

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

OBOR: DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

Saturnův odkaz:

Smrt a Čas v barokním sochařství Čech

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Petr Horák

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

OLOMOUC 2009

Prohlašuji, že jsem tuto práci vytvořil samostatně a že jsem řádně uvedl veškeré použité zdroje.

.....

Petr Horák

*„Ty zrůdný Čase, hnusné Noci druhu,
ty posle rychlý chmurné pro starosti,
sžírači jar, v němž klamná slast má sluhu,
vin soumare, běd vrube, léčko ctnosti,
ty pěstíš vše i vraždíš, co svět hostí...“*

William Shakespeare, Zneuctění Lukrécie.

In Idem, *Historie II. Básně*. Praha 1964, s. 408.

Obsah

1.	Úvod	3
1.1	Metodologická apologetika	4
2.	Teoretická část	5
2.1	Čas a smrt	5
2.2	Smrt a dnešek	6
2.3	Smrt a čas v baroku	7
2.4	Vývoj postavy Smrti	11
2.5	Vývoj postavy Chrona	15
3.	Katalogová část	29
4.	Závěr	90
	Poznámky	92
	Použitá literatura	112
	Seznam obrazových příloh	123

1. Úvod

Předkládaná stručná práce si klade za cíl analyzovat barokní sochařská díla v zeměpisném rámci Čech, která ikonograficky vycházejí ze starověkého zobrazení Krona-Saturna:¹ *Chrona a Smrt*, postavy blízce spolu související, ikonograficky nezřídka téměř splývající. Prodělaly v minulosti složitý a vzájemně provázaný vývoj, který tvoří osu první, teoretické části této práce. Druhá část pak sestává z katalogu všech realizací v rámci geografického území Čech, které lze běžnou cestou zjistit.² Přestože jde o příklady spíše řídké, tvoří ucelenou skupinu – mimo jiné i proto, že se jedná o téměř jediné *odnes* obecně srozumitelné ikonografické typy s kořeny ve starověku a bibli. Proto se nelze v první, obecné části vyhnout ani zmínce o Šmoulech, ani prostému konstatování, že Santa Claus je zlý.

Dovoluji si na tomto místě poděkovat všem, kteří mi pomohli tuto práci dokončit, jmenovitě pak Lucii Valdhansové za poskytnutý azyl v době mého bádání v mnichovském Zentralinstitutu, Vladislavě Říhové z Univerzity Pardubice a Jiřímu Černému z českobudějovického biskupství za cenné konzultace, především ale Martinu Pavlíčkovi za odpovědné a podnětné vedení této práce.

1.1 Metodologická apologetika

„Namluvili vzdělaným hlupcům, že záleží všechno na metodě a metoda že tvoří kritika... A ničemu neuvěřila učená lůza dneška radostněji než právě tomuto poselství impotence a pedantismu.“

(František X. Šalda, Kritika pathosem a inspirací. In: Idem, *Boje o zítřek. Meditace a rapsodie 1899-1904*. Praha 1905, s. 185.)

Musím se nyní ve velké zkratce pokusit vysvětlit formu a obsahovou strukturu předkládaného textu. Metodologické postupy nejsou vedeny snahou za každou cenu to či ono dílo o rok nebo dva předatovat či jej křečovitě a třeba pochybně spojit s některým ze známých jmen – což je postup, který bohužel ani ze současných dějin umění zdaleka ještě nevymizel. Domnívám se, že takovému konání, často naneštěstí velmi nedostatečně podloženému, nelze přiznat ani zásluhu o zpřesnění uměleckohistorické dějinné mapy. Naopak, za výsledek často má žabomyší vyčleňování dějin umění z kontextu humanitních věd a povlovné vznikání něčeho, čemu by šlo říkat *dějiny umění pro dějiny umění*. K tomu se připojuje téměř pravidelně zvláštní, řeklo by se „kunsthistorický“ jazyk, snažící se jako by úmyslně o co nejméně srozumitelné formulace a co nejnepřirozeněji stavěné věty.

Tímto konstatováním nechci dějiny umění zpochybňovat ani měnit. Mou snahou je pouze vysvětlit, proč ikonografickým nebo sociálně či kulturně historickým aspektům zkoumaných děl je zde věnována větší pozornost, než datačně-atribučním otázkám –

pochopitelně ani ty ale nemohou zůstat stranou – a proč se forma předkládaného textu nesnaží záměrně být co nejméně čtivá.

2. Teoretická část

2.1 Čas a smrt

*„Ta bába – hm, kdybych byl malířem, vymaloval bych ji jako Smrt ...
A ten beznohý, na co ten mně připomíná? Co to bylo za pocit? Něco tak
hrozně šíleně jednotvárného a pustého ... Počkejme! Aha! On ji nazývá
sestrou, - tedy by to mohl být Čas! Čas je vlastně Smrtí, neboť Čas
znamená vlastně zanikání, umírání. Smrt a Čas jsou vlastně záměnné
pojmy! ...“*

Ladislav Klíma, *Velký román*. Praha 2007, s. 123.

V následujících řádcích se pokusím stručně naznačit, čím a proč bylo barokní nazírání na smrt a čas specifické. Tato teoretická část práce tvoří nezbytný rámec výkladu o ikonografických typech, jimiž se zabýváme. Zkraje je ale nezbytné alespoň v nejhrubších obrysech načrtnout *současný* náhled na lidskou časovost a pomíjivost. Ve srovnání s ním pak snad bude možné lépe přiblížit několik set let staré vnímání zmíněných fenoménů, jakkoli vezmeme v potaz nemožnost oživení „*ducha doby*“.

2. 2 Smrt a dnešek

„»Nejhorším buržoazním přežitkem je strach ze smrti,« řekl by Ravelstein.“

Saul Bellow, *Ravelstein*. Praha 2002, s. 42.

Lze ztěžít pochybovat o tom, že dnešní smrt je jiná, než byla dříve, přestože „...stěží existuje jiná sféra lidské zkušenosti, v níž tak snadno koexistují rozumově neslučitelné názory a v níž prelogické, chtělo by se říct metalogické pocity tak houževnatě přežívají v epochách pokročilé civilizace, jako v našem postoji ke smrti.“³

Uvědomění si časové omezenosti zdejšího života je jeden ze základních lidských prožitků. Řečeno s Heideggerem: „*Existence je celá tehdy, přijme-li svou konečnost...*“⁴

V souladu s Maxem Schelerem lze tvrdit, že se tomu dnes obecně neděje, že současnost smrt vytěsňuje ze svého vědomí⁵ v duchu „pokrokové“ snahy po „ovládání“ a „racionální efektivnosti“ všech jsoucna i jevů.⁶ V – poněkud pokřiveném – epikurejském duchu⁷ se nenecháváme smrtí vyvést z míry.

Tento jev není nijak nový, zdá se, že v zásadě došly částečného naplnění snahy Descartovy (a potažmo i Feuerbachovy a Marxovy)⁸, přestože Platón i Schopenhauer vidí v smrti v zásadě příčinu filosofie,⁹ přestože Camus i Sartre (ač nad její absurditou kroutili hlavami) smrt intenzivně vnímali.¹⁰ Zajímavě formulované konstatování současného stavu náhledu na smrt v katolické církvi nabízí řeholník Raniero Cantalamessa: „*Smrt byla vyhoštěna*

*z křesťanského kázání... o posledních věcech se už nemluví. Trvá jakési špatné svědomí a nevolnost. Světská a laická kultura si zvolila cestu, jak odstranit myšlenku na smrt. Mezi slušnými lidmi se o ní nesmí veřejně mluvit. Protože tato kultura nemůže dát na ni kloudnou odpověď, odhodlala se k mlčení, a dokonce k mlčenlivému spiknutí.*¹¹

Ve zkratce: od dob osvícenství člověk rozšiřoval své pozemské možnosti natolik, že má čas a možnost – ať už v duchu racionalistickém, pozitivistickém či marxistickém – přestat myslet na věčnost, tedy na smrt. Zajímavou paralelu tomuto jevu můžeme najít v měnícím se nazírání času, v redukci jeho aspektů zkázy a pomíjivosti za zachování nevyhnutelně a nedobrovolně konečného, tedy rychlého plynutí. V ikonografii (jak bude ukázáno níže) se hrozivý démon zvolna stával patronem ctností, jež ho vzápětí přemohly, aby z něj posléze zbyl vskutku dobrotivý přítel lidského rodu¹² – a nebo, jako například v jedné povídce Alexe Rickettse z počátku 20. století: politováníhodná nebo směšná postava, jejíž ničivá síla byla na hlavu poražena nánosy líčidel.¹³

2.3 Smrt a Čas v baroku

„Smrt je ... místem, kde se reálné zřetelně stýká s ireálným ... A takové krajně vyostřené rozmezí musí barokního člověka nadměru vábit...“

„Otázka pojetí smrti byla v baroku zatemněna jistou dekorativností, kterou ji barok postupem času vybavil a zkreslil.“

Zdeněk Kalista, *Tvář baroka*. Praha 2005, s. 58 a 61.

V čem se liší dnešní náhled na konečnost života, tedy na smrt a čas, od baroka? Co způsobilo, že „...*žádné období nebylo tak posedlé hloubkou a šíří, hrůzou a vznešeností konceptu času jako baroko*“¹⁴, že to byl právě intenzivní a explicitně formulovaný vztah ke smrti, který hrál nejvýznamnější roli v pozdějším nazírání baroka jako nevkusy?¹⁵ Vyjdeme-li z nejznámějších dosud publikovaných prací,¹⁶ můžeme se značným zjednodušením uvést celkem čtyři důvody pro obrovské množství barokních uměleckých děl s tematikou smrti: Oživení religiozity, jezuitskou propagandu, pokrok v anatomické vědě a návrat pozdně středověké vypjaté citovosti.

V nejzhuštěnější možné zkratce lze první tři jmenované důvody shrnout následovně: Jedním z aspektů nového náboženského cítění, úmyslně probouzených v protireformní době, je právě přímější pohled na smrt. Na renesančním náhrobku odpočívá zemřelý jako héros, neboť „*Italská renesance neoslavovala než život, a to i na funerálních monumentech*“.¹⁷ Oproti tomu se na barokních náhrobcích setkáváme s hrůznými emblémy smrti, které se „*ironicky vysmívají naší víře v život*“.¹⁸ Právě jezuitští (ale i například kapucínští) kazatelé si byli didaktické funkce připomínání krutého konce života v duchu Ignácových exercicií dobře vědomi a se symboly smrti intenzivně pracovali.¹⁹ Pokrok anatomické vědy dal prostor – někdy značně bizarním – lebkám a kostrám opatřeným významy.²⁰

Domnívám se ale, že posledně zmiňovaný důvod, oživení středověkého vnímání, hraje v dané problematice klíčovou roli. Na spojitost rozličných aspektů barokní doby s pozdním středověkem bylo poukazováno nesčetněkrát.²¹ Věřím, že ale není správné vidět celou souvislost jen jako vnější shodu nebo snahu o úmyslné oživení

minulosti. Ovšem, nesmíme přehlížet materiální fakta. Konec středověku, stejně jako 17. a 18. století, lze vnímat jako dobu, kdy byl „...svět sužovaný sociálními a politickými konflikty a trýzněný válkou se všemi jejími důsledky“²² v míře snad o něco větší než v epochách těsně předcházejících (vzpomeňme jen vlny morových ran). Jistá podobnost materiálně-historických podmínek zde jistě hraje určitou, možná iniciační roli, jádro barokního „revivalu“ pozdně gotického makabrálního vztahu ke smrti ovšem dle mého názoru tkví jinde: V niterné shodě jistých sociopsychologických aspektů těchto dvou epoch, jak se nám alespoň dnes mohou jevit.

Johann Huizinga píše o postoji ke smrti v 15. století, rozdmýchávaném lidově působivým hrozivým tónem kázání žebravých řádů: „*Je to opravdu zbožná mysl, která se tak zaplétá do hnusu z pozemské stránky smrti? Nebo tak reaguje příliš silná smyslovost, která se z opojné touhy po životě může probudit pouze tímto způsobem? ... Bezpochyby v tom všem vězí duch nejhrubšího materialismu, který nemohl snést myšlenku na pomíjivost krásy, aniž by si nad krásou nezoufal.*“²³ Co se týče baroka, nebyl, tuším, takový názor dosud pregnantněji formulován.²⁴

Ohromná oblast barokní literatury, zabývající se problematikou smrti, či nesčetná výtvarná díla sršící makabrálností by snadno mohla méně zkušeného pozorovatele přimět vnímat baroko jako skutečné *temno*, jako tajemný svět vášnivého, ale naprosto vážného a úplného odvrácení se od světa k Bohu, věčnosti a smrti.²⁵ Ale baroknímu člověku byla zřejmě naprosto vlastní nadsázka, jak pochopíme, přečteme-li si například – v baroku nesmírně populární – Manniho Věčný pekelný žalář,²⁶ líčící na stovkách stran až do absurdních podrobnosti pekelná muka. Je třeba

se vymanit z přežívajícího osvícenského vnímání, které konkrétně tuto Manniho knihu chápalo – a muselo z podstaty své doby chápat – nesprávně jednostranně, příliš rigidně. Do té míry, že Šteyerův překlad Jungmann označil za „*nejhroznější ze všech knih českých*“.²⁷ Nedomnívám se, že by toto nazírání mělo opodstatnění v dnešní době. Zkusme extrémní prostředky barokního umění vnímat jako nezbytné pro utkáni se s onou *příliš silnou smyslovostí*, dlící v *opojné touze po životě*. I jiné příklady barokní literatury o smrti, v nichž autoři tak často volají po co nejrychlejším konci vlastního života, ztratí svou jednostrannost, když vedle nich položíme soudobé lékařské spisy, místy i naprosto racionálně nabádající, jak se například vyhnout morové nákaze.²⁸

Není v tom neupřímnost ani póza.²⁹ Afektované vzývání smrti je v nepřekonatelném rozporu se vskutku fyzickou láskou k životu pouze ze současného pohledu. Místo pokusu o vlastní shrnutí si dovolím citovat ještě jeden text, týkající se středověku, jeho význam si vypůjčit a aplikovat – domnívám se, že do značné míry oprávněně – na baroko: „*Nejde tu o pokrytectví ani o cenzuru . Nanejvýš ... se jedná o typicky „katolický postoj“; Všichni moc dobře vědí, co je to dobro, mluví se o něm a doporučuje se, a přitom je přijímána skutečnost, že život je něco docela jiného, v naději, že Bůh nakonec všem odpustí.*“³⁰

Lze tedy, věřím, tvrdit, že stejně jako v pozdním středověku bylo barokní kochání se smrtí a jejími všudypřítomnými připomínkami způsobeno paradoxně právě – snad hmotnými faktory umocněnou – mocnou láskou k životu a s ní spojenou zjitřenou smyslovou vnímavostí. Co jiného je nezpochybnitelná teatrálnost baroka, ať už co se vztahu k smrti týká nebo obecně, než ohromující *posedlost formou*, která musí být nevyhnutelně vyhnána do krajních

poloh, aby obsáhla smýšlení barokního člověka? Není ale snadné a snad ani dobře možné do důsledků překonat distanci mezi obvyklým způsobem našeho uvažování a světem šklebících se barokních lebek, jednoduše proto, že „*Současnému člověku ... není nic cizejší než barokní cítění.*“³¹

2.4 Vývoj postavy *Smrti*

„Podobným vtipem Smrt jak malíři, tak i jiní řemeslní mistři, rejsují a malují, že žádných uší nemá, aby proseb neslyšela: Bez očí, kterými by na slzíci patřila, a tím se pohnouti dala: Bez čela a líce, že se za svou ukrutnost styděti nemůže: bez pysku a jazyka, žádného nechce těšiti: Bez masa také, aby lidské čitelnosti míti nemohla: toliko nervy, žíly, klouby a nahé kosti má, též lušičtě a střely, kopí a dardu, aby, dle své libosti, bídného člověka z světa sklídila.“

Jeremiáš Drechsel, *Herolt Smrti. Neb Předposel Věčnosti...* Praha 1635, bez paginace, kap 18.

A nyní krátce k tomu, jak byla v průběhu dějin zobrazována *Smrt*. Omezím se na evropské prostředí, ačkoli podle Baltrušajtise mají kostlivci svůj původ ve střední a východní Asii.³² Domnívám se, že v tomto případě nemůže být řeč o přejímání asijských prvků na západ, nýbrž o – do jisté míry archetypální, jak nutně vyplývá z univerzální podoby lidských ostatků – paralele mezi představami východu a západu.

Kostra jako znak pro mrtvého fungovala již ve starověku. Její poselství však bylo zcela protikladné křesťanskému duchu. Například v Petroniově *Hostině u Trimalchiona* je stříbrné kostry využíváno k připomenutí smrtelnosti, to ale nemá vést k odvrácení se od světa, ale právě naopak.³³ Trimalchio glosuje kejkle prováděné s kostlivcem: „*Proto si za živa přejme, pokud lze dobře se mít.*“³⁴ Podobnou funkci měla zobrazení koster v glyptice. V pozdní antice byl díky vzrůstajícímu zájmu o posmrtný život ke kostlivci (či jej synekdochicky zastupující lebce) připojen motýl jako symbol nesmrtelné duše. Podobně fungovala dionýská maska.³⁵

V představách křesťanství dlouho nebylo nutné smrt explicitně zobrazovat. Zřejmě nejstarší dochovanou postavou *Smrti* je zahalená bytost, přemožená Kristovou obětí, v Utině rukopisu z první poloviny 11. století.³⁶ Jejím atributem je kosa, stejně jako motiv žně spojená se smrtí už na základě bible.³⁷ *Smrt* tedy v této době nebyla křesťanským uměním zpodobňována jako kostra. S antickými zobrazeními lidského skeletu její raně středověkou alegorii ani nic nespojuje. Starověký kostlivec přežil prakticky jen v zobrazení Adamova hrobu pod křížem.³⁸ V takovém případě se ale jedná o víceméně „suchou“ symboliku, která má velmi daleko k morbidním fantaziím pozdního středověku, jež jsou navíc zcela jiného původu.

Tato hrůzná zobrazení rozkládajících se mrtvol mají své kořeny ve východní teologii a především v moralizujících alegoriích francouzského románského umění, kde se nezřídka setkáváme s hady a žábami pojídajícími nahé ženy co symboly neřestí, ze kterých záhy zbyla jen těla v různě pokročilém stádiu rozkladu.³⁹ Příčinou či přinejmenším průvodním jevem nezměrné obliby této tematiky je

nesporně „výhružný chór“⁴⁰ soudobých mendikantských kázání, pracující – i ve vztahu ke smrti – s až primitivní názorností a výrazovostí. Dřevoryt vizualizace tohoto přístupu rozšíří mezi všechny lid. Z chrámových divadelních her⁴¹ pak vznikne *tanec mrtvých*, děsivý kruh skotačících rozpadajících se těl hrůzných tanečníků. Ten se postupem času (v souladu s duchem devotio moderna) rozdělí na samostatné páry, v nich už ovšem netančí mrtvoly: Velkým tanečníkem se stává sama *Smrt*, jdoucí pro člověka a jej k tanci vyzývající. Až tehdy lze hovořit o *tancích smrti* namísto starších *tanců mrtvých*.⁴² Ještě staršího původu je koncept *Triumfu smrti*.⁴³ Zbytky měkkých tkání, tak typické pro zobrazení mrtvého, definitivně ztrácí alegorická kostra *Smrti* koncem 15. století.⁴⁴

Na náhrobcích sledujeme už zhruba od roku 1000, jak se odpočívající zvěčnělý nebožtík mění v práchnivějící mrtvolu. Od konce 14. století jsou pak takové případy běžné.⁴⁵ V duchu myšlenky memento mori se počínají objevovat alegorické lebky či později celé kostry, někdy dokonce mrtvého zvoucí na onen svět.⁴⁶

S koncem středověku ale takové výjevy víceméně mizí. Dochází k jistému „*humanistickému intermezzu*“⁴⁷ ve vztahu ke smrti. Do jisté míry je pravda, že – především italská – renesance „*nemyslí na smrt, ale na život*“,⁴⁸ tento postoj ale nelze zobecňovat.⁴⁹ V náhrobním sochařství byl odvrát od akcentace posmrtného života k oslavě vezdejších zásluh zemřelého značný, ovšem nikoli absolutní. Příznačné pro renesanční sepulchrální monumenty je právě ona svébytná a zvláštním způsobem vyvážená *směs* odkazů na vědu, vzdělání, ale v první řadě stále na náboženství.⁵⁰ Renesanční a barokní úzus oslavy veskrze pozemských kvalit pohřbeného na jeho náhrobku má tak univerzální platnost, že se rozšířil i do

nekatolického prostředí. I barokní protestantské náhrobky se odklonily od skromnosti pamětních desek, určených k více či méně privátní kontemplaci, k velkolepému, trvalému odkazu na pozemskou slávu mrtvého.⁵¹

Ve zkratce lze tvrdit, že připomínání pomíjivosti v renesanci ustupuje oslavě pozemských zásluh a vlastností zemřelého a vyskytuje-li se, má jinou, mírnější formu než ve středověku či baroku. Právě baroko totiž přineslo návrat expresivních děsivých vizí smrti, jak už jsme je poznali v pozdním středověku. Po tridentském koncilu se na náhrobcích znovu počínají objevovat lebky či celé kostry, chrámový nábytek je zdoben nesčetnými emblémy pomíjivosti a smrti. Šlechtické pohřby doprovázejí monumentální dočasné architektury *caeter doloris*,⁵² zdobené v slavnostně zatemněných kostelech bezpočtem lidských koster a symbolů času a smrti, stejně jako ctností zemřelého. Vzniká nezměrné množství především homiletické literatury o smrti a posledních věcech člověka. Kazatelé afektovaně přivolávají svou smrt a ohánějí se na kazatelnách nejen slovy, ale i skutečnými lebkami.⁵³ Příčiny této změny byly nastíněny výše.

Čím se barokní zobrazení smrti liší od středověkých? Krom již zmíněného pokroku v anatomii, vedoucího k naturalismu, je to především téměř absolutní vymizení zobrazení mrtvých na úkor alegorických výjevů smrti.⁵⁴ „*Upadající středověk byl fascinován příšernými vizemi lidského zániku, pozdější alegorie pak hroznou ideou smrti, šklebící a pošilhávající na diváky ze strašidelných přízraků, z každé spáry a pukliny, držíce je v trvalém stavu znepokojení.*“⁵⁵

2. 5 Geneze postavy Chrona

„Každodenně hyneme. Hodinky uvažuj vodou u starých, u nás pak pískem naplněné, zdali svrchní strana ustavičným kapáním a pršením se nevyprazdňuje, spodní pak nenaplňuje: totéž myslí o životu...“

Jeremiáš Drechsel, *Herolt Smrti. Neb Předposel Věčnosti...* Praha 1635, bez paginace, kap 1.

Při zkoumání vývoje postavy alegoricky zpodobňující čas se zmínce o východních kultech vyhnout nelze.⁵⁶ Není zde prostor pro rozvíjení – jinak jistě zajímavých – úvah o rozpornosti více či méně lineárního vnímání času judaismem, křesťanstvím a islámem s přijetím jeho cyklické polohy (vedle té konečné) východními náboženstvími a antickým pohanstvím. Nemůžeme však pominout kult Mitry, který spolu s orfismem⁵⁷ přinesl do Středozeří ryze východní ideu *boje* věčnosti s konečným časem.⁵⁸ Ta se pak zdatelně projevila v soudobém židovství, ve kterém (v době po babylonském vyplenění Chrámu) se jedině vyskytují zmínky o posmrtném životě a vzrůstá úloha ďábla.⁵⁹ Souznění této myšlenky – myšlenky věčného života triumfujícího nad konečným životem vezdejší – s křesťanskou eschatologií je zjevné.

Oproti řeckořímskému pohanství je jedním ze základních pilířů judaismu a z něj odvozených náboženství jasná definice polárních vztahů světla a tmy; dobra a zla. Právě díky tomu mohla v křesťanství (které jako jedině nemá strach ze zobrazení) být explicitně formulována a nejpodrobněji propracována nejen

myšlenka pekla,⁶⁰ ale také jistota neúprosnosti času a smrti jako takové.

Ale k napůl alegorické a napůl mytologické postavě Chrona: Je jednou z pouhých dvou antických postav, které dokázaly přežít téměř absolutní eliminaci humanistické tematiky v době nejnovější.⁶¹ Druhou z těchto postav je Amor, slepý kupid, jehož všudypřítomnost – například na valentinských pohlednicích – není nutné připomínat. Přežívání Chrona do současnosti je v rámci českého prostředí poněkud problematičtější dokázat, na rozdíl například od anglicky mluvících zemí.⁶² Díky nezpochybnitelné globalizaci se však i do našeho povědomí *Otec času* dostal. Krom toho, že přímo vystupuje (v ikonograficky zcela přesné podobě) například v seriálu Šmoulové jako mocný stařec, vládce času a přítel Matky Přírody,⁶³ můžeme ho poznat i v jiných podobách.

V první řadě je z nich třeba zmínit postavu *Starého roku* (která se však u nás netěší valné oblibě), ikonograficky Chronovi velmi blízkou, až s ním splývající.⁶⁴ Atributy věkovitosti, přesýpacích hodin a případně kopy v zásadě korespondují s významem samého Chrona, zde však byly omezeny na konec jednoho časového úseku, – zcela v současném duchu „*vytěsňování smrti*“ – bez výraznějších připomínek všeobecné pomíjivosti; podstatou této vůbec málo hroznivé postavy je navíc její cyklické přemožení, vystřídání *Novým rokem*.⁶⁵

Vedle toho musíme poněkud širší pozornost věnovat postavě tajemného *Otce Vánoc*.⁶⁶ Jisté aspekty křesťanských svátků narození Krista byly derivovány z starověkých Saturnálií⁶⁷ a souvisejících slavností. O Saturnovi bude níže ještě řeč, zde postačí zmínit, že zatímco Chronos, *Otec času*, si od něj pro zdůraznění ryze křesťanské

myšlenky *memento mori* vypůjčil kosu či motiv požívání, *Otec vánoc* se těmto temným Saturnovým aspektům víceméně vyhýbá. Jeho hlavním cílem je pokřtít samotný svátek Saturnálií.⁶⁸ Ten vyšel ze starších mezopotámských (Zagmuk) a perskobabylonských (Sacaia) slavností.⁶⁹ Několikadenním karnevalovým veselím byla oslavena sklizeň a konec roku. Oslavy byly umístěny do doby „*Saturnova spánku*“,⁷⁰ do doby, kdy jsou všechny zemědělské práce skončeny, do dnů následujících po zimním slunovratu. To mělo časem za následek spojení Saturna se zimou a koncem roku. O Saturnáliích měli otroci dovoleno jíst se svými pány, na ulicích bujelo nespoutané veselí v karnevalových maskách, docházelo k volbě krále bláznů, důstojníci sloužili mužstvu, nesoudili se zločinci, neválčilo se, ve školách se neučilo, byl povolen hazard... vzpomínalo se zkrátka na zlatý věk štěstí, rovnosti a hojnosti, spojený s dobou vlády Krona-Saturna, který nelze připomenout jinak než právě divokým veselím, převracejícím veškeré společenské konstanty, jinak než určitou „*inverzí civilizace*“.⁷¹

Mimo to byly Saturnálie ale též svátkem zemřelých a znovuzrození *Sol Invictus*. Byly pořádány souboje, zakončené „zmrtvýchvstáním“ vítězů. Nepřehlédnutelným aspektem těchto svátků bylo též dávání darů a zdobení zavěšených stromků (jak zmiňuje Vergilius). V obou případech k tomu často sloužily figurky lidských těl či hliněné hlavičky jako civilizované relikty lidských obětí.⁷²

Jak je zjevné, leckteré aspekty křesťanských oslav narození Krista ze Saturnálií vzešly v zásadě beze změny. Církvi se podařilo oddělit jak svátek zemřelých (přesunutím do listopadu), tak i nespoutané a vpravdě pohanské veselí (odsunutím jeho počátku na

masopustní úterý či Tři krále).⁷³ Pokřtěný *Otec Vánoc* tedy nemluví o smrti jako *Otec času-Chronos* či o zániku jako *Starý rok*. Jeho oborem je rození, veselí a obdarovávání. Povlovné nahrazování pohanské tradice křesťanskou a množství nejrůznějších, dosti blízkých dat církevních svátků s sebou neslo srůstání tradic svatého Mikuláše a svatého Martina s Vánocemi, potažmo Saturnáliemi a ucíváním Saturna-Krona samého.⁷⁴

I Martin Luther jednou slavil svátek sv. Mikuláše a v jeho předvečer rozdával dary, později však tuto praktiku nahlížel jako modloslužebnou a začal podobné dárky dávat dětem na Vánoce ve jménu samého Ježíše. Právě v tom je spatřován původ vánočních nemikulášských darujících postav: V německy mluvících zemích *Weihnachtsmann* či jako děčko *Kris Kringle*, ve Francii *Père Noel*, v Anglii *Father Christmas* a konečně u nás *Ježíšek*.⁷⁵ Svatý Mikuláš přinášející dárky byl v nekatolických zemích téměř eliminován, nestalo se tak však u holandských námořníků, kteří si sochy svého patrona vozili dokonce i na lodích. Doputoval s nimi až do současných Spojených Států, kde typicky angloamerická sentimentálnost 19. století vytvořila typ dobrotivého, brunátného Santa Clause, jak jej známe dodnes.⁷⁶

Santa Claus, Svatý Mikuláš, ani jakákoli jiná podoba *Otce Vánoc* však nemá, stejně jako jeho vzdálený předek Saturn, pouze jednu, ryze pozitivní stránku. Svatý Martin i svatý Mikuláš byli dobrodinci, ale uměli též trestat. Pro zachování jistého edukativního dualismu postavy sv. Mikuláše přibyl v našich podmínkách Čert, v německy mluvících zemích pak temný Mikulášův *Doppelgänger* (obvykle Knecht Ruprecht). Jeho úkolem je trestat zlé děti; hodné naopak dobrotivý světec odměňuje.⁷⁷

Ovšem i samotná – poněkud diskutabilní a od roku 1969 i v katolické církvi méně uznávaná – světecká postava sv. Mikuláše může nést silně negativní konotace. Ve Švýcarsku dokonce sám někdy figuruje jako lesní démon, unášející děti. Bylo prokázáno, že roli zlého *Doppelgängera* zastává sám právě tehdy, vyskytuje-li se ve dvojici s Ježíškem (Kris Kringlem, Père Noelem).⁷⁸

Ačkoli to tedy s tématem této práce významněji nesouvisí a přestože se ve skutečnosti snad ani v současnosti nevyskytuje snaha doslova *spojit* Ježíška se Santa Clausem, je nabíledni, že ona postava chechtajícího se starce v rudém plášti musí mít – přinejmenším v geografickém rámci střední Evropy, ve které jako vánoční dárce svatý Mikuláš nefunguje – naprosto negativní význam. Mimo výše zmíněných badatelských závěrů na to lze usuzovat i z toho, jak se k expanzi této obtloustlé figury (obvykle navíc s lahvičkou limonády v ruce či mezi masitými pysky) staví nemalá část české veřejnosti.⁷⁹

Poznali jsme tedy, jak – v dosti volně odvozené formě – přežil Saturn-Kronos do dnešních dní. Nyní je však už čas vrátit se k vývoji jeho tradiční podoby, jak ji známe třeba z barokního sochařství, jemuž se tato práce věnuje.

V klasickém starověku se setkáváme v zásadě se dvěma koncepty zobrazení času. Na jedné straně je čas pojímán jako Kairos⁸⁰ – to jest v zásadě rozhodující moment v čase existence – *Příležitost*: Mladý muž, původně nahý, s křídly na ramenou i patách a s váhami, jež drží vyvážený na ostří nože. Na čele má navíc velmi často příslovečný *pačes*, za nějž je radno příležitost, jak známo, popadnout. Postava *Příležitosti* přežila víceméně do 12. století, načež počala inklinovat k figuře *Štěstěny*.⁸¹

Na druhé straně se setkáváme s časem v podobě – v zásadě povaze Kaira protikladné – íránského konceptu Aion: duchovní podstaty věčné, nevyčerpatelné tvořivosti. V mitrickém pojetí může být Aion zobrazen jako okřídlená stvůra s lví hlavou a klíči, pevně ovinutá hadem, v duchu orfickém pak jako mladík, taktéž okřídlený a ovinutý hadem, se zvířetníkem a jinými symboly kosmické moci.⁸²

Ani v jednom případě tedy nevidíme kosu, srp nebo znaky značného stáří, natož pak přesýpací hodiny. Z klasických podob Času zdědil Chronos pouze Aionův pačes a Kairova křídla. Jak tedy nám známý Chronos získal své nejtypičtější atributy? Odpověď tkví v zjevné podobnosti jména boha Krona (*Κρόνος*) a řeckého výrazu pro čas - Chronos (*Χρόνος*). Kronos musí být v rámci řeckého panteonu nezbytně starý a navíc se bez srpu⁸³ nemůže obejít – jednak jako zakladatel zemědělství, jednak by pak neměl čím vyklestit svého otce. Mytologické peripetie popisuje Hésiodos, ale i celá řada jiných autorů.⁸⁴ Velmi trefně se pak v pozdější době, když už byl Kronos-Saturn s časem ztotožněn, vyjádřil Cicero:

„V Řecku jest rozšířena pověst, že byl vykleštěn Caelus synem Saturnem, sám Saturnus pak že byl spoután synem Iovem. V bezbožné báji jest ukryta bystrá úvaha přírodovědecká; byla totiž snaha, aby nebeská nejvyšší a étherická, t.j. ohnivá, bytost, sama od sebe vše plodící, byla prosta té části těla, jež potřebuje k plození spojení s částí druhou. Saturnus měl býti naopak bohem, který podmiňuje běh a obrat prostorů i časů. U Řeků se podle toho jmenuje Kronos, což jest totéž jako chronos, t.j. čas. Saturnem pak byl nazván proto, že se sytí (saturatur) roky; obyčejně prý totiž své syny sní, ježto věky stravují časové rozměry a nenasytně se plní uplynulými roky. Iovem byl prý

spoután, aby jeho běh nebyl nezřízený, nýbrž byl svázán pouty hvězd.“⁸⁵

Sblížení Krona-Saturna s myšlenkou času začalo nabývat na intenzitě už ve 4. a 5. století př. Kr., kdy se k němu zvolna přidával had či drak, kousající si vlastní ocas, jako tradiční symbol věčnosti. Srp počal být vykládán nikoli jako zemědělský či kastrovní nástroj, ale jako alegorické znamení – nástroj zániku; příběh o požívání vlastních potomků byl pochopitelně na Čas taktéž aplikovatelný snadno.⁸⁶ K definitivnímu spojení došlo patrně v 3. století př. Kr.,⁸⁷ rozhodně pak ne později než za Plutarcha.⁸⁸ O podobu Chrona, jak ji známe, se ale zatím nejedná.⁸⁹ Neblahý antický Kronos-Saturn, spojený do značné míry s představou času a jeho plynutí, zobrazený často v „*saturnské kompozici*“,⁹⁰ není například nikdy okřídlený.⁹¹

Ve spojení Saturna s časem našli raní křesťané dobrou příčinu odmítnutí nesmrtnosti pohanských bohů, která pro ně byla zásadnějším problémem než sama myšlenka existence polyteistického panteonu. Lactacius, blízký Konstantinovi, pokládal Urana či Saturna za lidské krále, mylně za bohy považované: „*Bezcennosti těchto záležitostí může každý porozumět. Je-li Saturn synem Coela (Urána), jak se mohl čas narodit z Coela, nebo Coelus být zohaven Časem, nebo jak pak mohl Čas být zbaven své svrchovanosti svým synem Jupiterem? Nebo se Jupiter zrodil z Času? Nebo jakými roky se může nasytit věčnost, která nemá hranice?*“⁹² Druhou frontou křesťanského útoku na Saturna bylo stanovení data narození Páně na 25. 12. – na vrchol saturnálií, na den znovuzrození neporaženého slunce.⁹³

Středověk tedy z antiky zdědil představu Času dosti sblíženou se zlověstným, krutým bohem, který požívá své děti a nezná slitování

ani s vlastním otcem; zároveň ale bohem, jehož vláda znamená zlatý věk.⁹⁴ Jednoznačně však převažovaly Saturnovy negativní konotace – z astrologického hlediska byl považován za příčinu nejrůznějších katastrof a patrona těch nejubožejších z ubohých – čističů záchodů, kopáčů hrobů, mrzáků, žebráků a podobně. Jako byla rudá planeta spojena s Martem a jeho „dětem“ prisouzen cholerický charakter, stal se nejvzdálenější, chladný a pomalý Saturn nebeským patronem melancholiků, ve středověku odsuzovaných. Velmi zajímavá problematika obratu nahlížení na melancholii – a Saturna – s kořeny ve florentském humanismu byla mnohokrát podrobně rozebrána.⁹⁵

Do té doby se však neblahá Saturnova podoba stávala čím dál odpudivější; zobrazovaly se i v antice nemyslitelné detaily kastrace a požívání děcek.⁹⁶ Se Saturnem se ve středověku setkáváme také jako s personifikací *Zimy*⁹⁷ (se kterou byl, jak bylo zmíněno výše, spojen na základě saturnálií). V této roli může vystupovat též Janus jako bůh počátků, symbolizující přerod starého roku do nového, jehož dvě tváře představují minulost a budoucnost, s ohněm a úlovkem.⁹⁸ Chronos jako takový se ale ještě stále nevyskytuje.⁹⁹ Jemu dosti blízkou myšlenku a srp či kosu můžeme nalézat v zobrazeních smrti – ačkoli u ní nebyly tyto zemědělské nástroje, jak bylo zmíněno výše, původu mytologického, ale biblického.

Čas o sobě byl tehdy zpodobňován formou scholasticky spekulativních postav, které do jisté míry mohou připomínat i starověké mitrické fantazie: Například jako alegorie *Roku*, držící v rukou měsíc a slunce nebo hlavy *Dne* a *Noci*, obklopená v odstředných kruzích uspořádanými symboly ročních dob, zvířetníkem, půdou a mořem a alfou a omegou odkazující na Krista. Někdy přibývá kolo života a kolo štěstí.¹⁰⁰ Francouzská miniatura

z doby kolem roku 1400 zase zobrazuje čas jako tvora se třemi hlavami (pro přítomnost, minulost a budoucnost) a čtyřmi křídly – ročními obdobími, zatímco pírka představují měsíce.¹⁰¹

Takto snad lze zobrazit bytostně abstraktní filosofický princip, nikdy ale ne *Velkého ničitele*, kterého stvořil Petrarca ve svých *Triumfech*. V nich, jak známo, nad lidským srdcem vítězí Láska, nad Láskou Cudnost, nad Cudností Smrt, nad Smrtí Sláva, nad Slávou Čas, aby byl sám překonán pouze Věčností. Dosavadní bádání se víceméně shoduje, že právě v ilustracích Petrarcových *Triumfů* se počíná samotná ikonografická existence Chrona,¹⁰² jak jej známe dodnes – odvozeného od Saturna a obohaceného o křídla a přesýpací hodiny a srp, vytačený modernější kosou.¹⁰³ Původ charakteristických přesýpacích hodin není asi nikterak tajemný – ony totiž byly zřejmě až v 14. století vynalezeny. Teprve od tohoto okamžiku je postava Chrona odlišitelná od ikonografie Smrti.¹⁰⁴ Zcela zásadní význam *Triumfů* – nejen – pro ikonografii Času pramení i z rozšíření těchto ilustrací, neboť „žádné téma, krom cyklů ze Starého a Nového zákona, nezaměstnávalo tak často umělce a řemeslníky.“¹⁰⁵

Tak tedy byly složité středověké představy Času v renesančním duchu nahrazeny antickým božstvem s akcentovaným motivem požívání a kastrace, s přesýpacími hodinami jako symbolem plynutí času, kosou jako symbolem konce času a s – původně Kairovými – mohutnými křídly pro rychlost a někdy též jeho pačesem.¹⁰⁶ Panofsky shrnuje: „*Takový tedy je původ postavy Otce času, jak jej známe. Napůl antický a napůl středověký, napůl západní a napůl východní, ilustruje abstraktní vznešenost filosofického principu i zlovolnou žravost ničivého démona, a právě tato bohatá spleť nového zobrazení*

odpovídá za častý výskyt a rozličný význam Otce času v renesančním a barokním umění.“¹⁰⁷

Chronos, tedy Otec Čas, jak jej nazývají germánské jazyky, může ve výtvarném umění vystupovat v několika rolích. Krom vcelku prostého vyjádření myšlenky plynutí dnů, měsíců a let se častěji setkáváme s *Časem* jako ničitelem, který „...*přisvojiv si vlastnosti strašného, kanibalského, kosou se ohánějícího Saturna, se stával více a více důvěrně blízký Smrti...*“.¹⁰⁸ A právě stará známá postava *Smrti*, s *Časem* nezbytně příbuzná, si už od konce 15. století začala od Chrona půjčovat přesýpací hodiny, čímž se do jisté míry zdá docházet k opětovnému splývání podob těchto dvou figur. Nezůstalo vždy jen u hodin – nezřídka *Smrt* převzala od *Času* i křídla;¹⁰⁹ pokud je mi ale známo, je tento posun téměř výlučně spjat s italským prostředím. I z těchto důvodů lze *Smrt* a Chrona považovat více méně za dva aspekty jednoho ikonografického typu. Přinejmenším v baroku.¹¹⁰

Až do 16. století zůstal *Čas* ponurou, neblahou postavou, jež od Saturna převzala ty nejvíce negativní aspekty, které u tohoto pohanského božstva tak rozvinul a zdůraznil středověk. V 16. století se ale role *Času* do jisté míry mění. Ubývá hrůzných scén, pejorativní a děsivé aspekty jsou redukovány. Stále více a více se postava Chrona (aniž by zcela mizela její tvář ničitele, tak blízká *Smrti*) vztahuje k ctnostem, především k *Pravdě*. Jak k tomu došlo? Pravdu jako dceru času v jistém smyslu zmiňuje už Démokritos, později tuto představu formulovali Plútarchos či Sofoklés. V zásadě lze tvrdit, že myšlenka nutnosti vyzdvihnout pravdu z hlubin je řecká, zatímco Saturna (čas) jako otce jí přisoudili Římané.¹¹¹ Zejména od 17. století byly jednotlivé ctnosti opět vnímány jako dcery bohů. Stejně jako antický Kronos-Saturn nejen ničí, ale i tvoří, musí mít též renesanční

a barokní postava Chrona i pozitivní stránky.¹¹² Čas je sice trvajícím hrozbou, zároveň ale i základem všeho bytí.¹¹³

Niterné kořeny toho, že kladné rysy Chrona počaly být v 16. století zdůrazňovány, musíme hledat v reformaci. Ta zlomila jistotu jediné pravé víry a tím zavdala příčinu k záměně do té doby platné představy Boha, zjevujícího pravdu v *současnosti*, myšlenkou pravdy, která z Boží vůle *během času* vyjde najevo – neboť v současnosti, jak zřejmo, se za skutečně pravdivou nevydává zdaleka jen jedna pravda.¹¹⁴ Patrně nejčastěji byla touto myšlenkou inspirovaná zobrazení používána v katolicko-protestantském zápolení Anglie.¹¹⁵

Obecně se však koncept *Času*, odhalujícího *Pravdu*, těšil značné oblibě ve všech myšlenkových sférách.¹¹⁶ Vzpomeňme jen namátkou, že s ním obratně operoval kardinál Mazarin nebo známý příběh G. L. Berniniho, tesajícího z vlastní vůle tuto kompozici (dokončena jen *Pravda*, 1646–1652) v jediném alespoň zčásti neúspěšném období své kariéry, kdy se netěšil oblibě papežově a poměrně ztěžka se vzpamatovával z neúspěchu při stavbě věžic svatopeterského průčelí. Ostatně, byl to právě geniální Bernini, který tuto myšlenku důvtipně a nečekaně včlenil do náhrobku papeže Alexandra VII. (1671-1678)¹¹⁷ a v jedné ze svých divadelních her použil věty „*Ovšem, čas odkryje pravdu. Často ji ale neodkryje včas.*“¹¹⁸

Čas jako ten, který odkrývá pravdu, vstupuje do vztahu i s řadou jiných alegorií. *Čas* může porážet *Pomluvu*, přibývá k němu postava *Fámy*,¹¹⁹ která, jakkoli by měla být dle Petrarce *Časem* přemožena, je jím daleko spíše přinášena. Byť byly takové a mnohé jiné alegorické koncepce povětšinou aplikovány na soudobé tahanice a poněkud chlubitivé manifestace zásluh, „*jsou oděny v důstojný šat,*

*podepřeny antickou autoritou, obtěžkány filosofickým a náboženským významem...*¹²⁰

Pravda může v obecnější rovině pochopitelně hrát i vážnější, více náboženskou roli, i mimo konfesní spory. Její odhalení *Časem* rovná se pochopení vlastní pomíjivosti a tak vede k moudrosti, myslí-li se na čas, tedy na smrt, pravidelně. I v *Ikonologii* Cesara Ripy, této ikonografické studnici renesančního a barokního umění, je u *Pravdy* na *Čas* odkaz (opačně nikoli).¹²¹

Z dalších, neméně významných soupeřnic Chrona v baroku můžeme jmenovat *Historii*. Tyto dvě postavy se vyskytují dohromady především na titulních listech historických (nikdy teologických) spisů. Protože tato skromná práce je do značné míry prací historickou, neškodí zmínit, že „v jistém smyslu je čas historiografii příčinou, předmětem i pracovním prostorem“,¹²² přesto – nebo snad právě proto – historie čas přemáhá, respektive relativizuje jeho destruktivní moc.¹²³ A nezůstává v tom sama.

Především v náhrobní plastice, která v rámci tohoto textu hraje nejvýznamnější roli, musíme Chrona vnímat obvykle trochu jinak. Ve většině případů se vyskytuje obvyklý význam memento mori – připomínky neúprosnosti plynutí a rychlosti času, který je v zásadě jen o něco subtilnější modifikací role, kterou na náhrobcích hraje alegorická postava *Smrti*. Tento Chronův aspekt je přítomen prakticky vždy, ačkoli zdaleka ne pokaždé je hlavním nebo jediným. Krom výše probraného konceptu *Pravdy* odhalované *Časem*, jenž do celku sepulchrálního monumentu ovšem dovedl důsledně včlenit, je-li mi známo, pouze Bernini,¹²⁴ se můžeme setkat s Chronem jako s jistým „ručitelem nesmrtelnosti“,¹²⁵ vykonává-li činnost, jinak na náhrobku vyhrazenou spíše Fámě nebo *Historii* – zapisuje-li jméno

zemřelého či jeho skutky. *Čas* totiž, stejně jako *Smrt*, nejen ničí, ale slouží i k zapamatování a přináší spravedlivé uznání tomu, jehož život si vzal.¹²⁶

Mimo to, jak známe například opět z Berniniho kenotafu Alessandra Valtriniho (1639), může Chronos též odnášet mrtvého či jeho poprsí do věčnosti, což ale v zásadě splývá s manifestací jeho kruté moci.¹²⁷ Motiv přenesení duše mrtvého do ráje má svůj původ už ve 12. století, až v baroku se ale z duše, odnášené anděly, stalo tělo, odnášené *Smrtí* nebo *Časem*.¹²⁸

Jak bylo řečeno výše, *Čas* i *Smrt* počali být v novověku zobrazování méně děsivě, přestože strach ze smrti se zdá být klíčovou myšlenkou vloženou do těchto postav.¹²⁹ Postupem 18. století se tedy i hrozivý barokní Chronos – démonický ničitel – stává poněkud milosrdnějším. Stejně jako dříve všemocnou smrt mohou nyní porazit krom *Víry* i *Fáma* nebo *Historie*,¹³⁰ našel i neúprosný *Čas* své přemožitele. Jeho nástroje jsou polámané a on sám, nemocný a přestárlý, umírá v jemu tak vlastních ruinách.¹³¹ Leží poražen u nohou různým ctnostem,¹³² povýšila se nad něj *Fáma* i *Amor*,¹³³ památky vydané napospas zubu *Času* pak před ním úspěšně ochraňuje *Minerva*.¹³⁴ Tyto příklady se samozřejmě týkají spíše grafické produkce, nicméně i v monumentálním sochařství se Chronos stává jaksí méně dominantním, zastíněným, mírumilovnějším.

To byla jedna z cest přemožení *Času* – ta přímá. Druhou, nenápadnější, ale o to univerzálnější – a dodnes fungující – je jednoduše jeho *pohřbení*. Nejdříve jeho zlověstný zjev vytlačují synekdochicky redukované atributy (nejčastěji okřídlené hodiny – i samotné přesýpací hodiny ovšem mizí s 18. stoletím), aby se

vzápětí, vyskytne-li se vůbec, stal Chronos vskutku dobrotivým *Otcem času*. Ten někdy dokonce může zadržovat nenechavý kostlivý hnát kruté *Smrti*, chystající se zhasit plamen života – jak je tomu na jedné rytině Quarlesově;¹³⁵ nebo jako vlastně dobromyslný *Otec* osobního, životního *času* zemřelého už nedávající sebevědomě najevo svou nezměrnou moc nad umrlcem i diváky před náhrobkem, nýbrž jako by nad mrtvým zúčastněně truchlit – jak uvidíme na některých konkrétních realizacích.

Takový je tedy kořen přerodu neblahého ztělesnění neodvratně plynoucího času do neškodného Nového roku nebo rozšafné pohádkové postavy ze Šmoulů. Na konci 18. století, nesoucím s sebou počátek obratu od metafyzických k materiálním hodnotám, započal proces, který se dodnes nezastavil. Význam Chrona je pro nás dodnes silný. Stále nám připomíná, že *čas letí*, že písek v našich hodinách se rychle přesypá, že naše žeň bude co nevidět sklizena.¹³⁶ Toto konstatování ale samozřejmě není ani zdaleka celým významem barokních Chronů. Lze najisto souhlasit s tvrzením, že „*většina z nás neužívá naše konečné roky na zemi k přípravě na věčný posmrtný život.*“¹³⁷ Pro hlasité *carpe diem* tak snadno a rádi přeslechneme tiché, ale o to závažnější *memento mori*.

3. Katalogová část

Pokusím se nyní shrnout, které konkrétní realizace a proč byly předmětem zkoumání této práce. Jak vyplývá z titulu a bylo zopakováno již v úvodu, jde o barokní alegorické postavy ztělesňující *Čas* a *Smrt*. U Chrona, který jen zřídka kdy zapře svého dávného předka – Saturna, je situace celkem jasná. Jinak je tomu u *Smrti*. Krom toho, že samotný skelet může i v baroku sloužit k prostému zobrazení mrtvého – jako například hned dvakrát na sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa na Karlově mostě od Ferdinanda Maxmiliána Brokofa (1712)¹³⁸ –, se ani jako alegorická figura zdaleka ne vždy přiblížil svému ikonografickému souputníku. V předkládané práci byla tedy pozornost věnována jedinému mně známému zobrazení *Smrti*, které si od Chrona vypůjčilo přesýpací hodiny a tím se přihlásilo k tomu, co bychom mohli nazvat „*Saturnovým odkazem*“.

Obtíže s sebou ale nesl i sběr materiálu relativně bezproblémového – nesporných postav Chrona. Krom zmíněného faktu, že ne vždy je možné i důkladným studiem topografické literatury zjistit přítomnost té které konkrétní postavy (jak v tomto případě platí hned u několika realizací), se vyskytuje i situace opačná. Blízká podobnost zobrazení Krona-Saturna s Chronem sváděla vždy k oboustrannému zaměňování. Už byzantské prameny 12. a 13. století označují (nedochovanou) Lysippovu sochu Krona jako Chrona.¹³⁹ Dodnes se na tom změnilo vcelku málo. Tak se například můžeme v Uměleckých památkách Čech dočíst o sousoší „*Chrona s dětmi*“ v Bečvárech¹⁴⁰ a jinde zas o Chronovi na gloriety děčínského

zámku. V obou případech však ve skutečnosti narazíme na – umělecky poměrně kvalitní – práce, nemající s myšlenkou času mnoho společného. Uvidíme totiž mýtickou postavu dávného Chronova prarodiče, Saturna-Krona, chystajícího se pozřít vlastní děcko.

Není divu, že se Chronos, nezbytně vyslovující či alespoň částečně se dotýkající myšlenky pomíjivosti, smrti, vyskytuje ve většině zde probíraných případů v rámci rozsáhlých sepulchrálních monumentů. Bude řeč o náhrobcích, které jsou právem řazeny k „*nejokázalejším a umělecky nejhodnotnějším dílem barokní sepulkrální plastiky v Čechách*“.¹⁴¹ V rámci náhrobků se dotkneme i specifické a poměrně složité problematiky barokního historismu.

Po formální stránce zahrnuje katalogová část této práce nejrozličnější realizace – od drobné kabinetní řezby až po majestátní nadživotní kolosy, co do materiálu od dřeva přes štuk k mramoru a konečně co do kvality a autorství od anonymní rustikální práce až po některé z tvůrčích vrcholů těch největších jmen českého barokního sochařství.

Stranou zůstaly (až na jedinou, obecně známou výjimku) drobnější realizace, typicky zdobící hodiny z druhé poloviny 18. století. Dohledání takových předmětů by výrazně přesáhlo možnosti dané rozsahem této práce.

Ucelená ikonografie postav, jimž je věnována pozornost, je většinou do značné míry jasná a dodnes srozumitelná. Mnohdy se ale vyskytují nuance, které se pokusím objasnit, nezřídka přezívají i zjevná nepochopení, která se budu snažit vyvrátit.

Probíraný specifický a poměrně úzce vymezený ikonografický fenomén, jak vyplývá už z šíře katalogu, se v rámci českého

barokního sochařství vyskutuje poměrně ojediněle.¹⁴² Obecně se však nejedná o příliš frekventovanou figuru, neboť obecně platí, že „... ač Chronos měl – přinejmenším v baroku – přístup do sakrálního prostoru, pro jeho původ z pohanské mytologie se tento vztah neobešel vždy bez konfliktů“.¹⁴³

Věřím, že tato stručná práce kombinací systematického zmapování vymezených realizací tohoto fenoménu a důkladného studia jinak u nás většinou zatím opomíjené teoretické literatury může přispět k – byť nepatrné – redukci povrchnosti nazírání určité oblasti barokního umění, vždy obdivovaného, ale zdaleka ne tak často pochopeného. Být pochopeného ve skromných mezích, do nichž nás nelítostně odkazuje právě – čas.

1. Pražský řezbář 2. poloviny 17. stol., Smrt ze Staroměstského orloje, 1659, polychromované dřevo, v. cca 1,2 m. Muzeum hlavního města Prahy.

Hned první, nejstarší realizace, které v tomto katalogu bude věnován prostor, vybočuje nejvýrazněji z okruhu zbývajících sochařských prací. Je jí poměrně drobná dřevěná skulptura *Smrtky* při orloji Staroměstské radnice.¹⁴⁴

Ten byl zřízen někdy okolo roku 1410, v době, kdy dům jako radnice sloužil pouze něco přes padesát let. Na konci 15. století pak při úpravě objektu vzniklo architektonické orámování přístavku orloje, tvořené stříškou tvaru rozevřeného oslího hřbetu, jíž na každé straně prorůstá svazkový pilíř, završený fiálou. Oba svazky jsou dvakrát přerušeny nevysokými prostory pro sochy, sestávajícími

z konzol a baldachýnů. Kamenická práce, bohatá na florální i figurální dekorativní prvky, vzešla zřejmě z rukou mistra blízkého Hansi Spiessovi.¹⁴⁵ Předmětem našeho zájmu je právě jedna z osmi polychromovaných dřevěných soch podživotní velikosti, které byly umístěny pod gotické baldachýny v sedmnáctém století.

Ve spodním pásu se jedná o čtveřici figur, z nichž tři jsou dnes neurčitelné ikonografie. Ačkoli dle atributů by bylo přinejmenším možné je považovat za podivný výběr alegorií ctností a svobodných umění,¹⁴⁶ s přihlédnutím k faktu, že předměty jimi držené byly doplněny až ve dvacátém století,¹⁴⁷ se jeví jako nejpřesnější Blažičkovo označení těchto mouřenínských postaviček jednoduše za „*Turky*“.¹⁴⁸ Jedinou ze spodních soch, které lze bez pochybností určit, tak zůstává anděl, původně ukazující na datum kalendáře na orloji,¹⁴⁹ dle štítu a plamenného meče apokalyptický *archanděl Michael*,¹⁵⁰ který kolemjdoucím připomínal blížící se Poslední soud. Jedná se tedy vedle *Smrtky* o druhou eschatologickou postavu, spojenou s myšlenkou, kterou nevyhnutelně v sobě obsahuje už sama časoměrná podstata orloje, myšlenkou nemilosrdného času, pomíjivosti.

Určitější se zdá být význam horní čtveřice soch. Zde se bezpochyby setkáváme s alegoriemi *Neřestí*,¹⁵¹ doplněnými upomínkou *Smrti–Času*, lidským skeletem. Zcela vlevo se v zrcadle prohlíží pošetilý *Marnivec*, blíže ciferníku svírá pevně *Lakomec* svůj plný měšec, opíraje se druhou rukou o hůl. Kromě jeho (a pochopitelně *Smrti*) jsou všechny postavy podány opět jako mouřeníní. Na pravé straně je od orloje vzdálenější veselý loutnista – alegorie *Rozkoše*, odvracející se od kostlivce, jenž svírá v pravici táhlo zvonku a v levé ruce přesýpací hodiny.¹⁵²

Stylově nejpresněji charakterizoval tyto drobné dřevěné sošky z roku 1659 už Blažíček. Shledává v nich „*zřetelný a přece nikoli bezprostřední*“¹⁵³ vliv nejvýznačnějšího sochařského mistra českého raného baroka, Jana Jiřího Bendla. V „*pádných a jadrných*“¹⁵⁴ kontrapostních figurách ze staroměstské radnice nachází ohlas Bendlova „*vážného, střízlivého realismu*“,¹⁵⁵ jenž několik desetiletí ovládal místní sochařskou produkci. Přestože realizacím, jimiž se zde zabýváme, přiznává hybnost „*i bez mechanických zařízení*“,¹⁵⁶ je třeba poznamenat, že zároveň trpí jistou loutkovitostí gest, důvtipně však oživenou působivými detaily. Kostlivec, „*pohybově vyvážený, ... scelený a zpevněný pláštěm*“,¹⁵⁷ tvoří spolu s Loutnistou rozkoše dvojici rozhodně sochařsky nejnáročnější. Nelze nezmínit i nebyvalou anatomickou věrnost skeletu (například v podání pánve či žeber), která vynikne, pomineme-li přílišnou robustnost kostí, vynucenou však zřejmě formátem sochy.

Ze všech barokních dřevěných soch, které zvenčí lemují staroměstský orloj, má právě kostlivec *Smrti*, opatřený atributem *Času*, nejproblematictější historii. Ačkoli současná soška (deponovaná v Muzeu hl. m. Prahy) téměř jistě vznikla r. 1659, měla na svém místě dost možná předchůdce. Již v 16. století popisuje orlojník Jan Táborský – jako jedinou sochu při orloji vůbec – jistého *Klapáčka*. Ten měl být umístěn vedle astronomického ciferníku a mechanicky řízeným klapáním odpočítávat hodiny. Konkrétnější je příhoda zaznamenaná Balbínem ve století sedmnáctém, ovšem ještě před osazením barokních soch. Podobně fungující *Smrtce* měl do uzavírajících se čelistí vletět vrabec, jenž se tak na svobodu mohl dostat až v následující celé hodině. Přijatelně zní domněnka, že

v obou případech byla řeč o téže soše, dnes nezvěstné. Současný kostlivec hodiny nepočítá – mechanismus způsobuje kývání hlavou a hýbání rukama. Jeho čelisti jsou řezány jako pevná součást lebky, klapat jimi tedy nemůže.¹⁵⁸

Spojení kostěného ztělesnění *Smrti s Časem*, jeho atributy i měřením, je – jak již bylo mnohokrát zdůrazněno výše – velmi obvyklé. Skelet zde vystupuje jako přísný časoměřič – každou hodinu je povinen překlápět Chronovy přesýpací hodiny a tahat za motouz zvonku. Působivá je i jeho interakce se sochami hříšníků, které jej obklopují. Nakrucující se *Marnivec*, zahleděn příliš do svého zrcadla, si výmluvných gest *Smrti* ani nevšiml. *Starý Lakomec*, jenž si svůj pevně svíraný měšec chce zřejmě odnést i do hrobu, se kostlivci brání horlivým nesouhlasným kroucením hlavou, *Rozkoš*, stojící *Smrti* nejbližší, se od svého souseda odvrací se stejným gestem. Skelet sám se však nedívá na žádnou z okolních soch. Pohled prázdných očí jeho vědoucně pokyvující lebky spočívá na divácích před orlojem. Připomíná, že stejně jako vyobrazení hříšníci jsou i oni v plné moci smrti.

Jak bylo podotknuto, tento barokní skelet se dnes nenachází na místě svého původního osazení. Při Pražském povstání v květnu 1945 byla Staroměstské radnice terčem dělostřelecké palby;¹⁵⁹ kromě nenahraditelných ztrát uložených archiválií vzala za své novogotická část komplexu, o mnoho více ušetřena nebyla ani věž s orlojem, včetně jeho exteriérové sochařské výzdoby. Je ovšem fotograficky doloženo, že dvojice *Smrti a Rozkoše* zůstala jako by zázrakem na svém místě a to včetně atributů.¹⁶⁰ Originály skulptur byly později (*Marnivec* však už roku 1936)¹⁶¹ uloženy v Muzeu hlavního města Prahy a na fasádě radnice nahrazeny

kopíemi – kostlivec od Miloslava Smrkovského byl osazen až v roce 1976.¹⁶² Přesýpací hodiny, které na fotografii z roku 1957 originálu skeletu chyběly¹⁶³ jsou snad totožné s původními.

Pražský kostlivec staroměstského orloje není jedinou personifikací *Smrti* v Čechách, která byla takto manifestačně vystavena a spojena s hodinami. V Havlíčkově Brodě se na fasádě Staré radnice setkáváme s dalším kostlivcem, který měří čas. Místní tradice mu atraktivní pověstí o zrádném hlásném¹⁶⁴ přiřkla jméno „*Hnát*“. V jedné ruce svírá zvonek, kterým cinká v celých hodinách, druhou se pak opírá o kosu, která má na ostří nápis „*Qua hora nescis*“ (Nevíš, kterou hodinou). Při odbíjení hodin klope spodní čelistí.¹⁶⁵

Původní „*Hnát*“ zanikl při velkém požáru radnice v roce 1834. Dnes turisty udivuje jen zcela novodobá umělohmotná napodobenina.

Vznik původní „*Havlíčkobrodské smrti*“ byl v nedávné době přesvědčivě datován do období baroka¹⁶⁶ – neexistuje žádný důvod pro přítomnosti „*Hnata*“ na fasádě před velkou přestavbou radnice v roce 1662. Tato datace odpovídá jak ikonografickým skutečnostem, tak i tomu, že jediná paralela a pravděpodobný „*Hnátův*“ vzor – staroměstský kostlivec, odhlédneme-li od jeho neurčitého předchůdce – vznikl taktéž až po polovině 17. století.

2. Jan Brokof a neznámý italský štukatér, sochařská výzdoba krbu. 1683-1689, pískovec a štuk, celková výška cca 7 m, Libochovice, zámek, tzv. Saturnův sál.

Hlavní, tzv. Saturnův sál rozkládá svou výškou dvou poschodí ve středu jižního křídla zámku v Libochovicích. Téměř celou jednu jeho stěnu zabírá krb, či spíše jeho monumentální výzdoba. Po stranách obdélně rámovaného hořeniště podpírají masivní, bohatě profilovanou římsu dva zrcadlově téměř souměrní kamenní mouřeníni v tanečních kontrapostech, na hlavách s turbany a kolem pasu se suknicemi z per. Mezi nimi jsou umístěni, taktéž souměrně, k sobě otočení dva reliéfní lvi, ve středu nad hořeništěm pak římsu nese rozesmátý callotovský šašek-skřet se skříženými nohama, v čapce a honosném oblečku s nákrčníkem. Vprostřed bohaté kompozice nad římsou spatřujeme majestátní, atletický akt okřídleného Chrona, elegantně se opírající o kosu. Kolem něj poletuje ve vířivé hmotě obláčků čtveřice taktéž okřídlených putti se symboly ročních dob. Mohutnou postavu Chrona v poněkud pózovitém kontrapostu halí jen pás draperie, přehozený přes ramena a omotaný kolem beder. Podobně jsou oděni i putti; záhyby draperie se mnohdy od stěny oddělují v odvážně vzdutých křivkách. Na některých místech zpestřuje bílou hmotu štuku i kamenné prvky střídme zlacení.

Olbřímímu libochovickému krbu nebyla zatím v odborné literatuře věnována příliš velká pozornost. Krom klasické práce Blažičkovy,¹⁶⁷ *Uměleckých památek Čech*¹⁶⁸ a brokofovského článku Věry Nejedlé¹⁶⁹ se můžeme opírat v zásadě jen o dvojici prací víceméně populárně naučných z doby kolem poloviny 20. století.¹⁷⁰ Obě dvě se podržují tradičního a nesprávného označení postavy

Chrona jako Saturna.¹⁷¹ To ovšem je, jak bylo ukázáno výše, naprosto běžný jev, korespondující zde navíc s tradičním označením celého sálu. Absence nejtýpčtějšího atributu *Času*, tedy přesýpacích hodin, by se mohla zdát být argumentem pro takové pojmenování. Křídla na Chronových ramenou a roční doby, zobrazené v jeho těsné blízkosti, však takovou myšlenku nepřipouštějí.

Stojí tedy před námi zobrazení *Času*, řídícího běh ročních období. Ve spojení Chrona s živým ohněm krbu můžeme nacházet zajímavě akcentovanou myšlenku pomíjivosti.¹⁷² Mouřeníni, lvi a šašek by se mohli stát podkladem k rozličným ikonografickým spekulacím, kterým zde nebude věnován širší prostor – snad by mohli představovat podivuhodnosti světa, vydané však jako vše napospas neúprosnému plynutí *Času*.

Téměř intaktně zachovanou raně barokní přestavbu libochovického zámku vykonal v letech 1683–1690 Antonio della Porta pro hraběte (od r. 1684 knížete) Gundakara z Ditrichštejnu. Z architektovy družiny či její blízkosti také velmi pravděpodobně pocházeli italští štukatéři, kteří bezpochyby stojí za monumentální štukovou částí výzdoby krbu.¹⁷³ Tvůrcem nevýznamné kamenické složky je s nejvyšší pravděpodobností Jakub Mitthofer z Roudnice.¹⁷⁴

V Libochovicích je archivně doložen nejstarší ze sochařské rodiny Brokofů. V roce 1689 dodal sochař pro zámek 41 vyřezávaných rámců za 205 zlatých. Téhož roku hovoří archivní zpráva o tom, že zedníci v hlavním sále opravili některé poškozené štuky na krbu a osadili dvě kamenné sochy od jirkovského sochaře.¹⁷⁵ Zdá se nanejvýš pravděpodobné, že Jan Brokof, ke konci 80. let 17. století v Jirkově spolehlivě doložen, je autorem obou soch mouřenínů, podpírajících mohutnou krbovou římsu. Poněkud

nepřirozenými, až jaksi mazurkovitě působícími kontraposty a řadou dalších formálních detailů se zdají být poměrně blízce příbuzní s alegorickými skulpturami na atice Toskánského paláce, které tesal jen o málo později. Tematicky pak připomínají jeho mouřeniny v Častolovicích (z let 1693-1703).¹⁷⁶ Tvarová určitost i jistota tělesné modelace obou libochovických mouřeníků radí tyto realizace, přijmeme-li jejich archivně podložené autorství nejstaršímu Brokofovi, mezi kvalitnější práce tohoto sochaře.

Věra Nejedlá spojila se jménem Jana Brokofa celek výzdoby krbu, včetně štukové práce.¹⁷⁷ I když tato vykazuje jisté kompoziční podobnosti s dolní částí (například v postojích mouřeníků a Chrona) a přestože je tato hypotéza podložena poměrně fundovanou stylovou analýzou, nelze ji přijmout. Hlavním důvodem zůstává materiál – není známa jiná Brokofova práce ve štuku, což jeho autorství dostatečně přesvědčivě vylučuje. Dalším argumentem je pak skutečnost, že Brokofovy sochy byly osazeny až v době, kdy již byly štuky poškozeny, neboť je bylo třeba opravit. Časová prodleva mezi vznikem štuků a osazením kamenných skupltur je ovšem sotva pádnějším důvodem nepřijetí Brokofova autorství než fakt, že krb je v archivních materiálech označován jako vlašský.¹⁷⁸ Stejně tak zůstává nepravděpodobné i Brokofovo autorství postavy šaška, o čemž mě přesvědčují stylové odlišnosti a pak také to, že je dle mého mínění rovněž štukový.

Ona poměrně přesvědčivá formální podobnost mezi svrchní a spodní částí výzdoby krbu by tak teoreticky mohla hovořit spíše proti Brokofovu – ač doloženému – autorství obou soch mouřeníků. Je ale asi správnější vidět za ní jednotný návrh, dle kterého byly s časovým odstupem realizovány jednotlivé kompartimenty.

Odvážnější nebo podloženější stylová analýza by snad v budoucnu mohla okruh autorství štukové části výzdoby upřesnit.

3. Ottavio Mosto, Náhrobník Barbory Kateřiny hraběnky z Arca, před 1696, mramor, cca 220 x 170 cm, Církvice-Jakub, kostel sv. Jakuba.

V proslulém románském kostele v obci Jakub u Kutné Hory se setkáváme s impozantním barokním sepulchrálním monumentem, který je zajímavý jak výtvarnou kvalitou a osudy, které jej za dobu jeho existence potkaly, tak i spletitým a poněkud zmateným stavem bádání, který se mi snad podaří v následujících řádcích alespoň zčásti rozjasnit.

Z novodobého, poněkud nepatřičně ostře zahloubeného mělkého výklenku v evangelijní stěně lodi vystupuje vysoký reliéf náhrobku z bílého mramoru, věkem a povětrností poněkud zšedlého. V jeho ose vidíme celou postavu šlechtičny, v mohutné krinolíně a honosně zdobeném živůtku, s krajkami a šperky. Její ramena jsou obnažena; zamyšlený pohled pod rafinovaným účesem směřuje doleva, na obě strany reliéfu se rozpíná rozměrná vlající vlečka, vpletená do vlasů. Levá ruka pohřbené se ztrácí za sukni, pravá spočívá na lebce bez dolní čelisti, která leží na pevných prutech krinolíny. Po obou stranách hraběnky se vznášejí dva putti-štítonoši. Levý se opírá o kartušový erb hraběcího rodu z Arca (sestávajícího ze tří luků ve štítu na prsou orla)¹⁷⁹ a s úsměvem na tváři přidržuje dvěma prsty rozevlátou vlečku. Pravý pak s výrazem bezmezného žalu opírá se o taktéž kartušový rodový erb Věžníků z Věžník (lovecký

pes, lovecká trubka, černá orlice, český lev na štítu vprostřed).¹⁸⁰
Vprostřed pod postavou pohřbené pak vidíme nápisovou kartuši, lemovanou třásněmi. Zpoza ní nalevo vyčnívá polonahá ženská postava ve splývavém rouchu, hledí vzhůru na hraběnku a ukazuje na lebku prstem levé ruky. Vpravo pak nahý Chronos – i s náznakem příslovečného pačesu do čela – přidržuje několik listin, do nichž zřejmě cosi zapisuje (psací nástroj se patrně ztratil). Na listinách je v mělkém reliéfu a poněkud neorganicky vyveden nejcharakterističtější atribut Času – přesýpací hodiny.

Text nápisové kartuše:

D.(EO) T.(RIVNO) O.(PTIMO) M.(AXIMO) / VT PENETRES LECTOR
QVANTAM TEGAT VRNA MATRONAM, / TE DOLOR, EX PAVCIS, NOSCERE
MVLTA IVBET / DVX CHARITVM, CATHARINA LATET, LVX CARA PVDORIS /
CLARA MARITALIS GEMMAQVE LEXQVE THORI / ARCENSIS COMITIS CONIVX,
GENEROSA PHILIPPI

Překlad Petry Načeradské:¹⁸¹

Bohu trojjedinému nejlepšímu předobrému. Abys pronikl čtenáři (do toho), jak velkou paní skrývá tato urna, bolest ti velí poznat z mála mnohé. Vůdkyně Charitek, Kateřina, se tu skrývá, drahocenné světlo cudnosti, skvoucí ozdoba i řád manželského lože hraběte Arcenského, ušlechtilá manželka Filipova.

Jakubský náhrobek byl pro svou nespornou sochařskou kvalitu vždy předmětem zájmu historiků umění. Už Blažiček jej na

základě stylové analýzy připsal Ottaviu Mostovi, italskému sochaři a štukatéru původem z Padovy. Postava hraběnky i rozhýbané doprovodné figury zcela odpovídají stylu tohoto umělce, jak jej poznáváme mimo jiné z fasády staroměstského sv. Jakuba nebo z postavy sv. Václava, původně určené pro Karlův most. Náhrobek lze chápat jako jeden z příkladů jeho děl, přinášejících do Čech „vzrušenou výrazovou řeč italského baroka“.¹⁸²

S realizacemi na průčelí pražského sv. Jakuba spojuje dílo, kterým se zabýváme, výrazná odpoutanost postav a jejich končetin od plochy reliéfu či malebná vířivost pohybů a draperií. Se sochou sv. Václava zas můžeme najít poměrně značnou podobnost například v detailním zpracování zdobného hraběncina oděvu. Ne zcela přirozené podání gest a drobné náznaky disproporčnosti mluví také pro Mostovo autorství, neboť jeho význam pro české barokní sochařství sestává daleko více z jeho role iniciátora a šířitele nových slohových myšlenek, než ze samotné umělecké úrovně, kterou lze v širším kontextu označit pouze za průměrnou.¹⁸³

Pravděpodobně také závěry stylové analýzy vedly Blažíčka k datování této Mostovy realizace – v rámci krátkého působení tohoto sochaře v Čechách (snad 1691¹⁸⁴–1701) – k roku 1700. A zde se počíná poněkud zamotaný příběh bádání o náhrobku. Petra Načeradská, vycházejíc z vlastivědné práce Josefa Ledra,¹⁸⁵ uvádí, že zde pohřbená je Kateřina, rozená Věžníková z Věžník, která se za hraběte Filipa z Arca, svého švagra, provdala po smrti svého prvního manžela Raimunda Stillfrieda (s kterým měla být oddána kolem roku 1695) a své sestry Barbory, první ženy Filipovy, v roce 1704. Posunuje tím tedy dataci nápisu za rok 1704, Blažíčkovu atribuci Mostovi však přijímá.¹⁸⁶ Vezmeme-li ovšem v potaz fakt, že Mosto

prokazatelně zemřel v Praze v roce 1701,¹⁸⁷ a že několikaletý odstup od vytvoření náhrobku a smrti šlechtičny, tedy vytesání nápisu, je velmi nepravděpodobný, mohla by se zdát Blažíčkova atribuce spolehlivě vyvrácena.¹⁸⁸ Jsem přesvědčen, že takový závěr by byl hrubě nesprávný. V následujících řádcích se pokusím vysvětlit proč.

Filip, hrabě z prastarého italského rodu Arcénského, se narodil v roce 1652.¹⁸⁹ Dostalo se mu kvalitního vzdělání a záhy vstoupil do služeb rakouské císařské armády, kde s úspěchem sloužil tři desetiletí. Bojoval proti uherským povstalcům, podílel se i na obraně Vídně před Turky v roce 1683. V roce 1703, za války o španělské dědictví, byl pověřen Ludvíkem Vilémem, markrabětem bádenským, velením pevnosti Breisach. Měl zřejmě k dispozici dostatek mužů, zbraní i proviantu; v každém případě obdržel přímý rozkaz bojovat do posledního muže – což je vzhledem ke strategické poloze Altbreisachu (na Rýnu, zhruba na půli cesty mezi Colmarem a Freiburgem) dosti pochopitelné. Stačilo ovšem pouhých třináct dní obléhání, aby se 15. září 1703 Filip vzdal a vydal pevnost včetně zásob a munice do rukou Francouzům.

Hrabě byl poté obviněn ze zrady, válečným soudem, kterému předsedal polní maršálek Jan Karel von Thüngen, shledán vinným, 4. února 1704 odsouzen k smrti a 18. února sťat. Tento arci neslavný konec slavného šlechtice ale nehraje pro náš náhrobek takovou roli, jako zdálivě marginální poznámka v biografické příručce: „*Princ Evžen později tento soud pro zaujatost polního maršálka von Thüngena neschvaloval.*“¹⁹⁰

Proč že by měl být hrabě Thüngen zaujatý citovaná literatura doslovně neuvádí. Leccos by ale mohly napovědět rodinné údaje, které se výrazně liší od údajů Ledrových. Hrabě Filip z Arca měl být

ženat skutečně dvakrát. Jeho *první* manželkou byla *Barbora* Věžníková z Věžník, která však zemřela, a tak se hrabě 12. února 1696 v Praze oženil podruhé, ovšem nikoli s její sestrou *Kateřinou* (existovala-li vůbec kdy taková), jak tvrdí Ledr a po něm Načeradská, nýbrž s *Kateřinou* z Pötingu a Persingu.¹⁹¹ Tu si ovšem po jeho smrti vzal právě – dotyčný Jan Karel Thüngen, jeho, obrazně řečeno, kat.

Nejsem rozhodně povolán k tomu, abych se svými omezenými možnostmi snažil rozluštit spletitou síť intrik, které, neurčité navíc díky uběhlému času, se spřádají kolem těchto událostí. Domnívám se ale, že – vzhledem k pramenné podloženosti a obecně větší důvěryhodnosti *Neue Deutsche Biographie* – lze považovat za fakt, že: 1) *Barbora* Věžníková z Věžník, první manželka Filipova, zemřela před rokem 1696. A 2) *Kateřina* z Pötingu a Persingu, druhá hraběcí manželka, již si vzal roku 1696, přežila jeho popravu v roce 1704 a znovu se vdala. Toto konstatování potvrzuje i poněkud absurdní představa svatby v době, kdy hypotetická *Kateřina* Věžníková právě ovdověla, Filipovi zbývaly do popravu nanejvýš dva měsíce a nacházel se daleko od svých sídel, patrně vězněn – i když vezmeme v potaz běžnou praxi sňatků v zastoupení.

Josef Ledr, pečlivý historik a „řídící učitel, činný a dopisující úd archaeologického sboru, Vocel“ se tedy téměř jistě mýlil. Archivní zjištění by snad v budoucnu mohl slovo „téměř“ z předcházející věty odstranit a tím definitivně spojit *Barboru* a *Kateřinu* ze starobylého rodu Věžníků v jednu osobu, v *Jakubu* pochovanou. Žena, k jejíž oslavě a paměti byl náhrobek vztyčen, musela – pro přítomnost věžníkovského erbu – pocházet z tohoto rodu a být v okamžiku smrti ženou hraběte *Filipa* z Arca. Takovou ale známe pouze jednu, pod jménem *Barbora*. Ovšem uvedení pouze jednoho jména, *Kateřina*, na

náhrobku, nijak nevyklučuje že se jednalo o tutéž osobu, tedy *Barboru Kateřinu*.

Tím také padá jediný argument, který vyvrací Blažíčkem navrhované autorství Ottavia Mosta. Náhrobek vznikl nejspíš nedlouho před druhou svatbou Filipovou. Protože ta se udála v druhém měsíci roku 1696, jeví se jako velmi pravděpodobné, že jej vytesal Ottavio Mosto nejpozději v roce 1695.

Umělecky kvalitní jakubský náhrobek je poměrně zajímavý i ikonograficky, konkrétně především postavou Chrona, který rozhodně není hrozící postavou, upomínající nás na konečnost našeho bytí – tuto roli plní jen poněkud podivně umístěný mělský reliéf přesýpacích hodin. Stařec čas se naopak zdá zapisováním čehosi na listiny suplovat funkci, kterou obvykle na sepulchrálních monumentech vykonává Fáma – zvěčňuje slávu zemřelého. Jak bylo výše zmíněno, použil v této roli netradiční postavu (*Smrt* nebo *Čas*) poprvé Gian Lorenzo Bernini.¹⁹²

Putti truchlící nad zvěčnělou šlechticnou s lebkou – pojatou zde nejen jako znamení smrti, ale též komtemplance nad ní (jak vyplývá z hraběnčiny ruky, na lebce spočívající) – doplňuje nejasná postava v levé dolní části náhrobku. Vzhledem k jejímu gestu a umístění naproti Chronovi bych na jejím místě rád viděl alegorii věčnosti; úplná absence atributů – způsobená snad poškozeními, které patrně vznikly při transferech náhrobku – však připouští i jiné hypotézy.

Právem poněkud neorganicky působí současné osazení náhrobku. Nacházel se původně na epištolní straně lodi (hraběnčin zasněný pohled tedy směřoval k presbytáři), při puristické přestavbě Krannerově a Mockerově v druhé polovině 19. století byl pak jako

nestylový přesazen do vnější jižní stěny věže, odkud byl až ve 2. polovině 20. století opět navrácen do interiéru – na nepůvodní místo.¹⁹³

4. Ferdinand Maxmilián Brokof, sochařská výzdoba náhrobku Jana Václava Vratislava z Mitrovic, 1714-1716, sochy z křídovaného pískovce, celková výška cca 8 m, Praha, kostel sv. Jakuba.

Náhrobek, který se nachází v nejvýchodnější slepé arkádě boční lodi na evangelijní straně staroměstského chrámu sv. Jakuba, je právem označován za jedno z nejlepších děl Ferdinanda Maxmiliána Brokofa¹⁹⁴, za jeden z trojice nejhonosnějších sepulchrálních monumentů v Čechách¹⁹⁵ a za „nejkrásnější náhrobek barokní Prahy“¹⁹⁶ vůbec. Nespornou uměleckou kvalitu zaručují už jména s tímto dílem spojená. Krom Brokofa jako autora sochařské složky je to sám vídeňský Johann Bernhard Fischer z Erlachu, který je tvůrcem architektury.¹⁹⁷ Zasloužil se navíc i o nemalé rozšíření popularity tohoto díla, když jej i s grafickou ilustrací včlenil do svého traktátu *Entwurf einer historischen Architektur* (poprvé vydaného ve Vídni roku 1721).

Masivní odstupňovaný katafalk nese honosnou tumbu, zdobenou na čelní stěně korunovaným erbem Vratislavů z Mitrovic (půlený štít, heraldicky pravá polovice červená, levá černá), který je položen na kříži maltézského řádu. Nalevo od tumby sedí v truchlivé poloze se zkříženými nohama zahalená ženská postava, loket její levé ruky, kterou si zakrývá čelo sklopené do dlaně, spočívá na zavřeném

knize, pravice svírá paži levé ruky. Další tři knihy jsou opřeny vedle jejích nohou, volně spuštěných z katafalku. Napravo od tumby stojí majestátní okřídlený stařec Chronos, halený jen zřasenou, místy potrhanou draperií omotanou kolem pasu. Šlachovitou levici položil na tumbu pohřbeného a ukazoval na ni též odlomeným prstem této ruky. V pravé ruce drží zlacené přesýpací hodiny, které, jak je možné usuzovat z jejich polohy, právě překlápí. Pohled jeho tváře s malebně tvarovaným bujným plnovousem a též náznakem pačesu na plešatějícím čele směřuje k presbytáři. Jeho kosa se ztratila. Ústřední skupinu pak tvoří právě zemřelý hrabě, zobrazený v brnění maltézskeho rytíře, vprostřed otevřených knih, ve vztyčené, ale bezvládné levici svírající zvláštní kombinaci kříže a kotvy; jeho pololežící postavu podpírá pravicí alegorie *Božské lásky*, v levé ruce svírací korunu věčnosti z hvězd. Na jejím čele vidíme zbytky po – patrně odlomeném – kovovém plameni. Za touto ústřední skupinou se tyčí pyramida z červeného mramoru s ulomeným vrcholem, na kterou letící Fáma s trubkou a bujnou draperií kol pasu právě píše nedokončený nápis ze zlacených písmen, dílem opadaných.¹⁹⁸

Nápis na pyramidě:

D.(EO)O.(OPTIMO)M.(MAXIMO)S.(SACRVM) /
REVERENDISS.(IMO) / ILIVSTRISSIMO / ET EXCELL:
(ENTI) VIRO / IOANNI WENCESLA(O) / S.(ACRI)
R.(OMANI)I.(MPERII) COMITI / WRATISLAW DE
MITROVIZ. / TERTIO SVAE GENTIS IN BOE:(MIA) / ORDI.
(?) GV SIOC HIER. MAG.(?) PRIORI / S.(VI) CAES.(ARI) ET

REG.(II) MAIESTATIS / A SECRETIORIBVS CONSILIIS / A
(?) E REGNI BOI. SVPREMO / CANCELLAR

Překlad:¹⁹⁹

Zasvěceno Bohu nejlepšímu předobrému. Nejctihodnějšímu, nejjasnějšímu a proslulému muži Janu Václavu, Svaté říše římské hraběti Vratislavu z Mitrovic. Třetímu svého rodu v Čechách, řádu (nečitelné) velkopřevora, Jeho císařské a královské výsosti z tajných radů, (nečitelné) království českého nejvyššímu kancléři...

Nápis na Chronově šatu:

HAE / STATUAE / FACTAE / A / BROKOFF / 1716

Překlad: Tyto sochy dělány Brokofem 1716.

Lze souhlasit s výjimečností mitrovického náhrobku – přestože některé z mladších, níže zkoumaných realizací za ním výrazněji nezaostávají co do monumentality, materiálová a umělecká kvalita jej staví vždy o stupeň výš. Brokof zde z pokřídovaného kamene, velmi věrně imitujícího bílý mramor, vytvořil jednu z nejpůsobivějších sochařských realizací českého vrcholného baroka. V „*měkkém bohatství*“ modelace draperií je nacházen jistý pól Brokofovy tvorby, dynamičtější, malebnější, než bývá zvykem – jako by zde do jisté míry zazníval ohlas děl Braunových, ovšem opět přetlumočený do brokofovsky vážné, pádné monumentality.²⁰⁰

Jan Václav hrabě Vratislav z Mitrovic, vzdělaný muž ze slavného rodu, hrál na evropské politické scéně v době kolem přelomu 17. a 18. století velmi významnou roli. Jako diplomat procestoval celou Evropu – v letech 1700–1703 byl u anglického dvora, o rok později v Holandsku, 1706 v Uhrách, 1707 ve Švédsku. Jeho četné funkce jsou zmíněny již v nápisu na náhrobku, do hraběcího stavu byl povýšen v roce 1701, nejvyšším převorem řádu sv. Jana jej papež jmenoval v roce 1711, téhož roku ho nový císař Karel VI. učinil nejvyšším kancléřem. Zemřel bezdětek v prosinci 1712.²⁰¹

Jako politik byl ohromně zdatný. „*Pro Vídeň bylo štěstí, že její zájmy v Anglii hájil během prvních let Velké aliance právě hrabě Vratislav z Mitrovic.*“²⁰² Přátelil se jak s princem Evženem Savojským, tak i s jeho věrným spojencem a blízkým druhem, vévodou z Marlborough. Úspěšná kariéra ale zanechala za sebou i negativní následky. Ač o tom jeho podoba na náhrobku zvláště nevypovídá, udolala hraběte dna a ledvinová choroba jako průvodní znaky obezity, která prý byla „*mimořádnou i na barokní zvyklostí*“.²⁰³

Po Vratislavovi z Mitrovic nastoupil na místo kancléře jeho švagr Leopold Šlik. Právě on stojí i za objednávkou monumentálního náhrobku. Důvod, proč zvolil pro zvěčnění památky svého předchůdce formu, která je svou honosností unikátní v celém stredoevropském rámci, se zdají napovídat nápisy, jejichž autorem je císařský antikvář C. G. Heraeus. Vyzdvižení zásluh hraběte nikoli jen co do říšských funkcí a politických úspěchů, ale i „pouze“ v rámci českého království mělo fungovat jako určitá forma negace nesporného upozadění českých zemí, které v rámci císařství trvalo již od Bílé hory.²⁰⁴

Podobně velkolepě je ostatně řešen i náhrobek samotného Šlika ve svatovítském chrámu od Josefa Emmanuela Fischera z Erlachu a Matyáše Bernarda Brauna. Taktéž tento sepulchrální monument obsahuje motiv pyramidy, který je natolik závažný, že jej nelze odbýt několika slovy.

Jak je zjevné již z názvu, který jsem se pro tento motiv rozhodl užívat,²⁰⁵ pochází základní myšlenka spojení pyramid s hrobem již z Egypta. I ve starověkém Římě bylo pyramid používáno. Jednak byly tohoto tvaru pohřební hranice římských císařů, vyslovující myšlenku apoteózy,²⁰⁶ jednak i samotné náhrobky, jako například monumentální pyramida Caia Cestia.²⁰⁷ Ani ve středověku nebyl tento motiv zcela zapomenut, jak o tom svědčí některé italské sarkofágy ze 13. století, završené pyramidou, zdobenou ornamenty a symboly.²⁰⁸ Důsledněji tento „*starý symbol nehynoucí slávy*“,²⁰⁹ jehož kónický tvar odkazuje na propojení pozemského a nebeského,²¹⁰ použil zřejmě poprvé Raffael v náhrobcích bratrů Agostina a Sigismonda Chigi v římském kostele S. Maria del Poppolo z roku 1515.²¹¹

Klíčové pro rozšíření pyramidy do barokní sepulchrální plastiky je upevnění jejího spojení se slávou, a to ne slávou ledajakou. Cesare Ripa ve své *Iconologii* opatřil pyramidou postavu alegorie *Slávy knížecí* (Gloria dei Principi).²¹² Její masivnější používání na castrech doloris a náhrobcích – které se navzájem ovlivňovaly – se ale počíná až ve třetí čtvrtině 17. století. Ještě před rokem 1700 se tento typ přenesl do Flander a Anglie, náhrobek Jana Václava hraběte Vratislava z Mitrovic je pak klíčový pro šíření sepulchrálních kompozic s pyramidou ve středoevropském prostoru.²¹³ Sám

Ferdinand Maxmilián Brokof spolu s Fischerem z Erlachu jej použili ještě na náhrobku Jana Jiřího Wolfa ve Vratislavi.²¹⁴

Pyramida, jako symbol věčné a knížecí slávy, je ale na svatojakubském náhrobku ve svém významu do jisté míry omezena. Odlomený vrchol symbolizuje, že i ona podléhá vlivu času, Chrona, nejsebevědomější figury celého monumentu.²¹⁵ Nic s tím nezmůže lehkonohá, vzdušná Fáma, která právě zapisuje pozemské zásluhy hraběte. K výšinám může mrtvého z jeho pololežící polohy²¹⁶ pozdvihnout jedině *Božská láska*, sklánějící se k němu s laskavým úsměvem a podpírající jej.

Ústřední skupina figur má nepochybně svůj přímý předobraz v Le Brunem navrženém náhrobku maršála Turena v Saint Denis z roku 1675 a stejně datovaného sepulchrálního monumentu kardinála Richelieu v sorbonnském chrámu. Přesvědčivé je Laingovo vysvětlení ženské postavy zdvihající hraběte jako *Božské lásky*, která tak doplňuje kříž *Víry* přecházející v kotvu *Naděje*.²¹⁷ Poněkud problematičtější je levá ženská postava-plačka, sedící na katafalku. Domnívám se, že Blažičkovo půl století staré označení této postavy za *Kontemplaci*²¹⁸ je přinejmenším stejně oprávněné, jako Laingův názor, že se jedná o *Historii*.²¹⁹

Celkově vzato zůstává – krom nesporné výtvarné kvality – závažnost náhrobku hraběte Vratislava z Mitrovic především v ikonografické koncepci, která do sepulchrální plastiky střední Evropy uvedla pyramidální typ náhrobku a, pomineme-li Mostův epitaf hraběnky z Arca jako práci v českém prostředí naprosto ojedinělou, též chmurnou, zlověstnou postavu Chrona do sochařství Čech.

Je ale nutné podotknout, že celková idea náhrobku se zobrazením ctnosti, obeliskem, Chronem a fámou byla i v Zápí poměrně běžná již před polovinou 17. století.²²⁰ Značný vliv konkrétní Fischerovy kompozice, kongeniálně realizované Brokofem, je ovšem nezpochybnitelný.

Anglické vydání Fischerova architektonického spisu roku 1730 s sebou přineslo další rozšíření pyramidální kompozice náhrobku na Ostrovech. Zmíním zde alespoň volně odvozený Rysbrackův pomník Sira Isaaca Newtona ve Westminster Abbey z roku 1731.²²¹

Krom toho, že hluboko do 18. století zůstal tento typ náhrobku aktuální i v rámci římského sochařství,²²² byl často realizován i v Zápí. Uvedu pro příklad náhrobek Jeronýma z Erlachu od Johanna Augusta Nahla z roku 1751, který se nachází ve švýcarském Hindelbanku.²²³ Přesto, že je zajímavě ikonograficky modifikovaný, lze s jistotou tvrdit, že byl odvozen z náhrobku hraběte Vratislava z Mitrovic. V rámci Čech se níže dostaneme k několika realizacím, pro které byl Fischerův náhrobek s Brokofovými sochami vzorem taktéž naprosto nepochybně.

5. Giacomo Antonio Corbellini, Kenotaf zakladatelů a dobrodinců osekého kláštera, 1717, štuk a mramor, celková výška cca 5 m, Osek, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie.

Ve východním cípu boční lodi na epištolní straně osekého cisterciáckého kostela se setkáváme s nejstarší realizací, která krom přímé návaznosti na Brokofův pražský mitrovický náhrobek je též

prvním příkladem barokního historismu v rámci této práce. Tento fenomén, jak je obecně známo, se vyskytuje v 18. století především v rámci starých, v Čechách dlouho usazených řádů, které se tak krom manifestace zemského pobělohorského „*návratu k víře otců*“ vymezovaly proti „*dravému nástupu rekatolizačního baroka*“, ztělesněném především masivní aktivitou jezuitů. Krom architektonických gotických historismů bylo jedním z výrazných projevů tohoto dění právě okázalé budování náhrobků dávných zakladatelů jednotlivých klášterů. Další příklady historismů v barokních náhrobcích či kenotafech se nacházejí – mimo níže probírané realizace, obsahující postavu Chrona – v klášterních kostelích v Kladrubech, na Strahově nebo v Doksanech.²²⁴

V Oseku stojí jednak náhrobek Slavka z rodu Hrabšiců, druhého a nejdůležitějšího zakladatele kláštera, jednak monumentální kenotaf, věnovaný fundátorům a dobrodincům kláštera obecně. Obě dvě protějškové realizace jsou díly italského sochaře a štukatéra Giacoma Antona Corbelliniho.²²⁵

Na Slavkově náhrobku se setkáváme se sochařsky velice působivým vyjádřením zásluh a ctností tohoto šlechtice a též jeho obratu od pozemské světské slávy k duchovnu a věčnosti.²²⁶ Pán z rodu Hrabšiců, krom toho, že ve stáří oblékl řeholní roucho v klášteře, který prakticky založil a stal se jeho opatem, sloužil dříve dokonce jako biskup.²²⁷ Protějščí kenotaf je ikonograficky neméně zajímavý.

Na vyvýšeném soklu stojí bohatě profilovaný katafalk, v jeho středu se šklebí lebka s netopýřimi křídly. Sarkofág na katafalku je na čelní straně zdoben členitou volutovou nápisovou kartuší, lemovanou zlaceným páskovým ornamentem a střídým florálním

dekorem, který se opakuje i na okrajích. O něj se na levé straně opírá spící Chronos – monumentální atletický akt okřídleného starce, jehož holé temeno zdobí jen příslovečný pačes. Svou hlavu s bujným plnovousem, vyrůstající mezi ohromnými rameny, složil na pravou ruku, položenou na sarkofágu vedle volně svěšené levice. Svalnaté tělo s vystupujícími žilami kryje jen vlající pás draperie kol pasu. Napravo od Chrona stojí na rakvi vojenská přilba s chocholem, pro zdvižené hledí je vidět, že je prázdná. Následuje v saturnské, melancholické kompozici zobrazená sedící alegorie *Kontemplace* v bujně řaseném, rozevlátém šatu, levou rukou si podpírá tvář, pravá svírá lebku. Nejvíce vpravo si pak přisedl roztomilý andílek, přidržující zdobnou volutovou nápisovou kartuši s textem vyrytým to mosazného plechu. Za celkem sarkofágu na katafalku vyrůstá ze soklu masivní pyramida, v jejíž hořejší části vidíme vznášet se okřídlenou Fámu – či spíše anděla –, jednou rukou svírá hada, zakousnutého do vlastního ocasu, obtáčejícího vrchol pyramidy, v druhé pak vavřínový věnec. Hadí tělo prochází i pod jednou z volut velké nápisové kartuše, umístěné na pyramidě. Trubku Fámy přidržuje andílek, polovinou těla vyčnívající ze zdi a vznášející se kolem samého vrcholu pyramidy, ověnčeného nápisem. Celý kenotaf je umístěn ve slepé arkádě, ozdobené iluzivně perspektivní nástěnnou malbou.

Nápis na kartuši na sarkofágu:

ANIMAE / FUNDATORUM / ET / BENEFACTORUM /
NOSTRUM / QOURUM OSSA HIC ET ALIBI / QUIESCUNT /

PER MISERICORDIAM DEI / REQUIESCANT / IN PACE /
AMEN

Překlad: Duše našich zakladatelů a dobrodinců, jejichž kosti spočívají zde i jinde, pro boží milosrdenství necht' odpočívají v pokoji. Amen.

Nápis na kartuši, kterou drží andělek:

BREVIS HISTORIA / FUNDATIONIS / HUIUS COENOBII
ET / VICISSITUDINUM EJUSDEM. / JOANNES MILGOST Comes,
impetrando Abbatem cum Conventu / à Waldsassio fundavit pro
illis Monasterium in Praedio suo / Maschau A. 1193. / Henricus
Dux & Efiscopus Boemiae / Fundationem confirmavit A. 1196. /
Zlawco Comes Illustris, ex / Maschau nos transferendo,
confundavit / hic in Praedio suo / Ossek A. 1196. / Primislaus
Ottogarus III. Rex Boemiae hanc / Fundationem in Regiam /
protectionem suscipiens, amplissimis / Privilegis & Gratijs
donando, / confirmavit A. 1203. / Daniel Episcopus Pragensis in
die benedictionis Coemeterij & conse / cratione Altaris SS:
Apostolorum Petri & Pauli pariter confirma / vit A. 1209. /
Primislaus II. Rex V. Bohemiae devicto Bela Hungariae Rege ex
om / nibus spolijs Dignitatem S. Joannis Baptistae sibi deligens
persona / liter hue tulit & Ecclesiae obtulit. A. 1260. / Miles
Rudolphinus, coeso & occiso Primislao Ottogaro primus / hunc
locum incendio inestavit A. 1278. / Ziskiana rabies caede & igne
totaliter devastavit A. 1421. / Injuria tandem temporum ab
Ordine penitus avulsit A. 1580. / Ast. Ferdinandi II. pietas &

justitia surrogando Detentori / bus aequivalens, Ordini restituit
A. 1626. / Sub quo, protegente Deo, favente Rege, ad usque
persistit: / quo hoc perpetuae Monumentum gratitudinis Suis /
Fundatoribus & Benefactoribus porfuit gra / tum semper
Ossecum / A. MDCCXVII.

Překlad:²²⁸ Jan Milhošť, dvořan, požádal roku 1193 opata konventu ve Waldsassenu, aby pro své řeholníky založil klášter v jeho usedlosti Mašťově. Jindřich, kníže a biskup český, založení potvrdil roku 1196. Slávek, urozený dvořan, nás z Mašťova přenesením vmísil sem do osady své Oseku roku 1196. Přemysl Otakar, 3. král český, toto založení pod královskou ochranu přejímaje, nejširší privilegia darem věnovaná potvrdil roku 1203. Daniel biskup pražský na sv. Benedikta (zřízení) hřbitova a taktéž posvěcených oltářů sv. apoštolů Petra a Pavla potvrdil roku 1209. Přemysl II., 5. král český, poraziv Bélu, uherského krále, ze vši kořisti prst sv. Jana Křtitele sobě vybíraje, osobně sem přinesl a klášteru předložil roku 1260. Vojín Rudolfův, ? a vraždív (?) Přemyslu Otakaru, poprvé na tomto místě požár založil. Rok 1278. Žižkovým zuřivým vražděním a ohněm (klášter) naprosto zničen. Rok 1421. Křivdou (klášter) nakonec načas řádu zcela odejmut. Rok 1580. Ferdinanda II. zbožnost a spravedlnost nahradivše držitelů dle práva, řádu (klášter) vrátily roku 1626. Za čímž, pod ochranou Boží, v přízni krále, navždy trvá (klášter): Proto tento věčný památník z vděčnosti svým zakladatelům a dobrodincům k užítku dal navždy vděčný Osek roku 1717.

Nápis na kartuši na pyramidě:

CORPORA / IPSORUM / IN PACE / SEPULTA SUNT:/ ET
NOMEN EORUM / VIVIT / IN / GENERATIONEM /
ET / GENERATIONEM / ECCLES. / CAP. / 44

(Verše z deuterokanonické knihy Sirachovy: Jejich těla v pokoji pohřbena jsou a jméno jejich žije z pokolení do pokolení)²²⁹

Nápis kolem vrcholu pyramidy (částečně opadaný):

IN (M)E(M)ORIA AETER(N)A ERVNT IVSTI

(parafráze 6. verše žalmu 112: V paměti věčné budou spravedliví.)²³⁰

V oseckém klášterním chrámu tedy stojí proti sobě náhrobek, oslavující důležitějšího ze dvou zakladatelů a kenotaf, který připomíná všechny, kteří se o klášter jakkoli zasloužili. Jak je obvyklé, na čestnější evangelijní straně je pohřben hlavní fundátor a na epištolní uctěni další dobrodinci.²³¹

Obě díla jsou mistrovskými výkony Corbelliniho, kterého jejich vytvořením pověřil na přelomu let 1716-1717 opat Benedikt Ludwig. „*Vyhrocená expresivita*“ těchto štukových prací vskutku oplývá „*virtozní lehkostí*“, čímž je vyčleňuje jako práce kvalitativně ojedinělé.²³² Corbellini, jehož pro excesy jeho vpravdě jižansky divoké povahy musel hájit sám opat, je v Oseku doložen už od roku 1713. Přestože je asi správné považovat jej za „*vysoce kvalitního*

eklektika“, svědčí jak výsledné realizace, tak i přípravné kresby tohoto sochaře o nesporném mistrovství.²³³

Právě na několika nerealizovaných návrzích pomníku můžeme vidět, jak se Corbellini od – jak bylo u předcházející realizace dokázáno – vcelku běžné koncepce, zahrnující katafalk s Chronem a Fámou, postupně blížil k monumentální kompozici s ústředním bodem tvořeným velkolepou pyramidou.²³⁴ Lze pokládat za téměř jisté, že při tom vycházel z osobní zkušenosti s prakticky současným pražským Brokofovým náhrobkem hraběte Vratislava z Mitrovic.²³⁵ Přestože mohl již dříve v Itálii spatřit do jisté míry podobné náhrobky, napovídá takové myšlenky obdobně nápaditě vyvážená asymetrická kompozice s postavami kolem rakve. Těž v melancholických alegoriích obou realizací lze najít jisté kompoziční styčné body. Připočtíme k tomu též, byť důmyslně modifikovanou, přece velmi podobně použitou pyramidu s letící Fámou, která navíc na jednom z nerealizovaných kresebných návrhů na pyramidu nápis přímo zapisovala – což je motiv s pražským náhrobkem zcela shodný.

Zásadnější ikonografická odlišnost se tak zdá být především v postavě Chrona, kterého jsme ještě u Brokofa poznali jako téměř všemocného ničitele, jehož moci neunikl ani prastarý symbol pyramidy a který může být přemožen jen na něm nezávislou *Božskou láskou*. V Oseku tomu tak již není. Zde, jak je zřejmé, už *Čas* nepředstavuje živoucí hrozbu, ačkoli proporce jeho postavy vskutku hrozivě působí. Funkci memento mori, připomenutí pomíjivosti, zde přejímá motiv lebky, kterou s rychlostí času spojují jen netopýří křídla.²³⁶ Čas zde sice zůstává zlověstnou bytostí – byl ovšem už poražen. A to nejen Věčností. Splnil sice svou úlohu; zmínění zakladatelé a dobrodinci kláštera jsou již mrtvi i se svou marnou

světskou slávou, jak napovídá prázdná přílba. Klášter ale, jak čteme z nápisu, ve své pozemské existenci *navždy trvá*, čas jím byl tedy přemožen, vrchol pyramidy jeho slávy obtáčí had věčnosti hryzající si vlastní ocas. Jsme zde svědky toho, jak se ze vše požírajícího démona stává postava, která, ponechávajíc si své děsivé rysy, obrazně – a v tomto případě možno říci doslova – usnula na vavřínech. Tento proces pozvolného přemáhání dříve všemocného *Času* byl osvětlen v teoretické části této práce, zde postačí podotknout, že právě v Oseku jsme v rámci českého sochařství svědky této proměny poprvé.

Zbývající ikonografické motivy jsou vcelku jasné. Lebka *Smrti* nás hrozivě upozorňuje na naši pomíjivost, *Kontemplace* s lebkou vyzývá k úvahám o smrti a konečně *Fáma* s věncem vítězství a oběma andílky nám připomíná, jak zakladatelé a dobrodinci kláštera – přes všechny dějinné peripetie, popsané na takřka turistické kartuši – dali starobylému konventu přetrvat navěky a přemoci tak čas i smrt. To vše v rámci pobělohorské rekatolizační obhajoby starých řádů proti dravým jezuitům i politickým snahám o sekularizaci církve.

Osecké práce Corbelliniho působí nejen svou výtvarnou podobou, ale i ikonografickými prvky – v našem prostředí neobvyklými – vskutku mimořádně. Celek jeho prací pro osecké cisterciáky je pak do značné míry unikátní a nesporně pozoruhodný, už proto, že se jedná o „*soubor, ... který je nepochybně nejpoutavějším poselstvím italského postberninismu v celém českém baroku*“.²³⁷

**6. Neznámý sochař, Kazatelna poutního chrámu Panny Marie
Dobré rady v Dobré Vodě u Nových Hradů, po 1718 (?),
polychromované dřevo, výška cca 4,5 m, in situ.**

V honosné výzdobě poutního kostela na úbočí Novohradských hor, jehož stavba byla zahájena už koncem prvního desetiletí 18. století nákladem Karla Alberta hraběte Buquoye,²³⁸ se setkáváme s jedinou sochou Chrona v rámci tohoto katalogu, který se vyskytuje v sakrálním prostoru a není součástí náhrobku či kenotafu.

Kazatelna na epištolní straně lodi dobrovodské centrály je bohatě sochařsky zdobena. Nejníže ji nesou andílci, zesponu je též ověšena zlacenými oblaky, mezi nimiž vyčnívají další andělské hlavičky. Poprseň kazatelny pak zdobí trojice zlacených reliéfů ve zdobných kartuších, doplněných mušlemi, ze kterých jako by se v náznacích pomalu začaly stávat rokaje. Podél poprsně sedí na římse celkem čtveřice andílků; zleva s pastýřskou berlou, s tiárou, s trojramenným křížem a poslední bez atributů. Po stranách řečniště se pak nalevo vznáší okřídlený Chronos s kosou, oděný vlající zlacenou draperií kolem pasu. Proti němu je to pak v zlacený šat oblečená ženská postava *Věčnosti*, svírající hada, jenž si hryže vlastní ocas. Baldachýn je zespona ozdoben holubicí Ducha Svatého, po stranách reliéfní draperií a vpředu štrápci. Na něm sedí trojice teologických ctností, zleva *Láska*, *Víra*, *Naděje*. Nejvýše pak, na oblaku, flankován dvěma andílkami, stojí svatý Pavel s knihou a mečem.

Jak bylo zmíněno v teoretické části této práce, může být výskyt Chrona v sakrálním prostoru poněkud problematický. A ač je zde oproštěn od svých vcelku snadno domyslitelných významů, které nosívá v rámci sepulchrálních monumentů, je jeho fungování na

kazatelně v baroku hojně navštěvovaného poutního místa dobře pochopitelné. Očividně je zde použit pro vyjádření antiteze věčnosti, pro definici pomíjivého, konečného života. Reliéfy na poprsní kazatelny (zleva Dobrý pastýř, Předání klíčů sv. Petrovi a Kristus a Samaritánka), doplněné andílky s církevními atributy, představují nutnost následovat Krista, Dobrého pastýře, prostřednictvím církve, již byly ovce svěřeny, až k studni pravého života, jak ji Samaritánce ukázal Kristus. Cesta k *Věčnosti* znamená v rámci vezdejšího, konečného života, jež představuje Chronos, *Vírou* (ústřední alegorie na baldachýnu) upevňovat *Lásku* (levá alegorie) a *Naději* (Pravá alegorie) ve věčnou spásu, jak nás učí apoštol Pavel, ztělesněný nejvýše.

Jisté rozpaky budí sochařská úroveň kazatelny. Jednolitý komplex výzdoby kostela je svou bohatostí a přemírou zlacení velice působivý a připadá mi jako výtvar jedné dílny; to je také důvod datace kazatelny k roku 1718, kdy byl vytvořen hlavní oltář.²³⁹ Je ovšem třeba vzít v potaz i ostré hrany poněkud kubizujících draperií postav na kazatelně, které by spolu s progresivními tvary ornamentů mohly naznačovat, že je kazatelna o něco mladší. Co se týče sochařské kvality, nelze přehlédnout těžkopádnost velkohlavých postav, jejichž tváře zdobí uniformní, poněkud unylý výraz a jejichž pohyby jsou nedůvěryhodné. Práce svou kvalitou nevybočuje z běžného rustikálního standardu a je hodna pozoru především jako částí velkolepého, zlatem zářícího celku.

7. Matyáš Bernard Braun, Chronos, 1718-1719, pískovec, rozměry cca 1,2 x 2,5 m, Louny kostel sv. Petra (původně hřbitovní zeď v Cítolibeč).

V Cítolibeč se můžeme na ohradní zdi hřbitova, severně a jižně od kostela sv. Jakuba Většího na Tyršově náměstí, obdivovat dvojici alegorických soch, které zde – ve formě výdusků – zůstaly jako jedna z posledních připomínek dříve rozměrného cyklu Braunových děl. Severně od kostela je to *Víra* – polosedící, o pravou paži se opírající mladá žena s odhalenými pažemi a dekoltem, v řasnatém rozevlátém šatě, levici, v níž byl původě kalich eucharistie, pozdvíženou k nebi, kam se upírá i její zasněný výraz. Na soklu vedle její pravé ruky leží dvě pohozené ověčené lebky. Jižně od kostela se pak na stejném soklu jako *Víra*, tvořeném rozšířením hřbitovní zdi, majestátně vyjímá ponurá postava Chrona. Mohutný šlachovitý stařec pololeží s levým loktem opřeným o hrůzně ohryzané lidské torzo bez hlavy a končetin, přehozen splývavou draperií. Prstem pravé ruky ukazuje na přesýpací hodiny, stojící na soklu, které přidržuje levicí. Jeho vous je rozevlátý, na olysalém čele se vlní přísloušný pačes. Velice originálně jsou na jeho samé neblahé postavě demonstrovány ničivé účinky plynutí času; stárnutí, zkáza a smrt: Z jeho pravé tváře toho mnoho nezbylo, zdá se, že maso opadalo až na kost. Oko vytéká z prázdné očnice, zuby dávno vypadaly, nos se bortí. Rozklad pokračuje na rameno, kde se rozpadá kůže a odkrývá šlachy a svaly.

Začátkem 18. století počal baron Arnošt Bohumír Schütz zvelebovat své cítolibské sídlo v duchu velkorysé barokní krajiny tvorby. Vprostřed obce, naproti zámku s nově upravenou

zahradou, dal vyrůst novostavbě kostela,²⁴⁰ mezi obě dominanty pak krátce po skončení morové epidemie, v roce 1715, přibyl trojiční sloup – dnes poznamenaný neumělými opravami i osazením poněkud hrubých kopií.²⁴¹ Tím se však jen otvírá monumentální soubor zakázek, které poslední z baronů Schützů, Arnošt Jaroslav, zadal po smrti Arnošta Bohumíra i jeho syna Františka Arnošta prosperující dílně Matyáše Bernarda Brauna. Krom trojiční statue lze všechny tyto práce datovat na samý konec druhého desetiletí 18. století.²⁴² Lze předpokládat, že se objednavatel alespoň do jisté míry nechal inspirovat bohatou donátorskou činností svého souseda, hraběte Šporka. Z množství soch, které Braun pro Cítoliby vytesal, se jich in situ mnoho nezachovalo. Sochy čtyř světců, původně stojící u kostela, a Mojžíše, pravděpodobně doplněného apoštolem Pavlem, se rozpadly působením času a povětrnosti; bohatá sochařská výzdoba zámecké zahrady pak byla převezena do vídeňského Neuwaldeggu.²⁴³ Krom pro nás důležité dvojice *Víra-Čas* tak z Braunovy tvorby v Cítolibeč (nebudeme-li počítat trojiční sloup) zůstala jen vysoce kvalitní sochařská výzdoba interiéru kostela.²⁴⁴

I mohutné alegorie na zdi cítolibského hřbitova kvalitativně vybočují z vysokého standardu produkce Braunovy firmy. Jejich pádnou velkolepostí dosáhl Braun „*svého pomezí monumetnality*“.²⁴⁵ Je, myslím, absolutně na místě se ztotožnit s Preissovim odmítnutím Pocheho označení těchto dvou alegorií za dílenský produkt.²⁴⁶ Protože zběsilé nacházení mistrovského dotyku v jistých dílech a jeho popírání u děl jiných je právem považováno v zásadě za zcestné a naprosto nerespektující praktické fungování barokní sochařské dílny,²⁴⁷ domnívám se, že bohatě postačí, zařadíme-li Chrona do skupiny nejlepších prací Braunových, aniž bychom si kladli otázku,

kolik úderu špičákem jí sám velký Matyáš udělil. Je nesporné, že cítolibského Chrona lze vnímat jako souputníka a do jisté míry předchůdce kukských obrů-poutníků a souhlasit s Blažičkem, že „... by nevznikl bez Brokofova Chrona u Sv. Jakuba v Praze.“²⁴⁸ Shodou okolností právě v postavách Chronů tak oba nejvýznačnější zjevné českého barokního sochařství se navzájem sobě nejvíce přiblížili.

Radostná postava *Víry* není ani v odborné literatuře sledována tak působivou, jako temný, zádumčivý Chronos, jenž je, dosti oprávněně, považován za „... nejdrastičtější znázornění barokní ‚vanitas‘ v českém umění.“²⁴⁹ Je ale otázka, do jaké míry bylo toto nazírání vlastní současníkům těchto soch, kterým se jemné úsměvy tiše extatických ženských tváří, tak typicky braunovské, jistě nemohly zdaleka zdát tak nasládlými, jak je může vnímat naše vizuálně přesycená epocha. I přesto je pravděpodobně správné vidět ve sochě *Víry* na rozdíl od Chrona jen průměrný výkon dílny.²⁵⁰

Nesouhlas s Pavlem Preissem si dovoluji vyslovit co se týče ikonografické interpretace obou soch. Opustil totiž tradiční označení mladé ženy s kalichem za *Víru*, a to proto, že její „*pozdvížený kalich není eucharistický a dívčí výraz nikoli devotní*“, přestože výklad starce jako Chrona by „s určitou licencí“ přijal. Spojení *Víry* s *Časem* ale považuje za ikonografickou „*nezvyklost, ba přímo absurdnost*“ a tak obě postavy označuje za daleko spíše profánní alegorie a následně je interpretuje jako *Stáří* a *Mládí*, ve výsledku pak jako *Čas* ničící *Krásu*.²⁵¹

Ačkoli Pocheho ikonografická argumentace skutečně do jisté míry postrádá logiku,²⁵² Preissovo přirovnání k „*rádiu Jerevan*“²⁵³ lze považovat přece jen spíše za hašteřivou hyperbolu. Především proto,

že ve světle pozorného studia originálu na povrch vyplývá jedna skutečnost, kterou, pokud je mi známo, dosavadní bádání přehlíželo, nebo jí alespoň nevěnovalo dostatečnou pozornost. Jedná se o dvojici ověňčených lebek, které leží vedle dlaně pravé ruky *Víry*. S ohledem na přítomnost těchto symbolů vítězící smrti, přece však přemožených sličnou ženskou postavou, respektive jejím klidným gestem pozdvižení poháru k nebi a vroucím pohledem, se interpretace sochy jako alegorie mládí jeví jako nepravděpodobná. Daleko spíše se jedná o umocnění významu, který socha *Víry* nabývá už ve vztahu ke Chronovi – významu vítězství Kristovy oběti nad smrtí, koncem pozemského života. Nad *Časem*, Chronem, jenž diváky na pomíjivost všeho vezdejšího upozorňuje nejen svým jednoznačným a přeci subtilním gestem, ale snad ještě mocněji svým vlastním, fyzickým rozkladem, který jako by se nám odehrával přímo před očima, jako by vichr, který rozevlál starcův bujný vous, s sebou za zlověstného svistu odnášel i kusy odumřelé tkáně, které se uvolňují z jeho rozpadající se osleplé pravé skráně i z pravého ramene. Vezmeme-li v dále v potaz to, že za podušku slouží Chronovi – zjevně jím ohryzané – lidské torzo, můžeme už stěží být na pochybách.²⁵⁴ Saturnský motiv požívání sice někdy do zobrazení Chrona prosákl, v rámci českého barokního sochařství se však jedná jedině o tento případ.

Jsem mimo to přesvědčen, že Preissovu interpretaci nelze hájit nenáboženským působením gest a výrazu mladé ženy. Kdybychom takové uvažování dovedli do důsledků, mohli bychom sotva Berniniho sv. Terezii považovat za skutečné zobrazení světice, neboť její pohled je leccos, za zbožný by jej však nepoučený pozorovatel označil stěží. Je sice školometským klišé připomínat, že právě baroko nemělo daleko k zobrazování vypjaté náboženské

extáze způsobem, který nám v dnešní době připomíná daleko spíš výraz pohlavní rozkoše, v tomto případě je to ovšem naprosto na místě.

Ani argument, že kombinace *Času a Víry* nedává smysl, neobstojí. Obecně vzato s Chronem v baroku do interakce může – a to právě v duchu vítězství nad časem, pomíjivostí – vstupovat prakticky kterákoli ctnost. Nevyjímaje ani ty teologické.²⁵⁵ Týká se to sice především grafické produkce, pro ikonografii jako takovou ale médium nehraje velkou roli. Ostatně, jako Chronova souputnice vystupuje *Víra* i v sochařství. Krom Berniniho náhrobku Alexandra VII., kde se ovšem nesetkáváme s Chronem jako takovým, ale spíše se *Smrtí*, jež převzala jeho atributy, je na místě zmínit i kazatelnu poutního kostela v Dobré Vodě u Nových Hradů, které je prostor věnován výše, kde vidíme Chrona právě s trojicí teologických ctností – samozřejmě nevyjímaje *Víru*.

I když ale přijmeme tradiční interpretaci starce s přesýpacími hodinami jako Chrona a jeho pandánu jako *Víry*, není ještě docela jasno. Neobsazené (respektive osazené jednoduchými kamenickými dekoracemi) úseky hřbitovní zdi po stranách kostela, v těsném sousedství obou probíraných soch, rozměrově zcela shodné s jejich sokly, dávají tušit, že v jedné z Preissovyých glos se může skrývat daleko podstatnější zjištění, než obsahují všechny – včetně této – dosavadní ikonografické interpretace cítolibských alegorií. Zní: „*Je ostatně otázkou, zda ... snad netvořily součást alegorického programu v jiném kontextu.*“²⁵⁶ Je opravdu dobře možné, že cítolibských soch bylo původně víc.

Malý hřbitovní gotický kostelík na Žateckém předměstí v Lounech slouží dnes jako lapidárium. Sem byly po vleklých

tahanicích v roce 2006 přemístěny restaurované originály Braunových soch Víry a Času, které se původně nacházely v Cítolibečích a již dříve byly nahrazeny výdusky.²⁵⁷ Přestože je jistě záslužné umístění těchto vrcholných děl českého baroka do lapidária, kde mohou být – alespoň do jisté míry – přístupné a kde jsou chráněny před povětrností, současný stav, kdy se – bez přehánění – ztrácejí v temných koutech pod tribunou, nelze vnímat jako uspokojivý.

8. Matyáš Bernard Braun a dílna, Pravda, napadaná Neřestmi, je odhalena Časem, 1721, pískovec, neznámá výška, nedochováno.

Cítolibský Chronos není zdaleka jediným, kterého Braunova dílna vytvořila. Kromě dochovaných prací, kterým je prostor věnován níže, je nutné zmínit *Pravdu, jež přes sebedelší ukrývání je nakonec přece jen odhalena Časem*, kterou Braun vytvořil pro hraběte Františka Antonína šporka v letech 1720-1721.²⁵⁸ *Myšlenka Veritas filia temporis* zde byla, zcela v duchu nesčetných barokních civilních aplikací této kompozice, vztažena na nekonečné Šporkovy soudní spory; myšlenka na vztyčení tohoto sousoší, v němž se k tradičním postavám připojily též neřesti, ohrožující pravdu, nahradila předcházející záměr hraběte postavit na místo před špitálem v Lysé zpodobnění Archanděla Michaela, který mu měl v soudních přích poskytnout ochranu. Protože se tak nestalo, byl koncept radikálně změněn na tradiční ukřivděný výjev *Pravdy* poškozeného, která nakonec přece vyjde najevo.

Grossova báseň, vyrytá zezadu po stranách reliéfu *Pohřbu Pravdy*, zřejmě význam skulptury značně konkretizovala – celé sousoší padlo totiž zřejmě v roce 1729 za oběť Šporkově preventivní autocenzuře, která se stejně nakonec ukázala málo platná.

Neřesti, o které bylo dílo obohaceno, jsou poměrně častým doplňkem této kompozice.²⁵⁹ Přestože rytina Antonína Birckharta z roku 1722 do detailů Braunovu dílu jistě neodpovídá, celkovou představu o podobě a ikonografii díla (upřesněné navíc nápisem) poskytuje spolehlivou. Krom níže zmíněného Corradiniho bozzeta se zde setkáváme s jediným – byť nezachovaným – příkladem sochařského díla ztělesňujícího myšlenku *Pravdy* odhalované *Časem* v Čechách. *Pravda* jako taková hrála nemalou roli i v grafické produkci, iniciované Šporkem, jak vyplývá už z jeho erbovního hesla „Pravda a Spravedlnost“. Celek sousoší, jak jej vidíme na grafickém znázornění, tedy představuje *Pravdu*, za jejíž hlavou září její sluneční atribut, odhalovanou *Časem* z mračen neřesti (*Pomluva, Faleš* a *Závist*), které jsou však přemoženy její září. *Pravdu* doplňuje alegorie *Božské lásky* či *Lásky k ctnosti*.²⁶⁰

9. Matyáš Bernard Braun a neznámý architekt, návrh pomníku císaře Karla VI. pro Karlův most, 1719, nerealizováno.

Už v roce 1719 pak Špork – opět v rámci své neutuchající, rozporuplné snahy vypadat jako bezvýhradně oddaný služebník císaře a katolické církve – počal usilovat o vztyčení pomníku Karla VI. na celnici pražského Karlova mostu. Bylo to v době, kdy byl hrabě „v nemilosti v Praze i ve Vídni“.²⁶¹ Monumentální návrh,

poněkud kontroverzní a nakonec nerealizovaný, předložili městské radě společně Šporkův hofmistr Seeman a sám Braun. Magistrát jej postoupil královskému hejtmanu Leopoldu z Valdštejna, který se k němu stavěl vlažně, nicméně nikoli zcela odmítavě. Rada jej však hraběti vrátila s tím, že musí být podán řádným způsobem, tedy samotným Šporkem, a nikoli jeho kapelníkem a sochařem. I když později návrh předložil Špork osobně císaři, k realizaci nedošlo.²⁶²

Podoba plánovaného pomníku je známa pouze z návrhové kresby. O ní ze těžko říct, zda vyšla nebo nevyšla z Braunovy ruky. Vprostřed kompozice zapisuje letící Fáma oslavný nápis, vedle nějž jsou dva putti s atributy štědrosti. Na přilehlých strážních budkách měly stát alegorie ze Šporkova erbovního hesla – *Pravda* a *Spravedlnost*. Druhá jmenovaná podpírá klečícího hraběte, vzhlížejícího k centru kompozice. To tvoří vznešená postava panovníka, stojící na zemské sféře, umístěné na sraženém Chronovi, sféru svírajícím. Níže jsou na paměť císařových vojenských úspěchů umístěni dva turečtí zajatci na pozadí naježených trofejových zbraní. Na druhé straně kompozice je jako spící zobrazen zemřelý otec Františka Antonína, generál Špork, opírající se o rakev s rodovým erbem, nad jeho hlavou přidržuje andílek věnec. Celek měl být ještě doplněn dekorativními vázami nebo císařskými alegoriemi – *Stálostí* a *Silou*.²⁶³

Na kresbě tedy vidíme Chrona, který byl poražen, nicméně nikoli ctností, *Historií*, či jinou alegorií, ale světovládcem, habsburským císařem, majestátně se vypínajícím na zemské sféře. Obsah výjevu, kdy nikoli císařova posmrtná sláva, ale přímo žijící podoba manifestačně přemáhá neúprosný čas, držící pevně v moci celý svět, lze považovat za zcela unikátní. Tím jasněji vyplývá, jak

vážně a neúměrně hrabě Špork usiloval o upevnění své pozice, oslabené neustálými soudními tahanicemi a podezřením z šíření kacířství.

Nezdařená myšlenka došla v pozměněné podobě i poněkud odlišném významu realizace v hlaveneckém pomníku Karla VI. Se sv. Hubertem, který Braun spolu s Františkem Maxmiliánem Kaňkou vytvořili mezi léty 1724-1725.²⁶⁴

10. Matyáš Bernard Braun, Čas odnáší noc a Čas odhaluje den, 1730-1735, pískovec, výška cca 2,5 m, klášter Kladruby (původně zámecká zahrada ve Valči).

Hned při vstupu do jedné z chodeb kladrubské klášterní budovy, kde se dnes při stěnách nacházejí deponované originály braunovských mytologických a alegorických soch, které původně zdobily zámeckou zahradu ve Valči, stojí proti sobě dvojice alegorických sousoší, v nichž se setkáváme se stařeckou postavou Chrona.

Na jedné straně jej vidíme jako okřídleného svalnatého starce s bujným plnovousem, jak, rozkročen v přirozeném kontrapostu, drží na svých ramenou štíhlou ženskou postavu *Noci*. Svírá ji oběma rukama kolem boků, které halí spíše splývavá než vlající, poměrně střídavě traktovaná draperie. Na ní jsou v nízkém reliéfu vytesány šestcípé hvězdy. Postava *Noci* je zobrazena jako spící, pravým předloktím si stíní oči, levicí se opírá o jednu z masivních Chronových perutí. Celá kompozice je zpevněna pněm stromu, na kterém spočívají nohy *Noci* a o který se opírá též Chronos. Zcela

vpředu je na sokl přidána symbolická sova. Celek sousoší působí vyváženým, přece však velmi dynamickým dojmem. Chronovo napjaté svalstvo i urputný výraz tváře s pootevřenými ústy vstupují do působivého vztahu k vcelku statické ženské postavě, obdařené intimním, poněkud malátným půvabem. Jsme nesporně svědky toho, jak Chronos spící *Noc* unáší.

V protější alegorii se setkáváme se stejným Chronem i dost podobnou ženskou alegorií *Dne*, ale v značně pozměněné kompozici. Tektonicky nezbytnou oporu tvoří taktéž kmen stromu, u kterého se vznáší Chronos, pohledem sleduje postavu *Dne*, levicí ukazuje k nebi a pravicí se zdá stahovat z její tváře průsvitnou roušku. Chronovo vzletné gesto následuje levou paží i *Den*, pravicí si u boků přidržuje jediný kus draperie, který obmotává a halí obě postavy. Tentokrát je zdoben nikoli hvězdami, ale slunečními emblémy. Malebná, i když přece ne tak půvabná jako její protějšek – *Noc*, ženská postava *Dne* není opatřena žádným zvířetem, na jejích pažích, pasu a očích zato vidíme honosné šperky, o kterých – kdyby se nám nedochovaly v ryze kamenné podobě – by se chtělo napsat, že se třpytivě lesknou.

Sousoší, kterým je zde věnována pozornost, jsou z cyklu několika desítek realizací, které díla Matyáše Bernarda Brauna vytvořila v první polovině 30. let 18. století pro Jana Kagera z Globenu. Ne náhodou výzdoba, kterou tento rod opatřil svou zámeckou zahradu, trochu připomíná Kuks či Duchcov, ačkoli její ikonografický program je nejasný a dost možná nejednotný. Pán z Globenu byl také Šporkovým přítelem – a sám hrabě Špork pro valečskou zahradu jednu sochu, opředenou zajímavým příběhem, objednal.²⁶⁵

Přestože bývá jak v jedné, tak v druhé kompozici nalézán doklad upadající úrovně Braunovy dílny a hasnoucí dynamismus výrazu,²⁶⁶ nelze přehlédnout, že ze soudobé produkce již nemocného sochařského velikána kvalitativně vybočují spíše pozitivním směrem. Kořán označuje obě kompozice za „*snesitelné*“, první popsanou dokonce za „*graciézní*“.²⁶⁷

Vzory obou sousoší jsou taktéž dobře známé. V případě *Času odhalujícího Den* můžeme nalézt hned dvě téměř paralelní díla. Je to v první řadě známé Corradiniho bozzeto *Pravdy odhalované Časem* z Národní galerie, které do finální realizace tento původem benátský umělec prakticky současně převedl v drážďanské Grosser Garten.²⁶⁸ „*Klasicismus pozměněný rokokem*“²⁶⁹ nebo dokonce „*plastickou strojenost*“²⁷⁰ což jsou charakteristické rysy jeho děl, nemůžeme na působivě živém terakotovém bozzetu z Platzerovy sbírky postřehnout. Druhou prací, která je kompozičně s tou Corradiniho v zásadě shodná, je taktéž terakotové bozzeto. Jeho autorem je Giovanni Giuliani a je uloženo ve Vídni.²⁷¹ V nejhrubších rysech a především pak v motivu vstřícného, nikoli pasivního přijímání odhalení alegorií *Dne* můžeme najít ohlas dokonce až Berniniho slavné *Pravdy* z jeho již zmíněného nedokončeného sousoší, jímž největší barokní sochař postavu a gesta této alegorie (v našem případě aplikované na *Den*) pro 18. století definoval.²⁷²

Čas odnášející Noc pak nezapře svou výraznou podobnost s *Časem unášejícím Krásu*, dílu Pietra Balestry taktéž z drážďanské Grosser Garten.²⁷³ Vůbec je tato kompozice do značné míry poplatná řadě únosů, z nichž první, Únos Proserpiny, vytesal opět Gian Lorenzo Bernini.

Vedle některých valečských skulptur, které svůj vzor prokazatelně měly ve francouzských Versailles,²⁷⁴ tedy čerpali sochaři nebo objednavatelé inspiraci i z dalšího velkého barokního zahradního komplexu – z Drážďan.

Historické a formální bádání o těchto původem realizacích se tedy zdá být dost úplné. Zcela jinak je tomu co se týče ikonografie. Setkáváme se s několika interpretacemi, různě opodstatněnými, jak ale dokážu, vždy chybnými. Nutně se zdá, že originály citovaní koryfejové české dějepravy umění blíže nestudovali, neboť by si pak stěží mohli nevšimnout toho, že absolutně ikonograficky shodně jako *Noc* z Valče je podána *Noc* ze zahrad pražského hradu (plášť s hvězdami a sova).²⁷⁵ Emblémy slunce na plášti *Dne* pro jejich umístění sotva lze vnímat jako deriváty Héliovy masky, jež by postavu jako *Pravdu* mohly identifikovat. Pro jejich naprostou formální shodu s hvězdami na plášti protějškové *Noci* je nezbytně nutné vnímat je jako symboly dne. Ostatně ani ty honosné šperky by neměly na nahé *Pravdě* moc co dělat, zatímco *Dni* ozářenému sluncem sluší.

Kořánovo označení *Noci* za Proserpinu²⁷⁶ pak už postrádá vůbec jakékoli opodstatnění – v zásadě je možné tvrdit, že stejně jako Poche „šmahem“ překřtil *Noc* na *Krásu* podle Balestroy formálně obdobné drážďanské realizace,²⁷⁷ neváhal ani Kořán se ztotožněním této elegantní alegorie s vzorem ještě vzdálenějším – Berniniho únosem Proserpiny. Považování *Dne* za *Pravdu* se neubráníl ani Pavel Preiss.²⁷⁸

Nejbliže skutečnosti tak zůstávají popisné mosazné tabulky u samých realizací, označujících *Den* za Éos a *Noc* za Sélene. I k tomu ovšem, jak ze zjevné, chybí jakýkoli atribut či alespoň jeho náznak.

Za další, spíše ikonologický aspekt těchto realizací lze považovat podobu a funkci Chrona. V duchu redukce hrozivých aspektů *Času*, které byly důkladněji rozebrány v teoretické části práce, zde Chronos neničí, natož aby požíral. Jen odnáší, popřípadě odhaluje časové úseky jednoho dne. Je zde subtilní, až lyrickou formou vyjádřena myšlenka plynutí času, aniž by byla jakkoli zdůrazňována s ní spojená pomíjivost.

11. Následovníci Matyáše Bernarda Brauna, Náhrobek Jana Petra hraběte Straky z Nedabylic, 1740, pískovec a štukované dřevo, výška cca 4 m, Libčany, kostel Nanebevzetí Panny Marie.

Na epištolním pilastru vítězného oblouku malého libčanského kostela je osazen jeden z nejvelkolepějších sepulchrálních monumentů českého baroka. Náhrobek Jana Petra hraběte Straky z Nedabylic, proslulého založením věhlasné akademie (v jejíž budově dnes sídlí úřad vlády), je svými rozměry, formou i ikonografickým programem vskutku pozoruhodný.

Ve spodní části je tvořen jakousi velkou zdobnou konzolou, jež nejnižší začíná střapcem, přecházejícím do prvního, drobnějšího oblounu, který se výše zužuje, flankován kohoutími pařáty, které nesou volutami po stranách zdobený kvádrový podstavec, podpírající druhý obloun, rozměrnější, směrem nahoru se rozšiřující. Tento je na čelní straně zdoben strakovským erbem ve volutové kartuši a na bokách pak girlandami. Přímo z této „konzoly“, výše se výžlabkem zužující, vyrůstá poprsí hraběte Straky, v brnění a bohaté paruce. Levou ruku spustil a opírá se o nižší partie podstavce, pravou míří ve

vstřícném, nabízejícím gestu k – taktéž braunovskému – oltáři. Za zády hraběte se batolí rozkošný putto, který levicí přidržuje drobnou sféru a přesýpací hodiny a pravicí pak na nich položenou lebku bez spodní čelisti. Vysoko nad hrabětem pak mohutný, formou poněkud hrubší letící Chronos s rozevlátými perutěmi i vousem (a nezbytným náznakem pačesu na čele) přidržuje vlající draperii, která se svými bujnými cípy obmotala jak kolem jeho křídla, tak i kolem Strakovy pravice. Na této malebně traktované ploše, jejíž okraje jsou lemovány třásněmi, čteme nápis:

SPECULUM HOC / INSPICE PAULISPER VIATOR / ET INSPECTUM ETIAM
 ASPORTA / FAVEO AUT SALTEM QUAE IN ILLO VIDES / EXARA IN CORDE STILO
 FERREO / EHEU! / QUAM MISERAE MORTALIUM VIRES / FORMA FIGURA
 NIHIL NIL MUNIA CLARA GENUSQUE / NILQUE OPES ETIAM MAXIMA
 QUAEQUE NIHIL / QUOD ET VERE BEATUM FACIAT / SOLI DEO SERVIRE /
 SOLUM ET UNICUM EST / ID IPSUM TIBI E CINERIBUS SUIS ALTUM
 INCLAMAT EXCELLEN. / D. D. IOAN. PET. COMES STRAKA DE NEDABILIC /
 DOM IN LIBČAN STŘEZETIC OKROUHLIC LAETO ŽDÁR / SUPERIORI
 WEKLSDORF ET IONSDORF AETERNITATIS / VIAM INGRESSUS DIE 28. SEPT.
 A.D. 1720. / VIR SAGACITATE SUBLIMIS MATURITATE GRAVIS / RERUM
 EXPERIENTIA INSIGNIS POSTEAE FAMILIAE / SUAE LAPIS FUNDAMENTALIS
 INOPIBUS ETIAM / POST FATA IOANNES ELEMOSYNARIUS / TU ERGO ILLUD:
 NIHIL AESTIMA NIHIL / HOC SOLUM IN PRAETIO HABITURUS / POST HAEC
 QUOD TIBI PERPETUAM / ADFERRE POTEST FELICITATEM / ABI IAM PRIUS
 QUAM TAMEN / ABEAS / QVOD TE ORO ET QVOD / TIBI QVOQVE
 FIERIVIS / DEFVNCTO AETERNA TVRO BONA / PRAE / CARE

Překlad dr. Nejedlého:²⁷⁹ Na náhrobek tento pohleď maličko, poutníče, a pohled ten si také odnes! Přeji si, abys při nejmenším, co na něm uvidíš vryl si v srdce hrotem železným. Žel, jak malomocné jsou smrtelníků síly, podoba, zjev ničím, ničím též hodnosti slavné i rod, nic bohatství, a i ta největší důstojnost ničím není a co by v pravdě blaženým člověka učinilo, jedinému Bohu sloužití, jediné toliko jest. A právě toto na tebe z hloubi popela svého volá Slovný P. P. Jan Petr hrabě Straka z Nedabylic, pán na Libčanech, Střešeticích, Okrouhlicích, Letoždáru, Hoření Teplici a Jonasdorfu do věčnosti cestu nastoupiv dne 28. září dne 1720. Muž bystrosti vynikající, věkem vyspělý, zkušeností znamenitý, potomní rodiny své kámen základní, nemajetným také po smrti Jan Almužník. Ty tedy na nic nedbej, na nic – pouze to ve vážnosti míti chtěj, co později tobě věčnou přinést může blaženost. Odejdi již, dříve než však odejdeš, oč tebe žádám, a co chceš, aby se také tobě stalo, zemřelému, jenž nesmrtelný se stane, vypros!

Pravděpodobným objednavatelem monumentálního náhrobku slavného hraběte je jeho poměrně vzdálený příbuzný Václav Adam Jiří, který Libčany v roce 1740, do kterého realizaci monumentu přesvědčivě datuje chronogram, držel.²⁸⁰ Kohoutí pařáty na konzole se zdají být pokračováním erbu Straků, jehož ústřední figurou je právě tento opeřenec. Známa a několikrát publikovaná hraběcí závět osvětluje jak proslulou studijní nadaci, tak i další velkorysé činy, pro které vskutku lze označit hraběte za almužníka. Hned druhý odstavec kšaftu jeho milosti císařské komorníka a tajného rady z roku 1710 byl však – ke štěstí interiéru libčanského kostela – hrubě porušen. Zní: *„Především hříšnou duši mou v nesmírné milosrdenství boží a tělo od*

ní oddělené zemi v tom farním kostele, kam při smrti mé náležeti bude, k prostému pohřbení poroučím.“²⁸¹ Náhrobek, který mnoha svými aspekty radikálně vybočuje z běžné střeoevropské produkce a je právem pokládán za jeden z nejvýznačnějších barokních sepulchrálních monumentů u nás, rozhodně nelze chápat jako důsledek „*prostého pohřbení*“.

Ikonograficky vidíme ve spodní části zvěčnělého hraběte, zobrazeného jako žijící, k oltáři ukazující polopostava v brnění, za jehož zády pak putto diváka upomíná na pomíjivost a smrtelnost lebkou a drobnou sférou jako atributem dokonalosti, úplnosti.²⁸² Přesýpací hodiny jej pak spojují s Chronem, jenž výše nese draperii, kterou jako by hraběte právě odhalil či se jej naopak chystal zakrýt. Především tento motiv je ikonograficky nadmíru pozoruhodný a v našem prostředí neobvyklý. Sám Matyáš Bernard Braun jej použil už na svatovítském náhrobku Leopolda Šlika.²⁸³ V obou případech je právem jejich ideologický vzor nacházen v náhrobku papeže Řehoře XV. od Pierra Le Grose ml. v římském S. Ignaziu.²⁸⁴ Je ovšem třeba mít na paměti, že počátek tohoto motivu „*vlající štukové opony*“²⁸⁵ je třeba hledat až u samotného Berniniho.²⁸⁶

Pomineme-li výše zmíněné – a nejoriginálnější – použití tohoto motivu jako opony před dveřmi do svatopeterské Staré sakristie na náhrobku Alexandra VII., kde zároveň funguje jako část koncepce Veritas filia Temporis, použil Gian Lorenzo Bernini v rámci náhrobního sochařství²⁸⁷ motiv vlající draperie na římských realizacích náhrobku Alessandra Valtriniho v kostele S. Lorenzo in Damaso (1639), kenotafu Ippolita Merendy v S. Giacomo alla Lungara (1640-1641) a konečně náhrobku Marie Raggi v S. Maria Sopra Minerva (1648).

Ve všech těchto případech Bernini radikálně pozměnil tradiční architektonickou koncepci náhrobku.²⁸⁸ Namísto jakékoli tektonické struktury vidíme jen sochařsky podanou vlnící látku, na které jako by byla vyšita písmena, oslavující zemřelého. Už v představách Michelangelových může být posmrtná sláva vyjádřena Fámou, nesoucí nápisovou desku. Zde je tento motiv důvtipně modifikován a opatřen dalšími významovými konotacemi. Bernini originálně spojuje myšlenku *Smrti-Času* a Fámy, zvětňující nebo odhalující ctnosti a zásluhy zemřelého, do kompozičně jednoduché a vizuálně účinné koncepce, kterou navíc opatřil i rafinovaným zdůrazněním myšlenky pomíjivosti podobným způsobem, jakým *Čas* obvykle odhaluje *Pravdu*. Poslední z jmenovaných ideí došla nejpůsobivějšího užití v zdobném zrcadle pro Kristýnu Švédskou.²⁸⁹

V rámci Čech a – pokud je mi známo – celé střední Evropy je tato koncepce, aktivně přejímající v zásadě soudobé tendence italské sepulchrální plastiky poměrně ojedinělá. Význam libčanského náhrobku pak nesnižuje ani ne zcela bezproblémové řemeslné zvládnutí. Blažiček vyčítá celku „*nelogičnost skladby*“ a Chrona nazývá „*velkohlavým*“.²⁹⁰ Přesto je jistá výtvarná kvalita náhrobku nezpochybnitelná – obzvláště v její dolní části, kterou Poche dokonce (nepříliš přesvědčivě vzhledem k datu sochařova úmrtí) považuje za vlastnoruční výtvar Matyáše Bernarda Brauna.²⁹¹ Nicméně, přes materiálovou odlišnost spodní a horní části mě jejich kvalitativní rozpory vedou k uvažování o autorství přinejmenším dvou sochařů.

12. Ignác František Platzner, Náhrobek blahoslaveného Hroznaty, 1761, mramor a polychromované dřevo, výška cca 5 m, Teplá, klášterní kostel Zvěstování Panny Marie.

Hroznatův náhrobek se pohledům poněkud ztrácí, osazen u stinné západní stěny krátkého transeptu kostela tepelské premonstrátské kanonie. Z ústředního kvádrů soklu na obou stranách vyrůstají konvexně vyosená drobnější křídla, stejně jako střední úsek zdobená lizénami. Nad nepřiliš výraznou římsou leží vprostřed masivní tumba, na níž spočívá mrtvý blahoslavený Hroznata s hlavou podloženou polštářem, s levicí na srdci, pravou rukou přidržující na prsou mučednickou palmovou ratolest. Na postranních částech soklu se pak setkáváme s dvojicí alegorií, sedících na drobných, korálovitě tvarovaných obláčcích. Nalevo je to *Kontemplace*, zahalená žena se zlaceným svrchním šatem, doplněná knihou. Polosedí na oblaku v saturnské kompozici, čelo si podpírá pravici omotanou draperií, levice v bezvládném gestu odkazuje k mrtvé postavě blahoslavence. Napravo pak vidíme okřídleného Chrona, který se na obláčku více méně vznáší, opíraje se o něj pravým kolenem. Jeho dobrácký pohled mezi vlajícími vlasy a bujným vousem směřuje k zemřelému. Je oděn jen zlacenou draperií, upevněnou k prsům řemenem. V pokrčené levici pevně svírá zlacenou kosu, pravici se přidržuje štrápe Hroznatova polštáře. Za Hroznatovou postavou vyrůstá pyramida s tupým vrcholem, ozdobeným rokajovou vázou. K jeho levé hraně jsou upevněni dva putti, oděni podobně jako Chronos, v neurčitých gestech jejichž buclatých tělíček lze tušit u jednoho projev hlubokého žalu a zděšení, u druhého klidné poukázání na nápis na pyramidě. Na druhé straně

poletuje anděl, obmotaný zlacenou draperií, s podobným gestem jako druhý putto.

Nápis na pyramidě:

B.(EATUS) / HROZNATA / FUNDATOR / ECCLESIAE /
TEPLENSIS /ET /COTTIESCHOVIENSIS

Překlad: Blahoslavený Hroznata zakladatel kláštera
tepelského a chotěšovského.

Náhrobek u Platzera – jako celou řadu jiných realizací pro tepelský premonstrátský klášter²⁹² – objednal opat Jeroným Ambros, který kolem poloviny 18. století přizval celou řadu jiných významných umělců.²⁹³ Jednalo se o jednu z posledních Platzеровých zakázek pro Teplou. Mramorovou základnu a pyramidu vytvořil J. Lauer mann.²⁹⁴ K Platzеровým sochám na Hroznatově náhrobku se dochovala celá řada skic a studií,²⁹⁵ které však převedením ve výsledné dílo nabyly poněkud rozpačité, dost redukované podoby. Není bez zajímavosti, že právě postavou Chrona se Platzer ve své brilantní kreslířské činnosti zabýval několikrát,²⁹⁶ dle mého názoru snad vždy šťastněji, než v jaké jej nakonec v Teplé vidíme. Jinak tomu je s ženskou alegorickou postavou nalevo od tumby. Ta je právem považována za jedno z nejlepších Platzеровých děl vůbec.²⁹⁷ Oproti sousedské, dobrácké a poněkud otlemené podobě Chrona, který svou fyzickou konstitucí vzbuzuje spíše lítost než děs, vidíme jemně pojatou postavu, citlivě ztělesňující žal a zamyšlení, pohybově vyváženou, v níž z typické platzerovské směsi hravého rokoka a důstojného

klasicismu (jako u jediné postavy náhrobku) výrazně převládá klidnější, klasicistní poloha. Vzorem, kterého se dost věrně držel, byla sochaři skulptura Austrie²⁹⁸ z vídeňského náhrobku Karla VI., kterou odlil jeho učitel, Donnerův žák Baltazar Ferdinand Moll.²⁹⁹

Stojí před námi, jak prozradí už zběžný pohled, další derivát náhrobku hraběte Vratislava z Mitrovic. Ústřední skupina byla redukována pouze na klidně ležícího pohřbeného, Fámu zastoupil anděl a přibyla dvojice dekorativních putti. Důslednější navázání na Brokofovu práci dle Fischerova návrhu vidíme ve spodních alegoriích. Především výtvarně kvalitní *Kontemplace* má v zásadě tentýž význam jako u pražské realizace, ač je výrazně dynamičtější. Chronos však za necelé půlstoletí prodělal vskutku markantní proměnu. V Teplé už nevidíme neúprosného ničitele, jako ve staroměstském sv. Jakubu. Nestojí před námi ani poražený, spící, přeci však hrozivý obr Čas, jak jsme jej poznali v Oseku. V koutě se krčící Platzerův Chronos je spíš podivně ustrojený sedlák, vracející se s kosou z pole. Zcela v duchu redukce děsivých aspektů Času v 18. století, která byla vysvětlena v teoretické části práce, u tumby poletuje dobrotivý stařík, jenž upravuje Hroznatovi střapec podušky. Je-li zde vyjádřena myšlenka plynutí času, pak pouze v tom, že blahoslavený zakladatel kláštera zemřel před mnoha staletími a že je tedy klášter založením jaksepatří starý. Špici pyramidy zde nahrazuje váza s plameny věčného ohně.

Zároveň se zde setkáváme s dalším příkladem barokního historismu v prostředí starých řádů, na jehož ideovou podstatu byly poukázáno výše. Náhrobek šlechtice, kterému papež Celestin III. změnil příslib účastnit se křížové výpravy na závazek vybudovat klášter (tento moment, tedy složení závazku do rukou papeže, je

zachycen na fresce nad pyramidou), který tak učinil a před svou smrtí roku 1217 do něj také jako řeholník vstoupil,³⁰⁰ je svou ideovou koncepcí v zásadě shodný s oseckým náhrobkem Slavka Hrabšice či zlatokorunským kenotafem, jemuž je prostor věnován níže. Tepelská Platzerova realizace však svým výtvarným podáním za všemi zmíněnými náhrobky trochu pokulhává, a tak lze vcelku bez výhrad souhlasit se Šroňkem, který pro jistý „*rodinný lyrismus*“ či „*bezvýraznou plastičnost*“ v díle nenachází ani náznak „*působivé antiteze nevyhnutelnosti smrti, překonané slávou zakladatelského díla, ale ... tichý, lyrický celek.*“³⁰¹ A já bych si dovilil dodat, že poněkud disharmonický.

13. Jan Jakub Eberle a Tomáš Feiler, Kenotaf Přemysla Otakara II., 1773, polychromované dřevo, výška cca 6 m, Zlatá Koruna, klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie.

V presbytáři honosného zlatokorunského klášterního chrámu se naproti sobě nachází dvojice velkolepých sepulchrálních monumentů. Na epištolní straně stojí náhrobek Bavora III. z Bavorova, středověkého dobrodince kláštera, na straně evangelijní pak kenotaf Přemysla Otakara II., který klášter založil.

Kenotaf má nejnižší konvexně a konkávně zprohýbaný mramorovaný sokl, zdobený ve středu jednoduchým páskovým ornamentem. Vprostřed na jeho užším vyvýšeném stupni, po krajích zdobeném volutami, leží realisticky pojatý lev, u jehož tlapy je na soklu částečně omšelý erekční nápis. Lev spočívá mezi volutovými nožkami mohutného černého sarkofágu, na čelní straně zdobeného

kartuši se zlaceným reliéfem bitvy u Kressbrunn. Po levé straně se o sarkofág opírá zamyšlená Minerva ve zbroji, se štítem opřeným o rakev. Svou hlavu v přilbě skládá v truchlivém gestu na hranu sarkofágu. Napravo od něj stojí rozkročený, svalnatý Chronos, oděný jen v pás draperie omotaný kolem pasu. Oběma rukama zdvihá víko zjevně prázdné rakve, kosu opřel o hrud, k sarkofágu přitisknutou, hledí na diváka. Za touto centrální skupinou vyrůstá pyramida, zpoza níž vystupuje ze zdi trofejový vějíř mělkých reliéfů nejrůznějších zbraní. Vprostřed pyramidy je v rokajové kartuši umístěno zlacené reliéfní poprsí mladého krále ve zbroji. Napravo pak nahý, svižný akt letícího Merkura s křídélky na patách a na přilbě odnáší zlatou mariánskou korunu s hvězdami, položenou na podušce se štrapci v rozích, z níž vlaje též pás draperie, halící Merkurovy slabiny. Výše pak letící ušlechtilá, okřídlená, polozahalená Fama nesoucí trubku zapisuje do špice pyramidy nedokončený nápis. Nad vrcholem pyramidy se vznáší zdobný reliéfní baldachýnek, z něhož na obě strany visí splývavá draperie, tvořící rám celému monumentu.

Nápis na pyramidě:

PIIS. / MANIBUS. / D.(OMINI) OTAKARI. II. /
REGIS.BOHEM(IAE).DUCIS. / AUSTR(...)

Překlad: Spravedlivým rukám vladaře Otakara II. krále českého vévody rakouského...

Nápis na soklu:

D(E).D.(ICAVIT) / GODEFRIDUS ABBAS / MDCCLXXIII

Překlad: Věnoval opat Bohumír 1773.

Oba protějškové monumenty objednal u sochaře Jakuba Eberleho³⁰² poslední zlatokorunský opat Bohumír Bylanský. V díle sochaře Eberleho se zřetelně promítá jeho italská cesta, kterou absolvoval ve 40. letech. Přestože oba monumenty ve zlatokorunském presbytáři nebývají řazeny k jeho nejlepším pracím,³⁰³ jsou, komplexně vzato, rozhodně z kvalitnějších pozdně barokních realizací. Setkáváme se zde ovšem s jistou nejasností formy, povrch opravdu místy je „*změkklý do neurčitosti*“, což je přičítáno podílu Feilera.³⁰⁴

Jak asi už ani není nutné zdůrazňovat, vidíme i ve Zlaté Koruně práce, jejichž formálním i ikonografickým vzorem je pražský náhrobek hraběte Vratislava z Mitrovic. Zdá se, že význam předlohy byl pochopen do důsledků – a není se čemu divit, opat Bylanský byl vzdělaným filosofem.³⁰⁵ Na kenotafu Přemysla Otakara II. (o nepřítomnosti jeho ostatků ve Zlaté Koruně nás přesvědčuje Chronos zdvižením víka rakve) chybí postava *Božské lásky*, a tak je také pyramida úplná, včetně špičky, kterou navíc pro zdůraznění slávy chrání baldachýn. Bavora z Bavorova (pohřbeného v káštterním ambitu) pak – v pozici prakticky shodné s pražskou kompozicí Brokofovou – pozvedá alegorie *Víry* s holubicí ducha svatého nad hlavou – přejímá tedy funkci Božské lásky z pražského náhrobku a proto zde tedy nevidíme vrcholek pyramidy: Zjemnělé rokokové

cítění nahradilo odlomenou špičku zahalením draperií, zatíženou lebkou. Chrona zde zastupuje jen synekdocha okřídlených přesýpacích hodin. S draperií jako určitou oponou do záhrobí se setkáváme i na protějším kenotafu; o ikonografických konotacích vlající textilie v rámci sepulchrálních monumentů bylo pojednáno výše.

Přemysl Otakar II. je zde zpodobněn hned dvakrát, nepočítaje odznaky jeho moci a královské zvíře – lva. Kromě reliéfního poprsí jej lze snadno identifikovat (jeho kůň šlape po protivnících a stojí v čele vítězného voje) na – poněkud rustikálně působícím – bitevním reliéfu. Minerva při rakvi tak symbolizuje královu moudrost, především ale válečný úspěch v konkrétní bitvě u Kressenbrunnu, který dle tradice měl k založení kláštera vést.³⁰⁶ Chronos, výtvarně velmi kvalitní, zřejmě symbolizuje zejména stáří fundace kláštera – jako upomínka pomíjivosti funguje snad jen jeho opřená kosa; k zdvihání víka rakve se pravděpodobně pouze „připletl“, ačkoli se k manifestaci prázdného sarkofágu velmi pěkně hodí. Fama funguje naprosto identicky jako na pražském mitrovickém náhrobku. Merkur jako posel odnáší mariánskou korunu – symbol fundace – k oltáři.

Zlatokorunská realizace je nejmladším monumentálním sepulchrálním dílem tohoto katalogu. Lze si těžko představit výraznější protiklad dech nabírajícímu osvícenství, než jsou právě majestátní náhrobky dávno zemřelých dobrodinců rozličných klášterů. Z tohoto pohledu je nadmíru zajímavá osoba objednavatele, opata Bohumíra Bylanského. Byl typem barokního osvícence, tedy kombinace, která se při jednostranném pohledu na dějiny jeví jako absurdní. Snoubily se v něm nesporně osvícenské zásahy do záležitostí školství a hospodářství s vřelým uctíváním poutních míst

a snahou o pozdní honosnou barokizaci klášterního kostela. Stejně jako se zdá nepochopitelná směs barokní lásky k životu s děsivými emblémy smrti jen našemu pohledu, i „*fenomén baroka uprostřed osvícenství je mnohem obsáhlejší, pestřejší a také dosažnější, než jsme si mysleli a než si dodnes někteří myslí.*“³⁰⁷ Dost možná se i probíranými realizacemi (konkrétně například zmíněním krále jako vévody rakouského) snažil opat, vždy loajální k vrchnosti a přeci průbojný v prosazování vlastních snah, zabránit tomu, co nakonec přišlo už za pouhých dvanáct let po dokončení kenotafu Přemysla Otakara II. – zrušení kláštera.

14. Západočeský (?) řezbář 2. poloviny 18. století, Sedící Chronos, dřevo, výška 38 cm, Západočeské muzeum v Plzni.

Drobná, sochařsky velmi kvalitní řezba polosedícího Chrona ze sbírek Západočeského muzea představuje ztělesnění času v tradiční kompozici. Okřídlená postava, oděná jen v pás draperie přehozený přes boky, sedí na konkávně vyžlabeném pyramidovém soklu. Pravou rukou přidrží o své stehno opřené okřídlené přesýpací hodiny, v levé svírá kosu. Jemně řezanou hlavu starce s rozevlátým vousem zdobí též příslovečný pačes. Nižší, barokizující partie soklu a kosa jsou novodobé doplňky.

Ikonograficky je tato kabinetní řezba, jemně upozorňující na neodvratné plynutí času, poměrně jednoznačná. Zajímavostí jsou zde okřídlené hodiny, které v našem prostředí nejsou příliš běžné.

Blažíček poprvé hypoteticky atribuoval tuto sošku Lazaru Widmanovi, později se však hypotetičnost atribuce vytratila. Zařadil

ji do skupiny drobných kabinetních prací, které tento západočeský pozdně barokní mistr vytvořil pro hraběcí rod Vrtbů.³⁰⁸ Tomáš Hladík nachází nejbližší paralelu plzeňskému Chronovi v drobné polychromované sošce Ignatze Günthera, Blažíčkovo připsání respektuje.³⁰⁹ Viktor Kovařík, asi nejlepší znalec Widmannova díla, však na základě určité vláčnosti modelace a protažených proporcí, rysů vyloženě newidmannovských, jeho autorství přesvědčivě vylučuje.³¹⁰

15. Neznámý sochař, Náhrobek Antona Adlera, po 1778, mramor, šířka základny 110 cm, výška 305 cm, Těchobuz, kostel sv. Marka.

Nejmladší z náhrobků, kterým je zde věnována pozornost, ukrývá ostatky pána z Adlerů v opuštěném těchobuzském kostele sv. Marka. Celek je z omšelého, mechem porostlého červeného mramoru, tvoří jej nejnižší baňatý soklík s nápisem, nad římsou pak prostá deska, v její spodní části rustikální, mělký reliéf okřídleného Chrona, spícího v saturnské kompozici s loktem položeným na okřídlených přesýpacích hodinách a kosou nedbale opřenou za ním. Výše, nad rytým ornamentem, je náhrobní nápis. Celek završuje volutový nástavec s reliéfem andělské hlavičky ve středu. Římsa nad soklovou částí byla prodloužena a k náhrobku přidán další, tvořený jen prostou deskou s nápisem.

Nápis na hlavní desce:

HIR LIGT / DER HOCH EDL GEBORNE HERR ANTON ADLER / GEWESTER
HERR AVS TIECHOBVS VND TALLEBERG / GEBORN DEN 17 JANVA 1697
VND IN GOTT VER / SCHINDEN DEN 17 IVLIJ 1778 / EIN WVRDIGER
VATTER / DER / DREIZEHN RVHM VOLLE KINDER / AVS WELCHEN /
EINKLN ACHT VIJRZIG / VHR: ENIKLN DREIJ VND ZWANZIG / AN TVGEND
IHM GLEICHENDE BILLDER / IM LEBEN HAT ERBLIKT / EIN VATTER, GROS
VND VHR GROS VATTER / ER ZIRDE SEINES HAVSES / ER EHRE ALLER
SEINER VATTER / IST WOHL WEHRT ALLES PREISES (!S) / RVHE O!
TVGEND HAFTER VATTER, / DV WVNDER VNSERER ZEITH, / NACH VOLLEND
81 Jahrigen Alter / Das Heil ist Dir Bereit.

Překlad Josefa Dezorta:³¹¹ Zde leží vypočurozený zemřelý pan Anton Adler, bývalý pán na Těchobuzi a Tallenbergu, narozený dne 17. ledna 1697 a v Bohu zesnulý dne 17. července 1778, úctyhodný otec třinácti slavných dětí, z nichž vnuků osmačtyřicet, pravníků třiadvacet, ctností jemu se rovnajících obrazů v životě spatřil otec děd i praděd, on chloubá svého domu a čest svých otců, je jistě hoden vší chvály. Odpočívej, o ctnostný otče, ty zázraku naší doby, po dokončeném 81 letém stáří. Spása je ti připravena.

Nápis soklové části:

DIE KINDLICHE DANKBAHRKEIT / ZV IHREN THEVEREN VATTER HAT DIE / SES
MONIMENT ZVM EWIGEN AN / DENKEN AUF GERICHTET.

Překlad Josefa Dezorta: Dětská vděčnost k jejich drahému otci tento monument k věčné památce zřídila.

Nápis na přidružené náhrobní desce:

JENE INSCRIFT PRAGT DIEREIN / WER HIER BEGRABEN LIEGT / DRUM SHONE
DAS GEBEIN / SO DIESER GRAB STEIN DRUCKT.

Překlad Josefa Dezorta: Onen nápis ti vštípí, kdo zde leží pohřben. Proto šetři kosti, které tento náhrobní kámen tlačí.

Pod Chronem je vidět několik ztěží čitelných liter dalších dvou řádků nápisu; horní je však reliéfem utnut v půli výše písmen a ze spodního lze rozlišit jen několik římských číslic. Restaurátorský zásah nebo alespoň očištění náhrobku od vrstev lišejníků by snad mohlo význam tohoto nápisu objasnit, což za současného stavu není možné. Přičleněný náhrobní kámen s prostým nápisem, bez uvedení jmen, je zřejmě pozdějším přídavkem, pravděpodobně odkazuje na pohřbené potomky Antona Adlera, spočívajícího pod původním monumentem.

Sochařská kvalita reliéfu je velice skromná, jde o rustikální, hrubou práci, která však zjevně vychází z kvalitní předlohy. Ikonologický význam Chrona na tomto pozdním náhrobku je určitým vyvrcholením růstu jeho laskavosti, který jsme pozorovali už dříve: Kosu si opřel o stěnu a spí, smutně zamyšlen. Truchlí zde sice nad jím samým připravenou smrtí nepřiliš známého příslušníka nižší šlechty, jeho gesto však můžeme vnímat i jako žal nad zkázou jeho samého.

Na nepřiliš významném těchobuzském náhrobku,

upomínajícím na život Antona Adlera, definitivně končí vláda Smrti a Času na sepulchrálních monumentech Čech.

16. Ignác Martin Platzer, výzdoba hodin, kolem r. 1800, materiál, umístění a rozměry neznámé.

Jako zcela poslední realizaci si zde dovolím zmínit výzdobu hodin ze samého konce 18. století (či dokonce počátku 19.), z doby, kdy obecně sochařské poptávky valem ubývalo vyskytovaly se spíše drobné měšťanské zakázky, jako je tato. O baroku už můžeme mluvit jen velmi opatrně.

Řemeslně velice kvalitní výrobek nezapře platzerovský styl, postavičku Chrona, se kterou se zde setkáváme, měl dokonce Ignác Martin Platzer vytvořit podle kresebného vzoru svého otce, a to právě pro výše zmíněný Hroznatův náhrobek.³¹²

Velmi zajímavá je výzdoba těchto hodin po stránce ikonografické. Na nízkém soklíku s nožičkami stojí nalevo Strom života, pod nímž vstává z hrobu mrtvý a nad ním stojí Chronos s přesýpacími hodinami a kosou. Napravo pak vidíme Pád prvních lidí (neopakovatelná je Adamova poloha pod Stromem poznání s hadem). Vprostřed pak z nízkého soklíku s ciferníkem vyrůstá obelisk, nejnižší obtočený hadem. Jeho vrchol je ulomený, popraskaný a porostlý břečťanem, na něm se tyčí krucifix.

Jak je po předcházejících realizacích asi zbytečné dodávat, setkáváme se na malém prostoru drobné zakázky s mnoha významy. Had ve spodní části, obtáčejíciho obelisk a symbolizuje protipól funkce ciferníku – věčnost (po Stromě poznání se plazí jiný had).

Napravo vidíme prvotní hřích, který lidstvo do spárů času a smrti uvrhl, jak stvrzuje Chronos nalevo. Stojí ovšem pod Stromem života, u jeho nohou navíc mrtvý právě vstává z hrobu, jak se stane o Posledním soudu – Chronova kosa nás tedy upozorňuje na smrt, zatímco jeho přesýpací hodiny krom této funkce též odkazují na blížící se Poslední soud, který je branou do věčného života. Kristova oběť, zobrazená nejvýše, která lidstvo z prvního hříchu vykoupila, zároveň naznačuje cestu, kterou se k Poslednímu soudu ubírat. Přemáhá tradiční symbol slávy a moudrosti, obelisk s ulomenou špicí. Není-li to tedy jen dekorativní záměr.

4. Závěr

V předkládané práci jsem se pokusil celistvě nastínit vývoj ikonografických typů Chrona a Smrti a specifické rysy, kterými je obdařilo baroko. Co do konkrétních realizací si dovoluji zkrátka připomenout: Byla nabídnuta ikonografická interpretace sochařské výzdoby krbu v hlavním sále libochovičského zámku, známý náhrobek z kostela v Jakubu u Kutné Hory byl na základě biografických zjištění definitivně datován do roku 1695 a potvrzena jeho atribuce Ottaviu Mostovi, k skrz naskrz probádanému náhrobku Jana Václava hraběte Vratislava z Mitrovic byla připojena jeho dosud neznámá nápodoba ve Švýcarsku, pokusil jsem se též poukázat na již starší známost základní koncepce tohoto monumentu na příkladu francouzské literatury 17. století. Corbelliniho památník v oseckém klášterním kostele byl položen jako příklad procesu zjemňování Chronova výrazu v 18. století – v českém barokním sochařství se tuto tendenci

zdá završovat Hroznatův náhrobek v Teplé, nebo potažmo Adlerův sepulchrální reliéf v Těchobuzi. Poprvé byla významnější ikonografická či spíše ikonologická pozornost věnována kenotafu v presbytáři zlatokorunského klášterního kostela, na základě správného přečtení jednoho z nápisů byla také upřesněna jeho datace. Důkladný terénní průzkum stojí taktéž za těžko zpochybnitelnou novou ikonografickou interpretací dvou Braunových sousoší z Valečské zámecké zahrady stejně jako za potvrzením tradičního vnímání významů dvojice soch tohoto umělce v Cítolibeč.

Přes všechna tato drobná zjištění si ale troufám tvrdit, že těžiště celého textu zůstává v jeho teoretické části, kde jsem se se – snad ne zcela neúspěšně – pokusil na základě studia většinou novější, u nás nepříliš známé či vůbec opomíjené literatury systematicky definovat původ a vývoj dvou nanejvýš pozoruhodných ikonografických fenoménů. Znehodnocení nezanedbatelného množství papíru tímto textem snad nejvíce omlouvá skutečnost, že si Smrt i Čas svou dosti pregnantní srozumitelnost zachovaly (byť někdy v pozměněné podobě) dodnes.

Poznámky

- 1 Bylo by možné se zde zabývat zobrazeními samotného Saturna či obecnou tzv. saturnskou kompozicí, s daným tématem to ale souvisí pouze okrajově.
- 2 Tuzemská umělecky topografická literatura není nejpřesnější a konkrétní sochy v rámci větších celků často nezmiňuje.
- 3 Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*. New York, 1962, s. 9.
- 4 Miroslav Petříček, *Úvod do současné filosofie*. Praha 1997, s. 81.
- 5 Georg Scherer, *Smrt jako filosofický problém*. Kostelní Vydří 2005, s. 35.
- 6 Ibidem, s. 38.
- 7 Ibidem, s. 146-147.
- 8 Ibidem, s. 167, 226, 230-235.
- 9 Ibidem, s. 126, 197.
- 10 Ibidem, s. 223-224.
- 11 Raniero Cantalamessa, *Sestra Smrt*. Kostelní Vydří 1997, s. 15. Je pozoruhodné, že v této brožuře autor neschvaluje morbidnost barokního vyznání a srovnává ji s pohanstvím (s. 15), zároveň však v závěru obnovu *strachu před smrtí* za pomoci pohřebních kázání vidí jako cestu k obnově evropské zbožnosti (s. 33-36).
- 12 Samuel L. Macey, *Patriarchs of Time. Dualism in Saturn-Cronus, Father Time, The Watchmaker God, and Father Christmas*. Athens (Ga) a London, 1987, zejm. s. 52-64.
- 13 Alex Ricketts, Father Time's defeat. *The New York Times*, 1. 3. 1903. Ačkoli lze jistě v každé době najít celou řadu velkých postav, kteří názorově vystupují proti jejímu *duchu*, nebo jej alespoň sarkasticky glosují – co do fenoménu času viz např. Ambrose Bierce, heslo Clock. In: Idem, *The Devil's Dictionary*. New York 1993, s. 17.
- 14 Erwin Panofsky, Father Time, in: Idem, *Studies in Iconology*. New York 1939. s. 92.
- 15 André Chastel., Le baroque et la mort, in: Enrico Castelli (ed.), *Retorica e barocco. Atti del III Congresso internazionale di studi umanici*, Roma, Bocca, 1955, s. 34.
- 16 Emile Mâle. *L'art religieux après le concile de Trente*. Paris 1934, s. 203-227. Chastel (viz pozn. 15), Jan Białostocki, Vanitas. *Z dziejów obrazowania idei*

- „marností“ i „przemijania“ w poezji i sztuce. In: Idem, *Teoria i twórczość*. Poznań 1961, s. 105-146.
- 17 Mâle (viz pozn. 16), s. 205.
- 18 Ibidem, s. 206.
- 19 Ibidem, Chastel (viz pozn. 15), s. 35.
- 20 Ibidem, s. 36 a n.
- 21 Za všechny z české literatury namátkou Zdeněk Kalista, *Česká barokní gotika a její žďárské ohnisko*. Praha 1970, ze zahraničních např. cituji: „*Katolické umění 17 stol je často tak náruživé, jako umění století 15. Jako ono chce mluvit k citům.*“ Mâle (viz pozn. 16), s. 227.
- 22 Rosario Villari, Barokní člověk. In: Idem (ed.), *Barokní člověk a jeho svět*. Praha 2004, s. 12.
- 23 Johann Huizinga, *Podzim středověku*. Jinočany, 1999, s. 228 a 233.
- 24 Ač podobnou myšlenku na poměrně úzce specifikovaném tématu vyslovuje například Paul Barolsky, *Vanitas Painting and the Celebration of Life*. *Source* XXVI, 2, s. 38-39.
- 25 Jak se stalo i podepsanému. Petr Horák, *Hnát a barokní kostlivci*. Havlíčkovobrodsko 20, 2008, s. 33-49.
- 26 Šteyerův překlad vyšel nedávno transkribovaný do latinky. Giovanni Battista Manni, *Věčný pekelný žalář*. Brno 2002.
- 27 Ediční průvodce THESAURUS ABSCONDITUS, dostupný na http://thesaurus.sazba.cz/a5_ta_web.pdf. Vyhledáno 28. 5. 2009.
- 28 Například Jan František Polentzi, *Krátká Wssak Gruntowná Sprawa a Naučenj O Moru...* Praha 1708.
- 29 I Gian Lorenzo Bernini vlastní smrt inscenoval jako umělecké dílo, důkladně promyšlené v protireformační obrodě Ars moriendi a, přestože nepokrytě zaměřené na efekt, přece rozhodně upřímně prožité. Irving Lavin, Bernini's death. *The Art Bulletin*, LIV, 1972, s. 159-86. Henriette s'Jacob, *Idealism and Realism. A study of sepulchral symbolism*. Leiden 1954, s. 63.
- 30 Umberto Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha 1998, s. 178.
- 31 Alois Riegl, *Moderní památková péče*. Praha 2003, s. 29.

- 32 Jurgis Baltrušaitis, *Fantastický středověk. Antické a exotické prvky v gotickém umění*. Praha 2008, s. 228.
- 33 Horst W. Janson, The Putto with the Death's Head. *Art Bulletin* 19, 1937, s. 423.
Ve starověkém Egyptě plnila podobnou funkci mumie.
- 34 Petronius, *Hostina u Trimalchiona*. Praha 1959, s. 32.
- 35 Janson (viz pozn. 33), s. 424.
- 36 Helmut Rosenfeld, heslo Tod, in Katja Laske – Oskar Holl (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie, Vierter Band*. Freiburg im Breisgau 1972, s. 327-332.
- 37 Joel, 3, 13-14, Izajáš 40, 6, Matouš, 13, 38-39, epištola sv. Jakuba 1, 10, 1.
epištola sv. Petra, 1, 24, Zjevení sv. Jana, 14, 14-19. Ve zkratce tedy chápe křesťanství anděly apokalypsy jako žence a naše životy jako žeň, kterou je třeba skrápět slzami pokání. Barbara Maurmann-Bronder, Tempora significant : zur Allegorese der vier Jahreszeiten. In: / Hans Fromm (ed.), *Verbum et signum : Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung*. München 1975. s. 95.
- 38 Funguje tak vlastně jako paralela antické lebky s motýlem – ta jej potřebuje k nesmrtelnosti stejně jako Adamova kostra kříž. Výjimečně se též kostra vyskytuje v ilustracích Ezechielova vidění (37, 1-8). Janson (viz pozn. 33), s. 427.
- 39 Ibidem.
- 40 Huizinga (viz pozn. 23), s. 227.
- 41 Za iniciační faktor vzniku tanců smrti je pokládána papežská bula z r. 1336. Macey (viz pozn. 12), s. 46.
- 42 Huizinga (viz pozn. 23), s. 240.
- 43 Białostocki (viz pozn. 15), s. 111.
- 44 Ibidem; Huizinga (viz pozn. 23), s. 239-241, Macey (viz pozn. 12), s. 46.
- 45 s'Jacob (viz pozn. 29), s. 45- 46.
- 46 Ibidem, s. 62–63.
- 47 Białostocki (viz pozn. 15), s. 112.
- 48 Mâle (viz pozn. 16), s. 205.
- 49 Ať už vzhledem k výjimkám v rámci italského sepulchrálního sochařství 15. století (ibidem), nebo pro obrovský výskyt náhrobků typu transi na sever od Alp právě v 15. a 16. století (Macey, viz pozn. 41, s. 47)

- 50 Panofsky, Tomb sculpture (viz pozn. 3), s. 67 a n.
- 51 Allan Ellenius, The Rhetoric of Virtue. A Note on the Function of Seventeenth-Century Sepulchral Imagery. In: Victoria V. Flemming - Sebastian Schütze (eds.), *Ars naturam adiuuans. Festschrift für Matthias Winner*. Mainz am Rhein 1996, s. 514-523.
- 52 K této problematice se v české odborné literatuře zatím nejpodrobněji vyslovili: Jitka Helfertová, Castra Doloris doby barokní v Čechách. *Umění IV*, 1974, s. 290-308. Miloš Sládek (ed.), *Vítr jest život člověka aneb život a smrt v české barokní próze*. Praha 2000, s.209-252. Z cizojazyčné zmíním namátkou Alan Braham, *Funeral Decorations in Early Eighteenth Century*. London 1975.
- 53 Manuel Morán – José Andrés Gallego, Kazatel. In: Villari (pozn. 22), mj. s. 151.
- 54 Kathleen Cohen, *Metamorphosis of a death symbol*. Berkley, Los Angeles, London 1973, s. 185.
- 55s'Jacob (viz pozn. 29)s. 65.
- 56 Macey(viz pozn. 12) s. 1-22.
- 57 Kde, podle jedné varianty, je nejstarším principem Chronos, který vytvořil v éteru stříbrné vejce, z něhož vznikl oboupohlavní Prótogoros obsahující zárodky bohů. Stanislav Michal – Irena Laboutková, *Katalog expozice měření času Národního technického muzea v Praze*. Praha 1997, s. 11.
- 58 Macey(viz pozn. 12), s. 13 – mitrickým zobrazení času byl Kerberos, jehož jedna hlava (představující minulost) byla Saturnova, druhá (přítomnost) Diova a třetí (budoucnost) Mitrova.
- 59 Ibidem, s. 10.
- 60 Ibidem, s. 17.
- 61 Ibidem, s. 52. Panofsky, *Father Time* (viz pozn. 14), s. 71.
- 62 Ibidem.
- 63 Dle sdělení uživatele Samuel.Varga webového fóra lidé.cz vystupuje Otec Čas konkrétně v těchto česky dabovaných dílech: Jak ušmoulat duhu, Ztracený čas, Návštěva z pravěku a Šmoulům blázní čas. Není bez zajímavosti zmínit, že jeho hodiny zde čas skutečně řídí, a když se je v jednom dílu podaří Šmoulům rozbít, čas se zastaví.

- 64 Viz například současný návod ke kreslení této postavy pro novoroční dekorace.
http://www.ehow.com/how_2130669_father-time-new-years-decorations.html
(vyhledáno 2. 5. 2009)
- 65 Motiv znovuzrození může do jisté míry odkazovat k postavě *Otce Vánoc*, o níž je pojednáno níže.
- 66 Macey (viz pozn. 12), zejm. s. 111-164.
- 67 Stejně tak má v saturnáliích jistě alespoň zčásti původ i zmíněný Starý rok.
- 68 William Ramsay, heslo Saturnalia. In: William Smith (ed.), *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. Boston 1856, s. 1009.
- 69 S paralelou v obřadech severských pohanů. *Ibidem*, s. 113.
- 70 Macey (viz pozn. 12), s. 33.
- 71 *Ibidem*, s. 119.
- 72 *Ibidem*, s. 125-138.
- 73 *Ibidem*, s. 124 a 126.
- 74 *Ibidem*, s. 138. Za zmínku by též stálo spojení s lednovými kalendami a svátkem Janovým, který též někdy myšlenku času může personifikovat (viz níže).
- 75 Bylo by jistě zajímavé dozvědět se, jak s celou problematikou souvisí či nesouvisí ruský Дед Мороз.
- 76 Macey (viz pozn. 12), s. 139-141.
- 77 *Ibidem*, s. 140-142.
- 78 *Ibidem*, s. 142.
- 79 Viz např. stránky <http://www.zachrantejeziska.cz/> (vyhledáno 4. 5. 2009)
- 80 Viz nejpodrobněji asi Heinz Ladendorf, Kairos. In: *Festschrift, Johannes Jahn zum 22 November 1957*. 1958, s. 225-235.
- 81 Panofsky, *Father Time* (viz pozn. 14), s. 71-72.
- 82 *Ibidem*, s. 72-73.
- 83 Pro stručný výčet mytologických i praktických osudů srpů v antice viz James Yates, Heslo Falx. In: Smith (viz pozn. 68), s. 518-519.
- 84 Hésiodos, *Zrození Bohů*. Praha 1959. s. 12: *Po nich přišel ten nejmladší na svět, úskočný Kronos, nejstrašnější z dětí; měl otce bujného nerad.*/s. 13: *Ze všech synů, co ze Země přišli a z Úrana na svět, byli nejstrašlivější a protivní vlastnímu otci /*

od počátku; on každého hned, jak se narodil na svět, / jednoho po druhém v útrokách Země Úranos úkryt, / nepouštěl na světlo ven a ze skutku zlého měl radost. / Ona však, Země obrovitá, ta sténala v hloubi, / přetížena, až na zlý a úskočný prostředek přišla. / Stvořila bez meškání věc novou, šedivou ocel, / zrobila veliký srp, a sklíčena v miléném srdci, / mluvila k miléným synům a nabádajíc je řekla: / „Synové moji z hříšného otce, kdybyste chtěli / uposlechnout, pak za hanu zlou se na vašem otci / můžeme pomstít; on hanebné skutky si usmyslil první.“ / Domluvila. Jich však se zmocnila bázeň, a nikdo / neříkal nic – až veliký Kronos, ten lstivý, se vzmuživ, / ujal se zase slova ... obryně Země se v srdci zaradovala; / do skryté léčky ho posadila a čepel mu dala / do rukou ostrozubou a úklad mu zjevila celý. / Veliký Úranos přišel, s ním noc, a kol dokola Zemi / touže po milování on objal a všady se prostřel; / ze zálohy pak jeho syn napřáhl rukou, / levou, zatímco pravou se obrovské čepeli chopil, / dlouhé, ostrozubé, a svému milému otci / s chvatem usekl úd a hodil jej vzad, aby letěl / za jeho týl...

Dále je možné zmínit Aischyla, *Prométheus*. Praha 1994, s. 64, Pindaura, *The Odes of Pindar*. London 1968, Platóna, *Euthyfrón*. In: Idem, *Euthyfrón, Obrana Sókrata, Kritón*. Praha 2005, s. 17-18 či Pausánia, *Cesta po Řecku II*. Praha 1974, kniha 7, kap. 23.

85 Marcus Tullius Cicero, *O přirozenosti Bohů*. Praha 1948, s. 85.

86 Panofski *Father Time* (viz pozn. 14), s. 74.

87 Marion Kintzinger, *Chronos und Historia : Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. Wiesbaden 1995, s. 60.

88 Macey (viz pozn. 12), s. 35.

89 Ačkoli již v helénistickém sochařství se setkáváme s bezvousým leč okřídleným předkem Chrona. Manuel Bendala Galán, heslo Chronos. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* III, s. 276-278. Zürich 1986.

90 Tato kompozice vychází už z egyptského zobrazení žalu a nebyla zcela zapomenuta ani ve středověku. Raymond Klibalsky - Erwin Panofsky - Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*. Cambridge 1964, s. 286 a n.

- 91 Panofski, *Father Time* (viz pozn. 14), s. 75.
- 92 Macey (viz pozn. 12), s. 37.
- 93 Ibidem, s. 38-39.
- 94 Pregnantně formuluje Hesiodos, *Práce a dni*. Praha 1950, s. 45: „...zrovna jako bozi / na svět smrtelníci přišli. / I stvořili na počátku / zlaté pokolení lidí, / synů smrti, nesmrtelní, / kteří bydlí na Olympu. / Žili oni za dnů Krona, / když panoval na nebesích; / žili oni jako bozi, / bezstarostné srdce v těle, / bez roboty, bez trampoty; / ani okem nevidali / mdlé staroby, ale věčně / na rukou i nohou stejní, / těšili se, jedli, pili, / veškerého hoře prázdní - / a zmírali, jak by spánek / na ně chodil; bylo všeho, / bylo nazbyt...
- 95 Sama melancholie je vnímána jako Saturnova dcera. K tomu krom výše citované literatury nejpodrobněji Rudolf Wittkower – Margot Wittkower, *Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artist: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. New York, London 1969.
- 96 Panofski, *Father Time* (viz pozn. 14), s. 76.
- 97 Jako alegorie tohoto ročního období se Saturn samozřejmě vyskytuje nejen ve středověku. Vzpomenu při této příležitosti nedávného archeologického nálezů torza, zpodobňujícího nejspíš právě tuto postavu, v Kuksu, neboť podobné uměleckohistorické objevy nejsou rozhodně v současnosti – alespoň v rámci evropského umění – běžné. Soukromý dopis Libora Švece Petru Horákovi ze dne 20. 4. 2009.
- 98 Otto Lauffer, *Allegorie der Begriffe der Zeit, des Jahres und der Jahreszeiten, der Monate und der Tageszeiten*. In: *Beiträge zur sprachlichen Volksüberlieferung*. Berlin 1953, s. 251 a 255.
- 99 Ke středověké ikonografii času (především měsíců apod.) např. Teresa Pérez Higuera, *Chronos. Die Zeit in der Kunst des Mittelalters*. Würzburg 1997; či Marguerite Roques, *Iconographie médiévale du Temps en France*. In: *A travers l'art français : (du Moyen Age au XXe siècle) : hommage à René Julian*. Paris 1978.
- 100 Lauffer (viz pozn. 98), s. 251.
- 101 Panofski, *Father Time* (viz pozn. 14), s. 79.
- 102 Krom zde citované literatury viz např. též Annegret Hoberg, *Zeit, Kunst und*

- Geschichtsbewusstsein. Studien zur Ikonographie des Chronos in der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts.* Dizertační práce, Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard Karls Universität Tübingen, 2007, nepublikováno.
- 103 Četné středověké realizace – i v rámci českého umění – podávají důkaz, že kosa je používána již od dosti časných dob, ačkoli někteří historici zemědělství se – zjevně mylně – domnívají, že v našem prostředí je kosa ke sklizni používána až od novověku. Viz Antonín Kubáček, *Dějiny zemědělství v českých zemích. Díl 1.* Praha 1994. s. 56 a 93.
- 104 Panofski, *Father Time* (viz pozn. 14), s. 79, Macey (viz pozn. 12), s. 47.
- 105 Ibidem.
- 106 Lauffer (viz pozn. 98), s. 252.
- 107 Panofski, *Father Time* (viz pozn. 14), s. 80.
- 108 Ibidem, s. 82.
- 109 Ibidem, s. 82-83.
- 110 Jak vyplývá z např. barokní poezie Marinistiho, dost možná ovlivnivší Berniniho, jehož představy Času a Smrti „*tak neoddělitelně splývají, až se o prvně jmenovaném se dá říct, že plně převzal roli druhého*“. Judith E. Bernstock, *Bernini's Memorials to Ippolito Merenda and Alessandro Valtrini. Art Bulletin, LXIII, č. 2, 1981, s. 228.*
- 111 Fritz Saxl, *Veritas filia Temporis.* In: Raymond Klibansky - H. J. Paton (eds.), *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer.* Oxford 1936, s. 200.
- 112 Macey (viz pozn. 12), s. 52.
- 113 Kintzinger (viz pozn. 87), s. 34.
- 114 Ibidem, s. 167-169.
- 115 Macey (viz pozn. 12), s. 52.
- 116 Viz mj. Andor Pigler, *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. 2. Bd.* Budapest 1974, s. 524-525.
- 117 Mj. Panofski, *Father Time* (viz pozn. 14), s. 83, idem, *Mors Vitae Testimonium. The positive aspect of death in renaissance and baroque iconography.* In: Wolfgang Lotz - Lise Lotte Möller (eds.), *Studien zur Toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich.* München 1964, s. 221-236, Rudolf

- Wittkower, *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*. London 1997, s. 268 a 295-297. V tomto náhrobku je mj. též obsažena myšlenka Času, odalujícího *oponu budoucnosti*, na kterou může někdy dokonce vrhat světlo. Kintzinger (viz pozn. 87), s. 64.
- 118 Madeleine Laurain-Portemer, Mazarin et le Bernin : a propos du "Temps, qui découvre la vérité". *Gazette des beaux-arts*, 6, 1969, s. 185-200, zejm. s. 188.
- 119 Kintzinger (viz pozn. 87), s. 170.
- 120 Saxl (viz pozn. 111), s. 202.
- 121 Kintzinger (viz pozn. 87), s. 47. Cesare Ripa, *Iconologia*. Padua 1611, s. 531.
- 122 Ibidem, s. 63, dále mj. 47 a 175.
- 123 Howard Erskine-Hill, The Medal against Time. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1965. s. 279-280. K Času jako nepříteli resp. zhodnocovateli výtvarného umění zajímavě například Karl Arndt, Chronos als Feind der Kunst. William Hogarth und die barocke Allegorie. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1972, 329-342.
- 124 Na výše zmíněném náhrobku Alexandra VII.
- 125 Panofsky, Mors (viz pozn. 117), s. 222.
- 126 Ibidem, s. 224.
- 127 Ibidem, s. 222.
- 128 Panofsky, Tomb Sculpture (viz pozn. 3), s. 93-94.
- 129 S'Jacob (viz pozn. 29), s. 65.
- 130 Macey (viz pozn. 12), s. 47.
- 131 Ibidem, s. 43.
- 132 Kintzinger (viz pozn. 87), s. 65.
- 133 Macey (viz pozn. 12), s. 49 a 61. K porážce Času pozemskou láskou byl učiněn první krok už v trubadúrských písních 12. století.
- 134 Arndt (viz pozn. 123), s. 339.
- 135 Ibidem, s. 57-61.
- 136 Jak se projevuje například i v současném výtvarném umění. Viz mj. Dirk Schwarze, Chronos & Kairos: „Die Zeit in der zeitgenössischen Kunst: Museum Friedericianum, Kassel. *Kunstforum International* 149, 2000, s. 353-355.

- 137 Arndt (viz pozn. 123), s. 63-64.
- 138 Z hlediska této problematiky se sochou zabývá Petr Horák, *Hnát na havlíckobrodské radnici. K sochařským zobrazením lidského skeletu 17. a 18. století v českých zemích*. Nepublikovaný strojopis bakalářské diplomové práce Katedry dějin umění Filosofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2006, s. 22-29.
- 139 Rudolf Wittkower, Chance, Time and Virtue. *Journal of the Warburg Institute I., 1937*, s. 313.
- 140 Ivo Kořán, heslo Bečváry. In: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky čech 1*. Praha 1978, s. 39.
- 141 Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*. Praha 1986, s. 286.
- 142 Obecně platí, že tematika smrti a pomíjivosti je v našem geografickém prostředí méně frekventována než na jih od Alp. Prim však, jak je obecně známo, jednoznačně hraje Španělsko. Pro porovnání četnosti výskytu postavy Chrona viz např. Annegret Hoberg, *Zeit, Kunst und Geschichtsbewusstsein. Studien zur Ikonographie des Chronos in der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts*. Dizertační práce, Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard Karls Universität Tübingen, 2007, nepublikováno. Těto práci vděčím za mnoho odkazů k literatuře, kterou jsem při tvorbě této práce studoval.
- 143 Kintzinger (viz pozn. 87), s. 47.
- 144 K němu podrobně mj. Karel Kibic, Staroměstská radnice v Praze, *Staletá Praha V*, 1971, s. 33-63. K orloji pak podrobně viz Zdeněk Horský, *Pražský orloj*. Praha 1988. Klára Benešová – Zuzana Vsetečková, heslo Staroměstská radnice, in Pavel Vlček (red.), *Umělecké památky Prahy. Staré město, Josefov*. Praha 1996, s. 136-148.
- 145 Benešová – Vsetečková, Staroměstská radnice (viz pozn. 144), s. 139.
- 146 Ibidem, s. 141.
- 147 Horský, (viz pozn. 144), s. 114.
- 148 Oldřich J. Blažíček, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*. Praha 1958, s. 78.

- 149 Horský, (viz pozn. 144), s. 114.
- 150 Benešová – Všetěčková, (viz pozn. 144), s. 141.
- 151 Ibidem.
- 152 Horský, (viz pozn. 144), s. 114.
- 153 Blažíček, *Sochařství Baroku* (viz pozn. 148), s. 78.
- 154 Ibidem, s. 42.
- 155 Ibidem.
- 156 Ibidem, s. 78.
- 157 Ibidem.
- 158 Horský, (pozn. 144), s. 106.
- 159 Mimojiné Jiřina Hořejší – Petr Heřman, Praga caput regni. Glosy ke kulturní historii Staroměstské radnice. *Staletá Praha XIX*, 1989, s. 33-54. Václav Vojtíšek, Pohroma Staroměstské radnice, in Bohumil Hypšman, *Sto let Staroměstského rynku a radnice*. Praha 1946, s. 19-36.
- 160 Oldřich Mahler, Po stopách Květnového povstání v Praze, *Staletá Praha XIX*, 1989, s.5-32, zejm. s. 16.
- 161 Horský (viz pozn. 144), s. 114.
- 162 Národní památkový ústav, ústřední pracoviště Praha. Restaurátorská zpráva vnější sochařské výzdoby orloje Staroměstské radnice 2005.
- 163 Blažíček (viz pozn. 148), obr. 37.
- 164 Popřípadě by bylo lze předpokládat redukci výrazu „nezdvořilý smrtohnát“. Horák, (viz pozn. 25), s. 41.
- 165 Legendistické i historické aspekty podrobně v Ladislav Macek – Pavel Rous, *Havlíčkův Brod v pověstech a historii*. Havlíčkův Brod 1993, s. 29-41.
- 166 Podrobně v Horák (viz pozn. 25) popříp. Horák (viz pozn. 138).
- 167 Blažíček, *Sochařství baroku* (viz pozn. 148) s. 110.
- 168 Otakar Votoček, heslo Libochovice. In: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 2*. Praha 1978, s. 252.
- 169 Věra Nejedlá, Příspěvek k dílu Jana Brokofa, in: *Umění XII*, 1964, s. 1-28.
- 170 Josef Rublič, *Zámek a zámecká zahrada v Libochovicích*. Praha 1948, zejm. s. 5.

- Olga Strettiová, Státní zámek v Libochovicích. Idem et al, *Libochovice. Státní zámek, město a okolí*. Praha 1953, zejm. s. 5.
- 171 Na rozdíl od literatury odborné (pozn. 167 a pozn. 168).
- 172 Srov. Białostocki (viz pozn. 16), s. 115.
- 173 Jak tvrdí Blažíček, Sochařství baroku (viz pozn. 148), s. 110.
- 174 Viz Strettiová (pozn. 170), s. 5.
- 175 Nejedlá (viz pozn. 169), s. 9.
- 176 Oldřich J. Blažíček, *Ferdinand Brokof*. Praha 1986, s. 31.
- 177 Nejedlá (viz pozn. 169), s. 9-11.
- 178 Nejedlá (viz pozn. 169), s. 9.
- 179 Petra Načeradská, *Nápisy okresu Kutná Hora*. Praha 2002, s. 297.
- 180 Josef Janáček – Jiří Louda, *České erby*. Praha 1988, s. 330.
- 181 Načeradská (viz pozn. 179) s. 298.
- 182 Oldřich J. Blažíček, Barokní sochařství 17. století v Čechách. In: Oldřich J. Blažíček – Miriam Bohatlová – Beket Bukovinská et al., *Dějiny českého výtvarného umění II./1*. Praha 1989, s. 305.
- 183 Viz ibidem a idem, Sochařství baroku (viz pozn. 148) s. 95-96.
- 184 Ač je Mosto v Čechách poprvé archivně doložen až r. 1695, připsal mu Václav Vančura dosti přesvědčivě práce v děčínském kostele sv. Kříže, datované chronogramem do roku 1691. Václav Vančura, Ottavio Mosto, *Umění* 4, 1995, XLIII, s. 334.
- 185 Josef Ledr, *Děje panství a města Nových Dvorů*. Kutná Hora 1884, s. 127.
- 186 Načeradská (viz pozn. 179) s. 297.
- 187 Mj. Blažíček, Barokní sochařství (viz pozn. 182), s. 305.
- 188 Za upozornění na tuto skutečnost vděčím ochotné průvodkyni po kostele jakubském, paní Anně Hruškové, která mi laskavě dovolila nahlédnout do jí adresovaného osobního dopisu Dr. Ivany Panochové.
- 189 Všechna následující data o Filipovi z Arca jsem čerpal z těchto zdrojů: Wilhelm Edler von Janko, heslo Arco. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Erster Band. Leipzig 1875, s. 513. Erwein von Aretin, heslo Arco. In: *Neue Deutsche Biographie. Bd. 1*. Berlin 1966, s. 337-340.

- 190 Aretin (viz pozn. 189), s. 339.
- 191 Tento údaj potvrzuje i Ottova encyklopedie. August Sedláček, heslo Z Pötingu a Persingu. In: *Ottův slovník naučný*, sv. 20. Praha 1903, s. 344-345. S tím, že za rok sňatku uvádí 1695.
- 192 Na náhrobku Ubana VIII. z let 1627-1647. Wittkower, Bernini (viz pozn. 117), s. 252-253.
- 193 Načeradská (viz pozn. 179) s. 297, Emanuel Poche, Heslo Jakub. In: Idem, *Umělecké památky* (viz pozn. 168), sv. 1, s. 565-566.
- 194 Blažíček, Sochařství baroku (viz pozn. 148) s. 128.
- 195 Poche (viz pozn. 141).
- 196 Vít Vlnas, *Princ Evžen Savojský. Život a sláva barokního válečníka*. Praha a Litomyšl 2001, s. 175
- 197 Oldřich J. Blažíček, *Ferdinand Brokof*. Praha 1984, s. 109.
- 198 Stejně tak zmizela jak Chronova pozlacená kosa, tak i nápis na katafalku (jeho obsah je však znám), který obsahoval vročení díla do roku 1715. Ibidem. Přibývá tak třetí datace, vedle té obsažené v Brokofově signatuře (1716) a ve Fischerově traktátu (1714). Alstair Laing, Fischer von Erlach's monument to Wenzel, Count Wratislav von Mitrowicz and its place in the typology of the pyramid tomb. *Umění XXXIII*, 1985, s. 204.
- 199 Protože je význam nápisu jasný, dovoluji si drobné části, které jsem pro opadaná písmena nedokázal přečíst – označená otazníkem –, ignorovat. Navíc jsou poměrně snadno čitelná na grafice v Fischerově traktátu.
- 200 Blažíček, Ferdinand Brokof (viz pozn. 198) s. 109.
- 201 August Sedláček, heslo Vratislav z Mitrovic. In: *Ottův slovník naučný*, sv. 20. Praha 1903, sv. 26, s. 1004.
- 202 Vlnas (viz pozn. 196), s. 175.
- 203 Ibidem.
- 204 Laing (viz pozn. 198) s. 204.
- 205 Srov. Martin Pavlíček, Epitaf Karla knížete z Liechtensteinu v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Opavě (1756-1765). K typologii náhrobku 18. století v českých zemích. *Acta Universitatis Palackianae Olomouensis Facultas*

- Philosophice Moravica 3/2005*, s. 135-139.
- 206 Na což později navázaly pyramidální útvary se svíčkami barokních cister doloris. Brahan (viz pozn. 52), s. 5.
- 207 Laing (viz pozn. 198), s. 207.
- 208 Panofsky, Tomb Sculpture (viz pozn. 3), s. 70.
- 209 Ibidem.
- 210 Michal Šroněk, K dějinám české barokní náhrobní plastiky. *Ústecký sborník historický 1983*, s. 230.
- 211 Ibidem, s. 73.
- 212 Laing (viz pozn. 198), s. 207.
- 213 Pavlíček (viz pozn. 205), s. 137 a Laing (viz pozn. 198), s. 207.
- 214 Blažíček, Ferdinand Brokof (viz pozn. 198) s. 127. I zde je použito Chronových přesýpacích hodin. K dalším výskytům tohoto fenoménu v Čechách viz např. Šroněk (viz pozn. 105).
- 215 Je na místě připomenout též fenomén egyptských obelisků a jejich bohaté symboliky. I ony – a to co symbolizují – ale podléhají moci času, jak půvabně vystihl Bernini v jedné své kresbě, na níž Chronos egyptský obelisk odnáší. Panofski, Father time (viz pozn. 14), s. 80.
- 216 Která opřením o loket s knihami trochu připomíná saturnskou kompozici. Panofsky, Tomb Sculpture (viz pozn. 3), s. 82.
- 217 Laing (viz pozn. 198), s. 205-207.
- 218 Blažíček, Sochařství baroku (viz pozn. 148), s. 31.
- 219 Laing (viz pozn. 198), s. 206. Celkově vidí Laing zásadní odlišnost Brokofovy realizace od Fischerova návrhu v absenci bosované niky, která měla symbolizovat *Přírodu*.
- 220 Jak vyplývá z titulního listu knihy *Les tombeaux des personnes illustres*, vydané v Paříži roku 1642. Je ovšem třeba zmínit, že pyramidu by zde bylo daleko vhodnější označit za obelisk. Dále se zde dokonce Chronos vyskytuje jako poražený, což v náznacích spatříme až na některých pozdějších realizacích. Kintzinger (viz pozn. 87), s. 127.
- 221 Pavlíček (viz pozn. 205), s. 137.

- 222 Ibidem, s. 138.
- 223 Moritz Flury-Rova, Wege in die Ewigkeit. Grabmonumente des 12. bis 18. Jahrhunderts in der Schweiz. *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 2003/1, s. 15.
- 224 Šroněk (viz pozn. 210), s. 229-230. Zde též kompletní přehled dosavadní české literatury o barokním historismu.
- 225 Blíže Mojmir Horyna, Sochařství 1. poloviny 18. století v oblasti činnosti architekta Oktaviána Broggia. In: Idem – Jaroslav Macek – Petr Macek – Pavel Preiss, *Okravián Broggio 1670-1742*. Litoměřice 1992, s. 143-153.
- 226 Šroněk (viz pozn. 210), s. 231.
- 227 August Sedláček, heslo Osek. In: *Ottův slovník naučný sv. 18*, Praha 1903, s. 907.
- 228 Pro mou nejistotu v latině se omlouvám za případné gramatické či mírné lexikální nedostatky; některá místa jsou z téhož důvodu přeložena volněji – typickým příkladem přítomný participium poslední věty.
- 229 Šroněk (viz pozn. 210) uvádí tento verš jako součást knihy Kazatel, což z ekumenického hlediska není docela přesné.
- 230 Jak dokládá bližší prozkoumání opadaných písmen nápisu, nejde, jak nesprávně čte Jan Royt, o text „*In gloria aeterna erunt iusti*.“ Jan Royt, Ve znamení krve a mléka. Poznámky k ikonografii uměleckých děl a ke kultům v oseckém klášteře v 17. a 18. století. In: Dana Stehlíková – Daniela Houšková, *800 let kláštera v Oseku (1196-1996) (kat. Výst.)*. Praha 1996. s. 68.
- 231 Milan Hlinomaz, Problematika sepulkrálních památek českých a moravských cisterciáckých klášterů. Pokus o naznačení jejich interdisciplinárního hodnocení. *Časopis Národního muzea – řada historická* 162, 1993, s. 87.
- 232 Petr Macek, Barokní proměny oseckého kláštera. In: Norbert Krutský (ed.), *800 let kláštera Osek. Jubilejní sborník*. Praha 1996. s. 147.
- 233 Horyna (viz pozn. 225), s. 144.
- 234 Ibidem, s. 150.
- 235 Není bez zajímavosti, že na asi starším návrhu (bez pyramidy) je už Chronos podán jako spící, zatímco na novějším, bližším definitivní realizaci, připomíná

- daleko spíše hrozící Čas Brokofův.
- 236 K netopýřím křídům podrobněji Baltrušaitis (viz pozn. 32), s. 143-163.
- 237 Horyna (viz pozn. 225), s. 148.
- 238 Jiří Černý, *Poutní místa Českobudějovicka a Novohradsko*. České Budějovice 2004, s. 79.
- 239 Jarmila Vacková, heslo Dobrá Voda. In: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky čech 1*. Praha 1978, s. 266. Ze shodné dílny dost možná pocházejí i bachratí andílci ze zábradlí kostela.
- 240 Podrobně viz Bohumír Roedl, *Cítoliby*. Louny 2003.
- 241 Ivo Kořán, *Braunové*. Praha 1999. s. 80.
- 242 Blažíček, Sochařství baroku (viz pozn. 148) s. 142.
- 243 Roedl (viz pozn. 240), s. 52-56; Poche (viz pozn. 141), s. 145. Nejblíže k přemístěným sochám pak Pavel Preiss, Braunovské plastiky z Cítolib ve vídeňském Neuwaldegg, In: Jiří Jiroutek - Miloš Kruml – Martin Kubelík (eds.), *Historická architektura. Sborník k počtě Milana Pavlíka*, Praha 1995, s. 141 – 154.
- 244 Martin Pavlíček (rec.), Ivo Kořán, Braunové, *Umění XLVIII*, 2000, s. 96–100.
- 245 Blažíček, Sochařství baroku (viz pozn. 148) s. 143.
- 246 Poche (viz pozn. 141), s. 166 a 170. Preiss, Braunovské plastiky (viz pozn. 243).
- 247 Preiss, Braunovské plastiky (viz pozn. 243), s. 153-154, jak barokní sochařskou dílnu popsal už Blažíček, Sochařství baroku (viz pozn. 148), s. 15-41.
- 248 Ibidem, s. 143.
- 249 Preiss, Braunovské plastiky (viz pozn. 243), pozn. 8.
- 250 Blažíček, Sochařství baroku (viz pozn. 148), s. 143.
- 251 Preiss, Braunovské plastiky (viz pozn. 243), s. 144 a pozn. 8.
- 252 Poche (viz pozn. 141), s. 166 a 170.
- 253 Preiss, Braunovské plastiky (viz pozn. 243), pozn. 8.
- 254 Za upozornění na tuto skutečnost vděčím Martinu Pavlíčkovi.
- 255 Jak se lze přesvědčit například na velké řadě realizací zahrnutých v katalogu zde mnohokrát citované práce. Kintzinger (viz pozn. 87).
- 256 Preiss, Braunovské plastiky (viz pozn. 243), s. 144.

- 257 Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ústí nad Labem, zpráva o činnosti za rok 2006, s. 22. V elektronické formě dostupné na http://www.npu.cz/download.php?FNAME=1184060186_l619.upl&ANAME=vyr351-06.pdf&MODNAME=gallery_file&ID=7907 (vyhledáno 24. 5. 2009)
- 258 Pavel Preiss, *Boje s dvouhlavou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Praha 1981, s. 115-116.
- 259 Viz např. mnoho příkladů uvedených v Panofsky, Father Time (viz pozn 14).
- 260 Pavel Preiss, *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Praha a Litomyšl 2003, s. 173-182.
- 261 Ibidem, s. 206.
- 262 To můžeme zpětně vnímat jako štěstí, protože není neopodstatněné předpokládat, že by pak v národní horkokrevnosti mladé republiky sotva ušly zničení ostatní mostecké sochy, jak nás poučuje případ pomníku maršála Radeckého a mariánského sloupu staroměstského.
- 263 Preiss, František Antonín (viz pozn. 260), s. 206-209.
- 264 Je otázkou, zda Braunova mramorová portrétní skulptura Karla VI. (v současnosti ve vídeňském Laxenburgu) nebyla pro tento pomník určena, lze se ale domnívat, že tomu tak spíše nebylo. Ibidem, s. 209.
- 265 Kořán (viz pozn. 241), s. 116-118.
- 266 Poche (viz pozn. 141), s. 268.
- 267 Kořán (viz pozn. 241), s. 117.
- 268 Poche (viz pozn. 141), s. 227.
- 269 Camillo Semenzato, Heslo Corradini, Antonio. In: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art. Volume 7*. London 1996, s. 881-882.
- 270 Paul Schumann, *Dresden*. Leipzig 1909, s. 97. Elektronicky dostupné na http://www.archive.org/stream/dresdensc00schu/dresdensc00schu_djvu.txt. Vyhledáno 23. 5. 2009.
- 271 Jak na něj upozornil Poche (viz pozn. 141); August Schestag, Die Neuauftellung der Sammlung der Kleinplastik im Österreichischen Museum. *Kunst und Kunsthandwerk XXII*, 1919, s. 130.

- 272 Saxl (viz pozn. 111), s. 216-218.
- 273 Kořán (viz pozn. 241), s. 118. Braunovský předobraz pak nachází v sousoší Borea a Oreithyie v Duchcově (kolem 1728). Blíže např. Schumann (viz pozn. 270), s. 98.
- 274 Kořán (viz pozn. 241), s. 118.
- 275 Pro srovnání viz např. Kořán (viz pozn. 241), s. 114.
- 276 Ibidem, s. 118.
- 277 Poche (viz pozn. 141), s. 268.
- 278 Preiss, *Boje s dvouhlavou* (viz pozn. 258), s. 117.
- 279 Nejedlý (křestní jméno autora neuvedeno), Hrob a náhrobek šlechtěného velmože českého hr. Jana Petra Straky z Nedabylic a Libčan, *Zlatá praha 22*, 1897, s. 263. Protože některá písmena nápisu opadala, použil jsem na nejasných místech originální transkripce uveřejněné tamtéž.
- 280 August Sedláček, heslo Straka z Nedabylic. In: *Ottův slovník naučný sv. 24*, s. 188.
- 281 Studijní nadání v království českém II, 1895, s. 59.
- 282 Kintzinger (viz pozn. 87), s. 129.
- 283 Mj. Ivan Muchka, Baroko. In: Anežka Merhautová (ed.), *Katedrála sv. Víta v Praze*. Praha 1994, s. 190.
- 284 Poche (viz pozn. 141), s. 17. Ač zde je draperie použito spíše ve funkci slavnostního baldachýnu.
- 285 Ibidem.
- 286 Wittkower, Bernini (viz pozn. 117), s. 261-263.
- 287 Od 40. let však v jeho tvorbě tento motiv získával větší a větší důležitost i mimo náhrobk. Ibidem. V rámci seplukrální plastiky je pak za nejstarší předstupeň zmiňovaných aplikací návrh náhrobku rodičů Urbana VIII. Ibidem, Bernstock (viz pozn. 99), s. 213.
- 288 Ibidem, s. 212 a n.
- 289 Wittkower, Bernini (viz pozn. 117), s. 262.
- 290 Blažíček, Sochařství Baroku (viz pozn. 148), s. 18. Blažíček mluví o nepochopení italského vzoru.

- 291 Poche (viz pozn. 141), s. 286.
- 292 Viz dále Zuzana Lukáčová, *Barokní plastika pro klášter Teplá*. Diplomová práce Ústavu pro dějiny umění Filosofické fakulty Univerzity Karlovy, 1997, nepublikováno.
- 293 Mimo jiné malíře Molitora a Kramolína. Milan Hlinomaz, *Klášter premonstrátů Teplá*. Karlovy Vary 2003, s. 231.
- 294 Za práci v mramoru dostal zapláceno výrazně více (580 fl.), než inkasoval Platzer za dřevěné skulptury (360 fl.) Lukáčová (viz pozn. 292), s. 111.
- 295 Zdeňka Skořepová, *O sochařském díle rodiny Platzerů. Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství*. Praha 1957, obr. 114, kat. č. 33. Oldřich J. Blažíček – Pavel Preiss, *Ignác Platzer. Skici, modely a kresby z pražské sochařské dílny pozdního baroku*. Praha 1980, kat. č. 79: Sedící Saturn s kosou a přesýpacími hodinami – Tři andělci. Asi kolem 1760, kat. č. 80.
- 296 Blažíček – Preiss (viz pozn. 295), kat. č. 69: Odpočívající Saturn s kosou a přesýpacími hodinami. Asi kolem 1760, kat. č. 88: Sedící Saturn s přesýpacími hodinami, kat. č. 89: sedící Saturn s kosou, kat. č. 108: Kostlivec s přesýpacími hodinami.
- 297 Skořepová (viz pozn. 295), s. 69.
- 298 Možná právě to mohlo vést tepelského řeholníka k neopodstatněnému označení alegorie za „Čechii“. Hroznata František Janoušek, *Klášter Teplá. Minulost – současnost*. Třebíč 1993, s. 68-69.
- 299 Skořepová (viz pozn. 295), s. 69.
- 300 Šroněk (viz pozn. 210), s. 7.
- 301 Ibidem, s. 233.
- 302 K němu zatím nejbliž Kateřina Círglová, *Sochař Jakub Eberle*. Diplomová práce Ústavu pro dějiny umění Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, Praha 1999, nepublikováno; nebo Idem, Jakub Eberle, sochař českého pozdního baroka. *Umění XLVII*, 1999, s. 472–493.
- 303 Šroněk (viz pozn. 210), s. 233.
- 304 Blažíček, *Sochařství baroku* (viz pozn. 148), s. 261.
- 305 Milan Hlinomaz, Ke kulturně-historickému významu zlatokorunského kláštera.

- In: Martin Gaži (ed.), *Klášter Zlatá Koruna. Dějiny, pamárky, lidé*. České Budějovice 2007, s. 439 a n.
- 306 mj. Dobroslav Líbal, *Klášter Zlatá Koruna*. Praha 1948, s. 27.
- 307 Hlinomaz (viz pozn. 305), s. 450.
- 308 Blažíček, Sochařství baroku (viz pozn. 148), s. 223.
- 309 Tomáš Hladík, kat. č. I/7.18. In: Vít Vltnas (ed.), *Sláva barokní Čechie*. Praha 2001, s. 261.
- 310 Viktor Kovařík, *Sochař Lazar Widemann*. Plzeň 2006, s. 230.
- 311 Josef Dezort, *Kostel sv. Marka v Těchobuzi*. Praha 1968, s. 7. a n. Nepsublikovaný strojopis, za zpřístupnění děkuji ochotnému těchobuzskému starostovi Ing. Pavlu Hájkovi. Na místech, kde byl Dezortův překlad zjevně nesprávný jsem jej korigoval.
- 312 Skořepová (viz pozn. 295), s. 108, zde hodiny kat. č. 77, skica obr. 117, s. 109.

Použitá literatura:

Aischylos, *Prométheus*. Praha 1994.

Anonym, *Čtverý Recept proti smrtedlným Lidským Duše Neduhům...*
Praha, 1. pol. 18. stol.

Anonym, *Duchownj Pjseň O Smrti, a o Poznánj Marnosti Swěta toho...* Litomyšl 1780-1800.

Anonym, *Píseň Nová O Náhlosti Smrti každého Člověka...* Kutná Hora, konec 18. stol.

Anonym, *Písně nové pobožné o nestálosti, bídě a marnosti života lidského...* Bez datace a místa vydání.

Anonym, *Píseň velmi pěkná, složená od jedné osoby k smrti se strojící...* Příbram 1707.

Simon Valecius, *Krátká zpráva kterak by člověk pobožný k smrti se strojití měl tak aby z tohoto světa šťastně vykročiti mohl...* Praha, bez datace.

Erwein von Aretin, heslo Arco. In: *Neue Deutsche Biographie. Bd. 1.* Berlin 1966, s. 337-340.

Karl Arndt, Chronos als Feind der Kunst. William Hogarth und die barocke Alegorie. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1972. 329-342.

Paul Barolsky, Vanitas Painting and the Celebration of Life. *Source* XXVI, 2, s. 38-39.

Judith E. Bernstock, Bernini's Memorials to Ippolito Merenda and Alessandro Valtrini. *Art Bulletin*, LXIII, č. 2, 1981, s. 210-32.

Jan Białostocki, Vanitas. Z dziejów obrazowania idei „marności“ i „przemijania“ w poezji i sztuce. In: Idem, *Teoria i twórczość*. Poznań 1961, s. 105-146.

Ambrose Bierce, heslo Clock. In: Idem, *The Devil's Dictionary*. New York 1993, s. 17.

Oldřich J. Blažíček, *Ferdinand Brokof*. Praha 1984.

Oldřich J. Blažíček, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*. Praha 1958.

Oldřich J. Blažíček – Pavel Preiss, *Ignác Platzer. Skici, modely a kresby z pražské sochařské dílny pozdního baroku*. Praha 1980.

Alan Braham, *Funeral Decorations in Early Eighteenth Century*. London 1975.

Raniero Cantalamessa, *Sestra Smrt*. Kostelní Vydří 1997.

Kateřina Círglová, *Sochař Jakub Eberle*. Diplomová práce Ústavu pro dějiny umění Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, Praha 1999, nepublikováno.

Idem, Jakub Eberle, sochař českého pozdního baroka. *Umění XLVII*, 1999, s. 472–493.

Marcus Tullius Cicero, *O přirozenosti Bohů*. Praha 1948.

Kathleen Cohen, *Metamorphosis of a death symbol*. Berkley, Los Angeles, London 1973

Jiří Černý, *Poutní místa Českobudějovicka a Novohradsko*. České Budějovice 2004.

Jiří Černý, *Poutní místa jižních Čech*. České Budějovice 2006.

Josef Dezort, *Kostel sv. Marka v Těchobuzi*. Praha 1968, Nepublikováno.

Jeremiáš Drechsel, *Herolt Smrti. Neb Předposel Věčnosti...* Praha 1635.

Umberto Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha 1998.

Ediční průvodce THESAURUS ABSCONDITUS, dostupný na http://thesaurus.sazba.cz/a5_ta_web.pdf. Vyhledáno 28. 5.

2009.

Allan Ellenius, The Rhetoric of Virtue. A Note on the Function of Seventeenth-Century Sepulchral Imagery. In: Victoria V. Flemming - Sebastian Schütze, *Ars naturam adiuvens. Festschrift für Matthias Winner*. Mainz am Rhein 1996, s. 514-523.

Howard Erskine-Hill, The Medal against Time. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1965. s. 274-298

Moritz Flury-Rova, Wege in die Ewigkeit. Grabmonumente des 12. bis 18. Jahrhunderts in der Schweiz. *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 2003/1, s. 6-18.

Martin Gaži (ed.), *Klášter Zlatá Koruna. Dějiny, pamárky, lidé*. České Budějovice 2007.

Julius S. Held, "The burdens of Time", a Footnote on Amraham Janssens, *Musées royaux de Beaux-Arts bulletin*, Bruxelles, 1, 1952, s. 11-17.

Hesiodos, *Práce a dni*. Praha 1950.

Tomáš Hladík, kat. č. I/7.18. In: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie*. Praha 2001, s. 261.

Milan Hlinomaz, *Klášter premonstrátů Teplá*. Karlovy Vary 2003.

Annegret Hoberg, *Zeit, Kunst und Geschichtsbewusstsein. Studien zur Ikonographie des Chronos in der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts*. Dizertační práce, Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard Karls Universität Tübingen, 2007, nepublikováno.

Petr Horák, *Hnát a barokní kostlivci*. Havlíčkovobrodsko 20, 2008, s. 33-49.

Zdeněk Horský, *Pražský orloj*. Praha 1988.

Mojmír Horyna– Jaroslav Macek – Petr Macek – Pavel Preiss, *Okravián Broggio 1670-1742*. Litoměřice 1992

- Jiřina Hořejší – Petr Heřman, Praga caput regni. Glosy ke kulturní historii Staroměstské radnice. *Staletá Praha XIX*, 1989, s. 33-54.
- Johann Huizinga, *Podzim středověku*. Jinočany, 1999.
- Alfred Chapius, *De horologis in arte: l'horologe et la montre à travers les âges, d'après les documents du temps*. Lausanne, 1954.
- Andrè Chastel, Le baroque et la mort, in: Enrico Castelli (ed.), *Retorica e barocco. Atti del III Congresso internazionale di studi umanici*, Roma, Bocca, 1955.
- André Chastel, Le Mythe de Saturne dans la Renaissance italienne. *Phoebus*, 1946, s. 125-135.
- Wilhelm Edler von Janko, heslo Arco. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Erster Band. Leipzig 1875, s. 513.
- Hroznata František Janoušek, *Klášter Teplá. Minulost – současnost*. Třebíč 1993.
- Horst W. Janson, The Putto with the Death's Head. *Art Bulletin* 19, 1937, s. 423-449.
- Zdeněk Kalista, *Česká barokní gotika a její žďárské ohnisko*. Praha 1970.
- Karel Kibic, Staroměstská radnice v Praze, *Staletá Praha V*, 1971, s. 33-63.
- Marion Kintzinger, *Chronos und Historia : Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. Wiesbaden 1995.
- Václav Kleych, *Starých lidí koruna pobožnosti, to jest Modlitby, zvláště pro osoby věku sešlého...* Bez udání místa vydání, 1724.
- Raymond Klibalsky - Erwin Panofsky - Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*. Cambridge 1964.

- Ivo Kořán, *Braunové*. Praha 1999.
- Viktor Kovařík, *Sochař Lazar Widemann*. Plzeň 2006.
- Antonín Kubáček, *Dějiny zemědělství v českých zemích. Díl 1*. Praha 1994.
- Heinz Ladendorf, Kairos. In: *Festschrift, Johannes Jahn zum 22 November 1957*. 1958, s. 225-235.
- 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.
- Otto Lauffer, Allegorie der Begriffe der Zeit, des Jahres und der Jahreszeiten, der Monate und der Tageszeiten. In: *Beiträge zur sprachlichen Volksüberlieferung*. Berlin 1953, s. 250-259.
- Madeleine Laurain-Portemer, Mazarin et le Bernin : a propos du "Temps, qui découvre la vérité". *Gazette des beaux-arts*, 6, 1969, s. 185-200.
- Irving Lavin, Bernini's death. *The Art Bulletin*, LIV, 1972, s. 159-186.
- Josef Ledr, *Děje panství a města Nových Dvůrů*. Kutná Hora 1884.
- Ernst Lehner - Johanna Lehner, *Devils, Demons, Death and Damnation*. New York 1971.
- Zuzana Lukáčová, *Barokní plastika pro klášter Teplá*. Diplomová práce Ústavu pro dějiny umění Filosofické fakulty Univerzity Karlovy, 1997, nepublikováno.
- Petr Macek, Barokní proměny oseckého kláštera. In: Norbert Krutský (ed.), *800 let kláštera Osek. Jubilejní sborník*. Praha 1996. s. 143- 151.
- Dobroslav Líbal, *Klášter Zlatá Koruna*. Praha 1948.
- Ladislav Macek – Pavel Rous, *Havlíčkův Brod v pověstech a historii*.

Havlíčkův Brod 1993, s. 29-41.

Samuel L. Macey, *Patriarchs of Time. Dualism in Saturn-Cronus, Father Time, The Watchmaker God, and Father Christmas*. Athens (Ga) a London, 1987.

Oldřich Mahler, Po stopách Květnového povstání v Praze, *Staletá Praha XIX*, 1989, s.5-32

Emile Mâle. *L'art religieux après le concile de Trente*. Paris 1934.

Giovanni Battista Manni, *Věčný pekelný žalář*. Brno 2002.

Klaus Maurice, *Die französische Pendule des 18. Jahrhunderts : ein Beitrag zu ihrer Ikonologie*. Berlin 1967.

Barbara Maurmann-Bronder, Tempora significant : zur Allegorese der vier Jahreszeiten. In: / Hans Fromm (ed.), *Verbum et signum : Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung*. München 1975. s. 69-110.

Anežka Merhautová (ed.), *Katedrála sv. Víta v Praze*. Praha 1994.

Stanislav Michal – Irena Laboutková, Katalog expozice měření času Národního technického muzea v Praze. Praha 1997

Liefelotte Möller, heslo „Chronos“ In: Otto Schmitt (ed.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* bd. 3, Stuttgart 1963, s. 753-764.

Josef Müller, Die Chronos-Figur im Schlossberg-Museum zu Karl-Marx-Stadt: ein Werk Balthasar Permosers? *Kunstmuseen der Deutschen Demokratischen Republik*, 1959, s. 1-15.

Petra Načeradská, *Nápisy okresu Kutná Hora*. Praha 2002.

Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ústí nad Labem, zpráva o činnosti za rok 2006, s. 22. V elektronické formě dostupné na http://www.npu.cz/download.php?FNAME=1184060186_l619.upl&ANAME=vyr351-

[06.pdf&MODNAME=gallery_file&ID=7907](#) (vyhledáno 24. 5. 2009)

Věra Nejedlá, Příspěvek k dílu Jana Brokofa, in: *Umění XII*, 1964, s. 1-28.

Nejedlý (křestní jméno autora neuvedeno), Hrob a náhrobek šlechtného velmože českého hr. Jana Petra Straky z Nedabylic a Libčan, *Zlatá praha* 22, 1897, s. 263.

Nadine Odoletzky, Chronik von Chronos. Eine Geschichte von Zeit und Zeitmessung. *Du. Die Zeitschrift der Kultur*. 10, 1997, s. 46-57. Erwin Panofsky, Mors Vitae Testimonum. The positive aspect of death in renaissance and baroque iconography. In: Wolfgang Lotz - Lise Lotte Möller (eds.), *Studien zur Toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich*. München 1964, s. 221-236.

Erwin Panofsky, Father Time, in: Idem, *Studies in Iconology*. New York 1939, s. 69-93.

Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*. New York, 1962.

Pausaniás, *Cesta po Řecku II*. Praha 1974.

Martin Pavlíček, Epitaf Karla knížete z Liechtensteinu v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Opavě (1756-1765). K typologii náhrobku 18. století v českých zemích. *Acta Universitatis Palackianae Olomouensis Facultas Philosophice Moravica* 3/2005, s. 135-139.

Martin Pavlíček (rec.), Ivo Kořán, Braunové, *Umění XLVIII*, 2000, s. 96–100.

Teresa Pérez Higuera, *Chronos. Die Zeit in der Kunst des Mittelalters*. Würzburg 1997.

Miroslav Petříček, *Úvod do současné filosofie*. Praha 1997.

Andor Pigler, *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. 2. Bd.* Budapest 1974.

- Pindauros, *The Odes of Pindar*. London 1968.
- Platón, *Euthyfrón*. In: Idem, *Euthyfrón, Obrana Sókrata, Kritón*. Praha 2005.
- Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna*. Praha 1986
- Jan František Polentzi, *Krátká Wssak Gruntowná Sprawa a Naučenj O Moru...* Praha 1708.
- Mario Praz, *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton 1970.
- Pavel Preiss, Braunovské plastiky z Cítolib ve vídeňském Neuwaldegg, In: Jiří Jiroutek - Miloš Kruml – Martin Kubelík, *Historická architektura. Sborník k poctě Milana Pavlíka*, Praha 1995, s. 141 – 154.
- Pavel Preiss, *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Praha a Litomyšl 2003.
- William Ramsay, heslo Saturnalia. In: William Smith (ed.), *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. Boston 1856, s. 1009.
- Alex Ricketts, Father Time's defeat. *The New York Times*, 1. 3. 1903.
- Alois Riegl, *Moderní památková péče*. Praha 2003.
- Bohumír Roedl, *Cítoliby*. Louny 2003.
- Marguerite Roques, Iconographie médiévale du Temps en France, in: René Julian(ed.), *A travers l'art français*. Paris 1978, s. 41-45.
- Jan Royt, Ve znamení krve a mléka. Poznámky k ikonografii uměleckých děl a ke kultům v oseckém klášteře v 17. a 18. století. In: Dana Stehlíková – Daniela Houšková, *800 let kláštera v Oseku (1196-1996) (kat. Výst.)*. Praha 1996. s. 67-72
- Josef Rublič, *Zámek a zámecká zahrada v Libochovicích*. Praha 1948.

Henriette s'Jacob, *Idealism and Realism. A study of sepulchral symbolism*. Leiden 1954.

Fritz Saxl, Veritas filia Temporis. In: Raymond Klibansky - H. J. Paton (eds.), *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*. Oxford 1936, s. 197-222.

Camillo Semenzato, Heslo Corradini, Antonio. In: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art. Volume 7*. London 1996, s. 881-882.

Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. New York 1961.

William Shakespeare, *Zimní pohádka*. Praha 1917.

William Shakespeare, Zneuctění Lukrécie. In Idem, *Historie II. Básně*. Praha 1964.

Georg Scherer, *Smrt jako filosofický problém*. Kostelní Vydří 2005.

August Schestag, Die Neuauftellung der Sammlung der Kleinplastik im Österreichischen Museum. *Kunst und Kunsthandwerk XXII*, 1919, s. 130.

Paul Schumann, *Dresden*. Leipzig 1909. Elektronicky dostupné na http://www.archive.org/stream/dresdensc00schu/dresdensc00schu_djvu.txt. Vyhledáno 23. 5. 2009. s. 97.

Dirk Schwarze, Chronos & Kairos: „Die Zeit in der zeitgenössischen Kunst: Museum Friedericianum, Kassel. *Kunstforum International 149*, 2000, s. 353-355.

Zdeňka Skořepová, *O sochařském díle rodiny Platzerů. Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství*. Praha 1957.

Olga Strettiová, Státní zámek v Libochovicích. Idem et al, *Libochovice. Státní zámek, město a okolí*. Praha 1953.

Studijní nadání v království českém II, 1895, s. 59

- František X. Šalda, Kritika pathosem a inspirací. In: Idem, *Boje o zítřek. Meditace a rapsodie 1899-1904*. Praha 1905, s. 185-201
- Michal Šroněk, K dějinám české barokní náhrobní plastiky. *Ústecký sborník historický* 1983, s. 229-243.
- Václav V. Štech, *Skutečnost umění*. Praha 1946.
- Zdeněk Štrejn – Vladimír Hyhlík, *Dobrá Voda u Nových Hradů. Poutní chrám Panny Marie*. Velehrad 1992.
- Jiřík Tesák, *Homo Foenum. To jest: Křesťanské a sprostnické však s Božím Slovem srovnalé připomenutí o smrtedlnosti naší lidské...* Praha 1616.
- Martin Tribalus – *Jedenáctero Kázání Pohřební...* Bez uvedení místa vydání, 1600.
- Václav Vančura, Ottavio Mosto, *Umění* 4, 1995, XLIII, s. 334-354.
- Rosario Villari, Barokní člověk. In: Idem (ed.), *Barokní člověk a jeho svět*. Praha 2004.
- Vít Vlnas, *Princ Evžen Savojský. Život a sláva barokního válečníka*. Praha a Litomyšl 2001.
- Václav Vojtíšek, Pohroma Staroměstské radnice, in Bohumil Hypšman, *Sto let Staroměstského rynku a radnice*. Praha 1946
- Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert, *Der triumphierende und der beseigte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock*. Berlin a New York, 1975.
- Rudolf Wittkower, *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*. London 1997.
- Rudolf Wittkower, Chance, Time and Virtue. *Journal of the Warburg Institute* I., 1937, s. 313-321.
- Rudolf Wittkower – Margot Wittkower, *Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artist: A Documented History from Antiquity*

to the French Revolution. New York, London 1969.

Peter Zamarovský, Cesty k fyzikálnímu pojmání času. In: *Čas a doba, sborní ze semináře Čas a doba, pořádaného na Katedře filosofie Fakulty Pedagogické Technické univerzity v Liberci. Liberec 1999.*

James Yates, Heslo Falx, in: William Smith (ed.), *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. Boston 1856, s. 518-519.

Seznam obrazových příloh

dřevořez na obalu – repro z: Simon Valecius, *Krátká zpráva která by člověk pobožný k smrti se strojit měl tak aby z tohoto světa šťastně vykročiti mohl...* Praha, bez datace.

obr. 1 - Pražský řezbář 2. poloviny 17. století, Smrtka ze Staroměstské radnice, 1659, kat. č. 1. Foto: Muzeum hlavního města Prahy.

obr. 2 - detail obr. 1. Foto: Muzeum hlavního města Prahy.

obr. 3 - současné osazení kopie Smrtky na Staroměstské radnici.

Foto: Petr Horák.

obr. 4 - „Hnát” na havlíčkobrodské radnici. Repro z: Friedrich Bernau, *Die Burg Lipnic bei Deutschbrod in Wort und Bild*. Praha 1873.

obr. 5 - Jan Brokof a neznámý italský štukatér, krb v tzv. Saturnově sále zámku v Libochovicích, 1683-1689, kat. č. 2. Foto: Petr Horák.

obr. 6 - Italský štukatér, Chronos, detail obr. 5. Foto: Petr Horák.

obr. 7 - Jan Brokof, Mouřenín, detail obr. 5. Foto: Petr Horák.

obr. 8 - Italský štukatér, Šašek, detail obr. 5. Foto: Petr Horák.

obr. 9 - detail obr. 7. Foto: Petr Horák.

obr. 10 - Ottavio Mosto, Náhrobek Barbory Kateřiny hraběnky z Arca, 1695, kat. č. 3. Foto: Petr Horák.

obr. 11 - Portrét Barbory Kateřiny z Arca, detail obr. 10. Foto: Petr Horák.

obr. 12 - Putto s věžníkovským erbem, detail obr. 10. Foto: Petr Horák

obr. 13 - Chronos, detail obr. 10. Foto: Petr Horák.

obr. 14 - detail obr. 13. Foto: Petr Horák.

obr. 15 - Johann Bernhard Fischer z Erlachu a Ferdinand Maxmilián Brokof, Náhrobek Jana Václava hraběte Vratislava z Mitrovic, 1714-1716, Praha-Staré Město, kostel sv. Jakuba, kat. č. 4. Foto: Petr Horák.

- obr. 16 - detail obr. 15. Foto: Petr Horák.
- obr. 17 - detail obr. 15. Foto: Petr Horák.
- obr. 18 - Rytina náhrobku hraběte Vratislava z Mitrovic z Fischerova traktátu. Repro z: Johann Bernhard Fischer z Erlachu, *Entwurf einer historischen Architektur*, Wien 1721.
- obr. 19 - Giacomo Antonio Corbellini, Památník zakladatelů a dobrodinců oseckého kláštera, 1717, Osek - klášterní kostel, kat. č. 5. Foto: Petr Horák.
- obr. 20 - Kontemplace, detail obr. 19. Foto: Petr Horák
- obr. 21 - Chronos, detail obr. 19. Foto: Petr Horák.
- obr. 22 - detail obr. 21. Foto: Petr Horák.
- obr. 23 - Fáma, detail obr. 19. Foto: Petr Horák.
- obr. 24 - Giacomo Antonio Corbellini, 1. (?) návrhová studie kat. č. 5. Repro z: Mojmír Horyna – Jaroslav Macek – Pavel Preiss – et al., *Okravíán Broggio 1670-1742*. Litoměřice 1992.
- obr. 25 - Giacomo Antonio Corbellini, 2. (?) návrhová studie kat. č. 5. Repro z: Mojmír Horyna – Jaroslav Macek – Pavel Preiss – et al., *Okravíán Broggio 1670-1742*. Litoměřice 1992.
- obr. 26 - Kazatelna poutního kostela v Dobré Vodě u Nových Hradů, 1717, in situ, kat. č. 6. Foto: Petr Horák.
- obr. 27 - Chronos, detail obr. 26. Foto: Petr Horák.
- obr. 28 - Křesťanské ctnosti a sv. Pavel, detail obr. 26. Foto: Petr Horák
- obr. 29 - detail obr. 27. Foto: Petr Horák.
- obr. 30 - Matyáš Bernard Braun, Chronos, 1718-19, Cítoliby - hřbitovní zeď (osazený výdusek) kat. č. 7. Foto: Petr Horák.
- obr. 31 - detail originálu kat. č. 7, deponovaného v kostele sv. Petra v Lounech. Foto: Petr Horák.
- obr. 32 - Matyáš Bernard Braun, Víra, 1718-19, Cítoliby - hřbitovní zeď

(osazený výdusek), Foto: Petr Horák.

obr. 33 - detail originálu obr. 32, deponovaného v kostele sv. Petra v Lounech. Foto: Petr Horák.

obr. 34 - Antonín Birckhart podle Matyáše Bernarda Brauna, Pravda, napadaná Neřestmi, je odhalena Časem. Rytina (1722) nezachovaného pískovcového sousoší z Lysé n. L. (1721), kat. č. 8.

Repro z: Pavel Preiss, *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Praha a Litomyšl 2003.

obr. 35 - Matyáš Bernard Braun a neznámý architekt, nerealizovaný návrh pomníku císaře Karla VI. pro Karlův most, 1719, kat. č. 9. Repro z: Pavel Preiss, *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Praha a Litomyšl 2003.

obr. 36 - Matyáš Bernard Braun, Čas odnáší Noc, 1730-1735, kat. č. 10, bývalý klášter Kladruby. Foto: Petr Horák.

obr. 37 - Matyáš Bernard Braun, Čas odhaluje Den, 1730-1735, kat. č. 10, bývalý klášter Kladruby. Foto: Petr Horák.

obr. 38 - detail obr. 36. Foto: Petr Horák.

obr. 39 - detail obr. 37. Foto: Petr Horák.

obr. 40 - Antonio Corradini, bozzeto k Pravdě odhalované Časem z drážďanské Grosser Garten, před 1733, polychromovaná terakota, Národní galerie v Praze. Foto: Petr Horák.

obr. 41 - Neznámí následovníci Matyáše Bernarda Brauna, Náhrobek Jana Petra hraběte Straky z Nedabylic, 1740, Libčany, kostel Nanebevzetí Panny Marie, kat. č. 11. Foto: Petr Horák.

obr. 42 - detail obr. 41. Foto: Petr Horák.

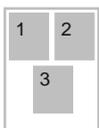
obr. 43 - detail obr. 41. Foto: Petr Horák.

obr. 44 - Ignác František Platzer, Náhrobek blahoslaveného Hroznaty, 1761, Teplá, klášterní kostel, kat. č. 12. Foto: Petr Horák.

- obr. 45 - Kontemplace, detail obr. 44. Foto: Petr Horák.
- obr. 46 - Chronos, detail obr. 44. Foto: Petr Horák.
- obr. 47 – Ignác Platzer, Jedna ze studijních kreseb (?) ke kat. č. 12.
Repro z: *Zdeňka Skořepová, O sochařském díle rodiny Platzerů. Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství.* Praha 1957.
- obr. 48 - Jan Jakub Eberle a Tomáš Feiler, Kenotaf Přemysla Otakara II., 1773, Zlatá Koruna, klášterní kostel, kat. č. 13. Foto: Petr Horák.
- obr. 49 - Minerva, detail obr. 48. Foto: Petr Horák.
- obr. 50 - Chronos, detail obr. 48. Foto: Petr Horák.
- obr. 51 - Merkur, detail obr. 48. Foto: Petr Horák.
- obr. 52 - Jan Jakub Eberle a Tomáš Feiler, Náhrobek Bavora III. z Bavorova, 70. léta 18. století, polychromované dřevo, výška cca 5 m.
Foto: Petr Horák.
- obr. 53 - Neznámý západočeský (?) řezbář, Sedící Chronos, 2. polovina 18. století, Západočeské muzeum v Plzni, kat. č. 14. Foto: Petr Horák.
- obr. 54 - detail obr. 53. Foto: Petr Horák.
- obr. 55 - detail obr. 53. Foto: Petr Horák.
- obr. 56 - Náhrobek Antona Adlera, 1778, mramor, Těchobuz, kostel sv. Marka, kat. č. 15. Foto: Petr Horák.
- obr. 57 - detail obr. 56. Foto: Petr Horák.
- obr. 58 - Ignác Martin Platzer, výzdoba hodin, kolem r. 1800, kat. č. 16.
Repro z: *Zdeňka Skořepová, O sochařském díle rodiny Platzerů. Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství.* Praha 1957.
- obr. 59 - Ignác Martin Platzer, návrhová kresba ke kat. č. 16. Repro z: *Zdeňka Skořepová, O sochařském díle rodiny Platzerů. Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství.* Praha 1957.



obr. 1 - Pražský řezbář 2. poloviny 17. století, Smrtka ze Staroměstské radnice, 1659, kat. č. 1. Foto: Muzeum hlavního města Prahy.



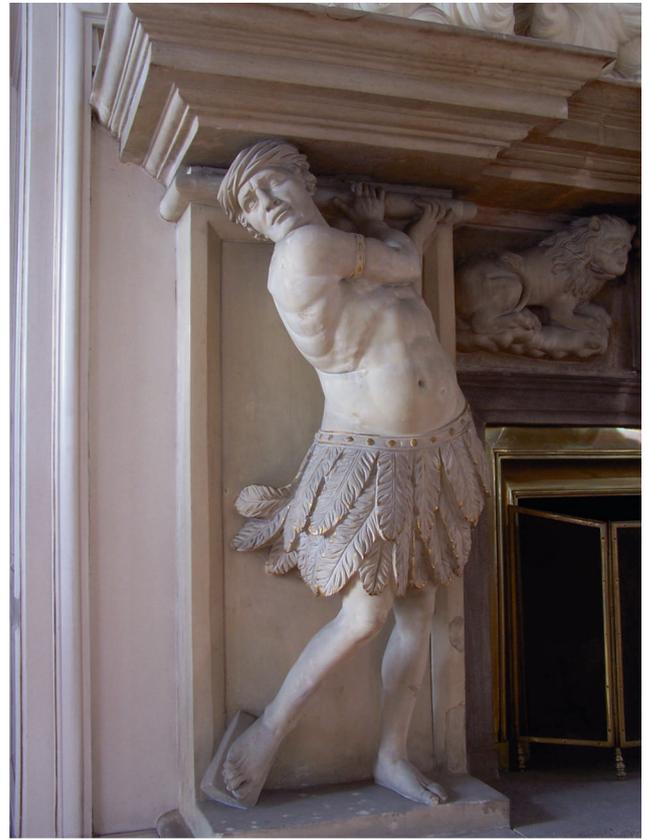
1 - obr. 2 - detail obr. 1. Foto: Muzeum hlavního města Prahy

2 - obr. 3 - současné osazení kopie Smrtky na Staroměstské radnici. Foto: Petr Horák

3 - obr. 4 - „Hnát“ na havlíčkovbrodské radnici. Repro z: Friedrich Bernau, *Die Burg Lipnic bei Deutschbrod in Wort und Bild*. Praha 1873.



obr. 5 - Jan Brokof a neznámý italský štukatér, krb v tzv. Saturnové sále zámku v Libochovicích, 1683-1689, kat. č. 2. Foto: Petr Horák.

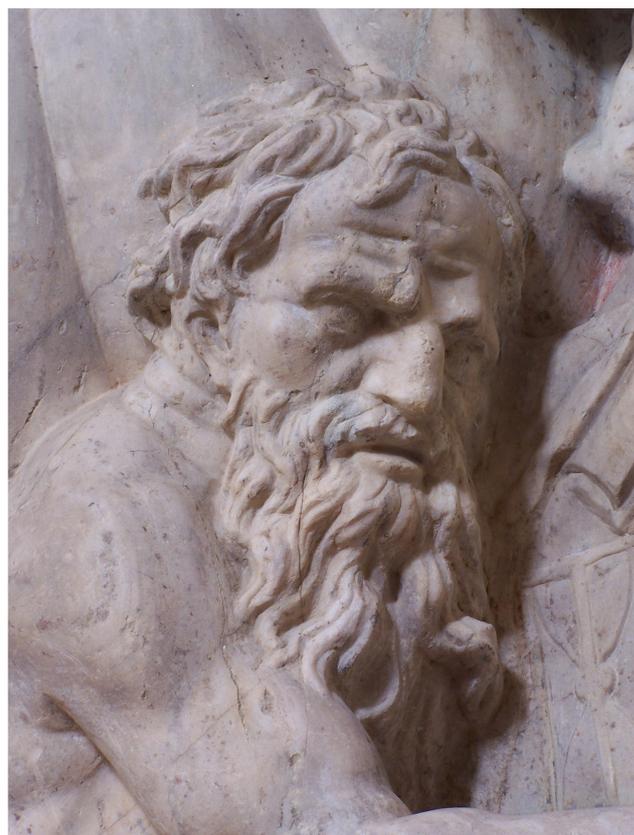


1	2
3	4

- 1 - obr. 6 - Italský štukatér, Chronos, detail obr. 5. Foto: Petr Horák
 2 - obr. 7 - Jan Brokof, Mouřenin, detail obr. 5. Foto: Petr Horák
 3 - obr. 8 - Italský štukatér, Šašek, detail obr. 5. Foto: Petr Horák
 4 - obr. 9 - detail obr. 7. Foto: Petr Horák



obr. 10 - Ottavio Mosto, Náhrobek Barbory Kateřiny hraběnky z Arca, 1695, kat. č. 3. Foto: Petr Horák.



1	2
3	4

- 1 - obr. 11 - Portrét Barbory Kateřiny z Arca, detail obr. 10. Foto: Petr Horák
2 - obr. 12 - Putto s vězníkovským erbem, detail obr. 10. Foto: Petr Horák
3 - obr. 13 - Chronos, detail obr. 10. Foto: Petr Horák
4 - obr. 14 - detail obr. 13. Foto: Petr Horák



obr. 15 - Johann Bernhard Fischer z Erlachu a Ferdinand Maxmilián Brokof, Náhrobek Jana Václava hraběte Vratislava z Mitrovic, 1714-1716, Praha-Staré Město, kostel sv. Jakuba, kat. č. 4.
Foto: Petr Horák.



- | |
|---|
| 1 |
| 2 |

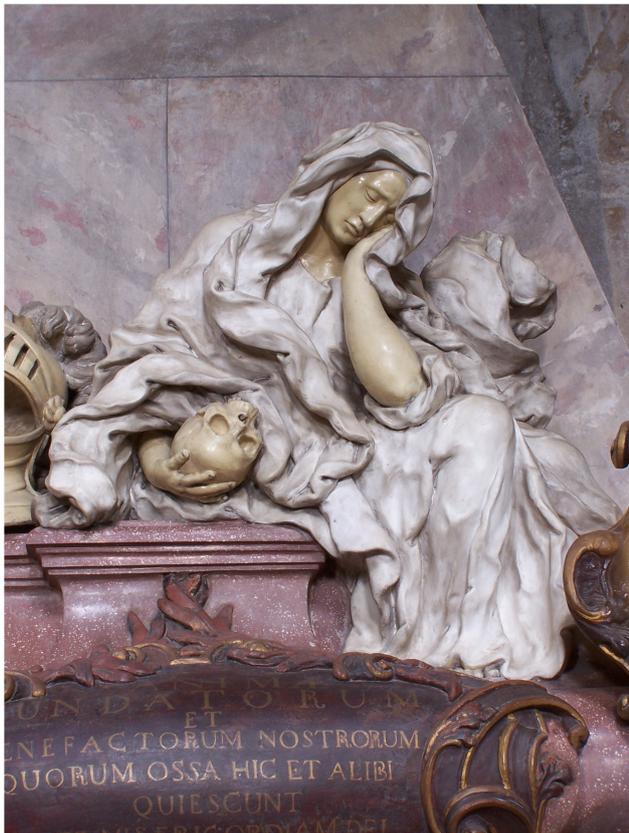
1 - obr. 16 - detail obr. 15. Foto: Petr Horák
2 - obr. 17 - detail obr. 15. Foto: Petr Horák



obr. 18 - Rytina nárobku hrabète Vratislava z Mitrovic z Fischerova traktátu. Repro z: Johann Bernhard Fischer z Erlachu, *Entwurf einer historischen Architektur*, Wien 1721.

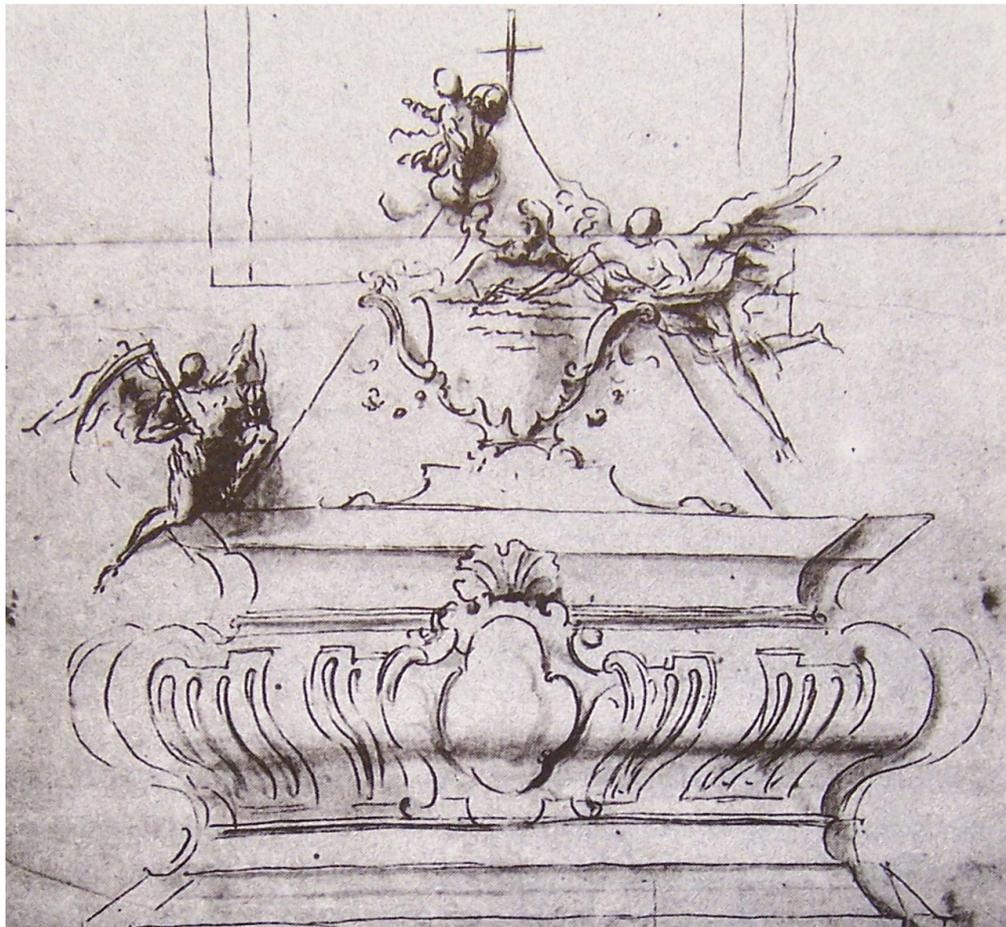
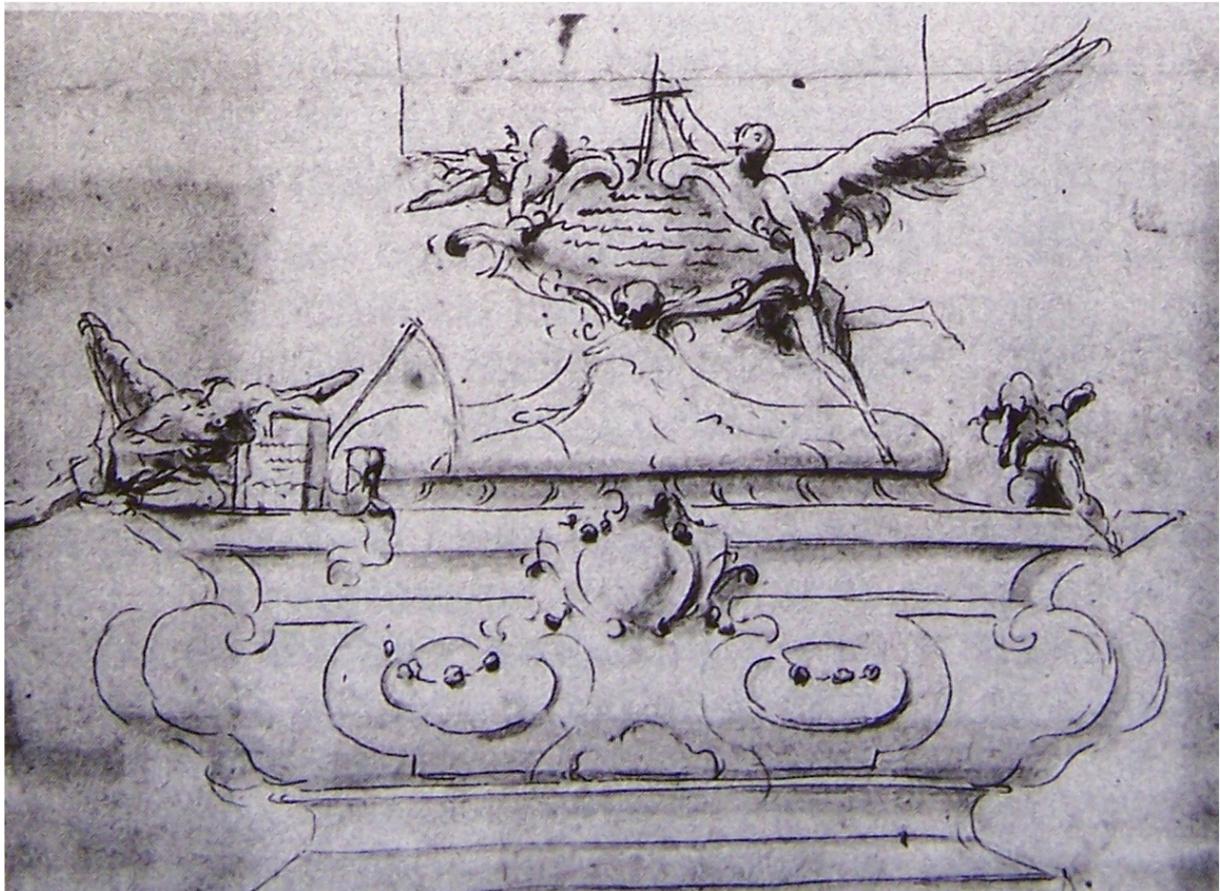


obr. 19 - Giacomo Antonio Corbellini, Památník zakladatelů a dobrodinců osekého kláštera, 1717, Osek - klášterní kostel, kat. č. 5. Foto: Petr Horák.



1	2
3	4

- 1 - obr. 20 - Kontempace, detail obr. 19. Foto: Petr Horák
 2 - obr. 21 - Chronos, detail obr. 19. Foto: Petr Horák
 3 - obr. 22 - detail obr. 21. Foto: Petr Horák
 4 - obr. 23 - Fáma, detail obr. 19. Foto: Petr Horák



1

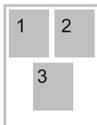
1 - obr. 24 - Giacomo Antonio Corbellini, 1. (?) návrhová studie kat. č. 5. Repro z: Mojmír Horyna – Jaroslav Macek – Pavel Preiss – et al., *Okravíán Broggio 1670-1742*. Litoměřice 1992.

2

2 - obr. 25 - Giacomo Antonio Corbellini, 2. (?) návrhová studie kat. č. 5. Repro z: Mojmír Horyna – Jaroslav Macek – Pavel Preiss – et al., *Okravíán Broggio 1670-1742*. Litoměřice 1992.



obr. 26 - Kazatelna poutního kostela v Dobré Vodě u Nových Hradů, 1717, in situ, kat. č. 6. Foto: Petr Horák.



1 - obr. 27 - Chronos, detail obr. 26. Foto: Petr Horák
2 - obr. 28 - Křesťanské ctnosti a sv. Pavel, detail obr. 26. Foto: Petr Horák
3 - obr. 29 - detail obr. 27. Foto: Petr Horák



1

2

1 - obr. 30 - Matyáš Bernard Braun, Chronos, 1718-19, Cítoliby - hřbitovní zeď (osazený výdusek) kat. č. 7. Foto: Petr Horák
2 - obr. 31 - detail originálu kat. č. 7, deponovaného v kostele sv. Petra v Lounech. Foto: Petr Horák



1

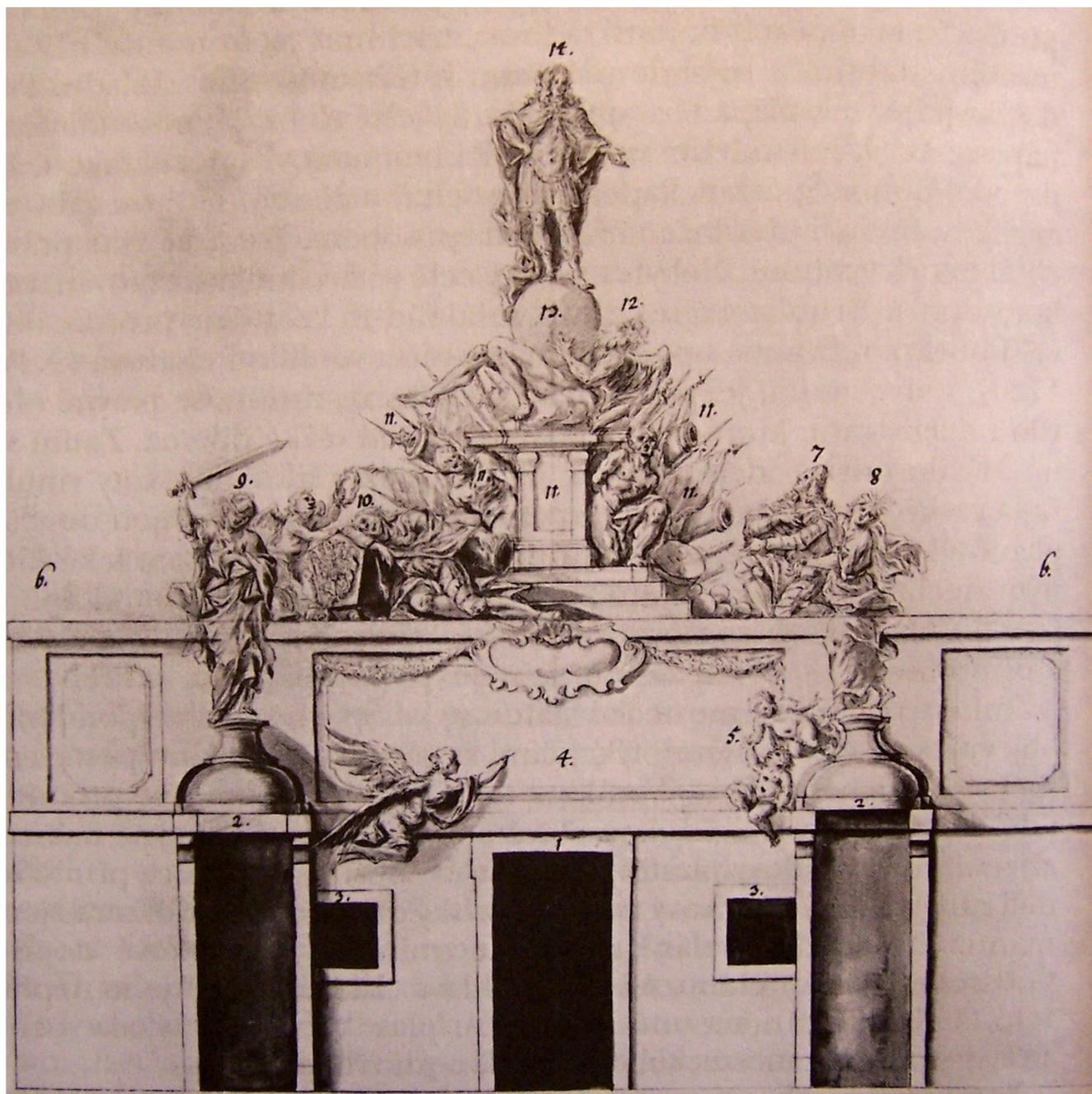
2

1 - obr. 32 - Matyáš Bernard Braun, Vira, 1718-19, Cítoliby - hřbitovní zeď (osazený výdusek), Foto: Petr Horák
2 - obr. 33 - detail originálu obr. 32, deponovaného v kostele sv. Petra v Lounech. Foto: Petr Horák



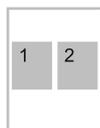
Die Zeit entdecket die Wahrheit, welche von der Liebe der Tugendt interfüret, die Verläumdung,
den Neid und betrug die Schanden machet. Antonius Birckhart sculpsit Prag.

obr. 34 - Antonín Birckhart podle Matyáše Bernarda Brauna, Pravda, napadaná Neřestmi, je odhalena Časem.
Rytina (1722) nezachovaného pískovcového sousoší z Lysé n. L. (1721), kat. č. 8.
Repro z: Pavel Preiss, *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Praha a Litomyšl 2003,



obr. 35 - Matyáš Bernard Braun a neznámý architekt, nerealizovaný návrh pomníku císaře Karla VI. pro Karlův most, 1719, kat. č. 9.

Repro z: Pavel Preiss, *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Praha a Litomyšl 2003,

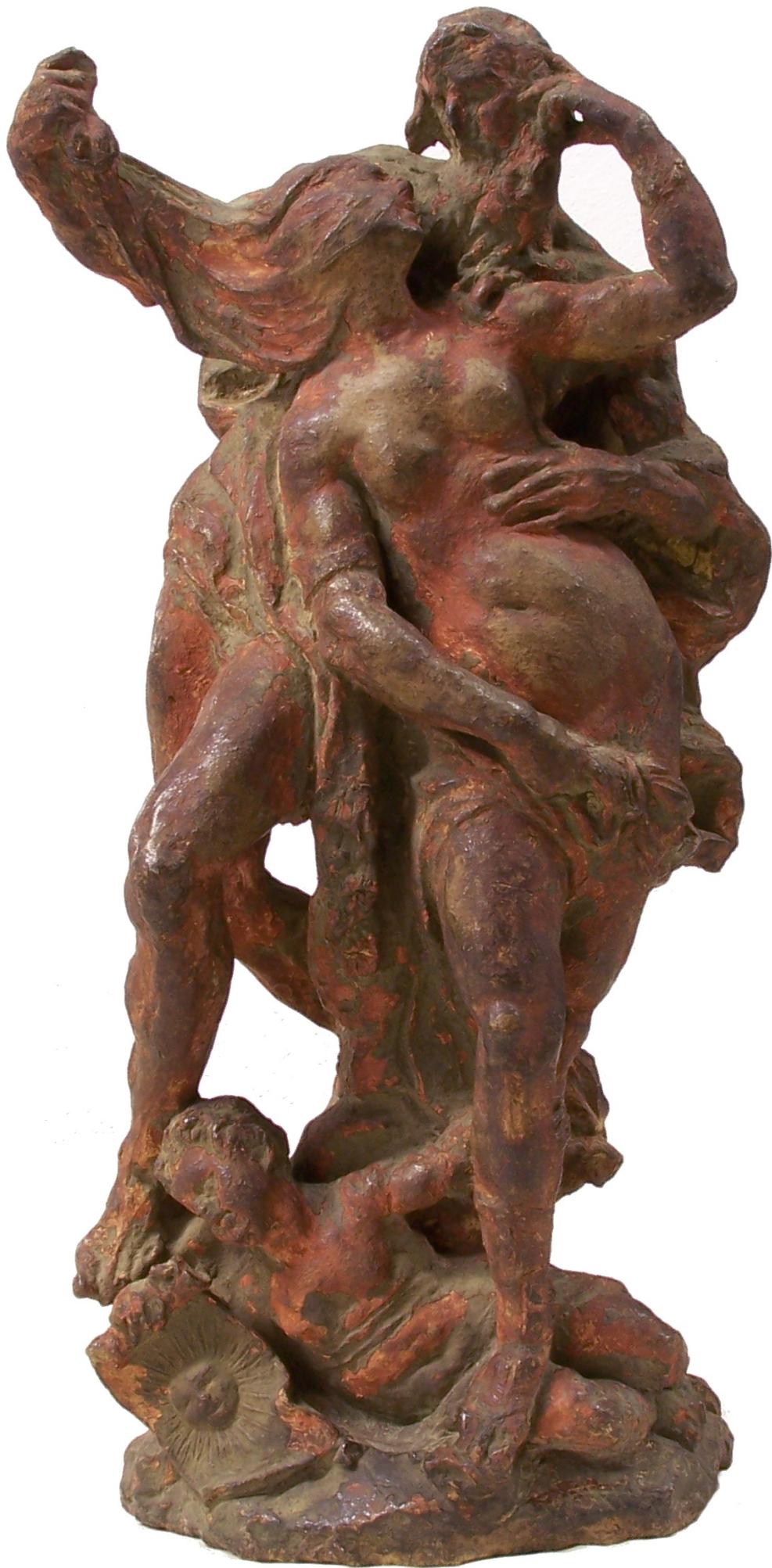


1 - obr. 36 - Matyáš Bernard Braun, Čas odnáší Noc, 1730-1735, kat. č. 10, bývalý klášter Kladruba. Foto: Petr Horák
2 - obr. 37 - Matyáš Bernard Braun, Čas odhaluje Den, 1730-1735, kat. č. 10, bývalý klášter Kladruba. Foto: Petr Horák



- | |
|---|
| 1 |
| 2 |

1 - obr. 38 - detail obr. 36. Foto: Petr Horák
2 - obr. 39 - detail obr. 37. Foto: Petr Horák



obr. 40 - Antonio Corradini, bozzeto k Pravdě odhalované Časem z drážďanské Grosse Garten, před 1733, polychromovaná terakota, Národní galerie v Praze. Foto: Petr Horák.



obr. 41 - Neznámí následníci Matyáše Bernarda Brauna, Náhrobek Jana Petra hraběte Straky z Nedabylic, 1740, Libčany, kostel Nanebevzetí Panny Marie, kat. č. 11. Foto: Petr Horák.

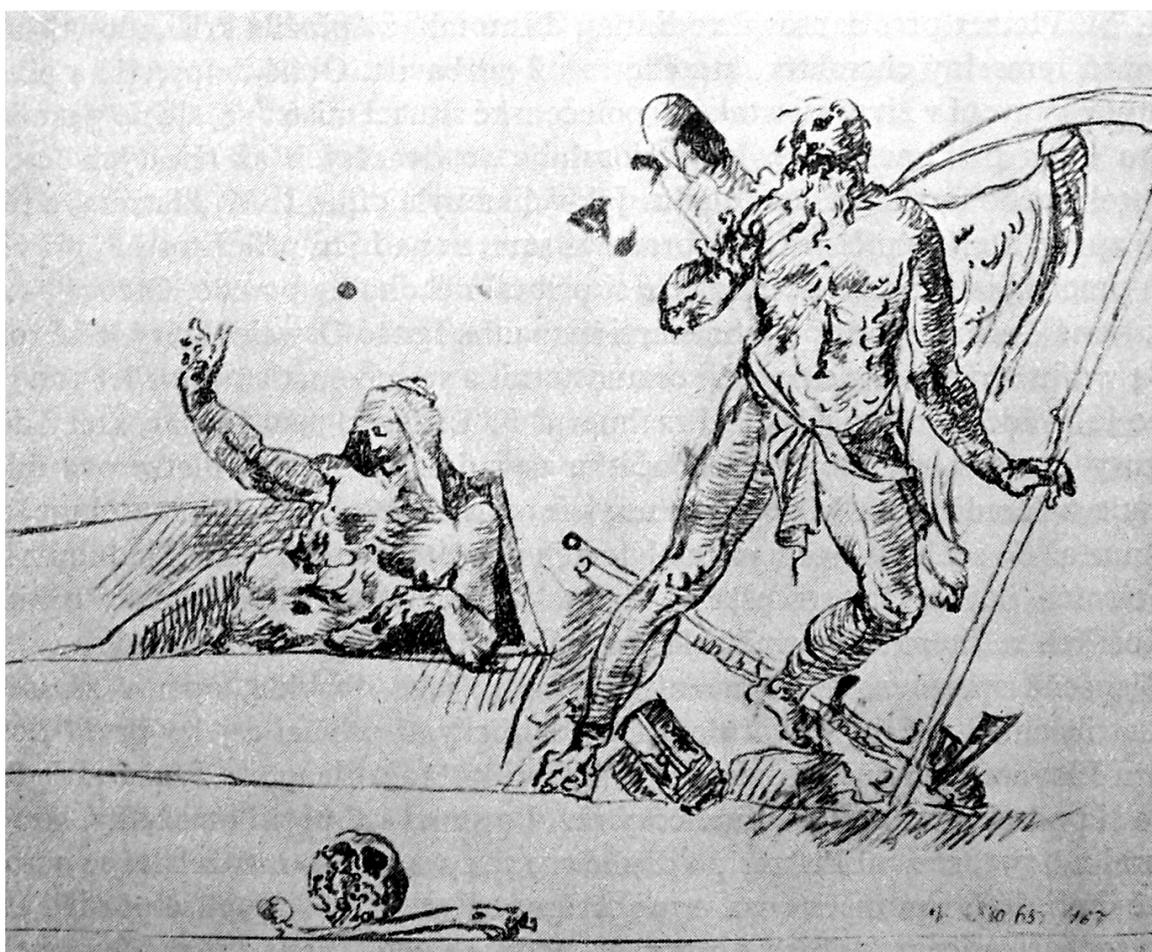
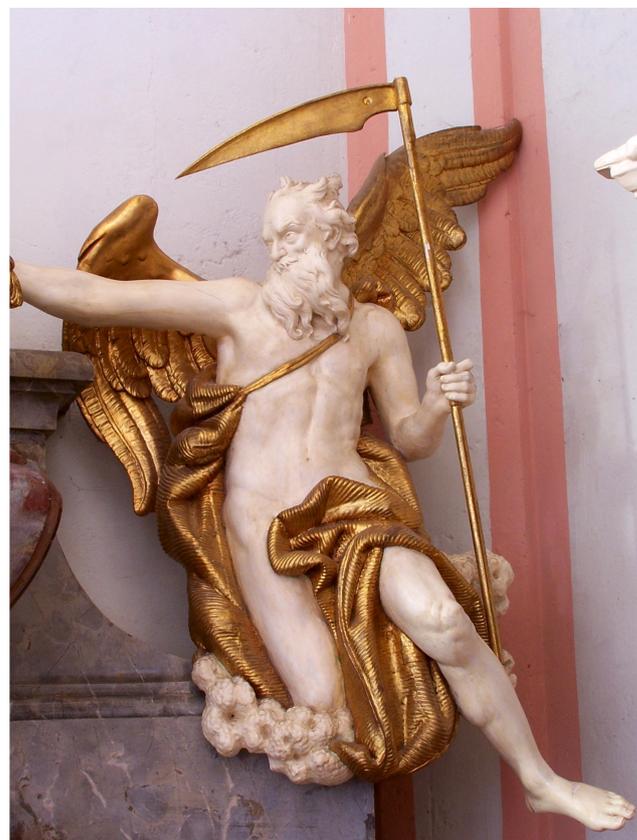


- 1
- 2

1 - obr. 42 - detail obr. 41. Foto: Petr Horák
2 - obr. 43 - detail obr. 41. Foto: Petr Horák



obr. 44 - Ignác František Platzer, Náhrobek blahoslaveného Hroznaty, 1761, Teplá, klášterní kostel, kat. č. 12. Foto: Petr Horák.



1	2
3	

1 - obr. 45 - Kontemplace, detail obr. 44. Foto: Petr Horák

2 - obr. 46 - Chronos, detail obr. 44. Foto: Petr Horák

3 - obr. 47 - Ignác Platzer, jedna ze studijních kreseb (?) ke kat. č. 12. Repro z: Zdeňka Skořepová, *O sochařském díle rodiny Platzerů. Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství*. Praha 1957



obr. 48 - Jan Jakub Eberle a Tomáš Feiler, Kenotaf Přemysla Otakara II., 1773, Zlatá Koruna, klášterní kostel, kat. č. 13. Foto: Petr Horák.



1	2
3	4

1 - obr. 49 - Minerva, detail obr. 48. Foto: Petr Horák

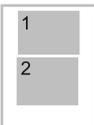
2 - obr. 50 - Chronos, detail obr. 48. Foto: Petr Horák

3 - obr. 51 - Merkur, detail obr. 48. Foto: Petr Horák

4 - obr. 52 - Jan Jakob Eberle a Tomáš Feiler, Náhrobek Bavora III. z Bavorova, 70. léta 18. století, polychromované dřevo, výška cca 5 m. Foto: Petr Horák



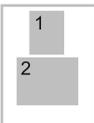
obr. 53 - Neznámý západočeský (?) řezbář, Sedící Chronos, 2. polovina 18. století, Západočeské muzeum v Plzni, kat. č. 14. Foto: Petr Horák.

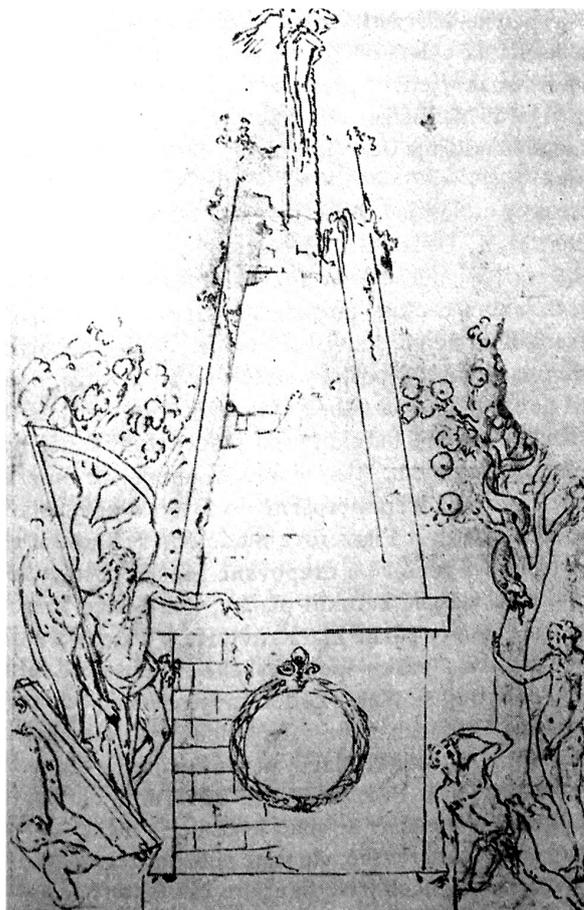


1 - obr. 54 - detail obr. 53. Foto: Petr Horák
2 - obr. 55 - detail obr. 53. Foto: Petr Horák



1 - obr. 56 - Náhrobek Antona Adlera, 1778, mramor, Těchobuz, kostel sv. Marka, kat. č. 15. Foto: Petr Horák
2 - obr. 57 - detail obr. 56. Foto: Petr Horák





1

2

1 - obr. 58 - Ignác Martin Platzer, výzdoba hodin, kolem r. 1800, kat. č. 16. Repro z: Zdeňka Skořepová, *O sochařském díle rodiny Platzerů. Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství*. Praha 1957.

2 - obr. 59 - Ignác Martin Platzer, návrhová kresba ke kat. č. 16. Repro z: Zdeňka Skořepová, *O sochařském díle rodiny Platzerů. Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství*. Praha 1957.

Summary

I tried to globally summarize the historical, cultural, religious and other processes that concerned the object of this thesis: Iconographical or iconological themes of Death and Time.

There are many differences between our point of view of death and that of baroque. We do forget about our dying, about the final destruction that is caused by time. But the baroque sense of death seems to be quite complicated – it is necessary to try not to look at frequent morbid forms of the baroque art from our point of view and then we may see much less morbidity, in short: To see the baroque approach to death as straight welcoming is much more simplified and inadequate than proved.

The evolution of the figure of Death is quite interesting, but much more is that of the figure of Time. As generally known, Father Time has developed from the ancient god Saturn-Kronos, modified by some oriental as well as middle-ages influences. There are two most interesting aspects of the development of the figure of Father Time: From the sixteenth century on, he begun to be less ugly, less sinister. The virtues have started to appear and soon they were to overtake the mighty lord of time. And it is necessary to mention that till now there have been some figures related to Father Time (developed from Saturn) surviving. For example Santa Claus or the Old Year.

Then I tried to apply the conclusions of the theoretic part (some indicated above) to concrete works of art. Several brand new issues (datations, attributions and mainly interpretations) were proposed, some of them concerning the most interesting sculptures of the bohemian baroque. For example works of Ferdinand Maxmilán Brokof, Matyáš Bernard Braun, Ottavio Mosti, Giacomo Antonio Corbellini and others can be found in the catalogue.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Petr Horák
Katedra:	dějin umění
Vedoucí práce:	Mgr. Martin Pavlíček, Ph. D.
Rok obhajoby:	2009

Název práce:	Saturnův odkaz: Smrt a Čas v barokním sochařství Čech
Název v angličtině:	Saturn's heritage: Death and Time in the Bohemian baroque sculpture.
Anotace práce:	Práce v obecné části systematicky shrnuje současnou širokou literaturu týkající se ikonografických typů Chrona a Smrti, popisuje jejich genezi a vzájemné prolínání. Katalogová část pak odborně mapuje výskyty tohoto dodnes srozumitelného fenoménu v barokním sochařství Čech.
Klíčová slova:	Smrt, Čas, Chronos, Saturn, baroko, sochařství, náhrobek.
Anotace v angličtině:	General part of the thesis summarizes contemporary literature concerning the iconographical types of Father Time and Death and their development from ancient times till now. The catalogue part describes realizations of this living theme in the bohemian baroque sculpture from the art-historic point of view.
Klíčová slova v angličtině:	Death, Father Time, Chronos, Saturn, baroque, sculpture, tomb.
Přílohy vázané v práci:	59 obrazových příloh, CD-ROM.
Rozsah práce:	123 stran
Jazyk práce:	čeština