

Preiss, Pavel

**"Sola est invicto Caesare digna" : úvahy o Sandrartově Nalezení sv.
Kříže v brněnském kapucínské kostele**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada
uměnovědná. 1996, vol. 45, iss. F40, pp. [59]-73*

ISBN 80-210-1568-3

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110915>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
provides access to digitized documents strictly for personal use, unless
otherwise specified.

PAVEL PREISS

„SOLA EST INVICTO CAESARE DIGNA“.
Úvahy o Sandrartově Nalezení sv. Kříže
v brněnském kapucínském kostele.

Obraz *Nalezení sv. Kříže* od Joachima von Sandrarta na hlavním oltáři kapucínského kostela je nepochybně nejvýznamnější sakrální malbou 17. století v brněnských chrámech. Jeho historie je však stejně nejasná, jako sám vznik kláštera a stavba jeho obligátně prosté svatyně. Nepochybné je, že objednávka tak velkého a nesporně nákladného díla byla darem chudým a přísným medikantům. Kdo ale byl tímto předpokládaným donátorem, nebylo dosud a snad již nebude zjištěno s plnou jistotou. Je však zřejmé, že tento dar souvisí s mocným rozmachem kapucínů v 17. století, provázeným podporou z nejvyšších míst s císařským dvorem v čele.

Řád kapucínů vznikl reformou minoritů-františkánů oficiálně svým uznáním papežem Klementem VII. roku 1528. Přes Alpy se z rodné Itálie ale přenesl až mnohem později; nejprve do Innsbrucku (1594), pak do Prahy (1600) a krátce poté také do Brna, kde konvent sahá svými počátky až k roku 1604, kdy byl založen vně hradeb z podnětu zemského hejtmána Ladislava Berky z Dubé a Lipé. Za obléhání Brna švédskými vojsky došlo roku 1645 k jeho stržení a kapucíni našli útočiště v domě rodiny Kniebandlových. 1648 věnoval kapucínské komunitě František hrabě Magni (otec proslulého filozofa a teologa, který v kapucínském řádu přijal jméno Valerián) tři domy, které kapucíni dali zbořit, aby uvolnili parcelu pro stavbu kláštera.¹ Zmiňovaný podíl císaře Ferdinanda II., který podle tradice určil brněnskému klášteru místo, zůstává nejasný.² K stavbě

¹ V. Rabas, *Řád kapucínský a jeho působení v Čechách v 17. století*. Praha 1938, s. 49.

² G. Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren. II. Abt. Brünnener Diözese. I. Band*. Brünn 1856, s. 60. Srov. dále C. Hállová-Jahodová, Andreas Schweigl, *Bildende Künste in Mähren, Umění XX*, 1972, s. 182; J. P. Ceroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren* (1807), Moravský zemský archiv Brno, fond G 12, sign. I-32, fol. 29–29v, sign. I-34, fol. 226v.; C. J. Schmidt, *Brünn und seine Umgebung*. Brünn 1835, s. 139; E. Hawlik, *Zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnerischen Künste im Markgrafthume Mähren*. Brünn 1838, s. 22; B. Dudik, *Kunstschatze aus dem Gebiete der Malerei in*

konventu se vztahuje podání, že výstavbu financoval zemský hejtman Pavel Kryštof hrabě Liechtenstein-Kastelkorno roku 1648. Kostel byl konsekrován 7. května 1656. O vzniku Sandrartova obrazu roku 1653 vypovídá prozatím pouze mistrova signatura,³ neboť se dosud nepodařilo nalézt žádné dokumenty. Tradice, že objednavatelem byl kníže Lobkovicz (v tom případě zřejmě Václav Eusebius /1608–1677/) zůstává stále neověřitelná.⁴

Joachim von Sandrart (1606–1685) patří k předním malířům 17. století v Německu. Jeho uměleckou aktivitu však zastihuje činnost spisovatelská, obsahující díla teoretická, ikonografická a hlavně biografická. Sandrartova *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey Künste*, jejíž první díl vyšel 1675 v Norimberku a *Zweyter HauptTheil* roku 1679 tamtéž, podává v rozsáhlém výboru životopisy umělců nejen německých, ale i nizozemských, českých a slezských ve smyslu zemské příslušnosti. Malířův život byl pohnutý a rušný mnoha cestami za studií a prací, pro něž často střídal svá působiště. V létě roku 1651 vstoupil Sandrart do služeb císaře Ferdinanda III. ve Vídni. Ve své autobiografii hrdě referuje o císařových projevech přízně a zájmu o umění, v němž byl panovník velmi zběhlý a poučený, a jemuž se věnoval i teoreticky. Za svého pobytu v císařské metropoli ho malíř zpodobnil *in dero kaiserlichen Ornat* na obraze sice nezachovaném, ale reprodukovaném rytinou malířova synovce Jakoba von Sandrarta *mit vielen herrlichen Umwerken*, to jest s atributy války a míru (hojnosti) po stranách a čtyřmi emblémy v okrouhlých terčích umístěných na

Mähren. *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst* 1844, s. 616 a dále literaturu cit. v pozn. 3 a 4.

3 Olej na plátně, 410 x 314 cm; značeno vpravo dole: *von Sandrart 1653*. Srov. H. Böhmová-Hájková, Restaurace obrazu „Nalezení sv. Kříže“ od Joachima von Sandrarta. *Časopis Moravského muzea v Brně* XLII (vědy společenské), 1957, s. 201–206.

4 M. Trapp, *Brünn's kirchliche Kunst-Denkmale*. Brünn 1888, s. 9–11; P. Kutter, *Joachim von Sandrart als Künstler. Nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten*. [=Studien zur deutschen Kunstgeschichte LXXXVIII]. Strassburg 1907, č. 85; Ch. Klemm, *Joachim von Sandrart. Kunst-Werke u. Lebens-Lauf*. Berlin 1986, s. 217–219, č. kat. 103, obr.; I. Krsek, Barokní malířství 17. století na Moravě. In: *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do závěru baroka* II/1. Praha 1989, s. 363, obr. 238; H. Seifertová, *Kat. Německé malířství 17. století z československých sbírek*. Praha 1989, s. 14. — K osobnosti Václava Eusebia knížete Lobkovicze je základním dílem monografie A. Wolfa, *Fürst Wenzel Lobkowitz, erster geheimer Rat Kaiser Leopold's I*. Wien 1869. Srov. též J. Béranget, *Finances et absolutisme autrichien dans la seconde moitié du XVII^e siècle*. Paris 1975, s. 45–48; Th. Winkelbauer, *Notiz zu der Frage: Gab es um die Mitte des 17. Jahrhunderts am Kaiserhof eine „tschechische Partei“?* In: Th. Winkelbauer (ed.), *Kontakte und Konflikte. Böhmen, Mähren und Österreich: Aspekte eines Jahrtausends gemeinsamer Geschichte. Referate des III. Symposium „Verbindendes und Trennendes an der Grenze“ vom 24. bis 27. Oktober 1992 in Zwettl*. [=Schriften des Waldviertler Heimatbundes, Bd. 36], Horn-Waidhofen an der Thaya 1993, s. 198, pozn. 7–9 (s odkazy na prameny v domácím archivu Liechtensteinů ve Vaduzu); M. Vilímková, *Dějiny Lobkovického paláce na Pražském hradě*. *Umění* XLIII, 1995, s. 395–410; V. Naňková, J. Lencová, *Barokní přestavba Lobkovického paláce*. *Ibidem*, s. 425–432; M. Šroněk, L. Konečný, *Malířská výzdoba Lobkovického paláce*. *Ibidem*, s. 433–441.

nárožích. Podruhé ho namaloval s věncem na hlavě v polopostavě umístěné v oválném poli, tvořícím v grafickém převodu téhož rytce (malba se ani v tomto případě nezachovala) součást tříčlenného cyklu, v němž se k otcově portrétu připojuje Ferdinand IV. (1633–1654) a císařova manželka Eleonora z rodu Gonzagů (1628–1686). Ta je pojata přísně hieraticky v obřadním (korunovačním) pluvíálu, do jehož široké bordury, lemované hustou řadou perel, jsou vetkány postavy světců. Spíná jej agrafa v podobě dvouhlavého orla. V dolní kartuši je čtyřřádkový hold zobrazené, jejíž jméno a tituly jsou uvedeny v oválném rámci této *imago clipeata*, vrcholící nahoře uprostřed rudolfínskou císařskou korunou; po jejích stranách jsou v okrouhlých terčích emblémy s nápisy na rámovaných pružích — vlevo strom v dřevěném kořenáči s mottem *Trahit virtutis odore* (Táhne ho vůně ctnosti), vpravo orel v hnízdě s mottem *Ad sydera tendo* (Spějí k hvězdám). Portrétovaná má výrazné, až ostré rysy, tmavé oči pod klenutým obočím s promodelovanými rty a důlkem rozdělenou bradu. Tvář s vysokým čelem lemují tmavé kadeře. Vcelku působí tento grafický přepis Sandrartova obrazu realisticky věrně.⁵

Podruhé včlenil Sandrart podobu císařovny Eleonory do alegorického skupinového portrétu rodiny Ferdinanda III. v převleku za olympská božstva před okrouhlým chrám slávy, zacloněný širokým proudem světla, jež dopadá na císaře (ten podle malířova svědectví program obrazu sám navrhl) v roli Jupitera, sedícího na orlu s hromovým klínem v pravé ruce a větévkou jako symbolem míru (zřejmě v protikladu k bleskům jako výrazu síly) v ruce levé. Ve světelném kuželu se vpravo nahoře zjevují polopostavy dvou císařových zemřelých manželek jako Junony a Cerery, zatímco jeho živá choť, Eleonora, tu vystupuje v roli poněkud překvapující, totiž v úloze Bellony. Španělská královna je představena jako Pallas Athena — Minerva a císařův syn a designovaný nástupce Ferdinand IV., kterého však otec přežil, jako Apollo a arcivévoda Leopold Vilém jako Mars. Podle Sandrartovy výpovědi se tento zřejmě dosti rozměrný obraz zalíbil braniborskému kurfiřtovi za jeho návštěvy v Praze a císař mu jej věnoval. Malba patrně vznikla jako jeden z čelných článků obrazového souboru, který právě arcivévoda Leopold Vilém zakoupil za svého pobytu v Bruselu ve funkci císařského místodržitele k novému zařízení Pražského hradu, vydrancovaného roku 1648 plánovitě Švédy. Snad dokonce v tomto případě šlo vskutku o článek nejvýznamnější, kterým byl císař ve své antikizující a mytologické stylizaci zpřítomněn v Praze *in effigie*.⁶ Zpráva o nezachované skupinové podobizně tohoto rázu a stylizačního zaměření je zajímavá v dvojím směru. Předně dokládá, že Sandrart, který byl plodným a panovnickými hlavami vyhledávaným portrétistou, maloval šifrované *kryptoportréty*, jaké patřily k obvyklému repertoáru vládařských a šlechtických obrazových kolekcí, jednak že za jeho pobytu ve Vídni vznikaly malby určené pro české země.

⁵ Ch. Klemm (cit. v pozn. 4), s. 207, č. kat. 95, obr.

⁶ Ch. Klemm (cit. v pozn. 4), s. 208–211, obr. Kompozici obrazu zachovala rytina Francisca van den Steen.

Sandrartovo početné dílo je značně a zřejmě dokonce přímo programově nedjednotné, nevyrovnané a často, mnohdy v bezprostřední časové návaznosti, měnící rejstříky stylových zaměření a modů. Na jeho počátku stojí některé malby zcela ortodoxně temnosvitné, vysloveně carravaggiovské ražby. Avšak již i ty bývají prokládány vrstvami i solitéry právě tak nizozemské, flámské, holandské, ale i italsky, zejména benátsky (v duchu Paola Veronesa) orientované, jak je zvláště zřetelně patrné na obraze *Odysseus a Nausikaá* (Amsterdam, Rijksmuseum; po 1642).⁷ Archaizující chiaroscuro se však znovu objevuje na prahu padesátých let, kdy započiná řada Sandrartových rozměrných oltářních obrazů — příklady zvláště markantními jsou *Stěti sv. Jana Křtitele* (Bamberg, Diözesanmuseum) a *Poslední večeře* (Linec, Městský kostel), oba z roku 1651, z doby, kdy malíř zahajuje sérii oltářních pláten, které maloval bez ohledu na své náboženské přesvědčení a aniž jeho neztajované kalvínství vadilo prelátům z kléru světského i řeholního.⁸

Od počátku své dráhy vyhledávaného portrétisty individuálního i skupinového promítal Joachim von Sandrart šifrované podobizny do personifikací, jak je tomu v jeho známém cyklu Měsíců, vzniklém na objednávku bavorského kurfiřta Maxmiliána v letech 1642–1643 (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, galerie zámku Schleißheim). Že v mladém muži, zosobňujícím *Duben*, zobrazil sám sebe, a v dívce, představující *Květen*, svou manželku, je u tohoto páru pojatého jako milenecký, nepochybné, zvláště proto, že se od ostatních typizovaných postav, navazujících na starou tradici kalendářových vyobrazení, odlišují individualizací, byť i také tlumenou zobecněním, připouštějícím jen určitou povšechnost charakterizačních znaků. Podobných zašifrovaných podobizen a sakrálních identifikačních portrétů možno v Sandrartově díle zčásti bezpečně určit, zčásti aspoň vytušit, povícero.

Zvyklost, vtiskávat rysy a podobu konkrétních osob, nejčastěji ovšem přímých objednavatelů, svatým a světicím, prohlásil Tridentský koncil za nešvar, odsoudil jej a zakázal. Tento odpor k podobným praktikám se přenášel také na nižší církevní okruhy. Ale veškeré snahy jim zcela zabránit byly naprosto marné a tak zůstaly obrazy, a v menší míře i plastiky, vyhledávanou možností, jak dát oslavit sama sebe nebo poskytovaly umělci možnost, projevit v subjektivní sféře svou přízeň komusi osobně blízkému, v objektivní pak na něčí zakázku nebo aspoň popud vzdát úctu a oddanost. Hlásit se k příkladu ctnosti určitého světce bylo tedy navzdory všem zákazům nadále pěstováno i přísně zbožnými preláty, a nezůstalo cizí ani panovnickým kruhům.

Prototypem křesťanského vládce a především císaře byl císař Konstantin, který podle všeobecně známé legendy dal umístit kříž, který se mu zjevil ve snu, s heslem *In hoc signo vinces*, na své válečné praporce před bitvou s Maxenciem. Tento identifikační příměr byl zvláště významný, byť kupodivu nepřilíš frekven-

⁷ Ch. Klemm (cit. v pozn. 4), s. 194–196, č. kat. 88, obr.; s. 199–203, č. kat. 90, obr.

⁸ Ch. Klemm (cit. v pozn. 4), s. 108–113, č. kat. 37, 38, obr.

tovaný literárně i zobrazením, hlavně pro císaře z habsburského rodu: Jako Konstantin byl prezentován Ferdinand IV. na alegorické rytině z roku 1653.⁹ Tento přírůstek byl však hlavně vztahován na Leopolda I., jehož Maxenciem byl úhlavní nepřítel rodu a říše Ludvík XIV, a později na jeho syna a nástupce Karla VI.¹⁰

Fiducia in cruce Christi byla jednou z mnoha složek souboru, skládajícího se v komplexní a rámcový pojem *Pietas Austriaca*, završující kánon ctností habsburského rodu. Spolu s úctou eucharistickou, trinitární, christologickou a mariánskou představovala tato zbožná oddanost kultu sv. Kříže jednu z jeho základních komponent, protože se jí projevovaly morální nároky habsburských císařů na ideové nástupnictví jak po Konstantinovi, tak i po Karlu Velikém. V tomto duchu ji zvláště vyzdvihl Nikolaus Vernulaeus ve svém spise *Historia Austriaca seu Virtutes Augustissimae gentis Austriae*, vydaném roku 1640 v Lovani.¹¹

Ostatkovou partikuli sv. Kříže, jež byla podle tradice již v držení Maxmiliána I., měl při sobě jako svátost k dosažení boží ochrany Ferdinand III. ve vítězné bitvě se Švédy u Nordlingenu roku 1634. Byla to ona relikvie, které se dostávalo na habsburském dvoru mimořádné úcty a jež se stala hlavním kultovým objektem Řádu hvězdového kříže; jeho charakter vladařského, bojovného *apotropaia* se ozývá také ve formuli, pronášené při jeho udělování, již byl prohlašován za štít velkého Krále (*das Schild des großen Königs*).¹² Monile spojené se jménem Karla Velikého obdržel Ferdinand III. roku 1651 darem od kurfiřta braniborského,¹³ a další ostatek sv. Kříže daroval papež Klement XI. roku 1711 Karlu VI. k jeho císařské volbě; císař dal pro něj roku 1726 zlatníkem Johannem Baptistou Känischbauerem vytvořit skvostné relikviářové pacifikale, vyjadřující aspekty devoce i mocenských aspirací.¹⁴ To jsou ovšem jen hlavní a nejdůležitější projevy habsburského kultu sv. Kříže.

Byl-li Konstantin exemplem novodobého císaře v jeho boji za věc křesťanstva, stala se světeckým příkladem císařoven jeho svatá matka Helena, jež byla

⁹ F. B. Polleroß, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. zum 20. Jahrhundert*. I. [=Manuskripte zur Kunstwissenschaft]. Worms 1988, s. 248.

¹⁰ N. Caussin, *Magnus Constantinus Rom. Imperator semper Augustus. Et in eo saguine verè Nobilis quia in Toga et Sago vere Christianus*. Wien 1658; F. Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karl VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstiles“*. Berlin-New York 1981, s. 125–142 (zde podrobně o kultu sv. Kříže a připodobňování císařů z habsburského rodu Konstantinovi).

¹¹ A. Coreth, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*. Wien 1950, s. 36–37. Srov. též F. Matsche (cit. v pozn. 10), s. 78–212; P. Preiss, *Eucharistia — hic Austria* (stať připravená do tisku).

¹² G. E. Rinks, *Leopolds des Großen Röm. Kayzers leben und thate*. Leipzig 1709, s. 558.

¹³ H. Filitz, *Katalog der Weltlichen und Geistlichen Schatzkammer* [=Führer durch das Kunsthistorische Museum, Nr. 2]. Wien 1971⁵, s. 64, č. kat. 2; *Kunsthistorisches Museum Wien. Weltliche und Geistliche Schatzkammer. Bildführer*. Salzburg-Wien 1991, s. 235–236, č. kat. 15 (zde uvedena další literatura).

¹⁴ H. Filitz (cit. v pozn. 13), s. 80, č. kat. 125, obr. 26; F. Matsche (cit. v pozn. 10), s. 125.

v pozdním středověku včleněna do souboru Devíti hrdinek a která tvořila v četných případech protějšek svému synovi v malbě i plastice. Její vrcholnou zásluhou ovšem bylo legendou jí přičtené Nalezení sv. Kříže.¹⁵ O snaze připodobnit se sv. Heleně svědčí, že si matka císaře Maxmiliána I. při svém sňatku s jeho otcem Fridrichem III. vyžádala od papeže povolení, aby směla změnit své jméno na Helenu.¹⁶ Není také bez signifikantnosti, že arcivévoda Albrecht, bratr císařů Rudolfa II. a Matyáše, zvolil poté, co byl roku 1577 jmenován kardinálem, za svůj titulární kostel v Římě chrám Santa Croce, a že pro jeho kapli, zasvěcenou sv. Heleně, objednal roku 1601 u Petra Pavla Rubense oltářní obraz.¹⁷ Antoine Godeau postavil ve svých *historických chválách* císařů, císařoven, královen a princezen, vynikajících zbožností (1667) do čela všech těchto příkladů ctností právě císařovnu Helenu. Byla hodna císařova lože, protože byla stejně krásná jako moudrá a její ctnosti uznávali všichni. Navštěvovala nemocné a vězně, velkomyslně rozdávala almužny; vykonávala tím klíčové skutky tělesného milosrdenství. Do politických záležitostí se nevměšovala a pomýšlela jen na království nebeské, do něhož chtěla uvést také svého syna. A když šlo o stavbu nádherných chrámů, byla vždy ochotna přispět velkorysími dary.¹⁸ Ve hře *Pietas victrix* od Nicolause von Avancini, která byla v únoru 1659 předvedena studenty koleji císařské a akademické ve Vídni, se sv. Helena objevila v pátém jednání jako Konstantinova matka po oslavě habsburských císařů jako následovníků císařů římských. Šlo tedy o scénické naplnění a vizualizaci ideje, která byla mnohokrát vyslovena programy tak řečených císařských sálů, spojujících Seutoniem uvedené římské císaře s odpovídajícím počtem císařů z rodu habsburského.¹⁹ Závěrem bylo vztyčení kříže jako znamení vítězství v duchu legendárního hesla.²⁰ V tomto případě se jeví připodobnění svaté císařovny k panující císařovně, tedy k Eleonoře Gonzagové, zcela jednoznačné.

Výslovně však Eleonora Gonzagová literárně i ikonicky se sv. Helenou srovnávána nebyla; stalo se tak explicitně až u císařovny téhož jména, manželky Leopolda I. a obnovitelky řádu Hvězdového kříže Eleonory Magdaleny Falc-Neuburské, která restaurací tehdy již pozapomenutého dámského řádu navázala

15 H.-H. Lauer, *Kaiserin Helena. Leben und Legenden*. München 1967, passim. — Ikonografie sv. Heleny je velmi bohatá, a je soustředěná zejména ke kultu sv. Kříže, a to především u řádů křížovníckých (v českých zemích ptirozeně zejména u křížovníků s červenou hvězdou, u nichž figuruje spolu s císařem Heraklem i ve znaku), ale i jiných řádů.

16 G. Wagner, Maximilian I. und die politische Propaganda. In: *Kat. Maximilian I. 1459–1519*. Wien 1959, s. 43 ad.

17 H. Vlieghe, *Saints II*. [=Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, VIII]. Brussels-London 1973, s. 58–61, č. kat. 110, obr. 31.

18 A. Godeau, *Eloges Historiques des Empereurs, des Roys, des Princes, des Imperatrices, des Reynes et des Princesses qui dans tous les siècles ont excellé en piété*. Paris 1667, s. 350 ad.

19 A. Herbst, Zur Ikonologie des barocken Kaisersaales. In: *Berichte des ehem. Fürstbistums Bamberg* 106, 1970, s. 207–344.

20 J. Müller, *Das Jesuitendrama in den Ländern der deutschen Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665)*. I. Augsburg 1930, s. 95 ad.

na dílo řádové zakladatelky Eleonory Gonzagové zcela programově. Při pohřebním kázání po její smrti roku 1720 byla připodobněna sv. Heleně jako příkladu oněch zmíněných ctností, zvláště péče o nemocné a chudé.²¹ Přes tyto zřetelné poukazy na *imitatio* sv. Heleny jako téměř příkazné povinnosti císařoven z habsburského rodu nebyl dosud žádný sakrální identifikační portrét některé z nich v Helenině roli zjištěn, ale pouze v rakouské linii; u španělských královen z téhož domu se tento motiv objevuje dokonce vícekrát.²²

Jedna výjimka však patrně existuje. Eleonora Gonzagová byla ženou vzdělanou, která kolem sebe soustřeďovala intelektuální kruh v literárním salónu, a — stejně jako její jmenovkyně z téhož mantovského rodu, manželka Ferdinanda II. — příkladně a manifestačně zbožnou. Ve Vídni založila dámské šlechtické společenství *Otrokyň ctnosti*, které se vlivem mimořádné události změnilo v náboženský řád, sdružující šlechtické ctitelky sv. Kříže. Podnětem k jeho vzniku byl údajný zázrak, totiž zachránění relikvijního zlomku dřeva, pocházejícího prý z kříže Kristova, při zhoubném požáru, který 23. února 1668 zachvátil vídeňský hrad. Z tohoto podnětu založila ovdovělá císařovna 18. září 1668 řád Hvězdového řádu — *Hochadeliger Frauenzimmer-Sternkreuzorden, l'Ordre de la noble Croix étoilée*.²³ Shromaždištěm tohoto řádu se stal jezuitský kostel Devíti kůrů andělských na náměstí Am Hof ve Vídni. K jeho stavebním a uměleckým dějinám chybějí až do roku 1728 veškeré dokumenty. Je však známo, že císařovna Eleonora dala vznosné průčelí tohoto chrámu zříditi svým nákladem buď zcela, anebo aspoň na ně vydatně finančně přispěla. Dalším dobrodincem tohoto kostela byl arcivévoda Leopold Vilém, který dal roku 1662 vybavit pravou kapli od vstupu.²⁴ Bohoslužebným prostorem řádu byla pravděpodobně protějšková jižní kaple se dvěma velkými nástěnnými malbami, které představují sv. Helenu, na jedné straně s Kristovým křížem jako ovoboditelku vězňů a těšitelku chudých, na druhé straně jako hostitelku nuzných a nemocných. Autorem maleb je Carporo Tencalla (1623–1686), který se podle Sandrartova svědectví stal obnovitelem freskové malby v Zaalpi.²⁵ Je nasnadě se domnívat, že sv. Helenou je tu míněna císařovna Eleonora a že tedy jde o více či méně zřetelný případ sakrálního identifikačního portrétu.²⁶

21 F. Peickhardt, *Zahl, Maß, Gewicht Menschlicher Tugend in Leben und Tod Eleonorae Magdalenae Theresiae* [...]. Wien 1720, s. 13: „*hate es hiereinnen Magdalena, die 1688 für die Erneuerung des Ordens gesorgt hatte, [...] thate es hiereinnen Helenae der Mutter Constantini bevor, wollte alles zum Werkzeug machen Ihrer gegen Gott gefangenen Liebe.*“

22 F. B. Polleroß (cit. v pozn. 9), s. 326 s poukazem na aluzi na sv. Helenu u Eleonory Magdaleny, manželky Leopolda I.

23 A. Coreth, Kaiserin Maria Eleonora, Witve Ferdinand III. und die Karmeliterinnen. *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 14, 1961, s. 42–63.

24 J. Kurz, *Gedenkbuch der Stadtpfarrkirche zu den neun Chören der Engel am Hof*. Wien 1891, s. 57.

25 A. R. Peltzer (ed.), *Joachim von Sandrart Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*. München 1925, s. 214.

26 W. Kitlitschka, Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carporo Tencallas nördlich der

Pro zmíněnou absenci veškerých dokladů o stavbě a uměleckém vybavení vídeňského kostela Am Hof zůstává otevřenou otázkou, kdo z kruhů pravděpodobně dvorských inicioval a hradil objednávku tří velkých obrazů Joachima von Sandrarta pro kapli sv. Josefa. Šlo o obraz *Zasnoubení P. Marie* na hlavním oltáři, který až nedlouho před 1. světovou válkou ustoupil devoční soše a beze stopy zmizel, a o dva velké šířkové protějšky *Útěk do Egypta* a *Dvanáctiletý Ježíš v chrámu*, které se sice zachovaly, ale jejich stav je velmi špatný. Nejspíš k nim se vztahuje zmínka z 24. června 1654 o objednavce obrazu u Sandrarta, pro níž měl sám přijet do Vídně.²⁷ Snad lze i v tomto případě tušit aktivní podíl Eleonory, která rovněž patřila k horlivým pěstitelkám kultu sv. Josefa, u Habsburků velmi živého a silného. Souviselo to nepochybně značnou měrou s oblibou řádu reformovaných, bosých karmelitánů a jejich snad ještě důrazněji se prosazující ženské větve, v níž jakoby stále žil duch sv. Terezie z Avily, původkyně velké řádové reformy v 16. století, která dokázala dokonale spojit meditaivní hloubku básnivé mystičky s obrovskou organizační aktivitou. Rozmach obou větví v habsburských zemích navodil především duchovní vůdce císařských vojsk na Bílé hoře Dominik a Jesu Maria, který uvedl bosé karmelitány do Říma a připravil předpoklady k založení vídeňského kláštera hlubokým dojmem, kterým dokázal zapůsobit na Ferdinanda II., aby se — stejně jako Filip II. Španělský — stal řádovým příznivcem. Do Vídně se Dominik a Jesu Maria vrátil jako chorý stařec v roce 1629, aby zde o rok později zemřel a byl pohřben. 1629 zažil ještě fundaci karmelu zasvěceného právě sv. Josefovi ve Vídni, císařovnou Eleonorou Gonzagovou, manželkou Ferdinanda II., osazeného ženskou řádovou větví. Prostřednictvím výrazných osobností, jakou byla první velkopřevoraše ve Vídni Pavla Marie od Ježíše (+1646), zapůsobila svým vlivem také na založení dalších klášterů bosých karmelitek ve Štýrském Hradci (1643) a v Praze (1656), kde se stala hlavou první družiny přísných řeholnic známá Marie Elekta od Ježíše (+1663). Fundace dalšího ženského karmelu v Linci, o něž se Eleonora Gonzagová vehementně zasazovala, nakonec neuspěla a jeho přeložení do Vídeňského Nového Města prosadila císařovna s velkým důrazem a energií proti silnému odporu měšťanstva. Plných osm let bojovala za jeho zřízení, v poslední fázi proti liknavosti samého generálního představeného řádu, až v roce 1665 dosáhla svého cíle. Všechny tyto konventy byly zasvěceny sv. Josefovi jako tehdy nejuctívanější osobnosti mezi všemi svěťci.

Eleonora projevila v tomto dlouhém a vyčerpávajícím zápolení ráznost a vytrvalost, kterou uplatnila zřejmě i při jiných příležitostech, například když šlo o založení kapucínského kláštera v Chrudimi, kdy se tentokrát nestavilo do cesty tomuto záměru měšťanstvo, ale konkurenční řádový zájem. Císařovna na počátku roku 1655 rozhodla o přidělení pozemku a podpořila tento konvent ještě dalšími projevy přízně.²⁸ Počátky vztahu císařského dvora k tomuto novému,

Alpen. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXIII, 1970, s. 208.

27 Ch. Klemm (cit. v pozn. 4), s. 219–223, č. kat. 104–106, obr.

28 P. Preiss, Sandrartovské obrazy z kapucínského kostela v Chrudimi (stať připravená do

energií sršícímu řádu sahají k připomenuté již Eleonoře (1598–1655) z rodu mantovských Gonzagů. Když se císař Ferdinand II., ovdovělý po svém prvním manželství s Marií Annou Bavorskou, znovu oženil s touto velmi krásnou, ctnostnou a zbožnou ženou, bylo to prý přijímáno dvorskými kruhy aspoň zpočátku dosti nevlídně. Nová císařovna posílila svým španělsko-italským katolicismem nesmlouvavě ortodoxní orientaci svého manžela. Stala se zakladatelkou kláštera karmelitek ve Štýrském Hradci a ve Vídni (1633), do kterého se po svém ovdovění uchýlila, a iniciátorkou pohřebiště srdcí členů habsburského rodu v Loretánské kapli, postavené do roku 1627 z jejího příkazu v hlavní lodi dvorního kostela sv. Augustina u kláštera bosých augustiniánů ve Vídni.²⁹ Se svým manželem a s dvorskou družinou se také zúčastnila kladení základního kamene ke stavbě kapucínského kláštera ve Vídni; jednotlivé části jeho kostela byly svěceny roku 1627, ale hrobka, jež se později stala pověstným habsburským pohřebištěm, byla zřejmě dokončena až v roce 1633.³⁰

Českomoravská provincie kapucínského řádu se vyvinula z komisariátu celofíšského rozsahu, který založil Vavřinec z Brindisi, představený prvního hradčanského konventu, již roku 1599. Ustavena byla roku 1618 a v roce 1673 se od ní osamostatnily nově vzniklé provincie v Rakousích a v Uhrách. Svěbytná provincie na Moravě vznikla až v josefínské době roku 1783 a trvala do roku 1827. Rozvoj řádu v 17. století, provázený zakládáním řady domů, hospiců a konventů, které pokračovalo ještě hluboko do 18. století, byl vskutku obrovitý.³¹

Patrocinia kapucínských kostelů nebyla vymezena řádovými předpisy nebo zvyklostmi a jsou proto značně různorodá vlivem rozličných okolností, z nichž zřejmě dominovala přání a požadavky fundátorů, na kterých byli přísní medikanti zcela závislí. V čele titulů českomoravské provincie stojí mariánské. První pražský konvent na Hradčanech je zasvěcen P. Marii Královně andělů; stejné zasvěcení se objevuje také u hospicu ve Vyškově, založeném roku 1616. Dále se vyskytuje Zvěstování P. Marii (Olomouc, 1614–1619; obnoven 1656) a Nanebevzetí P. Marie (Most, 1616; Žatec, 1675; Kyjov, 1710; Mariánská — Mariensorg, 1754) a patronicia christologická — Narození Páně (kostel v hradčanské Loretě; Opočno, 1674), Zjevení Krista (Třebíč, 1687) či trinitární — Nejsvětější Trojice (Kolín, 1666). Ze světecké oblasti menších bratří přirozeně dominoval sv. František z Assisi (Mikulov, 1611; Jihlava, 1630), jeho Stigmatizace (Zákupy, 1680); dále se vyskytl sv. Antonín Padovský (Sokolov, 1663) a první kanonizovaný svatý z vlastních kapucínských řad, sv. Felix z Cantalizia (Sušice, 1651). Stejně četná jsou však i zasvěcení světcům obecným, ve skupinách — Svatým třem králům (Mnichovo Hradiště, 1690) nebo Čtrnácti svatým pomoc-

tisku).

29 A. Coreth (cit. v pozn. 23), s. 42–63.

30 M. Hawlik-van de Water, *Die Kapuzienergruft. Begräbnisstätte der Habsburger in Wien*. Wien-Freiburg-Basel 1987; Eadem, *Der schöne Tod. Zeremonialstruktur des Wiener Hofes bei Tod und Begräbnis zwischen 1640 und 1740*. Wien-Freiburg-Basel 1989, s. 85–89.

31 M. Hawlik-van de Water 1987 (cit. v pozn. 30), s. 42–44.

níkům (hospic v Mělníku, 1750), protoevangelijním, jako byla Mariina matka sv. Anna (České Budějovice, 1614), a evangelijním — sv. Jan Křtitel (Znojmo, 1628) nebo sv. Maří Magdaléna (hospic v Českém Brodě, 1750), dále zemským patronům — sv. Václav (Roudnice nad Labem, 1615), sv. Vít (Horšovský Týn, 1650) a sv. Ludmila (Litoměřice, 1638), a od roku 1654 také sv. Josef, jemuž byly v provincii zasvěceny tři kostely (Nové Město pražské, 1633; Chrudim, 1655; Fulnek, 1674).³² Kultu Pěstouna Páně, většinou ve spojení s celou Svatou rodinou jako *Pozemskou trojicí*, věnovali kapucíni zvláště velkou kultovou pozornost.

Tento přehledový výčet dokládá, že titul Nalezení sv. Kříže u brněnského kapucínského kostela svou ojedinělostí sám o sobě není žádnou výjimečností, nanejvýš snad určitým vybočením z běžných uzancí. Přesto se však vnucuje otázka, jaký vliv zapůsobil na jeho volbu a za jakých okolností vznikl Sandrartův obraz s tak výrazným akcentováním sv. Heleny: Ona, ne Kristův kříž, se na něm stala dominujícím elementem ideovým i výtvarným, k níž je upřena hlavní pozornost diváka. To se ovšem událo v rámci již dávno ustálené ikonografické konvence, která je arci v rozporu s hlavní a nejlivnější verzí a sumarizací příběhu Nalezení Kristova kříže, *Zlatou legendou* Jakuba de Voragine. Podle ní, uvádějící v některých případech paralelně různá podání bez rozhodnutí se pro jedno z nich, byl nálezcem Kříže Žid jménem Jidáš (Judas), kterému již jeho děd Zacheus předpověděl, že k tomu bude osudem povolán, a otec Simon ho na smrtelném loži vyzval, aby tak neváhal učinit. Když mu ale císařovna Helena na své cestě do Svaté země poručila, aby Kristův kříž našel na Golgotě (kde předtím dala strhnout Venušin chrám, postavený zde záměrně — aby setřel posvátný ráz místa — císařem Hadriánem), zpečoval se a byl proto uvržen do vyschlé studny, aby ho hlad a žízeň donutily k povolnosti. Podle dalšího líčení pak Jidáš osobně vykopal tři kříže, ale Kristův rozpoznat nedokázal. K tomu uvádí *Legenda aurea* tři verze: Cituje především nejautentičtější svědectví sv. Ambrože z jeho pohřební řeči nad císařem Theodosiem, podle něhož Helena zjistila pravost Kristova kříže podle nápisu; dále Eusebia Caesarejského, jenž ve svých Církevních dějinách uvedl, že k identifikaci došlo tím, že jeruzalémský arcibiskup Makarios dal na ně položit napůl mrtvou ženu, a konečně obdobnou historii, podle níž Jidáš přiložil na kříž mrtvého jinocha, který se probudil k životu. Jidáše, který při křtu přijal jméno Quirinus (jako jeruzalémský biskup se stal mučednickou obětí císaře Juliána Odpadlíka), pak Helena vyzvala, aby dále pátral po hřebec z Kristova kříže, jež se mu po modlitbě objevily „*zářící jako zlato*“, kterým se císařovna na místě — až této události byla podle textu legendy sama přítomna — spolu s ním klaněla. Dále legenda rozvíjí osud tří — podle jiné verze čtyř — hřebů, roztavených na Konstantinovu válečnou uzdu a aplikovaných na jeho přílbu.

³² J. Svátek, Organizace řeholních institucí v českých zemích a péče o jejich archivy. *Zvláštní příloha k Sborníku archivních prací XX*, 1970, s. 551–553.

Helena je od středověku většinou na vyobrazeních nalezení sv. Kříže zpřítomňována jako organizátorka celého procesu, ovšem obvykle s podstatně silnějším zdůrazněním sv. Kříže, než je tomu na Sandrartově brněnském obraze, kde kříž tvoří téměř podružnou kompoziční složku diagonální výstavby plošně rozvinuté, v podstatě dosti prosté obrazové struktury. Obě diagonály jsou začleněny do jediného plánu, poměrně mělké prostorové vrstvy, kterou prohlubuje jen z Rubensových kompozic převzatá trojice císařovniných průvodkyň, dvou mladíc a jedné matrony, odsunutých do pozadí. Za sv. Helenou se sklání polo-postava bělovousého arcibiskupa Makaria; dole je patrný holohlavý muž s dlouhým nosem, chystající se položit starou ženu na kříž, který vynáší z jámy poloobnažený muž. Stařec držící bezvládnou stařenu je zřejmě sám nálezce sv. Kříže Jidáš. Zleva se profilově sklánějí dva mladší muži, z nichž zadní si rukou přidržuje nos; opakuje tím gesto obvyklé u přihlížejících vzkříšení Lazara a naznačuje jím, že i zde jde o oživení mrtvé. To je ovšem v určitém rozporu s podáním legendy, kdy žena byla pouze těžce nemocná a zemřelým byl jinoch, ale to je odchylka u zobrazení evangelijních i legendárních scén zcela běžná.

Patří tedy Sandrartovo brněnské *Nalezení sv. Kříže* do této řady anebo obsahuje ještě sekundární, ne-li přímo kryptoportrétní záměr? Nejde tu snad o podobnou ideální identifikaci s císařovnou Eleonorou, jež se jeví jako nejpravděpodobnější u Tencallových maleb ve Vídni? Ledacos z již uvedeného snad svědčí dost přesvědčivě ve prospěch této hypotézy, ale třeba přiznat, že také ledacos tento výklad znejišťuje. Sv. Helena tu představuje Sandrartův oblíbený a častěji použitý typ jižanské černovlásky, obvykle se sklopenýma očima, který se například objevuje na obraze *Sv. rodina* (asi 1643/1644; Rennes, Musée des Beaux-Arts) a vzápětí poté u Minervy, ochraňující spolu se Saturnem dvě děti, reprezentující fúriemi pronásledovaná Umění.³³ Příkladů variací na toto typové schéma, které ukazuje na určitou konkrétní modelku, by se dalo v Sandrartově tvorbě nalézt vícero. Svou podobou sv. Helena na brněnském obraze císařovně Eleonoře neodpovídá. Tato Italka totiž nebyla podle svědectví svých podobizen tmavovláskou, ale popelavou blondýnou. V tom se shodují oba její portréty od dvorního malíře Franse Luycx; oficiální v celé postavě, který visí mezi panovníckými podobiznami ve švédském zámku Gripsholm (kde má císařovna podle popisu oči modrošedé), a navzdory své aranžovanosti živější, bezprostřednější a barvitější portrét ve Vídni, Kunsthistorisches Museum, jež představuje Eleonoru v tříčtvrteční postavě jako lovkyni. V tomto případě stejný pisatel sice zmiňuje vlasy shodné barvy, ale oči uvádí jako světle hnědé. Portrétní věrnost je tedy třeba i v obou těchto případech brát *cum grano salis*.³⁴

³³ Ch. Klemm (cit. v pozn. 4), s. 124–127, č. kat. 49, obr.; s. 137–140, č. kat. 56, obr.

³⁴ E. Ebenstein, Der Hofmaler Frans Luycx. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* XXI, 1906/1908, s. 231, obr. 214, tab. 29; s. 215, tab. 30; s. 245–246, tab. XX. Srov. též G. Heinz, K. Schütz, *Katalog der Gemäldegalerie. Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800* [=Führer durch das Kunsthistorische Museum, Nr. 22]. Wien 1976, s. 273–274, č. kat. 243, obr. 166.

Sandrart, který se ve své autobiografii o brněnském obraze zmiňuje, ideovou identifikaci císařovny Eleonory se světicí sice neuvádí, ale pro hypotézu o přibližování se přimlouvá zmíněná dominace sv. Heleny v obraze, do něhož na rozdíl od většiny líčení Nalezení sv. Kříže nevstupuje nebeský element, jak je tomu — jmenováno za mnohé příklady — u rozměrného oltářního plátna, které asi v letech 1701–1702 namaloval Michael Willmann pro boční oltář kostela křížovníků s červenou hvězdou na Starém Městě pražském, na němž sv. Helena adoruje vztyčovaný kříž.³⁵ Pro *identifikační domněnku* hovoří u brněnského obrazu snad i portrétní záměr u postav Heleniných průvodkyň s tvářemi sice poznamenanými typizací, ale snad přece jen s tušitelným portrétním podbarvením.

Shrneme-li tedy uvedené okolnosti; vztah císařovny Eleonory ke kultu sv. Kříže, vyjádřený založením zbožné dámské kongregace, její příznivý postoj ke kapucínům, doložený mimo jiné projevy intervencí při zakládání jejich kláštera v Chrudimi, kam patrně darovala dva obrazy Sandrartovy dílny pro oboustranný hlavní oltář, ozdobený jejím znakem,³⁶ nezdá se být domněnka, že brněnský obraz vznikl k její počtě objednávkou z nejvyšších dvorských kruhů nepravděpodobná. Zůstane ovšem pouhou hypotézou tak dlouho, dokud nebude dalším bádáním, doložena nebo vyvrácena.³⁷

**„SOLA EST INVICTO CAESARE DIGNA“.
Überlegungen zu Sandrarts Auffindung des hl. Kreuzes
in der Kapuzienerkirche in Brünn.**

Das wirkungsvolle Hauptaltarblatt der Brünnner Kapuzienerkirche (erbaut nach 1648, konsekriert 1656) von Joachim von Sandrart ist das wichtigste Gemälde des 17. Jahrhunderts in der Brünnner Kirchen. Erwähnt in Sandrarts Autobiographie stand es laut der Signatur im Jahre 1653, zweifelsohne als Gabe eines Klostermönchs. Seine Entstehungsumstände sind jedoch bisher unbe-

³⁵ J. Neumann, Expresivní tendence v české barokní malbě. Část druhá. In: *Galerie 8 — Staré umění. Zborník Slovenskej národnej galérie*. Bratislava 1984, s. 196–197, obr. 202, 203; s. 210–220, pozn. 35–36.

³⁶ P. Preiss (cit. v pozn. 28).

³⁷ Příklady identifikačního sakrálního kryptoportrétu panující císařovny se sv. Helenou pocházejí až z 18. století. Podobu objednatelky, císařovny Marie Terezie, vtiskl sv. Heleně na obraze *Nalezení sv. Kříže* pro hlavní oltář dvorního kostela v Innsbrucku Paul Troger v letech 1758/1759 tak věrně, že se jeho objednatelka rozhodla dát jej odstranit do svého soukromí; ověřit si to však nelze, protože obraz zanikl. Jeho kompozici zachycuje kresba Franze Antona Zollera v Innsbrucku, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Na místo odstraněného obrazu dala císařovna zavěsit plátno *Kristus na kříži* od Johanna Gottfrieda Auerbacha, srov. W. Aschenbrenner, G. Schweighofer, *Paul Troger. Leben und Werk*. Salzburg 1965, s. 114–115, obr. 14. — Podobný záměr snad sledoval také František Karel Palko, když maloval sv. Helenu s Kristovým křížem pro hlavní oltář kostela sv. Kříže v Liberci (1760), na němž je podobnost mladé svěťice s panovnicí, jak se zdá, dosti zřetelná; doložitelné to ovšem není. Srov. P. Preiss, *Kat. Franz Karl Palko (1724–1767). Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik*. [=Schriften des Salzburger Barockmuseums, Nr. 15]. Salzburg 1989, s. 108–109, č. kat. 37, obr.

legt. Sandrart wurde 1651 zum Wiener Hof in den Dienst des kunstbessenen Kaisers Ferdinand III. berufen, den und seine Gemahlin Eleonora aus dem Hause Gonzaga von Mantua er mehrmals porträtierte. Auf die Kaiser aus dem Habsburgergeschlecht wurde das glorreiche Beispiel Konstantins und auf die Kaiserinnen jenes seiner heiligen Mutter Helena bezogen, die die Legenden mit der Auffindung des hl. Kreuzes verbanden. Eleonora war eine gebildete und vorbildlich fromme Frau, die ihre Gunst besonders den Karmelitinnen und den Kapuzinern äußerte. Ein Bestandteil der barocken *Pietas Austriaca*, den höchsten Tugendgipfel der Habsburger, war auch die Verehrung des hl. Kreuzes konkret in Form einiger seiner Reliquienpartikeln. Eine besonders angebotene (die mit der Rettung Maximilians I. von der Martinswand sowie des Sieges über die Schweden bei Nordlingen unter Ferdinand III. in Zusammenhang gebracht wurde) ist in mutmaßlich wunderbaren Weise bei dem verheerenden Brand der Wiener Hofburg erhalten geblieben. Aus diesem Anlaß gründete die Kaiserin 1668 den *Hochadeligen Frauenzimmer-Sternkreuzorden*, dessen Versammlungsort eine Kapelle in der Jesuitenkirche Am Hof in Wien gewesen ist, deren Wände mit zwei großen Bildern mit Szenen aus der Legende der hl. Helena von Carpofofo Tencalla geschmückt wurden. Nicht daraus läßt sich hypothetisch schließen, daß auch Sandrarts außerordentliche Betonung der hl. Helena bei der von ihr verordneten *Auffindung des hl. Kreuzes* eine Huldigung der Kaiserin Eleonora Gonzaga (auch wenn es nicht ausdrücklich ihre Porträtzüge enthält) sein könnte.



1. Joachim von Sandrart, *Nalezení sv. Kříže* (1653). Brno, kapucínský kostel Nalezení sv. Kříže.
Joachim von Sandrart, *Auffindung des hl. Kreuzes* (1653). Brunn, Kapuzienkirche.

„SOLA EST INVICTO CAESARE DIGNA“.



2. Jacob von Sandrart / Joachim von Sandrart, *Císařovna Eleonora*.
Jacob von Sandrart / Joachim von Sandrart, *Porträt der Kaiserin Eleonora*.

