Jana Ludvíka toho příliš nevíme, nicméně zásadní obrat v jeho životě nastal v roce 1628, kdy město bylo přes všechnu energii svého členského představitele Jeana Guitona nuceno kapitulovat.⁶⁷ Raduit de Souches měl pouhých dvacet let, když se rozhodl pro vojenskou kariéru, a odešel do Švédska. Na tři roky (1636–1639) se vrátil do Francie, ale po několika konfliktech vstoupil do služeb rakouského arcivévody Leopolda Viléma, bratra císaře Ferdinanda III.

Roku 1643 nastal v životě Jana Ludvíka příznivý obrat. Pod velitelem, hrabětem z Valdštejnů, byl se svým plukem dragounů v boji proti Švédům, kteří obléhali Olomouc. Habsburské oddíly za de Souchesova vedení podnikly složitou bojovou operaci, útok se však nezdařil a de Souches byl prakticky obklopen švédskou armádou, a jen s několika muži se mu podařilo uniknout střelbě švédských vojáků. I když akce skončila nezdarem, byla mu svěřena

64 Ibidem, s. 271–274.

65 V Thurnově inventáři pozůstalosti z roku 1746 se píše o prosklené skříňce s vyřezávaným a zlaceným rámem, v níž byla umístěna kopie zázračné relikvie – jazyka sv. Jana Nepomuckého, výslovně „náležící k soše před rezidencí.“

66 Miloslav Trmač, *Maršál J. L. Raduit de Souches a Znojensko*, Znojmo 1992, s. 7.

67 Ibidem, s. 6.

obrana Brna, aby se pokusil v případě útoku zastavit Švédy. Díky rozsáhlým pravomocem, které mu byly v tomto úkolu dány, dal zbořit budovy před hradbami, včetně budov chrámových i klášterních, aby očekávaní Švédové neměli nikde poblíž města oporu. Dal také snést střechy, aby tak zabránil snadnému vypálení města, všude dal zesílit, případně zvýšit hradby a postaral se o zásobování města. Obléhání Brna Švédy bylo zahájeno 5. května 1645. Přestože měl v tu dobu k dispozici už jen asi sto vojáků, podařilo se mu odrazit i generální útok, a ubránit tak město.

Obrana Brna byla vrcholem jeho vojenské kariéry. Byl za ni odměněn poměrně velkým panstvím na Moravě a v roce 1663 byl povýšen do hraběcího stavu. Téhož roku zemřela i jeho první manželka Anna Alžběta. Po čtrnácti letech vdovského života, téměř v šedesáti sedmi letech, se ale znovu oženil s Annou Salome, hraběnkou Aspermont-Reckheim, a žil statkářským životem na Moravě. Konec svého života strávil těžce nemocen. Oslepl a trpěl prý dokonce blíže nespecifikovanou duševní chorobou.

De Souches zemřel dne 12. srpna 1682 ve věku sedmdesáti čtyř let. Na jeho o mnoho let později zbudovaném pomníku v Brně (1729) je chyba, neboť je zde uveden rok úmrtí 1683.⁶⁸ Je třeba podotknout, že náhrobek Karla Maxmiliána z Thurnu se tomuto náhrobku v kostele sv. Jakuba v Brně, kde byly taktéž slavnostně uloženy de Souchesovi ostatky, nápadně podobá a hrabě z Thurnu má na svém pomníku v kostele sv. Kříže ve Znojmě silné portrétní rysy právě Jana Ludvíka Raduita de Souches. Jeden z důvodů mohl být ten, že po svatbě Thurna s de Souchesovou dcerou, byl Karel Maxmilián stanoven vykonavatelem de Souchesovy závěti.⁶⁹ Ne mnoho let po výstavbě de Souchesova pomníku vymřel jeho rod po meči jeho pravnučkou roku 1792, a pokračoval pak prostřednictvím provdaných členek rodu v rodě španělských Ugardů, českých Chotků a doposud v rodu italských knížat

68 Ibidem, s. 11–26.

69 Viz Suchánek, (pozn. 8).

7/ Náhrobky v kontextu sepulkrálního barokního umění

Na tomto místě se pokusím zařadit náhrobky z kaple Vzkříšení z kostela Nalezení sv. Kříže do kontextu barokní tvorby v období, kdy náhrobky Maxmiliána z Thurnu a Evy Eleonory de Souches vznikly. Dále zde uvedu východiska toho typu náhrobku a možné inspirační zdroje.

Koncepce pyramidálního tvaru náhrobku sahá až do starého Egypta. Právě zde nalézáme první propojení tvaru pyramid s pohřbíváním a posmrtným kultem. Pyramidy jsou chápány jako symbol zániku a smrti, ale mají také za úkol dát najevo světu důležitost a slávu panovníka, který v ní po své smrti spočinul. I když se tvar a velikost pyramid po několik staletí měnil a stylizoval, tato stěžejní myšlenka zůstala stejná. Pyramida také prezentovala nebožtíka jako dobrého vládce, počestného křesťana, ale i jako vlivného mecenáše architektury. Díky této tradici, která se nesouvisle vine již od dob Egypta, se stal kontext „pyramidálních náhrobků“ samostatným pojmem.

Variace pyramid starého Egypta se poprvé znovu objevily na území Říma kolem 12. století p. n. l., kdy si nejbohatší občané nechávali stavět za hradbami města vlastní, ač ve velikosti hodně zredukované pyramidy. Jejich funkce ale zůstala stejná, a taktéž sloužily jako soukromé či rodinné hrobky. Jako jeden příklad za všechny můžeme uvést jediný dochovaný objekt tohoto typu nalézající se na jihu Říma, v blízkosti Porta San Paolo.⁷¹ Jedná se o hrobku Gaiuse Cestia, soudce a člena jedné ze čtyř velkých náboženských společností v Římě. Tato pyramida byla postavena z betonových cihel a byla pokryta deskami bílého mramoru. Na výšku měří téměř 37 metrů. Nutno podotknout,

⁷⁰ Trmač, (pozn. 66), s. 35.

⁷¹ Porta San Paolo je jednou z jižních městských bran v Římě, postavenou ve 3. století. Poblíž ní se nachází Cestiova pyramida a také protestantský hřbitov.

že právě tento objekt je považován za nejlépe dodnes dochovanou architektonickou památku v Římě a zároveň je posledním příkladem pyramidálního náhrobku v monumentálním měřítku.

Znovuobjevení této myšlenky pak spadá až do období renesance, kolem roku 1500, kdy v kostele Santa Maria del Popolo v kapli Chigi zrealizoval Raffael Santi a Gian Lorenzo Bernini dva velké reliéfní náhrobky pyramidálního tvaru. Jedná se o dvě náhrobní desky z červeného mramoru, vytvořené roku 1520 pro Agostina a Sigismunda Chigi. Tyto náhrobní desky reprezentují rodinu Chigi, ale zároveň také starověkou myšlenku. Po této realizaci dlouho podobný náhrobek nevznikl, teprve v roce 1668 Gian Lorenzo Bernini zhotovil dva katafalky pro Muzia Matteiho a de Vendeho, které tvar pylonu nápadně připomínaly.

V klasické sepulkrální tvorbě se tento typ náhrobků tedy začal uplatňovat kolem druhé poloviny 17. století, a to v celé Evropě. Ve Flandrech, Belgii a v četné míře také v Anglii a dalších zemích. Jako příklady zde uvedu chronologicky seřazené nejslavnější realizace, které se koncepci náhrobku Thurna a jeho choti přibližují nejvíce:

- náhrobek vikomta Turenne od sochaře Jeana Baptiste Tuby vytvořený roku 1675 pro pařížskou Invalidovnu
- kenotaf zakladatelů a dobrodinců oseckého kláštera, zhotoven roku 1717 Giacometem Antonio Corbellinim, pro bývalý cisterciácký kostel Nanebevzetí Panny Marie v Oseku
- náhrobek Johna Churchilla, prvního knížete z Marlborough, od sochaře Johna Michaela Rysbracka, kolem roku 1732 pro zámeckou kapli v Blenheimu
- náhrobek nejvyššího soudce Roberta Raymonda od Henryho Cheereho pro opatství Langley, z roku 1935
- náhrobek arcibiskupů od sochaře Reného Michel Soldtze z roku 1740
- náhrobek viennských arcibiskupů Montmorina a La Tour d'Avergne

z roku 1740-1743 pro katedrálu St. Maurice

- náhrobek Mary Myddelton od sochaře Louise Francois Roubillaca, zhotovený roku 1747
- náhrobek prince Evžena Savojského z roku 1754, umístěný v chrámu sv. Štěpána ve Vídni
- náhrobek Williama Hargravea , taktéž od Roubillaca, okolo roku 1757.

Nyní bych se ráda zastavila u náhrobku, který měl velký vliv na tvorbu sepulkrálních památníků v době po jeho vzniku, a nejen v našem prostředí je velmi cenným barokním dílem. Jedná se o náhrobek, který byl vytvořen pro Jana Václava hraběte Vratislava z Mitrovic (1669/73–1712), a podíleli se na něm nejvýznamnější autoři té doby.

Zmínka o tomto náhrobku je zde nepostradatelná, jelikož tento objekt měl obrovský vliv na později vzniklá díla tohoto typu včetně náhrobku, kterým se zde zabýváme. Architektem náhrobku byl Johann Bernhard Fischer z Erlachu, concettistou Carl Gustav Heraeus a sochařem, jenž dílo zrealizoval, byl Ferdinand Maximilian Brokof. Jeho význam však netkví pouze v těchto zvukných jménech, ale i v neotřelém konceptu a originálně pojatým řešením pyramidální kompozice. Hrabě z Mitrovic byl ve své době velmi uznáván pro své diplomatické schopnosti a zásluhy v bitvě u Blenheimu (1712), kde se mu podařilo sjednat spojenectví Anglie s Francií, což je dalším aspektem slávy, kterou nese tento náhrobek a na co je zároveň upozorněno na samém soklu náhrobku zlatým písmem, dnes již bohužel nečitelným.

Po dokončení náhrobku o něm vědělo celé okolí, a to i proto, že byl volně přístupný veřejnosti, což nebývalo v té době zvykem. Široké povědomí o tomto díle, nejen na našem území, je ale především zásluhou Fischera z Erlachu a jeho traktátu o architektuře z roku 1721, kde se o náhrobku zmiňuje, detailně ho zde popisuje, a dočteme se v něm také o dnes již zaniklém nápisu na soklu. Právě výše zmíněné důvody vedly k velké inspiraci ostatních objednavatelů či umělců, kteří následovně vytvořili jeho četné

variace a zároveň znovu dodali na popularitě náhrobků ve tvaru pylonu či trojúhelníkové kompozice vzniklých během následujících desetiletí po jeho vzniku.⁷²

8/ Závěr

V předložené práci jsem sledovala v úvodu vytyčené body, které se bezprostředně vázaly k okolnostem vzniku náhrobků v kapli Mrtvých. Objasnila jsem veškeré souvislosti, které ve vztahu k těmto dílům nebyly doposud zcela objasněny, a to především z ikonografického hlediska tezí, kde jsem vyložila náměty basreliéfů, na náhrobku Evy Eleonory de Souches. Kromě ikonografie jsem „in situ“ prozkoumala i fyzický stav uměleckých děl. Zajímavým zjištěním bylo, že původní polychromie náhrobků byla odlišné barvy, než je ta současná. Také jsem se zajímala o stav plastických doplňků na náhrobcích. Zjistila jsem, že některé z nich byly původně zlacené; podstatné je však zjištění, že při polychromování bílou barvou bylo v některých případech (především šlo o precizaci detailů) užito příliš mnoho vrstev, které způsobily nejen jejich znehodnocení, ale také praskání barvy.

Daná díla jsem zařadila do kontextu doby jejich vzniku a osvětlila jsem aspekty, které určovaly jejich vzhled. Od vlivů oblíbených pyramidálních kompozic náhrobků přes vazby k očištcové tematice až k rukopisu jejich autora Josefa Leonarda Webera, který měl konečné slovo v spoluurčování jejich vzhledu. Shromážděním starších i nových poznatků v této práci jsem dospěla ke komplexnímu zhodnocení této památky. Čímž se mi, jak doufám, podařilo postihnout celou problematiku, kterou toto téma skýtal.

72 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.

9/ Seznam pramenů a literatury

Prameny:

Kronika kláštera, Moravský zemský archiv (dále MZA) v Brně, fond E 17 – Dominikáni Znojmo, sign. E1 a F1., sign. E1. Testament Jana Jakuba Uhla s. 261–262; Margerety Heislerin s. 260; Renaty Lederin s. 244–245.

Literatura:

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

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

Jan Petr Cerroni, Umělci a umělečtí řemeslníci, jezuitští koadjutoři v barokní době, *Umění IV*, 1958, s. 60–78.

Cecílie Hálová-Jahodová, Andreas Schweigl, Bildende Künste in Mähren, *Umění XX*, 1972, s. 168-71.

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

Anděla Horová, *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Dodatky*, Praha 2006.

Anton Hübner, *Denkwürdigkeiten der königl. Stadt Znaim*. Znojmo 1869.

Katarína Chmelinová, Beitrag zur Geschichte einer Künstlerfamilie im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa, Der Bildhauer Joseph Leonhard Weber und Trnava/Tyrnau, in: Barbora Balážová (ed.), *Generationen, Interpretationen, Konfrontationen*, Bratislava 2007, s. 151-161.

Efrém Jindráček, *Dominikánský kostel ve Znojmě*, Znojmo 2001.

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

Ivo Krsek-Zdeněk Kudělka-Miloš Stehlík-Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996.

Marie Lomičová, Rukopis o umění Jana Petra Cerroniho, *Umění XXXVI*, 1978, s. 60-78.

Zuzana Macurová, *Kapitoly z mecenátu Matouše Pertschera, představeného brněnského augustiniánského kláštera (1740-1777)*, [nepublikovaná magisterská práce], Brno 2009.

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

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

Martin Pavlíček, "Ležet v knihách". K ikonografii náhrobku Jana Václava hraběte Vratislava z Mitrovi v kostele sv. Jakuba Většího v Praze, in: Jiří Roháček (ed.), *Epigraphica & Sepulcralia IV. Fórum epigrafických a sepulkrálních studií*, Praha 2013.

Jan Pernička, Brněnský architekt Mořic Grimm, in: Jaroslav Sedlář (ed.), *Uměleckohistorický sborník*, Brno 1985, s. 172-194.

Zuzana Pistorová, *Výzdoba dominikánského klášterního kostela ve Znojmě* [nepublikovaná magisterská práce], Brno 2009.

Václav Richter-Bohumil Samek-Miloš Stehlík, *Znojmo*, Praha 1966.

Pavel Suchánek, Olomoucký kanovník Jan Matyáš z Thurnu a Valsassiny, sběratel a mecenáš, in: Martin Elbel-Ondřej Jakubec (ed.), *Olomoucké baroko I., Proměny ambicí jednoho města*, Olomouc 2010, s. 269-274.

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

Miloš Stehlík, *Barok v soše*, Brno 2006.

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

Miloslav Trmač, *Maršál J. L. Raduit de Souches a Znojemsko*, Znojmo 1992.

Miloslav Trmač, Jean Luis Raduit de Souches, úspěšný obhájce Brna proti Švédům, jeho původ, potomci a dědicové na Moravě, in: *Listy genealogické a heraldické společnosti v Praze*, 4. řada, sešit 1-6, Praha 1976, s. 33-41.

10/ Summary

The submitted work focuses on baroque epitaphs in the Chapel of the dead in the Dominican Church of the Finding of the Holy Cross, where the count Karel Maxmilián from Thurn-Valsassina together with his spouse Eva Eleonora de Souches are immortalized. There is made detailed processing of both the content and form of headstones. I was concerned especially with the iconographic interpretation of bas-reliefs on the headstones of the dead, but also with their overall technical condition. Furthermore I have explained the issue of purgatory, which dominated the whole chapel.

In this work I am talking about a sculptor Josef Leonardo Weber, who made these headstones, and about their maecenas Jan Matěj from Thurn-Valsassina, the son of the deceased, who ordered but also paid the headstones. Epitaphs are then put into the context of the baroque age and there are discussed possible inspirational sources, which co-determined the image of headstones. And that primarily headstones of pyramidal type, which were monitored from ancient Egypt up to Baroque. I have come to the complex evaluation of these masterpieces by gathering older and newer knowledge.

11/ Seznam Vyobrazení

1. Dominikánský kostel Nalezení sv. Kříže, druhá polovina 16. století, Znojmo
Zdroj: http://aneriscz.blogspot.cz/2012_08_01_archive.html
2. Kaple Mrtvých, 30. léta 18. století, kostel Nalezení sv. Kříže, Znojmo
Foto: Martina Zetková
3. Neznámý autor, oltářní obraz Zmrtvýchvstání Krista, kaple Mrtvých,

kostel Nalezení sv. Kříže, Znojmo

Foto: Martina Zetková

4. Josef Leonard Weber, náhrobek Karla Maxmiliána z Thurnu a Valsassiny, 30. léta 18. století, kaple Mrtvých, kostel Nalezení sv. Kříže, Znojmo
Foto: Martina Zetková
5. Josef Leonard Weber, náhrobek Evy Eleonory de Souches, 30. léta 18. století, kaple Mrtvých, kostel Nalezení sv. Kříže, Znojmo
Foto: Martina Zetková
6. Neznámý autor, kaple mrtvých, 30. léta 18. století, kostel Nalezení sv. Kříže, Znojmo
Foto: Martina Zetková
7. Josef Leonard Weber, detail postavy, náhrobek Karla Maxmiliána z Thurnu a Valsassiny, 30. léta 18. století, kaple Mrtvých, kostel Nalezení sv. Kříže, Znojmo
Foto: Martina Zetková
8. Josef Leonard Weber, rodový erb Thurnů, náhrobek Karla Maxmiliána z Thurnu a Valsassiny, 30. léta 18. století, kaple Mrtvých, kostel Nalezení sv. Kříže, Znojmo
Foto: Martina Zetková
9. Josef Leonard Weber, levý andílek - detail, náhrobek Karla Maxmiliána z Thurnu a Valsassiny, 30. léta 18. století, kaple Mrtvých, kostel Nalezení sv. Kříže, Znojmo
Foto: Martina Zetková
10. Josef Leonard Weber, pravý andílek - detail, náhrobek Karla Maxmiliána z Thurnu a Valsassiny, 30. léta 18. století, kaple Mrtvých, kostel Nalezení sv. Kříže, Znojmo
Foto: Martina Zetková
11. Josef Leonard Weber, levý basreliéf, náhrobek Karla Maxmiliána z Thurnu a Valsassiny, 30. léta 18. století, kaple Mrtvých, kostel Nalezení sv. Kříže, Znojmo
Foto: Martina Zetková
12. Josef Leonard Weber, nápisová kartuše, náhrobek Karla Maxmiliána z Thurnu a Valsassiny, 30. léta 18. století, kaple Mrtvých, kostel Nalezení

sv. Kříže, Znojmo
Foto: Martina Zetková

13. Josef Leonard Weber, pravý basreliéf, náhrobek Karla Maxmiliána z Thurnu a Valsassiny, 30. léta 18. století, kaple Mrtvých, kostel Nalezení sv. Kříže, Znojmo
Foto: Martina Zetková
14. Sochař Jan Z. Kercker, architekt Mořic Grimm, náhrobek Jana Ludvíka Raduita de Souches, 1722, kostel sv. Jakuba, Brno
Zdroj: <http://www.sklisen.cz/sahaweb/index.php?Page=6&Detail=062.txt>
15. Josef Leonard Weber, detail postavy, náhrobek Evy Eleonory de Souches, 30. léta 18. století, kaple Mrtvých, kostel Nalezení sv. Kříže, Znojmo
Foto: Martina Zetková
16. Josef Leonard Weber, rodový erb rodu de Souches, náhrobek Evy Eleonory de Souches, 30. léta 18. století, kaple Mrtvých, kostel Nalezení sv. Kříže, Znojmo
Foto: Martina Zetková
17. Josef Leonard Weber, levý andílek - detail, náhrobek Evy Eleonory de Souches, 30. léta 18. století, kaple Mrtvých, kostel Nalezení sv. Kříže, Znojmo
Foto: Martina Zetková
18. Josef Leonard Weber, pravý andílek - detail, náhrobek Evy Eleonory de Souches, 30. léta 18. století, kaple Mrtvých, kostel Nalezení sv. Kříže, Znojmo
Foto: Martina Zetková
19. Josef Leonard Weber, levý basreliéf, náhrobek Evy Eleonory de Souches, 30. léta 18. století, kaple Mrtvých, kostel Nalezení sv. Kříže, Znojmo
Foto: Martina Zetková
20. Josef Leonard Weber, nápisová kartuše, náhrobek Evy Eleonory de Souches, 30. léta 18. století, kaple Mrtvých, kostel Nalezení sv. Kříže, Znojmo
Foto: Martina Zetková
21. Josef Leonard Weber, pravý basreliéf, náhrobek Evy Eleonory de

- Souches, 30. léta 18. století, kaple Mrtvých, kostel Nalezení sv. Kříže,
Znojmo
Foto: Martina Zetková
22. Neznámý autor, Cestiova pyramida, 12. století před naším letopočtem,
Řím
Zdroj: [http://www.megalithic.co.uk/modules.php?
op=modload&name=a312&file=index&do=showpic&pid=46471](http://www.megalithic.co.uk/modules.php?op=modload&name=a312&file=index&do=showpic&pid=46471)
23. Raffael Santi – Gian Lorenzo Bernini, náhrobky Sigismunda a Agostina
Chigi, 1520, kaple Chigi, Santa Maria del Popolo, Řím
Zdroj: [http://www.poloromano.beniculturali.it/index.php?
it/247/cappella-chigi](http://www.poloromano.beniculturali.it/index.php?it/247/cappella-chigi)
24. Jean Baptist Tuby, náhrobek vikomta Turenne, 1675, pařížská
Invalidovna, Paříž
Zdroj:
<http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/f365bce2.html>
25. Sochař Ferdinand Maxmilian Brokof, architekt Johann Bernhard Fischer
von Erlach, náhrobek Jana Václava hraběte Vratislava z Mitrovic, 1714
-16, kostel sv. Jakuba na Starém Městě pražském, Praha
Zdroj: <http://prostor-ad.cz/pruvodce/okolobrd/nknin/mitrow.htm>
26. Giacomo Antonio Corbellini, kenotaf zakladatelů a dobrodinců
oseckého kláštera, 1717, bývalý ciseriácký kostel Nanebevzetí Panny
Marie, Osek
Zdroj: <http://monasterium.historickededictvi.com/hrbitov/fotogalerie/>
27. Michale Rysbrack, náhrobek Johna Churchilla, 1. knížete z
Marlborough, 1732, zámecká kaple, Blenheim
Zdroj: [http://www.lib-art.com/artgallery/16934-mausoleum-of-the-
archbishops-of-vie-rene-michel-slodtz.html](http://www.lib-art.com/artgallery/16934-mausoleum-of-the-archbishops-of-vie-rene-michel-slodtz.html)
28. Henry Cheere, náhrobek Nejvyššího soudce Roberta Raymonda, 1735,
opatství Langley
Zdroj: [http://www.courtauldprints.com/image/161845/cheere-henry-
monument-to-lord-raymond](http://www.courtauldprints.com/image/161845/cheere-henry-monument-to-lord-raymond)
29. René Michel Slodtz, náhrobek viennských arcibiskupů Montmorina a La
Tour d´Auvergne, 1740–1743, katedrála sv. Mořice, Vídeň
Zdroj: [http://www.lib-art.com/artgallery/16934-mausoleum-of-the-
archbishops-of-vie-rene-michel-slodtz.html](http://www.lib-art.com/artgallery/16934-mausoleum-of-the-archbishops-of-vie-rene-michel-slodtz.html)

30. Louis Francois Roubillac, náhrobek Mary Middleton, 1747, farní kostel,
Wrexham

Zdroj: <http://www.myartprints.cz/a/roubillac-louis-francois/monument-to-mary-middleto.html>

12/ Vyobrazení



obr. č. 1



obr. č. 2



obr. č. 3



obr. č. 4



obr. č. 5



obr. č. 6



obr. č. 7



obr. č. 8



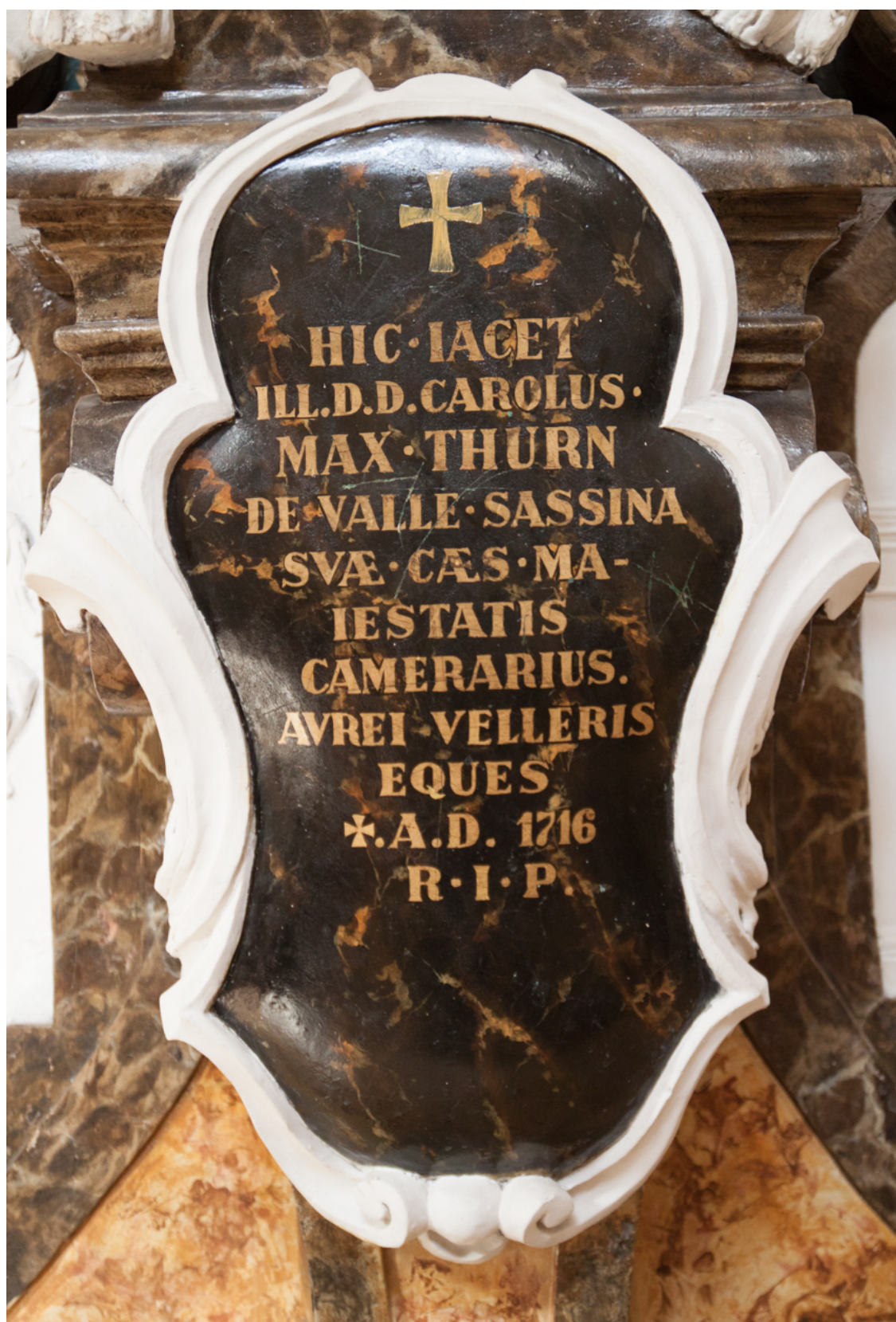
obr. č. 9



obr. č. 10



obr. č. 11



obr. č. 12



obr. č. 13



obr. č. 14



obr. č. 15



obr. č. 16



obr. č. 17



obr. č. 18



obr. č. 19



obr. č. 20



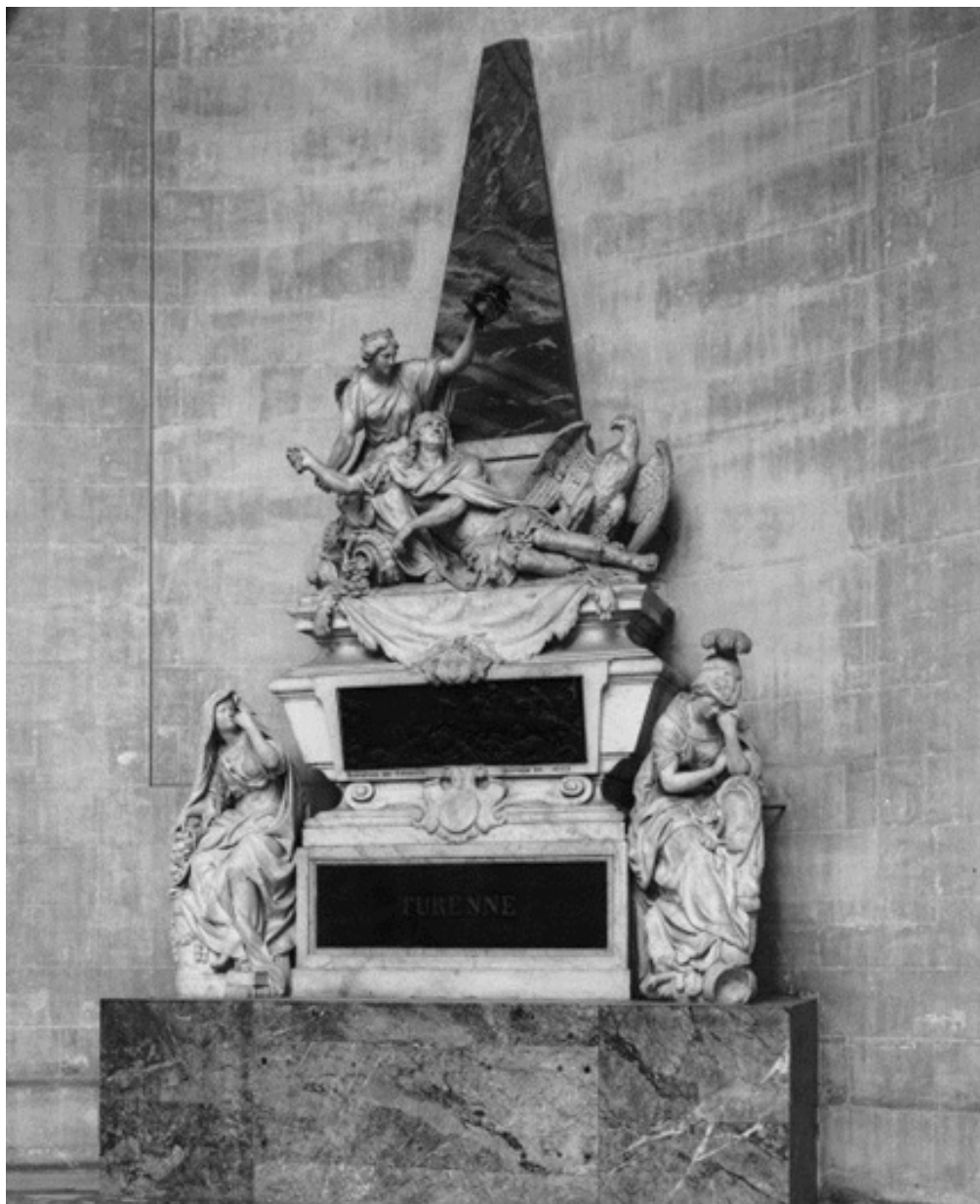
obr. č. 21



obr. č. 22



obr. č. 23



obr. č. 24



obr. č. 25



obr. č. 26



obr. č. 27



obr. č. 28



obr. č. 29



obr. č. 30

13/ Anotace

Jméno a příjmení:	Martina Zetková
Katedra nebo ústav:	Katedra dějin umění
Vedoucí práce:	Doc. Mgr. Martin Pavlíček Ph.D.
Rok obhajoby:	2014
Název práce:	Náhrobky v kapli Mrtvých v kostele Nalezení sv. Kříže ve Znojmě
Název práce v angličtině:	Gravestones in the chapel of the Dead in the church of Finding St. Cross in Znojmo
Anotace práce:	<p>Předložená práce se zaměřuje na barokní epitafy v kapli Mrtvých v kostele sv. Kříže ve Znojmě, kde je zvěčněn hrabě Karel Maxmilián z Thurnu a Valsassiny a jeho choť Eva Eleonora de Souches. Je zde podrobně zpracována formální i obsahová stránka náhrobků. Zabývala jsem se zejména ikonografickým výkladem basreliéfů na náhrobcích zemřelých, ale také jejich celkovým technickým stavem. Dále jsem zde vysvětlila problematiku očištění, která v celé kapli dominuje. Hovořím v této práci o sochaři, Josefu Leonardovi Weberovi, který tyto náhrobky zhotovil a o jejich mecenáši, Janu Matějovi z Thurnu a Valsassiny, synovi zesnulého, jež náhrobky objednal ale také zaplatil. Epitafy jsou následně zasazeny do kontextu barokní doby a jsou zde probrány možné inspirační zdroje, které spoluurčovaly podobu vlastních náhrobků. A to především náhrobky pyramidálního typu, které byly sledovány od starověkého Egypta až po baroko. Shromážděním starších i nových poznatků v této práci jsem dospěla ke komplexnímu zhodnocení těchto děl.</p>
Klíčová slova:	Thurn, Znojmo, očištěc, náhrobky, Weber, de Souches
Anotace v angličtině:	<p>The submitted work focuses on baroque epitaphs in the Chapel of the dead in the Dominican Church of the Finding of the Holy Cross, where the count Karel Maxmilián from Thurn-Valsassina together with his spouse Eva Eleonora de Souches are immortalized. There is made detailed processing of both the content and form of headstones. I was concerned especially with the iconographic interpretation of bas-reliefs on the headstones of the dead, but also with their overall technical condition. Furthermore I have explained the issue of purgatory, which dominated the whole chapel.</p> <p>In this work I am talking about a sculptor Josef Leonardo Weber, who made these headstones, and about their maecenas Jan Matěj from Thurn-Valsassina, the son of the deceased, who ordered but also paid the headstones. Epitaphs are then put into the context of the baroque age and there are discussed possible inspirational sources, which co-determined the image of headstones. And that primarily headstones of pyramidal type, which were monitored from ancient Egypt up to Baroque. I have come to the complex evaluation of these masterpieces by gathering older and newer knowledge.</p>
Klíčová slova v angličtině:	Thurn, Znojmo, purgatory, gravestone, Weber, de Souches
Přílohy vázané k práci:	obrazová příloha na CD
Rozsah práce:	71 stran, z toho 28 stran obrazové přílohy
Jazyk práce:	český