

Ondřej JAKUBEC

Renesanční epitaf jako médium „konfesijní identity“ v prostředí předbělohorské Chrudimi. Památník Tomáše Lvíka Domažlického (†1616) a Salomeny Francové z Liblic (†1619) jako historicko-antropologický pramen

Soubor chrudimských pozdně renesančních malovaných epitafů byl již analyzován v několika recentních příspěvcích,¹ přesto se zdá, že tyto malby stále nabízejí řadu témat k jejich další interpretaci. Pro historiky umění, mezi které se autor tohoto příspěvku počítá, jsou to bezesporu v první řadě problémy umělecko-historické, tedy zejména formálně-stylový charakter děl, pozice jejich tvůrce či tvůrců v kontextu soudobé umělecké tvorby, otázka grafických předloh a podobně. Můžeme se ale stejně tak zajímat i o problémy spojené s „fungováním“ díla, se vztahem objednavatele jako „konceptora“ a umělce jako „provádějící síly“. Lze se ptát také na to, jaké místo epitaf zaujímal v rámci sepulkrální kultury, kultury vzpomínání, tedy zkoumat roli epitafu jako specifického média. Tím se ovšem dostáváme spíše na „periferii“ klasických dějin umění. Na druhou stranu se ale v rámci tohoto dotazování nikterak neblížíme například sociologii dějin umění, ale mnohem spíše se pohybujeme v kontextu metodologického diskurzu tzv. nových dějin umění.² Přes různorodost tohoto fenoménu lze snad jeden z jeho hlavních zájmů definovat jako snahu nenahlížet dílo jako autonomní „umělecký“ objekt, ale spíše jako vizuální médium. Jeho vznik, a zejména působení, je přitom nazíráno v souřadnicích konkrétních historických, společenských a kulturních vlivů, stejně jako specifických vizuálních konvencí a norem.³

¹ Ondřej JAKUBEC – Radka MILTOVÁ, *Matouš Radouš a jeho chrudimská dílna. Lokální produkce měšťanských epitafů*, in: Ondřej Jakubec a kol. (ed.), *Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích* (kat. výs.), Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Olomouc 2007, s. 68-72; TÍŽ, *Osobnost a dílo Matouše Radouše a tvorba renesančních epitafů v Chrudimi*, *Theatrum historiae* 2, 2007, s. 81-108; František NESEJT, *Chrudimské malované epitafy*, *Chrudimský vlastivědný sborník* 6, 2001, s. 141-164.

² Jonathan HARRIS, *The New Art History. A Critical Introduction*, London 2001.

³ Metodologicky vyhraněně formuloval tento postoj již například Ernst Hans GOMBRICH, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, zvl. s. vii.

Epitaf je v tomto ohledu zcela exemplárním „vizuálním „médiem“. Účel jeho pořízení bezprostředně souvisel se smrtí a právem se tak musíme ptát, do jaké míry se v něm odráží postoj člověka k ní, respektive k tomu, co ji přesahuje.⁴ Není snad proto beze smyslu zajímat se o to, do jaké míry reflektuje i unikátní soubor chrudimských epitafů náboženskou mentalitu a eschatologické představy chrudimských měšťanů raného novověku. V tomto ohledu mohou poskytnout inspirativní materiál studie Tomáše Malého, které se na příkladu specifického pramene – testamentů chrudimských měšťanů – zamýšlejí právě nad podobnými otázkami.⁵ Analogie mezi kšafy a epitafy je skutečně zajímavá, a to nejen svým bezprostředním vztahem k (očekávané) smrti. Charakter testamentu je totiž vymezen, podobně jako epitaf, specifickým podvojným charakterem – jde o úřední právní dokument, stejně jako o pramen představující náboženské postoje testátora. Stejně tak je epitaf na

⁴ Z nejdůležitějších prací na téma epitafů a sepulkrální (výtvarné) kultury zmiňme přinejmenším Joachim BÄHLCKE – Arno STROHMEYER (Hg.), *Die Konstruktion der Vergangenheit. Geschichtsdenken, Traditionsbildung und Selbstdarstellung im frühneuzeitlichen Ostmitteleuropa*, Berlin 2002; Jean BALSAMO (ed.), *Les funéraires à la Renaissance*, Genève 2002; Kurt BAUCH, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin – New York 1976; Bruce GORDON – Peter MARSHALL (ed.), *The place of dead. Death and remembrance in late medieval and early modern Europe*, Cambridge 2000; Jan HARASIMOWICZ, *Mors janua vitae. Śląskie epitafia i nagrobki wieku reformacji*, Wrocław 1992; Kilian HECK, *Genealogie als Monument und Argument. Der Beitrag dynastischer Wappen zur politischen Raumbildung der Neuzeit*, München – Berlin 2002; Mark HENGERER, (Hg.), *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der frühen Neuzeit*, Köln – Weimar – Wien 2005; TÝŽ, *Zur symbolischen Dimension eines sozialen Phänomens. Adelsgräber in der Residenz (Wien im 17. Jahrhundert)*, in: Andreas Weigl (Hg.), *Wien im Dreißigjährigen Krieg. Bevölkerung – Gesellschaft – Kultur – Konfession*, Wien – Köln – Weimar 2001, s. 250-352; Markwart HERZOG (Hg.), *Totengedenken und Trauerkultur. Geschichte und Zukunft des Umgangs mit Verstorbenen*, Stuttgart – Berlin – Köln 2001; Martin HOLÝ – Jiří MIKULEC (edd.), *Církev a smrt. Institutionalizace smrti v raném novověku*, Praha 2007; Ralph HOULBROOKE (ed.), *Death, Ritual and Bereavement*, London 1989; Richard HUNTINGTON – Peter METCALF, *Celebrations of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual*, Cambridge 1979; Martin ILLI, *Wohin die Toten gingen. Begräbnis und Kirchhof in der vorindustriellen Stadt*, Zürich 1992; Arne KARSTEN – Philipp ZITZLSPERGER (Hg.), *Tod und Verklärung. Grabmalkultur in der Frühen Neuzeit*, Köln 2004; Craig KOSLOFSKY, *The Reformation of the Dead. Death and Ritual in Early Modern Germany, 1450-1700*, London – New York 2000; Pavel KRÁL, *Mezi životem a smrtí. Testamenty české šlechty v letech 1550 až 1650*, České Budějovice 2002; TÝŽ, *Smrt a pohřby české šlechty na počátku novověku*, České Budějovice 2004; Przemyslaw MROZOWSKI (ed.), *Smierć w kulturze dawnej Polski. Od średniowiecza do końca XVIII wieku*, Warszawa 2000; Erwin PANOFSKY, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1964; Jan ROYT (ed.), *Memento mori! Smrt jako brána věčnosti ve výtvarném umění*, Sušice – Kašperské Hory 2004; Alfred WECK-WERTH, *Der Ursprung des Bildepitaphs*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 20, 1957, s. 147-185; Andreas ZAJIC, „Zu ewiger gedächtnis aufgericht“. *Grabdenkmäler als Quelle für Memoria und Repräsentation von Adel und Bürgertum im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Das Beispiel Niederösterreich*, München 2004.

⁵ Tomáš MALÝ, „Mentalita“, *zbožnost a smrt chrudimského měšťana v raném novověku (Chrudimské kšafy ze 16. – 18. století)*, Chrudimský vlastivědný sborník 7, 2003, s. 19-70; TÝŽ, „...nechtěje tomu, aby jací soudové a nevole po mé smrti byly...“ (*Dědická praxe a pozůstalostní konflikty v raně novověké Chrudimi*), Chrudimský vlastivědný sborník 8, 2004, s. 55-100.

jedné straně „světský“ v tom, jak se snaží akcentovat aspekt osobní či rodové vzpomínky a reprezentace, je ovšem také dokladem náboženského, křesťanského přesvědčení. Analogicky se můžeme ptát, nakolik jsou kšafy i epitafy projevy osobní zbožnosti, a do jaké míry spíše reflektují formalizované projevy chování. A s tím souvisí zejména „osobní“ charakter obou „dokumentů“. Představují pouze stereotypní aplikaci norem, v případě závětí ustálené písařské právní formulace, u epitafů zase ikonografických a kompozičních schémat, anebo se v nich odráží i osobní a niterná náboženská konfese? Jsem přesvědčen spíše o druhé z možností. V případě Chrudimi je totiž příznačné, jak oba tyto „prameny“ – testamenty i epitafy – reflektovaly proměny „náboženské mentality“, či spíše projevů náboženského chování, které bylo v obou dvou médiích svědkem konverze místní oikumeny od utraktivismu k pobělohorskému katolicismu. V kšaftech po roce 1620 tak pozorujeme výskyt dříve méně obvyklých motivů (invokace, modlitby), charakteristických pro katolické prostředí, epitafy zase začaly používat dříve neznámá „katolická“ ikonografická schémata (zejm. mariánská).⁶

Toto srovnání samozřejmě nemůže být ideální. Testamenty představují přes svůj specifický vypovídací potenciál přece jen spíše právní, více „neosobní“ prameny, naopak epitafy se jeví být mnohem více „volnými“ a individualizovanými díly. Nicméně i zde je třeba se mít přes ikonografickou rozmanitost epitafů na pozoru před jistou stereotypní formalizací či normativností. Ta může být dána jak obecně reprezentačním a komemoračním smyslem epitafů, stejně jako praxí malířských dílen vyrábět tyto památníky „do zásoby“. Nicméně přinejmenším osobitá složka nápisová (byť často rovněž výrazně formalizovaná), stejně jako přítomnost portrétů zemřelých a zvláště osobité ikonografické programy představují epitafy v mnohem osobitějším světle, na jehož podobě měl nepochybně objednavatel výrazný podíl. Nabízí se tak možnost nahlížet na renesanční epitaf jako na svébytný historický pramen svého druhu, využitelný jako typicky historicko-antropologický ego-dokument. Autonomní význam epitafu a jeho významových struktur je o to specifičtější, oč méně nacházíme v tradičních písemných pramenech zmínky o praxi zadání a výroby těchto památníků. Příznačné je to v samotné Chrudimi, kde přes početný fond renesančních malovaných epitafů, stejně jako přes prestižní společenské postavení jejich hlavního tvůrce – malíře a radního Matouše Radouše, nenacházíme jediný doklad o jejich objednání (např. smlouvu). Ovšem ani v oficiálních dokumentech, jakými byly testamenty, nenacházíme o praxi, bezmála závazné, zřizování epitafů ani zmínku. Jediným příkladem v předbělohorské Chrudimi je kšaft Matouše Rambouzka (†1605), ve kterém se však objevuje jen vágní formulace o povinnosti zřídit „*tabuli na památku s nápisem jména mého a nebožky manželky my*“.⁷ Vyhotovení epitafu a jeho zadání bylo tedy, jako ostatně i v jiných případech uměleckých zakázek, spíše věcí osobního jednání. To ještě více posiluje význam epitafu jako nejen uměleckého díla, ale nositele individuálního poselství.

⁶ T. MALÝ, „*Mentalita*“, *zbožnost a smrt*, s. 43.

⁷ *Ibidem*, s. 29, 58.

Pokud se zdá, že se z těchto úvah čím dál více vytrácí osobnost umělce, je to zdání správné. Cílem tohoto příspěvku je totiž zamýšlet se spíše nad významem díla-epitafu, tedy nad jeho „obsahem“, jehož „instalace“ je spojena především s osobou objednavatele. Záměrně tak v tomto případě odděluji „uměleckost“ díla od jeho sémantické struktury. Souvisí to ostatně s tím, že „význam“ uměleckého díla, daný konkrétními okolnostmi jeho vzniku, nemůže souviset jen s jeho výtvarným charakterem. Naopak, tento „význam“ obecně nemůže existovat bez toho, aniž by bylo dílo vystaveno očím „diváka“. Nebo podobnými slovy, konkrétního „významu“ dílo nenabývá ve zdech ateliéru, ale teprve umístěním do konkrétního kontextu. O tomto umístění, respektive o „prvním“ umístění rozhodoval vždy objednavatel, je tedy nasnadě spojovat koncept či intenci díla s jeho zadavatelem. Takovéto pojetí je přirozeně z hlediska klasických dějin umění programově anti-biografické. Umožňuje nám to ale naopak snad nahlížet na umělecké dílo, v tomto případě „renesanční chrudimský epitaf“, jako na pramen využitelný v rámci historicko-antropologické metody.

Není nikterak cílem tohoto textu přichýlit se do závěťtí tohoto snad populárního diskurzu historického bádání,⁸ ani násilně propojovat umělecko-historický materiál s historicko-antropologickou metodou. Rád bych nicméně přes toto možné úskalí využil některých principů, které tento metodologický rámec nastoluje. Pokusil bych se doplnit tradiční písemné prameny, na které se přirozeně historická antropologie většinou zaměřuje (tzv. ego-dokumenty, tedy prameny osobní povahy), o výtvarná díla, která jsou bohužel historiky většinou užívána jen jako ilustrační materiál,⁹ případně nejsou považována za relevantní prameny.¹⁰ Pro tento „umělecko-historicky-antropologický“ exkurz byl zvolen jeden specifický malovaný epitaf z Chrudimi, který byl pořízen někdy kolem roku 1619 na památku zemřelého manželského páru Tomáše Lvíka Domažlického a Salomeny Francové z Liblic. Památník je dodnes umístěn v chrudimském děkanském kostele Nanebevzetí Panny Marie. Centrálním výjevem epitafu je poměrně jedinečná ikonografická scéna, která by mohla být, jak později uvidíme, snad klíčem k jistému „eschatologickému poselství“, potažmo k náboženskému přesvědčení dvojice manželů-objednavatelů.¹¹

⁸ K tomu např. Zdeněk R. NEŠPOR – Jan HORSKÝ, *Historická antropologie? Metodické problémy a paradoxy na pomezí dějepisectví, sociologie a sociální antropologie*, Kuděj 6, 2004, č. 1, s. 61-81; Martin NODL, *Mikrohistorie a historická antropologie*, Dějiny – teorie – kritika 1, 2004, č. 2, s. 237-252; Richard van DÜLMEN, *Historická antropologie. Vývoj – Problémy – Úkoly*, Praha 2002; Martin NODL – Daniela TINKOVÁ (edd.), *Antropologické přístupy v historickém bádání*, Praha 2007; Josef HRDLIČKA, *Historická antropologie pro „střední třídu“? Možnosti a limity antropologických přístupů ke studiu společnosti vrchnostenských měst v raném novověku*, in: M. Nodl – D. Tinková (edd.), *Antropologické přístupy*, s. 216-235.

⁹ Vít VLNAS, *Potřebují dějiny umění historii?*, in: Milena Bartlová (ed.), *Dějiny umění v české společnosti. Otázky, problémy, výzvy*, Praha 2004, s. 134-138.

¹⁰ J. HRDLIČKA, *Historická antropologie*, s. 224.

¹¹ ZH [Zdeněk Hojda], heslo *Epitaf Tomáše Lvíka Domažlického a jeho manželky Salomeny*, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století (kat. výst.)*, Národní

Nejprve ovšem základní „solidní“ data. O vlastních „aktérech“ epitafu toho nevíme příliš mnoho, a pokud, tak to nijak zvlášť nevypovídá o jejich „mentalitě“. Tomáš Lvík Domažlický náležel mezi chrudimskou sociální a ekonomickou elitu. Byl chrudimským konšelem a své majetky získal především díky výhodným sňatkům. Jeho první ženou se mu stala jediná dcera a dědička erbovníka a královského rychtáře Jana Páchy z Dřevíče. Po její smrti (†1589) se oženil s Annou Sokolovou a potřetí pak se Salomenou Francovou z Liblic. Z Ceregettiho *Historie chrudimské* víme ještě o tom, že požár na Novém městě v roce 1611 zachvátil mimo jiné i dvůr Tomáše Lvíka. Další informací je poskrovnu, navíc jejich atraktivita je z hlediska historické antropologie na první pohled jen velmi slabá. Malovaný epitaf tak představuje na první pohled mnohem „živější“ pramen s potencionálně silnou vypovídací hodnotou. Za autora tohoto díla-památníku se považuje chrudimský malíř Matouš Radouš (†1631), který měl od osmdesátých let 16. století se svou dílnou takřka monopolní postavení při vytváření malovaných epitafů pro přední chrudimské měšťany. V této dílně vznikl nejspíše někdy v roce 1619 na objednávku neurčitých rodinných „přátel“ i tento epitaf. Jeho struktura zahrnuje všechny charakteristické atributy nejtypičtějšího renesančního tzv. obrazového epitafu (*Bildepitaph*) – zobrazení osob, na jejichž památku byl epitaf zřízen (Tomáš Lvík a jeho třetí a poslední žena Salomena Francová), vlastní a ústřední obrazový (náboženský) výjev, který bude vzápětí analyzován, a inskripce ve vlysu a soklu, které jsou následující:

Horní nápis ve vlysu uvádí základní údaje:

„Consultiss. Civi Consulari Dn. Thomae Leoni Domazliceno. 11. Nov. A. 1616: Et Salomanae Francziae à Liblicz eiusdem uxori. 3. Jan. A. 1619. pie in Chrō defūctis posuerūt Amici.“

[Překlad: „Velmi zkušenějšímu občanu, konšelu, panu Tomáši Lvíkovi Domažlickému, 11. listopadu 1616. A Salomeně Francové z Liblic, jeho ženě, 3. ledna 1619, v Kristu zbožně zesnulí, provedeno přáteli.“]

Spodní nápis představuje čtyři latinská oslavná disticha:

„Tusta mihi cunas dedit, artes Launea, Laurum Praga, maritales inclyta Chrud^l thoros. Tres habuit Uxores, quarum Salomena sepulto Est mihi post annos mortua juncta duos. Qualis eram dicent Sacra limina, Curia, Musae, Vosq, in quos comis semper Amicus eram. Sub CHRISTI exegi tredecim pia lustra trophaeis. Nunc CHRISTO aeternos sub DUCE vivo dies.“¹²

[Překlad: „Domažlice mi daly život, Louny nauku, Praha slávu, Chrudim manželské lože. Měl jsem tři ženy, z nichž pochovaná Salomena skonala dva roky po mně. Ja-

galerie v Praze 2001, s. 506, kat. č. II/6.4; OJ – RM [Ondřej Jakubec – Radka Miltová], heslo *Epitaf Tomáše Lvíka Domažlického*, in: O. Jakubec a kol. (red.), *Ku věčné památce*, s. 99-103; O. JAKUBEC – R. MILTOVÁ, *Osobnost a dílo*, s. 89, 92. Zde další literatura.

¹² Nápis je transliterován včetně některých nepřesností, které snad mohly být způsobeny druhotnými nevhodnými opravami, např. „uxori“, „lumina“.

kým jsem byl řeknou posvátné hvězdy, radnice, Múzy a vy, kterým jsme byl vždy laskavým přítelem. V Kristově památce jsem zbožně žil třináctkrát pět let. Nyní navěky žiji v Kristu pod jeho vedením.“]

Neméně významný je i nápis v samotném obrazovém poli mezi portréty manželů:
„Kdo nás odloučí od lásky Krystovy: Zdali zármutek, nebo auzkost, aneb protiwenstvj. Zdali hlad czili nahota, czili mecz. Ani ta Smrt neodlauczj nás od milosti Božij v Krystu Gežijši. K Rzima: VIII. k.“¹³

Jasně vymezená edikulová architektura epitafu je dnes pokryta druhotným fládrováním z konce 19. století, pod ním však stále prosvítají stopy pozdně renesanční beschlagwerkové ornamentiky. Z uměleckohistorického hlediska je epitaf typickým projevem radoušovské produkce, jejíž charakter byl značně nevyrovnaný. Portrétní složka je skvěle zvládnutá, což ostatně souznělo s komemoračním významem památníku, zbývající, zejména figurální motivy jsou podány poněkud rozpačitě. Z hlediska čistě uměleckohistorického by bylo hodnocení této malby poněkud rozpačité, byť nelze odhlédnout od pravděpodobných druhotných „restauračních“ zásahů.

Po překonání základních limitů analýzy historika umění se ale můžeme zabývat také o jiné věci. Jaký byl vlastně smysl tohoto malovaného obrazu umístěného v předním chrudimském kostele, při němž se tradičně nechávala pohřbívat chrudimská elita? Na první pohled je epitaf typickým pozdně renesančním monumentem, který měl v pravém slova smyslu tohoto termínu uchovávat památku na osoby, kterým byl věnován. Představuje standardní projev komemorativní sepulkrální kultury, která v této podobě vrcholila v 16. a na počátku 17. století. Tento „vzpomínkový“ aspekt podtrhují zejména akcentované realistické portréty manželů a především latinské verše. Ty ve stručnosti, s humanistickým ethosem vypisují osudové peripetie Tomáše Lvíka a oslavují jeho život (přitom příznačně ignorují osobu ženy, což z genderového hlediska ukazuje, že zřízení památníku bylo míněno především k oslavě muže a vzpomínce na něj, byť nikoliv nevyhnutelně). Vedle této památečně-oslavné roviny však epitaf odkazuje také na náboženský aspekt života Tomáše Lvíka, a to především v rovině eschatologické, tedy té pro křesťana klíčové, pokud mluvíme o sepulkrálním monumentu. Na tento význam odkazuje nejen závěrečné distichon, ale i upravený biblický nápis, který kompiluje verše 35-39 z osmé kapitoly Pavlova listu Římanům, dominantně umístěný mezi portréty manželů ve funkci motta či „mluvící pásy“. A zejména samotné situování náboženského výjevu skupiny postav u křížifixu na jakési „pódium“ není patrně nijak nahodilé. Podtrhuje evidentně manifestační, snad i trochu teatrální a ostenta-

¹³ Ve verzi Bible kralické zní verše takto: „A protož kdo nás odloučí od lásky Kristovy: Zdali zarmoucení, aneb úzkost, nebo protivenství? Zdali hlad, čili nahota? Zdali nebezpečenství, čili meč? [Řím 8, 35]... Jist jsem zajisté, že ani smrt, ani život, ani andělé, ani knížactvo, ani mocnosti, ani nastávající věci, ani budoucí, ani vysokost, ani hlubokost, ani kterékoliv stvoření, nebude moci nás odloučiti od lásky Boží, kteráž je v Kristu Ježíši, Pánu našem [Řím 8, 38-39].“

tivní charakter scény, která demonstruje náboženské přesvědčení obou zobrazených manželů. Tímto konstatováním by se dala celá věc uzavřít, přesto ale můžeme podniknout pokus o hlubší interpretaci. Ta nás může zavést až k vlastní spiritualitě zpodobněných chrudimských měšťanů či spíše k úsilí o naznačení možných odpovědí.

V první řadě je nutné objasnit podstatu ústředního obrazového výjevu, jehož volba byla nepochybně klíčová. V centru vidíme ukřižovaného (mrtvého) Krista, jehož kříže se křečovitě přidržuje postava mladého muže obklopeného skupinou sedmi bizarních postav, které jej ohrožují či svým způsobem přinejmenším obtěžují. V pozadí jsou ještě patrné dvě pašijové scény – Nesení kříže (s náznakem Kalvárie v pozadí) a Zmrtvýchvstání Krista. V minulosti byl tento výjev interpretován, dle mého soudu, zcela nedostatečně. Ústřední scéna se tak interpretovala buď jako „ctnosti a neřesti pod krucifixem“ či „sedmero smrtelných hříchů“,¹⁴ anebo jen jako „neřesti“ ohrožující Tomáše Lvíka.¹⁵ V této souvislosti poskytuje inspirativní srovnání slezský epitaf neznámé šlechtické rodiny s téměř obdobným ústředním výjevem. Pochází z doby po roku 1625 a byl původně umístěn v evangelickém kostele ve Zlatém Stoku (dnes je uložen v Muzeu narodowem ve Vratislavi). I zde byl analogický výjev značně zkresleně interpretován, kdy se postavy při kříži pokládaly za hříchy a zlé síly či dokonce za personifikace ďábla a čarodějnic, ohrožujících člověka.¹⁶ Tento výjev však především zobrazuje tzv. Alegorické Ukřižování, které zdůrazňuje spásonosnou moc Kristova kříže, resp. jeho vykupitelské oběti. Význam a smysl výjevu přitom na první pohled objasňuje použitá pasáž z Pavlovy epištoly. Ta není zcela přesná, kombinuje volně pasáže z několika veršů, ale přitom vhodným způsobem, který umocňuje naléhavost sdělení, podobně jako soudobé znění Melantrichovy bible: „A protož, kdo nás odloučí od lásky Kristovy? Zdali zámutek? Aneb ouzkost? Nebo protivenství? Zdali hlad? Čili nahota? Zdali nebezpečnost, čili meč?... Jist jsem zajisté, že ani smrt, ani život, ani Anjelé, ani princypátové, ani potestátové, ani síla, ani vysokost, ani hlubokost, ani které jiné stvoření bude moci nás odloučiti od lásky Boží, kteráž jest v Kristu Ježíši Pánu našem.“¹⁷ Personifikace pod křížem tedy můžeme rámcově identifikovat na základě Pavlova textu jako, zleva doprava, „knížactvo“, „úzkost“, „nahota“, „protivenství“, „pro tebe býváme mrtveni celý den“, „nebezpečnost, čili meč“ a „smrt“. Tato „identifikace“ je pouze rámcová a v podstatě může být i nadbytečná. Figury *de facto* jen zástupně (symbolicky) doplňují biblickou citaci a náznakově ilustrují jeho vyznění. Napínavý a dramatický souboj tedy ztělesňuje evangelijní poselství

¹⁴ Jarmila VACKOVÁ, *Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách*, Umění 17, 1969, s. 137, 150.

¹⁵ Z. HOJDA, heslo *Epitaf Tomáše Lvíka Domažlického*. Podobně interpretoval téma již Z. Winter: „obraz s allegorickým výjevem (na muže pod křížem dorážejí smrt, ďábel, pýcha)“, Zikmund WINTER, *Řemeslnictvo a živnost XVI. věku v Čechách (1526-1620)*, Praha 1909, s. 213.

¹⁶ J. HARASIMOWICZ, *Mors janua vitae*, s. 143; Božena STEINBORN, *Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w latach 1520-1620*, Roczniki sztuki śląskiej 4, 1967, s. 123, č. kat. 74.

¹⁷ *Biblí Česká, tj. všechna Svata Písma obojího Starého i Nového zákona opět v nově vydaná*. Praha 1577, f. 578v.

o smrti Krista a jeho vzkříšení jako naději pro křesťany a vyjadřuje nezlomnost víry a záruku spásy. Postava křesťana se tak upírá spolu s oběma manžely na diváka a dohromady jej přesvědčují, jakoby spolu se sv. Pavlem, že nic „*nebude moci nás odloučiti od lásky Boží, kteráž jest v Kristu Ježíši*“ (Řím 8, 39).

Především v souvislosti s blízkými slezskými protestantskými epitafy, které často využívaly právě motivu Alegorického Ukřižování, se můžeme pokusit dešifrovat „náboženskou intenci“ díla.¹⁸ Jde tedy o to, zda může tento chrudimský epitaf (či zdejší soubor epitafů vůbec) se svým svérázným a v českém prostředí zcela neobvyklým ústředním výjevem nějak odrážet náboženské přesvědčení objednavatelů a jejich naději a víru ve spásu. Ale co vlastně vůbec známe o náboženské situaci v Chrudimi kolem roku 1600? Víme, že většina chrudimských měšťanů se před Bílou horou hlásila k nekatolickému vyznání, kdy zde dlouho dominantně převažoval utrakvismus,¹⁹ ovšem je možné, že kolem roku 1600 ve městě posílilo i luterství, jak naznačují možné postoje tamních děkanů Blažeje Borovského a Jiřího Oekonomy.²⁰ Toto (patrně) převažující nekatolické (utrakvistické či novotrakvistické – luteránské) vyznání dobře dokládá i pozoruhodná skupina radoušovských epitafů pro členy městské elity, které zcela opomíjejí tradiční katolické atributy epitafů (přímluvné figury Panny Marie a svatých) a zdůrazňují spíše narativní a konceptuální témata vycházející z biblických předloh. Představují tak často složitější teologicko-eschatologická schémata svázaná s nápisovou složkou a v kontextu nekatolického prostředí reprezentují charakteristické osobní i veřejné vyznání víry a jistoty spásy (*monumentum pietatis*), stejně tak i „didaktický“ *Lehrbild* či *Dogmenbild*.²¹ Také Lvíkův epitaf by tomu odpovídal svou narativní strukturou s evangelijním (pašijovým) kontextem – scénami Cesty na Golgotu, Kalvárie a především Zmrtvýchvstání v pozadí, jež v úhrnu demonstrují fundamentální důkaz křesťanského triumfu nad smrtí a zlem.

¹⁸ Ke specifickým ikonografickým konceptům slezských protestantských epitafů, zvláště Alegorického Ukřižování, viz B. STEINBORN, *Malowane epitafia*, s. 16-31, s. 123; J. HARASIMOWICZ, *Mors janua vitae*, s. 143-144.

¹⁹ T. MALÝ, „*Mentalita*“, *zbožnost a smrt*, s. 28.

²⁰ O. JAKUBEC – R. MILTOVÁ, *Osobnost a dílo*, s. 94-95. O přičylnosti chrudimského měšťanstva k protestantismu svědčí snad i příklad předního měšťana Samuela Lagarina, mj. pobělohorského konvertity a chrudimského primase. Lagarin byl mj. literárně činný a jeho drobné příspěvky se pojí spíše k protestantskému prostředí. Spis *ΕΥΦΗΜΙΣΜΟΣ, Sive Acclamatio Gratulatoria, Bonique et Faustis ominis captatio...etc.* byl věnován Karlu z Liechtensteina a další drobný text byl začleněn do spisu chrudimského utrakvistického kněze Jiřího Oekonomy *Dvoje Te Deum Laudamus*, viz František Koželuha, *Paměti o školách Prostějovských od počátku až po bitvu Bělohorskou*, Olomouc 1889, s. 19; Antonín TRUHLÁŘ – Karel HRDINA (edd.), *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě 3*, Praha 1969, s. 131-132. Příkladem propojení s protestantskými duchovními dokládá i personální zastoupení při svědčení u Oekonomova kázání: *Wyswētlenj Žialmu Stého dwacátého osmého učiněné pro potěsstedlnau památku řzádného k stawu manželskému potwrzenj slowutného pana Simona Stiky...etc.*, Strahovská knihovna řádu premonstrátů v Praze, sign. AA XIV 10. Za tyto informace jsem zavázán Dr. Radce Miltové.

²¹ Jan HARASIMOWICZ, *Der Einfluß von Glaubenskonflikten auf die schlesische Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, *Acta Poloniae Historica* 61, 1990, s. 64-85; TÝŽ, *Mors janua vitae*, s. 157-160.

Samotné téma *Alegorického Ukřižování* je totiž natolik nezvyklé, že nás nutí se ptát, co stálo za jeho volbou, ať už ji učinil kdokoliv. Je přitom zřejmé, že tento námět, jako ostatně i v případě již zmíněného slezského epitafu, či tamních analogických epitafů s *Alegorickým Ukřižováním*, rezonuje s pavlovsko-luteránskou teologií ztělesňující eschatologický optimismus v duchu „*Christus ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn*“, tedy onu „*pewność zbawienia*“ (jistotu spasení), jak to výstižně připomíná Jan Harasimowicz.²² Tuto útěšnou ideovou pozici luteránství také výmluvně odráží definice Lutherova *Většího katechismu* (1529): „*nebylo nám rady, pomoci ani útěchy – dokud se jediný a věčný Boží syn neslitoval nad naší bídou i nouzí a nepřišel z nebe, aby nám pomohl. Nyní jsou všichni tyrani a žalárníci vyhnáni a na jejich místo nastoupil Ježíš Kristus (...) vytrhl nás bídne a ztracené lidi z pekelného chřtánu (...) neboť před tím jsem neměl ani Pána ani krále, byl jsem zajat ďáblou mocí, odsouzen na smrt, zapleten v hříchu a zaslíbenosti (...) vždyť Kristus nám svým utrpením, smrtí a zmrtvýchvstáním atd. poklad vydobyl a získal.*“²³ Motiv podobenství z Pavlovy epištoly Římanům, který byl zvolen objednavateli Lvíkova epitafu, je snad nejvýstižnějším obrazem této pevné víry ve spásu, kterou nepochybně sdíleli. Nebylo jistě náhodou, že příkladem této části Pavlova listu se zaštiťovala i *Formula concordiae* (1580), normativní věroučný text, který měl přispět k teologickému sjednocení luteránů a jenž nebyl bez vlivu ani v českých zemích.²⁴ Argumentuje se jím při výkladu protestantského učení o predestinaci, které však není míněno nijak individuálně a selektivně, jak je tato nauka většinou vulgárně interpretována. Naopak, demonstruje, že toto „*předzvědění a předurčení*“ lidské spásy bylo Bohem stanoveno „*již před stvořením světa*“ s ohledem na vrozenou lidskou slabost a ďáblovy úklady, které by člověku mohly spásu odepřít – „*On však naši spásu ráčil před těmito nebezpečnostvými přepevně zajistit, když se ji ve svém odvěkém předsevzetí, jež se nemůže minout cíle a nemůže být podvráceno, rozhodl vložit do všemocných paží našeho Spasitele Ježíše Krista, ze kterých je nikdo vytrhnout nedokáže, takže v nich bude spolehlivě ochráněna... A proto i Pavel říká (Ř 8, 28. 35): Ježto jsme povoláni podle jeho rozhodnutí, kdo nás ještě odloučí od lásky Kristovy?*“²⁵ Sepulkrální monument Tomáše Lvíka nám v podstatě neříká nic jiného než to, že se zobrazení demonstračně hlásili k této nauce, která jim na základě „ospravedlnění“ zaručovala spásu, kterou nemůže nic ohrozit. Opět to výstižně definuje text „*formule svornosti*“: „*Útěšnost tohoto učení se skvěle osvědčuje také při nesení kříže, pod vnějšími ranami i za vnitřních zkoušek. Povzbuzuje nás, že Bůh na naše nouze pamatoval již před započítím věku světa, a již tehdy se rozhodl, že nás v nich pokaždé bude podírat, opatřovat nás trpělivostí, potěšovat nás, probouzet v nás naději a zjednávat*

²² TÝŽ, *Treści i funkcje ideowe sztuki ślaskiej reformacji (1520–1650)*, Wrocław 1986, s. 164–173.

²³ Martin WERNISCH (ed.), *Kniha svornosti. Symbolické čili vyznavačské spisy evangelických církví augsburské konfese*, Praha 2006, s. 420–421.

²⁴ *Ibidem*, s. 469–486.

²⁵ *Ibidem*, s. 645. Podobný eschatologický optimismus je patrný i v textu *České konfese* (1575), Amadeo MOLNÁR (ed.), *Slovem obnovená. Čtení o reformaci*, Praha 1977, s. 240.

*i soužením a neštěstím taková východiska, aby vposledu ani ona přinejmenším nemohla ohrozit naši věčnou spásu, pokud ji rovnou nepodpoří. Právě tuto útěšnou souvislost příkladně rozvíjí Pavel k Římanům 8.*²⁶ Mimoděk se může krást na mysl pravděpodobný fakt, že manželský pár zemřel bezdětný, jak dokládá absence dětských členů rodiny na epitafu. Může snad toto být považováno za „soužení a neštěstí“, které manželský pár svou vírou a nadějí překonával?

Tento individuální „malovaný pramen“ ovšem můžeme vedle podobných spekulativních náznaků vnímat jako svědka zmíněné obecnější proměny konfesijních poměrů v Chrudimi kolem roku 1600, kdy luteránství (či novoutrakvismus) začalo patrně nabývat většího významu. Lvíkův epitaf totiž neuzívá tradiční a oblibatelné ikonografická schémata, např. *Ukřižování*, *Zmrtvýchvstání Krista* apod., ačkoliv i ta byla v luteránském umění častá (byť užívaná v poněkud jiném nábožensko-významovém kontextu), ale „modernistický“, inovační motiv *Alegorického Ukřižování*, tento luteránský dogmatický obraz *par excellence*. Luteránské epitafy totiž zcela programově nejen nově či „jinak“ interpretovaly ustálené ikonografické obrazové náměty, ale přicházely i se zcela novými, které ilustrovaly reformované teologické stanovisko. Mezi ty patřilo zejména téma *Zákon a Milost*, jež patřilo k často užívaným na německých protestantských epitafech.²⁷ Epitaf Tomáše Lvíka je tak dobrým svědkem konce, či spíše proměny jedné nábožensko-vizuální tradice, tedy oné katolické – „obecné“, která v tvorbě epitafů sahá až do 14. století. Ta s ohledem na svou devocionální a eschatologickou koncepci zdůrazňovala vždy tradičně zejména postavy přímluvců (P. Marie a svatých patronů) či příklady správné křesťanské zbožnosti vedoucí ke spáse – *imago pietatis* (zvl. v pozdní gotice častý *Bolestný Kristus*).²⁸ Volba námětu Lvíkova epitafu ovšem dokládá, že tyto tradiční vzorce byly opuštěny a jeho nejspíše silné náboženské, resp. reformované přesvědčení tak našlo svou odezvu v tomto osobním, ale zároveň manifestačním díle. Tento střet ustálené vizuální tradice s moderními nábožensko-identifikačními obrazovými schématy ovšem nebyl nijak náhlý a už vůbec ne obecný. Na chrudimských epitafech, jako svědcích zdejšího zvláštního kulturně-historického klimatu, tak vidíme pokračování ustálených ikonografických témat (*Zmrtvýchvstání*, *adorovaný ukřižovaný Kristus*), podobně jako i nová témata ovlivněná imaginací reformace (*Ezechielova vize na památníku Marty Boleslavské* či *apokalyptická vize epitafu Samuela Fontina Klatovského*), ale stejně tak po Bílé hoře i Tridentinem obrozenou tradici stavící do centra opět devocionální témata (*Pieta*, *Korunovaná P. Marie*).²⁹ Tato změna ikonografie epitafů po roce 1620 je tak opět dokladem specifické (proměněné) konfesní situace ve městě, stejně jako je Lvíkův monument

²⁶ M. WERNISCH (ed.), *Kniha svornosti*, s. 645.

²⁷ Carl C. CHRISTENSEN, *Art and the Reformation in Germany*, Detroit 1979, s. 155-157.

²⁸ Paul SCHNÖNEN, heslo *Epitaph*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte V*, Stuttgart 1967, sl. 890-896.

²⁹ OJ – RM [Ondřej Jakubec – Radka Miltová], hesla *Epitaf Samuela Lagarina s Pannou Marií; Obraz z epitafu neznámého malíře s Pietou*, in: O. Jakubec a kol. (red.), *Ku věčné památce*, s. 102-103, 106-108.

projevem předbělohorských náboženských poměrů. V tomto ohledu tedy nepředstavuje náš epitaf nijak nahodilý a izolovaný pramen, což je někdy historické antropologii vytýkáno, ale naopak exemplární doklad reprezentující širší kontext náboženské situace ve městě. Je tak výrazem nejen osobního náboženského vyznání, byť o jeho skutečném charakteru a projevech můžeme stále spíše jen spekulovat, ale také projevem obecnějšího „makrohistorického“ prostředí.

Zdá se tedy být vše jasné. Lvíkův epitaf je svým distinktivním námětem svědkem nekatolického vyznání jeho objednavatele (či „adresáta“), odrážející snad i něco z jeho dogmaticko-konfesijních preferencí. To ostatně potvrzuje i zmíněný slezský epitaf ze Zlateho Stoku se shodným námětem *Alegorického Ukřižování*, který byl zhotoven nekatolickým objednavatelem. Je také považován za typický luteránský monument demonstrující stálost víry jako povinnost křesťana, stejně jako nezlomnost ducha odkazující v rovině individuální zbožnosti i na aspekty mysticko-kontemplativní. Je také příznačně doplněn citací z Pavlovy epištoly: „*Wer wirdt mich von der liebe Christi scheiden.*“³⁰ V příznačné poloze ryze osobní zbožnosti je tedy text parafrázován a místo původního výrazu „kdo nás odloučí“ je užito „kdo mě odloučí“.

Toto nadšení z „jasné“ interpretace však může být rychle zchlazeno, když si uvědomíme, že v případě obou dvou epitafů, Lvíkova i onoho slezského,³¹ byly téměř doslovnou předlohou dvě variantní rytiny Hieronyma Wierixe *Alegorie lidského spasení* z doby kolem roku 1610, které jsou osobou svého tvůrce i svým významem spojeny se striktně katolickým prostředím.³² Zdánlivý paradox „katolické“ předlohy a „nekatolického“ epitafu může být samozřejmě vyřešen přinejmenším tím, že nejružnější podobné předlohy kolovaly po celé Evropě a byly často využívány v uměleckých dílnách bez jakýchkoliv konfesijních souvislostí. Stejně tak nelze pominout jistou „ikonografickou promiskuitu“, kdy se na jedné straně v katolických oblastech produkovalo náboženské umění tématicky značně závislé na protestantských předlohách, a naopak i protestantské epitafy v některých oblastech kolem roku 1600 příležitostně nacházely inspiraci v „katolických“ předlohách.³³ Samotná grafická předloha a okolnosti jejího vzniku nás tak nemusejí

³⁰ J. HARASIMOWICZ, *Mors janua vitae*, s. 144; TÝŽ, „*Was kann nun besser seyn dann fuer die Fryheitstreiten und die Religion.*“ *Konfessionalisierung und die ständische Freiheitsbestrebungen im Spiegel der schlesischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: Klaus Bussmann – Heinz Schilling (Hg.), *1648. Krieg und Frieden in Europa I.* (kat. výst.), Westfälische Landesmuseum Münster – Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück, München 1998, s. 300.

³¹ B. STEINBORN, *Malowane epitafia*, s. 123, č. kat. 74; J. HARASIMOWICZ, *Mors janua vitae*, s. 143.

³² Zsuzsanna van RUYVEN-ZEMAN et al., *The Wierix Family VIII. Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700 LXIII*, Rotterdam 2004, s. 160-161, č. 1812-1813.

³³ Katarzyna CIEŚLAK, *Epitafium Adelgundy Zappio w Gdańsku – przykład zbliżenia siedemnastowiecznej ikonografii luterskiej i katolickiej*, in: *Między Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury nowożytniej ofierowane profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, Warszawa 1993, s. 179-190; J. HARASIMOWICZ, *Der Einfluß von Glaubenskonflikten*, s. 64-85; TÝŽ, *Mors janua vitae*, s. 99, pozn. 4, s. 145; TÝŽ, *Słowo widzialne. Luteranizm górnośląski w zwierciadle sztuki*, in:

příliš zajímat, tím podstatnějším je její použití v „jiném“ kontextu. Právě ten totiž dává každému dílu s jakkoliv specifickým ikonografickým programem konkrétní a specifický význam. Předloha a její alegoricko-eschatologický obsah tak byly „instalovány“ do nekatolického kontextu, ve kterém se nepochybně vnímaly jinak, respektive byly mu přizpůsobeny. Nepřekvapí proto, že se i jiné podobné grafické předlohy (zejména wierixovské) užívaly ve střední Evropě i na řadě jiných protestantských uměleckých zakázkách. Vyhovovala zde právě jejich alegorická forma.³⁴ V samotném srovnání Wierixovy rytiny *Alegorie lidského spasení* a Lvíkova epitafu ovšem vyvstanou rozdíly, či „adaptace“, na první pohled. Rytina totiž představuje scénu jako typický katolický Andachtstbild, v podobě oproštěného autonomního výjevu, jehož devocionální „mimočasové“ působení podtrhuje neutrální pozadí, ale třeba i andělci adorující Ukřižovaného. Chrudimský epitaf naproti tomu scénu zapojuje do chronologického a narativního pašijového celku, když k němu připojuje předcházející a následující scény Nesení kříže a Zmrtvýchvstání. Biblické téma je přitom zároveň povýšeno na obecnou demonstraci Kristova údělu a spásnosného poselství. Tento manifestační charakter je podtržen i změnou pohledu ústřední figury „obecného křesťana“ při kříži, který se na Wierixově grafice dívá k zemi, zatímco na chrudimském epitafu vyhlíží ven z obrazu přímo na pozorovatele. Komunikuje tak s diváky a ve smyslu protestantského *Lehrbild* je vtahuje „do děje“ a snaží se je oslovit a předat jim tento eschatologický, nadějeplný vzkaz. K tomu přispívá i úprava biblického úryvku Pavlovy epištoly, který není citován přesně, ale ve zkrácené, respektive koncentrované podobě.

Přese vše, snad až příliš obecně řečené, ovšem stále jen opatrně kroužíme kolem otázky osobní víry Tomáše Lvíka. Můžeme ji vůbec uchopit na základě jeho malovaného epitafu se specifickým motivem *Alegorického Ukřižování*? Jistě, daleko věrohodnější by byly prameny jiného druhu. Např. korespondence, deník či alespoň inventář jeho případné knihovny, který by obsahoval třeba luteránské spisy, které by verifikovaly jeho konfesní orientaci. S osobním náboženským přesvědčením a představami je to však těžké. Málokdy se k nim podaří proniknout, a to i současníkům, jako si např. olomoucký biskup Kuen posteskl v polovině 16. století na nemožnost poznat přesné konfesijní složení městské rady v Olomouci s tím, že se „jiným lidem v srdce hleděti nemůže.“³⁵ Na druhou stranu je ovšem období kolem roku 1600 érou konfesijní sebe(re)prezentace, která se nezřídka spojovala s politickými cíly a zájmy. Prolínání „osobního“ a „veřejného“ může být v souvislosti s náboženským vyznáním snad nejlépe patrné při konverzích, které často představovaly jak formální kariérní krok, stejně jako nezřídka i osobní či

Ewa Chojecka (ed.), *Oblicza sztuki protestanckiej na Górnym Śląsku* (kat. výst.), Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 1993, s. 15; K. HECK, *Genealogie als Monument*, s. 207.

³⁴ Jan HARASIMOWICZ, *Rywalizacja wyznań w architekturze i sztuce śląskiej czasów nowżytnych*, *Quart* 2 (4), 2007, s. 21.

³⁵ Stanislav ZELA, *Náboženské poměry v Olomouci za biskupa Marka Kuena (1553-1565)*, Olomouc 1931, s. 66.

rodinnou tragédií.³⁶ V případě Tomáše Lvíka však žádný „klasický“ písemný pramen k dispozici nemáme. Obecně při pokusech dopátrat se stop osobní výpovědi v jiných pramenech souvisejících se sepulkrální kulturou a eschatologickým vědomím ovšem narážíme na problém téměř programově neosobního charakteru těchto dokumentů. Jde zejména o testamenty, pozůstalostní inventáře či zádušní odkazy,³⁷ kde se ovšem většinou setkáváme se stereotypním světem ustálených právnických formulací, do kterých soukromý názor pronikal jen zřídka.³⁸ Jistá omezenost pramenů se potom odráží v tom, že poznání religiozity předbělohorské doby je stále v počátcích. Dominují otázky spíše obecně politické. Náboženství a reformační ideje jsou přitom často zaměňovány s církevními či regionálními dějiny. Přece jen více tušíme, jaké byly obrysy katolické zbožnosti,³⁹ pokud jde ale o mentální duchovní svět nekatolíka, jakým byl například Tomáš Lvík, tápeme na rozdíl například od situace v Německu v pološeru.⁴⁰ Argumentovat v této souvislosti kupříkladu doktrinárními principy jednotlivých konfesí a církevních řádů může být sice poučné, ale s konkrétní životní a náboženskou situací jednotlivce jen stěží spojitelné.⁴¹ Je obecně známo, že oficiální učení je většinou přijímáno v mírně zkrácené podobě a většinou se redukuje na několik snadno zapamatovatelných a neproblematických formulí.⁴² Vedle této polarizace náboženství a církve „vysoké“ a „lidové“ svou roli sehrála i evidentní konfesijní indiferentnost, která nás staví před problém, nakolik se „konzumenti náboženství“ věroučně identifikovali s učení svých světských i duchovních vrchností.⁴³ Za této situace nezbyvá nic jiného než přestat žehrat na nedostatek dostatečně výmluvných, tj. psaných pramenů a spolehnout se na to, co je k dispozici. Epitaf Tomáše Lvíka je totiž skutečně pra-

³⁶ Thomas WINKELBAUER, *Konfese a konverze. Šlechtické proměny vyznání v českých a rakouských zemích od sklonku 16. do poloviny 17. století*, Český časopis historický 98, 2000, s. 476-540.

³⁷ K záduším v předbělohorské době naposledy zejména Pavel KÚRKA, *Pohřby a záduší. Ekonomická stránka pohřbu ve městech kolem roku 1600*, in: M. Holý – J. Mikulec (ed.), *Církev a smrt*, s. 69-78.

³⁸ T. MALÝ, „Mentalita“, *zbožnost a smrt*, s. 19-20.

³⁹ Za mnohé např. Karl VOCELKA, *Habsburská zbožnost a lidová zbožnost. (K mnohovrstevnatosti vztahů mezi elitní a lidovou kulturou)*, *Folia historica bohemia* 18, 1997, s. 225-240; Anna CO-RETH, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Wien 1959.

⁴⁰ Za mnohé např. Marc C. FORSTER, *The Counter-Reformation in the Villages. Religion and Reform in the Bishopric of Speyer, 1560-1720*, New York 1992; Katarina SIEH-BURENS, *Oligarchie, Konfession und Politik im 16. Jahrhundert. Zur sozialen Verflechtung der Augsburger Bürgermeister und Stadtpfleger 1518-1618*, Hamburg 1985. Z domácích publikací je možné zmínit neobvykle poučnou knihu Petr ZEMEK, *Reformace, protireformace a rozvinutí poreformačního katolictví v Uherském Brodě – Křesťanská víra v proměnách času*, Uherský Brod 2006.

⁴¹ Tyto normativní prameny při interpretaci malovaných epitafů a sepulkrálně-náboženské kultury využívá zejména Jan Harasimowicz, což může být ale někdy problematické, J. HARASIMOWICZ, *Mors janua vitae; Týž, Tod, Begräbnis und Grabmal im Schlesien des 16. und 17. Jh.*, in: *Acta Poloniae Historica* 65, 1992, s. 5-45.

⁴² Zdeněk R. NEŠPOR, *Náboženství na prahu nové doby. Česká lidová zbožnost 18. a 19. století*, Ústí nad Labem 2006, s. 182.

⁴³ R. van DÜLMEN, *Kultura*, s. 107-110.

menem *sui generis*, a pokud mu budeme schopni (a ochotni) klást „správné“ otázky, můžeme se snad dočkat „správných“ odpovědí.

Přes všechny limity, a zvláště absenci jiných (písemných) pramenů, které by mohly objasňovat mentální a duchovní svět obou manželů, se domnívám, že jejich epitaf umožňuje proniknout do osudu konkrétních osob, jak si klade za cíl historická antropologie. Samo dílo nám totiž díky své specifické formě a obsahu (ikonografie, inskripce) umožňuje proniknout ke své vlastní „intencionalitě“, která odráží právě konkrétní, předpokládané záměry jeho objednavatelů. Můžeme se samozřejmě jen dohadovat, do jaké míry se na „programovosti“ epitafu podílel sám Tomáš Lvík, jeho žena či neznámí „*amici*“. I tak to snad umožňuje přiblížit se k duchovnímu světu konkrétní skupiny osob, které spojovaly nejen osobní přátelské vazby, ale jež sdíleli i obdobné náboženské představy. Může se zdát, že uvedená argumentace nebyla dostatečně historická, přesto ale doufám, že byla dostatečně antropologická, tedy lidská, ve smyslu úsilí po poznání jedinečných motivací a myšlení jedinečných lidí. Pochopitelně se jedná o hypotézu, ale ta je přece základem historického studia – „*musíme přestat toužit po absolutních důkazech a spokojit se s určitou mírou jistoty, kterou nám poskytuje vnitřní soudržnost, logika a spřádání důkazních linek, jež se navzájem podpírají a zároveň si překážejí.*“⁴⁴ Snad tento text poskytl alespoň přijatelnou míru jistoty a přinejmenším potvrdil, že za ego-dokument historické antropologie by mělo být v každém případě považováno i výtvarné dílo typu epitafu Tomáše Lvíka a jeho ženy. Umělecké dílo totiž není jen ryze uměleckohistorická kategorie, ale také „*médium*“, významný nositel jedinečného sdělení, které do něj bylo „*instalováno*“ těmi, kteří dali podnět k jeho vzniku a zanechali v něm tak otisk svých často nejnaternějších pocitů a pohnutek.

⁴⁴ David LEWIS-WILLIAMS, *Mysl v jeskyni. Vědomí a původ umění*, Praha 2007, s. 333.

Summary:

Renaissance Epitaph as Medium of „Confessional Identity“ in the Context of Town Chrudim before 1620. Monument of Thomas Lvík of Domažlice (†1616) and Salomena Francová of Liblice (†1619) as historically-anthropological source

The study deals with a unique epitaph monument of Chrudim couple of Thomas Lvík of Domažlice and his wife Salomena Francová of Liblic (after 1619). The central scene of the epitaph represents very rare iconography – Allegorical Crucifixion. We can find similar allegorical scenes especially at Silesian protestant epitaphs around 1600. The paper tries to take advantage of this painted epitaph to use it as specific historical source comparable with traditional written documents. Because we suffer from lack of personal and individual references in these traditional documents it seems to be useful to look round for other sources. We realize this deficiency especially in the context of sepulchral culture when we try to find out something about religious mentality of early modern people. The specific iconography of the Chrudim epitaph provides us very unique opportunity for observing religious ideas of Non-Catholic in case of town of Chrudim. Comparing with similar epitaph it seems relevant to consider this Lvík's monument as reflection of typically protestant hopeful eschatological teaching. There is no problem with the fact that it was „Catholic“ etching that served as graphic pattern for this epitaph. More important is „using“ of such iconographical theme in concrete non-Catholic environment of Chrudim. The aim of the article is to demonstrate that even „image“ can serve as competent historical source, but only in case we are capable to analyze and interpret it rightly, that means to propound correct questions.

Obrazová příloha



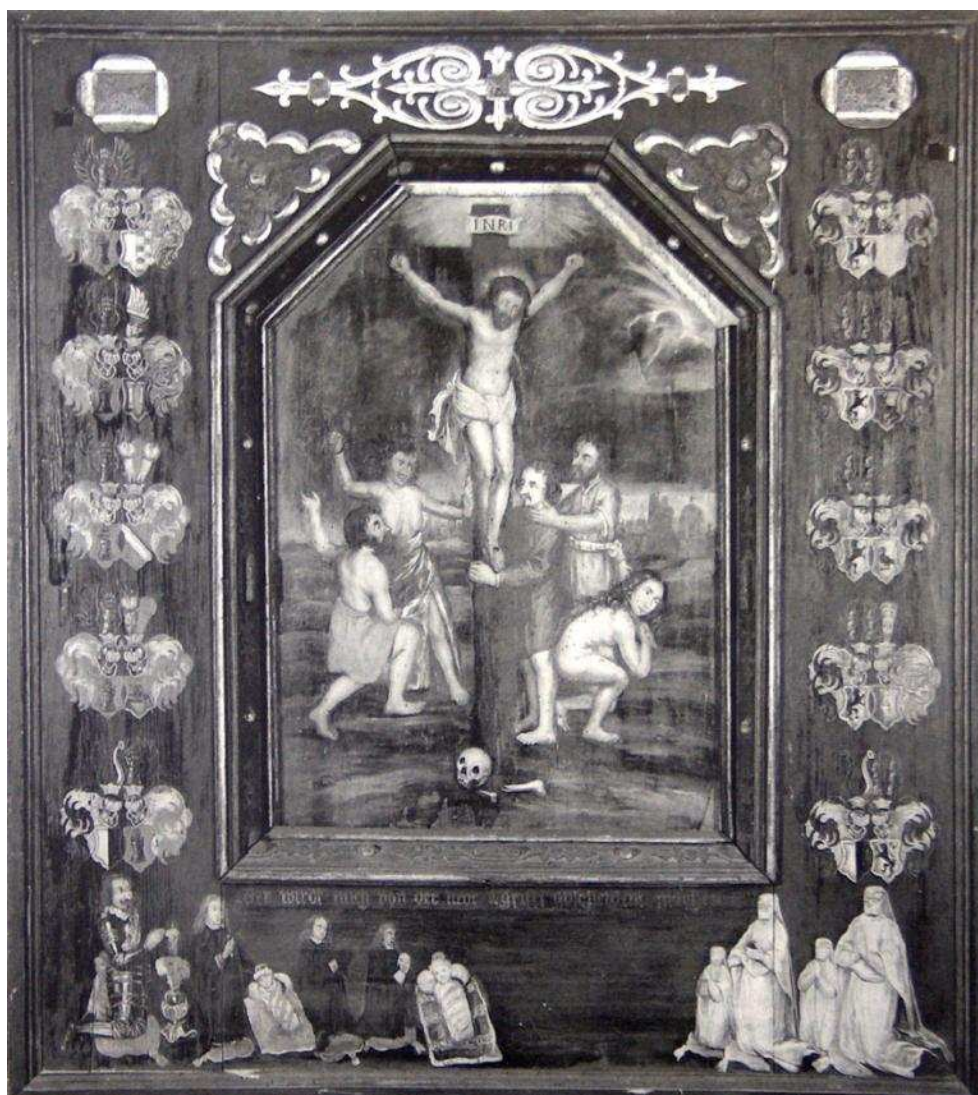
Obr. 1: Matouš Radouš, *Epitaf Tomáše Lvíka Domažlického a jeho ženy Salomeny Francové z Liblic s Alegorickým Ukřížováním*, po roce 1619, olejová tempera, dřevo, Chrudim, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Foto: Zdeněk Sodoma.



Obr. 2: Matouš Radouš, *Epitaf Tomáše Lvíka Domažlického a jeho ženy Salomeny Francové z Liblic s Alegorickým Ukřižováním*, po roce 1619, olejová tempera, dřevo, Chrudim, kostel Nanebevzetí Panny Marie, detail ústředního obrazu.
Foto: Zdeněk Sodoma.



Obr. 3: Hieronymus Wierix, *Alegorie lidského spasení*, před rokem 1600, rytina.
Foto: Archiv autora.



Obr. 4: Epitaf neznámé rodiny s Alegorickým Ukřižováním, kolem 1625. Muzeum Narodowe ve Vratislavi (původně v evangelickém kostela ve Zlatem Stoku).
Foto: Archiv autora.

