

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Zdeňka Čížková

**Dušičkové kaple v umění řádu
Tovaryšstva Ježíšova**

Diplomová práce

PhDr. Petra Oulíková, Ph.D.

Praha 2020

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 7. 5. 2020

Zdeňka Čížková

Bibliografická citace

Dušíčkové kaple v umění řádu Tovaryšstva Ježíšova [rukopis] :diplomová práce/
Zdeňka Čížkovská ;vedoucí práce: PhDr. Petra Oulíková, Ph.D. -- Praha, 2020. -- 124 s.

Anotace

Cílem této diplomové práce je představit na vybraných stavbách dušíčkové kaple řádu Tovaryšstva Ježíšova v období baroka v Čechách. Spojujícím vodítkem se pro vybrané prostory stala myšlenka posledních věcí člověka a především upomínka očístce, jehož přítomnost byla pro barokní společnost nezpochybnitelnou skutečností, v umění často připomínanou. Očístec, jako prostor, který dává naději katolíkům na spásu, se stal dokonalým prostředkem k uplatnění symbolů a uměleckému ztvárnění, jímž je možné odkázat věřícího k myšlence Posledního soudu.

Klíčová slova

Dušíčkové kaple, Jezuité, Očístec, Smrt, Poslední soud

Abstract

Art of Jesuit Chapels of the Deceased

The theme of this work is presentation of Jesuit Chapel of the Deceased in Bohemia in the Baroque period. The main idea of these chapels are the last idea of man and reminder to purgatory. The presence of purgatory was unquestionable for Baroque society and very often presentation in art. Purgatory was place, which gives hope to the Catholics for salvation and it was great occasional for using special symbols and emblems, it is a way how the remind a believer to the idea of the Last Judgment.

Keywords

The Chapels of the Deceased, the Jesuit, the Purgatory, the Death, the Last Judgement

Počet znaků (včetně mezer): 182 351

Poděkování

Ráda bych poděkovala PhDr. Petře Oulíkové, Ph.D. za laskavé vedení této diplomové práce. Také děkuji své rodině za podporu.

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Přehled literatury.....	10
3. Očistec.....	14
3.1. Vznik a vývoj očistce.....	14
3.2. Očistec v baroku.....	18
4. Kostel sv. Ignáce a kaple Všech věrných zemřelých.....	23
4.1. Kaple Všech věrných zemřelých.....	25
4.1.1. Oltář s Ukřižováním Krista.....	27
4.1.2. Fresková výzdoba kaple Všech věrných zemřelých.....	28
4.1.3. Štuková výzdoba klenby.....	34
4.1.4. Původní ikonografický program proti skutečnému vzhledu.....	36
5. Svatá Hora u Příbrami- Kaple Panny Marie Pomocnice duší v očistci....	42
5.1. Kaple Panny Marie pomocnice duší v očistci.....	45
5.1.1. Poslední soud.....	46
5.1.2. Dobrá smrt.....	47
5.1.3. Náhlá smrt.....	48
5.1.4. Peklo.....	49
5.1.5. Zvláštní soud.....	50
6. Kladsko.....	52
6.1. Kostel Nanebevzetí Panny Marie.....	53
6.2. Kaple Zemřelých.....	55
6.2.1. Oltář Ukřižování Krista.....	56
6.2.2. Klenba kaple.....	58
7. Chrám sv. Mikuláše na Malé Straně- Kaple sv. Barbory.....	62
7.1. Kaple sv. Barbory.....	65
7.1.1. Popis kaple.....	68
7.1.2. Oltář sv. Kříže.....	69
7.1.3. Oltář sv. Barbory.....	74
7.1.4. Témata smrti v detailu.....	77
7.1.5. Freska Posledního soudu.....	79
8. Závěr.....	85
9. Seznam literatury a pramenů.....	89
10. Seznam vyobrazení.....	97
11. Obrazová příloha.....	100

1. Úvod

Tato práce představuje čtyři dušičkové kaple, při jejichž vzniku stál řád Tovaryšstva Ježíšova. Všechny tyto kaple vznikaly v období baroka. Na počátku tohoto bádání nebylo cílem zaměřit se pouze na kaple spjaté s jezuity, nýbrž snaha dohledat barokní dušičkové kaple na území Čech. Požadavkem bylo vyhledat takové kaple, které by obstály jako samostatný prostor v mnohem větším architektonickém celku. Další podmínkou bylo vyhledat takové prostory, které nabízí široký ikonografický program spjatý se smrtelností a očistcem.

Mnoho řádů v Čechách nechalo při svých svatyních zbudovat dušičkové kaple, ale kaple, které vyhovovaly podmínkám stanoveným pro tuto práci, převyšovaly nejvíce u jezuitů, proto se budeme věnovat právě jim. Vybrány byly čtyři prostory, které nejlépe vyhovovaly požadavkům. Největší a zároveň nejmladší z nich je kaple sv. Barbory v kostele sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze. Další pražskou kaplí, které se budeme věnovat, je kaple Všech věrných zemřelých v kostele sv. Ignáce na Novém Městě. Za další stavbou se vypravíme do středočeského kraje. Kaple Panny Marie ochránitelky duší v očistci je jednou z ambitových kaplí poutního areálu Svatá Hora u Příbrami. Poslední kaple se nachází mimo území České republiky. Je to kaple Zemřelých, jež je součástí farního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Kladsku. Kladsko se dnes nachází na území Polska, v minulosti bylo však součástí Českého království, a to až do doby, kdy je byla nucena císařovna Marie Terezie podstoupit Prusku.

Všechny tyto prostory spojuje skutečnost, že vznikaly z podnětu a pro potřeby Tovaryšstva Ježíšova. Samozřejmě jsou propojeny také námětem. Všechny kaple v sobě skrývají dušičkovou tematiku, myšlenky na smrt a Poslední soud, což se odráží v jejich výzdobném systému.

Smrt a pomíjivost jsou pro barokní společnost velmi vděčným námětem. Již v 16. století začala být ve společnosti otázka smrti a spásy velice diskutována. Především zde vzniká spor dvou „táborů“ o spásu lidské duše, a to protestantů, především Lutheránů a katolíků. Pojetí spásy je v jejich učení poněkud odlišné. Zatímco reformace nabádá umírajícího, aby se plně obrátil ke Kristu, a skrze jeho oběť bude spasen, katolické pojetí vyžadovalo po umírajícím jeho přímou spoluúčast v podobě skutků a počinů, jimiž si katolík již za života, mohl získat zásluhy, které mu po smrti mohly pomoci ke spáse. Samozřejmě celá problematika těchto dvou odlišných postojů je mnohem složitější, podrobnější vhled do problému poskytuje ve své knize Radmila Prchal

Pavličková.¹ V samotném středu sporu o spásu se také objevila víra v očistec. Zatímco katolická církev existenci tohoto třetího místa onoho světa plně podporovala, Lutheráni jej vnímali pouze jako výmysl, který není nikde přímo podložen Písmem.

Jezuité, kteří jsou obránci katolické církve, jejichž úkolem bylo obracet a vzdělávat, samozřejmě plně podporovali existenci očistce a rovněž způsoby dobré smrti, jež vedly umírající ke spáse. Svou snahu dovést člověka ke správným myšlenkám, mohli opřít o umělecká znázornění Posledních soudů a dalších námětů, skrze které byla člověku připomínána jeho smrtelnost. Ač by se zdálo, že se v tomto ohledu stává umění depresivní a jeho účelem je strašit, není to tak zcela pravdivé. To co mělo umění v dušičkových kaplích především člověku vštípit, byla skutečnost, že ač se člověk skrze smrt rozloučí s tímto světem, jeho duši budou čekat ještě další, mnohem důležitější okamžiky, kdy bude podle svých skutků souzena. Smrt byla tím posledním okamžikem, kdy si mohl člověk pro svou duši získat zásluhy. Ale aby tomu tak mohlo být, bylo třeba se na smrt připravit. Snahu dovést člověka k dobré smrti odváděli kazatelé a knihy věnované umírání, které mohly poskytnout tolik potřebná vodítka. Nejpodstatnější bylo ovšem v rukou každého jedince. Nestačilo pouze odříkat požadované fráze, ale niterně prožít, vyrovnat se se svým svědomím a smířit se se svou vlastní smrtelností s důvěrou v boží spásu. V tak náročném úkolu mohlo být nápomocné právě umění dušičkových kaplí, které dovolilo člověku v tichosti dumat a symboly, vkomponované do různých tvarů a předmětů výzdoby, vyvolávaly pocity, jež vedly k niternímu prožitku. Umění muselo pracovat s jasnými symboly, srozumitelnými a dobře známými nejen vzdělavcům, ale i těm negramotným. To je dozajista smysl, se kterým se rozhodli jezuité pracovat i ve svých dušičkových prostorách.

Samozřejmě způsob výzdoby není ve všech kaplích jednotný, protože tyto prostory od sebe mnohdy odděluje časová rámeč. Stylově se s podobnými prvky setkáváme v kapli Všech Věrných zemřelých z kostela sv. Ignáce a pak z dušičkové kaple ze Svaté Hory u Příbrami. Tyto stavby vznikají v takřka stejném časovém úseku. Do stejného časového okruhu lze přiřadit i kapli z Kladska. Kaple sv. Barbory ze sv. Mikuláše je ze všech čtyř kaplí nejmladší a i její stylové rysy se od jejích starších “sester” liší, což je způsobeno změnou výtvarného vkusu. Myšlenkové se však neodděluje.

Zajímavé je, že kromě stavebníků (jezuitů) a námětu nalezneme u kaplí i další společná fakta, které svědčí o tom, že jezuité měli ve zvyku oslovovat už ověřené

¹ Radmila PRCHAL PAVLIČKOVÁ: O útěše proti smrti. Olomouc 2017

umělce, jejichž práce jim vyhovovala. Ač se nám nikdy nepovede propojit všechny čtyři kaple najednou. Jednou z těchto osobností je architekt Carlo Lurago. S jeho dílem měli jezuité mnoho zkušeností. Jeho největší stavbou pro tento řád bylo pražské Klementinum. Byl to právě Carlo Lurago, komu svěřili stavbu kostela sv. Ignáce na Novém Městě Pražském. I březničtí jezuité, pro které Lurago vystavěl v Březnici kostel sv. Ignáce, oslovili tohoto architekta, když se rozhodli vystavět poutní areál Svatou Horu u Příbrami. S Luragovým vlivem však můžeme propojit ještě třetí stavbu, a to farní kostel v Kladsku, na jehož barokizaci pracovali lidé z Luragova stavebního podniku. Zde tedy máme tři prostory a tři dušičkové kaple, které s Carlem Luragem souvisí-Kapli Všech věrných zemřelých v kostele sv. Ignáce v Praze, kapli Panny Marie pomocnice duší v očištění na Svaté Hoře u Příbrami a kapli Zemřelých v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Kladsku. Spolu s Luragem se v některých jezuitských stavbách objevila také jména štukatérů Antonia a Tommasa Soldatiů. Jejich štukatury pokrývají stěny kostela sv. Ignáce, včetně dušičkové kaple. Antonio Soldati společně se Santim Cereghetim pracoval na štukách na Svaté Hoře. V Kladsku vystupuje jméno štukatéra Geronima Fatchone, který působil v Luragově podniku. Nutno, ale podotknout, že štuková výzdoba kaple Zemřelých je velmi umírněná.

Jediná kaple, která nám z tohoto srovnávání vypadává, je kaple sv. Barbory, kde se setkáváme již se zcela jiným výzdobným systémem. Ale i v této kapli je použit štuk, jen už zcela odlišně, než tomu tak bylo u starších kaplí. I když se Malá Strana stala druhým místem v Praze, na kterém se jezuité usídlili (1625), stavba chrámu se oddálila, jelikož bylo nutné nejdříve vystavět dům profese. K samotnému chrámu se přikročilo až s počátkem 18. století. Do té doby sloužil jezuitům původní kostel sv. Mikuláše, který stál na místě dnešního chrámu. Kaple sv. Barbory je jednou z prvních částí chrámu, která byla postavena, k její výzdobě se však přistoupilo až v 2. polovině 18. století, tedy přinejmenším o půl století později, než vznikala výzdoba v kapli Všech věrných zemřelých, kapli Panny Marie ochránitelky duší v očištění a kapli Zemřelých. Proto se způsob výzdoby výrazně liší. Ovšem i kapli sv. Barbory je možné propojit alespoň s jednou ze zkoumaných dušičkových kaplí, i když toto propojení není na první pohled viditelné. Objevuje se zde jméno Marie Maxmiliány hraběnky Šternberkové roz. z Hohenzollernu, která byla štědrá donátorkou jezuitů na Novém Městě i na Malé Straně. V kapli sv. Barbory je s ní spojen vznik pohřebního bratrstva sv. Barbory.

V této práci se budeme podrobně věnovat zmíněným kaplím, kde se zaměříme na podrobný popis a význam jednotlivých motivů na základě ikonografického rozboru.

Samozřejmě nechybí ani část věnovaná smrti a hlavně očistci, který je inspiračním námětem kaplí a jejich symboliky. Samotné prostory nás seznámí se základními postupy, jak dosáhnout spásy a vyhnout se zatracení, tak jak je nechali jezuité umělecky ztvárnit, aby co nejlépe působily na city přítomných.

2. Přehled literatury

Hlavní myšlenkou, na které je tato práce vystavěna, je pojetí smrti a osud lidské duše, tak jak je vnímala barokní katolická společnost. Velký prostor je zde věnován očistci, který je kromě Posledního soudu, hlavním námětem dušičkových kaplí a odlišuje katolické pojetí posmrtného údělu duše od názorů, které zastávala reformace. K uchopení tohoto tématu, bylo nutné seznámit se s dobovým chápáním smrti a osudu lidské duše po ní, včetně prostředků, které byly doporučovány ke spáse. Významným dílem, které se zabývá přípravou ke správnému umírání je dílo jezuity Roberta Bellarmina, *Umění křesťanské aneb příprava k dobré smrti* z roku 1630. Tato kniha poskytuje možnost nahlédnout do vnímání smrti a postupů, které doporučovali katoličtí duchovní k zajištění spásy. Dalším zdrojem informací v otázce partikulárního/ osobního soudu, k němuž přichází duše po smrti, je kniha Jeremiase Drexela, *Třetí Díl Wiečnosti* z roku 1634. Autor se neomezuje jen na soud vlastní, ale často zmiňuje na četných případech samotný okamžik smrti a nutnost se na smrt důsledně připravit, aby duše obstála, při již zmíněném partikulárním soudu.

Očistcová tematika je teologicky složitá, proto bylo nutné kromě dobových děl použít také knihy věnované katolické nauce, které poskytli ucelenější informace k tématu. Ze starších titulů to byla *Katolická věrouka*, 3. díl od Richarda Špačka z roku 1922 a *Příruční slovník biblický* Vladimíra P. Škrabala. Z novějších děl byla pro tuto práci využita kniha Gerharda Ludwiga Müllera, *Dogmatika pro studium i pastorizaci* z roku 2010, která poskytla základní informaci nejen o podstatě očistce a jeho vzniku, ale i o pojetí Posledního soudu. Zájem o očistec a spásu projevovalo také mnoho historiků, kteří se tomuto tématu postupně věnovali. Podrobnou syntézu o vzniku očistce od raně křesťanské teze, kdy byl očistec vnímán, jako pouhý stav duše, po jeho plné zhmotnění, jakožto skutečného třetího místa onoho světa, sepsal Jacques LeGoff v roce 2003.

Na základě časového vymezení této práce bylo třeba zaměřit pozornost na období baroka. V Čechách se v 1. polovině 17. století rozhořela rekatolizace, jelikož značná část obyvatelstva byla ovlivněna protestanstvím, tato skutečnost ovlivnila i přijetí očistce v českém prostředí a celkově náboženský život na našem území. Mezi nejvýznamnější šířitele rekatolizace patřilo samozřejmě Tovaryšstvo Ježíšovo, které je objednavatelem kaplí, kterým se v této práci budeme věnovat, proto bylo také třeba se s tímto řádem blíže seznámit. Počátkem 18. století sepsal Johannes Schmidl čtyřdílné

dílo *Historiae S. I. Provinciae Bohemiae*, kde se setkáme s historií působení Tovaryšstva na území Českého království, včetně informací o založení některých chrámů a jmen donátorů, kteří Jezuity podporovali. Historii Tovaryšstva Ježíšova se věnuje Ivana Čornejová v knize *Tovaryšstvo Ježíšovo, jezuité v Čechách* z roku 1995, kde se neomezuje pouze na působení řádu na našem území, ale přibližuje také založení a okolnosti vzniku tohoto řádu. Celý díl své encyklopedie věnoval řádu také Milan Buben: *Encyklopedie řádů a kongregací III. díl. 4. svazek*.

Vedle samotného působení jezuitů v Čechách, bylo také nutné nahlédnout do vnímání barokní společnosti, jejího náboženského rozpoložení a zbožnosti, včetně obřadů s ní spojených. Mezi současnými autory se těmito otázkami zabývá především Jiří Mikulec, který poskytuje nejen vhled do myšlení tehdejší společnosti, ale představuje také prostředky, jimiž katolická církev mohla zapůsobit na věřící. V otázkách spásy a pomoci duší mohla pomoci náboženská bratrstva, jimž se Jiří Mikulec věnoval například v knize *Barokní náboženská bratrstva v Čechách*. Literatura od tohoto autora zabývající se barokní zbožností včetně kapitol věnovaných smrti je však mnohem četnější např.: *Pražská barokní bratrstva a smrt r. 2002*, *Náboženský život a barokní zbožnost v Českých zemích, 2013*. Kniha zaměřena na očištcovou tematiku s akcentem na umělecká díla, která vznikala, pod vlivem tohoto námětu vzešla ze spolupráce Tomáše Malého a Pavla Suchánka v roce 2013. Jejich *Obrazy očištců*, se staly významným zdrojem informací pro tuto práci, jak v oblasti teorie o očištcích, tak ve zmínkách ke kaplím uvedených v této práci. Jak jsem již bylo zmíněno, existence očištců je plně přijímána katolickou církví, ze strany lutheránů je však očištec odmítán, to znamená, že pojetí spásy se u obou konfesí liší a zároveň je důvodem jejich sporu. Možnost pochopit jejich rozdílnost a myšlenky, na nichž zakládají cestu ke spáse, poskytuje v knize *O útěše proti smrti* Radmila Prchal Pavlíčková. Autorka na základě pohřebních kázání obou konfesí z 16. a počátku 17. století, poukazuje na důležité rozdíly v jejich vnímání smrti a partikulárního soudu.

Pro informace přímo o kaplích, kterými se tato práce zabývá, bylo nutné pojednat vždy samostatnou škálu k danému objektu. Pro prvotní poznatky bylo možné využít základní literaturu např. *Posvátná místa královského hl. města Prahy* z roku 1883 a 1884 od Františka Ekerta, kde jsou kapitoly věnované kostelu sv. Mikuláše na Malé Straně a kostelu sv. Ignáce na Novém Městě Pražském. *Soupis památek historických a uměleckých, díl 13* od Ant. Podlahy pro informace o Svaté Hoře. Zmínky o všech kaplích, kromě Kladské, nalezneme v knize *Český barok* z roku 1972, v *Dějínách*

českého výtvarného umění II./2, ed. Jiří Dvorský a v čístě na architekturu zaměřené knize *Barokní architektura v Čechách* Richarda Biegla, Petra Macka a Jakuba Bachtíka.

Dále již bylo potřeba pracovat s literaturou věnovanou jednotlivým objektům. V případě kostela sv. Mikuláše se základním zdrojem informací, kromě již zmíněného díla Fr. Ekerta, stala knížka Emy Sedláčkové *Chrám sv. Mikuláše na Malé Straně* z roku 1941. Chrámu a jeho autorům se věnovala i Milada Vilímková ve *Stavitelích chrámů a paláců*, roku 1986. V roce 1987 otiskl Pavel Preiss článek, ve kterém se věnoval ikonografickému programu malostranského chrámu. Nelze opomenout ani dílo Jana Bažanta *Kostel sv. Mikuláše na Malé Straně, 2011*, které popisuje vznik chrámu a také popis chrámových prostor. Základní informace o kostele sv. Ignáce lze nalézt v brožuře Alžběty Birnbaumové, *kostel sv. Ignáce*, z roku 1940. Ohledně plánové dokumentace k tomuto kostelu, napsala v roce 1925 článek pro Památky archeologické a místopisné Růžena Vacková. Stručnou historii kostela a jeho popis nalezneme v *Uměleckých památkách Prahy-Nové město*. Ke kostelu existuje také průvodce, který je společným dílem Mojmíra Horyny a Petry Oulíkové z roku 2006. Stěžejním dílem pro historii Svaté Hory, ze které čerpají další autoři, je kniha *Dějiny poutního místa mariánského Svaté Hory u Příbramě* od Františka Xav. Holase. Svaté Hoře se také věnovala Alžběta Birnbaumová: *Svatá Hora* z roku 1940. A z novějších autorů je to především Josef Kopeček, od kterého pochází hned dva průvodce věnované tomuto poutnímu místu. První vydal v roce 2004 a druhý, rozšířený, v roce 2006.

V případě Kladska, bylo nezbytné se nejdříve seznámit s historií této oblasti, která byla dříve součástí Českého království. Základní informace lze dohledat v knize Josefa Tichého z roku 1947, *Kladsko v historii Českého státu*. A pak především v knize *Kladsko* od Františka Musila z roku 2007. Samotným chrámem Nanebevzetí Panny Marie, hlavně jeho úpravami poté, co jej získali jezuité, se věnoval Dariusz Galewski v knize z roku 2012. Stručné informace k historii a popis chrámu nalezneme také v průvodci, jehož autorem je Grazyna Tomaszewska, *Klodzka fara, Kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Klodzku*.

Jelikož tato práce obsahuje také četné ikonografické rozbory, bylo potřeba vyhledat knihy, které mohly v tomto odvětví poskytnout pomoc. Pro interpretaci jednotlivých osob a vysvětlení některých symbolů bylo v práci nejvíce čerpáno z těchto knih: Ikonografie a atributy svatých od Věry Remešové z roku 1991. Dalším zdrojem informací byla kniha Jamese Halla *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. V roce 1998 sepsal Jan Royt s Hanou Šedinovou *Slovník symbolů*, kniha je rozdělena na

části vysvětlující symbolické významy zvířat, rostlin, barev a dalších předmětů. Další využívanou knihou pro tuto práci, je *Lexikon symbolů: Obrazy a znaky křesťanského umění*, Gerda Heinz-Mohra. Ohledně ikonografických rozborů Posledního soudu, Ukřižování a dalších biblických námětů se stal cenou pomůckou Roytův *Slovník biblické ikonografie* z roku 2013. Samozřejmě celkový seznam, použité literatury pro tuto práci, je mnohem větší než náhled, který je zde ve stručnosti prezentován.

3. Očistec

Jak již bylo řečeno, hlavní myšlenkou, na které vznikají dušičkové kaple je pomíjivost lidského života a posmrtný úděl duše, který se točí hlavně kolem očistce a Posledního soudu. Zájem o očistec se nese v barokní společnosti společně s potřebou zaopatřit svou duši po smrti. Nebyl to čistě jen zájem o toto místo, ale celkově zájem o to, co se stane s duší po smrti člověka. Právě péče o svou duši vedla katolíky k tomu, aby se zajímali o podobu pekla a očistce a způsoby, jak očistit svou duši, aby mohla předstoupit oprostěna od všech hříchů před tvář Stvořitelovu. A právě místem, kde se mohla kající duše očistit, byl Očistec.^[1]

Očistec nebyl pro barokní společnost ničím novým, neboť nauka o něm se v křesťanském myšlení rozvíjela už od raného středověku. Napevno se však upevnila ve 12. století, kdy očistec přestal být vnímán, jako pouhý stav duše², ale získal své pevné „místo mezi rájem a peklem“. Od svého vzniku, krom změny ze stavu duše v prostor, který je „nezpochybnitelný,“ musela katolická doktrína vyřešit mnoho stávajících a znovu se objevujících potíží, z nichž samotná lokalizace tohoto třetího místa, byla jen jednou z mnoha.

3.1. Vznik a historie očistce

Počátky očistcové nauky spadají do raně křesťanského umění. Tato nauka navazovala na mnohem starší tradice převzaté především z hebrejského prostředí. V hebrejském prostředí existuje místo na onom světě, které je nazýváno šeol. Šeol je říše mrtvých, kam musí po smrti vstoupit všichni bez rozdílu. Na rozdíl od šeolu je očistec pouze dočasný a je určen pouze pro ty, kteří žili dobrým životem, ale poskvřnili se nějakým proviněním, nebo za života nedokončili pokání za své hříchy. Duše, které do očistce vstoupí, budou očištěny a pak jim bude umožněno vejít do ráje. Ve svých počátcích se ovšem očistec nevyskytuje, ani jako samostatné místo. Zmiňuje se především lůno Abrahamovo a limbus dětí, které se v různých obdobích různě utváří, člení a opět stmelují. Autoři, kteří zmiňují „očistné místo“, nebo očistný oheň se opírají

² MIKULEC: Náboženský život a barokní zbožnost v Českých zemích. Praha 2013, str. 234
O přeměně očistce jako stavu duše více Jacques LEGOFF ve Zrození očistce. 2003, 99. Zásadním okamžikem označuje období 1170-1180 v prostředí Pařížské školy, kde se poprvé začne užívat místo „v očistném ohni“ *in igne purgatorio* „očistec“ *purgatorium*

především o Pavlův první list Korintským, Judu Makabejského, ale jisté příměry mohly být shledávány také v příběhu Joba. Jedním ze základních článků k očistci, na který navazovalo mnoho dalších učenců a teologů, byl sv. Augustin. Sv. Augustin, nijak nepochyboval o prostoru, který slouží k očistění hříchů, jak sám naznačil v modlitbě za svou matku sv. Moniku. Ovšem nijak tento prostor nekonkretizoval, ani nelokalizoval. I sv. Augustin se opíral o Pavlův list Korintským, především o následující část, kde Pavel uvádí: „*Nikdo totiž nemůže postavit jiný základ než ten, který je už položen, a to je Ježíš Kristus. Zda někdo na tomto základu staví ze zlata, stříbra, drahého kamení, či ze dřeva, trávy, slámy-dílo každého vyjde najevo. Ukáže je onen den, neboť se zjeví v ohni a oheň vyzkouší, jaké je dílo každého člověka. Když jeho dílo vydrží, dostane odměnu. Když mu dílo shoří, utrpí škodu, sám bude sice zachráněn, ale projde ohně.*“ (1. Kor 3, 11-15).

Už v této době byl viditelný jeden základní rozdíl mezi očistcem a peklem. Obě zmiňovaná místa, jsou místy trestu pro hříšné duše, plné bolesti a utrpení. Zatímco peklo, je nezvratným údělem a duše v něm budou trpět na vždy, očistec je jakýmsi dočasným nápravným zařízením, které skrze utrpení smývá viny hříšníků a po jeho absolvování duše vstoupí do ráje. S tím se nabízí další polemika, kterou řešili už autoři raně křesťanského umění. Pro koho je očistec určen a jak je možné trpící duši v očistci pomoci? Samozřejmě nechyběla ani otázka, kde se očistec nachází?

Lidstvo je možné rozdělit na několik kategorií. Dvě hlavní jsou: ti kteří jsou dobří, spravedliví a po smrti přijdou do ráje. A pak ti, kteří jsou špatní a měli by jít po smrti do pekla. Toto členění není zcela jednoznačné a mezi obě kategorie, je možné zařadit i střední cestu těch, kteří nebyli ani špatní, ani dobří. V období sv. Augustina byla tato střední cesta rozdělena dokonce na dvě ramena: těch, kteří nebyli zcela dobří a těch, kteří naopak nebyli zcela špatní. A právě pro tuto kategorii, byl určen očistec a doba pobytu v něm se lišila podle druhů hříchů, které na duši ulpěly. Ač se však rozlišovaly lidské charaktery, nikde k nim nebyla určena doba trvání trestu v očistci. Ani sv. Augustin otázky druhů hříchů a k nim počet dnů v očistci nikdy nedefinoval. Všichni autoři se však shodovali jednoznačně na tom, že den strávený v očistci je mnohem delší než den na zemi a každá minuta v očistcovém utrpení „nekonečná.“ Zemřelé, jimž byl určen očistec, bylo možné řadit také na tři kategorie podle toho, zda již započali během svého života pokání, či nikoliv. Za prvé to byli ti, kteří zemřeli, aniž by vykonali uložené dostiučinění. Pak ti, kteří dostiučinění sice vykonali, ale tento trest nebyl pro neznalost, nebo nedbalost kněze dostatečný. A třetí jsou ti co „s sebou nosí dřevo, seno

a slámu.“ To znamená ti, kteří za života velmi stavěli na majetku, rodinných, či mezi lidských vazbách, stále si však uchovali v srdci lásku k Bohu.³

Mnohé otázky vyvolaly také samotné očištcové tresty. Čím prochází duše v očištcí? A s tím souvisí otázka: Může duše cítit? Po smrti je duše oproštěna, od tělesné schránky, skrze kterou člověk reaguje na bolest a další prostředky utrpení, například psychického. Pokud je duše oproštěna od těla, které cítí, jak může pociťovat utrpení v očištném ohni? Další otázkou bylo, v jaké podobě přichází duše do očištcce, myšleno, jaký má vzhled? Ustálilo se přesvědčení, že duše má podobu těla zemřelého, aby mohla cítit tělesná utrpení, jimž je v očištcí vystavena. V očištcí jsou duše vystaveny trestu dvojího druhu: Trestu ztráty (poena damni) a trestu citu (poena sensus). Trest ztráty znamená, že duše byla zbavena možnosti patřit na Boha, kterého milují a po kterém touží, ale jejich touha zůstává v očištcí neukojena.⁴ Trest citu spočívá v samotném tělesném trápení, mnoho autorů však tento trest více nerozvádí. Shodným médiem užívaným v očištcí je oheň, do 12. století se mluví o očištném ohni, namísto očištcce. Vyskytují se i zmínky o ďábelských stvořeních, červech, hadech a jiné havěti, která v temnotě a zápachu trýzní hříšníky. Ovšem jak již bylo výše zmíněno, v očištcí zakoušely duše strasti dočasné a po svém očištění mohli vstoupit do ráje.

Trpícím duším mohli živí poskytnout pomoc a ukrátkit jejich utrpení v očištcí, tím vlastně vzniká soudržnost a úzký vztah mezi světem mrtvých a živých. O utrpení zemřelých v očištném ohni informovali živé především revenanté, zemřelí, kterým byl umožněn návrat na svět, aby pověděli živým o svém osudu a požádali je o pomoc. Příběhy o revenantech jsou velice oblíbeným námětem exempel šířených hlavně v průběhu 12. a 13. století. Mezi velké přívržence a šířitele exempel patřil sv. Řehoř, další osobnost, jež dopomohla k upevnění očištcové nauky. Právě sv. Řehoř skrze exempla upevňuje v lidech pocit autentičnosti očištcce, k čemuž dopomáhá i skutečnost, že svědectví o očištcí podávají důvěryhodné osoby. Revenanti se v Řehořových exemplech zjevují živým na místech, kde za života zhřešili a nepřímou je tak naznačeno, že očištné místo se nemusí nacházet někde v blízkosti pekla, ale může být i na zemi. Dalším Řehořovým přínosem bylo také stanovení tří způsobů pomoci zemřelým. A to pomocí almužny, modlitby a eucharistie.⁵ Tak jako na sv. Augustina i na Řehoře navazovali další generace, ač jak se později ukázalo, právě revenanté způsobovali

³VORAGINE: *Legenda aurea*. Praha 1998, 310

⁴ŠPAČEK: *Katolická věrouka*, 3. díl. 1922, 496

⁵LE GOFF 2003, 98-99

v potridentském období mnoho potíží, neboť poskytovali náměty k lidové tvořivosti a někdy k omylům a nepochopení.

Kromě samotných revenantů pracuje katolická společnost od 12. století také se zmínkami, chvilkového zpřístupnění onoho světa živým. To znamenalo, že s Božím dovolením duše na okamžik opustila své tělo, aby se mohla seznámit s děním na onom světě, doprovázená anděly. Duše se na své cestě mohla seznámit s peklem, očistcem, setkat se s lidmi, které jí byli dříve blízcí a vyzvědět od nich zač trpí v očistci a zároveň převzít prosby o pomoc za jejich osvobození. Obliba tohoto námětu se udržela velmi dlouho a nejznámějším „návštěvníkem“ onoho světa nebyl nikdo jiný než Dante Alighieri ve 14. století. Dante ve své Božské komedii poskytl jeden z nejznámějších popisů onoho světa. Tyto příběhy dopomohly ustálit a upevnit očistec, jako skutečné lokalizovatelné místo, ač stále nebylo přesně určeno, kde se nachází. Lokalizace se neustále měnila a stávala příčinou polemik. Mezi častými návrhy se objevovaly sopečné lokality, především kvůli ohni, hornatá prostředí, soutěsky a prolákliny. V Irsku se nacházelo místo nazývané „očistec sv. Patrika,“ hluboká jáma, kterou ukázal sv. Patrikovi Ježíš. Ten, kdo strávil v tomto prostoru, v pokání a pravé víře den a noc, vrátil se na zem očištěn od všech hříchů.⁶ Mezi těmi, kteří do očistce sv. Patrika vstoupili, se jich však mnoho také nevrátilo. Očistec sv. Patrika svým způsobem opět potvrzuje, že očistec nemusí být místem mimo tento svět, ale může se nacházet přímo na zemi. A druhá skutečnost, která nám z toho plyne je, že očistec se nemusí týkat jen mrtvých, ale také živých, kteří mohou podstoupit očistcová utrpení za účelem spásy své duše. Ve 13. století vstoupí nauka o očistci do prostředí medikantských řádů, které jej skrze kázání šíří dál, mezi ostatní věřící. Tehdy také vznikají snahy propočítávat dny strávené v očistci a výše provinění, která by oněm dnům odpovídala. Ani tehdy však nevznikl žádný řád, podle kterého by bylo určeno kolik času, za který hřích hříšník v očistci stráví.

Ve středověku tedy vzniká očistec, který je samostatným prostorem, jež se nachází někde mezi peklem a rájem. Tento vztah je třeba si uvědomit, protože bez pekla a ráje by existence očistec byla zcela bezpředmětná a vlastně i zbytečná. Na obou je přímo závislý, možná o trochu více na ráji než na pekle, jelikož duše v očistci žijí v naději na možnost vstoupit do ráje, až odčiní své hříchy. Čas plynoucí v očistci je neúměrný času na zemi. Očistcová muka, jsou pro duše tak krutá, že každý okamžik se zde jeví, jako

⁶ LEGOFF 2003, 189

nekonečný. Kromě tělesného trápení, pálení, drásání, trhání a dalších tělesných útrap, je duše sužována také odepřením Božího pohledu. Očistec se nevyhýbá nikomu, protože „I spravedliví umírají se všedními hříchy, kterých upřímně nelitovali. A dokonalí, kteří sice dosáhli odpuštění všech hříchů těžkých i všedních, neodpykali za života všechny časné tresty“ Tyto duše nemohou vstoupit do nebe, protože tam nic nečistého neprojde, ale do pekla také nepatří.⁷ Za svá provinění budou v očistci pykat jak prostí lidé, tak králové, a dokonce i duchovní. Tím se zároveň očistec stává důležitým prostředkem uplatnění moci katolické církve nad mocí světskou. A na závěr středověk přináší víru, že živí mohou pomoci trpícím v očistci pomocí almužen, modliteb, eucharistie a mnohdy jsou zmiňovány i pústy.

K upevnění očistcové nauky byly podstatné také koncily. To, že se na koncilech projednávala podstata očistce, dokládá skutečnost, že ne vždy byl očistec společností, nebo dalším církvemi tak snadno přijímán. Prvním z těchto významných mezníků, které se zasadily o upevnění očistcové nauky, byl Druhý Lyonský koncil svolaný papežem Řehořem X. na rok 1274 do města Lyon. Mezi témata tohoto koncilu patřila i otázka vytvoření unie s řeckou církví. Pro dějiny očistce je tato událost podstatná, protože řečtí velvyslanci, mezi nimiž nechyběl ani bývalý řecký patriarcha Germanus, přijali při 4. zasedání 6. července 1274 vyznání víry, které jim bylo předepsáno a které obsahovalo uznání papežského primátu, nauku o očistci a počet sedmi svátostí.⁸ Očistec nejen že je zde nezpochybnitelnou skutečností, ale katolická církev se jej snaží rozšířit i dalších koutů křesťanského světa. Krom jiného je ve 13. století nauka o očistci konkretizována medikantskými řády a pařížskou školou působící při Notre Dame. Nejde jen o pouhé upevnění, ale snahu určit, jak velká provinění lze smýt v očistci. Nepominutelným dokumentem je pro nás též bula papeže Benedikta XII.

3.2. Očistec v baroku

Společnost a samotná církev jsou na prahu novověku postaveny před mnoho obtíží. Především nijak neutichá odpor a jím následovaná diskuze, ze strany protestantů, které místo aby utichly, se ještě více zintenzivnily. Vše plynulo k reformaci, jejíž největší osobností byl Martin Luther. 16. století je plné diskusí ohledně katolických dogmat a

⁷ ŠPAČEK 1922, 492

⁸ JEDIN: Malé dějiny koncilů. 1988, 42

neméně ožehavou otázkou zůstává očistec a sním spojené odpustky. Mezi argumenty Martina Luthera vůči očistci patřila skutečnost, že toto třetí místo onoho světa není v Písmu nikde přímo uvedeno, a tudíž se jeho existence nedá dokázat. Proto také reformovaná církev existenci očistce nepřijala a její pojetí spásy se od katolického v několika detailech liší.⁹ Podpora očistce katolickou církví byla protestanty vnímána, jako další prostředek, jímž si mohla církev nárokovat moc. Celkovou potíží, na kterou poukazovali, protestanští odpůrci, se zde stávaly odpustky. Skutečnost, že papež udílí odpustky a tím vlastně rozhoduje o tom, kolik času člověk stráví v očistci. Pro protestanty se toto papežské privilegium rovnalo rouhání, protože odpouštět hříchy může pouze Bůh. Papež a katolická církev si tak, podle nich, neprávem přisvojovali moc, jež náleží pouze boží prozřetelnosti. Dále byly odpustky také vnímány jako prostředek, jímž je možné z důvěřivých věřících, skrze víru v očistec, vymáhat peníze. V neposlední řadě tak údajně vyjadřovala katolická církev nedůvěru v samotnou spásu. O spáse duše rozhoduje Bůh, který jí soudí. Pokud katolická církev prodává odpustky a sama zasahuje, do tohoto úkonu znamená to, že nevěří ve spásu svých oveček skrze boha, jinak by se přeci tolik nesnažila zasáhnout do posmrtného údělu. Katolická církev samozřejmě reagovala na protestantské oponenty, tudíž začaly vznikat polemiky, které někdy získaly podobu fiktivní diskuze se samotným Lutherem. Mezi těmito obránci očistce nejvíce vynikal jezuita Robert Bellarmin, ovšem nezaostávali ani další členové Tovaryšstva Ježíšova.

Spory o očistec se vedly dále a nezastavila je ani rozhodnutí Tridentského koncilu, na němž se mimo jiné i tato problematika probírala. Při 25. zasedání koncilu z 3. a 4. prosince roku 1563 byla existence očistce nejen potvrzena, rovněž bylo zmíněno, aby se při výkladu předešlo vzniku pověrčivosti a nepravd, které by mohly očistcovou nauku provázet: „*před nevzdělaným lidem ať se při shromáždění lidu neprobírají obtížnější a subtilnější otázky, které neznamenaají žádný přínos a z nichž obvykle nevyrůstá žádná podpora zbožnosti. Také se nedovoluje probírat nic, co je nejisté, nebo co nese zdání nepravdy.*“ A dále: *Zakazuje se vše, co vede k jakési výstřednosti, nebo pověře, nebo co sleduje špinavý zisk jakožto pohoršení a urážku pro věřící.*¹⁰ Tridentský koncil potvrdil víru v očistec a pomoc trpícím skrze skutky věřících.¹¹ Koncil se tehdy odvolával na tradice založené už sv. Augustinem, Řehořem a nezůstal opomenut ani Pavlův list

⁹ Pohled do rozdílného pojetí spásy mezi katolickou a reformovanou církví poskytuje Radmila PRCHAL PAVLÍČKOVÁ v knize *O útěše proti smrti*. 2017

¹⁰ HRDINA: *Dokumenty Tridentského koncilu*. Praha 2015, 241

¹¹ MALÝ/SUCHÁNEK: *Obrazy Očistce*. Praha 2009, 55

Korintským. O tom, že je očistcová tematika složitá a může přinášet spoustu pověr, byla katolická církev dobře obeznána, proto se i snažila těmto nežádoucím „pokřivením," jak jsme viděli výše, předcházet. Tridentský koncil zavrhl také trápení duší v očistci skrze hady, štíry, červy a jinou havěť. Ani víra v renenanty nebyla na dále přípustná. Ovšem zdaleka to neznamená, že by se zákazem renenanté z připomínek očistce vymizeli. Zvláště lidová slovesnost jich byla stále plná a mezi šířitele patřila také náboženská bratrstva.¹² Existovalo několik způsobů, kterými bylo možno pomoci duši v očistci. Mezi nejvíce využívané patřily přimlavy a prosby za zesnulé, almužny, přijímání, nejsvětější svátost a půsty.¹³

Ač se v Evropě očistec postupně upevňoval, zvláště v době po tridentké, v Čechách se dlouho nemohl uchytit. Až do 17. století, kdy i v Čechách začne očistec vzkvétat,¹⁴ se na našem území očistcová tematika mnoho neobjevuje. Tato skutečnost je nejspíš dána tím, že česká společnost byla dlouhou dobu protestantská. Největšího rozmachu se očistec v českých zemích dočkal v průběhu 18. století.

Krom samotného sporu mezi katolickou církví a protestanty a postupného upevňování očistce, musíme vzít v úvahu i změny ve společnosti a společenském smýšlení. Barokní společnost, jako by se vyžívala v tématu smrti. Smrt je nedílnou součástí života, je hojně diskutována, připomínána z kazatelen a prezentována v umění. I do maleb zátiší nenápadným krokem přichází smrt v podobě uvadajících květů, sesychajícího ovoce a lebek. Vanitas, neboli marnost je všudypřítomná. V dušičkových kaplích je téma smrti více než jen očekávatelné. Ovšem i přes všudypřítomnou smrt, nebyla barokní společnost tak sebe trýznitelská, jak by se zdálo. Hlavní snahou kazatelů nebylo lidi smrtí zastrašovat, ale svým způsobem je na ni připravit a dovést je k dobré smrti.¹⁵ Podstatné bylo, aby člověk nezapomněl na smrt. I samotný okamžik smrti je důležitý a je třeba se na něj připravit, protože i to, jak člověk z tohoto života odchází, se následně promítne v jeho soudu. Aby člověk docílil dobré smrti, bylo nutné, učinit několik kroků. Umírající měl včas uspořádat svůj majetek. To znamená odkázat statky dědicům a vyrovnat případné dluhy. Robert Bellarmin také doporučoval aby „*na svou duši* (umírající- pozn. autora) *nezapomenul, poněvadž snadno může se přihodit, že ne přímo do nebe půjde, ale do očistce uveden bude pročež opatrně a pobožně by učinil,*

¹² MALÝ: Smrt a spása mezi Tridentinem a sekularizací. Brno 2009, 161

¹³ BĚLINA: Velké dějiny zemí Koruny české, svazek IX. Praha, Litomyšl 2011, 197

¹⁴ BĚLINA 2011, 195

¹⁵ Způsoby vedoucí k dobré smrti popisuje Robert BELLARMIN ve knize Umění křesťanské aneb příprava k dobré smrti, 1630

kdyby částku almužen kněžím dáti přikázal, kteří by za duši jeho oběti Pánu Bohu obětovali.“¹⁶ Umírající měl také podstoupit úplnou zpověď a činit pokání, při čemž měl projevit upřímnou lítost nad svými proviněními. Následně bylo uděleno poslední pomazání.

Smrt je také posledním okamžikem, který může ďábel využít pro sebe, aby zviklal lidskou duši skrze tísnivé pocity. Nežádoucí byl v tento okamžik strach, který znamenal nedůvěru jedince v boží spravedlnost, ale stejně špatnou byla i sebelítost, propady k beznaději a další špatné myšlenky, které se snažil ďábel umírajícím vnuknout. Aby se předešlo špatnému odchodu ze světa a cesta umírajícího vedla k dobré smrti, zaznívalo z kazatelen v době barokní velmi často *Ars moriendi*. *Ars moriendi* není však objevem baroka. Už od středověku se pokládá na *Ars moriendi* důraz, ovšem s jedním rozdílem. Pro středověk je důležitý samotný okamžik bezprostředně před smrtí.¹⁷ Avšak barokní společnost je v tomto směru důslednější. Pro společnost už není důležitý jen samotný okamžik smrti, ale i život. Tedy přesněji dobrý život, protože právě dobrý život vede k dobré smrti. *Ars moriendi* je tak vlastně nahrazováno *ars vivendi*, uměním života. Právě proto bylo třeba smrt neustále připomínat ze strany duchovních a pomoc poskytovala také náboženská bratrstva. Správně měl být člověk připraven na smrt kdekoliv a kdykoliv.¹⁸ Pokud člověk žije řádným životem a důsledně se celoživotně připravuje na smrt, nemusí se bát náhlé smrti.

V 17. století zažívala v Čechách rozmach náboženská bratrstva, tedy zbožná sdružení laiků pod vedením kněze.¹⁹ Bratrstva přijímala své členy z širokých společenských vrstev. Velkým lákadlem pro nově příchozí byla zejména možnost zaopatření a spásy duše. Bratrstva se scházela k pravidelným pobožnostem, mezi povinnosti jednotlivých členů patřila účast na pohřebních průvodech svých spolučlenů. Především však mohlo bratrstvo zajistit svým členům plný pohřební „servis“, od samotného pohřbu po zádušní mše. Zádušní mše byly velice důležité, protože poskytovaly pomoc trpícím v očistci, proto bylo nejlépe začít s nimi co nejdříve po smrti. Mohlo se však stát, že pozůstali pod tíhou zármutku, nebo starostí kolem pohřbu a majetkového vyrovnání, na svého zesnulého zapomněli. Toho se mnozí snažili vyvarovat a jistou možností bylo právě

¹⁶ BELLARMIN 1630, 293

¹⁷ KRÁL: *Církev a smrt*, (ed.) Martin HOLÝ/Jiří MIKULEC. Praha 2007, 8

¹⁸ MIKULEC 2013, 215

¹⁹ Na téma náboženských bratrstev psal Jiří MIKULEC: *Barokní náboženská bratrstva v Čechách*, 2000. Jiří MIKULEC: *Náboženský život a barokní zbožnost v Českých zemích* 2013. Tomáš MALÝ: *Měnicí se pojetí zbožnosti: Barokní bratrstva a společnost*. In: *Habsburkové 1740-1918. Vznikání občanské společnosti*. (ed.) Marie BAHENSKÁ. Praha 2016, str. 169-182

členství v bratrstvu. Bratrstva obstarávala zádušní mše za své spolučleny bezprostředně po smrti. Rovněž se starala o to, aby se celé společenství dozvědělo o úmrtí svého člena. A nemeškala ani se samotnou přípravou a pořádání pohřbu, kde získala možnost okázale prezentovat sama sebe.

Ovšem jedním z největších lákadel, kterým pohřební bratrstva disponovala, byl privilegovaný oltář, na jehož zřízení bylo třeba získat papežské breve. Některá bratrstva mohla získat toto privilegium již při svém vzniku. Při absolvování mše v určité dny, při tomto oltáři, získali lidé odpustky v podobě umazání času, který by jinak strávili za své viny v očistci. Samozřejmě se tato milost nemusela vztahovat jen na toho, kdo bohoslužbu absolvoval, ale prostřednictvím mše bylo možné získat odpustek i pro zesnulé. Jestliže bratrstvo získalo právo na privilegovaný oltář, stalo se záhy vyhledávanou společností a o vstoupení do jeho řad byl značný zájem. Privilegovaný oltář však nebyl samozřejmostí, která by bratrstvu zůstala už na vždy. Papežské breve se získávalo na dobu sedmi let, a pak bylo třeba žádat o udělení znovu. V tom případě byly ve značné výhodě konfraternity bohaté jak peněžně, tak množstvím členů, ty totiž měly naději získat toto privilegium znovu.²⁰

Tímto jsme si tedy shrnuli, jak vznikl Očistec a jak byl vnímán barokní společností. Dotkli jsme se také samotného okamžiku smrti a potřeby se na umírání připravit. Samozřejmě to všechno se promítá do výtvarného pojetí dušičkových kaplí, kterými se budeme zabývat v následujících stránkách. Všechny vybrané kaple spojuje krom námětu doba vzniku a objednavatel, tedy Tovaryšstvo Ježíšovo.

²⁰ MIKULEC 2007, 177

4. Kostel sv. Ignáce a kaple Všech věrných zemřelých

Kostel sv. Ignáce²¹ spolu s novoměstskou jezuitskou kolejí zaujímá významný prostor při východní straně dnešního Karlova náměstí. Tento areál se rozprostírá mezi ulicí Ječnou a ulicí U Nemocnice. Zabírá takřka polovinu východní hranice Karlova náměstí.

Prvním místem, kde se jezuité v Praze usadili, bylo Staré Město, bývalý klášter dominikánů. Později se usadili na Malé Straně, kde se jejich sídlem stalo okolí kostela sv. Mikuláše a menšího kostelíka sv. Václava. Cesta řádu dále vedla i na třetí pražské město, a to konkrétně na novoměstský Dobytčí trh, kde byli soustředěni kolem středověké kaple Božího Těla, nad kterou získali patronát²².

Na Nové Město bylo Tovaryšstvo uvedeno v roce 1628. Tehdy komise na popud císaře Ferdinanda II. určila jezuitům několik domů v okolí již zmíněné kaple, kde měla vznikat jezuitská kolej. Velkolepý stavební záměr se však několik let pozdržel, a to především z nedostatku financí, který sužoval jezuitu na Novém Městě. Zdržení také částečně zapříčinili neshody s měšťany. Městské radě se příliš nelíbilo, že by měla kolej vznikat v bezprostřední blízkosti kaple Božího Těla, protože tato plocha, na níž dosud stály domy, by se mohla využít k rozšíření náměstí. Na Dobytčím trhu tedy vznikla dočasně na místo koleje rezidence. Z 21. října roku 1630 existuje smlouva mezi jezuitu a městskou radou, v níž jezuité přislíbují uvolnit domy v okolí kaple, které se zbourají, a město Tovaryšstvu místo těchto budov vykáže nějaký blok domů.²³ Nově určeným místem pro jezuitskou kolej se stal východní okraj Dobytčího trhu. Domy v této části začali jezuité zkupovat od roku 1630.

Tak jako na Malé Straně i v případě Nového Města začali jezuité nejdříve budovat zázemí a posléze obrátili svou pozornost ke stavbě nového kostela. Je samozřejmé, že

²¹ EKERT: Posvátná místa král. hl. města Prahy. díl II. Praha 1884, str 119-133. VACKOVÁ: Stavba kostela a koleje sv. Ignáce v Praze podle plánů. In Památky archeologické a místopisné, díl XXXIV. roč. 1924-1925. Praha 1925, str. 394-418. BIRNBAUMOVÁ: Kostel svatého Ignáce. Praha 1940. NEUMANN: Český barok. Praha 1974. PREISS: Italští umělci v Praze. Praha 1986, str 177-182. NEVÍMOVÁ: Novoměstská jezuitská kolej a kostel sv. Ignáce v Praze. In: Pražský sborník historický XXX. Praha 1998, str. 151-184. BAŤKOVÁ: Umělecké památky Prahy. Nové město, Vyšehrad, Vinohrady. Praha 1998, str. 98-104. HORYNA/OULÍKOVÁ: Kostel sv. Ignácem z Loyoly. Praha 2006

²² Nad kaplí Božího Těla na Dobytčím trhu měli patronát rektori Karlovy university. V roce 1622 byla Karlova universita svěřena Tovaryšstvu Ježíšovu, a tím získali jezuité do své správy i kapli na Dobytčím trhu.

²³ NEVÍMOVÁ 1998, 154

všechny návrhy a plány budoucí stavby byly posílány do Říma ke schválení, tak jak to bylo u jezuitů zcela běžné. I přes štědré dary donátorů, jejichž podporu jezuité na Novém Městě získávali již od počátku svého působení při kapli Božího Těla na Dobyčtím trhu, se stavba koleje a nového chrámu velmi pozdržela.

Mezi nejštědřejší donátory jezuitů na Novém městě patřila zejména Marie Maxmiliána ze Šternberka rozená z Hohenzollernu, která v roce 1630 darovala Tovaryšstvu 10 000 zl. a tři roky později, po smrti svého syna Vojtěcha 23 000 zl.²⁴ Samozřejmě Marie Maxmiliána ze Šternberka nebyla jedinou donátorkou. Již před touto štědrá donací byli jezuité podporováni například hrabětem Janem Oktaviánem Kinským, který daroval řádu dům u novoměstské brány a 1 500 zl. Mezi podporovatele patřil i císařův zповědník Larmormain, který slíbil ročně platit 1 000 zl, do doby než budou jezuité schopni platit stavbu sami.²⁵ Zásadní bylo také získání domu zvaného Mediolán od Magdalény Dvořecké z Olbramovic.²⁶ Tento dům sloužil jako provizorní rezidence. Právě na místě tohoto domu byla později vztyčena stavba kostela sv. Ignáce. Celkově jezuité vykoupili 23 domů a 13 zahrad.²⁷

Jezuité si zvolili pro stavbu architekta Carla Luraga, s nímž už měli zkušenosti, protože tento architekt pro ně pracoval i v Klementinu. Carlo Lurago je se stavební aktivitou Tovaryšstva Ježíšova úzce spojen, pracoval pro řád na mnoha stavbách i mimo Prahu. Příkladem může být kostel sv. Ignáce v Březnici. Lurago však nebyl jediným architektem, který se uplatnil na stavbě nově vznikajícího chrámu. Zvláště v době Luragova působení v Pasově, od roku 1668, byl ke stavbě přivolán architekt Martin Reiner, Lurago však v Praze působil i nadále.²⁸ Reiner se řídil původními plány a na novostavbě nic neměnil. Třetím jménem, které máme spojeno hlavně s portikem kostela sv. Ignáce je Pavel Ignác Bayer. Ovšem ani působení dalších dvou architektů nic nemění na tom, že původní koncepce stavby a nynější vzhled kostela, vychází především z Luragova návrhu.

Kostel byl umístěn v místě vyústění ulice Ječná do prostoru Dobyčtího trhu. Jedná se o jednolodní pseudobazilikální stavbu s průchozími, bočními kaplemi. Odlišná je pouze první boční kaple umístěná na jižní straně lodi.^[4] Tato kaple je totiž o mnoho větší než ostatní boční kaple a zasahuje do prostoru sousední stavby. Chrámový prostor je

²⁴ EKERT 1884, 120

²⁵ EKERT 1884, 120

²⁶ SCHMIDL: *Historiae Societatis Jesu Provinciae Bohemiae*, díl III. Praha 1754, 856

²⁷ BIRNBAUMOVÁ 1940, nestr.

²⁸ NEVÍMOVÁ 1998, 160

koncipován tak, aby plně vyhovoval požadavkům jezuitů na funkčnost sakrálního prostoru.

12. července 1665 byl položen základní kámen nového kostela, který byl, jako hrubá stavba dokončen na počátku 70. let 17. století. V roce 1671 byly chór sv. Ignáce, prostor presbyteria i boční prostory zaklenuty valenou klenbou. Slavnostního vysvěcení se stavba dočkala 31. července 1678 arcibiskupem Janem Bedřichem z Valdštejna.²⁹ Ač byla stavba kostela zakončena a kostel byl i slavnostně vysvěcen, jednalo se stále o hrubou stavbu a do interiéru bylo třeba dodat také výzdobu. Především v 80. letech 17. století byl vnitřní prostor pokrýván štukem. Jak uveřejnila P. Nevímová, původní ikonografický program, který měl pokrývat stěny jezuitského kostela na Novém Městě byl změněn, ale především díky archivním zprávám³⁰ známe představy Tovaryšstva Ježíšova o výzdobě jejich chrámu. V prostředí církevních řádů se vždy dbalo na promyšlenou uměleckou výzdobu a ani jezuité nebyli v tomto směru žádnou výjimkou. Jak už výše zaznělo, veškeré své stavební aktivity, včetně doplňující výzdoby nechávali jezuité schválit generálem v Římě. Pro tento důvod se zhotovovaly dva návrhy. Jeden z nich byl zaslán do Říma ke schválení, druhý zůstal na místě. Výzdoba interiéru kostela sv. Ignáce se značně protáhla, a to až do 2. poloviny 18. století a na jeho výzdobě se podílel stejný okruh umělců, jako v kostele sv. Mikuláše na Malé Straně.³¹ Hlavním výzdobným mediem užívaným v prostoru se stala štukatura, jež je dílem bratranců Antonia a Tommasa Soldati. V malířských zakázkách se mnohdy uplatnil um současníka Karla Škréty, Jana Jiřího Heinsche.

4.1. Kaple Všech Věrných zemřelých

Kaple Všech Věrných zemřelých je první boční kaple při vstupu do kostela na jižní straně. Oproti ostatním bočním kaplím se tento prostor liší především svou hloubkou. Dušičková kaple je totiž takřka dvakrát větší než ostatní boční kaple a hluboko svou hmotou zasahuje do prostoru vedlejší jezuitské koleje

Tato prostora, která byla zřízena mezi roky 1684 a 1685 je založena na obdélném půdorysu. Od prostoru hlavní lodi ji odděluje triumfální oblouk, nad jehož vnější

²⁹ EKERT 1884, 172

³⁰ NEVÍMOVÁ: Ikonografický program původní výzdoby jezuitského kostela sv. Ignáce v Praze na Novém Městě. In: Umění 2, XLV/1997, str. 186-201

³¹ BIRNBAUMOVÁ 1940, nestr.

stranou, tedy nad vstupem do kaple, byly umístěny postavy andělů s troubami a nápisy na praporcích „Vstaňte mrtví, pojd'te k soudu!“³² Vnitřní prostor kaple člení na stěnách jednotlivé panely štukové výzdoby střídající se s malovanými poli. Ve východním boku, takřka za patou triumfálního oblouku, na prostoru odpovídajícím jednomu poli klenby, se nachází sklenutý průchod do vedlejší boční kaple Panny Marie Piekarské. Dušičková kaple je zaklenuta třemi poli valené klenby s lunetovými výsečemi. První pole klenby, směrem od lodi kostela, je nejširší. Následuje druhé užší pole a třetí pole je zmenšeno takřka na poloviční délku předešlého klenebního pole. O osvětlení se starají půlkruhově zakončená okna ve výklencích, prolomených ve východní stěně. Ač je západní stěna zaslepená, protože kaple při svém pravém boku sousedí s prostorem schodiště, z důvodů dodržení osově souměrnosti je i tato stěna členěna pod úrovní klenby půlkruhovými okenními výklenky.

V roce 1684 byl prostor kaple zdoben štukaturou. Následovalo také vložení pěti zpovědnic. Následujícího roku byla již kaple dokončena a mohla začít sloužit k pravidelné měsíční pobožnosti za duše trpící v očistci.³³ Právě dušičková pobožnost a téma očistce se měli stát hlavním výzdobným námětem tohoto prostoru. Jak ale později uvidíme, původní myšlenka výzdoby se postupem času změnila.

Dnes je hlavním výzdobným prvkem této kaple štukatura a malba odkazující k smrti a umírání, která pokrývá jak stěny, tak i klenbu dušičkové kaple. Na klenbě byly ve štukatuře ponechány prostory pro umístění maleb. Jsou to celkem tři výjevy, které dohromady utváří Nejsvětější Trojici: od vstupu do kaple Poslední soud s Kristem jako soudcem, v následujícím poli Bůh Otec a nejmenší pole klenby nad oltářem pokrývá malba seslání Ducha svatého. Do rámců na stěnách mezi pilastry pokryté štukaturou byly v roce 1878 vsazeny malby Jana Umlaufa s námětem Marnotratného syna, které byly vymalovány podle Josefa Führinga. Ač jsou malby Jana Umlaufa mnohem mladší a mají málo společného s původně zamýšlenou výzdobou, přesto do prostoru svým způsobem zapadají a nijak neodporují významu prostoru. Ovšem původní ikonografický program, který měl pokrývat stěny, měl vypadat jinak. Geniálním způsobem pojednával očistcovou tematiku. Autor návrhu, původního konceptu, není znám, je však pravděpodobné, že u některých motivů vycházel z emblematických příruček, například příručky Filippa Picinelliho, *Mondo simbolico* z roku 1653.³⁴ Téma očistce, myšlenku

³² EKERT 1884, 129

³³ NEVÍMOVÁ 1998, 162

³⁴ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 136

spásy duší také podtrhuje oltářní plátno od Jana Jiřího Heinsche,³⁵ se znázorněním Ukřižovaného Krista s dušemi v očistci na raně barokním, edikulovém oltáři.

4.1.1. Oltář s Ukřižováním Krista

Společným znakem všech kaplí, uvedených v této práci, je námět ukřižování. Je to logické, neboť skrze Krista bude lidstvo spaseno, proto je připomínka jeho oběti nedílnou součástí dušičkových prostor a zároveň je odkazem k pomoci duším a spáse. Oltář s ukřižováním Krista obklopeným dušemi v očistci^[5] je hlavním oltářem v kapli Všech věrných zemřelých v kostele sv. Ignáce. Oltář má podobu edikuly a kromě obrazu s ukřižováním jsou součástí jeho zdobení také připomínky smrti v podobě symbolů a atributů, které smrti náleží. Mezi běžné symboly, které lze nalézt v kazetách pokrývající oltář, se objevuje motiv umrlčí lebky ve stužkovém dekoru. Tento motiv však není jediný. Není opomenut ani motiv šípů, neboť, jak je známo, smrt střílí morové šípy, a skrze tento předmět šíří mezi lidmi nemoci. Ani šípy nejsou na oltář na první pohled patrné, ale jsou dovedně skryté ve stužkovém motivu, který ovíví výše zmíněný symbol smrti. Skrze tyto dekorativní prvky je oltář stylově propojen s výzdobou na stěnách kaple, protože motiv užitý na oltáři je velmi podobný vzhledu štukatur, které se rozprostírají všude okolo.

Střed oltáře zaujímá oltářní plátno uzavřené mezi dvěma sloupy na pozadí polosloupů, které společně na korintských hlavicích vynáší prolamovanou římsu, na níž spočívá stlačený na vrcholu prolamovaný fronton. Na stěnách frontonů sedí dva malí andělci. Ve středu roztrženého frontonu byl na menší sokl umístěn anděl, který vítězoslavně pozvedá nad hlavu kříž, co by předmět odkazující ke Kristu a jeho utrpení. Na středu frontonu, přímo pod soklem s andělem držícím kříž, je v kartuši umístěn nápis „*Sacellum defunctorum sanctae cruci sacrum*“.

Nenápadná symbolika použitá na oltáři je předzvěstí a zároveň myšlenkovým doplněním námětu, užitým na oltářním plátně. Obraz Ukřižování s dušemi v očistci je běžně připisován malíři Janu Jiřím Heinschovi. Vznikl v 2. polovině 17. století. Kompozice obrazu je vcelku komorní, založená na kontrastu mezi ukřižovaným Kristem a dušemi v očistci obklopující patu kříže. Vše se odehrává na tmavém

³⁵ K osobě Jana Jiřího Heinsche: NEMANN: Český barok. Praha 1974, str. 82-83. ŠRONĚK: Barokní malířství 17. století v Čechách. In: Dějiny Českého výtvarného umění. II/1. ed. Jiří DVORSKÝ. Praha 1989, str. 340-344. ŠRONĚK: Jan Jiří Heinsch (1647-1712). Malíř barokní zbožnosti. Praha 2006.

nerozlišeném pozadí tak, aby žádný vnější vjem neodváděl pozornost věřících od hlavního námětu. Kristovo tělo je natočené z třičtvrtě profilu. Hlava se otáčí na levé rameno a tvář se upíná k nebi. Kolem dřívku kříže jsou shromážděné duše, které patří do očištců a nyní se obrací ke Kristu, jako ke své naději, která jim může pomoci vymanit se z očištcového utrpení. V zástupu nalézáme osoby různých pohlaví a věků, které však krom utrpení mají společné prosebné gesto, jež věnují Kristu spasiteli. Vlastním podtextem obrazu je odkaz na eucharistii. Právě eucharistie (jak bylo uvedeno v kapitole o očištcích) patří mezi nejúčinnější prostředky, jimiž je možné pomoci duším zemřelých v očištcích a ukrátit tak jejich utrpení. Výtvarné umění často znázorňuje tyto duše, jak jsou potřísnovány Kristovou krví, která je ochlazuje a tiší jejich muka. A i z toho důvodu byla v dušičkových kaplích mnohdy připomínána eucharistie a její význam. V tomto duchu se obraz, který znázorňuje očištec, nejeví jako strašlivá připomínka smrti, kterou ve své poklidné kompozici ani není, ale spíše je jakousi pomůckou, která má věřícím připomínat, aby nezapomínali na své mrtvé a ani na osud vlastní duše, protože málokomu se zdaří prožít svůj život bez všech hříchů. S mnohem propracovanější kompozicí, která ukazuje ještě jasněji na svátost eucharistie, se setkáme později v kapli sv. Barbory. Kompozice obdobná Heinschovu obrazu, se nachází také na oltáři v kapli Zemřelých ve farním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Kladsku. Ukřižování v Kladsku nemá sice podobu malby, ale je pojato, jako sochařské dílo, nicméně i na tomto oltáři Kristův kříž obklopují duše v očištcích.

4.1.2. Fresková výzdoba klenby kaple Všech věrných zemřelých

Valená klenba kaple Všech věrných zemřelých je členěna lunetovými výsečemi do tří polí, při čemž je dobře patrné, že poslední pole je o takřka polovinu až třetinu menší než pole předešlá. Klenba je bohatě pokryta štukovou výzdobou, která vytváří rámování nejen vrcholům lunetových kápí, ale zároveň ohraničuje také prostory vymezené pro fresky. Autorství fresek v kapli bylo připsáno, na základě poznámek Jana Quirina Jahna, malíři Janu Jakubu Stevensovi ze Steinfelsu.³⁶ Stejný malíř byl jezuita osloven také pro malbu klenby kaple sv. Barbory v kostele sv. Mikuláše na Malé Straně, v roce 1713. Dnes již tato malba neexistuje, protože zanikla pod pozdější malbou Josefa Kramolína.

³⁶ MÁDL/MAREŠOVÁ: Jan Quirin Jahn na uměnovědné vycházce. Poznámky z osmi pražských kostelů. In: Orbis artium: K jubileu Lubomíra Slavička. Brno 2009 str. 89
K osobě Jana Jakuba Stevense ze Steinfelsu např.: NEUMANN: Český Barok. Praha 1974, str. 86- 87

Fresky v kapli Všech věrných zemřelých jsou oproti malbě v kapli sv. Barbory mnohem starší, datujeme je do roku 1685, ovšem nesou v sobě patrné stopy přemalby z pozdějších let.

Jednotlivé plochy, na nichž se fresky v dušičkové kapli nacházejí, se od sebe liší svou šířkou. První pole, které se rozprostírá od triumfálního oblouku, který od sebe odděluje kapli a loď kostela, po zúžení vytvořené vrcholky osově souměrných lunetových kápí, je nejširší a spočívá na něm největší freska s námětem Posledního soudu. Další prostor, který je vyhraněn vrcholky lunetových kápí a samozřejmě, stejně jako předešlý i následující prostor, pásy štukové výzdoby, vyčleňuje pro fresku takřka poloviční plochu oproti předešlému poli. Námětem fresky, která vytváří střed tohoto pole, je zobrazení Boha Otce. Nejmenší prostor byl vyhraněn pro fresku, která se nachází v samotném závěru kaple nad oltářem. Pro maličký prostor, který je oproti ploše s freskou Posledního soudu třetinový, byl určen námět Ducha svatého. Malba se zde však nesoustředí pouze na vyhraněnou plochu na klenbě, snad i z nedostatku prostoru, snad, proto aby vzniklo propojení mezi klenbou a oltářem přisazeným k čelní stěně, malba přechází z klenby na stěnu. Tímto „přetečením“ fresky, je vytvořeno pozadí k soše andílka, který stojí uprostřed roztrženého frontonu na oltáři a v ruce vítězoslavně pozvedá kříž. Ačkoliv jsou jednotlivé scény oddělené, je možné chápat je jako „cyklus.“ Dohromady lze tyto malby vnímat jako znázornění Nejsvětější trojice. Na první malbě Posledního soudu je hlavní postavou Ježíš Kristus, v následujícím poli Bůh a poslední pole zaplňuje holubice. Pokud to nyní sečteme, zjistíme, že máme na klenbě v jedné rovině znázorněného, od vchodu, Syna-Otce- Ducha Svatého, tedy Nejsvětější Trojici.

Motiv Posledního soudu, který je hlavním námětem na klenbě, se stává druhým společným výtvarným prvkem, který se objevuje ve všech čtyřech zkoumaných kaplích. Tato skutečnost jistě souvisí se snahou jezuitů připomínat člověku, že jednou každý vstane před tváří nejvyššího soudce.

Freska Posledního soudu^[6] v této kapli se soustředí do první plochy od vstupu směrem dále do prostoru. Pás štukové výzdoby a vrcholky klenebních kápí lunet pro ni vyčlenili geometrický útvar založený na pyramidálním tvaru utvořeném dvěma se protínajícími obdélníky s okosenými rohy. Tento tvar lze připodobnit ke kříži, který je zakončen hned pod rameny, tedy bez dřívku. Užší část tohoto geometrického útvaru směřuje k oltáři, širší základna je posazena nad vstup do kaple. Poslední soud na klenbě dušičkové kaple je členěn dle klasického schématu. Střed a zároveň vrchol kompozice

je tvořen postavou Krista, jako soudce. Nebeská a zemská sféra jsou od sebe odděleny, přičemž jediným propojením obou sfér probíhá skrze nástroj Kristova umučení, kříž.

Věnujme se nejprve nebeské sféře. Ta zaujímá užší pole geometrického útvaru, do kterého byla freska vkomponována. Tato užší část je také umístěna blíže k oltáři. Samotná kompozice malby v tomto zúžení sestává z trojúhelníkovitého rozmístění postav. Střed a vrchol pomyslného trojúhelníku tvoří postava trůnícího Krista, soudce. Vrcholky ramen trojúhelníku patří přímluvcům, po Kristově pravici Panně Marii, po levici sv. Janu Křtiteli. Kristus, jenž je středem a zároveň vrcholem kompozice, výrazně vyvýšeným nad ostatními, sedí na duze,³⁷ jako na trůnu, rozprostírající se kolem nebeské sféry, kterou obklopují malí andělé. Za Kristovými zády se rozprostírá zlatavá aureola, která jej ještě více odlišuje od ostatního, jednolitého pozadí. Pravou rukou Ježíš žehná zástupům, ve druhé ruce však svírá zlatý meč. Kolem jeho těla se ovíjí řasený rudý plášť, který svou barvou nejen odkazuje k pašijím, ale podtrhuje i Kristovu vládu a právo soudit zástupy. Jak Kristus sedí na oblouku duhy, jednu nohu nechává volně svěšenou po zeměkouli, druhou nohou se však o zemskou sféru opírá a tím dochází k vyvýšení jednoho kolene nad úroveň toho druhého, tedy motiv „vládcovského kolene,“ který ikonograficky podtrhuje a zdůrazňuje Kristovu moc.

Po Kristově pravé ruce znázornil malíř klečící Pannu Marii, přimlouvající se za zesnulé. V barokním období byl kult a úcta k Panně Marii hojně rozšířen. Panna Marie byla velice významnou a důležitou přímluvkyní za duše zesnulých při konečném Posledním soudu. Proto nebyla výjimečná pohřební, či přímo mariánská bratrstva odvolávající se přímo ke královně nebes. Marie klečící na oblaku je obklopena komparzem postav, z nichž je ovšem i nadále vyčleněna, aby bylo zdůrazněno její významné postavení. Mariina „společnost“ je utvářena skupinou asi sedmi postav, různého věku. Bohužel atributy jednotlivých postav nejsou na malbě příliš čitelné. Výjimkou jsou jen dvě mužské postavy, u nichž se atributy vyskytují. Oba muži jsou znázorněni, jako starci s plnovousy. Jeden z mužů je znázorněn na pozadí děje mezi klečící Marií a trůnícím Kristem. Atributem této postavy, která vzhlíží ke Kristu, je kříž, který si muž opírá o rameno. Podle kříže by se mohlo jednat o sv. Ondřeje, který byl umučen na rovnoramenném kříži. Ačkoliv je místo po Kristově pravici na scénách Posledního soudu vymezeno apoštolskému knížeti sv. Petru, zde se můžeme skutečně ustálit na tom, že právě na klenbě dušičkové kaple v kostele sv. Ignáce zaujímá pravou

³⁷ K symbolice duhy ROYT/ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Praha 1998, 13

stranu, mezi Kristem a Pannou Marií sv. Ondřej. K tomuto závěru nás dovede to, že sv. Petr se nachází ve skupině postav sedících po Kristově levici. Druhá postava, u které můžeme nalézt atribut, se nalézá za Mariinými zády na místě, kde freska naráží na štukové pole, jež jí obklopuje. I tento muž je znázorněn, jako stařec. Tělem je nasměrován k okraji fresky, ale rameny a tváří se otáčí k trůnícímu Kristu. V ruce tento muž svírá bílé květiny, podle znázornění lilie. Lilie jsou běžně užívané ke zdůraznění čistoty a můžeme je propojit s mnoha svěťci. V tomto případě jsou tato kvítka atributem sv. Josefa, Pěstouna Páně.

I po Kristově levici vymaloval malíř skupinu postav, které pravou stranu od Krista vyvažují. Tato skupina je mnohem méně uspořádána na rozdíl od pravé skupiny, kde je dominantní postavou Panna Marie, jíž dopřál malíř dostatek osobního prostoru, čímž zdůraznil její význam a jedinečnost. Levá strana již nedisponuje takovým prostorem a jednotlivé postavy jsou znázorněny bezprostředně jedna vedle druhé. Na levé straně je nejvýraznější postavou další přímluvce při Posledním soudu, sv. Jan Křtitel. Jan Křtitel je zde znázorněn ve svých klasických atributech. Je oděn do velbloudí kůže a přes rameno si opírá kříž. Se sepjatýma rukama vzhlíží sv. Jan Křtitel ke Kristu soudci. Vedle sv. Jana Křtitele vymaloval J. J. Stevens ze Steinfelsu mladšího muže, jenž v ruce pozvedá kalich. Kalich, jako atribut, náleží sv. Janu Evangelistovi, nejmladšímu z apoštolů, sv. Janovi svěřil Kristus, umírající na kříži, svou matku Pannu Marii k opatrování. Vedle sv. Jana Evangelisty stojí opět starší muž, který ve svých rukou svírá předmět, který připomíná desky desatera. Bohužel není předmět na fresce přesněji určen, aby bylo možné jej blíže identifikovat. Desky desatera jsou atributem Mojžíše. Ač ve fresce není možné určit žádnou další starozákonní postavu, není zde osoba nepatřičná. V zobrazeních Posledního soudu se často zobrazují kromě postav apoštolů, které zde zastupuje sv. Petr, sv. Jan Evangelista a sv. Ondřej, také starozákonní proroci a nezřídka též církevní otcové. Snad z nedostatku prostoru, které poskytuje štukové pole na klenbě kaple, bylo od rozsáhlého počtu osob, které jsou dle tradic přítomni při Posledním soudu, upuštěno.

Níže pod nejvyšší nebeskou sférou, jejíž střed zaujímá Kristus obklopen přímluvci, je nižší část, která je mezníkem mezi nejnižší částí, kde probíhá samotné rozdělování duší. V tomto meziprostoru na přesném středu kompozice vynáší andělé Kříž, což je odkazem na Matoušovo evangelium (24, 29-31),³⁸ kde je vykládáno, že v den

³⁸ ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2013, 240

Posledního soudu se na obloze objeví znamení syna člověka. To také znázorňuje kříž vymalovaný na středu fresky Posledního soudu. Toto znamení propojuje nebeskou sféru i nižší sféru s dušemi. V této části fresky, v bezprostřední blízkosti sv. Jana Křtitele (konkrétně u Janových nohou) znázornil malíř anděla, který dolů, mezi souzené otáčí otevřenou knihu, připomínající evangelium. Kolem vynášeného kříže jsou znázorněni andělé s polnicemi. To oni svolávají duše k Poslednímu soudu tím, jak troubí na své polnice do čtyř světových stran.

Nejnižší „pozemská“ sféra je podle zvyku rozdělena na dvě části. Pravá strana je vyčleněna pro duše, kterým je dovoleno vstoupit do nebe, levá strana je určena zatraceným. Střed této části spočívá na výrazné postavě anděla v červeném rouše. Tento anděl, který svírá v pravé ruce srp a levou ukazuje na Krista, přerozděluje duše. Na zobrazeních Posledního soudu, bývá jako vážič duší znázorněn archanděl Michael, který však při této příležitosti obvykle svírá v ruce váhy.³⁹ Váha však u tohoto anděla chybí, ale i tak je nezpochybnitelným článkem, který posílá duše spravedlivých dle Kristova rozsudku do ráje a duše zatracených do pekla. Srp nás totiž odkazuje k Apokalypse. Andělé vysláni Kristem se srpy v ruce budou žhnout víno na vinici páně a házet je do lisu „Božího hněvu“ (Zj 14, 14-19).⁴⁰ Malíř oděl tohoto anděla, kterého můžeme označit za archanděla Michaela, do červeného roucha a postavil jej do vertikální linie spolu s Kristem a Křížem ve vyšším pásu malby. Když jsou duše rozděleny, směřují dle svého určení do ráje (levá polovina fresky z pohledu diváka), nebo do pekla (pravá polovina fresky).

Mezi oběma polovinami je patrný rozdíl ve znázornění. Zatím co postavy na levé půlce, směřující do ráje, jsou znázorněny, jak poklidně kráčí směrem k záři, která značí ráj a na cestě je vyprovází andělé, na pravé polovině je patrný neklid. Lidské postavy padají přes sebe, některé se odvrací zpět ke středu, ve snaze utéct k místu, kde se duše odebírají do ráje a sami se tak chtějí vyhnout peklu, do kterého směřují. I v této polovině jsou znázorněny andělské postavy. Zatím co andělé na straně, kde směřují duše do ráje, jsou poklidnými dozorcí, kteří střeží, aby nečistá duše nepronikla do místa věčné blaženosti, andělé na druhé polovině fresky jsou znázorněni v dynamičtějším pohybu. Všechny andělské postavy na fresce se neobejdou bez srpu v ruce. Peklo je na fresce naznačeno červenajícím světlem obklopeném šedavým kouřem. Panuje zde strach a chaos, který se odráží na znázornění postav, přinejmenším jejich bázlivými

³⁹ HEINZ- MOHR: Lexikon symbolů. Praha 1999, 284. ROYT 2013 242

⁴⁰ HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991, 56

postoji, při kterých ohýbají hřbet a vyděšeně lomí rukama. Pod tímto „pásem“ kde se odehrává přerozdělování duší, probíhá ještě jeden úzký pás, který však v některých místech splývá se znázornění nad ním. V této nejnižší části fresky se otevírají hroby a mrtví, volaní zvukem polnic andělů, přichází k Poslednímu soudu.

Na středu klenby dušičkové kaple, je ve štukatuře ponechané podlouhlé oktogonální pole, do kterého umístil J. J. Stevens ze Steinfelsu fresku, jejímž hlavním námětem je Bůh Otec.^[7] Postava Boha je zde prezentována jako postava stvořitele světa. Bůh Otec, obklopen anděly, pozvedá jednu ruku ve významném gestu, zatímco svírá ve druhé ruce kružidlo. Kružidlo je atributem architektů a zde zdůrazňuje, že Bůh Otec je „architektem“ světa, často nalézáme kružidlo v jeho ruce při zobrazení Stvoření světa.⁴¹ Postava Boha je znázornění ve zlatavém plášti. Doprovod zde vytvářejí andělské postavy soustředěné kolem Boha na oblacích. Svou pozornost zaměřují andělé především na Boha, protože jejich pohled je veden jeho směrem.

Poslední, nejmenší klenební plocha ponechaná mezi vrcholky klenebních kápí a štukových pásů, je věnována holubici, jež znázorňuje Ducha svatého. Tato freska se musela vyrovnat, oproti předešlým freskám, s malým prostorem ponechaného pole. Ač je z jedné strany malba pevně svěřena štukaturou a vymezena vrcholky lunetových kápí, dokázal se malíř s nedostatkem místa chytře vyrovnat tím, že kromě klenby, pokryl malbou i přilehlou stěnu za oltářem. Stevens tak vyřešil nejen nicotný prostor ponechaný pro poslední freskové pole, ale zároveň se mu podařilo tímto krokem propojit v závěru klenbu kaple s její čelní stěnou. S tímto propojením také dobře pracuje oltářní architektura, neboť anděl, jenž stojí na vrcholu oltářního nástavce a rukou pozvedá významně kříž, stojí na pozadí fresky a tím dochází k propojení nejen sochy a malby, ale také námětu. Je zde propojen vítězný kříž, symbol Kristova umučení, s Duchem svatým. Freska je od předešlých maleb rozdílná i znázorněním andělů, které holubici doprovází. Zřejmě z nedostatku místa se jejich znázornění omezilo pouze na hlavy obklopené oblaky. Holubice Ducha svatého v posledním freskovém poli, je závěrečným článkem, jenž ve své pospolitosti vytváří námětem Nejsvětější trojici.

⁴¹ HALL 1991, 429

4.1.3. Štuková výzdoba klenby

Podstatným členícím, ale také dekorativním prvkem klenby, je její štuková výzdoba, která od sebe ve formě pásů odděluje jednotlivé fresky. Tato výzdoba pokrývá také prostory lunet. Štukatura vznikala v 80. letech 17. století a za autory jsou označováni Antonio a Tommaso Soldatiové.⁴² Výzdoba klenby je osově souměrná, překlápná podle pomyslné osy, která se táhne od vstupu po čelní stěnu kaple. Z toho důvodu se bude následující popis motivů, věnovat jen polovině klenby. Hlavním výzdobným motivem štukatur, jsou umrlčí symboly, které dodávají prostoru kaple tíživou atmosféru. Ze všech koutů se na diváka šklebí umrlčí lebky, zkřížené kosti a další motivy smrti. Účelem této výzdoby zde, ani v dalších dušičkových prostorech, není diváka zastrašit, ale upomenout. Zdejší štukatura není v umění té doby ničím novým, neboť s obdobným zdobením se setkáme také například v dušičkové kapli na Svaté Hoře u Příbrami. I tam jsou užity symboly, dosti podobné těm, které nalézáme na klenbě v kapli Všech věrných zemřelých v kostele sv. Ignáce v Praze. K jistým podobnostem přispívá i skutečnost, že na obou výzdobách pracoval štukatér Antonio Soldati.

Symbolika hojně rozprostřená po plochách klenby nabádá člověka, aby uvažoval o smrti. Nezapomínal, že smrt je nevyhnutelným koncem života a je dobře se na ní připravit, protože smrtí nic nekončí. Po smrti přijde člověk k partikulárnímu (individuálnímu) soudu, kde mu bude určeno, na které ze tří míst onoho světa se vydá. Především je počítáno s očistcem, protože málokdo projde životem bez poskvrny a tudíž je nutné, aby před tím, než mu bude umožněno vstoupit do ráje svou duši očistit od všech hříchů. Výzdoba barokních dušičkových kaplí vede věřící k cílené úvaze nad smrtí a údělem duše po smrti.

Jednotlivé štukové symboly jsou spolu provázány pruhem látky, také vytvořené ze štku a vytváří tak vzhled podobný ozdobné girlandě. Počátek těchto girland hledejme na středu klenby mezi freskovými poli. Na středu, v ose klenby, vytvořili štukatěři malé kartuše, orámované akantovými listy. Na bocích těchto kartuší se akanty spojují s motivem umrlčích lebek. Tíživé motivy smrti občas naruší postavy andělů. Především jsou tyto postavy použity na středu klenby, kde stojí andělé na počátku symbolických girland, protože jsou to oni, kdo počátek běhounů s motivy smrti drží. S dalšími anděly, se setkáváme v obdélníkových polích, která byla využita, aby zaplnila jinak prázdné

⁴² NAŇKOVÁ 1989, 311

HORYNA/OULÍKOVÁ 2006 uvádí rozmezí let 1681- 1683

OULÍKOVÁ 1998, 178. Uvádí pro dokončení výzdoby kaple Všech věrných zemřelých rok 1685

části klenby vedle štukových pásů, které ohraničují fresky. Ale i tyto postavy zůstávají symbolikou věrni dušičkovému prostoru, ve kterém se nachází, protože při sobě mají předměty, které patří do symboliky smrti.

Mezi nejčastější prvky užití na klenbě patří umrlčí lebka a zkřížené kosti, symboly, které přímo poukazují na naši smrtelnost. Další symbol na pásu štukatury zobrazuje zkřížené trubky, ve kterých můžeme spatřovat polnice, na které budou v den Posledního soudu troubit andělé do všech světových stran a svolávat duše k soudu. Smrti náleží i jeden ze symbolů, které se kříží v uzlu girlandy. Konkrétně se jedná o kosu, s jejíž pomocí smrt kosí zástupy. Vedle kosi, se uplatnil motiv lopaty, běžného náčiní hrobníků. I do osově souměrných lunetových kápí byla zasazena štuková výzdoba v podobě dekorativních mušlí a odkazů ke smrti. Na vrcholky kápí, mezi freskou Posledního soudu a Boha otce, vložili štukatěři lebku obloženou bohatě ztvárněnými akantovými listy. Na temeno lebky byla posazena kytice^[8] z různých květů, která lebku korunuje. Tento motiv se objevuje také v kapli na Svaté Hoře. Květy s lebkou odkazují k vanitas, tedy marnosti, která je velice oblíbeným tématem baroku. I zde nalézáme odkaz na pomíjivost, kterou značí květiny, jimž je souzeno odkvést a uvadnout stejně, jako jednou uvadne lidský život. V následujících párových lunetách se opět setkáváme s umrlčí lebkou na pozadí akantových listů. Lebka už však není korunována květy, jako v předešlých kápích, nýbrž na jejím temeni stojí přesýpací hodiny s křídly.^[9] Hodiny jsou odvěkým symbolem času. Tradičně se stávali atributem Praotce času Krona. Náleží však také smrti, se kterou se Kronos o svůj atribut dělí.⁴³ Často se v umění setkáváme se smrtí, jež drží hodiny, jimiž vyměřuje čas každého smrtelníka. S lebkou, která má na svém temeni položeny přesýpací hodiny se setkáme rovněž na v dušičkové kapli na Svaté hoře. Tento motiv musel být zjevně oblíbený, protože se s ním setkáme také na úvodní straně knihy *Pia Desideria*,^[10] Hermana Huga.⁴⁴

Zbývá ještě nahlédnout do symboliky obdélných polí, která vedle pásů, vyplňují poslední volná místa valené klenby kaple Všechných věrných zemřelých. V prostoru mezi okenními výklenky (včetně těch neproražených na pravé straně), byli nad roztrženou římsou v obdélných tvarech, zpodobněni malí andělé na štukových soklech. Jejich těla jsou dekorativně obklopena akantovým a mušlovitým dekorem. Důležité však zůstává, co svírají andělé v rukou, nebo drží při sobě. V prostorech blíže ke vstupu drží osově

⁴³ HALL 1991, 371, 413

⁴⁴ HUGO: *Pia desideria*. Kolín 1694

souměrní anděl v ruce rozsvícenou svíci. Svíčka může být symbolem individuální duše,⁴⁵ ale také naděje a víry.⁴⁶ Obdobně jako louče, i plamen svíce ozařuje temnotu a tím dává onu naději.

Na středu kaple, mezi okenními výklenky byl do obdélníkového tvaru, také na štukový sokl, postaven anděl jednou rukou se zachytávající akantového dekoru, kterým je obklopen. Druhou rukou se dotýká podlouhlého předmětu, který se táhne k zemi a skrývá za andělkovou nohou. Podle tvaru by se mohlo jednat o kosu. Zvláštní je však, že ji anděl opírá ostřím o zem. Nalézáme zde také jistou podobnost s kotvou, ač je velice subtilního tvaru. Kotva je atributem naděje, a pokud bychom ji daly do souvislosti s předešlým obdélným polem, kde anděl drží svíci, získali bychom symboly víry a naděje, tolik důležité pro umírající. Vírou se obrací k boží spravedlnosti a s nadějí ke spáse své duše.

4.1.4. Původní ikonografický program proti skutečnému vzhledu kaple

Jak bylo již několikrát naznačeno, výzdoba kaple Všech věrných zemřelých, tak jak ji vidíme dnes, se v mnohém liší od původního záměru, kterým chtěli jezuité tento prostor obohatit. Podle dochovaného písemného návrhu, který zveřejnila Petra Nevímová⁴⁷ víme, že kaple měla být ozdobena při vstupu šesti emblémy, jako připomínkami na blížící se smrt a tím i motivací k řádnému životu. Dále v samotném prostoru kaple mělo stěny porývat osm drobnějších obrazů s motivy různých pomocí, které mohly vést ke spáse duše, a mezi těmito obrazy se mělo nacházet osm medailonů s motivy očištění. Původními motivy výzdoby byla tedy snaha upamatovat věřící na smrt, která se nevyhne žádnému člověku. Snaha vést věřící k lepšímu životu, který by vedl ke spáse a v neposlední řadě připomínka očištění, skrze který se může duše očistit a dojít milosrdenství božího. Tedy vedle ústředního motivu smrti, zde nalézáme také připomínku naděje, představované, i když trochu pochmurně, právě očišťovací tematikou.

Původní výzdoba kaple měla být mnohem důmyslnější, než jak se nám dnes naskýtá. Především je dnešní kaple ochuzena o symboliku, která v sobě skrývala odkaz vedoucí k očištění. Původní štuková výzdoba mohla do jisté míry sloužit i jako návod, neboť

⁴⁵ BECKER: Slovník symbolů. Praha 2007, 286

⁴⁶ HALL 1991, 431. HEINZ-MOHR 1999, 251

⁴⁷ NEVÍMOVÁ 1997, 186-200

stěny dušičkové kaple měly pokrývat tři emblematické řady, zachycující podstatu očištěnce a možnosti pomoci trpícím duším. Některé emblémy můžeme provázat s dílem Filippa Picinelliho, *Mundus symbolicus*, které se stalo významovým vzorem, především v doprovodných mottech jednotlivých zpodobnění.

Už při vstupu do kaple mělo být věřícím jasné, do jakého prostoru vchází, proto měli být při vstupu zpodobnění dva mrtví a dvě duše z očištěnce držící nápis *Miseremini mei!* Slova, která zvolal Jób (Job 21:19), vybízí ke smilování nad trpícími dušemi a upomínají k sounáležitosti mezi živými a mrtvými, protože živí mohou skrze své skutky pomoci nejen sobě při Božím soudu, ale také těm, kteří již prošli smrtí a své skutky teď odčítají právě v prostoru očištěnce. Na středu klenby pak měla být znázorněna Boží spravedlnost s planoucím mečem, obklopená latinským nápisem „*Nec amicis parcit*“, „Neušetřím ani přátele.“ Narážka, že Boží spravedlnosti neunikne nikdo, smrt se týká každého a všichni by na to měli pamatovat, aby si skrze dobrý život dosáhli také dobré smrti a samozřejmě spásy své duše. Jak je možné ulevit trpícím v očištěnci, bylo šikovně znázorněno pomocí emblémů, které se rozprostírali kolem diváka, na stěnách kaple Všech věrných zemřelých.

Dříve než se budeme věnovat emblémům pojednávajícím o možnostech pomoci duši, zaměříme se na to, jak výzdoba v kapli představovala očištěnce samotný a jeho podstatu. Celkem to mělo být osm emblémů o očištěnci, které se střídaly s osmi emblémy pojednávajícími o skutcích milosrdenství. Společným vodítkem, které nalzáme v emblémech vysvětlujících podstatu očištěnce, je pomíjivost, tedy dočasnost očištěnce a naděje na spásu po odpykání trestu. Tato skutečnost se odráží v prvním emblému, na kterém mělo být zatmění měsíce s latinským nápisem „*Ad tempus*“ „Jen dočasně“. I očištěnce je pro duše jen dočasným, protože po projití jeho útrapami je duše očištěna a osvobozena. I druhý emblém, který měl zdobit stěnu dušičkové kaple, hovoří o dočasnosti. Na emblému měl být znázorněn nebeský globus s noční oblohou latinským nápisem „*Vertetur in diem*,“ „Obrátí se v den.“ V tomto znázornění se mohla pro pozorného diváka ukrývat skutečnost, že temnota očištěnce bude po pokání nahrazena září boží přízně. Stejným způsobem můžeme chápat také temnotu, jako symbol smrti, nad kterým zvítězí Kristus svým zmrtvýchvstání. Podobně emblém vyložila i Petra Nevimová⁴⁸ ve své práci.

⁴⁸ NEVIMOVÁ 1997, 188-189

Další z emblému je už určen vině a provinění. Tento emblém měl být znázorněn, jako pták v kleci, doprovázený nápisem „*Incolatus prolongatus*,“ tedy „Prodloužený pobyt.“ Hledejme zde význam ve smyslu, že každé provinění prodlužuje dny strávené v očištění. V umění je také pták symbolem duše⁴⁹, tudíž pták v kleci, může vyjadřovat duši v kleci. Emblém měl tedy v tomto směru hlavně upomínat člověka, aby pozorně zvažoval své činy. O podstatě očištění pak měl vypovídat čtvrtý emblém se znázorněním fénixe v plamenech a latinským nápisem „*Renovant, non extinguunt*“ „Obnovují, nehubí.“⁵⁰ Už samotný fénix je v ikonografii velmi významným symbolem. Podle bájí se tento pták dožíval velice vysokého věku, a když se jeho život nachýlil na konec, fénix sám sebe spálil, aby se znovu zrodil.⁵¹ Křesťanská ikonografie spatřuje ve fénixovi samotného Kristu, který povstal po své smrti, jako fénix z popela. Fénix pro křesťanskou společnost znázorňuje především vzkříšení a i proto si zřejmě našel místo v původním návrhu výzdoby kaple Všech věrných zemřelých. Po emblému s fénixem měl následovat emblém, na kterém mělo být znázorněné zapálené trnité pole s nápisem „*Uruntur noxia*,“ „viny hoří.“ Tedy opět odkaz na očištný oheň. Šestý, poslední emblém z této řady je také vyjádřením viny. Jeho zamýšlená podoba spočívala opět ve znázornění ptáka, tentokrát však spoutaného provazem. Ani zde nechyběl doprovodný nápis „*Minio detineor*,“ „Nejmenším jsem spoután“ O tom, že pták je symbolem lidské duše, už byla řeč dříve a provaz, který na emblému ptáka poutá, není nic jiného než lidské provinění. Latinský nápis jasně říká, že by se měl člověk, pokud možno vyvarovat i těch nejmenších provinění, která by svázala jeho duši a tím by ji oddalovala od možnosti přijít do ráje a dostat se do Boží blízkosti.

Po těchto šesti emblémech, které vysvětlují podstatu očištění, následovalo šestnáct emblémů, rozdělených do dvou polovin. Osm emblémů připomínajících možnosti pomoci duším v očištění a dalších osm, které se opět navracely k významu očištění. Tyto dvě skupiny emblémů se na stěně pravidelně střídaly. Mezi milostmi nesměl samozřejmě chybět důraz na eucharistii, almužnu a přímluvy za mrtvé.

První z těchto emblémů zobrazoval biskupa Malachiáše celebrujícího mši. I tyto emblémy byly doprovázeny latinským nápisem. U Malachiáše to byl nápis „*Succurrite sacrificiis*,“ v překladu „Pomocí obětování.“ Jak již bylo několikrát zmíněno, eucharistie patřila mezi nejúčinnější způsoby pomoci duším v očištění. Na to odkazuje i následující

⁴⁹ HALL 1991, 381

⁵⁰ PICINELLI 1687, 322

⁵¹ HALL 1991, 136. HEINZ-MOHR 1999, 59

emblém zobrazující kněze, který udílí svátost eucharistie a nápis „*Succurite communio nibus menstruis*,“ „Pomocí měsíčního přijímání.“ Opomenuty nebyly ani odpustky, které mohl věřící získat pro sebe, nebo své blízké, a to často u privilegovaných oltářů. Na stěně dušičkové kaple kostela sv. Ignáce měl důležitost odpustků připomínat emblém, na němž měl být znázorněn krvácející krucifix, duše v očistci a biskup světící mince a rovněž doprovodný latinský nápis „*Succurite indulgentiis*,“ „Pomocí odpustků.“ Krvácející krucifix zde jasně symbolizuje Krista, který skrze svou krev spasí lidstvo. Ve výtvarném umění se můžeme často setkávat s motivem Krista na kříži, jehož krev stéká na prosící duše pod křížem, nebo s motivem kdy je Kristova krev přímo rozlévána anděly na duše v očistci.⁵²

Čtvrtý emblém patřil sv. Terezii posílající do očistce dopis s číslem 10 000 000. Na doprovodném textu stálo: „*Succurite meritorum donationibus*,“ „Pomocí záslužných darů.“ Pátý emblém byl věnován zpodobnění lidí modlících se před sv. Sidonem, „*Succurite orationibus*,“ „Pomocí modliteb.“ Nechybí ani další z účinných prostředků na ukrácení času v očistci a to almužna. Její emblém měl mít podobu zástupu chudých, jimž je rozdáván chléb, pití a ošacení. Nápis: „*Succurite elemosynis*“ - „Pomocí almužen.“ Almužny byly velmi často zmiňované, pomocí nich vznikala jakási sounáležitost mezi chudými a bohatými obyvateli. Chudí byli závislí na bohatých svým živobytím a naopak bohatí na chudých, spásou své duše. Stranou nezůstalo ani zmínění pústu na dalším emblému. Zde měla být znázorněna oltářní deska s obětním chlebem a nádobkou s vodou, na opačné straně byl znázorněn Eliáš s havranem. Na latinském nápisu mělo být napsáno: „*Succurite jejuniis*,“ „Pomocí pústu.“ Poslední z emblémů z tohoto okruhu měl znázorňovat sv. Kristýnu mezi mlýnskými kameny a kněze udělujícího popelec zástupu věřících. „*Succurite poenitentiis*,“ „Pomocí pokání“ stálo na nápisu, který emblém doprovázel.

Pokud nyní prohlédneme těchto osm emblémů a zamyslíme se nad nimi, zjistíme, že jezuité zamýšleli ukázat na stěnách kaple Všech věrných zemřelých způsob, kterým může člověk značně ulevit duši strádající v očistci, ať už se jedná o jeho vlastní duši, či někoho z jeho známých, protože i jim vykonáním skutků milosrdenství může pomoci. Prostředků se nabízelo hned několik, ať už se jednalo o nejběžnější eucharistii, modlitby, almužny, pústy a další. Samozřejmě nejprínosnější bylo vykonávat všechny zmiňované skutky milosrdenství.

⁵² Motiv Kristovy krve vylévané anděly na trpící duše v očistci, nalézáme například na oltářním plátně od Karla Škréty v kapli sv. Barbory, která je součástí chrámu sv. Mikuláše.

Posledních osm emblémů se opět navracelo k podstatě očištění a lidským proviněním. První emblém obsahoval zobrazení obilného pole, zalité sluncem. Tak jako u předešlých emblémů i zde byly použity doprovodné latinské nápisy. U prvního emblému konkrétně „*Perficiuntur aestu*“, „Dokončeno žárem.“ Pro druhý emblém bylo zamýšleno znázornit vinici prořezávanou vinařem s nápisem: „*Tempus putandi*.“ Vinice je zde symbolem světa, či lidstva a vinař není nikdo jiný, než samotný Bůh, který „prořezává“ dobré a zlé skutky. Na třetím emblému měla být labuť myjící se v rybníce a nápis „*Non satis candidus*“, „Není dosti bělostná.“ Čtvrtý emblém měl znázorňovat utírání zrcadla plátěným šátkem, „*Tergendo nitidus*“, „Utíráním lesklejší.“ Tento emblém nalezneme v díle Filipa Picinelliho, *Mundus symbolicus*.⁵³ Ač se v Picinelliho díle vztahuje citace ke zlatu, na místo zde zpodobněného zrcadla, na významu se nic nemění. Hlavní myšlenkou můžeme nalézt v pokání, jímž se duše stává čistější, tak jako zrcadlo, či zlato, když je utíráno plátnem. V pátém emblému se připomínalo, že žádný lidský skutek nezůstane bez následků. Měl zde být znázorněn dlužník platící ve vězení a nápis: „*Usque ad novissimum quadratem*“ - „Až do posledního čtvrtáku.“ I zde můžeme smysl rozluštit následovně: Vězení je vlastně očištěc, kde dlužník, tedy provinilec, platí Bohu za své hříchy, a to do té nejmenší viny. Na šestém emblému se setkáváme se zlatníkem čistícím zlato a doprovodný nápis: „*Donec urum exeat*.“ Tento popis, jež v překladu zní „Dokud nevyjde čisté“ nalézáme rovněž u Filipa Picinelliho.⁵⁴ Návrh pro sedmý emblém uvádí, že zde měl být znázorněn vylétající červ, nápis uvádějící: „*E cellula coeliculae*“, „Z komůrky nebešťanů.“ Poslední emblém, který měl zdobit stěnu dušičkové kaple v kostele sv. Ignáce, měl nést podobu hada, který se plazí přes sopku s nápisem: „*Augustiis angustior*“, „Těžší než soutěsky.“

Bohužel, výzdoba, dle výše zmíněného návrhu nebyla nikdy uskutečněna a dnes jsou stěny pokryty malbou s námětem marnotratného syna od Jana Umlaufa a štukovou výzdobou, která se však svým námětem drží myšlenky smrti a přímo souzní se štukovou výzdobou na stropě. Jednotlivé symboly, vytvořené ze štuku, pokrývají dřívky pilastrů, které jsou výrazným členícím článkem stěn, vedle zmíněných maleb, zasazených též do štukových rámců. Stejně jako výzdoba klenby, i výzdoba na stěnách kaple je osově souměrná. Nijak nepřekvapí, že nejčastějším motivem je zde lidská lebka. V některých případech je ozdobena vavřínovým věncem, jinde se na jejím temeni objevuje kardinálský biret, znak toho že smrt se nevyhýbá, ani králům, ani kardinálům, nikomu

⁵³ PICINELLI 1687, 626

⁵⁴ PICINELLI 1687, 727

na tomto světě. Zajímavým motivem je zde také lebka s křídly, pod níž se v mandorle z vavřínových listů, objevují přesýpací hodiny, jako odkaz na čas, který je nám vyměřen. Tento motiv korunuje vrchol sdruženého pilastru umístěného v polovině kaple. Na vedlejším pilastru, je v jeho vrcholu znázorněna lebka s odkvétajícím věncem. Samozřejmě ani na stěnách kaple nechybí symboly v podobě hrobnického náčiní, či dalších symbolů smrti. Mezi nimi je nejčastější znázornění šípu a kosy. Ale také zde nalézáme odkazy k Poslednímu soudu, který je zde připomínám zkříženými polnicemi. Celkový dojem dotváří spodní části pilastru, na kterých nalezneme vymodelované svíce, nebo kadidelnice, na vystupující římse.

5. Svatá Hora u Příbrami- Kaple Panny Marie pomocnice duší v očistci

Svatá Hora u Příbrami⁵⁵ je jedním z nejvýznamnějších poutních míst v Čechách. O původu a rané historii tohoto místa nemáme přesné informace. Dnešní podoba Svaté Hory je výsledkem stavební činnosti započaté v druhé polovině 17. století, kdy byla Svatá Hora svěřena řádu Tovaryšstva Ježíšova.

Dříve, než jezuité získali toto místo pod svou správu, stávala na kopci nad městem Příbramí malá, zcela jednoduchá kaple Panny Marie. Kdy přesně tato kaple vznikla, bohužel nevíme. Existují dvě legendy, které hovoří o jejím vzniku. První legenda hovoří o rytíři Malovci, který založil kapli k počtě Panny Marie za pomoc proti nepřítelům v roce 1260.⁵⁶ Druhá legenda připisuje založení kaple prvnímu pražskému arcibiskupovi Arnoštovi z Pardubic. Ovšem ani jedna z možností se nedá jednoznačně prokázat a je spíše jen legendistickou domněnkou. Pravděpodobné je, že původní kaple Panny Marie nad Příbramí byla založena mezi polovinou 13. až polovinou 15. století.⁵⁷ V písemných pramenech je Svatá Hora doložena na listině arcibiskupa Zbyňka Zajíce z Hazmburka z roku 1406.⁵⁸ Tedy z počátku 15. století.

Spolehlivě můžeme sledovat historii a vývoj tohoto poutního místa od 17. století. Ještě na počátku 17. století měla kaple podobu jednoduché stavby s nerovnými stěnami, její popis se dochoval díky Bohuslavu Balbínovi, který sepsal v roce 1665 *Diva Montis Sancti*, dílo věnované Svaté Hoře. Balbínovu *Diva Montis* následně přeložil do češtiny Matěj Václav Šteyer a jeho překlad vyšel pod názvem *Přepodiwná Matka SwatoHorská*. Šteyerův překlad nám říká, že „*Swatohorská kaplička neměla by se čím chlubití, kdyby neměla zázračného obrazu Swatohorské královny. Neb jest maličká, málo lidu může se w ni směsttnati, asy tolik, coby se směsttnalo we dwau Lauteránských kapličkách. Nestogi na rowné zemi, zdi negsau rowné, ani remeslně stawené, k tomu*

⁵⁵ HOLAS: Dějiny poutního místa mariánského Svaté Hory u Příbramě. 1929. PODLAHA: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém od pravěku do počátku XIX. století, politický okres příbramský. Praha 1901, str. 96-126. BIRNBAUMOVÁ: Svatá Hora. Praha 1940. KOPEČEK: Svatá Hora. Kostelní Vydří 2004. LÍČENÍKOVÁ: Plán poutního areálu a kostela Nanebevzetí Panny Marie na Svaté Hoře u Příbrami. In: Zprávy památkové péče, roč. 64/2004/6. Praha 2004, str. 546-547. KOPEČEK: Svatá Hora. Kostelní Vydří 2006

⁵⁶ KOPEČEK 2004, 8

⁵⁷ LÍČENÍKOVÁ 2004, 546

⁵⁸ KOPEČEK 2006, 7

welmi sprostē gsau omalowanē.“⁵⁹ Z tohoto popisu je patrné, že původní kaple byla skutečně jednoduchým prostorem, pro značné množství poutníků nedostačující. Ani její celkový stav nebyl nijak dobrý. V roce 1631 přišla do Příbrami císařská vojska, která obsadila kopec kolem mariánské kaple, ze které si dokonce udělali stáj a značnou část jejího vybavení, kromě oltáře a sošky Panny Marie Svatohorské, spálili.⁶⁰ Významný obrat pro Svatou Horu nastal v roce 1632. Tento rok je spojen se zázrakem Jana Procházky, slepce, kterému se opakovaně zdálo, aby vyšel z Prahy na Svatou Horu a modlil se k Panně Marii. Jan Procházka se skutečně na Svatou Horu vydal, našel tam malou mariánskou kapli, kterou vyčistil, zatím co se modlil k Panně Marii. Zrak byl Janu Procházce navrácen a zpráva o zázraku se šířila do okolí. Jan Procházka na Svaté Hoře zůstal i po svém uzdravení a jako poustevník se nadále staral o kapli Panny Marie.

Skrze zázrak, který se stal Janu Procházce, stoupal zájem o poutní místo na Svaté Hoře u Příbrami mezi širokými společenskými vrstvami. Podstatné však bylo, že přicházeli donátoři, kteří byli ochotni přispět darem na obnovu a udržení tohoto místa. K popularitě Svaté Hory přispěla i návštěva císaře Ferdinanda II. roku 1634. O Svatou Horu, jakožto poutní místo, stoupal mezi věřícími značný zájem a duchovní z Příbrami nestíhali vykonávat bohoslužby s posvátným místem spojené. I z toho důvodu žádala šlechta, na základě žádosti Přibíka Jeniška z Újezda, aby byla Svatá Hora svěřena do správy jezuitům.⁶¹ Císař skutečně této žádosti vyhověl, a tudíž byla 24. srpna roku 1647 svěřena kaple Panny Marie na Svaté Hoře u Příbrami jezuitům z Březnice. Dekret o darování Svaté Hory vyšel z rukou císaře Ferdinanda III. a v roce 1665 císař Leopold I. tento dekret potvrdil.⁶²

Jelikož byla původní středověká kaple na Svaté Hoře skutečně malá a naprosto nedostačující pro značný počet poutníků, rozhodli se jezuité místo upravit. Cílem však nebylo zcela nahradit původní stavbu, jako spíše zakonzervovat ji ve stavbě stávající. Což se také stalo, protože dodnes je jádro baziliky Nanebevzetí Panny Marie tvořeno původní stavbou středověké kaple.⁶³ Jezuité si přivedli jako architekta Carla Luraga, s nímž a především s jeho dílem, měli již zkušenosti. Byl to právě Carlo Lurago, kdo pro ně budoval kostel sv. Ignáce v Březnici. Neopomíjeme ani jeho stavby pro

⁵⁹ ŠTEYER: Přepodiwná matka Swatohorská Maria w zázracých a milostech swých na hoře Swaté nad městem Příbrami hor stříbrných. Z latinské historie skrz Bohuslava Balbina. Litomyšl. 1666, 45

⁶⁰ KOPEČEK 2004, 11

⁶¹ KOPEČEK 2006, 13

⁶² VLČEK/FOLTÝN/SOMMER 1998, 610

⁶³ BIEGEL/MACEK/BACHTÍK 2015, 124

Tovaryšstvo v Praze, především kostel Nejsvětějšího Salvátora na Starém Městě a kostel sv. Ignáce na Novém Městě pražském, o kterém jsme již mluvili. Plány na stavbu nového poutního místa netvořil Lurago sám, naopak měl k ruce poradce přímo z řad Tovaryšstva Ježíšova, matematika Benjamina Schleyera, který pravděpodobně působil spíše jako ideový poradce. Lurago se Schleyerem začali od 13. února 1659 pracovat na stavebních plánech.⁶⁴ Z jejich spolupráce vznikl návrh, jehož půdorysné členění sestávalo ze středu, kterým měla být mariánská bazilika a ohraničení ze všech stran ambitem s nárožními kaplemi. Původní středověká kaple měla být zachována, proto ji nechali obestavět novou bazilikou stojící na vyvýšené terase s osmi kaplemi a dvěma předsíněmi.^[11]

Dříve než se začalo se stavbou poutního areálu, bylo nutné, aby jezuité vykoupili pozemky okolo původní kaple, protože tyto pozemky stále patřili městu Příbrami. Skrze štědré donace se jim skutečně dařilo od roku 1658 pozemky vykupovat. V roce 1659 získali i pozemky v těsné blízkosti areálu.⁶⁵ Výstavba poutního areálu na Svaté Hoře u Příbrami trvala mezi léty 1660 a 1673. Kámen pro stavbu se začal na Svatou Horu svážet od 1. března 1659.⁶⁶ Samotné zahájení stavby připadá až na rok 1660, kdy se začali kopat základy severního ambitu.⁶⁷ Během nákladné stavby došlo nejen ke značnému rozšíření ústřední svatyně, ale též k výstavbě dvanácti kaplí v ambitu, ať byly součástí nárožních věží, nebo byly jednoduché výklenkové v rámci ambitu. O kaple na Svaté Hoře byl velký zájem mezi donátory, kteří byli ochotni financovat nejen výstavbu, ale i výzdobu daného prostoru. V rozích ambitu, v prostorách nárožních věží, vznikly postupně kaple: Pražská, zasvěcená Zvěstování Panně Marii. Kaple Březnická, zasvěcená Panně Marii Bolestné. Kaple Plzeňská, Nanebevzetí Panny Marie a kaple Mníšecká zasvěcená Neposkvrněnému početí Panny Marie. Základy k těmto kaplím byly položeny v roce 1661. Do chodeb ambitu pak byly vloženy dvojice výklenkových kaplí, zasvěcených vždy Panně Marii. Tento princip dvojic kaplí na křídlo ambitu je porušen u západního křídla, kde vedle sebe nalezneme tři kaple. Mezi kaplí Panny Marie Bolestné a kaplí Úmrtí Panny Marie, byla do prostoru v podvěží, vložena kaple Panny Marie pomocnice duší v očištění, běžněji označovaná jako Dušičková kaple.

⁶⁴ KOPEČEK 2006, 17

⁶⁵ HOLAS 1929, 187

⁶⁶ HOLAS 1929, 187

⁶⁷ KOPEČEK 2004, 14. VLČEK/FOLTÝN/SOMMER 1998, 611: Autoři předpokládají počátek vzniku ambitu již v roce 1659.

5.1. Kaple Panny Marie Pomocnice duší v očistci

Dušíčková kaple na Svaté Hoře u Příbrami je jednou z výklenkových kaplí v ambitu, který obklopuje baziliku Panny Marie. Nachází se na středu západního ambitu v prostoru pod věží a skrze arkádový oblouk se otevírá do prostoru nádvoří.^[12] Její půdorys je tvořen protáhlým osmiúhelníkem a nad ní se vypíná valená klenba.

Tato kaple vznikla z odkazu Rosiny Stockingerové z Angerstocku, která věnovala roku 1664 Svaté Hoře štědrý obnos na výstavbu jedné kaple a dále k volnému použití.⁶⁸ Jelikož v této době už měly všechny kaple své donátory, přistoupilo se dodatečně k vybudování kaple v podvěží. Z prostoru této kaple je možné vstoupit do zvonice, pod podlahou se nachází krypta. K výzdobě kaple byli povoláni tři umělci. Štukovou výzdobu kaple vytvořili Santino Cereghetti a Antonio Soldati. Smlouva s oběma mistry byla uzavřena 3. ledna 1676.⁶⁹ Kromě štukatury je kaple zdobena freskami, jejichž autorem je Christian Dittman.⁷⁰ Za svou práci dostal zapláceno v červenci a v srpnu roku 1687.⁷¹ Dittmanovi malby byly přemalovány Janem Umlaufem roku 1873, ale i tak byl zachován jejich zamýšlený vzhled.

Jak již bylo zmíněno, kaple je založená na půdorysu protaženého osmiúhelníku. Má podobu výklenku a je také plně průchozí. Skrze arkádu je možné vstoupit přímo na schodiště vedoucímu k vyvýšené bazilice Panny Marie. Jediná uzavřená, pevná stěna je západní. Výrazným motivem čelní stěny kaple je oltářní architektura, která má podobu edikuly. Oltářní obraz s námětem Ukřižování Krista, bolestnou Pannou Marií s dušemi v očistci, je proveden technikou nástěnné malby. Oproti ostatním malbám, které se rozprostírají na klenbě, je malba Ukřižování mnohem mladší. Pochází až z roku 1881,⁷² ale myšlenkově, ani pojetím se barokním malbám z ostatních kaplí nijak zvlášť nevzdaluje. Jak je zcela běžné, střed malby je tvořen Kristem na kříži, který je značně vyvýšen nad ostatní postavy. Nad Kristovou hlavou se rozevírají nebesa. Spodní část obrazu je rozdělena dřikem kříže na pravou a levou polovinu. Strana po Kristově pravici patří podle zvyku Panně Marii. Po Kristově levém boku vymaloval malíř zástup prosících duší v plamenech očistce. Lze říci, že příbramské zpodobnění ukřižování, se

⁶⁸ KOPEČEK 2006, 35

⁶⁹ HOLAS 1929, 231

Kromě dušíčkové kaple vzniká štuková výzdoba ze spolupráce obou autorů také v kapli Nanebevzetí Panny Marie a pravděpodobně také v kapli Kinských. KOPEČEK 2006, 72

⁷⁰ K osobě Christiana Dittmana např.: NEUMANN: Malířství XVII. století v Čechách. Praha 1951. NEUMANN: Český barok. Praha 1974, 81.

⁷¹ VLČEK/FOLTÝN/SOMMER 1998, 612

⁷² KOPEČEK 2004, 39

v mnohém podobá ukřižování od Karla Škréty, které visí v Dušičkové kapli kostela sv. Mikuláše v Praze na Malé Straně. Po obou stranách oltáře byly prolomeny vstupy do věže.

Oproti ostatním kaplím v areálu, upoutá tato prostora poutníka svou zvláštní výzdobou. Zdejší prostor je plně prodchnut náměty smrti a očištění. Dělicím článkem je zde štukatura, která ponechává přesně ohraničené prostory, určené pro malbu. Štukatura sestává z motivů, které odkazují na pomíjivost lidského života. Oproti ostatním prostorům uvedeným v této práci, nepřichází s ničím odlišným. Hlavním prvkem jsou zde umrlčí lebky, leckde korunované, květinovými věnci a zkřížené kosti, provázané štukovou drapérií. S obdobným ztvárněním jsme se setkali i v kapli Všech věrných zemřelých. I tam jsou jednotlivé motivy provázány drapérií a setkáme se tam i s lebkami korunovanými věnci z květin, nebo s lebkami s přesýpacími hodinami. Tato podobnost v sobě odráží skutečnost, že v obou prostorách působil tentýž umělec, Antonio Soldati. V prostorách pendantivů se také nachází čtyři vysoké andělské postavy, které v rukou svírají náčiní, sloužící při pohřbech: Korouhev, svíce, pohřební umbelu a kroupku s nádobou na svěcenou vodu.

Na vrcholu klenby se nachází, tak jako v jiných dušičkových prostorách freska Posledního soudu. Tento centrální motiv pak obklopují čtyři menší fresková pole, pojednávající samozřejmě o smrti. Spatříme zde malby zobrazující Dobrou smrt, Náhlou smrt, Peklo a Zvláštní soud. Všechny malby vykazují inspiraci malbou, či grafikou. Tomáš Malý a Pavel Suchánek ve své knize z roku 2013, uveřejnili i inspirační zdroj, ze kterého autor maleb v kapli čerpal. Tímto inspiračním zdrojem byla kniha Antoniho Sucqueta *Via vitae aeternae*, kterou doprovodil grafikami Bōetius Bolswert.⁷³ Především malba zobrazující zvláštní soud a peklo jsou přímými interpretacemi Bolswertových grafik.

5.1.1. Poslední soud

Prostor vymezený pro malbu na klenbě je přesně daný ponecháním volných zrcadel ve štukové výzdobě. Hlavní námět klenby, a to Poslední soud^[13] je zasazen do útvaru obdélníku s prolomenými rohy. Výjev je rozdělen do dvou polovin: na nebeskou sféru a pozemskou sféru. Nalézáme zde obdobné schéma, jako v kapli Všech věrných

⁷³ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 210

zemřelých v kostele sv. Ignáce v Praze. S podobným členěním se setkáme i v knize Jeronyma Nadala *Evangelicae historiae imagines*.⁷⁴ Kompozičně tak malíř pracoval s běžným schématem zpodobnění Posledního soudu. Střed celé kompozice je samozřejmě podle zvyku určen Kristu v roli soudce. Stejně jako v dušičkové kapli u sv. Ignáce i zde se stal Kristovým trůnem oblouk duhy. Oproti malbě v Praze, zde Kristus nese v ruce meč, nýbrž kříž, nástroj svého umučení. Tak jak je běžným zvykem, prostor kolem Krista patří zástupu spravedlivých a po Kristově pravici nechybí v roli přímluvce Panna Maria. Na Kristově levici svírá anděl váhy, na základě čehož je možné jej identifikovat, jako archanděla Michaela, važiče duší. Po Kristově pravici, na místě mezi samotným Kristem a Pannou Marií, rozevívá anděl mohutný kodex evangelia a natáčí jej k pozemské sféře.

Nebeská a pozemská sféra jsou pevně odděleny hranicí malby a jediné, co tuto hranici narušuje, jsou postavy dvou andělů napravo a nalevo výjevu, kteří přechází do spodní části obrazu a svolávají duše k Poslednímu Soudu. Ani spodní část, tedy pozemská sféra se kompozičně nijak neliší od schématu, se kterým jsme se již dříve seznámili u kaple Všech věrných zemřelých v kostele sv. Ignáce. Střed kompozice zaujímá mohutná andělská postava, která odděluje spravedlivé od provinilých.

5.1.2. Dobrá smrt

Menší fresky, které zaujímají plochy kolem Posledního soudu, byly podřízeny námětu smrti a důležitosti se na ni připravit. Postupně se setkáme s námětem Dobré smrti, náhlé smrti, zvláštního soudu a pekla.

Začneme s motivem dobré smrti^[14]. Dobrá smrt byla považována za ideální způsob odejití ze života, který ovšem vyžadoval důkladnou přípravu. Snahou duchovních bylo své svěřence co nejbezpečněji dovést ke spáse. Ovšem i sami věřící museli pro svou duši mnoho vykonat. Jelikož umění umírat nebylo nijak snadné, vznikalo mnoho literárních děl, které čtenáře seznamovaly s tím, jak se na smrt připravit. Jmenovat můžeme dílo Roberta Bellarmina, *Umění křesťanské aneb příprava k dobré smrti*. Nejlepším způsobem, který byl doporučován, a to i Bellarminem, byla celoživotní příprava. Tedy taková, ke které se člověk neuchýlí až v době vážné nemoci, nýbrž taková, kdy si člověk počíná každý den tak, jako by to měl být jeho poslední den

⁷⁴ NADAL 1593, 99

v životě. Tato příprava má jeden důležitý účel. Ten, kdo se každý den připravoval, důsledně smiřoval se svým svědomím a činil pokání, nemohl být zaskočen náhlou smrtí.

Motiv dobré smrti se nachází v oválném poli ponechaném v prostoru štukové výzdoby. Setkáme se zde s námětem zasazeným do interiéru, kde je hlavním zobrazením na pravé straně postava umírajícího muže na lůžku, obklopeného skupinou osob. Protiváhu vytváří na levé straně smrt, která vstupuje otevřenými dveřmi do místnosti. Pokud pozorně prohlédneme skupinu postav při lůžku umírajícího muže, povšimneme si rohaté postavy. Ďábel stojí při čele postele a snaží se využít poslední možné příležitosti k ukořistění lidské duše pro sebe. Je to vlastně to, před čím tak hojně varovali duchovní a zde v prostorách kaple na to poukázali jezuité malbou, aby se tato skutečnost vepsala skrze zrak do paměti lidí.⁷⁵ Člověk si měl být vědom důležitosti posledních okamžiků na světě a podle toho také uklidnit svou mysl a svědomí. Pocity sebelítosti, či přespřílišné sebedůvěry, nebyly žádoucí, protože právě ony byly těmi, které využíval ďábel ve svůj prospěch. Ďábel ovšem také mohl umírajícího vtáhnout do diskuze, či hádky o víře, aby umírajícího zviklal, což bylo také nebezpečné. Proto Robert Bellarmin doporučoval s ďáblem vůbec nemluvit.⁷⁶ Důvěru, pomoc a smíření zastupuje na malbě anděl, stojící za zády kněze, na pravé straně umírajícího, v záměrném kontrastu proti ďáblu. Přítomný kněz svírá v ruce knihu a kříž, pomocí kterých dává umírajícímu rozhřešení. I to je důležitá připomínka pro diváka, kterému se naskytne pohled, na tuto malbu. K důležitým krokům vedoucím k dobré smrti totiž patřila, mimo jiné, celková zpověď a poslední pomazání.

Obrazy dobré smrti jsou velmi časté právě v knihách, které se týkají příprav ke smrti. Obvykle jsou znázorněné jako malba v této kapli. Umírající na lůžku je obklopen hloučkem lidí, ďábelských a andělských postav a chybět nemůže ani přítomnost kněze.

5.1.3. Náhlá smrt

Další motiv uplatněný na klenbě zobrazuje Náhlou smrt.^[15] I tato malba je zasazena do malého oválného tvaru volně orámovaného štukaturou. Hlavní postavou, která utváří pomyslný střed kompozice, je mladík pololežící na kameni, zády k divákovi. Nad ním na levé a pravé straně stojí dvě postavy. Na levici smrt v plášti s nataženou levou rukou,

⁷⁵ V dobových dílech poskytuje příklady pokoušení ďáblem nad umírajícím například Jeremias DREXEL v díle Třetí díl Wěčnosti: Totižto Saud Poslední člověka. Praha 1637, str. 86- 119

⁷⁶ BELLARMIN 1630, 336

v níž drží přesýpací hodiny. V pravé ruce drží smrt šíp, kterým ukazuje na ciferník hodin, které jsou znázorněny v samotném vrcholu kompozice. Na levé straně obrazu stojí muž s křídly a kosou v ruce - Kronos.^[17,18] Stejně jako smrt i Kronos drží ve své ruce hodiny, které jsou jeho atributem.⁷⁷ Za Kronovými nohama vyhlíží obludná hlava, která se nenápadně vkrádá do kompozice. Zde se do široka rozevívá pekelná tlama Leviatanu. Celý obraz je prohlouben dějem odehrávajícím se na pozadí. Mezi stojící smrtí a Kronem se odehrává scéna dělení duší při Posledním soudu. Setkáme se se scénou, kdy andělé pomáhají dobrým do nebe. Jak bylo zmíněno, ideálním sejitím ze světa byla Dobrá smrt, jak byla výše popsána. Tedy smrt, před kterou je vykonána zpověď, pokání, poslední pomazání. Občas se však stane, že člověk umírá náhle a na zaopatření duše není čas. Náhlá smrt mohla postihnout jak vykonavatele nebezpečného povolání, tak člověka, který žil v pohodlí a bezpečí. Nemožnost vykonat nezbytné kroky k zaopatření před smrtí, především zpověď a upřímné pokání za hříchy, mohla duši poškodit při partikulárním soudu, což nám na fresce připomíná zejména přítomnost Leviatanu. Jak uvádí Jeremias Drexel „*Věc je velmi nejistá na kterém místě smrt jakožto Boží popravce na tě čeká: protože ty všude na ni čekej.*“⁷⁸ Jelikož je smrt opravdu nepředvídatelná a přijít může kdykoliv, bylo doporučeno důkladné každodenní rozjímání a zpytování svědomí.⁷⁹

I pojetí obrazu Náhlé smrti na klenbě kaple mohlo být převzaté z nějaké grafiky či malby. Mezi grafikami v díle A. Sucqueta ji však nenalezneme.

5.1.4. Peklo

Malba nad otevřenou arkádou, skrze kterou je možné vstoupit na schodiště vedoucí k bazilice Nanebevzetí Panny Marie, znázorňuje Peklo.^[18] Malba namalovaná opět do zaobleného pole ponechaného ve štukatuře, obsahuje jednoduchou kompozici. Malbu lze horizontálně rozdělit. Celou spodní část obrazu zaplňuje mříž zapsaná do země. Horní část obrazu je čistým pohledem do krajiny, nebo lépe řečeno planiny, s přítomností dvou postav nalevo a mračen napravo. Skrze mříž probleskávají načervenalé plameny a zřetelně můžeme rozeznat i lidské postavy a přítomnost jednoho démona s rohatou hlavou. Na středu mříže je vymalován zkřížený meč a dűtky.

⁷⁷ HALL 1991, 380. BIEDERMANN 2008, 285

⁷⁸ DREXEL 1637, 86

⁷⁹ BELLARMIN 1630, 242

V ležících postavách na levé straně lze rozeznat staršího muže s křídly a přesýpacími hodinami, tedy Krona a společnost mu zde v druhé postavě dělá smrt. Na pravé straně je výjev zaplněn šedavými mračny, ze kterých občas vyjíždí blesky.

Ve Sucquetově díle nalezneme obdobnou kompozici.⁸⁰ Zatímco na Příbrami je výjev omezen pouze na znázornění pekla, smrti a času, Bolswertova grafika je mnohem bohatší. Nám prezentovaný výjev z dušičkové kaple je pouhou třetinou této grafiky. Kromě pekla samotného, Bolswert vytvořil také pozemský svět a na samém vrcholu kompozice Boží prozřetelnost. Jinak je spodní část grafiky, takřka shodná s Dittmanovým dílem, až na pár detailů. Například prohození Krona a smrti. Nebo trochu jiný symbol užitý na středu mříže. Na grafice se kříží meč a kosa, na Dittmanově malbě meč a důtky. Motiv, který na fresce zcela chybí, je znázornění hříchu v podobě obludy, která přitlouká hřeby pekelnou mříž k zemi. V dušičkové kapli tuto postavu nenalezneme. Místo ní zaplňují pravou část obrazu těžká mračna.

5.1.5. Zvláštní soud

O zvláštním, či partikulárním soudu jsme se již v této práci několikrát zmínili. Je to onen soud, ke kterému přichází duše bezprostředně po smrti, aby byly její skutky zváženy a následně bylo rozhodnuto o jejím určení. Také malbu Zvláštního soudu^[19] můžeme na základě objevu Tomáše Malého a Pavla Suchánka dát do přímé souvislosti s grafikou, která doplňuje *Via vitae aeternae* A. Sucqueta.⁸¹ Pokud se zadíváme jak na Dittmanovu malbu, tak na Bolswertovu grafiku,^[20] nalezneme v nich mnoho společných znaků. Dittman vymaloval na klenbě Dušičkové kaple obraz, rozdělený na dvě poloviny po vertikální ose. Hlavní divákovu pozornost směřuje k motivu vážení duší v levé polovině obrazu. Na váze jsou zde váženy lidské neřesti proti lidským ctnostem. Váha se samozřejmě neobejde bez važiče, který nad vším dohlíží a duše, jejíž činy jsou nyní váženy. Anděl stojící na zlatém středu obrazu ukazuje svěšenou pravou rukou na váhu, jeho levá ruka se však již aktivně zdvihá do výše a ukazuje na kopec na pozadí. Přímo před ním stojí lidská postava oděna do bílého roucha. Před andělem pokorně sklání hlavu a dívá se po směru jeho pravé ruky, která poukazuje na níže položenou misku váhy.

⁸⁰ SUCQUET 1620, 412

⁸¹ SUCQUET 1620, 132

Kopec na pravé straně výjevu je trochu upozaděn, ač je velmi podstatný k dotvoření smyslu obrazu. Při pozornějším zkoumání spatříme na úpatí lidské postavy mířící přímo k vrcholu, mnohdy je na jejich cestě provází ještě andělské postavy. Tím kam archanděl Michael, važič duší ukazuje, dává směr, kam se má zrovna vážená duše ubírat. Nezajímavým není motiv zdůraznění ctností a neřestí na váhách. Výše položená miska váhy na sobě nese neřesti a hříchy, které jsou zpodobněny v postavě d'ábla s kozí bradou, rohy a křídly. Kolem sebe má d'ábel položených několik symbolických předmětů, mezi nimiž nechybí například karty, kostky, nebo zlaté jablko symbolizující touhu po moci.

Druhá miska, podstatně níže položená, na sobě nese andělskou postavu, znázorňující naopak ctnosti. I tato postava má kolem sebe seskupené předměty, které vyzdvihují lidské přednosti. Nechybí zde odkazy k víře v podobě růžence, nebo knihy, kterou má andílek při sobě.

Pokud nyní srovnáme Dittmanovu malbu s grafikou ze spisu *Via vitae aeternae*,⁸² nalezneme mnoho shodných prvků, ačkoliv je malba ze Svaté Hory mnohem více propojena s malebnou krajinou a i podání figur je, co se týká pojetí oděvů, mnohem jednodušší. V tomto směru působí obraz přímo idylicky. Středem Bolswertovy grafiky je vysoká váha, vedle níž anděl rozdělující duše, je poloviční. Naklonění misek a andělova gesta se u obou děl takřka neliší, ač je Dittmanův anděl mnohem uvolněnější než anděl u Bolswerta. Tam kde se však u příbramské malby nachází průhled do krajiny, tak se u Bolswerta rozprostírají plameny a démonické postavy, znázorňující peklo. Protiváhu k peklu vytváří kopec, nad jehož vrcholem se rozprostírá zářící slunce, znázornění nebe. Tato část je u příbramské malby zjednodušena, jak již bylo několikrát zmíněno, jen na kopec, který ani není korunován sluncem a na druhé straně na průhled do krajiny, který není více zřetelný či konkrétní. Důraz je kladen hlavně na váhu, anděla a zemřelého přicházejícího k osobnímu soudu. Všichni tři jsou také namalováni v jedné rovině.

⁸² SUCQUET 1620, 392 Lib.II. Cap.XXIX

6. Kladsko

Další ze zkoumaných míst v této diplomové práci se nachází ve městě Kladsko,⁸³ které je dnes součástí Polska. Celá Kladská oblast patřila v minulosti k zemím Koruny české, a to až do války s Pruskem, kdy císařovna Marie Terezie Kladsko podstoupila Fridrichovi II. První zmínky o Kladsku nalézáme již u kanovníka Kosmy. On sám psal ve své Kronice, že Kladsko bylo původně jednou z držav rodu Slavníkovců před tím, než byli vyvražďeni na Libici. Podstatnější jsou však Kosmovy zmínky o Česko-polské válce, která se odehrávala za jeho života. Zmínky o Slavníkovském držení mohli být pouze legendistickým vyprávěním.⁸⁴

Mezi majiteli Kladska se vystřídalo mnoho významných osobností. Své šťastné období zažívalo třeba pod vládou Poděbradů. Král Jiří z Poděbrad nechal povýšit Kladsko na hrabství, po Jiřího smrti, přešlo hrabství do držení Jiříkových synů. Majitelem této oblasti byl i Jan z Pernštejna. O různé majitele nemělo Kladsko skutečně nikdy nouzi. Nezapomenutelně se do dějin Kladsko zapsal i první pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic.⁸⁵ Arnošt měl k tomuto území vždy vlídný vztah, není proto překvapivé, že je v kladském farním kostele Nanebevzetí Panny Marie pohřbený.

Nábožensky se v Kladsku střetávaly dva světy, samozřejmě katolická společnost a pak také lutheránství, které se v Kladsku usídlovalo skrze německé kolonizátory. Ač Kladsko patřilo k Čechám, husitství nábožensky odolalo a obyvatelé zůstali věrni papeži. Obrat nastal až po vystoupení Martina Luthera. Skrze německé kolonizátory, kteří hojně přicházeli do oblasti Kladska, přicházela také reformace, kterou si tentokrát Kladsko plně osvojilo a krajem se začalo šířit lutheránství. Vedle lutheránů se v Kladsku objevovali též posluchači Schwenckweldova učení.⁸⁶ V boji proti protestantům byli do Kladska na konci 16. století povoláni jezuité, jejichž přítomnost

⁸³ MUSIL: Kladsko, 2017. GALEWSKI: Jezuiti wobec tradycji sredniowiecznej, 2012. GLADKIEWICZ: Klodzko- Dziaja miasta, 1998. SEMOTANOVÁ/FELCMAN: Kladsko, 2005. TOMASZEWSKA: Klodzka Fara. Kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Klodzku, 2017. BUBEN: Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích: III. díl 4. svazek, 2012. LEC: Dzieje jezuitów w Klodzku w latach 1597- 1776. In: Perspektywa, Legnickie Studia Teologiczno-historyczne. Rok XIII 2014 nr 2 (25) s. 123- 136

⁸⁴ MUSIL 2007, 18

⁸⁵ HLEDÍKOVÁ, Život Arnošta z Pardubic podle Valentina Krautwalda 1997. HLEDÍKOVÁ, Arnošt z Pardubic. Arcibiskup, zakladatel a rádce 2008. BOBKOVÁ, Arnošt z Pardubic 2005.

⁸⁶ MUSIL 2007, 82. MILLER 1690, 167: Zmiňuje v kladském kostele působení Schwenckweldova žáka, Fabiána Eckela

nebyla, především z řad měšťanů, vítána. Kladští obyvatelé vynaložili mnoho úsilí, aby jezuité Kladsko opustili. Dokonce se za tímto účelem obrátili i na císaře Rudolfa II.⁸⁷

Jezuité získali v Kladsku pro své potřeby konvent augustiniánů kanovníků, který v Kladsku založil ve 14. století Arnošt z Pardubic. Tento prostor jim byl podstoupen na základě přímluvy augustiniánského probošta Kryštofa Kirmisera,⁸⁸ který sám roku 1592 žádal, aby bylo tovaryšstvo do Kladska povoláno a to zejména kvůli velkému počtu protestantských obyvatel a duchovních, kteří v Kladsku pobývali. Kirmiserovo počínání bylo v tomto směru snahou o rekatolizaci Kladska. Papež Klement VIII. souhlasil 9. března roku 1595, aby byla v Kladsku zřízena jezuitská kolej.⁸⁹ K předání původního augustiniánského konventu do rukou Tovaryšstva došlo roku 1597.⁹⁰ Jak již bylo výše zmíněno, kladští snášeli přítomnost Tovaryšstva s velkou nelibostí. Po vypuknutí stavovského povstání v Čechách se i Kladští přidali k protihabsburskému odporu. V roce 1618 byli jezuité z Kladska vyhnáni. Kladští se přidali na stranu Zimního krále Fridricha Falckého, ale obdobně jako v Čechách i v Kladsku zvítězila císařská vojska a moc Habsburků byla obnovena. Císař Ferdinand II. předal Kladské hrabství v roce 1623 do správy arcivévody Karla, biskupa Vratislavského, se kterým započíná v Kladsku velká vlna rekatolizace, na níž se nepochybně podíleli též jezuité, kteří se s obnovením habsburské moci do Kladska vrátili.

6.1. Kostel Nanebevzetí Panny Marie a kaple Zemřelých

Historie farního kostela Nanebevzetí Panny Marie,^[22] je stavebně velmi zajímavá. Na místě dnešního gotického chrámu, v minulosti stávala starší stavba se zasvěcením Panně Marii, která je spjata s johanitů. Johanité přišli do Kladska roku 1194 a pod svou patronaci získali od biskupa Břetislava Jindřicha kostel sv. Václava a zároveň také zmíněnou románskou kapli Panny Marie.⁹¹

Tato stavba byla v 2. polovině 14. století nahrazena monumentálnější gotickým chrámem, který dosud stojí, pouze byl v průběhu následujících staletí upravován. Jeho stavba probíhala od poloviny 14. století. Oproti dříve uváděným stavbám v této práci, v Kladsku se museli jezuité vypořádat s gotickou stavbou, která nebyla určena

⁸⁷ MUSIL 2007, 84

⁸⁸ MILLER 1690, 173-174. SCHMIDL 1747, 531. Tichý 1947, 31. BUBEN 2012, 312

⁸⁹ MILLER 1690, 175. BUBEN 2012, 312

⁹⁰ TICHÝ 1947, 31

⁹¹ TICHÝ 1947, 13. MUSIL 2007, 28. TOMASZEWSKA 2017, 28

k radikální přestavbě, či zániku. Na Příbrami, nebo v Praze u Sv. Mikuláše, přebírali pozemek se stojící středověkou stavbou a záhy začali stavebně dané místo výrazně upravovat. Kostel sv. Mikuláše zcela nahradil původní gotický kostel, kaple Panny Marie na Svaté Hoře u Příbrami byla skryta jako jádro v základech nové mariánské baziliky. Kostel sv. Ignáce v Praze je již čistou novostavbou. U kostela Panny Marie v Kladsku je však situace zcela jiná. Původní gotický kostel byl zachován a v exteriéru není takřka poznat, že je interiér barokizován.

Stavba trojlodního kladského kostela, je připisován parléřovské huti, ale zda se se stavbou začalo ještě za života Arnošta z Pardubic, není zcela jisté. Je nutné také zmínit, že ani dosud stojící gotický kostel nevznikal na zeleném drnu, ale naopak navázal na mnohém starší stavbu, zasvěcenou Panně Marii. Právě tato stavba se mnohdy dává do souvislosti s řádem Maltézských rytířů. V 2. polovině 14. století ale začala na tomto místě vznikat trojlodní gotická bazilika Nanebevzetí Panny Marie. Nejstarší část kostela, jehož výstavbu inicioval Arnošt z Pardubic, je část východní.⁹² Gotická stavba vznikala v několika etapách. Mezi léty 1395- 1428 byl vystavěn polygonální chór.⁹³ Západní část kostela vznikala od 20. let 15. století až do 16. století.⁹⁴

Renesance se na interiéru kostela nijak nepodepsala, protože v té době vykonávali bohoslužby ve farním kostele lutheráni, kteří sakrální prostory nezdobí. Kostel tak zůstal v původní gotické podobě. O to zásadnější bylo období barokizace, které vešlo do prostoru kostela spolu s řádem Tovaryšstva Ježíšova. Po svém vyhnání v roce 1618 se jezuité do Kladska opět vrátili v roce 1624 a v témže roce si také převzali od johanitů farní kostel Nanebevzetí Panny Marie, který do té doby využívali protestanté.⁹⁵ Kromě farního kostela předali maltézští rytíři jezuitům také komendu.⁹⁶ I komenda byla stejně, jako farní kostel, barokizována, a to mezi léty 1655 a 1690.

Barokizace kostela Nanebevzetí Panny Marie⁹⁷ probíhala ve dvou etapách: První etapa probíhala mezi léty 1660- 1701 a je spojena s vlivem Carla Luraga, neboť umělci, kteří pracovali na modernizaci chrámu, pocházeli právě z prostředí Luragovy dílny. Zmiňován je zde Geronimo Fatchone,⁹⁸ ovšem není vyloučená ani účast Andrea Carovi,

⁹² Dariusz GALEWSKI datuje počátek stavby roku 1344. 2012, 211

⁹³ TOMASZEWSKA 2017, 22

⁹⁴ MUSIL 2007, 48

⁹⁵ Galewski 2012, 211

⁹⁶ Buben 2012, 312: Předání komendy jezuitům navrhuje roku 1623 arcibiskup Karel biskup Vratislavský.

Musil 2007, 91: komenda byla jezuitům podstoupena roku 1626

⁹⁷ Podrobněji k barokizaci kostela: Galewski 2012, Tomaszewska 2017

⁹⁸ GALEWSKI 2012, 127, TOMASZEWSKA 2017, 29

který pracoval na jezuitské koleji v Kladsku.⁹⁹ V první etapě barokizace chrámu, byly do gotického kostela vestavěny nad boční lodě empory. Gotická klenba byla také pokryta barokní štukaturou, která však nezakryla gotické žebroví, ale naopak je doplnila. V prostoru hlavní lodi, byl v této době vymalován cyklus Salve Regina od Karla Dankwarta.¹⁰⁰ Z první fáze barokizace pochází také přístavba kaple Zemřelých, která byla postavena v roce 1683.¹⁰¹ Během druhé fáze barokizace, byly na pilíře chrámu dodány postavy čtrnácti svatých pomocníků. A do kaple Zemřelých byl vestavěn roku 1732 oltář Ukřižování.

6.2. Kaple Zemřelých

Kaple zemřelých byla vystavěna v letech 1683 a 1685. Má podobu malé prostory na obdélném půdorysu s vyklenutou čelní stěnou.^[23] Tato kaple je přistavěna k levé boční lodi chrámu Nanebevzetí Panny Marie. Jak již bylo zmíněno, vznikla za dob barokní modernizace kostela, poté, co se jeho správy ujalo Tovaryšstvo Ježíšovo, a to hned v první etapě barokizace. Známe dokonce jméno donátora této kaple, který si zde nechal vybudovat hrobku. Štědrým donátorem byl Zikmund hrabě Montani z Kladských Oldřichovic, jeho znak je umístěn na hlavním oltáři nad nikou s Ukřižovaným Kristem.¹⁰²

Při pohledu z exteriéru není kaple zemřelých nijak vzhledově výrazná. Jelikož se jedná o stavbu na čtvercovém půdorysu se skosenými rohy, působí z vnějšku jako obdélníková stavba s vyklenutou stěnou. Přístavba je to celkem vysoká, přičleněná k boční lodi gotickému chrámu. Kaple už v exteriéru nenápadně napovídá, co se rozehrává za jejími zdmi. Před vyklenutou částí, jsou nároží ozdobena pilastry, které korunují hlavice. Pod zavnutím hlavic se nachází dva různé motivy. Na čelních pilastrech se pod hlavicí nachází motiv umrlčí lebky se zkříženými hnáty a lebka samotná je ovinuta hadem, který opírá svou hlavičku o její temeno. Na hlavicích bočních pilastrů se setkáme s motivem hada, který se zakusuje do svého ocasu a v kruhu, který vytváří svým tělem, se protíná palmová ratolest s mečem. S obdobným

⁹⁹ PALMARINI : Tracce del barocco italiano nel voivodato di Bassa Slesia: la presenza di Carlo Lurago e degli stuccatori comacini nella Contea di Kłodzko. In: Breslavia- Bassa Slesia e la cultura mediterranea. Alessandria 2017, 38

¹⁰⁰ KOZIEL 2006, 265- 276

¹⁰¹ GALEWSKI 2012, 127

¹⁰² GALEWSKI 2012, 216- 217

symbolem se setkáme i na několika grafikách, které doplňují spis A. Sucqueta *Via vitae aeternae*. Především se tento znak objevuje na grafikách, jejichž hlavním námětem je smrt a pomíjivost lidského života.¹⁰³ Had zakusující svůj vlastní ocas, nebo názvem-Uroboros, je jako jeden z atributů přisouzen Praotci času.¹⁰⁴ Zároveň je tento had také způsobem, jímž je možné znázornit věčnost, had, který kouše vlastní ocas, nikde nezačíná, ani nekončí, stejně jako věčnost sama. Palmová ratolest je atributem vítězství. Křesťanské umění jí používá jako symbol vítězství nad smrtí.¹⁰⁵ Meč bývá symbolem spravedlnosti.

Interiér kaple zemřelých je zaklenut klenbou s lunetovými výsečemi, která je doplněna o fresková pole a také štukaturu. Celá vyklenutá čelní stěna kaple je skryta za rozměrným barokním oltářem, jehož hlavním námětem je, tak jako v ostatních dušičkových kaplích, Ukřižování Krista a nechybí ani duše v očištění. Oproti dosud zkoumaným kaplím se oltář Kladské kaple velice liší ve svém zpracování. Zatímco v Praze a na Příbrami se setkáváme na středech oltářů s malovanými obrazy, v Kladsku je oltář pojednán jako jedno velké sochařské dílo, které více získává vzhled divadelní kulisy.

Nalevo od hlavního oltáře, na stěně dušičkové kaple, byl do výklenku umístěn obraz Sv. Valentina, který léčí nemocného. Bohužel nevíme, kdo tento obraz namaloval. Jediné, co o obrazu víme je, že byl do kaple darován jako votum neznámým malířem. Dariusz Galewski ve své knize uvádí dataci obrazu na základě formální analýzy kolem roku 1660.¹⁰⁶

6.2.1. Oltář Ukřižování Krista^[24]

Oltář Ukřižování vznikl v roce 1732. Oltářní architektura zde pracuje s typem portálového oltáře se široce rozevřenými křídly. Na středu vystupuje konvexně prohnutá část s nikou, do níž je zasazeno Ukřižování Krista. Po stranách niky v křídlech oltáře je prostor členěn sloupy, které vynáší prolamovanou oltářní římsu. Mezi sloupky byly umístěné postavy světců, které celému Ukřižování přihlíží. Zapojení postav do architektury je velmi živé a dynamické, protože postavy se různě o sloupy opírají,

¹⁰³ SUCQUET 1620, 152, 414

¹⁰⁴ RIPA 2019, 294. HALL 1991, 371

¹⁰⁵ HALL 1991, 320. BECKER 2007, 209

¹⁰⁶ GALEWSKI 2012, 173.

případně se za nimi částečně ztrácejí, tím bylo vyrušeno statické členění a naopak dostala prostor dynamika, která na diváka působí opravdově. Mnohem výše, Na středu římsy, korunuje motiv ukřižování, záře s Božím okem na středu. Komparz zde vytváří čtyři putta, dvě z každé strany, která monumentální oltář uzavírají.

Ač se jedná o sousoší, není podoba Ukřižování Krista od malířských děl, které jsme dosud zkoumali, nijak výrazně odlišná. Rozdíly nalézáme jen v několika drobných detailech. Po bocích ukřižovaného Krista se nachází dva malí andělé s kalichy v rukou, do kterých chytají Kristovu krev. Po pravém boku Krista za zády anděla je opřený žebřík. Pod Kristův kříž, byly před dřík postaveny tři postavy z očistce, které se natahují rukama ke Kristu. Tři postavy postupně směřují své pohledy na Krista, kalichy s Kristovou krví. Nejblíže má k tomuto zpodobnění obraz z kaple Všech věrných zemřelých z kostela sv. Ignáce. I tam spatřujeme lidi v očistci v bezprostřední blízkosti dříku Kristova kříže.¹⁰⁷

Mimo niku, na ramena křídel oltáře byly postaveny mezi sloupy čtyři postavy. Po Kristově pravici, nejbližší nice, stojí Panna Marie. Její tělo se dynamicky otáčí ke Kristu, ovšem její postoj je skleslý, což především dokresluje svěšená hlava a volně klesající levá ruka. Mariin pohled, spíše než na Kristu, ulpívá na protější straně oltáře, kde je Mariiným protějškem sv. Jan Evangelista. Sv. Jan, ač je nakročen vpřed, obrací své tělo za svým pravým bokem směrem ke Kristu. Svůj pohled ke spasiteli umocňuje ještě navíc pozvednutou rukou, kterou na Ježíše ukazuje.

Dvojice soch na konci ramen oltáře znázorňují, na straně u Panny Marie sv. Longina a na straně u sv. Jana sv. Máří Magdalenu. Obě sochy jsou zasazeny mezi sloupy vynášející římsu a vyskytují se tak v mnohem menším prostoru než postavy Panny Marie a sv. Jana. Přesto jsou však jejich postoje dynamičtější než postavy výše jmenovaných. Sv. Longin je znázorněn jako muž ve zbroji s čapkou na hlavě. Jeho postoj je plný pohybu, jako by zrovna chtěl vykročit, vlající drapérie kolem jeho těla tento pohyb ještě umocňuje. Při pozornějším sledování však zjistíme, že Longinův pohyb je takřka stejný, jako pohyb Panny Marie. Obě sochy mají totožné natočení hlavy, naklonění ramen a též pohyb levé ruky. Naprosto odlišný je však pohyb pravé ruky. Panna Marie pokládá ruku na svůj hrudník, kdežto sv. Longin vyzdvihuje svou pravici do výše ramene a očividně ve své ruce něco svíral. Nepochybně svůj atribut, tedy kopí. Protistranu ke sv. Longinovi tvoří na pravém rameni oltáře postava sv. Marie

¹⁰⁷ Na podobnost poukazuje i Dariusz GALEWSKI 2012, 197

Magdaleny. I tato postava je dynamičtěji rozpořybována a její pohyb navíc umocňuje bohatě řasená drapérie, do které je Mář Magdalena zahalena.

Tím ovšem není výrazová stránka středu oltáře zcela probrána. Všechny postavy jsou doplněny o atributy smrti, které jsou zavěšeny v jejich blízkosti. V případě Panny Marie a sv. Jana nalézáme tyto atributy nad jejich hlavami, u sv. Longina a sv. Mář Magdaleny se tyto útvary nachází za oltářními sloupy z vnější strany, takřka ve stejné výšce jako stojí jmenovaní. Skladba těchto motivů je na obou stranách identická. V prostoru, kde stojí Panna Marie a naproti sv. Jan, je to sochařsky pojednaná drapérie trojúhelníkového tvaru, na kterou jsou zavěšeny umrlčí lebky, kosti a běžné atributy smrti, dvě dotýkající se kosy. Do spodního cípu draperie byla vsazena lebka, která drapérii zatěžuje a vytváří tak realistické znázornění prověsu. Do čela oltářního ramene byla rovněž použita vyřezávaná drapérie, která má ovšem tentokrát podobu spuštěného pruhu látky, na kterém je přivázán jako medailon motiv smrti. Jedná se lebku s kostmi na středu, pod níž dochází ke křižení dvou kos, které přesahují nad a pod lebku samotnou. Navíc je pod lebku zavěšen rýč, nástroj hrobníků.

6.2.2. Klenba kaple

Klenba kaple^[25] je utvářena lunetovými výsečemi, v nichž byla, mezi štukaturou, vymezena malá políčka určená pro malbu. Jestliže jsme se dosud setkali se zpodobnění Posledního soudu v dosud zkoumaných kaplích, zde je myšlenka výzdoby trochu jiná. Především Poslední soud na klenbě kladské kaple Zemřelých zcela chybí. Nenalezneme zde ani připomínky dobré smrti, tak jako tomu je na klenbě dušičkové kaple na Svaté Hoře u Příbrami. Malba na klenbě v Kladsku nevede člověka přímo k dobré smrti tak jako v Pražských kaplích a v kapli na Příbrami a ani tak očividně smrt nepřipomíná. Zde se setkáváme více s odkazy na křesťanské priority a blaženost. Ale pokud se hlouběji zadumáme, zjistíme, že ani tyto motivy nejsou smrti tolik vzdáleny, vždyť co jiného mohlo dovést člověka ke spáse, než dodržování Božího zákona a následování Krista. Jednoduše řečeno, ač malby v kapli nezobrazují očividnou připomínku na pomíjivost lidského života, slouží jako názorný příklad, na který je třeba dbát, aby si člověk zajistil cestu ke spáse.

Pro každou fresku byl vymezen trojlístý prostor v kápi klenby, malby jsou navíc doprovázeny latinskými nápisy. Přimo nad vstupem nalezneme trojici fresek, které

Poslední soud, tak jak jsme se s ním dosud setkávali, přímo nezobrazují, přesto v nich lze vyčíst odkaz, mířící k tomuto okamžiku. Na největší fresce v této části, spatříme anděly, kteří troubí na polnice a volají k Poslednímu soudu. Malbu doplňuje nápisová páska se slovy: „*Qui credite in me et mortuus fuerit vivet.*“ Nalevo od této rozměrné fresky se nachází malý medailon, ve kterém je znázorněné pobožené město a na doprovodném nápisu se nachází nápis: „*Vanitas vanitatum.*“ V pravém medailonu nalezneme motiv mrtvých, kteří vstávají z hrobů a otáčejí se za křížem zářícím na obloze. Ani zde nechybí doprovodný nápis: „*Judicium Dominum.*“ Pokud významy maleb nyní shrneme, setkáme se s odkazy na pomíjivost a voláním k Poslednímu soudu. Jak již bylo výše zmíněno samotný soud, kde je Kristus soudcem a po jeho bocích sedí spravedliví, na klenbě kladské dušičkové kaple nenalezneme.

Směrem doleva se v další lunetové kápi rozprostírá motiv setkání Krista se Samaritánkou.^[28] Kristus se setkal se samarskou ženou u Jákobovy studny (Jan 4,1-29). Na fresce stojí nad samaritánkou a ruku pozvedá k požehnání, udivená žena na něj hledí. Na nápisové pásce stojí: „*Da mihi aquam.*“ Při setkání vyzval Kristus ženu, aby mu podala vodu. Žena tak učinila a Kristus jí pravil, že kdyby věděla, kdo je, žádala by jej o vodu živou. Vodou živou je zde patrně myšlen křest,¹⁰⁸ kterým je člověk očištěn od prvotního hříchu a přijat mezi křesťany. Pojetí námětu na fresce je trochu netradiční. Většinou je zobrazován Kristus sedící na studni a samaritánka stojící u studny se mu chystá podat vodu. Toto znázornění se vyskytuje třeba ve spise Jeronima Nadala.¹⁰⁹

V malých medailonech nalézáme, nalevo vyobrazení blesků, které se z nebe snášejí na zem a nad medailonem nápis „*Ira Domini.*“ Medailon na pravé straně zobrazuje ruku Stvořitelovu a v nápisu se nese „*Misericordia Dei.*“ Oba malé medailonky se váží k samotnému Bohu. Boží hněv je namířen, proti těm, kteří nedbají Božích zákonů. Bůh je však také současně milosrdný, což připomíná emblém na pravé straně.

Nad oltářem nacházíme scény Blahoslavenství^[26]. Při svém kázání na Hoře vyřkl Kristus osmero blahoslavenství (Mt 5,1-11). Na klenbě se setkáme jen se třemi vyobrazeními, na místo osmi. Na největší fresce je zobrazena klečící postava objímající dřív kříže a za jejími zády stojí anděl. Malba je doplněna nápis „*Beati qui lugent,*“ který se týká druhého blahoslavenství „*Blaze těm, kdo pláčou, neboť oni budou potěšeni*“ (Mt 5,4).¹¹⁰ Nalevo malý medailon odkazuje na sedmé blahoslavenství „*Beati pacifici,*“

¹⁰⁸ ROYT 2013, 263

¹⁰⁹ NADAL 1593, il, 35

¹¹⁰ Pro citace využívám stránky České biblické společnosti www.biblenet.cz

„Blaze těm, kdo působí pokoj, neboť oni budou nazváni syny Božími“ (Mt 5, 9). V medailonu je toto blahoslavenství znázorněno sedící postavou, která v ruku svírá Olivové ratolesti. Toto znázornění míru se podobá popisům Cesara Ripy z jeho knihy *Iconologia*, kde autor uvádí několik popisů míru, ale nejčastěji jej popisuje, jako mladou ženu, s olivovou ratolestí v ruce a věncem kolem hlavy.¹¹¹ Pravice je věnována pátému blahoslavenství „*Beati misericordes,*“ „Blaze milosrdným, neboť oni dojdou milosrdenství“ (Mt 5, 7). Freska, která se k tomuto blahoslavenství váže, zobrazuje klečící nahou postavu, které je podáván plášť. V tomto úseku klenby se tedy setkáváme spíše s křesťanskými zásadami, než s přímou připomínkou smrti, se kterou jsme se dosud u dušičkových kaplí setkávali. Ale tyto zásady jsou klíčové, protože nás poučují skrze slova Krista, kdo bude mít nárok na spásu.

Poslední část klenby se tématu smrti svým způsobem dotýká, mnohem podstatněji, je zde však motiv vzkříšení. Největší z fresek zobrazuje známý výjev vzkříšení Lazara.^[27] Lazar byl již čtyři dny mrtev, když přišel Ježíš k jeho hrobu v doprovodu Marty a Marie a vzkřísil jej. (Jan 11, 1-44). Obraz na klenbě má běžně užívanou kompozici, Kristus přichází k otevřenému skalnímu hrobu, ve kterém se nachází zavinité Lazarovo tělo. Marta s Marií klečí u Krista, který přikazuje Lazarovi „*Lazare, pojd' ven!*“ (Jan 11, 43). Scénu opět doprovází latinský nápis „*Resurget frater tuus.*“ Lazarův příběh byl v umění velmi oblíben, protože byl vnímán jako symbol vzkříšení. Malé medailony, které doplňují malbu Vzkříšení Lazara, obsahují nalevo vyobrazení vah, nad nimiž je v nápisové pásce „*Justitia et pax.*“ Na pravé straně je vyobrazeno Boží oko a na nápisu je slovo „*Providentia.*“

Tak jako například v pražském kostele sv. Ignáce, nebo na Svaté Hoře u Příbrami, jsou fresky na klenbách doprovázeny štukovou výzdobou, i v dušičkové kapli v Kladsku je klenba mezi poli fresky pokryta štukem. Uplatnění štuku je však v porovnání s předešlými kaplemi mnohem chudší. Také se zde setkáváme s jiným pojetím. Jestliže se v dušičkových kaplích u sv. Ignáce a na Svaté Hoře, uplatňují motivy lebek, kos, šípů a přesýpacích hodin, na klenbě kaple Zemřelých v Kladsku nic takového není. Naopak v pásce na klenbě nad oltářem, nalezneme uskupení, jehož střed je tvořen brněním s přilbicí. Kolem brnění se rozprostírají zbraně v podobě kopí, mečů, ale rovněž praporců, zkrátka zde nalezneme všechny předměty, které svou podstatou poukazují na

¹¹¹ RIPA 2019, 347-348. RIPA 1603, 376-377

válčení. Přípomínkou smrti jsou zde jen zkřížené kosti na štukové drapérii, výše nad dříve popsaným symbolem.

7. Chrám sv. Mikuláše na Malé Straně- kaple sv. Barbory

Za poslední kaplí se vrátíme opět do Prahy. Jedná se kapli sv. Barbory, která je součástí chrámu sv. Mikuláše¹¹² na Malé Straně. Kaple sv. Barbory je nejmladší z kaplí, kterým se v této práci věnujeme. Proto je její výtvarné pojetí odlišné od ostatních prostor. Její výzdoba byla založena na stejné myšlence, jako předešlé tři kaple a samotnými náměty se nijak zvlášť neliší.

Kostel sv. Mikuláše je umístěn v rohu Malostranského náměstí při vyústění Karmelitské a Mostecké ulice. Stavbě předcházela původně gotický farní kostel zasvěcený též svatému Mikuláši. Když jezuité získali v roce 1625 původní kostel, rozhodli se vybudovat na tomto místě mnohem monumentálnější sakrální stavbu, která by odpovídala jejich řádovým požadavkům a samozřejmě také profesní dům. Původní farnost svatého Mikuláše, získalo Tovaryšstvo Ježíšovo i s farou, školou a dalšími zádušními budovami, přímo z rozhodnutí císaře Ferdinanda II. v roce 1625.¹¹³ Farní povinnosti se měli přenést na menší kostelík sv. Václava, který měl být na náklady jezuitů rozšířen. Později tuto menší sakrální stavbu pohltil větší, nově vznikající stavební podnik Tovaryšstva Ježíšova.

Mezi původním kostelem sv. Mikuláše a výše zmíněným kostelem sv. Václava se jezuité rozhodli vybudovat profesní dům, na nějž měla navazovat budova velkolepého, nově zbudovaného chrámu, na místě gotického kostela. Aby mohl být tento stavební záměr uskutečněn, museli jezuité vykoupit okolní domy, k čemuž jim pomohl finanční dar Albrechta z Valdštejna. Ema Sedláčková zmiňuje, že stavba profesního domu vznikala na místě dvou ulic, zahrady, dvanácti domů, farní budovy a školy.¹¹⁴ Mnohem zásadnější pro budování profesního domu a chrámu sv. Mikuláše byl dar Františka Libštejnského z Kolovrat, který též patřil k jezuitskému řádu. Z důvodů úmrtí dárce se však vyplacení velkorysé částky pozdrželo. Odkaz hraběte Libštejnského z Kolovrat byl naplněn až v roce 1665 prostřednictvím Františka Karla Libštejnského z Kolovrat, který

¹¹² K historii chrámu sv. Mikuláše např. SEDLÁČKOVÁ: Chrám sv. Mikuláše na Malé Straně, 1949. NEUMANN: Český barok, 1972. VILÍMKOVÁ: Stavitelé paláců a chrámů, Kryštof a Kilián Ignác Dietzenhoferové, 1986. PREISS: Der wandel des ikonographischen programms der Jesuitenkirche st. Niklas auf der Prag Kleinseite. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1987, str. 269-288. DVORSKÝ A KOL.: Dějiny českého výtvarného umění II/2, 1989. VLČEK/FOLTÝN/SOMMER: Encyklopedie českých klášterů, 1998, str. 472-476. VLČEK: Umělecké památky Prahy, Malá Strana, 1999, str. 91-100. BAŽANT: Kostel sv. Mikuláše, 2011

¹¹³ VLČEK/FOLTÝN/SOMMER 1998, 472

¹¹⁴ SEDLÁČKOVÁ 1949, 7

částku vyplatil a přidal ještě dar v podobě 30 tisíc zlatých.¹¹⁵ Ovšem kromě finančních darů, bez nichž se jezuité neobešli, provázelo výstavbu vyjednávání mezi Tovaryšstvem a malostranským magistrátem. Magistrát zřejmě nebyl nijak nadšen novými sousedy, a tak kladl na jezuitu mnoho podmínek, z nichž se do budoucna stala nejzávažnější a nejvíce projednávaná nová zvonice. V roce 1653 právě došlo k jednomu z jednání o novostavbě a malostranští tehdy vznesli několik podmínek. Požadovali zachování kostela sv. Václava a k němu vybudování nové sakristie, opatření náhrady za faru a byt kostelníka. Dožadovali se zbudování náhrady za starou věž kostela sv. Mikuláše a kostelíka sv. Václava. Rovněž žádali po jezuitách, aby zaplatili za berně, o které město připravili, 12 000 kop míš. grošů.¹¹⁶

Ke stavbě chrámu a především profesního domu se přistoupilo na počátku 70. let. Jezuité se obrátili na architekta Domenica Orsiho, který vypracoval plány pro obě stavby. Stavba chrámu však musela dočasně ustoupit stavbě jezuitu upřednostněného profesního domu. Základní kámen k jezuitskému komplexu byl položen v roce 1673.¹¹⁷ Z této doby pochází dohoda s magistrátem, v níž je Orsi zmiňován jako projektant. Další zmínku nalzáme ve smlouvě ze 13. března 1676, podle níž se Domenico Orsi oficiálně ujal stavby profesního domu i kostela a je zde výslovně řečeno, že bude postupovat podle svého posledního schváleného plánu.¹¹⁸ Zatímco Orsi budoval profesní dům, stavba nového jezuitského chrámu byla přerušena a čekala na počátek 18. století, kdy se opět započalo se stavbou, ovšem podle nových plánů. Orsiho plány nebyly pro stavbu využity. O tom, jakou měl mít jezuitský chrám na Malé Straně podle Orsiho podobu si můžeme udělat představu, pokud si prohlédneme portrét Františka hraběte Libštejnského z Kolovrat. Mladý hrabě je zde vyobrazen jako příslušník řádu jezuitů a v ruce svírá plán s půdorysem trojlodního kostela o čtyřech polích. Právě tento plán byl ztotožněn s původním Orsiho plánem kostela sv. Mikuláše.

Po dlouhém čekání se stavba jezuitského chrámu rozběhla počátkem 18. století. Z předešlého stavebního období zůstaly v zemi zakonzervované základy, a to v části průčelí. Nový architekt tak musel na tyto základy nově vznikající stavbou navázat. V roce 1702 započaly přípravy na stavbu nového kostela a řád jezuitů vyjednával s Malostranským magistrátem o podobě nové zvonice. Již při zahájení stavebních počínů řádu, se museli jezuité vypořádat s připomínkami magistrátu na vybudování

¹¹⁵ NEUMANN 1972, 149

¹¹⁶ VILÍMKOVÁ 1987, 30

¹¹⁷ BIEGEL/MACEK/BACHTÍK 2015, 260

¹¹⁸ NEUMANN 1972, 43

zvonice. Ta byla původně zastoupena ve věži původního kostela sv. Mikuláše a zvoničky kostela sv. Václava.¹¹⁹ Když starý kostel sv. Mikuláše zanikl pod novou stavbou a kostel sv. Václava se stal součástí stavby profesního domu, magistrát požadoval po jezuitách vybudování nové zvonice na náklady Tovaryšstva, spadající pod správu magistrátu. Nová zvonice se tak stala nejednou předmětem jednání.

Stavba nového jezuitského kostela sv. Mikuláše započala rokem 1702. Nikde ovšem není zmíněno jméno architekta, který byl budováním chrámu pověřen. Dnes se předpokládá, že architektem, kterého jezuité tentokrát oslovili, aby vystavěl kostel sv. Mikuláše, byl Kryštof Dientzenhofer.¹²⁰ V archivních materiálech je Dientzenhoferovo jméno ve spojitosti s chrámem sv. Mikuláše poprvé zmíněno v roce 1704, a to především ve spojitosti se zvonící. V tomto roce se Kryštof Dientzenhofer spolu s tesařským mistrem Janem Jiřím Wagnerem zaručuje, že během další stavby bude zajištěna bezpečnost staré zvonice a zvonů na ní zavěšených.¹²¹ Tato zmínka mimo jiné dokládá také to, že se v roce 1704 přikročilo k ubourávání původní gotické stavby. Kryštof Dientzenhofer působil na této stavbě patrně už nejméně o dva roky dříve. V roce 1703 se totiž zřítilo v kapli sv. Barbory, která byla v pokročilé fázi stavby, lešení. To znamená, že stavba musela započít nejméně v roce 1702.¹²²

Po dobu svého působení dokázal Dientzenhofer vystavět západní průčelí s hudební kruchtou umístěnou nad předsíní. K předsíni na severu přilehlou kapli sv. Barbory na oválném půdorysu a na jihu kapli sv. Anny založenou na bicentrálním půdorysu. Dále jsou jeho dílem také dvě pole chrámové lodi s bočními kaplemi a emporami nad nimi. V roce 1709 byla loď zaklenuta a prozatímně uzavřena. Práce na chrámu se z finančních důvodů zpomalily až se, s několika, výjimkami zastavily úplně. V roce 1711 byla provizorně uzavřená loď vysvěcena. V roce 1715 byla dokončená kaple sv. Anny s Kolovratskou hrobkou.

K obnově stavebních prací došlo až v roce 1737. Tehdy se stavby ujal Kilián Ignác Dientzenhofer, který po otcově smrti převzal stavební podnik a plynule navázal na otcovo dílo, do něž dokázal vmísit větší dynamiku a zároveň hravost s harmonií. V roce 1737 převzal Kilián Ignác Dientzenhofer na žádost Tovaryšstva Ježíšova stavbu chrámu sv. Mikuláše, kterou započal jeho otec. K rozestavěné provizorně uzavřené lodi,

¹¹⁹ POCHE 1988, 328

¹²⁰ K dílu Kryštofa Dientzenhofera a jeho syna Kiliána Ignáce Dientzenhofera např.: HORYNA: Dientzenhoferové, 1998. VILÍMKOVÁ: Stavitelé paláců a chrámů, Kryštof a Kilián Ignác Dientzenhoferové, 1986

¹²¹ HORYNA 1998, 65

¹²² NEUMANN 1972, 44

kteřá sestávala ze dvou polí, přistavěl třetí pole. V letech 1740- 1742 dosahovala stavba do výše sloupů. K lodi přistavěl v 50. letech trojlístý závěr, nad kterým vztyčil nad třemi konchami mohutnou kupoli na tamburu s lucernou. V roce 1752 byl nový kostel slavnostně vysvěcen, Tím ovšem práce na chrámu neskončila. Ještě bylo potřeba interiéry nového kostela vyzdobit. K tomuto účelu byla oslovena řada významných umělců, mezi nimiž můžeme jmenovat malíře Jana Lukase Krackera, Františka Xavera Palka, Josefa Kramolína, nebo sochaře Ignáce Františka Platzera, Richarda Prachnera a Petra Prachnera. Vnitřní výzdoba chrámu trvala do roku 1760.

7.1. Kaple svaté Barbory

Kaple sv. Barbory je jednou z nejstarších částí jezuitského kostela. V době, kdy nebyl kostel ještě dokončen a nebylo možné v něm sloužit bohoslužby, údajně tato kaple zastávala v obřadech jeho funkci¹²³. Dnešní barokní kapli sv. Barbory předcházela mnohem starší stavba. Původně na tomto místě stála při středověkém kostele sv. Mikuláše kaple sv. Kateřiny, která byla ve 40. letech 17. století nahrazena kaplí sv. Barbory.¹²⁴ Ani tato kaple nebyla zachována a na počátku 18. století ji nahradil nám dnes již dobře známý oválný prostor kaple zasvěcené téže patronce, jako její předchůdkyně, tedy sv. Barboře. Stavba této kaple je běžně připisována Kryštofu Dientzenhoferovi. K její výstavbě muselo být pravděpodobně přikročeno v roce 1702, kdy se stavba chrámu dala postupně do pohybu. Tuto myšlenku podporuje zmínka, že se v roce 1703 v této kapli, která už byla v pokročilé stavební fázi, zřítilo lešení.¹²⁵ Veškerá její výzdoba a ikonografický program odráží účel a patrocinium této kaple. Svatá Barbora je patronkou náhle zemřelých. Ve všech prvcích je smrt zpřítomněna a plně odpovídá jezuitským požadavkům o promýšlení a hloubkovém procítění, spirituálních prožitků. To, že hlavním účelem této kaple bylo udržovat trvalý blízký vztah mezi světem živých a světem zemřelých, potvrzuje též skutečnost existence dvou pohřebních bratrstev, jimž kaple sloužila.

Pohřebním bratrstvům již byl věnován prostor v kapitole věnované očištění, ale připomeňme to nejpodstatnější. Pohřební bratrstva byla zvláště oblíbena v potridentském období a jejich hlavním účelem bylo, poskytovat věřícím zázemí a

¹²³ SEDLÁČKOVÁ 1949, 18

¹²⁴ MALÝ/SUCHÁNEK 235. Uvádí rok 1643 a vysvěcení prostoru o rok později.

¹²⁵ NEUMANN 1972, 44

jistou nadějí na spásu po smrti. Každé bratrstvo muselo být potvrzeno papežem a při svém vzniku získalo právo na zřízení privilegovaného oltáře. Toto právo nebylo trvalé, ale zřizovalo se na dobu sedmi let. Po jejich uplynutí, muselo bratrstvo zažádat o jeho obnovení, což se samozřejmě neobešlo bez poplatku.¹²⁶ Bohatší bratrstva si tudíž mohla toto privilegium udržet několik let. Privilegované oltáře, byly velkým lákadlem pro nově příchozí členy do bratrstev. Privilegovaný oltář byl fenoménem, který se začal naplno rozvíjet po Tridentském koncilu. Bohoslužby v určité dny u privilegovaného oltáře totiž snižovaly počty dní strávených v očistci, k nimž byla duše těch, kteří učinili kroky k nápravě, po smrti odsouzena. Privilegovaný oltář tedy sloužil k získávání odpustků a stával se tak lákadlem, jimž náboženská bratrstva získávala nové členy. Členové bratrstev nemuseli získávat milosti pouze pro sebe, ale také pro členy své rodiny. Existovala dokonce bratrstva, která dovozovala zapisovat do svých řad i zesulé. Bratrstva byla pro nové členy lákavá také tím způsobem, že na každého zesulého bylo v bratrstvu pamatováno. Po smrti mohli být pozůstalí natolik zachvázeni zármutkem, že mohli zapomenout posmrtně zaopatřit duši svého zesulého člena rodiny. Členové bratrstev svým členstvím získali jistotu, že na ně bude po smrti pamatováno a ostatní členové bratrstva za ně odslouží patřičný počet zádušních mší. Samotný pohřeb byl pro bratrstvo způsob sebe reprezentace, neboť členové bratrstev měli za povinnost doprovázet své zesulé spolučleny na jejich poslední cestě. Zároveň se nešetřilo výzdobou při pohřbech mrtvých členů bratrstva.

V chrámu sv. Mikuláše, konkrétně v kapli sv. Barbory, bylo činných hned několik bratrstev. Už od roku 1633¹²⁷ dávno před vznikem barokního kostela, bylo potvrzeno bratrstvo sv. Barbory. Jednalo se o konfraternitu složenou především z německy mluvících členů. Toto bratrstvo bylo založeno ještě při původní kapli sv. Kateřiny, která byla od roku 1643 nahrazována novou Dušičkovou kaplí.¹²⁸ V následujících letech vzniklo k bratrstvu sv. Barbory také bratrstvo dušiček, při jehož dataci se mnozí autoři rozcházejí. Například Milan Buben uvádí, že v roce 1649 založila Marie Maxmiliána ze Šternberku rozená z Hohenzollernu v dušičkové kapli bratrstvo dušiček.¹²⁹ Štěpán Vácha, v katalogu Karel Škréta (1610-1674): Doba a dílo, uvádí vznik bratrstva zemřelých na rok 1642 a jeho potvrzení papežským brevem Urbana VIII. o dva roky

¹²⁶ MIKULEC, církev a smrt, 2007

¹²⁷ VÁCHA: Karel Škréta (1610-1674) Doba a dílo. (ed) Lenka STOLÁROVÁ. 2010, 210. Milan BUBEN ve své knize Encyklopedie řádů a kongregací uvádí rok 1634, zřejmě tak navazuje na Fr. Ekerta, který udává též roku 1634. Fr. EKERT. Posvátná místa královského hlavního města Prahy, 1888, 175

¹²⁸ BUBEN 2012, 337

¹²⁹ EKERT 1888, 175. BUBEN 2012, 337.

později.¹³⁰ Podobná různost v dataci se objevuje i u dalšího bratrstva založeného v této kapli, a to u bratrstva Smrtných úzkostí Kristových, u kterého se datace vzniku pohybuje mezi lety 1651 a 1653¹³¹ Pro nedostatek členů bylo bratrstvo Smrtných úzkostí spojeno v roce 1678¹³² s bratrstvem zemřelých a v roce 1693 potvrzeno papežem Inocencem XII. Následně získalo bratrstvo, ještě v tomtéž roce, pro svůj oltář odpustkové privilegium.¹³³

Bratrstva, která vznikala v dušičkové kapli v chrámu sv. Mikuláše, byla silnými konfraternitami s mnoha významnými členy. V archivních pramenech bratrstva zemřelých se objevují členové významných rodů, ať už mluvíme o příslušnících rodu Šternberků, Kolowratů, Harrachů atd. Samozřejmě členy této soldality nebyli pouze příslušníci šlechtických rodů, ale také osoby z měšťanstva. Mezi mnohými osobnostmi nemůžeme opomenout Marii Maxmiliánu ze Šternberka roz. z Hohenzollernu. Marie Maxmiliána ze Šternberka patřila ke štědrým donátorům Tovaryšstva Ježíšova. Kromě jejich darů malostranským jezuitům (dar ve výši 1000 zl.¹³⁴) se s jejich donacemi a odkazy setkáme také při jezuitské novoměstské koleji, při kostele sv. Ignáce na Dobytčím trhu.

Ve výzdobě kaple se odráží přítomnost obou bratrstev, která v tomto prostoru působila. Kaple je zasvěcena patronce dobré smrti sv. Barboře, což souzní i s pohřebním bratrstvem sv. Barbory a skrze obraz Ukřižování a freskou odkazující k Poslednímu soudu, nepřímo odkazuje též k bratrstvu smrtných útrap Kristových.

Výše již zaznělo, že mnohá bratrstva měla právo zřídit si ve své kapli privilegovaný oltář, u kterého měli věřící možnost získat odpustky. V kapli sv. Barbory plnil úlohu privilegovaného oltáře, oltář sv. Kříže. V roce 1644 byl pro tento oltář objednan obraz od Karla Škréty¹³⁵ s námětem Ukřižovaného Krista s dušemi v očistci, který se svou kompozicí stal předlohou pro mnoho dalších uměleckých děl. Obraz byl pořízen z odkazu rytíře Loubského z Lub.

¹³⁰ VÁCHA 2010, 210

¹³¹ Rok 1651 uvádí Štěpán VÁCHA, 2010, 210. Naopak rok 1653 uvádí Tomáš MALÝ a Pavel SUCHÁNEK 2013, 236

¹³² EKERT 1888, 175. BUBEN2012, 336. MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 236.

¹³³ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 236

¹³⁴ VÁCHA 2010, 210

¹³⁵ K životu a dílu Karla Škréty např.: NEUMANN: Karel Škréta, 1974. STOLÁROVÁ (ED.): Karel Škréta, Studie a dokumenty, 2011. STOLÁROVÁ (ED.): Karel Škréta 1610-1674, Doba a dílo, 2010

7.1.1. Popis kaple

Kaple sv. Barbory^[30] je postavená na oválném půdorysu a oproti ostatním bočním kaplím, s výjimkou kaple sv. Anny, se vymezuje proti lodi chrámu sv. Mikuláše jako samostatný prostor, jenž je s chrámovou lodí propojen pouze průchodem pod hudební kruchtou. Tato kaple je umístěna na severní straně lodi v místě, kde se chrám dotýká profesního domu. V exteriéru, při pohledu na průčelí, však nic nenaznačuje, že v místě, kde se obě budovy setkávají, je skryt oválný prostor.

Stěny tohoto oválného prostoru jsou členěny pilastry zakončenými zlacenými hlavicemi. Nad hlavicemi vystupují ze stěny mohutné konsoly, na niž spočívá empora s balustrádovým zábradlím, která svou hmotou obkrouží celý oválný prostor kaple zemřelých. Kromě pilastrového členění jsou stěny kaple, stejně jako stěny kostela, pokryty umělým mramorem. Za autora mramorářských prací a štukatur je označován Jan Hennevoegel z Ebenbergu.¹³⁶ Prostor kaple zaklenuje oválná kupole vztyčená nad zmíněným oválným ochozem. Samotná masa kupole je podpírána arkádou, jež umožňuje průchod z empory kaple na emporu hlavní lodi, na hudební kruchtu i na průčelí chrámu. Nad arkádovými oblouky byly vytyčeny lunetové výseče, jejichž působení umocňuje iluzivní malba v podobě architektury. S podobným prvkem se setkáme také na arkádových pilířích. V místě, kde se lunetový oblouk odděluje od masy zdi je zobrazena iluzivní prolamovaná římsa spočívající na, též iluzivní, volutové hlavici. Ani malba těchto iluzivních architektonických prvků, nijak nezapře účel, jemuž kaple sloužila. Důležitým výzdobným prvkem, který završuje iluzivní volutovou hlavici, se stává umrlčí lebka a zkřížené kosti. Nad iluzivní římsou v prostorách mezi lunetami iluzivní architektura pokračuje. Ve většině těchto polí, nalezneme iluzivní vázy na pozadí konvexně a konkávně pojednaného tvaru, připomínajícího písmeno „W“, který už odděluje svět pozemské architektury a svět nebeské sféry. I prostory kápi jsou doprovázeny prvky iluzivní architektury. Nejvíce uplatněným prvkem je zde rámování pomocí vejcovce, ve vrcholu lunety, skryté pod motiv mušle. Klenbu pokrývá freska s námětem Posledního soudu, při kterém se za zemřelé přimlouvá kromě Panny Marie i samotná patronka kaple, sv. Barbora

Oltář sv. Kříže na východě kaple, slouží jako její hlavní oltář. Za tímto oltářem je stěna otevřena iluzivní malbou, průhledu do krajiny skrze architekturu. Tato malba je

¹³⁶ VLČEK 1999, 95

datována do 60. let 18. století.¹³⁷ V horní části, nad římsou, která je vynášena hlavicemi pilastrů, v prostoru mezi konsolami malíř vymaloval iluzivní okénka. V okénku napravo zvětšil postavu jezuity, který skrze závěs nahlíží do prostoru kaple. Těžko říci jaký byl účel tohoto znázornění. Možná šlo jen o malou hříčku pro věřící, která měla odlehčovat tíživé téma smrti, nebo naopak budit dojem, že v rozjímání nejsou sami. Oltář na severní stěně je zasvěcený patronce kaple sv. Barboře.

7.1.2. Oltář sv. Kříže

Oltář sv. Kříže^[31] přisazený k východní stěně kaple sv. Barbory, pochází z první části 18. století. Běžně je jeho architektura datována do roku 1725, ovšem oltářní plátno, které tvoří jeho střed je z doby mnohem dřívější. Jak již bylo zmíněno, obraz je dílem Karla Škréty z roku 1644. Oltář byl v roce 1895 přestavěný.¹³⁸ Jedná se o symetrickou sloupovou architekturu, která svým pojetím připomíná baldachýn. Nad oltářní menzou vynáší dvojice tordovaných sloupů a pilastrů zprohýbané kladní, na němž spočívá baldachýnová kostra ze stuhových motivů. Vše završuje mohutná zlacená koruna, která zde jistě nebyla umístěna jako pouhý dekorativní prvek, ale má korunovat oltář. Hlavním motivem tohoto oltáře je Ukřižování Krista, jako nejvyšší oběť, jež byla dána ke spasení lidstva.

Divákova pozornost je vedena k oltářnímu obrazu Ukřižování Krista s bolestnou Pannou Marií a dušemi v očištění.^[32] Tento obraz je zřejmě nejstarším zpodobněním očištění v Čechách v potridentské době.¹³⁹ Plátno Ukřižování Krista s dušemi v očištění objednálo u Karla Škréty Bratrstvo zemřelých, které se scházelo v kapli sv. Barbory při původním kostele sv. Mikuláše. Obraz byl pořízen z odkazu rytíře Zdeňka Ježovského z Lub a Karel Škréty za něj obdržel částku 200zl.¹⁴⁰ Oltářní plátno bylo součástí privilegovaného oltáře bratrstva zemřelých, který předcházel pozdější oltářní architektuře z roku 1725. Privilegovaný oltář, jak jsme již zmiňovali, měl pro věřící značný význam, protože skrze pobožnost slouženou u tohoto oltáře v určité dny, mohli členové bratrstva pro sebe, nebo pro své blízké získat plnohodnotné odpustky, které ukracovaly čas strávený v očištění.

¹³⁷ VLČEK 1999, 98

¹³⁸ SEDLÁČKOVÁ 1949, 27

¹³⁹ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 237

¹⁴⁰ MALÝ/SUCHÁNEK. Obrazy očištění. 235. STOLÁROVÁ. Karel Škréty 1610- 1674. Doba a dílo str 210

Škrétovo dílo bylo ve své době velmi obdivované a jím užitá kompozice velmi užívaná ať už samotným autorem, nebo jinými malíři, kteří přišli se Škrétovou kompozicí do styku. V nedalekém kostele sv. Tomáše na Malé Straně se nachází obraz velice obdobné kompozice, Ukřižování Krista s bolestnou Pannou Marií od Antonína Stevense ze Steinfelsu z roku 1656. Zejména postava Panny Marie se nápadně podobá Panně Marii na Škrétově plátně, ovšem Stevensovo plátno je, na rozdíl od Škrétovy komorní kompozice, obohaceno o postavy Jana evangelisty a Maří Magdaleny. Shodnou kompozici s obrazem z kaple sv. Barbory nalézáme také na rozměrově menším plátně ukřižování s Pannou Marií a dušemi v očistci, které se nalézá ve sbírkách Královské kanonie premonstrátů na Strahově.¹⁴¹ Se Škrétovou kompozicí je možné se setkat také v kostele Nejsvětějšího jména Ježíšova ve Vratislavi. Písemné zmínky o Škrétově díle nalézáme také u Jana Q. Jahna¹⁴² a Bohuslava Balbína.¹⁴³

Existují také dvě kresby, které jsou často dávány do souvislosti s obrazem v dušičkové kapli kostela sv. Mikuláše. O tom pojednával například Jaromír Neumann v katalogu Karel Škréta z roku 1974. Zmínky nalézáme také v katalogu Karel Škréta, Doba a dílo z roku 2010. Ve sbírkách Národní galerie v Praze se nachází skica různých znázornění Panny Marie, které je možné dát do souvislosti s obrazem Ukřižování Krista s bolestnou Pannou Marií a dušemi v očistci. Malíř se zde zabýval otázkou znázornění Panny Marie s důrazem na její gesta. List obsahuje šest skic Panny Marie v různých pózách, od truchlivých gest, kdy si Panna Maria utírá uplakanou tvář, nebo spíná žalostně ruce, po poklidný návrh postavy, v níž se náznakem prolíná Mariino spoluutření s Kristem. Právě tato skica v pořadí třetí na pravé spodní části listu se shoduje s postavou Panny Marie, kterou Karel Škréta zvětčil na svém oltářním plátně. Na listu je rovněž namalovaná postava letícího anděla, ovšem toto ztvárnění se obraze Ukřižování neobjevuje.

Druhou skicou, která je často dávána do souvislosti s obrazem v kapli sv. Barbory, je kresba, která se nachází v Berlíně. I zde je rozvržena kompozice ukřižovaného Krista s Pannou Marií s dušemi v očistci. Od oltářního obrazu se však kresba v několika zásadních okolnostech liší. Předně očistec na kresbě je bezprostředně rozprostřen kolem Kristova kříže, na malbě je očistec upozaděn. Také postoj Panny Marie se od malby liší, především rozevřením Mariiných rukou. Maria se tímto gestem přimlouvá za duše

¹⁴¹ BERGER/VONDRÁČKOVÁ 2013. In. Karel Škréta 1610-1674. Dílo a doba, studie, dokumenty, prameny. 391-394. NEUMANN 1974. Karel Škréta 1610-1674. 87

¹⁴² VÁCHA 2010, 210

¹⁴³ NEMANN 1974, 85: Bohuslav Balbín Miscellanea, Dec. I, Lib III, CX., p. 134

v očištění a malíř tak připomíná, že Panna Marie je přímluvkyní za tyto duše. Na oltářním plátně Mariin postoj spíše odkazuje k uvědomění si důležitosti eucharistie.

Středem tohoto obrazu Ukřižování Krista, jehož kompozice je celkově klidná, je samozřejmě kříž s Ukřižovaným Kristem. Kříž není typického latinského, se kterým se běžně setkáváme, ale takzvaný *crux commissa*, tedy kříž ve tvaru „T“, který se zřejmě nejvíce přibližuje k historické praxi ukřižování. Kristus je zde znázorněn v okamžiku smrti. Jeho tělo se vlastní vahou sesouvá k zemi a na kříži je drží jen přibití v rukou, nohou a podložka pod Kristovými nohama. Oproti praxi vrcholného středověku a následně novověku, Kristovo tělo není ke kříži přibito třemi hřeby, nýbrž čtyřmi a to zcela v souladu s požadavkem Tridentského koncilu, na jehož základě, mělo být ukřižování prezentováno dle raně středověké tradice.¹⁴⁴ Po Kristově pravici se vznáší anděl s kalichem v ruce, do kterého zachytává Kristovu krev z rány, kterou mu zasadil Longin svým kopím. Motiv zachytávání krve je ve výtvarném umění zcela běžné a odkazuje k eucharistii, kdy je přijímána Kristova krev v podobě konsekrovaného vína. Umělci tak běžně znázorňovali ve svých dílech potřísnění Kristovou krví, nebo samotné zachytávání, které ovšem odpovídá spíše středověké praxi, ale setkat se s ním můžeme například i v dílech Albrechta Dürera.¹⁴⁵ Užitím staršího ikonografického znázornění je malba v kapli sv. Barbory na svou dobu spíše neobvyklá. Jejím hlavním účelem je poukázat na význam eucharistie. V tomto případě je ovšem význam eucharistie ještě umocněn, neboť jak za chvíli zjistíme, Kristova krev je rozlévána mezi postavy znázorněné v očištění, které jsou součástí této kompozice. U paty kříže stojí Panna Marie, jež hledí do Kristovy tváře. Její postoj je poklidný, ač je v tento okamžik spolutrpitelkou Kristovou. Mariina přítomnost nemusí být pouhým znázorněním spolutrpitelství, ale vážnou připomínkou, jejího významu přímluvkyně za duše zemřelých, tedy i duší, jimž byl po smrti určen očištec.

Po Kristově levém boku, přilétá anděl svírající v jedné ruce kalich, do kterého druhou rukou ždímá Kristovu krev. Pod tímto andělem v místě vedle dřívku kříže, namaloval malíř rozevřený povrch země, skrze, který vystupují lidské postavy z očištee na povrch a prosebně natahují ruce k andělovi, jenž přelétá nad nimi a ze zlatého kalichu rozlévá mezi zástup nejsvětější Kristovu krev. Tato scéna nám sděluje z hlediska očištee dvě důležité skutečnosti. Prvně nás odkazuje k jednomu z trestů, jimž jsou postiženy duše v očištee. Jim je totiž odepřena možnost patřiti na Boha. Mezi

¹⁴⁴ ROYT 2006, 297

¹⁴⁵ VÁCHA 2010, 210

tělesnými strastmi jsou postiženy, též bolestí vědomí, protože jim je odepřena jedna z největších milostí. Pokud se pozorně zadíváme na obraz v dušičkové kapli, zjistíme, že duše v očistci, jsou znázorněny až na pozadí kompozice ukřižovaného Krista a jakýkoliv kontakt mezi Kristem a jimi je naprosto vyloučen. I jim je tedy odepřeno hledět do tváře Kristovi a spolu s ním i do tváře Boží. Jedinými prostředníky jsou zde andělé, kteří odkazují k dalšímu významnému prvku očistcové nauky, eucharistii. Eucharistie byla chápána jako, jeden z nejvýznamnějších způsobů zkrácení dnů prožitých v očistci. Andělé rozlévají mezi duše Kristovu krev a tím tiší jejich muka a přibližují je blíže k vysvobození.

V samotném spodním rohu obrazu nalezneme vymalovanou lebku. Lebka je běžnou součástí zpodobnění ukřižování. Kristus byl ukřižován na hoře Golgota, která se také jinak nazývá Lebka, proto zde můžeme nalézt příměr. Stejně tak můžeme lebku přisoudit významem k Adamovi, a to několika způsoby. Adam byl po své smrti pohřben na Golgotě, proto i název Lebka. Kristus je mnohdy také označován za nového Adama a Panna Maria za novou Evu. Především však Kristus svou mučednickou smrtí vykoupil lidstvo z prvotního hříchu, kterého se Adam s Evou dopustili a který se pro lidstvo stal hříchem dědičným.

Nad obrazem Ukřižování Krista je na oltářním kladí skupinová plastika znázorňující sedícího Boha Otce, obklopeného zástupy skotačivých andílků. Bůh je zde znázorněn, jako sedící postava staršího muže s plnovousem, oděného do tunikovitého roucha s pláštěm, sepnutým na prsou. Povaha jeho pohybu je otevřená a budí dojem rozmluvy s divákem. Bůh sedí na nebesích, jako nezpochybnitelný vládce světa. To je zdůrazněno také skutečností, že v sedě má jedna koleno vyvýšeno nad úroveň kolena druhého. Jedná se o tak zvaný princip „vládcovského kolena“¹⁴⁶ lidstvu známého už od antiky. Levou rukou se postava Boha Otce takřka dotýká koule, nebo přesněji řečeno jablka, které má podobu jablka říšského, tedy je opásáno a završeno křížem. Jablko symbolizuje, že Bůh je vládcem nad světem. Když k tomu připočteme korunu zastřešující oltář, která se rozprostírá právě nad postavou Boha na římse, dojdeme opět k závěru, aby všechny tyto prvky adorovali Boha Otce jako vládce všehomíry, vždyť ono jablko, může též připomínat zeměkouli. Pravou ruku má Bůh napřímenou a prstem ukazuje na věřící před oltářem. Tímto gestem dochází k propojení mezi ukřižovaným Kristem na obraze, skrze postavu Boha Otce, s divákem. Bůh, jako by ukazoval, že to,

¹⁴⁶ ROYT 2013, 123

co se odehrává na obraze, se týká každého člověka. Každý člověk by měl mít starost o svou duši, aby po své smrti strávil v očistci co nejmenší čas a nejlépe se očistci zcela vyhnul. Věřící mohli být tímto propojením nenápadně vzdělávání a nabádání k důležitosti eucharistie, protože skrze Ježíše a jeho krev, může být každý spasen. Takové znázornění by odpovídalo jezuitskému duchu. Tovaryšstvo Ježíšovo bylo pověstné promyšlenou koncepcí vzdělávání, promyšleností prostředků, jimiž bylo možné společnost kultivovat a také svými promyšlenými duchovními cvičeními. Sestavení oltáře a propojení oltářního plátna s plastikou na oltářním nástavci po vzoru divadelní „scény,“ vtahuje věřící přímo do víru dění a zanechává dojem bezprostřednosti a přímé účasti věřících. Pod nohama Boha otce vylétá ze zlacených oblak holubice, jež znázorňuje Ducha Svatého. Na jediném oltáři se tak setkáváme se Svatou Trojicí zastoupenou v Otci na nástavci oltáři, synu na Škrétově oltářním plátně a Duchu svatém mezi oltářním obrazem a nástavcem oltáře.

Před tordovanými sloupy, které podpírají baldachýnovou architekturu, stojí z každé strany socha světice. Nalevo od diváka je to žena v postoji esovitého prohnutí těla. Je oděna do bohatého draperiového roucha a v rukou svírá své atributy. Pravou ruku má opřenu o veliký meč a levou rukou drží kalich s posvěcenou hostií. Na základě těchto atributů je možné tuto světici určit, jako svatou Barboru.^[34] Svatá Barbora je patronkou zemřelých, přímluvkyně za šťastnou hodinu smrti.¹⁴⁷ Proto je také jejím atributem kalich s posvěcenou hostií, kterým podává svaté přijímání v nebezpečí smrti.¹⁴⁸ Druhým Barbořiným atributem je meč, protože byla st'ata vlastním otcem pro svou víru.

Na pravé straně oltáře je postavena socha světice, též oblečené do bohaté drapérie, ale na rozdíl od sv. Barbory, tato žena má zahalené vlasy pod rouškou. I její tělo je dynamicky esovitě natočené. Na první pohled postava neskrývá žádné atributy. Jejím jediným atributem je had, který se obtáčí kolem její pravé ruky. Mezi světicemi, není mnoho žen, které by měli za atribut hada. Jednou z nich je sv. Kristina Bolsenská, panna mučednice ze 4. století, která byla hozena do Bolsenského jezera s mlýnským kamenem kolem krku. Když kámen zázračně plaval a Kristina přežila, byla přivázaná ke sloupu a zastřelena šípy. Dalšími jejími atributy jsou proto mlýnský kámen a šíp,¹⁴⁹ ale ani jeden z těchto atributů se na oltáři nenalézá. Druhou světicí, jíž náleží had, jako atribut je sv.

¹⁴⁷ REMEŠOVÁ 1991, 13

¹⁴⁸ HALL 1991, 70

¹⁴⁹ HALL 1991, 234

Tekla, podle apokryfů žákyně sv. Pavla.¹⁵⁰ Pod vlivem Pavlova kázání odmítla svého snoubence a obrátila se ke křesťanství. Byla mučena a dokonce předhozena dravé zvěři, ale vždy zázračně přežila. Protože měla být upálena, jejími atributy jsou plameny u nohou, hranice, ze zvířat lev, had, a také sloup. Ale ani její atributy, kromě hada, nejsou na soše při oltáři sv. Kříže patrné. Tomáš Malý a Pavel Suchánek se ve své knize *Obrazy očištění* přiklání k interpretaci druhé postavy na oltáři, jako sv. Tekly.¹⁵¹ V tomto názoru nejsou sami, i Petra Oulíková ve svém článku, který je součástí sborníku *Bohemia Jesuitica* interpretuje postavu, jako sv. Teklu.¹⁵² Všechny sochy na oltáři, sv. Barboru, Sv. Teklu i Boha Otce v nástavci autoři datují do roku 1725.

7.1.3. Oltář sv. Barbory

Oltář sv. Barbory,^[34] patronky této kaple a přímluvkyně za zemřelé, má podobu sloupové architektury, připomínající edikulu. Středová osa oltáře spočívá na oltářním obraze sv. Barbory, umístěném v pomyslné nice. Z obou stran niky vynášejí mramorované sloupy a konvexně a konkávně zprohýbané kladí s roztrženým frontonem, do jehož středu byl umístěný nástavec s obrazem sv. Stanislava Kostky. Také nástavec je završen zprohýbaným kladím, na jehož vrcholu září zlatavá aureola s monogramem chí rhó, který je tvořen propojením písmen X a P, vidíme zde tedy Kristův monogram. Kolem aureoly stojí malá putta přidržující květinové girlandy. Také na ramena roztrženého frontonu, byly umístěny postavy andělů. Anděl na levé části frontonu pozvedá knihu. Kniha má mnoho významů, nejčastěji bývá spojována s knihou knih, nebo s moudrostí. Vzhledem k tomu, že se však nalézá na oltáři sv. Barbory v kapli zemřelých, může ukazovat na *Ars moriendi* - umění umírání, které odkazuje k Poslednímu soudu. Anděl na pravém frontonu má přes ruce přeloženou štólu se znaky pánů z Vrtby. V užití tohoto znaku, který spočívá ve znázornění tří jeleních paroží, na nástavci oltáře je připomínán František hrabě z Vrtby.¹⁵³ Tento muž působil nejen jako

¹⁵⁰ REMEŠOVÁ 1991, 52

¹⁵¹ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 237

¹⁵² OULÍKOVÁ: *Künstlerische Ausstattung von Altären und Kapellen der von Jesuiten betreuten Bruderschaften in Prag*. In: *Bohemia Jesuitica 1556-2006*. Praha 2010, 1227

¹⁵³ František hrabě z Vrtby působil jako předtavený profesního domu mezi lety 1682-1686: FECHTNEROVÁ: *Rectores collegiorum Societatis Iesu in Bohemia, Moravia ac Silesia*. Praha 1993, 179

rektor jezuitů, ale zastával i úřad představeného Bratrstva sv. Barbory.¹⁵⁴ Zlacené rezbářské práce na tomto oltáři jsou uváděny, jako díla Petra Prachnera.¹⁵⁵

Obraz^[35] světice umístěný na tomto oltáři je dílem Ludvíka Kohla z roku 1779, ovšem obraz vykazuje známky pozdějších úprav.¹⁵⁶ Středem obrazu je postava klečící sv. Barbory na oblaku. Barbora své ruce kříží na prsou a zrak stáčí do levé části obrazu. Její modro-bílý oděv je přepásán rudou šerpou a přes Barbořinu záda se dme rudý plášť. Oba tyto prvky naráží na Barbořinu mučednickou smrt, neboť jak bylo výše zmíněno, červená je barvou krve a mučednictví. Napravo u Barbory sedí andílek, dívá se na diváka a nad hlavu zvedá palmovou ratolest, symbol mučednictví. Palmová ratolest sloužila původně, jako symbol vojenského vítězství a byla nošena v triumfálních průvodech. Křesťanství si tento symbol převzalo jako znázornění křesťanova vítězství nad smrtí.¹⁵⁷ Proto se na zpodobnění mučedníků setkáváme s palmovými ratolestmi, které jim jsou božími posly vkládány do rukou ve chvíli jejich smrti. Při Barbořině levém boku, namaloval malíř postavu anděla v červeném rouše, který upírá svůj pohled přímo na světici a rukama v roušce pozvedá k nebesům kalich s posvěcenou hostií, jediný atribut svaté Barbory na tomto obraze. Zároveň Barbořin atribut připomíná také Barbořino poslání, jako zastánkyně a pomocnice náhle zemřelých. Nad Barbořinou hlavou na pořadí otevřených nebes, nalezneme postavy čtyř andílků. Andílek nejbliže k Barboře klečí na obláčku v gestu úpěnlivé modlitby, andílek vedle něj je spíše ležerní, neboť svou hlavu opírá o zkřížené ruce opřené o oblak a jen tiše sleduje dění kolem světice. Stejně tak dvojice andílků výše od této dvojice. I oni pozorně sledují sv. Barboru a kalich, který je pozvedán nad její hlavu.

Obraz v oltářním nástavci zobrazuje mladého Stanislava Kostku. Obraz pochází z 2. třetiny 18. století. Stanislav Kostka byl mladý příslušník jezuitského řádu. Zemřel v roce 1568 v 18 -ti letech. Světec je zde zobrazen na pozadí šerosvitu, jako pololežící postava v jezuitském rouše. Ruce zbožně svírá na prsou a anděl mu podává zářící posvěcenou hostii. Právě anděl s hostií je jedním z atributů Stanislava Kostky. Vedle Stanislava Kostky je na draperii položena rozkvetlá bílá lilie, která je symbolem čistého srdce,¹⁵⁸ ovšem mezi běžné atributy Stanislava Kostky nepatří. Vidíme tedy jezuitského světce v okamžiku jeho smrti, téma, které odpovídá významu kaple zemřelých.

¹⁵⁴ EKERT 1888, 184

¹⁵⁵ VLČEK 1999, 98

¹⁵⁶ SEDLÁČKOVÁ 1949, 27

¹⁵⁷ HALL 1991, 320

¹⁵⁸ PFLEIDERER 2008, 64

Tak jako u oltáře sv. Kříže, také oltář sv. Barbory je doplněn dvojicí soch světic, které jsou postavené na samostatných soklech v rámci edikulové architektury. Autorem soch je Petr Prachner. Literatura tyto světice určila, jako sv. Apolonii a sv. Rozálii.¹⁵⁹ Stejně jako u oltáře sv. Kříže i světice na oltáři sv. Barbory mají při sobě velmi málo atributů a jejich určení není tak snadné. Sv. Apolonie, mučednice z 3. století, byla mučena tím, že jí byly vytrhány všechny zuby, následně byla upálena. Proto jsou jejím atributy kleště, zuby, hořící hranice a nůž.¹⁶⁰ Ovšem ani jeden z těchto atributů se u jedné, či druhé postavy nevyskytuje.

Socha na levé straně oltáře, kterou označujeme, jako sv. Apolonii, znázorňuje ženu v bohatém oděvu s korunkou na hlavě a palmovou ratolestí v ruce. Tato postava je znázorněna v dynamickém natočení a budí tak dojem živosti. Bohužel, kromě palmové ratolesti, bohatého šatu a korunky na hlavě, nemá tato žena žádný výraznější atribut. Můžeme však také vyslovit myšlenku, že by postava mohla být sv. Kateřinou Alexandrijskou. Sv. Kateřina Alexandrijská byla mučednice ze 4. století. Její existence nebyla podložena, legendy z 9. století vypráví, že byla královského rodu.¹⁶¹ Právě díky královskému původu, je jedním z jejích atributů královská koruna na hlavě a díky mučednické smrti palmová ratolest. Oba tyto atributy socha na oltáři sv. Barbory má. Ovšem další Kateřininy atributy, kolo posázené hřeby, meč, či prsten bychom u ní hledali marně.

Druhá socha na oltáři představuje mladou ženu v bohatě řaseném oděvu, s květy ve vlasech, třímající v pravé ruce kříž a v levé lidskou lebku. Tato socha byla určena jako sv. Rozálie.¹⁶² Sv. Rozálie Palermská byla jeptiška, která svůj život prožila v odříkání. Jejími atributy jsou věnec květů ve vlasech, jeskyně kniha, kříž, lebka, růže a řetěz.¹⁶³ Na soše všechny tyto atributy samozřejmě nenalezneme, ale ty základní ano, tedy květy, lebku a kříž. Sv. Rozálie byla často vzývána, jako ochránkyně proti nemocem a především moru, proto nijak nepřekvapí, že se s její postavou setkáme také na oltáři sv. Barbory v kapli zemřelých.

¹⁵⁹ SEDLÁČKOVÁ 1949, 27. VLČEK 1999, 98. OULÍKOVÁ 2010, 1227

¹⁶⁰ REMEŠOVÁ 1991, 11

¹⁶¹ HALL 1991, 213

¹⁶² SEDLÁČKOVÁ 1949, 27

¹⁶³ SKRUŽNÝ 1996, 274

7.1.4. Témata smrti v detailu

Jak bylo již několikrát zmíněno, téma smrti je v kapli přítomné i v nejmenších detailech a na místech, kde by je divák nečekal, nebo kde nejsou na první pohled tak patrné. S obdobnými motivy jsme se již setkali v kapli Všech věrných zemřelých, v kapli Panny Marie ochránitelky duší v očistci, i v kapli Zemřelých v Kladsku, kde však tato výzdoba má umírněnější podobu. V kapli sv. Barbory je tedy pracováno se stejnou škálou „sdělovacích prostředků, skrze které, byl divák osloven a mělo mu být předáno jisté sdělení, které se samozřejmě dotýkalo otázky smrti. Ač jsme se s jednotlivými motivy již několikrát setkali, v této kapitole je podrobíme důkladnému ikonografickému rozboru.

Očividné zhmotnění nalezneme na konsolách, kde je akantový list podpírán umrlčí lebkou a stejný motiv se nachází i na bocích konsol, kde je lebka středem v dekorativně pojednaných štukových rozvilinách. Toto užití má možná hlubší význam než pouhé dekorativní pojetí odpovídající účelu prostoru. Jezuité doporučovali rozjímání o smrti, jako jedno z duchovních cvičení, právě lebka měla při tomto cvičení pomáhat.¹⁶⁴

S dalším, mnohem pestřejším spodobněním smrti a pomíjivosti se setkáme v osmi štukových polích na spodní straně empory,^[36] mezi konsolami, které emporu vynáší. Na první pohled se zdá, že štuková políčka obsahují pouze rozvilinový dekor a jejich účelem je pokrývat jinak prázdná pole mezi jednotlivými konsolami. Ovšem při podrobnějším zkoumání objevíme opět několik symbolů, v každém políčku jiný. Na východní straně, vpravo nad oltářem sv. Kříže, jsou ve štukové rozvilině skryté zkřížené kosti, které samozřejmě ke smrti patří. Snad mají člověku připomínat, čím po smrti bude. Mohly by také odkazovat k Údolí suchých kostí podle Ezechiela. Hospodin vedl Ezechiela na pláň, na níž bylo „plno velmi suchých kostí“ Bůh pak do nich uvedl ducha a ona se začala pokrývat svalovinou a kůží, pak do nich vdechl ducha a těla ožila.¹⁶⁵ Údolí suchých kostí se mnohdy objevuje na scénách Posledního soudu, kdy můžeme spatřit kostlivce, kteří se opět mění v těla. Jedná se vlastně o předzvěst Posledního soudu.

Další štukové pole, směrem vpravo, ukrývá v rozvilinách dva propletené hádky. Had má složitou symboliku a může být interpretován jak kladně, tak záporně. Většinou je ale vnímán jako atribut něčeho špatného, nebo přímo satana. Byl to had, kdo navedl Evu

¹⁶⁴ HALL 1991, 247

¹⁶⁵ ROYT 2013, 296

v ráji, aby utrhla zakázané ovoce ze stromu poznání a spolu s Adamem je pojedla. Za trest byli, Adam s Evou vyhnáni z ráje a navždy ztratili nesmrtelnost. Had v tomto štukovém poli může být tedy přímou narážkou na důvod lidské smrtelnosti. Na druhou stranu, mohl být had také vnímán, jako symbol obnovy, díky své schopnosti obměňovat kůži.¹⁶⁶ V následujícím poli nalézáme předmět, který lze identifikovat jako sarkofág, či hrob, v němž nalézají mrtví místo svého posledního odpočinku, opět jedno ze zpřítomnění smrti. Rozviliny dalšího pole skrývají motiv přesýpacích hodin. Hodiny jsou atributem Krona- času, ale Kronos se o svůj atribut dělí také se smrtí.¹⁶⁷ Čas je totiž neúprosný, stále plyne a nikdy se nezastaví. Pro všechny platí stejně, tak jako smrt všem měří stejně. Smrt vidáme na mnoha uměleckých dílech s hodinami v ruce, jimiž odměřuje náš čas. Ať už hodiny ve štukovém poli připišeme, jako atribut Praotci času, nebo smrti, význam bude stejný. Každý má na světě vymezen svůj čas, který plyne a nelze jej ošálit ani natáhnout.

Pole nad zpovědnicí je ozdobeno lebkou, ze které vyrůstají trsy rozvilin. Kromě běžně užívaného symbolu smrti můžeme lebku přirovnat, také k lebce Adamově. Tím také vznikne pomyslné propojení se štukovým polem s motivem hada, pokud se tedy shodneme, že tyto dva motivy k sobě patří a vědomě připomínají první hřích, pro který byli Adam s Evou vyhnáni z ráje a stali se smrtelnými. Lebka též může odkazovat ke Golgotě, na níž bude ukřižován Kristus a svou smrtí lidstvo vykoupí z prvotního hříchu.

Další pole ukrývá překřížený šíp s kosou, které jsou nespornými atributy smrti. Kosou smrt vítězně kosí zástupy lidí a svými šípy¹⁶⁸ šíří mezi lidmi nemoci. Lidé především věřili, že smrt střílí morové šípy, které jsou příčinou morových epidemií. Šíp může znázorňovat také náhlou smrt.¹⁶⁹ Smrt je mnohdy znázorněna s kosou, a hodinami, nebo jako jezdec na vychrtlém koni, který střílí po lidech morové šípy.

Překřížený rýč a motyka, jsou námětem dalšího štukového pole. I zde mohou být dva významy. Adam musel po svém vyhnání z ráje každý den až do své smrti pracovat, aby uživil sebe i Evu, proto mu jsou mnohdy přisuzovány tyto dva nástroje. Ovšem rýč a motyku můžeme stáhnout také na Ježíše Krista. Po Kristově zmrtvýchvstání se s ním setkala Marie Magdalena. Ze začátku jej nepoznala a považovala ho za zahradníka, protože měl při sobě rýč a motyku. Když jej však poznala a vztáhla k němu své ruce,

¹⁶⁶ HEINZ-MOHR 1999, 62

¹⁶⁷ HALL 1991, 413. BIEDERMANN 2008, 285

¹⁶⁸ HALL 1991, 413

¹⁶⁹ BECKER 2007, 290

zastavil jí slovy *Noli me tangere!* - Nedotýkej se mne!¹⁷⁰ Následně jí poslal za svými učedníky, aby jim řekla, že vstal z mrtvých. Atributy ve štukovém poli připomínají Adama i Kristovo zmrtvýchvstání. Poslední štukové pole na spodní straně empory skrývá dvě zkřížené pochodně. Pochodně byly v renesančním sochařství vnímány, jako symbol smrti.¹⁷¹ Hořící pochodeň je také symbolem naděje.¹⁷² V tomto duchu byly patrně užity i v kapli zemřelých, protože tento význam by prostoru, kde se symbol nalézá, plně odpovídal.

7.1.5. Freska Posledního soudu

Klenbu kaple sv. Barbory pokrývá rozměrná freska od jezuitského malíře Josefa Kramolína.¹⁷³ Námětem tohoto díla je Poslední soud s přímlyvkyní sv. Barborou,^[37] již je kaple zasvěcena. Kramolínova freska není prvním malířským počinem, který zdobil klenbu dušičkové kaple. Roku 1713 vyzdobil tuto klenbu svým malířským dílem Jan Jakub Stevens ze Steinfelsu, motivem jeho fresky byl námět Vzkříšení mrtvých.¹⁷⁴ Až v roce 1771 byla Steinfelsova freska přemalována Josefem Kramolínem, malbou Posledního soudu. Tímto znázorněním je zdůrazněn význam sv. Barbory, jako přímlyvkyně za mrtvé, neboť právě sv. Barbora je na malbě jednou z výrazných postav. Ač se na klenbě kaple sv. Barbory nachází stejný námět, jako u ostatních zkoumaných jezuitských kaplí, Poslední soud, přesto je zde již na první pohled patrný značný rozdíl. V kapli Všech věrných zemřelých v kostele sv. Ignáce, v „Dušičkové“ kapli ve Svaté Hoře u Příbrami a také v dušičkové kapli v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Kladsku si museli malíři poradit s menšími poli vymezenými ve štukových rámcích, do nichž měli vymalovat svá díla. Oproti tomu měl Josef Kramolín u sv. Mikuláše k dispozici celou, ničím nečleněnou, klenbu kaple sv. Barbory. Mohl si tedy dovolit mnohem monumentálnější měřítko postav, ale také „drobné detaily,“ které si ostatní malíři u dalších zmiňovaných prostorů, z nedostatku místa nemohli dovolit. Svou úlohu zde hraje také posun vývoje umění, neboť samotná kaple sv. Barbory je mnohem mladší než kaple u sv. Ignáce a na Svaté Hoře, o výzdobě nemluvě. Kramolínova freska se

¹⁷⁰ HEINZ-MOHR 1991, 229. ROYT 2013, 150

¹⁷¹ HALL 1991, 360

¹⁷² HEINZ-MOHR 1991, 205

¹⁷³ NEUMANN: Český barok. Praha 1974, str. 116. PREISS: Praha na úsvitu nových dějin. Praha 1988, str. 555.

¹⁷⁴ PREISS 1987, 270

rozprostírá po celé ploše klenby. I tak je jí možné pomyslně rozdělit na dvě poloviny, protože nejvíce postav, konkrétně těch, jež jsou voláni k Poslednímu soudu a souzení, vymaloval malíř nad oltářem sv. Kříže. Druhá polovina klenby obsahuje jen menší postavy andělků a iluzivní malbu architektury.

Poslední soud je v této kapli v mnohém netypický. Především běžné rozvržení, kdy po levici trůnícího Krista sedí sv. Jan Křtitel a po pravici Panna Maria, oba v rolích přímluvců, je zde porušeno odlišnou kompozicí. Na středu kompozice v samém vrcholu klenby, sedí ve svatozáři trůnící Kristus soudce. Je oděn do rudého roucha, které zde znázorňuje, že je vládcem světa. Pravou ruku pozvedá Kristus ve významném gestu, které v tomto případě není ani tak žehnající, jedná se spíš o gesto vládce, soudce. Po Kristově pravici se o oblak, na kterém Kristus sedí, opírá sv. Jan Křtitel. Svým tělem zasahuje do záře Kristovi svatozáře. Sv. Jan Křtitel je dle svých atributů oděn do velbloudí kůže a v ruce svírá kříž. Po Kristově levici umístil malíř anděla s rozepjatými křídly. Panna Maria, tedy oproti zvyku nesedí po Kristově boku, ale byla umístěna mezi sedící postavy níže pod trůnícím Kristem a sv. Janem Křtitelem. I zde působí Panna Maria jako přímluvkyně. Je znázorněna, jako klečící se sepjatýma rukama a pohledem směřujícím ke Kristu. Je oděna do svého typického modrého roucha, jež připomíná, že je královnou nebes. Kolem Mariiny hlavy září dvanáct hvězd. Po Mariině pravici sedí starší žena v zeleném rouše, zřejmě matka Panny Marie, sv. Anna. Po levici sedí Marii starší muž, který má u nohou kvetoucí hůl. Podle tohoto atributu se jedná o sv. Josefa, Pěstouna Páně.

Rozvržení postav na klenbě v okolí Krista je možné uspořádat do pomyslného trojúhelníku. Právě Panna Maria by byla jedním z vrcholů této trojúhelníkovité kompozice. Od Panny Marie směrem vzhůru, drží andělé nad Kristovou hlavou velký kříž, nástroj Kristova umučení. Dle Zjevení Janova v den Posledního soudu se na nebi zjeví znamení syna člověka.¹⁷⁵ Tímto znamením je právě kříž. Směrem nalevo od trůnícího Krista zakončuje pomyslný trojúhelník hlouček andělů, troubících na polnice. V den Posledního soudu budou andělé troubit do čtyř světových stran a svolávat duše k Poslednímu soudu. Pod těmito anděly, nalezneme také malého anděla, který ve svých rukou svírá srp a palmovou ratolest. Na rozdíl od jiných děl zobrazujících Poslední soud, na klenbě kaple sv. Barbory zcela chybí postava archanděla Michaela s váhami.

¹⁷⁵ ROYT 2013, 241

Běžně bývá u scén Posledního soudu obraz členěn na dvě polovice, pravou a levou. Pravá polovina náleží těm, kteří mohou vstoupit do ráje a také těm, kteří v ráji již našli své místo. Samozřejmě mezi tyto postavy patří apoštolové, mučedníci, světci a světice. Pokud se pozorně zadíváme do prostoru záře Kristovy mandorly, nalezneme po Kristově pravici náznaky několika postav. Nejčitelnější je postava muže nejbližší Kristu, jež ve svých rukou svírá desky desatera. Právě podle těchto desek můžeme postavu určit, jako Mojžíše. Lze se pak tedy domnívat, že další postavy za jeho zády patří mezi starozákonní proroky a předchůdce Kristovi. O trochu níže v půlkruhovém tvaru jsou na oblaku v zástupu světců znázorněni čtyři církevní otcové se svými atributy. Nejvíce nalevo, z pohledu diváky, sedí muž v církevním rouše s mitrou na hlavě, po boku této postavy je namalován včelí úl. Úl je atributem Milánského biskupa Ambrože, který patří mezi čtyři západní církevní otce. Při Ambrožově narození se mu údajně, když ležel v kolébce, usadil roj včel na ústech.¹⁷⁶ Včelí úl a včely samotné jsou symbolem výmluvnosti. Dalším atributem sv. Ambrože je kniha, a tu také sv. Ambrož svírá v ruce na fresce v kapli sv. Barbory. Vedle sv. Ambrože vyhlíží hlava staršího muže s holou hlavou a vousy pokrytou tváří. Tento muž lze identifikovat jako sv. Jeroným. Sv. Jeroným je v umění často znázorňován jako kající na poušti se lvem, nebo učenec s lebkou. Vždy je zpodobněn, jako starší muž, povětšinou bez vlasů s plnovousem. Jeho běžnými atributy jsou lev, lebka, kámen a kardinálský klobouk.¹⁷⁷ Lva a lebku zde sice nenalezneme, ale přesto, muž mezi církevními otci nemůže být nikým jiným, než sv. Jeronýmem. Další v pořadí je muž s plnovousem a mitrou na hlavě. Před ním můžeme spatřit atribut srdce, který ke zmíněnému muži patří a určuje jej, jako dalšího církevního učitele sv. Augustina, biskupa z Hippo. Posledním z řady církevních je zde muž ve zlatém rouše s tiárou na hlavě, která naznačuje, že tento muž byl papežem. Také on v ruce svírá otevřenou knihu a papežskou berlu se třemi příčnými břevny. Na základě atributu tiáry, berly a otevřené knihy se jedná o sv. Řehoře Velikého.¹⁷⁸

Výraznou skupinou, kterou malíř zasadil pod přimlouvající se Pannu Marii za mrtvé a před skupinu církevních otců a světců, je skupina kolem sv. Barbory. Sv. Barbora, přímlyvkyně za mrtvé a patronka kaple zemřelých v chrámu sv. Mikuláše je nepřehlédnutelnou postavou v nástrojní fresce. Barbora je zde spodobněna, jako mladá žena v modrém rouše sedící na oblaku. Svou levou ruku klade na svou hrud' a pravou

¹⁷⁶ HALL 1991, 45

¹⁷⁷ PFLEIDERER 2008, 148

¹⁷⁸ HALL 1991, 392

rukou přidržuje cíp svého zlatavého pláště. Současně se sklání k dění, které se odehrává v zemské scéně pod ní. Svými gesty dává na vědomí svou náklonost lidem pod ní a jako by je ujišťovala o své přímluvě u Nejvyššího. Barboru samozřejmě doprovází její atributy, které přidržují rozpustilí andělci. Po Barbořině levici spatříme velkou věž. Druhým Barbořiným atributem, o němž už jsem se zmínila u sochy sv. Barbory na oltáři sv. Kříže, je kalich s posvěcenou hostií v ruce malého andělka. Kalich s hostií připomíná Barbořinu ochrannou činnost, která je věnována zemřelým, jimž Barbora podává kalichem a hostií poslední přijímání. Barbořinou družkou, která sedí po jejím pravém boku, je mladá žena v bohatých šatech s korunkou na hlavě. Po její pravici drží andělek palmovou ratolest, atribut mučednic a mučedníků. Tuto ženu můžeme identifikovat, jako sv. Kateřinu Alexandrijskou, která je v umění častou družkou sv. Barbory. Sv. Kateřina svůj pohled upírá na sv. Barboru, čímž vzniká dojem rozhovoru mezi oběma sveticemi.

U znázornění Posledního soudu v zemské sféře je rovněž běžné dělení na pravou a levou polovinu. V pravé části jsou znázorněni duše putující do ráje, v levé části pak duše určené peklu. Ovšem ani to na klenbě v kapli sv. Barbory není tak zcela dodrženo. Především zde není zcela vyčleněn zástup duší, které mají právo vstoupit do ráje. Napravo, nad oltářem sv. Barbory a pod znázorněním sv. Barbory na klenbě, vymaloval malíř do prostoru mezi lunetové kápě scénu Dobré smrti.^[38] Oproti znázornění, které jsme viděli v kapli na Svaté Hoře, kde je scéna vymalována do interiéru, jako samostatný děj, zde je Dobrá smrt vymalovaná, jako součást scény Posledního soudu. Scéna má podobu skupiny soustředěné kolem lůžka staršího umírajícího muže. Dominantní v této skupině, je postava jezuita v bílé rochetě se štólou kolem krku, který udílí umírajícímu poslední pomazání. V popředí sedí na okraji iluzivní architektury žena s dítětem v zavinovačce v náručí. Tato postava narušuje hranici mezi architektonickým členěním, byť iluzivním a freskou na klenbě. Námět kdy jezuita udílí poslední pomazání umírajícímu, v sobě nese důležité připomenutí pro věřící. Upomíná na správné zaopatření své duše před smrtí, protože i to, jak duše ze světa odchází, může mít vliv na to, kolik času stráví pokáním v očistci, nebo i to které místo jí bude na onom světě určeno. O tom jsme však již pojednávali v kapitole věnované očistci a později u freskové výzdoby v dušičkové kapli na Svaté Hoře.

Následující tři pole mezi lunetovými kápelemi nad oltářem sv. Kříže jsou zaplněny postavami umrlých. Nalezneme zde těla kostlivců a také plné lidské postavy, které nadzdvíhají kamenné desky svých hrobů. To je motiv, který se hojně vyskytuje u scén

Posledního soudu. Po zaznění andělských polnic z otevřených hrobů vstávají mrtví a jsou souzeni podle svých činů zapsaných v knize života.¹⁷⁹ V zástupu mrtvých jsou osoby z řad církevních hodnostářů, tak osoby světské. Jak mrtví vstávají ze svých hrobů, jsou mnohdy dalšími postavami vytlačováni přes okraj iluzivní architektury do prostoru mezi lunetami, další případ, kdy je malířem propojena část iluzivní architektury, tedy světa naší současnosti, reality se světem nadpozemským, tedy malbou na klenbě.

Zcela napravo z pohledu diváky, z pohledu Krista na levici, nalezneme také pole obsahující peklo.^[39] Sestává ze skupiny postav na pozadí plamenů a dýmu. Nejvýraznější je zde postava muže, který leží již v prostoru iluzivní architektury, a dokonce špička jeho nohy zasahuje mimo skutečnou zeď, proto byl kousek zdi pod nohou doštukován. Tento muž má ve tváři vyděšený výraz a ukazuje si na ústa. Po chvíli pozorného sledování zjistíme, že kolem jeho těla se ovíjí ruka ďábla, který strhává postavu muže do ohně. Součástí této scény jsou démonické postavy. Krom zmíněného ďábla, který se od lidských postav liší šedo fialovým inkarnátem svého těla, jsou na znázornění vymalované i obludy s hadími ocasy, nebo tvor, připomínající mořskou obludu. Jak uvádí James Hall ve své knize, na některých renesančních obrazech je zpodobnění pekelného chřtánu od mořské obludy z knihy Job, jejíž „dech rozžhavlí uhlí, z tlamy mu šlehá plamen.“¹⁸⁰ A právě s tímto motivem se setkáváme na stěně mezi lunetami. Rozevřená tlama obludy, z níž šlehají plameny, se děsivě rozevívá na ty, kteří nejsou hodni vstoupit do ráje.

Ač je malbou pokrytá především polovina klenby nad oltářem sv. Kříže, tedy východní část, i na západní části se mezi lunetami setkáme s postavami dvou andělů na oblaku. Jeden anděl se naklání přímo nad prostor kaple a v ruce svírá kruh, nebo kovovou obruč. Druhý anděl sedí vzpřímeně a v ruce svírá palmovou ratolest a zlatavý pilovitý předmět, který je ve skutečnosti plamenným mečem. Meč v ruce andělka je odkazem na Poslední soud, ale značí i spravedlnost a také by mohl být připomenutím vyhnání Adama a Evy z ráje, protože po té co je Bůh vyhnal, postavil na východní straně zahrady v Edenu cheruby s plamennými meči, aby střežili cestu ke stromu života (Gen 3, 24). Kruh v ruce druhého anděla, by mohl značit věčnost,¹⁸¹ anebo

¹⁷⁹ ROYT 2013, 242

¹⁸⁰ HALL 1991, 365

¹⁸¹ HEINZ-MOHR 1999, 119

symbolizovat samotného Boha, jakožto dokonalý tvar. Kruhem může být také naznačena nebeská sféra a tím se opět symbol vrací k Bohu, který je mírou všeho.

8. Závěr

Postupně jsme si popsali čtyři prostory, čtyři kaple, jejichž hlavní myšlenkou je očišcová tematika a smrt. Na první pohled by se zdálo, že náplň výzdoby je pro člověka velice depresivním prvkem. Na popisech jsme si však ukázali, že věc má i druhou stranu. Mnoho motivů lze chápat také v pozitivnějším slova smyslu. Pokud se zaměříme na samotné myšlenky skryté ve výzdobě, objevíme několik linií, které jsou „pomocnou rukou“ pro věřící v tak složité otázce, kterou je umění umírat a snaha dosáhnout spásy. Tyto kaple mají spoustu společných symbolů.

Tři kaple uvedené v této práci jsou si blízké, jak z hlediska času vzniku, zároveň i v podobě výzdoby. Těmito třemi kaplemi jsou kaple Všech věrných zemřelých v kostele sv. Ignáce v Praze, kaple Panny Marie ochránitelky duší v očištcí na Svaté Hoře u Příbrami a kaple Zemřelých v chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Kladsku. Pokud připomeneme, že u všech těchto kaplí působil stavební podnik Carla Luraga, není ani překvapivé, že jsou si tyto prostory svým pojetím tak blízké. Zbývá kaple sv. Barbory v kostele sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze. Tato kaple je mladší než tři výše uvedené kaple a k její výzdobě se přikročilo až v 2. polovině 18. století. Z hlediska způsobu výzdoby jí tedy nelze srovnávat s ostatními kaplemi, protože umělecké pojetí v době jejího vzniku se již zcela posunulo od uměleckého stylu, který se uplatnil v 2. polovině 17. století. Pokud bychom se však zadívali do samotného prostoru kaplí a hledali bychom společné námětové prvky, zjistili bychom, že tolik vzdálena není.

Připomeňme si nyní náměty, se kterými jsme se v prostorách setkali, a které jsou pro tyto kaple zcela klíčové. První, s čím se v kapli vždy setkáme a máme to na dosah očí, je oltář. Hlavním námětem je ukřižování Krista, někdy s bolestnou Pannou Marií, někdy s přítomností duší v očištcí. Výše, v prostorách kleneb se uplatňuje námět Posledního soudu. To jsou hlavní dva náměty, s nimiž se v dušičkových kaplích setkáme. Pak přichází připomínky Dobré smrti, které nejsou součástí všech kaplí. A samozřejmě nechybí ani mnoho malých detailů v podobě symbolů smrti. Některé z nich jsou pro kaple společné.

A nyní si porovnejme jednotlivé kaple a poukažme na ony klíčové prvky výzdoby, abychom zjistili, nakolik jsou si tyto prostory ve skutečnosti podobné. První je oltář s Ukřižováním Krista- s tím se setkáme ve všech čtyřech kaplích. Na všech oltářích se setkáme spolu s ukřižováním se zpodobněním očištcě- kaple sv. Barbory, kaple Všech věrných zemřelých (kostel sv. Ignáce), kaple Zemřelých (kostel Nanebevzetí P. Marie,

Kladsko). Oltární obraz v dušičkové kapli na Svaté Hoře nám do našeho rozvržení sice nezapadá, protože vznikl až v roce 1881, ale i na tomto oltáři je Ukřižování s bolestnou Pannou Marií a dušemi v očistci. Námětové se tedy tento oltární obraz od barokních děl ostatních kaplí nevzdálil a zcela doplňuje významovou podstatu kaple. Na obraze Ukřižování z kaple sv. Barbory se setkáme s motivem, kdy andělé zachytávají Kristovu krev do kalichů a rozlévají ji mezi duše v očistci, což je připomínkou eucharistie. S obdobným zobrazením se setkáme též na sochařsky pojednaném oltáři z Kladské kaple. I zde je Kristova krev zachytávána do kalichů. Důraz na eucharistii je jeden z oněch důležitých symbolů, které dušičkové prostory poskytovaly. Eucharistie, jak bylo v této práci několikrát zmíněno, byla jedním z nejdůležitějších prostředků ke spáse. Pomoc poskytovala i duším v očistci, proto bylo nutné, aby se na její důležitost nezapomínalo. Prostřednictvím těchto oltářů byla eucharistie a spása skrze Kristovu oběť přítomným důmyslně připomínána a vštěpována.

Dalším důležitým námětem v dušičkových prostorách je Poslední soud, jemuž je vyhrazeno místo na klenbě. A opět se s tímto námětem setkáme v obou kaplích v Praze i na Svaté Hoře. Výjimkou je kaple v Kladsku. Oproti třem již zmíněným kaplím, kde Poslední soud pokrývá buď celé klenby, nebo jejich podstatné části, v kapli Zemřelých je Poslední soud pouze naznačen postavami andělů troubících a svolávajících k soudu, a pak ve dvou malých medailonkách po stranách obrazu troubících andělů. Rozhodně to však není nijak zvlášť velký úsek klenby, který by byl tomuto námětu věnován. Klenba v kladské kapli je podstoupena námětům připomínajícím křesťanské ctnosti a blahoslavenství. V tomto směru se kaple ve farním kostele vymyká.

V příbramské kapli byl na klenbě vymezen prostor připomínající Dobrou smrt. Se stejným motivem se setkáme také na klenbě kaple sv. Barbory, kde se pod patronkou kaple nachází scéna s umírajícím mužem v přítomnosti jezuita, který mu podává poslední pomazání. I na Příbrami se setkáme s umírajícím na lůžku, ale scéna je zasazena do interiéru s mnohem větším komparzem postav, včetně andělských a ďábelských. Ani v kapli u sv. Ignáce, ani v kapli v Kladsku se s tímto motivem nesetkáme. Připomínka Dobré smrti je dalším důležitým námětem, na který je třeba upozorňovat. Zřejmě je ve většině lidské přirozenosti snaha potlačovat vše nepříjemné a děsivé a smrt není v tomto ohledu výjimkou. Ovšem nepřipouštěním si vlastní smrtelnosti, mohl člověk své duši značně uškodit při soudu, k němuž přišel po smrti. Proto se barokní církve snažila upozorňovat na důležitost přípravy ke smrti. Robert Bellarmin zastával názor, aby se člověk každý den choval tak, jako by ten den měl být

pro něj poslední a každý večer by měl důsledně zpytovat svědomí, aby jej případně náhlá smrt nezaskočila nepřipraveného.¹⁸² Obrazy Dobré smrti, znázorněné v kaplích poskytovaly svým způsobem návod, jak této smrti docílit. Nutná byla přítomnost kněze, který vyslechl zpověď umírajícího a poskytl poslední pomazání. Kromě toho bylo nutné, aby sám umírající byl smířen se svým svědomím a v důvěře v boží spásu odevzdal svou duši k soudu. Na klenbě v dušičkové kapli na Příbrami, je lůžko umírajícího obklopeno anděly, kteří poskytují tolik důležitou naději ve spásu. Setkáme se zde také s přítomností d'ábla, který se snaží využít poslední okamžik, aby v umírajícím vyvolal tolik nežádoucí nejistotu a strach. Oproti Dobré smrti v této kapli, se znázornění tohoto námětu v kapli sv. Barbory jeví jen jako prosté zobrazení umírajícího v přítomnosti kněze a dalších světských postav. V tomto mnoho figurovém znázornění nenalezneme ani jednu andělskou postavu, ale i zde nalezneme prvky naděje a důvěry umírajícího ve spásu. Předně pohled umírajícího muže se upírá ke kříži, který drží v ruce jezuita a ještě na kříž umírajícímu ukazuje, čímž dává na kříž větší důraz. A tuto scénu pozorně sleduje z výšky sv. Barbora patronka umírajících. Kromě důrazu na poslední pomazání, které je pro Dobrou smrt nezbytné, je zde také zdůrazněna úloha přímluvců, ke kterým se mohou nejen umírající obrátit.

Pokud se zadíváme přímo do detailů výzdoby, zjistíme, že nejčastějším motivem je samozřejmě lebka. Bez ní se neobejde žádný dušičkový prostor. Její štukové ztvárnění nalézáme na klenbě kaple na Svaté Hoře, v kapli Kladského kostela, v kostele sv. Ignáce se rozprostírá kromě klenby také na stěnách kaple. Ani kaple sv. Barbory, ač neoplývá rozsáhlou štukovou výzdobou, není o tento symbol ochuzena. Lebka je zde součástí štukových konsolí a patří jí také jedno z polí na spodní straně ochozu, který kapli sv. Barbory obepíná. Tento symbol smrti je někdy korunován květinovým věncem, čímž je umocněn ještě více význam pomíjivosti. S tímto prvkem se setkáme u dušičkové kaple na Příbrami i v kapli Všech věrných zemřelých v kostele sv. Ignáce. Společné prvky obou štukových výzdob, nejsou nijak překvapivé, jelikož mají společného autora, jímž byl Antonio Soldati. V kapli Panny Marie Pomocnice duší v očištění spolupracoval se štukatérem Santinem Cereghetim, v dušičkové kapli u sv. Ignáce se jednalo o spolupráci s Tommasem Soldatim. Štuková výzdoba obou prostor je také utvářena obdobně. Na vyčleněných pásech, ohraničujících většinou pole malby, je ve štku vymodelován pruh drapérie, na němž jsou „přivázány“ jednotlivé motivy smrti.

¹⁸² BELLARMIN1630, 242

Podobný vzhled se snaží dodržet i dušičková kaple farního chrámu v Kladsku, neobsahuje ovšem tak rozvinutou symboliku. Základní motivy jsou však dodrženy-lebka a zkřížené kosti.

Samozřejmě se tyto prostory neobejdou ani bez dalších symbolů, které připomínají smrt. Hojně se setkáváme se zobrazením kosy, šípu, rýče, či pochodní. Umístění těchto symbolů je v každé kapli jiné. V kapli Všech věrných zemřelých se objevují na klenbě, či pilastrech na stěnách v podobě jemných štuků. V kapli sv. Barbory se nachází v obdélných políčkách na spodní straně ochozu. Jako trojrozměrné náčiní se kosy s rýčí nachází na sochařsky pojatém oltáři v kapli Zemřelých v Kladsku, kde jsou zavěšeny nad postavami Panny Marie, sv. Jana Evangelisty a na bočních stranách oltáře.

Jak je vidět, ve všech těchto kaplích se setkáme s obdobnou škálou prvků, ač se jedná o čtyři různé prostory, které od sebe dělí mnoho kilometrů a někdy, jako v případě kaple sv. Barbory, také značný časový úsek. Jak již bylo zmíněno, tři kaple lze propojit s osobou Carla Luraga, který se na dvou objektech podílel přímo a u třetího, pokud ne osobně, tak alespoň vlivem. Ale ani čtvrtá kaple, kaple sv. Barbory, pokud pomineme rozdíl v uměleckém ztvárnění, nepochybně pracuje s ničím jiným, než se stejnými prvky, s nimiž je pracováno u ostatních tří kaplí. Právě tyto opakující se prvky a motivy, a tím nejsou myšlena jen rozměrná oltářní plátna s ukřižovaným Kristem a fresky Posledního soudu, nýbrž i drobné štukatury, patří do důmyslně vypracovaného jazyka, který promlouval k laické veřejnosti a pomáhal duchovním. Použitím motivů, jako je lebka, přesýpací hodiny a jiné, se z pouhých dekorací na stěnách, stává důležitý doprovodný systém, který sám promlouvá k věřícím a připomíná jim, aby nezapomínali na smrt, partikulární a Poslední soud. Celá kaple se od rozměrných uměleckých děl po nejmenší detaily stává jednotným celkem, který obklopuje, promlouvá, vzdělává a poskytuje ty nejlepší podmínky k vyvolání zbožných myšlenek a rozjímání nad smrtí a spásou.

9. Seznam literatury a pramenů

Prameny

- ÖNB Vídeň, Cod. 11998: Informationes et rationes triennes rectorum collegii Societatis Iesu ad. S Ignatium Neo-Pragae a. 1653-1750, fol. 18 a- 21a
- Národní archiv, fond ČG-NB: Malá Strana: Bratrstvo smrtelných úzkostí Kristových při kostele sv. Mikuláše. sign. XVII/57, kart. 133
- Národní archiv, fond ČG-NB: Bratrstvo sv. Barbory při kostele sv. Mikuláše. sign. XVII/58, kart. 134

Staré tisky

- BELLARMIN1630 — Robert BELLARMIN: Umění křesťanské aneb příprava k dobré smrti...přeložená a vydaná nákladem statečného rytíře pana Petra Jiřího Příchowského z Příchovic. Praha 1630.
- DREXEL1637 — Jeremias DREXEL: Třetí díl Wěčnosti: Totižto Saud Posledni Człowěka. Praha 1637
- HUGO1694 — Hermann HUGO: Pia Desideria. Tribus libris comprehensa. Kolín 1694.
- NADAL1593 — Jeronimo NADAL: Evangelicae historiae imagines. Antverpy 1593
- MANNI1702 — Giovanni Battista MANNI: Wěčný Pekelný žalář, Aneb Hrozné Pekelné muky: Obrazy a Přjklady w Gazyku Wlaském po čtyřidcetikráte na Swětlo wysslymi wypodobněné: A potom na Česko přeložené: Ale Přidánjm giných mnohých Přjkladů z rozličných hodnowerných Spisowatelů wybraných welmi rozssjřené... otištěný v Brně u Františka Ignáce Synápi. Brno 1702
- MILLER1690 — Johann MILLER: Historia Beatissimae Virginis Glacensis. Das ist Kurtze Beschreibung, von den Uraltem Wunderthätigen Maria- Bild: Welches zu Glatz auff dem Hohen- Altar, in der Pfarrkirchen der Societat Jesu, von viel hundert Jahren her, Zu öffentlicher Verehrung vorgestellet, und schon im Jahr 1364. Von Ernesto dem ersten Erz- Bischoff zu Prag, Wunderthätig erkläret. Kladsko 1690

- PICINELLI1687— Filippo PICINELLI: *Mundus Symbolicus*. 1687
- RIPA1603 —Cesare RIPA: *Iconologia*. Řím 1603
- SUCQUET1620 — Antoni SUCQUET: *Via vitae aeternae*. Antverpy 1620,
- SCHMIDL1747 —Johannes SCHMIDL: *Historiae Societatis Jesu Provinciae Bohemiae I*. Praha 1747
- SCHMIDL1749 —Johannes SCHMIDL: *Historiae Societatis Jesu Provinciae Bohemiae II*. Praha 1749
- SCHMIDL1754 —Johannes SCHMIDL: *Historiae Societatis Jesu Provinciae Bohemiae III*. Praha 1754
- SCHMIDL1759 —Johannes SCHMIDL: *Historiae Societatis Jesu Provinciae Bohemiae IV*. Praha 1759
- ŠTEYER1666 — Matěj Vaclav ŠTEYER: *Přepodiwná matka Swatohorská Maria w zázracých a milostech swých na hoře Swaté nad městem Příbramí hor stříbrných. Z latinské historie skrz Bohuslava Balbína*. Litomyšl 1666

Literatura

- BAŤKOVÁ1998—Růžena BAŤKOVÁ: *Umělecké památky Prahy. Nové město, Vyšehrad, Vinohrady*. Praha 1998
- BAŽANT2011— Jan BAŽANT: *Kostel sv. Mikuláše na Malé Straně*. Praha 2011
- BECKER2007—Udo BECKER: *Slovník symbolů*. Praha 2007
- BĚLINA2011—Pavel BĚLINA: *Velké dějiny zemí Koruny české, svazek IX*. Praha:Litomyšl 2011
- BENEŠOVSKÁ2009 — Klára BENEŠOVSKÁ a kol. *Velké dějiny zemí Koruny české. Tématická řada sv. 1 Architektura*. Litomyšl 2009
- BIEDERMANN2008 — Hans BIEDERMANN: *Encyklopedie symbolů*. Praha 2008
- BIEGEL/MACEK/BACHTÍK2015 — Richard BIEGEL/ Petr MACEK/Jakub BACHTÍK: *Barokní architektura v Čechách*. Praha 2015
- BIRNBAUMOVÁ1940 — Alžběta BIRNBAUMOVÁ: *Svatá Hora*. Praha 1940
- BIRNBAUMOVÁ1940—Alžběta BIRNBAUMOVÁ: *Kostel svatého Ignáce*. Praha 1940
- BLAŽÍČEK1967 —Oldřich J. BLAŽÍČEK: *Umění baroku v Čechách*. Praha 1967

- BLAŽIČEK1958—Oldřich J. BLAŽIČEK: Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku. Praha 1958
- BUBEN2012—Milan BUBEN: Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích. III. díl 4. svazek. Řeholní klerikové (jezuité). Praha 2012
- ČEŠKOVÁ2003—Lenka ČEŠKOVÁ: Páter Tobiáš Gebler a „Primae delineationes“ jezuitských staveb ve druhé polovině 17. století. In. Umění 5, LI/2003. Praha 2003, str. 385-405
- ČORNEJOVÁ1995—Ivana ČORNEJOVÁ: Tovaryšstvo Ježíšovo, Jezuité v Čechách. Praha 1995
- DVORSKÝ1989—Jiří DVORSKÝ: Dějiny Českého výtvarného umění II/2. Praha 1989
- EKERT1883—František EKERT: Posvátná místa král. hl. města Prahy I. Praha 1883
- EKERT1884—František EKERT: Posvátná místa král. hl. města Prahy II. Praha 1884
- FURÁKOVÁ1997—Iva FURÁKOVÁ (ed.): Restaurování barokního díla z kostela sv. Ignáce v Praze. Praha 1997
- GALEWSKI2012—Dariusz GALEWSKI: Jezuiti wobec tradycji średniowiecznej-Barokizacje kościołów w Klodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Zaganiu. Krakov 2012
- GALEWSKI2012—Dariusz GALEWSKI: Architektura budowli zakonnych w świetle projektów ze zbiorów Klodzkich jezuitów. In: Silesia Jesuitika, Kultura i Sztuka zakonu jezuitów Śląsku i w hrabstwie klodzkiem 1580- 1776. red. D. Galewski, A. Jezierska Wroclav 2012, str.111-123
- HALL1991—James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HEINZ- MOHR1999—Gerd HEINZ-MOHR: Lexikon symbolů, obrazy a znaky křesťanského umění. Praha 1999
- HOLAS1929—František Xav. HOLAS: Dějiny poutního místa mariánského Svaté Hory u Příbramě. 1929
- HOLUBOVÁ2010—Markéta HOLUBOVÁ: Die Jesuitenresidenz Heiliger Berg bei Pribram in der Barockzeit. In: Bohemia Jesuitica 1556-2006. (ed). Petronilla Cemus. Praha 2010, str.439-448

- HOLUBOVÁ/FECHTNEROVÁ2006—Markéta HOLUBOVÁ/Anna FECHTNEROVÁ:
Catalogus personarum et officiorum residentii ad S. Montem (1647-1773).
Příbram 2006
- HOLÝ/MIKULEC2007—Martin HOLÝ, Jiří MIKULEC: Církev a smrt. Praha 2007
- HORYNA1998—Mojmír HORYNA: Dientzenhoferovi. Praha 1998
- HORYNA2010—Mojmír HORYNA: Úvod do kapitoly: Výtvarné umění a
architektura jezuitského řádu. In: Bohemia Jesuitica 1556-2006. (ed.)
Petronilla Cemus. Praha 2010, str. 1139-1149
- HORYNA2010—Mojmír HORYNA: Die St.-Niklas-Kirche auf der Prager
Keinseiten und ihre Bedeutung für mitteleuropäische Kirchenarchitektur der
ersten Drittels des 18. Jahrhunderts. In: Bohemia Jesuitica 1556-2006.(ed.)
Petronilla Cemus. Praha 2010, str. 1311-1325
- HORYNA/OULÍKOVÁ2006—Mojmír HORYNA/ Petra OULÍKOVÁ: Kostel sv.
Ignáce z Loyoly. Praha2006
- HRDINA2015—Ignác Antonín HRDINA: Dokumenty Tridentského koncilu. Praha
2015
- JEDIN1990—Hubert JEDIN: Malé dějiny koncilů. Praha 1990
- KOPEČEK2004 —Josef KOPEČEK: Svatá Hora. Kostelní Vydří 2004
- KOPEČEK2006—Josef KOPEČEK: Svatá Hora. Kostelní Vydří 2006
- KOZIEL2006—Andrzej KOZIEL: Swed i jezuci. Karl Dankwart i jego nieznanne
prace malarskie dla nyskich i klodzkich jezuitów. In: Po obu stronach
Baltyku. Wzajemne relacje miedzy Skandynawia a Europa Środkowa, red. J.
Harasimowicz, P. Oszczanowski, M. Wisłocki. Wroclaw 2006. str.265-
276
- LEC2014—Zdzislaw LEC: Dzieje jezuitów w Klodzku w latach 1597- 1776. In:
Perpectiva, Legnickie Studia Teologiczno- Historyczne. Rok XIII 2014 nr 2
(25), str. 123- 136
- LEGOFF2003—Jacques LEGOFF: Zrození očiště. Praha 2003
- LÉON- DUFOUR1991—Xavier LÉON- DUFOUR: Slovník biblické teologie. 5
vydání. Řím 1991
- LÍBAL2000—Dobroslav LÍBAL: Architektonické proměny Prahy v jedenácti
stoletích. Praha 2000

- LÍČENÍKOVÁ2004—Michaela LÍČENÍKOVÁ: Plán poutního areálu a kostela Nanebevzetí Panny Marie na Svaté Hoře u Příbrami. In: Zprávy památkové péče, ročník 64/ 2004/6. Praha 2004, str. 546-547
- LURKER1999—Manfred LURKER: Slovník biblických obrazů a symbolů. Praha 1999
- MÁDL1896—Karel B. MÁDL: Fresky u sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze. In: Památky archeologické a místopisné roč. 17. 1896-1897, str. 17-24
- MÁDL2010—Martin MÁDL: „Picturae elegantes“ in der Prager St.-Ignatius-Kirche und der Maler Johann Ezechiel Wodniansky. In: Bohemia Jesuitica 1556-2006. (ed.) Petronilla Cemus. Praha 2010, str. 1387-1408
- MALÝ 2009—Tomáš MALÝ: Smrt a spása mezi Tridentinem a sekularizací. Brno 2009
- MALÝ/SUCHÁNEK2009—Tomáš MALÝ, Pavel SUCHÁNEK: Mezi realitou a symbolem.K historické interpretaci (barokního) ztvárnění očiště. In: Opuscula historiae artium 53. Brno 2009, str. 53- 82
- MALÝ/SUCHÁNEK2013—Tomáš MALÝ/Pavel SUCHÁNEK: Obrazy očiště: Studie o barokní imaginaci. Brno 2013
- MAREŠOVÁ/MÁDL2009—Jana MAREŠOVÁ/Martin MÁDL: Jan Quirin Jahn na uměnovědné vycházce: Poznámky z osmi pražských kostelů. In: Orbis artium: K jubileu Lubomíra Slavíčka. Brno 2009 str. 85- 102
- MATĚJKA1898—Bohumil MATĚJKA: K dějinám kostela sv. Mikuláše v Praze na Malé Straně. In: Památky archeologické a místopisné, ročník 18. Praha 1998-1900, str.269-271
- MENCL1949—Václav MENCL: Vzpomínky na Prahu. Praha 1949
- MIKULEC2000—Jiří MIKULEC: Barokní náboženská bratrstva v Čechách. Praha 2000
- MIKULEC2002—Jiří MIKULEC: Pražská barokní bratrstva a smrt. In: Documenta pragensia XX. Praha 2002, str. 115-126
- MIKULEC2013—Jiří MIKULEC a kol.: Církev a společnost raného novověku v Čechách a na Moravě. Praha 2013
- MIKULEC2013—Jiří MIKULEC: Náboženský život a barokní zbožnost v Českých zemích. Praha 2013
- MÜLLER2010—Gerhard Ludwig MÜLLER: Dogmatika pro studium i pastorizaci. Kostelní Vydří 2010

- MUSIL2007—František MUSIL: Kladsko. Praha 2007
- NEUMANN1951—Jaromír NEUMANN: Malířství XVII. století v Čechách. Praha 1951
- NEUMANN1974—Jaromír NEUMANN: Český barok. Praha 1974
- NEVÍMOVÁ1997—Petra NEVÍMOVÁ: Ikonografický program původní výzdoby jezuitského kostela sv. Ignáce v Praze na Novém Městě. In: Umění 2, XLV/1997. Praha 1997, str. 186-201
- NEVÍMOVÁ1998—Petra NEVÍMOVÁ: Novoměstská jezuitská kolej a kostel sv. Ignáce v Praze. In Pražský sborník historický XXX. Praha 1998, str.151-186
- OULÍKOVÁ2010—Petra OULÍKOVÁ: Künstlerische Ausstattung von Altären und Kapellen der von Jesuiten betreuten Bruderschaften in Prag. In: Bohemia Jesuitica 1556-2006.(ed.) Petronilla Cemus. Praha 2010, str.1217-1238
- PALMARINI2017—Luca PALMARINI: Tracce del barocco italiano nel voivodato di Bassa Slesia: la presenza di Carlo Lurago e degli stuccatori comacini nella Contea di Kłodzko. In: Breslavia- Bassa Slesia e la cultura mediterranea. Alessandria 2017, str. 35-46
- PODLAHA1901—Antonín PODLAHA: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém od pravěku do počátku XIX. století, politický okres příbramský. Praha 1901
- PFLEIDERER1992—Rudolf PFLEIDERER: Atributy světců. Praha 1992
- POCHE1988—Emanuel POCHE: Praha na úsvitu nových dějin. Praha 1988
- POCHE2001—Emanuel POCHE: Prahou krok za krokem. Praha 2001
- POCHE1980—Emanuel POCHE a kol.: Umělecké památky Čech. Praha 1980
- PREISS1989—Pavel PREISS: Italští umělci v Praze. Praha 1986
- PREISS1987—Pavel PREISS: Der wandel des ikonographischen programms der Jesuitenkirche st. Niklas auf der Prag Kleinseite. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Vídeň, Kolín, Graz 1987, str. 269- 287
- PRCHAL PAVLÍČKOVÁ2017—Radmila PRCHAL PAVLÍČKOVÁ: O útěše proti smrti. Olomouc 2017
- REMEŠOVÁ1991—Věra REMEŠOVÁ: Atributy světců. Praha 1991
- RIPA2019—Cesare RIPA: Ikonologie. Přeložil Jiří Špaček. Praha 2019
- ROYT2013—Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2013
- ROYT/ ŠEDINOVÁ1998—Jan ROYT/ Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Praha 1998

- RULÍŠEK2006 —Hynek RULÍŠEK: Postavy, atributy a symboly. Slovník křesťanské ikonografie. České Budějovice 2006
- SEDLÁČKOVÁ1949—Ema SEDLÁČKOVÁ: Chrám sv. Mikuláše na Malé straně. Praha 1949
- SEMOTANOVÁ/FELCMAN2005—Eva SEMOTANOVÁ/ Ondřej FELCMAN: Kladsko: Proměny středoevropského regionu. Praha 2005
- SKRUŽNÝ1996—Ludvík SKRUŽNÝ: Atributy vybraných biblických postav, světců a blahoslavených. Praha 1996
- STEFAN1936—Oldřich STEFAN: Pražské kostely. Praha 1936
- STOLÁROVÁ2010—Lenka STOLÁROVÁ (ed.): Karel Škréta 1610- 1674: Doba a dílo. Praha 2010
- STOLÁROVÁ2011—Lenka STOLÁROVÁ (ed.): Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a Evropě. Praha 2011
- STOLÁROVÁ2013—Lenka STOLÁROVÁ (ed.): Karel Škréta (1610-1674): Dílo a doba. Studie, dokumenty, prameny. Praha 2013
- ŠKODA2002— Eduard ŠKODA: Pražské svatyně. Praha 2002
- ŠKRABAL1940—Vladimír Pavel ŠKRABAL: Příruční slovník biblický. Praha 1940
- ŠPAČEK1922—Richard ŠPAČEK: Katolická věrouka, 3.díl. Praha 1922
- ŠRONĚK2006—Michal ŠRONĚK: Jan Jiří Heinsch (1647-1712). Malíř barokní zbožnosti. Praha 2006
- TOMASZEWSKA2017—Grazyna TOMASZEWSKA: Klodzka fara, Kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Klodzku. Klodzko- Nowa Ruda 2017
- TICHÝ1947—Josef TICHÝ: Kladsko v historii českého státu. Praha 1947
- VACKOVÁ1925—Růžena VACKOVÁ: Stavba kostela a koleje sv. Ignáce v Praze podle plánů. In: Památky archeologické a místopisné, díl XXXIV, roč. 1924-1925. Praha 1925 str. 394- 418
- VILÍMKOVÁ1986—Milada VILÍMKOVÁ: Stavitelé paláců a chrámů, Kryštof a Kilián Ignác Dientzenhoferové. Praha 1986
- VLČEK/FOLTÝN/SOMMER1998—Pavel VLČEK/ Dušan FOLTÝN/ Petr SOMMER: Encyklopedie českých klášterů. Praha 1998
- VLČEK1999—Pavel VLČEK: Umělecké památky Prahy. Malá Strana. Praha 1999
- VLČEK1998—Pavel VLČEK: Praha 1610-1700. Praha 1998

VLČEK2015—Pavel VLČEK: Slavné stavby rodiny Luragů v Čechách. Praha 2015

VLNAS/STOLÁROVÁ2006—Vít VLNAS/ Lenka STOLÁROVÁ: Slezsko- perla v české koruně: tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů. Praha 2006

VORAGINE1998—Jakobus de VORAGINE: Legenda aurea. Praha 1998

WOLF2009— Vladimír WOLF (ed.): 550 let Hrabství Kladského. Trutnov 2009

Internetové zdroje

<http://biblenet.cz/>

<https://archive.org/>

<https://www.academia.edu/>

<https://books.google.cz/>

10. Seznam vyobrazení

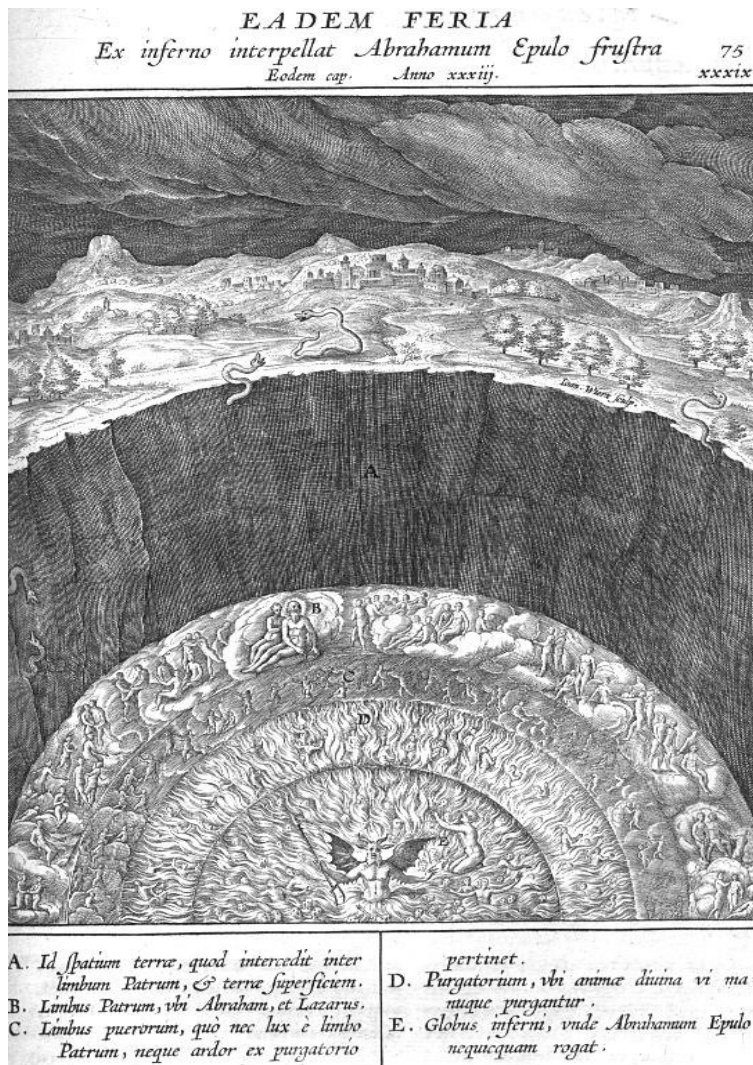
- [1] Průřez pozemskou sférou, grafika z knihy J. Nadala: *Evangelicae Historiae Imagines*, 1593, fol. 75
Zdroj: <https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n5/mode/2up>
- [2] Poslední soud, grafika z knihy J. Nadala: *Evangelicae Historiae Imagines*, 1593, fol. 98
Zdroj: <https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n5/mode/2up>
- [3] Poslední soud, grafika z knihy J. Nadala: *Evangelicae Historiae Imagines*, 1593, fol. 99.
Zdroj: <https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n5/mode/2up>
- [4] Půdorys kostela sv. Ignáce na Novém Městě v Praze. Převzato z knihy: *Kostel svatého Ignáce*. Alžběta Birnbaumová. Praha 1940
- [5] Oltář s obrazem Ukřižování Krista s dušemi v očistci, Jan Jiří Heinsch, olej n plátně, 80. léta 17. století. Foto: Zdeňka Čížková
- [6] Freska Posledního soudu, Jan Jakub Stevens ze Steinfelsu, kol. 1685. Foto: Zdeňka Čížková
- [7] Fresky Boha Otce a Ducha Svatého, Jan Jakub Stevens ze Steinfelsu, kol. 1685, štuky: Antonio a Tommaso Soldati 1684-1685. Foto: Zdeňka Čížková
- [8] Detail ze štukové výzdoby. Foto: Zdeňka Čížková
- [9] Detail ze štukové výzdoby. Foto: Zdeňka Čížková
- [10] Detail z úvodní stránky knihy H. Huga: *Pia Desideria*, 1694
Zdroj: https://archive.org/details/gri_33125008517431/page/n3/mode/2up
- [11] Půdorys poutního areálu Svaté Hory u Příbrami. Převzato z knihy *Svatá Hora*. Alžběta Birnbaumová. Praha 1940
- [12] Průhled do kaple Panny Marie ochránitelky duší v očistci. Foto: Jan Traxler
- [13] Poslední soud, freska, autor: Christian Dittman, 1687. Přemalba: Jan Umlauf, 1873. Foto: Jan Traxler
- [14] Dobrá smrt, freska, autor: Christian Dittman, 1687. Přemalba: Jan Umlauf, 1873. Foto: Jan Traxler
- [15] Náhlá smrt, freska, autor: Christian Dittman 1687. Přemalba: Jan Umlauf, 1873. Foto: Jan Traxler
- [16] Kronos, detail z grafiky z knihy A. Sucqueta: *Via vitae aeternae*. Autor grafiky Böetius Bolswert, 1630, str. 268.

- Zdroj: <https://archive.org/details/antonisucquetvia00sucq/page/n5/mode/2up>
- [17] Kronos, detail z grafiky z knihy H. Huga: Pia Desideria, 1694, str. 49
Zdroj: https://archive.org/details/gri_33125008517431/page/n3/mode/2up
- [18] Peklo, grafika z knihy A. Sucqueta: Via vitae aeternae. Autor grafiky: Bōetius Bolswert, 1630, str. 592
<https://archive.org/details/antonisucquetvia00sucq/page/n5/mode/2up>
- [19] Zvláštní soud, freska, autor: Christian Dittman, přemalby: Jan Umlauf, 1873.
Foto: JanTraxler
- [20] Zvláštní soud, grafika z knihy A. Sucqueta- Via vitae aeternae. Autor grafiky: Bōetius Bolswert, 1630, str. 558
<https://archive.org/details/antonisucquetvia00sucq/page/n5/mode/2up>
- [21] Detail štukové výzdoby dušičkové kaple. Autoři: Santino Cereghetti a Antonio Soldati, 1676. Foto: Jan Traxler
- [22] Farní kostel Nanebevzetí Panny Marie v Kladsku. Foto: Adéla Čížková
- [23] Půdorys kostela Nanebevzetí Panny Marie.: Převzato z:
<https://paskonikstronik.blogspot.com/search?q=Klodzko>
- [24] Oltář Ukřižování v kapli Zemřelých, autor neznámý, 1732. Foto: Adéla Čížková
- [25] Fresková výzdoba klenby v kapli Zemřelých, autor neznámý. Foto: Adéla Čížková
- [26] Blahoslavenství, detail freskové výzdoby klenby. Foto: Adéla Čížková
- [27] Vzkříšení Lazara, detail freskové výzdoby klenby. Foto: Adéla Čížková
- [28] Kristus a samaritánka, detail freskové výzdoby klenby. Foto: Adéla Čížková
- [29] Kristus a samaritánka, grafika z knihy J. Nadala: Evangelicae Historiae Imagines, 1593, fol. 35.
Zdroj: <https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n5/mode/2up>
- [30] Půdorys chrámu sv. Mikuláše v Praze na Malé Straně. Převzato z knihy Chrámy sv. Mikuláše na Malé Straně. Ema Sedláčková. Praha 1949
- [31] Oltář sv. Kříže, architektura 1725. Foto: Adéla Čížková
- [32] Ukřižování Krista s bolestnou Pannou Marií a Dušemi v očištění, Karel Škrét, olej na plátně. 1644. Foto: převzato z knihy Karel Škrét (1610-1674), Jaromír Neumann, 1974
- [33] Socha sv. Barbory, součást oltáře sv. Kříže, Foto: Adéla Čížková
- [34] Oltář sv. Barbory. Foto: Zdeňka Čížková

- [35] Sv. Barbora, autor: Ludvík. Kohl, 1769. Foto: Adéla Čížková
- [36] Štuková výzdoba z ochozu kaple sv. Barbory, autor: zřejmě Jan Hennevogel,
2. pol. 18. století. Foto: Zdeňka Čížková
- [37] Poslední soud, freska na klenbě, autor: Josef Kramolín, 1771. Foto: Adéla
Čížková
- [38] Dobrá smrt, sv. Barbora, mrtví vstávají z hrobů, detail klenební fresky, Josef
Kramolín, 1771. Foto: Adéla Čížková
- [39] Mrtví vstávají z hrobů, peklo, detail klenební fresky, Josef Kramolín 1771. Foto:
Adéla Čížková

11. Obrazová příloha

[1]



Průřez pozemskou sférou, grafika z knihy J. Nadala: *Evangelicæ Historiæ Imagines*, 1593, fol. 75

[2]



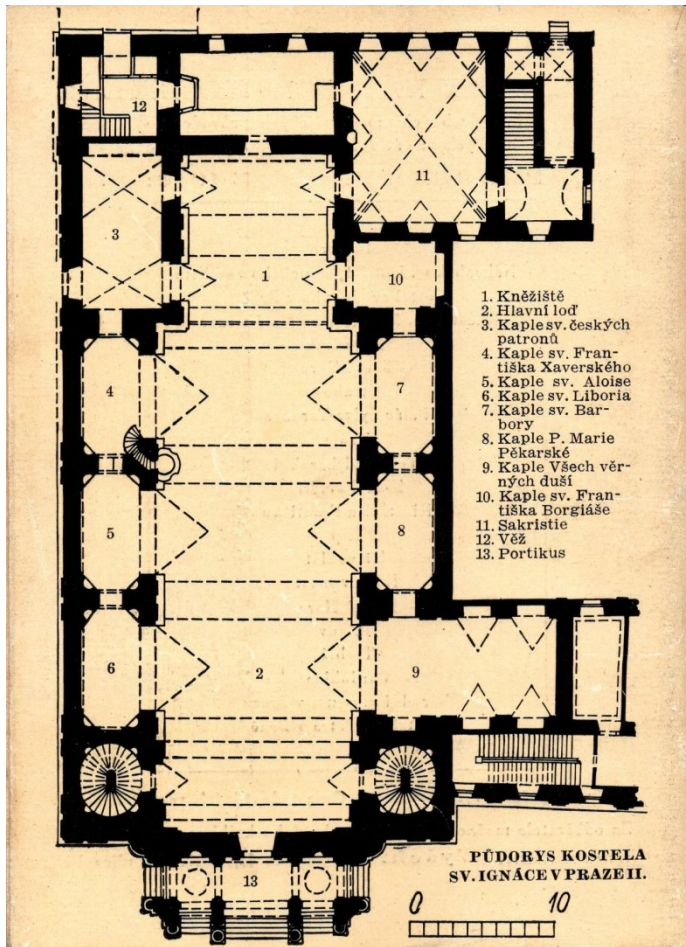
Poslední soud, grafika z knihy J. Nadala: *Evangelicæ Historiæ Imagines*, 1593, fol. 98

[3]



Poslední soud, grafika z knihy J. Nadala: *Evangelicae Historiae Imagines*, 1593, fol. 99

[4]



Půdorys kostela sv. Ignáce na Novém Městě v Praze

[5]



Oltář s obrazem Ukřižování Krista s dušemi v očistci, Jan Jiří Heinsch, olej na plátně, 80. léta 17. století

[6]



Freska Posledního soudu, Jan Jakub Stevens ze Steinfelsu, kol. 1685

[7]



Fresky Boha Otce a Ducha svatého, Jan Jakub Stevens ze Steinfelsu, kol. 1685

[8]



Detail štukové výzdoby klenby

[9]



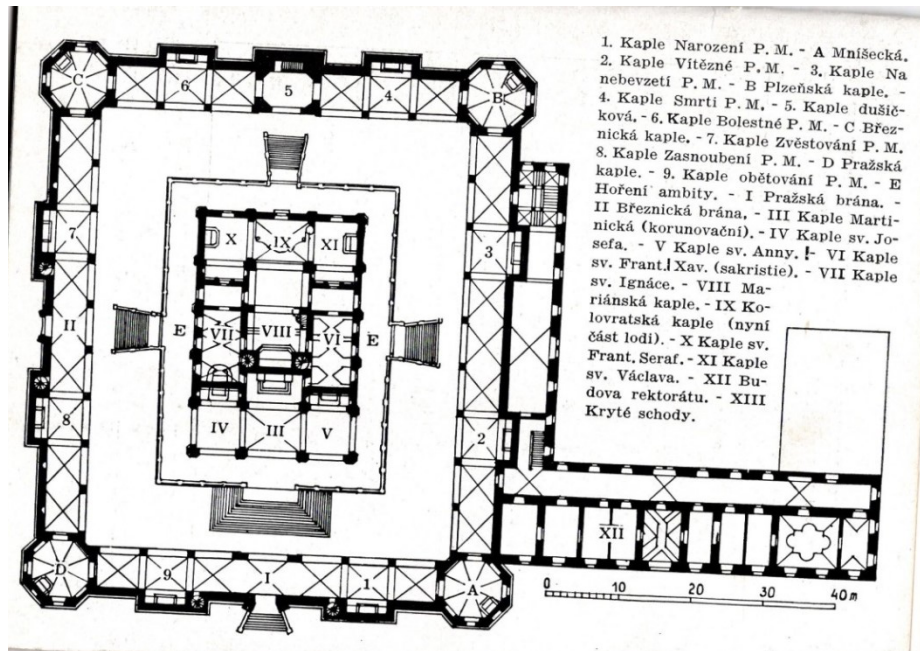
Detail štukové výzdoby klenby

[10]



Detail z úvodní stránky knihy H. Huga: Pia Desideria, 1694

[11]



Půdorys poutního areálu Svatá Hora u Příbrami

[12]



Průhled do kaple Panny Marie ochránitelky duší v očistci. Foto: Jan Traxler

[13]



Poslední soud, freska, Christian Dittman, 1687. Přemalba: Jan Umlauf, 1873. Foto: Jan Traxler

[14]



Dobrá smrt, freska, Christian Dittman, 1687. Přemalba: Jan Umlauf, 1873. Foto: Jan Traxler

[15]



Poslední soud, freska, Christian Dittman, 1687. Přemalba: Jan Umlauf, 1873. Foto: Jan Traxler

[16]



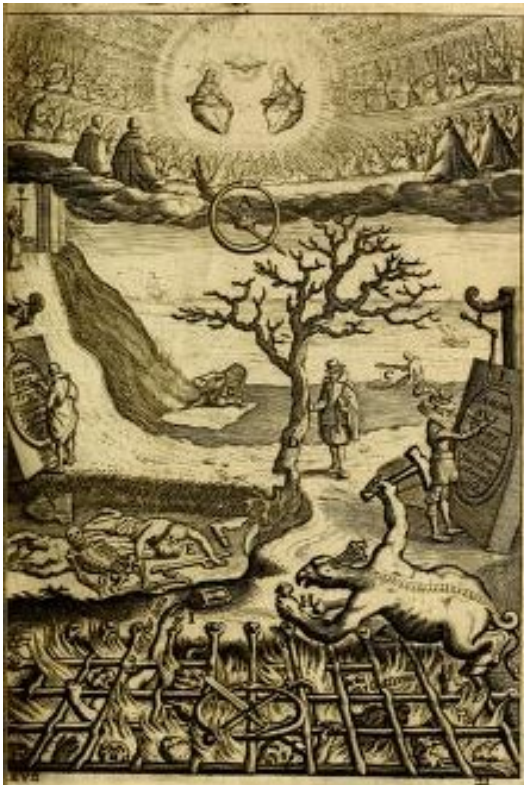
Kronos, detail z grafiky z knihy A. Sucqueta: *Via vitae aeternae*. Autor grafiky Bōetius Bolswert, 1630, str. 268

[17]



Kronos, detail z grafiky z knihy H. Huga: *Pia desideria*, 1694, str. 49

[18]



Peklo, grafika z knihy A. Sucqueta: *Via vitae aeternae*. Autor grafiky Bötius Bolswert, 1630, str. 592

[19]



Zvláštní soud, freska, Christian Dittman, 1687. Přemalba: Jan Umlauf, 1873. Foto: Jan Traxler

[20]



Zvláštní soud, grafika z knihy A. Sucqueta- *Via vitae aeternae*. Autor grafiky: Bōetius Bolswert, 1630, str. 558

[21]



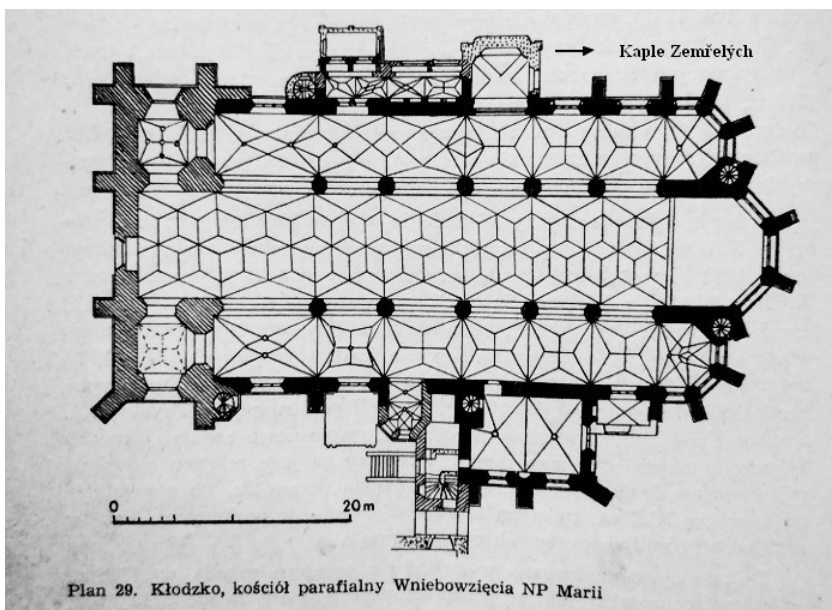
] Detail štukové výzdoby dušičkové kaple. Autoři: Santino Cereghetti a Antonio Soldati, 1676. Foto: Jan Traxler

[22]



Farní kostel Nanebevzetí Panny Marie v Kladsku

[23]



Půdorys farního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Kladsku

[24]



Oltář Ukřižování v kapli Zemřelých, 1732

[25]



Výzdoba klenby Zemřelých

[26]



Blahoslavenství, detail freskové výzdoby klenby

[27]



Vzkříšení Lazara, detail freskové výzdoby klenby

[28]



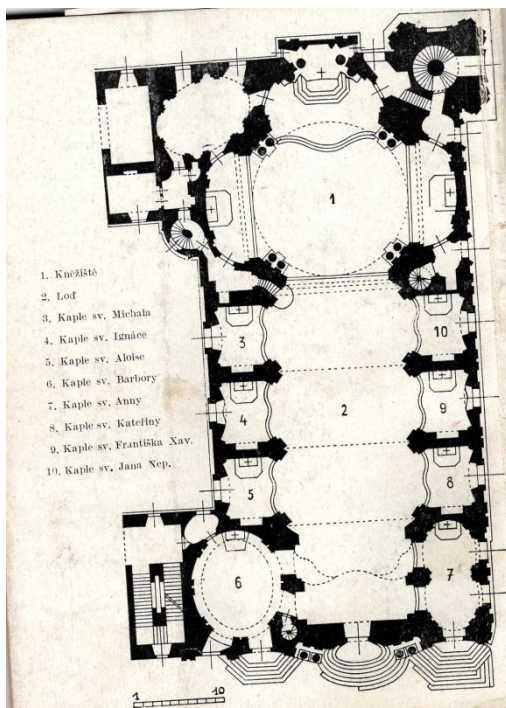
Kristus a samaritánka, detail freskové výzdoby klenby

[29]



Kristus a samaritánka, grafika z knihy J. Nadala: *Evangelicae Historiae Imagines*, 1593, fol. 35

[30]



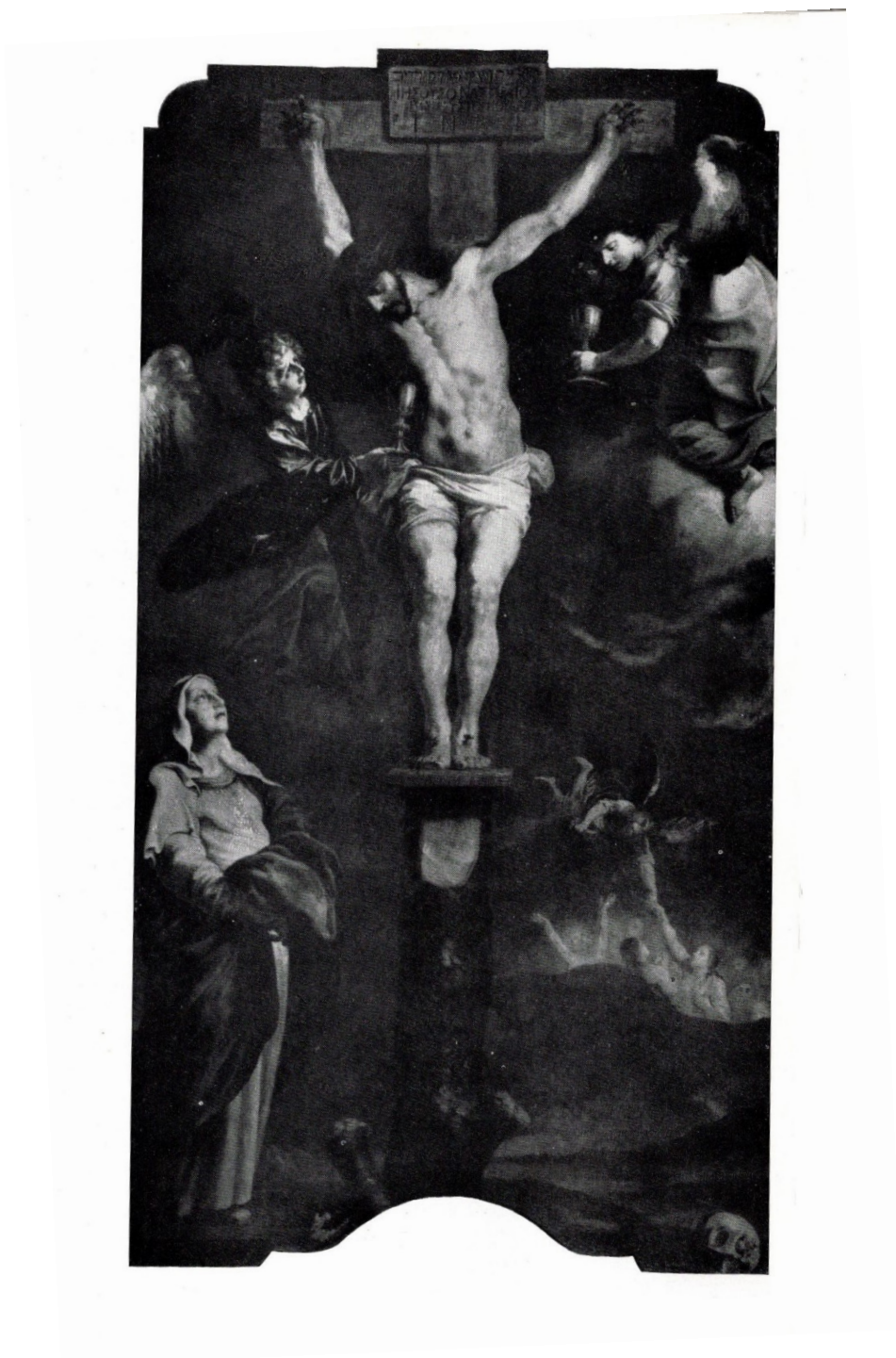
Půdorys chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze

[31]



Oltář sv. Kříže v kapli sv. Barbory

[32]



Ukřižování Krista s bolestnou Pannou Marií a dušemi v očistci. Karel Škréta, olej na plátně, 1644

[33]



Socha sv. Barbory z oltáře sv. Kříže

[34]



Oltář sv. Barbory

[35]



Sv. Barbora, Ludvík Kohl, olej na plátně, 1769

[36]



Detaily štukové výzdoby ze spodní strany ochozu kaple sv. Barbory

[37]



Freska Posledního soudu, Josef Kramolín 1771

[38]



Sv. Barbora a okamžik dobré smrti, detail z fresky Posledního soudu, Josef Kramolín 1771

[39]



Peklo a mrtví vstávající z hrobů, detail fresky Posledního soudu, Josef Kramolín, 1771