

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Dějiny výtvarného umění - obecná teorie a dějiny umění a kultury

Petra Z e l e n k o v á

**Martin Antonín Lublinský (1636–1690) jako inventor grafických listů
Pohled do barokní grafiky druhé poloviny 17. století**

**Martin Anton Lublinský (1636–1690) as a designer of prints
Views into baroque graphics of the latter half of the 17th century**

Disertační práce

vedoucí práce – prof. PhDr. Mojmír Horyna

2008

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Ráda bych úvodem své práce vyslovila dík všem, kdo přispěli k jejímu vzniku.

Za léta, během nichž tato práce s různými přestávkami vznikala, mi bylo různými způsoby nápomocno mnoho kolegů či přátel. Všem patří dík.

Mé jmenovité díky zamíří dvěma směry.

Za pomoc s latinskými texty vděčím dnes již zesnulému PhDr. Stanislavu Sedláčkovi a dále mgr. Richardu Maškovi, mgr. Josefu Försterovi a mgr. Kateřině Kvízové.

Za podporu a pomoc především v poslední, rozhodující fázi vzniku této práce děkuji prof. PhDr. Pavlu Preissovi, CSc., PhDr. Matrinu Mádlovi, PhD. a mgr. Stanislavě Fedrové.

Velké díky patří mé rodině.

Obsah

Úvodem.....	2
<u>I. Barokní grafika druhé poloviny 17. století v zemích Koruny české</u>	
1) Nástin problematiky.....	3
2) Speciální druhy barokní grafiky	
<i>Univerzitní teze</i>	4
<i>Církevní znakové kalendáře</i>	7
<u>II. Martin Antonín Lublinský (1636 - 1690)</u>	
1) Přehled literatury pojednávající o M. A. Lublinském.....	8
2) Nástin života a díla M. A. Lublinského.....	10
3) Lublinského pokusy o vlastní grafickou tvorbu a jeho návrhy pro rytiny.....	14
4) Lublinským navržení univerzitní teze.....	15
5) „Ikonografický slovník“ M. A. Lublinského a jeho oblíbené motivy.....	17
6) Lublinského literární a výtvarné zdroje.....	19
Závěrem.....	22
<u>III. Katalog</u>	
A) Lublinského kresebné návrhy pro rytiny.....	24
A. 1) Nesporné návrhy pro rytiny.....	25
A. 2) Hypotetické návrhy pro rytiny.....	37
B) Lublinského exkursy do grafického umění.....	39
C) Lublinským navržené rytiny.....	44
C. 1) Univerzitní teze.....	45
C. 2) Církevní znakové kalendáře.....	158
C. 3) Frontispisy a knižní ilustrace.....	161
C. 4) Devocionální grafika a podobizny.....	181
C. 5) Možné atribuce.....	200
C. 6) Nezvěstné rytiny.....	205
Resumé.....	207
Summary.....	208
Seznam použité literatury a pramenů.....	210
Seznam zkratk.....	225
<u>IV. Vyobrazení</u>	226

Úvodem

Na počátku této práce je vhodné stručně naznačit její záměry, metodiku a strukturu.

Martin Antonín Lublinský patřil k nejvýznamnějším inventorům grafiky druhé poloviny 17. století ve střední Evropě. Cílem mého bádání bylo sestavit co nejúplnější katalog rytin navržených Lublinským, jakož i k nim se vážících kreseb a podrobně je interpretovat. V důkladně zpracované katalogové části spatřuji těžiště své práce. Ikonografický rozbor jednotlivých alegorických rytin, především univerzitních tezí, poskytl dobrý vhled do jazyka barokní symboliky. Vzhledem k množství a rozličnosti osob spojených s Lublinským navrženými grafickými listy přinesl jejich rozbor četné informace historické a kulturněhistorické. Počet a spektrum Lublinským navržených rytin poskytuje dobrou představu o druzích barokní grafiky, jejich zákonitostech a vyjadřovacích prostředcích. Lublinského návrhy, až na výjimky, prováděli reprodukční rytci, zejména augsburští. Jednotlivé grafické listy tak představují mnohé z významnějších soudobých rytců. Jednotlivá hesla katalogu jsou tedy svébytnými sondami do středoevropské grafiky druhé poloviny 17. století a jejího kulturněhistorického kontextu, nutno dodat, že většinou grafiky náročnějšího charakteru. Proto je podtitul mé práce *Pohledy do barokní grafiky druhé poloviny 17. století*. A proto jsem v jejím úvodu připojila kapitolu stručně pojednávající barokní grafiku v zemích Koruny české a její speciální, obecněji neznámé druhy, které jsou zastoupeny v katalogu Lublinského díly.

Díky rozboru jednotlivých grafických listů bylo možné upřesnit mnohé ze života M. A. Lublinského, způsobu jeho práce a jeho konexí. V kapitole představující jeho osobu a dílo je pozornost soustředěna na činnost inventora, rádce a všestranného umělce. V kapitole pojednávající Lublinským navržené rytiny je obzvláštní důraz kladen na podchycení jeho charakteristických motivů, výtvarných i literárních vzorů. Na příkladu složitého procesu vzniku univerzitních tezí byl učiněn pokus postihnout míru Lublinského invence.

Důkladnost, s jakou jsou v katalogové části ikonograficky interpretována jednotlivá hesla, není samoúčelná. Lublinský i jeho objednavatelé na obsahovou výpověď rytin kladli velký, ba určující důraz. Díky podrobnému rozboru hesel se navíc ukázalo, že některé Lublinského kompozice jsou ikonograficky novátorské a téměř všechny velmi nápadité.

Charakteristickým rysem barokní grafiky je propojenost obrazu a textu. Analýza a výklad jednotlivých rytin nebyla možná současného přihlídnutí k jejich „literární složce“. Propojenost textu a obrazu v barokní grafice je těsná. Má-li být sdělení barokních alegorických rytin porozuměno, nelze oddělovat jejich výtvarné pojednání od nápisů, které jsou zapojeny do jejich kompozic, případně od dalších souvisejících textů. Proto byla při zpracování jednotlivých katalogových hesel věnována rovnocenná pozornost obrazovým i textovým složkám rytin.

Při sepisování této práce jsem navázala na svou magisterskou práci, k níž mi byla vzorem vynikající publikace o univerzitních tezích provedených augsburským rytcem B. Kilianem od Sibylle Appuhn-Radtke (1988). V českém prostředí se mi pro podrobnou interpretaci barokních alegorických rytin listů a jejich následné zhodnocení jako celku nedostávalo příkladů.

I. Barokní grafika druhé poloviny 17. století v zemích Koruny české

1) Nástin problematiky

Projevy barokní grafiky spjaté se zeměmi Koruny české představují svojí výpovědní hodnotou a nezřídka i výtvarnými kvalitami poutavou kapitolu v dějinách české kultury. Kapitolu však stále málo prozkoumanou. Pro bohemikální grafiku 17. a 18. století není v domácím uměleckohistorickém bádání k dispozici jediná souhrnná studie. Povšimnuty byly jen některé osobnosti a oblasti barokní grafiky. Jan Royt značně rozšířil všeobecné povědomí o dlouho přehlíženou devocionální grafiku.¹ Co se týká knižní ilustrace, je stále nutné se vracet k více jak půl století starým pracím Pavlína Hamanové (1946–47) a Františka Horáka (1948). Nedávno ovšem výzkum v oblasti barokní ilustrace a knižní kultury významně usnadnil Petr Voit svou monumentální *Encyklopedií knihy* (2006). Dostatečnému zájmu se v českém prostředí těšily a těší barokní mapy a veduty.² Publikovány byly také mnohé univerzitní teze (viz kap. I/2).

Desideratum v míře prozkoumání barokní grafiky v Čechách a na Moravě je obzvláště patrné v porovnáním s jejím zpracováním v sousedních zemích, např. v Rakousku, Německu ale i Polsku. Většinu z výsledků zahraničního bádání lze aplikovat na bohemikální rytiny, neboť ty byly součástí středoevropského „grafického prostoru“. Do grafické produkce spjaté s českými zeměmi totiž náleží také rytiny provedené podle předloh českých, moravských či v našich zemích působících umělců, které provedli rytcí v nejvýznamnějších středoevropských grafických centrech, především Augsburgu a Norimberku. Většina rytin pro významnější zakázky byla ve druhé polovině 17. století provedena v Augsburgu. Což je i případ mnohých Lublinským navržených grafických listů, zejména univerzitních tezí.

Rozmanitost bohemikální barokní grafiky je až netušená. Na prvním místě budiž jmenována oblast knižní grafiky, jejíž množství, tematická šíře i kvalitativní škála je značná. Patří sem ilustrace spisů náboženských, emblematických, historických, rodopisných, geografických, matematických, astronomických či různých panegyrických tisků. Zásadní roli zastávala grafika jako zpravodajský prostředek; šířila informace o různých válečných, historických, společenských a dalších událostech. K dokumentární grafice se řadí také mapy a veduty. Grafika fungovala také jako významný prostředek církevní, státní a stavovské propagace, reprezentace a osvěty. K lidové zbožnosti patří hojná, umělecky prostá devocionální grafika. Zvláštní podkapitolou je „univerzitní grafika“, tedy rytiny spjaté univerzitním prostředím, které se vyznačují nadprůměrnými výtvarnými kvalitami a obsahovou náročností. Do této oblasti spadá značná část Lublinským navržených rytin. Kromě ilustrací tištěných disertací sem patří především univerzitní teze, které po umělecké i ikonografické stránce představují vůbec nejnáročnější projevy barokní grafiky a bude jim proto věnována zvláštní pozornost.

¹ Za všechny Roytovy publikace Royt 1999.

² Kuchař 1958. Týž 1959. Wanner – Hora 1999, 2001. Semotanová 2001.

2) Speciální druhy barokní grafiky

Univerzitní teze

V soboru Lublinským navržených rytin představují univerzitní teze nejčtenější a nejkvalitnější soubor. Jelikož složitým alegorickým kompozicím univerzitních tezí nelze porozumět bez alespoň základních znalostí jejich zákonitostí, bude zde podána stručná charakteristika tohoto nejvýsošnějšího druhu barokní grafiky. S vědomím neúplnosti a s odkazem na další studie, neboť problematika univerzitních tezí by vydala na samostatné téma disertační práce.

Univerzitní teze jsou poměrně frekventovaným tématem uměleckohistorického studia v Německu a Rakousku. Povšimnuty byly také teze maďarské a slovinské. Postupně začínají být zkoumány rovněž v Itálii, Francii a Nizozemí, přičemž především studium italských univerzitních tezí přináší nové poznatky o jejich původu a užití.³ Také v českém prostředí byla a je univerzitním tezím věnována pozornost. Počátky zájmu o teze lze v Čechách a na Moravě vysledovat ve 30. a 40. letech 20. století, kdy A. A. Neumann zveřejnil studii zabývající se olomouckými univerzitními tezemi a publikovány byly také některé teze navržené Karlem Škrétou.⁴ V letech 1967–1970 připravil Oldřich J. Blažiček impozantní edici vybraných univerzitních tezí z pražského Klementina. Neobyčejný přínos pro usnadnění studia univerzitních tezí uchovávaných v pražské Národní knihovně znamenalo vydání jejich textového katalogu Annou Fechtnerovou (1984). K výročí olomoucké univerzity byl v roce 1996 zveřejněn katalogový výběr univerzitních tezí ze sbírky Zemského archivu v Opavě.⁵ Kromě toho přispělo k poznání univerzitních tezí v 70. až 90. letech 20. století několik dílčích studií; v posledních letech rovněž stati autorky této práce.⁶ Univerzitní teze byly rozptýleně prezentovány rovněž jako součást různých výstavních projektů a jsou tak zastoupeny v katalozích těchto výstav.⁷ Obsáhlejší a podrobná publikace, která by představila tento speciální druh barokní grafiky, však u nás dosud napsána nebyla.

Kromě uměnovědné literatury usnadňuje pochopení fungování univerzitních tezí a jejich kontextu také práce historické a filozofické. Budiž zde zmíněna zásadní studie Stanislava Sousedíka o technice filozofické disputace.⁸ Problematiky univerzitních tezí se dotknuly edice z dějin pražské univerzity od Josefa Tříšky a Karla Beránka.⁹ Při studiu pražských univerzitních tezí se nelze obejít bez *Životopisného slovníku pražské univerzity* od Anny Fechtnerové a Ivany Čornejové (1986). Pro olomoucké prostředí je vhodné vzpomenout *Dějiny univerzity olomoucké* Václava Nešpora (1947) a či nedávnou publikaci *Jezuitský konvikt v Olomouci* (2002).

Univerzitními tezemi nazýváme rozměrné grafické listy alegorického obsahu, jejichž hlavní funkcí bylo oznámit a „zviditelnit“ veřejnou univerzitní disputaci, většinou konanou na závěr bakalářských či magisterských studií. Pro svou bohatou obsahovou náplň jsou univerzitní teze poutavými doklady barokního symbolického myšlení a výtvarné rétoriky. Z hlediska ideové a ikonografické náročnosti se s nimi dají

³ Výběrová zahraniční literatura k univerzitním tezím: Lechner 1985. Telesko 1996. Appuhn-Radtke 1988. Rózsa 1987–1988. Galavics 2003. Rice 1998. Rice 1999.

⁴ Neumann 1934. Novotný 1939–40. Blažiček 1939/40.

⁵ Togner 1996.

⁶ Kromě Lublinského tezí jsem se věnovala také tezím navrženým K. Škrétou, J. J. Heinschem a dalšími umělci působícími v Čechách. Výběrově – Zelenková 2004. Táž 2006. Táž 2007b. Nejsouhrnněji a nejpodrobněji jsem univerzitní teze pojednala ve své magisterské práci, Zelenková 1999, s. 2–24.

⁷ *Sláva barokní Čechie* 2001. *Jezuité a Klementinum* 2006.

⁸ Sousedík 1967.

⁹ Beránek 1997. Týž 1998. Tříška 1977.

porovnávat jen velkolepé projevy barokní freskové malby. Co se týká názvu, již v době barokní neexistoval pro univerzitní teze přesný pojem. V dobových dokumentech jsou univerzitní teze uváděny jako *theses, icon, tabula, emblema, folium* aj. Také novodobí badatelé nebyli a nejsou v pojmenování této speciality barokní grafiky jednotní – vedle nejobvyklejšího pojmu *univerzitní teze* se setkáváme se také s označeními *promoční* či *grafické diplomy, promoční emblémy, promoční dedikace, grafické teze, obrazové teze, grafické ohlášky* atp. Nejčastěji se v češtině používá zkrácené pojmenování *teze*. Toto zavedené označení však může být někdy zavádějící, zejména když je třeba odlišit grafický list a vlastní obhajované poučky – *teze* (filozofické, teologické aj.).

Graficky ztvárněné univerzitní teze bývaly vyvěšovány na veřejných místech a zasílány jako pozvánka vybraným osobnostem. Během disputace univerzitní teze sloužily jako program a často i ústřední bod její inscenace, po proběhnutí disputace jako upomínka a předmět sběratelského zájmu. V průběhu slavnostních disputací náměty graficky ztvárněných univerzitních tezí „ožívaly“ za součinnosti rétoriky, teatrality a někdy i hudby. To vše ale byly ozdoby navěšené na vlastní jádro slavnostních disputací, jímž byla obhajoba krátkých pouček z vystudovaného oboru. Tyto poučky se nazývaly *conclusiones, assertiones, problemata, positiones* nebo většinou pouze *theses* – teze. Při disputaci musel student, neboli *defendent*, obhájit předem vybrané teze (konkluse) před argumenty oponenta. Tomuto akademickému klání předsedal *praeses*, který byl učitelem defendenta a který, pokud se student ocitl v úzkých, zasahoval v jeho prospěch. Defendentovi skýtal ochranu nejen jeho profesor, ale symbolicky také *patron*, pod jehož záštitu svoji disputaci postavil a který byl oslavován textem i obrazem teze. Za patrony si defendenti volili významné jedince světského nebo duchovního stavu, ale také skupiny osob, např. kapituly (č.k. C.1.3). Často studenti věnovali svou disputaci a její ohlášku světcům, blahoslaveným či milostným obrazům a sochám.

Univerzitní teze ve své typické formě jsou symbiosou textu a obrazu. Textová složka uvádí údaje týkající se obhajoby (jako jméno defendenta, místo, datum disputace a obhajované teze) a dále krátké věnování patronovi, které rozvíjel delší, náročně koncipovaný *dedikační text*. Vedle toho bývají přímo do obrazových kompozic univerzitních tezí zapojeny různé citáty a výroky. Námět vyobrazení je propojen s oslavou patrona a funguje v těsné souvislosti s dedikačním textem. Dedikační texty jsou jakési záměrně nedořčené, hádankovité návody k mnohvrstevnatým alegorickým vyobrazením univerzitních tezí.

Univerzitní teze byly rafinované umělecké dílo. Rozluštit a vychutnat si jejich komplexní obsah činilo vzdělanému obecnstvu intelektuálně-estetické potěšení. Některými znaky a svou intelektuální podstatou jsou teze dosti blízké emblémům. Od ostatní barokní grafiky se odlišují většinou značnými rozměry, složitými náměty a těsnou provázaností textu a obrazu. Pojetí velkoformátových univerzitních tezí je příbuzná grafická výzdoba disertací a knižních vydání tezí. Frontispisy či ilustrace těchto tisků (leckdy zachované v grafických sbírkách izolovaně) jsou zpravidla menších rozměrů a neobsahují veškeré údaje o disputaci, také dedikační text a vlastní teze nejsou součástí rytiny.

Výtvarná podoba univerzitní teze byla zpravidla dílem dvou umělců, autora předlohy a rytce. Zkušenost s návrhy univerzitních tezí minula jen málokterého nadanějšího českého či moravského barokního malíře. Obzvláště byli vyhledáváni ti umělci, kteří mohli ke koncepci vyobrazení přispět svými znalostmi ikonografie a invencí, jako byl v Čechách v 17. století Karel Škréta a na Moravě Martin Antonín Lublinský.

Univerzitní teze, ve své rozvinuté, umělecky ztvárněné formě, byly používány na katolických vysokých školách zhruba od konce 16. století; v Čechách se rozšířily od

40. let 17. století. Zanikat začaly od 70. let 18. století, přičemž časová korespondence se zrušením jezuitského řádu není náhodná. Právě na jezuitských univerzitách teze vznikly, byly nejvíce pěstovány a rozvíjeny jejich možnosti.

To jak zde byly teze ve stručnosti představeny, v úplnosti platí pouze pro poddruh tezí zvané *individuální*, které byly zhotoveny pro jedinou disputaci a jejichž námět byl spojen s konkrétním defendentem a patronem. Individuální teze převažovaly v 17. století. Vedle nich existovaly – a v 18. století postupně zcela převládly – teze zv. *konfekční*, jejichž náměty byly univerzálnější a z jedné plotny se proto mohly tisknout ohlášky pro různé disputace.

V souvislosti s Lublinským navrženými tezemi je aktuální *otázka autorství ideové koncepce univerzitních tezí*. Nutno konstatovat, že problematika ideového autorství tezí nebyla dosud uspokojivě vysvětlena. Převládá názor, že autory programů univerzitních tezí byli praesidové. Ti by pak ale museli být (hlavními) autory dedikačních textů, které jsou programy sui generis, což však nezná na základě prozkoumaného materiálu vždy platné. Například u teze cisterciáka z Henrykowa A. Peschela není důvod se domnívat, že by jezuitský profesor J. Kaipel promýšlel a vyhledávat informace o historii Peschelova domovského kláštera (č.k. C. 1. 28). Podobně pražský jezuita K. Knittel stěží shromažďoval podklady pro tezi Poláka A. Kuropatnického, jejíž koncepce vypovídá o velmi důkladné obeznámenosti se situací Jana III. Sobieského i jeho ikonografie (č.k. C.1.22).

Na druhou stranu jsou mezi Lublinským navrženými rytinami teze, které hypotézu ideového autorství praesidů podporují. Jezuita F. Koblitz velmi pravděpodobně vytvořil program teze oslavující japonskou disputaci sv. Františka Xaverského (č.k. C.1.9). Podobně, pater M. Tichawský zajisté sestavil koncepci teze M. Elbela, oslavující jezuitu Martina Středu. Dokládá tak J. J. Heinschem navržená teze z téhož roku, obhajovaná rovněž za předsednictví patera Tichawského, která vykazuje mnoho příbuzných znaků s Elbelovou ohláškou (detailněji viz C.1.30).

Pro naše účely lze otázku ideového autorství univerzitních tezí uzavřít následující představou obvyklého postupu vzniku individuálních tezí. Prvotní idea, tj. zvolení osoby, které měla být teze dedikována, vzešla od defendenta. Snad s přispěním rady svého učitele (praesida) defendent vymyslel vhodný příměr či ideu k oslavě zvoleného patrona a na tomto základě sepsal dedikační text. Lze opět předpokládat, že při koncipování dedikačního textu byl defendent přístupný a vděčný radám zkušeného praesida. S dedikačním textem, či jeho nástinem, defendent kontaktoval umělce, který na základě dedikačního textu a konzultace s defendentem vyhotovil návrh vyobrazení. Tento prvotní návrh připomínkoval a schvaloval defendent, zřejmě i praeses. Poté umělec návrh doplnil (případně dodal nový) a vyhotovil finální předlohu pro rytce. Fázi „připomínkování“ prvotního návrhu dokládá Škrétův kresebný návrh teze hraběte Althanna popsaný poznámkami, které dokumentují „společné sezení“ umělce, praesida a defendenta nad konečnou podobou teze.¹⁰ Zatím zcela netknutou otázkou je, zda a do jaké míry do koncepce teze zasahoval patron, jemuž byla rytina věnována. Domnívám se, že také patron musel rytinu, která šířila jeho jméno, obraz a „image“, schvalovat.

Shrnuto a zevšeobecněno – univerzitní teze byly společné dílo. Na jejich stránce koncepční se podílel defendent, profesor, někdy umělec (inventor) a snad i patron. Výtvarné zpracování bylo záležitostí inventora-kreslíře a rytce. Míra podílu kreslíře (inventora) na celkové koncepci teze byla různá, což bude ještě nastíněno na příkladu M. A. Lublinského (kap. II/4).

¹⁰ Appuhn-Radtke 1988, s. 49–50.

Církevní znakové kalendáře

Značnými rozměry, provázaností textu s obrazem a heraldickou výzdobou se univerzitním tezí blíží církevní znakové kalendáře.¹¹

Jejich cílem bylo reprezentovat církevní instituci (kapitulu, klášter atp.) a její členy spolu s jejich znaky, tituly a jmény. Kalendáře bývaly více či méně nákladně graficky zdobené. V neustálenější formě byla výzdoba znakových kalendářů rozdělena do tří polí. Vrchní pole bylo věnované patronům instituce, spodní pole neslo vyobrazení města či prospekt kláštera a v prostřední poli byly prezentovány znaky.

Církevní znakové kalendáře jsou v Čechách a na Moravě nejméně probádaným a známým druhem barokní grafiky. A patrně rovněž nejvzácněji dochovaným. Zdá se, že na rozdíl od říšských klášterů a kapitul se v Čechách tato forma prezentace tolik neujala. Výjimku představuje soubor církevních znakových kalendářů olomoucké kapituly z let 1716–1848.¹² Ze 17. století se z olomouckých kalendářů dochovaly pouhé dva kusy. Z archivních zpráv a dochovaných torz kalendářů je však zřejmé, že kalendáře byly v Olomouci tištěny nejspíše od dvacátých let 17. století. Do řady ztracených rytin náleží předpokládaný kalendář olomoucké kapituly, vyrytý podle Lublinského předlohy Matthäusem Küselem a dochovaný pouze ve fragmentu (č.k. C.2.2). Lublinským navržený kalendář vrtislavského biskupství svědčí o tom, že olomoucký umělec měl s navrhováním tohoto speciálního druhu barokní grafiky zkušenosti a dosahoval na tomto poli velmi dobrých výsledků (č.k. C.2.1). Je dokonce možné, že Lublinského věhlas inventora sahal tak daleko, že si u něj objednala návrh kalendáře i kapitula z Kostnice (viz č.k. A.1.11).

¹¹ Církevním kalendářům se častěji věnoval J. H. Biller. Za všechny jeho publikace viz Biller 1989, zde odkaz na další literaturu. Srov. též Hofmann s.a, a Hotz 1973.

¹² Řezanina, s.a. Müller 2002

II. Martin Antonín Lublinský (1636 – 1690)

Po dlouhá léta pozapomenutý olomoucký malíř a inventor, Martin Antonín Lublinský, se během posledního desetiletí stával stále častěji námětem uměleckohistorického bádání. Současná přitažlivost tématu „Lublinský“ je způsobena několika skutečnostmi – Lublinského osamoceným postavením v domácím moravském malířství a kreslířství 17. století, dlouhodobou nezpracovaností Lublinského díla, kontrastující s narůstajícím počtem jeho známých děl a v neposlední řadě jejich ikonografickou neotřelostí. Poutavá je také mnohostrannost Lublinského tvorby a osobnosti, jeho intelektuální a umělecké konexe i sběratelské aktivity. Spolu s rozšiřováním a upřesňováním poznatků o Lublinském procházelo vývojem také posuzování jeho uměleckého odkazu. Lublinský tak býval charakterizován na jedné straně jako diletant, jehož práce jsou sice zajímavé, ale z hlediska dějin umění nijak zásadní. Na druhé straně býval označován za zakladatele barokního malířství na Moravě; přičemž toto hodnocení v současnosti převažuje.

1) Přehled literatury pojednávající o M. A. Lublinském

O Lublinského životních osudech, především před jeho příchodem do Olomouce, není známo mnoho údajů. Značná část dosavadních biografických vědomostí o umělci je postavena na dvou zdrojích, na *Matricule* olomouckého augustiniána kanovníka u Všech svatých Josefa Lichnowského (1732)¹ a medailonu z *Abbildungen* F. M. Pelzela (1782).² Lichnowský ve své klášterní kronice několikrát zmínil Lublinského jako řeholníka a umělce; z jeho zápisů se dovídáme také některé životní mezníky Lublinského církevního života. Pelzel stručně charakterizoval Lublinského život a osobnost a připojil výčet známých Lublinského děl. Na Pelzelově hesle byl zcela závislý Jan Petr Cerroni (1807) i Gottfried Johann Dlabacž (1815).³ Lublinského tvorbu inventora tezí stručně zaznamenává Füssliho *Künstlerlexikon* (1809).⁴ Rovněž heslo v Naglerově *Lexikonu* (1839) je zaměřeno na výčet několika Lublinským navržených univerzitních tezí.⁵ Samostatnou studii věnoval Lublinskému Christian d'Elvert (1890), opakující ve stručnosti údaje z předchozí literatury. Některé Lublinského obrazy uvádí Adolf Nowak v soupise olomouckých památek (1890, 1892).⁶ A podobně, zběžněji také August Prokop (1904).⁷ Lublinského zahrnul do své škrétovské monografie Gustav Pazaurek (1889), který vyloučil od Pelzela tradovaný žakovský poměr Lublinského ke Karlu Škrétovi.⁸

Některé Lublinským navržené rytiny jsou zaznamenány v prvních pokusech o postižení problematiky barokní grafiky na Moravě od W. Schrama (1894) a F. Kretze (1926). Několika větami je Lublinský charakterizován ve slovníku Tomanově i Thieme-Beckerově.⁹ V soupisu německých grafických listů „Hollstein“ byly poprvé obsáhleji podchyceny Lublinským navržené univerzitní teze (1979).¹⁰

¹ Lichnowsky 1732, s. 183–191, 201–202.

² Pelzel 1782, IV, s. 74–77.

³ Dlabacž 1815, col. 234–236.

⁴ Füssli 1809, s. 735.

⁵ Nagler 1904–1914 (1. vyd. München 1835–1841), IX, s. 71.

⁶ Nowak 1890, s. 4, 20; 1892, II., s. 5, 16, 22, 41–42.

⁷ Prokop 1904, s. 1041, 1064, 1083, 1296, 1318.

⁸ Pazaurek 1889, s. 58.

⁹ Toman 1950, s. 48. Thieme-Becker, XXIII, 1929, s. 425.

¹⁰ Ač je zde umělec překřtěn na „Maria Anton Lublinsky“, Hollstein, XXIII, s. 13–16.

Prvním, kdo Lublinskému věnoval novodobý odborný zájem, byl Adam Więcek (1957). Więcek také poprvé zaznamenal Lublinského činnost iluminátorskou. Znalosti o olomouckém umělci podstatně obohatil na základě archivních zjištění Miloš Kouřil (1979). Několikrát se Lublinského tvorby odborně dotknul Ivo Krsek.¹¹ O nová připsání Lublinského díla příležitostně obohatili Pavel Preiss (1970), Bohumír Indra (1981) či Josef H. Biller (1989). Soustavněji se Lublinskému v poslední době věnoval Leoš Mlčák a Milan Togner. Tognerův přínos spočívá především v upozornění na alba kreseb v olomoucké vědecké knihovně, obsahující zčásti Lublinského vlastní kresby. Mnohokrát Togner psal o Lublinském jako o sběrateli. Togner se rovněž pokusil sepsat první Lublinského tištěnou monografii (2004).¹² Závěry jeho zběžné práce jsou však často nedůvěryhodné, vágní, případně okopírované od jiných autorů.¹³ Leoš Mlčák nedávno publikoval některé Lublinským navržené knižní ilustrace, již dříve podchycené v soupisu V. Pumprly (1974–1979), a přinesl také nová zjištění k Lublinského studiím.¹⁴ „Emblematická“ náplň Lublinského obrazů zaujala Jiřího Kroupu (1995). Na jméno Lublinský lze narazit také ve statích Josefa Války, který se v dějinách Moravy se pokusil o charakteristiku umělce (1996).¹⁵

Krom toho jsou zmínky o Lublinském rozptýlené v historicko-topografické literatuře, zabývající se Olomoucí, Křtinami, Velehradem a Kroměříží a zdejšími biskupskými sbírkami; z kroměřížských studií je zapotřebí jmenovat práce Antonína Breitenbachera (1927).¹⁶

Ze zahraničních badatelů značně rozšířila povědomí o Lublinským navržených univerzitních tezích Sibylle Appuhn-Radtke (1988). Dále se tezí navržených Lublinským dotkli G. M. Lechner (1985) a S. Rott (1990). M. Togner v roce 1996 uveřejnil několik tezí provedených podle Lublinského, uložených v Zemském archivu v Olomouci.¹⁷ Lublinským navržené teze, uchovávané v pražském Klementinu, reprodukoval O. J. Blažiček (1967–1970), přepis většiny jejich textových složek lze nalézt v soupise A. Fechtnerové (1984). Souhrnně se Lublinským navrženými tezemi zabýval J. Olšovský ve své magisterské práci (1997).¹⁸ Nezávisle na Olšovském jsem zpracovávala Lublinského teze pro svou magisterskou práci (1999). Některá ze zjištění, uvedených v mé magisterské práci, jsem později publikovala v příležitostných studiích.¹⁹ Lublinským navržené teze byly v posledním desetiletí vystaveny na několika výstavách a jsou tak představeny v katalogích těchto výstav.²⁰ Lublinského činnosti iluminátorské byly poměrně nedávno na Moravě věnovány dvě diplomové práce.²¹

¹¹ Krsek 1974. Týž 1989, s. 359–360. Týž 1996, s. 113–115.

¹² Již v roce 1965 byla Lublinskému věnovávána monografická magisterská práce Rudolfa Kessnera, Kessner 1965.

¹³ Togner 2004. Zde soupis jeho starších článků. Na Tognerovy omyly a problematický styl jeho práce jsem poukázala v recenzi jeho Lublinského monografie, Zelenková 2005b.

¹⁴ Naposledy Mlčák 2004.

¹⁵ Charakteristiku pochvalnou sice, ale místy zavádějící. Válka například uvádí od Kroupy převzatý omyl, že Lublinský spolupracoval na tezích se Škrétou, Válka 1996, s. 224.

¹⁶ Breitenbacher 1925, s. 65–66, 1927, s. 95.

¹⁷ Togner 1996a.

¹⁸ Olšovský však příliš nepřihlížel k textové části tezí, čímž jsou jeho interpretace neúplné.

¹⁹ Zelenková 2000a. Táž 2000b. Táž 2002. Táž 2004. Táž 2005a a jinde.

²⁰ *Sláva Barokní Čechie* 2001. *V zrcadle stínů* 2003. *Jezuité a Klementinum* 2006.

²¹ Citovat si zaslouží pouze práce M. Kostelníčkové 2003, která se také vyrovnává s předchozí nepřilíš zdařilou prací N. Marečkové-Kopřivové.

2) Nástin života a díla M. A. Lublinského

Martin Lublinský se narodil roku 1636 ve slezské Lešnici u Opolí. O jeho rodině a původu stále není nic známo.²² Pelzel uvádí, že v mládí Lublinský pobýval v Čechách a na Moravě, studoval filozofii na pražské univerzitě a pravděpodobně se současně učil u Karla Škréty.²³ Cerroni k údajím o Lublinského pražských studiích připojil přepis umělcovy signatury z „jedné jeho kresby“, která potvrzovala umělcův titul magistra filozofie.²⁴

Tuto „kresbu“ se mi podařilo ztotožnit s rytinou, kterou v roce 1664 Lublinský věnoval olomouckému biskupovi Karlu z Liechtensteina-Castelcornu (č.k. C.4.14).²⁵ Lublinského dedikační signatura, v níž se podepsal jako „Martin Lublinský z Lešnice, magistr filozofie zabývající se malířstvím, nabízí [olomouckému biskupovi] to, co mu připravil svým duchem a perem (štětcem)“ – „*Ingenlo et CaLaMo qVoD EI paraVIIt offert MartInVs LVbLInskI De LeznItza MagIster phILosophlae et pICtVrae stVDens*“, potvrzuje umělcův původ z Lešnice a titul magistra filozofie. Zaznívá v ní také Lublinského vědomí o vlastním „ingeniu“, jímž zajisté míní schopnosti inventora. Spojení kreslířského pera a ducha se stalo určující pro celou Lublinského uměleckou tvorbu.

Doposud není známo, kde a kdy se Lublinský vyučil malířství a kde získal titul magistra filozofie. Na první otázku zřejmě částečně odpovídá dedikační signatura titulní ilustrace *Knihy stavu rytířského* z roku 1673, v níž se Lublinský označuje jako „*Decanus, artis pictis gnarus Anno quo Leopoldus flos primus fuit inter heroes*“, tedy jako „děkan, znalý malířství toho roku, v němž se Leopold stal prvním květem mezi hrdiny“. Zdá se, že zde Lublinský pro něj příznačným „emblematickým“ způsobem sděloval, že se vyučil malířství v roce 1658, v němž byl Leopold I. zvolen a korunován římským císařem (tedy „prvním květem mezi hrdiny“).²⁶ Malířem a kreslířem, u něž se Lublinský vyučil, mohl být původem florentský umělec působící v Olomouci, Matthäus Namis (1608–1670). Namis navrhoval univerzitní teze olomoucké univerzity, z nichž jsou dnes známy dva exempláře z let 1658 a 1659.²⁷ Hypotézu školení u Namise podporuje také skutečnost, že Lublinský ovládal italštinu a jsou prokázány jeho kontakty s italskými umělci.²⁸

V roce 1658 Lublinský v Olomouci ukončil svá tříletá bakalářská studia filozofie (s průměrným prospěchem).²⁹ Poté nejsou o Lublinském pět let žádné zprávy. Snad skutečně studoval na magistra filozofie v Praze, jak uvádí Pelzel, ač se pro tuto skutečnost zatím nepodařilo nalézt žádný archivní doklad. Pokud k umění vnímavý Lublinský studoval v Praze, musel být ovlivněn uměním Karla Škréty. Nelze rozhodnout, zda Lublinský Škrétovu dílnu také navštěvoval. Se Škrétou navrženými univerzitními tezemi, jejichž vliv na Lublinským navržených rytinách zjevný, se však mohl seznámit i později, a to v Olomouci a jinde.

V Olomouci je Lublinský opět doložen v roce 1663. Tehdy zde byl vytištěn univerzitní emblematický tisk *Divus Franciscus Xaverius* graficky vyzdobený

²² Więcek 1957, s. 150. Kouřil 1979, s. 182, zde odkaz na archivní materiál.

²³ Pelzel 1782, s. 74.

²⁴ Cerroni 1807, s. 146.

²⁵ Zelenková 1999, s. 162–164, č.k. 32. Zelenková 2000b, s. 135. Zelenková 2002, s. 152–153.

²⁶ Na tuto dosud opomíjenou interpretaci signatury jsem upozornila v recenzi Tognerovy monografie, Zelenková 2005b, s. 524. Srov. Togner 2004, s. 51–52, č.k. 1.1.

²⁷ Appuhn-Radtke 1988, s. 84–87, č.k. 3. Mlčák 2004, s. 15–16.

²⁸ Lublinský při svých návrzích často používal italských ikonografických a mytografických příruček Ripy a Cartariho.

²⁹ Mlčák 2004, s. 15, 16.

samotným Lublinským (č.k. B.1). Rok poté Lublinský vstoupil k augustiniánům kanovníkům u Všech svatých v Olomouci (přesněji, řeholním kanovníkům sv. Augustina lateránské kongregace). 21. prosince 1664 oblékl řeholní roucho a o rok později, 21. prosince 1665 složil sliby a přijal jméno Antonín.³⁰ Proto je Lublinský na svých dosud nejstarších známých dílech z let 1663 a 1664 podepsán jako Martin Lublinský (č.k. B.1; č.k. C.4.14). V průběhu roku 1665 se podepisoval jako Martin Antonín Lublinský (č. k. C.1.1; č.k. C.1.2) a po roce 1665 již jen jako Antonín Lublinský.

Po vstoupení k augustiniánům kanovníkům se Lublinský připravoval k vysvěcení na kněze. Absolvoval studium teologie a kanonického práva. Poslední zkoušku před kněžským svěcením složil 8. dubna 1667.³¹ Inteligentní Lublinský se ve svém novém poslání osvědčil, neboť již roku 1671 byl zvolen děkanem a tento úřad zastával 17 let.³² Ve funkci děkana Lublinský údajně dosáhl vážnosti, zároveň se však intenzivně věnoval umění.³³ Postupně byl Lublinský natolik vyčerpán zakázkami, že byl v roce 1688 na popud olomouckého biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcornu zproštěn postu děkana. Zároveň byl osvobozen od některých řádových povinností – „pro své četné zásluhy o klášter“ a aby se mohl lépe věnovat svým zakázkám, jimiž byly samozřejmě míněny v první řadě práce pro olomouckého biskupa.³⁴ Ze sporých archivních zpráv se zdá, že s nabytou svobodou Lublinský nakládal jinak, než jak Karel z Liechtensteina-Castelcornu očekával. V roce 1689 byl biskup svým poradcem informován, že Lublinský se zakázkami nespíchá, že často prodlévá u vína a prohlašuje „*pictores amant humores*“.³⁵ Téhož roku se Lublinský dostal do nepříjemností s církevní vrchností kvůli unáhlenému vyzdobení „heretických tezí“ velehradského cisterciáka Bernarda Kašpárka (srov. č.k. C.1.32) a roku následujícího byl biskupem z nezjištěných příčin napomenut.³⁶ O štedrovečerní noci roku 1690 opustil Antonín Lublinský tento svět.³⁷

Lublinský byl nepochybně výrazná osobnost, již jen pro své vzdělání, umělecké nadání a konexe, které sahaly napříč národnostmi i řády. Byl vyhledávaným umělcem především premonstrátů ze Zábřovic u Brna a z Hradiska u Olomouce („jsa u nich nejednou zván k opatskému stolu“).³⁸ Častěji tvořil také pro cisterciáky z Velehradu, olomoucké jezuity, biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcornu a další světské i církevní objednavatele. Ze svého působiště v Olomouci zaplavoval Lublinský především Moravu, ale i přilehlé kraje svými pracemi. Doba mu byla příznivá, neboť s uklidněním poměrů po třicetileté válce a hospodářským vzestupem se po celé zemi začalo s opravami zchátralých budov i novostavbami, které bylo žádoucí umělecky vybavit. A Lublinský byl nejschopnějším domácím malířem, způsobilý po stránce umělecké i invenční, která byla ceněna neméně (ne-li více). Byl proto zavalen objednávkami a musel si držet čtyři až pět tovaryšů, kteří mu vypomáhali s hrubšími

³⁰ Pelzel 1782, s.74. Kouřil 1979, s. 183, zde odkazy na *Matriculu*.

³¹ Kouřil 1979, s. 183.

³² Pelzel 1782, s. 75. Kouřil 1979, s. 183–184, uvádí, že Lublinský byl převorem a děkanem se nazýval teprve od roku 1685. Ani na jedné Lublinského signatuře se však neseťkáme s označením převor, zato na mnohých dílech – i před rokem 1685 – se podepsal jako „*decanus*“.

³³ Pelzel 1782, s. 75. Kouřil 1979, s. 184.

³⁴ Pelzel, s. 75; Kouřil 1979, s. 188.

³⁵ Kouřil 1979, s. 192. Také některé Lublinským navržené rytiny dokazují, že umělci nebyl smysl pro humor cizí (srov. např. č.k. C.4.1).

³⁶ Kouřil 1979, s.192–193.

³⁷ *Catalogus Reverendissimorum Dominorum...*, fol. 8a. Pelzel 1782, s. 75. Kouřil 1979, s. 193.

³⁸ Neumann 1944, s. 8.

pracemi.³⁹ Od roku 1688 k Lublinskému docházel také jediný jeho známý žák, premonstrát Dionysius Strauss, malíř velké snahy leč skromného nadání.⁴⁰

Lublinský podle všeho pracoval chutí a se zápalem pro věc. Tak ostatně rozpoznal už Pelzel, který o Lublinském napsal: „Als Maler gehört er unter die arbeitsamen, fleissigen und passionierten Künstler.“⁴¹ Pelzel také uvádí, že Lublinský byl nejen pracovitý, ale i nezištný; prý nepožadoval za své práce víc, než co stál materiál a pokud přesto dostal odměnu, přenechal ji klášteru.⁴² Množství Lublinským vytvořených obrazů, kreseb a návrhů bylo úctyhodné, dodnes se však z jeho díla dochoval jen zlomek. Platí to zejména pro oltářní obrazy, které dodával do kostelů olomouckých, brněnských, na Svatý Kopeček, do kláštera Hradisko u Olomouce, Šternberka, Zábřovic a jinam. Kromě pláten s náboženskou tematikou Lublinský maloval také obrazy s alegorickými náměty, namaloval alespoň po jednom portrétu a vedutě, z nichž se některé dochovaly (a popírají Pelzelův údaj, že pro Lublinského bylo hříchem zobrazit jiný námět, než církevní).⁴³ Běh dějin však Lublinského dílům nebyl příznivý, některé obrazy byly v 18. století nahrazeny modernějšími plátny, některé přemalovány, některé shořely, jiné byly ztraceny... Mnoho Lublinského děl zaniklo také spolu se zrušením kláštera augustiniánů kanovníků u Všech svatých v Olomouci.

Častěji se o Lublinském objevují zmínky v souvislosti s realizací freskových maleb – v domovském klášteře augustiniánů kanovníků, v klášteře Hradisko, v poutním chrámu na Svatém Kopečku či v zámecké kapli v Cholticích.⁴⁴ Lublinský sám se tomuto umění pravděpodobně nevěnoval, ale působil jako „delineator“ a ideový poradce.

Jako inventor a tvůrce ikonografických programů Lublinský neměl sobě na Moravě sobě rovného. Značná část jeho děl je významově bohatá a ikonograficky nápaditá. Lublinský byl navíc ochoten poskytovat „z bohaté pokladnice svého nadání koncept a idee“ také jiným umělcům či objednavatelům, jak dokládá dopis lubušského opata Reicha.⁴⁵

Lublinského uměleckého nadání, invence a rozhledu využíval také olomoucký biskup Karel z Liechtensteina-Castelcornu, velkorysý mecenáš a obnovovatel residencí v Olomouci, Kroměříži a dalších sídel. Na počátku této plodné spolupráce zřejmě stojí již zmíněná Lublinského dedikační rytina z roku 1664 (č.k. C.4.14). Pro biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcornu Lublinský pracoval – s různými peripetemi – po celý svůj tvůrčí život. Dodával mu obrazy, kresebné návrhy, mědirytiny a působil také jako biskupův umělecký poradce.⁴⁶ Z biskupské korespondence vysvítá, že Lublinský

³⁹ Pelzel 1782, s. 75.

⁴⁰ Neumann 1944, s. 8.

⁴¹ Pelzel 1782, s. 75.

⁴² Pelzel 1782, s.76. Možná na tomto základě A. A. Neumann tvrdil, že Lublinský navrhoval teze zadarmo, Neumann 1934, nestr. Pelzelovu informaci je však třeba brát s rezervou. Lublinský musel vládnout finančními prostředky přinejmenším k nakupování kreseb a rytin pro svou sbírku.

⁴³ Soupis Lublinského zachovaných a nezachovaných obrazů u Tognera, 2004. Togner ovšem připsal Lublinskému také obrazy, u nichž je autorství olomouckého umělce nepravděpodobné či vyloženě nemožné – srov. Zelenková 2005b, s. 525. Lublinského autorství jsem vyvrátila u plátna Adorace sv. Josefa (Togner 2004, č.k. 6.1.7) – Zelenková 2005c.

⁴⁴ Nowak 1892, s. 16, 22. Preiss 1970 a 2008. Burian 1993, s. 66. Mlčák 2002. Srov. Togner 2004, s. 35 a 36, ovšem opět s některými nepodloženými údaji a hypotézami.

⁴⁵ Použito slov z dopisu lubušského opata Reicha Lublinskému. Dopis z roku 1685 naposledy přetiskl Togner 2004, s. 275.

⁴⁶ Lublinského úloha uměleckého biskupa je zmíněna snad v každé stati zabírající se umělcem. Zjištění M. Kouřila dokládají, že nebyl biskupovým rádcem jediným ani výlučným, Kouřil 1985. K Lublinského tvorbě pro olomouckého biskupa nejpodrobněji Kouřil 1979. Obecněji ke stavební aktivitám biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcornu Pavlíčková 2001.

dohlížel na provedení svých konceptů jinými umělci. A to i v případě soch, které navrhl pro Květnou zahradu v Kroměříži, na které chtěl dokonce sám vybrat vhodný kámen. Lublinský měl tedy zřejmě jisté zkušenosti také se sochařstvím.⁴⁷ Zůstalo nepovšimnuto, že kolem roku 1680 v Děčíně působil sochař Gregorius Lublinski, který mohl být Lublinského příbuzný.⁴⁸

K obrazu mnohostranně výtvarně nadaného a činného umělce by náleželo doplnit architektonickou tvorbu. A skutečně se takový názor objevil. Rudolf Hurt v monografii velehradského kláštera uvádí, že Lublinský „dělal plány“ k přestavbě velehradské baziliky. Hurt tak vyvozoval ze zmínky v dopise velehradského opata Petra Silaveckého „*Mortuus est ille canonicus regularis [tj. Lublinský], qui faciebat delineationes nostras*“⁴⁹ Tuto interpretaci je však zapotřebí posunout jiným směrem. Termínem „*delineationes*“ mohly být míněny návrhy univerzitních tezí a knižních rytin, které skutečně Lublinský pro velehradské cisterciáky zhotovoval (srov. č.k. C.1.32 a č.k. C.3.2). Mohlo se ale také jednat o programy fresek či zachycení podoby objektů.⁵⁰ Každopádně, Lublinského vnímavost k architektuře a schopnost přesně ji zachytit byla značná, jak dokládají některé jím navržené univerzitní teze.⁵¹

Lublinský byl zručný kreslíř. Již jeho současníci jej jedním dechem označovali jako malíře a kreslíře („*pictor et delineator*“). Na základě současného stavu poznání se zdá, že Lublinského nadání kreslířské převyšovalo jeho malířské schopnosti. Dochoval se poměrně hojný počet Lublinského studijních kreseb, návrhů a kopií. Nejzdařilejší a nejvzácnější z těchto kreseb jsou Lublinského finální předlohy univerzitních tezí – pečlivě provedené, s krouživou modelací a harmonickou kompozicí (č.k. A.1.1; č.k. A.1.2). Vedle dokonale vypracovaných kreseb pro grafické provedení jsou známy také Lublinského kresby se zběžnějším, ostřejším rukopisem. S Lublinským byly M. Tognerem spojeny také kresby vyložené neumělé či stylově neodpovídající, z nichž část vznikla v jiné době a prostředí, část lze připsat již zmíněným Lublinského pomocníkům.⁵²

Jako zručného ilustrátora s oble modelujícím štětcem, jehož největší slabinou jsou pochybení v proporcích postav, Lublinského představuje specifická oblast jeho tvorby, akvarelové malby zdobící *Knihu stavu rytířského* (1673) a *Matriku Bratrstva Božího Těla u sv. Mořice v Olomouci* (1677).⁵³

Samostatnou, následně pojednanou kapitolou Lublinského díla jsou jeho návrhy pro grafické listy a pokusy o vlastní grafickou tvorbu.

Lublinský byl také sběratel grafických listů a kreseb, převážně florentsko-římského okruhu 17. století. Torso jím založené sbírky, které se dochovalo v olomoucké vědecké knihovně, hojně publikoval M. Togner.⁵⁴

S Lublinského sběratelstvím souvisí také jeho role znalce a posuzovatele umění. V roce 1673 dostal za úkol posoudit kvalitu maleb dvou Vlachů v galerii olomoucké biskupské residence a když měl Karel z Liechtensteina-Castelcornu v úmyslu přijmout do služby jistého italského umělce, svěřil úkol censurovat jeho obrazy právě

⁴⁷ Kouřil 1979, s. 186, 195.

⁴⁸ Krause 1935, s.149.

⁴⁹ Petr Silavecký opatu plaského kláštera O. Trojerovi 5. 2.1691, Hurt 1938, s. 128.

⁵⁰ Kouřil 1979, s. 195, se domnívá, že se jednalo o zpodobnění vzhledu objektu.

⁵¹ Např. teze A. Peschela (č.k. C.1.28), teze hradiských premonstrátů (č.k. C.1.12) či teze zachycující pohled na olomoucké Předhradí (č.k. C.5.2), snad navržená rovněž Lublinským.

⁵² Katalog Lublinského kreseb, Togner 2004 (a zde soupis starších Tognerových publikací) by si zasloužil revizi, podobně jako katalog maleb. Srov. Zelenková 2005b, s. 525.

⁵³ Naposledy Togner 2004, s. 51–67, č.k. 1.1–1.11; zde cit. starší literatura.

⁵⁴ Naposledy Togner 2004, s. 39–42, zde cit. jeho starší publikace.

Lublinskému.⁵⁵ Podobně v roce 1685 Lublinskému děkoval lubušský opat Reich za doporučení malíře „zkušeného římského štětce“.⁵⁶

3) Lublinského pokusy o vlastní grafickou tvorbu a jeho návrhy pro rytiny

Až donedávna byl Lublinský prezentován pouze jako inventor grafických listů. Tuto představu vyvracejí dvě dochované Lublinského grafické realizace – Lublinským ilustrovaný emblematický tisk *Divus Franciscus Xaverius* (Olomouc, 1663; č.k. B.1) a frontispis pro pojednání I. F. Radochly, *Neue Wassers Fästung* (Olomouc 1673, č.k. B.2). Slabá úroveň obou rytin dokládá, proč Lublinský povětšinou zůstal u návrhů, které realizovali zručnější rytci. Rytiny pro dvě zmíněné publikace však patrně nebyly jedinými Lublinského exkursy do grafického umění. Nasvědčují tomu také zmínky v korespondenci Karla z Liechtensteina-Castelcornu. V roce 1688 se biskup rozhodl nechat zpodobnit svou Květnou zahradu v Kroměříži grafickými listy. Jednal o tom s Lublinským, který práci na rytinách sice zahájil, ale dodání opakovaně oddaloval, takže si biskup stěžoval, že na olomouckého umělce není spolehnutí a že neustále posouvá termíny. Nakonec si rozzlobený biskup vyžádal rozpracovanou zakázku zpět. M. Kouřil, který biskupskou korespondenci prozkoumal a interpretoval, uvádí, že z nalezených dopisů nevyplývá, zda měl Lublinský rytiny přímo provést či je jen revidovat.⁵⁷ Variantu, že Lublinský měl rytiny sám provést, podporují jeho výše zmíněné grafické realizace (z nichž Radochlova kniha byla biskupovi věnována a tudíž musel Lublinského rytecké schopnosti znát). Svědčí pro ni také zpráva, kterou Karlu z Liechtensteina-Castelcornu poslal jeho rádce ve věcech umění Rehormond. Ten biskupa informoval, že od Lublinského konečně získal některé mědirytiny, na nichž začal pracovat (zřejmě je rýt), že se však jedná o díla podprůměrná a špatně vytištěná.⁵⁸ Tato charakteristika vcelku odpovídá Lublinského zachovalým rytinám.

Mnohem úspěšnější a vyhledávanější byl Lublinský jako inventor grafických listů. Domnívám se, že toto pole působnosti dokonce představovalo těžiště Lublinského umělecké činnosti. Lublinský navrhoval snad pro všechny druhy barokní grafiky – univerzitní teze, knižní ilustrace a frontispisy, devocionální grafické listy, portrétní rytiny, veduty a církevní znakové kalendáře.

Církevní znakové kalendáře byly speciálním a prestižním druhem barokní grafiky, který zde již byl stručně představen (kap. I./2). Lublinský navrhl přinejmenším dvě tyto náročné rytiny – opakovaně tištěný kalendář vratislavského biskupství a pouze v torsu dochovaný kalendář olomoucké diecéze (č.k. C.2.1 a č.k. C.2.2). Nejisté je Lublinského autorství u návrhu kalendáře kostnického biskupství (č.k. A.1.11).

Samostatné veduty nejsou v dosud podchycených Lublinským navržených rytinách zastoupeny. Přesto se Lublinský tomuto žánru věnoval. Dochovalo se jeho plátno s pohledem na Olomouc a veduty a krajinné prospekty jsou zakomponovány také do jím navržených církevních znakových kalendářů, několika univerzitních tezích a knižních ilustrací. Opomenout v této souvislosti nelze devocionální rytinu oslavující Pannu Marii Křtinskou s prospektem křtinského údolí (č.k. C.4.1).

Lublinský se také dotkl portrétní tvorby, jak dokládají jeho portréty biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcornu (č.k. C.4.14 a č.k. C.4.15) a podobizna Tomáše Pešiny z Čechorodu, pravděpodobně též z Lublinského ruky (č.k. C.3.4).

⁵⁵ Kouřil 1679, s. 196.

⁵⁶ Kroupa 1995, s. 67. Togner 2004, s. 272.

⁵⁷ Kouřil 1979, s. 195.

⁵⁸ Kouřil 1979, s. 187–188.

Lublinským navržené devocionální rytiny představují obsahově a kompozičně nejjednodušší oblast jeho tvorby pro grafiku. Je to pochopitelné, vzhledem k „cílové skupině“ těchto rytin, kterou nebyli jako u značné části Lublinským navržených grafických listů vzdělanci, ale především prostý lid. Tyto rytiny zachycují v přesné ikonografické zkratce vše, co bylo třeba vyjádřit.

Obsahově náročnější jsou Lublinským navržené knižní frontispisy a ilustrace, které zdobily díla teologická, filozofická, devocionální, hagiografická, liturgická, historická a dokonce i zdravotněvědná. Jedná se o tisky jazykově latinské, německé i české. Většina Lublinským vyzdobených knih byla vytištěna v Olomouci, některé v Praze, Norimberku, Kolíně nad Rýnem, Kališi a Sultzbachu. Rytci, kteří Lublinského předlohy knižních rytin prováděli, sídlili v Olomouci (J. Tscherning), Augsburgu (P. Kilian, J. U. Kraus), Praze (V. Wagner, M. Rivola), v Norimberku (C. N. Schurtz, J. J. Schollenberger) a snad i Vídni (T. Sadler).⁵⁹ Je zřejmé, že Lublinský byl schopen vyhovět zakázkám od širokého spektra objednatelů a z rozličného prostředí. Pojetí Lublinského frontispisů se pohybuje od jednoduchých kompozic, zobrazujících svatého nebo milostnou sochu či obraz až po náročné alegorické scény, vyjadřující ve zkratce obsah díla. Vrcholným příkladem alegoricky bohatého frontispisu je J. U. Krausem provedený předtitulní list pro čtyřsvazkový *Tractatus Theologici* dnes zapomenutého františkánského učenice Amada Hermanna. Frontispis tohoto Hermannova monumentálního opusu, vydávaného ještě několik let po Lublinského smrti, byl nejprestižnější zakázkou olomouckého umělce v oblasti knižní kultury. Jedná se také o jedno z posledních, nevyzrálejších děl olomouckého umělce, které mistrným způsobem ve zkratce ilustruje obsah všech čtyř svazků. Výzdoba děl františkánského učenice Amada Hermanna se zdá být samostatnou kapitolou v Lublinského návrzích pro knižní publikace. Lublinský navrhl výzdobu tří Hermannových děl a vždy jsou to rytiny obsahově zdařilé. Své návrhy Lublinský nepochybně konzultoval s autory knih. Doloženo je tak v případě nejznámějšího frontispisu navrženého Lublinským, pro Pešinův *Mars Moravicus*. Lublinský zaslal Pešinovi čtyři návrhy frontispisu a Pešina z nich vybral ten, který podle jeho názoru nejlépe vyjadřoval obsah díla (č.k. C.3.4). Lublinským navržené knižní frontispisy tedy prokazují kontakty s poměrně širokým okruhem vzdělanců, což platí i pro další zakázky olomouckého umělce, na prvním místě univerzitní teze.

4) Lublinským navržené univerzitní teze

Lublinský patřil k prvním umělcům na Moravě, kteří navrhovali univerzitní teze a zároveň k umělcům na tomto poli nejneproduktivnějším. V současnosti je známo téměř 40 Lublinským navržených tezí a je zřejmé, že tento počet byl původně mnohem vyšší. Na intelektuálně založených alegorických kompozicích univerzitních tezí mohl Lublinský neúčinněji a nejsvobodněji uplatnit své vzdělání, výtvarný rozhled a invenci.

Bylo již řečeno (kap. I/2), že autory hlavního programu tezí byli obvykle defendenté či praesidové, případně oba společně. Lze považovat za jisté, že Lublinský díky svému vzdělání, nadání a rozhledu přispíval ke koncepci tezí podstatnou mírou. Je rovněž nepochybné, že Lublinský byl se svými vlohami a zkušenostmi schopen teze navrhnout zcela sám. Většinou však vycházel z dedikačního textu (či z jeho konceptu), s nímž k němu objednatel (defendent) přišel. Míra, s jakou Lublinského alegorického scény ilustrují dedikační texty, je různá. Někdy působí Lublinského kompozice až „literárně“, když téměř doslovně sledují fakty nabitý dedikační text (např. č.k. C.1.2;

⁵⁹ T. Sadler údajně působil také v Praze. Srov. Hollstein XXXVIII, s. 69.

C.1.4). Většinou však byly dedikační texty plné náznaků, příměrů a jinotajů. Takové texty bylo žádoucí pomocí vyobrazení obohatit a dotvořit, „zemblematizovat“. Lublinský měl tedy dedikačním textem vymezen určitý programový rámec, který po domluvě s defendentem, praesidem a případně dalšími konzultanty, výtvarně svobodně rozvedl na základě své invence a znalostí ikonografie.

Pouze jedna známá Lublinským navržená teze udává v signatuře kromě obligátního „*delin(aevit)*“ také údaj „*inve(nit)*“ – hromadná teze hradiských premonstrátů (č.k. C.1.12). Je pravděpodobné, že také v případech dalších hromadných tezí, které nebyly svázány s osobou jednoho defendenta a jím zvoleného patrona, Lublinský sám vytvořil program rytiny (např. č.k. C.1.15; č.k. C.1.23). Konceptně lze za Lublinského samostatná díla považovat také teze věnované svatým. Tyto teze nemají dedikační text, který by umělci tvořil program a Lublinský mohl tedy téma ztvárnit podle svého uvážení (č.k. C.1.19; č.k. C.1.27).

Pro svou bohatou invenci byl Lublinský jako autor předloh k univerzitním tezím velmi oblíben. Počet a kvalitu jím navržených univerzitních tezí lze v našich zemích poměřovat pouze s vynikajícími a přepočatnými návrhy tezí Karla Škréty. Není náhodou, že nejvíce zakázek univerzitních tezí Lublinský vypracoval po polovině sedmdesátých let, tedy po smrti K. Škréty. Do 70. let zároveň spadá Lublinského umělecké dozrávání, které dosáhlo vrcholu v první polovině 80. let. Především ve letech 1680 až 1682 vznikaly Lublinského nejzdařilejší návrhy univerzitní tezí (č.k. C.1.16 až C.1.21). Z této doby známe také vzácné Lublinského finální předlohové kresby k tezím, suverénní a dokonale provedené (č.k. A.1.1 a č.k. A.1.2). Lublinský dodával univerzitní teze v první řadě pro olomouckou a pražskou univerzitu, alespoň v jednom případě také pro univerzitu vídeňskou (č.k. C.1.29), vratslavskou (č.k. C.1.17) a snad i do Mnichova (č.k. C.1.33). Jeho teze byly určeny nejen pro jezuitské univerzity, ale také pro řádové vyšší školy – pro premonstráty z kláštera Hradisko u Olomouce (č.k. C.1.12) a snad i pro velehradské cisterciáky (č.k. C.1.32). Většina Lublinským navržených tezí byla vyryta v tehdejšímu centru středoevropské grafické produkce, Augsburgu. Lublinského předlohy prováděli ti nejlepší z augsburských rytců, což značnou měrou přispělo k výtvarným kvalitám výsledných tezí. Nejčastěji podle Lublinského předloh pracovali bratři Bartholomäus a Philipp Kilian, Matthäus a Melchior Küsel a Leonhard Heckenauer. Ojedinele podle Lublinského ryli augsburští rytcí Georg Andreas Wolfgang, Johann Georg Waldreich, Gabriel Ehinger a Elias Hainzelmann. Místem provedení je osamocená teze vyrytá v Mnichově Karlem Gustavem Amlingem, oslavující císařského následníka trůnu (č.k. C.1.16). Vzhledem k prestižnosti žánru univerzitních tezí bylo jejich provedení méně často svěřováno „provinčním“ rytcům, jako byli pražský Samuel Dvořák (č.k. C.1.6.A) či olomoucký Jan Tscherning (č.k. C.1.31.A).

Pro graficky zdobené univerzitní teze je příznačné, že se téměř vždy vztahovaly k filozofickým disputacím. Ani Lublinským navržené teze nejsou výjimkou, pouze tři z nich ohlašovaly obhajoby teologických studií (č.k. C.1. 27.A; č.k. C.1. 28; č.k. C.1.31.A).

Jako každý umělecký žánr měly i univerzitní teze své vzorce a pravidla. A tak jakkoli jsou individuální teze 17. století ikonograficky bohaté a osobité, s některými tématy a motivy se na nich setkáváme opakovaně. Lze konstatovat, že fungovala jakási „společná řeč“, „jazyk univerzitních tezí“. Existovaly oblíbené „pojmy“ tohoto jazyka, které inventoři používali a uzpůsobovali. Větší či menší obměny vybraných motivů pak zpětně obohacovaly „slovník“ univerzitních tezí.

Ani Lublinského tvorba nebyla výjimkou. Pokusit se doložit obecněji užívané motivy a zároveň Lublinského inovace je předmětem následující kapitoly.

5) „Ikonografický slovník“ M. A. Lublinského a jeho oblíbené motivy

Ideální pole pro vysledování Lublinského „ikonografického slovníku“ představují univerzitní teze. Pro svobodu a bohatství ikonografických možností na jedné straně a pro některé kánony na straně druhé. Oba tyto póly Lublinský naplňoval. Obecně platné motivy se na jím navržených univerzitních tezích objevují ve vyhraněné, ukázkové podobě. Někdy však tyto vzorce neváhal porušit a obohatit.

Lublinský se obvykle držel ustáleného pravidla zobrazování defendentů. Většinou vykráčejí z okraje scény v lehkém úklonu směrem ke svému patronovi a v ruce drží velum s dedikačním textem. Juvenilní zjev defendentů odpovídá skutečnosti, při magisterské obhajobě jim bylo průměrně 21 let.⁶⁰ Někdy však působí mnohem mladším dojmem (Biretty č.k. C.1.25). Odchyly od zažitého vzorce znázorňování defendentů byly obecně řídké. Jednou z nemnoha výjimek je teze F. M. Cerboniho, na níž studenta přiváží na loďce patronka jím obhajované filozofie, Minerva (č.k. C.1.18).

Samotný děj nebo jeho součást byl na univerzitních tezích nezdědka pojat jako holdovací průvod či shromáždění, při němž patronovi vzdávají hold nejružnější alegorické i skutečné postavy; ani Lublinským navržené teze nebyly výjimkou (např. č.k. C.1.10). Zobrazování patrona nepodléhala téměř žádným myslitelným omezením. A tak patroni bývali kromě svého skutečného vzezření představeni jako antičtí triumfátoři a hrdinové, mytologické postavy či božstva, zastoupeni skrze své křestní patrony, oslaveni obrazem či sochou a to na souši, ve vzduchu i na moři. S mnohými z těchto možností se setkáváme na Lublinským navržených tezích.

Při oslavě urozeného patrona bylo žádoucí připomenout jeho ctnosti, vytvářející *nobilitas*. Mnohé dedikační texty jako by byly vystavěny na základě Balbínových slov, podle nichž je *nobilitas* „jakési stálé projevování se vynikajících vlastností, k němuž vede potomky jejich vznešený původ a příklady jejich předků“.⁶¹ Proto bývá patronův „dům“ (tj. rod) v obraze tezích často připomenut, a sice nejčastěji v podobě chrámu či oltáře. Tento „dům“ je ozdoben motivy, upomínajícími na ctnosti a na velké činy předků. Vyhraněnou formu rodové svatyně představuje Lublinským navržená teze A. Leytnera s chrámem slávy schwarzenberského rodu (č.k. C.1.2) či teze F. H. z Kaisersteina se svatyní vítězství císaře Leopolda I. a jeho předků (č.k. C.1.11). Zajímavou modifikací je „amfiteátr slávy“ salmovského rodu (č.k. C.1.4). Chrámy slávy však nemusely být zasvěceny pouze rodu. Na Lublinským navržených tezích se vyskytuje chrám slávy kapituly i řádu (č. k. C.1.3; č.k. C.1.7 a do jisté míry č.k. C.1.28), patronových dosažených vítězství (č.k. C.1.11) či zbožností (č.k. C.1.25). Jako významuplná architektonická kulisa byly na univerzitních tezích velmi oblíbeny triumfální oblouky a „herkulovské sloupy“. S obojím se u Lublinského setkáváme na tezi O. K. Kuropatnického, na níž jsou oba motivy dokonce propojeny (č.k. C.1.22).

Speciální kategorií byly univerzitní teze věnované císaři či následníku trůnu, v případě Lublinským navržených tezích Leopoldu I. a Josefu I. Na kompozicích těchto tezích si Lublinský nechával velmi záležet, podobně jako na pečlivém uvedení své signatury – umělecké adresy. Císař na tezích býval připodobňován k některému z antických bohů či hrdinů, nejčastěji vládci bohů Jupiterovi. Velmi hojně byla ve spojení s císařem uplatňována solární symbolika. Nejednou zastupoval osobu císaře imperiální orl držící v pařátech meč a žezlo, symbolizující devizu Leopolda I.

⁶⁰ Appuhn-Radtke 1988, s. 23.

⁶¹ Cit. podle Kalista 1972, s. 75.

„Consilio et Industria“ (č.k. C.1.7). Císařova deviza bývala také zastoupena ripovskými personifikacemi Consilia a Industrie (č.k. C.1.16; č.k. C.1.29). Skrytěji Lublinský znázornil devizu Josefa I. „Amore et Timore“ (č.k. C.1.29).

K oslavě panovníka přináležel motiv pokračování dynastie. Obzvláště aktuální bylo toto téma v případě Leopolda I., který na následníka trůnu čekal dlouhé roky. Leopoldův vytoužený syn Josef se proto objevuje na univerzitních tezích již od prvního roku svého života.⁶² Na Lublinským navržených tezích je arcivévoda Josef zastoupen čtyřikrát a pokaždé jsou s ním spojena očekávání spásy a míru (č.k. C.1.16; č.k. C.1.17; č.k. C.1.20; č.k. C.1.29). Nevýsostněji je Josef oslaven – jako nositel zlatého věku – na tezi J. A. Seyllerta (č.k. C.1.16). S ideou následnictví souvisí „ikonografie manželek a nevěst“, které na tezích vystupují téměř výhradně ve spojitosti se symbolikou odkazující k jejich mateřské úloze.⁶³ Dokonalou ukázkou poskytuje teze F. H. z Kaisersteina (č.k. C.1.11), jejímž hlavním úmyslem bylo dodat císaři naději, že s novou nevěstou jeho dům konečně navštíví plodnost.

Podle dobového názoru záviselo pokračování rodu na *pietas* jeho představitelů.⁶⁴ S *pietas* byla spojena také povinnost víru hájit a dále šířit, což v 17. století znamenalo především boj proti Turkům a protestantské heresi. Turecké nebezpečí a posléze jeho triumfální zažehnání se v době Leopolda I. objevuje na univerzitních tezích pravidelně. Nejčastěji v protikladných metaforách ubývajícího otomanského Měsíce a jasně zářícího Slunce, symbolizujícího císaře (příp. Boha). Lublinský uplatnil variace tohoto motivu na tezi A. F. X. Jäckela a O. K. Kuropatnického (č.k. C.1.7; č.k. C.1.22). Vítězství nad Osmany je připomenuto také na tezi F. H. z Kaisersteina a skrytěji na tezi L. Z. z Franckenbergu (č.k. C.1.11; č.k. C.1.17). Také motiv potírání herese a neřestí v obrazech tezí zdomácněl. Lublinského mimořádně oblíbenou postavou byla personifikace Herese, obohacená o význam Klamu (č.k. C.1.3; č.k. C.1.25; č.k. C.1.27.A). Zlo, hřích a herese je na Lublinským navržených rytinách potíráno velmi často a v nápaditých podobách – jako ďábel, smrtka, had, kentaur, hydra, Turek či apokalyptické kobylky. Na tezi cisterciáka z Henrykowa je poražen sám M. Luther (č.k. C.1.28)

Pochopitelně často jsou na univerzitních tezích znázorněny personifikace svobodných umění, filozofie, teologie a Božské Prozřetelnosti. Jako téma univerzitních tezí byla mimořádně oblíbena sv. Kateřina, patronka filozofie a univerzit. Lublinský ztvárnil několik tezí se sv. Kateřinou a to velmi zdařile (č.k. C.1.15; č.k. C.1.34; č.k. A.1.1; č.k. A.1.6). S univerzitním prostředím byl také spjat Lublinským neméně oblíbený motiv vavřínového věnce, který symbolizoval dosaženou (či dosahovanou) akademickou hodnost, neboť bakalářský či magisterský titul byl označován jako „laurea“ či „daphné“.⁶⁵ Podobně jako v ostatní barokní grafice je i na Lublinským navržených tezích hojně zastoupen bůh Chronos personifikující Čas, Fama (Sláva) a Fortuna (Štěstěna). Lublinského charakterickou postavou je Víra, jejíž atributy propojují tři personifikace z Ripovy *Iconologie* Religione, Fede Christiana a Oratione.

Lublinského charakteristickým motivem byl protipól Pegasa nad pramenem Hippokréne a Beránka Božího nad zřídlem věčného života (č.k. C.1.21; č.k. A.1.1). Podobně několikrát uplatnil výjev zkrotlého lva vedeného v blízkosti beránka malým chlapcem (č.k. C.1.18; č.k. C.1.21; č.k. C.1.29). Je zřejmé, když už Lublinský nějaký motiv zdárně zkomponoval a s úspěchem použil, neváhal jej ve variacích zužitkovat opakovaně. To dokládají i dalším jím navržené grafické listy a kresby, jako několikrát

⁶² Pro příklady viz Zelenková 2004.

⁶³ Srov. Appuhn-Radtke 1988, s. 63–64.

⁶⁴ Ibid., s. 65.

⁶⁵ Tříška 1977, s. 7.

ztvárněné téma svatokopecké legendy (č.k. C.1.12; č.k. C.3.5; č.k. A.1.7) a olomoucké patronky sv. Pavlína (č.k. C. 1. 19; č.k. C.4.11).

Asi nejčastějším motivem objevujícím se na univerzitních tezích (a v barokní ikonografii obecně) je světelná symbolika. Slunce, záři a přízeň zprostředkovávající paprsky tudíž spatřujeme na celé řadě rytin navržených Lublinským.

Neméně oblíbené byly v obrazech univerzitních tezí personifikace měst, krajů, zemí či kontinentů. Ty se pochopitelně objevují také na Lublinským navržených tezí. Častěji Lublinský do svých kompozic tezí zapojil personifikace či alegorie umění.

Zbývá zmínit prostředí, do něž Lublinský své alegorické scény situoval. Na některých Lublinským navržených rytinách se setkáme pouze s obecnými náznaky sloupových architektur či antických kolosálních staveb v pozadí. Občas Lublinský dění zasadil do přírodního rámce, přičemž dosahoval přirozeného dojmu a prokázal vnímavost ke krajině i architektuře (např. č.k. C.1.12 a č.k. C.1.14).

Na řadě Lublinským navržených rytin lze sledovat jeho dobrou obeznámenost s architektonickými objekty či dokonce stavbami ještě nehotovými. Pokud je známo, byl Lublinský často prvním, kdo určitá sídla a budovy zachytil. Jeho výtvarné záznamy přitom vykazují značnou dokumentární bodnutu. Na Lublinským navržených rytinách je tak poprvé vyobrazen chrám na Svatém Kopečku (č.k. C.1.12 a č.k. C.3.5), Květná zahrada v Kroměříži (č.k. C.1.14; č.k. C.1.18) či kostel ve Staré Vodě (č.k. C.1.25). Výstižně znázorněn je také klášter v Henrykowě (č.k. C.1.28), situace ve Křtinách (č.k. C. 4.1), pohled na Brno (č.k. C.1.30) a pochopitelně Olomoucké prostředí (č.k. C.1.19; č.k. C.2.2).

6) Lublinského literární a výtvarné zdroje

Z většiny Lublinským navržených alegorických rytin je zřejmé, že jejich autor, podobně jako další barokní umělci, pracoval s *Iconologií* Caesare Ripy. Konkrétně to zřejmě bylo benátské vydání *Iconologie* z roku 1669, které se dochovalo v olomoucké vědecké knihovně s ex libris augustiniánů kanovníků u Všech svatých. Dále Lublinský využíval populární ilustrovanou příručku o antických bozích *Imagini de gli Dei de gli Antichi* Vincenza Cartariho, která podobně jako Ripova *Iconologie* vyšla v mnoha vydáních. Snad občas sáhl i po méně oblíbené, neboť čtenářsky náročnější a neilustrované *Mythologii* Natalise Contiho. Nápadně často jsou v Lublinským navržených rytinách zakomponovány citáty z Vergiliovy *Aeneidy* a *Bucoliky* (eklog). Lublinský využíval také Ovidiovy *Metamorfózy* a *Kalendář*, Homérovu *Ilias* a *Odyseiu*, Liviovy *Dějiny*, Plinia, Claudiana, Platóna a zajisté i další antické autory. Lublinským navržené teze jasně zrcadlí dobovou oblibu a znalost antické literatury a mytologie, která byla uzpůsobována pro křesťanský svět. Pasáže z klasických autorů se ostatně žáci jezuitských univerzit učili nazpaměť. Nepřekvapí proto, že většinou u citátů zapojených do kompozic univerzitních tezí není uveden zdroj – počítalo se sečtělostí a znalostmi vzdělaného diváka. Totéž platí pochopitelně pro hojné biblické citace. Krom toho Lublinský pracoval s hagiografickou literaturou; například se středověkým kompendiem svatých Jacoba de Voragine *Legenda aurea* ale i díly aktuálnějšími. Z nich lze jmenovat životopisy svatého Františka Xaverského od Horatia Turselliniho a Daniela Bartolliho, *Život svaté panny Rozálie*, vydaný pražskými jesuity v roce 1649 či životopis Martina Středy od Václav Schwertfery z roku 1673 (č.k. C.1.9.A; č.k. C.4.10; č.k. C.1.30). Prokazatelná je rovněž Lublinského znalost „*China illustrata*“ jezuitského polyhistora Athanasia Kirchera, vydaná v Amsterdamu roku 1667 (srov. č.k. C.1.9.A). Koncepty Lublinským navržených tezí prozrazují také použití Hájkovy *Kroniky české* z roku 1541 (č.k. C.1.21) a v případě tezí oslavujících Salmy, Dietrichsteiny, Schwarzenberky či

Valdštejn také různých rodopisných pojednání. Nebylo však nutné, aby se všemi zde zmíněnými tituly pracoval přímo umělec, mohl z nich vycházet také jiný (spolu)inventor programu rytin (tedy defendent či praeses). Lublinský zajisté znal publikace věnované moravským poutním místům a zázračným obrazům či sochám, neboť některé z nich i sám ilustroval. Do jisté míry musel být obeznámen také s obsahem dalších knih, pro které navrhoval grafickou výzdobu.

Rozsah Lublinského výtvarných vzorů byl podobně pestrý jako literárních. Což odpovídá tematickému a druhovému rozpětí Lublinského díla, ale také eklektickému charakteru jeho tvorby. Již vícekrát byla prokázána Lublinského orientace na umění římsko-bolognského klasicismu a florentského malířství 17. století. Lublinský se seznamoval s italským uměním prostřednictvím kontaktů s vlašskými umělci působícími na Moravě. Hlavním zdrojem poučení mu však byla grafika a kresby, které získal do své sbírky, případně mu je zapůjčili objednavatelé. Motivy z rytin reprodukcí práce italských umělců Lublinský ve svých kompozicích zasazoval do pozměněného výtvarného rámce (srov. např. č.k. C.1.32). Tak se na Lublinským navržených rytinách, kresbách a obrazech objevují výpůjčky z díla Guida Reniho, Carla Marratiho, Domenicina či Cira Ferriho.⁶⁶ Lublinským oblíbeným umělcem byl Pietro da Cortona, jehož dílo mu byl známo například z alba Carla Cesia reprodukcí malby v římské Galleria Pamphili (srov. č.k. C.1.17).⁶⁷ Podobně měl Lublinský k dispozici tisk *Aedes Barberinae* (Romae 1647), reprodukcí malby v Palazzo Barberini v Římě. V *Aedes Barberinae* publikované vyobrazení nedochované malby Andrey Camasseiho, znázorňující Apollóna na Parnasu, Lublinský využil při navrhování teze F. M. Carboniho (č.k. C.1.18). Lublinského frontispis pro *Mars Moravicus* zase prozrazuje ovlivnění titulním listem v Římě vydaného alba mědirytin *Segmenta nobilium signorum et statuarum* od Francoise Perriera (č.k. C.3.4). Dále lze na Lublinským navržených rytinách a kresbách vysledovat inspiraci albem mědirytin Francesa Terzia *Imagines gentis Austriacae* (1569), které se dodnes dochovalo v torsu Lublinského grafické sbírky.⁶⁸ Lublinský byl zaujat také grafikou nizozemskou. Dvě jím navržené rytiny mají zdroj v rytinách Jacoba Neefse ilustrujících reprezentativní cisterciácký tisk *Sancti Bernardi...Vitae Medulla* z roku 1653 (č.k. C.1.31.A; č.k. C.3.2). Lublinský byl Neefsovým grafickým cyklem ze života sv. Bernarda fascinován. Dokládají to jeho studijní kresby, jimiž si zaznamenal jednotlivé scény podle Neefse. Na kresbě znázorňující Bernardovo vidění narození Krista si dokonce poznačil místo vydání tisku (který měl zřejmě krátkodobě zapůjčen) „*Antverpiae apud Guil. Lesteenium et Engel. Gymnicum*“.⁶⁹ Apokalyptické motivy Lublinským navržené teze R. Hassnigka byly inspirovány sérií Adriaena Collaerta z roku 1585 (č.k. C.1.5). Lublinský zajisté znal populární wierixovské rytiny, jejichž ohlas lze vysledovat přinejmenším na jednom jím navrženém frontispisu (č.k. C.3.9). V jeho skicáři se dochovaly rovněž náčrty obrazů Willmannových.⁷⁰ Lublinského pochopitelně také ovlivnily rytiny augsburské produkce, na prvním místě soudobé univerzitní teze ale i starší rytiny, jako například série *Icones Institutorum sex illustrium in Christiana religione ordinum* Dominika Custose z roku 1597 (č.k. C.4.2).

Jak již bylo zmíněno, na mnoha Lublinským navržených tezích se objevují motivy převzaté ze „společného slovníku“ univerzitních tezí. Ze škrétofských tezí na

⁶⁶ Viz Togner 2004, s. 185–193. Či zde č.k. C.1.32.

⁶⁷ Srov. též Togner 2005, s. 127–128.

⁶⁸ Naposledy Togner 2005, s. 127–128.

⁶⁹ Kresby jsou uloženy v Olomouci, VK, sg. J II 51712 (album 41), fol. 87 a 88. Togner 2004, s. 119–122, č.k. 3.39–3.40, nezná Neefsovy předlohy a kresby interpretuje mylně.

⁷⁰ Togner 2004, s. 185–188, č.k. 4.1–4.3.

Lublinského zapůsobila například teze hraběte M. F. F. z Althannu z roku 1673, jejíž odraz lze spatřovat na tezi J. F. z Brandensteinu (č.k. C.1.10) či teze G. I Krause z roku 1659, která ovlivnila Lublinského kompozici s tezí oslavující Pannu Marii Bolestnou (č.k. C.1.23).⁷¹ Dále se Lublinský zřejmě inspiroval tezemi navrženými J. J. Heinschem.⁷² Jeho kompozice mají blízko také k rytinám navrženým dalšími současníky, např. Janem Bedřichem Hessem. Jak Heinsch tak Hess byli ovšem ovlivněni Škrétou, podobně jako Lublinský. Naopak, vliv Lublinského kompozic lze spatřovat na univerzitních tezích a rytinách dalších autorů. Za všechny budiž jmenována Heinschem roku 1684 navržená teze oslavující sv. Klimenta, která upomíná na tezi V. F. J. Klobasy (č.k. C.1.21).⁷³

V této souvislosti se dostáváme k problematice Lublinského vztahu ke Karlu Škrétovi. Od Pelzela v literatuře tradovaný žákovský poměr Lublinského ke Škrétovi nebyl dosud dostatečně potvrzen ani jednoznačně vyvrácen. Na základě grafického materiálu se příbuznost děl obou umělců zdá značná. Nelze však opomenout, že provádějící rytec vždy v nějaké míře setřel vlastnosti předlohy a přidal něco z vlastního stylu. Vhodnější materiál pro vyřešení této otázky poskytují Lublinského obrazy a kresby, jejich analýza však není předmětem této práce. Nutno konstatovat, že ani M. Togner ve své Lublinského monografii nepodal upokojivé objasnění vztahu díla olomouckého umělce ke Škrétově tvorbě.⁷⁴

Domnívám se, že příbuznost Lublinského stylu ke Škrétovým pracím je dána spíše vlivem škrétovských rytin, v první řadě univerzitních tezí. Nemałym dílem zapůsobila také shodná orientace obou umělců na klasicistní proud italského malířství. Zároveň jak Lublinský tak Škréta využívali při své práci vzory nejen soudobé, ale i starší, manýristickou a renesanční reprodukční grafiku.⁷⁵

Díky svému rozhledu a synkretickému nadání byl Lublinský schopen navrhnout ikonograficky přínosná, ba zakladatelská díla. Příkladem je jeho teze oslavující sv. Pavlínu či teze znázorňující disputaci sv. Františka Xaverského, která se možná stala vzorem pro několik freskových maleb a grafických listů (č.k. C.1.19; č.k. C.1.9.A).⁷⁶

⁷¹ Pro Althannovu tezi viz např. Neumann 1974, s. 249, č.k. 198. Ke Krausově tezi viz Zelenková 2007.

⁷² Zelenková 2000b, s. 37–38.

⁷³ Appuhn-Radtke 1988, s. 251–252, č.k. 61.

⁷⁴ Srov. např. Togner 2004, s. 28.

⁷⁵ Jako příklad Škrétovy návaznosti na renesanční kompozice budiž uvedena teze F. E. z Bukové s motivem Raffaelovy školy athénské, Zelenková 2007, s. 350–354. Pro další příklady viz Dobalová 2004.

⁷⁶ Pro význam teze se sv. Pavlínou viz Zelenková 2005a. K tezi s disputací sv. Františka Xaverského viz Zelenková 2000a; od té doby se ovšem objevila další díla s tímto námětem, jejichž vztah k Lublinského kompozici by si zasloužil samostatnou studii.

Závěrem

Snad zde bylo dostatečně doloženo, že Lublinský byl umělcem svého času významným a že i dnes platí za poutavého autora. Za Lublinského úspěchem nestály pouze jeho umělecké vlohy ale především jejich kombinace s intelektem. Je přirozené, že právě invence byla u „učeního malíře“ narozeného do „emblematického století“, nejvíce ceněna a žádána.⁷⁷ Značnou roli sehrály také Lublinského konexe, které sahaly napříč církevními řády a širokým spektrem objednavatelů. Po smrti Karla Škréty neměl Lublinský na Moravě a v Čechách v navrhování složitých alegorických rytin konkurenta. Jako inventor Lublinský opakovaně prokazoval talent výborně se zorientovat v zadané problematice. Byl proto schopen vyhovět zakázkám rozličného, i méně obvyklého charakteru, vztahujícím se ke vzdálenějšímu kulturnímu prostředí. Ikonografické pojetí Lublinským navržených rytin ukazuje jeho rozhled a instinkt sáhnout při výběru podkladů pro svou práci jak po tom nejaktuálnějším, tak trvalém. S univerzitním a vzdělaneckým řádovým prostředím, v němž Lublinský tvořil, souzněla „literárnost“ jeho děl – důraz na obsah a věrné sledování inspiračních textů či programů, jimiž byly v případě univerzitních tezí dedikační texty. Pro těsnou návaznost na texty Lublinského kompozice někdy působí až příliš dokumentárně. Většinou však olomoucký umělec nesledoval literární předlohu se slepou poslušností, ale svébytně ji rozvinul a obohatil. Text převáděl do obrazu pomocí specializovaných symbolů a alegorií i všeobecně srozumitelných motivů.

Zcela závěrem lze konstatovat, že přes mnohou pozornost, které se Lublinského osobě a tvorbě v poslední době dostalo, nejsou zdaleka všechny otázky týkající se olomouckého umělce vyřešeny. Lze také předpokládat, že časem budou přinášena další zjištění a nová připsání k jeho poutavému dílu.

⁷⁷ „Das emblematische Jahrhundert“ nazval 17. století Herder, viz Černý 1996, s. 15.

III. Katalog

A) Lublinského kresebné návrhy pro rytiny

A.1 Nesporné návrhy pro rytiny

A.1.1

Návrh k univerzitní tezi Ondřeje Borovanského – Triumf svaté Kateřiny

značeno: na levém křídle kartuše vespod: *delin. A.R.D. Antoni(us) Lublinskj C. R.*
kresba perem a štětcem v hnědém tónu, vysvětlovaná bílou
nahnědlý papír, 53 x 71,4 cm (poškozeno, nepravidelně oříznuto)

ulož.: Erlangen, Universitätsbibliothek, inv. č. 942

lit.: Bock 1929, s. 235, č. 942; Więcek 1959, s. 161, pozn. 22; Appuhn-Radtke 1988,
s. 36, obr. 19; Zelenková 1999, s. 161, č.k. 31; Zelenková 2000, s. 135, pozn. 5; Togner
2004, s. 69–70, č.k. 2.2

Lublinského kresba je předlohou pro Philippem Kilianem provedenou univerzitní tezi Ondřeje Borovanského, která je zatím známa pouze z literatury.¹ Potvrzuje tak nejen shodný námět kresby a rytiny, jejich téměř identické rozměry ale především erb Borovanských z Borovan zakomponovaný do kresby.²

Ústřední postavou scény je sv. Kateřina, jedoucí na bizarním triumfálním vozíku. Jeho kola jsou opatřena zahnutými noži podobně, jako nechal císař Maxentius přizpůsobit kola k mučení světice.³ Vůz táhnou dva vzlétající orli, které drží na opratích andílek na kozlíku. Triumfální jízdě světice tvoří doprovod zástup filozofů, které v disputaci přivedla ke křesťanské víře⁴ a kteří teď přijímají od andílků usazených v korunách stromů olivové větévky. Oliva byla stromem zasvěceným bohyni Moudrosti Pallas Athéně a zároveň symbolem pokoje.⁵ Ratolesti olivy předávané filozofům tedy symbolizují moudrost i pokoj, kterého se jim dostalo s poznáním Krista prostřednictvím sv. Kateřiny. V popředí filozofů stojí kněz, který světici předává palmovou ratolest s nápisem „*Sapientia*“ („moudré“). Filozof za jeho zády snímá jeden z vavřínových věnců zavěšených na opěradle vozu. Vavřínové věnce symbolizují mučednickou korunu vítězů nad smrtí; připraveny jsou pro konvertované filozofy, které nechal císař Maxentius kvůli přijetí křesťanství upálit.⁶ Před koly vozu se koří žena a muž. Žena držící v ruce sošku představuje podle Ripovy *Iconologie* Vznešenost.⁷ Muži, oděnému jako antický hrdina, spadla na zem královská koruna. Obě urozené osoby tedy symbolizují skutečnost, že svatá Kateřina svými ctnostmi, vírou a věděním pokořila veškerou světskou moc.

Na levé straně, poněkud dále v pozadí, je shromážděna skupina ženských postav, personifikujících zřejmě vědy; jedna z žen drží glóbus, další srpek měsíce. Z úst ženy ukazující k vysokému vrchu vychází slova: „*Non undas. Oleum sapiens sinit*“ („Moudrý žizní ne po vodě, ale po oleji [sv. Kateřiny]“). K tomuto vrcholu směřují také orli zapřažení do vozu sv. Kateřiny. Jedná se o horu Sinaj, kam andělé podle legendy

¹ Nagler VII, s. 89. Hollstein, XVIII, s. 73, č. 440. Hollstein XXIII, s. 14, č. 1. Teze o rozměrech 53 x 71,4 cm by měla být uložena ve vídeňské Albertině, ve svazích rytin P. Kiliana, které mi byly předloženy, však bohužel nebyla obsažena.

² Tých erb se objevuje na bakalářské i magisterské tezi Jana a Karla Borovanských z Borovan a Sternfeldu z let 1667 a 1668.

³ *Legenda aurea* 1998, s. 347.

⁴ *Ibid.*, s. 345.

⁵ Royt – Šedinová 1998, s. 102–103.

⁶ *Legenda aurea* 1998, s. 345–346.

⁷ Ripa 1603, s. 360.

přenesli tělo zesnulé sv. Kateřiny a kde z jejích kostí prýští léčivý olej.⁸ Lublinský na vrcholu Sinaje znázornil tři anděly otvírající sarkofág pro uložení těla mučednice. V pozadí scény se zdvihají ještě dva pahorky. Na Helikónu napravo se nad pramenem Hippokréne vzpíná okřídlený Pegasos, následovaný múzami. Scéna na Helikónu se vztahuje k nápise, připojenému k sarkofágu světice: „*Quod marmore stillat abi isto Pegaseis oleum longe supereminet undis*“ („Co kape z toho mramoru, daleko vyčnívá nad vody Pegasa“). Olej moudrosti svaté Kateřiny je tedy nadřazen prameni múz Hippokréne. Kompoziční protějšek Helikónu tvoří kopec na levé straně, němž stojí Beránek Boží⁹ a nad ním září slunce se zobrazením Nejsvětější Trojice. Bůh Otec a Kristus drží společně palmu mučednictví, u níž je napsáno „*Martyri*“ („mučednicí“). Beránek je obklopen a adorován ženskými postavami, nejspíše světicemi, vyhlížejícími z oblaků a očekávajícími sv. Kateřinu. Jedna z panen nese lilii čistoty, druhá růžový věnec, uprostřed něž je nápis „*Virgini*“ („panně“). Nebesa tu vítají mučednici do zástupů svatých.

V povětří pak poletují andělé s atributy vztahujícími se ke sv. Kateřině: liliovými květy, palmovou ratolestí, vavřínovým věncem a knihou.

Z levého dolního rohu scény vystupuje defendent, které hledí ke světici a oddaně praví: „*Ubicumque fuerit Corp(us) congregabunt(ur) et Aquilae meae*“ („Kdekoliv bude tělo/osoba [sv. Kateřiny], shromáždí se mé orlice“). Andílek letící vedle něj nese erb Borovanských z Borovan. Jeho součástí jsou také orlice, připomínané nejen ve výroku Ondřeje Borovanského z Borovan a Sternfeldu, ale také orlicemi táhnoucích Kateřinin vůz.

Předloha pro Borovanského tezi patří k nejkrásnějším Lublinského dochovaným kresbám. Zdařilá je po stránce kompoziční, obsahové i ve vyobrazení jednotlivých postav. Prozrazuje Lublinského jako nadaného a zkušeného kreslíře a komponistu složitých alegorických scén univerzitních tezí. Kresbu lze datovat do první poloviny osmdesátých let.

⁸ *Legenda aurea* 1998, s. 348.

⁹ Stejný motiv se objevuje na tezi F. J. Klobasy z roku 1682 (č.k. C.1.21).

A.1.2

Předloha k univerzitní tezi Františka Ludvíka Maniczkého – Arcivévoda Josef jako nová naděje v „apokalyptických letech“

1681

značeno: vlevo dole: *delineabat A.R.D. Antoni(us) Lublinsky...*

kresba perem a štětcem v šedém a hnědém tónu, vysvětlována bílou,

na hnědém papíře, 36,4 x 48,4 cm

ulož.: Praha, NG, inv. č. K 40 376

lit.: Zelenková 1999, s. 155–160, č.k. 30; Zelenková 2000b; Zelenková 2004, s. 779–780; Togner 2004, s. 70–71, č.k. 2.3.

Kresba je definitivní předlohou univerzitní teze Františka Ludvíka Maniczkého z roku 1681, s níž má i shodné rozměry. Neznámý, nepochybně augsburský rytec provedl Lublinského kompozici již beze změn (viz č.k. C.1.20).

Podrobný rozbor kresby jsem publikovala v roce 2000, před objevením grafické realizace. Pozdější nález Maniczkého teze potvrdil mou tehdejší analýzu a umožnil drobná doplnění, například upřesnění datace kresby. Na základě ikonologického rozboru kresby jsem původně stanovila její vznik do roku 1680, nález teze však ukázal, že byla obhajována v roce 1681. Téma kresby (a Maniczkého teze) zrcadlí znepokojivou politickou a sociální situaci let 1680–1681, především řádění moru a obavy z následků neblahých nebeských znamení. Určujícím tónem její koncepce je však naděje vkládaná do malého následníka habsburského trůnu, arcivévody Josefa.

List je zatím jedinou Lublinského definitivní kresebnou předlohou, k níž je známa grafická realizace. Podobně jako předloha k zatím nenalezené univerzitní tezi Ondřeje Borovanského (č.k. A.1.1) prokazuje důkladnost, s jakou kompozice univerzitních tezí vypracovával. Vzhledem k přesnému grafickému přepisu kresby je objasnění její ikonografie totožné s obsahem katalogového hesla pojednávajícího Maniczkého tezi (č.k. C.1.20).

A.1.3

Návrh univerzitní teze (Františka Ludvíka Maniczského z Reichenwaldtu?)

1680–1681

pero v tmavohnědém tónu, lavírováno a doplňováno tužkou

bílý papír, 43 x 62,2 cm (potrháno, podlepeno)

ulož.: Olomouc, VK, sg. J III 51727 (album č. 38), fol. 53

lit.: Togner 2004, s. 179, č.k. 3.91

Lublinského kresba je nepochybně návrhem k univerzitní tezi. Patrné je tak z postavy defendenta držícího velum pro dedikační text z pásu při dolním okraji listu, vyhrazeného pro vepsání údajů o obhajobě. Kresba nebyla finální předlohou pro rytce, jak prozrazuje její skicovitý charakter. Námět kresby není možné jednoznačně analyzovat, protože některé detaily nejsou zřetelné a především neznáme dedikaci zamýšlené teze.

V levém dolním rohu vystupuje defendent, kterého doprovází postava oděná do lví kůže, pravděpodobně personifikace Síly. Za jejími zády sedí skupina žen pozorujících s dalekohledem nebesa; představují nejspíše svobodná umění. Na nimi klečí na oblaku tři světci, které lze na základě jejich fyziognomie hypoteticky identifikovat jako sv. Ignáce, sv. Rocha a sv. Ludmilu, případně slezskou patronku sv. Hedviku. Před nimi se vznáší Panna Marie, ochranně rozevírající svůj plášť. Gesto Panny Marie náleží ženě, která klečí na zemi, vzhlíží k nebesům a drží tabuli s nezřetelným znakem. Podle knížecí čapky ji lze určit jako Moravii či Silesii. Na zemi kolem ní polehávají zubožení a k nebesům o pomoc volající smrtelníci, zřejmě nakažení morem. Nad nimi se vznáší apokalyptický anděl s hlásnou troubou.

Mnohé zde představené motivy kresby jsou blízké univerzitní tezi Františka Ludvíka Maniczského z Reichenwaldtu, v jejímž námětu se odráží zkušenosti morového roku 1680. Na obou kompozicích se objevují nakažení morem, apokalyptický anděl, svobodná umění pozorující nebesa, prosící zemské personifikace i přimlouvající se světci. Je tedy možné, že kresba byla prvotním, později pozměněným návrhem teze Františka Ludvíka Maniczského (č.k. C.1.20). Právě tak se ale mohlo jednat o návrh pro jinou, dosud neznámou univerzitní tezi, která podobným jazykem reflektovala morovou pohromu roku 1680. Postava sv. Hedviky a Silesie (či Moravie) by pak svědčily pro tezi obhajovanou na olomoucké či vratslavské univerzitě.

Tognerovu nijak podloženou hypotézu, že kresba je návrhem pro tezi velehradského cisterciáka Bernarda Kašpárka, nelze přijmout.

A.1.4

Návrh univerzitní teze

kresba perem v tmavě hnědém tónu, lavírována

bílý papír, 19 x 30 cm (levý horní roh odtržen)

ulož.: odcizeno – původně Olomouc, VK, sg. J II 51711, fol. 2

lit.: Togner in *Katalog odcizených a nezvěstných uměleckých děl* 2003, s. 61, č.k. 2/40

Kresba ukradená v roce 1998 byla publikována pouze v *Katalogu odcizených a nezvěstných uměleckých děl* (2003). Ač je Lublinského autorství v tomto případě evidentní, do Lublinského monografie ji Togner nezahrnul. Téměř jistě se jedná o návrh k univerzitní tezi. Některé rysy kompozice se jeví podobné univerzitní tezi F. E. ze Schertzu (1678) či F. M. Carboniho (1681); obě teze byly dedikovány biskupovi Karlu z Liechtensteina-Castelcornu (č.k. C.1.14; C.1.18). Kresba může být prvotním návrhem k jedné z těchto dvou tezí, ale také skicou jiné, dosud neznámé univerzitní teze.

A.1.5

Návrh univerzitní teze – Sv. Norbert přijímá řádové roucho od Panny Marie

pero v tmavohnědém tónu, lavírováno hnědou, podkresleno olůvkem
bílý papír, 97,5 x 65,8 cm (list slepen ze dvou částí)

ulož.: Olomouc, VK, sg. J V 51778, fol. 2

lit.: Togner 2004, s. 153, č.k. 3.70

Lublinského kresba je nepochybně návrhem univerzitní teze. Svědčí pro to rozměry listu, velum ručené pro dedikační text, kartuše pro údaje o disputaci a celkový charakter alegorické scény.

Námětem kompozice je oslava sv. Norberta a patrně i premonstrátského řádu. Je pravděpodobné, že teze měla vzniknout na zakázku premonstrátů z kláštera Hradisko u Olomouce. Možná se jednalo o hromadnou ohlášku disputace na řádovém filozofickém učilišti, podobnou hromadné tezi hradiských premonstrátů s námětem Oslavy Panny Marie ze Svatého Kopečka (č.k. C.1.12).

Sv. Norbert se vznáší na oblaku uprostřed scény a vzhlíží k Panně Marii, která mu podává řádové roucho.¹ Kolem Panny Marie jsou v oblacích seskupeni premonstráti s mitrami, patrně významní opati a světci řádu. Pod zakladatelem premonstrátů se vine páska s modlitbou „*JUSTUS germinabit sicut lilium*“ („spravedlivý vypučí jako lilie“).

Uprostřed pozemské roviny výjevu je palma, na jejímž vrcholu spočívá oblak nesoucí sv. Norberta. Palma připomíná slova 92. žalmu „*Iustus ut palma florebit*“ („spravedlivý roste jako palma“; *Ps* 91,13). Vedle palmy stojí dvě ženské personifikace: Postavu napravo je možné podle štítu nadepsaného „*MRA*“ určit jako mariánskou zbožnost sv. Norberta i jím založeného premonstrátského řádu. Před ženou stojí na knize andělek a zalévá palmu. V levém rohu kompozice vzhlíží ke sv. Norbertovi žena se sluncem pravdy na čele. Žena, symbolizující patrně filozofii či teologii, drží rozměrné velum na které cosi zapisuje – snad dedikační text či obhajované teze.

¹ LCI, VIII, col. 71.

A.1.6

Disputace sv. Kateřiny s 50 filozofy

pero v tmavohnědém tónu, lavírováno šedou
bílý papír, 29,7 x 20 cm

ulož.: Olomouc, VK, sg. J II 51712, fol. 58

lit.: Togner 2004, s. 93, č.k. 3.17

Kresba je podle všeho náčrtem k Bartholomäem Kilianem rytému frontispisu knižního vydání tezí či filozofické disertace (č.k. C.1.34). S Kilianovou rytinou kresba vykazuje shodné kompoziční řešení, pojetí některých postav i podobné rozměry.

A.1.7

Korunovace Panny Marie Svatokopecké

rudka a pero v tmavohnědém tónu, lavírováno hnědou a vysvětlováno bělobou
bílý papír, 50,5 x 37 cm

ulož.: Olomouc, VK, sg. J IV 51 563, fol. 71

lit.: Togner 1996c, s. 115; Togner 2000, s. 9–12; J. Opletová in *V zrcadle stínů* 2003, s. 148–149, č.k. 31; Togner 2004, s. 75, č.k. 2.5

Kresba je předlohou pro grafický list, snad univerzitní tezi, oslavující Pannu Marii ze Svatého Kopečku. Do detailně provedené rámové kompozice zbývalo dosadit pouze vyobrazení Panny Marie.

Rám pro obraz zázračného reliéfu ze Svatého Kopečku přidržují dva andělé, kteří zároveň na jeho vrchol kladou korunu. (Ve skutečnosti byla Panna Maria Svatokopecká korunována až v roce 1732.) U nohou každého z andělů jsou volutové kartuše, v nichž Lublinský znázornil momenty ze svatokopecké legendy – sen obchodníka Andrýska (vlevo) a nalezení milostného obrazu poustevníkem (vpravo). Oba tyto výjevy pojal shodně jako v ilustracích pro publikaci *Mons praemonstratus*, vydanou roku 1679 (č.k. C.3.5). Ve spodním poli listu je umístěna kartuše s pohledem na Svatý Kopeček. Zpoza jejích křídel vyhlížejí na obou stranách andílci. Andílkovi na levé straně se na paměť překonání morové nákazy v roce 1680 koří u nohou morová smrtka. Andílek na pravé straně drží v ruce klíč, kterým přemáhá apokalyptického draka. Lublinský zde vycházel ze slov Janova *Zjevení*: „anděl, který má v ruce klíč od propasti a veliký řetěz. Zmocnil se toho draka [...] satana, [...] uvrhl ho do propasti, uzamkl ji“ (*Zj* 20,1–3). Motiv spoutání apokalyptického ďábla Lublinský podobně použil na tezi hradiských premonstrátů z roku 1677, rovněž věnované oslavě Panny Marie Svatokopecké (č.k. C.1.12). Kresbu lze na základě stylových a ikonografických prvků datovat do druhé poloviny osmdesátých let 17. století.

A.1.8.A

Vera Effigies sv. Augustina

kresba tužkou a perem v tmavohnědém tónu, šedě lavírováno,
bílý papír, 30,5 x 19 cm
ulož.: Olomouc, VK, sg. J II 51712 (album č. 41), fol. 54
lit.: Tognier 2004, s. 157, č.k. 3.69

Nepochybně Lublinského kresba byla buď návrhovou variantou „vera effigies“ sv. Augustina, vyrytou Janem Tscherningem (č.k. C.4.2), nebo předlohou pro jinou, zatím neznámou rytinu.

Na rozdíl od Tscherningem provedené jednoduché, reprezentativní „vera effigies“ sv. Augustina je tato verze ikonograficky bohatší a obsahuje hru se slovy a jejich symbolikou.

Busta sv. Augustina označeného jako „*Eccl(esiaticus) doctor M(agnus)*“ stojí na soklu, pod nímž je umístěna kartuše s nápisem: „*Divi Aurelii Vera Effigies a*“. Nad svatým biskupem je napsáno: „*Lumen*“ („světlo“). Aurelius je tedy představen jako světlo křesťanů, což zdůrazňuje i slunce zářící za jeho hlavou. Po pravém boku světce se objevuje andílek držící v ruce blesk nadepsaný „*fulmen*“ („blesk“), kterým zabíjí saň hereze.¹ Tato scéna připomíná Augustinův boj proti heretickým proudům v křesťanství. Ze soklu pod bustou církevního učitele proudí pramen s nápisem „*flumen*“ („proud“), který se rozlévá do moře. Motivy moře i výše zmíněného andílka odkazují k ikonograficky častému typu Augustina – rozjímajícího na břehu mořském nad Božími tajemstvími. V celkovém kontextu Lublinského kresby moře zřejmě symbolizuje křesťanství, čerpající z moudrosti a víry nejvýznamnějšího z učitelů církve.

A.1.8. B

Vera Effigies sv. Augustina

značeno: v dedikaci dole pod obrazem: „*Vera Effigies Magni Patris S. Aurelii Augustini Episcopii Hipponen Eccl. Doct. et Canon. Regul. legislatoris juxta Romanum Originale in Vaticano. Antonius Lublinski Canon. R. Lateran. Cultorib(us) humil. Dicat*“

kresba perem v hnědém tónu a štětcem, lavírována v šedém tónu

zažloutlý papír, 17 x 11,4 cm (podlepeno, skvrny)

ulož.: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. č. KdZ 9900

lit.: Bock 1921, s. 220, č.k. 9900. Więcek 1959, s. 161, pozn. 22. Tognier 2004, s. 208–209, č.k. 5. 19.

Násilně a neobratně působící kresba je zřejmě kopií zhotovenou podle Tscherningovy rytiny (č.k. C. 4.2)

¹ A nikoliv „*fulmeo*“, jak uvádí Tognier.

A.1.9

Sv. Jan Křtitel na Pathmu

Sv. Jan Křtitel křtí Krista

kresba tužkou a perem, lavírována ve světle hnědém tónu

bílý papír, 30 x 20 cm

ulož.: odcizeno – původně Olomouc, VK, sg. J II 51711, fol. 50

lit.: Togner in *Katalog odcizených a nezvěstných uměleckých děl* 2003, s. 108, č.k. 50/40; Togner 2004, s. 122–123, č.k. 3.41

Skicovitě kresby mohly být návrhy ke dvěma Lublinským navrženým rytinám totožných námětů (č.k. C.4.4; č.k. C.4.5). Právě tak ale mohlo jít o studijní kopie neznámých grafických listů, jako tomu bylo v případě i dalších Lublinského kreseb podobného charakteru.

A.1.10

Návrh spodního dílu kalendáře vratislavského biskupství

značeno: vlevo dole: *Lublinsky Can. Regul. fec.*¹

lavírovaná kresba rudkou, 30,7 x 46,1 cm²

ulož.: Basilej, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, inv. č. Bi 376 44

lit.: Zelenková 2000, s. s. 40–41; Togner 2004, s. 69, č.k. 2.1

Kresba je předlohou pro spodní díl kalendáře vratislavského biskupství. Vyniká suverenitou podání, pečlivostí provedení a vyváženou kompozicí. Řadí se k nemnoha dochovaným Lublinského finálním předlohám pro alegorické listy, jako je návrh univerzitní teze F. L. Maniczského z roku 1681 či teze s Triumfem sv. Kateřiny (č.k. A.1.2; č.k. A.1.1). K těmto kresbám se pojí i doba vzniku, již byl závěr sedmdesátých let či rok 1680. Právě na počátku osmdesátých let Lublinský navrhoval nejzdařilejší kompozice pro grafické listy. Dochované kresby dokládají, že v poslední dekádě života vypracoval svůj kresebný styl k dokonalosti. Až na prázdný otvor pro vedutu Vratislavi (který je vyříznut a podlepen papírem v červeném tónu) kresba zcela souhlasí s Küselovou grafickou realizací.³ Její ikonografický rozbor je podán v pojednání o vratislavském kalendáři (č.k. C.2.1).

¹ Signatura perem hnědou tintou je dodatečná, neboť je na papíře, na němž je kresba nalepena.

² V pravém dolním rohu je kresba poškozena.

³ Přelepeny jsou rovněž dva oválné medailony s festony, které jsou malovány černou tintou.

A.1.11

Návrh pro znakový kalendář biskupství v Kostnici – Patroni kostnického dómu adorují Pannu Marii s Ježíškem

značeno: vpravo dole: *Lublinsky*

technika a rozměry: kresba rudkou, 43,7 x 56,8 cm

ulož.: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Graphische Sammlung, inv. č. AE 309

lit.: nepublikováno

Dosud nepublikovaná kresba je v pravém dolním rohu označena Lublinského jménem, signatura však byla zřejmě připsána dodatečně. Typika figur se vyznačuje protáhlými těly s malými hlavami, drapérie jsou ostřeji zalamované. Tyto znaky nejsou pro Lublinského tvorbu typické, kompozice však jeho tvorbě odpovídá. S přihlédnutím k eklektickému charakteru a vývoji Lublinského díla nelze autorství olomouckého umělce zcela nevyloučit.¹ Pravděpodobnější se ale zdá, že kresbou si jiný umělec zaznamenal rytinu provedenou podle Lublinského návrhu.

Kresba je v darmstadském muzeu vedena jako „návrh pro nástěnnou malbu“, z jejího charakteru je však zřejmé, že se jedná o návrh grafického církevního znakového kalendáře. Na základě ikonografického rozboru bylo možné určit, že se kresba řadí ke kalendářům biskupské kapituly v Kostnici. List byl určen jako předloha pro svrchní obrazové pole – „nebeskou rovinu“ kalendáře, vyhrazenou patronům kostnického dómu. Ve středu kompozice se na oblaku objevuje Panna Marie, která drží Ježíška, stojícího na zeměkouli. Panna Marie, již byla zasvěcena kostnická katedrála, byla patronkou kostnického biskupství.² Lublinský (?) ji ztvárnil jako Immaculatu, s věncem 12 hvězd a nohou na srpku měsíce. Je zajímavé, že Panna Maria jako Neposkvrněná se jinak objevuje na kalendářích kostnického dómu až od roku 1714.³ Předtím byla znázorňována s korunou a žezlem jako Královna Nebes, v podobě, v jaké byla vztyčena její socha na mariánském sloupu u kostnického dómu v roce 1682,⁴ tento typ však Lublinský (?) z neznámého důvodu nepoužil. Po pravé straně Immaculaty září holubice Ducha svatého, po levé trojúhelník Nejsvětější trojice. O něco níže v oblacích vzhlíží k Matce Boží s Kristem kostniční svatí biskupové – Konrád s knihou a kalichem a Gebhard.⁵ V popředí nebeské scény klečí sv. Josef s atributem pučící hole a další ze spolupatronů kostnického dómu, mučovník sv. Pelagius s palmovou ratolestí a mečem.⁶ Mezi nimi přidržují dva andělci prázdný oválný štít, ozdobený opatskou berlou, mitrou a mečem. Štít byl určen pro znak kostnického knížete biskupa, podle všeho Franze Johanna von Praßberga (bisk. 1645–1689).

Ve studii J. Hotze a v katalogu hornošvábských církevních znakových kalendářů Franze Hofmanna je publikováno několik kalendářů kostnické kapituly z 16. až 18. století. Ještě v roce 1681 tiskla kapitula svůj kalendář z kompozičně i technicky zastaralého dřevěného štočku.⁷ Chronologicky následující exemplář kostnického kalendáře je znám z roku 1691.⁸ Je to již kalendář modernějšího typu – jeho vrchní pole

¹ Obdobou typiku spatřujeme na Lublinského náčrtu postavy sv. Ondřeje, z doby kolem r. 1690; kresba je ovšem kopií rytiny reprodukcující obraz C. Marattiho, srov. Togner 2004, s. 181–183, č.k. 3.94.

² Hotz 1973, s. 21.

³ Hofman, s. 58–61, č.k. 12.

⁴ Hotz 1973, s. 21, 22.

⁵ Konrad von Konstanz, LCI, VII, col. 333–334. Gebhard, LCI, VI, col. 353.

⁶ LCI, VIII, col. 153.

⁷ Hofman, s. 32–35, č.k. 5.

⁸ Ibid., s. 36–39, č.k. 6.

je provedeno v mědirytu, a sice Philippem Kilianem podle předlohy neznámého kreslíře. Vyobrazení shromáždění kostnických patronů se mnohým shoduje s Lublinského kresbou. Naskýtá se tak ještě jedna hypotéza, totiž že autor kompozice na kalendáři z roku 1691 vycházel z Lublinského kresebné předlohy (zde pojednané kresby), kterou si u olomouckého inventora objednala kostnická kapitula, která ale nebyla z nějakého důvodu realizována. Pokud by tato hypotéza byla pravdivá, pak právě Lublinského ztvárnění „kostnického nebe“ – jakkoliv eklektické – bylo s drobnějšími kompozičními a stylovými obměnami používáno až do poloviny 18. století.⁹

⁹ Srov. Hofman, s. 44–47, č.k. 8, s. 52–53, č.k. 10, s. 58–61, č.k. 12, s. 116–119, č.k. 29. Hotz 1973, passim.

A.2 Hypotetické návrhy pro rytiny

A. 2.1

Návrh frontispisu (?)

kresba perem v hnědém tónu, lavírováno

bílý papír, 17,5 x 13,5 cm

ulož.: odcizeno – původně Olomouc, VK, sg. J II 51711, fol. 17

lit.: Togner in *Katalog odcizených a nezvěstných uměleckých děl* 2003, s. 76, č.k. 17/40; Togner 2004, s. 148, č.k. 3.63; Togner 2005, s. 126

Kresba byla snad návrhem frontispisu. Historie (?) cosi zapisuje na kamenný blok, který je ozdoben královskou korunou a z něž andílek odhrnuje oponu.

Togner (2005) vyslovil názor, že by se mohlo jednat o návrh frontispisu k Pešinovu spisu *Mars Moravicus* (č.k. C.3.4), ale že se také může jednat o přípravnou kresbu pro jinou realizaci.

A.2.2

Alegorie s Chronem a Fámou

kresba tužkou a štětcem v hnědém tónu, lavírováno

54 x 39 cm

ulož.: Olomouc, VK, sg. J IV 51563, fol. 66

lit.: Togner 2004, s. 90, č.k. 3.15; Togner 2005, s. 126

Kresba zatím nerozluštěného námětu mohla být právě tak předlohou k rytině jako k obrazu. Chronos odhrnuje oponu, za níž se objevuje sedící žena v doprovodu zahaleného (truchlícího?) putta. Nad ženou letí Fama dující do trubky. Togner téhož názoru jako u č.k. A.2.1.

A.2.3

Alegorický Bakchanál

kresba perem v tmavohnědém tónu, lavírováno

bílý papír, 54,3 x 40 cm

ulož.: Olomouc, VK, sg. J IV 51563, fol. 59

lit.: Togner 2004, s. 160, č.k. 3.72; Togner 2005, s. 126

Vzhledem k nápisové tabuli zapojené do scény se nejspíše jednalo o návrh frontispisu.

U desky určené pro text stojí Merkur a blíže neurčitelná žena. Nad nimi se objevuje Minerva připravená k útoku svým kopím. Na pravé straně sedí několik amorků a satyrů u velikého sudu vína. Na levé straně jsou v pozadí veselící se opilci a před nimi vínem zmožený, na zem spadlý voják a pastýř. Zřejmě se jednalo o morální námět.

Togner uvedl opět stejnou (nepravděpodobnou) hypotézu, jako u č.k. A.2.1 a č.k. A.2.2.

A.2.4

Mytologická scéna

kresba štětcem v hnědém tónu, lavírováno šedou
bílý papír, 24,5 x 20,5 cm

ulož.: Olomouc, VK, sg. 51712, fol. 82

lit.: Togner 2004, s. 196, č.k. 5.2, obr. 157.

Kresba, u níž není Lublinského autorství jisté, byla snad návrhem pro grafický list či univerzitní tezi. Její námět není jasný, rozpoznatelná je postava Diany v popředí stojící nad zabitou laní a Jupiter v oblacích.

A.2.5

Návrh k univerzitní tezi (?)

kresba štětcem na tužkové podkresbě, lavírováno hnědě, vysvětlováno bílou
bílý papír, 30,5 x 20 cm

ulož.: odcizeno – původně Olomouc, VK, sg. J II 51711, fol. 60

lit.: Togner in *Katalog odcizených a nezvěstných uměleckých děl* 2003, s. 114, č.k. 60/40; Togner 2004, s. 161, č.k. 3.74

Kresba se jeví jako návrh pro univerzitní tezi. Pro její přílišnou skicovitost není o jejím námětu možné napsat nic bližšího.

B) Lublinského exkurzy do grafického umění

B.1

*Divus Franciscus Xaverius Magnus Indiarum apostolus [...]*¹

Olomouc 1663

4°

ilustrace: 10 emblémů

značeno: 10. emblém: „*M. Lublinsky fecit*“

technika a rozměry: lept, rozměry desek ca. 12,5 x 12 cm

ulož.: Praha, SK, sg. BC VI 102/adl. 14; Olomouc, VK sg. 33 330

lit.: Pumprla 1974–1979, V, s. 1155–1156, č. 2632; Mlčák 2004, s. 18–19; Togner 2004, s. 257–259

Nejstarší známou Lublinského výtvarnou realizací je deset leptaných rytin, které zdobí emblematický tisk deseti studentů olomoucké univerzity, vydaný u příležitosti jejich společné obhajoby titulu bakaláře filozofie v roce 1663. Dílo oslavuje sv. Františka Xaverského v deseti emblémech, jejichž počet má připomínat deset let jeho misionářské působnosti v Indii (slovy titulu „deseti let, které vytrpěl v Indiích“) a ve stu epigramech. Každý z neobakalářů věnoval ke cti Xaveriově jeden emblém, označený jako „*symbolum*“. Jednotlivé emblémy se klasicky skládají z vyobrazení (*icon*; *pictura*), motto (*lemma*) a rozvíjejícího textu (*epigram*). *Icon* Lublinský zasadil do různě ztvárněných kartuší, jejichž součástí je vždy znak příslušného studenta. Na každý emblém navazuje deset epigramů, které předchází verše oslavující devět mužů a Apollóna.

Lublinský by býval jistě schopen emblémy zkomponovat sám. Pravděpodobnější ale je, že autory emblémů byli sami neobakaláři, kteří si na nich vybrušovali „poetické“ schopnosti („*Poetae Academici Olomucenses*“), patrně za pomoci svého profesora. Lublinský jistě přispěl radou ohledně výtvarné podoby emblémů.

Interpretace emblémů *Divus Franciscus Xaverius* a zasazení tisku do kontextu knižní kultury olomouckého prostředí je záležitostí pro samostatné pojednání, na němž se již pracuje.² Proto budiž na tomto místě podán pouze stručný popis emblémů.

1. emblém Dominika Františka Ignáce Podstatského z Prusinovic – Atlas s nebeskou klenbu na ramenou; lemma „*NON SUFFICIT UNUS*“
2. emblém Petra Leopolda Orlíka z Laziska – Voják nabíjející kanón; lemma: „*NON CAPIO RUMPAR*“
3. emblém Karla Julia Orlíka z Laziska – Strom v bouři; lemma: „*UBERIOR CUM VERBEROR*“
4. emblém Petra Samuela Jordana ze Zakliczyna – Varhany; lemma: „*VARIIE IN VARIIS*“
5. emblém Václava Michaela Harasovského z Harasova – Karafa s vodou na stole; lemma: „*ET IUUVOR ET IUVO*“

¹ *Divus Franciscus Xaverius Magnus Indiarum Apostolus in Symbolica Decade in honorem Annorum Decem in Indijs exantlatorum Adumbratus ET Epigrammatum Centuria Expressus...Dominis...AA.LL: et Philosophiae Neobaccalaureis cum in Aula Universitatis Olomucensis promotore R. P. Martino Lassota, S. J. [...] Primam Philosophiae Lauream capesserent Dicitur ac consecratus ab Illustrissima Facultate Academica Poeseos in eadem Universitate studiosa Anno MDCLXIII.*

² Tisk podrobně zpracovává Kateřina Dolejší ve své disertační práci *Jazyk symbolů: Symbolické ilustrace v olomouckých barokních latinských tiscích*, Brně, Masarykova univerzita.

6. emblém Jana Alexandra Jordana ze Zakliczyna – Rak nesoucí v klepetech korouhev s křížem; lemma: „*IN HOC SIGNO VINCES*“
7. emblém Viléma Jáchyma Harasovského z Harasova – Dalekohled; lemma: „*EX HIS VENTURA*“
8. emblém Martina Kasprzického z Wielopolu – Hodiny; lemma: „*REPERCUTIT ICTAS*“
9. emblém Jana Stanislava Czechowitze z Pogovia – Kvočna s kuřaty; lemma: „*CONVOCAT UT PASCAT*“
10. emblém Karla Jindřicha Schetzliche z Hetzenfeldu – Zapadající slunce; lemma: „*SOLIS AB OCCASU*“

B.2

Ignác František Radochla, *Newe Wassers Fästung* [...] ¹

Olomouc, Jan Josef Kilian 1673

12°

frontispis

značeno: vlevo dole *P. Antonius Lublinski fecit*

technika a rozměry: lept, 14,2 x 8 cm (oříznuto)

ulož. (výběr): Praha, NK, sg. 18 L 282; Vídeň, ÖNB, sg. 69 J 182

lit.: Nepublikováno

Olomoucký lékař a doktor filozofie Ignác František Radochla vydal v roce 1673 drobnou knížku, dedikovanou biskupu Karlu z Liechtensteina-Castelcornu. Popisuje v ní kyselé prameny, které „znovuobjevil“ nedaleko Olomouce, mezi vesnicemi *Zeschdorff* (Těšíkov) a *Pettersdorff* (Petrovice).² Dnes jsou známy jako těšíkovská kyselka.

Frontispis k Radochlově učenému i apologetickému dílu navrhl a sám vyryl Antonín Lublinský. Spolu s výzdobou emblematického tisku *Divus Franciscus Xaverius* (1663; č.k. B.1) představuje frontispis *Newe Wassers Fästung* ojedinělý projev Lublinského činnosti jako „peintre-graveur“. Rytina působí na první pohled diletantsky, Lublinský měl například problémy s převedením písmen na plotnu. V porovnání s jeho o deset let staršími rytinami pro *Divus Franciscus Xaverius* je však patrný pokrok, který v ovládnutí grafického umění učinil. Zvládl například perspektivní odstupňování, popředí zobrazil silnými, tmavými tahy, zatímco Olomouc v pozadí je nastíněna jemnými, téměř pavoučími čárkami rycí jehly.

Zřejmě si vědom svých limitů rytce, omezil Lublinský návrh na jednoduchou kompozici. Její koncepce vychází z Radochlovy předmluvy, v níž autor praví, že svůj traktát pojal jako pevnost se sedmi bastiony – jednotlivými kapitolami.³ Ty jsou pojmenovány latinskými otázkami *Quis?*; *Quid?*; *Ubi?*; *Quibus?*; *Quibus [auxiliis]?*; *Cur?* *Quomodo?* a *Quando?* Lublinský vyobrazil podlouhlé sedmicípé opevnění, do jehož sedmi bastionů se pokusil napsat názvy jednotlivých kapitol; zleva „*Qbq*“; „*Ubi*“ „*Quiud*“ „*Quis*“ a „*Qdo*“ (další dva nápisy nelze přečíst). Uprostřed pevnosti stojí na skále hrdina v antikizujícím šatě. Na štítu, který nese, je napsáno písmeno „*Q*“, jímž začínají jednotlivé kapitoly. Muž se opírá o bodec, připomínající astrologické znamení Marta. Směřování bodce je z oblaku vedeno Boží rukou. Tento motiv odpovídá Radochlovým slovům, že Bůh je jeho úhelným kamenem a na něm založil svou práci. Hrdina tedy představuje Radochlu a pevnost jeho díla. V místě, kde se bodec dotýká skály, vytéká pramen, který se dělí se do dvou toků – Radochlou pojednávaných léčivých pramenů. Na břehu levého vodního ramene stojí Filozofie s knihou, u protějšího Medicína s baňkou; obě ženy jsou personifikacemi Radochlou ovládaných oborů. Nad pevností se vznáší posel bohů Merkur, držící vlající pásku s nápisem „*PRO PATRIA*“ a vyjadřující tak Radochlovo patriotické cítění. Jak autor praví v dedikaci,

¹ *Newe Wassers Fästung Das ist: Kurtze beschreibung zweyer schön längst erfundener aber wegen verwürten Zeiten nicht geachter Sawyer-Brünnen Zwischen Zeschdorff und Pettersdorff zwey Meil hinter Ollmütz liegendt: Nun mehro dem lieben Vatterland zu Nutz und Wolfahrt einer Fästung gleich mit vernünfftigem rationen verpolwercket Durch Ignatium Franciscum Radochlam, Moravum, Phil: & Medicinae Doctorem [...]*

² Ortslexikon 1983, Petersdorf – Petrovice, též Hraničné Petrovice, okr. Sternberg s. 563; Zeschdorff, Těšíkov, s. 564.

³ Radochla 1673, s. 11.

sepsal své dílo s myšlenkou na užitek otčině („*dieses mein Tractätlein so zu Nutz des Vatterlandts beschreibe*“).⁴ Na čelním bastionu je umístěn znak biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcornu, jemuž Radochla svůj spis věnoval. V pozadí se rýsuje silueta Olomouce.

⁴ Ibid., s. (6).

C) Lublinským navržené rytiny

C.1 Univerzitní teze

C.1.1

Univerzitní teze Jana Egidia Engelberta Markomanniho – Štěstí Moravie s jejími pěti kraji pod správou Ferdinanda z Dietrichsteina

místo a datum obhajoby: Olomouc 1665

rytec: neuveden (Leonhard Heckenauer?)

značeno: vpravo dole: *Delineavit R.D.M. Ant. Lublinsky C.R.L. ad oes Sanctos Olomucij*

technika a rozměry: mědiryt, 46,5 x 68,4 cm (mnichovský exemplář)

ulož.: Mnichov, Staatliche Graphische Sammlung, inv. č. 131222;¹ Varšava, MN, Gr. Pol., inv. č. 20407. Stift Göttweig, Graphisches Kabinett

lit.: Lechner 1985, s. 59–62, č.k. 31; Zelenková 1999, s. 40–44, č.k. 2; Zelenková 2002, s. 154; Togner 2004, s. 241, č.k. 7.1.2

údaje o disputaci:

Positiones Philosophicae quas in Alma Caesarea Regia et Episcopali Universitate Olomucensi societatis IESU sub Gratioussissimae Clementiae Auspiciis Illustrissimi ac Celsissimi Principis Domini Dni Ferdinandi S.R.I. Principis a Dietrichstein, Dni in Nicolspurg: Haereditarii Pocillatoris Carinthiae, S.C.M. actualis Consilarii, Cubicularii, nec non Regii in Marchionatu Moraviae Capitanei etc. etc.

Praeside R. P.Martino Lassota e Socte IESU in eadem Alma Universitate Professore ordinario ac Seniore.

Pro suprema Philosophiae Laurea propugnandas suscepit Ingenuus ac Eruditus Ioannes Aegidius Engelbertus Marcomanni A.A.L.L. et Philosophiae Baccalaureus A.MDCLXV mense...die...

dedikační text:

Illustrissime ac Celsissime Princeps Domine, Dne Clementissime, Mecoenas Atavis edite Maximis, Sangvis Principum! TU nobilissimis summisq(ue) junctus [a] et natus in Domo iam inde ab annis 800 [b] quantum obliviosus veteris boni orbis meminit in publicum clarissima. Quis enim numeret trophaea militaris gloriae? [c] Quis fidelitatis erga summos Principes tesseras? [d] Quis aras avitae pietatis? [e] honoris porticus [f] columnas regionum columinibus ac Praefectis positas? [g] totidem Gentis Dietrichsteinianae decora? Omitto plurima maxima! Non excedo Moraviam. Meminit haec (:quam dulciter!:) Purpurati et Eminentissimi factorum et non sacrorum Principis Francisci. [h] O quam ab huius quoque memoria placidum fuit Te intueri Princeps Celsissime, post intentatas ab Ottomanno siderationes, post nubila Tartari, ad Clavum Moraviae tenendum, cum cornu copiae et felicitatis qvasi Tibi congenitae adventantem! redeunt, redeunt Dietrichsteiniana tempora, ingviebat cum quinque suis districtibus Marcomannia; utinam secula! Patere nunc, Domine Dne clementissime ut celsitudini Tuae Philosophiam meam, qua humana, et qua supra naturam est, in fine suo, sed de TUA magis gloria et patrocinio, cum patria exultantem, venerabundus sistam: dum TU Princeps clementissime, serenissimos pristini favoris radios gratiose, quod supplex oro,

¹ List dole oříznut, chybí tak dolní textová část.

etiam in me, domumq(ue), patris mei, Tibi utiq(ue) pronissimo cultu obstrictos, et toto affectu subjectissimos digneris reflectere: ponamque hanc veluti geminam Dietrichsteiniano, hoc est fortunatissimo regimini columnam, inscripto communi meo, et Moraviae, quae sic moram felicitatis suae expetit, desiderio: non plus ultra. O state fulcra patriae! Superi non auferte, ne quidem ad coelos cito! Diu, diu Principem, cui cetera auguramur et vovemus etiam magnis majora, et Gubernationem Dietrichsteinianam nobis favete! Diu, diu haec votorum meta persistat: non plus ultra! Ita vovet ac precatur.

Illustrissimae celsitudinis Tuae cliens subditissimus Ioannes Marcomanni.

Nejjasnější a nejvznešenější kníže pane, pane nejmilostivější, mecenáši, potomku nejvyšších předků, krvi knížat!

Ty z nejvznešenějších a s nejvyššími spojený [a] a narozený v domě již od 800 let trvajícím [b] nakolik si svět zapomínající na staré dobré věci byl schopen pamatovat věci pro veřejnost nejslavnější? Kdo by totiž vypočítal trofeje vojenské slávy? [c] Kdo doklady věrnosti vůči nejvyšším vůdcům? [d] Kdo oltáře úcty k předkům? [e] sloupoví cti [f] sloupy vztyčené záštitám a vůdcům krajů? [g] a zrovna tolik ozdoby rodu Dietrichsteinského? Pomímám velmi četné výtečnosti! Neopouštím Moravu! Tato se pamatuje, jak sladce!, na svaté činy jeho Eminence knížete Františka a na některé i nepamatuje. [h] Ó jak milé bylo, i kvůli vzpomínce na něj, hledět na Tebe, kníže nejvyšší, po ohrožení souhvězdí od Otomanů, po temnotách podsvětí, přicházejícího, abys uchopil kormidlo Moravy s rohem hojnosti a štěstí jako by Tobě vrozené! Vrací se, vrací dietrichsteinské časy, oddechla si Morava s pěti svými kraji, kéž navěky! Strp, kníže pane nejlaskavější, abych Tvé vznešenosti postavil svou filozofii, která je lidská a která je ve svém konci nad přírodu, avšak spíše abych uctíval Tvou slávu a patronát, Tebe vynikajícího s Tvou vlastí (pokud bys milostivě ráčil, Ty vznešený kníže, obrátit své nejjasnější paprsky své někdejší přízně, o což Tě poníženě žádám, také na mě a dům otce mého, kteří jsme Ti zavázáni nejponíženější úctou a poddání veškerou láskou) a postavím tento jakoby dvojitý sloup Dietrichsteinským, to jest nejšťastnější vládě nadepsané mé obci a Moravě, který tak vyjadřuje trvalost svého štěstí a s toužebným přáním „non plus ultra“. O vytrvejte opory vlasti! Aniž je nebešťané neodnášejte rychle do nebes! Dlouho, dlouho nám přejte vládu Dietrichsteinských a knížete, kterému přejeme ostatní a též zaslibujeme velkým věcem větší!

Dlouho ať přebývá tato mez modliteb „non plus ultra“! Tak vzývá a prosí nejvznešenější velikosti Tvé nejoddanější chránělec Jan Markomanni.

Koncepce univerzitní teze Jana Egidia Engelberta Markomanniho reflektuje vzestup rodu Dietrichsteinů v první polovině 17. století a oslavuje jejich „šťastnou vládu“ na Moravě. Kromě nepřiliš konkrétní, panegyrické dedikace, přináležel k vyobrazení ještě textový pás (v ustálené podobě univerzitních tezí výjimečný), na kterém byla v odstavcích „a“ až „h“ vypsána historie Dietrichsteinů. Na jednotlivé odstavce jsou pak odkazy v dedikačním textu.²

Jelikož historie a sláva dietrichsteinského rodu je stěžejním motivem Markomanniho dedikačního textu a odráží se i v obraze rytiny, bude zde podán její stručný nástin. Posloupnost dietrichsteinského rodu lze sledovat od druhé poloviny 15. století, tedy zhruba o 600 let později, než jak uvádí dedikační text („narozený

² Tento textový přídavek je odstřižen u mnichovského i u göttweigského exempláře. U exempláře uloženého ve Varšavě je dodatečně přilepen na podložce k rytině, která je jinak poškozena.

v domě trvajícím již od 800 let“). V roce 1575 získal panství mikulovské císaři oddaný katolík Adam z Dietrichsteina (†1590). Jeho majetky rozmnožil syn František (1570–1636), kníže a kardinál, nejvyšší hofmistr a tajný rada Rudolfa II. Jako olomoucký biskup (od r. 1599) byl zapáleným vykonavatelem katolické reformace. Po porážce stavovského povstání byl v roce 1621 jmenován gubernátorem Moravy. V dobách třicetileté války se snažil ušetřit Moravu ničivých dopadů bojů, pečoval o pořádek a bezpečnost v zemi. „Svaté činy“ a ctnosti kardinála Františka z Dietrichsteina vzpomíná Markomaniho dedikační text. František z Dietrichsteina zanechal svému dědici, synovci Maxmiliánu z Dietrichsteina (1596–1655) skutečné „dietrichsteinské knížectví“, druhý největší feudální pozemkový majetek na Moravě. Maxmiliánův syn Ferdinand (1636–1698) byl již v 28 letech jmenován moravským zemským hejtmanem. Vzdělaný a kavalírskými cestami poučený Ferdinand z Dietrichsteina patřil k nejvlivnějším a nejbohatším osobnostem moravské politiky druhé poloviny 17. století a dosáhl i významného postavení na vídeňském dvoře.³ Byla mu věnována ještě jedna Lublinským navržená teze, vážící se k magisterské obhajobě Rudolfa Hassnigka z roku 1670 (srov. č.k. C.1.5).

Nádherně oděný Ferdinand z Dietrichsteina vjíždí na slavnostně vystrojeném koni s dietrichsteinským znakem na hrudi do scény teze. Doprovod mu tvoří několik kavalírů a defendent Markomani, který drží rozměrné velum s dedikačním textem a obdivně vzhlíží ke svému patronovi. Nad knížetem přidržují dva andělci listinu s údaji ohledně disputace a s vypsáním obhajovaných tezí. Ferdinanda z Dietrichsteina vítá trůnící Moravie s žezlem v ruce. Levice Moravie spočívá na hlavě moravské šachované orlice, kterou zasahuje paprsek vycházející z hvězdy v nebesích. Uprostřed hvězdy je znak Ferdinanda z Dietrichsteina. Na dietrichsteinský znak dopadá proud světla vycházející z rakouského znaku, který září ve slunci. Císařská koruna posazená na znaku vypovídá, že sluncem ozařujícím Ferdinanda z Dietrichsteina je císař Leopold I. Mezi těmito nebesko-heraldickými jevy táhnou dva jeřábi, symboly bdělosti, triumfální vůz s dietrichsteinským géniem.⁴ V pěřové čelence génia je vetknut dietrichsteinský znak, který zdobí také před vozem. Génius sype z rohu hojnosti na moravskou orlici květiny a plodiny, mezi nimiž dolů padají také odznaky moci a důstojenství, kardinálský biret, žezlo, kniha, váhy a meč. S posvěcením paprsků habsburských i dietrichsteinských zatíná moravská orlice pařáty do paží dvou mužů kroutících se u paty trůnu Moravie – bědujícího otřhaného muže, představujícího nejspíše válečnou bídu, a Turka, který se marně vzpíná k ráně šavli. Vedle bezmocně leží na ukořistěném snopu obilí další Turek. Přítomna je také Nespravedlnost, symbolizovaná bezvládnou ženou s pohozenými vahami. Po boku Nespravedlnosti leží žena s páskou na očích, mačkající stránky otevřené knihy, představuje tedy Nevědomost.⁵ Význam této poráženecké skupiny je jasný – Morava pod dietrichsteinskou správou poráží temné pozůstatky války a neblahé hrozby vlastní doby.

Po pravé straně trůnu Moravie je již znázorněn rozkvět Moravy. Od vyobrazených zel je dělí říční bůh, patrně bůh řeky Moravy. Postavy za jeho zády jsou personifikacemi hlavních moravských měst a zároveň i pěti krajů, z nichž se Morava v 17. století skládala – kraje Znojemského, Jihlavského, Brněnského, Hradištského a Olomouckého.⁶ Nejblíže k divákům hledí dívka ozdobená hvězdnou čelenkou, která podle připojeného znaku ztělesňuje Olomouc a olomoucký kraj. Sedí na hromádce knih a drží žezlo olomoucké teologické fakulty s císařským orlem v hlavici. Také biret

³ OSN, VII, s. 504–507. Kroupa 1983. Mařa 2004, s. 418, s. 437–438 a passim.

⁴ Ripa, s. 502.

⁵ Srov. ibid., s. 222.

⁶ Válka 1996, s. 149.

a mozeta položené u jejích nohou vypovídají o Olomouci jako o sídlu univerzity, teologických studií a biskupství.⁷ V obecnějším smyslu Olomouc symbolizuje Moudrost. Za Olomoucí sedí žena s mečem a vahami, atributy Spravedlnosti. Na stupni schodiště pod jejíma nohama je položen štítek se starým brněnským znakem. Brno je tu tedy představeno jako sídelní město zemského soudu.⁸ Ozbrojenec se znakem pevnostního města Uherského Hradiště symbolizuje Sílu. Před ním sedí žena na kameni označeném jihlavským znakem a hornický krumpáč v její ruce upomíná na místní stříbrné doly. Jihlava tedy zároveň představuje Bohatství. S Jihlavou rozmlouvá Hojnost, držící spolu se znakem úrodného Znojma plody révy a dalšího ovoce.

Ctnosti a dobra, ztělesněná moravskými městy (kraji), jsou antitezemi k zlořádné, avšak již zneškodněné skupině postav pod trůnem Moravie. Moudrost má svůj protiklad v Nevědomosti, Spravedlnost v Bezpráví, Hojnost v Nedostatku způsobeném loupeživými Tatary, Bezmocnost poraženého Turka tvoří protějšek Síly a naříkající Nouze je protikladem Bohatství.

Morava, na jejíž zvlněnou krajinu, idylicky ozářenou slunečními paprsky se otvírá průhled v pozadí, si tedy může „oddechnout se svými pěti kraji“, když se „vrací dietrichsteinské časy“ (srov. ded. text). Jako vzpomínka na „zlaté časy“ správy kardinála Františka z Dietrichsteina je připojen výjev ve sloupové architektuře vzadu. V „portiku honoris“ (srov. ded. text) na trůnu pod baldachýnem předsedá František z Dietrichsteina slavnostnímu shromáždění.

Markomaniho univerzitní teze je spolu s tezí Ferdinanda Alberta Leytnera (č.k. C.1.2) nejstarším známým příkladem Lublinským navržených univerzitních tezí. Z porovnání obou těchto časných projevů jeho inventorského umění vychází Markomaniho teze o mnoho lépe, především ve zvládnutí kompozice a upuštění od přílišné popisnosti vázané na dedikační text.

⁷ Žezlo zhotovené v roce 1652 se dochovalo dodnes, byť prošlo v průběhu let dalšími úpravami. Hlavice Lublinským znázorněného žezla připomíná také velkou pečeť jezuitské akademie z roku 1655, srov. Šantavý – Hošek 1980, s. 74–75, obr. 15.; obr. 2.

⁸ OSN, IV, s. 726.

C.1.2

Univerzitní teze Ferdinanda Alberta Leytnera – Chrám slávy rodu Schwarzenberků

místo a datum obhajoby: Olomouc 1665

rytec: Bartholomäus Kilian

značeno: vlevo dole: *Delineavit R.D. Ma. Antonius Lublinski Can. Regul. Lat. Ord. Sti. Augustini. Olom. ad Oes. Sanctos*; vpravo dole: *B. Kilian sculps.*

technika a rozměry: mědiryt, 68 x 95,6 cm (slepeno z otisků ze 4 desek; vzadu připsal *Nobiliti ac Generoso Dno Martino Josepho Ertell*; razítko *Ex Bibl. Regia Berolin*)

ulož.: Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, inv. č. YA 9660 gr

lit.: Hollstein XXIII, s. 14, č. 4; Nagler IX, s. 71; Appuhn-Radtke 1988, s. 159–161, č.k. 29; Zelenková 1999, s. 35–39, č.k. 1; Zelenková 2002, s. 153; Togner 2004, s. 241, č.k. 7.1.1

údaje o disputaci:

Philosophia Peripatetica quam pro Suprema eiusdem Laurea in Alma Caes. Regia(ue) et Episcopali Universitate Olomucensi Societatis JESU sub Auspicijs Illmi ac Excellmi Dni. Dni. Joannis Adolphi Comititis de et in Schwartzenberg, Dni. in Hohenlandtsberg, Gumborn, Wittingau, Frauenberg et Murau etc. etc. Aurei Velleris Equitis, Sac. Caes. Majestatis intimi et actualis Consiliarij. Propugnandam suscepit Nobilis ac Eruditus Dns. Ferdinandus Albertus Leytner AA.LL. et Philosophiae Baccalaureus. Praeside Rdo. P. Martino Lassota e Societate JESU A.L. et Philosophiae Doctore, eiusdem(ue) in dicta Universitate Professore Ordinario ac Seniore. Anno a partu Virgineo MCDLXV. Mense...Die...

dedikační text:

ILLUSTRISSE AC EXCELLENTISSE D(OMI)NE D(OMI)NE COMES.

Habet Gentilitia Domus TUA, et ab Augustissimis Austriae radijs, et a praeclaris Progenitorum factis quam sibi gratuletur gloriam. Si enim Ungariam respicias, Hanc Comes ADOLPHUS Avus TUUS Bellator Fortissimus: qui sub Serenissimis PHILIPPIS II. et III. Hispaniarum Regibus, in Belgio prius Regijs cohortib(us) praefuerat: vix ense districto Turcarum exercitu liberat; inde sub RUDOLPHO II. supremus Campi Dux Laurinum: de quo Turcae jactarant: non ante sibi eripiendum, quam gallus in turri aeneus cantasset: Christianitati restituit; ac tum Pappam priori quidem vice contra rebelles sustinet, altera vero ad eand(em) decorae fortitudinis Victima purpuream, sed Caesari candidam, animam profundit. Si intueare Imperium effulget Illustrissim(us) D(ominus) ADAMUS, Heros Religiosissimus, Parens TUUS, ordinis S(ancti) Joannis per Marchiam, Saxoniam, Pommeraniam, et Vandaliam Magister; hinc quoque Magnus! quia major esse poterat si Religionem tanti non fecisset, quam et in suis apprime conservandam urgebat. An non pie Liberalis, dum exercitum Catholicissimi Imperatoris fame fatiscentem subministrata opportune annona, sustentavit? Hinc FERDINANDO II. Caesari pientissimo pretiosus fuit adeo, ut Ratisbonae pro aegrotante ADAMO suo salutem impetratur(us), ad claram prodigijs DEIparae statuam ex voto accesserit FERDINANDUS. Sed et TUIS, Ill(ustrissim)me et Excell(entissim)me D(omi)ne! Domus SCHWARTZENBERGICA Prudentiae ac praestitae Augustissimis FERDINANDIS II et III atq(ue) LEOPOLDO I Fidelitatis decoratur tropheis; ut qui jam inde ab Anno 1635 Illis a Cubiculo, ac post Huic ab intimis Consilijs, ubiq(ue) gratissimus, dicere possis: semper in oculis. Et vero quanti

fieret tam Provida Gentilitijsq(ue) Virtutum fulta columnis Fides, praeteriti demonstrarunt anni, dum TIBI, Columnae Inconcussae, a Manu Augustissima Vicariae gubernationis fuit imposita moles. Quid ad haec Manes pientissimi Sereniss(imi) Archiducis Leopoldi? Illi in expeditione Belgica comes, cubiculi et aulae plures annos Praefectus, maxime provida(m) et fidelem usq(ue) ad postremum Principis Spiritum operam navasti. O praeclarae Virtutum Columnae Fortitudo, Religio, Prudentia et Fidelitas! totidem scilicet Columina Comitum Schwarzenbergicorum Ill(ustrissi)mae et Excell(entissi)mae Domus! Num aureae? eam certe TU aureo vellere exornasti. Novissimum aurum Novissimi sideris partum esse. Sine igitur Ill(ustrissi)me et Excell(entissi)me D(omine) D(omine) Comes aureo Domus gratiosissimae limiti, has Philosophiae meae ad sterni Positiones, et me, quo Clientes consuevisti, aureo ingenitae benignitatis radio intuere, admitte affectu ILLUSTRISSIMAE et EXCELL(ENTISSI)MAE Dominationis TUAE Clientem minimum Ferdinandum Albertum Leytner A. A. (rtium) L. L. (iberalium) et Ph(i)l(osophi)ae Baccalaureu(m).

Nejjasnější a nejvznešenější pane, pane hrabě.

Dům Tvého rodu má jak od nejvznešenějších paprsků Rakouska, tak od slavných činů předků slávu, k níž si může blahopřát. Vždyť ohlédneš-li se po Uhrách, osvobodil je od tureckého vojska, sotva vytasil meč, Tvůj děd hrabě Adolf, statečný válečník, který předtím vedl královské jednotky v Belgii, pod nejjasnějšími španělskými králi Filipem II. a III. Později, jako nejvyšší polní velitel, získal pod Rudolfem II. křesťanstvu vavřín, o němž se Turci chvástali, že jim nebude vyrván dřívě, než by zakokrhal měděný kohout na věži. A konečně, potom co dřívě pomohl papeži proti vzbouřencům, vypustil duši, purpurovou leskem čestné a statečné oběti, ve vztahu k císaři ale průzračnou.

Pohlédneš-li na říši, zazáří tu Tvůj otec nejjasnější pan Adam, zbožný hrdina, mistr řádu svatého Jana v marce brandenburské, Sasku, Pomořanech a Vandalii, i tím byl velký! Vždyť mohl být větší, kdyby si necenil tolik zbožnosti, na jejímž zachování důsledně trval i mezi svými. Nebyl snad zbožně štedrý, když podpořil vojsko katolického císaře umdlévající hladem vhodně poskytnutou úrodou? Z tohoto důvodu byl pro zbožného císaře Ferdinanda II. natolik drahý, že sám Ferdinand jel podle slibu do Řezna k soše Bohorodičky, proslulé různými divy, aby dosáhl uzdravení svého churavějícího Adama.

Ale dům schwarzenberský se honosí také trofejemi Tvé moudrosti a věrnosti, prokázanými vznešeným Ferdinandům II. a III. i Leopoldovi I. Vždyť již od roku 1635 prvním dvěma v komoře a potom onomu třetímu v tajné radě, na obou místech velmi vítaný, můžeš říkat: stále na očích. A skutečně, jakou cenu měla prozíravá důvěra ke ctnostem, podepřená pilíři rodu, ukázaly minulé roky, když bylo na Tebe, neotřesitelný pilíř, vloženo nejvznešenější rukou břemeno zástupce vlády. A jakou to má spojitost s památkou nejjasnějšího a velmi zbožného arcivévody Leopolda? Až do jeho posledního dechu jsi pro něj velmi prozíravě a věrně pracoval na belgickém tažení, jako průvodce a mnohaletý prefekt komory a dvora.

Ó přeslavné sloupy ctností, sílo, zbožnosti, moudrosti a věrnosti! Právě tolik je opor přeslavného a urozeného domu hrabat ze Schwarzenberku. Zda zlatého? Ježž jsi Ty zajisté vyzdobil Zlatým rounem. Nejnovější zlato se zrodilo z nejnovější hvězdy. Dovol tedy, nejurozenější a nejvzácnější pane, pane hrabě, aby základy mé filozofie byly položeny k zlatému prahu nejlaskavějšího domu a aby ses na mě podíval zlatým paprskem Tvé vrozené laskavosti, jak jsi zvyklý vůči poddaným, a připusť svého nejponíženějšího služebníka Ferdinanda Alberta Leytnera, bakaláře svobodných umění a filozofie, k Tvé nejjasnější a nejurozenější Vznešenosti.

Univerzitní teze Ferdinanda Alberta Leytnera vyobrazuje chrám slávy Schwarzenberků a to nejskvostnější z rodové historie. Co o předcích a osobě patrona Leytnerovy disputace, Jana Adolfa ze Schwarzenberka, nešlo sdělit obrazem, to dodává dedikační text; prostý metafor a narážek, tvoří přiléhavý komentář celé scény.

Kompozice scény je vystavěna symetricky podle centrální svislé osy, která pomyslně prochází středem průčelí chrámu. Před portálem polygonálního stavby stojí kníže Jan Adolf, který jako by právě vystoupil z rodové svatyně.¹ Za jeho zády uvnitř chrámu lze spatřit jeho potomky. Kníže se levou rukou se dotýká řádu Zlatého rouna připevněného na hrudi, v pravé ruce drží medaili s portrétem císaře Leopolda I. Zpoza jeho ramene vyhlíží andílek, který mu podává spolu s klíčem císařského komořího ještě jednu medaili (podobizna na ní však není zřetelná). Nad hlavou Jana Adolfa ze Schwarzenberka snášejí další tři andílci řetěz s řádem Zlatého rouna, kterým hrabě „ozdobil zlatý dům rodu“ (srov. ded. text). Podává jim jej žena usazená na římsě stavby, vedle štítu se starým rodovým znakem ozdobeným hraběcí korunkou.² Podle psa, který se k ženě lísá, symbolizuje Věrnost. Tento význam potvrzuje také opakující se motiv medaile a klíče, který Věrnosti předává postava Prozíravosti.³ Také ona je opatřena atributy podle Ripovy *Iconologie*, zrcadlem a hadem, který se vine po její paži.⁴ Na římsě chrámu stojí dvě další schwarzenberské ctnosti, Statečnost a Víra. Zahalená Víra má na čelence připevněný kříž, druhý kříž drží v ruce a předává kadidelnici andílkovi-ministrantovi.⁵ V nice vedle Víry je umístěno brnění se štítem, na němž je patrný maltézský kříž – motiv upomínající na příslušnost Jana Adolfa ze Schwarzenberka k řádu maltézských rytířů. Statečnost stojí na opačné straně, před níkou plnou vojenských trofejí. Na hlavě má helmu s vavřínovým věncem a láme násadu praporec s vyobrazením tureckého půlměsíce. Andílek sedící u jejích nohou velí s trumpetou a bubínkem k útoku proti osmanským vojskům. Malý Herkules Statečnosti předává dubovou větévku, která platila za jeden z jejích atributů.⁶ Na římsě stojící čtyři „sloupy“ ctností: „Fortitudo, Religio, Prudentia et Fidelitas“ tvoří, jak praví dedikační text, opory domu schwarzenberského.

Naplno se tyto ctnosti projeví zejména u dvou hrdinů rodu, Adolfa a Adama ze Schwarzenberka, jejichž portréty jsou umístěny v nikách v přízemí chrámu. Po pravé ruce Jana Adolfa ze Schwarzenberka je to jeho děd, hrabě Adolf (1550/1–1600), představený nápisem jako: „*Illust(riissimus) D(ominus) Adolphus Com(es) ac D(omi)n(us) in Schwartzenberg etc. S(acrae) C(aesarae) M(ajesta)tis a Con(silio) Au(lae) Bellic(ae) Summo Hung(ariae) Bell(i) Equit(um) MAGISTER Urban(us) Vien(ensis) etc. Praesidiar(ius) Iaurin(us) DUX supremus*“.⁷ V druhé nice je vyobrazen

¹ Jan Adolf ze Schwarzenberka (1615–1683) byl významnou osobností. V r. 1635 vstoupil do maltézského řádu, následoval hodnostní vzestup u císařského dvora, byl ustanoven císařským komořím a císařským radou; roku 1650 získal od španělského krále řád Zlatého rouna, v roce 1670 předsedou říšské tajné rady a spolu se synem povýšen do stavu říšských knížat, roku 1671 obdržel titul velkého palatina. *OSN*, XXIII, s. 86. Srov. také údaje dedikačního textu.

² Appuhn-Radtke 1988, s. 159.

³ Ripa 1603, s. 152–153.

⁴ *Ibid.*, s. 416–417.

⁵ *Ibid.*, „Religione“, s. 430–431; „Fede Christiana“, s. 149; „Oratione“, s. 372.

⁶ *Ibid.*, „Fortezza“, s. 165, 169.

⁷ Adolf ze Schwarzenberka působil nejprve ve španělských službách, 1594 přešel do služeb rakouských Habsburků, účasten byl obléhání Ostřihomi, zejména se zasloužil o dobytí pevnosti Ráb 29. 3. 1598, za což jej Rudolf II. pasoval roku 1599 na rytíře a povýšil jeho potomky do hraběcího stavu, Rudolf II. polepšil také schwarzenberský znak přidáním havrana (něm. r Rabe), sedícího na utnuté hlavě Turka. Adolf ze Schwarzenberka zemřel roku 1600 na zranění utrpěné v boji. *OSN*, XXIII, s. 85. Schwarzenberg 1963, s. 104–108.

otec Jana Adolfa, hrabě Adam (1583–1641): „*Rev(erendissimus) et Illust(rissimus) D(omi)nus D(omi)nus Adamus Com(es) a Schwartzenberg Ord(inis) S(anc)ti Joannis per Marchiam Saxon(iam) Pomeran(iam) et Vandaliā Magister D(omi)nus in Hohenlansberg et Gimborn etc. Seren(issimi) Elect(or)is Brandenburg(ensis) Consil(iarius) Praecipuus Camerarius etc.*“.⁸

Po stranách schwarzenberského chrámu vyjíždějí na vzepjatých koních dva rytíři, za nimiž se otevírá daleký pohled do krajiny. Jsou to „oživlí“ slavní Schwarzenberkové, jejichž portréty zdobí chrám. V pozadí pod hrabětem Adolfem, velícím se vztyčeným mečem k útoku, se otevírá pohled na opevněné město, k němuž se stahují vojska. Jedná se o pevnost Ráb, kterou roku 1598 slavně osvobodil z osmanského držení jako „křesťanský vavřín“ (srov. ded. text). Na dobytí Rábu odkazují i vylomené dveře, cep, turban a turecká vlajka, které nese houf andílků nad hrabětem Adolfem, aby je přidali k trofejím schwarzenberské Statečnosti. Mezi trofejemi je také hlava Turka do níž klove havran (r Rab); o tento motiv byl za zásluhy Adolfa ze Schwarzenberka o dobytí Rábu polepšen schwarzenberský erb.⁹

Na pravé straně vyjíždí zpoza chrámu syn hraběte Adolfa, Adam ze Schwarzenberka, mistr řádu maltézských rytířů, s řádovým křížem na hrudi. Za ním se objevuje pohled na vojenský tábor, do něhož přijíždějí vozy naložené zásobami. Tato scéna upomíná na dodávku potravin, kterou kníže poskytl katolickým císařským vojskům, hladovějícím na protestantském území.¹⁰ Na znamení této události nesou andílci nad Adamem ze Schwarzenberka pytel s obilím, který hodlají přiložit spolu s maltézským křížem k postavě Víry jako doklady schwarzenberské zbožnosti.

Sláva schwarzenberského domu se však nezakládala jen na činech předků, ale také na přízni habsburských panovníků. Ti jsou usazeni v nebesích. Z jednotlivých panovníků vycházejí paprsky, které směřují ke svatyni. Na levé straně jsou shromážděni s vavřínovými věnci na hlavě habsburští císařové Leopold I., Ferdinand II., Ferdinand III. a Rudolf II.. Posledně jmenovaný jako jediný nesměruje paprsek k postavě Statečnosti, ale na uťatou hlavu Turka s havranem, na znamení, že právě on ji udělil Schwarzenberkům do znaku. Na opačné straně vysílají světelné paprsky k personifikaci schwarzenberské Víry španělské králové Filip II. a Filip III., pro něž bojoval Adolf ze Schwarzenberka, a arcivévoda Leopold Vilém, kterému zase věrně sloužil Jan Adolf ze Schwarzenberka.¹¹

V popředí předstupuje defendent Leytner před svého patrona Jana Adolfa a pokládá pod jeho nohy velum s dlouhým dedikačním textem. Dva andílci naproti defendentovi pozdvihují oválnou kartuši s údaji o konání disputace. Leytnerem obhajované filozofické teze, pokrývají ve shodě se slovy dedikačního textu půdu a sokl kolem chrámu (srov. „položené ke zlatému prahu nejlaskavějšího domu“).

Ač jedna ze dvou nejranějších Lublinským navržených univerzitní tezí, prozrazuje Leytnerova teze olomouckého umělce jako zkušeného a zdatného inventora komplikovaných alegorických scén.

⁸ Schwarzenberg 1963, s. 106–115.

⁹ Viz pozn. 7.

¹⁰ Appuhn-Radtke 1988, s. 160. Falkenstein, 1866, s. 304. Srov. ded. text.

¹¹ Viz pozn. 1 a 7. Appuhn-Radtke 1988, s. 160–161. Srov. ded. text.

C.1.3

Univerzitní teze Františka Eusebia Khuena – Chrám slávy olomoucké kapituly

místo a datum obhajoby: Praha 1667

rytec: Georg Andreas Wolfgang

značeno: vlevo dole: *del. P. Anto. Lublinsky C.R.L. Olom. ad OO. SStos. 1667*; vpravo dole: *Georg. And. Wolfgang s.*

technika a rozměry: mědiryt, 50,7 x 29,3 cm

ulož.: Praha, NG, inv. č. R 44572

lit.: Müller – Olšovský 1998, s. 60–67; Zelenková 1999, s. 45–49, č.k. 3; Zelenková 2002, s. 153; Togner 2004, s. 241, č.k. 7.1.3; Müller 2005, s. 87

údaje o disputaci:

Theses Peripateticae ex Universa Aristotelis Philosophia. Quas sub auspiciis Reverendissimi ac Fidelis Capituli Olomucensis. In alma Caesarea Regia(ue) Universitate Pragensi Praeside R.P.Sigismundo Hartmann e Societate Jesu AA. LL. et Philosophiae Doctore et in eadem Universitate Mathematicum Professore Ordinario defendendas suscepit Illustriss. Dn. Dn. Franciscus Eusebius Comes Khuen S.R.I.C. a Lichtenberg et Gandec K.

Po stránce kompoziční a výtvarné zdařilosti patří univerzitní teze Františka Eusebia Khuena mezi nejslabší Lublinským navržené rytiny. Dedikace Khuenovy teze olomoucké kapitule s sebou nesla námět suchopárný a ke zdaru výsledku nepřispěl ani grafický přepis G. A. Wolfganga. Na druhé straně je však Khuenova ohláška velmi cenným dokumentem heraldickým a vysloužila si proto již odborný zájem.¹

Chrám slávy je na Khuenově tezi znázorněn jako dlouhá bazilika, uprostřed jejíhož vítězného oblouku se skví nápis „*TEMPLUM HONORIS*“. Pod ním lemuje klenební oblouk vergiliovský citát „*Prisca Fides facta, sed FAMA perennis 9 Aen*“ („dávná víra činem, ale slávou věčná“; *Aeneis IX,79*). Oním dávným činem, připomenutým úryvkem z *Aeneidy*, je míněn nekompromisní postoj olomoucké kapituly za stavovského povstání v roce 1619, kdy povstalci uvěznilí několik kanovníků za jejich věrnost císaři. Jako ocenění této oddanosti udělil Ferdinand II. kapitule titul „*fidele capitulum*“ a propůjčil jí nový znak, jímž byla její „*fidelitats incorrupta*“ zdůrazněna.² Také ostatní do kompozice zapojené vergiliovské citáty se dotýkají „hrdinského příběhu“ olomoucké kapituly, který tvoří osu ideové koncepce teze.

Scéna polepšení znaku olomoucké kapituly je znázorněna za triumfálním obloukem chrámu, na vyvýšeném podiu. Pod baldachýny tu naproti sobě sedí císař Ferdinand II. („*FERD.II.*“) a papež Urban VIII. („*URBAN VIII.*“). Po boku svatého otce se objevuje tehdejší olomoucký biskup kardinál František z Dietrichsteina („*Card. Franc. a Dietr.*“). Pod trůnem Urbana VIII. lze na stupni schodiště přečíst vergiliovský citát „*Addidit HONORES 5 Aen*“ („dodal pocty“; *Aeneis V,249*). Papež žehná ženě symbolizující Ctnost olomoucké kapituly. Vedle ní stojí Sláva olomoucké kapituly ověčená vavřínem, která se obrací Ferdinandu II. a předává mu erb s císařským orlem. Na oběma ctnostmi jsou nadepsána slova „*Virtus & Gloria tollat. 11 Aen*“

¹ Müller – Olšovský 1998. Khuenovou tezi jsem se zabývala předtím, než vyšel článek Müllera a Olšovského. Za pomoci P. R. Pokorného, jemuž vděčím za rady i zapůjčení literatury, jsem došla ke stejným výsledkům jako oni.

² Rezanina, s. 12. Müller – Olšovský 1998, s. 63.

(„ať pozdvihne čest a sláva“; *Aeneis* XI,444). „Nebeskými zbraněmi“ („*Caelestibus armis Aeneid*“, *Aeneis* XII,167), jak praví další citát, tedy křížem Kristovým, poráží na schodišti pod císařem postava Víry hydru kacířské Hereze a Klamu.³ Vedle Hereze leží poražený voják stavovské armády, o jehož tělo Ctnost vítězně opírá štít s titulem „*FIDELE CAPITULUM*“.

Nad vyobrazenou slavnou událostí se vznáší u klenby chrámu okřídlená Fáma. Na trubce, kterou drží, je připevněna vlajka s polepšeným znakem olomoucké kapituly, zatímco druhou trubkou vyhlašuje slavnou zvěst o počtách kapituly: „*OMNIBUS HIC ERIT UNUS HONOS 5 Aeneid*“ („všem zde bude stejná pocta“; *Aeneis* V,308).

Ústředním motivem spodní části scény Khuenovy teze je oltář, jehož čelní stěna je ozdobena motivem císařské koruny položené na meči a žezlu. Ve vavřínovém věnci, do kterého je koruna zasazena, je nápis „*CAESARI*“. V kouři stoupajícím z kadidelnice postavené na menze je pak napsáno „*DEO*“. Celý z *Aeneidy* vycházející citát „*DEO ET CAESARI immota manet 4 Aen*“ vypovídá o oddanosti olomoucké kapituly Bohu i císaři („Bohu a císaři zůstává nepohnutá“; srov. *Aeneis* IV,449). Spolu s kouřem z kadidelnice stoupá vzhůru i další úryvek z *Aeneidy* „*Summa ad Fastigia 2. Aen*“ („k nejvyšším vrcholům“; *Aeneis* II,758). Po stranách oltáře stojí dvě postavy, představující nejvýznačnější „charakterové rysy“ olomoucké kapituly, Zbožnost a Věrnost. Věrnost je znázorněna anticky oděným válečníkem, který klade v přísaze pravici na menzu, zatímco druhou ruku má položenou na hlavě psa.⁴ Na paži má připevněn štít se slovy „*Servata fides 4. Aen*“ („zachovaná víra“; *Aeneis* IV,552). Zahalená žena držící kříž přidržuje na oltáři kadidelnici, ztělesňuje Víru, obohacenou na základě Ripovy *Iconologie* o prvky křesťanského Náboženství a Modlitby.⁵ Slunce, které jí září na prsou, vypovídá o její pravdivosti a ctnosti.⁶ Citát z Vergilia ji charakterizuje jako „neposkvřněnou víru“ – „*Intemerata fides 2. Aen*“ (*Aeneis* II,143). Znázorněný oltář je tedy zasvěcen věrnosti a zbožnosti olomoucké kapituly.

Na straně Víry vchází do chrámu skupina svobodných umění. Vede je žena s trojúhelníkem Božského oka na hlavě, držící žezlo ozdobené císařským orlem. Žena představuje snad Filozofii, snad přímo jezuity spravovanou Karlo-Ferdinandovu univerzitu.⁷ Následuje ji Astronomie (Astrologie) s měsíčním srpkem na čele, držící v náručí hvězdný globus a kružítka. Vedle ní stojí Matematika se sférou položenou u nohou, která přidržuje pásku s citátem „*Hinc usque ad sidera notus Virg. Eccl. 5.*“ („odtud známý až ke hvězdám“; *Bucolica* V,43). Za Astronomií a Matematikou stojí Gramatika s knihou a Logika ukazující klíč. Jejich nápisové pásky dávají dohromady citát „*Cuncti Laetum*“ „*Celebrem(us) honorem 5 Aen.*“ („všichni radostně oslavujeme čest“; *Aeneis* V,58). Poslední z žen, která vyhlíží za zády Filozofie, je patrně Rétorika.⁸ Na protější straně ke skupině svobodných umění stojí defendent, s úklonem předkládající velum s údaji o disputaci. Khuenem obhajované filozofické teze jsou vypsány na dvou protilehlých pilířích před vítězným obloukem.

Stěny dalších pilířů pokrývají znaky olomouckých kanovníků a biskupů. Na protějškových pilířích poblíž papeže Urbana VII. a císaře Ferdinanda II. jsou vyobrazeny znaky kanovníků věrných za událostí v roce 1619. Dvě řady jejich jmen

³ Ripa 1603, „*Fraude*“, s.173–174; klubko hadů odkazuje také k Herezi, srov. „*Heresia*“, s. 216–217.

⁴ Ripa 1603, s. 152–153.

⁵ *Ibid.*, „*Religione*“, s. 432; „*Fede Christiana*“, s. 149; „*Oratione*“, s. 372.

⁶ *Ibid.*, „*Virtu*“, s. 510; „*Verita*“, s. 499–501.

⁷ Možná se jedná o žezlo filozofické fakulty či univerzity; stará žezla Karlo-Ferdinandovy univerzity se bohužel nedochovala, srov. Herber 1987, s. 37.

⁸ Müller s Olšovským, 1998, ve skupině nespatořovali svobodná umění, například Dianu, zabývající se sestavováním defendentova horoskopu, s. 62. Určení jednotlivých svobodných umění je v souladu s Ripovou *Iconologii*.

a znaků jsou nadepsány „*FIDELES CANONICI Anni MDCXIX*“. Na klenutí oblouků jsou jejich vzpomínky přiřazeny citáty z Vergilia „*VETERUM DECORA*“ („ozdoby předků“; *Aeneis* II,448) a „*ALTA PARENTUM Virg. 2 Aen*“ („výšiny otců“; *Aeneis* II,448). Pilíře v popředí scény jsou pokryty znaky nesídelních kanovníků z roku Khuenovy obhajoby – „*CANONICI NON RESIDENTES Anni 1667*“. Sídlní kanovníci jsou zastoupeni nejen svými znaky, ale jsou přítomni osobně. Sedí v lavicích po obou stranách lodi chrámu, na shromáždění olomoucké kapituly. Na levé straně jsou shromáždění preláti „*PRAELATI ANN. 1667*“, v čele s biskupem Karlem z Liechtensteina-Castelcornu, na straně opačné jsou usazeni ostatní residenční kanovníci „*Ceteri Canonici Residentes An. 1667*“.

Nad hlavou biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcornu je na pilíři zavěšen jeho znak. Znaky jeho předchůdců v úřadě visí u vrcholů pilířů. Nalevo jsou to znaky kardinála Františka z Dietrichsteina (1599–1636) a arcivévody Karla Josefa (1663–1664), na protějších pilířích Stanislava Pavlovského (1579–1598) a arcivévody Leopolda Viléma (1637–1662). Na dvou štítech postavených na římsy prvních pilířů je pak vyobrazena orlice a šesti kuželů, dávající dohromady znak olomouckého biskupství.⁹

Zatímco předchozí dvě nejranější Lublinským navržené teze představily svého autora jako zdatného umělce, prozrazuje teze Františka Eusebia Khuena Lublinského nedostatky, především ve znázornění perspektivy či postavách nepřirozených proporcí. Mimořádnou popisností má Khuenova teze hodnotu spíše dokumentární, než uměleckou. Některými znaky připomíná grafické církevní kalendáře, jejichž návrhům se Lublinský také věnoval (č.k. C.2.1). Typické pro Lublinským navržené teze jsou přečetné citáty z Vergilia.

⁹ Müller – Olšovský 1998, s. 63.

C.1.4

Univerzitní teze Václava Zaureka – Amfiteátr slávy salmovského rodu

místo a datum obhajoby: Olomouc 1670

rytec: Bartholomäus Kilian

značeno: vlevo dole: *delineavit R.P. Antoni(us) Lublinsky Can. Reg. Lat. Ord. S. Aug. ad OO.SS. Olomutij Professus. 16[70]; B. Kilian sculp*

technika a rozměry: mědiryt, 48,6 x 72,5 cm (složeno z otisků ze dvou desek)

ulož.: Augsburg, SSB, inv. č. B. Kilian 68

lit.: Hollstein XVI, s. 188, č. 474; Hollstein XXIII, s. 16, č. 17; Thieme – Becker XX, s. 291; Appuhn-Radtke 1988, s. 165–167, č.k. 31; Zelenková 1999, s. 50–54, č.k. 4; Zelenková 2002, s. 153; Tognier 2004, s. 241, č.k. 7.1.4

údaje o disputaci:

THESES PHILOSOPHICAE Quas in Alma Caes. Reg. et Episcopali Universitate Olomucensi Societatis JESU Sub Auspicijs Illustrissimi D. D. FERDINANDI IULII S.R.I. Comitis a Salmis et Neoburgo ad Oenum, etc. Domini Haereditarij in Towatżow, Kogetin, Kralitz etc. Praeside R.P. ADALBERTO HAD Soc. JESU A.L. et Phliae Doctore, eiusdemq(ue) in eadem Universitate Professore Ordinario Pro Suprema Philosophiae laurea defendendas suscepit Eruditus D. WENCESLAUS ZAVREK A.L. et Philosophiae Baccalaureus. A° 1670 Mense...Die...Horis meridiem consvetis.

dedikační text:

Illustrissime Domine Domine Comes.

Gentilitios campos tuos Comes Illustrissime, quandoq(ue) intuitus, dum elingue piscium gen(us) inibi reperirem, verecundo huic silentio copiosam loque(n)di materiam subesse semper suspicabar. Nec abs re: ubi enim prae foribus excubat verecundia, virtutem domi esse necesse est. Altum proinde dormiente Stem(m)atis tui antiquitate levi digito siparium reduxi. Et ecce (tantum est vel semel fuisse curiosum) primo statim intuitu gloriosissimum Salmensis familiae mihi panditur amphitheatrum, in quo Viri sapientia, fortitudine, vitae sanctimonia, Nobilitatis splendore, generis antiquitate longe celeberrimi, eo se se mihi offerunt numero, ut absq(ue) apertae temeritatis nota calamum tantis Heroib(us) pro dignitate com(m)endandis admovere non ausim. Si enim spectem sapientiam, doctissimos, et virorum doctorum Maecenates in primis obvijsq(ue) familiae tuae paginis reperio; quib(us), ni metuerem ne cineres paternos novis superstitis filij lachrymis aspergerem, Excellentissimi Parentis Tui sapientiam, qua summ(us) in Moravia pro Caesare Capitane(us) praeluxit singulis, praefuit universis, adnumerarem. Si attendam fortitudinem, eam Orbi palam fecere Godifrid(us) et Balduin(us) fratres Bullionij fortissimi Jerosolymae Reges, ex Friderico Bullionij D(omi)no et Felicitate Henrici 3. Comitis Salmensis filia felicissime prognati Heroes. Expectas, Comes Ill(ustrissi)me, quid dictur(us) sim de Proavo Tuo Nicolao Torquato aurei velleris Equite? paucis absolvo, nil dicam; habes Domi tuae fortitudinis illi(us) trophaeum, gladium volo dicere, quo sub Carolo V. Caesare Franciscum I. Galliarum Regem, ita ferente temporum necessitate captivum exarmavit. Quid ad haec Comes Ill(ustrissi)me? Certe, si sanguinem tuum novi, arbitror, illo gladio Domi tuae pretiosa inter Cimelia recondito, velut alterum Themistoclem Miltiadis trophaeo quot noctib(us) quietem tuam interturbari. Si vitae sanctimonia(m) aestimem, testantur eam beatorum adlecti numero non pauci, quoru(m) agmen ducit S(anctus) Symetrius prim(us), prim(us) item ex familia Salmensi a lacteo baptismatis fonte candid(us), ac in sanguinis

tandem sui purpura rubicund(us). Si familiae tuae splendorem mecum expendam, habet illa quos a M(agno) Carolo Augustissimos in consequente cum posteritate numeret Caesares, habet reges Cimbrorum, Sicambrorum, Francorum Veterum ac recentioru(m) rara sapientiae ac fortitudinis columina, habet Duces Brabantiae, Lotharingiae, Austrasiae, Mosellae, aliarumq(ue) provinciarum Regulos ac Dynastas in(n)umeros, reru(m) praeclare gestaru(m) magnitudine Magnos, Orbiq(ue) notissimos, habet Praesules, Archipraesules; neq(ue) sacru(m) Purpuratoru(m) Senatu(m), aut sum(m)am in terris Sacroru(m) potestate(m) praetergressa est, ad sum(m)os in terris apices sublimis familiae tuae virt(us) evasit, et cum alti(us) ire non posset Coelo caput intulit, im(m)ortales familiae tuae memorias in fastos et tabulas aeternitatis illatura. Si de generis antiquitate quaera(m)? Antenor est, cui tanqua(m) radici arbor tua Gentilitia magnitudinem sua(m) per duo et ampli(us) annoru(m) millia propagatam adscribere necessa habet. Ultra fide(m) dixisse videbor, sed no(n) ultra Veritate(m): praesertim cum vix aliquid censeatur magnu(m), quod non etiam supra fide(m) esse videatur. Fruere modo Magnorum Spes Magna Parentum Comes Ill(ustrissi)me, pulcherrima Majorum et Parentum tuorum memoria, et si Virt(us) parentum possessio est filiorum, in plenam eorundem succede Haereditatem, quod dum dico, me Tibi una dedico. Obsequijs tuis immoritur(us) Servus humillim(us) Wencesla(us) Zaurek.

Nejjasnější pane, pane hrabě.

Kdykoli jsem pohlédl na pole Tvého rodového znaku a spatřil na nich němý rybí rod, vždy jsem měl podezření, že se za tímto zdrženlivým mlčením skrývá bohatá látka k mluvení. A měl jsem k tomu důvod. Kdykoli totiž přede dveřmi hlídá zdrženlivost, udatnost přebývá v domě. Proto jsem lehce prstem nazdvihl oponu dřímající starobylosti Tvého rodu. A hle (tak mnoho může znamenat být byt' jen jedenkrát zvědavý)! Hned na první nahlédnutí se přede mnou rozevřelo jeviště slavných postav salmovské rodiny, na němž se mi zjevili muži zdaleka nejproslulejší moudrostí, statečností, čistotou mravů, zářivou urozeností i starobylostí rodu, a to v takovém počtu, že bych se neopovážil, nebýt zjevné opovážlivosti, ani namočit brk, abych tak významné osobnosti jak se sluší vychválil.

Vždyť pokud se jedná o moudrost, nalézám velmi učené muže i mecenáše učenců na prvních a nejviditelnějších stranách kroniky Tvého rodu. Kdybych se nebál potřísnit popel Tvého otce nově vyvstalými slzami syna, připojil bych k nim i jeho vynikající moudrost, kterou jakožto nejvyšší císařský hejtman na Moravě předčil jednotlivce a stanul přede všemi.

Pokud si budu všímat statečnosti, světu ji veřejně dokázali Godfried a Balduin, bratři Bullionští, stateční jeruzalémští králové, šťastně zrození hrdinové pana Friedricha Bullionského a Felicity, dcery Jindřicha III. hraběte ze Salmu.

Čekáš, jasný hrabě, co řeknu o Tvém pradědu Mikuláši Torquatovi, rytíři Zlatého rouna? Přejdu to několika slovy, neřeknu vlastně nic. Máš ve svém domě trofej jeho statečnosti, myslím tím meč, kterým za císaře Karla V. odzbrojil zajatého francouzského krále Františka I., jak bylo nutné v tehdejších dobách. Co k tomu dodat, nejjasnější hrabě? Ovšem, znám-li dobře Tvou krev, domnívám se, že onen meč, uložený v Tvém domě mezi cennými poklady, po mnoho nocí ruší Tvůj klid, stejně jako rušila Themistokla Miltiadova trofej.

Mám-li ocenit čistotu mravů, dosvědčují ji nikoli málokteří, zařazení mezi blahoslavené, jejichž šik vede jako první svatý Symetrius, jenž je i první ze salmovské rodiny, jednak bělostný sněhobílým pramenem křtu, jednak červený purpurem své krve. Uvážím-li skvělost Tvé rodiny, vidím, že čítá po Karlu Velikém slavné následující císaře i s potomstvem. Má krále Cimbrů, Sikambrů, starých i současných Franků,

vzácné pilíře moudrosti a statečnosti. Má vévody brabantské, lotharingijské, austrasijské a mosellské i vládce jiných provincií a nesčetné mocnáře, velké velikostí přeslavně vykonaných činů. Má biskupy a arcibiskupy. Nevynechala ani svatý senát ani nejvyšší moc na zemi v posvátných záležitostech.

Vznešená ctnost Tvé rodiny vystoupila k nejvyšším vrcholům země, a když již výše jít nemohla, pozdvihla hlavu do nebe, aby zapsala nehynoucí vzpomínky na sebe do knih a análů věčnosti.

A budu-li se ptát po starobylosti? Antenor je ten, kterému jakožto kořeni musí připsat Tvůj rodový strom svou velikostí, rozkošatělou před více než dvěma tisíciletími.

Bude se zdát, že jsem říkal neuvěřitelné věci, ale nejsou nepravdivé. Zvláště když se sotva co pokládá za velké, co se nezdá být zároveň neuvěřitelné. Užívej jen, velká neději velkých rodičů, nejjasnější hrabě, překrásné paměti svých předků a rodičů. Je-li ctnost rodičů majetkem dětí, ujmi se bohatého dědictví po předcích. Zatímco toto říkám, předávám Ti zároveň i sebe. I zemřít hodlám ve Tvých službách.

Tvůj nejponížejší služebník Václav Zaurek.

Václav Zaurek si za patrona své obhajoby zvolil teprve dvacetiletého Ferdinanda Julia ze Salmu a Neuburgu (1650–1697), pána v Tovačově a Kojetíně, pozdějšího královského komořího a zemského soudce.¹ Na Zaurekově univerzitní tezi je mladý hrabě vyobrazen v doprovodu dvou pážat, uváděný svým tehdy již zesnulým otcem Juliem (1600–1655)² na „jeviště slavných postav salmovské rodiny“ (srov. ded. text). Amfiteátr slávy je zaplněn salmovskými předky, „muži zdaleka nejproslulejšími moudrostí, statečností, čistotou mravů, urozeností a starobylostí“ (srov. ded. text).

Nad otcem i synem ze Salmu a Neuburgu se vznášejí dva andílci, nesoucí jejich erb ozdobený hraběcí korunkou a stuhou s nápisem „*MAGNORUM SPES MAGNA PARENTUM*“ („velká naděje velkých rodičů“). Julius ze Salmu se obrací k synovi a se slovy Vergiliovy *Aeneidy* „*Hanc aspice Gentem Majoresq(ue) Tuos*“ („pohlédni na tento rod a Tvé předky“; *Aeneis* 6,788) mu ukazuje na oltář rodové slávy, stojící uprostřed amfiteátru. Oltář je pokrytý vojenskými trofejemi, odznaky důstojenství a vrcholí znakem hrabat ze Salmu a Neuburgu. Jeho menza je ozdobena květinovými festony, na nichž je napsáno „*Salmensis Gloria Stirpis*“ („sláva salmovského pokolení“). Mezi rodinnými památkami, získanými důvtipem a silou, „*Arte*“ i „*Marte*“, jak je rovněž na oltáři připomenuto, vynikají dva velké meče nesené andílky. První meč náležel moravskému zemskému hejtmanovi Juliovi ze Salmu, jak uvádí nápis na jeho ostří a pásce visící z rukojeti „*Julius Comes Salmae Capitane(us) Moraviae*“. Druhý meč je nadepsán „*De Rege Galliae Francisco I Trophaeum*“, na paměť toho, že jej ukořistil Mikuláš ze Salmu (1458–1530) francouzskému králi Františku I., kterého zajal roku 1525 v bitvě u Pavie. Další, neméně zásadní Mikulášův vojenský úspěch je představen na roušce, přidržované ve středu amfiteátru dvěma andílky. Vyobrazeno je tu vojsko obléhající Vídeň. Událost objasňuje nápis „*Vienna Austriae a Nicolao Comite Salmae Contra Solimannum defensa A. 1529*“ („rakouská Vídeň, uhájená proti Solimanovi knížetem Mikulášem ze Salmu roku 1529“).³ Kromě trofejí salmovského válečnického umění jsou pod nápisem „*Arte*“ připomenuty také úspěchy dosažené silou ducha příslušníků rodu – jako odznaky světské a duchovní moci je na oltáři položena biskupská berla, papežský kříž, mitra, tiára, císařská a královská koruna a čtyři žezla.

¹ *OSN*, XXII, s. 550–552. Appuhn-Radtke 1998, s. 166, pozn. 3.

² Královský rada, komoří, nejvyšší sudí a moravský zemský hejtman, srov. *OSN*, XXII, s. 551. Appuhn-Radtke 1998, s. 166, pozn. 8.

³ K Mikuláši ze Salmu *OSN*, XXII, s. 550–551. Appuhn-Radtke 1998, s. 166, pozn. 9.

V oblaku nad oltářem jsou usazeni nositelé těchto odznaků, považovaní slovy dedikačního textu za salmovské předky. Jsou to Karel Veliký s císařskou korunou na hlavě, „*Carolus Magnus Imper(ator) Rom(anus)*“, dva svatí biskupové Kondulf a Symbert, „*S. Condulph(us) Trajecti Epis(copus)*“; „*S. Symbertus Episcopus Augustae*“, trevírský arcibiskup sv. Miloald, „*S. Miloald(us) Treviris Archiepiscopus*“, sv. Arnulf, „*S. Arnulfus Dux Austrasiae*“, benediktin blahoslavený Karloman, „*B. Carolomann(us) Ord(inis) S. Benedicti*“, nad ním sv. Antonín Paduánský, „*S. Antonius de Padua*“, sv. Klodufuld s vavřínovým věncem vítěze a palmovou ratolestí mučedníka, „*S. Clodulph(us) Dux Mosellanus*“, jeruzalémský král Godfried z Bouillonu s praporcem a oděný v brnění, „*Godefridus Bullioni(us) Rex Jerusalem*“ a dvě ctihodné ženy, blahoslavená Waltruda s knížecí korunou „*B. Waltrudis ex Ducibus Mosellanis*“ a francouzská královna sv. Klotilda „*S. Clothildis Regina Galliae*“.

Kromě „salmovského nebe“, vyhrazeného největším ozdobám rodu, jsou salmovskými předky osazeny také čtyři řady hlediště amfiteátru. V přízemí zasedli „*Moderni Comites Salmae et Neoburgi ad Oenum*“. Jako první vlevo sedí vítěz u Pavie Mikuláš Torquatus, se řádem Zlatého rouna na hrudi a přilbicí položenou na kolenou. Dlouhá řada nad ním je zaplněna knížaty lotharingijskými, „*Duces Lotharingiae*“, které následují jeruzalémští králové, „*Reges Hierosolymae*“, knížata austrasijská a mosellská, „*Duces Austrasiae*“ a „*Duces Mosellae*“. Třetí řada je vyhrazena francouzským králům a císařům, „*Reges Galliae et Imperatores*“ et „*Francorum Reges*“. Nejvýše zasedli králové cimberští a sikamberští „*Reges Cim(b)eriorum et Sicambroru(m) unde orti Comites Salme(n)ses ante Chr(ist)um An(n)is 149*“. Naproti nim jsou usazeni další příslušníci duchovního stavu salmovského rodu, papež Štěpán IX. (1057–58) „*Stephan(us) IX. Papa*“ s řadou blíže neurčených kardinálů a biskupů „*Card(inales) Epis(copi) ex Salmensis(us)*“.

Napravo vychází v aréně směrem k Ferdinandu Juliovi ze Salmu defendent Václav Zaurek a předkládá očím svého patrona rozměrné velum s dedikačním textem. Za jeho zády jsou nesou andílci tabule s vypsáním obhajovaných tezí a údajů o disputaci.

Lublinského ztvárnění Zaurekovy teze poctivě rozvíjí náznaky a zmínky o salmovské historii z dedikačního textu. Ten byl zajisté komponován na základě zatím neznámého genealogického pojednání o slavných dějinách Salmovského rodu, které počínalo u váženého Antenora, rádce trojského krále Priama (srov. ded. text).⁴

⁴ Lze jen souhlasit s názorem Appuhn-Radtke, která se domnívá, že by defendentovým zdrojem mohl být nedochovaný spis *Anathema seu Arae Sepulchrales familiae Salmensis*, Strassburg 1568. Appuhn-Radtke 1988, s.166 a pozn. 15.

C.1.5

Univerzitní teze Rudolfa Hassnigka – Vítězný boj Ferdinanda z Dietrichsteina nad „luteránskou zhoubou“

místo a datum obhajoby: Olomouc 1670

rytec: Philipp Kilian

značeno: vlevo dole: *Delin. R. P. Ant. Lublinsky C. Reg. Lat. 1670; P. K. S.*

technika a rozměry: mědiryt, 34,8 x 25,8 cm

ulož.: Mikulov, zámecká knihovna, inv. č. MIK 1775

lit.: Antonín 1994–1995, s. 4; Klecker – Reisner 1999, s. (23–28)

údaje o disputaci:

Philosophia defensa pro suprema in eadem Laurea, in Alma, Regia, et Episcopali Universitate Olomucensij, Praeside Reverendo et Doctissimo Patre Adalberto Had Societatis IESU, Philosophiae Doctore, eiusdem(ue) Professore Ordinario, a Nobili et Erudito Domino Rudolpho Maximiliano Hassnigk de Polis, AA. LL. et Philosophiae Baccaulareo. Anno 1670. Mense Julio 21 Horis Post meridiem consvetis.

dedikace:

Sub Auspicijs Illmi ac Celsiss(i)mi S. R. I Prin. D. D. FERDINANDI a Dietrichstein, Dni in Nicolspurg etc. Aurei Vell. Eqv. Haered. Pocill. Carinth. S. C. M. Act. int. Cons. Camer. Aug. Imp. MARGAR. Supr. Aulae Praef.

Rudolf Maximilian Hassnigk vydal v roce 1670 knižně filozofické teze, které obhajoval na olomoucké univerzitě za předsednictví patera Adalberta Hada pro získání titulu magistra filozofie. Útlý sešitek zdobí Lublinským navržený frontispis, následovaný dvoustránkovým dedikačním textem a výčtem obhajovaných tezí. Za patrona disputace si Hassnigk zvolil zámožného a u vídeňského dvora vlivného knížete Ferdinanda z Dietrichsteina (1636–1698).¹ Kníže je na Lublinského alegorické kompozici oslaven jako protivník luteránské hereze, a sice na základě 9. kapitoly *Apokalypsy*. Apoštol Jan v ní popisuje pohromu, která nastala po zatroubení pátého anděla: z nebes se zřítily hvězda a v místě, kde dopadla na zem, se otevřela propast; z tohoto jícnu se vyvalily zhoubné kobylky, které trýznily Boží lid. V pojetí Hassnigkova tisku je onou padlou hvězdou Martin Luther a jedovatými kobylkami stoupenci jeho učení. Tuto koncepci Lublinský vtělil do smysluplného a kompozičně zdařilého výjevu. Ke kvalitě frontispisu, který svou ikonografií náleží k nejvyhranějším příkladům rekatolizační propagandy na poli moravské barokní grafiky, přispěla práce výborného rytce Philippa Kiliana.

Scénu ideově otevírá anděl troubící na polnici v levém horním rohu kompozice. Nápisová páska nad ním nese úryvek počátečních slov 9. kapitoly *Apokalypsy*: „*Et quintus Angelus tuba cecinit Apo. 9.*“ („A zatroubil pátý anděl“; *Zj 9,1*). První verš pokračuje v paprscích hvězdy s podobiznou Luthera, řítící se do hlubin země (studnice) – „*Et vidi stellam cecidisse in terra(m). Apoc. 9 Et data est ei Clavis Abyssis*“ („et quintus angelus tuba cecinit et vidi stellam de caelo cecidisse in terram et data est illi clavis putei abyssis“, *Apoc. 9,1*; „a viděl jsem, jak hvězdě, která spadla z nebe na zem, byl dán klíč od jícnu propasti“). Anděl s klíčem nadzdvihává víko zemského jícnu,

¹ OSN, VII, 507. Kroupa 1983, s. 109–119. Mařa 2004, s. 418, 437–438 a passim. Srov. též tezi Jana Egidia Engelberta Markomanniho, č.k. C.1.1.

na němž je napsán začátek 2. verše, „*et aperuit puteum abyssi*“, pokračující v dýmu valícím se studnice „*Et ascendit fumus putei*“ („otevřela jícen propasti a vyvalil se dým“). Kolem okraje studně Lublinský umístil konec 2. a začátek 3. verše „*Et a[er] [d]e fumo putei exierunt locustae in terram*“ (srov. „*et aer de fumo putei et de fumo exierunt lucustae in terram*“, *Apoc.* 9,2–3; „a zatmělo se ovzduší a na zem se vyrojily kobylky“). Dýmem zahalené slunce, nadepsané „*Et obscurat(us) est Sol*“ („a zatmělo se slunce“; srov. *Apoc.* 9,2), matně ozařuje kobylky, které vylézají ze studnice a rojí se kolem spisů Martina Luthera. Na stránkách knih a svitků jsou napsány úryvky z Lutherových textů.²

Jak však hlásí andělci s nápisovou páskou „*Et misit Angelus falcem suam acutam in terram, et misit in lacum irae DEI magnum Apoc. 14. v. 19*“ (srov. „*et misit angelus falcem suam in terram et vindemiavit vineam terrae et misit in lacum irae Dei magnum*“, *Apoc.* 14,19), seslal bůh do této zhouby záchranu. Je jí urostlý anděl s knížecí čapkou a dietrichsteinským znakem na hrudi. V obou rukách drží dietrichsteinské heraldické viniční nože, které nahradily apokalyptický srp, a stíná jimi hlavu „luteránským kobylkám“. Ty již téměř udolaly orlici s korunkou na hlavě, která leží bezvládně na zemi.³ Na křídlech orlice jsou napsána jména osad „*Janowicz*“ (Janovice), „*Romerstadt*“ (Rýmařov) a „*Leibnitz*“ (Lipník n. Bečvou), oblastí, které patřily k posledním útočištím protestantismu na Moravě.⁴ Z ikonografie Hassnigkovy teze je však zřejmé, že dietrichsteinská panství zůstala pod ochranou svého anděla (Ferdinanda z Dietrichsteina) luteránské zhouby ušetřena. Obepíná je vysoká zeď, jejíž bránu zdobí dietrichsteinský znak a štít s Hassnigkovým věnováním knížeti. Vstup střeží další andělci s dietrichsteinskými noži. Za ním se otevírá pohled na krajinu se siluetami dietrichsteinských panství Hranice, Helfštýn a Mikulova („*Hranitz*“; „*Helffenstein*“; „*Nicolspurg*“).

Tak jako v případě mnohých svých dalších prací vycházel Lublinský při navrhování frontispisu Hassnigkovy teze z dostupného grafického materiálu. Ve znázornění hvězdy padající do propasti a vyrojení kobyly se inspiroval v grafickém cyklu Adriaena Collaerta z roku 1585, který na 24 listech ilustroval verše Janovy *Apokalypsy*. Collartova série byla v Lublinského době žádaná a rozšířená, což dokládají její tři vydání během 17. století. (obr. C.1.5.1)⁵

Frontispis Hassnigkových tezí je ve své konfesijní nekompromisnosti poutavým svědectvím o postupech rekatolizace na Moravě. Uvedení citátů M. Luthera na katolickém výtvarném díle je vzácným případem. Pater Had, pravděpodobný autor ideové koncepce rytiny, mohl využívat luteránské literatury z fondů hofmanovské knihovny, která byla tehdy v Olomouci. Hofmanové z Grünpichlu, původem štýrský luteránský rod, se na počátku 17. století usadili na Moravě; patřila jim výše zmíněná protestantská panství Rabštejn a Rýmařov. Poslední mužský člen rodu, Wolfgang Bedřich, konvertoval (účelově) ke katolictví teprve v roce 1655. Po jeho smrti v roce 1664 byla jeho bohatá rodová knihovna uložena částečně v Olomouci a Brně a podrobována zájmu olomouckého biskupství a jezuitů, pracujících na vytřídění

² „*Caveamus a peccatis, sed multo magis a bonis operib(us) Luth.* Tom. 1 Alten. fol. 526“; „*Haec tibi sit regula, quando S. Scriptura mandat bonu agere intellige, quod prohibeat, ne bonum agamus.* Luth. tom. 2. Altenbur. fol. 606“; „*Sacram sunt valid etiamsi ea admimistraret diabolus, et eius Mater.* Lut. tom. 7 Altenb. fol. 495. p. 2“; „*DEUS precepit impossibilia* Luth. tom. 2 Jen. fol. 311 et 312“. Jeden z tisků je konkretizován jako „*Expositio Biblior. D. M. Lutheri*“.

³ Heraldický význam orlice není jednoznačný. Černá barva by mluvila pro slezskou, avšak schází jí perisionium, Moravská orlice by měla být šachovaná.

⁴ Klecker – Riesner 1999, s. 26. Zde odkaz na další literaturu.

⁵ *The New Hollstein, Dutch and Flemish, The Collaert Dynasty*, 2005, II, s. 193–205, č.k. 399–423.

závadných knih.⁶ Tak mohly být v Olomouci přepsány citáty z Lutherových děl, zapojených do kompozice Hassnigkovy teze.

Ikonografie rytiny tedy reaguje nejen na luteránské vyznání na panstvích Hofmanů, která patřila k posledním baštám protestantismu na Moravě, ale také na „očistu“ hofmanovské knihovny.⁷

Hassnigkův tisk je znám v jediném exempláři, příznačně dochovaném v dietrichsteinské zámecké knihovně v Mikulově.

⁶ V roce 1688 byla pročištěná knihovna převezena do Mikulova, kde se stala základem ceněné zámecké knihovní sbírky. Soubor zabavených hofmanovských knih se dochoval v Olomoucké vědecké knihovně. Trantírek (1963), s. 13–22.

⁷ Srov. Klecker – Riesner 1999, s. 26.

C.1.6.A

Univerzitní teze Zikmunda Ungara z Rittersburgu – Oslava Humprechta Jana Černína z Chudenic

místo a datum obhajoby: Praha, datum neuvedeno (1673 ?)

rytec: Samuel Dvořák

značeno: vlevo na kartuši dole: *R. D. Ant. Lublinsky Can. Reg. del;* vpravo na kartuši dole: *Samuel Dworzak sc.*

technika a rozměry: mědiryt, 35,8 x 26,2 cm (oříznuto)

uložení: Praha, NG, inv. č. R 42 007

lit.: Zelenková 2005, s. 526, obr. 2

údaje o disputaci:

PHILOSOPHIA PERIPATETICA dedicata Honori Illmi ac Excellmi D. D. Humberti S. R. I. Comitibus Czernin etc. etc. Praeside Rev. ac Doctiss. P. Georgio Firmo e Soc. Iesu AA. LL. et Philiae Doctore et Professore ordinario. a Nob. ac Erud. Dno Sigismundo Ungar de Rittersburg propugnata.

Univerzitní teze Zikmunda Ungara z Rittersburgu, oslavující Humprechta Jana Černína z Chudenic (1628–1682), dosud stála stranou pozornosti.¹ Na zatím jediném známém exempláři rytiny nejsou uvedeny údaje o místě a konání disputace. Uvedení předsednictví patera Jiřího Firma, který působil jako profesor filozofie na pražské univerzitě v letech 1671–1673, však umožňuje tezi přibližně datovat, nejspíše do roku 1673.² Na základě nevelkých rozměrů listu, charakteru kompozice i absence dedikačního textu lze soudit, že rytina náležela ke knižnímu vydání tezí. Jelikož u jména Zikmunda Ungara z Rittersburgu není uveden titul bakaláře filozofie (což bylo zvykem v případě magisterských disputací), vážala se rytina k jeho bakalářské obhajobě. Zikmund Ungar z Rittersburgu věnoval hraběti Černínovi, jehož oslovoval „*Domino suo Gratosissimo*“, také teze, které obhajoval pro získání titulu doktora práv v roce 1678. Jejich knižní vydání bylo ozdobeno rytinou Georga Andrease Wolfganga provedenou podle předlohy Jonase Umbacha a oslavující Černínův post císařského vyslance v Benátkách (1660–1663).³

Bakalářská teze Zikmunda Ungara nepatří k nejzdařilejším Lublinského pracím a kompozici průměrných kvalit na dojmu nepřidal ani slabý výkon rytce S. Dvořáka. Vzhledem k absenci dedikačního textu není námět rytiny zcela jasný. Jako východisko k oslavě Humprechta Černína posloužila osoba jeho patrona, sv. Humberta.

Podobiznu Humprechta Jana Černína nese v povětrí skupina čtyř andílků spolu nápisovými páskami a atributy Černínových úřadů a ctností. Zleva je to andílek zahalený do herkulovské lví kůže, symbolu Statečnosti a Síly, který se ohlíží na pásku s nápisem: „*Regius in Regno Boh. Locumte(nens)*“ („královský místodržící

¹ K osobnosti Humprechta Jana Černína viz Pekař 1970, s. 130–152. L. Slaviček, in *Artis Pictoriae Amatores* 1993, s. 131–138. V. Vlnas, *ibid.*, č.k. IV/1–1, s. 144–145. Kalista (1939) 1999, s. 165–173. Maťa 2004, *passim*.

² Čornejová – Fechtnerová 1986, s. 90–91.

³ Tříška 1977, s. 56, *Theses rubro-nigrae seu questiones [...] pro consequenda in utroque iure laurea*, 1678 (Praha, SL, sg. JE VIII 21. Praha, NK, sg. 65 E 4614; sg. 65 E 4831). Předpokládám, že Zikmund Ungar z Rittersburgu a Jiří Zikmund Ungar z Rittersburgu jsou táž osoba. Umbachem navržená rytina byla několikrát publikována – P. Preiss – V. Vlnas, in *Artis Pictoriae Amatores*, s. 145–147, č.k. IV/1–2. V. Vlnas in *Sláva barokní Čechie* 2001, s.122, I/3.19. Maťa 2004, s. 472.

v Čechách“). Na protější straně nese Černínovu podobiznu andílek s nápisovou páskou „*S. C. Rq. Maje. Camerarius*“ („císařský komoří“). Andílek zároveň drží džbán, symbol Umírněnosti. O něco výše je andílek s rukou omotanou hadem, vypovídající o Černínově Moudrosti a Obezřetnosti a odkazující k jeho hodnosti císařského tajného rady „*S. C. Rq. Maje. Inti(mus) actua(lis) Consiliarius*.“ Nejnižší letí andílek s vahami Spravedlnosti a údajem: „*Magni Iudicij Provinc. Assessor*“ („přisedící zemského většího soudu“). Skrze atributy andílků byly hraběti Černínovi přisouzeny čtyři kardinální ctnosti – statečnost, mírnost, spravedlnost a obezřetnost. Zobrazená podobizna Humprechta Jana Černína je stranově obrácenou kopií rytiny Johanna Borckinga.⁴ K portrétu je vespod připojena kartuše s nápisem „*Illmus ac Excellmus D. D. Humbertus S. R. I. Comes Czernin*“.

O něco dále vedle Černínovy podobizny letí andílek, nesoucí pásku s nápisem „*Protegit Humbertus cervos*“ („Humbert chrání jeleny“). Tento výrok se vztahuje k výjevu na zemi: Z lesa vystupuje skupina lovců se psy a v jejich čele kráčí muž v řádovém oděvu a s biretem na hlavě. Nad hlavou mu září svatozář, v ruce drží tyč a po jeho boku leží jelen. Podle výše uvedeného nápisu se jedná o sv. Humberta († 25. 3. cca 680), francouzského světce z řádu benediktinů, zakladatele kláštera v Maroilles.⁵ K založení tohoto opatství na Lublinského kompozici poukazuje náčrt kláštera, lanko, kolíky a tyč v ruce světce, určené k vyměření základů stavby. Lovecké prostředí, psi a jelen však náleží ikonografii sv. Huberta⁶ a k témuž jako ochránci jelenů se vztahuje také zmíněný citát. Zdá se tedy, že Lublinský si při znázornění v Čechách neznámého franckého světce nebyl jistý a část jeho atributů zaměnil s motivy s legendy sv. Huberta.

Na protilehlé straně ke sv. Humbertovi se v pozadí objevují tři ženy s atributy vědění, představující svobodná umění. Vedle nich se z řeky vynořuje mořská pana, která náležela do znaku Ungarů z Rittersburku.⁷ Svobodná umění i mořská panna, symbolizující defenda a jeho studia, vzhlíží k podobizně hraběte Černína a vyjadřují jeho protektorství slovy: „*Nos protegit iste*“ („nás tento chrání“).

Na základě zde pojednané teze i zmíněné rytiny Ungarových tezí z roku 1678 lze usuzovat, že Zikmunda Ungara vázal k hraběti bližší „klientský vztah“. Podle Petra Mařy byl Humprecht Jan Černín vyhledávaným patronem. V oblasti univerzitních tezí však známe jen dvě jemu dedikované rytiny – zde představené Ungarovy teze.⁸ Univerzitní teze Zikmunda Ungara z Rittersburgu je rovněž vítaným obohacením ikonografie Humprechta Jana Černína z Chudenic (1628–1682).

⁴ Praha, NG, inv. č. R 40298.

⁵ Sv. Humbert bývá vyobrazován s křížem na čele, doprovázen medvědem, který nesl jeho zavazadla na pouti do Říma. *Biographisch-Bibliographischen Kirchenlexikons*, II, col. 1162–1163. LCI, II, col. 555.

⁶ Např. LCI, II, col. 547–551.

⁷ Mořské pany figurují také na Umbachem navržené tezi z roku 1678, srov. V. Vlnas – P. Preiss in *Artis Pictoriae Amatores* 1993, č.k. IV/1–2, s. 145–147.

⁸ Mařa 2004, s. 660–661.

C.1.6.B

Varianta univerzitní teze Zikmunda Ungara z Rittersburgu – Oslava Humprechta Černína z Chudenic

místo a datum obhajoby: neznámé

rytec: Samuel Dvořák

značeno: vlevo dole na kartuši: *R. D. Ant. Lublinsky Can. Reg. del;* vpravo dole na kartuši: *Samuel Dworzak sc*

technika a rozměry: mědiryt, 36,1 x 26,6 cm

ulož.: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, inv. č. HB 18 705; Praha, Národní Archiv, Sběrka grafických listů, inv. č. 227

lit.: nepublikováno

Důvod vzniku varianty teze Zikmunda Ungara z Rittersburgu je nejasný. Na původní plotně byl vymazáno jméno i portrét Humprechta Černína z Chudenic, jehož podobizna byla nahrazena jezuitským znakem. Všechny ostatní nápisy, včetně dedikace a jména defendenta, byly však ponechány v původní formě – což mluví proti použití tohoto poupraveného otisku pro disputaci jiného defendenta. Vysvětlením této kontradikce je možnost, že se jednalo o zkušební otisk, který rytec provedl poté, co na oválném medailonu vymazal jméno hraběte Černína, odstranil jeho podobiznu a nahradil ji jezuitským IHS. Po tomto kontrolním otisku byla plotna patrně doupravena a použita pro další účely.

C.1.7

Univerzitní teze Adama Fridricha Xavera Jäckela – Hold uherskému gubernátorovi Janu Kašparovi z Ampringen

místo a datum obhajoby: Olomouc 1674

rytec: Bartholomäus Kilian

značeno: vlevo dole na kameni: *delineavit R.D.Antonius Lublinsky Can. Reg. Ol. ad OO SS Den.*; vpravo dole: *Bartholom. Kilian sculp.*

technika a rozměry: mědiryt, 57,3 x 88 cm (složeno z otisků ze dvou desek)

ulož.: Augsburg, SSB, inv. č. B. Kilian 25

lit.: Appuhn-Radtke 1988, s. 148–151; Zelenková 1999, s. 55–59, č.k. 5; Zelenková 2004, s. 786; Togner 2004, s. 242, č.k. 7.1.5

údaje o disputaci:

PHILOSOPHIA PERIPATETICA Quam in Alma Caesarea Regia et Episcopali Universitate Olomucensi Societatis JESU Praeside Reverendo Patre JOANNE SIMINSKI Societatis JESU, Philosophiae Doctore, ejusdemque in praefata Universitate Professore Ordinario pro suprema Laurea propugnandam suscepit Praenobilis, Gener. ac Eruditus Dnus ADAMUS FRIDERICUS XAVE. JÄCKEL A.L. et Philosophiae Baccalaure(us) Silesius Carnoviensis. Anno MDCLXXIV Mense...Die...Horis Sub auspicijs Reverendissimi ac Celsissimi Principis Dni. Domini JOANNIS CASPARI D. G. Generalis Militiae Hierosolymitanae Ordinis B. M. Teutonicoru(m) in Prussia Administratoris eiusdemq(ue) per Germaniam, Italia(m) et Transmarinas partes Magni Magistri S.R.I.Principis. Regni Hungariae Gubernatoris Domini in Freudenthal et Eulenberg etc. etc.

dedikační text:

REVERENDISSIME AC CELSISSIME PRINCEPS.

Progredere de Mariana Teutonicorum Domo in Marianum Hungariae Regnum Mariano-Austriacorum Archiducum Magnorum Magistrorum Successor Pijssime, Princeps Reverendissime. Progredere, quo Te Leonina Virtus, et amabili columbae mansuetudine temperatum armigerae Jovis Aquilae rapit ingenium. His bajulis auspicato bravium petes. Progredere! Grassantis haeresis hydram sternet, quae contrivit caput. Othomanicam fugabit Lunam, qui Sole Duplo serenissimum orbi diem invexit Augustissimus Leopoldus. Amictus es hoc Sole; quid nī Lunam videas sub pedibus Caesaris Invictissimi? Armatus es hac face; quid nī praecisis hydrae capitibus exuras spem renascendi? Ad hunc Gloriae Tuae Solem lunato procumbit poplite Aristoteles meus: ab hac face mutuum suae caligini lumen petit: in hoc speculo sua aenigmata de facie contemplatur, immortaliter beatum se reputans, si, dum Illustrissimum Principalis Gratiae Tuae jubar reverendissime participat, tanta luce correptus abeat in flammis novus Phoenix, Celsissimi Tui Nominis Honori etiam post cineres victurus immortalis. Celsitudinis Tuae Cliens humillimus Adamus Fridericus Xav. Jäckel.

Ctihodný a vznešený kníže,

vykroč z mariánského domu Němců do mariánského království maďarského arcivévodů mariánsko-rakouských, zbožný následovníku velkých mistrů, ctihodný kníže. Vykroč, kam tě unáší lví udatnost a povaha orla, Jovova zbrojnoše, smíšená s laskavou mírností holubice. S těmito štítonoši si šťastně půjdeš pro odměnu vítěze. Vykroč! Hydru sílící hereze přemůže, kdo zničí hlavu. Vznešený Leopold zahnal otomanský měsíc a dvojím

sluncem zajistil světu jasný den. Oděl ses tímto sluncem. Jak bys nespátril měsíc pod nohama nepřemožitelného císaře? Vyzbrojil ses touto pochodní. Jak bys nevypálil, až utneš hydře hlavy, naději na znovuzrození? Před sluncem tvé slávy poklesá s kolenem ohnutým jak půlměsíc můj Aristoteles. Od tvé pochodně se snaží získat světlo pro své šero. V tomto zrcadle sleduje podoby svých záhad. A považuje se za nekonečně blaženého, jestliže za ctihodného přispění nejjasnější záře Tvé knížecí slávy, zachvácen tak velikým jasem, se jako nový Fénix změní v plameny, aby až z něj bude popel, znovu ožil, již nesmrtelný, ke cti Tvého vznešeného jména. Pokorný chráněnců Tvé výsosti Adam Fridrich Xaver Jäckel.

Slezan z Krnova Adam Fridrich Xaver Jäckel, studující na olomoucké univerzitě, si zvolil za protektora své magisterské filozofické disputace velmistra řádu německých rytířů a civilního a vojenského gubernátora v Uhrách (v letech 1673–1678), knížete Jana Kašpara z Ampringenu.¹ Ten byl původně velmistrovým místodržitelem v Bruntále a později byl císařem Leopoldem I. jmenován i vrchním hejtmanem slezským a knížetem bruntálským. Adam Fridrich Xaver Jäckel měl tedy při volbě svého patrona šťastnou ruku.

Na obraze Jäckelovy teze je Jan Kašpar z Ampringenu vyobrazen jedoucí na triumfálním voze, v čele skupiny alegorických postav. Vyjíždí od antického chrámu k pevnostní bráně, z níž ho přichází uvítat slavnostní průvod. Kníže je oděn v brnění, s řadovým křížem na prsou a mečem opřeným o nohu. V pravé ruce drží vojevůdcovskou hůl, v levé medailon s podobiznou císaře Leopolda I., čímž mu demonstruje svou oddanost. Vůz, na němž Jan Kašpar z Ampringenu sedí, táhnou společnými silami lev, orel a holubice. Toto podivné spřežení reprezentuje velmistrovu kladné vlastnosti – udatnost (lev), laskavost (holubice) a oddanosti císaři (orel; srov. ded. text). Vůz kočíruje žena, personifikující Obezřetnost Jana Kašpara, jak vypovídá had ovíjející se kolem její ruky; v druhé ruce drží paví pero, symbolizující snad „lesk ctnosti“.² Tři ženy jdoucí za vozem představují další ctnosti knížete: Jako první kráčí Mírnost či Pokora s květinovým věncem na hlavě, která hledí na kytičkou ve své ruce a zároveň šlape po pávu, symbolu arogance a pýchy.³ Za ní stojí Síla s přílbou na hlavě, nesoucí sloup a Spravedlnost s vahami. Spolu s Obezřetností, která řídí Ampringenovo spřežení, jsou tak zastoupeny čtyři kardinální ctnosti.

Po straně vozu, při levém okraji obrazu, je shromážděna neúplná skupinka svobodných umění. Vede je jejich „královna“ Filozofie s korunou na hlavě a žezlem v ruce.⁴ Znázornění jednotlivých svobodných umění není příliš konkrétní. Jasně rozpoznatelná je pouze Logika s klíčem. Atributy dalších svou žen – kniha, globus a vavříňový věnec – jsou význačné.⁵ Před svobodnými uměními stojí v devótním předklonu defendent, držící velum s dedikačním textem. Na kameni, o nějž je listina opřena, je uvedena Lublinského signatura.

¹ J. K. z Ampringenu byl od roku 1654 velmistrovým místodržitelem v Bruntále, od roku 1664 sám velmistrem. Leopoldem I. byl jmenován nejen gubernátorem Uher, ale v roce 1682 také vrchním hejtmanem slezským a osobním knížetem bruntálským. Zemřel roku 1684 ve Vratislavi, pohřben je v Bruntále, OSN, II, s. 201. Evans 2003, s. 278, 295, 296, 325, 339.

² Srov. Henkel – Schöne 1967/1996, „Glanz der Tugend“, col. 809. Appuhn-Radtke 1988, s. 150, pozn. 7. Motiv pavích per se objevuje také jako ozdoba kříže na řadovém znaku, neseném nad knížetem.

³ Není určena podle Ripovy *Iconologie*, ale na základě kontextu. K „Aroganze“ viz Ripa 1603, s. 27. Srov. Appuhn-Radtke 1988, s. 150, pozn. 8.

⁴ Sachs 1996, s. 314–315.

⁵ Ripa 1603, s. 298.

Antikizující svatyně, z níž průvod vyjíždí, je „mariánský dům Němců“ (srov. ded. text), tedy chrám slávy řádu německých rytířů. V jeho čele trůní Panna Maria, která má jako patronka řádu na rameni vyobrazen řádový černý heroltský kříž. U jejích nohou je položen řádový znak.⁶ V chrámu stojí sochy čtyř habsburských předchůdců J. K. z Ampringenu v úřadu velmistra, jejichž jména jsou napsána na sloupech. Jsou to zleva arcivévoda Maxmilián Rakouský (1590/5–1618), „*Maxmilianus Electus Rex Poloniae Archidux Austriae S. C. Maje. Prorex per Ungar. Odr. Teu. Magnus Magister*“, arcivévoda Leopold Vilém (1641–1662), „*Leopoldus Guilielmus Archidux Austriae Epus Olom. Wratis. Argentoratensis Passav. Halberstadien. Belgij et Burgundiae Administrator Ord. Teutonicus Magnus Magister*“, arcivévoda Karel (1619–1624), „*Carolus Archidux Austriae, Epus Wratis. et Brixin. Lusi. Prorex, Ord. Teut. Magnus Magister*“ a arcivévoda Karel Josef (1662–1664), „*Carolus Iosephus Archid. Austriae Epus Olomucens. Wratisla. Passav. Ordinis Teuton. Magnus Magister*“.

Před chrámem letí dva andělci, kteří nesou u svítku s dedikací Zaurekovy teze znak Jana Kašpara z Ampringenu. Další andělek se právě chystá posadit helmici na hlavu velmistra. Před Janem Kašparem letí císařský orel, který nese v pařátech meč a žezlo vrcholící okem, tedy insignie hesla Leopolda I. „*Consilio et Industria*“.⁷ Před ním letí další dvojice andělků nesoucí řádový kříž, k němuž se váže páska s citátem „*in hoc signo*“. Motiv vítězného Konstantinova kříže náležel do repertoáru habsburské ikonografie a byl používán ve významu vítězství nad Turky. Význam této alegorické scény je následující. Orel, zastupující císaře Leopolda I., se s předvojem řádu německých rytířů vydává do (vítězného) boje proti tureckým pohanům. Dedikační text odkazuje ještě k jedné rovině výkladu, „orlem Jovovým“ může být míněn i Jan Kašpar z Ampringenu, ozbrojený císařovou přízní a „oděný jeho sluncem“ (srov. ded. text). Ve slunečním kotouči nad orlem se objevuje podobizna Leopolda I., přičemž tři ze slunečních paprsků dopadají na císařův portrét, který drží velmistr v ruce.⁸

Cíl, k němuž se družina Jana Kašpara z Ampringenu ubírá, je pevnostní brána ozdobená uherským znakem. Jedná se o „mariánské království maďarské arcivévodů mariánsko-rakouských“ k němuž jeho gubernátor dorazil z mariánského domu řádu německých rytířů (srov. ded. text.). Uhry, označované jako „*Regnum Marianum*“ byly již od 13. století svěřeny pod ochranou Panny Marie, uctívané jako „*Patrona Hungariae*“. Na Jäckelově tezi je socha „*Patrony Hungariae*“, Panny Marie s Ježíškem, umístěna nad vjezd do uherské pevnosti.⁹ Panna Maria byla vzývána také jako patronka katolických vojsk a měsíc pod jejíma nohama symbolizuje přemožení pohanských Turků.¹⁰ Po jejím levém rameni se objevuje koule se třemi plameny, patrně symbol božství a Boží trojice.¹¹ Z brány vychází svého gubernátora uvítat průvod urozených mužů v uherských krojích, vedených Hungarií, ženou s královskou korunou na hlavě, hermelínovým pláštěm a žezlem v ruce. Hungarie se přidržuje kotvy, kterou ji přináší malý chlapec; tímto motivem jsou vyjádřeny naděje, které Uhry vkládají do Ampringenovy správy. Skromně oděná žena vedle Hungarie poukazuje gestem

⁶ Buben 2002a, s. 73–95.

⁷ Srov. např. tezi J. A. Seyllerta (č.k. C.1.16).

⁸ K solární symbolice císaře srov. např. Coreth 1982, s. 29. Appuhn-Radtke 1988, s. 151, pozn.17. Zelenková 2004, s. 786. K motivu Konstantinova kříže v Habsburské ikonografii např. Coreth 1982, s. 38, s. 42. Tanner 1993, s. 202.

⁹ Kult *Patrony Hungariae* podporoval Leopold I., srov. Samerski 2006, s. 274. Panna Maria jako „*Magna Hungariae Domina*“, Coreth 1982, s. 61.

¹⁰ Na oslavu vítězství Leopolda I. nad Turky a zároveň jako symbol katolické reformace byl v Přešpurku v roce 1675 vztyčen sloup Panny Marie Vítězné, Lacika 2000, s. 108.

¹¹ Ripa 1603, s. 108–109. Appuhn-Radtke 1988, ji interpretuje jako granát a dává jej do souvislosti s emblémem P. Giova „*A LIEU ET TEMPS*“ („na místě a včas“), s. 151, 152, pozn. 14.

k andílkovi, který nese květináč s kvetoucí růží, symbolem mariánské uherské zbožnosti.¹² Vedle tohoto pokojného průvodu následuje dramatictější scéna. Herakles, zatupující Ampringena, tu zapálenou pochodní bojuje s hydrou, aby jí vypálil hlavy a tím i naděje na znovuzrození pohanské hrozby (srov. ded. text).¹³ Za hydrou prchá ze scény žena s tureckým půlměsícem ve vlasech, personifikující pohanské Turky. Vedle ní poráženecky zlostně hrozí klubkem hadů v ruce Hereze.¹⁴

Před branou uherského království poletuje dvojice andílků, kteří nesou listinu s údaji o Jäckelově disputaci a seznamem obhajovaných filozofických tezí.

V pozadí obrazu se otevírá pohled na Prešpurk. Kompozice Jäckelovy teze je nejen alegorickou oslavou vítězného boje Jana Kašpara z Ampringenu, potažmo císaře Leopolda I., proti Osmanům a protestantům. Připomíná také skutečnou událost, totiž slavnostní vjezd nově dosazeného gubernátora do Prešpurku 27. února roku 1673.¹⁵

¹² Royt – Šedinová 1998, s. 98. Srov. Sfondatri 1695 (1993), s. 50–51. Appuhn-Radtke růži objasňuje na základě emblému „Florebo prospiciente Deo“ jako symbol rozkvětu království pod září Leopoldova Slunce, 1988, s. 150, 152, pozn. 27. Domnívám se, že mariánský symbolika je v tomto případě určující.

¹³ Appuhn-Radtke interpretuje muže jako Ioala, 1988, s. 149.

¹⁴ Ripa 1603, s. 216–217.

¹⁵ Appuhn-Radtke 1988, s. 150.

C.1.8.A

Univerzitní teze Václava Arnošta Krügera – Oslava Františka Julia vévody Sasko-Lauenburského

místo a datum: Praha 1674

rytec: Melchior Küsel

značeno: vpravo dole: *deli. R. D. Antoni(us) Lublinski Can. Reg. Olom.*; vlevo dole: *Melchior Küssell scul.*

technika a rozměry: mědiryt, 35,2 x 25,5 cm (oříznuto)

ulož.: Praha, NG, inv. č. R 156 583

lit.: nepublikováno

dedikace:

PHILOSOPHIA PERIPATETICA Honori Sermi Principis Dni Dni IVLII FRANCISCI SAXONIAE etc. Ducis Regentis etc. dedicata et Praeside R. P. Georgio Firmo etc. a nob. et Erud. Dno Wenceslao Ernesto Krüger ex Convict. S. Barthol. Propugnata Pragae A. 1674 Mense...Die...

Pražan Václav Arnošt Krüger dedikoval svou obhajobu titulu magistra filozofie vévodovi Juliu Františku Sasko-Lauenburskému (1641–1689), pánu na Ostrově nad Ohří, Zákupech, Buštěhradě, Ploskovicích atd.¹ Rytina náležela ke knižnímu vydání Krügerových tezí *Assertiones ex universa Aristotelis Philosophia*. Jeden exemplář Krügerových *Assertiones* je dochován v Archivu univerzity Karlovy, ovšem bez připojené rytiny.²

Frontispis Krügerových tezí byl zamýšlen jako ambiciózní oslava Sasko-Lauenburského vévody. Myšlenkový a umělecký výsledek však nepatří k nejzdařilejším Lublinským navrženým rytinám. Podobiznu patrona nese anděl uprostřed v nebesích. Kolem krouží andílci nesoucí štítové znaky vévodova erbu. Andílci nalevo přinášejí k podobizně vévody štít s vyobrazením kurfiřtských zkřížených mečů (jehož udělení dosáhl v roce 1673), s třemi lekníny z engernského znaku a saským znakem. Andílek na protější straně pak nese štít s falcko-saskou orlicí.³ Krom toho nesou andělé kolem vévody předměty symbolizující jeho moc (a patrně rovněž ozdoby jeho erbu). Na levé straně to je zapálený granát označený páskou „*Ad centrum*“ („k jádru“), helma s nápisem „*Ad Tutelam*“ („k ochraně“) a koruna se slovy „*Ad splendorem*“ („k lesku“). Na protilehlé straně pak nesou dva andělé sloup ozdobený pavími pery a ovinutý nápisem „*Ad peren(n)itatem*“ („k trvalosti“). Další anděl drží svazek rajčích peří spolu se stužkou s nápisem „*Ad reginam*“ („ke královně“). Konečně andílek nejbliže k portrétu vévody pozdvihuje knížecí čapku.

Na zemi k patronovi vzhlíží dívčí personifikace Filozofie, která drží pásku s nápisem „*Tota Tibi Princeps rerum natura laborat*“ („Celá nejvznešenější příroda má o Tebe starost“). U nohou Filozofie jsou odloženy knihy, globus a další vědecké náčiní. Za jejími zády klečí muž, připravený zřejmě vytesat do kamenné desky podobiznu vévody. Za ním se objevuje chlapec, který s výrokem „*Tibi Terra*“ („Tobě země/O Tebe země“) pohlíží na svalnatce nesoucího sloup, který představuje Sílu.⁴ Na uplatnění síly

¹ Preiss 1992, s. 135, pozn. 20.

² Praha, AUK, sg. A 76. Tříška 1977, s. 51.

³ Ke znaku Julia Františka Sasko-Lauenburského Preiss 1992, s. 135, pozn. 20.

⁴ Ripa 1603, s. 165.

vévody ve boji pracují dva Kyklópové, kovající na protilehlé straně výjevu válečnou zbroj. Kompozice je sevřena dvěma skalisky, v jejichž průhledu spatřujeme nymfy dovádějící v moři.

V ikonografii rytiny je obsažena idea čtyř živlů oslavujících vévodu – vody (moře), země (skaliska, kámen), ohně (ve výhni Kyklópů) a vzduchu (prostor pro apoteózu Julia Františka Sasko-Lauenburského).

C.1.8.B

Univerzitní teze? – Oslava sv. Benigny (sv. Dobrotivé)

místo a datum obhajoby: neznámé

rytec: Melchior Küsel (upravený otisk z desky M. Küsela)

technika a rozměry: mědiryt, 30,4 x 26 cm (list výrazně oříznut a velmi poškozen)

ulož.: Praha, NG, inv. č. R 109 235

lit.: nepublikováno

Augustiniánský klášter v Zaječově u Berouna založil na místě zvaném Ostrov v roce 1262 Oldřich Zajíc z Valdeka k počtě Panny Marie. V roce 1320 získal jeho zbožný pravnuk Oldřich Zajíc z Valdeka ostatky sv. Benigny – sv. Dobrotivé, podle legendy jedné z nejzbožnějších družek sv. Voršily. Oldřich Zajíc odkázal tělo sv. Dobrotivé „rodinnému klášteru“ v Zaječově, kam bylo v roce 1327 přeneseno. Od té doby se klášter nazýval „u sv. Dobrotivé“. Řeholníci nechali zhotovit sošku svaté panny a mučednice s korunou na hlavě, která měla na prsou vydlabaný otvor pro část ostatků. Soška sv. Dobrotivé se stala předmětem úcty poutníků a konala četné zázraky.

V dobách válečných byla schránka s tělem sv. Dobrotivé ukryta. Při opravách kostela našli řeholníci v dubnu roku 1677 truhlici s kostmi svíce. Ostatky byly poslány do Prahy, kde jejich pravost přezkoumal a potvrdil arcibiskup Jan Bedřich z Valdštejna. Poté byly uloženy nějaký čas v augustiniánském klášteru u sv. Tomáše a na podzim 1677 byly slavně přeneseny zpět do Zaječova, kde došlo přímluvou sv. Dobrotivé k mnohým zázračným uzdravením.¹ Je možné, že právě k těmto událostem se váže zde pojednávaný grafický list.

Jedná se o pozdější otisk z upravené plotny Melchiora Küsela. Původně byla z plotny vytištěna Lublinským navržená univerzitní teze E. Krügera (č.k. C.1.8.A). Lublinského kompozice byla neznámým rytcem pozměněna tak, aby výjev sloužil k oslavě sv. Benigny. Místo podobizny Krügerova patrona Františka Julia Sasko-Lauenburského, bylo do hlavního medailonu zasazeno vyobrazení milostné sochy sv. Benigny, kterou obtáčí nápis „*Thaumaturga Benigna haec est*“ („Tato divotvůrkyně je Dobrotivá“). Kartuše se znaky vévody a nápisové pásky byly přerýty citáty velebícími sv. Benignu.

Ve čtyřech kartuších nesených andílky v oblacích je Benigna oslavována těmito výroky (zleva): „*Accipis id, quodru(m)q(ue) petis nisi mens pia desit*“ („Přijímáš to, oč žádáš, pokud není vzdálena Tvá zbožná mysl“); „*Assidue nomen Laudabile Virginis huius*“ („Jméno této Panny je nepřetržitě chvály hodné“); „*Hinc quivis solatus abit, confide Benignae*“ („Odtud kdokoliv odchází utěšen, důvěřuj Dobrotivé“); „*Haec nullum Virgo perdit, sed liberat omnes*“ („Tato Panna nikoho neničí, ale všechny osvobozuje“). V nápisových páskách u kartuší pak: „*Corda Tibi devota fove*“ („Starej se o zbožná srdce, Tobě věrně oddaná“); „*Vos consecrate Benignae*“ („Vy služte Dobrotivé“); „*Servite Benignae*“ („Služte Dobrotivé“). Na zemi drží dvě dívky pásky na nápisy: „*Virgo! Benigna tibi rerum hic rerum natura laborat*“ („Panno! O Tebe má starost dobrotivá příroda“) a „*Nos Virgo Benigna fove*“ („Pomáhej nám, Dobrotivá panno“). Na srpku železa, do něj kovou Kyklópové, na napsáno „*Benignae cedat honori*“ („Dobrotivé ať ustoupí cti“) a na sloupu, který nese muž na protější straně, je uvedeno věnování „*Benignae*“. Konečně na sloupu, který nesou dva andělci v povětří, je nápis „*Semper firma columna. Benigna clientibus esto*“ („Vždy pevný sloup. Buď vždy laskavá k chráněncům“)

¹ Brand 1907. Srov též Beckovský 1880, s. 503. Vlček – Sommer – Foltýn 1998, s. 691–693.

Neznámý rytec provedl také nepatrné změny v atributech, které drží někteří z andělů – jednomu andělovi odebral hořící kouli, druhému korunu a dalšímu naopak vložil do ruky klíč. Vymazal rovněž „nevhodný“ motiv tří nymf dovádějících v moři v pozadí.

Jestliže už sama teze E. Krügera nepatřila k nejzdařilejším Lublinského kompozicím, působí amatérsky přerytý list se sv. Benignou o to podivnější dojem. K čemu tento otisk sloužil (zda fungoval jako frontispis, devoční list, univerzitní teze), není zatím jasné. Kvalitu listu snižuje také fakt, že jediný známý exemplář je torzem ve značně špatném stavu.

C.1.9.A

Univerzitní teze Leopolda Kryštofa Gellera a Adama Ferdinanda Mattiášovského z Mattiášovic – Svatý František Xaverský disputující před králem Bunga s bonzy

místo a datum obhajoby: Olomouc 1675

rytec: Johann Georg Waldreich

značeno: vlevo dole: *deline. R.P. Antonius Lublinskj Cano. Regul. ad OO. SS.;*

vpravo dole: *J. G. Waldreich sc.*

technika a rozměry: mědiryt, 22,9 x 30 cm

ulož.: a) Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, inv. č. An 2793 (Gellerova teze)

b) Praha, NG, inv. č. R 81339; Stift Göttweig, Graphisches Kabinett.

(Matiášovského teze)

lit.: Füssli 1809, s. 735; Schram 1894, s. 36; Nagler 1913 XXIII, s. 465, č. 1; Thieme – Becker XXXV, s. 80; Dlabacž 1815, col. 319–320; Hollstein XXIII, s. 15, 12; Lechner 1988, s. 71–72, č.k. 68; Zelenková 1999, s. 60–65, č.k. 6; Zelenková 2000a, s. 269–274; Zelenková 2002, s. 153; Togner 2004, s. 242, č.k. 7.1.6¹

dedikace a údaje o disputaci:

a) SANCTUS FRANCISCUS XAVERIUS Indiaru(m) Apostol(us), Japonicae sup(er)stitionis Eversor Fidei, et Philosophiae Christianae Magister, Doct(o)rib(us) Bonziorum millib(us), coram Rege Bungi disputando Victor, oblatu(s) Honori, et Amori

Rdssmi et Illmi Dni Dni Caroli Francisci Neander de Pettersheide, Episcopi Nicolit. Cathed. Eccl. Wratisl. ad S. Joannem Archidiaconi et ad S. Crucem Scholastici. Seren.mi ac Emin.mi S.R.E. Cardinalis Landgravij de Hassia, Episcopi Wratislaviensis Suffraganei et Administratoris Nissae a Praenobili et Erud. D. Leopoldo Chritophoro Geller a Schuppenstam, AA.LL. et Phliae Baccalaureo, cum pro suprema ejusdem Laurea disputaret Praeside Rdo ac Doctis. P. Ferdinando Koblitz e Societate JESU AA. LL. et Phliae Doctore, ejusdemque in Alma Universitate Olom. Professore Ordinario. Ao 1675 mense...

b) SANCTO FRANCISCO XAVERIO S. I. Mo. Indiarum et Japoniae Apostolo Fidei, et Philosophiae Christianae Magistro Universitatis Bonziae Domitori Coram Rege Bungi Disputanti, et de Principe ter mille Bonziorum Triumphanti

V roce 1675 si nechal Leopold Kryštof Geller ze Schuppenstamu Lublinským navrhnout univerzitní tezi s námětem disputace sv. Františka Xaverského, kterou věnoval Karlu Františku Neanderovi z Pettersheide, arcijáhnu vratislavské katedrály, administrátoru v Nise etc. O náklady na zhotovení teze se podělil se svým spolužákem Adamem Ferdinandem Mattiášovským z Mattiášovic, který si nechal z téže plotny vytisknout oznámení o své magisterské filozofické disputaci konané v témže roce. Mattiášovský věnoval tezi pouze sv. Františkovi

¹ Togner píše pouze o Gellerově tezi, jako vyobrazení přitom publikuje Mattiášovského ohlášku.

Xaverskému. Pro domněnku, že primární byla Gellerova objednávka, svědčí jednak lepší kvalita otisku jeho teze, jednak stopy po přerytí plotny v textovém poli na Mattiášovského ohlášce. Jinak jsou obě teze shodné.

Profesor a praeses disputací obou studentů, pater Ferdinand Koblitz (1636–1707) byl údajně autorem spisu *Sancto Francisco Xaverio S. J. Indiarum et Japoniae apostolo fidei* [...], vydaného v Olomouci 1675.² Zatím se mi nepodařilo nalézt jediný exemplář této knihy a nelze proto zodpovědět otázku, zda se jednalo o Koblitzovu hagiografickou práci či (spíše) o disertaci Mattiášovského, Gellera nebo jiného studenta olomoucké univerzity. Patera Koblitze lze však v každém případě považovat za hlavního autora ideové koncepce rytiny.

Ta vyobrazuje sv. Františka jako „vyvratitele japonské pověry, učitele křesťanské víry a filozofie, přemožitele tisíců učených bonzů v disputaci vedené před králem Bunga“ (slovy Gellerovy dedikace). Podrobný ikonografický rozbor Lublinského ztvárnění této scény ze života sv. Františka Xaverského a její literární zdroje jsem již podala, proto se zde omezím na stručné shrnutí a několik doplnění.³

V dnešní době zapomenutý námět disputace sv. Františka Xaverského před králem Bunga se uplatňoval především v barokním umění spjatém s univerzitním prostředím. V Čechách jsou známy čtyři výtvarné realizace této scény – zde pojednáváná olomoucká univerzitní teze, pražská univerzitní teze Jana Kotterby z roku 1747,⁴ anonymní kresba z 18. století v pražské Národní galerii⁵ a jedno z polí xaveriánského cyklu nástropních maleb v křížovnické chodbě v Klementinu. Malby v Klementinu připsala nedávno P. Nevímová jezuitskému laickému bratru a malíři Hermanu Schmidtovi.⁶ Cyklus vznikl před polovinou sedmdesátých letch 17. století a jeho ikonografické vzory zůstávají stále neznámé.⁷

Kompozice klementinského pole s disputací sv. Františka je až na detaily identická s tezí Lublinským navrženou. Shodnost Schmidtova a Lublinského pojetí, vzniklých přibližně v téže době, nabízí tři řešení. Asi nejméně pravděpodobné je, že Schmidtova malby posloužila Lublinskému za vzor. Druhá možnost je, že Schmidt se při koncipování scény Xaveriovy disputace inspiroval Gellerovou tezí. A jako třetí se nabízí hypotéza, že Lublinský i Schmidt pracovali podle shodné, dosud neznámé grafické předlohy. Vzhledem k tomu, že Lublinský se ve své tvorbě často vycházel z grafických listů, podobně jako Schmidt, je tato možnost nejpravděpodobnější.

Předpokládaný obrazový vzor Lublinského kompozice zůstává tedy zatím utajen. Identifikace literárních zdrojů byla však úspěšná. Kompozice Gellerovy teze se shoduje s vypsáním této Xaveriovy japonské epizody z *De Vita S. Francisci Xaverii* [...] *libri sex* Horatia Tursellina (prvně vydáno v Římě 1594) či obširnějšího díla Daniela Bartoliho *De vita et gestis S. Francisci Xaverii* [...] *Libri Quatuor* (Lugduni 1666). Oba autoři líčí, jak František Xaverský obdržel během své misie v Japonsku pozvání od krále provincie Bunga. Xaverius byl v Bungu vlídně přijat a králova náklonnost ke křesťanské víře narůstala. Tomu chtěli zamezit japonsští kněží bonzové a vyzvali světce k disputaci. Tomu se však

² Čornejová – Fechtnerová 1986, s. 211–213.

³ Zelenková 2000a, s. 269–274.

⁴ Zelenková in *Jezuité a Klementinum* 2006, s. 77, 79, č.k. 42.

⁵ Praha, NG, inv. č. K 25 828.

⁶ Nevímová 2002, s. 216–217.

⁷ Zelenková 2000a, s. 270–271. Nevímová 2002, s. 217.

podánilo na slavné disputaci za přítomnosti krále porazit nejmoudřejšího z bonzů Ficarondrona („*columen Bonziae nationis*“) a panovníka i jeho lid přesvědčit o správnosti křesťanské víry. Král se poté nechal pokřtít Františkovým jménem.⁸

Lublinského vyobrazení sleduje věrně popis z xaveriánských hagiografií. Pozoruhodným detailem a Lublinského osobitým přídavkem je znázornění „japonského božstva Amidy“ („*Amida Japon. Numen*“), patrné na tabuli přidržívané chlapcem v pravém rohu scény. Původně jsem inspiraci pro Lublinského bizarní ztvárnění Amidy shledávala v pojednání o mimoevropských bozích L. Pignorii z roku 1647, neboť ilustrace u Pignorii vykazuje s Lublinského Amidou některé shodné znaky.⁹ Později jsem však našla přímou předlohu olomouckého malíře. Je jí vyobrazení idolu z Pussy ve slavném spise Athanasia Kirchera „*China illustrata*“ (obr. C.1.9.A.1).¹⁰ Kircherova „*China illustrata*“ vyšla poprvé v Amsterdamu roku 1667. Lublinského kopie idolu z Pussy tedy svědčí o časně recepci Kircherova díla v olomouckém prostředí. Ostatně, olomoucký jezuita a zpovědník biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcornu Melchior Hanel napsal úvod pro Kircherova *Oedipa Aegyptica*.¹¹ A na spisu „*China illustrata*“ Kircher spolupracoval olomouckým jezuitským misionářem Adamem Kachanskim.¹² Vazby mezi ním a olomouckým prostředím tedy nepochybně existovaly.

Scéna vyobrazující disputaci sv. Františka Xaverského se stala jednou nejúspěšnějších z Lublinského kompozic. Chválil ji ostatně již Dlabacž, když o ní poznamenal „*dieses schöne Stück*“. Kopírována byla Janem de Herdt (č.k. C.1.9.B).

⁸ Zelenková 2000a, s. 270–271, s. 272.

⁹ Připojeno k benátskému vydání Cartariho – *Aggionta all' Imagini del Cartari del sig. Lorenzo Pignoria: Seconda parte dell' Imagini de gli Dei Indiani*, in Cartari 1647 (s. 379).

¹⁰ *China monumentis, qua sacris qua profanis, nec non variis naturae et artis spectaculis, aliarumque verum memorabilium argumentis illustrata* [...], Amsterdam 1667, s. 140. Godwin 1979, s. 51, obr. 31. Chang Sheng-Ching 2003, s. 106–107, obr. 34.

¹¹ Srov. Čornejová – Fechtnerová 1986, s. 146–147.

¹² Fletcher 1988, s. 139–194, s. 142.

C.1.9.B

Univerzitní teze neznámého defenda (*?*) – Svatý František Xaverský disputující před králem Bunga s bonzy

místo a datum obhajoby: neznámé

rytec: Jan de Herdt

značeno: vlevo dole: *delin. R.P. Antonius Lublinskj Can. Regul. ad OO. SS.*; vpravo dole: *DH Sculpsit*

technika a rozměry: mědiryt, 21,2 x 31 cm

ulož.: Varšava, MN, Gr. Pol., inv. č. 3765

lit.: Thieme – Becker XVI, s. 459; Zelenková 1999, s. 60–65, č.k. 6

Lublinského úspěšnou kompozici s disputací sv. Františka Xaverského před japonským králem provincie Bunga, provedenou původně J. G. Waldreichem (č.k. C.1.9.A), znovu vyryl Jan de Herdt, nepřiliš známý nizozemský umělec, působící od šedesátých let 17. století na Moravě a ve Slezsku.¹ Zde pojednaná rytina je jedinou jeho známou grafickou realizací. Jako antverpský rodák byl de Herdt s technikou mědirytu zajisté obeznámen, vyučen však tomuto oboru pravděpodobně nebyl. Jeho rytina je totiž dosti neumělá, daleko zaostávající za Waldreichovým uměním.

De Herdtovo provedení je identické s Waldreichovým. Pracoval buď přímo podle Waldreichovy rytiny, nebo podle stejné Lublinské předlohové kresby. Jediná kompoziční odchylka spočívá ve vynechání kartuše pod nohama krále.

¹ Nagler, VI, s. 472. Thieme – Becker, XVI, s. 459. Toman 1947, I, s. 322. Kroupa in *V zrcadle stínů* 2003, s. 93–94, č.k. 7.

C.1.10

Univerzitní teze Jana Felixe z Brandensteina – Patnáct českých krajů holduje arcibiskupovi Janu Bedřichu z Valdštejna

místo a datum obhajoby: Praha 1676

rytec: Melchior Küsel

značeno: vlevo dole: *delinaevit A.R.D. Antonius Lublinsky Cano. Regul. ad OO. SS. Olom. Decanus*; vpravo dole: *Melchior Küssel f.*

technika a rozměry: mědiryt, 97,5 x 97,3 cm

ulož.: Praha, NK, inv. č. Th. 473; Ústí nad Labem, Památkový ústav severních Čech, státní zámek Duchcov, inv. č. 1084

lit.: Nagler 1906 VIII, s. 111, č. 23; Hollstein XX, s. 87, č. 266; XXIII, s. 14, č. 2; Blažiček 1967–1970, II/1; Fechtnerová 1984, III, s. 615–616; Rott 1990, s. 95–99, č. 10; Zelenková 1999, s. 68–74, č.k. 8; Zelenková 2000a, s. 194–189; Zelenková in *Sláva Barokní Čechie* 2001, s. 294, II/2. 3; Togner 2004, s. 245, č.k. 7.1.7

údaje o disputaci:

CONCLUSIONES PHILOSOPHICAE Quas in Alma ac Celeberrima Carolo-Ferdinandea Universitate Pragensi Publice defendendas Suscepit Illustrissimus Dominus D. Joannes Felix a Brandenstein. L. B. in Oppurg AA. LL. et Philosophiae Magister. Praeside R. P. Guilielmo Dworsky S. J. Philosophiae Doctore et Professore. Anno MDCLXXVI. Mense Octobri.

Inclyto BOHEMIAE REGNO (et) universis eiusdem Regni STATIBUS in debitam aggratulationem indepti nuper Regni PRIMATIS Reverendissimi ac Celsissimi Principis Domini Domini JOANNIS FRIDERICI e Comitibus de Waltstein ARCHIEPISCOPI PRAGENSIS D. D. D. Joannes Felix a Brandenstein L. B. in Oppurg.

Slovutnému království českému a všem stavům téhož království nedávno jmenovaného primase, nejdůstojnějšího a nejjasnějšího knížete pána, pana Jana Bedřicha z hrabat Valdštejnů, arcibiskupa pražského, v patřičné gratulaci věnuje pan Jan Felix z Brandensteina, svobodný pán na Oppurgu.

dedikace:

Celsissimo ac Reverendissimo PRINCIPI ac D(omi)no D. IOANNI FRIDERICO e Comitib(us) de Waltstein Archi-Episcopo Pragensi: Regni Bohemiae PRIMATI etc. Quindecim eiusdem Regni PROVINCIAE, seu Districtus sua quibus singuli abundant, DONA offerunt.

Nejvyššímu a nejdůstojnějšímu knížeti pánu, panu Janu Bedřichovi z rodu Valdštejnů, arcibiskupovi pražskému, Království českého primasovi, patnáct téhož království provincií či krajů své dary, kterými jednotlivé oplývají, přinášejí.

Univerzitní teze Jana Felixe z Brandensteina je velkolepou oslavou pražského arcibiskupa Jana Bedřicha z Valdštejna, jeho rodu a českého království. Koncepce rytiny je prodchnuta ideu českého barokního patriotismu, konvenující myšlenkovému prostředí vzdělaného arcibiskupa. Podrobný rozbor ikonografie rytiny a jejího sociálně-

kulturního kontextu byl již publikován, proto zde bude podáno jen stručné shrnutí dosavadních zjištění.¹

Námět teze se váže ke zvolení a nastolení Jana Bedřicha z Valdštejna pražským arcibiskupem (v roce 1675 zvolen arcibiskupem, intronizován 15. března 1676). Na levé straně kompozice trůní Čechie, která přijímá portrét arcibiskupa spolu se znaky a odznaky jeho rodu a církevních funkcí. Uprostřed scény stojí žena, která Čechii ukazuje Valdštejnův slavný rodokmen. Za ní se uklání defendent, Jan Felix z Brandensteina, který Čechii a arcibiskupovi předkládá knihu svých tezí. Spolu s defendentem přichází novému primasovi složit hold také patnáct českých krajů. Přinášejí mu přitom své nejvybranější dary, které jsou doklady rozkvětu království. Dary jednotlivých krajů odpovídají v naprosté většině jejich charakteristikám v místopisných pasážích Balbínových *Miscellanea historica Regni Bohemiae*. První svazky *Miscellaneí* začaly vycházet až tři roky po Brandensteinově obhajobě, v roce 1679. Již před jejich vydáním však autor (či autoři) ideové koncepce teze mohl(i) její program konzultovat s Balbínem, který se s koncepty svých děl nijak netajil. „Balbínovský okruh“ spočíval na živých osobních kontaktech, přátelé se navzájem informovali o svých pracích, vyměňovali si výpisky atd. Krom toho Balbín patřil k blízkým přátelům Jana Bedřicha z Valdštejna a jistě rád přispěl svým podílem k jeho oslavě (právě roku 1676 Jan Bedřich z Valdštejna prosadil Balbínovo povolání zpět do Prahy). Je proto pravděpodobné, že Bohuslav Balbín, projevující navíc zájem o umění, emblematické a univerzitní teze, přispěl ke koncepci Brandensteinovy teze svým dílem.

Kromě patriotické linie hraje v Brandensteinově tezi významnou roli idea rodového historismu české barokní šlechty. Tabule s Valdštejnovým rodokmenem odpovídá dobovým genealogicko-panegyrickým tiskům věnovaným Janu Bedřichu z Valdštejna, jako byly *Amphitheatrum Gloriam, spectaculis Leonum Waldsteinicorum adornatum* (1661) či *Splendor et gloria domus Waldsteininae* (1673) V. V. Červenky. Opomenuta není ani osoba císaře Leopolda I., jehož podoba ozařuje ze slunce nad Hradčanami veškeré dění.²

Univerzitní teze Jana Felixe z Brandensteina je tak jednou z nejzdařilejších rytin prezentujících myšlenky českého barokního patriotismu.

Zdá se, že při navrhování kompozice teze se Lublinský inspiroval Škrétou navrženou tezí M. F. F. z Althannu z roku 1673.

¹ Zelenková 2000a.

² K panovnické solární identifikaci srov. Zelenková 2004, s. 786 (zde odkazy na další literaturu).

C.1.11

Univerzitní teze Františka Helfrieda z Kaisersteinu – Svatyně vítězství Leopolda I.

místo a datum obhajoby: Praha 1676

rytec: Melchior Küsel

značeno: vlevo dole: *Delineavit Adm. Rdus. Dnus. Antonius Lublinsky Can. Reg. Lat. Olom. ad OO. SS. Decanus*; níže: *Melchior Küssel Sculps. Aug. Vind.*

technika a rozměry: mědiryt, 96 x 112,6 cm¹

ulož.: Praha, NK, inv. č. Th. 464

lit.: Blažiček 1967–1970, VI/1; Fechtnerová 1984, III, s. 600–602; Rott 1990, s. 100–105, č. 11; Zelenková 1999, s. 75–80, č.k. 9; Zelenková 2004a, s. 772–776; Togner 2004, s. 245, č.k. 7.1.8

údaje o disputaci:

Philosophia Universa Sub Clementissimis Augustissimae Maiestatis Auspiciis, Leopoldi Primi in Celeberrima Universitate Carolo-Ferdinandea Pragensi propugnata ab Illustrissimo Domino D. Francisco Helfrido L. B. de Kayserstain Artium et Philosophiae Magistro Praeside R. P. Guilielmo Dworski Soc. IESU, Philosophiae Doctore et Professore Ordinario. Anno MDCLXXVI.

dedikační text:

Sacratissime Caesar,

commune omnium bonorum votum erat, ut quem ad modum Scipioni Romano Claudia Romana cingulo suo Deam Foecunditatem deduxit in Templum Victoriae, ita in Templum Victoriae Austriacae SCIPIONI Austriaco CLAUDIA Austriaca induceret Foecunditatem, sed cingulum immitis secuit Parca, ut proinde necesse sit aliam in adiutorium vocare Nympham, Differt(ur) scilicet tantisper cum Isaaco HAERES ut post Victorias nascatur PACIFICUS. In PAUCIS HAERES HAERET ARENIS, ut haerentem ardentioribus votis et validioribus suspiriis ad partum et portum propellamus. Quod dum ego ardentissime facio, simul me Philosophiamque meam, Augustissimae Majestatis pedibus substerno. Cliens infimus Helfridus L. B. de Kayserstein.

Nejposvátnější císaři,

bylo společným přáním všech dobrých, aby stejně jako Scipionovi římskému římská Klaudia svým opaskem přivedla bohyni plodnosti do chrámu vítězství, tak aby do chrámu vítězství rakouského Scipionovi rakouskému rakouská Klaudia přivedla plodnost. Avšak opasek přetřela nemilosrdná Parca, takže je nutné volat na pomoc novou nymfu (nevěstu); dědic je tedy, podobně jako Izák, zdržován po tak dlouhou dobu, aby se narodil po vítězstvích jako mírotvorný. Dědic vázne na malých písčínách, takže jej váznoucího můžeme přihnát vřelejšími přáními a mocnějšími vzdechy k porodu a přístavu. A zatímco já toto velmi vroucně činím, zároveň sebe i svou filozofii kladu pod nohy nejvznešenějšího Majestátu. Nejponíženější chráněnc Helfried, svobodný pán z Kaisersteinu.

Univerzitní teze Františka Helfrieda z Kaisersteinu je první v řadě Lublinským navržených univerzitních tezí, privilegovaně dedikovaných císaři, případně následníku

¹ Dosti poškozeno.

trůnu. Prvotním námětem Kaisersteinovy teze je „chrám Leopoldových vítězství“, „*VICTORIAE LEOPOLDINAE SACRUM*“, jak uvádí nápis na oltáři s válečnými trofejemi na levé straně scény. Obsahově i figurálně bohatá, mnohvrstevná kompozice však neoslavuje pouze vojenské a politické úspěchy Leopolda I. Připomenuta jsou rovněž významná vítězství císařových předků z domu habsburského. Patrně nejdůležitějším poselstvím teze je vyjádření příslibu narození dědice trůnu. V roce Kaisersteinovy obhajoby totiž císař zůstával navzdory dvěma manželstvím bez mužského potomka. Syna se nedočkal ani od své první manželky Markéty Terezie, ani od druhé choti Klaudie Felicitas, která zemřela v dubnu 1676. Teze Františka Helfrieda z Kaisersteinu alegoricky zrcadlí období po smrti Klaudie Felicitas, před chystaným Leopoldovým třetím sňatkem, který uzavřel v prosinci roku 1676.² Detailní ikonografické a ikonologické objasnění Kaisersteinovy teze již bylo publikováno, proto zde bude podán pouze nástin hlavních pilířů programu rytiny.³

V dedikačním textu teze je Leopold I. osloven jako Publius Scipio a zesnulá Klaudie Felicitas jako vestálka Klaudie Kvinta. V Kaisersteinově dedikaci zaznívá také předpověď o Leopoldově dalším manželství, z nějž se narodí dědic trůnu, přirovnávaný k Izákovi; císař je tak skrytě připodobněn k praotci Abrahamovi.

Poněkud nepřehledný charakter Lublinského kompozice je výsledkem propojení dvou nesourodých témat, svatyně Leopoldových vítězství a mytické společnosti, rozvíjející paralelu mezi Klaudíí Felicitas a vestálkou Klaudíí.

Leopold I. sedí na koni ve středu chrámu, jehož kruhový půdorys upomíná na chrám Vestin a chrám Vítězství. Oblečen je jako triumfátor s vavřínovým věncem na hlavě. Jeho kůň stojí na trophaeu, složeném z ukořistěných zbraní, mezi nimiž se vyjímá štít s nápisem „*VICIT TURCAM ATQUE REBELES*“ („porazil Turka i rebely“). Převážně tureckými zbraněmi je ozdoben také oltář svatyně, na němž sedí bohyně války Bellona, která drží vítěznou palmovou ratolest a rakouský „Bindenschild“ a u jejíchž nohou leží spoutaný turecký zajatec. V kupoli chrámu nesou dva andělci štít s vyobrazením císařského orla porážejícího v boji o říšské jablko galského kohouta. Všemi těmito motivy je císař představen jako velkolepý vítěz nad nepřáteli vnějšími (Turci, úklady Francie) i z vlastních řad (potlačené spiknutí uhersko-chorvatských magnátů).

Výzdoba chrámu připomíná rovněž válečné triumfy Leopoldových předků, kteří jsou zastoupeni sochami v galerii rodové slávy. U jmen jednotlivých Habsburských císařů jsou v metopách uvedeny krátké charakteristiky jejich nejpamátnějších vítězství. Při ztvárnění habsburských panovníků se Lublinský inspiroval albem mědirytin Francesa Terzia *Imagines gentis Austriacae* (1559), které měl ve své sbírce (srov. kap. II.6). Důležitou roli hrají v celkovém poselství Kaisersteinovy teze nenápadné emblematické výjevy, zdobící klenební pole kupole. Tyto emblémy, koncipované na základě biblických citátů, rozvíjejí abrahamovskou paralelu z dedikačního textu. Dohromady předpovídají, že vyvrcholením Leopoldových vítězství bude narození dědice. Podobně jako se Abrahama dočkal prvního potomka až v pokročilém věku, po vítězství nad nepřátelskými králi.

Již zmíněné Kaisersteinovo přirovnání císaře k Publiu Corneliu Scipionovi, hrdinovi 29. knihy Liviových *Dějin*, tvoří spojnicí k dalšímu motivu teze, průměru zesnulé císařovny Klaudie k vestálce Klaudíi Kvintě. (Přirovnání císařovny k vestálce Klaudíi a Leopolda I. k Scipionovi se objevilo již v opeře Antonia Draghiho *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali* v roce 1674). Podle Livia a Ovidiova *Kalendáře* se

² Mikulec 1997, s. 218.

³ Zelenková 2004a, s. 772–776.

Římané rozhodli převést do města posvátný kámen, představující bohyni Kybelé a zvaný „Matka bohů“. Poctou přenést sochu bohyně z lodi na souš byl pověřen „nejlepší muž“ obce, Publius Scipio. Loď však uvízla v ústí Tiberu na bahně a žádným úsilím s ní nebylo možné pohnout. To byla příležitost pro vestálku Klaudii Kvintu, nařčenou z porušení závazné čistoty, která po prosbách k Matce bohů prokázala svou nevinnu tím, že člun sama lehce vyprostila. Poté byla socha Kybelé slavnostně přenesena do chrámu Vítězství na Palatinu.⁴

V pravé části Lublinského kompozice je vyobrazeno přistávání lodě s bohyní plodnosti u chrámu Leopoldových vítězství. Mohutné plavidlo táhne na laně zesnulá císařovna Klaudie Felicitas jedoucí na malé loďce. Její snahu dovézt loď plodnosti do habsburského chrámu však zmařila smrt. Nemilosrdná parka (sudička) jedoucí na delfínu přestřihává lano, na němž Klaudie Felicitas táhne loď Kybelé. Nápis „*In paucis haeret Navis arenis*“ („loď vázne již jen na malých písčínách“) však naznačuje, že loď plodnosti dělí od přistání u Leopolda I. již jen málo. Triton a dvě Najády, z nichž jedna ukazuje Klaudii Felicitas přesýpací hodiny na znamení dovršení jejího času, totiž přivádí „novou nymfu“ – císařovu třetí nevěstu, Eleonoru Magdalenu Neuburskou.

Celé dění pozoruje z malé plošiny vybíhající do vody jeho strůjce František Helfried z Kaisersteina. Jeho alegorické proroctví o příchodu dědice s Leopoldovou třetí manželskou se vyplnilo, za dva roky po jeho obhajobě spatřil světlo světa arcivévoda Josef.

⁴ Livius, (1975), V, s. 235–236. Ovidius (1966), s. 94–97 (*Fasti*, IV, 305–328).

C.1.12

Univerzitní teze hradiských premonstrátů – Oslava Panny Marie ze Svatého Kopečka u Olomouce

místo a datum obhajoby: Olomouc, premonstrátský klášter Hradisko 1677

rytec: Matthäus Küsel

značeno: vlevo dole: *inve. et deli. ARD Antoni(us) Lublinskj Can. Reg. Olomucij*; níže: *Mathaeus Küsel S. C. M. S. f.*

technika a rozměry: mědiryt, d. 48,6 x 72,6 cm

ulož.: Augsburg, SSB, inv. č. Matthäus Küssel 7/2. Varšava, MN, Gr. Pol., inv. č. 20408.

lit.: Hollstein, XX, s. 51, č. 159; Hollstein XXIII, s. 16, č. 18; Thieme – Becker, XXII, s. 73; Neumann 1934, s. (5 ?);¹ Zelenková 1999, s. 81–85, č.k. 10; Zelenková 2002, s. 154–155; Togner 2004, s. 246, č.k. 7.1.9

údaje o disputaci:

Universa Philosophia Peripatetica In Coenobio Gradicensi, ad Olomucium in Moravia, Canonicorum Regularium, Sacri et Candidissimi Ordinis Praemonstratensis Praeside, Rndo ac Doctmo P. Methudio Jurzina praefati Ordinis et Loci Canonico, Phliae Doctore, eiusdemq(ue) Actuali ibidem Professore SS. Thlgiae Baccalaureo formato. A Rndis et Religiosis FF. Tobia Aberspach. Stephano Worst. Benedicto Bönisch. Alexio Kalumpka Canonocis Gradicensibus. Et Francisco de Mercken, Can. Zabrdovicensi, Propugnata A° MDCLXXVII. Mense Augusto, Die... Horis Meridiem consuetis.

dedikační text:

Magnae Misericordiarum Matri Virgini semper Immaculatae, MARIAE, De Monte Praemonstrato, Ad Olomucium Moravorum frequenti Devotione populi, et variarum gratiarum largitione Celebri. En Fidissima Mortalium Patrona et Advocata, Virgineis pedib(us) Tuis, post pia fata emblematicae advolvitur ardentissim(us) Cliens, cui annis abhinc 48 hunc Montem Tuum pinglem, praeparatum in vertice Montium mirabiliter praemonstrasti; adest in umbra, qui olim Tuo Sacratiore huc tract(us) Magnetisimo, testimonium veritatis gratae perhibuit posteritati illum esse Monte(m) adjutorij, et in quo Dnus videbit, quem Tu, caeteroquin un Altissinis habitans, incolendum elegisti Tuamq(ue) in eodem fixisti Stationem. Exinde certatim currunt numerosi Mariophili, et singuli de plenitudine gratiarum Tuarum accipientes laeti revertuntur ad propria. Felix es Moravia, felices Julij Montes, dum Virginem sospitaticem, et mulierem fortem, veluti Castrorum aciem ordinatam, bono quietis vestrae, intuemini. Quidni accuram(us) et nos, Tibi pl(us) caeteris obstricti Virgo? Consiste igitur in hoc Mariano Colle Peripatetica Phlia n(ost)ra, fige pedem in hac solida amantium petra, teq(ue) tota(m) ob tot beneficentissime collatos favores, Marianam profiteri tributariam. Habe Tibi illam Sapi(enti)ae Incarnatae M(ate)r habe nos omnes, et S(anctis)S(i)ma prece Tua effice, ut in illo Collium aeternoru(m) Desiderio, Dilecto Tuo, plene post fata nostra Requiescam(us) in pace Tuae M(aiesta)ti aeternum devoti Clientes. iidem qui infra.

¹ Míni-li ovšem tuto tezi s „procesím k neoznačenému obrazu matky Boží“.

Velké Matce milosrdenství, Panně Marii vždy Neposkvrněné, z hory premonstrátské u Olomouce na Moravě, hojně uctívané častými zbožnostmi lidu za uštedřování rozmanitých milostí.

Hle, věrná ochránkyně a zastánkyně smrtelníků, k Tvým panenským nohám se emblematicky [prostřednictvím teze?] přivíjí po zbožném životě Tvůj planoucí chránělec, kterému jsi od této chvíle před 48 lety tuto tučnou horu,² připravenou na vrcholu, podivuhodně předem ukázala.³ Je přítomen ve stínu, ten, který sem kdysi přitážen Tvým posvátným magnetismem, poskytl svědectví milé pravdy potomstvu, že toto je hora pomoci a hora, na které Bůh uvidí, že Ty, která jinak bydlíš v nebesích, sis ji vyvolila k uctívání a umístila na ní své stanoviště. Od té doby sem o závod spěchají četní mariánští ctitelé a jednotliví, přijímajíce z plnosti Tvých milostí, vracejí se šťastni domů. Jsi šťastná, Moravo, jste šťastné, hory Juliovy,⁴ dokud vidíte Pannu ochránkyni a ženu statečnou jako šik seřazený v táboře ku prospěchu vašeho klidu. Proč bychom nepřispěli i my, zavázaní Tobě, Panno, více než ostatní? Zastav se tedy na tomto mariánském vršku, naše peripatetická filozofie, spočiň nohou na této pevné skále milujících a sebe celou uznej za mariánskou daň za tolik laskavě sesbíraných projevů přízně. Přijmi ji, Matko vtělené moudrosti, přijmi nás všechny a svou nejsvětější modlitbou zaříd', abychom kvůli oné, Tobě milé touze po nebeských pahorcích plně odpočívali po našem životě v pokoji. Tvému Majestátu navždy oddaní chráněnci, titíž, kteří níže [vyjmenování].

Společná univerzitní teze premonstrátů z kláštera Hradisko patrně reaguje na slavnostní přenesení zázračného reliéfu Panny Marie do nového, již téměř dostavěného chrámu na Svatém Kopečku, který byl vybudován péčí hradiských premonstrátů.⁵ Teze vznikla pro obhajobu na klášterním filozofickém učilišti. Je výraznou výpovědí o účtě premonstrátů z Hradiska k Panně Marii Svatokopecké (Panna Maria je ostatně patronkou řádu). Rytina také zastává významné místo v ikonografii Svatého Kopečku.

Svou disputaci hradistí filozofové konali pod záštitou opata Alexia Wortsia, jak praví velum nesené andílkem vedle Panny Marie uprostřed kompozice: „*Sub Auspiciis R(everendi)ss(i)mi Peril(lust)ris(simi) ac Ampl(issi)mi D. D(omi)ni ALEXII Canonicorum Regul(arium) Sac(ri) Ordinis Praemon(stra)tensis Monasterii Gradicensis Abbatis Dignissimi ac Meritissimi etc.etc.*“ Další andílci nesou Wortsiiův znak, jeho opatskou berlu a mitru.⁶

Ideovým i kompozičním středem výjevu je Panna Maria ze Svatého Kopečku, již je teze věnována. Ve shodě s dedikačním textem ji Lublinský znázornil jako Immaculatu – obklopenou zářícím sluncem, s měsícem pod nohama a s hvězdnou korunou (Zj 12,1). Na klíně chová Ježíška, který drží panovnické jablko a žezlo. Matka Boží ukazuje pravou rukou na zem, přičemž na paprsku vycházejícím z její ruky se nese žalmický citát „*hic habitabo quoniam elegi EAM*“ („zde budu bydlet, protože jsem si ji zvolila“; srov. Ž 132,13). Paprsek směřuje ke klečícímu muži, kterému andělé ukazují

² Slova žalmu „Mons Dei, mons pinguis“, Ps 67,16 (dnes překládáno „Horou bohů je hora Bášan“, Ž 68,16; „Bázan“ znamená „úrodný“, tj. tučný).

³ Narážka na „*Mons Praemonstratus*“ – „hora předukázaná“.

⁴ Tj. Olomouc.

⁵ *Mons Praemonstratus* 1680 (č.k. C.3.5), s. 95–96.

⁶ Wortsiiův znak Lublinský znázornil také na Wortsiiem dedikované iluminaci z roku 1679 v *MATRICULA SACRA Almae Confraternitatis Santissimi CORPORIS CHRISTI* [...] Olomucensi MDCLXXVII [...], fol 327r. Olomouc, SOA, inv. č. 232, sign. Ve, 1677, karton 1704.

obraz Panny Marie a místo, které si zvolila za příbytek. Tímto mužem je zakladatel poutního místa na Svatém Kopečku, Jan Andrášek.

Legenda o vzniku poutního místa Panny Marie na Svatém Kopečku a zázraky s ním spojené líčí publikace hradiských premonstrátů *Mons Praemonstratus*, poprvé vydaná roku 1679. *Mons Praemonstratus* vychází ze zprávy olomouckého obchodníka Jana Andráška (†1673) a z dalších dobových údajů. Andrášek vylíčil, jak byl jednou uchvácen pohledem na kostel Panny Marie a přislíbil Bohu, že podobný také postaví. Ačkoli se jeho jmění rozrůstalo, svůj úmysl zanedbával. Byl proto pobídnut snem, v němž se mu zjevila Panna Marie na krásném místě u lesa. Ani poté ale se stavbou nespěchal, a tak jej napomenula podruhé. Ve snu se mu ukázala na líbezném místě a závazek připomněla slovy „Nevidíš, že déšť se sem přibližuje? Pročež zaopatř mě tím dávno přislíbeným stánkem.“ Nyní Andrášek neotálel a vydal se hledat vhodné místo do kopců. Po dramatickém hledání našel vrch velmi podobný onomu ze snu. Zvolené místo náleželo hradiským premonstrátům, kteří jeho úmysl zbudovat zde kostel podpořili. Toto se stalo roku 1629, tedy skutečně 48 let před vznikem teze, jak udává dedikační text. První kostelík (kaple) na Svatém Kopečku byl vysvěcen v roce 1633. Od roku 1669 stavěli hradiští premonstráti na Svatém Kopečku velkolepý chrám podle projektu G. P. Tencally. Stavba byla dokončena v roce 1679 za opata Alexe Wortsia. Chrám vysvětil téhož roku Wortsiiův nástupcem Norbert Želecký.⁷

Mons Praemonstratus líčí také způsob nalezení zázračného obrazu. Když se prvotní kostel chýlil v roce 1632 k vysvěcení, usadil se u něj poustevník, kterému Andrášek svěřil hlídání stavby. Jednou vzbudil muže krásný zpěv, i vydal se za ním a vešel do kostela. Zde spatřil anděly kladoucí na oltář obraz Panny Marie. Obraz pak poustevník předal Andráškovi, který jej věnoval na hlavní oltář, kde obraz začal konat zázraky.

V době vzniku teze ještě nebyla svatokopecká legenda zcela kodifikovaná. Lublinského vyobrazení proto směšuje dva příběhy – Andráškovo nalezení místa pro výstavbu kostela a anděly přinášející milostný obraz Panny Marie. V pozadí za zakladatelem Andráškem již stojí monumentální svatokopecký chrám, který byl v době vzniku teze právě dokončován. Jedná se o jeho nejstarší známé vyobrazení. V malebné krajině se ze tří stran ubírají ke svatostánku Matky Boží procesí poutníků. Nejzřetelnější je průvod nalevo v popředí obrazu. Vede jej mladá žena s knížecí čapkou, poutnickou holí a odznakem mušle na plášti, na němž má vyznačenu zemskou šachovanou orlici, tedy sama Moravie; se slovy mariánské antifony „*Sub Tuum praesidium confugimus*“ („pod tvou ochranu se utíkáme“) se obrací k Panně Marii na oblaku. Za Moravií se ubírají s knihami a svitky v rukách premonstráti. Na konci skupiny krácejí defendentí se svitkem nadepsaným „*THESES PHILOSOPHICAE*“, symbolizujícím jimi obhajované teze.

Zcela v pozadí se otevírá pohled na Olomouc „*Olomucium*“ i klášter Hradisko „*Gradicum*“.

Lublinský ozdobil iluzivní rám kompozice. Po obou jeho svislých stranách visí votivní dary za zázračná uzdravení, k nimž je na levé straně připojen nápis „*Trophaea Sacra pandimus*“ („připevňujeme posvátné trofeje“), na protější „*Ignosce quod [deliquimus?]*“ („odpusť nám, čím jsme se provinili“). Horní rohy rámu spínají kartuše s nápisy „*MATER GRATIAE*“ („Matka milosti“) a „*MATER MISERICORDIAE*“ („Matka milosrdenství“). Dolní rohy orámování jsou pojaty jako trompe l'oeil. Nalevo přesahuje přes rám roh hojnosti nadepsaný „*Bona Cuncta posce*“ („žádej vše dobré“), napravo anděl vyhání z výjevu Satana. Podél řetězu, kterým je ďábel spoután a který

⁷ Eichler 1888, s. 210. Smejkal 1994, s 7.

odkazuje k jeho apokalyptickému přemožení (Zj 20,1–2), se vine prosba „*Mala nostra pelle*“ („zažeň naše hříchy“).

Teze hradiských premonstrátů je první v řadě Lublinského prací spjatých s výzdobou a propagací poutního místa na Svatém Kopečku. O dva roky později Jan Tscherning provedl Lublinského ilustrace pro *Mons Praemonstratus* (č.k. C.3.5), z osmdesátých let pochází jeho kresba s korunovací milostného reliéfu Panny Marie Svatokopecké (č.k. A.1.7). Krom toho Lublinský navrhoval program freskové výzdoby Tencallova chrámu, což je již samostatná problematika.

C.1.13

Univerzitní teze Jana Schwartze – Nanebevzetí Panny Marie

místo a datum obhajoby: Olomouc 1677

rytec: Georg Andreas Wolfgang

značeno: vlevo dole: *delineavit R. D. Antoni(us) Lublinsky C. R. L. Olom.*; vpravo dole: *G. A. Wolfgang s.*

technika a rozměry: mědiryt, d. 29, 6 x 20, 8 mm; p. cca 42 x cca 33 cm

ulož.: Augsburg, SSB, inv. č. G. A. Wolfgang 14/23

lit.: nepublikováno

údaje o disputaci:

Coelorum Reginae Dominae Virtutum Virgini DEI parae Suam Suorumque Condiscipulorum Philosophiam Praeside R. P. Georgio Hiller e Soc. IESU Anno 1677 Olomucij defendendam DD. CC. aeternum mancipium Ioannes Schwartz Moravus Zwittaviensis Alum: Eccl. ex Convictu Olomuc.

Královně nebes a paní ctností, Panně Boží rodičce věnuje svoji filozofii obhájenou v Olomouci roku 1677 za předsednictví P. Gregoiria Hillera S. J. spolu se svými spolužáky [...] Jan Schwartz, Moravan ze Svitav, chovanec olomouckého konviktu.

Hromadná univerzitní teze, pod níž se za své spolužáky podepsal Moravan Jan Schwartz, oslavuje Pannu Marii. Rytina je jí věnována jakožto „*Matce Vtělené Moudrosti a Nevěstě Ducha Svatého*“ – „*Incaratae Sapientiae Matri Sponsae Spiritus Sancti*“, jak praví dedikace napsaná na svitku při horním orámování scény. Ve spodním dedikačním poli je pak Matka Boží oslovována jako „*Královna nebes a paní ctností, Panna a Boží rodička*“ (srov. výše). Tyto mariánské invokace Lublinský zapojil ve výtvarné podobně do kompozice rytiny. V jejím středu spatřujeme Pannu Marii unášenou rejem andílků na oblaku výše do nebes. Anděl, který ji vede za ruku, drží pásku s citátem z Písně Písní „*Veni coronaberis*“ („pojď a budeš korunována“; srov. *Cant.* 4,8). Ukazuje k mariánskému věnci dvanácti hvězd, který přináší holubice Ducha svatého. Pro Matku Boží je připraven v nebesích trůn a na něm položeno královské žezlo. Andílci kolem Panny Marie nesou palmové ratolesti a růžový závěs.

Květinové a vavřínové věnce drží také většina ženských postav shromážděných ve spodní části kompozice, v barokní ozdobné zahradě. Dívky představují mariánské ctnosti. Každá z ctností je určitelná díky latinskému označení napsanému na šatech, na nápisové pásce či u své postavy. Zcela nalevo klečí zády obrácena Čistota, „*Castitas*“, vedle ní drží kolem ramenou klečící Dobrotivost, „*Bonitas*“ a Velkodušnost „*Longanimitas*“. Nad nimi stojí Laskavost, „*benignitas*“ a Trpělivost, „*patientia*“. Naproti tomuto hloučku ctností klečí v popředí scény Zdrženlivost, „*continentia*“. Za jejími zády zvedá horoucně ruce k nebesům Láska, „*charitas*“. Vedle ní stojí trojice Víry, „*fides*“, Pokoje, „*pax*“ a Radosti, „*Gaudiu*“. Před nimi uzavírá dvanáctero mariánských ctností ještě Skromnost, „*modestia*“ a Mírnost, „*mansuetudo*“. Skrze tyto mariánské ctnosti lze dosáhnout věčného života. Tak praví ověčený Amor, když se slovy „*Per has*“; „*ad illam*“ („skrze tyto k ní“) ukazuje jednou rukou na ctnosti a druhou k nebesům.

Schwartzova teze je po umělecké stránce mezi Lublinským navrženými rytinami slabším průměrem, nevyniká ani ikonografickou náročností. Zdařilá je naopak jednotnost a jasnost jejího obsahového a výtvarného sdělení.

C.1.14

Univerzitní teze Františka Ernesta ze Schertzu – Biskup Karel z Liechtensteina jako zářící Slunce nad Květnou zahradou v Kroměříži

místo a datum obhajoby: Olomouc 1678

rytec: Matthäus Küsel

značeno: vlevo dole na balustrádě: *Delineavit Adm R.D. Ant. Lublinsky Can. Reg. ad Omnes SS. Olomucij;* vpravo dole: *Matthaeus Küsel S.C.M. sculptor fec.*

technika a rozměry: mědiryt, 47,4 x 70,7 cm

ulož.: Augsburg, SSB, inv. č. Matthäus Küssel 7/9

lit.: Hollstein, XX, s. 51, č. 160; Hollstein, XXIII, s. 16, č. 19 (?); Thieme – Becker, XXII, s. 73(?);¹ Zelenková 1999, s. 86–89, č.k. 11; Zelenková 2002, s. 155–156; Togner 2004, s. 247, č.k. 7.1.10

údaje o disputaci:

Celsissimo Honori Rssmi ac Celsissimi Principis ac Dni Dni

CAROLI DEI Graa Episcopi Olomucensis S.R.I. Principis Ducis, Regiae Capellae Bohemiae et de Liechtenstein Comitibus Triennales Phliae labores In Alma Caesarea Regia ac Episcopali Universi(ta)te S. I. Olomucij Praeside R.P. Joanne Joseph S. J. AA.LL. et Philosophiae Doctore et Professore. Pro Suprema Ipsi(us) Philosophiae Laurea decertaturus, submissimo affectu, dedicat MDCLXXVIII humillim(us) Cliens Franc. Ernestus Eques de Schertz AA. LL. et Phliae Baccalaureus.

dedikační text:

Reverendiss(im)e ac Celsissime Princeps.

Solem, lapidem ignitu(m), et lucidu(m) e(ss)e, credit olim Democrit(us). ego Te Solem suspicio, lapis lucidissime, Celsiss(ime) Princeps, R(everendi)ssime Olom(ucensi) Ep(isco)pe Ill(ustrissi)me de Liechtenstein Comes. Tale(m) enim Te esse docet, ex no(m)i(n)e Tuo Celsissimo: Carolus Dei Gratia Episcopus Olomucensis er(ec)tum anagramma: Io Adamas Princeps! ceu Sol, Tu lucis origo es! Talem docet fulgor ille Tuus, qui fixa in Ep(iso)palib(us) Aquilis Sidera Illustrat, O(mn)ia qb(us)q praees vegetat, haereseon undiq(ue) e Dioec(ese) Olomuc(ensi). Noctes fugat, exigit Umbras. Et qa Te Solem scio! Ph(i)l(osoph)ia mea(m?), lucis qm mxe cupidam, mille alioqn titulis Celsitudini Tuae debita(m), in Lucem Tuam submississ(e?) profero. Patere, ut Solem Te mecum suscipiat eamq(ue) ut me soles, Clemetiss(im)o Gra(ti)ae Tuae radio dignare. Ita supplicat Celsitudinis Suae Cliens humillim(us) Franc. Ernest(us) de Schertz.²

Osou ideové koncepcie univerzitní teze Františka Ernesta ze Schertzu je příměr olomouckého biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcornu ke Slunci. Variace na tento motiv zaznívají v dedikačním textu a zářící slunce s podobiznou biskupa je rovněž ústředním motivem vyobrazení teze. Slunce Karla z Liechtensteina-Castelcornu ozařuje nedávno vybudovanou Květnou zahradu biskupovy rezidence v Kroměříži, a potažmo – jak bude záhy ukázáno – i celou Moravu.

¹ Z popisu „busta biskupa Liechtensteina“ není jasné, míní-li tuto tezi.

² Během mého pobytu v Staats- und Stadtbibliothek Augsburg nebyla Schertzova teze k nalezení, proto je můj přepis dedikačního textu, zhotovený na základě fotografie, neúplný.

Paprsky biskupského slunce směřují do každé oblasti kompozice. Dva jsou nadepsány „*illustrat*“ („osvětluje“) a dopadají na hvězdy na prsou orlic z olomouckého biskupského znaku, letících vedle slunce. Další směřuje spolu se slovy dedikačního textu „*noctes fugat exigat umbras*“ („odstraňuje temnoty, vyhání stíny“) do osídlené krajiny v pozadí scény. Smysl tohoto výroku přibližují další nápisy. Nápisová páska nesená dvěma andílky vedle biskupských orlic uvádí anagram „*CAROLUS DEI GRATIA EPISCOPUS OLOMUCENSIS Anagramma LUCE EGO PAR SOLI VARIAS CUM DISSIPO NOCTES*“ („Karel z Boží milosti biskup olomoucký – anagram – já jsem rovný Slunci, když rozpouštím různé noci“). V knize otevírané klečícím putto na zemi je pak napsáno „*Sub Celsiss(im)o Princ(ipi) CAROLO Episcopo Fidei reddita: plurima animarum millia*“ („pod nejvznešenějším knížetem biskupem Karlem byly k víře navraceny četné tisíce duší“). Biskup je tedy oslavován jako úspěšný rekatolizátor, který paprsky svého světla navrátil tisíce heretiků ke katolické víře.³ Sluncem Karla z Liechtensteina-Castelcornu je ozářena celá Morava. Dokládá to Moravie, žena s knížecí čapkou a moravskou zemskou orlicí ve sponě na prsou, která se vyhřívá přímo pod sluncem ve středu jeviště. Usazena je na kamenném bloku, který zřejmě symbolizuje její stabilitu.⁴ Moravie vzhlíží vzhůru ke slunci a nastavuje jeho působení tabuli s mapou Moravy a Slezska („*MORAVIA*“; „*SILESIAE PARS*“), na níž jsou vyznačena některá sídla („*Neüdörffl, Lischwitz, Kuntzendorf, Bern Hoff, Sternberg, Thombstadt, Augest, Gnoyst*“). Deska s mapou Moravy vrhá stín, jediný v celém prozářeném výjevu. Tento stín poskytuje poslední útočiště před jasným biskupským Sluncem tvorům temnoty – okřídlenému d'áblu, hadu a netopýru, kteří symbolizují dohasínající herezi.

Vlevo v popředí scény jsou u balustrády shromážděni tři antičtí filozofové, jejichž učení podle defendenta odpovídalo ztotožnění olomouckého biskupa se Sluncem. Tuto konstrukci Schertz vytvořil na základě významu jména Liechten-Stein, „zářící kámen“.⁵ Zářící kámen mohl znamenat také slunce. Udává tak nápis v knize opřené o hvězdný glóbus, do níž píše jeden z filozofů „*Coelum omne ex lapidib(us) constat Sol ipse saxum candens est ita Democri(tos) Metrodo(oros) Anaxagoras*.“ („celé nebe se skládá z kamenů a Slunce je samo zářící kámen, tak [praví] Demokritos, Metrodoros a Anaxagoras“). Tři přítomní filozofové jsou tedy tito uvedení. Obzvláště Demokritos, „smějící se filozof“, se těšil mezi novověkými mysliteli značné oblibě a jeho koncepce eurytmie byla identifikována s křesťanským ideálem míru.⁶ Proto právě drží na Schertzově tezi v ruce zářící kámen a upozorňuje na něj své dva kolegy. Společnost mudrců doplňují dva putti, kteří jsou zaujati hrou s dalekohledem. Do dalekohledu dopadá paprsek ze slunce Karla z Liechtensteina-Castelcornu, jímž putti projektují na desku podobiznu olomouckého biskupa.⁷ Kompoziční protiváhu filozofům tvoří postava defendenta, který na protější balustrádě rozkládá velum s dedikačním textem. Také k defendentovi směřuje paprsek biskupovy přízně.

Vrchní parter zahrady je kromě ústřední postavy Moravie osazen po obou stranách řadou soch antických bohů, představujících zároveň biskupská města. Vyplývá tak z nápisů a městských znaků vytesaných na podstavcích soch.⁸ Za defendentem je

³ Srov. tezi F. M. Cerboniho (č.k. C.1.18), v níž olomoucký biskup zastává úlohu Orfea se stejným podtextem.

⁴ Ripa 1603, „Stabilita“, s. 472. Appuhn-Radtke 1999.

⁵ Srov. opět tezi F. M. Cerboniho (č.k. C.1.18).

⁶ [Wind] 1937–38, zde příklady „použití“ Demokrita křesťanskými teology a vzdělanci.

⁷ Motiv projekce dalekohledem byl v barokních grafice oblíbený; zejm. v knižních ilustracích a univerzitních tezích, srov. např. pražská univerzitní teze z roku 1671 podle Škréty – Appuhn-Radtke 1988, s. 260–261, č.k. 64.

⁸ Jelikož jsem pracovala pouze s fotografií, nebylo v mých silách všechny nápisy a znaky určit.

umístěna socha Příboru, „*Priborium*“, ztělesněného Neptunem, a vedle Ostrava, „*Ostra*“, personifikovaná Dianou. Na protější straně, za zády filozofů je stojí socha úrodného Vyškova „*Viscovia*“, jako Ceres, a Kroměříže, „*Cremsirium*“, personifikované bohyní zahradnictví Pomonou. Za těmito dvojicemi soch stojí na obou stranách kašny, u nichž odpočívají alegorické ženské postavy doprovázené putti. Na soklu kašen jsou vytesány nápisy, které zpravují o stavebních aktivitách Karla z Liechtensteina-Castelcornu. Na kašně vlevo je uvedeno: „*CAROLUS D(ei) G(ratia) Episc(opus) Olom(censis) Magnificentissimis Structuris Condecoravit*“ („Karel z Boží milosti biskup olomoucký ozdobil velkolepými stavbami“), vpravo pak „*CAROLUS Ep(iscopu)s Comes Liechten(stein) ampliavit et auxit*“ („Karel biskup kníže Liechtenstein rozšířil a zvětšil“). Žena usazená u kašny napravo má na hlavě čelenku, v ruce drží žezlo vrcholící okem a u nohou jí leží roh hojnosti. Snad představuje ztělesnění Moudré, prozíravé vlády přinášející rozkvět.⁹ Tomu by odpovídalo i gesto, s nímž posílá putta s konvičkou zalévat zahradu. Žena na protější straně je podle helmice na které sedí sova rozpoznatelná jako Minerva. Opírá se o trojúhelník a ukazuje k desce se znázorněním biskupské rezidence v Olomouci, nadepsané „*Residentia Ep(iscop)alis Olom(ucii) a CAROLO Ep(iscopo) Magnifice Exstructa*“ („biskupská rezidence v Olomouci velkolepě vystavěná biskupem Karlem“). Minerva zde vystupuje jako patronka architektury, za jejíž byla považována „vynálezkyní“; podobně jako i všech dalších umění.¹⁰ Putto tesající u jejích nohou sochu symbolizuje sochařství. Vodní nádrže kašen nesou lvi, kteří drží nepřiliš zřetelné znaky, podle kontextu patrně znak Kroměříže a Olomouce. Kroměříž by tak byla představena jako sídlo biskupových uměleckých aktivit, Olomouc jako sídlo jeho duchovní správy. Nad oběma kašnami letí andělci, nesoucí pásy se slovy „*Illustri splendore perornat*“ („znamenitou nádherou vyzdobil“) a „*Reddit conspicua*“ („činí pozoruhodnými“). Biskup Karel z Liechtensteina-Castelcornu je tedy Schertzovou tezí připomenut nejen jako rekatolizátor, ale také jako významný stavebník a podporovatel umění.

Za Minervou i Moudrou správou pokračují řady antických bohů symbolizujících moravská města a biskupské residence. Žena nalevo držící olivovou ratolest je označena jako „*Brisau*“, Neptun s dvozubcem jako „*Budiss*“ (Budišov), satyr představuje biskupský hrad Hukvaldy, „*Hochwalt*“ a Merkur Libavu, „*Libavia*“. Na protější straně řada začíná ženou s olivovou ratolestí, označenou jako „*Zivittav*“, následuje ozbrojenec představující biskupskou pevnost Mírov, „*Miraw*“, s rohem hojnosti je představen „*Miglitz*“ a jako poslední s hradební korunou Osoblaha, „*Ossoblaw*“.¹¹

Obě řady soch stojí ve vrchním parteru zahrady. V jednotlivých polích trávníku jsou naznačeny další městské (?) znaky, na něž dopadají paprsky biskupského slunce. Ve spodním parteru zahrady stojí uprostřed osmiboký pavilon, dvě kašny a kolonáda. Tato stavby odpovídají skutečnosti Květné zahrady v Kroměříži, dokončené biskupem

⁹ A to na základě apollonského žezla, které v jiných souvislostech náleželo také personifikaci Božské Prozíratelnosti.

¹⁰ Ripa 1603, „Architettura [...] tenga una carta, dove sia disegnata la pianta d'un palazzo“, s. 23; též „Carro di Minerva [...] sopra un carro in forma di triangolo [...] tirato da due civette“ [...] „carro in forma triangolare significa (secondo gl'antichi) che a Minerva s'attribuisce l'inventione dell'armi [...] e l'Architettura“, s. 54. Cartari ve svých *Imagini degli dei de gli antichi...* Minervě dokonce přisuzuje vynalezení všech umění, viz Volpi 1966, s. 395.

¹¹ Ne všechna města se mi podařilo identifikovat. T. Pešina z Čechorodu uvádí ve spisu *Mars moravicus* 1677 jako biskupská města Kresmsirium, Priziborium, Hochvald, Kelczium, Ostrava, Libova, Budissov, Ossoblava, Ketrze a Vviskovia, s. 65 a s. 70.

v sedmdesátých letech.¹² Zcela v pozadí se otevírá pohled na Moravu, přičemž nalevo je vyznačena silueta tuřanského poutního chrámu „*Turzan*“.

Univerzitní teze Františka Ernesta ze Schertzu předznamenává Lublinského spolupráci na koncipování mytologického výzdoby kroměřížské zahrady, která je v literatuře kladena do osmdesátých let 17. století.¹³ Považuji za jisté, že se Lublinský podílel na vytváření programu Schertzovy teze. Skrze její bohatou alegorickou kompozici mohl biskupovi znamenitě předvést své schopnosti inventora a vzdělaného umělce.

K Schertzově tezi se patrně vázala Lublinského návrhová kresba, která v současnosti není bohužel k dispozici (srov. č.k. A.1.4).

¹² Květná zahrada vznikala od roku 1666 nejprve podle návrhu F. Lucheseho, poté G. P. Tencally. Realizována byla v průběhu 70. let 17. století, Jůza 1990, s. 458–462. Kudělka in *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku* 1996, s. 199, č.k. 11, obr. 108. Pavlíčková 2001, s. 25.

¹³ Možná se Lublinský podílel na utváření programu kroměřížské zahrady již dříve, srov. Kouřil 1979, s. 186–187. Togner 2004, s. 37–38.

C.1.15.A

Univerzitní teze Pavla Kerpinského – Svatá Kateřina jako křesťanská Pallas Athéna

místo a datum obhajoby: Olomouc 1679

rytec: Matthäus Küsel

značeno: vlevo dole: *R.D. Antoni(us) Lublinsky C.R.delin.*; vpravo dole: *Mathae(us) Küsel S.C.M. Sculptor, fecit*

technika a rozměry: mědiryt, 33,5 x 47,5 cm

ulož.: Olomouc, ZAO, fond Univerzita Olomouc, inv. č. 1926, teze č. 14 (další otisky pro jiné defendenty – inv. č. 1927, teze č. 15; inv. č. 1928, teze č. 16; inv. č. 1929, teze č. 17)

lit.: Nagler 1906, VIII, s. 109, č. 14 (?); Togner 1996a, s. 30–31, č.k. 1; Togner 1996b, s. 3–4; Zelenková 1999, s. 90–93, č.k. 12; Togner in *V zrcadle stínů* 2003, s. 121, č.k. 19;¹ Zelenková 2005a, s. 525–526; Togner 2004, s. 248, č.k. 7.1.11

údaje o disputaci:

CONCLUSIONES PHILOSOPHIAE RATIONALIS, QUAS SUB EORUNDEM SANCTORUM AUSPICIIS in Alma Caesarea Regia et Episcopali Universitate Olomucensi Societatis JESU, Praeside Reverendo et Doctissimo P. JOANNE HANCKE Societatis JESU, AA.LL. et Philosophiae Doctore, ejusdem et Matheseos Professore Ordinario. Pro prima Philosophiae Laurea, publice defendas suscepit Dominus PAULUS KERPINSKI, Silesius Cilsensis, Physicae et Matheseos Auditor.

Námět svaté Kateřiny, patronky nejen filozofie a teologie, ale také četných vysokých škol a filozofických fakult, mj. i olomoucké filozofické fakulty, byl v umění spjatém s barokními univerzitami mimořádně oblíben.² V českém a moravském prostředí známe řadu univerzitních tezí věnovaných sv. Kateřině, častěji toto téma ztvárnil např. Karel Škréta. Antonín Lublinský téma svaté Kateřiny zpracoval na několika návrzích pro grafické listy (č.k. C.1.34; č.k. A.1.1; č.k. A.1.6). Největšího obliby došla právě jeho kompozice se sv. Kateřinou jako křesťanskou Pallas Athénou. Výtvarně i obsahově zdánlivě nepřiliš komplikovaný výjev totiž v sobě skrývá přílehlavé paralely a do sebe zapadající významy.

Ctnostná, učená, moudrá a pevně věřící panna Kateřina byla slovy *Legendy aurey* ctěna pro „pět věcí“: „za první pro svou moudrost, za druhé pro svou výmluvnost, za třetí pro svou stálost, za čtvrté pro svou cudnou čistotu a za páté pro svou výsadní důstojnost [...] neboť ona obsáhla všechny obory filozofie“.³ Dedikací i obrazem teze je přirovnávána k podobně panenské, moudré a ctnostné Pallas Athéně.⁴ Svatá Kateřina, sedí před sloupovým portikem, vyvýšena nad ostatní dění. Portikus je ozdoben drapérií a je na něm zavěšena kartuše s dedikací „*Peripat(us) Sacratior APISTOTEAEI Fini*

¹ Tognerova interpretace z roku 1996 je plna omylů a fabulací. Pro heslo *V zrcadle stínů* 2003 Togner převzal zjištění z mé diplomové práce (1999), opravil své mylné interpretace, aniž by však citoval. Na jeho neetický způsob práce jsem poukázala v recenzi jeho Lublinského monografie, Zelenková 2005a.

² Sv. Kateřina je zobrazena na znaku filozofické fakulty olomoucké univerzity „Philosophicae Academiae Olomucensis sigillum facultatis“, která se jako slepá pečeť objevuje např. na hromadné tezi s Pannou Marií Bolestnou z roku 1684 (č.k. C.1.23).

³ *Legenda Aurea* 1998, s. 348.

⁴ Athéna byla bohyně vždy vítězná a nepřemožitelná, panenská, vynikala krásou, dokonalostí rozumu a prozíravostí, *Slovník antické kultury* 1974, s. 82–83.

Optimo, Divo Porphyrio, et quinquaginta Philosophis, a D(iva) Catharina, Pallade christiana, feliciorum antimorphosi de saxi in homines transformati dicata“ („Sloupoví zasvěcené Aristotelovi, nejlepšímu cíli, svatému Porfyriovi a padesáti filozofům, přetvořeným šťastnou opačnou proměnou z kamenů v lidi od sv. Kateřiny, nazývané křesťanská Pallas“).⁵ Svatá Kateřina je spíše chlapeckého vzhledu, oblečená jako antický válečník, s kopím, štítem a přilbicí – přesně tak, jak bylo předepisováno znázornění Athény.⁶ Přilba Kateřiny-Athény je ověncena vavřínem vítězství. Další vavřínové věnce visí jako trofeje nad její hlavou na portiku. Že se jedná skutečně o svatou Kateřinu, napovídá atribut zlomeného kola pod jejíma nohama. Její štít je zdoben Kristovým trigramem IHS a lemuje jej biblický citát „*auferam(m) cor lapideum(m) et dabo eis cor carneum Ezech. 11*“ („et auferam cor lapideum de carne eorum, et dabo eis cor carneum“, *Ez 11,19*; „a odejmu z jejich těla srdce kamenné a dám jim srdce z masa“). Tento citát má pro pochopení dalších momentů teze zásadní význam. Dříve než bude zasazen do celkového kontextu, je zapotřebí ve stručnosti zmínit svatokateřinskou legendu.

Královská dcera Kateřina, křesťanka dokonale vzdělaná ve všech svobodných uměních, se odvážila vystoupit proti císaři Maxentiovi, který pronásledoval její spoluvěřce, a učeně s ním disputovala. Císař nestačil moudrosti dívky, okouzlen ale jejím půvabem nechal svolat do padesát vynikajících rétorů, aby oni odrazili její argumenty. Ona je však v disputaci přemohla a navíc obrátila k víře Kristově. Když svou novou víru filozofové vyznali císaři, nechal je upálit a Kateřinu uvrhl do žaláře. Ještě ve vězení stačila budoucí mučednice přivést ke křesťanství císařovu manželku a jejího milého, setníka Porfyria, který přijal víru i se svými dvěma sty vojáky. Také Porfyria s jeho vojáky nechal císař popravít. Hromadné krveprolití bylo završeno stětím Kateřiny, kterou ještě předtím anděl Páně uchránil od rozsekání na ozubeném kole.⁷

Na prostranství pod Kateřinou je shromážděno padesát mudrců i Porfyrius v čele družiny vojáků. Dopadají na ně paprsky milosti odražené Kristovým jménem IHS na štítě sv. Kateřiny. Zdroj těchto paprsků je v trojúhelníku s Božím jménem Jahve, objevujícím se mezi rozestoupenými oblaky v nebesích. Trigram IHS, zprostředkovávající takto milost a poznání Boží, nepřipomíná jen Krista. Spolu se třemi hřeby, které se také objevují na štítu sv. Kateřiny, tvoří znak Tovaryšstva Ježíšova.⁸ Jezuité jsou tak představeni jako zprostředkovatelé Boží pravdy – přinejmenším na půdě jimi provozované olomoucké univerzity. Svatá Kateřina je tedy jako jezuité „vyzbrojena“ jménem Kristovým.

Paprsky křesťanské víry, které dopadají na čerstvé konvertity, jim přinesly nejen milost, ale také mučednickou smrt. Předzvěstí toho jsou mučednické palmové ratolesti, shazované s nebes na vojáky a filozofy dvěma andílkami. Andílci na zemi pak kladou budoucím mučedníkům na hlavy vavřínové věnce vítězů nad smrtí.⁹

Andílek, který stojí nejbližší Kateřině, drží pásku s nápisem „*De saxo Catharina reformat*“ („ze skaliska Kateřina přetváří“). Citát je třeba vnímat nejen v souvislosti

⁵ Togner 1996b, (s. 4) přepsal nápis chybně, mylný je také jeho překlad „Omezenost peripatetiků, příznivců Aristotelovy filozofie, tušil Porfyrius a padesát filozofů, kterým Kateřina, křesťanská Athéna, šťastnou proměnu z kamene v člověka umožnila.“

⁶ Např. popis v Cartariho *Imagini de gli dei de gli antichi* [...] cit. dle Volpi 1996, s. 395 „faccia quasi virile“; s. 400 a jinde.

⁷ *Legenda aurea* 1998, s. 343–350. Porfyrius nepřijal víru až po pohřbení těla sv. Kateřiny, jak uvádí Togner, 1996b (s. 3), ale byl světicí sám obrácen, viz *Legenda aurea* 1998, s. 346.

⁸ Togner 1996b, motiv hebrejského JHVH v souvislosti s IHS vysvětluje jako triumf Nového zákona nad Starým zákonem (s. 3).

⁹ Sv. Kateřina své stoupence před smrtí utěšovala, že vylití jejich krve jim bude počítáno za křesťanskou učenickou korunu, *Legenda aurea* 1998, s. 346.

s již zmíněným úryvkem z Ezechiela, ale i se slovy, která se objevují na jednom z pilířů akvaduktu „*in faciem saxi mutat Tritonia*“ („Tritonia mění v podobu skaliska“).¹⁰ Oba výroky navazují na „antimorfosu“ z kamenů v lidi, zmiňovanou v dedikaci.¹¹ Klíčem k jeho plnému pochopení kompozice je výjev, který se odehrává v pozadí mezi oblouky akvaduktu.

V mezi pilíři nalevo je patrný Gigant nesoucí veliký balvan. V průhledu mezi pilíři napravo lze podle štítu ozdobeného hlavou Gorgony Medúsy rozpoznat Pallas Athénu, zvanou také Tritonia.¹² Athéna vystupuje po hoře zmitajících se těl vzhůru ke svému otci Diovi, kterého nese orel v oblacích. Zeus hrozí svazkem blesků. Znázorněna je závěrečná scéna gigantomachie – porážka obrů, kteří se vzbouřili proti olympským bohům. V tomto boji Athéna prokázala po boku Dia svoje válečnické umění. Porážka Gigantů olympskými bohy (Athénou) byla humanisty interpretována jako vítězství moudrosti a ctnosti nad hříchem a nevědomostí.¹³ Tento význam souzní s přirovnáním sv. Kateřiny k Pallas Athéně. Avšak zatímco „štít“ křesťanské panny (Kristus) měl moc přetvořit člověka k věčnému životu, „odnímat z lidského těla srdce kamenné [pohanské] a nahradit jej srdcem z masa [křesťanským]“, přinášel Athénin *aigis* skrze Medúsinu hlavu smrt – kdokoli na něj pohlédl, zkameněl („Tritonia mění v podobu skaliska“; srov. výše).¹⁴

Scéna je dokreslena předměty učenosti a moudrosti, knihou, zrcadlem, položenými pod nohama svatě Kateřiny.

Promyšlená kompozice dělá čest autorovi její koncepce. Jelikož se jedná o tezi hromadnou, lze za autora programu rytiny označit Antonína Lublinského. Lublinský, případně defendent či praeses, se zřejmě ideově do jisté míry inspirovali Karlem Škrétou navrženou tezí Arnošta z Malovic, na jejíž dedikaci je sv. Kateřina představena jako „*Christiana Scientiarum, Armorum(ue) Pallas*“.¹⁵

Vzhledem k opakovanému tištění plotny pro různé defendenty (čtyřikrát na olomoucké univerzitě) ponechal rytec M. Küsel textové pole prázdné. Údaje o disputaci doplnil a tezi vytiskl olomoucký tiskař Josef Kilian. Ze stejné, drobně poupravené plotny byla vytištěna ohláška disputace Františka Jiřího Marii Signorihovi v roce 1681 (č.k. C.1.15.B)

Není bez zajímavosti, že Pavel Kerpinský, již jako magistr filozofie, vstoupil v roce 1681 k olomouckým augustiniánům-kanovníkům a stal se tak Lublinského spolubratrem.¹⁶

¹⁰ Togner 1996b, nápis četl jako „*in faciem faxi mutat Tritonia*“ a přeložil takto: „v podobu pochodně proměňuje Tritonia“. Na tomto základě pak rozvíjí symboliku pochodně a světla. „Antická bohyně má schopnost proměňovat v pochodeň, tedy symbol, který v baroku jednoznačně evokuje zářící pochodeň modrosti boží“ (s. 4). Nehledě na to, že není nic známo o umění Pallas Athény měnit lidi v pochodně, není tvar „*faxi*“ od slova *fax*, *facis*, *f.* v latině možný.

¹¹ Akvadukt je Tognerovi 1996b, symbolickým mostem, který „sice spojuje, ale také rozděluje svět antické mytologie a svět křesťanství“, (s. 3 a 4). Opět nelze souhlasit. Úloha této architektury je dekorativní. Podobná stavba se objevuje na Lublinského frontispisu se sv. Kateřinou (č.k. C.1.34), římský most (či akvadukt) lze spatřit také např. na pozadí Škrétova frontispisu pro *Memorabilium Romanorum* [...] M. R. Schleinitze z roku 1658.

¹² Cartariho, *Imagini de gli dei de gli antichi* [...], cit dle Volpi 1996, s. 402. *Slovník antické kultury* 1974, s. 235.

¹³ Srov. Cartari, *Imagini de gli dei de gli antichi* [...], Volpi 1996, s. 431.

¹⁴ *Ibid.*, s. 427.

¹⁵ Teze nebyla dosud publikována.

¹⁶ *Catalogus Reverendissimorum Dominorum* [...], fol. 8b.

C.1.15.B

Univerzitní teze Francesca Gregoria Maria Signoriho – Svatá Kateřina jako křesťanská Pallas Athéna

místo a datum obhajoby: Vranov, pavlánský klášter 1681

rytec: Matthäus Küsel

značeno: vlevo dole: *R.D.Antoni(us) Lublinsky C.R. delin.*; vpravo dole: *Matthae(us) Küsel, S.C.M. Sculptor fecit*

technika a rozměry: mědiryt, 45,5 x 32,8 cm

ulož.: Praha, NG, inv. č. R 58 116

lit.: Zelenková 1999, s. 114, č.k. 17; Togner 2004, s. 248, č.k. 7.1.11

údaje o disputaci:

„THESES EX UNIVERSA PHILOSOPHIA QUAS SUB AUSPICIIS REVERENDISSIMI PATRIS P. PETRI DE CONSENTIA, ORDINIS MINIMORUM S. FRANCISCI DE PAULA LECTORIS JUBILATI, QUALIFICATORIS S. OFFICII, NEC NON NUPER TOTIUS ORDINIS MINIMORUM GENERALIS VIGILANTISSIMI, GRATIOSSIMI SCIENTIARUM PATRONI, FAUTORIS ET PROMOTORIS SUI BENIGNISSIMI. DEFENDET FR. GREGORIUS MARIA SIGNORI, Venetus; eiusdem Ordinis Clericus. PRAESIDE Adm. R. P. ANTONIO MÄNDL, ejusdem instituti Lectore Jubilato, nec non per Germaniam Boemiamq(ue); Collega Provinciali. In Conventu Ducali Wranoviensi ejusdem Ordinis Die...Mensis...MDCLXXXI“

Pavlánský klerik František Jiřího Maria Signori, původem Benátčan, zakončil studia filozofie na řádovém učilišti na Vranově nad Dyjí v roce 1681. Ohlášku své disputace si nechal vytisknout z plotny Matthäuse Küsela, zhotovené pro studenty olomoucké jezuitské univerzity (č.k. C.1.15.A). Proto byl původní jezuitský znak IHS na štítě sv. Kateřiny nahrazen pavlánským znakem „CHARITAS“. Další drobnou úpravou je změna původní hermeticky formulované dedikace ve srozumitelnější věnování „*S. Catharina Virgo Alexandrina et Martyr Triumphans, Vincens 50 Philosophos quos tamquam e Saxis in homines mutavit*“ („Svatá panna a mučednice Kateřina Alexandrijská vítězí a triumfující nad 50 filozofy, které jako z kamenů proměnila v lidi“).

C.1.16

Univerzitní teze Jana Antonína Seyllerta – Příchod Zlatého věku s narozením Josefa I.

místo a datum obhajoby: Olomouc 1680

rytec: Carl Gustav Amling

značeno: vlevo dole na balustrádě: *Adm.R.P. Antonius Lublinsky Can. Reg. Lat. S. Aug. delineabat Olom.; C.G. ab Amling Fecit. Monach.*

technika a rozměry: mědiryt, 59,5 x 90,3 cm (sestaveno z otisků ze dvou desek)

ulož.: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich – Kabinett, inv. č. A 19891 in A 290a, 5

lit.: Huber 1796, s. 23, č. 41; Singer IV, s. 106, č. 26438; Signer VII, s. 211, Nr. 53270; Hollstein, German, II, s. 6, č. 56; Hollstein, German, XXIII, s. 14, č. 6; Zelenková 1999, s. 94–98, č.k. 15; Zelenková 2000b, s. 138; Zelenková 2004, s. 777–779; Togner 2004, s. 248, č.k. 7.1.12

údaje o disputaci:

Theses ex universa Philosophia quas nobilis. ac doctiss. Dns Joannes Antonius Seyllert de Seyllenburg Morav..... A.A.L.L.et Phliae Magister, absoluto feliciter in alma Universitate Olomucensi. Sub R.P. Sebastiano Löw e Socte Iesu A.A.L.L. et Phlia Doctore et ejusde(m) profesore Phlia cursu: adept(us) ibidem in ultra(que) Phlica Laurea Primatu. Demum in Alma, Caesarea, Regia(que) Universitate Carolo Ferdinanda Pragensi. Praeside R. ac Eximio P. Friderico Wolff e Soct. Iesu [...] thae Doctore, eiusdem in dicta Universitate Professore publico ac ordinario, nec non Facultatis Phlicae Decano publice defendit mense Januario...die...Anno 1680.

dedikační text:

Serenissime Archidux et Princeps Clementissime.

Quam olim de Pollionis Filio Mantuan(us) Vates fabulosam (com)ment(us) est felici(ta)tem, eam ego jure merito pro Te sublimiori (quo)da(m) ra(tion)e p(rae)dictam dixerim veri(ta)tem Augustissimi Patris teneru(m) in terris solatiu(m) sereniss(im)e Archidux Joseph.

Q(ui)dn(am) an n(on) Aurea Saecula in Te redeant, a(ut) Augusta tot votis e coelo exorta p(ro)genies? Antoni(us) es, q(uo) m(odo) p(re)tiosiss(m)a quo(que) dudum ante dep(er)dita revehere et recuperare renovit. An n(on) p(er)petuo belli timore subditos im(m)unes reddas? Jacob(us) es q(ui) i(m)mu(m) etiam hostilem calcaneum p(er)s(e)quens feliciter inimicu(m) supplantare potuit. An n(on) Patriis Virtutib(us) paratu(m) Orbem reges? Ioannes es, ubi ipso nomine Gratia(m) et tranquilli(ta)tem hostib(us) instillare novit. An n(on) soli sterili(ta)tem nova(m) foecunditate repullulare facias? Joseph es, q(ui) ut fili(us) e(st) mirabiliter accrescens, ita et terrae insueta(m) (con)suevit p(ro)gnosticare felici(ta)tem. An n(on) cicuranda(m) in im(m)aniu(m) Leonu(m) feritate(m) promittis? Eustachi(us) es, q(ui) nisi mansvetu(m) inter cervos Christophora Deum venari didicit. An n(on) deni(que) coelu(m) ipsu(m) magnu(m) Jovis incrementum in te praestoletur. Ignati(us) es, q(ui) non nisi solita(m) sua(m) ingeminare novit tessera(m). Ad maiore(m) Dei gloria(m). Verbo dica(m) genuin(us) Pollioniades es in anagrammate Sina Leopoldi, q(u)a ut, Paulinu(m) h(abe)t Oraculu(m) Sina mons junct(us) est Jerusale(m) visioni Pacis quae Tecu(m) Paterno orbi ac Imperio nata est universo. Atq(ue) ad hunc montem cum Ph(i)l(osoph)ia mea sereniss(im)o Tuo nomini unice consecrata vivam et moriar.

Nejjasnější arcivévodo a nejlaskavější kníže.

Tak jako kdysi mantovský pěvec vymyslel pro Pollionova syna šťastnou báseň, já Tobě po právu z jistého důvodu věnuji pravdu. Ty, arcivévodo Josefe, něžná potěcho na zemi vznešeného otce. Cožpak nepřichází v Tobě Zlaté věky nebo vznešené potomstvo seslané z nebe po tolika příslibech? Jsi Antonín, který i ty nejdražší věci, dávno ztracené, umí přinášet nazpět. Cožpak nevracíš lidi vydané věčnému strachu z války jakožto nepoškozené? Jsi Jakub, který se zdarem pronásledoval i poslední nepřátelskou patu a dokázal nepříteli podrazit nohy. Cožpak nebudeš řídit svět připravený ctnostmi otců? Jsi Jan, když samotným jménem Milosti dokázal nepřátelům vnuknout pokoj. Cožpak nezpůsobuješ, že nedávná neplodnost země bude nahrazena novou plodností? Jsi Josef, který jednak jako syn se podivuhodně rozvíjel, jednak dokázal zemi předpovědět nezvyklý blahobyt. Cožpak nepředpovídáš, že divokost ukrutných lvů bude zkrocena? Jsi Eustach, který poznal, že honí mezi jeleny zkrotlého nositele Krista Boha. Zda snad samo nebe nečeká v tobě velké pokolení Diovo? Jsi Ignác, který opakovaně dokázal volat nic než své obvyklé heslo. K větší slávě Boží. Jedním slovem, jsi pravý Pollionův syn v anagramatu Sina Leopoldi, jsi hora Sinaj, na níž, jako je v Pavlově modlitbě, byla dána Jeruzalému vize míru, která společně s Tebou se zrodila světu Tvého otce a celé říši. A na této hoře, se svou filozofií zasvěcenou jedině Tvému nejjasnějšímu jménu, ať žiji a zemřu. Tvé Jasnosti na věky oddaný Jan Ant. Seyllert.

Defendent Jan Antonín Seyllert věnoval svou náročně prokomponovanou univerzitní tezi tehdy dvouletému následníku habsburského trůnu, arcivévodu Josefovi. Provedením Lublinského výtvarně i obsahově ambiciózního návrhu byl pověřen původem norimberský rytec působící v Mnichově, Carl Gustav Amling. (Jedná se o jedinou Amlingem vyrytou tezi známou z českého a moravského prostředí.) Koncepce teze je založena na IV. ekloge „mantovského pěvce“ Vergilia (srov. ded. text). V dedikačním textu Seyllert přirovnává císařského syna k „Pollionovu synovi“. Vzdělaný konzul Asinius Gaius Pollio byl Vergiliovým mecenášem.¹ Vděčný básník mu za to věnoval IV. eklogu své *Bukoliky*, kde alegorickými verši oslavoval „božského“ chlapce, jehož narození uvede do pohybu události, které vyvrcholí opětovným nastolením zlatého věku. Z Vergiliový skladby není jasné, kdo měl být oním vyvoleným chlapcem. Nejčastěji ekloga byla a je uváděna do souvislosti s narozením Pollionova syna; Vergilius však mohl mít na mysli také očekávaného potomka Augustova. Ve středověku byla IV. ekloga velmi oblíbená ve smyslu christologické interpretace, proto je také zvána „mesiášskou“. V období renesance se stala významným zdrojem panovnických oslav. Nejedeen panovník byl prezentován jako onen vergiliovský „puer nascens“.² Slovy a obrazem teze J. A. Seyllerta měla požehnaná doba věčného míru, zlatého věku, nastat právě s vládou Josefa I.

IV. Ekloga je v programu Seyllertovy teze uplatněna svrchovaně. Několik citací z eklogy je vsazeno přímo do vyobrazení a vybrané verše jsou také parafrázovány v dedikačním textu, na jehož úvodu se defendent svého dvouletého patrona výmluvně ptá: „*Q(ui)dn(am) an n(on) Aurea Saecula in Te redeant, a(ut) Augusta tot votis e coelo exorta p(ro)genies?*“ („Cožpak se nevrací v Tobě Zlaté věky či císařské potomstvo seslané s nebe po tolika příslibech?“). Na Seyllertově tezi ovšem není příslib brzkého

¹ *OSN*, II, s. 877. Mattingly 1947, s. 14.

² K problematice zlatého věku v umění a panovnických oslavách je bohatá literatura, pro její bibliografii viz např. Zelenková 2004.

nástupu zlatého věku vyvozován pouze z poselství IV. eklogy. V dedikačním textu je přesvědčení o Josefově šťastném předurčení podpořeno také biblickým proroctvím, a sice Pavlovými slovy o budoucím svobodném Jeruzalému (srov. *Gl* 4,24–26). Tato biblická paralela je vytvořena na základě anagramatu: „*Pollioniades – Sina Leopoldi*“ („Sinaj Leopoldova“; srov. ded. text).

Obrazová kompozice teze je v zásadě rozdělena na dvě poloviny. Levá část je vyhrazena pro antické bohy, pravá následníku trůnu a jeho zemím. Mnoha očekáváními obtížená postavička arcivévody se v bohatém dění scény bezmála ztrácí. Josífek stojí na podstavci neseném dvěma orlicemi, starostlivě podpírán personifikacemi Austrie a Bavarie. Dychtivě se natahuje po říšském jablku ověnčeném mírovou olivovou ratolestí, které mu předává personifikace Svaté říše římské. Ta drží v druhé ruce stužku s proslulým 17. veršem IV. eklogy: „*Pacatumque reget Patriis virtutibus orbem*“. Andílci letící nad postavou Svaté říše římské nesou nápisovou pásku s citátem: „*Cara Deum SOBOLES, magnum IOVIS incrementum*“ („drahé ty božské dítě a velký potomku Jovův!“; v. 49), v barokním umění rovněž velmi oblíbeným. „Potomek Jovův“, arcivévoda Josef, se těší také přízni křesťanského nebe. V oblačném zjevení nad ním bdí všichni jeho křestní patroni, svatý Josef, Jakub Větší, Ignác, Jan Evangelista, Antonín Paduánský a Eustach. Pod nimi se k Josífkovi vyklání Božská Prozřetelnost, která k němu spouští řád Zlatého rouna. Argonautský motiv dosažení zlatého rouna, který byl podle Vergilia předstupněm k nastolení zlatého věku, je zde tedy prezentován jako přímý akt Boží vůle a to v souvislosti s arcivévodou Josefem. Mezi řetěz řádu Zlatého rouna je vepsán další z citát ze IV. eklogy: „*Iam nova Progenies caelo demittitur alto*“ („nový již lidský rod nám posílá vysoké nebe“; v. 7). Nebeský hold Josefovi se odehrává pod hrdým pohledem otce „božského dítěte“, Leopolda I., přesněji císařovy busty. Po obou stranách císařovy podobizny stojí personifikace jeho hesla *Consilio et Industria* – stařec držící žezlo s Božím okem a nápisem „*Consilio*“ a mladá dívka s mečem nadepsaným „*Industria*“. Busta Leopolda je vyústěním galerie slavných habsburských předků, jejichž sochami je osazena dozadu směřující kolonáda. Nad postavami zasloužilých Habsburků se vyjímá vhodný citát: „*Divisque videbit permistos heroas et Ipse videbitur illis*“ („a uvidí naše heroie, jak s bohy žijí, a s nimi i sám bude vídán“; část verše 15. a 16.).

V levém rohu kompozice vzdávají císařskému synu hold klečící Habsburské země. Rozpoznat lze Čechii, kladoucí v přátelském gestu (málo odpovídajícím skutečností) ruku na rameno Hungarii, která nabízí svému budoucímu vladaři svatoštěpánskou korunu. Patrně ne náhodou se na nejnižším stupni k trůnu, pod korunou odbojných a vůči Habsburskému domu proradných Uher krouží těla rozsekaných hadů s nápisem: „*Occidet serpens et fallax herba veneni*“ („zhynou jedoví hadi i jedové rostliny klamné“; v. 24).

Z protilehlé strany se k Josefovi ubírá průvod antických bohů, kterým vévodí Saturnus-Chronos s kosou v ruce. Chronos řídí vůz tažený spřežením draků, na němž je usazena bohyně spravedlnosti Diké-Astraia s vahami a mečem v ruce. Zde se tedy odehrává návrat zlatého věku, v němž vládl Saturnus a mezi lidmi pobývala Diké, která opustila „zem prosáklou krví“ s počátkem věku železného. Návrat zlatého věku hlásá další známý vergiliovský citát „*Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna*“ („již se zas vrací Panna a vrací se saturnská říše“; v. 6).

Napsán je na pásce, kterou drží jeden ze dvou letících andílků, nesoucích před Saturnem přesýpací hodiny. Po straně oblaku se Saturnem a Diké kráčí směrem k Josefovi další antičtí bohové. Bůh války Mars poukazuje ke vzdáleným válečnickým motivům v pozadí. Ceres, Bakchus a malý satyr s medovým úlem představují hojnost a rozkvět, opěvovanou Vergilovými verši, uvedenými v jejich blízkosti. Také čtyři

světadíly, shromážděné pod citátem „*Omnis feret omnia Tellus*“ („každý kraj pak ponese všechno“; v. 39), přicházejí uctít malého arcivévodu, který jednou povládně říši bez konce.

Bez významu nejsou ani výjevy umístěné do pozadí kompozice. Pod viničním svahem, ilustrujícím slova: „*non rastros patietur humus, non vinea falcem*“ („motyk nebude zem již snášeti, vinice žabek“; v. 40) se otvírá pohled na bojovou scénu, označenou vlajkou se znamením Marta a nápisem: „*ferrea primum desinet ac toto surget gens aurea mundo*“ („jím skončí železné plémě, zlatý však lidský rod zas povstane po celém světě“; část v. 8. a 9.). V zátocce před bojištěm se objevuje loď Argo, vztahující se k náležitě uvedenému Vergiliovu verši o nové výpravě Argonautů za zlatým rounem: „*Alter erit tum Typhis, et altera quae vehat Argo*“ („jiný bude zas Tyfis a jiná poveze Argo“; v. 34).

Podobně jako další Lublinským navržené teze, vyznačuje se i Seyllertova ohláška značnou „literárností“. Obrazová kompozice je místy ilustrací Vergiliovu skladby, místy rozvíjí náznaky dedikačního textu.

C.1.17

Univerzitní teze Leopolda Zikmunda z Franckenbergu – Leopold I. jako Aeneas

datum a místo obhajoby: Vratislav 1681

rytec: Elias Hainzelmann

značeno: vlevo dole na kameni: Delineabat Anthon Lublinsky Can. Reg. Later. S. A. Olomucii; Elias Hainzelmann sculpebat Aug. Vind.

technika a rozměry: mědiryt, 69,7 x 90,5 cm (otisky ze dvou desek, slepeno)

ulož.: Praha, NK, inv. č. Th. 253; Vídeň, Graphische Sammlung Albertina, inv. č. 23051, Dt. Stecher, Suppl. Nr. 1 (26)

lit.: Nagler IX, s. 71; Hollstein XXIII, s. 14, č. 5;¹ Hollstein XIIA, s. 105, č. 99;

Blažiček 1967–1970, IV/2; Fechtnerová 1984, II, s. 338–340; Zelenková 1999, s. 99–104, č.k. 14; Zelenková 2004, s. 780–784; Togner 2004, s. 249, č.k. 7.1.14; Zelenková in *Slezsko – perla v České koruně* 2006, s. 414–415, č.k. III.5.6

údaje o disputaci:

THESES EX UNIVERSA PHILOSOPHIA Quas in Caeseo, Regio(ue) Societatis JESU Athenaeo Vratislaviensi Illustrissimus Dominus LEOPOLDUS SIGISMUNDUS L. B. de Franckenberg

Praeside Patre CAROLO ILLING Societatis JESU AA. LL. et Philosophiae Doctore, ac Professore Ordinario Publice defendendas Suscepit Anno MDCLXXXI. Mense...Die...Horis...

dedikační text:

SACRATISSIME CAESAR.

Multum terris jactatus et alto pius Aeneas per Ascanium Filium potentissimi in Italia Regni, et orti ex eo Romani Imperii felicissima posuit Fundamenta. Et Majestate, et Magnanimitate, et Pietate Aenea immensum potior es, Caesarum Augustissime LEOPOLDE, in eo etiam prorsus dissimillis, quod inter medias temporum calamitates, et hostium vim, ac dolos Aeneae modo jactari nequiveris. Unum tamen est in quo MAJESTATEM TUAM SACRATISSIMAM Aeneae parem boni omnes cupiunt, ut per ASCANIUM TUUM Serenissimum, in Sera usque Secula, non infortunatum Troja(e?není tam), Sed felix semper AUSTRIAE nomen propages. Hoc quot apicibus constat, tot votis expetit SACRATISSIMAE MAJESTATIS TUAE pedibus Substrata Philosophia mea, cum qua pro incolumitate Augustissimae Domus me totum devoveo. SACRATISSIMAE MAJESTATIS Subditissimus Leopoldus Sigismundus L. B. a Franckenberg.

Nejposvěcenější císaři.

Mnoho zmítán na moři i na zemi zbožný Aeneas skrze syna Askania položil přešťastné základy nejmocnějšího království v Itálii a z něj zrozené římské říše. Leopolde, nejvznešenější z císařů, jsi nekonečně mocnější nad Aeneu důstojností, velkodušností a zbožností, v tom též zcela nepodobný, že ses nemohl zmítat uprostřed nepřízně časů a násilí a lsti nepřátel. Je přece jedno, v čem všichni dobří chtějí, aby Tvůj nejsvětější majestát byl stejný s Aeneou, abys skrze Tvého nejjasnějšího Askania až do pozdních století nešířil ne nešťastné jméno Troje, ale navždy šířil jméno Austrie. Toto si pro Tebe

¹ Zde uvedena jako teze hraběte z Thürheimu.

přeje filozofie, prostřená se mnou pod nohy Tvého nejsvětějšího majestátu a to tolika přáními, z kolika písmen se sestává.

Presvatému majestátu nejoddanější Leopold Zikmund, svobodný pán z Franckenbergu.

V roce 1681 obhájil na vratslavském jezuitském „Atheneu“ titul magistra filozofie Leopold Zikmund svobodný pán z Franckenbergu. Jeho univerzitní teze navržená Lublinským je prvním známých příkladem svého druhu, uplatněným na půdě vratslavského vysokého učení. To sice udělovalo tituly magistra filozofie již od šedesátých let 17. století, oficiálního potvrzení existence univerzity se však jezuité dočkali až v roce 1702 od císaře Leopolda I. Dedikace Leopoldu I. a výrazně panegyrický obsah teze byly zajisté součástí snah o „zviditelnění“ vratslavské akademie. Náročně prokomponovaná koncepce Franckenberkovy teze, jejíž podrobná interpretace byla již podána na jiném místě, je vystavěna na textu Vergiliova eposu *Aeneis*.²

Podobně jako v případě teze J. A. Seyllerta (č.k. C.1.16) jsou také do obrazu Franckenberkovy ohlášky zakomponovány přečetné a dlouhé citáty z Vergiliova hrdinského eposu. Odkazují k oněm pasážím *Aeneidy*, ve kterých je oslavována osobnost Aenea a prorokována sláva jeho potomků, vladařů budoucího mocného Říma.

Aeneovu *virtus a pietas*, které hrdina projevoval na každém kroku své náročné životní poutě a které se staly jeho stálými přívlastky, si nárokovala řada křesťanských panovníků. V případě hluboce zbožného Leopolda I. lze příměr k Aeneovi uznat za opodstatněný. Podobně jako Aeneas byl i císař Leopold I. vystaven mnohým zkouškám osudu a budoucnost své říše musel vydobýt v četných strastech – což patřičně zdůrazňuje Frankenberkův dedikační text.

Lublinský znázornil Leopolda I. jako Aenea v šatu římského triumfátora, stojícího na mořském břehu. Po pravici císaře doprovází syn Josef – jako Aeneův syn Askanius. Jako ztělesnění „druhé naděje velkého Říma“ Josef drží kotvu naděje, na níž je napsána část 168. verše *Aeneidy* „*Magnae spes altera Romae*“. Leopold I. je neozbrojený a jeho přílbici zdobí vavřínový věnec vítěze. Císař tedy již vítězně zakončil válčení, na znamení čehož předává Josefovi olivovou ratolest míru. Leopolda doprovází tři ženské personifikace jeho ctností, Spravedlnost s mečem, Síla oděná do lví kůže a zahalená Víra, či Zbožnost, která nese oltář s planoucím ohněm. Všechny tyto tři leopoldinsko-aeneovské ctnosti upozorňují výroky parafrázujícími Vergiliovy verše na překážky a obtíže, které oba hrdinové pomocí svých kvalit překonali. „*Per varios per tot discrimina casus*“ („zaživše pohromy různé a tolik hrozných zkoušek“; *Aeneis* I,204), je napsáno na štítě Síly. „*Cura Deum tot volvere casus insignem pietate Virum tot adire labores*“ („řízení bohů chtělo, aby muž vynikající zbožností prošel tolika nehodami a podstoupil tolik útrap“; *Aeneis* I,9–11), praví nápis nad mečem Spravedlnosti a pokračující v řádkách, které vycházejí ze dlaně Víry, obrácené k nebesům.

Kompoziční protiváhou Leopoldových ctností je skupina habsburských zemí, za něž Silesia, následovaná svou erbovní orlicí, prosí vzhůru k bohům: „*Dii Patrii Servate Domum Servate Nepotes*“ („bohové otců, jen chraňte rod, chraňte potomky“; *Aeneis* II,702). V skupině lze dále rozpoznat Čechii, Austrii, Moravii a jako první v řadě

² Zelenková 2004. Zde také odkazy na literatury k následně podanému výkladu a více k uplatnění *Aeneidy* v barokní ikonografii spjaté s habsburskými císaři.

Hungarii se svatoštěpánskou korunou na hlavě. Ta klečí u desky opatřené uherským znakem a nápisem: „*Multa vi muniet Albam*“ („velkou silou opevní Albu“; *Aeneis* I,271), umístěným pod vyobrazení pevnosti Bělehradu.

Oproti stěsnanému hloučku zemských personifikací poskytl Lublinský antickým bohům v nebesích větší prostor. Do božské sféry je také soustředěna většina citátů. Nápisové pásky rozptýlené mezi Olympany vyvolávají dojem, jako by tito právě rozmlouvali o Aeneově osudu. A skutečně, většina zde se objevujících veršů pochází z I. knihy *Aeneidy*, ve které je líčena rozprava Aeneovy matky Venuše s Jovem. Právě v této zásadní pasáži jsou strachující se božské matce vyjeveny osudy jejího zkoušeného syna, jeho náročné poslání vrcholící v založení Lavinia, města, na němž povstal Řím, sláva pokolení caesarů, kteří vzejdou z Aeneovy krve a říše, které povládnou jeho potomci. „*Quem das finem Rex magne laborum?*“ („kdyžpak už, velký králi, těm útrapám učiníš konec?“; *Aeneis* I,241), ptá se Jupitera Venuše, povýšená zde jako Aeneova matka na královnu. „*Manent im(m)ota Tuorum fata tibi*“ („je nezměněn potomstva tvého osud“; *Aeneis* I,258), odpovídá jí Zeus a dodává: „*triginta magnos volve(n)dis me(n)sib(us) Orbeis imperio explebit*“ a „*Regnumq(ue) a(b) Sede Latina transferet*“ („třicet dlouhých let, jež během měsíců vzniknou, vládou naplní svou, když přenese z latinských sídel vladařství“; *Aeneis* I,269–271), jak je zaznamenáno na nápisových páskách jeho dvou orlů. Odpověď Venuši skýtají i další citáty. Sdělení: „*Domus Austriadu(m) Phthiam*“, „*Clarasq(ue) Mycenae Servitio premet*“ a „*Et victis dominabitur Argis*“ („dům Habsburský jhem poddanství jařmiti bude Fthii i Mykény slavné a povládnou zdolaným Argům“), rozptýlená na stužkách nesených jejími labutěmi, jsou rozdělenými, poupravenými verši (284–285) z I. knihy *Aeneidy*. Za vládcem bohů vyhlíží z oblak skupinka nebešťanů, skládající se z ozbrojeného Marta, zářícího Apollóna a dvou blíže neurčených žen. První z nich, stojící vedle Apollóna, představuje se vši pravděpodobností věštkyňou kúmskou Sibyllu, která doprovázela Aenea do podsvětí. Její zahalená společnice může představovat Aeneovu zesnulou choť Kreúsu, která zahynula při dobývání Tróje a zjevila se truchlícímu manželovi, aby mu napověděla něco z jeho osudů. Obě ženy pronášejí slova Apollónovy věštby: „*Dom(us) Aeneae cunctis dominabitur oris*“ a „*Et Nati Natorum, et qui nascentur ab illis*“ („bude Aeneův dům pak vládnout celému světu, po něm i vnuků vnuci i celé potomstvo jejich; *Aeneis* III,97–98). Sám Apollon pak dodává: „*Nepotes o(mn)ia sub pedib(us) qua sol utru(m)q(ue) reccurens Aspicit oceanu(m), vertiq(ue) regiq(ue) videbunt*“ („vnuci u nohou uvidí svět, jak podroben čile si vede v mezích dvou Ókeánů, kam v oběhu dohlédne slunce“; *Aeneis* VII,99–101). Také na štítu Marta se objevuje prorocký, k Venuši směřovaný výrok: „*Hunc Tu olim spoliis Orientis onustum ascipies securá*“ („tohoto přijmeš jednou, až přinese z východu kořist, bezpečná“; *Aeneis* I,289–290), vyjadřující císařův předpokládaný triumf nad Osmanskou říší. Za bohem války je v oblaku zřetelný hlouček postav oblečených v tógy a tuniky, vedených mužem s pastýřskou holí. Obdobná skupinka se objevuje i na protilehlé straně nebes. Patrně se jedná o Romula a Rema, dávné Leopoldovy předky a budoucí potomky Aeneovy, kteří zde jako pastýři vedou svůj lid. Přiřazena jsou jim potěšitelná slova věštby penátů: „*Venturos tollemus ad astra Nepotes*“ a „*Imperiumq(ue) orbis dabimus*“ („budoucí vnuky těž zdvihneme k nebeským hvězdám, městu pak nad světem moc chceme zjednat“; *Aeneis* III,158–159).

Shromáždění nebešťanů doplňuje letící Merkur a zachmuřená Juno, která sedí spolu se svým pávem na oblaku v odstupu od ostatních bohů. Manželce vládce bohů Vergilius nepřisoudil lichotivou úlohu. Ze staré zášti vůči Trójanům vystupuje v *Aeneidě* jako nenávistná Aeneova škoditelka, která se posléze postaví na stranu jeho protivníka krále Turna. Rovněž Turnus je na Franckenberkově tezi připomenut, a sice

v pozadí na Junonině straně obrazu. Znázorněn je jako rytíř na koni, velící právě k útoku a následovaný jezdci se vztyčeným praporem, na němž je nasáno: „*Turnus in armis*“ („Turnus ve zbrani“; *Aeneis* XI,910). Ještě dále vzadu lze rozeznat trosky dobyté a vyhořelé Tróje s osamělým mementem pověstného trójského koně. Loď s pirátskou vlajkou, číhající ukryté v zátočině patří zřejmě Řekům, kteří se zmocnili nešťastného města. Na vodní hladině vystává nápis: „*fuge litus avarum*“ („opuť lakotný břeh“; *Aeneis* III,44). Trójané, prchající pod Aeneovým vedením z vypáleného města, byli ohrožováni také větry Eurem, Notem a Africem. Ti se objevují v hrozivých mracích nad Turnovým vojskem spolu se svým pánem, bohem větrů Aiolem, který na pokyn Junonin rozpoutal nad Aeneovými loďstvem strašlivou bouři. Znázornění Aiola a větrů Lublinský převzal z jednoho pole fresek s aeneovskými výjevy od Pietra da Cortony v Galleria Pamphili v Římě, přesněji z grafického přepisu Carla Cesia (1626–1686).³

Některé z dalších nepříjemných události, které Aeneas zakusil během plavby podél břehů jižní Itálie a Sicílie a které jsou vypsány ve III. knize *Aeneidy*, jsou připomenuty na pravé straně obrazu. Trójané byli vystaveni náletu odporných Harpyjí, vyděsila je rozbouřená Etna a ohrožovali lidožraví obři Kyklópové. Všechny tyto příhody Lublinský v návrhu Franckenberkovy teze zaznamenal. V pozadí kompozice spatřujeme vysoký sloup dýmu valící se z ústí Etny, Kyklopy ohánějící se kladivy v nedalekých skaliskách i dvě Harpyje číhající za útesy, přičemž třetí z těchto nestvůr s hadími ocasy právě znechuceně odlétá od Aeneovy loď. Lze se domnívat, že prchající Harpyje – Siréna představuje v kontextu Franckenberkovy teze herezi. Za povšimnutí stojí přítomnost Orfea, který hraje posádce Trójanů na lyru. Orfeovská legenda se již neváže k Aeneově pouti, ale náleží vyprávění o výpravě Argonautů za zlatým rounem. Tímto motivem je Aeneova loď představena zároveň jako *Argo* plavící se za zlatým rounem.

V levém dolním rohu scény se objevuje klečící defendent, předkládající císařovým očím rozměrné velum s dedikačním textem. Leopold Zikmund z Franckenbergu pocházel ze starého německého rodu, usídleného ve Slezsku. Jako kapitulní děkan a generální vikář knížectví vratislavského byl v roce 1700 Leopoldem I. povýšen do hraběcího stavu.⁴

Celý výjev je orámován pásem z vavřínových listů, v jehož dolní části je oválná kartuše, zdobená boltcovým ornamentem a palmovými ratolestmi, udávající Frankenberkovy filozofické teze.

³ Viz např. Fehrenbach 1998, s. 110, obr. 3. Rytina reprodukcující pole s Junonou před Aiolem je publikovaná Lechnerem a Teleskem 1992, s. 146, č.k. 95; jejich výklad hesla se ovšem míjí skutečným kontextem. Cesiovy rytiny Cortonových fresek v Galleria Pamphili byly vydány v albu *Galleria Dipinta nel Palazzo del Principe Panfilio da Pietro Berettini da Cortona Intagliata da Carlo Cesio Vero Originale*; album není datováno. Srov. *The Illustrated Bartch* 1987, č. 065–080.

⁴ *Deutsche Grafen-Haeuser der Gegenwart* 1852, s. 239–240.

C.1.18

Univerzitní teze Františka Maria Cerboniho – Olomoucký biskup Karel z Liechtensteina-Castelcornu jako Orfeus

místo a datum obhajoby: Olomouc 1681

rytec: Leonhard Heckenauer

značeno: vlevo dole: *deline. ALublinsky Can. Reg. Lat.*; vpravo dole: *Leonhard Heckenauer sculpsit Augustae.*

technika a rozměry: mědiryt, 43,7 x 66,6 cm

ulož.: Dresden, Kupferstich Kabinett inv.č. A 20439; Stift Göttweig, Graphisches Kabinett¹

lit.: Hollstein XIII, s. 34, č. 67; Lechner 1985, s. 79–80, č.k. 38; Zelenková 1999, s. 105–109, č.k. 15; Zelenková 2000c, s. 75, č.k. 12; Zelenková 2002, s. 156–158; Togner 2004, s. 148, č.k. 7.1.13

údaje o disputaci:

Theses ex Universa Aristotelis Philosophia quas in Alma Caesarea Regia et Episcopali Universitate Olomucensi Societatis IESU, Praeside Reverendo ac Doctissimo P. Ioanne Chmelvoda Soc. IESU A.A.L.L. et Philosophiae Doctore eiusdemque Professore publico ac ordinario. Pro suprema Philosophiae laurea publice defendendas suscepit: Illustrs. ac Gener. Dominus Franciscus Maria Cerboni Sacri Romani Imperii L.Baro. An. 1681 Men....Die....

dedikační text:

Reverendissime, ac Celsissime S.R.I. Princeps.

Quod Orpheus olim trahendo saxa, hoc hodie Celsitudo Tua amaenissima affabilitate omnium corda ad Te, etiam de longinquis sola(m) humanitatis fama ducta, praestat rapiendo. Sub Lapide Phengite Te nuper in theatro spectavit Urbs nostra. Et sane magneticam quandam vim in Lapidem Tuum Liechtensteinicum conspirasse dixero, ita amores omnium Tibi devinxisti.

Parce proinde et mihi Celsitudinem Tuam accedenti, ac suavissimo Tui desiderio captam, in Tua meam, mecum recipe, dum ad Lapidem Lydium examinatur, Philosophiam. Non ofendam ad lapidem in luceTua, dum Tibi voveo Splendores in perpetuas aeternitates, mihi in hac die perene ominor felicitate(m).

Reverendissimae Celsitudinis Tuae Humillimus Cliens: Franciscus Maria Cerboni Sacri Romani Imperii L.Baro.

Nejdůstojnější a nejjasnější kníže. To co dokázal kdysi Orfeus vábením kamenů, to dnes Tvá vznešenost s nejlaskavější vlídností dokazuje tím, že uchvacuje srdce všech, zdaleka k Tobě dovedená pouhou pověstí vzdělanosti. Pod jasem (zářícím kamenem) Tě nedávno spatřilo v divadle (na jevišti) naše město. A skutečně potvrdím, že Tvůj Liechtensteinský kámen má jakousi magnetickou sílu, tak jsi k sobě připoutal lásku všech. A proto se slituj i nade mnou, přistupujícimu k Tvé vznešenosti a spolu se mnou přijmi i mou filozofii, uchvácenou nejsladší touhou po Tobě, zatímco ona bude zkoumána pod prubířským kamenem. Nenarazím na tomto kameni v Tvém světle když Ti slibuji lesky po věčnost; předpovídám pro sebe na tento den stálé štěstí.

¹ Velmi poškozený exemplář.

Tvé nejdůstojnější jasnosti nejponiženější klient František Maria Cerboni, svobodný pán svatě říše římské.

Student F. M. Cerboni se rozhodl na své univerzitní tezi oslavit olomouckého biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcornu příměrem k Orfeovi.

Ideje, na nichž je Cerboniho připodobnění vystavěno, osvětlují dobové mytografické příručky. V oblíbené *Mytologii* N. Contiho jsou uvedeny mimo jiné tyto Orfeovy charakteristiky – Orfeus byl muž mimořádně moudrý a učený, autor několika „vědeckých“ pojednání, který jako první vyjevil veškerou teologii, dovedl přivádět nazpět ke spravedlnosti osoby nedbalé v jejím zachovávání, surové smrtelníky, žijící bez zákonů a mravů, naučil civilizovanému životu, „napřimoval“ a obdarovával pokojem jejich duše, pokud upadly v pohromu a zoufalství...² Tyto a četné další orfeovské vlastnosti bylo možné, v duchu barokní nadsázky, vztáhnout na osobnost energického, vzdělaného a uměnilovného olomouckého biskupa.

Další osu výjevu přibližuje dedikační text, oplývající narázkami na vlastnosti a působení kamenů. Připomínán je tak význam biskupova jména „Liechten-Stein“ (zářící kámen) a patrně i Orfeovi připisovaná sbírka *Lithika*, skladba o zázračné moci kamenů.³ Cerboni v dedikaci rovněž přirovnává „pověst biskupovy vzdělanosti, uchvacující srdce všech lidí“ k Orfeově umění „vábit kameny“ – Orfeův zpěv totiž působil nejen na zvěř a stromy, ale uváděl do pohybu i kameny.⁴

Podobiznu takto oslavovaného církevního knížete nesou tři andělci uprostřed vrchního pásu kompozice. Pásky, vlající vedle portrétu biskupa, představují jeho osobnost: „*Reverendissim(us) ac Celsissim(us) Princeps ac Dominus Domin(us) Carolus DEI gratia Episcop(us) Olomu(n)sis DUX*“ a „*Sacri Romani Imperii Princeps Regiae(ue) Capellae Bohemia(e) et de Lichtenstein COMES*“. Scenérii vyobrazení tvoří zahrada biskupského zámku v Kroměříži, jehož obnova byla zřejmě nejvelkolepějším podnikem Karla z Liechtensteina-Castelcornu. Určující postavou celé scény je apollónsky krásný Orfeus. Ozdoben vavřínovým věncem, opřen o malou skalku, probírá se prsty ve strunách lyry. Orfeův hudební nástroj je kompozičním i významovým ohniskem výjevu. Na lyře s nápisem „*Ista trahit lapides*“ („tahle táhne kameny“) je umístěn zářící kámen. Ozdoben je znakem Karla z Liechtensteina-Castelcornu a nadepsán „*Omnia corda lapis*“ („všechna srdce jsou kámen“). Jedná se o zářivý liechtensteinský kámen („Liechten-Stein“), zmíněný v dedikačním textu, který k sobě magnetickou silou „poutá lásku všech“ lidí a přitahuje jejich srdce podobně jako Orfeova hudba vábila kameny.⁵ Na znamení toho vychází z kamene paprsky, které míří k jednotlivým postavám scény. Orfeas zasypává květinami tři Grácie, doprovázející často boha Apollóna, kterému se zde Orfeus velmi podobá. V dobové mytografii stála jejich tělesná krása stranou pozorností a V. Cartari připomíná hlavně dobrodiní Gracií, symbolizují umění dávat, přijímat a vracet a zdůrazňuje jejich čistotu ducha.⁶

Ze skály u Orfeových nohou vytéká pramen, který je snad možné interpretovat jako pramen moudrosti. Tento pramen ústí do řeky, po které připlouvá defendent Cerboni, držící knihu a velum s dedikačním textem. Před lodí je ozdobena Cerboniho

² Conti 1651, s. 758. Dále s. 757–758, s. 761, s. 1004.

³ OSN, XVIII, s. 855.

⁴ Conti 1651, s. 756.

⁵ K v barokní alegorii oblíbenému motivu magnetu a jeho mystického „táhnutí“ viz Stich 1994. Podle Sticha byl magnetem barokním básníkům hlavně Kristus a Srdce Ježíšovo, mimo symboliku Krista byl magnet údajně užíván zřídka, s. 91–92.

⁶ Cartari, *Imagini de gli dei de gli antichi...* cit dle Volpi 1996, s. 601–612.

erbem. Plavidlo ke břehu přirází Minerva, ztělesňující defendentem obhajovanou Filozofii. Na břehu řeky spolu sedí ženské personifikace Malířství a Sochařství. Malířství vzhlíží k Orfeovi, zatímco zpod rukou Sochařství vyvstává busta Merkura. K oběma ženám se otáčí malý chlapec, nesoucí čtvercovou desku s podivnými značkami, rozmístěnými šachovnicově do polí. Význam tohoto předmětu není zcela jasný. Snad jde o početní tabulku, která by odkazovala k Aritmetice či exaktním vědám obecně, a tím i k jednomu z jejich vynálezců, Merkurovi (zde vytesávanému z kamene).⁷ Vzhledem ke kontextu Lublinského kompozice se ale pravděpodobně jedná o pozměněný atribut Architektury, které podle Ripovy *Iconologie* přináleželo držet plán budovy s několika čísly kolem.⁸ Pak by paprsky Orfeovy moci, neboli zářícího liechtensteinského kamene, neboli olomouckého biskupa dopadaly na všechny jím podporované uměny, Malířství, Sochařství a Architekturu.

Liechtensteinské paprsky si našly své cíle také v druhé polovině obrazu. Přivábění magnetickou silou olomouckého biskupa vynořují se divokého lesa vousatí muži, které lze podle jejich frygických čapek vnímat jako barbary či pohany.⁹ Přiblížil se i plachý jelen, symbolizující lidskou duši toužící po Bohu.¹⁰ A malý chlapec přivádí na uzdě silného lva, Orfeovou mocí natolik zkrotlého, že stádu přítomných oveček, zastupujících v křesťanské symbolice věřící lid, nehrozí žádné nebezpečí. Zde lze již přisoudit Orfeovi i prastarý výklad christologický, který udával, že obdobně jako při působení Orfeovy hudby bude po příchodu Mesiáše „vlk pobývat s beránkem, levhart s kůzlem odpočívát, tele a lvíče i žírný dobytek budou spolu a malý hoch je bude vodit“ (*Iz* 11,6). Stejný motiv užil Lublinský o rok později i na tezi V. F. J. Kloblasy z roku 1682 (č.k. C.1.21), kde chlapec vedoucí lva dokonce drží pásku se zmíněným biblickým citátem.

Téměř až malířskou živost mědirytině dodává zachycení zahrady kroměřížské rezidence. Uspořádání vegetace, ohraničené třemi průhledy do dvou celků, není se vši pravděpodobností zcela náhodné. Lze se domnívat, že shluk divokých a usychajících stromů na jedné straně a zdravě rostoucí dřeviny, již začleněné do organizovaného plánu barokní zahrady, na straně druhé, představují i odlišení dvou světů – světa ještě neuspořádaného, pohanského a prostředí orfeovské harmonie, které je rozšiřováno s dílem a duchovním působením biskupovým.

V souvislosti se znázorněním kroměřížské zahrady je třeba připomenout Lublinského spolupráci na její ideové koncepci.¹¹ Na Cerboniho tezi je vidět část zahradního průčelí zámku, které se dosti podobá skutečnému stavu. V pozadí středního průhledu se otevírá pohled na Květnou zahradu s fontánou a kolonádou.

Cerboniho teze náleží k nejzdařilejším Lublinským navrženým univerzitním tezím. Poměrně hustě zalidněná scéna nepůsobící nijak nepřehledně. Skupiny postav jsou radiálně rozmístěné kolem postavy Orfea, jehož ušlechtilý zjev Lublinský převzal grafického přepisu nedochované malby A. Camasseiho v Palazzo Barberini v Římě, znázorňující Apollóna na Parnasu. Camasseiho malba byla reprodukována v reprezentativní publikaci *Aedes Barberinae* (Romae 1647).¹²

⁷ Cartari uvádí Merkura jako objevitele různých věd, umění a geometrie, *ibid*, s. 359.

⁸ Ripa 1603, s. 23.

⁹ Obdobné čapky mají i pohané na tezi *Sv. František Xaverský před králem Bunga* (č.k. C.1.9.A). Podobné čapky mají také pohané na Škrétově kresebném návrhu pro tezi se sv. Františkem Xaverským z roku 1656, Neumann 1974, s. 233, č.k. 177.

¹⁰ „Jako laň dychtí po bystré vodě, tak dychtí duše má po tobě, Bože!“ Srov. Royt – Šedinová 1998, s. 141.

¹¹ Srov. č.k. C.1.14, pozn. 13.

¹² Zelenková 2000c, s. 78, č.k. 13.

C.1.19

Univerzitní teze Antonína Mitzkyho – Svatá Pavlína, patronka proti moru v Olomouci

místo a datum obhajoby: Olomouc 1681

rytec: Bartholomäus Kilian

značeno: vpravo dole: *Ant. Lublinsky del.*; pod textem: *B. Kilian Sculp. A°. 1681*

technika a rozměry: mědiryt, 30,5 x 23,9 cm

ulož.: Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, inv. č. An 2794;¹ Varšava, MN, Gr. Ob., inv. č. 2114;² Augsburg, SSB, inv. č. B. Kilian 2/208³

lit.: Thieme – Becker XX, s. 289; Hollstein XVI, s. 102, č. 98; Hollstein XXIII, s. 15, č.10; Zelenková 1999, s. 110–113, č.k. 16; Zelenková 2002, s. 158–159; Togner 2004, s. 249, č.k. 7.1.5;⁴ Zelenková 2005a

údaje o disputaci:

Theses ex Universa Aristotelis Philosophia, quas in Alma Caesarea Regia, et Episcopali Universitate Olomucensi Societatis JESU, Praeside Reverendo, ac Doctissimo P. Joanne Chmelvoda Soc. JESU AA.LL. et Philosophiae Doctore, eiusdemq(ue) Professore publico, ac ordinario. Pro suprema Philosophiae Laurea publice defendendas suscepit: Nobilis, ac Eruditus Dominus Antonius Mitzky Patritius Olomucensis. An. 1681 Men...Die...

Lublinským navržená teze A. Mitzkyho je výtvarně krásným a po ikonografické stránce ve svém prostředí zásadním dílem. K výjimečné kvalitě tohoto listu přispěl mistrovský grafický přepis Bartholomäa Kiliana. Zřejmě i Kilian si tohoto svého díla považoval, neboť k signatuře netypicky připojil rok vzniku rytiny.

Námět Mitzkyho teze byl již podrobně objasněn, vyloženo bylo také postavení rytiny v souvislosti s ikonografií a kultem sv. Pavlíny.⁵ Proto bude na tomto místě podáno jen stručné shrnutí již publikovaných zjištění.

Úcta ke sv. Pavlíně byla vázána na Olomouc a okolí. Počala v roce 1623, kdy papež Řehoř XV věnoval olomouckým jezuitům ostatky sv. Pavlíny, křesťanské panny umučené za císaře Diokleciána ukamenováním. Téhož roku vypukla v Olomouci morová epidemie; po prosebném procesí s ostatky sv. Pavlíny mor však náhle ustal. Ještě téhož roku městská rada z vděčnosti za odvrácení moru prohlásila sv. Pavlínu za patronku Olomouce a rozhodla o konání každoročního procesí k její počtě. V roce 1640 dal vídeňský biskup Filip Bedřich hrabě Breuner zhotovit pro ostatky svěťice nákladný relikviář v podobě centrální architektury, ukončený soškou sv. Pavlíny s palmovou ratolestí a atributem kamenů. Způsob zobrazování olomoucké patronky se utvářel a rozvíjel především po polovině 17. století, a to zásluhou právě A. Lublinského.

Zřejmě poprvé Lublinský vyobrazil sv. Pavlínu v roce 1677 na akvarelové iluminaci *Matriky Božího Těla* při kostele sv. Mořice v Olomouci, na níž se sv. Pavlína objevuje mezi sv. Mořicem a sv. Václavem. Stejnou sestavu světců ztvárnil na oltářním

¹ Bez textové lišty.

² Potrhána obrazová část.

³ Bez textové části. Nápis na pásce „pro quo obsecro...“ dopsán perem, nikoliv vyryt.

⁴ Tognerův bibliografický odkaz na můj článek připravovaný pro *Historickou Olomouc* není správný. Na protest proti Tognerově neetickému jednání jsem článek z tisku stáhla (srov. Zelenková 2005b).

⁵ Zelenková 2005a.

obrazu pro kapli světice v chrámu na Svatém Kopečku. Rytinu se sv. Pavlínou vznášející se nad Olomoucí, představenou jako patronka proti moru, provedl podle Lublinského předlohy Jan Tscherning (č.k. C.4.11). Nejvýznamnějším Lublinského dílem znázorňujícím sv. Pavlínu je však univerzitní teze A. Mitzkyho.

Světice je na ní vyobrazena klečící na hromadě kamenů, připomínajících její mučednickou smrt. Nápisovou páskou je charakterizována jako „*SANCTA PAULINA VIRGO, MARTYR OLOMUCENSIS PATRONA*“. V ruce drží mučednickou palmovou ratolest a slovy starozákonní knihy *Ester* „*pro quo obsecro, dona mihi Populum meum*“ („za což prosím, daruj mi můj lid“; *Est* 7,3) se obrací k Panně Marii v nebesích. Kolem Matky Boží jsou v oblacích shromážděni protimoroví patroni. Za zády sv. Pavlíny zabíjejí dva andělé morovou smrtku. Je zřejmé, že prosba sv. panny o ušetření Olomouce morové nákazy byla vyslyšena. Další dva andělci předkládají sv. Pavlíně na znamení vděčnosti olomouckých občanů skvostný Breunerův relikviář a v pozadí je zachyceno protimorové procesí s tímto relikviářem.

Typ sv. Pavlíny i Panny Marie vykazuje příbuznost s postavami klasicistního období Karla Škréty šedesátých let a prozrazuje Lublinského orientaci na římsko-bolognskou malbu. Dokonale zvládnutá, přehledná a harmonická kompozice se stala vzorem pro další umělecká díla věnovaná oslavě olomoucké patronky. Nejpřesněji se Mitzkyho teze drží obraz litovelského malíře Jana Jiřího Rotha z roku 1706. Úspěch teze se sv. Pavlínou spočíval rovněž ve skutečnosti, že se Lublinský soustředil především na všeobecnou sdílnost díla místo toho, aby jako obvykle prezentoval svoji učenost. Právě omezení intelektuálního obsahu, jímž Lublinský postoupil ve směru dalšího uměleckého vývoje univerzitních tezí (nejen), přispělo k rozšíření tohoto pojetí sv. Pavlíny jako východiska k znázorňování olomoucké patronky hluboko do 18. století.

C.1.20

Univerzitní teze Františka Ludvíka Maniczkého – Arcivévoda Josef jako nová naděje v „apokalyptických letech“

místo a datum obhajoby: Praha 1681

rytec: Matthäus Küsel ?

značeno: vlevo dole na kameni: *delineabat. R. D. Antoni(us)...ub...sky...eg. Ol.*

(v signatuře list potrhán)

technika a rozměry: mědiryt, cca 35,6 x 47,2 cm (oříznuto, potrháno, podlepeno papírem a nalepeno na podložku, chybějící místa)

ulož.: Praha, SK, inv. č. SG 21062

lit.: nepublikováno (srov. lit. u č.k A.1.2)

údaje o disputaci:

Theses Ex Universa Philosophia Peripatetica, Quas, sub felicibus Auspiciis Illmi D. D. Ignatii Caroli S. R. I. Comititis de Sternberg Dni in Horazdiowicz, Sedlicz, Zaluschan, Horosedl, et Skoczicz etc. S. C. R(que). Majestatis Actualis Camerarii, ac R(e)gii in Bohemia Appellationum Tribunalis Assessoris et Consilarii In Celeberrima Universitate Pragensi Carolo Ferdinanda Praeside Rdo ex Doctisso P. Matthaeo Coppilio S. I. AA. LL. et Phliae Doctore ejusdemq(ue) in eadem Universitate Professore Ordinario ac Publico pro suprema Philosophiae Laurea, publice defendendas suscepit:

Nobilis ac Eruditus Dns Franciscus Ludovicus Maniczky de Reichenwaldt, A. A. LL. et Phil. Bac. Boh. Prag Anno 1681 Mense Aug. Die

Na začátku osmdesátých let navrhoval Lublinský své nejzdařilejší univerzitní teze. Patří k nim i ohláška magisterské filozofické disputace Pražana Františka Ludvíka Maniczkého z Reichenwaldtu z roku 1680. K Maniczkého univerzitní tezi se dochovala Lublinského předlohová kresba, která byla již podrobně analyzována (č.k. A.1.2). Později byla k ní nalezena grafická realizace – Maniczkého teze. Bohužel jak kresba, tak rytina se dochovaly ve značně poškozeném stavu. Jediný dochovaný exemplář teze postrádá patrně z důvodů oříznutí listu signaturu rytce, jímž byl jistě některý z augsburských mistrů, snad Matthäus Küsel.¹ Schází rovněž dedikační text. Ten mohl být odstraněn při oříznutí, možná ale součástí Maniczkého teze vůbec nebyl – v případě, že rytina náležela ke knižnímu vydání tezí.

Maniczkého univerzitní teze je netypickým příkladem svého druhu. Námět rytiny se totiž nijak neváže k osobě defendantova patrona, Ignáce Karla ze Šternberka, císařského komoří a předsedícího apelačního soudu (bratru známějšího Václava Vojtěcha ze Šternberka). Jak bude vzápětí ukázáno, je Lublinským navržená kompozice alegorickou oslavou tříletého následníka trůnu, arcivévody Josefa, a to jako „zachránce“ v pohromách přelomu sedmdesátých a osmdesátých let.

Období konce sedmdesátých a počátku osmdesátých let bylo pro císaře Leopolda I. a jeho říši značně nepříznivé. Od roku 1678 do začátku roku 1681 řádila nejprve v Uhrách, poté v Rakousku, na Moravě a v Čechách morová epidemie. Předzvěst morové nákazy, považované za Boží trest za lidské hříchy, lidé od nepaměti

¹ Srov. Nagler 1906, VIII, s. 109, č. 5. Rytina odpovídá Küselovu stylu.

shledávali v postavení nebeských těles. Počátek moru roku 1680 v Čechách byl přičítán kometám, které se objevily v prosinci roku 1679 a 1680. O „kometě zajisté strašlivé“ z 25. prosince 1680 napsal křižovnický historik Jan František Beckovský: „znamení nebeská jsou jazyk Pána Boha, nímžto světu tajnosti své vypravuje“ a na příkladech z historie doložil, že po kometách přicházejí války, mor a hlad.² Obdobnými slovy promlouvají i další dobové zápisy. Kromě moru přinesl rok 1680 i další pohromy, spolu s drahotou a nouzí propukala v jeho první polovině na mnoha panstvích v Čechách povstání selského lidu a byla krvavě potlačena. K pokoji v habsburských zemích nepřispíval ani od roku 1678 sílící odboj uherských stavů, podporovaný Francouzi. Připočteme-li ještě neustálé ohrožení ze strany Osmanské říše a záluďné nepřátelství Francie, jeví se tato doba pro osudy Leopoldovy říše vskutku povážlivá.³

Pocit mnohačetného ohrožení, posilovaný varovným jazykem nebeských znamení, určil námět Maniczského teze. Její ideovou koncepci Lublinský vtělil do symetrické kompozice, osnované kolem pomyslného středového kříže. Výsledná scéna kupodivu nepůsobí staticky. Diagonálně směřovaná gesta a pohledy postav z obou skupin v popředí a živá nebeská scénérie vyvolávají pocit vzrušeného dění, ve shodě s dramatickým obsahem rytiny. Ústředním kompozičním i ideovým bodem celého výjevu je Slunce posázené temnými skvrnami – znameními. Kolem něj se vine nápis: „*Et erunt signa in SOLE*“ („a budou znamení na Slunci“). Jedná se o úryvek z 21. kapitoly Lukášova evangelia, v níž je popisována zkáza Jeruzaléma těmito slovy: „budou znamení na slunci, měsíci a hvězdách a na zemi úzkost národů [...] Lidé budou zmírat strachem a očekáváním toho, co přichází na celý svět“ (*Lk 21,25–26*). Na Lublinského předloze je následný příchod pohrom vyjádřen apokalyptickým zvoláním „*Vae! vae! vae! habitantibus in terra!*“ („Běda, běda, běda, přebývajícím na zemi“; *Zj 8,13*), které vychází z úst anděla zkázy, hrozícího smrtelníkům plamenným mečem z oblaku pod Sluncem. Pod napřáženou pravíci trestajícího anděla letí druhý anděl, jehož nápisová páska citátem „*SOL tibi signa dabit*“ („Slunce ti dá znamení“; Vergilius, *Georgica* I,463) vypovídá o možnosti nahlédnout záměry rozhněvaného Boha a snad tak i zmírnit dopad pozemských ran. V souladu s těmito slovy ukazuje anděl naděje ke Slunci. Zároveň se obrací ke sv. Josefovi, jednomu ze šesti světců vyhlížejících po třech protějškově z oblaků. Vedle sv. Josefa letí andílek, jenž nese stužku s citátem „*Ite ad IOSEPH*“ („jděte k Josefovi“; *Gn 41,55*). Doporučení uchýlit se pod ochranu sv. Josefa náleží skupinám zbědovaných smrtelníků, umírajících na zpustošené zemi. Svátý Josef, patron domu Habsburského a nařízením Ferdinanda III. vřazený roku 1653 také mezi české patrony, byl považován za „univerzálního“ patrona. V souvislostech Maniczského teze budiž připomenuta jeho úloha ochránce proti moru, tureckému nebezpečí, hladu, válečné nouzi, ochrana umírajících a v zoufalých situacích. Atributy sv. Josefa ukazují na to, že jej Lublinský „složil“ z Josefa Starého a Nového zákona (na Josefa Nazaretského bývaly běžně přenášeny vlastnosti i symbolika Josefa Egyptského). Na Josefa starozákonního, který díky svému všeteckému nadání ušetřil Egypt hladomoru, upomíná roh hojnosti, z něhož sype obilné klasy na hladovějící ubožáky. Také zmíněné výroky „*Ite ad Joseph*“ a „*Sol tibi signa dabit*“ se vztahují spíše k Josefu Egyptskému. Lilie čistoty je ovšem nepochybným atributem Josefa, pěstouna Páně. Na výsadní postavení sv. Josefa v hierarchii svatých upozorňuje astrologické znamení Jupitera, vládce bohů, které se objevuje na oblaku, z něhož se Josef vyklání. Také k ostatním světcům na Maniczského tezi jsou připojena znamení tehdy známých planet. Zdá se, že Lublinský světcům planetární znamení nepřiradil náhodně, ale na základě určitých

² Beckovský 1880, s. 510–513.

³ Mareš 1883. Rezek – Svátek 1894, kapitola Veliký mor v Čechách 1680, s. 123–149. Čáňová 1981. K situaci v habsburských zemích let 1679–1680 též Zelenková 2000b, zde další literatura.

charakteristik z jejich legendy. Za zády sv. Josefa se objevují sv. Eustach a sv. Jakub se znameními Luny a Merkura. Eustach drží v ruce krucifix, podle legendy zázračně vyrostlý mezi parožím jelena, který se mu zjevil na lovu. Proto Lublinský sv. Eustachovi přiřadil znamení Luny, planety bohyně lovu Diany. Diana bývala navíc podobně jako Eustach znázorňována s jelenem, svým posvátným zvířetem. Svatý Jakub Větší, s atributem mušle na poutnickém plášti, se jako patron poutníků opírá o hůl; obdržel tedy znamení Merkura, posla bohů a neúnavného cestovatele. Na protější straně k této trojici světců vyhlížejí z oblaků po levici anděla zkázy sv. Jan Evangelista, sv. Ignác a sv. Antonín Paduánský se znameními Venuše, Marsu a Saturna. Svatý Ignác drží jako svůj atribut knihu s monogramem jména Ježíš *IHS*. Předává olivovou ratolest míru andílkovi, který nese pásku s nápisem: „*ramum praetendit Olivae*“ („olivovou větévku drží před sebou“; *Aeneis* VIII,116). Ačkoliv je sv. Ignác s olivovou ratolestí představen jako zvěstovatel pokoje, bylo mu přisouzeno znamení Marsu, planety boha války Marta. To připomíná jednak zavrženou vojenskou minulost sv. Ignáce, jednak jej charakterizuje jako „vojáka Kristova“. Sv. Janu Evangelistovi Lublinský přiřadil znamení Venuše, planety bohyně lásky. Vypovídá o tom, že to byl právě Jan, miláček Páně, který ze všech učedníků Krista nejvíce miloval a nejlépe mu proto porozuměl; možná také vyjadřuje charakter Janova evangelia a prvního listu, v nichž je opakována nezbytnost lásky k Bohu i bližnímu. Svatý Jan drží v jedné ruce knihu a pero, v druhé pohár, z nějž vylézá had. Andělíček pod sv. Janem nese u otráveného poháru pásku nápisem: „*Si mortiferum quid biberint non eis nocebit*“ („jestliže vypijí co smrtonosného, neuškodí jim to“; *Mk* 16,18). Tento citát dává naději skupince lidí nakažených morem, ležících na zemi. Budou-li vzývat sv. Jana, nakažená voda jim neuškodí – podobně jako sv. Jan zázračně přežil požití otráveného nápoje. Svatý Antonín Paduánský s lilii v ruce se objevuje v oblaku za Janem Evangelistou. Přivítá k sobě malého Ježíška a ukazuje mu ke Slunci. Svatému Antonínovi, který byl rovněž vzýván jako ochránce proti moru, neúrodě a válečné nouzi, bylo přiřazeno znamení Saturna. Proč právě této planety, není zcela jasné. Kromě prostého vysvětlení, že na něj „vzbylo“, se nabízí ještě jedno řešení. V barokními vzdělanci oblíbené Vergiliově IV. ekloge je prorokováno obnovení Zlatého věku pod vládou Saturna, které mělo nastat s narozením nejmenovaného chlapce. IV. Ekloga byla běžně vykládána ve smyslu kristologickém; oním chlapcem měl být Kristus a Zlatým věkem Kristovo království. Je tedy možné, že sv. Antonín s Ježíškem na rukou je aluzí na Saturna přinášejícího zaslíbeného chlapce.⁴

Na Maniczkého tezi znázorněné společenství světců však v sobě skrývá ještě jeden význam, pro koncepci teze určující. V roce 1678 se císaři Leopoldu I. narodil dlouho očekávaný syn, pokřtěný Josef, Jakub, Ignác, Jan, Antonín, Eustach. Zvolání „*Ite ad Joseph*“ nabývá v této souvislosti další rozměr. S vytouženým následníkem byly totiž spojovány naděje až mesiášské, jak zrcadlí například některé univerzitní teze, na nichž je arcivévoda Josef oslavován jako obnovitele Zlatého věku (např. č.k. C.1.16).⁵

Přes všechna očekávání spojená s následníkem trůnu, se příchod Zlatého věku musel obyvatelstvu habsburské říše zdát velmi vzdálený. Dokládá to tragické divadlo, které se odehrává v pozemské sféře Maniczkého teze – skupinky polonahých umírajících ubožáků, naložená umrlčí kára, pahýly stromů, lidské kosti, hořící město, hromada ruin. Na vyobrazené hrůzy, mezi nimiž je rozptýlen vergiliovský citát: „*Crudelis ubiq(ue) luctus*“ „*ubiq(ue) pavor!*“ „*et plurima mortis imago!*“ („všude strašlivý nářek, všude strach a mnohá podoba smrti“; *Aeneis* II,368–9), ukazuje jeden ze dvou plačících putti, držících textovou kartuši v popředí scény. Zděšeny se zdají být

⁴ Pro literatura k ikonografii zde představených světců viz Zelenková 2000b.

⁵ Srov. Zelenková 2004.

i alegorické ženské postavy, shromážděné do dvou protilehlých skupinek po obou stranách kompozice.

Napravo situaci sledují personifikace svobodných umění, naproti k nim země habsburského císařství. Nejbližší k divákovi klečí Germanie s císařskou korunou a říšským orlem na plášti. Ruku má položenu na globu s nápisem „*GERMANIA*“ a za všechen lid Svaté říše římské volá „*hanc aspice gentem*“ („pohlédni na tento národ“; *Aeneis* VI,788). Vedle ní se od tragického představení odvrací Austrie s knížecí korunkou na hlavě, se slovy „*Dii talem avertite pestem*“ („Bohové, odvráťte tak k velkému pohromu [mor]“). Její družka Čechie nebesa prosí „*Dii cohibete minas!*“ („bohové, zadržte hrozby“; tyto dva výroky naráží hned na verše III. knihy *Aeneidy*: „*Di, prohibete minas; di, talem avertite casum*“, *Aeneis* III,265 a „*Di, talem terris avertite pestem*“, *Aeneis* III,620). K všeobecným prosbám se připojila i nevěrná Hungarie s podivnou, směšnou „královskou čepicí“ na hlavě. Slovy „*Projice tela manu!*“ („odhoď z rukou šíp“; *Aeneis* VI,835) prosí trestajícího anděla aby odhodil „morové šíp“.

V pravé části výjevu, na zahradní terase je shromážděna skupina žen, patrně personifikací svobodných umění. Seskupeny jsou za zády Astronomie, která pozoruje neblahé skvrny na slunci. Kolem jejího dalekohledu se vlní páska s nápisem: „*SOLEM portenta sequuntur*“ („Slunce budou následovat znamení [nepříznivé jevy]“).⁶ Žena u pravého ramene Astronomie při pohledu na nebesa úzkostně lomí rukama a volá „*Entium miserere*“ („Jsoucnou jsouceni smiluj se!“). Na schodech terasy sedí Muzika s loutnou, na níž je napsáno: „*versa est in luctum*“ („obrátila se v nárek“; „*versa est in luctum cithara mea et organum meum in voce flentium*“; *Job* 30,31).

Jako v případě dalších univerzitních tezí i u Manického teze vyvstává otázka, kdo byl autorem jejího vícevrstevného obsahu. Autor koncepce se pravděpodobně v některých momentech inspiroval univerzitní tezí Fridricha Kryštofa z Fürstenberka z roku 1679, provedenou podle předlohy Jana Jiřího Heinsche Bartholomäem Kilianem.⁷ Teprve roční arcivévoda Josef je Fürstenberkovou tezí vítán jako „zakladatel“ zlatého věku a z nebes mu přitom žehnají všichni jeho svatí patroni.⁸ Zapojení astronomické symboliky lze přičíst praesidovi disputace, pateru Coppelioví, který byl zdatným matematikem.⁹ Propojení astronomické symboliky s ikonografií svatých bylo pravděpodobně dílem Lublinského.

⁶ Snad parafráze verše 438–439 první *Georgicy* „*Sol quoque et exoriens, et cum se condet in undas signa dabit; solem certissima signa sequuntur*“.

⁷ Praha, NK, inv. č. Th. 476.

⁸ Srov. Zelenková 2000 b, s. 138. Zelenková 2004, s. 780.

⁹ Čornejová – Fechtnerová 1986, s. 56–57.

C.1.21

Univerzitní teze Františka Josefa Klobasy – Svatý Kliment jako patron královéhradecké diecéze biskupa Jana Františka Kryštofa z Talmberka

místo a datum obhajoby: Praha 1682

rytec: Philipp Kilian

značeno: vlevo dole na kameni: *A. Lublinsky Can. Reg. delin.*; vpravo dole: *Philip Kilian sculpsit.*

technika a rozměry: mědiryt, 68,5 x 93,3 cm

ulož.: Praha, NK, inv. č. Th. 386

lit.: Thieme – Becker XX, s. 301; Hollstein XXIII, s. 16, č. 15; Hollstein XVIII, s. 77, č. 455; Blažíček 1967–1970, VII/2; Fechtnerová 1984, III, s. 500–502; Zelenková 1999, s. 115–120, č.k. 18; Togner 2004, s. 250, č.k. 7.1.16; Zelenková in *Jezuité a Klementinum* 2006, s. 99, č.k. 108

údaje o disputaci:

Theses ex Universa Philosophia pro suprema laurea defesae In Aula Universitatis Carolo-Ferdinandae Pragensis Sub Auspiciis Illustrissimi ac Reverendissimi Domini Joannis Francisci Christophori Episcopi Reginae-Hradecensis. Domini et Baronis de Talmberg S.C.R.M. Praelati Domestici Capituli, et Capellae Regiae Primariae in Regno Bohemiae, Collegiatae ad omnes Sanctos in Castro Pragensi Praepositi, Ecclesiarum S. Metropolitanae Pragensis, Exemptae Regiae, Nullius Dioecesis, Wissegradencis, nec non fidelis Capituli Olomucensis, ac Vetero-Boleslaviensis et SS. Sepulchri Dominici Hierosolymitani respective Senioris et Canonici Capitularis J. U. Doctoris Domini Brzezina et Chrast etc. etc. DD: Mecoenatis gratiosissimi.

Anno MDCLXXXII. Mense....Die....Horis post meridiem consuetis.

A Reverendo Erudito Domino Wenceslao Francisco Josepho Klobasa Bohemo Wlassimiensis S. D. N. [Sancti Domini Nostri?] Alumno Ecclesiastico ex Convictu S. Bartholomaei.

Praeside R. P. Casparo Knittel e Societate Jesu A.A. L.L. et Philosophiae Doctore, ejusdemque Professore ordinario et publico ac Seniore.

dedikační text:

Ill(ustrissi)me ac R(everen)d(issi)me D(omi)ne D(omi)ne.

Sto, imo coram te cado, vinctus, devinctus totus. Hoc tibi obstrictior, quo per te liberior. Totam domum Patris mei libertate donasti: in una Domo Patronus multiplex. Fecisti me libertum. De Liberis Patris mei sine te tantum nominarer, non essem. Ut faceres magis liberum, etiam Ecclesiasticae im(m)unitati me Alumnum dedisti. Et multo ante de aquis baptismi me levaras. Quasi me voluisses etiam adhuc infantem cum gloriosissima Tua Nymphaea emergere. Ill(ustrissi)me sangvis Heroum! qui pro Deo, pro Ecclesia, pro Caesare tam heroice decertarunt. Erubescit vilissimus meus sangvis beneficia tot tantaque. Maneo rubens et Philosophiam meam quam Reverendissimis tuis pedibus reverentissime substerno, hac ipsa debitae gratitudinis rubrica consigno. Imo substerno me totum Illustrissimis tuis pedibus umbram. Dignare calcare me, ut fiam vestigium magis impressum magnificae munificentiae Tuae. Hoc mihi votum capitale, ut tibi semper incolumi sim totus a pedibus.

Illustrissimae ac Reverendissimae Tuae Dominationis Obligatissimus ac Submissimus Cliens Wenceslaus Klobasa Alum. Eccl.

Velectěný a velevážený pane.

Stojím před Tebou, dokonce padám, zavázaný, velmi zavázaný. Tím jsem Tobě zavázanější, čím jsem skrze Tebe svobodnější. Celý dům mého otce jsi obdařil svobodou: v jednom domě mnohonásobný patron. Učinil jsi mě svobodným. Pouze bych se nazýval jedním z dětí [„liberis“] svého otce, ale nebyl bych [svobodným – „liber“]. Abys mě učinil více svobodným, svěřil jsi mě jako alumna církevní čistotě. A mnohem dříve jsi mě pozdvihl z vody křtu; jako kdybys byl chtěl, abych já, dosud nemluvně, se vynořil s Tvým přeslavným leknínem. Vznešená krevi hrdinů, moje velmi obyčejná krev se rdí nad tolika a tak velikými dobrodiními. Zůstávám, červenajíc se, a svou filozofii, kterou co nejuctivěji kladu k Tvým velectěným nohám, označuji touto rudou křídou povinné vděčnosti. Ba dokonce sebe celého kladu pod Tvé nohy jako stín. Rač na mě šlápnout, abych se stal stopou více vtačenou Tvé velkolepé dobročinnosti. Toto je mé hlavní přání, abych byl Tobě vždy neporušenému celý pod nohama.

Tvé velectěné a velevážené vznešenosti velmi zavázaný chráněnc Václav Klobasa, církevní alumnus.

Vlašimský rodák Václav Klobasa věnoval svou tezi královéhradeckému biskupovi Janu Františkovi Kryštofovi z Talmberka. Jak vyplývá z dedikačního textu, byl svému patronovi velmi zavázán. Byl to jistě právě Jan František Kryštof z Talmberka, který Klobasovi uhradil pobyt v jezuitském konviktu sv. Bartoloměje, určeném pro vznešené a majetné studenty.¹ Vděčný Klobasa tezi oslavil nejenom osobu svého patrona, ale také mladou královéhradeckou diecézi.

Jan František Kryštof z Talmberka, doktor veškerého práva a muž proslulý svou učeností, pocházel z vlašimské větve starého českého rodu.² V roce 1676 byl ustanoven teprve třetím biskupem královéhradecké diecéze, založené císařem roku 1660 a papežem potvrzené v letech 1664 a 1665.³ Oprávněnost vzniku hradeckého biskupství a jeho historický význam přibližuje ústřední nápis, umístěný při horním orámování kompozice: „*Prima omnium Bohemiae Ecclesiarum Ecclesia S. Clementis P.(ontificis) M.(aximi) Reginae Hradecii extracta a Borziwojo primo Duce Christiano in qua primu(m) Missa dicta a Sacerdote Keycha A(nn)o 867. in Julio, repositum etiam in eadem primitus sacrum corpus ejusdem S. Clementis a SS. Cyrillo et Methodio ac ab iisdem deinde Romam translatum. Hagek.*“ („Jako první ze všech kostelů v Čechách byl postaven prvním křesťanským knížetem Bořivojem kostel sv. Klimenta v Hradci Králové a v červenci roku 867 v něm byla poprvé sloužena mše knězem Kajchem, a také v něm bylo uloženo svaté tělo sv. Klimenta svatými Cyrilem a Metodějem a od nich potom rovněž přeneseno do Říma. Hájek“). Klobasa (případně další autor programu rytiny) založil koncepci teze na líčení počátků české křesťanské obce v Hájkově kronice. Tak jako se Hájek ve své kronice nezdráhal mnohých nepřesností, neváhal ani autor programu teze přizpůsobit jeho líčení (beztak mnohdy nejasné) svým záměrům. Hájkova *Kronika česká* vskutku uvádí, kterak se kníže Bořivoj nechal roku 894 pokřtít od moravského biskupa Svatopluka. Poté se v doprovodu učeného kněze Kájchy odebral do Čech na svůj hrad jménem Hradec a zde přikázal vystavět kostel sv. Klimenta, „kterýž ještě až do dnešního dne v městě Hradci Králové stojí“. V tomto kostele byla Kajchem slavena první mše v Čechách.⁴ Ačkoliv se Klobasa odvolává na

¹ Otýpka in Balbín (1682) 1942, s. 16, pozn. 3.

² Solař 1870, s. 324–326. *OSN*, XXV, s. 57–59.

³ A sice po Matoušovi Ferdinandovi Sobkovi z Bilenberka a Janu Bedřichu z Valdštejna, Solař 1870, s. 319–324. Podlaha, s. 68–69, s. 74.

⁴ Hájek z Libočan 1918 (1541), s. 346–350. Hájek zaměnil Levý Hradec s Hradcem Králové.

Hájkovu Kroniku, posunul založení kostela sv. Klimenta o 27 let dříve, než jak udává Hájek. Také údaj o tom, že v hradeckém kostele bylo uloženo tělo svatého Klimenta, je zkrácením Hájkova líčení. Hájek sice uvádí, že ostatky světce byly uchovávány po jistou dobu v kapli sv. Klimenta, ale na Vyšehradě, kde tuto kapli založil Bořivoj roku 899. Do Čech tělo svatého Klimenta podle Hájka přinesl Bořivojův biskup [Cyril]. Údajně ještě předtím Cyril vyzdvihl na Boží pokyn svatoklimentské ostatky ze skály uprostřed moře a přinesl je na Moravu.⁵

Klobasou zmíněný královéhradecký kostelík sv. Klimenta nese Fáma a hlouček andílků v oblaku uprostřed scény. Nad tímto „prvním kostelem v Čechách“ bdí oba věrozvěsti, sv. Cyril a Metoděj, s pečlivě připsanými jmény „*S. Cyrillus*“ a „*S. Methodius*“. Andílci nesou společnými silami vavřínový závěs, obtáčený stuhami s uvedením hodností Jana Kryštofa z Talmberka: „*D. ac B. de Talmberk*“, „*Can. Wissehrad.*“, „*Can. V. Bolessla.*“, „*J. U. Doctor*“, „*Can. Pragens.*“, „*Can. Olom.*“, „*Praep. ad OO. SS.*“. Další dva andílci nesou na velu podobiznu mladého biskupa. Orámována je dvěma talmberskými heraldickými lekný, na nichž jsou nápisy představující biskupa „*Joannes Christoph. Franc.*“ a „*Episcop. Reg. Hrad.*“.

Na velu je pod portrétem biskupa napsáno jméno papeže Klementa X. „*A Clem. X^o*“. Nápis má nejspíše vypovídat o jmenování Jana Kryštofa z Talmberka hradeckým biskupem od papeže Klementa X. Také v tomto případě bylo napomoženo ideji „svatoklimentské souhry“ na úkor historické pravdivosti. Jana Kryštofa z Talmberka jmenoval hradeckým biskupem Leopold I. 15. ledna 1676,⁶ tedy skutečně ještě za života Klementa X. (†22.července 1676).⁷ V úřadu však Talmberka potvrdil 19. října 1676 až nový, nedlouho předtím zvolený papež Inocenc XI.⁸ Vedle portrétu biskupa nese andělíček svitek s vyobrazením kotvy sv. Klimenta. Jedná se o znak hradeckého biskupství, který zvolil první biskup Sobek z Bilenberka na základě nám již známé tradice. Pod kotvou je připomenut její svatoklimentský původ „*A Clem.I^o*“.

Samotný svatý Kliment stojí ve vší majestátnosti na mořském břehu, jako středobod celé scény. Se zářící tiárou na hlavě a mučednickou palmovou ratolestí v ruce, v doprovodu andělů, žehná Čechii, která se před ním sklání na zemi. Čechii doprovází klečící žena, rovněž s korunou na hlavě. Představuje královéhradecký kraj, jak je zřejmé z mapky nadepsané „*Districtus Reginae Hradecensis*“, kterou drží v ruce. Žena ukazuje do mapy a hledí ke sv. Klimentovi, jako by mu připomínala (údajně) místo dočasného uložení jeho ostatků. Na plánu jsou označena některá sídla, jejichž názvy jsou špatně čitelné: „*Trauten, Horziz, Kongingrez, Kimcicz, Chlymiz, Podiebrad*“.

Mezi Čechií a svatým papežem stojí amorek, doprovázený lvem a beránkem. Amorek drží v ruce pásku s poupraveným úryvkem z Izajáše „*Agnus et leo simul morabuntur et puer parvulus minabit eos. Isa. 11.*“ („Beránek a lev budou spolu prodlévat a malý chlapec je povede“, srov. *Iz 11,6*) Na znamení těchto slov se lev zasažený šípem lásky lísá k nohám beránkovým. Mírumilovné soužití obou zvířat neztělesňuje pouze pokoj způsobený křesťanskou láskou. Beránek je jedním z atributů sv. Klimenta a znázorněný lev je dvouocasý, tedy český zemský lev, který je zároveň ve znaku Hradce Králové.⁹ Je zde tedy symbolicky vyjádřena vazba a láska mezi sv. Klimentem a královéhradeckou diecézí, potažmo královstvím českým.

⁵ Ibid, s. 356–358. Hájek dále líčí, že v roce 902 vyzvedl biskup Crhota tělo sv. Klimenta z Vyšehradu a odebral se s ním do Říma. V Římě pak pro uchování vzácných ostatků založil biskup Metoděj kostel sv. Klimenta. Ibid, s. 360–362.

⁶ Solář 1870, s. 324.

⁷ Gelmi 1994, s. 204

⁸ Solář 1870, s. 324.

⁹ OSN, XI, s. 740.

Beránek sv. Klimenta je na Klobasově tezi vyobrazen jednou, opět jako symbol víceznačný. Stojí na skále v pozadí za světlem a upomíná v první řadě na svatoklimentskou legendu. Podle ní byl sv. Kliment vypovězen z Říma do vyhnanství na Krym. Zde se ocitl mezi křesťany odsouzenými k lámání mramoru a sužovanými kromě těžké práce také žízní. Sv. Kliment se v modlitbě obrátil k Bohu, načež měl vidění beránka, který mu nohou ukázal na místo v blízkosti. Když do něj Kliment udeřil, vytryskl silný pramen vody.¹⁰ Lublinského výjev přesně sleduje legendické líčení. Vyobrazení jsou odsouzenci při dobývání kamene i při hašení žízně. K prameni se sbíhají i další lidé, mezi nimi mladík přinášející v náruči starce (po vzoru Aenea) jako ztělesnění křesťanské lásky.

Beránek na hoře v sobě nese ještě další symboliku, vycházející z Janovy apokalypsy. „Nebot' Beránek, který je před trůnem, je bude pást a povede je k pramenům vod života. A Bůh jim setře každou slzu z očí.“ (Zj 7,17); „A ukázal mi řeku živé vody, čiré jako křišťál, která vyvěrala u trůnu Božího a Beránkova“ (Zj 22,1). Beránek představuje Ježíše Krista a řeka vyvěrající pod ním pramen spásy a věčného života. Tento význam beránka a jeho pramene vyniká zvláště po přihlednutí ke scéně vyobrazené na protilehlé straně. Na pahorku Helikónu stojí bájný Pegasos, který úderem kopyta vyrazil pramen Hippokréne, zasvěcený múzám.¹¹ Pod pramenem Hippokréne jsou na Klobasově tezi shromážděny nikoliv Múzy, ale personifikace svobodných umění. Přítomen je také Merkur, považovaný za „vynálezce“ svobodných umění.¹² Žena vedle Merkura, která drží tabulku s abecedou, zastupuje nejspíše Gramatiku. Ve stoje rozmlouvající žena postava s knihou může být Rétorika ale i Filozofie, vůdkyně svobodných umění.¹³ Žena držící kružítko a tabuli se zobrazením Karolina, stvrzeného Klementem VI., „*Carolin. a Clem. VI. confirm.*“, představuje Architekturu či Geometrii. Před ní je položen glóbus a pravítko, které odkazují k Aritmetice či Astronomii. Přítomno je také Právo, zosobněné postavou v taláru a biretu, a Medicína, rozpoznatelná podle moždíře s paličkou. Tak jsou naznačeny čtyři fakulty Karlo-Ferdinandovy univerzity. Na mořském břehu pod Helikónem je vyobrazeno pražské Klementinum, „*Colleg. Acad. S.J. ad S. Clem.*“, jako další objekt svatoklimentského zasvěcení.

Pramen umění a věd směřující k této skupině je o poznání slabší než řeka na protější skále; zřejmě je tak naznačeno přednostní postavení víry nad poznáním rozumovým (srov. č.k. A.1.1).

Zbývá se ještě zmínit o stěží patrném motivu kotvy uprostřed moře.¹⁴ Připomíná mučednickou smrt sv. Klimenta, vhozeného na příkaz císaře Trajána do hlubin. Legenda vypravuje, že poté, co se uředníci modlili, aby jim bylo dopřáno nalézt svaté tělo, ustoupilo moře a oni po suchém dně došli až k mramorovému chrámu, v němž byly uloženy ostatky sv. Klimenta a vedle ležící kotva. Zároveň Bůh žákům vyjevil, aby tělo neodnášeli.¹⁵ (Tak bylo možné později navázat příběhem o jeho znovunalezení sv. Cyrilem.)

Defendent Klobasa stojí v pravém dolním rohu scény a v uctivém úklonu předkládá velum s dedikačním textem. Zdá se, jakoby požehnání svatého Klimenta

¹⁰ *Legenda Aurea* 1998, s. 340–341.

¹¹ Stejný protipól a paralelu, Beránka a Pegase, použil Lublinský také v návrhu pro tezi O. Borovanského (č.k. A.1.1)

¹² Ripa 1603, s. 50. Srov. Cartari 1687, s. 140. Cartari, *Imagini de gli dei de gli antichi* [...], cit podle Volpi 1996 Cartari uvádí Merkura jako objevitele různých věd, umění a geometrie, ibid, s. 359.

¹³ Sachs 1996, s. 314–315.

¹⁴ Dnes je místo znejasněno skvrnou, na reprodukci v Blažičkově souboru je však dobře patrné, právě tak jako skála, z níž vyzdvihl tělo sv. Klimenta sv. Cyril.

¹⁵ *Legenda aurea* 1998, s. 341.

směřovalo také k němu. Obhajované teze jsou napsány ve spodním textovém poli. Uprostřed obvíjejí dvě talmberská lekna pole s údaji týkajícími se disputace.

Patrioticko-historický charakterem Klobasovy teze souzní se zjištěními I. Kořána, který shledal stopy barokního historismu na některých Talmberkových stavbách.¹⁶

¹⁶ Kořán 1971, s. 44–45.

C.1.22

Univerzitní teze Ondřeje Kazimíra Kuropatnického – Oslava chrabrosti Jana III. Sobieského a jeho následníka v ctnostech, prince Jakuba

místo a datum obhajoby: Praha 1682

rytec: Bartholomäus Kilian

značeno: vlevo dole: *A.R.D. Antonius Lublinsky. Can. Reg. L. Olomucii ad omnes Sanctos Decanus delineavit.*; vpravo dole: *Bartholomeus Kilian sculpsit.*

technika a rozměry: mědiryt, 95 x 144,5 cm (slepeno z otisků ze 4 desek)

ulož.: Praha, NK, inv. č. Th. 495;¹ Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, inv. č. II/243, 297; Varšava, MN, inv. č. 14184 R/1–2²

lit.: Thieme – Becker XX, s. 290; Hollstein XVI, s. 179, č. 416; Fechtnerová 1984, III, s. 645–648; Widacka 1987, s. 62–64, č.k. 25; Appuhn-Radtke 1988, s. 126–128, č.k. 17; Appuhn-Radtke 1999, s. 351; Zelenková 1999, s. 121–125, č.k. 19; Zelenková 2002, s. 161; Zelenková 2004, s. 786–787; Togner 2004, s. 251, č.k. 7.1.17

údaje o disputaci:

Philosophia Universa in Celeberrima Universitate Carolo Ferdinanda Pragensi defensa ab Andrea Casimiro Wenceslao Kuropatnicki Canonico Sendomiriensi Praeside P. Casparo Knittel e Soc. Jesu AA.LL. et Philosophiae Doctore Ejusdemque in praefata Universitate Professore Ordinario et Publico ac Seniore.

A(nn)o 1682. Mense... Die...Horis post meridiem consuetis.

dedikační text:

Serenissime Princeps.

Adsum coram Tua Serenitate caligo. Indulsit hoc Serenissimi Tui Patris Regia Clementia, ut Philosophiam cum meis umbris Tuae luci substernerem. Traxit me Tua facilitas, qua pridem omnium amorem tibi attraxisti. Speculum es virtutum ac literarum, in quo Serenissimus tuus Pater relucet. Bellona quidem Minervam praevenit, dum in cunis Tibi adstitit, paterno(que) Te clypeo tantum extulit. Utram(que) tamen ita Socias, ut altera alteri in Te cessura nunquam sit. Lauros inter et oleas educatus ad paternos radios et augem. Verbo refers non tantum monstrorum domitricem manum Patris, sed et mentem, ut temperare sibi non possint publica gaudia, manifestis in Te Felicitatis suae prognosticis. Vive, perenna! meum(que) pro Serenissimo tuo Patre et Te Sanguinem admitte, qui motu perpetuo ad obsequia circulabitur. Sufficit mihi, quod Tua Serenitas, quae Suo Splendore Polonias implet, etiam vel unico benignitatis radio meam caliginem dignetur dum maneo Serenitatis Tuae Subjectissimus Andreas Kuropatnicki.

Nejjasnější kníže.

Jsem tu před tváří Tvé jasnosti jako stín. Královská dobrota Tvého otce dovolila, abych předložil Tvé jasnosti filozofii se svým stínem. Přivedla mě Tvá laskavost, kterou jsi již dříve pro sebe získal lásku všech. Jsi zrcadlo ctnosti a věd, v němž znovu září Tvůj nejjasnější otec. Bellona totiž předešla Minervu, když při Tobě stála u kolébky a vyzvedla Tě tak vysoko otcovským štítem. Přece obě spojuješ tak, že v Tobě jedna druhé nikdy neustoupí. Mezi vavříny a olivami jsi byl vychován k otcovským paprskům

¹ Značně poškozený exemplář, podlepen na plátno při restaurování v roce 1991.

² Jen horní polovina teze, tedy otisky z horních dvou ploten. Jedná se však o novotisky z 19. století vytištěné z ploten, které jsou uloženy ve varšavském Muzeu Narodowem (inv. č. 31525 A–B, rozměry 48 x 73,5 cm a 44 x 74,5 cm), Widacka 1987, s. 63.

a lesku. Slovem, vyrovnáš se nejen ruce otcově, krotitelce nestvůr, nýbrž i myslí, takže se nemusí mírnit veřejná radost, neboť jsou na Tobě zřejmá znamení zdaru veřejnosti. Žij a vytrvej! Dovol, aby za Tvého nejjasnějšího otce a za Tebe kolovala má krev, věčným pohybem k službám. Mě postačí, že Tvá jasnost, která svým jasem zaplňuje Polsko, též jen jediným paprskem dobrotivosti obdaří můj stín, zatímco zůstávám Tvé jasnosti nejoddanější Ondřej Kuropatnicki.

Sandoměřský kanovník studující na pražské univerzitě, Ondřej Kazimír Kuropatnický, věnoval svou univerzitní tezi králi polsko-litevské unie, Janu III. Sobieskému a jeho synu Jakubovi. Jan III. Sobieski byl mimořádnou osobností polských dějin. Byl vynikajícím válečníkem, což prokazoval v bojích s Turky; jeho největším triumfem byla záchrana Vídně v roce 1683. Jan III. Sobieski byl ale také vzdělanec a milovník umění a věd. Podobné vlastnosti se očekávaly od prvorozeného prince Jakuba Sobieského (* 2. 11. 1667).

V dedikačním textu se Kuropatnický obrací pouze na prince (ovšemže tím bylo cíleno na hrdost otcovu). Obrazu teze však dominuje impozantní postava polského krále a hrdiny, zatímco útlá postava patnáctiletého Jakuba se téměř ztrácí ve změti antických bohů, personifikací, nepřátel a vojenských trofejí. Jan III. Sobieski vyjíždí z triumfální brány na divoce vzepjatém koni do nepřehledného jeviště obrazu. Král je oděn jako válečník, jak byl téměř výlučně znázorňován.³ Na sobě má brnění, na kterém vlaje hermelínový plášť, v jedné ruce třímá hejtmanskou buławu (palcát) a v druhé zakřivený meč. Nad ním letí orlice, která je ve stříbrném provedení erbovní figurou polského znaku. V pařátech nese královskou korunu a snáší ji na Janovy spánky, ozdobené vavřínovým věncem. Králův kuň drtí pod kopyty trophaeum složené z turecké vlajky a zbroje. Také vítězný oblouk je ozdoben ukořistěnými tureckými trofejemi. V jeho průhledu se objevuje cesta lemovaná sochami královských předků, vedoucí do chrámu rodové slávy. V oblouku portálu je vytesán nápis „*JOANNES III. REX PATRIAE VINDEX*“ („král Jan III. ochránce vlasti“). Svorník portálu tvoří znak polsko-litevské unie s erbem Jana Sobieského v srdcovém štítku.⁴ Sloupy triumfální brány jsou nadepsané „*Plus*“ a „*Ultra*“ a střeží je postavy Herkula a Marta. Zastoupen je tak oblíbený motiv panovnické panegyriky – herkulovské sloupy s devizou *non plus ultra*, vyjadřující neomezenost moci.⁵ Herkules držící v dlani zlaté jablko Hesperidek ztělesňuje na základě Ripovy *Iconologie* hrdinskou ctnost polského krále.⁶ Druhou rukou se opírá o kyj opatřený nápisem „*A clava*“ („Od kyje“). Doplnění těchto slov se nalézá na vojevůdcovské holi Marta, ztělesňujícího válečnické umění „*Ad clavum*“ („k moci“). Životní cesta Jana III. Sobieského se tedy ubírala od válečného pole ke královské moci. Jeho úspěchy byly podpořeny přízní Fortuny-Štěstěny. Té je vyhrazeno místo hned po boku krále a dokonce vede za uzdu jeho koně. Na vzdouvající se plachtě Fortuny je uveden často užívaný ciceronský citát „*Fortuna comite*“ („za doprovodu Fortuny“).⁷ Sfěru, na níž Štěstěna balancuje, drží v klíně Chronos-Čas. Zaklíní pomocí svých přesýpacích hodin a symbolu věčnosti, urobora, takže jindy

³ Srov. Widacka 1987. Fiałkowski 1984.

⁴ Buben 1997, s. 326.

⁵ Náležející původně Karlu V. Srov. např. Tanner 1993, s. 155.

⁶ Ripa 1603, s. 507.

⁷ „*Duce Virtute, Comite Fortuna*“, Cicero, *Ad familiares*, 3, 2. Srov. Wittkower 1937/1938 (2002), s. 194. Appuhn-Radtke 1999, s. 351. Též tezi Fr. Zieglera (č.k. C.1.33).

vratka sféra Štěstěny je stabilní. Čas tedy pevně drží štěstí krále, které bude trvalé. To potvrzuje nápis na sféře Fortuny „*Feliciter Perenniter*“ („šťastně a trvale“).⁸

Chronos se obrací k ženě, již je vyhrazeno místo téměř ve středu kompozice. Královská koruna, polská orlice na pancíři, štít podobající se „janině“, erbovní figura Jana III. Sobieského a konečně nápis „*POLONIA*“ objevující se na zemském globu, na němž urostlá žena sedí, ji jednoznačně identifikují jako personifikaci polského království. U jejích nohou přidržuje andílek pásku s žalmickým citátem „*Orietur in diebus eius Iustitia et abundantia PACIS donec auferatur LUNA. ps. 71.*“ („vzejde v jeho dnech spravedlnost a hojnost míru, zatímco bude odstraněn měsíc“, srov. Ž 72,7), v barokní ikonografii hojně používaným ve významu porážky osmanského půlměsíce. Na dokreslení těchto slov je země, na níž Polonie sedí, ovinuta olivovou ratolestí míru. Za Polonií je shromážděna skupinka zemských personifikací. Jedná se o země, které kdysi nebo stále ještě patřily k polsko-litevské unii. Svá jména mají napsána na knížecích čapkách – „*Samogitia*“, Žemaitsko neboli Žmud’, „*Livonia*“, Livonsko, „*Mazovia*“, Mazovsko, „*Prussia*“, Prusy královské, „*Russia*“, míněna zřejmě Ukrajina, jejíž pravobřežní část patřila k Polsku a „*Cracovia*“, Krakovsko. „*Lituania*“, Litva se sestersky přidržuje štítu Polonie, ze kterého vychází blesky směrem k tureckým nepřítelům.⁹

Nad zemskými personifikacemi se vznášejí tři andílci. Nesou knížecí korunkou ozdobený štít a velum, na kterých je napsána dedikace „*Sub Fortunatissimis Auspiciis Serenissimi ac Invictissimi Joannis III. Dei Gratia Regis Poloniarum ac Ejusdem Fortunatissimi Filii Jacobi Serenissimi Poloniarum Principis*“. Jeden z andílků drží medaili s emblémem. Vyobrazena je na něm ruka držící meč, na jehož čepeli jsou navlečeny tři vavřínové věnce a královská koruna, spolu s lemma „*per has*“ („skrze ně“) a „*Ad Istam*“ („k této“). Emblémem je opětovně připomenuto, že královské koruny Jan III. Sobieski dosáhl skrze vojenské triumfy. Znázorněný emblém je velmi blízký medaili vydané při Sobieského korunovaci (21. května 1674), na které byl vyobrazen meč, vavřínový věnec a koruna spolu s lemma „*Per has ad istam*“.¹⁰ Obdobný emblém, na němž se opět objevuje ruka držící meč s dvěma královskými korunami a vavřínovým věncem, drží Bellona, která stojí za zády Polonie. Na pásce připojené k medailonu je nápis „*Inspice et Fac*“ („pohleď a čini“). Tato slova jsou určena princí Jakubovi, kterému Bellona emblém ukazuje. Princ se má inspirovat slavnými činy otce a chopit se vojenského díla. Tak praví také nápisy na štítu Bellony „*Apprehende arma et scutum*“ („chop se zbraní a štítu“) a „*BELLONA DUCE*“ („za vedení Bellony“), jimiž je bohyně války ustanovena za průvodkyni prince Jakuba. Jak praví již dedikační text ani duchovní rozvoj prince, u jehož kolébky stála „Bellona s Minervou“, nebyl zanedbáván. Dokládá to přítomnost personifikací svobodných umění, které jsou sice poněkud odsunuty do pozadí, ale „nikdy zcela neustoupí“ (srov. ded. text). Jak by také bylo možno v domě krále bibliofila Jana III. Sobieského.¹¹ Tak se měl princ Jakub brzy vyrovnat „nejen ruce, ale i myslí otcově“ a stát se „zrcadlem věd, v němž znovu září otec“ (srov. ded. text). Astronomie (Astrologie) sestavuje princův horoskop, sklání se nad hvězdným globem a poměřuje kružidlem souhvězdí Orla.¹² Žena ověnčená vavřínem, patrně ztělesnění Filozofie, se ptá „*quis putas iste erit?*“ („kdo myslíš, že bude?“). Jako odpověď jí třetí žena ukazuje tabuli s nápisem „*nec imbelles generant Aquilae columbas*“ („pokojné totiž holubice neplodí orli“) a vyobrazením orla

⁸ Srov. Appuhn-Radtke 1999, s. 357

⁹ Honzák 1997, s. 747, s. 345, s. 348, s. 486, s. 680.

¹⁰ Forst de Battaglia 1982, s. 57.

¹¹ Srov. Kosamara 1982, passim.

¹² Narážka na polskou heraldickou orlici.

a holubice, letících ke slunci. Veškeré dění soustředěné kolem očekávaného následníka trůnu ukazuje k jedinému – osud Jakuba je po vzoru otce předurčen k válečnické slávě a skrze ni ke královské koruně. Těchto cílů princ dosáhne přidržáním se rodových ctností „*Virtute Maiorum*“ („ctností předků“), jak udává nápis na soklu pod jeho nohama. Nad křehkostí princova mládí se zaručuje bdít jeho křestní patron, sv. Jakub Větší. Obrací se z nebes k Jakobovi a žehná mu se slovy „*Protegam eum*“ („ochráním jej“). Sv. Jakub je vyobrazen jedoucí na koni v oblaku, na pozadí Božího oka zářícího ve Slunci. Ze své poutnické hole vysílá zkázonosné paprsky směrem k tatarské hordě; podobně činí také trestající anděl, který světce doprovází. Sv. Jakub je tedy znázorněn jako Maurobijec-Matamoros.¹³ Směrem k turecké armádě hrozí rovněž z oblaku vystupující ruka, třímající palcát. Připojená nápisová páska udává žalmický citát „*DEXTERA DOMINI FECIT VIRTUTEM*“ („ Hospodinova pravice koná mocné činy“, Ž 118,16), kterým započal Jan III. Sobieski dopis, v němž zpravoval o svém vítězství nad Turky u Chotimě 11. listopadu 1673. Jeho slova záhy vešla ve všeobecnou známost a obíhala po Evropě jako doklad skromnosti velikého hrdiny.¹⁴ Před paprsky božího hněvu a hrozbou Božího (Sobieského) palcátu uhýbá šklebící se turecká hydra, vtělená do stařeny s hadím ocasem, dračími křídly, pařáty a půlměsícem v zátylku. Zdá se, jakoby hydra seděla na ramenou „osmanskému Herkulovi“ opásanému leopardí kůží, který se zakřivenou šavlí zdviženou nad hlavou prchá pryč ze scény. Také ostatní příslušníci tureckého tábora, včetně žen a dětí, jsou zachyceni v kvapném ústupu; případně leží bezmocně na zemi.

V pozadí se otevírá pohled na turecké vojenské ležení, jehož hlavní stan je označen „*Hussain Vassa*“. Jedná se tedy o tábor osmanského vojevůdce pašy Husajna, kterého Jan III. Sobieski porazil v bitvě u Chotimě.¹⁵ Polská pevnost Chotim je znázorněna na pahorku v pozadí „*Chotzim*“ a ještě dále na se obzoru objevuje Kamenec „*Kamienec*“ (ač ten byl právě od roku 1673 v tureckém držení). Znovu je tedy připomenuto slavné vítězství Jana III. Sobieského u Chotimi, které vedlo k jeho volbě polským králem.

Za rok po Kuropatnického obhajobě Sobieski dosáhl u Vídně ještě slavnějšího vítězství, znamenajícího ve svých důsledcích ústup turecké moci ze střední Evropy. Ondřej Kuropatnicki tedy námětem své teze odhadl blízký vývoj událostí, ve vzdálenější budoucnosti ale chybil – princ Jakub na polský královský trůn nikdy neusedl.

Kuropatnického Lublinský vyobrazil u paty Sobieského triumfálního oblouku. Na ruce má navlečený vavřínový věnec úspěšné filozofické obhajoby, opírá se o knihu a na nástroje věd položil velum s dedikačním textem. Chlapec za Kuropatnického zády pozdvihuje jeho erb.

Celý výjev je rámován úzkou lištou, zdobenou mušlemi, přičemž v rohových mušlích jsou uvedeny Kuropatnickým obhajované teze. Mušle nejsou pouze dekorativním prvem, ale také připomínkou atributu patrona prince, sv. Jakuba Většího.

¹³ LCI, VII, col. 25.

¹⁴ Forst de Battaglia 1982, s. 44.

¹⁵ Ibid., s. 44.

C.1.23

Hromadná magisterská ohláška 42 „olomouckých filozofů“ – Panna Marie Bolestná jako Matka moudrosti

místo a datum obhajoby: Olomouc 1684

rytec: Leonhard Heckenauer

značeno: vlevo dole: *Delin. R.D. Anton. Lublinsky C.R.L. Olom.*; vpravo dole: *Leonhard Heckenauer sculpsit*

technika a rozměry: mědiryt, 44 x 65 cm

ulož.: Olomouc, ZAO, fond Univerzita Olomouc, inv. č. 1925, teze č. 13

lit.: Hollstein XIII, s. 62, č. 138; Togner 1996a, s. 32–33, č.k. 2; Zelenková 1999, s. 127–129, č.k. 20; Togner 2004, s. 252, č.k. 7.1.18; Zelenková 2007, s. 119–120

údaje o disputaci:

D.O.M.A. Anno M.DC.LXXXIV Mense Iulio, die XX. Ab hora 8 mat. in Aula Universitatis Olom. S.I. Actus publicus celebrabitur, in quo XLII. Perillustr. Gener. Rev. Relig. Nob. ac Erud. DD. AA. LL. et Philos. Candidati suprema Philosophiae Laurea condecorabuntur. Sub Rectoratu Adm. Rev. ac Eximij P. EMMANUELIS de BOYE e Soc. JESU, SS. Theologiae Doctoris, Colegij ac Universitatis Olomuc. S.J. Rectoris Magnifici. Licentiam conferente et potestatem promovendi delegante Rev. ac Eximio P. FRANCISCO KAMPERGER e Soc. Iesu, SS. Theologiae Doctore, Sacrarum Paginarum Professore publico ac Ordinario et in preafata Alma Universitate Amplissimo Cancellario, nec non Praefecto Studiorum Generali. Promotore R. ac Doctissimo P. CHRISTIANO OSSENDORFF e Soc. IESU AA. LL. et Philosophiae Doctore, ejusdemque in eadem Universitate Professore publico ac Ordinario.

NOMINA D.D. CANDIDATORUM: [37 jmen...]

Cum his extra Ordinem promovebuntur: [5 jmen...]

Hromadnou magisterskou promoci oznámili studenti olomoucké filozofie společnou ohlášku s námětem Panny Marie Bolestné jako Matky Moudrosti.

Lublinský znázornil Pannu Marii s mrtvým Kristem v klíně, sedící ve výklenkové kapli. Matka Boží je pohlcena žalem a meditací nad smrtí svého syna. Je velmi pravděpodobné, že působivé vyobrazení Piety Lublinský převzal z dosud neznámé grafické předlohy, neboť styl ztvárnění Panny Marie a Krista je značně odlišný od umělcovy vlastní tvorby. Monumentalita obou postav, anatomicky přesné znázornění Kristova těla, roucho Panny Marie vyznačující se až pozdněgoticky ostrým zalamováním záhybů i fyziognomie tváří jsou velmi vzdáleny od Lublinského krouživého rukopisu, jeho oblých, figurkovitých postav s plnými tvářemi a plachtovitě se nadouvajícími rouchy. Nebylo by to ostatně poprvé, kdy Lublinský okopíroval ústřední postavu z grafické předlohy a zasadil ji do originálního alegorického rámce (srov. č.k. C.1.31; č.k. C.1.32).

Do čela kaple Panny Marie Bolestné je zasazena deska s věnováním „*MATRI SAPIENTIAE DOLOROSAE Philosophi Olomucenses D.(ANT) D.(EDICANT)*“ („Bolestné Matce moudrosti věnují olomoučtí filozofové“). Klenbu kaple lemuje pás mariánských růží. Letící andělci zdobí kapli dlouhým vavřínovým festonem a také vnitřní stěny výklenku jsou zdobené mozaikou z vavřínových listů.

Před Matkou Boží klečí vavřínem ověčená dívka, která podpírá mladý stromek olivy. Představuje Filozofii, či pravděpodobněji Moudrost, Sapienzu.¹ Přes větev olivovníku je přehozena páska, jejíž text Moudrost nastavuje očím Panny Marie „*Lectos Tu fructus, Laurea Serta cape cape*“ („Přijmi, přijmi sebrané plody a vavřínové věnce“). Ony „sebrané plody vzdělání olomouckých filozofů“, vavřínové věnce jimi obhájené filozofie („*Philosophiae laurea*“), drží dva putti za zády Moudrosti. Vavřínové věnce jsou spojnicí k dalšímu ochránci moudrosti a umění, Apollónovi, který je na Lublinského kompozici rovněž připomenut.² V pozadí na levé straně je vyobrazena zahrada, v níž dívky a mladíci ověčení vavříny kladou před sochou Apollóna ovoce a květiny. Nápisová páska vznášející se nad scénou děj osvětluje slovy „*Selectas Phoebus fruges dat Graja Iuventus*“ („řecká mládež dává Phoebovi vybrané plody“). Bůh světla a života Apollón je tu tak představen jako antický předobraz Panny Marie a Krista.

Na protilehlé straně k postavě Moudrosti (Filozofie) stojí před Matkou Boží putto, přidržující na hromádce knih armilární sféru. Matce Boží se tedy koří nejen Moudrost, ale i Věda. O něco dále v pozadí zalévá putto útlý stromek, představující v symbolickém jazyku univerzitních tezí vzrůstající vědění, případně studia olomouckých filozofů. Druhé putto drží stuhou s citátem „*Crescent illae, crescetis honores*“ („porostou ony, porostete pocty“; parafráze vergiliovského „*crescent illae, crescetis amores*“, *Buccolica* X,54). V pozadí se otvírá pohled na vinici obklopené městečko, odkud se ubírá procesí k obrazu Piety umístěnému na stromu. Snad se jedná o připomínku Panny Marie Bolestné z Krupky-Bohosudova, českými jezuiti velmi ctěné a oslavované mj. na četných univerzitních tezích. Jednou z nich byla i Karlem Škrétou navržená pražská teze Godfrieda Ignáce Krause z roku 1659, oslavující Pannu Marii Bolestnou z Krupky jako královnu v sadu svobodných umění. Je velmi pravděpodobné, že se Lublinský při koncipování teze olomouckých filozofů inspiroval Škrétovou kompozicí.³

Lublinského vyobrazení je orámováno skalisky, která vytvářejí dojem, jako by divák výjev sledoval z jakési tmavé jeskyně. Kontemplativně vážná nálada je umocněna i některými detaily, vavřínový feston je omotán trnovým šlahounem a trnová větévka vyrůstá vedle olivy Moudrosti. Snad má zářivý foibovský výjev v pozadí svou atmosférou nevědomé, pohanské idyly podtrhovat tragiku a velikost Mariiny oběti.

Díky zdařilému výtvarnému zpracování a univerzálnímu obsahu byla Lublinského kompozice s Pannou Marií Bolestnou použita pro ohlášení také dalších disputací, jak dokládají přetisky v textovém poli.

¹ Ripa 1603, s. 442, „Sapienza [...] E commune opinione che gli Antichi nell' imagine di Minerva con l' oliva appresso, volessero rappresantare la Sapienza“.

² Vavřín byl zasvěcen Apollónovi a byli jím zdobeni vynikající básníci, Cartari, *Imagini de gli dei de gli antichi* [...], cit dle Volpi 1996, s. 80. Vztah Apollóna k moudrosti vyjadřuje např. emblém s nápisem „*Vitae Sapientia Custos*“, Henkel – Schöne 1967/1996, col. 1742.

³ Podrobněji ke Krausově tezi a jejímu vlivu na další univerzitní teze Zelenková 2007.

C.1.24

Univerzitní teze Kašpara Ignáce Schibovského a Kryštofa Ignáce Herdena – Oslava vratislavského biskupa Františka Ludvíka Falcko-Neuburského

místo a datum obhajoby: Olomouc 1685

rytec: Leonhard Heckenauer

značeno: vpravo dole: *Leonhard Heckenauer sculpsit.*; vlevo dole: *Delin. Adm. Rd(us) Dom. Anton. Lublinsky C. Reg. L. Olom.*

technika a rozměry: mědiryt, d. 46,4 x 63,5 cm

ulož.: Vídeň, ÖNB, Bildarchiv, sg. PK 3003/1161; Olomouc, ZAO, fond Univerzita Olomouc, inv. č. 2425, teze č. 234¹

lit.: Štěpán 2006, s. 99–100; Zelenková in *Slezsko – perla v České koruně* 2006, s. 413–414, č.k. III.5.5

údaje o disputaci:

UNIVERSA PHILOSOPHIA Sub felicibus Auspiciis Reverendissimi et Serenissimi Principis ac Domini Domini FRANCISCI LUDOVICI Episcopi Wratislaviensis, Comitis Palatini Rheni, Bavariae, Juliae, Cliviae, et Montium Ducis Comitis Veldenzae, Sponheimii, Marchiae, Ravensbergae, et Mörsae, Domini in Ravenstein, Supremi per superiorem, et inferiorem Silesiam Capitanei Principis ac Dominis sui Clementissimi.

In Alma, Caesarea, Regia ac Episcopali Universitate Olomucensi Societatis JESU Praeside Reverendo ac Doctissimo Patre Jacobo Mibes Soc. JESU AA.LL. et Philosophiae Doctore, Eiusdemq(ue) in eadem Universitate Professore Publico et Ordinario, publice propugnata a Doctissimis Dominis Casparo Ignatio Schibowsky, et Christophoro Ignatio Herden Silesiis Nissensibus AA. LL. et Philosophiae Magistris Anno a partu Immaculatae Virginis 1685 Mense Die Horis meridiem consuetis

dedikační text:

Reverendissime et Serenissime Princeps, Domine Domine Clementissime.

Zeuxis vultum Helenae, Virtus Neoburgica Animum Principis effigiatura, idea(m?) uterq(ue) habuit Pulchritudinum omnium venustatem. Nempe Princeps Reverendissime et Serenissime sic Tu omnib(us) unus es, ut Virtus omnis in Unum te confluere visa sit, veluti in vivum Pantheon Virtutum omnium Serenissinarum. Equidem scimus Affinem habes Aquilam Bicipite(m). Biceps ipse, quando et Sacratum Caput et Ecclesiae Wratislavenae, qua(m) Apostilicis virtutibus animas Franciscus. Et Silesiae utriusq(ue) Suprem(us) Capitane(us) es, qua(m) Regiis decorib(us) regis Ludovicus. Unus utramq(ue) gestas in oculis vigilantissim(us) Praesul et Praeses, utraq(ue) Te unum gerit in corde. Ex quo du(m) omnes in Te unu(m) submissima veneratione vota congerim(us), Tu un(us) omnibu(us) vive immortalis. Ita vovet Serenitatis Tuae Clientes infimi Casparus Schibowsky, Christophor(us) Herden.

Nejváženější a nejjasnější kníže, pane, pane nejlaskavější.

Zeuxis vytvořil tvář Heleny, ctnost z Neuenburgu hodlá stvořit ducha knížete. Oba pojali myšlenku vytvořit půvab všech znamenitostí. Vždyť Ty, kníže nejváženější a nejjasnější, jsi pro všechny jediný v tom, že se zdá, jako by se v Tobě slévala veškerá ctnost jako do živého Pantheonu všech nejjasnějších ctností. Vskutku víme, že máš za příbuznou dvouhlavou orlici. Sám jsi dvouhlavý, Františku, když (máš) jednak svatou

¹ Stav vídeňského exempláře je lepší, než olomouckého, který byl značně poškozen překládáním a uprostřed listu je část vytržena.

hlavu, jednak jsi hlavou vratislavské církve, kterou oživuješ apoštolskými ctnostmi. Také jsi nejvyšší vůdce obojího Slezska, které řídíš, Ludvíku, s královskými ctnostmi. Jako jediný obě strážíš očima jako velmi bdělý vůdce a ochránce. Obě Tebe jediného nosí v srdci. Z něho všichni k Tobě, jedinému, s nejpokornější s úctou přinášíme dary, Ty jediný, žij pro všechny jako nesmrtelný. Tak to přejí chráněnci Tvé Jasnosti, nejponiženější Kašpar Šibovský, Kryštof Herden.

Studenti olomoucké univerzity Kašpar Ignác Šibovský a Kryštof Ignác Herden, oba rodáci ze slezské Nisy, si nechali Lublinským navrhnout společnou ohlášku disputace. Věnovali ji vratislavskému biskupovi Františku Ludvíkovi Falcko-Neuburskému (bisk. 1683–1732). Lublinský byl v tomto případě jistě (spolu)tvůrcem poutavé ikonografie teze. Jádrem její koncepce vychází z legendárního příběhu o řeckém malíři Zeuxidovi, který prý namaloval obraz krásné Heleny tak, že pospojoval nejpůsobivější části těl z několika dívek. Podobným způsobem, jak praví dedikační text teze, se v osobě biskupa Františka Ludvíka „slily“ veškeré ctnosti a spojily v jedinou. Stvrzuje to i heslo „*Virtus omnis in unum*“ („všechny ctnosti v jedinou“), vepsané do perisonia (z hrudi slezské heraldické orlice), lemujícího portrét biskupa. Oválná podobizna Františka Ludvíka stojí na menze uprostřed kompozice. Na vrcholu je biskupův portrét ozdobený jeho znakem a nad ním je zavěšen baldachýn. Kolem tohoto „oltáře“ jsou po obou stranách shromážděny ctnosti vratislavského biskupa, skládající mu hold. Na levé straně, nejbližší podobizně, stojí Víra s kadidelnicí a za ní křesťanká Láska s hořícím srdcem v ruce. Před ní drží Síla s herkulovskou kůží sloup a u jejích nohou klečí Umírněnost s konvicí.

Naproti této skupině ctností doprovází biskupovu podobiznu Minerva, ztělesňující jeho moudrost. Za ní vyhlíží Spravedlnost s vahami. Dále je přítomna Obezřetnost s hadem a zrcadlem, Štědrost s rohem hojnosti a konečně sedící Vznešenost s žezlem v ruce. Před Vznešeností odpočívá na zemi lev ze znaku Františka Ludvíka Falcko-Neuburského. Skutečnost, že představené ctnosti náleží vratislavskému biskupovi, potvrzuje jeho podobizna, která se zrcadlí na attributech některých ctností – na sloupu Síly, v míse Umírněnosti, v zrcadle Obezřetnosti. Na štítu Minervy je pak vyobrazen malíř, který pracuje na portrétu biskupa. Nabízí se myšlenka, že Minerva, která drží v ruce štětec (sic!), je poukazem k učenému olomouckému malíři Lublinskému. Porůznu umístěné podobizny připomínají také Františka Ludvíka jako významného milovníka a mecenáše umění.²

Vedle prezentace ctností je druhým hlavním motivem teze příměr Františka Ludvíka k císařskému dvojhlavému orlu. Poukázáno je tím na jeho spřízněnost s císařem Leopoldem I., jehož byl František Ludvík byl švagrem.³ Jak praví dedikační text, podobně jako císařský orl má i František Ludvík dvě hlavy – jako vratislavský biskup hlavu svatou, zářící duchovními ctnostmi a jako slezský zemský hejtman hlavu ozdobenou panovnickými kvalitami. Na znamení moci církevní a světské přinášejí k podobizně Františka Ludvíka andílci berlu a meč, součástí biskupova znaku.⁴ Meč s nápisem „*Potestas*“ („moc“) biskupovi sesílá svatý král Ludvík z oblaků napravo. Berle nadepsané „*Cum Virtute*“ („s ctností“) žehná zleva sv. František Xaverský. Svati jmenovci a patroni Františka Ludvíka tak posvěcují oba jeho úřady.

² Mula 2002. Skřivánek – Tovačovský 2004, s. 66.

³ Skřivánek – Tovačovský 2004, s. 64.

⁴ Skřivánek – Tovačovský 2004, s. 65.

Zajímavé je u orámování kompozice, tvořené dvěma širokými pásy s vypsáním obhajovaných tezí z logiky, fyziky a metafyziky a ozdobené šesti emblémy, vždy třemi na každé straně.

V pravém pásu je jako první shora znázorněn emblém s mušlí, do níž je vepsán kruh rozdělený do šesti polí, spolu s nápisem „*Scopus omnis in unum*“ („veškerý účel směrem k jedinému [Bohu]“). Uprostřed pravého pásu je emblém s lodí na moři a lemma „*Unda omnis in unum*“ („všechny vody v jediném“) a nejnižší emblém s mušlí, v níž je položena loutna s nápisem „*Sonus omnis in unum*“ („všechny zvuky v jediném“). V levém pásu je nejvýše emblém s mušlí, v níž je položen prsten, přičemž u kamene prstenu napsáno „*opalium*“ a lemma „*Color omnis in unum*“ („všechny barvy v jediném [kameni – opálu]“). Uprostřed je emblém zobrazující stany, na něž padá z mraku déšť, či pravděpodobněji nebeská manna, nadepsaná „*Sapor omnis in unum*“ („veškerá chuť v jediném“). Poslední emblém znázorňuje mušli, do níž je položeno zrcadlo odrážející Slunce „*Lux omnis in unum*“ („všechno světlo je v jediném“). Obsah těchto víceznačných emblémů souzní s ústřední ideou teze, jíž je spojení všech ctností v osobě Františka Ludvíka. V emblémech je rovněž obsažena symbolika pěti smyslů. Jejich hlavní význam však vypovídá o tom, že počátek a vyústění všeho je v Bohu. K němu totiž – jak naznačuje první emblém „*Scopus omnis in unum*“ – směřuje veškeré počínání vřatislavského biskupa. Je velmi pravděpodobné, že autorem emblémů byl Lublinský.

Teze k oslavě Františka Ludvíka, precizně vyrytá L. Heckenauerem, patří k výtvarně i koncepčně nejzdařilejším grafickým listům navrženým Lublinským.

C.1.25

Univerzitní teze Františka Biretty z Brandenfelsu – Olomoucký biskup Karel z Liechtensteina-Castelcornu jako „soupeř ve ctnostech“ svatého Karla Boromejského

místo a datum obhajoby: Olomouc 1686

rytec: Leonhard Heckenauer

značeno: vlevo dole: delin. Antoni(us) Lublinskij Can. Reg.; vpravo dole: Leon. Heckenauer sculps.

technika a rozměry: mědiryt, 62,5 x 44 cm

ulož.: Olomouc, ZAO, inv. č. 1950, teze č. 38

lit.: (výběr) Neumann 1934, s. (5); Hollstein, XII, s. 58, č. 129; Togner 1996a, s. 34–35, č.k. 3; Telesko 1996, s. 12; Zelenková 1999, s. 130–135, č.k. 21; Zelenková 2002, s. 158; Togner in *V zrcadle stínů* 2003, s. 121–122, č.k. 20;¹ Togner 2004, s. 252, č.k. 7.1.19

údaje o disputaci:

THESES EX UNIVERSA PHILOSOPHIA ARISTOTELIS. Quas In Alma Caesarea Regia, et Episcopali Universitate Olomucensi Societ. JESU Praeside Rdo ac Doctissimo P. Michaeli Kretzmer, AA.LL. et Philosophiae Doctore, ejusdemq(ue) in eade(m) Universitate Professore publico ac Ordinario. Pro suprema Philosophiae Laurea defendendas suscepit Nobilis ac Eruditus Dominus Franciscus Biretta de Brandenfels, Moravus Olomucensis, Anno 1686 Mense: Augusto Die: 19 Horis: post meridiem consvetis.

dedikační text:

Celsissime et Reverendissime Princeps. Etiam ossea mors foecunda parens e(t) Phoenices n(on) nascunt(ur), nisi ex majorum cineribus. Magni animi numquam tam steriliter desinu(n)t, quin virtutum aemulatores relinquunt haeredes. Habuit Mediolanum Carolus Borromaeus Antistitem Sanctissimum: habet et Olomuciu(m) Carolus a Lichtenstein Praesulem Dignissimum, uti magni Nominis, ita summar(um) virtutum haerede(m). Sic ille Phoenix vixit, ut simile(m) relinqueret sibi post se, Te Celsissime Princeps, virtutu(m) suarum Aemulatore(m). S. Carolus, anagr. Sol Carus: Felix Moravia! quando coelu(m) Ecclesiae tuae hujus Solis Aemulo Sole illustre vides. Exultat Sol ille in coelesti virtutum suarum Zodiaco gloriosus triumphator: reflectit Solem hunc in terris gloriosus Aemulator tu(us). Ille Sol in Leone, in Helvetijs, in Rhaetijs; Hic in tuis, ac Silesijs a caliginosa haeresi reducendis Zelatissim(us). Ille in Astro Virginis Reginae Virginum honorem ampliat, eunte(m) et Hic per Divam Turzanensem in o(mn)em vicinu(m) orbem late diffundit. Nec sufficit Virgo, etiam Matrem Virginis basilice honorat. Ille Sol in Scorpione, peste infectis pro igne suo famulat(us); Hic iisde(m) curandis grassante nuper eade(m) lue, cura(m) omne(m) impendit. Ut demu(m) paucis dica(m) multa, in Aquario pia munificentia effusu(m), in Phryxaeo Ariete effuse misericorde(m) aurea Charitate aemulat(us). Si Platonic(us) esse(m), dicere(m) hanc magna(m) animam illud hospitium olim incoluisse. Vive, et

¹ Tognerova interpretace z roku 1996 je povrchní a obsahuje omyly. Na základě překladu dedikačního textu a výkladu teze v mé magisterské práci (1999) Togner v roce 2003 své chyby opravil a značně rozšířil interpretaci, ovšem aniž by citoval. Na tyto praktiky jsem reagovala v recenzi Tognerovy monografie (Zelenková 2005b).

perenna Magne Princeps! meq(ue) cum Philosophia mea dum in Clientum numerum admiseris, praemiasti.

Celsissimi et Reverendissimi Principis Cliens infimus Franciscus Biretta a Brandenfels.

Nejvznešenější a nejtihodnější kníže.

I kostnatá smrt může být plodnou matkou i fénikové se rodí pouze z popela předků. Velcí duchové nikdy neskončí tak neplodně, aby jako své dědice nezanechali soupeře ve ctnostech. Milán měl za přesvatého ochránce Karla Boromejského a Olomouc má Karla z Liechtensteina, ctihodného biskupa, jak velkého jména, tak i svrchovaných ctností. Tak žil onen fénix, aby po sobě zanechal sobě podobného, Tebe vznešený kníže, který s ním soupeříš v jeho ctnostech. Svátý Karel znamená v anagramatu drahé Slunce: šťastná Moravo! dokud vidíš nebe své církve skvíť se Sluncem soupeřícím s tímto Sluncem. Jásá ono Slunce na nebeském zodiaku svých ctností jako slavný triumfátor a toto Slunce je napodobováno na zemi Tvým slavným Sluncem.

Ono Slunce ve Lvu u Švýcarů a Raétů, toto je velmi horlivé u Tvých lidí a Slezanů, jež je třeba přivést zpět od temné hereze. Ono v souhvězdí Panny rozmnožuje šířící se slávu královny panen a Tvé ji rozlévá skrze Pannu Marii Tuřanskou po všem sousedním světě. A nejenom Pannu, i matku Panny ctí jako královnu. Ono Slunce ve Štíru pomohlo nakaženým morem svým žárem a Tvé Slunce vynakládá veškerou snahu pro toutéž chorobou nemocné, o něž je třeba pečovat, když se teď mor znovu šíří. Abych konečně nemnoha slovy vystihl mnoho, ve Vodnáři zbožnou dobročinností soupeří se štědrým (Sluncem), ve Frixově Beranovi zlatou laskavostí s rozlitě milosrdným. Kdybych byl Platonik, řekl bych, že Tvá velká duše již kdysi zažila ono pohostinství. Žij a zůstaň zachován, velký kníže, mě s mojí filozofií jsi odměnil, když jsi mě přijal mezi své chráněnce. Nejvznešenějšího a nejtihodnějšího knížete poníženy chráněncem František Biretta z Brandenfelsu.

Olomoucký biskup Karel z Liechtensteina-Castelcornu je textem i obrazem Birettovy teze připodobněn k milánskému arcibiskupovi sv. Karlu Boromejskému. Porozumění kompozičně poněkud roztržitému výjevu není možné bez přihlídnutí k dedikačnímu textu. V něm je sv. Karel Boromejský na základě anagramu oslavován jako „drahé Slunce“ zářící v zodiaku svých ctností a jako nesmrtelný fénix. Ctnosti milánského arcibiskupa jsou následovány bohulibými skutky olomouckého biskupa, který je novým fénixem zrodivším se z popela sv. Karla Boromejského. Biretta dokonce naznačuje, že duše Karla Boromejského se znovu vtělila do osoby olomouckého biskupa. Odvolává se přitom na Platónovu nauku o reinkarnaci, na jejímž základě bylo možné vysvětlit duchovní kvality a skutky olomouckého biskupa jako rozpomínání se na život sv. Karla Boromejského.²

Pro pochopení dalších příměrů Birettovy teze je zapotřebí uvést některá fakta ze života sv. Karla Boromejského (1538–1584; kanonizován 1610), jedné z nejpozoruhodnějších osobností tridentinského období. Jako kardinál nastoupil Karel Boromejský v roce 1565 do úřadu arcibiskupa v Miláně a zastával jej s obdivuhodnou příkladností. Častými vizitacemi po své arcidiecézi, skromností, pracovitostí a mnohými ctnostmi získal na svou stranu nejen katolíky, ale také protestanty v přilehlých švýcarských krajinách (srov. ded. text – „Ono Slunce ve Lvu u Švýcarů a Raetiů“).

² „Protože tedy je duše nesmrtelná a mnohokrát se narodila...je schopna i o ctnosti a o jiných věcech si vzpomenout na to, co již dříve věděla“, Plátón, *Menón*, přel. V. Novotný, cit podle Störig 1992, s. 122. „Karel z Liechtensteina reinkarnací sv. Karla Boromejského“, tak by také mohl znít název Birettovy teze.

V letech 1569–1570, kdy v Miláně vládl hlad a nedostatek, podporoval chudé. Za morové epidemie roku 1576 nemocné sám léčil a těšil. V Miláně založil chudobinec, útulny, sirobinec a četné dobročinné spolky a bratrstva (srov. „Ono Slunce [...] ve Štíru, [...] ve Vodnáři [...] v Beranovi“). Po celý život byl také vroucí mariánský ctitel (srov. „Ono v souhvězdí Panny“).³

Kompozice Birettovy teze je uspořádaná do dvou hlavních částí. Sféra nebeská je věnována oslavě sv. Karla Boromejského, pozemské dění představuje bohulibé působení Karla z Liechtensteina-Castelcornu.

Charakteristický profil sv. Karla Boromejského vystupuje uprostřed slunce, zařícího v nebeském zodiaku neseném anděly. V kartuši nad sluncem je uveden citát z deuterokanonické knihy Sírachovy „*QUASI SOL REFULGENS, SIC ILLE EFFULSIT IN TEMPLO DEI. ECCLI. L*“ („zaskvěl se v chrámu Božím jako zářící Slunce“, *Ecclesiasticus* 50,7). K jednotlivým znamením zvěrokruhu jsou na základě asociativní podobnosti připojeny výjevy charakterizující světcovy ctnosti (srov. ded. text. „Jásá ono Slunce v nebeském zodiaku svých ctnost“). Pod Lvem je vyobrazen Herkules zabíjející hydry, v barokní ikonografii symbol boje proti kacířství. Pod znamením Panny je usazena Víra s plamenem na čele, s křížem a zápalným oltářem – jako důkaz úcty Karla Boromejského k Panně Marii.⁴ Do souvislosti se znamením Štíra je postaven obraz křesťanské lásky, Charitas, ženy držící v ruce hořící srdce a ošetřující nemocného morem.⁵ K Vodnáři je připojena personifikace Štědrosti milánského arcibiskupa; dary z jejího rohu štědrosti proudí podobně jako voda z amfory Vodnáře. U posledního znamení, „Frixova Berana“, lze spatřit ženu ukrývající pod beraní kůží dvě děti. Jedná se o Nefelé, matku bájných dvojčat Frixia a Hellé, která pomocí berana se zlatým rounem zachránila své děti.⁶ V kontextu Birettovy teze je tento motiv obrazem lásky a „zlaté laskavosti“ milánského arcibiskupa (srov. ded. text).

Směrem k zodiaku nesou dvě orlice ze znaku olomouckého biskupství portrét Karla z Liechtensteina-Castelcornu. Vedle podobizny biskupovy rozvíjí anděl svitek s dedikací „*Reverendissimo ac Celsissimo Principi Domino Domino CAROLO DEI Gratia Episcopo Olomucensi, Duci, S.R.I. Principi, Sacrae Regiae Capellae Bohemiae, Et de Liechtenstein Comiti etc. etc.*“ Na pásce nesené dalšími dvěma anděly je uveden citát „*Similem reliquit Sibi. Eccli. 30*“ („zanechal sobě podobného“, *Ecclesiasticus* 30,4; srov. též ded. text). Tato slova znovu potvrzují olomouckého biskupa jako následníka ctností sv. Karla Boromejského. Proto náleží Karlu z Liechtensteina-Castelcornu místo v nebesích vedle sv. Karla Boromejského, jako „soupeře ve ctnostech“ (srov. ded. text).

Skutky, jimiž si Karel z Liechtensteina-Castelcornu zajistil věčnou slávu a jimiž napodoboval činy svého svatého jmenovce, jsou vyobrazeny ve spodní polovině obrazu. Jednotlivé výjevy jsou pojaty jako promítnutí zodiaku ctností sv. Karla Boromejského na zem. Ústřední postavou pozemské roviny je Panna Marie s věncem růží na hlavě. Za ní se otvírá krajinný prospekt, ve kterém stojí dva kostely, ve Staré Vodě a v Tuřanech. Obě místa spojovala nejen přízeň, věnovaná jim biskupem Karlem z Liechtensteina-Castelcornu, ale také zasvěcení sv. Anně. Na oltáři před Pannou Marií plápolá oheň, uprostřed něž hoří srdce s mariánským monogramem MRA. O sokl oltáře je opřen znak Karla z Liechtensteina-Castelcornu. Jedná se tedy o oltář mariánské úcty olomouckého biskupa, na němž hoří jeho srdce stravované láskou k Panně Marii a její matce, sv. Anně.

³ *OSN*, XIII, s. 1026–8. Vondruška 1931, III, s. 292.

⁴ Ripa 1603, s. 429–430.

⁵ *Ibid.*, s. 69.

⁶ *Slovník antické kultury* 1974, s. 225.

Před Pannou Marií klečí chlapec se zednickou lžící za pasem a plánem kostela s nápisem „S. ANNAE“. Matka Boží s radostí ukazuje na plán, zatímco ukazovátkem v druhé ruce míří ke kostelu ve Staré Vodě, označeném „in Altwasser“. Je tedy zřejmé její zalíbení v poutním chrámu sv. Anny ve Staré Vodě, který byl vystavěn zásluhou Karla z Liechtensteina-Castelcornu v letech 1685(?)–1688.⁷ Stojí za povšimnutí, že Lublinský znázornil kostel ve Staré Vodě dva roky před dokončením stavby, zachycená podoba však odpovídá dosti konečnému stavu.

Také tuřanský kostel, dnes nesoucí titul Zvěstování Panně Marii, byl původně zasvěcen sv. Anně. Stav, v jakém jej Lublinský znázornil, představuje původní kapli před výstavbou nového chrámu v letech 1693–1698. Budova jezuitské residence přiléhající ke kostelu, byla oproti tomu v době Birettovy obhajoby již dokončena.⁸ Nad tuřanskou svatyní obklopenou sluneční září nesou dva andílci milostnou sochu Panny Marie v trní, ctěnou jako „štit víry katolické na Moravě“.⁹ Andílek držící v ruce trnovou větévku, která upomíná na způsob nálezu milostné sochy, vede k tuřanskému chrámu personifikaci biskupovy Štědrosti s rohem hojnosti v ruce.

Na pravé straně od Panny Marie jsou do krajiny zasazeny tři výjevy, symbolizující další ctnosti Karla z Liechtensteina-Castelcornu. Opět korespondují se ctnostmi v nebeském zodiaku sv. Karla Boromejského. Herkules zabíjí hydru kacířství a Klamu se dvěma tvářemi, žena ošetřuje za asistence amora nemocného morem a další žena na znamení „zlaté laskavosti“ olomouckého biskupa (srov. ded. text) uděluje almužnu.

Z levého rohu kompozice sleduje celé dění defendent s knihou v ruce, opírající se o desku s dedikací. Obhajované filozofické teze jsou vypsány na dvou deskách, položených na zemi v popředí. Pod nimi je rozvinuta role s údaji o konání disputace.

S Birettovou tezí souvisí dnes ztracená kresba, varianta na příměr olomouckého biskupa ke sv. Karlu Boromejskému. Kresba, jejíž rukopis je Lublinského vlastní tvorbě vzdálen, byla patrně dílem některého z učedníků olomouckého umělce.¹⁰

⁷ Eichler 1888, s. 392. Pillich 1926, s. 10.

⁸ Samek 1994, s. 240. Správou místa byli roku 1666 pověřeni biskupem jezuité, a nikoli piaristé, jak uvádí Togner 1996a, který základě toho Birettivu tezi interpretuje jako oslavu piaristických založení olomouckého biskupa (s. 34). Srov. např. Eichler 1887, s. 268–269.

⁹ Eichler 1887, s. s. 259–261

¹⁰ Srov. Togner 2004, s. 203, č.k. 5.10.

C.1.26

Univerzitní teze Lorenze Bontzera – Oslava Panny Marie Sněžné

místo a datum obhajoby: Olomouc 1686

rytec: Leonhard Heckenauer

značeno: vpravo dole: *Leonhard Heckenauer sculpsit*; vlevo dole: *delin. P. Antoni(us) Lublinsky C. R. Olom.*

technika a rozměry: mědiryt, 67,5 x 44 cm

ulož.: Olomouc, ZAO, fond Univerzita Olomouc, inv. č. 2426, teze č. 235

lit.: Hollstein XIII, s. 62, č. 138; Štěpán 2006, s. 99–103

údaje o disputaci:

THESES Ex Universa Philosophia, Quas In Alma Caesarea, Regia, et Episcopali Universitate Olouicensi S. J. Praeside R. o ac Doct. mo Patre Michaelae Kretzmer, AA. LL. et Philosophiae Doctore, Eiusdemque in eadem Universitate Professore publico, ac Ordinario Pro suprema Philosophiae Laurea defendendas suscepit Eruditus D. Laurentius Bontzer AA. LL. et Philosophiae Baccalaureus, Austriacus Pollsdorffensis.

Anno 1686, Mense (Augusto), Die (5) Horis (ante) meridiem consuetis.

Rakušan Lorenz Bontzer, studující na olomoucké jezuitské univerzitě, věnoval svou magisterskou univerzitní tezi oslavě obrazu Panny Marie Sněžné.

Deskový obraz Panny Marie z římského kostela S. Maria Maggiore (Panny Marie Sněžné), nazývaný „Salus populi Romani“, namaloval podle legendy sám evangelista Lukáš. K velkým ctitelům „Salus populi Romani“ patřili jezuité, kteří obraz šířili v kopiích po svých působistích.¹ Panně Marie Sněžné byl také později zasvěcen jezuitský univerzitní kostel v Olomouci.

Na Bontzerově tezi nese skupina andělů zářící obraz Panny Marie Sněžné nad barokní zahradou. Rám obrazu ovíví páska s veršem z deuterokanonické knihy Sírachovy: „*EGO MATER PULCHRAE DILECTIONIS (ET) TIMORIS (ET) AGNITIONIS (ET) SANCTAE SPEI. ECCL. 24.*“ („Já matka krásného milování a bázně a poznání a svatě naděje“, *Ecclesiasticus 24,24*). Tento v mariánském smyslu interpretovaný citát se uplatňoval v barokní ikonografii.²

Všechna čtyři v Sírachovi uvedená „působení“ Matky Boží Lublinský zasadil do kompozice rytiny. Naděje je symbolizována kotvou, kterou nesou dva andělci pod obrazem Panny Marie Sněžné. Bázeň je připomenuta letícím andělem, který míří šíp Božího hněvu na hada prvotního hříchu na zemi. Svíjející se had s jablkem v zubech se plazí ven z obrazu – ve znázorněném světě, ozářeném obrazem Panny Marie Sněžné, není pro hřích místo. V pozadí za trestajícím andělem Lublinský zobrazil „krásné milování“. V rozkvetlé zahradě, kolem studnice ozdobené hořícím srdcem, plesají puttí s lilemi a srdci v ruce. Lilie a srdce znázorňují čistotu a vroucnost křesťanské lásky. Nad zahradou pak letí dva amorci s šípy lásky. Poslední uvedený motiv ze Síracha, poznání, Lublinský vztáhl přímo k defendentu Bontzerovi a jeho studiím. Defednent vstupuje v uctivém úklonu na scénu v pravém rohu. V ruce drží svazek své obhajované filozofie, nadepsaný „*Philosophia Universa*“. Vedle defednenta jsou položeny nástroje

¹ Royt 1995, s. 179–180. Srov. též č.k. C.1.30.

² Na základě téhož citátu byla zkomponovaná fresková výzdoba kostela v Křtinách, srov. Royt 1994, s. 21–23.

věd a poznání; za jeho zády se objevuje skupinka žen, symbolizujících Bontzerova filozofická studia. Postava Filozofie s knihou v ruce a vavřínovým věncem na hlavě hledí vzhůru k Panně Marii. U jejích nohou klečí žena hledící na nebeský globus a přidržující tabuli s vyobrazením slunce zářícího na zodiak. Na znamení ryb, zobrazené na globu, dopadá z obrazu Panny Marie Sněžné paprsek světla. Ke znamení ryb ukazuje také žena na tabuli. Ryby (ryba) patří k nejstarším křesťanským symbolům; byly používány jako symbol pro Krista, eucharistii i křesťany.³

Lublinského návrh Bontzerovy teze patří k ikonograficky jednodušším, výtvarně však velmi zdařilým. Zejména andělé prozrazují vyzrálou Lublinského „klasicistního“ stylu, kterého dosáhl na počátku osmdesátých let. Ke kvalitám Bontzerovy univerzitní teze výrazně přispěl mistrovský grafický přepis Leonharda Heckenauera.

³ Srov. např. LCI, II, col. 35–39.

C.1.27.A

Univerzitní teze Františka Vostřešanského – (Svatý) Jan Nepomucký

místo a datum obhajoby: Olomouc 1687

rytec: Philipp Kilian

značeno: vpravo dole: *Antonius Lublinskij Can. R. L. delin.*; vpravo dole: *Philipp Kilian sculps.*

technika a rozměry: mědiryt, 41,3 x 29,2 cm

ulož.: Augsburg, SSB, inv. č. Ph. Kilian 5/47; Olomouc, ZAO, fond Univerzita Olomouc, inv. č. 2427, teze č. 236

lit.: Neumann 1934, s. (5); Thieme – Becker, XX, s. 301; Hollstein XVIII, s. 78, č. 464; Hollstein, XXIII, Nr. 13; Togner 1996a, s. 38–39, č.k. 5; Zelenková 1999, s. 136–138, č.k. 22; Togner 2004, s. 252, č.k. 7.1.20; Štěpán 2006, s. 99

údaje o disputaci:

Theses Theologicae de Sacramento Poenitentiae...

In Alma Universitate Olomucensi Soctis IESU Praeside R. ac Exim. P. IOANNE EDER S. I. SS. Thliae Doct. ac Prof. Pub. et Ord. Phliae Decano.

Pro prima SS. Theol. laurea publice propugnandae a R. N. ac Doctissimo Dno Francisco Wostrzessansky de Wostrzezan AA. LL. et Phliae M. SS. Thliae Candidato. 1687

dedikace:

D.(ivus) IOANNES NEPOMUCENUS Martyr, Doctor, Canonicus Pragensis fama periclitantium Patronus.

Admodum Reverendo ac Doctissimo Domino Paulo Iakschitzek AA.LL. et Phliae Magistro, Urczicensium Curato Vigilantissimo gratitudinis ergo dedicatus.

Nebeský Jan Nepomucký, mučedník, doktor a pražský kanovník, patron uvedených do nebezpečí zlou pověstí (pomluvou). Věnovaný z vděčnosti velmi důstojnému a učenému pánu Pavlu Jakšíčkovi, magistru svobodných umění a filozofie, velmi bdělému ochránci určických.

František Vostřešanský, obhajující v roce 1687 na olomoucké univerzitě bakalariát teologie, oslavil svou ohláškou mučedníka Jana Nepomuckého. Nepomukův kult vzkvétal již dlouho před jeho oficiální kanonizací v roce 1729 a dokladem této úcty jsou mimo jiné četné univerzitní teze, především Karlo-Ferdinandovy univerzity, neboť Nepomuk byl ctěn i jako spoluochránce pražské univerzity.

Vostřešanského ohláška patří k nejčasnějším univerzitním tezím s nepomucenskou tematikou (v olomouckém prostředí je vůbec první). Lublinského kompozice je také nejstarším známým prepisem „reprezentativního“ znázornění mučedníka, tak jak bylo kodifikováno Brokoffovou sochou vztyčenou v roce 1683 na Karlově mostě. Lublinský patrně pracoval podle grafické předlohy, zatím neznámé, případně kresebného záznamu mostecké sochy. Na grafickou předlohu poukazuje zrcadlové převrácení Lublinského Jana Nepomuckého vůči mostecké předloze. Jinak je Nepomuk na Vostřešanského tezi téměř totožný s Nepomukem z Karlova mostu. Liší se pouze pozměněným držení krucifixu a chybějící podložce pod nohou, takže schází měkký kontrast Brokoffova originálu.

Lublinský postavil svého Nepomuka na prostý sokl, ozdobený pouze erbem defendenta. Postavu zasadil do jednoduché niky, jejíž zaklenutí tvoří veliká mušle (Lublinským často používaný motiv, srov. č.k. C.1.31; č.k. C.3.8). Pilíře niky jsou ozdobeny dvěma lvími hlavami, které drží kartuše s vyobrazeními Janovy zpovědi královny Žofie (vlevo) a svržení z Karlova mostu (vpravo). Oba takto ztvárněné motivy se objevily již v dřevořezech v *Hymnorum sacrorum...* J. Pontana z Breitenberka (1602) či na pozadí Škrétova frontispisu pro *Fama Posthuma Joannis Nepomuceni* (1641).¹

Jinak statický výjev ožívají u mučednickových nohou neodmyslitelní andílci. Andílek na pravé straně zahání klíčem a palmovou ratolestí personifikaci Klamu. V souladu s Vostřešanského dedikací je Klam obohacen zároveň o význam Pomluvy a Špatné pověsti – zobrazen je jako muž s maskou na čele, dračími křídly pokrytými dekorem z uší a očí, hadím jazykem, trubkou a ostrou dýkou.² Druhý andílek drží na znamení Janovy mlčenlivosti klíč u úst a opírá se o knihu, na níž má položen svitek s citátem „*Sacramentum Regis abscondere bonum est. Tobiae 12. v. 7*“ („je dobré zachovávat královská tajemství“, *Tob 12,7*).

Další pár andílků se vznáší v oblacích nad světcem. Andílek nalevo drží růži mučedníků.³ Oba andílci nesou nad hlavou mučedníka svatozář ze šesti hvězd. Tímto motivem se dotýkáme mnohokrát otevřené a stále nedořešené otázky Janovy hvězdné svatozáře. J. Royt zpochybnil domněnku, že mostecká socha měla hvězdnou svatozář již v době svého vzniku.⁴ Lublinským navržená teze svědčí pro tradičně přijímaný názor, že tato socha poprvé představila pohromadě všechny výrazné Janovy atributy.⁵ Ani v symbolice pěti Nepomukových hvězd není literatura zajedno. Objevily se mimo jiné názory, že se jedná o později kanonizovaný náhodný počet anebo že číslo pět odkazuje k pěti ranám Kristovým.⁶ Lublinský však svého Jana Nepomuckého obdařil šesti hvězdami. Důvodů pro tento počet mohlo být několik. Prostá náhoda, skutečnost, že počet hvězd nebyl ještě ustálen nebo například že se jedná o polovici počtu mariánského věnce dvanácti hvězd.

Krátké věnování defendenta je vepsáno na sokl pod nohy mučeníka, kartuše pro údaje týkající se disputace jsou umístěny po stranách. Kartuše jsou ozdobeny vavřínovou ratolestí a palmovým listem, poukazy na světce učenost a mučednictví (srov. dedikaci „D. Ioannes Nepomucenus Martyr, Doctor“). Vlastní teologické teze jsou pak soustředěny do spodního textového pásu.

¹ Srov. Royt 1993.

² Ripa 1603, s. 174–175. Dýka a hadí jazyk ukazují k Pomluvě, s. 103. Trubka a křídla k Pověsti, a to i špatné, s. 143.

³ Royt – Šedinová 1998, s. 91.

⁴ J. Royt 1993, argumentuje tím, hvězdy na mostecké soše nejsou na Neurätherově rytině ani o nich není zmínka v dobovém popisu Karlova mostu (s. 376).

⁵ Např. Matsche 1973, s. 41.

⁶ Srov. Royt 1993, s. 377.

C.1.27.B

Univerzitní teze Ondřeje Antonína Josefa z Böhmstettenu – (Svatý) Jan Nepomucký

místo a datum obhajoby: Olomouc 1703

rytec: František van der Putt

značeno: F. V. Pütt s. (dopsáno perem)

vydáno: OLOMUCII, Typis IGNATII ROSENBURG, Anno 1703

technika a rozměry: mezzotinta, 37,5 x 59 cm

ulož.: Olomouc, ZAO, inv. č. 1939, teze č. 27

lit.: Togner 1996a, s. 38–39, č.k. 5; Zelenková 1999, s. 153, č.k. 28; Togner 2004, s. 252, č.k. 7.1. 20

údaje o disputaci:

THESES EX PHILOSOPHIA RATIONALI, QUAS SUB SACRATISSIMO PATROCINIO INVICTI DEI ATHLETAE D. JOANNIS NEPOMUCENI STELLAE MARTYRII, ET SAPIENTIAE LAUREA CORONATI.

HONORI et VENERATIONI ILLUSTRISSIMI DOMINI DOMINI MAXIMILIANI FRANCISCI ANTONII de ZIEROTIN DYNASTAE In MEZERITZ, Et ROZNOV Patroni sui Faventissimi dedicatas, In Alma Caesarea Regia ac Episcopali Universitate Olomucensi Societatis JESU Praeside Reverendo ac Doctissimo Patre P. CAROLO BASENHEIM Societatis JESU AA.LL. et Philosophiae Doctore, Ejusdemque in Praefata Universitate Professore Publico et Ordinario, Pro Prima Philosophiae Laurea publice propugnandas suscepit Perillustriss. et Generosus Dominus ANDREAS ANTONIUS IOSEPHUS Eques de Böhmstetten, Moravus Mesericensis, Physicae et Mathematicum Auditor, Augustissimi Imperatoris Ferdinandi II. Alumnus Liber ex Pontificio et Caesareo Convictorum Collegio Societatis IESU Olomucij. Anno MDCCIII Mense Aprili die 20 horis post merid. consuetis.

Mezzotinta průměrných, až podprůměrných kvalit, dílo pražského rytce Františka van der Putta je mírně pozměněným přepisem Lublinským navržené univerzitní teze Františka Vostřešanského z roku 1687 (č.k. C.1.27.A). Nejzásadnější odlišností je vynechání dvou medailonů s doprovodnými legendickými scénami. Krom toho Putt upravil pojetí textových kartuší. Kompozice je rovněž oproti Lublinského předloze zrcadlově obrácena, čímž se ocitá v ještě větší shodě s mosteckou sochou.

Z Puttovy plotny byla v témže roce 1703 otištěna také ohláška hromadné magisterské disputace na olomoucké univerzitě.¹

¹ Olomouc, ZAO, inv.č. 1955, teze č. 43.

C.1.28

Univerzitní teze cisterciáka Arnolda Peschela – Oslava cisterciáckého kláštera v Henrykowě a jeho rozkvětu za opata Jindřicha Kahlerta

místo a datum obhajoby: Olomouc 1688

rytec: neuveden (Leonhard Heckenauer?)

značeno: znač. vlevo dole: *P. Antoni(us) Lublinskj Canon: Reg: Delineavit Olom:*

technika a rozměry: mědiryt, 65 x 85 cm

ulož.: Olomouc, ZAO, inv. č. 2133, teze č. 221

lit.: Togner 1996a, s. 36–37, č.k. 4; Zelenková 1999, s. 139–143, č.k. 23; Zelenková 2002, s. 159–160; Togner 2004, s. 253, č.k. 7.1.21; Zelenková in *Slezsko – perla v České koruně* 2006, s. 413, č.k. III.5.4

údaje o disputaci:

THESES THEOLOGICAE quas in alma Caesarea Regia et Episcopali Universitate Olomucensi Praeside Reverendo ac Eximio P. IOANNE KAIPEL, Societatis JESU, SS. Theologiae Doctore, ejusdem in eadem Universitate Professore pro Suprema Theologiae Laurea, publice propugnandas suscepit, Rdus Religiosus Doctissimus ac Excellens Fr. Arnoldus Peschel, Sacri Ord. Cisterciensis Professus Henrichovij SS. Theologiae Baccal. form. ex Convict.

Anno MDCLXXXVIII Mense: Augusto Die: 20 Horis ante ete post meridiem consvetis

dedikační text:

Reverendissime Perillustris(sime) ac Amplissime Praesul, Pater Venerandissime. Ubi ad Te redeo, Temet ipsum Tibi offert Theologia mea HENRICUM in Henricis, in duobus Unum Domum, quam fundavit Unus, sacravit Alter, Tu Tertius extruxisti denuo mirifice, sacrasti religiose, ut hodie gloria Domus novissimae sit non minor primae, et virtus Antecessorum simili post se relicto in Te perennet. Revertur enimvero sacer Caetus noster in Amplitudine Tua Praesulum suorum dotes postliminio in unum collectis (collectas?), nam et prudentiae vigilis oculo attingis a fine usq(ue) ad finem fortiter, et singulari discretionis spiritu disponis omnia suaviter, et serio disciplinae regularis studio Te ipsum formam gregis praebes ex animo, ac illustri deniq(ue) Religionis Zelo integra ductrice conscientia proprij dominij limites egressus, toto Ducatu Mönsterbergensi inclarescis Administrator meritissimus; Haec dum in Te communiter reverentur alii, revereor et ego singulariter amantissimum literarum Genium, cui confisus Theologiam meam in perpetuum filialis observantiae anathema gratiarum Tuarum aris appendo, et consummato cursu ad paternae benevolentiae metas placide conquiesco

Reverendissimae Amplitudinis Tuae Omnium minimus filius Fr. Arnoldus Peschel.

Nejdůstojnější, přeslavný a nejvznešenější otče biskupe nejctihodnější.

Když se k Tobě vracím, moje teologie Ti přináší nazpět Tebe samotného, Jindřicha v Jindřích, jednoho ve dvou. Dům, který založil jeden, vysvětil druhý, Ty, jako třetí, jsi znovu podivuhodně jak vystavěl tak, i zbožně posvětil, takže dnes sláva nového domu není menší než domu prvního a ctnost předchůdců, která po sobě zanechala někoho podobného, v Tobě přetrvává. Vždyť naše svaté sdružení uctívá ve Tvé velikosti přednosti svých opatů, shromážděné podle práva návratu v jednu osobu, neboť se jej dotýkáš okem bdělé obezřetnosti od jednoho konce k druhému a všechno jemně

uspořádáváš jedinečnou moudrostí a vážným úsilím o řádnou kázeň. Poskytuješ sebe sama ze svého ducha jako správu stáda a konečně jasnou náboženskou horlivostí, pod vedením bezúhonné vůdkyně svědomí, se zcela po zásluze skvíš po celém vévodství münsterbergsém jako správce, překročiv hranic vlastního panství. Zatímco druzí Tě společně ctí pro Tyto věci, já si velice vážím i Tvého velmi líbezného nadání, kterému jsem navždy svěřil svou teologii a jako dar synovské úcty ji pokládám na oltář vděčnosti k Tobě; a po vykonání běhu se pokojně ztišuji u cílových sloupů otcovské laskavosti. Ze všech nejmenší syn Tvé nejdůstojnější Vznešenosti bratr Arnold Peschel.

Arnold Peschel, cisterciák ze slezského kláštera v Henrykowě (Jindřichově), obhajoval v roce 1688 na olomoucké jezuitské univerzitě doktorát z teologie. K této příležitosti si nechal Lublinským navrhnout univerzitní tezi, oslavující historii a soudobý rozkvět domovského kláštera. Tezi Peschel dedikoval padesátému opatu, Jindřichu II. Viktorinovi Kahlertovi. Doba úřadu opata Kahlerta (op. 1681–1702) je považována za zlatý věk kláštera. Nechal vystavět nový konvent a zahájil také přestavbu kostela. Proto jej text a obraz Peschelovy velebí jako druhého zakladatele kláštera.¹ Oslavován je také jako vtělení a propojení dalších dvou Jindřichů významně spjatých s dějinami Henrykova – slezského knížete Jindřicha Bradatého, fundátora kláštera založeného v roce 1227 (podle nějž byl klášter pojmenován) a prvního opata Jindřicha (1227–1234).²

Všichni tři Jindřichové jsou zastoupeni svými portréty v obraze teze. Podobiznu zakladatele Jindřicha Bradatého nadepsanou „HENRICUS DUX MÖNSTERBERGENS(IS)“ přidržuje socha Hojnosti, sedící na soklu v levé části scény. Vedle ní se o sokl opírá Spravedlnost s vahami a mečem. Pomník štědrého a spravedlivého Jindřicha Bradatého je umístěn před sloupový ochoz, na jehož kladí je připomenuto založení henrykowského kláštera „Magnificentia fundavit A° 1227“ („Vznešenost založila roku 1227“).

Obraz prvního opata Jindřicha, opatřený nápisem „HENRICUS ABBAS IMUS“ („první opat Jindřich“), představuje na protilehlé personifikace Víry. Ztělesněna je jako zahalená žena s korunou mariánských růží na hlavě a křížem na čele, držící krucifix a kadidelnici.³ Za zády Víry se objevuje budova konventu, na jejíž korunní římsě je napsáno „Religio sacavit A° 1227“ („Víra posvětila roku 1227“). Pod soklem, na němž sedí Víra, stojí mladá žena s věncem z listů srdcovitého tvaru na hlavě. Běží k ní andílek, nesoucí list papíru se slovy „Salus Domui Henrichoviensi a qua Lutherana Haeresis Anno 1687 radicitus eliminata“ („Blaho domu henrykowskému, jímž byla z kořene vyvrácena luteránská hereze“).⁴ Zmíněnou „luteránskou herezi“ vyobrazil Lublinský velmi názorně. Svíjí se na zemi v podobě hydry s dvěma tvářemi a vyhaslou pochodní ovinutou hadem. Dvě tváře Hereze ji představují zároveň jako Klam.⁵ Po boku klamné Hereze se válí knihy označené „Martin Luther“ a „Postilla“, vedle nichž

¹ Stephan 1935, s. 10–11. Podle Stephana byl druhým zakladatelem zván opat Melchior Welzel (†1680). K Jindřichu Viktorinu Kahlertovi (1638–1702) Grüger 1980, s. 34–35.

² Konvent byl osazen 28. 5. 1227 z Lubuše. Jeho skutečným zakladatelem byl nejvyšší notář Jindřicha Bradatého, vratislavský kanovník Mikuláš. Jindřicha Bradatý (1201–1238) tuto skutečnost pouze potvrdil s podmínkou, že mu budou připsány zásluhy o založení kláštera. *Księga Henrykowska* 1949, s. 16, 21, 64.

³ Ripa 1603, „Religione“, s. 432; „Fide Christiana“, s. 149; „Oratione“, s. 372. Srov. tezi F. E. Khuena (č.k. C.1.3).

⁴ Podle nápisu by bylo možno uvažovat o Zdaru, neodpovídá však Ripově popisu, srov. Ripa 1603, s. 438–439.

⁵ Ibid., „Fraude“, s. 173–174; „Heresia“, s. 216–217. Spojení Hereze a Klamu byl Lublinského často užívaný motiv.

leží samotný Martin Luther. Na zem jej srazila rozzlobená Horlivost, muž s kahanem a důtkami, opásaný žalmickým citátem „*COMEDIT ME ZELUS DOMUS TUAE psalm 68*“ („stravuje mě touha po Tvém domě“; srov. *Ps 68,10*).⁶ Horlivost úspěšně vyháni Luthera i jeho herezi pryč ze scény.

Ztělesněním této „náboženské horlivosti“ (srov. ded. text) byl opat Jindřich Kahlert. Jeho podobiznu drží na oltární menze uprostřed kompozice alegorická ženská postava. Z obrazu opatřeného nápisem „*HENRICUS ABBAS XL*“ hledí inteligentní a ctnostný muž. Žena, která drží jeho portrét, je „složena“ z několika ctností Ripovy *Iconologie*. Slunce na její hrudi symbolizuje samotnou Ctnost, kormidlo, které drží, Prozřetelnost, Providenzu a had, který se ovíjí kolem kormidla, náleží Obezřetnosti, Prudenzě.⁷ (Podobně Peschel v dedikační textu chválí Kahlertovu obezřetnost a jedinečnou moudrost.) Na rukojeti kormidla je usazena orlice, která drží v zobáku stužku s citátem „*BONIS AVIBUS*“ („za dobré věštby“). Vedle ní hlásá slávu henrykowského opata a kláštera okřídlená Fáma. Drží pásku s nápisem „*HONORI*“ („k počtě“) a duje do trubky, k níž je připevněna vlajka se znakem henrykowského kláštera a monogramem opata Kalhlerta „*H. A. H.*“ (Henricus Abbas Henrichoviensis).

O menzu, na níž je postavena podobizna opata, se opírají dvě postavy. Nalevo je to Saturnus-Chronos, symbolizující Čas. Ve hvězdě, již má připevněnu na čele, září značka planety Saturn. Drží přesýpací hodiny, k nimž je připojeno přání „*ad Multos Annos*“ („na dlouhé roky“). Na protější straně menzy stojí zamyšlená žena, která má na hrudi připevněný kříž s písmeny MORS. V náruči drží tyč s nápisem „*Integra Ductrice conscientia*“ („s bezúhonnou vůdkyní, svědomím“; srov. ded. text). Jedná se tedy o personifikaci Svědomí, držící podle Ripovy *Iconologie* kovový pilník.⁸ Téměř zavřené oči ženy, její zamyšlené gesto a hodiny, které má v dlaní, evokují také Meditaci.⁹ Snad zde byly míněny oba dva významy zároveň, vždyť svědomí se ozývá nejsilněji v okamžicích kontempace.

Motiv hodin se objevuje v souvislosti s Jindřichem Kahlertem celkem třikrát. Vlastní je Chronos, Svědomí- Kontempace a rovněž vyobrazený opat ukazuje na hodiny v jistě ne bezvýznamném gestu. Hodiny jsou symbolem „memento mori“; Kahlertova vědomí plynutí času a postavení pomíjejícího lidského života to souvislosti se skutky, jej přesahují. „Memento mori“ připomínají i písmena MORS, která se vyjmají na hrudi Svědomí (odkazujícími ale také na filiaci henrykowského kláštera k francouzskému Morimondu).

Počinem přesahujícím život henrykowského opata byla výstavba budovy nového kláštera v letech 1682–1685. Kahlert se zasloužil také o přestavbu klášterního kostela, jehož nové průčelí se začalo stavět roku 1687.¹⁰ Stavební aktivity henrykowského opata připomíná prospekt zvelebovaného kláštera, umístěný na čelo menzy. Na prospektu se vyjímá nápis „*Sapientia Aedificavit Anno 1682*“. Časový údaj je poněkud nadnesený, nicméně Lublinského vyobrazení je velmi přesné a dokládá, že olomoucký umělec musel být s projektem obnovy kláštera obeznámen. Pohled na klášter a jeho zahradu tvoří pozadí kompozice.

V povětrí nad oltářem ctnostní opata Kahlerta nesou dva andělci svitek s Peschelovou dedikací „*Sub Auspiciis Reverendissimi, Perillustris(simi) ac Amplissimi Domini Domini HENRICI VICTORINI Sacri Ordinis Cisterciensis in Celeberrimo Ducali Coenobio Henrichoviensi Abbatis meritissimi; Ducatus Mönsterbergensis*

⁶ Ibid., s. 522.

⁷ Ibid., „Virtu“, s. 511; „Providenza“, s. 415; „Prudenza“, s. 416.

⁸ Ripa 1603, s. 83.

⁹ Srov. ibid., „Meditatione“, s. 309–310.

¹⁰ Kalinowski 1977, s. 78, 84–85.

Administratoris Plenipotentiarij“ („Pod záštitou nejdůstojnějšího, velejasného a nejvznešenějšího pána, pana Jindřicha Viktorína z cisterciáckého řádu, velmi zasloužilého opata přeslavného knížecího kláštera henrykowského, v knížectví münsterberském plnomocného správce“).

V popředí, v levém rohu scény stojí žena s královskou korunou, hermelínovým pláštěm a žezlem v ruce, představující Teologii. Andílek vedle Teologie drží sféru a trojúhelník Nejsvětější Trojice, v němž září slunce Pravdy. Nad hlavou andílka se objevuje nápis „*Ratione duce*“ („za vedení rozumu“).¹¹ Před „svou Teologií“ (srov. ded. text) stojí v cisterciáckém rouchu defendent Peschel, přidržující tabuli s dedikačním textem. Jím obhajované teologické teze jsou vypsány na zídce, o niž se opírá Teologie. Zbývající údaje o disputaci jsou uvedeny desce, která byla svěřena andílkovi stojícímu poblíž Peschela.

¹¹ U Lublinského tezí, které byly ale určeny pro studenty filozofie, je jinak korunou zdobena královna svobodných umění, Filozofie. V kontextu Peschelových teologických tezí však koruna náleží Teologii. K Teologii ukazuje i globus (Ripa 1603, s. 484) a slunce Pravdy v trojúhelníku Božím. Koule s trojúhelníkem je ovšem také atributem Vědy, Ripa 1603, s. 444. K vědě poukazuje také pozměněný ciceronský citát „*ratione duce*“ („*Duce Virtute, Comite Fortuna*“, Cicero, *Ad familiares*, 3. Srov. č.k. C.1.22; č.k. C.1.33)

C.1.29

Univerzitní teze Josefa Václava Františka z Tamu – Josef I. jako zachránce Uher

místo a datum obhajoby: Vídeň 1688

rytec: Bartholomäus Kilian

značeno: vlevo dole: *delineavit Antonius Lublinsky Can. Regul. Lateran. ad OO. SS. Olomutzij Decanus*; vpravo dole: *Bartholomaeus Kilian sculpsit*

technika a rozměry: mědiryt, 137,8 x 96,2 cm (slepeno z otisků ze dvou desek; velmi poškozeno)¹

ulož.: Budapešť, Fovárosi Képtár – Kiscelli Múzeum (Museum Kiscell-Municipal Picture Gallery); bez inv. č.

lit.: Hollstein XVI, s. 180, č. 424; Rózsa 1987–1988, s. 265–266; Appuhn-Radtke 1988, s. 279, č.k. L6;² Rózsa 1999, s. 208, č.k. 347; Zelenková 1999, s. 144–145, č.k. 24; Zelenková 2004, s. 784–786; Tognier 2004, s. 253, č.k. 7.1.22

údaje o disputaci:

Conclusiones ex Universa Philosophia

Cuius Sub Auspicijs Universae Philosophiae positiones In Antiquissima et Celeberrima Universitate Vie(n)nensi publice propugnandas suscepit Perillustris D. Wencesla(us) Joseph(us) Francisc(us) de Tam Eques Bohemus Pragensis AA.LL. et Philae Baccalaureus, et pro Suprema in eade(m) facultate laurea candidat(us). Praeside R.P. Christophoro Hör[ma?]nn e Soc(ieta)te JESU AA.LL. et Phliae Doctore eius(dem)q(ue) Professore Ord. nec non p.t. Seniore [Con]sistoriali. Anno a partu Virginis MDCLXXXVIII. Mense...Die...

JOSEPHO I. Regum Flori Heareditariae Ungariae Auspici, Austriae, Germaniae, Europae Amori et Timori.

Univerzitní teze Pražana Josefa Václava Františka z Tamu, studujícího na vídeňské univerzitě, je pravděpodobně nejprestižnější rytinou provedenou podle Lublinského návrhu.

Kompozici teze, dedikované Josefu I. jako právě korunovanému uherskému králi, pojal Lublinský nezvykle a náročně. Zajisté proto, aby se vícevrstevně vystavěnou scénou předvedl císařským očím v nejlepším světle. Ústřední dění kolem nového uherského krále Josefa je znázorněno na velkém plátně (či tapisérii). Tento obraz v obraze předstupuje před dva vysoké pilastry, které tvoří orámování kompozice. Přes vrchní okraj plátna s oslavou Josefa je iluzivně přehozen závěs, který je prostorem pro alegorickou oslavu Leopolda I. Také při spodním okraji plátna je místo pro symbolické postavy.

Vzhledem ke stupni poškození a nepřístupnosti teze nebylo možné při objasnění její ikonografie využít dedikačního textu. Přesto lze sdělení Tamovy teze porozumět. V jejím obsahu se odráží čerstvě dosažený politický triumf Habsburků v Uhrách (v sedmdesátých a osmdesátých letech odbojných). Pod dojmem vítězného protitureckého tažení císařské armády přijal v říjnu 1687 zemský sněm v Prešpurku zákon, který ustanovoval dědičné právo Habsburků na uherský trůn. A již 9. prosince téhož roku byl devítiletý arcivévoda Josef korunován uherským králem. Na závěr

¹ Rytina je značně poškozena, mj. několikerým přeložením, později podlepena a natažena na rám.

² Appuhn-Radtke 1988 tezi pouze jmenuje jako doloženou v literatuře.

korunovačních slavností vyjel nový uherský král Josef podle starého obyčeje na korunovační pahorek a máchl na znamení odhodlání bránit svoji zem svatoštěpánským mečem do čtyř světových stran.³

Právě tento symbolický akt je ústředním motivem Tamovy teze. Josef I. s korunou svatého Štěpána na hlavě sedí pevně na koni, vzpínajícím se na korunovačním pahorku a zvedá v přísaze meč. Za jeho zády vlaje svitek s citátem z Claudiánovy panegyriky: „*Aequalis mihi Pyrrhus erat, cum Pergama solus Verteret et Patri non degenerat Achilli. Claudian(us) de IV. Consul(atu) Honor(ii)*“ („Pyrrhus se mi vyrovnal, když sám vyvrátil Tróju a neodrodil se otci Achilleovi“).⁴ Josef je tak přirovnáván k Pyrrhovi, synu Achillea (jímž je míněn Leopold I.). Trójanské legendy uváděly, že podle věštek bylo možné získat Tróju jen s pomocí Pyrrha. Po smrti Achilla nastoupil Pyrrhus na místo otce a válčil oděný do jeho brnění. Byl jedním z vyvolených, kteří se dostali v dřevěném koni přes hradby Tróje a zabil trójanského krále Priama.⁵ Panovnická panegyrika pracující s motivy z trójanských válek se většinou příkláněla na stranu Trójanů; obzvláště oblíbený byl příměr císařů k trojanskému heroji Aeneovi (srov. č.k. C.1.17). Tamovou tezí jsou však Habsburkové představeni jako řeční hrdinové, zatímco Trója symbolizuje znovudobyté uherské pevnosti.

Hořící Tróju, včetně trójského koně uprostřed trosek města, zobrazil Lublinský v pozadí scény Josefovy korunovační manifestace. Kolem nového uherského krále jsou shromážděny symbolické postavy. Za zády Josefa se objevuje skupinka složená z personifikací Spravedlnosti, Víry a Církve. Nalevo vedle něj stojí žena držící v jedné ruce palmovou ratolest vítězství, druhou rukou pozvedá helmici s orlem, která je podle Ripovy *Iconologie* atributem Ingegna, Nadání.⁶ Ingegno zde symbolizuje patrně válečnické nadání Josefovo, které povede k mnohým úspěchům a posléze i k míru. Ten je ztělesněn ženou hledící s nadějí k mladému králi; v jedné ruce drží olivovou ratolest, v druhé štěp olivovníku a u jejích nohou svorně odpočívá lev s beránkem.⁷ Naproti postavě Míru poklekla před Josefem Minerva, ztělesňující Filozofii. Ověčena je vavřínem a u jejích nohou je položena kniha a globus. V jedné ruce drží velum s dedikačním textem, druhou ukazuje na podobiznu defidenta, kterou nese chlapec vedle ní. Minerva je představena nejen jako patronka Filozofie, ale také jako bohyně vítězné války.⁸ Andílek za jejími zády nese její šit s hlavou Medúzy a na něm drží jako trofej uťatou hlavu Turka. Hlouček kolem Minervy doplňuje žena držící sloup a personifikující tak Josefovu Stálost, případně Sílu.⁹ Kružítko, které Stálost drží, však vypovídá o dalším významu: odkazuje k Architektuře, zatímco chlapec s portrétem defidenta připomíná Malířství.¹⁰ Tak jsou vedle Války, symbolizované ozbrojenou Minervou, přítomna také Umění a je tak ztělesněno heslo Josefa I. *Arte et Marte*.

Zlatý věk, ve kterém pokvetou umění a zavládne mír, je nablízku. Vyjadřuje to dění soustředěné do nebeské poloviny výjevu. Pozornosti a úctě antických bohů se těší busta Leopolda I., ověčena vavřínem a střežená personifikacemi císařova hesla *Consilio et Industria*. Sokl, na němž busta císaře stojí, je v narážce na přicházející

³ Holčík 1992, s. 34, 64. Mikulec 1997, s. 147–148. Vlnas 2001, s. 85 U této příležitosti Josef rovněž představil svou panovnickou devízu *Amore et Timore*, která je zakomponovaná do krátké dedikace Tamovy teze.

⁴ Claudianus, *De quarto Consulatu Honorii Augusti Panegyris*, v. 366–7.

⁵ Pyrrhos neboli Neoptolemos, Moormann – Uitterhoeve 1995, s. 472–474.

⁶ Ripa 1603, s. 220.

⁷ Ibid., s. 375–376. Motiv lva odpočívajícího s beránkem patřil k Lublinského oblíbeným, srov. např. tezi F. J. Klobasy (č.k. C.1.21).

⁸ *Slovník antické kultury* 1974, s. 82.

⁹ Ripa 1603, „Costanza“, s. 86. „Fortezza“, s. 165.

¹⁰ Ibid., s. 23.

zlatý věk ozdoben znamením planety Saturnu. (Saturnus byl vládcem zlatého věku; srov. č.k. C.1.16). Bůh Saturnus je také přítomen, významně pozdvihuje směrem k Leopoldovi přesýpací hodiny. Pod soklem s bustou císaře letí Diův orl se svazky blesků v pařátech. Jeho hněv je určen Turkům, kteří plenili Uherské království. Na drapérii pod orlem jsou vyobrazeny veduty uherských pevností, dobytých císařskými armádami nazpět z osmanské moci: „*5Kirch*“ (Pětikostelí), „*Siclos*“ a „*Grana*“ (Ostříhom). Uprostřed drapérie se vyjímá „*Buda*“ a „*Pest*“. Na znamení znovudobytých území přináší bůh války Mars císaři hradební korunu. V oblacích se před císařem dále sklání květinami ověčená personifikace Hojnosti a opěvuje jej bůh Apollón, zřejmě opět v narážce na příchod zlatého věku.¹¹ Ještě nad úrovní Leopoldovou se v nebesích tyčí busty jeho předků, umístěné na vrchol soklů flankujících kompozici.

U paty soklu nalevo střeží plátno s výjevem Josefovy korunovace Herkules se lví kůží a kyjem. Ověčen je dubovým listím a odpočívá na ukořistěné osmanské zbroji, symbolizuje tedy Sílu Leopolda I. a Josefa I.¹² Význam muže na protější straně není zcela jasný. Jeho odění připomíná „osmanského Herkula“, kterého Lublinský vyobrazil na tezi O. K. Kuropatnického v roce 1682 (č.k. C.1.22). Podobně jako na Kuropatnického tezi, prchá i na Tamově ohlášce „osmanský Herkules“ pryč z obrazu. Mezi těmito dvěma Herkuly je vyhrazeno místo pro kartuši a textová pole pro uvedení údajů o disputaci a obhajovaných tezí.

¹¹ Návrat zlatého věku byl spojen rovněž s vládou Apollóna, srov. Vergilius, IV. ekloga, v. 8. Též Tanner 1993, s. 225.

¹² Srov. Ripa 1603, „Fortezza“, s. 165.

C.1.30

Univerzitní teze Michaela Elbela – Oslava Martina ze Středy

místo a datum obhajoby: Praha 1689

rytec: Gabriel Ehinger

značeno: vlevo dole: [de]lineavit P. Antonius Lublinskij C. R.; vpravo dole: Gabriel Ehinger sculps. Aug. Vin.

technika a rozměry: mědiryt, 66,2 x 46,8 cm (oříznuto a nalepeno na podložce, značně poškozeno překládáním, potrhané okraje, zejména dedikační text místy nečitelný)

ulož.: Brno, Moravská zemská knihovna, inv. č. L 91201

lit.: Samek 1969, (nestr.), č.k. 13; Samek 2005

údaje o disputaci:

Universa Philosophia sub Auspicijis Illustrissimi et Excellentissimi Dni Dni Francisci Caroli Liebsteinsky S. R. I. Comitum a Kolowrat, Dni in Reichenau, Chraustowitz, Lesch et Czerninkowitz etc. Equitis Aurei Velleris, S.R. Regiaeq Maiestatis Intimi actualis Consiliarij, Camerarij, nec noc supremi in Marchionatu Moraviae Capitanei. In Alma, Caesarea, Regiaq Universitate Carolo-Ferdinandea Pragensi; Praeside Rdo ac Doctis P. Michaelae Tichawsky e Soc. IESU AA.LL. et Phliae Doctore ejusdemq Professore publico ac ord. pro suprema Phliae Laurea publice ppugnata a Rdo ac Erudito Dno Michaelae Elbel Bohemo Lippensi ex Convictu S. Barthol. A 1689 Mense Die horis meridiem consuetis

dedikační text:

Illme et Excellme Domine Domine Comes.

Post emensum Philosophiae meae Curriculum anhel(us) ad Lapide(m) Tuum sisto, ad que(m) una cu(m) Thesib(us) meis Philosophicis felicissime ...endi. Lapis iste cum avito Magnatum Liebsteinskyanorum nomine Tibi agnat(us), quid est nisi Magnes Amoris? Quid nisi Lapis Philosophic(us), quo omnes Sapientiae amantes asseclas, seu, ut verbo dica(m), Philosophos, ad ej(us) quae in Te spectabilis cernitur. Sapientiae amore(m) dulciter trahis. Hinc et ego a precioso Amoris Tui Magnete attract(us) Philosoph(us) Theses meas Doctissimi quondam in Univeristate Ferdinandea Philosophoru(m) Magistri Ven. P. Martini Stredonij icone insignivi. Nimirum Martinus All... Il(us) est, qui cum in Chara Tibi Urbe ...euna Collegio Soc. IESU quondam Rector praeesset. Coelesti magnetismo supra Collegii templum in aere sublimatus ver... Davidem egit, sive Dilectu(m), cujus non minus, ac quonda(m) Davidis precib(us) flexus Altissimus, Urbe(m) Brunae(m) ab Hostium Gothicorum jaculis servavit indemne(m). Habes ergo, que(m) Amori Tuo jugas Dilectu(m), S. R. I. Comes Liebsteinskyus, habes que(m) velut Charum Collegii Brunensis Caput affectu intimo complectaris Suprem(us) in Marchionatu Moraviae Capitaneu(us). Nec ampliora desunt Amoris hujuscue argumenta: Es Augustissimi et invictissimi Romanorum Imperatoris Leopoldi I. Intim(us) actualis Consiliari(us). En ipsorummet Ferdinandi ac Leopoldi Caesarum testimonio Sanctum intimi, quia.....ernis expressum, Aurei velleris eques es; en integerimu(m) vitae eo aureo immaculati Agni vellere palliatu(m) Martiu(m) Equite(m) n.....ris. Est sane cur Coelici huj.... viri sacro amore affectu(que) exult...et ego Tibi congratuler. Quod dum Animit(us)

facio fini....amori Tuo promtissime cedo, cum me et Universam(m) Philosophiam meam
...[hu]mmilime substerno.

Illmae Excellentiae(?) Tuae humillimus Servus Michael Elbel

Nejjasnější a nejslovnější pane, pane hrabě.

Po uplynutí běhu mé filozofie stojím dychtiv u Tvého kamene, k němuž jsem zamířil velmi šťastně spolu se svými filozofickými tezemi. Tenhle kámen, s Tebou příbuzný prastarým jménem šlechticů Liebsteinských, co je to jiného než magnet lásky? Co je to jiného než filozofický kámen, kam sladce táhneš všechny univerzitní studenty, milovníky moudrosti, nebo abych doslova řekl filozofy – k jeho lásce k moudrosti, která je v Tobě viditelná. Odtud i já přitažen cenným magnetem Tvé lásky jsem jako filozof kdysi na Ferdinandově univerzitě označil své teze podobiznou ctihodného učitele filozofů P. Martina ze Středy. Podivuhodně byl Martin, když v Tobě milém městě Brně kdysi stál v čele jezuitské koleje jako rektor, do vzduchu byl vyzdvižen nebeským magnetismem nad budovu koleje [chybí text] vskutku Davida vedl milého. Nejen jeho a kdysi i Davidovými prosbami byl obměkčen Nejvyšší a uchoval bez pohromy město Brno od střel gótských nepřátel. Máš tedy milovaného člověka, kterého bys připoutal svou láskou, pane hrabě Liebsteinský, máš toho, koho jako milou hlavu brněnské koleje s nejnítěrnějším citem objímáš jako nejvyšší hejtman v markrabství moravském. A nechybí větší důkazy této lásky. Jsi nejvroucnější přítomný kancléř nejvznešenějšího a nejvíce vítězného římského císaře Leopolda I. Zdali podle svědectví těch samých císařů Ferdinanda a Leopolda..... [chybí text] jsi rytíř Zlatého rouna; zdali rytíře Martina... [chybí text] bezúhonného a oděného neposkvrněným zlatým rounem beránka. Je proto na místě, že se raduji z posvátné lásky a citu tohoto nebeského muže a Tobě přeji štěstí. Protože dokud toto z duše činím, poddávám se velmi ochotně Tvé lásce a sebe a veškerou svoji filozofii velmi poníženě odevzdávám do Tvé ochrany.

Nejponíženější služebník Tvé jasnosti Michael Elbel

Univerzitní teze Michaela Elbela je jediným Lublinského návrhem, který provedl augsburský rytec Gabriel Ehinger (1652–1736).¹ Námětem rozměrné, kompozičně i obsahově bohaté rytiny je oslava ctihodného jezuita Martina Středy (1587 Hlívce – 1649 Brno). Pater Martin Středa, muž svatého života a mimořádných schopností, byl všeobecně váženou osobností. O úctě, jíž se těšil a o jeho schopnostech vypovídají řádové posty, které v průběhu let zastával – mimo jiné byl dvakrát přestaveným české jezuitské provincie, dvakrát rektorem pražské koleje sv. Klimenta a dvakrát stanul v čele brněnské koleje. Středova duchovní autorita se nejvýrazněji projevila během obléhání Brna Švédy v roce 1645. Silou svých modliteb i organizačními schopnostmi byl tehdy velkou oporou obyvatelům Brna i veliteli obrany města, Ludvíku Raduitu de Souches. Dobové zprávy praví, že se Martin Středa vznášel nad Brnem a modlitbami k Panně Marii ochraňoval město před švédskou palbou. Přičteme-li Středovo respektované proroctví o domě habsburském, pro které byl vážen i u císaře Leopolda I., není divu, že již v druhé polovině 17. století se jeho osobnost těšila zájmu jezuitských spisovatelů. Nejpodrobnější literárních zpracování života Martina Středy sepisoval až do své smrti 1689 Jan Dilatus (nevydaný Dilatův rukopis byl využíván dalšími autory). V roce 1673 vydal v Praze Václav

¹ Thieme-Becker, X, s. 390. Srov. též Hollstein, VIII, s. 10, zde však není teze M. Elbela není zaznamenána.

Schwertfer *Vita* [...] *Martini Stredonii*. Bohuslav Balbín zařadil Středův portrét do své *Bohemia Sancta* (1682). Z dalších písemných památek 17. století zmiňujících patera Středu se dochovalo také několik elogií.²

Na rozdíl od četných literárních zpracování nejsou zobrazení ctihodného otce Středy příliš častá. Stručné shrnutí ikonografie Martina Středy publikoval Jan Royt.³ Royt ve svém článku vyjmenovává několik ztracených obrazů s Martinem Středou a tři grafické listy, mezi nimiž bez uvádění i Janem Tenorou (1898) zmiňovanou univerzitní tezi s vyobrazením levitujícího Středy.⁴ Tenorovy údaje o této rytině jsou však zmatené. Píše o M. L. Willmannem v roce 1678 malovaném obraze, znázorňujícím Martina Středu vznášejícího se nad Brnem. Místo tohoto obrazu Tenora reprodukuje rytinu s titulkem „P. Martin Středa, ochránce Brna. Dle starého obrazu Willmannova ve Františkově museu v Brně“.⁵ Tenorou publikovaná rytina je ale Lublinským navrženou tezí M. Elbela. Údajný Willmanův obraz se dnes nachází v brněnské Moravské galerii. Willmanovo autorství je u této podprůměrné malby vyloučené. Nedávné připsání obrazu Lublinskému bude nutné ověřit dalším průzkumem.⁶ V každém případě jsou si obraz i Elbelova teze kompozičně blízké.

Hlavní výjev Elbelovy teze je pojat téměř jako obraz v obraze. Oslava Martina Středy je znázorněna na kartuši, která předstupuje před orámování celé scény. Pod kartuší se otevírá pohled na Brno. Vrchní část kartuše, která se ztrácí v nebesích, je vyhrazena Bohu, andělům a svatým. Napravo sedí sv. Ignác a sv. Metoděj a osvěcují Martina Středu paprsky přízně – sv. Ignác jako ztělesnění jezuitů a sv. Metoděj jako zástupce křesťanství na Moravě a v Čechách. Naproti nim letí andělé, nesoucí štít s vyobrazením věže, ozdobené jezuitským znakem IHS s třemi Kristovými hřeby. Jedná se o „věž Davidovu“ z *Písně písní*, jak naznačují na ní zavěšené štíty a trofeje („tisíc na ní zavěšeno štítů...“; *Pís* 4,4). Davidova věž platila jako symbol církve a Panny Marie.⁷ V pojetí Elbelovy teze symbolizuje prostřednictvím znaku IHS také Tovaryšstvo Ježíšovo. Štít s vyobrazením věže Davidovy lemuje citát ze starozákonní knihy *Příslaví* „*TURRIS Fortissima NOMEN DOMINI*“ („Nejpevnější věž je Boží jméno“; *Př* 18,10). Anděl letící pod štítem pak nese pásku s veršem z knihy Královské „*Protegam Urbem istam propter ME et propter David servum meum 4. Reg. 20*“ („Budu štítem tomuto městu kvůli sobě a kvůli Davidovi, svému služebníku“; *2 Kr* 20,6). Ubránění se Brna před Švédy je tímto citátem přirovnáno k záchraně Jeruzaléma, který Hospodin nedovolil zničit kvůli Davidovi (*2 Kr* 19 a 20). Bohem milovaným Davidem byl pro Brno za švédského obléhání Martin Středa (srov. ded. text „Nejen jeho a kdysi i Davidovými prosbami byl obměkčen Nejvyšší a uchoval bez pohromy město Brno od střel gótských nepřátel“). Na štít s věží Davidovou dopadají paprsky od Boha, který vyhlíží z oblaku. Od štítu se paprsky Boží přízně odrážejí směrem ke Středovi. Bůh zároveň ukazuje žezlem k medailonu s vyobrazením Panny Marie, který nesou dva andělé vedle Martina Středy. Nápis na arkádě pod Matkou Boží ji představuje jako Pannu Marii Sněžnou z římského kostela S. Maria Maggiore „*S. Maria Maior a S. Fr. Borgia Domui Brunensi dono missa*“. Jak je nápisem připomenuto, věnoval kopii

² Schwertfer 1673. Balbín (1682) 1942. Tenora 1898. Koláček 1992. Fechtnerová 1993, passim. Svatoš 1995. Kopecký 1995.

³ Royt 1995.

⁴ Ibid., s. 179.

⁵ Tenora 1898, s. 612–613, „seznam vyobrazení“ č. 20.

⁶ Brno, MG, inv. č. A 50. Togner 2004, s. 228–229, č.k. 6.1.20. Samek 2005, s. 220.

⁷ Sachs 1996, s. 347.

záračného obrazu brněnským jezuitům sv. František Borgiáš. Podle Martina Středy i obecného mínění měla rozhodující podíl na záchraně Brna právě Panna Maria (za švédského obléhání Brňany uctívaná především prostřednictvím obrazu černé Panny Marie od sv. Tomáše a jezuitu uctívané Panny Marie Sněžné).⁸ Vespuďu medailonu s Pannou Marií Sněžnou je vyobrazen Martin Středa, modlící se u křížku. Kolem horního okraje medailonu se vine nápis upomínající na jeho dvojí působení ve funkci rektora brněnské jezuitské koleje a domu první probace: „*Collegii et Domus Iae [primae] probationis Soc. IESU Brunae bis Rector*“. Při spodním okraji medailonu je pak v barokní ikonografii oblíbený žalmický citát „*Hae requies mea. hic habitabo: quonia(m) elegi eam ps. 131*“ („toto je místo mého odpočinku [...] usídlim se tady, neboť po něm toužím“; Ž 132,14), vypovídající v tomto případě o zalíbení Panny Marie u brněnských jezuitů.⁹

Protiváhu k medailonu s Pannou Marií Sněžnou představuje výjev v oválu za Středovými zády. Zachycuje císaře Ferdinanda II., který klečí před Immaculatou a nabízí jí svou korunu. Připojen je žalmický citát prorokující požehnání Habsburskému domu „*Potens in terra erit semen ejus*“ „*Generatio Rectorum benedicetur ps. 111*“ („Jeho potomci se stanou bohatými v zemi, pokolení přímých bude požehnáno“; Ž 112,2), který je připomínkou Středova proroctví o vzestupu Habsburského domu. Na citát žalmu navazuje nápis informující o Středově vykonávání úřadu rektora Karlo-Ferdinandovy univerzity: „*Almae Universitatis Ferdinandae Pragensis Rector Magnific(us)*“. K tomuto Středovu úřadu se vztahuje také oválné vyobrazení vespuďu levého křídla kartuše. Znázorněn je v něm sv. Kliment před budovou Klementina, spolu s údajem o Středově dvojím rektorství pražské koleje u sv. Klimenta „*Colegij Academici Soc. IESU ad. S. Clemente(m) Pragae bis rector*“. Připojen je žalmický citát „*Beatus Vir, cujus est Nomen Domini Spes ejus ps. 39*“ („Blaze muži, který doufá v Hospodina“; Ž 40,5). Nad vyobrazením Klementina je medailon zachycující české zemské patrony, sv. Václava, sv. Ludmilu a sv. Cyrila a Metoděje. K ochráncům české země je přiřazen nápis zmiňující Středovo zastávání úřadu představeného české provincie Tovaryšstva Ježíšova „*Provinciae Bohemiae Soc. IESU bis Praepositus Provincialis*“ a úryvek 10. žalmu „*Domín(us) regnabit Peribitis gentes de Terra illius, ps. 10*“ („Hospodin je Králem...pronárody zmizí z jeho země“; Ž 10,16).

V pravém křídle kartuše jsou rovněž dva medailony. Ve vrchním je vyobrazen sv. Jan Evangelista, vzhlížející ke slunci, v němž se objevuje Kristův monogram s IHS. Zobrazení sv. Jana, patrona teologické fakulty, se vztahuje ke Středově vyučování teologie na pražské univerzitě „*Theologiae Specul: Eximius et Publicus Professor Pragae*“. Přiřazen je žalmický citát „*Providebam Dominum in conspectu meo semper ps. 15*“ („Hospodina stále před oči si stavím“; Ž 16,8). Na posledním medailonu je znázorněna uťatá hlava sv. Kateřiny, položená na knize, kolem níž jsou atributy světice – ozubené kolo a meč. Sv. Kateřina byla patronkou filozofů a filozofické fakulty Karlo-Ferdinandovy univerzity, proto je v souvislosti s ní připomenuto Středovo profesorství filozofie: „*Philosophiae Naturalis Doctissimus et public(us) Professor Pragae*“. Žalmický citát dodává, jak si Hospodin váží oddanosti svých věrných „*Pretiosa in conspectu Domini mors Sanctoru(m) ejus ps. 115*“ („Velkou cenu má v Hospodinových očích oddanost jeho věrných až k smrti“; Ž 116,15).

K jednotlivým medailonům připojené, zde zmíněné žalmické citáty jsou dalšími aluzemi na příměr Martina Středy ke králi a žalmistovi Davidovi.

⁸ Srov. Royt 1995, s. 179–180. Tenora 1898, s. 517, 522 aj.

⁹ Srov. č.k. C.1.12.

Pod klečícím Janem ze Středy nesou andělci velum s nápisem: „*Venerabilis et R. P. Martinus Stredonius e Societate JESU. Brunensium adversus hostes Gothicos murus. a. Patriarcha rebus et eventibus Sublunaribus major. b. Vitae Angelus. c. Vivum S. Ignatii exemplar. d. Qui Anno 1645 in aere supra Templum Collegij Rector visus, dein ultimo tormenti globo ad pedes orantis excusso, in Signum Victoriae conquiescente, Brunam a ferro Suecico precibus servavit. e*“ („Ctihodný a důstojný P. Martin ze Středy z Tovaryšstva Ježíšova. Hradba Brňanů proti gótským nepřátelům. a. Velký patriarcha ve věcech a událostech nacházejících se pod Měsícem. b. Anděl života. c. Živý příklad sv. Ignáce. d. Který byl r. 1645 viděn ve vzduchu na budově koleje jako rektor, poté byla poslední dělová koule vystřelena k nohám, když se modlil a na znamení Vítězství odpočívaje; zachránil Brno přímluvami od švédské zbroje. e.“). Za věty připojená písmena *a až e* jsou citační indexy; označují, odkud autor koncepce teze převzal jednotlivé charakteristiky Středovy. Citace jsou napsány vespod vela: „*a. Ferdinandus III. Imper. b. Excellm(us) Dn(us) Ludovicus de Suches Brunae defensor. c. Mutius Vitellescus Soc. JESU Generalis. d. Communi voce Provinciae Bohemiae Soc. JESU. e. ex vita*.“ Jako obdivovatelé Martina Středy jsou tak zmíněni císař Ferdinand III., obránce Brna Ludvík Raduit de Souches a generál Tovaryšstva Ježíšova, Mutius Vitellescus, který Středu nazval andělem.¹⁰ Uvedeno je i „společné mínění české provincie Tovaryšstva Ježíšova“, a sice že Martin Středa byl „živou kopií“ sv. Ignáce.¹¹

Pod velem s výroky oslavujícími Martina Středu a pod nebeskou kartuší se otevírá pohled na Brno roku 1645, obléhané švédskými vojsky. Na městem je v detailu vidět vyobrazení vznášejícího se Středu, který se modlí a prosí o záchranu města. Středovy levitace popisuje více dobových autorů, právě tak jako jeho vznášení se nad jezuitským chrámem za švédského obležení Brna.¹² Lublinský marginálně zachytil ještě jeden moment z legendy ctihodného jezuita. Směrem ke vznášejícímu se Středovi dopadají dvě dělové koule. Tento motiv poukazuje k všeobecné víře, že poslední koule vypálená Švédy na Brno dopadla bez škody k nohám modlícího se Martina Středy.¹³

Vespod rámu, do něž je celé vyobrazení zasazeno, jsou po stranách na dvou velech uvedeny Elbelem obhajované teze a dedikační text. V kartuši uprostřed jsou napsány údaje o disputaci a protektorství moravského zemského hejtmana, Františka Karla hraběte Liebsteinského z Kolowrat.¹⁴ Kartuši proto zdobí znak hraběte Liebsteinského z Kolowrat, na němž je pověšen řád Zlatého rouna, který byl hraběti udělen roku 1688; zmiňován je také v Elbelově dedikačním textu. Rytíře Zlatého rouna Františka Karla Liebsteinského z Kolowrat pak Elbel připodobňuje k rytíři řádu nebeského Beránka (Krista), Martinu Středovi. „Magnet lásky“ Liebsteinských (Lieb-stein) defendent pak přirovnává k filozofickému kameni – kameni mudrců.¹⁵

¹⁰ Tenora (dle Dilata) 1898, s. 416. Svatoš 1995, s. 219, pozn. 38.

¹¹ K přirovnávání Stredonia k sv. Ignáci viz Svatoš 199, který cituje rukopis, v němž je uvedeno, že Martin Středa byl podobný sv. Ignáci „jako vejce vejci“, s. 208.

¹² Např. Tenora 1898, s. 518–519.

¹³ Např. Balbín 1682 (1942), s. 6. Tenora 1898, s. 523.

¹⁴ František Karel hraběte Liebsteinského z Kolowrat (1620 Innsbruck – 1700 Brno), říšský hrabě 1658, český hrabě 1660, komoří, president král. apelačního soudu v Praze (1651–67), zemský hejtman na Moravě (1667–1700), pán na Rychnově etc. 12. července 1688 mu byl udělen Řád Zlatého rouna. *OSN XIV*, s. 600. Lobkowicz 1991, s. 224, 245.

¹⁵ *Lapis philosophicus*, zázračný kámen který podle víry alchymistů v sobě obsahoval pralátku všech věcí. *OSN, XIII*, s. 842. K motivu magnetu srov. (č.k. C.1.18).

Komplikovaný program univerzitní teze M. Elbela v mnohých rysech připomíná koncepci univerzitní teze Karla Viléma Neumana z Neuberku, který obhajoval na pražské univerzitě titul magistra filozofie v témže roce jako Elbel (1689) a pod vedením téhož profesora, patera Michaela Tichawského (1654 Praha – 1710 Praha).¹⁶ Neumanova univerzitní teze, provedená podle předlohy Jana Jiřího Heinsche, je velkolepou oslavou Jana Nepomuckého. Dedikována byla generálu jezuitů, Thyrso Gonzalezovi a jejím záměrem byl podpořit úsilí o Nepomukovu kanonizaci. Sofistikovaná, mnohovrstevná koncepce Neumannovy teze pracuje mj. s podobným systémem citačních vysvětlivek, jaký je použit na Elbelově ohlášce (a jaký je jiných univerzitních tezích zatím neznámým).¹⁷ Pater Tichawsky byl nepochybně autorem programů obou tezích. Nabízí se současně myšlenka, že podobně jako v případě Neumannovy teze, byl i v koncepci Elbelovy teze obsažen úmysl zahájit proces beatifikace Martina Středý.

¹⁶ K životní dráze patera Tichawského, který údajně nebyl literárně činný, Čornejová – Fechtnerová 1986, s. 475–476.

¹⁷ K Neumanově tezi Zelenková 2005c.

C.1.31.A

Univerzitní teze neznámého cisterciáka – Vera Effigies sv. Bernarda z Clairvaux

místo a datum obhajoby: Olomouc, rok neznámý

rytec: Jan Tscherning

značeno: vlevo dole: *del. ALublinski C. R. O.*; vpravo dole: *J. Tscherning sculpsit*

technika a rozměry: mědiryt; 31,5 x 22,4 cm (oříznuto)

ulož.: Praha, NG, inv. č. R 80 864

lit.: Zelenková 2002, s. 160–161; Togner 2004, s. 254, č.k. 7.1.26

dedikace:

„Illmo ac Rdissimo Dno D. IOANNI PETIT Universi Ord: Cisterc: SUPERIORI GENERALI etc. Dicavit Ejusdem S. Ord. Cisterc. Ravidae: P. SS. Theologiae in Universitate Olomucensi Auditor.“

Jméno cisterciáka a rok, ve kterém obhajoval na olomoucké univerzitě doktorát z teologie s univerzitní tezí vyobrazující „pravou podobu“ sv. Bernarda z Clairvaux, zůstává kvůli oříznutí listu neznámé. Svou tezí defendent dedikoval generálovi cisterciáků, opatu v Citeaux Jeanu Petit (gen. 1670–1692).¹ Podle Lublinského předlohy ji zručně provedl slezský rytec Jan Tscherning. Sugestivní podobiznu sv. Bernarda Lublinský věrně překreslil podle jedné z 54 rytin Jacoba Neeffse, které zdobily reprezentativní tisk cisterciáků z flanderského Baudeloo *Sancti Bernardi Mellifliu Doctoris Ecclesiae Pulcherrima et exemplaris Vitae Medulla*, vydaný v Antverpách roku 1653 u příležitosti 500. výročí světce smrti.² (C.1.31.A.1) Lublinský byl s tímto tiskem více než dobře obeznámen. Dokládají to jeho podle Neeffsových rytin načrtnuté kresby nebo frontispis tisku *Swaty Bernard Osláwený* (č.k. C.3.2).³ Oproti Neeffsově jednoduché „vera effigies“ obdařil Lublinský portrét sv. Bernarda několika symbolickými doplňky. Podobiznu světce zasadil do velké mušle a jeho hlavu obkroužil nápisem „MARGARITA SACRAE SAPIENTIAE“ („Perla svaté moudrosti“). Přítomnost „svaté moudrosti“ dokládá holubice Ducha svatého, vznášející se nad sv. Bernardem. Mušli zdobí úponky mariánských růží, připomínajících Bernardovu úctu k Panně Marii a lilie, značící jeho čistotu. Včely, které se kolem něj slétávají, odkazují k přízvisku „doctor Mellifluus“ (medotekoucí), vyjadřujícímu světce verbální obratnost.

Mušle je umístěna podstavce, jehož čelní stěna je ozdobena znakem opata Jeana Petit.⁴ Přidrží jí dva putti, kteří ukazují na pásku s nápisem „VERA EFF. S. BERNARDI ABBATIS CLARAVAI“. Na soklu podstavce a na zemi pod ním je napsána dedikace, která měla pokračování v odštíženém textovém poli.

Lublinského kompozice byla s menšími obměnami použita pro oslavu sv. Františka Xaverského (č.k. C.1.31.B). Podobné pojetí, tedy portrét světce zasazený do mušle, Lublinský zvolil také při znázornění „perly moravské církve“, sv. Jana Sarkandra (č.k. C.3.8).

¹ Eberl 2002, s. 437–440.

² H. J. Böhmelmann in *Die Zisterzienser: Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit* 1981, s. 418–420, č.k. A 8. Paffrath 1990, s. 392–394; „vera effigies“ s. 295, obr. 171.

³ Kresby jsou uloženy v Olomouci, VK, sg. J II 51712 (album 41), fol. 87 a 88.

⁴ Alespoň se tak domnívám na základě kontextu a toho, že dvě pole štítu se štítkem s příčnými břevny v poli s liliemi jsou znakem kláštera v Citeaux.

C.1.31.B

Univerzitní teze? – Sv. František Xaverský

místo a datum obhajoby: neznámé

rytec: dílna Jana Tscherninga?

technika a rozměry: mědiryt; 26,3 x 18,6 cm (značně oříznuto, velmi poškozeno)

ulož.: Praha, NG, inv. č. R 106 356

lit.: nepublikováno

Lublinským navrženou tezi s „vera effigies“ sv. Bernarda zkopíroval a pozměnil neznámý, méně zručný rytec, snad přímo v dílně Jana Tscherninga. Podobizna sv. Bernarda byla nahrazena portrétem sv. Františka Xaverského. Místo znaku opata Jeana Petit byl na podstavec umístěn nápis představující Xaveria jako „nejjasnější drahokam východu“ – „*S. FRANCISCUS XAVERIUS SOCIETATIS IESU MAGNUS INDIARUM APOSTOLUS THAUMATURGUS ANIMARUM ZELOTES FULGIDISSIMA ORIENTIS GEMMA*“. Do mušle přidržované dvěma anděly je tudíž místo „perly svaté moudrosti“ (sv. Bernarda) zasazen „zářivý drahokam“ (sv. František Xaverský). Namísto holubice Ducha Svatého rytec umístil nad hlavu sv. Františka mariánský monogram „*MRA*“.

Další analýza listu je nemožná z důvodu jeho značného poškození. Lze se jen domnívat, že se rovněž jednalo o univerzitní tezi.

C.1.32

Univerzitní teze cisterciáka Eliáše Klara – Svatý Petr Kajícník

místo a datum obhajoby: neznámé (Velehrad?)

rytec: Jan Tscherning

značeno: vlevo dole na pravítku: *Antoni(us) Lublinski C. R. delin.*; vlevo dole na patce sloupu: *J. Tscherning sc.*

technika a rozměry: mědiryt, 27,6 x 20,5 cm (oříznuto)

ulož.: Varšava, Biblioteka Narodowa, inv.č. G 46167

lit.: Zelenková 1999, s. 148–151, č.k. 26; Zelenková 2002, s. 160; Togner 2004, s. 253, č.k. 7.1.3

dedikace:

Rever(en)dissimo et Amplissimo D(omi)no D(omi)no PETRO Syllavecky S(acri) ordin(is) Cistercien(sis) Antiqvissimi Regij Monasterij Wellehradensis Abbati e(t) meritissimo Marchionat(us) Moraviae Praelato Primo etc. Mecaenati et Patrono suo veneran(di)ss(i)mo. humil(er) dicat. F(rater). Elias Klar. ord(inis) Cist(erciensis) Zar. prof(fesus)

Nejdůstojnějšimu a nejvznešenějšimu Pánu, Panu Petrovi Silaveckému, opatovi nejstaršího královského kláštera velehradského, svatého řádu cisterciáckého a nejzasloužilějšímu prvnímu prelátovi markrabství moravského¹ atd., svému mecenáši a nejváženějšímu patronovi, poníženě věnuje F. Eliáš Klar, profes cisterciáckého řádu ve Žďáru.

Univerzitní teze cisterciáka Eliáše Klara je oříznutím ochuzena o část údajů. Na svitku při spodním okraji kompozice je napsáno krátké věnování, které udává, že patronem Klarovy disputace byl opat cisterciáckého kláštera na Velehradě, Petr Silavecký.

Je pravděpodobné, že Klarova studia a obhajoba proběhla na velehradském řádovém učilišti. Na základě stylových znaků a historického kontextu lze tezi datovat do druhé poloviny osmdesátých let 17. století, kdy byly Lublinského styky s velehradskými cisterciáky nejživější.

Téma sv. Petra Kajícníka se nezdá pro vyjádření vděku a úcty stejnojmennému patronovi nejvhodnější. Jak bude však vyloženo, odráží tento námět rozporuplné poměry panující na Velehradě za Silaveckého vlády.

Období opatství Petra Silaveckého a jeho osobnost podrobně pojednal velehradský dějepisec R. Hurt. Obeznámený výtečně s archivními prameny, nebyl Hurt ve svých negativních soudech o Petru Silaveckého zdrženlivý. Opat Silavecký, kterého Klar v dedikaci oslovuje jako „mecenáše a patrona“, byl podle Hurta mužem lakotným, tvrdým a despotickým, který se choval krutě vůči mnichům i poddaným. Jako schopný hospodář dokázal klášteru shromáždit značné jmění a mohl tak v roce 1684 zahájit barokní přestavbu velehradské baziliky.² Aby ušetřil, zřídil Silavecký na Velehradě teologické studium, které se stalo doplňkem zde již fungujícího filozofického kurzu (zřízeného předchozím opatem rovněž z úsporných důvodů). Úroveň obou kurzů byla

¹ Infulovaný opat kláštera na Velehradě zaujímal na sněmu mezi moravskými preláty první místo, J. Válka in *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku* 1996, s. 29.

² Hurt 1938, s. 124–126.

ale slabá.³ Silaveckého přehnaná šetřivost a přisnost vedla v klášteře ke zformování opozice, jejímž mluvčím byl mladý a inteligentní cisterciák, profesor filozofického a teologického učiliště Bernard Kašpárek. Nejvážnější rozkol mezi Silaveckým a spolubratry nastal v letech 1688–1690. Krizi a chaos na velehradském klášteře se již poněkolkáté snažil urovnat opat Trojer. Situaci vyřešila smrt Petra Silaveckého 31. září 1691, kterou mniši přijali s radostí až pohoršlivou, a novým opatem byl zvolen rebel Bernard Kašpárek (†1699).⁴ Stojí za zmínku, že v roce 1689 Lublinský Kašpárkovi navrhl výzdobu tezí „heretického“ obsahu, jejichž obhajoba způsobila v Olomouci skandál.⁵

V souvislosti s přestavbou velehradské baziliky Hurt publikoval úryvek ze Silaveckého dopisu plasskému opatu Trojerovi.⁶ Velehradský opat o tehdy již zemřelém Lublinském napsal, že „*faciebat delineationes nostras*“. Tato slova svědčí o Lublinského činnosti inventora a zřejmě i ideového poradce. Z tvorby olomouckého malíře pro velehradské cisterciáky je kromě Klarovy teze dochována ještě výzdoba tisku *Swatý Bernard Osláwený* (č.k. C.3.2).

Z uvedených skutečností nelze vyloučit domněnku, že námět Klarovy ohlášky měl opata pohnout k účinné kající, případně že téma zvolil sám Silavecký v příležitostném návalu lítosti nad svými pochybeními. Jinak je ovšem Klarova teze oslavou Silaveckého stavebních aktivit.

Kompozice, zasazená do prostého rámu, působí poněkud disparátně a mozaikovitě. Podobiznu sv. Petra kajícího Lublinský převzal z grafického přepisu obrazu Guida Reniho, zobrazujícího ovšem sv. Pavla.⁷ Lublinský apoštolovi přidal slzy lítosti a dva klíče. Vyobrazení sv. Petra pak vložil do mušle a pomocí symbolických doplňků vytvořil alegorickou kompozici. Přes mušli je přehozena rybářská síť a pod ní je položeno veslo, vypovídající o Petrově původním povolání rybáře (a posléze rybáře lidí pro Krista). Moment Petrova zapření Pána Lublinský znázornil velmi literárně. Na trojí zapření „dříve než kohout zakokrhá“ odkazuje kokrhající kohout, usazený na větvi nalevo od podobizny apoštola. V pozadí za ním se objevuje Kristus vedený dvěma žoldněři a z jeho úst vychází nápis, nesený na paprsku přímo do ucha apoštola „*Conversus Dominus respexit PETRUM*“ („Obrátil se Pán a pohleděl na Petra“; *L 22, 61*). Když si Petr při Kristových slovech uvědomil své selhání, propadl žalu a hanbě, „vyšel ven a hořce se rozplakal“ (*L 22,54–62*).

Přesto si Kristus zvolil právě Petra jako skálu, na níž zbuduje církev. Připomíná tak citát napsaný kvádru postaveném za mušli s podobiznou sv. Petra „*Super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam*“ („Na této skále [tobě, Petře] postavím svou církev“; *Mt 16,18*). Přes kvádr je přehozen list papíru s vyobrazením baziliky na Velehradě, k němuž je připojen nápis „*Bene fundata est supra firmam Petram*“ („Je dobře založena, na pevné skále“).⁸ Citát připodobňuje základy nově stavěného velehradského chrámu (potažmo celého opatství) k pevným základům církve a víry.

Na kvádru leží nástroje stavitelského umění, pravítka, trojúhelník a kompas. Podobné atributy symbolizující stavební aktivity velehradského opata jsou položeny na zemi před podobiznou sv. Petra – patka sloupu s kružidlem, zednickou lžící, kladivem,

³ Dokládá to velkorysá nabídka visitátora kláštera Ondřeje Trojera. Jelikož Silavecký odmítl posílat mnichy na kvalitnější studia, nabídl se Trojer, že bude ze svého hradit vzdělání velehradských bratrů na řádové koleji v Praze. *Ibid.*, s. 99.

⁴ K Silaveckého povaze a opatství, *ibid.*, s. 98–103.

⁵ Kouřil 1979, s. 193.

⁶ *Ibid.*, s. 128; zde není možno souhlasit s Hurtovou interpretací, že Lublinský „dělal plány“.

⁷ Tondo sv. Pavla chované s pandánovým obrazem sv. Petra v madridském Pradu, Garboli 1971, s. 104, č.k. 130.

⁸ Srov. *Mt 7,24–25*; *Lk 6,48*.

pravítkem, neotesaným kamenem i již opracovaným kvádrem. Přímo pod obrazem kajícího se apoštola je umístěna deska se znakem velehradského kláštera a s iniciálami opata Silaveckého „*P.S.A.W.*“⁹

Kompozici doplňují Lublinským často používané motivy pitoreskních stromů a náznak odhrnuté opony v levém horním rohu.

Nepříliš myšlenkově a výtvarně komplikované pojetí teze, odpovídalo možnostem nemajetného objednavatele, cisterciáka Klara a jeho šetřivého patrona.

⁹ Písmena MORS odkazují na filiaci velehradského kláštera k Morimondu, Svátek 1970, s. 535.

C.1.33

Univerzitní teze Františka Zieglera – Archanděl Michael porážející kentaura

místo a datum obhajoby: neznámé

rytec: Philipp Kilian

značeno: vlevo dole: *del. A.R.D. Antoni(us) Lublinski C.R.*; vpravo dole: *Philipp Kilian Sculp.*

technika a rozměry: mědiryt, 33,3 x 45,5 cm (torzo, poškozeno)

ulož.: Augsburg, SSB, inv. č. Ph. Kilian 5/10

lit.: Füssli 1809, s. 735; Nagler VII, s. 90; Hollstein XVIII, s. 79, č. 467; Hollstein XXIII, s. 15, č. 14; Thieme – Becker XX, s. 301; Zelenková 1999, s. 146–147, č.k. 25; Tognier 2004, s. 253, č.k. 7.1.24

Teze s vyobrazením archanděla Michaela porážejícího kentaura je znehodnocena oříznutím, které odstranilo předpokládané textové pole. Na základě údajů z literatury je však možné list identifikovat jako univerzitní tezi Františka Zieglera.¹ Pomocí ikonografického rozboru pak lze objasnit obsah kompozice a její pravděpodobnou dedikaci.

Scéna je situována do prostoru ohraničeného na jedné straně sloupovými portiky, na druhé torzem centrální stavby. V tomto „cirku“ se odehrává zápas vůdce nebeského vojska, archanděla Michaela s kentaurem. Do kříže, dělicího štít sv. Michaela, je napsáno latinské znění jeho jména „*Quis ut Deus*“. Archanděl zasazuje kopím zakončeným křížem kentaurovi ránu a střetnutí je tím rozhodnuto, jak naznačuje obranný postoj kentaura a jeho zděšené gesto. Kentaur byl starověku považován za démona podsvětí; tato jeho charakteristika platila i ve středověku, kdy byl popisován jako symbol ďábla a hereze.² V tradičním vzorci archanděla Michaela porážejícího ďábla (*Zj 12,7*) působí Lublinského dosazení kentaura na místo Satana nezvyklým dojmem, po obsahové stránce se ale jedná o totožné sdělení. Dobro a vůle Boží, v zastoupení archanděla Michaela, poráží zlo a hřích, ztělesněné kentaurem.

Oba aktéři zápasu mají svůj doprovod. Zatímco kentaurův spolubojovník leží zkroutený pod kopyty svého pána, Michael je doprovázen hermafroditní osobou s nápisovou páskou. Podle pláště vzdouvajícího se do podoby plachty a uzdy v ruce se jedná o Fortunu (případně Occasio). Jejím atributem je také koule, o niž je jednou nohou opřen sv. Michael.³ Nápis na pásce Fortuny praví „*Hac Duce Te Comite Declino errores Mortis ponoq(ue) timores*“ („Tímto vedením, za Tvého doprovodu, uhýbám omylům smrti a odkládám strach“). V tomto výroku zaznívá oblíbený citát z Cicerona „*Virtute duce, Fortuna comite*“, uvedený humanisty 15. a 16. století do výtvarného umění.⁴ Také smysl Ciceronova výroku je na Zieglerově tezi obsažen – Fortuna následuje Ctnost, ztělesněnou sv. Michaelem. Páska s citátem směřuje z ruky Fortuny k oblaku, na němž je usazena žena s hvězdnou svatozáří. V pravici drží žezlo vrcholící zářícím okem. Podle žezla žena představuje „*Providentia Divina*“, Božskou prozřetelnost, prstenec hvězd kolem hlavy zas odkazuje k Panně Marii; jedná se zřejmě o propojení obou významů.⁵ Na ženině žezlu je navinut provázek, k němuž je

¹ Nagler, IX, s. 71. Hollstein, XXIII, s. 15, č. 14.

² LCI, II, 1970, col. 504–508. Sachs 1996, s. 209.

³ Srov. Ripa 1603, s. 169–170. LCI, II, col. 53–54.

⁴ Cicero, *Ad familiares*, 3,2. Srov. Wittkower 1937/1938 (2002), s. 194. Appuhn-Radtke 1999, s. 351. Motto se objevuje také na tezi O. K. Kuropatnického (č.k. C.1.22).

⁵ Srov. tezi J. A. Seyllerta z r. 1680 (č.k. C.1.16). Appuhn-Radtke 1998, s. 240.

přípevněna standarta vlající ve větru. Dva andílci nastavují její obsah očím diváka – spolu s bavorským znakem je na vlajce nápis „*Hac Praeside Insignia tuta perennant Ipse Dei Clypeus custodit et arceat*“ („Pod touto záštitou zůstanou odznaky neporušeny; sám štít Boží chrání a odvrací“).⁶ Další pár andílků přináší sv. Michaelovi na znamení vítězství palmovou ratolest a vavřínový věnec. Dramatičnost hybného pozemského výjevu Lublinský zesílil motivy poházených lidských koster a vystrašených žen, prchajících za kentaurem ven z obrazu.

Vedle bavorského znaku se na rytině objevuje řada motivů, odkazujících k mnichovské residenci Wittelsbachů a jejich kulturnímu a náboženskému prostředí. Především je to postava sv. Michaela, ctěného jako spolupatron Bavorska. Jeho socha na fasádě mnichovského dvorního kostela sv. Michaela byla považována za symbol své doby a obraz pravé víry. Archanděl Michael, jako bojovník a ochránce proti Turkům a kacířům, byl rovněž námětem bavorských jezuitských panegyrik, např. slavné hry *Triumphus Michaelis Archangeli* (1597). Na rytině Raphaela Sadelera z *Bavaria Sancta* drží archanděl Michael mapu Bavorska a ukazuje ji Madoně na nebesích. Wittelsbachové byli také obzvláštními ctiteli Panny Marie, jejíž socha, označovaná jako „*Patrona Bioariae*“, byla umístěna na fasádu mnichovské rezidence.⁷ Jak archanděl Michael, tak Panna Marie jsou na Lublinského kompozici vyobrazeni. Je téměř jisté, že Lublinského teze byla dedikována bavorským Wittelsbachům, buď Ferdinandu Maria (†1679) či Maxmiliánu II. Emanuelovi. Zápas sv. Michaela s kentaurem přitom alegoricky oslavoval boj katolických Wittelsbachů s protestanty.

Vhodně zvolené a prokomponované motivy teze opětovně dokládají schopnosti Lublinského jako inventora, zvládajícího i zakázku ze vzdálenějšího kulturního prostředí.

⁶ *OSN*, III, s. 518.

⁷ Srov. katalog *Um Glauben und Reich* 1980, s. 189, č.k. 274; s. 270, č.k. 407; s. 271, č.k. 410.

C.1.34

Frontispis ke knižním tezím (?) – Svatá Kateřina, přemožitelka 50 pohanských filozofů

místo a datum obhajoby: neznámé

rytec: Bartholomäus Kilian

značeno: vlevo dole: *Delin. P. D. Ant. Lublinsky C.R. Olo.*; vpravo dole: *B. Kilian sculps.*

technika a rozměry: mědiryt, 29,4 x 20,3 cm

ulož.: Augsburg, SSB, inv. č. B. Kilian 185; Varšava, MN, Gr. Ob., inv. č. 2126¹

lit.: Thieme – Becker XX, s. 289/2; Hollstein XVI, s. 102, č. 95; Hollstein XVI, s. 102, č. 95. 180, č. 426; Hollstein XXIII, s. 15, č. 9(?); Zelenková 1999, s. 152, č.k. 27; Togner 2004, s. 254, č.k. 7.1.25

Nejoblíbenější patronkou univerzitních disputací a tisků byla sv. Kateřina. Lublinský znázornil disputující sv. Kateřinu na několika návrzích univerzitních tezí (č.k. C.1.15; č.k. A.1.1) a k nim patří i nedatovaný frontispis k zatím neznámému knižnímu vydání tezí či disertace.

Bartholomäem Kilianem zdařile provedená kompozice v mnohých rysech předchází (či navazuje) na Lublinským navrženou tezi P. Kreprinského z roku 1679, oslavující Kateřinou jako křesťanskou Pallas (č.k. C.1.15). Na obou rytinách sedí světice vyvýšena před sloupem, obklopena je zástupy filozofů, nástroji věd a poznání a pozadí tvoří antikizující architektura.

Oproti Kerpinského tezi je ale obsah Kilianem provedené rytiny o mnoho jednodušší. Kateřina je znázorněna jako půvabná a mladá dívka. Na její hlavu snášejí dva andělci korunu z hvězd a růžový věnec, přinášejí jí také lilii čistoty. Hvězdná i růžová koruna náležely především Panně Marii, k níž tak je snad sv. Kateřina připodobněna. Světice sedí na trůnu, drží knihu a palmovou ratolest a s nadhledem sleduje dění pod sebou. Lublinským znázorněný zástup filozofů je pestrý – někteří se tváří zmateně, někteří užasle, ale většina s úctou hledí na světici, která je pokořila silou svých argumentů a obrátila na křesťanskou víru. Část ze shromážděných filozofů drží palmové ratolesti jako předzvěst mučednické smrti, již se dočkali kvůli své konverzi. Dva andělci v popředí scény píší na pásku slova: „*(PHILO)SOPHI QUINQUAGINTA*“. Údaj o přemožení padesáti filozofů je uveden také v dedikaci, napsané do kartuše ozdobené vavřínem filozofie a palmou mučednictví: „*Sub Auspiciis S. CATHARINAE V. M. L. Philosporum Victricis*“ („Pod záštitou sv. panny a mučednice Kateřiny, přemožitelky 50 filozofů“).²

¹ Poněkud poškozeno, méně kvalitní otisk.

² *Legenda aurea* 1998, s. 345–346.

C. 2 Církevní znakové kalendáře

C.2.1

Znakový kalendář vratislavského biskupství

rytec: Matthäus Küsel

značeno: vlevo dole: *Delineavit Adm. R. D. Ant. Lublinskij Can. Reg. ad omnes SS. Olomucij*; vpravo dole: *Mathaeus Küsel S. C. M. sculptor fecit.*

technika a rozměry: mědiryt

a) 160,9 x 45,3 cm

b) 170,5 x 45,8 cm

vydání a datace:

a) Vratislav 1692

b) Vratislav 1697

ulož.:

a) London, British Library, inv. č. Tab. 11747 e

b) Wrocław, Muzeum Narodowe, inv. č. VII-4634¹

c) spodní díl kalendáře (veduta Vratislavi) je součástí soukromé sbírky ing. I. Boháče v Praze

lit.: Biller 1989; Zelenková 2000, s. 40–41; Togner 2004, s. 269, č.k. 7.3.32

Lublinský navrhl znakový kalendář vratislavského biskupství pravděpodobně koncem 70. let 17. století, nejpozději v roce 1681, kdy zemřel rytec Matthäus Küsel. Dva známé otisky kalendáře pocházejí až z let 1692 a 1697, tedy z doby po Lublinského i Küselově smrti. Oba tyto exempláře jsou věnovány vratislavskému biskupovi Františku Ludvíkovi Falcko-Neuburskému (bisk. 1683–1732).

List je složen ze tří hlavních polí. Vrchní obrazové pole je pojato jako pohled skrze otevřenou oponu do nebes, kde jsou shromážděni patroni vratislavské katedrální kapituly a biskupství – sv. Jan Křtitel, sv. Jan Evangelista, sv. Vincent a sv. Hedvika.² Všichni čtyři sedí na oblacích, na nichž jsou napsána jejich jména. Sv. Jan Křtitel vyhlíží zcela nalevo ven z obrazu a drží v ruce pásku se slovy „*ECCE AGNUS DEI*“, s nimiž rozpoznal Krista. Vedle něj je usazen sv. Vincent, jáhen umučený za Diokletiana upálením; drží proto v ruce rošt, spolu s kostí a palmovou ratolestí.³ Na protilehlé straně sedí Jan Evangelista s knihou, v níž je citát z jeho Apokalypsy „*LUCERNA eius est Agnus*“ (*Apoc.* 21,23). Po pravici Jana Evangelisty zaujala místo patronka Slezska, svatá kněžna Hedvika. Nad vratislavskými patrony se vznášejí andělé s květinovým závěsem a latinským uvedením čtyř kardinálních ctností: „*Prudentia*“, „*Temperantia*“, „*Fortitudine*“ a „*Iustitia*“, obezřetnosti, mírnosti, statečnosti a spravedlnosti. Zachovávaní těchto ctností vede k poznání a blízkosti Boha, jak vyplývá z gesta anděla, který ukazuje k Božímu oku na vrcholu kompozice. Uprostřed výjevu je místo pro biskupský znak, střežený dvěma slezskými orlicemi. Kartuše se

¹ Po restaurování, velmi slabý otisk; místy doplněno.

² Srov. P. Oszsanowski, in *Slezsko – perla v České koruně 2007*, s. 327–328, č.k. III.2.1.

³ Srov. LCI, VIII, col. 568–572.

znakem Františka Ludvíka Falcko-Neuburského je položena na menze, na níž je uvedena dedikace.

Pod nebeskou scénou a dedikačním polem je umístěn heraldický pás se znaky „sedmi prelátů vratislavského biskupství“ („*SEPTEM PRAELATAE ECCLESIAE WRATISLAVIENSIS*“) ve zdobených kartuších.

Střední část tisku je vyhrazena vlastnímu kalendáři, „almanachu“ („*Allmanach für das Schalt-Jahr...*“). Kalendář je z obou stran ozdoben heraldickými pásy. Do pásů zasazená znaková pole jsou na obou známých exemplářích částečně volná. Byla totiž zaplňována podle aktuální situace roku, pro nějž byl kalendář vytištěn.

Spodní díl kalendáře byl určen pro vedutu Vratislavi. Zasazena je do architektonického rámce, na němž je postaven znak slezského knížectví. Do prospektu Vratislavi iluzivně vtéká řeka Odra, označená „*Odra fluvi(us)*“. Vyvěrá z tlamy delfína, kterého drží říční bůh. Na čele delfína se objevují znamení Kozoroha, Vodnáře a Ryb.⁴ Bůh řeky Odry tedy zároveň symbolizuje období zimy. Také další tři ženské postavy jsou personifikacemi ročních období. Na protějším břehu Odry sedí dívka s révovým věncem na hlavě – její šerpa je ozdobena značkami Štelce, Štíra a Vah a ruku má položenou na nádobě, z níž syje ovoce a představuje tedy Podzim. Znamení Raka, Lva a Panny jsou nakreslena na živůtku Léta, ženy s klasy vpletenými do vlasů a rohem hojnosti plným obilí v klíně. Léto sedí na římse veduty, v jedné ruce drží srp, druhou se opírá o slezský znak. Na opačné straně slezského znaku stojí Jaro, dívka s rohem hojnosti přetékačím květinami. Spánky děvčete věncí květiny a lem její suknice je ozdoben znameními Berana, Býka a Blíženců. Čtyři roční období symbolizují v druhé významové vrstvě hojnost a úrodnost vratislavského biskupství. Pod dvěma prázdnými kartušemi, určenými k heraldické výzdobě, se v pozadí objevují dvě chlapecké dvojice. Hoši na straně Jara a Zimy drží lasturu s perlami a hořící pochodeň, chlapci za zády Léta a Podzimu si hrají s ptákem. Není jasné, zda motivy perlové mušle, pochodně a ptáka obsahují hlubší symbolické sdělení, nebo zda mají pouze dokreslovat přírodní bohatství Slezska.

Ke spodní část kalendáře se zachovala Lublinského předlohová kresba (srov. č.k A.1.10).

⁴ Bylo nepochopením rytce, že při provádění kresby do mědi zaměnil znamení Kozoroha za ucho této vodní obludy.

C.2.2

Pohled na Olomouc od východu – fragment církevního kalendáře olomoucké diecéze

místo vydání a datace: Olomouc?, 1675?

rytec: Matthäus Küsel

značeno: *Matthaeus Küsel S. C. M. Sculptor fecit; Delineavit R. P. Antonius Lublinsky Can. Reg. Olom.* (signatury vystřiženy a nalepeny na podložku k listu dodatečně)

technika a rozměry: mědiryt, 11, 5 x 23, 6 cm (vyříznuto z většího celku, poškozeno; dodatečné vpisy perem)

ulož.: Olomouc, SOA, sbírka litografií a fotografií, inv. č. IX/58

lit.: Nowak 1890, s. 4; Schramm 1894, s. 19; Kretz 1926, s. 109; Nešpor 1936, obr. 41; Burian 1959, č. 24; Biller 1989, s. 9, obr. 1; Burian 1981, s. 29; Tognier 2004, s. 266, č.k. 7.3.24

Lublinským nakreslený a Matthäusem Küselem vyrytý pohled na Olomouc byl podle všeho součástí církevního kalendáře. Veduta byla vystřižena z původního celku a v 19. století nalepena na podložku spolu se signaturami Lublinského a Küsela. K rytině byly rovněž připsány německé vysvětlivky a legenda, která udává, že list pochází z roku 1675. U orámování kompozice jsou patrné části nohou a paží postav, které vedutu v celku kalendáře rámovaly – podobně jako u kalendáře vratislavského biskupství (srov. č.k. C.2.1). Jednou z postav byla personifikace Hojnosti, jak lze soudit ze snopů obilí, přesahujícího přes rám olomoucké veduty.

C. 3 Fronstispisy a knižní ilustrace

C.3.1

Officia propria sanctorum quos cathedralis Ecclesia Olomucensis...

Olomouc, Vít Jindřich Ettel, 1669

4°

frontispis: Philipp Kilian (1670)

značeno: vpravo dole: *P. Anto. Lublinsky C. R. O. del.*; vlevo dole: *P. Kilian S.*

technika a rozměry: mědiryt, 16 x 10,2 cm

ulož.: Olomouc, VK, sg. 619 548; sg. 35 458

lit.: Kretz 1926, s. 109; Pumprla 1974–1979, VI, s. 1445, č. 3291; Zuber 1987, s. 250 (obr.), s. 253; Zelenková 1999, s. 33; Togner 2004, s. 270, č.k. 7.3.33; Voit 2006, s. 251.

Frontispis *Officií* patronů olomoucké diecéze je vcelku nenáročným plodem Lublinského inventorské činnosti. Střed kompozice tvoří portál, v němž je uveden zkrácený titul díla: „*OFFICIA PROPRIA SANCTORUM ECCLESIAE ET DIOECESIS OLOMUCENSIS*“ („Vlastní officia svatých v kostele a diecézi olomoucké“). Na štítem portálu nesou dva andílci znak olomouckého biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcornu. Kolem portálu jsou na oblacích shromáždění patroni olomoucké diecéze. Vlevo sedí sv. Vít a conpatron olomoucké katedrály sv. Kristýn s mečem zaseknutým do hlavy. Naproti nim jsou usazeny sv. Ludmila a sv. Kordula, jedna z panen legendární družiny sv. Voršily, s modelem lodi a šípem v ruce.¹ Nad nimi se v oblacích objevují dvojice sv. Cyrila a Metoděje (vlevo) a sv. Vojtěcha a Prokopa (vpravo). Nejvyšší a čelní místo náleží sv. Václavu, patronu olomoucké katedrály a kapituly. Znak olomoucké katedrální kapituly drží andílek na zemi před portálem.

Tisk vyšel v olomoucké tiskárně Víta Jindřicha Ettela. Po Ettelově smrti v roce 1668 vydala rozpracovaná *Officia* jeho manželka. Philippem Kilianem vyrytý frontispis byl dokončen a k tisku připojen teprve v roce 1670 – udává tak letopočet na kotlí sv. Víta, vedle inicál Víta Jindřicha Ettela „*V.H.E.T.O. 1670*“ (*Vitus Henricus Etelius Typographus Olomucensis*).

Lublinským navržený frontispis byl znovu použit při vydání olomouckých *Officií* z roku 1723.

¹ Mlčák 2004, s. 16, sv. Kristýna interpretuje jako sv. Petra Mučeníka a sv. Kordulu jako sv. Kristinu. Sestavu olomouckých patronů a jejich ikonografii podrobně pojednal Řezanina, b.d., s. 2–3.

C.3.2

Franciscus Wenceslaus (Václav Bernard Majetinský), *Swaty Bernard Osláwený ...*

Olomouc, Jan Josef Kilián, 1673

8°

frontispis: Tobias Sadler podle M. A. Lublinského, *Lactatio S. Bernardi*

značeno: vpravo dole: *P. A. Zublinsky d.* (sic!); *T. Sadler s.*

technika a rozměry: mědiryt, 12,2 x 7,5 cm

ulož.: Praha, NK, sg. 54 F 110¹

lit.: Hamanová 1946–1947, s. 107; Tobolka 1939–1967, V, s. 4, č. 5148; Pumprla 1974–1979, IX, s. 2106–2107, č. 4801; Zelenková 1999, s. 33; Mlčák 2004, s. 19–20; Togner 2004, s. 259, 7.3.13

Česky psaný životopis „druhého zakladatele“ cisterciáků sv. Bernarda z Clairvaux sepsal kaplan na Velehradě a profes cisterciáckého řádu, František Václav (Franciscus Wenceslaus) neboli Václav Bernard Majetinský (1639–1707). Jak vyplývá již z titulu, *Swaty Bernard Osláwený Aneb: život S^o Bernarda Oppata Clarae-vallis, Doktora Medotekaucyho, Cýrkve S. Rozmnožowátele A druhého Fundatora Ržádu S. Cistercienského. Item: Pjsně a Modlitby z Spisůw téhož S. sebrané [...]*, obsahuje kniha kromě životopisné části také písně a modlitby ke sv. Bernardovi. V kapitole patnácté, nazvané „*Jak wraucný byl Milownijk Swatý Bernard Krysta Pána Ukrjžowáného a Blahoslawené Panny Marye a jakou Milosti od nich naplněn byl*“, pojednal Majetinský Bernardova vidění Krista a Panny Marie; k nim patřilo rovněž *lactatio S. Bernardi*, mystické skrápění rtů sv. Bernarda mlékem Panny Marie.² Líčí, jak Panna Maria (respektive její obraz) třikrát zázračně krmila sv. Bernarda svým mlékem jako svého „druhého syna“. Tento motiv autor zvolil k výzdobě frontispisu, který podle Lublinského návrhu provedl v Praze a ve Vídni působící rytec Tobias Sadler (Sadeler). Při navrhování frontispisu si Lublinský vzal na pomoc antverpský tisk *Sancti Bernardi Mellifliu Doctoris Ecclesiae Pulcherrima et exemplaris Vitae Medulla*, vydaný roku 1653 u příležitosti 500. výročí světcovy smrti a vyzdobený rytinami Jacoba Neefse. Dochoval se soubor Lublinského kreseb, které jsou náčrty jednotlivých vyobrazení z *Sancti Bernardi [...] Medulla*.³ Jedna z nich je načrtnuta podle Neeffsovy rytiny, znázorňující Bernardovo *lactatio* od milostné sochy Panny Marie ve Špýru. Právě tato rytina je blízká frontispisu Majetinského „*Swatého Bernarda*“ (obr. C.3.2.1).⁴ Na rozdíl od Neeffsova *lactatio S. Bernardi* Lublinský zobrazil Pannu Marii bez Ježíška, jako Královnu nebes s korunou na hlavě. Matka Boží drží jednou rukou klečícího sv. Bernarda kolem ramen, druhou stříká mléko na jeho rty. Modlí se sv. Bernard se přitom opírá o *arma Christi*, nástroje Kristova umučení.

¹ Rytina je podle katalogu vědecké knihovny v Olomouci vevázána také do rukopisu Christiana Godefrida Hirschmentzela: *Archi-confraternitas Sacri Rosarii* z poslední třetiny 17. století až počátku 18. století (Olomouc, VK, sg. M II 239) a sice s pozměněným textem v obraze: „*Svatý Bernard první opat Klarevallis 160. klášterův řádu Cistercienského zakladatel podpora svaté církve katolické kacířstva záhubce doktor medotekoucí slavný divotvorce života čistoty anjel a miláček nejsvětější rodičky Boží Marie Panny*“

² K motivu *lactatio s. Bernardi* ve výtvarném umění srov. LCI, V, col. 377–378. Koziel 2006, s. 348–354. Paffrath 1990, s. 188–193.

³ Olomouc, VK, sg. J II 51712 (album 41), fol. 87 a 88. Togner neznal předobraz kreseb a jeho interpretace jsou mylné, Togner 2004, s. 119–122, č.k. 3.39 a 3.40

⁴ Paffrath 1990, k celému tisku s. 392–394. Vyobrazení sv. Bernarda před milostnou sochou Panny Marie ve Špýru, s. 317, obr. 193.

Své dílo Majetinský věnoval moravskému zemskému hejtmanovi, hraběti Františku Karlovi Liebsteinskému z Kolovrat. Proto je textový pás ve spodní části rytiny opatřen znakem hraběte a autorovou dedikací: „*Wysoce Urozenemu panu Frantisskowi Karlowi Lybsteinskymu, hraběti s Kolowrat, panu na Richnowě, rc. negwyssimu Heitmanu Markrabstwi Morawskeho. F. W. Wellehrad.*“

C.3.3

Amandus Hermann, Sol Triplex In Eodem Universo...

Sultzbach, Endtner 1676

2°

frontispis: J. J. Schollenberger podle M. A. Lublinského

značeno: vpravo dole: *del. R. D. Antonius Lublinski Can. Reg. Olom.*; vlevo dole: *Hans Jacob Schollenberger sculp. in Nürnberg 1676*

technika a rozměry: mědiryt, 31,2 x 20,2 cm

ulož.: Praha, NK, sg. 12 A 51

lit.: Hollstein, LI, s. 129, č. 120, obr. 120

Grafickou výzdobu spisů františkánského učence Amada Hermanna navrhoval Lublinský nejméně třikrát (č.k. C.3.7; č.k. C.3.9). Na počátku jejich spolupráce stojí frontispis filozofického kurzu *Sol Triplex*. Hermannovo monumentální dílo pojednává na více než tisíce stranách logiku, metafyziku a metafyziku. Autor přitom napojoval svůj scotistický výklad na myšlenky sv. Augustina a sv. Bernarda z Clairvaux. Jak uvádí S. Sousedík, snažil se Hermann vyumělkovanými výklady a citacemi z obou starších autorů zavděčit augustiniánům a cisterciákům, „s nimiž měl určité osobní vztahy“.¹ Není vyloučeno, že Amada Hermanna, rodáka ze slezské Nisy, pojily osobní vztahy se vzdělaným knězem a umělcem, rovněž Slezanem Lublinským.

Frontispisem pro *Sol Triplex* Lublinský obrazně vyjádřil název a zaměření Hermannova díla. Titul knihy je napsán na veliké kouli, tvořící centrum kompozice: „*SOL TRIPLEX In eodem Universo. Id Est UNIVERSAE PHILOSOPHIAE CURSUS INTEGER Trium Solemnissimorum Doctorum nempe Magni Aurelij AUGUSTINI, Lactei et Melliflui BERNARDI et Subtilissimi D. IOANNIS DUNS SCOTI menti conformatus et Tribus meritissimis religionibus Augustiniana, Cisterciensi, ac Franciscanae D.D. D. Authore F. AMANDO HERMANN Ord. Min. Ref. Prov. Bohemiae S. Theol. Lect. Gli.*“ („TROJÍ SLUNCE v tomtéž vesmíru. To jest ÚPLNÝ KURZ VEŠKERÉ FILOZOFIE uzpůsobený smýšlení tří nejslavnějších doktorů, totiž Velkého Aurelia AUGUSTINA, bělostného a sladkého BERNARDA a Nejjemnějšího Pána JANA DUNSE SCOTA a třem nejzasloužilejším náboženstvím – augustiniánskému, cisterciáckému a františkánskému od autora F. AMANDA HERMANNA, řádu menších bratrů, reformátů české provincie, lektora sv. teologie“). V nebeské sféře kompozice se vznášejí tři slunce („*Sol Triplex*“), v nichž jsou postupně vyobrazení sv. Bernard, sv. Augustin a Jan Duns Scotus. Nejvýznamnějšímu církevnímu učiteli, sv. Augustinovi, náleží prostřední a nejvyšší slunce. Nad ním se objevuje nápis „*GLORIA EIUS IN SANCTIS*“ (jeho [Boží] sláva je ve svatých). Dva andělci nesou pod slunci pásku s nápisem „*Ut pluribus Radijs clarior*“ („aby byl/a jasnější díky více paprskům“). Výrok se vztahuje ke kouli, která symbolizuje Hermannův filozofický kurz. Koule příznačně absorbuje a slučuje paprsky tří sluncí církevních myslitelů. Piedestal, na němž je koule postavena, zdobí atributy sv. Augustina, sv. Františka a sv. Bernarda. Představeny jsou tak tři základny Hermannovy filozofie – „*Augustiniana*“; „*Franciscana*“; „*Bernardea*“, jak je napsáno pod atributy. Stojící na třech bázích je Hermannova filozofie pevnější, než kdyby spočívala pouze ve františkánských autoritách, jak udává nápis na vrcholu postavce: „*Sic quoq pluribus basibus firmior*“ („tak je pevnější skrze více základen“). Na znamení toho podepírají

¹ Sousedík 1997, s. 217–218. Hermann údajně vyučoval u cisterciáků a augustiniánů filozofii, Sousedík 1989, s. 176.

a obklopují kouli Hermannova filozofického kurzu zástupci františkánů, augustiniánů a cisterciáků. Vpravo klečí tři ženy, z nichž jedna má na hlavě korunu, druhá věnec růží a třetí drží knihu – symbolizují patrně filozofii, teologii a víru. Celé dění Lublinský umístil na podium, jehož čelo zdobí znak české františkánské provincie: „*PROVINCIAE BOHEMIAE S. WENCESLAI SIGILLUM ORD. S. FRANCISCI REFORM.*“ Vedle jsou na obou stranách po čtyřech umístěny znaky a monogramy opatů českých a slezských františkánských, cisterciáckých a augustiniánských klášterů, které Hermann v úvodu knihy vyjmenoval jako své patrony. Také na jejich podpoře založil své dílo, jak dokládá nápis nad čelem soklu: „*POSUIT SUPER EOS ORBEM*“ („na nich založil svět“).

Lublinského kompozici převedl do mědi norimberský rytec Johann Jacob Schollenberger (1665–1695), a to s výsledkem jen průměrným. Hermannovo dílo doprovází ještě další ilustrace, anonymní rytiny filozofických a astronomických schémat.² Lublinského autorství u těchto schematických vyobrazení nepovažuji za pravděpodobné.

² V exempláři z pražské Národní knihovny, s nímž jsem pracovala, je pět ilustrací. Vzhledem k tomu, že v tomto tisku scházejí některé strany, je možné, že ilustrací bylo původně více.

C.3.4

Tomáš Pešina z Čechorodu, *Mars Moravicus* [...]

Praha, Jan Arnold z Dobroslavína, 1677

4°

frontispis: Václav Wagner podle M. A. Lublinského

značeno: vlevo dole: *R.D. Ant. Lublinsky Can. Reg. del.*; vpravo dole: *Wenceslaus Wagner scul.*

technika a rozměry: mědiryt, 29,4 x 20,2 cm

ulož.: Praha, SK, sg. A O I 21 (a čteně v dalších knihovnách; viz Tobolka 1939–1967)

lit.: (výběr): Dlabáč 1815, s. 319, č. 2; Nagler XXIII, s. 447, č. 4; Thieme – Becker XXXV, s. 54; Zelený 1886, s. 347–348; Tobolka 1939–1967, VI, 1956, s. 100, č. 7032; Pumprla 1974–1979, VII, s. 1515–1516, č. 3447; Kučera – Rak 1983, s. 163–167; Krsek 1996, s. 115; Zelenková 1999, s. 32–33; Togner 2004, s. 35, obr. 4; s. 266, č.k. 7.3.25, s. 267, č.k. 7.3.26; Togner 2005; Voit 2007, s. 1014

Patně nejvýznamnější knihou, pro niž Lublinský navrhl frontispis, je *Mars Moravicus* Tomáše Pešiny z Čechorodu (1629–1680), vlasteneckého kněze, vzdělance a zakladatele moravské historiografie. Pešina začal sepisovat moravskou vlastivědu v šedesátých letech 17. století. V roce 1663 vydal „Předchůdce moravopisu“ – *Prodromus Moravographiae*. Na *Prodromus* navázalo vydání prvního dílu spisu *Mars Moravicus*. Jak udává titul, pojednává „Mars na Moravě“: „o hrozných a krvavých válkách, bouřích, rozbrojích, bitvách, nepokojích [...] a o jiných takových neštěstích, která Morava dosud zakusila“. Pešinův *Mars* není věnován pouze válečným a jiným pohromám, ale obsahuje také řadu vlastivědných údajů a vypsání dějin Moravy do roku 1526 (jejichž pokračování Pešina sepsal v druhém, již nevydaném dílu). Svě dílo Pešina věnoval olomouckému biskupovi Karlu z Liechtensteina-Castelcornu, moravskému nejvyššímu hejtmanovi Františku Karlu Liebsteinskému z Kolowrat a všem čtyřem stavům markrabství moravského. S obzvláštní úctou autor v předmluvě vzpomíná svého přítele, opata premonstrátského kláštera v Zábrdovicích u Brna Bohumíra Olenia, který se významně zasloužil o vydání knihy. Byl to právě Olenius, který Pešinovi doporučil Lublinského jako autora předlohy pro titulní rytinu. Opat Olenius měl s Lublinským častější zkušenosti a styky; objednával u něj oltářní obrazy a zřejmě také rytiny (srov. č.k. C.4.1). Lublinský zhotovil v roce 1674 pro Pešinovo pojednání čtyři návrhy, z nichž autor vybral jeden a nechal jej vyrýt pražským rytcem Václavem Wagnerem (ač Olenius navrhoval zručnějšího augsburského rytce Matthäuse Küselu).¹

Wagnerem realizovaný Lublinského návrh znázorňuje boha války Marta a Chrona, Čas stojí u soklu, na jehož čelní stěně je vytesán zkrácený titul díla: „*MARS MORAVICUS sive Bella, seditiones, tumulus, et ex iis enatae Calamitates clades, Urbium atq(ue) populorum vastitates, quas olim Moravia passa fuit. descriptae a Thoma de Czechorod. Episcopo Samandr. Decano Metrop. Prag. Anno MDCLXXVII*“. Mars poškozují kopím znak Moravy, přidržovaný Chronem. V souladu se známým citátem z Ovidia „*tempus edax rerum*“ („čas požírač věcí“; *Metamorphoses* XV,234), na znamení ničivé a všepožírající vlastnosti času, pojídá Chronos ucho. V Ripově *Iconologii* je ucho uvedeno jako sídlo paměti.² Lublinského frontispis tedy vyjadřuje ničivý vliv času na věci i lidskou paměť.

¹ Zelený 1886, s. 347. K *Marsu* podrobněji *ibid.*, *passim*, zejm. s. 347–353.

² Memoria si má natahovat ušní lalůček na znamení Plinových slov „*Est in aure ima memoriae locus*“, Ripa 1603, s. 312–313.

Čas-Chronos se na barokních frontispisech a alegorických listech objevuje velmi často; v negativním i pozitivním pojetí.³ Jako požírač uměleckých památek je zachycen na frontispisu alba mědirytin Françoise Perriera *Segmenta nobilium signorum et statuarum...*, vydaném poprvé v Římě v roce 1638 (obr. C.3.4.1).⁴ Zdá se, že právě tuto rytinu si vzal Lublinský za vzor pro znázornění Chrona na frontispisu této knihy.⁵

Nad oběma ničiteli, Marsem i Chronem, se vznáší andílek, držící pásku s mírovým citátem z Vergiliovy *Aeneidy* „*Nulla salus bello*“ („Ve válce záchrana žádná“, *Aeneis* XI,362). Na dokreslení válečných strastí Moravy se výjev odehrává u ruiny, za níž lze spatřit hořící stavení a shromážděné vojsko.

Před frontispis je do tisku vevázán portrét Tomáše Pešiny z Čechorodu, který neudává jméno rytce ani autora předlohy (obr. C.3.4.2). Autorství této Pešinovy podobizny lze na základě stylových znaků připsat rovněž Lublinskému a Wagnerovi. Herain zmiňoval dnes nezvěstný exemplář rytiny, k němuž bylo připsáno „*R. D. Ant. Lublinsky, can. reg. delineavit*“ a „*Wenc. W. sculpsit Pragae 1677*“.⁶

Krom toho je *Mars* opatřen ještě mapou Moravy, rytou v Praze Samuelem Dvořákem.

V souvislosti s výzdobou spisu *Mars moravicus* se nabízí srovnání s frontispisem *Epitome Historica Rerum Bohemicarum*, pojednání o českých dějinách od Pešinova přítele a slavnějšího kolegy Bohuslava Balbína. Jeho *Epitome* bylo vytištěno v témže roce jako *Mars moravicus*, tedy 1677. Frontispis *Epitome*, na němž se rovněž objevují Mars a Chronos jako nepřátelé historického poznání, navrhl v roce 1669 Karel Škréta.⁷

³ Kintzinger 1996. K motivu Času-Požirače viz též Lorenz 1999/2000.

⁴ Reprodukují frontispis z holandského vydání z roku 1702, publikovaného Panofskym (1932) 1972, obr. 60 (Plate XXXIV).

⁵ Právě umění italského barokního klasicismu, reprodukované v grafice, bylo Lublinského častou inspirací.

⁶ Herain 1915, s. 60. Rytina se dle Herainových údajů nacházela v městském archivu královského města Prahy, v současnosti se mi ji ale v grafické sbírce AHMP nepodařilo dohledat.

⁷ Srov. Neumann 1974, s. 250–251, č.k. 199. Zelenková 2001, in *Sláva Barokní Čechie* 2001, s. 256–257, č.k. I/7.4.

C.3.5

MONS PRAEMONSTRATUS, Das ist: Außführliche beschreibung Des heilig- und mit Gnaden leuchtenden MARIAE Bergs...

Olomouc, Jan Josef Kilian, 1679

8°

frontispis a 3 ilustrace: Jan Tscherning podle M. A. Lublinského (popsány podle exempláře v SK, Praha):

a) frontispis, znač. vlevo dole: *A. Lublinsky delin.*; vpravo dole *Ioh. Tscherning sculp.*; mědiryt, 13,6 x 8,1 cm¹

b) ilustrace za s. 28; Andrýskův sen; znač. vlevo dole: *A. Lublinski C. R. delin.*; vpravo dole: *I. Tscherning sculp.*; mědiryt, 13,5 x 8,1 cm

c) ilustrace za s. 76; Nalezení milostného obrazu Panny Marie; znač. vlevo dole: *A. Lublinski C. R. delin.*; vpravo dole: *I. Tscherning sculp.*; mědiryt, 13 x 8,2 cm

d) ilustrace za s. 102; Interiér chrámu na Svatém Kopečku; znač. vlevo dole: *A. Lublinski delin.*; vpravo dole: *I. Tscherning sculp.*; mědiryt, 13,7 x 13 cm

ulož.: Praha, SK, sg. AK 10 29; Praha, NK, sg. 46 G 491; Olomouc, VK, sg. 34806

lit.: (výběr) Schram 1894, s. 35; Pumpřla 1974–1979, X, s. 2185–2186, č. 5010; Togner 1996c, s. 114–115; Zelenková 2002, s. 155; Mlčák 2001, s. 88

V roce 1679 byl vysvěcen nový poutní chrám na Svatém Kopečku u Olomouce.² U příležitosti této slavné události byla v Olomouci německy vydána kniha *Mons praemonstratus*, pojednávající historii poutního místa a zázraky s ním spojené. Tisk byl dedikován olomouckému biskupovi Karlu z Liechtensteina-Castelcornu. O rok později vyšla v Olomouci rovněž u tiskaře Jana Josefa Kiliana česká verze, věnovaná zemskému hejtmanovi Františku Karlovi Liebsteinskému z Kolowrat. Autorem anonymního spisu byl kronikář premonstrátského kláštera Hradisko u Olomouce Michal Siebenaicher (1642–1680); v literatuře bývá autorství přisuzováno také hradiskému převoru Bernardu Wanckemu či opatu Norbertu Želeckému.³

Německou verzi zdobí frontispis a tři mědirytiny, provedené podle Lublinského předlohy Janem Tscherningem. Táž výzdoba byla pravděpodobně použita také při vydání české mutace *MONS PRAEMONSTRATUS, To gest: Důwodné Popsání Swaté a Milostmi mnohými se skwící Marye Hory [...]*⁴ V dosažitelných českých vydáních však v jednom exempláři schází ilustrace Andrýskova snu a tisk má jiný frontispis.⁵ V druhém exempláři schází ilustrace zcela, připojen je pouze frontispis, který byl z nejasných důvodů (přílišné opotřebení plotny?) nově přeryt podle původní Lublinského předlohy.⁶

Mons praemonstratus obsahuje vypsání historie poutního místa na Svatém Kopečku, které se opírá o zprávu jeho zakladatele, Jana Andrýska. Zbožný olomoucký měšťan Andrýsek přislíbil Bohu postavit kostel. Když ale svůj závazek odkládal, zjevila se mu ve snech dvakrát Panna Maria a připomněla mu slib. Nato se vydal nalézt vhodné místo a po náročném hledání spatřil u Olomouce vrch, který shledal velmi podobným místu ze svého ve snu, na němž se mu zjevila Matka Boží. Zvolené pozemky náležely

¹ Frontispis je uložen jako samostatný list v grafické sbírce Národní galerie v Praze, inv. č. R 80 854.

² Eichler 1888, s. 210. Z. Kudělka in *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku* 1996, s. 296, č.k. 69.

³ Mlčák 2001, s. 88.

⁴ Tobolka, 1967, IX s. 7, č. 16925. Tobolka 1965, VIII, s. 73, č. 15408.

⁵ Praha, NK, sg. 54 K 4848. Jako frontispis je použito pouze Janem Tscherningem signované vyobrazení Panny Marie nad Sv. Kopečkem, rytina nevysoké kvality.

⁶ Praha, SK, sg. BG IV 195.

hradiským premonstrátům, kteří Andrýska v úmyslu vybudovat tu kostel podpořili. První kostelík (kaple) na Svatém Kopečku byl vysvěcen v roce 1633. Od roku 1669 přistoupili premonstráti k výstavbě nového, monumentálního chrámu. Andrýskova zpráva a po něm i *Mons praemonstratus* praví, že když byl první kostelík dokončován, usadil se u něj jistý poustevník. Jednou, vzbuzen krásným zpěvem, pospíchal ze svého příbytku do kostela, našel jej otevřený a v něm „poutníky“ v bílých rouchách, kteří s velkými poctami postavili na oltář obraz Nebeské Královny a pak zmizeli. Eremita padl ve vytržení na zem a omdlel; když se probudil, našel na oltáři obraz (kamenný reliéf) Panny Marie s Ježíškem. Andělský obraz byl umístěn na hlavní oltář kaple na Svatém Kopečku a již záhy konal zázraky.⁷

Lublinského frontispis vyobrazuje „pravou podobu“ Panny Marie ze Svatého Kopečku. Reliéf drží dva andělci na soklu, na jehož čelní stěně je nápis: „*Vera Effigies B. V. Mariae in Monte Praemonstrato prope Olomutiu(m) in Moravia sub Ditione Mon(aste)rii Gradicens. variis gratiis coruscans*“ („Pravá podoba Blahoslavené Panny Marie na premonstrátské hoře u Olomouce na Moravě, ve správě hradištského kláštera, třpytící se různými zázraky“).

První ilustrace zachycuje Andrýskův sen, druhé „napomenutí“ od Panny Marie, které je v *Mons praemonstratus* popsáno takto: „*Po druhý kráté podobným Spůsobem jako prvé byl jsem napomenut wssak s lepssi mnohém pozornosti že jsem se widěl na gednom Lesa místě weselém [...] spatřil jsem Panenku MARYI pod jedním přediwně líbezným Stromem státi Děťátko na prawé ruce mající [...] ukázala mně lewau Rukau to místo gejiho líbezneho Obydlí*“.⁸ Lublinského vyobrazení sleduje věrně text. Do pozadí scény umístil výjev Andrýskova hledání „předukázaného místa“; Svatý Kopeček je přitom znázorněn obklopený září. Po obrazem je připojen nápis: „*Locus Veteris Capellae Praemonstratur*“ („Místo staré kaple je ukazováno“) a žalmický citát „*Fundamenta Eius in Montibus Sanctis. psalm. 86*“ („Na posvátných horách založil svůj [chrám]“; Ž 87,1). (obr. C.3.5.1)

Další rytina vyobrazuje legendárního poustevníka v okamžiku nalezení zázračného reliéfu.⁹ Stařec klečí na zemi, zatímco na oltářní menze drží dva andělé obraz Panny Marie. Menza je opatřena nápisem: „*Simili schemate reperta est Icon B. V. Mariae gratiis corucans A quoda(m) pio Asceta*“ („Obraz Blahoslavené Panny Marie skvoucí se milostmi byl ve stejné podobě nalezen jakýmsi zbožným poustevníkem“). V pozadí, v průhledu dveří chrámu, je znázorněn eremita vycházející ze svého příbytku. V malém medailonu pod hlavní scénou je zachycena „Andrýskova kaple“ na Svatém Kopečku, k níž proudí zástupy poutníků: „*Forma Veteris Capellae In Monte Praemonstrato*“ (obr. C.3.5.2)

Poslední ilustrace se vztahuje k 11. kapitole, v níž je popsán „předešlý kostelíček“ a „nynější, nově vystavený Dům Boží“. Lublinský zachytil pohled do interiéru nového, monumentálního svatokopeckého chrámu. Procházejí se v něm obdivovatelé novostavby (dokonce se psy) a klečí poutníci. Podoba kostela zvenčí je zachycena na medailonu ve spodní části kompozice. Připojený citát ze 44. žalmu vyjadřuje skvostnost, již se Panna Maria dočkala ve svém novém chrámu: „*Omnis gloria Filiae Regis ab intus. Ps. 44 v. 14*“ („Královská dcera v celé své slávě již čeká uvnitř“; Ž 45,14). (obr. C.3.5.3)

Ilustrace *Mons praemonstratus* předchází univerzitní teze hradiských premonstrátů, oslavující Pannu Marii Svatokopeckou (č.k. C.1.12). Totožné motivy jako

⁷ *Mons praemonstratus* 1680, s. 69–70. Srov. Andrýskovo vypsání o založení kostela z roku 1669 bylo přetištěné M. Sládkem, Sládek 1995, s. 96.

⁸ *Mons praemonstratus* 1680, s. 32–33.

⁹ Zázračné nalezení obrazu je popsáno v 9. kapitole.

v *Mons praemonstratus* jsou vyobrazeny také na Lublinského kresebném návrhu snad nedochované, snad nerealizované univerzitní teze (č.k. A.1.7)

V ilustracích pro *Mons Praemonstratus* Lublinský až doslovně sledoval svatokopeckou legendu. Přesně zachytil také stav dokončovaného kostela. Znárodnění staré „Andrýskovy kaple“ i nového chrámu, který malíř jistě dobře znal, jsou ikonograficky velmi cenná.¹⁰

¹⁰ Srov. Mičák 2001.

C.3.6

Jacob Joseph Jöpser, *Isagoge, seu manuductio ad vitam longiorem...*

Norimberk, Michael a Johann Friedrich Endter, 1680

4°

frontispis: Cornelis Nicolas Schurtz podle M. A. Lublinského (1679)

značeno: vlevo dole: *Delin. R. P. Ant. Lublinsky C. R.*; vpravo dole: *Corneli(us)*

Nicola(us) Schurtz sculp. Norimberg. 1679

technika a rozměry: mědiryt a lept, 18 x 13,8 cm

ulož.: Praha, NK, sg. 18 G 183; Vídeň, ÖNB, sg. 70 Q 24; jako samostatný list Berlín,

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. č. 31–132

lit.: Hollstein, German, LIII, s. 138, č. 54; Zelenková 2005, s. 526, obr. 1

Jak napovídá již titul díla – v překladu „NÁVOD NEBOLI NAUČENÍ K DELŠÍMU ŽIVOTU ilustrovaný různými rozpravami o ochraně a navrácení zdraví a podpořený znalostmi a učením jak starých, tak i mladších lékařů. K veřejnému prospěchu všech milovníků knih na světlo vydaná JAKUBEM JOSEFEM JOEPSERIEM, doktorem filozofie a medicíny [...]“ – je Jöpserovo *Isagoge* jakýmsi „domácím lékařem“. V první části autor pojednává o zdravé životosprávě (stravě, vzduchu, jídle, spánku, emocích atd.), v druhé o lécích a léčebných postupech a ve třetí o nemocích. V dedikaci Jöpser praví, že své dílo věnuje člověku „jehož život byl dosud napaden úklady tolika zlomyslníků, mečem, plameny, jedem“ a „jehož život by chtěl bránit perem i mečem“, totiž Leopoldu I. Spolu s císařem v dedikaci oslavuje i jeho třetí manželku Eleonoru Magdalénu a „zlatý výhonek“, arcivévodu Josefa.

Lublinský převedl obsah Jöpserovy dedikace do obrazové podoby. Frontispis zachycuje Marta, symbolizujícího válku a Smrt, jak se za pomoci ženy pískající na vábničku (snad personifikace Falše) pokouší nalákat do sítí trojici orlů. Orlové mají na hlavách císařské koruny a na hrudi písmena E, L a I a představují tedy císařskou rodinu. Marné jsou však úklady nepřátel i smrti. Císařský pár jim uniká a síť před očima ptáků je roztažena nadarmo. Tak praví citát z knihy Přísloví „*Frustra jacitur rete ante oculos pennatorum Prov. 1*“ (*Prov 1,17*), který nese andílek letící nedaleko orlů.

Jöpserova dedikace i Lublinského frontispis alegoricky připomínají nástrahy a nepříjemnosti, které před rokem 1680 sužovaly Leopolda I. a jeho říši (vátky s Turky, mor, nepokoje podaných, intriky Francie atd.). Nic z toho ale císaře nezlomilo; naopak narození dlouho očekávaného následníka trůnu Josefa dalo Leopoldovi a jím spravovaným zemím novou naději (srov. č.k. C.1.16; č.k. C.1.20).

C.3.7

Amandus Hermann, *Desertum Pharan Mystice Explicatum...*

1. vyd. Kališ, 1685

2. vyd. Praha, Konrád Mullem, 1687

4°

frontispis: Jan Tscherning podle M. A. Lublinského

značeno: vlevo dole: *Delin. ALublinsky*; vpravo dole: *Joh. Tscherning sculp. 1685*

technika a rozměry: mědiryt, 17,2 x 13,6 cm

ulož.: Wroclaw, BU, sg. 440864 (1. vyd.); Praha, NK sg. 46 F 28 (2. vyd.); jako

samostatný list: Praha, NG, inv. č. R 80 855

lit.: Więcek 1956, s. 501; Więcek 1957, s. 158; Togner 2004, s. 269, č.k. 7.3.31; obr. 239.

Františkánský učenec Amandus Hermann (1639–1700) byl autorem několika významných teologických a filozofických pojednání. Lublinského si zvolil za inventora frontispisů ke třem svým dílům: navrhl předtitulní list pro Hermannovy knihy *Sol Triplex* (1676; č.k. C.3.3), *Desertum Pharan* (1685) a *Tractatus Theologici* (1690; č.k. C.3.9). Traktát *Desertum Pharan Mystice Explicatum* je duchovním průvodcem pro dobu čtyřicetidenního velikonočního postu. Jak uvádí již latinský titul, je Hermannova práce uspořádána podle čtyřiceti dvou zastavení Izraelců na jejich pouti přes poušť Páran (Fáran) do země Kanaan (Palestiny).¹ Tato zastavení Hermann přehledně vypsál v synopsi své knihy (počínaje Rameses a Abel-šitímem konče). Na základě starozákonních příběhů rozvíjel duchovní meditace, jejichž cílem bylo prohloubit čtenářovo pochopení utrpení Páně. Úspěch *Desertum Pharan* dokládá druhé, pražské vydání z roku 1687.

Většinu kompozice Lublinského frontispisu zabírá mapa pouště Fáran („*Desertum Pharan*“) a části Palestiny („*Palestinae Pars*“). Vyobrazena je na závěsu drženém dvěma andílkami. Před mapou, nadepsanou „*DESERTUM PHARAN MYSTICE EXPLICATUM*“, stojí dva Židé v turbanech a ukazují si v ní. Do mapy Lublinský vyznačil všech 42 Hermannem pojednaných zastavení, vybraných ze starozákonního popisu putování Mojžíšova lidu. K některým číslicím jsou přiřazeny symboly či nápisy. V souladu s Hermannovou koncepcí označil Lublinský východisko Izraelců „*Ramesse*“ číslem 1 (*Ex* 12,37). Pod číslem 4 je znázorněn sloup, „*columna*“, v jehož podobě Hospodin svůj lid vedl (*Ex* 13,21–22). Následuje Rudé Moře s postavou Mojžíše stojícího na jeho břehu. Vyznačena je Mara, „*Marath*“, kde Mojžíš proměnil

¹ *Desertum Pharan Mystice Explicatum cum Quadraginta duabus in eo Mansionibus Filiorum Israel ad Palaestinam pergentium: Id est Quadagesima Sacra, in Quadraginta duas Stationes Catholicas distributa, quae totidem Sacratissimae Passionis Dominicae Mysteria exhibent, Et figuris ex illo Deserto assumptis repraesentant, et formatis sermonibus, aptissimis pro Concione tempore quadagesimali dicentis, copiose explicant; Ex occasione Evangelici Thematis, Ductus est IESUS in desertum Matth. 4. Authore P. F. Amando Hermann Silesio Nissensi; Ord. Minor. Reform. Provinciae Bohemiae Sacerdote, Sacrae Theologiae Lectore Jubilato Vetero Pragae Sumptibus Conradi Mullem Bibliopolae; prope Pontem. Anno 1687.*

„Výklad v mystickém duchu o poušti Fáran s jejími čtyřiceti dvěma zastaveními synů Izraele, kteří putovali do Palestiny: to jest svatý čtyřicetidenní půst, rozdělený na čtyřicet dva katolických zastávek, které přesně ukazují tajemství utrpení Páně a představují je na základě obrazů vzatých z oné pouště a vysvětlují je složenými řečmi, velmi příhodnými pro jejich pronesení ve čtyřicetidenní době; při příležitosti evangelního tématu Přiveden byl Ježíš na poušť, Mt 4 od autora P. F. Amanda Hermann, niského Slezana, řádu menších bratří. reformátů, kněze české provincie, lektora svaté teologie, nákladem Konráda Mullema na Starém Městě pražském, knihaře blízko Mostu roku 1687.“

hořkou vodu ve sladkou (Ex 15,23–25). „*Palmae*“ pod číslem 6 označují tábořiště Izraelců v Élimu (Ex 15,27). U čísel 8 a 9 jsou připomenuty křepelky, „*coturnices*“, a mana, „*Manna*“, jimiž Hospodin krmil na poušti svůj lid (Ex 16). Nápis „*Aqua*“ a „*M. Oreb*“ u čísla 11 upomíná na vodu, kterou Mojžíš zázračně vyvedl ze skály na Chorébu (Ex 17). Dále je znázorněno Mojžíšovo rozmlouvání s Hospodinem na hoře Sínaj, „*Sinai*“ (Ex 19) i lid klanící se zlatému teleti, „*Vitulus*“ (Ex 33). Následuje oheň Hospodinova hněvu, „*Incesio*“, popisovaný ve 4. knize Mojžíšově (Nu 11,1–3) a réva, „*Botrus*“, donesená ze zaslíbené země (Nu 13,26). Připomenut je dále vzbouřenec Korach, „*Core*“, (Nu 16), pohřeb Mirjam, „*S. Mariae*“ (Nu 20,1) a Mojžíšovo zázračné vyvedení vody ze skály v Kadéši, „*Petra Cades*“ (Nu 20,8). Vyznačen je Áronův hrob na hoře Hóru, „*S. Aaron*“, „*M. Hor*“ (Nu 20,22). Znázorněno je pohoří Abárím „*M. Abarin*“ (Nu 27,12) a pod posledním číslem 42 hora Nébó, „*M. Nebo*“, na níž Mojžíš zemřel (Dt 34,1). Následuje vyznačení Jordánu, „*Jordanis fl.*“ a dvanácti kamenů, „*Lapides*“, postavených na památku zázračného přechodu, „*transitus*“, přes vody Jordánu do zaslíbené země (Joz 3 a 4).

Vedle znázornění poutě Izraelců Lublinský zapojil do koncepce rytiny také odkaz na středověký velikonoční hymnus k oslavě Svatého kříže *Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis* Venantia Fortunata. K tomuto motivu odkazuje výjev v pozadí kompozice. Mapa putování Izraelců tvoří jakousi oponu, nad níž se objevuje ukřižovaný Kristus. Na břevně kříže je napsáno „*Medela*“ („lék/pomoc“). Po Kristově pravici (sic!) vyčnívá strom, kolem něhož se ovíjí had s jablkem poznání. Nad svůdcem prvních lidí je na nápisové pásce uvedeno „*Hostis*“ („nepřítel“). Na opačné straně se vedle Krista tyčí kříž s Mojžíšovým měděným hadem jakožto předobrazem Spasitele. Mojžíšovu kříži proto přísluší nápis „*Figura*“ („obraz“). Nad Spasitelem je v pásce napsáno „*Ars ut artem falleret*“. Význam tohoto citátu ze 3. sloky hymnu *Pange, lingua*, překládaného jako „lest, aby byla oklamána lstí“, není v kontextu Lublinského kompozice jasný. V každém případě ke 3. sloce *Pange, lingua* odkazují rovněž zmíněná slova „*Medela*“ a *Hostis*“.²

*Hoc opus nostrae
salutis ordo depoposcerat
multiformis proditoris ars
ut artem falleret:
et medelam ferret inde
hostis unde laeserat.*

Motiv Krista na kříži souvisí s Hermannovým věnování díla Ježíši Kristu Ukřižovanému, přičemž na závěr dedikace se autor veleskromně podepsal jako „*Minima creatura: ingratus homo, peccator maximus, et nihilum F. A. H.*“

Frontispis *Desertum Pharan* je ukázkou Lublinského intelektuálního přístupu k tvorbě. Úsilí o umělecké kvality kompozice vědomě upozadil ve prospěch obsahové, edukativní složky.

² „Toho díla vyžadoval
naší spásy řád,
by lest mnohonásobného zrádce
byla oklamána lstí;
odtud aby vzešla spása,
odkud zranil nepřítel.“

(Podle misálu z roku 1931; překlad Marian Schaller). Srov. Koronthályová 2004, s. 106–109.

C.3.8

Jiří Protivín Žalkovský ze Žalkovic, *Tortura seu elogium vitae mortisque* [...] *Joannis Sarcander*

Olomouc, Jan Josef Kilian, 1689

8°

frontispis: Jan Tscherning podle M. A. Lublinského, *Svatý Jan Sarkandr*
značeno: vlevo dole: *honoru delineavit Antoni(us) Lublinskj*; vpravo dole:
J. Tscherning s.

technika a rozměry: mědiryt, 13,1 x 8 cm

ulož.:

a) Olomouc, VK, sg. 36 062

b) Jako samostatný list Praha, NG, inv. č. R 80 863

lit.: Tenora – Foltýnovský 1920, s. 454; Pumpřla 1974–1979, X, s. 2294, č. 5264;
Zlámál 1990, s. 57; Fiala 2001, s. 577, pozn. 8, s. 583, pozn. 18; Mlčák 2004, s. 20,
obr. 4; Zelenková 2006, s. 341, č.k. III.2.16

Tortura seu elogium z roku 1689 Jiřího Protivína Žalkovského ze Žalkovic¹ je patrně první knihou vydanou v zemích Koruny české, která líčí život a smrt Jana Sarkandra.² Sarkandr, narozený ve slezském Skočově, působil jako farář v moravském Holešově. V roce 1620 byl protestanty v Olomouci umučen poté, co zachoval neporušitelnost zpovědního tajemství. Žalkovského spis *Tortura seu elogium* i pozdější německou verzi *Die Grausamme Tortur* [...] *Joannis Sarcander* (1702) zdobí frontispis provedený podle Lublinského návrhu olomouckým rytcem Janem Tscherningem. Lublinský znázornil mučeníka v polopostavě, modlíciho se před křížem. Podobiznu Sarkandra v kulatém medailonu zasadil jako perlu do veliké mušle, což koresponduje s připojeným nápisem „*Margarita Pretiosa MORAVICI CLERI*“ („vzácná perla moravského kněžstva“). Na znamení mlčenlivosti Sarkandr drží pod paží klíč a před sebou má položenou zamčenou knihu s nápisem „*conscientia*“ („svědomí“). Kolem mušle se vine stužka se základními údaji o jeho životě: „*Reverendus Dominus ex de SKOCZOWA Holeschon. Paroch(us) ab Haereticis odio fidei afflictus obiit 17. Mart(ii) Ao 1620 Olomutij*“ „Důstojný pán ze Skočova, farář holešovský, postižený nenávisť k víře od heretiků, zemřel 17. března r. 1620 v Olomouci“. Sarkandrovská perla spočívá na křídle moravské orlice, která nese v zobáku vavřínový věnec vítězství a v pařátu palmu mučednictví. Orlice shlíží na oltářní menzu, na níž je vyobrazeno Sarkandrově mučení v olomouckém vězení, označené „*Locus Torturarum, in publ. Carcerib(us) Olomucensib(us)*“. Z úst Sarkandra nataženého skřípec vycházejí svatá jména Ježíš, Marie, Sv. Anna („IHS, MRA, ANNA“), která podle legend vzýval během mučení.³ Lublinského vyobrazení mučení se v mnohých rysech shoduje s anonymním obrazem ze 17. století téhož námětu, který reprodukoval Tenora.⁴ Menza je lemována žalmickým citátem „*Propter verba labiorum tuorum Ego custodivi vias duras. psal. 16*“ („Slovu tvých rtů věren vyvaroval jsem se

¹ František Fridrich Žalkovský ze Žalkovic († 1709), pocházel z moravské vladycké rodiny. Dosáhl titulu magistra svobodných umění a bakaláře bohosloví. Působil jako farář, děkan a nakonec jako arcibiskupský vikář v bechyňském kraji.

² Tobolka 1967, IX, s. 173.

³ Tenora a Foltýnovský 1920, s. 576. Uvádá tak i sám Žalkovský, s. D3v.

⁴ Tenora a Foltýnovský 1920, s. 576, s údajem, že obraz se nachází v kněžském semináři v Olomouci. I přes špatně zřetelnou reprodukci se nezdá, že by autorem plátna byl Lublinský.

stezek rozvratníka“; Ps 16,4) a vpředu ozdobena znakem a iniciálami autora, Jiřího Protivína Žalkovského ze Žalkovic.

Jakožto slezský rodák a kněz měl Lublinský k osobnosti Jana Sarkandra jistě blízko. To naznačuje i dedikace, kterou připojil ke své signatuře: „*honorī delineavit Antoni(us) Lublinskj*“.

C.3.9

Amandus Hermann, *Tractatus Theologici* [...] (I–IV)

Coloniae, Prostat Francofurti apud Balthasarem Joachimum Endterum, Bibl. Norib. 1690–1696

2°

frontispis: Johann Ulrich Kraus podle M. A. Lublinského

značeno: vlevo dole: *del. Anto. Lublinski Can. Reg. Olomutij*; vpravo dole: *Joann. Ulrich Kraus s.*

technika a rozměry: mědiryt, 28,3 x 17,6 cm

ulož.: Praha, NK, sg. 21 E 2 (I–IV.); sg. 46 A 11 (I. díl); 46 A 12 (4. díl); Olomouc, VK, sg. II 630274 (II. díl); sg. II 2552 (IV. díl)

lit.: Zelenková 2005, s. 526 obr. 3

Jednou z posledních Lublinského realizací vůbec je frontispis k čtyřsvazkovému *Tractatu theologici* františkána Amandu Hermanna. Tímto dílem se uzavřela Lublinského spolupráce na výzdobě spisů františkánského učence (srov. č.k. C.3.3; č.k. C.3.7). Hermannův scotistický monumentální opus vycházel mezi lety 1690–1696. Všechny svazky zdobí stejný frontispis, kterým Lublinský v nápadité alegorické kompozici vyjádřil obsah všech čtyř dílů teologických traktátů. V roce 1690, kdy Lublinský zemřel, vyšel první a čtvrtý svazek. První kniha traktátů pojednává především o tajemství Boží trojjedinosti, čtvrtá o církevních svátostech a trestech. Třetí svazek vyšel roku 1693 a Hermann se v něm věnoval Kristově úloze Spasitele, osobě Matky Boží atd. V roce 1696 vyšel poslední, druhý svazek s traktáty zabývajícími se Bohem Stvořitelem a dalšími teologickými dogmaty.¹

Jednotlivá Hermannem pojednávaná témata Lublinský shrnul do neobvyklého celku drapériovo-oblačné kartuše, která se vznáší v nebeském prostoru. Její středobod představuje slunce s vepsaným Božím trojúhelníkem, u něž je napsán zkrácený obsah prvního dílu: „*De Deo Uno et Trino*“ („O Bohu jediném a trojím“). Do trojúhelníku dýchají tváře Boha Otce a Krista a na protnutí jejich dechů se vznáší holubice Ducha svatého. Tento neobvyklý motiv připomíná do jisté míry grafické vypořádání Svaté trojice od Hieronyma Wierixe.² (obr. C.3.9.1) Ze setkání Boží trojjedinosti kanou dolů krůpěje milosti, onačené jako „*Gratia*“. Sestoupení Ducha svatého a milosti do Marie Panny je vyjádřeno lilií, do níž krůpěje kanou. Nápis kolem lilie „*Plena*“ dává dohromady s výše uvedeným „*Gratia*“ začátek andělského pozdravení („*Ave Maria, gratia plena*“). Začátek pozdravení „*Ave*“ vychází z úst anděla Zvěstování, který klečí s lilií v ruce na oblaku. U lilie Panny Marie je připojen nápis „*de Incarnatione*“, připomínající vtělení Krista do lidské podstaty, jemuž se Hermann věnoval ve třetím dílu. Lilie Panny Marie stojí na hostii zářící na vrcholu obětního kalichu. Ten je postaven na apokalyptickém Beránkovi (Kristu), ležícím na knize se sedmi pečeti. U kalichu je nápis „*de Sacramentis*“ („O svátostech“), vztahující se k obsahu Hermannovy čtvrté knihy. Kniha z Janova *Zjevení* je vložena do kotvy, kterou drží personifikace Naděje s nápisem „*Spes sustentat*“ („Naděje podporuje“). Naděje vzhlíží k postavě Lásky, která klečí na oblaku s nápisem „*Charitas possidet*“ („Láska vládne“). A Láska, poslední z trojice teologických ctností, hledí vzhůru k Víře, která symbolicky odhrnuje oponu Božích tajemství „*Fides revelat*“ („Věra odhaluje“). Protipól k postavě Víry tvoří na protější straně nebes vůdce nebeského vojska, archanděl Michael, na jehož praporci

¹ Na frontispisu tištěném k naposled vydanému svazku je již patrné značné opotřebení plotny.

² Hollstein, Dutch and Flemish, LXI, The Wierix Family, III, s. 4, č. 396, 397.

je uvedeno „*Quis ut DEUS*“. Nápis „*de Angelis*“ nad hlavou Víry a „*de Lapsu Angelorum*“ u padajících hvězd upozorňují na to, že Hermanovy traktáty druhého dílu se zabírají také anděly a jejich pádem. Hermannem pojednané svátosti jsou znázorněny a popsány v medailonech ve dvou rozích kartuše. Zleva je to křest „*Baptismus*“, biřmování „*Confirmatio*“, svátost pokání a smíření „*Poenitentia*“, svátost posledního pomazání „*Extrema unctio*“, svátost kněžství „*Ordo*“ a svátost sňatku „*Matrimonium*“. V průzoru mezi rohy kartuše dole se v oblaku objevují čtyři kardinální ctnosti, Obezřetnost, Mírnost, Spravedlnost a Síla, k nimž náleží nápis „*de Virtutibus*“ („o ctnostech“). Pod nimi je na srpku zeměkoule nápis „*De Actibus Humanis Bonis & Malis*“ („O lidském dobrém a špatném konání“). Na pásce zcela vespod obrazu je uveden zkrácený titul Hermannova opusu: „*Tractatus Theologici, In Libros Sententiarum Scoti. Authore P. F. Amando Hermann, Ord. Min. Refor.*“ („Teologické traktáty na knihy Scottových myšlenek autora Amanda Hermana, kněze a bratra řádu menších bratří reformátů“).

Stojí za zmínku, že na Lublinského návrhy výzdoby děl A. Hermannova navázal později jeho žák, premonstrát Dionýsius Strauss. Podle Straussovy předlohy vyryl P. J. Liedenhoffer frontispis k Hermannově *Ethica sacra*, vydané v roce 1697.

C.3.10

Amandus Friedenfels, *Gloriosus Sanctus Romedius [...] nec non Gloriosa Domus Comitum de Thun [...]*

Praha, Jiří Samuel Beringer, 1699

2°

2 ilustrace: Michael Rivola podle M. A. Lublinského

1. ilustrace, „K“ (s. 123), mědiryt, 18,1 x cca 19 cm

1. ilustrace, „M“ (s. 138), mědiryt, 20,2 x cca 17,5 cm

značeno: vlevo dole: *P. A. Lublinski del.*; vpravo dole: *M. Rivola sculp.*

ulož. (výběr): Praha, NK, sg. 51 A 40; Praha, UPM, sg. G 365 C

lit.: Dlabáč 1815, s. 582, č. 2a–gg; Nagler XIV, s. 524; Toman 1950, II, s. 365; Preiss 1970, s. 233–234; Pumprla 1974–1979, III, s. 684, č. 1608, č. 1609; Zelenková 1999, s. 33; Mlčák 2002, s. 279; Togner 2004, s. 34, 36, 262–263, č.k. 7.3.18, obr. 226–229; Preiss 2008

Úctu k legendami opředenému tyrolskému poustevníku sv. Romediovi pěstovala v Čechách hrabata z Thunu, jejichž byl sv. Romedius rodovým patronem. Jinak zůstal okruh světcova kultu omezen na místo jeho narození a působení.¹ Pod záštitou hraběte Romedia Konstantina Thuna vydal v roce 1699 strahovský premonstrát a thunovský kaplan Amandus Friedenfels (1644–1732) tisk *Gloriosus Sanctus Romedius*, věnovaný císaři Leopoldu I. a arcivévodě Josefovi. Friedenfelsovo dílo není jen hagiografickým pojednáním o tyrolském světcovi, ale také oslavou rodu Thunů a kaple, kterou postavili k jeho počtě na svém zámku v Cholticích. Výzdoba kaple a její program jsou popsány v druhém Friedenfelsově díle, vydaném současně s *Gloriosus Sanctus Romedius* a nazvaném *Ectypon [...] capellae S. Romedii*.² Oba tisky jsou ilustrovány mědirytinami pražského rytce Michala Rivoly. Kaple sv. Romedia, bohatě zdobená freskami, štuky a obrazy, byla vysvěcena v roce 1692. Nástěnné malby s náměty ze života světce provedl Johann Steger, původem augsburský malíř působící v Čechách a na Moravě. Stegerovy malby tvoří v grafickém přepisu Michala Rivola ilustrační doprovod Friedenfelsova „*Romedia*“ i „*Ectyponu*“. Dlabáč o Rivolovi napsal „*ein sehr guter Kupferstecher in Prag*“. Rytiny pro Friedenfelsova díla však Rivolu představují jako rytce podprůměrného. Většina Rivolových ilustrací udává jako autora předlohy Johanna Stegera. U dvou výjevů z legendy sv. Romedia je jako kreslíř uveden Antonín Lublinský. Rytina „K“ znázorňuje tridentského biskupa sv. Vigila, kterého ve snu navštívil zesnulý Romedius a zjevil mu, že jím vystavěný kostel byl již vysvěcen anděly. Ilustrace „M“ zobrazuje Romedia, sedícího na ochočeném medvědovi, jak vyhání ďábla z posedlého muže.

Vzhledem ke stylové podobnosti kompozic navržených Stegerem a Lublinským není možné jednoznačně rozhodnout, kdo z nich byl autorem předlohy pro nesignovanou ilustraci zobrazující smrt sv. Romedia.³

Otázkou také zůstává, jakou měrou se Lublinský podílel na ikonografické koncepci choltických fresek. Hlavním autorem programu výzdoby kaple sv. Romedia

¹ K thunovskému kultu sv. Romedia a choltické kapli naposledy podrobně Preiss 2008 (v tisku).

² *Ectypon ...capellae S. Romedii, QuamRomedius Constantinus Sacri Romani Imperii Comes de Thun etc. In Arce Sua Choltitzensi extruxit*, Pragae 1699.

³ *Ectypon*, s. 35. Togner se domnívá, že autorem předlohy byl Lublinský. Podle mého názoru je kompozice na Lublinského až příliš jednoduchá.

byl královéhradecký biskup Jan František Kryštof z Talmberka, který si patrně Lublinského přizval jako poradce. Talmberkovi musely být Lublinského inventorské dovednosti známy přinejmenším z univerzitní teze V. F. J. Klobasy z roku 1682, která mu byla věnována (srov. č.k. C.1.21).

Johann Steger s Lublinským spolupracoval častěji, např. při freskové výzdobě kostela na Svatém Kopečku. Mezi oběma umělci však postupně zavládlo konkurenční napětí a je známo, že Steger Lublinského návrhy neprováděl vždy s nadšením.⁴ To mohlo být důvodem, proč Steger v Cholticích provedl podle Lublinského návrhů pouze dvě pole nástěnných maleb.

⁴ Cerroni na základě starších pramenů uvádí, že Steger nechtěl na Svatém Kopečku malovat podle Lublinského předloh, ale jako zkušený malíř hodlal pracovat podle vlastní invence – srov. Mlčák 2002, s. 277.

C.3.11

Fridericus Redman, *NOMEN TUUM Ita Magnificavit [...] Id est ELOGIA MARIANA [...]*¹

Brno, Jan František Svoboda – vdova Marie Alžběta, 1703

2°

rytina za titulním listem: Jan Tscherning podle M. A. Lublinského

značeno: vlevo dole: *delin. R.D. A. Lublinsky*, vpravo dole: *I. Tscherning sculpsit*

technika a rozměry: mědiryt, 16,1 x 11,7 cm

ulož.: Olomouc, VK, sg. II 339 44; sg. II 601 064; samostatně je list uložen v grafické sbírce Arcibiskupského zámku v Kroměříži, inv. č. B 215 – 17228

lit.: Breitenbacher 1935, s. 133; Pumpřla 1974–1979, VII, s. 1667–1668, č. 3806;

Zelenková 1999, s. 33, pozn. 78. 168, pozn. 4; Mlčák 2004, s. 20; Togner 2004, s. 261, č.k. 7.3.15

Knihla zábrdovického premonstráta Fridricha Redmana *NOMEN TUUM Ita Magnificavit* je souborem mariánských elogií věnovaných oslavě Panny Marie Křtinské. Jednotlivá elogia jsou vystavěna na mariánských invokacích, chronologicky vybraných z děl rozličných křesťanských autorů. V každé citaci je přítom obsažen chronogram, odpovídající jednomu roku postupujícímu od Léta narození Páně až k roku vydání tisku 1703.

Tisk zdobí Lublinským navržené vyobrazení „pravé podoby“ Panny Křtinské. Janem Tscherningem provedená rytina je otištěna na stránku s Redmanovým věnováním „Nebeské císařovně a královně [...] Panně Marii“. Korunovaná Panna Maria s Ježíškem na rukou stojí v raně barokní nice, která je ozdobena andílčími hlavami a několika votivními dary. Závoj Matky Boží drží dva andílci, stojí na soklech před nikou. Pod jejíma nohama je umístěna deska s nápisem: „*Vera Effigies B. V. MARIEA in Valle Kyritainensi Ordin. Praem. Zabrdov. M.*“

Zůstává otázkou, zda Lublinský nakreslil vyobrazení Křtinské Thaumaturgy přímo pro Redmanovo připravované dílo, tedy patrně na konci devadesátých let 17. století, nebo zda bylo původně určeno pro jinou příležitost a návrh (či přímo plotna) zůstal v majetku zábrdovických premonstrátů, v jejichž správě bylo poutní místo ve Křtínách. Lublinský pro ně pracoval několikrát: Pannu Marii Křtinskou oslavil ještě v nejméně jednom návrhu pro rytinu (srov. č.k. C.4.1) a možná také dalším knižním frontispisem (č.k. C.5.1)

¹ *NOMEN TUUM Ita Magnificavit, ut non recedat Laus Tua de Ore Hominum. Id est ELOGIA MARIANA quibus B. V. MARIAM sine peccato originali conceptam Sancti Patres, Summi Pontifices, [...] alijque Auctores exornarunt, et decorarunt. Quae Chronologice collegit, et a I. Dominicae Incarnationis Anno MDCCIII gemine conquisivit [...] P. Fridericus Redman, Sac. Can. et Exempti Ordinis Praemon. Coenobij Zabrdoviscensis ad Brunam Canonicus. Brunae 1703*

C.4 Devocionální grafika a podobizny

C.4.1.

Zázraky Panny Marie Křtinské

rytec: Philipp Kilian

značeno: vlevo dole: *Philip Kilian scupls.*; vpravo dole: téměř nečitelná, dodatečně odstraněná signatura Lublinského

technika a rozměry: mědiryt, 33,9 x 44,8 cm (oříznuto)

ulož.: Praha, NG, inv. č. R 237 417; Křtiny, Děkanský a farní úřad; Brno, Muzeum města Brna, inv. č. 3209

lit.: Horyna – Royt 1994 (Horyna), s. 8; Zelenková 1999, s. 165–168, č.k. 33; Togner 2004, s. 262, č.k. 7.3.15

Lublinský byl oblíbeným umělcem zábrdovických premonstrátů, jmenovitě opata Bohumíra Olenia (srov. č.k. C.3.4). Milostnou sochu Panny Marie ze Křtin, která byla ve správě zábrdovických premonstrátů, Lublinský znázornil na frontispisu k *NOMEN TUUM Ita Magnificavit* F. Redmana (č.k. C.3.11) a možná také k *Vallis baptismi* M. A. Vigsia (č.k. C.5.1). Rozměrný devocionální list provedený Philippen Kilianem je nejnáročnější Lublinským navrženou rytinou oslavující Křtinskou Thaumaturgu.

Scéna je utvářena přísně symetricky. Jejím ústředním bodem je zázračná socha Panny Marie Křtinské, kterou nesou tři andělé nad křtinským údolím. Nebeský doprovod Matky Boží tvoří čeští a moravští zemští patroni. Po její pravé ruce sedí v oblaku sv. Vojtěch s veslem, za ním stojí sv. Prokop s křížem a nejspíše sv. Vít. Na protější straně sedí Václav s praporem a štítem se svatováclavskou orlicí a vedle něj sv. Cyril a sv. Metoděj.

V předním plánu pozemské roviny se Panně Marii Křtinské přichází poklonit procesí žen s hradebními korunami na hlavách, symbolizujících moravská a česká města. Na pravé straně vede Moravie s moravskou orlicí na prsou průvod Brna, Olomouce, Uherského Hradiště, Kroměříže a Prostějova.¹ Na protější straně následuje Čechii se zemským lvem na plášti trojice měst; určit lze pouze Litomyšl s lilí ve znaku.²

Před procesími měst jsou naproti sobě umístěny dva sokly, na nichž spočívají busty zakladatelů poutního místa. Zleva hledí vzhůru k Panně Marii Lev z Klobouk, připojeným nápisem představený jako zakladatel kláštera a konventního kostela „*Fundator Leo Comes de Klobuk Maioris Templi Kyr(it)e(n)s(is) et Coenobii Canonissaru(m) Praem*“. Jeho choti Rejčce, jejíž busta rovněž vzhlíží k Panně Marii, byly přisouzeny zásluhy o zřízení farního kostela, ve kterém byla přechovávána milostná socha. Praví tak nápis vytesaný na soklu pod Rejčkou „*Fundatrix Riecka Com. de Klobu(k) Templi B. V. M.*“ Oba nejstarší kostely jsou na soklech schematicky vyobrazeny.³ Na kvádru pod Rejčkou je navíc vytesána číslý označená legenda: „1. *Templ(um) mi.(nus) B(eatae) V(irginis) M(ariae)* 2. *Tem(plum) ant(iquum)* 3. *Can. 4. Sacerdo. 4. Pag(us) 5. Process(us) 6. Sacellu(m) 7. Civit(atum) Proces(sus)*“.

¹ Znak poslední klečící ženy je neurčitý.

² Lev na štítě druhé ženy je velmi obecným znakem a poslední poutnice drží místo znaku hůl.

³ Horyna rytinu zmiňuje jako nejpodrobnější ikonografický doklad podoby obou původních kostelů, Horyna – Royt 1994, s. 8–9.

Vztahuje se ke krajinnému prospektu v pozadí scény, v němž se z různých stran do Křtin ubírají procesí poutníků; drobné číslice se však ve scénérii ztrácejí.⁴

Před postavou Moravie je položena kamenná deska s vytesanou dedikací: „*Statua Mirabilis pyssimae DEI Matris speciali sedulitate et veritate adumbrata, quae in Bukowinka inventa, et per im(m)emorabile tempus culta, Kyritainam A. 1210 delata fuit. Ubi a septem malis [Tartaris, Ziska, Igne, Rebelione, Turcis, Wallachis et Suecis] lacsita acessita Victrix adhuc stat: et rama V. soeculis gloriose notata miraculis (hic compendiae compendiose cum litu loci expressis) floret in Valle humiles Clientum suorum preces semper exauditura*“ („Podivuhodná socha nejzbožnější Matky Boží, vykreslená se zvláštní pečlivostí a výstižností, která byla nalezena v Bukovince a od nepaměti ctěna, L. P. 1210 byla přenesena do Křtin. Kde ohrožována sedmi zly: Tatary, Žižkou, ohněm, rebelií, Turky, Valachy a Švédy dosud stojí a pěti stoletími slavně poznamenána zázraky (zde stručně vyjádřenými společně s polohou místa) vzkvétá v údolí, vždy ochotná vyslyšet pokorné prosby svých chráněnců“). Zmíněných „sedm zel“ Lublinský personifikoval malými d'áblíky a záškodníky, vyhlížejícími mezi podstavci s bustami zakladatelského páru. Dětský žhář, švédský voják, jednooký Žižka a další kumpáni jako by se právě chystali k útoku. Věk těchto zástupců „sedmi zel“ zřejmě nebyl míněn pouze jako komická vložka, ale měl demonstrovat jejich nemohoucnost v porovnání s mocí Panny Marie Křtinské. Při pohledu na postavičku záluďného žháře s motýlími křídly či malého Žižky s dračími křídly je však zjevné, že Lublinský dětské záškodníky kreslil s humorem a chutí a nelze přitom nezpomenout jeho výrok „*pictores amant humores*“.⁵

Za průvody městských personifikací vyrůstají vysoké stromy, na které andělci připevňují štíty a svitky s uvedením zázraků vykonaných Pannou Marií Křtinskou; některé zázraky jsou vyryty přímo do kůry stromů. Číslice u jednotlivých nápisů udávají počet uzdravených a zachráněných z té které pohromy. Na stromu zcela nalevo sedí v koruně andílek, který drží dvě srdce spolu s nápisem „*Discordes iunxit Coniuges*“ („spojuje nesvorné manžele“). Andělci letící níže nesou svitek a štít s údaji „*A Lepra abominabilem totum mu(n)davit*“ („očistila (člověka) celého ohavného od lepry“) a „*V. Omni ope et robore destitutis auxilio fui*“ („byla pomocí pěti (lidem) zbaveným všeho majetku a síly“). Na sousedním stromu se na větvi houpe andílek a rozeznívá tak zvon, na němž počíná slovem „*hac*“ do kůry vyrytá věta „*Plurimos adiuvit aegros*“ („touto pomohla přepočteným nemocným“). Níže je na kmeni zavěšena kartuše s nápisem „*VI. lethalibus febribus et quinq(ue) vexatos morbis incurabilibus sanitati restituit*“ („uzdravila šest lidí sužovaných smrtelnými horečkami a pět nevyléčitelnými chorobami“). K vedlejšímu kmeni tři andělčiči přivazují oválné štíty nadepsané „*In Desperatione et morsu conscientiae solatium*“ („je útěchou v zoufalství a hryzáním svědomí“) a „*Septem cadentes illaesos servavit*“ („sedm padajících zachránila jako nezraněné“); na druhém štítu je vyobrazena osoba padající z velikého kvádru. Na kmeni je dále zavěšen votivní dar v podobě ucha, u něž je připomínáno „*Auditum multis reddidit surdis*“ („mnohým hluchým vrátila sluch“). Také tři stromy na pravé straně jsou pokryty nápisy. Na prvním je nejvýše připevněn svazek berlí, demonstrujících údaj „*IV. Claudos ambulare fecit*“ („učinila, že čtyři chromí chodili“). Do kmene vyryté poprsí muže se šátkem přes oči odkazuje k nápisu „*VII. Caecos illuminavit*“ („sedmi slepým prosvětliila zrak“). Andílek letící vedle kmene přidržuje kartuši, na níž se spolu s nápisem „*VI. arida morbis Corpora sanavit*“ („vyléčila šest těl vyschlých nemocí“) objevuje postava ležícího nemocného. Na kmeni následujícího stromu se pod

⁴ Najít lze číslo pět nad několika procesími, tři na střeše konventu a sedmičkou jsou označeny všechny znaky měst.

⁵ Kouřil 1979, s. 192.

vyobrazením tváře s vytřeštěnýma očima objevuje nápis „*III. Vertigine(m) et Deme(n)tiam et quien(n)alem Capitis dolorem fugavit*“ („třem zahnala závrať, šílenství a pětiletou bolest hlavy“). O kus níže jsou další záznamy: „*III. mergentib(us) et duobus terra obrutis opitulata est*“ („pomohla třem topícím se a dvěma zasypaným zemí“) a spolu se zavěšenou paží „*IV. Brachia curva rectificavit*“ („čtyřem narovnal pokřivené ruce“). Po posledním kmeni šplhají tři andílci, z nichž jeden z drží v náručí novorozeně. Na stromu jsou údaje vztahujících se k lidskému potomstvu a jeho počtí: „*XIII annis sterilem Prole ditavit*“ („po dvanáct let neplodnou štědře obdařila potomstvem“), „*VIII. abortus Passae prolem dedit viva(m) et Alteram post; V. infelices part(us) sexto felici beavit*“ („ženě trpící osmi potraty dala živého potomka; (a jinou) po pěti nešťastných porodech šestým šťastným obdařila“), „*Infantem tribus annis caduco laborantem liberavit*“ („dítě sužované po tři roky epilepsií zprostila nemoci“).

V pojetí listu se odráží Lublinského zkušenost s návrhy náročných scén univerzitních tezí. Charakteru jejich náročných scén je alegorická kompozice s Pannou Marií Křtinskou velmi blízká. Údaje rytiny se v zásadě shodují se dílem A. Vigsia *Vallis baptismii*, věnovaným oslavě Panny Marie Křtinské. V osmi paragrafech kapitoly sedmé Vigsius pojednává pohromy, které Křtiny stíhaly, tj. §1 Tatary, §2 husitské války, §4 požár r. 1611, §5 rebelie r. 1619, §6 Turky, §7 zbojnictví r. 1645 a §8 Švédi.⁶ V druhé části *Vallis baptismii* jsou pak zmíněny zázraky Křtinské Thaumaturgy.

⁶ *Vallis Baptismi* 1664 (č.k. C.5.1), s. 38–56.

C.4.2.

Vera Effigies Sv. Augustina

rytec: Jan Tscherning

značeno: dole pod obrazem: *P. Antonius Lublinsky Canon: R. Lateran: Olom.*

omnib(us) cultorib(us). humil. Dicat.; vpravo dole: *Joh. Tscherning sculpt.*

technika a rozměry: mědiryt, 16,9 x 11 cm

ulož.: Varšava, BU, inv. č. T 1086/I nr 519

lit.: Dlabáč 1815, s. 281, č. 10; Nagler XXI, s. 13, č. 28; Schramm 1894, s. 34–35

„Vera effigies“ sv. Augustina věnoval augustinián-kanovník Lublinský osobně hlavnímu patronovi svého řádu. Práví tak dedikace rytiny napsaná na svitku pod podobiznou sv. biskupa: „*Vera Effigies Magni Patris S. Aurelii Augustini Episcopi Hypponen: eccl: Doct: & Canon: Regul: ligislatoris. Iuxta Romanum originale in Vaticano*“ a pokračující při dolním okraji listu „*P. Antonius Lublinsky Canon: R. Lateran: Olom. omnib(us) cultorib(us). humil. Dicat.*“ („Skutečný obraz velkého Otce S. Aurelia Augustina, biskupa hipponského, církevního učitele a pastýře řádu kanovnické řehole podle římského originálu ve Vatikánu. Věnuje všem ctitelům Antonín Lublinský, augustinián kanovník lateránské kongregace v Olomouci.“) Lublinský sice nepřímou uvádí, že „pravou podobu“ sv. Augustina vytvořil podle římského originálu, ve skutečnosti mu však byla předlohou mědirytina Dominika Custose (cca 1550–1612). Custosovo vyobrazení sv. Augustina jako biskupa bylo součástí cyklu *Icones Institutorum sex illustrium in Christiana religione ordinum*, vydaného v Augsburgu v roce 1597 (obr. C.4.2.1). Na titulním listu k sérii podobizen šesti zakladatelů křesťanských řádů Custos uvádí, že je z větší části nakreslil podle „autografických“ vyobrazení v papežské oratoři v Římě (*Icones Institutorum sex illustrium in Christiana religione ordinum, pleaque ex autographis in Pontificio oratorio Romae extat delinaete*).¹

Na rozdíl Custosovy rytiny přioděl Lublinský sv. Augustina do zdobeného pluviálu, na jehož sponě plane hořící srdce, atribut církevního učitele. Portrét zasadil také do rámu, čímž zdůraznil dojem autenticity. Jinak je Lublinského pojetí stranově převrácenou kopií Custosovy rytiny.

Ačkoliv byla ikonografii sv. Augustina věnována početná literatura, problematika „vera effigies“ církevního učitele nebyla dosud zpracována. Nezmiňují ji ani klasická ikonografická kompendia, ani další méně dosažitelné publikace, věnované znázorňování sv. Augustina ve výtvarném umění.² Pokud je mi známo, existují přinejmenším dvě varianty Augustinovy „pravé podoby“: verze objevující se na Custosově rytině, která posloužila za vzor Lublinskému a častější typ, zobrazující sv. Augustina v mnišském hábitu, kterak vzhlíží ke křížifixu a sepisuje přitom některé ze svých děl.³ Také u mnišské varianty Augustinovy „vera effigies“ bývá uváděno, že vznikla podle starého originálu, uchovávaného v lateránské bazilice v Římě. Tato verze se objevuje se např. v pražském tisku z roku 1674 *Virorum illustrium arctioris*

¹ *Obrazy zakladatelů šesti křesťanských řádů namalované podle autografů v papežské oratoři v Římě.* Hollstein VI, s. 180, č. 25.

² Srov. Courcelle 1965–1991. *Augustine in Iconography* 1999. LCI, V, col. 277–290.

³ „Custosova verze“ sv. Augustina se objevuje také na obraze v kostelu Mariabrunn u Vídně.

*discalceatorum instituti in Eremitano Divi Augustini Ordine.*⁴

Lublinského „vera effigies“ sv. Augustina je bezesporu jedním z nejlepších výkonů rytce Johanna Tscherninga; čehož si povšiml již J. G. Dlabacž, když k jejímu záznamu připojil „sehr sauber gestochen“.

K rytině se váží dvě kresby, z nichž jednu lze považovat za Lublinského návrh, druhou patrně za kopii (č.k. A.1.8.A; č.k. A.1.8.B).

⁴ *Virorum illustrium arctioris discalceatorum instituti in Eremitano Divi Augustini Ordine Athletarum....a Conventu Bohemo-Pragensi ejusdem Ordinis et Instituti ... MDCLXXIV*; tisk je vyzdobeném převážně G. de Groosem rytými podobiznami slavných augustiniánů a augustiniánek.

C.4.3

Sv. Anna Samatřetí

rytec: Bartholomäus Kilian

značeno: vlevo dole: *P. A. Lublin. del;* vpravo dole: *B. Kilian sculp.*

technika a rozměry: mědiryt, 11,9 x 7,1 cm

ulož.: Augsburg, SSB, inv. č. B. Kilian 2/381; Praha, SK, grafická sbírka, inv. č. GFK 40/65 – 1591 (poškozený a oříznutý exemplář)

lit.: Hollstein XVI, s. 94, č. 35

Půvabnou scénku se sv. Annou Samotřetí Lublinský patrně nakreslil na zakázku starobylého a významného olomouckého bratrstva sv. Anny, které v té době působilo u jezuitského kostela.¹ Napovídá to parafrázovaná citace ze 73. žalmu, který se vine kolem medailonu rámuujícího výjev: „*Memor esto Congregationis Tuae*“ „*Quam possedisti ab initio ps. 73 v. 2.*“ („Bud' pamětliv(a) Tvé kongregace“ „Rozpomeň se na svou pospolitost, kterou jsi před věky získal(a)“).² A svědčí pro to také modlitba ke sv. Anně vepsaná do textového pole rytiny: „*Anna! pia Mater Ave! Cujus Nomen est Suave: Anna sonat gratiam. Ave Jesse radix florens, Quae coelestis das odoris Perennem fragrantiam. Ave Parens Stellae Maris, Quam tu nuptam Contemplaris Regis Regum Filio. Tu, quae sola meruisti, esse Mater Matris Xti preces nostras suscipe. Tu Nos Matri, atq(ue) Proli Regi a Reginae Poli, commendare non desine.*“

Vyobrazení vyniká křehkostí stylu a něžnou náladou. Panna Maria láskyplně podpírá Ježíška, který šlape po hadu prvotního hříchu. Malý Kristus zároveň jemně hladí svou babičku po tváři a žehná jí. Vzhledem k důvěrné atmosféře a typice postav se lze domnívat, že Lublinský scénu nakreslil podle zatím neznámé devocionální rytiny, nejspíše nizozemské proveniencí.

¹ Nešpor 1936, s. 125, 188.

² „recordare congregationis tuae quam possedisti ab initio“ *Ps* 73,2.

C.4.4

Sv. Jan Evangelista

rytec: Bartholomäus Kilian

značeno: vlevo dole: *del. P. Ant. Lublinsky C. R.*; vpravo dole: *B. Kilian sculp.*

technika a rozměry: mědiryt, 23,7 x 14,3 cm

ulož.: Augsburg, SSB, inv. č. B. Kilian 2/379¹

lit.: Hollstein XVI s. 99, č. 70; Togner 1996b, s. 113, obr. 62; Togner 2004, s. 265, č.k. 7.3.21

Lublinským navržená rytina zobrazuje sv. Jana Evangelistu na Pathmu. Klečící apoštol s perem v ruce ukazuje na rozměrný svitek, na kterém je napsán začátek z jeho evangelia „*INITIUM S. EVANGELII, SECUNDUM JOANNEM*“ (Jan 1,1–14). Podle Tognera se jedná o „kredenční tabulku“ – tisk s výňatkem z Písma sloužící ke čtení během bohoslužeb.

¹ Plotna je uložena v Muzeu Kroměřížska v Kroměříži. Togner udává také existenci blíže nespecifikovaného otisku (patrně pozdějšího) v Olomoucké soukromé sbírce (patrně vlastní).

C.4.5

Sv. Jan Křtitel

rytec: Jan Tscherning

značeno: vlevo dole: *A. Lublinsky C. R. del;* vpravo dole: *I. Tscherning sculp.*

technika a rozměry: mědiryt, 24,2 x 14,6 cm

ulož.: blíže neurčená soukromá sbírka¹

lit.: Togner 1996b, s. 113, obr. 63; Togner 2004, s. 266, č.k. 7.3.23

Kompozičně i ikonograficky nenáročnou rytinu provedl slezský rytec Jan Tscherning. V textovém poli je uveden výňatek z 26. žalmu „umývám si ruce v nevinosti“, „*Lavabo inter innocentes manus meas*“ (Ps 25,6–12), obsahově vhodně korespondující s námětem Kristova křtu.

¹ Plotna je uložena v Muzeu Kroměřížska v Kroměříži. Togner udává existenci blíže nespecifikovaného otisku (patrně pozdějšího) v olomoucké soukromé sbírce (patrně vlastní).

C.4.6

Sv. Antonín Paduánský

a)

rytec: Bartholomäus Kilian

značeno: vlevo dole: *del. P. Ant. Lublin. C. R.*; vpravo dole: *B. Kilian sculp.*

technika a rozměry: mědiryt, 11,4 x 6,2 cm

ulož.: Augsburg, SSB, inv. č. B. Kilian 2/380

lit.: nepublikováno

b)

rytec: Bartholomäus Kilian

značeno: vlevo dole: *del. P. Ant. Lublin. C. R.*

technika a rozměry: mědiryt, 11,4 x 6,2 cm

ulož.: Olomouc, SOA, sbírka litografií a fotografií, inv. č. 151/VII,10

lit.: Wiecek 1957, obr. 10; Togner 2004, s. 265, č.k. 7.3.21

Rytinka provedená podle Lublinského jednoduchého návrhu B. Kilianem, zobrazuje sv. Antonína Paduánského zcela tradičně. Světec chová v náručí Ježíška, který jej jednou rukou hladí po bradě a v druhé drží lilii, atribut sv. Antonína. Před světce leží na stole otevřená kniha, další z jeho atributů. Výjev je zasazen do kruhového medailonu, kolem něhož se vinou lilie a rollwerkové zdobení. V horním i spodním poli rollwerkové kartuše je latinsky vepsáno responsorium ke sv. Antonínovi.

Dodatečný otisk z Kilianem provedené plotny je uložen ve Státním okresním archivu v Olomouci. Na plotně bylo vymazáno jméno rytce a nezřetelná je také poslední věta modlitby, která byla překryta akantovým ornamentem. Kvalita olomouckého otisku je kvůli znatelnému opotřebení plotny o mnoho nižší, než je tomu u augsburského exempláře.

C.4.7.

Sv. Antonín Paduánský

rytec: Jan Tscherning

značeno: vlevo dole: *Ant. Lublinsky delin.*

technika a rozměry: mědiryt, 11,3 x 6,5 cm

ulož.: Olomouc, SOA, sbírka litografií a fotografií, inv. č. 150/VII, 9

lit.: Wiecek 1957, obr. 11; Togner 2004, s. 264, č.k. 7.3.20

Drobná devocionální rytina patří k Lublinského nejméně náročným dílům. Také rytecké provedení je značně průměrné. Za autora rytiny lze považovat J. Tscherninga, čemuž nasvědčuje jednak styl práce, jednak náznak začátku Tscherningovy signatury, znatelný v pravém dolním rohu otisku. V textovém poli listu jsou patrné nerovnoměrnosti, které vznikly při úpravě plotny pro dodatečné vydání s německým textem. Tehdy byla také odstraněna Tscherningova signatura. Lublinského kompozice přitom nedoznala změn. Znázorňuje sv. Antonína Paduánského klečícího před Pannou Marií, která se zjevuje v oblaku a podává mu cingulum s korunované srdce a vyobrazením ukřižovaného Krista. Motiv srdce vypovídá o k Antonínově horoucí lásce ke Kristu a Panně Marii; může také odkazovat k jeho pohřebnímu kázání na motiv Kristových slov: „Neboť kde je váš poklad, tam bude i vaše srdce“ (Lk 12,34).¹ V pozadí scény se otvírá pohled na siluetu města, zřejmě Olomouce.

Na plotnu dodatečně vepsané německé verše vyzývají sv. Antonína jako ochránce proti požáru, moru a čarodějnictví:

*„Dieß ist Mariae Wappen und Schildt
Mit vilen grossen Gnaden erfüllt
Und ist zu wissen dass es sey
Ein hilf vor brunst, pest, und Zauberey.“*

¹ LCI, V, col. 220, col. 222.

C.4.8 Sv. Dismas

rytec: Jan Tscherning

značeno: vlevo dole: [P.] *ALublin. delin.*; vpravo dole: *Joh. Tscherning*

technika a rozměry: mědiryt, 11,8 x 7,3 cm

ulož.: Varšava, BU, inv.č. T 1086/III nr 956

lit.: nepublikováno¹

Rytina zobrazuje „svatého lotra“ a patrona za dobrou smrt, svatého Dismase. Evangelista Lukáš líčí, kterak byli spolu s Kristem ukřižováni dva lotři. Zatímco zločinec po levici se na kříži rouhal, druhý litoval svých hříchů a uznal jej za svého Pána. Ježíš mu za to přislíbil, že ještě téhož dne s ním bude v ráji. Apokryfy a legendy nazvaly „dobrého lotra“ Dismasem; uctíván byl hlavně ve františkánském prostředí.²

Lublinský znázornil Dismase na kříži na Golgotě, jak volá ke Kristu: „Domine memento mei“ („Pane, pamatuj na mě [až přijdeš do svého království]“; *Lk* 23,42). Nad jeho hlavou je na kříži tabulka s nápisem „DISMAS Latro“ („Dismas lotr“). Kolem vyhlížejí z oblaků andělci, z nichž jeden drží jako znamení spásy nad Dismasovým křížem palmovou ratolest a vavřínový věnec.

Pod vyobrazením je latinská modlitba ke Kristu: „Mariam absolvisti, et latronem exaudisti, mihi quoq(ue) spem dedisti.“ („Marii jsi propustil a zločince vyslyšel, mně jsi dal naději.“)

¹ Za upozornění na tuto rytinu děkuji panu Dr. P. Oszczanowskemu.

² Srov. *Lk* 23,32–43. *Die Legenda aurea* 2004, s. 199. LCI, VI, col. 68–71.

C.4.9

Sv. František Xaverský

rytec: Jan Tscherning

značeno: vlevo dole: *ALubl: del:*; vpravo dole: *I. Tscherning sc:*

technika a rozměry: mědiryt, 10,7 x 6,5 cm

ulož.: Varšava, BU, inv. č. T 1086/III nr 685

lit.: nepublikováno¹

Devocionální rytina zobrazuje sv. Františka Xaverského jako „odháněče moru“ – „*S. Francisc(us) Xaveri(us) S.I. Pestis Profligator*“, jak praví nápis na okraji listu. Rytina slovem i obrazem kodifikuje přesvědčení, že vzývání sv. Františka Xaverského pomáhalo v období morových nákaz. Xaverius byl jako protimorový patron uctíván zhruba od 30. let 17. století, podobně jako sv. Ignác.² Světec je znázorněn, jak žehná skupince nemocných, od níž odlétá morová smrtka. Děj se odehrává v exotickém prostředí ruiny, za kterou vyrůstají palmy.

¹ Za upozornění na tuto rytinu děkuji Dr. P. Oszczanowskemu.

² Osswald 2002, s. 75.

C.4.10 Sv. Rosálie

rytec: Jan Tscherning

značeno: vlevo dole: *ALublinski deli.*; vpravo dole: *I. T. S.*

technika a rozměry: mědiryt, 10,4 x 6,1 cm

ulož.: Varšava, BU, inv. č. T 1086/III nr 800

lit.: nepublikováno¹

Drobná rytina představuje sicilskou divotvůrkyni sv. Rosálii. Rosálie, dcera urozeného Sinibalda, pána z Quisquiny, žila ve 12. století. Podle legend se rozhodla vzdát světského života a uchýlila se do jeskyně na hoře Monte Pellegrino u Palerma; údajně pobývala také několik let ve sluji u San Stefano Quisquina. Na Monte Pellegrino Rosálie zemřela jako poustevnice v zapomnutí. Její zachovalé tělo s věncem růží na hlavě bylo nalezeno v roce 1624, v čase morové epidemie. Když bylo přeneseno do Palerma, mor náhle ustal. Rosálie byla poté prohlášena za patronku Palerma a proti moru a její eremitáž na Monte Pellegrino (Santuario di Santa Rosalia) se stala významným poutním místem. Na oltáři je tu socha spící světice s věncem růží na hlavě od Gregoria Tedeschiho z roku 1625, která se stalo prototypem dalších vyobrazení sv. Rosálie. Kult sv. Rosálie, kanonizované v roce 1630, podporovali obzvláště jezuité.² Ti jej záhy přenesli do českého prostředí, kde byla sv. Rosálie uctívána již kolem poloviny 17. století.

Lublinským navržená rytina nepůsobí na první pohled nijak zajímavě. Ve skutečnosti se však jedná o zaznamenáníhodný doklad kultu sv. Rosálie v česko-moravském prostředí, který vyniká ikonografickou přesností. Lublinského vyobrazení svaté poustevnice ponořené do meditace věrně následuje prototyp Gregoria Tedeschiho. Ikonograficky precizní Lublinský tedy opět pracoval grafické předlohy (zatím neurčené). Rovněž nápis vytesaný na kamenném bloku: „*Ego ROSALIA Sinibaldi Qiusquin(ae) et Rosarum Dni FILIA Amore Dni mei IESU Xti in hoc antro habitare decrevi*“ („Já, ROSÁLIE, dcera Sinibalda z Qiusquiny a pána Růží, jsem se z lásky ke svému pánu Ježíši Kristu rozhodla bydlet v této jeskyni“) je přesným přepisem slov, která světice údajně vytesala do stěny své jeskyně v Qiusquině. Nad ní se vznášejí dva andělci, z nichž jeden nese nápis: „*ROSALIA ERIT IN PESTE PATRONA*“ („Rosálie bude patronkou proti moru“) a druhý zasypává poustevnici růžemi. Z oblaku vyhlíží Kristus, jemuž Rosálie zasvětila svůj život.

Lublinský, případně jiný autor koncepce rytiny vycházel z naučného tisku *Život svaté panny Rozálie*, vydaného pražskými jezuitami v roce 1649.³ V tomto anonymním spise nalezneme vylíčení všech motivů, objevujících se na Tscherningově rytině. Uveden je tu mj. latinský nápis v jeskyni na Quisquině a jeho český překlad. S obzvláštním zalíbením je popisován život sv. panny ve společnosti andělů, kteří prý zdobili její příbytek růžovými věnci a kvítím. Poustevnice naopak obětovala Kristu a Panně Marii tolik růží, kolik odříkala Zdrávasů růžence.

¹ Za upozornění na tuto rytinu děkuji panu Dr. P. Oszczanowskému.

² Collura 1977. LCI, 8, col. 288–290.

³ Praha, NK, sg. 54 H 218. Srov. I. Čornejová in *Jezuité a Klementinum* 2006, s. 85, č.k. 61.

C.4.11 Sv. Pavlína

rytec: Jan Tscherning

značeno: vlevo dole: *del. Ant. Lublinski*; vpravo dole: *Io. Tscherning sculps.*

technika a rozměry: mědiryt, 11,5 x 6,2 cm

ulož.: Varšava, BU, inv. č. T 1086/III nr. 463

lit.: Zelenková 2005a, s. 30, obr. 5¹

Svatá Pavlína, patronka Olomouce a proti moru, patří v Lublinského díle k motivům frekventovaným. Svatopavlínský „svatý obrázek“ provedený Janem Tscherningem zobrazuje světici s atributy lebky, palmové ratolesti a hromady kamení v záhybu pláště, jak klečí na oblaku na Olomouci. Připojenými nápisy je charakterizována jako olomoucká patronka a „lék proti moru“ – „*Contra PESTEM Medicina*“; „*S. PAVLINA V. et Martyr Olomucensis Patrona*“. Na znamení těchto slov se sv. Pavlína obrací s prosebným gestem k andělu morové zhouby. Ten vyhlíží z nebes a na znamení hrozby pozdvihuje apokalyptický plamenný meč a lebku. Že byly její přímlyvy vyslyšeny, dokládá druhý anděl, který na zemi odklání z hnátu smrtky morový šíp namířený na Olomouc.

Podobné ztvárnění sv. Pavlíny jako na Tscherningově rytině použil Lublinský také v návrhu teze Antonína Mitzkyho v roce 1681 (srov. č.k. C.1.19). Vlivu Lublinského pojetí sv. Pavlíny jako ochránkyně proti moru v umění 17. a 18. století jsem věnovala samostatnou studii.² K tehdy zmíněným dílům se svatopavlínskou ikonografií mohu nyní ještě připojit grafiky A. Birkhardta či J. F. Schotta, které jsou opět pozměněnými variantami Lublinského kompozice.³

¹ Za upozornění na tuto rytinu děkuji panu Dr. P. Oszczanowskému.

² Srov. Zelenková 2005.

³ Praha, SK, grafická sbírka, J. F. Schott, inv. č. GFK 11410; A. Birkhardt, inv. č. GFK 11408.

C.4.12 Svatá Voršila

rytec: Müller

značeno: vlevo dole: *AL del*; vpravo dole: *Müller sc.*

technika a rozměry: mědiryt a tečkovací technika, 13,8 x 8,5 cm

ulož.: Praha, SK, grafická sbírka, inv. č. GFK 1180

lit.: nepublikováno

Drobná devocionální grafika zobrazuje svatou Voršilu doprovázenou archandělem Rafaelem. Oba se opírají poutnické hole a jsou tak zobrazeni jako ochránci poutníků. Rafael byl jako ochránce poutníků uctíván tradičně, zatímco dcera britského krále a zbožná křesťanka Voršila v této úloze vystupuje netypicky, nikoliv však bez příčiny. Podle legend si totiž před svým plánovaným sňatkem vymínila vykonat pouť do Říma. Při návratu byla spolu se svými 11 000 družkami zavražděna pohanskými Huny. V Lublinského podání drží Voršila v rukou kromě svého nejčastějšího atributu – šípu, kterým mučednický zahynula, také poutnickou hůl a knihu.

Zobrazení Sv. Voršily jako poutnice a zejména ve spojení s archandělem Rafaelem je ikonografickou vzácností, k níž jsem dosud nenalezla paralely.¹

Grafiku provedl podle Lublinského kresby blíže neurčený rytec z pražského rodu Müllerů. Vznikla patrně až po Lublinského smrti, v první polovině 18. století, ze kdy pochází nejvíce mědirytin signovaných Müllery. Tomu nasvědčuje také styl postav i technika provedení, tedy kombinace rytiny a tečkovací techniky typická pro 18. století.

¹ Srov. LCI, VIII, col. 521–524.

C.4.13

Justina Wagnerová

rytec: Tobias Sadler (Sadeler)

značeno: vlevo dole: *P. A. Zublinsky CR. delin*; vpravo dole: *Tobias Sadler sculp.*

technika a rozměry: mědiryt, 11,6 x 7 cm

ulož.: Vídeň, ÖNB, Bildarchiv, inv. č. Pg 2.433. I (1)

lit.: Ramaix 1990, s. 242–243, č. 116; Hollstein XXXVII, s. 89, č. 24

Rytinu zahrnula I. Ramaix do svého soupisu děl Tobiase Sadelera, ovšem pod jménem inventora „Zublinsky“. Lublinského signatura v podobě „Zublinsky“ se objevuje rovněž na Sadlerem rytém frontispisu tisku *Swatý Bernard osláwený* (č.k. C.3.2). Zjištění o vyobrazení Justiny Wagnerové jsem učinila až v samém závěru psaní mé práce a již jsem neměla možnost ji prohlédnout. Vycházím tedy z údajů Ramaix a katalogového lístku Bildarchivu Österreichische National Bibliothek, na němž je rovněž vedena s údajem „Zublinsky“ (a proto unikala mé pozornosti).

Cisterciáčka Justina Wagnerová je znázorněna klečící pod Kristem na kříži, podpíraná andílky. Připojen je nápis „*Der hochwürdigen Jungfrauen Justina Wagnerin [...] Domina*“.

C.4.14

Oslava Karla z Liechtensteina-Castelcornu jako nového olomouckého biskupa

datace: 1664

rytec: Bartholomäus Kilian

značeno: vlevo dole: *B.K. f.*; na svitku v rukách andílka napravo:...*MartInVs LVbLLInskl De Leznltza...*

technika a rozměry: mědiryt, 33,3 x 25,5 cm

ulož.: Krakov, Biblioteka Naukowa PAU i PAN, inv.č. 6782; Praha, NG, inv. č. R 90 275; Vídeň, ÖNB, Bildarchiv, inv. č. Pg 112 140. I (5); Vídeň, Graphische Sammlung Albertina, inv. č. D I. 39, 18. unten.

lit.: Hollstein XVI, s. 139, č. 254; Zelenková 1999, s. 162–164, č.k. 32; Zelenková 2000b, s. 135; Zelenková 2002, s. 152–153; Togner 2004, s. 159, č.k. 7.3. 11, s. 10; Müller 2005, s. 87

Nevelký grafický list je druhým nejstarším známým dílem A. M. Lublinského. Oslavuje nového olomouckého biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcornu, zvoleného 12. března 1664 (potvrzen 28. června 1664).¹ Lublinský byl nejen autorem předlohy, ale i věnovatelem rytiny, která poskytuje cenné údaje k jeho osobě. Olomoucký malíř se v dedikaci listu hrdě představuje jako „Martin Lublinský z Lešnice, magistr filozofie zabývající se malířstvím, nabízí [olomouckému biskupovi] to, co mu připravil svým duchem a perem (štetcem)“, „*IngenIo et CaLaMo qVoD EI paraVIIt offert MartInVs LVbLLInskl De Leznltza MagIster phILosophIae et pICtVrae stVDens*“.

Ikografie rytiny rozvíjí v baroku oblíbenou symboliku světla. Pod vyobrazením jsou uvedeny úryvky z Lukášova evangelia „*Supra CANDELABRUM: et sicut LUCERNA FULGORIS illuminabit. Lucae. Cap. XI*“ („Na svícen; a osvětlí jako světlo blesku“, *Lk* 11,33 a 36). Na základě těchto slov je nový olomoucký biskup prezentován jako svíce, která osvětluje svěřenou diecézi. Jeho bustu kladou na symbolický „svícen olomouckého biskupství“ císař Leopold I. a papež Alexandr VII., kteří zosobňují potvrzení biskupského úřadu mocí světskou a duchovní. Leopold I. se žezlem dotýká jeho hrudi, papež novému olomouckému biskupovi žehná. Spona, která spíná roucho Alexandra VII., je zdobena motivem z jeho znaku, šesti kopci, nad nimiž září hvězda.² Z této hvězdy vychází paprsek, který osvětluje pektorál zářící na prsou biskupových.

Podnož svícnu s podobiznou Karla z Liechtensteina-Castelcornu tvoří dvouhlavý císařský orel, na jehož doširoka rozepjatých prsou jsou kruhovitě uspořádány znaky olomouckých kanovníků.³ Uprostřed tohoto věnce znaků je umístěn znak olomoucké kapituly s nápisem „*ConCorDe bls ELeCto a FIDeLI CapItVLo VoCe*“ („Dvakrát zvolenému svorným hlasem věrnou kapitulou“). Také krček svícnu je zdoben čtyřmi kanovnickými znaky.

U nohou papeže jsou seskupeni tři andělci. Andílek nejbliže Alexandra VII. drží papežský kříž. Druhý andílek sedí na kamenném bloku, na němž je vytesán srdeční štítek ze znaku Karla z Liechtensteina-Castelcornu. Vykřesává z ocílky jiskry zapalující

¹ Wolny 1855, s. 98. Šigut 1970, s. 50-51, uvádí zajímavý detail, že Karel z Liechtensteina-Castelcornu biskupskou hodnost nejdříve odmítl (patrně kvůli neutěšenému stavu olomoucké diecéze). Buben 2002b, uvádí den potvrzení 11. 8. s. 203–205.

² Gelmi 1994, s. 198.

³ Srov. tezi *Chrám slávy olomoucké kapituly* z r. 1667 (č.k. C.1.3), kde se objevuje velká část z těchto znaků.

pochodeň, ozdobenou znakem olomouckého biskupství, kterou přináší další andílek.⁴ Znovu je tak vyjádřena idea světla, které bude nový biskup šířit ve svém úřadu.

Nad bustou Karla z Liechtensteina-Castelcornu nesou tři andílci jeho biskupský znak, ozdobený berlou, knížecí korunkou, mitrou a mečem. Jeden z andílků duje do trubky, ze které vychází páska s počátkem Lublinského dedikace: „*R(everendissimo) Illustr(issimo) D(omi)no D(omi)no CaroLo a LIChtensteIn EpIsCop(o) OLoMVCensI plo et gratloso PrInCipi*“ („Nejdůstojnějšimu a nejjasnějšimu pánu, panu Karlovi z Liechtensteina, olomouckému biskupovi, zbožnému a urozenému knížeti“). Jak do tohoto, tak i do dalších dvou nápisů je zakomponován chronogram udávající rok 1664 (příčemž na svitku s Lublinského dedikací je obsažen hned třikrát). Pozadí scény je tvořeno polokruhovitou architektonickou kulisou a okraje jeviště lemují dva sloupy.

Rytina Lublinského představuje jako zkušeného inventora. Zdařilá je nejen kompozice a obsahová náplň, ale také úroveň uměleckého podání. Velmi věrným způsobem jsou vypodobněni Leopold I., Alexandr VII. i olomoucký biskup. Rovněž andílci působí živoucím dojmem. V porovnání s některými pozdějšími mědirytinami provedenými podle Lublinského návrhů je kvalita listu až zarážející, na čemž měl ovšem značný podíl mistrovský přepis Bartholomäa Kiliana.

Je téměř jisté, že se tímto devótním dílkem mladý umělec snažil právě zvoleného olomouckého biskupa upozornit na své schopnosti. To se mu také podařilo a jeho spolupráce na uměleckých podnicích Karla z Liechtensteina-Castelcornu, trvala – s různými peripetemi – až do malířovi smrti v roce 1690.

⁴ Srov. Buben 1997, s. 49.

C.4.15

Portrét Karla z Liechtensteina-Castelcornu

1676?

rytec: Samuel Dvořák

značeno: vlevo dole: *Delineavit Anto. Lublinsky Can. Reg. ad OO. SS: Ol. D.*; vpravo dole: *Sam. Dworzak sc. Praga*

technika a rozměry: mědiryt, 28,3 x 19,1 cm

ulož.: Vídeň, ÖNB, Bildarchiv, inv. č. 112 140, 2; Praha, NG, inv. č. R 41 969

lit.: Dlabacž 1815, s. 355–356, č. 5; Thieme – Becker X, s. 261; Hojda in *Artis pictoriae amatores* 1993, s. 107, č.k. III/1–1; Tognier 2004, s. 264, č.k. 7.3.19

Samuelem Dvořákem rytou podobiznu olomouckého biskupa zaznamenal již Dlabacž (1815), s údajem, že pochází z roku 1676. Rytina není zvláště poutavá ani po stránce umělecké, ani ikonografické. Oválná podobizna Karla z Liechtensteina-Castelcornu je zasazena do zdobného, těžkopádně působícího orámování, poskládaného z vavřínového věnce, palmových ratolestí, maskaronu a květinových festonů. Nad biskupovou hlavou je umístěna mušle, z níž na úponcích visí dva znaky – napravo jeho, nalevo znak olomoucké kapituly. Celá kompozice s podobiznou je postavena na menzu, jejíž čelo překrývá rouška s údajem o portrétovaném: „*Celmus et Revmus Dns Dns Carolus Dei gratia Episcopus Olomucensis, Dux, S. R. I. Princeps, Regiaeq(ue) Caplellae Bõemiae, et de Lichtenstein Comes etc.*“

C.5 Možné atribuce

C.5.1

Martin Alex Vigsius, *Vallis Baptismi, alias Kyriteinensis...*

Olomouc, Vít Jindřich Ettl, 1664

4°

frontispis: Melchior Küsel (podle M. A. Lublinského?)

značeno: v textovém poli vpravo dole pod obrazem: „...a Melchiore Kusell sculpt. 1663“

technika a rozměry: mědiryt, 17,3 x 12,8 cm

ulož.: Praha, NK, sg. 51 C 9; Olomouc, VK, sg. 35 481; sg. 242 688

lit.: Pumprla 1974–1979, IX, s. 2128–9, č. 4863; Horyna – Royt 1994 (Royt), s. 6; Zelenková 1999, s. 165–168, č.k. 33, s. 168, pozn. 4

Dílo zábrdovického profesora Martina Alexe Vigsia je nejpodrobnější barokní publikací o poutním místě Křtiny u Brna. První díl knihy pojednává historii Křtin a zázraky způsobené zdejší milostnou sochou Panny Marie, druhá obsahuje mariánské modlitby, založené především na loreťanských litaních. Svou práci Vigsius dedikoval Bohumíru Oleniovi, opatu zábrdovického premonstrátského kláštera, do jehož správy Křtiny náležely.

Tisk zdobí kompozičně jednoduchý, Melchiorem Küselem precizně provedený frontispis vyobrazující „verra effigies“ Panny Marie Křtinské. Pro možnost, že inventorem frontispisu byl Antonín Lublinský, svědčí kromě stylu také to, že Lublinský později vyobrazil Pannu Marii Křtinskou nejméně dvakrát (srov. č.k. C.3.11; č.k. C.4.1) a že zábrdovičtí premonstráti patřili k jeho stálým objednavatelům.¹ Krom toho byla kniha vytištěna v Olomouci. Pokud byl Lublinský skutečně autorem předlohy frontispisu *Vallis baptismi*, jednalo by se o jednu z jeho nejmladších realizací.

¹ Lichowsky 1732, s. 186.

C.5.2

Univerzitní teze Matyáše Schmidta – Pohled na olomoucké Předhradí s požárem Nové brány

místo a datum obhajoby: Olomouc 1676

rytec: neznámý

technika a rozměry: 23,5 x 16,2 cm

ulož.: Olomouc, ZAO, fond Univerzita Olomouc, inv. č. 2141 d, teze č. 233;

Norimberk, GNM, inv. č. HB 3886 (Kapsel 1219)

lit.: Kouřil 1977, s. 104–408; Burian 1981, s. 29; Rök 1995, s. 155, č.k. 397; Zelenková 1999, s. 66–67, č.k. 7; Kauerová 1999; Pavlíčková 2001, obr. 2; Togner 2004, s. 272, č.k. 7.4.1

Brněnský rodák Matyáš Schmidt obhajoval titul bakaláře filozofie na olomoucké univerzitě pod záštitou soudců a konzulů královského města Brna. Ohláška Schmidtovy disputace vyobrazuje požár na olomouckém Předhradí roku 1675.

Obrazové pole je archaickým způsobem zasazeno do textového orámování listu. Po stranách rytinu rámuje vypsání Schmidtem obhajovaných tezí z logiky. Vrchní pás tvoří dedikační text a spodní údaje o disputaci.

Autor předlohy ani rytec nejsou uvedeni. Za autora předlohy bývá považován A. Lublinský, tato domněnka ovšem není podložena žádnými důkazy. Tezi vytiskl olomoucký tiskař Jan Josef Kilian, který údajně pocházel ze slavného augsburského ryteckého rodu Kilianů.¹ Nabízí se hypotéza, zda Jan Josef Kilian nemohl rytinu sám provést. Samotná rytina nevykazuje znaky typické pro univerzitní teze a je proto také možné, že byla pro Schmidtovu tezi použita druhotně.

Scénu uvádí a vysvětluje textový svitek umístěný v jejím levém doplním rohu:

„Mariae Turzanensis Invocatae Patrocinium, cum, Anno 1675, 23. April(ii) Olomucij Vicina Collegio et Universitati, fulmine percussa, Turris metuendum minaretur incendium. 1. Turris fulmine percussa. 2. Pars superior Turris perfringens tect(um) Scholarum innoxijs utrinq(ue) occupatis compliri(bus) Soc. IESU Religiosis 3. Collegium ignitis carbonib(us) et flammis mire opertum 4. Pars altera Turris cu(m) cymbalis decidua 5. Convict(us) 6. Templum B(eat)ae Virginis.“

„Ochrana Marie Tuřanské, kdy 23. dubna 1675 byla bleskem zasažena věž vedle koleje a univerzity v Olomouci a hrozil obávaný oheň. 1. věž zasažená bleskem 2. horní část věže rozrážející střechy obou škol, naplněných mnoha řeholníky Tovaryšstva Ježíšova, kteří zůstali bez pohromy 3. kolej podivuhodně uchráněná před žhavými uhlíky a plameny 4. druhá část věže s cimbálem, ona se hroutí 5. konvikt 6. chrám Panny Marie.“²

Zázračná záchrana jezuitské koleje při požáru Nové brány byla přičítána Panně Marii Tuřanské, moravskými jezuitu obzvláště uctívané.³ Podle Kouřila vyobrazení Schmidtovy teze předčí pečlivým zachycením objektů další dosud známé soudobé

¹ Voit 2007, s. 440–441.

² Překlad podle Kouřil 1977, s. 108, pozn. 10.

³ Kouřil 1977, s. 106

pohledy na Olomouc.⁴ Jedná se také o nejstarší známé vyobrazení olomouckého Předhradí.

Po obsahového stránce je námět rytiny jednoduchý. Dramatický pohled na hořící Předhradí je obohacen pouze zjevením Panny Marie Tuřanské na nebesích, kolem níž se vine nápis „*Maria Turzanensis in Moravia*“. K ozářené Matce Boží nese andílek úryvek mariánské antifony „*Sub Tuum praesidium confugimus, ó Maria*“ („Pod tvou ochranu se utíkáme, ó Maria“).

⁴ Ibid, s. 107.

C.5.3 Sv. Kateřina

1681?

rytec: Samuel Dvořák (podle M. A. Lublinského?)

značeno: uprostřed dole: *L. L. del.; Dworzak sc.*

technika a rozměry: mědiryt, 18 x 12,5 cm

ulož.: Praha, NG, inv. č. R 41 981

lit.: Dlabáč 1815, s. 357, č. 12; Zelenková 2005, s. 34; Togner 2004, s. 274, č.k. 7.4.5¹

Mědirytina pražského rytce Samuela Dvořáka, datovaná Dlabáčem do roku 1681, udává jako autora předlohy neznámého monogramistu L. L. Tyto iniciály se zatím nepodařilo ztotožnit s žádným umělecky činným Dvořákovým současníkem.² Postava svaté Kateřiny je až na gesto levé ruky shodná s Lublinského znázorněním svaté Pavlíny na tezi Antonína Mitzkiho, která je rovněž z roku 1681 (č.k. C.1.19). Jedno z vysvětlení je, že Dvořák zkopíroval Lublinského sv. Pavlínu, pozměnil atributy tak, aby odpovídaly sv. Kateřině a přitom zkomolil počáteční písmena jména Antonína Lublinského z A. L. na L. L. Další možností je, že jak Lublinský, tak kreslíř „L. L.“ pracovali podle téže grafické předlohy.

Sv. Kateřina je znázorněna jako patronka vzdělanosti. Obklopena je svými tradičními atributy, zlomeným kolem a mečem, i nástroji vědy a poznání – globem, kružidlem a zrcadlem, které poukazují k její vzdělanosti a úloze patronky filozofie a mnohých univerzit (srov. č.k. C.1.15). Rytina zajisté vznikla pro univerzitní prostředí, nejspíše jako frontispis příležitostného tisku či disertace. Pod vyobrazení jsou připojeny latinské verše:

*„Gaude Virgo Catharina
Quam refecit lux Divina
Ter quaternis noctibus.
gaude quoad tua Doctrina
Philosophos a ruina,
Traxisti et erroribus“*

*„Raduj se, Panno Kateřino,
Kterou ozářilo Boží světlo
V třikrát čtyřech nocích,
Raduj se, když jsi svým učením,
vytáhla filozofy
ze zkázy a bludů.“*

¹ Tognerova citace, Zelenková 2003 nesouhlasí (článek jsem z tisku stáhla a publikovala na jiném místě, viz Zelenková 2005).

² Snad s výjimkou v Praze mezi lety 1650–1655 doloženého jinak neznámého malíře Ludvíka Lampacha; srov. Šroněk 1997, s. 69.

C.5.4

MISSAE SANCTORUM, QUAE In Romano Missali non habentur SECUNDUM OFFICIA PROPRIA DIOECESIS OLOMUCENSIS...

Olomouc, Jan Josef Kylián, 1693

2°

frontispis: Jan Tscherning (podle M. A. Lublinského?)

značeno: vpravo dole: *J. Tscherning sculp.*

technika a rozměry: mědiryt, 26,6 x 18,2 cm

ulož.: Praha, NK, sg. D 1033; jako samostatný list Praha, NG, inv. č. DR 158 04

lit.: Řezanina, obr. 3; Togner 2004, s. 272–273, č.k. 7.4.3

Rytina byla Tognerem publikována jako izolovaný list, náleží však do misálu olomoucké diecéze z roku 1693, dedikovaného biskupovi Karlu z Liechtensteina-Castelcornu. Misál s Tscherningovou rytinou představuje „pravou podobu“ olomouckého biskupa. Pod reprezentativním vyobrazením olomouckého biskupa je připojen nápis: „*Vera Effigies Reverendissimi et Celsissimi Principis, et Domini DOMINI Caroli Dei Gratia Episcopi Olomucensis, Ducis, S. R. I. Principis, Regiae Capellae Boemiae et de Lichtenstein Comitibus. Optimi Patris Patriae*“. Ačkoliv misál vyšel až tři roky po Lublinského smrti, zdá se pravděpodobné, že byl autorem předlohy.

Karel z Liechtensteina-Castelcornu sedí pod baldachýnem v křesle a na kolenou drží otevřenou knihu. Čelo baldachýnu je zdobeno biskupovým znakem, ze kterého vychází proud paprsků se začátkem citátu z deuterokanonické knihy Sírachovy „*Illuminabo; Eccles. 24 C. v 45*“ („osvítím [všechny doufající v Pána]“; „*illuminabo omnes sperantes in Domino*“, *Ecclesiastici* 24,45). Paprsek dopadá na olomouckou katedrálu, viditelnou v průhledu v pozadí kompozice. Nad ní je patrný poutní kostel na Sv. Kopečku. Směrem ke katedrále ukazuje jeden ze dvou andělů v popředí scény; drží svitek s úryvkem z knihy proroka Agea, prorokující biskupovi nehynoucí slávu – „*Magna erit gloria Domus istius novissimae plus quam primae, Agg. C. 2. v. 10*“ („sláva tohoto nového domu bude větší nežli prvního“; *Ag* 2,10). Druhý anděl tesá do kamenného bloku biskupský znak. Na zemi vedle něj jsou položeny trojúhelník, měřidla a špachtle, připomínající biskupa jako významného stavitele a mecenáše umění. Na soklu po jeho levici je pak citát z 2. knihy Makkabejských „*Pro legibus Templo Civitate Patria Machab. 2 Cap. 13. v. 14*“ („ve prospěch zákonů, chrámu, obce a vlasti“).

C.6 Nezvěstné rytiny

C.6.1

Univerzitní teze se sv. Annou, Pannou Marií a Ježíškem

rytec: Bartholomäus Kilian

lit.: Thieme – Becker, XX, s. 289; Hollstein, XVI, s. 94, č. 35; Hollstein, XXIII, s. 14, č. 7; Zelenková 1999, s. 154; Tognier 2004, s. 255, č.k. 7.2.4

Možná se nejedná o univerzitní tezi, ale o zde pojednanou devocionální rytinu (č.k. C.4.3).

C.6.2

Univerzitní teze s Janem Evangelistou

rytec: Bartholomäus Kilian

lit.: Thieme – Becker, XX, s. 289; Hollstein XXIII, s. 15, č. 8; Zelenková 1999, s. 154; Tognier 2004, s. 255, č.k. 7.2. 2

Opět se možná jedná o zde pojednanou devocionální rytinu (č.k. C.4.4).

C.6.3

Univerzitní teze „Alegorie na prince Jana Kazimíra“ (Olomouc 1670)

rytec: Bartholomäus Kilian

lit.: Thieme – Becker, XX, s. 291; Hollstein XVI, s. 179, č. 417; Hollstein XVI, s. 199, č. 547; Hollstein, XXIII, s. 16, č. 16; Zelenková 1999, s. 154; Tognier 2004, s. 255, č.k. 7.2.1

C.6.4

Univerzitní teze se symbolickým budováním lodi a portrétem hraběte Nostice (Olomouc 1670)

rytec: Bartholomäus Kilian

lit.: Hollstein, XVI, s. 194, č. 508; Zelenková 1999, s. 154

Snad se jedná o záměnu se Karlem Škrétou navrženou ilustrací pro disertaci Ferdinanda Kryštofa ze Scheidlernu z roku 1670, na níž je právě tento námět a disertace je věnována Janu Hertvíkovi Nosticovi.¹

¹ Neumann 1974, s. 244–246, č.k. 190–191. P. Zelenková in *Sláva barokní Čechie* 2001, s. I/6.61, s. 230–231.

C.6.5

Univerzitní teze hraběte Thürheima s Ukřižováním

rytec: Bartholomäus Kilian

lit.: Nagler, IX, s. 91; Zelenková 1999, s. 154; Togner 2004, s. 255, č.k. 7.2.5

C.6.6

Univerzitní teze Bernarda Kašpárka (Olomouc 1689)

rytec: Jan Tscherning (?)

lit.: Kouřil 1979, s. 193; Togner 255, č.k. 7.2.7

C.6.7

Univerzitní teze Ondřeje Borovanského – Triumf sv. Kateřiny

rytec: Philipp Kilian

lit.: Nagler IX, s. 71; Hollstein, XVIII, s. 73, č. 440; Hollstein XXIII, s. 14, č. 1; Hollstein XVI, s. 102, č. 96 (B. K. St. kat. na triumf. voze)

Teze o rozměrech 53 x 71,4 cm by měla být uložena ve vídeňské Albertině, ve svazích rytin Philippa Kiliana, které mi byly předloženy, však bohužel nebyla obsažena. K tezi se dochovala předlohová kresba – viz č.k. A.1.1.

C.6.8

Univerzitní teze se sv. Bernardem

rytec: Matthäus Küsel

lit.: Nagler IX, s. 71; Hollstein, XX, s. 98, č. 272; Hollstein, XIII, s. 15, č. 11; Zelenková 1999, s. 154; Togner 2004, s. 255, č.k. 7.2.3

C.6.9

Svatý Liborius

rytec: Jan Tscherning

rozměry: 6,5 x 11 cm

lit.: Podlaha 1914, s. 233; Zelenková 1999, s. 34; Togner 2004, s. 271, č.k. 7.3.35

Podle Podlahova popisu rytina znázorňovala poprsí žehnajícího sv. Liboria, dole byl pohled na Jesenec a znaky pánů ze Zástřizl.

C.6.10

Svatý Adrian a svatý Jakub z řádu premonstrátu

rytec: Jan Tscherning

lit.: Schramm 1894, s. 35, č. 7

Resumé

Práce je věnována jednomu z nejvýznamnějších inventorů grafiky druhé poloviny 17. století ve střední Evropě, malíři a kreslíři Martinu Antonínu Lublinskému (1636-1690). Po dlouhá léta pozapomenutý Slezan, usazený od roku 1664 v Olomouci, se během posledního desetiletí octnul v centru umělecko-historického bádání. Příčinou tohoto zájmu je Lublinského osamocené a v lecčems zakladatelské postavení v domácím moravském malířství a kreslířství 17. století. Především je ale poutavé ikonografické bohatství Lublinského známých děl, jejichž počet neustále narůstá.

Cílem mé práce bylo sestavit katalog všech podchytitelných Lublinským navržených rytin a k nim se vážících kreseb a současně je důkladně interpretovat. Jednotlivá katalogová hesla jsou podrobně ikonograficky analyzována, je objasněn objednavatelský, historický a umělecko-historický kontext. Katalog obsahuje v první řadě univerzitní teze, které představují těžiště Lublinského tvorby inventora. Dále jsou pojednány Lublinským navržené frontispisy a knižní ilustrace, devocionální grafické listy, portréty a církevní znakové kalendáře. Jako kuriosum v katalogu figurují Lublinského dvě vlastní grafické realizace. Krom toho katalog doplňuje oddíl věnovaný Lublinského předlohovým kresbám a návrhům pro rytiny. Katalog uzavírá soupis ztracených a hypotetických děl.

Na zpracování katalogové části byl kladem značný důraz. Rozbor jednotlivých rytin poskytl dobrý náhled do pestrosti barokní grafiky. Lublinského náročnější kompozice nejčastěji reprodukovali proslulí augsburští rytci, některé provedli rytci působící v Čechách a na Moravě. Katalogem jsou tedy reprezentováni jak nejvýznamnější středoevropští rytci druhé poloviny 17. století, tak rytci „regionální“. Katalogová hesla tak poskytují vhledy do barokní grafiky druhé poloviny 17. století ve střední Evropě, jejich zákonitostí a druhů, jak napovídá podtitul práce.

Proto je v prvním oddílu mé práce stručně charakterizována bohemikální grafika 17. století a představeny jsou dva speciální druhy barokní grafiky, univerzitní teze a církevní znakové kalendáře. Tématem druhého oddílu je M. A. Lublinský. Podán je přehled literatury pojednávající o Lublinském, nástin jeho života a díla. V další kapitole jsou představeny Lublinského pokusy o vlastní grafickou tvorbu a jeho tvorba inventora rytin. Sem patří Lublinským navržené univerzitní teze, jimž je vzhledem k jejich množství, kvalitě a specifickému charakteru věnována samostatná podkapitola. Především na příkladě motivicky a obsahově bohatých univerzitních tezí je v následující kapitole charakterizován „ikonografický slovník“ M. A. Lublinského. Současně byl také učiněn pokus postihnout míru a originalitu Lublinského invence, pro niž byl tolik ceněn. Následná kapitola je věnovaná Lublinského literárním a výtvarným zdrojům. Analýza jednotlivých katalogových hesel přinesla v tomto směru mnohé poznatky. Potvrdilo se, že Lublinský byl svým založením eklektik, který inspirace pro svá díla nacházel především v grafice reprodukující díla slavných italských malířů a v nizozemských rytinách. Se shromažďováním vhodných předloh souvisela Lublinského činnost sběratelská a kreslířská. Díky identifikaci Lublinského výtvarných zdrojů byly „pod čarou“ učiněny také některé korekce k jeho již publikovaným studijním kresbám. Závěrem druhého oddílu mé práce je zdůrazněno, že za Lublinského úspěchem nestály pouze jeho umělecké vlohy a jeho schopnost výborně se zorientovat v zadané problematice. Byla to především kombinace uměleckého nadání s intelektem, která z Lublinského učinila vyhledávaného inventora na Moravě, ve Slezsku a Čechách.

Summary

This work deals with one of the most important central European print designers of the latter half of the 17th century, the painter and draftsman Martin Anton Lublinský (1636-1690). A native Silesian, who settled in Olomouc, where in 1664 he entered a cloister of the Augustinian canons, and then devoted the rest of his life to the creation of art. Lublinský has been at the forefront of Bohemian art history research in the last decade. This was due to several reasons. One of them is Lublinsky's scattered and in some ways founding role in the baroque painting and drawing of 17th century Moravia. Another is an increasing number of Lublinsky's known art realizations. Especially engaging is the profusion of iconography in Lublinsky's works.

The main aim of this work was twofold, to assemble a comprehensive catalogue of all known prints drafted by Lublinsky, including related drawings and drafts, and secondly, to provide a thorough interpretation of these prints. Each catalogue note offers a detailed iconographic analysis; also provided are any known commission details and specifics relative to the historical and art historian context. The catalogue's main thrust is the thesis prints drafted by Lublinsky. The ambitiousness of composition and the sheer amount of these prints represent the apex of Lublinsky's skill as a designer. Further are treated book illustrations and frontispieces drafted by Lublinsky, devotional prints, portraits, ecclesiastical coat of arms calendars (Almanachs) and as a curiosity, two of Lublinsky's personal graphic realizations. In addition, the catalogue contains a section devoted to the Lublinsky designs and sketches for these personal prints. The catalogue is closed with several engravings probably drafted by Lublinsky, yet lacking signature, and a listing of lost prints.

Iconographical interpretation of the single prints and related drawings provided a good perspective of the general sphere of baroque graphics of 17th century central Europe. The most ambitious of Lublinsky's composition were frequently reproduced by the highly skilled and most famous Augsburg engravers. In contrast some of Lublinsky's designs, especially those of the lesser importance, were made by the engravers active in Bohemia and Moravia at the time. Therefore the catalogue represents the works of both the most important central European engravers of the 17th century as well as the more workman-like engravers of Bohemia and Moravia. The catalogue notes provide additional perspective on baroque graphic works of the second half of 17th century, as is hinted by the subtitle.

The problematic nature of "Bohemical" baroque prints is briefly characterized in the first section of this work. Presented are also two typical manifestations of baroque graphics - the thesis prints and the ecclesiastical coat of arms calendars.

The theme of the second section is Martin Anton Lublinsky, the artist and intellectual, an overview of his life and work. In the next chapter are represented Lublinsky's attempts at self-realization of graphic works (rare and not very successful) and his activity as a designer of these prints.

A single chapter is devoted to the thesis prints drafted by Lublinsky. The next chapter characterizes an "iconographical vocabulary" of M. A. Lublinsky, especially on the basis of the thematically and contentually rich thesis prints. Simultaneously provided is an attempt to specify the extent and originality of Lublinsky's inventiveness, for which he was highly estimated. The next chapter reveals the literary and artistic sources of Lublinsky, as fruit of detailed analysis. It has been confirmed, that Lublinsky was an eclectic, who often found inspiration for his own work in the prints representing the

painting of famous Italian artists and Flemish engravings. Lublinsky's quest for appropriate artistic examples stimulated his activities as a collector. Fragments of his collection albums have been preserved, containing only a few prints and related study copies. In conclusion it is emphasized that the reason for Martin Anton Lublinsky's success was not just his artistic talent, skillfulness and adaptability to various challenging commissions. It was also the combination of Lublinský's artistic talent and intellectual potency which made him a sought-after designer and artistic advisor in Moravia, Silesia and Bohemia.

Použitá literatura a prameny:

Antonín L., Dietrichsteinská knihovna, *Sborník Národního muzea v Praze*, řada C, Literární historie, 1994-1995, 1-4, s. 1-27.

Appuhn-Radtke S., „Fortuna stabilis“ - das dauerhafte Glück, in *Leitmotive. Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung*, Kallmünz 1999, s. 349-373.

Appuhn-Radtke S., *Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilian*, Weissenhorn 1988.

Artis Pictoriae Amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství, ed. L. Slavíček, kat. výst., Praha 1993.

Augustine in Iconography. History and Legend, ed. J. C. Schnaubelt - F. van Fleteren, New York 1999.

Balbín B., *Ctihodný P. Martin Středa. Stať z roku 1682*, přeložil a vydal K. Otýpka, Brno 1942.

Balbín B., *Krásy a bohatství České země. Výbor z díla Miscellanea historica Regni Bohemiae*, přeložila H. Businská, Praha 1986.

Bartoli D., *De vita et gestis S. Francisci Xaverii...Libri Quatuor*, Lugduni 1666.

Beckovský J. F., *Poselkyně starých příběhův českých*, II, svazek 3. (1625-1715), vydal a upravil A. Rezek, Praha 1880.

Beránek K., *Akta filozofické fakulty Pražské univerzity. Acta Facultatis philosophicae Universitatis Pragensis. 1641-1655, 1664-1670*, Praha 1997.

Beránek K., *Mistři, bakaláři a studenti pražské filozofické fakulty 1640-1654*, Praha 1998.

Biller J. H., Die Stadtansicht von Olomouc von Lublinsky - Küssel und das Geheimnis ihrer Herkunft, *Zprávy Krajského vlastivědného muzea v Olomouci*, 258, 1989, s. 9-16.

Biographisch-Bibliographischen Kirchenlexikons, I-XXVIII, ed. F. W. Bautz, Hamm - Nordhausen 1990-2007(<http://www.bautz.de/bbkl>).

Blažiček O. J., Dvě mědirytiny universitních thesí podle K. Škréty, *Dílo*, XXX, 1939/40, s.15-19.

Blažiček, O. J., Pražská sbírka universitních thesí, *Hollar*, XVI, 1940, s. 33-44.

Blažiček O. J., *Mědirytiny pražských universitních thesí z Klementina, Theses in Universitate Carolina Pragensi Disputatae*, I–VII, Praha 1967–1970.

Bock E., *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen*, Textband, Frankfurt am Main 1929.

Brand B. M., *Klášter svato-dobrotivský*, Praha 1907.

Breitenbacher A. - Dostál E., *Katalog arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, Kroměříž 1930.

Breitenbacher A., *Československá ikonografie v arcibiskupské sbírce v Kroměříži*, *Časopis společnosti přátel starožitností českých*, 1935, XLIII, s. 124-139.

Breitenbacher A., *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, I-II, Kroměříž 1925, 1927.

Bretholz B., *Der Vertheidigungskampf der Stadt Brünn gegen die Schweden 1645*, Brünn 1895.

Buben 2000a - Buben M. M., *Encyklopedie řádů a kongregací v českých zemích, I. díl, Řády rytířské a křížovníci*, Praha 2002.

Buben 2000b - Buben M. M., *Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů*, Praha 2002.

Buben, M., *Encyklopedie heraldiky*, Praha 1997.

Burian, V. Další zpráva o požáru Nové brány (věže) z roku 1675 na Lublinského vedutě Olomouce, *Zprávy Krajského vlastivědného muzea v Olomouci*, 1981, CCXII, s. 29.

Cartari V., *Imagini delli Dei de gl' Antichi*, Venetia 1647, ed. W. Koschatzky, Graz 1963.

Catalogus Reverendissimorum Dominorum Praepositorum Adm Reverendorum Dominorum Canonorum Regularium Landskronae et Olomucij ad OO. SS. Professorum Quot quot in diversisi Anti Equis Scriptis reperti sunt. Rukopis. Moravský zemský archiv, sg. G 10, rkp. 800.

Cerroni J. P., *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren, III, Biographien der Künstler (A -Z)*, 1807. Rukopis. Moravský zemský archiv v Brně, G 12, sign. Cer. I/34.

Collura P., *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, Palermo 1977.

Conti N., - *Natalis Comitum Mythologiae....Genevae* 1651.

Coreth A., *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*, München 1982.

Courcelle J. – Courcelle P., *Iconographie de Saint Augustin*, I-V, Paris 1965 -1991.

Čáňová, E., Morová epidemie a nevolnické povstání 1680, in *Sborník referátů ze 4. severočeského symposia. Povstání poddanského lidu v r. 1680*, Česká Lípa 1981, s. 235-247.

Černý V., *Až do předsíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím*, Praha 1996.

Čornejová, I. - Fechtnerová, A., *Životopisný slovník pražské univerzity. Filozofická a teologická fakulta 1654 - 1773*, Praha 1986.

d' Elvert Ch., Der Mährischer Maler Anton Lublinsky, *Notizen- Blatt der historischen-statistischen Section*, 1890, 4, s. 31-32
Die Zisterzienser: Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit, ed. K. Elm – P. Joerissen – H. J. Roth, kat. výst., Köln 1981.

Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Gütersloh 2004.

Dlabáč G. J. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815.

Dobalová S., *Pašijový cyklus Karla Škréty. Mezi výtvarnou tradicí a jezuitskou spiritualitou*, Praha 2004.

Eberl I., *Die Zisterzienser. Geschichte eines europäischen Ordens*, Stuttgart 2002.

Eichler K., *Poutní místa a milostivé obrazy na Moravě a v rakouském Slezsku*, I, II, Brno 1887, 1888.

Evans R. J. W., *Vznik habsburské monarchie 1550-1700*, (přeloženo z anglického originálu *The Making of the Habsburg Monarchy 1550-1700*, 1979/1998) Praha 2003.

Falkenstein K., *Geschichte des Johanniter-Ordens*, Magdeburg 1866.

Fehrenbach F., *Provvidenza intricata. Riflessioni sulla Galleria Pamphili*, in *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale*, Roma – Firenze 1997, ed. Ch. L. Frommel - S. Schütze, Roma 1998, s. 108-115.

Fechtnerová A., *Katalog grafických listů univerzitních tezí uložených ve Státní knihovně ČSR v Praze*, I-IV, Praha 1984.

Fechtnerová A., *Rectores collegiorum Societatis Jesu in Bohemia, Moravia ac Silesia usque ad annum MDCCLXXIII iacentum*, I-II, Praha 1993.

Fiala J., Starší literární ztvárnění martyria sv. Jana Sarkandra, *Česká literatura*, XL, 2001, 6, s. 572-591.

Fiałkowski W., Gloryfikacja Jana III w sztuce czasów baroku, *Acta Universitatis Wratislaviensis* 1984, 726, Historia XLVII, Wrocław 1984, s. 19-47.

Fletcher J., Athanasius Kircher and his correspondence, in *Athanasius Kircher und seine Beziehungen zum gelehrten Europa seiner Zeit*, ed. J. Fletcher, Wiesbaden 1988.

Forst de Battaglia O., *Jan Sobieski*, Graz 1982.

Füssli J. H., *Allgemeines Künstlerlexikon, Zweyter Theil, Vierter Abschnitt*, Zürich 1809.

Galavics G., Thesenblätter ungarischer Studenten in Wien im 17. Jahrhundert. Künstlerische und pädagogische Strategien, in *Die Jesuiten in Wien*, ed. H. Karner - W. Telesko, Wien 2003, s. 113–129.

Garboli C., *L'opera completa di Guido Reni*, Milano 1971.

Gelmi J., *Papežové*, Praha 1994.

Godwin J., *Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for lost Knowledge*. London 1977.

Grüger H., Oberbayrische Bauleute des frühen Barock in Schlesien, in *Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst*, München 1980, XI, s. 34-44.

Hájek z Libočan - Václava Hájka z Libočan *Kronika česká. Podle originálu z r. 1541*, I-IV, (ed.) V. Flajšhans, Praha 1918-1933.

Hamanová P., *K charakteru české barokní ilustrace*. Rukopis. Literární archiv Památníku národního písemnictví, 1946-47.

Henkel A., - Schöne A., *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVIII. Jahrhunderts*, Stuttgart - Weimar 1996 (1. vyd. 1967).

Herain K. V., *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy*, Praha 1915.

Herber O., *Insignie, medaile a taláry University Karlovy*, Praha 1987.

Hlobil I. - Kouřil M. - Togner M., *Tři obrazové teze olomoucké univerzity*, Olomouc 1996.

Hofmann F., *Ruhmesblätter. Barocke Wappenkalender aus Oberschwaben*, Tettang, s. a.

Holčík Š., *Kronungsfeierlichkeiten in Pressburg/Bratislava 1563-1830*, Bratislava 1992.

Hollstein - *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700*, Amsterdam - Rotterdam, vychází od r. 1957.

The New Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, The Collaert Dynasty, I-VIII, Amsterdam 2005 - 2006.

Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, LXI, The Wierix Family, III, Rotterdam 2003.

Honzák F. a kol., *Evropa v proměnách staletí*, Praha 1997.

Horák F., *Česká kniha v minulosti a její výzdoba*, Praha 1948.

Horyna M. - Royt J., *Křtiny. Poutní kostel Jména Panny Marie*, Velehrad 1994.

Hotz J., Die barocke Wappenkalender des Hoch- und Domstiftes Konstanz, *Jahrbuch der Staatlichen Kuntssammlungen in Baden-Württemberg*, X, 1973, s. 21-48.

Huber M., *Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und Ihre Werke. Zweyte Band. Deutsche Schule*, Zürich 1796.

Hurt R., *Dějiny cisterciáckého kláštera na Velehradě*, II, 1650 - 1784, Olomouc 1938.

Chang Sheng-Ching, *Natur und Landschaft: der Einfluss von Athanasius Kirchers "China Illustrata" auf die europäische Kunst*, Berlin 2003.

Indra B., Krnovští malíři od počátku 17. do konce 18. století, *Časopis Slezského muzea*, XXX, 1981, s. 247-266.

Jezuité a Klementinum, ed. A. Richterová – I. Čornejová, kat. výst., Národní knihovna České republiky, Praha 2006.

Jezuitský konvikt v Olomouci. Sídlo uměleckého centra Univerzity Palackého v Olomouci. Dějiny - stavební a umělecké dějiny - obnova a využití, ed. J. Mačáková, Olomouc 2002.

Jirásko J., *Čírkevní řády a kongregace v Českých zemích*, Praha 1991.

Jůza V., K otázce ideového konceptu Květné zahrady v Kroměříži a k časné tvorbě Michala Zürna na Moravě, *Památky a příroda*, XV, 1990, s. 458-465.

Kalinowski K., *Architektura doby baroku na Śląsku*, Warszawa 1977.

Kalista Z., *Česká barokní gotika a její žďárské ohnisko*, Brno 1972.

Kalista Z., *Čechové kteří tvořili dějiny světa*, Praha 1999 (1. vyd. 1939).

Kapitoly z dějin olomoucké univerzity 1573-1973, ed. J. Navrátil, Ostrava 1973.

Katalog odcizených a nezvěstných uměleckých děl, ed. M. Ottová - A. Mudra, Praha 2003.

Kauerová V., Předhradí a jeho zachycení v ikonografii, in V. Nather, *Kronika olomouckých domů. Předhradí*, ed. V. Spáčil, Olomouc 1999, s. 135-136.

Kessner R., *Život a dílo A. M. Lublinského*, magisterská práce, Masarykova univerzita Brno, Filosofická fakulta, 1965.

Kintzinger M., *Chronos und Historia. Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis 18. Jahrhundert*, (Wolfenbütteler Forschungen, LX) Wiesbaden 1996.

Kleckner E. - Reisner S., Neulateinische Austriaca in der ehemaligen Bibliothek der Fürsten Dietrichstein auf Schloss Nikolsburg/Mikulov, *Böhmen und Mähren, Österreich*, XLIII, 1999, 1, s. 17 - 35.

Kneschke E. H., *Deutsche Grafen-Häuser der Gegenwart. In Heraldischer, historischer und genealogischer Beziehung*, Leipzig 1852 -1854.

Kneschke E. H., *Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexikon*, I-IX, Leipzig 1859-1870.

Kolářek J., *Martin Středa*, Český Těšín 1992.

Konečný L., Bohuslav Balbín a emblematika, in *Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách*, sborník z konference Památníku národního písemnictví, Praha 1992, s. 165-180.

Kopecký M., Život a dílo Martina Středy, in *Morava a Brno na sklonku třicetileté války*, ed. J. Skutil, Praha 1995, s. 139-152.

Koronthályová M., *Vexilla Regis. Výbor z latinské duchovní poezie*, Praha 2004.

Kořán I., Umění a umělci v Hradci Králové v době baroka, *Umění*, XIX, 1971, s. 39-69.

Kosamara I., *Jan III. Sobieski-milovník knih*, Wrocław 1982.

Kostelníčková M., *Památky barokní knižní malby na Moravě. Příspěvek k dějinám knižní kultury*, magisterská práce, Univerzita Palackého, Filosofická fakulta, Olomouc 2003.

Kouřil M., Nový pohled na Olomouc z roku 1675, *Ročenka Okresního archivu v Olomouci*, Olomouc 1977, s.104-408.

Kouřil M., *Obrazové these olomoucké university*, Olomouc 1978.

Kouřil M., Nové zprávy o malíři A. M. Lublinském, *Sborník památkové péče v Severomoravském kraji*, IV, 1979, s. 182-199.

Kouřil M., Biskupa Liechtensteina rádci a zpravodajci, *Historická Olomouc*, V, Olomouc 1985, s.111-117.

Kouřil 1996 – in Hlobil, I. – Kouřil, M. – Togner, M., *Tři obrazové teze olomoucké univerzity*, Olomouc 1996.

Koziel A., *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku*, Wrocław 2006.

Krause W., *Grundniss eines Lexikons bildender Künstler und Kunsthandwerker in Oberschlesien*, Oppeln 1935.

Kretz F., Olomoučtí mědirytci, *Časopis vlastivědného spolku musejního v Olomouci*, XXXVII, 1926, s. 107-111.

Kroupa J., Dietrichštejnové v polovině 17. století a model tzv. kavalírské cesty, *Historická Olomouc*, IV, 1983, s. 109-119.

Kroupa, J., Znovuvzkříšení umění: emblematika v díle A. Lublinského, *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 1995, s.67-72.

Krsek I., Nová připsání k dílu A. M. Lublinského a J. Sadelera, *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university*, F 18, 1974, s.77-78.

Krsek I., Barokní malířství 17. století na Moravě, in *Dějiny českého výtvarného umění*, ed. J. Dvorský, II/1, Praha 1989, s. 356-369.

Krsek I., Malířství, in *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, ed. Z. Kudělka a kol., Praha 1996, s. 112-149.

Księga Henrykowska, ed. R. Grodecky, Poznań-Wrocław 1949.

Kučera J. - Rak J., *Bohuslav Balbín a jeho místo v České kultuře*, Praha 1983.

Kuchař K., *Naše mapy odedávna od dneška*, Praha 1958.

Kuchař K., *Vývoj mapového zobrazení území Československé republiky I. Mapy českých zemí do poloviny 18. století*, Praha 1959.

Lacika J., *Bratislava*, Bratislava 2000.

LCI - *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, ed. E. Kirschbaum, I-VIII, Rom 1968-1976.

Legenda Aurea - de Voragine J., *Legenda Aurea*, český výbor, ed. A. Vidmanová, Praha 1998.

Lechner G. M. - Telesko W., *Lieben und Leiden der Götter. Antikenrezeption in der Barockgraphik*, kat. výst, Benediktinerstift Göttweig, Göttweig 1992.

Lechner G. M., *Das barocke Thesenblatt, Entstehung – Verbreitung – Wirkung. Der Göttweiger Bestand*, kat. výst., Benediktinerstift Götweig, Gottweig 1985.

Lechner G. M., *Heiligenporträts*, kat. výst, Benediktinerstift Götweig, Gottweig 1988.

Lichnowsky J., *Matricula seu ortus et progressus insignis collegiatae ecclesiae canonicorum Lateranensium S. Augustini Olomucii ad OO. SS.....A Josepho Lichnowsky...1732*. Rukopis. Moravský zemský archiv Brno, fond G 10, rkp. 210.

Livius, *Dějiny*, I-VII, přeložil P. Kucharský, Praha 1971-1979.

Lobkowicz F., *Zlaté rouno v Zemích českých*, 1991.

Lorenz H., „Tempus edax rerum“ - Die Zeit als Feind der Kunst?, *Kunsthistoriker*, XV-XVI, 1999/2000, s. 110-113.

Mareš F., Veliký mor v letech 1679 a 1680, *Sborník historický*, I, 1883, s. 397-419.

Mařa P., *Svět české aristokracie: 1500 - 1700*, Praha 2004.

Matsche F., *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, Berlin - New York 1981.

Matsche F., Johannes von Nepomuk in der barocken Kunsts, in kat. *Johannes von Nepomuk, Variationen über ein Thema*, München-Paderborn- Wien 1973, s. 36-48.

Mattingly H., Virgil's Fourth Eclogue, *JWCI*, X, 1947, s. 14-19.

Mikuda-Hüttel B., *Vom "Hausmann" zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zum Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert*, Marburg 1997.

Mikulec J., *Leopold I. Život a vláda barokního Habsburka*, Praha - Litomyšl 1997.

Mlčák L., K ikonografii sv. Pavlíny, barokní patronky Olomouce, *Zprávy památkové péče*, 1993, s. 393-399.

Mlčák L., Manýristická mariánská poutní kaple na Svatém Kopečku u Olomouce, *Ročenka Státního okresního archivu v Olomouci*, IX, 2000 (vyd. 2001), s. 88-109.

Mlčák L., Nástěnné malby Johanna Stegera v zámecké kapli v Tovačově, *Vlastivědný věstník moravský*, LIV, 2002, 3, s. 277-285.

Mlčák L., Nová zjištění k životu a dílu olomouckého malíře Antonína Martina Lublinského (1636-1690), *Vlastivědný věstník moravský*, LVI, 2004, s. 15-23.

Moormann E. M. - Uitterhoeve W., *Lexikon der Antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik*, Stuttgart 1995.

Morava a Brno na sklonku třicetileté války, ed. J. Skutil, Praha 1995.

Mula A., Johann Claessens z Antverpii. Nadworny malarz biskupa Franciszka Ludwika von Nuburg, *Dziela i Interpretacje*, 2002, VII, Wrocław 2002, s. 37-54.

Müller K. - Olšovský J., "Templum honoris" Martina Antonína Lublinského, *Střední Morava*, 6, 1998, s. 60-67.

Müller K., Nejstarší znakové kalendáře olomoucké kapituly ze 17. století, *Olomoucký archivní sborník*, 2005, s. 84-88.

Nagler G. K., *Neues allgemeines Künstler - Lexicon*, I-XXV, Linz 1904-1914 (1. vyd. München 1835 - 1852).

Nešpor V., *Dějiny Olomouce*, Brno 1936.

Nešpor V., *Dějiny university olomoucké*, Olomouc 1947.

Neumann A. A., *Ze slavné doby malířství moravského baroka. Dionysius Friedrich Strauss, premonstrát a malíř moravského baroka*, Brno 1944.

Neumann J., *Karel Škréta*, kat. výst., Praha 1974.

Neumann A. A., *Ze sbírky doktorských thesí olomoucké university*, (nestránkováno) Olomouc 1934.

Nevimová P., Cyklus nástěnných maleb na chodbách pražského Klementina, in *Pocta Josefu Kollmannovi. Sborník k životnímu jubileu*, Praha 2002. s. 214-227.

Novotný V., Dvě Škrétovovy universitní these, *Umění*, XII, 1939-40, s. 397-402.

Nowak A., *Kirchliche Kunst-denkmale aus Olmütz*, I-II. Olmütz 1890, 1892.

O'Malley J. W., *The First Jesuits*, Cambridge 1994.

Olšovský J., *Univerzitní teze Martina Antonína Lublinského*, magisterská práce FF MU Brno, Brno 1997.

Ortslexikon der Böhmischen Länder, ed. H. Sturm, München 1983.

OSN - *Ottův slovník naučný*, I- XXVIII, Praha 1898-1909.

Osswald M. Ch., Die Entstehung einer Ikonographie des Franz Xaver im Kontext seiner kultischen Verehrung in den Jahren von 1552 bis 1640, in *Franz Xaver - Patron der Missionen*, ed. R. Haub - J. Oswald, Regensburg 2002, s. 60-80.

Ovidius, Publius Livius, *Kalendář. Žalozpěvy. Listy z Pontu*, přeložil I. Bureš a R. Mertlík, Praha 1966.

Paffrath A., *Bernhard von Clairvaux: Leben und Wirken – dargestellt in den Bilderzyklen von Altenberg bis Zwettl*, Altenberg 1984.

Paffrath A., *Bernhard von Clairvaux 2: Die Darstellung des Heiligen in der bildenden Kunst*, Altenberg 1990.

Panofsky E., *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, (1. vyd. 1932) New York 1972.

Pavličková R., *Sídla olomouckých biskupů. Mecenáš a stavebník Karel z Liechtensteinu-Castelkorna 1664-1695*, Olomouc 2001.

Pazaurek G., *Carl Scretta (1610-1674)*, Prag 1889.

Pekař J., *Kniha o kosti*, Praha 1970.

Pelzel F. M., *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler...*, I-IV, Prag 1773-1782.

Petrů E., Školské základy barokní latinské poezie, *Historická Olomouc*, XI, Olomouc 1998, s. 41-44.

Pillich E., *Poutní místo Stará Voda na Moravě*, Praha 1926.

Podlaha A., Materialie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, *Památky archaeologické a místopisné*, XXVI, 1914, s. 226-234.

Preiss P., Muros Dei, die Thun'sche Schlosskapelle des hl. Romedius in Choltice, *Der Schlern*, 44, 1970, s. 229-236.

Preiss P., Marginálie ke kreslířskému dílu Karla Škréty, in *Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách. Sborník z konference Památníku národního písemnictví*, Praha 1992, 130–135.

Preiss P., *Kořeny a letorosty. Výtvarná kultura baroka v Čechách*, Praha (v tisku 2008).

Prokop A., *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung*, IV, Wien 1904.

Prucek J., Deníky rektorů olomoucké koleje a univerzity, *Historická Olomouc*, XI, Olomouc 1998, s. 15-21.

Pumpřila V., *Soupis starých tisků ve fondech státní vědecké knihovny v Olomouci. I. Tisky vydané na území Čech a Moravy v letech 1501-1800*, I - XII, Olomouc 1974-1979.

Ramaix de I., Tobie Sadeler, un graveur à la cour de l'empereur Léopold Ier, *Le Livre et l'estampe*, XXXVI, 1990, 134, s. 196-243.

Rezek A., *Dějiny Čech a Moravy nové doby. Kniha II. Vladaření císaře a krále Leopolda I.*, díl I, Praha 1893.

Rezek A. - Svátek J., *Dějiny Čech a Moravy nové doby. Kniha II. Vladaření císaře a krále Leopolda I.*, díl II, Praha 1894.

Rice L., Jesuit thesis prints and the festive academic defence at the Collegio Romano, in *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540–1773*, ed. J. W. O'Malley, Toronto 1999, s. 148–169.

Rice L., Pietro da Cortona and the Roman Baroque Thesis Print, in *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale*, ed. Ch. L. Frommel - S. Schütze, Milano 1998, s. 189–200.

Ripa C., *Iconologia*, Erna Mandowsky (ed.), (reprint vydání v Římě 1603) Hildesheim - Zürich - New York 1984.

Rök B., *Böhmen und Mähren: Ansichten, Stadtpläne und Landkarten aus der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, Nürnberg 1995.

Rózsa G., *Alte Ansichten von Budapest 1493 – 1800*, Budapest 1999.

Rott S., Zur Ikonographie und Ikonologie barocker Thesenblätter des Ausgburger Kupferstechers Melchior Küsel (1626 - ca. 1683), *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, LXXXIII, 1990, s. 45-112.

Royt J., Ikonografie svatého Jana Nepomuckého, *Zprávy památkové péče*, 1993, s. 373-379.

Royt J., Příspěvek k ikonografii Martina Středy, in *Morava a Brno na sklonku třicetileté války*, ed. J. Skutil, Praha 1995, s. 178-181.

Royt J. - Šedinová, J., *Slovník symbolů*, Praha 1998.

Royt J., *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 1999.

Rózsa G., Thesenblätter mit ungarischen Beziehungen, *Acta Historiae Artium*, XXXIII, 1987-1988, s. 257-89.

Řezanina D., *Nástěnné církevní kalendáře olomoucké z let 1716-1827*, neprodejný tisk bez udání data a místa vydání.

Sachs H., *Christliche Ikonographie in Stichworten*, München-Berlin 1996.

Samek B., *Brno v obrazech pěti staletí*, kat. výst, Museum města Brna, Brno 1969.

Samek B., Milan Tognier, Antonín Martin Lublinský, 1636-1690, recenze, *Vlastivědný věstník moravský*, LVII, 2005, 2, s. 220-221.

Samerski S., Hausheilige statt Staatspatrone. Des Misslungene Absolutismus in Österreichs Heiligenhimmel, in *Die Habsburgermonarchie 1620 bis 1740*, ed. P. Mat'a - T. Winkelbauer, 2006, s. 251-278.

Semotanová E., *Mapy Čech, Moravy a Slezska v zrcadle staletí*, Praha 2001.

Sfondatri C., *Innocentia vindicata...Pars symbolica*, 1695, reedice, Praha 1993.

Schram W., *Verzeichniss Mährischer Kupferstecher*, Brünn 1894.

Schwarzenberg K., Geschichte des reichsständischen Hauses Schwarzenberg, *Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, Reihe IX*, 16, Neustadt an der Aisch 1963, s. 116-127.

Schwertfer V., *Vita reverendi Patris Martini Stredonii Soc. Jesu...*Pragae 1673.

Singer H. W., *Allgemeines Bildnis Katalog*, Leipzig 1930 – 1936, I - XIV.

Skřivánek F. - Tovačovský J., *Vratislavští biskupové v dějinách Slezska. Se zvláštním zřetelem na jejich životopisy a heraldiku*, Praha 2004.

Sládek M., *Malý svět jest člověk Aneb výběr z české barokní prózy*, Praha 1995.

Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století, ed. V. Vlnas, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2001.

Slezsko- perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů, ed. A Niedzielenko - V. Vlnas, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2007.

Slovník antické kultury, kolektiv autorů, Praha 1974.

Smejkal B., *Svatý Kopeček. Poutní chrám Navštívení Panny Marie*, Olomouc 1994.

Solař J. J., *Dějepis Hradce Králové n. Labem a biskupství hradeckého*, Praha 1870.

Sousedík, S., Technika filosofické disputace v 17. století, *Filosofický časopis*, XV, 1967, s. 132-152.

Sousedík S., *Jan Duns Scotus. Doctor subtilis a jeho čeští žáci*, Praha 1989.

Sousedík S., *Filosofie v českých zemích mezi středověkem a osvícenstvím*, Praha 1997.

Stephan B., *Kloster Heinrichau und seine Kunstschatze*, Breslau 1935.

Stich A., Magnet a pelikán – dva exklusivní barokní motivy, in *Česká literatura doby baroka. Sborník příspěvků k české literatuře 17. a 18. století*, Literární archiv XXVII, 1994, s. 89 – 11.

Störig H. J., *Malé dějiny filosofie*, Praha 1992.

Svátek J., Organizace řeholních institucí v českých zemích, *Sborník archivních prací*, XX, 2, 1970, s. 505-624.

Svatoš M., Jezuitská elogia jako historický pramen a elogia P. Martina Středy, in *Morava a Brno na sklonku třicetileté války*, ed. J. Skutil, Praha 1995, s. 207-220.

Šantavý F. - Hošek E., *Organizace, pečeti a insignie olomoucké university v letech 1573-1973*, Olomouc 1980.

Šigut F., Volba olomouckého biskupa Karla z Lichtenštejna a její zákulisí, *Slezský sborník*, 68, 1970, 1, s. 43-52.

Šroněk M., *Pražští malíři 1600-1656. Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v knize Staroměstského malířského cechu*, Praha 1997.

Šroněk M., *Jan Jiří Heinsch, malíř barokní zbožnosti (1647-1712)*, Praha 2006.

Štěpán J., Dvě neznámé univerzitní teze Antonína Martina Lublinského pro absolventy olomoucké univerzity, *Střední Morava*, XXIII, 2006, s. 99-103.

Tanner M., *The Last Descendant of Aeneas, The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven-London 1993.

Telesko W., *Thesenblätter österreichischer Universitäten*, kat. výst, Salzburger Barockmuseum, Salzburg 1996.

Tenora J., *Život sluhy Božího P. Martina Středy z Tovaryšstva Ježíšova*, Brno 1898.

Tenora J.- Foltýnovský J., *Blahoslavený Jan Sarkandr. Jeho doba, život a blahoslavení*, Olomouc 1920

The Illustrated Bartch 47, Commentary, Part I, New York, 1987.

Thieme U. - Becker F., *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, Leipzig 1907-1950.

Tobolka - *Knihopis českých a slovenských tisků od doby nejstarší až do konce XVIII. století. Díl II. Tisky z let 1501 - 1800*, ed. Z. Tobolka - F. Horák, I-IX, Praha 1939- 1967.

Togner 1995 - Togner M., Málo známá sbírka staré kresby v Olomouci, *Střední Morava*, 1, 1995, s.17-25.

Togner 1996a - Togner M., Barokní teze olomoucké univerzity, in *Universitas Olomucensis 1573-1946-1996*, ed. A. Šimková - M. Togner, Olomouc 1996, s. 25-106.

Togner 1996b - in Hlobil I. – Kouřil M. – Togner M., *Tři obrazové teze olomoucké univerzity*, Olomouc 1996, s. 3-4.

Togner 1996c - Togner M., Neznámá kresba A. M. Lublinského, in *Ars Baculum vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury k narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.*, ed. V. Vlnas - T. Sekyrka, Praha 1996, s. 113-1118.

Togner 1997a - Togner M., *Paolo Pagani*, Olomouc 1997.

Togner 1997b - Togner M., Dvě kresby M. A. Lublinského, *Střední Morava*, 5, 1997, s. 80-83.

Togner M., Mars Moravicus Antonína Martina Lublinského, *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica*, Moravica 3, 2005, s. 125-133.

Toman P., *Nový slovník československých výtvarných umělců*, I-II, Praha 1947,1950.

Trantírek M., *Dějiny Mikulovské zámecké knihovny*, Mikulov s. a. (1963).

Tříška J., *Disertace pražské univerzity v 16. - 18. století*, Praha 1977.

Tursellini H., - *De Vita S. Francisci Xaverii...libri sex Horatii Tursellini*, Monachii 1677.

Tylenda J. N., *Jesuits Saints & Martyrs*, Chicago 1984.

Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I., ed. H. Glaser, kat. výst., München 1980.

Umělecké památky Moravy a Slezska, ed. B. Samek, I, Praha 1994 -

Umění baroka na Moravě a ve Slezsku, ed. Z. Kudělka, Praha 1996.

V zrcadle stínů. Morava v době baroka: 1670 – 1790, ed. J. Kroupa, kat. výst., Brno-Rennes 2003.

Válka J., *Vlastivěda moravská. Dějiny Moravy, Díl 2. Morava reformace, renesance a baroka*, Brno 1996.

Vergilius, *Zpěvy rolnické a pastýřské*, přeložil O. Vaňorný, Praha 1959.

Vigsius M. A., *Vallis baptismi alias Kyriteinensis... Olomucii* 1664.

Vlček P. - Sommer P. - Foltýn D., *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1998.

Vlnas V., *Princ Evžen Savojský. Život a sláva barokního válečníka*, Praha 2001.

Voit P., *Encyklopedie knihy. Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Praha 2006.

- Volpi C., *Le imagini degli dei di Vincenzo Cartari*, Roma 1996.
- Vondruška I., *Životopisy svatých v pořadí dějin církevních*, Praha 1931.
- Wanner M. - Hora J., *Soupis vedut vzniklých do roku 1850*, I - II, Praha 1999, 2001.
- Widacka H., *Jan III. Sobieski w grafice XVII i XVIII wieku*, kat. výst, Warszawa 1987.
- Więcek A., Marcin Antoni Lubliński, *Kwartalnik Opolski*, III, 2, 1957, s. 148-167.
- Wind, E. (?) - E. W., The Christian Demokritus, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1937-38, 1, s. 180-182.
- Wittkover R., Gelegenheit, Zeit und Tugend, in *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, (přeloženo z anglického originálu 1937/1938), Köln 2002, s. 186-206.
- Wolny G., *Kirchliche topographie von Mähren*, I, Brünn 1855.
- Zelenková 2000a - Zelenková P., Dvě universitní these podle Antonína Martina Lublinského, *Miscellanea Oddělení rukopisů a starých tisků*, XV, 1998, Národní knihovna České republiky, Praha 2000, s. 269-293.
- Zelenková 2000b - Zelenková P., Nепublikovaná kresba Antonína Martina Lublinského. Et erunt signa in Sole – Osudný rok 1680, *Bulletin of the National Gallery in Prague*, IX, 1999, Praha 2000, s. 33-43, 135-141.
- Zelenková 2000c - Zelenková P., in Pavel Preiss, *Václav Vavřinec Reiner (1689-1743). Krajina se zvířaty*, kat. výst., Národní galerie, Praha 2000.
- Zelenková 2002 - Zelenková P., Universitní these podle Antonína Martina Lublinského (1636 – 1690), in *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, ed. A. Koziel – B. Lejman, Wrocław 2002, s. 152-163.
- Zelenková 2004 - Zelenková P., Pacatumque reget patriis virtutibus orbem. Oslava Leopolda I. a následníka trůnu arcivévody Josefa v univerzitních tezích podle Antonína Martina Lublinského (1636-1690), in *Barokní Praha – Barokní Čechie: 1620-1740*, ed. O. Fejtová, Praha 2004, s. 769-801.
- Zelenková 2005a - Zelenková P., Contra pestem nobis fave. Příspěvek k ikonografii svaté Pavlíny, patronky proti moru v barokní Olomouci, *Opuscula Historiae Artium*, F 49, 2005, s. 27-45.
- Zelenková 2005b - Zelenková P., Milan Togner: Antonín Martin Lublinský, Olomouc 2004, recenze, *Umění*, LIII, 2005, s. 521-527.

Zelenková 2005c- Zelenková P., Odpověď na reakci Milana Tognera (<http://www.intimate.cz/umeni/cz/index.html>).

Zelenková 2005d - Zelenková P., Magnum iter ascendo... Svatého Jana Nepomuckého cesta do nebe. Na universitní thési podle Jana Jiřího Heinsche (1689), in *Album amicorum, Sborník ku počtě prof. Mojmíra Horyny*, ed. J. Royt, Praha 2005, s. 185-194.

Zelenková 2006 - Zelenková P., Vidi stellas undecim...Šternberské alegorie na grafických listech podle Karla Škréty, *Umění*, LIV, 2006, 4, s. 327–342.

Zelenková 2007a - Zelenková P., Svobodná umění v sadu Panny Marie Bolestné z Krupky - Bohosudova na universitní tezi podle Karla Škréty, in *Libosad. Studie o českém a evropském barokním umění*, ed. M. Bartlová, Praha 2007, s.106-124.

Zelenková 2007b - Zelenková P., Sapientiam antiquorum requirit sapiens. Weisheits-Apotheosen auf einer unpublizierten Zeichnung und in der Universitätsgraphik von Karel Škréta, in *Generationen, Interpretationen, Konfrontationen*, ed. B. Balážová, Bratislava 2007, s. 347-359.

Zelený V. V., Tomáš Pešina z Čechorodu, *Časopis Musea království českého*, LVIII, 1884, s. 3-22, 250-269, 471-497; LIX, 1885, s. 90-108, 226-243, LX, 1886, 102-121, 331-357, 554-582.

Zlámal B., *Blahoslavený Jan Sarkandr*, Praha 1990.

Zuber R., *Osudy moravské církve v 18. století. 1695-1777*, Praha 1987.

Život svaté panny Rozálie z rozličných autorůw wytažený..., Praha 1649.

Použité zkratky:

AUK - Archiv Univerzity Karlovy, Praha
BU - Biblioteka Uniwersytecka, Vratislav
BU - Biblioteka Uniwersytecka, Gabinet Rycin, Varšava
MN - Muzeum Narodowe, Varšava
NG - Národní galerie, grafická sbírka, Praha
NK - Národní knihovna, Praha
ÖNB - Österreichische National Bibliothek, Vídeň
SK - Strahovská knihovna, Knihovna Královské kanonie premonstrátu, Praha
SOA - Státní okresní archiv Olomouc
SSA - Staats-und Stadtbibliothek, Augsburg
VK - Vědecká knihovna, Olomouc
ZAO - Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc

IV. Vyobrazení