

Zelenková, Petra

"Contra pestem nobis fave" : příspěvek k ikonografii svaté Pavlíny, patronky proti moru v barokní Olomouci

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 2005, vol. 54, iss. F49, pp. [27]-45

ISBN 80-210-3903-5

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110831>

Access Date: 29. 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.

PETRA ZELENKOVÁ

„CONTRA PESTEM NOBIS FAVE“
Príspevek k ikonografii sväte Pavlíny, patronky proti moru
v barokní Olomouci¹

Sv. Pavlína, patronka Olomouce a ochránkyň města proti morové nákaze, je jednou z těch pozapomenutých postav barokního nebe, jejichž úcta byla omezena na nevelký region a jejichž kult se postupně rozplýval s nástupem osvícenství a v průběhu 19. století. Na počátku 20. století osvěžil povědomí o kdysi mocné úctě k olomoucké patronce Robert Schünke. Jeho pojednání o historii úcty svěťice, zaznamenávající také několik výtvarných památek svatopavlínského kultu, zůstává stále platným příspěvkem k této tematicce.² Skutečně zásadní, „obnovitelský“ počin pro současné poznání ikonografie sv. Pavlíny však představují studie Leoše Mlčáka. Především v první z nich (1993) se autorovi podařilo shromáždit poměrně obsáhlý soubor výtvarných děl 17. až počátku 19. století, spojených úctou ke sv. Pavlíně. Druhý, recentně publikovaný Mlčákovův článek pak tento materiál rozšířil o další příklady, a to i na poli sochařství.³ Záměrem mého příspěvku je obohatit Mlčákem podchycenou řadu děl o další příklady. Soustředit se přitom budu především na jeden dosud nepovšimnutý, avšak zásadní „vývojový článek“ svatopavlínské ikonografie – univerzitní tezi olomouckého měšťana Antonína Mitzkyho, kterou v roce 1681 podle návrhu Antonína Lublinského (1636–1690) provedl augsburský mědirytec Bartholomäus Kilian [obr. I].⁴

¹ Tento příspěvek byl přednesen 14. listopadu 2002 na olomoucké konferenci *Umění a mor: Reflexe moru v umění 16. až 18. století (Historická Olomouc XIV)*.

² Robert Schünke, *Beiträge zur kirchlichen Kunst-und Kulturgeschichte von Olmütz, Neu-Titschein 1916*, s. 14–31. – Idem, *Kapellen in Alt-Olmütz*, Olmütz 1906, s. 15, 28.

³ Leoš Mlčák, K ikonografii sv. Pavlíny, barokní patronky Olomouce, *Zprávy památkové péče* LIII, 1993, s. 393–399. – Idem, Doplnky k ikonografii sv. Pavlíny, barokní patronky Olomouce, *Ročenka Státního okresního archivu v Olomouci X (XXIX)*, 2001, Olomouc 2002, s. 106–113. Krom těchto dvou hlavních příspěvků se Mlčák dotkl tematiky sv. Pavlíny i jinde, např. v článku K ikonografii a autorství dřevěných plastik na průčelí bývalé kovárny v Olomouci-Repčíně, *Výroční zpráva Památkového Ústavu v Olomouci 1998*, Olomouc 1999, s. 96–100.

⁴ Rytina je signována: *Ant. Lublinsky del.; B. Kilian Sculp. A. 1681*. Teze je mi zatím známa ve třech exemplářích, uchovávaných ve Stuttgartu, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, inv. č. An 2794 (302 × 243 mm); ve Varšavě, Muzeum Narodowe, inv. č. Gr. Ob. 2114; v Augsburgu, Staats-

Ještě než se však budeme věnovat Mitzkyho tezi a jejímu vlivu na následné umělecké ztvárňování sv. Pavlíny, uveďme si alespoň základní údaje k osobě světiice a k výtvarným dokladům jejího kultu v olomoucké diecézi. V časech ostrého pronásledování křesťanů za císaře Diokleciána byla Pavlína, dcera žalářníka Artemia, zbavena posedlosti zlým duchem od sv. Petra Exorcisty. Spolu s otcem a matkou Candidou následně přijala křest z rukou sv. Marcellina. Protože se odmítli vzdát své víry, byl Artemius sřat a Pavlína s matkou vhozeny do hrobky (jeskyně, sklepení) a zasypany kamením. V roce 1622 byly ostatky mučedníků vyzdvíženy a následujícího roku věnoval papež Řehoř XV. lebku a kosti sv. Pavlíny spolu s olejovou lampičkou, nalezenou v jejím hrobě, olomoucké jesuitské koleji. V té době v Olomouci zle řádila morová epidemie. Ve chvíli nejvyšší nouze se městská rada rozhodla uspořádat 8. října 1623 slavnostní veřejnou pobožnost s ostatky sv. Pavlíny a přislíbila světici, v případě že vyslyší prosby za odvrácení nákazy, zřídít vlastní oltář. A skutečně, ihned po vykonání velkolepého procesí mor v Olomouci zázračně ustal. Vděční obyvatelé prohlásili sv. Pavlínu za patronku svého města a rozhodli o konání každoročního procesí k její počtě na čtvrtou neděli po svatodušních svátcích. Sv. Pavlína projevovala Olomouci svou přízeň i nadále a to nejen při morových epidemiích v letech 1633, 1634, 1679–1680, 1714,⁵ ale i v případech jiných ohrožení, jako např. epidemií cholery či v obdobích sucha.⁶

Zázraky, které světiice způsobila, se přirozeně odrážely v donacích k její účtě a jí věnovaných uměleckých dílech. Jedním z nejnákladnějších votivních darů je dodnes zachovaný relikviář z ebenového dřeva a stříbra ve tvaru polygonálního chrámku, který nechal v roce 1640 pro uchovávání lebky sv. Pavlíny zhotovit vídeňský biskup, dřívější olomoucký sufragán, Filip Bedřich hrabě Breuner [obr. 2].⁷ Za nejstarší vročený doklad znázorňování sv. Pavlíny je považován titulní list *Amuletum Parthenium sive S. Paulinae Virginis & Martyris Romanae Olomucensium contra Pestem Patronae Vita...* (Olomouc 1656), oslavného spisu pojed-

und Stadtbibliothek, inv. č. B. Kilian 2/20. K tezi podrobně viz Petra Zelenková, *Ratione duce: Obraz a slovo v universitních tezích podle Antonína Martina Lublinského (1636–1690)* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF Univerzita Karlova, Praha 1999, s. 110–113, č. kat. 16). Srov. též Eadem, Univerzitní teze podle Antonína Martina Lublinského, in: Andrzej Kozielec – Beata Lejman (ed.), *Willmann i inni: Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, Wrocław 2002, s. 152–163.

⁵ Ke sv. Pavlíně a jejímu olomouckému kultu viz zejména: *Acta Sanctorum*, Junius, Dies 6; Georgius Crugerius, *Sacri pulveres... (Mensis Iunii)*, Pragae 1669, VI. Junius (s. 23–24); *Amuletum Parthenium sive S. Paulinae Virginis & Martyris Romanae Olomucensium contra Pestem Patronae Vita...*, Olomouc 1656. – Schünke (pozn. 2), passim. – Mlčák 1993 (pozn. 3), zejména s. 393–395.

⁶ Svatopavlínská procesí za odvrácení cholery byla konána ještě v 19. století, srov. Schünke (pozn. 2), s. 19–21.

⁷ *Acta Sanctorum*, Junius, Dies 6, II/14; Crugerius (pozn. 5), s. 24. V době švédské okupace byl relikviář zakopán do země, v důsledku čehož byl natolik poškozen, že Filip hrabě Breuner nechal v roce 1652 zhotovit novou schránu, viz Schünke (pozn. 2), s. 26. K relikviáři dále srov. Dana Stehlíková in: Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů: Morava v době baroka: 1670–1790*, Rennes – Brno 2003, s. 260–261, č. kat. 97.

návajícího v 11 elogiích život a ctnosti sv. Pavlíny.⁸ Rytina je průměrným dílem pražského rytce Jana Kryštofa Smiška. V nenáročné kompozici je sv. Pavlína představena ve společnosti dalších světic – patronek měst. Jejými atributy jsou palmová ratolest a kameny, které nese v záhybu roucha. Domnívám se, že Smíškovu podání sv. Pavlíny předcházela dosud nepublikovaná, nedatovaná mědirytina augsburského rytce Wolfganga Kiliana (1581–1662). Světiice je na ní zobrazena v přímo „modelové“ podobě – plna důstojnosti stojí s palmovou ratolestí v ruce a hromadou kamení v záhybu pláště, zatímco do pozadí scény jsou vloženy výjevy jejího křtu a ukamenování [obr. 3]. Připojený nápis: *S. PAVLINA Virgo & Martyr, Olomucensium Patrona contra pestem; quae colitur ibidem 6. Junij.* pak připomíná svátek mučednice, který se slavil 6. června.⁹

Chronologicky následující známé příklady svatopavlínské ikonografie představují díla nejvýraznější postavy moravského malířství 17. století, olomouckého augustiniána-kanovníka Antonína Lublinského. První z nich je akvarelový frontispis *Matriky Bratrstva Božího Těla* při kostele sv. Mořice v Olomouci z roku 1677, jehož námět symbolicky vyjadřuje úctu k Nejsvětější Svátosti v olomoucké diecézi biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcornu [obr. 4].¹⁰ Klečící sv. Pavlína drží v klíně hromadu krvavě zbarvených kamenů, přičemž několik z nich klade na otevřenou matriku bratrstva. Pozornost upoutá nezvyklá ozdoba, již má světiice vpletenu do účesu. Na rozdíl od zavedeného názoru v ní nespátřuji lampičku.¹¹ Předmět, který má světiice posazený na hlavě, připomíná daleko spíše střechu a věž kostela sv. Mořice.¹² Sv. Pavlína tu je tedy představena v roli patronky svatomořické farnosti. Této interpretaci přisvědčuje i výběr jejich společníků, sv. Václava a Mořice – patronů olomoucké katedrály a kostela sv. Mořice. Ve stejné sestavě znázornil Lublinský sv. Václava, Mořice a Pavlínu jako ochránce města proti moru, válce a hladu na zaniklém oltářním obraze pro kapli sv. Pavlíny v chrámu na Svatém Kopečku; v dolní části výjevu se údajně vzhůru na Svatý Kopeček ubíralo procesí, nad nímž se vznášela P. Maria.¹³ Podobný motiv použil Lublinský rovněž v pozadí scény univerzitní teze Antonína Mitzkyho.

⁸ Cit. v pozn. 5.

⁹ Národní galerie v Praze, Sbirka grafiky a kresby, inv. č. R 54 869; sign.: *Wolf. Kilian F.*; papír 210 × 158 mm. Podle mých zjištění není rytina není zaznamenána v žádné soupisové ani slovníkové literatuře (F. W. H. Hollstein, *German engravings, etchings and woodcuts, ca 1400–1700.* – Ulrich Thieme – Felix Becker (ed.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* I-XXXVII, Leipzig 1907–1950.

¹⁰ *MATRICULA SACRA Almae Confraternitatis Santissimi CORPORIS CHRISTI [...] Urbe Olomucensi [...] MDCLXXVII*, Státní okresní archiv v Olomouci; inv. č. 232.

¹¹ Srov. Mlčák 1993 (pozn. 3), s. 395.

¹² Zvláště porovnáme-li jej se znázorněním téhož kostela na jedné z dalších Lublinského ilustrací, fol. 164. Na tomto zobrazená ženská postava má na hlavě obdobnou věžovitou ozdobu, schází jí však atribut kamenů. Mlčák ji určuje jako sv. Barboru. Domnívám se však, že se jde o personifikaci svatomořické farnosti či samotného bratrstva. Věž s hvězdou zde nepochybně odkazuje k heraldické figuře znaku Ferdinanda Schröffela z Schröffenheimu.

¹³ Mlčák 1993 (pozn. 2), s. 395; Jan Petr Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren*, Moravský zemský archiv Brno, fond G12, sign. Cerroni I–34, s. 147.

Se sv. Pavlínou se ovšem setkáváme i na dalších dílech Antonína Lublinského. V popředí jeho rozměrného plátna s vedutou Olomouce (1674) se objevuje mimo jiné bíle oděná ženská postava s lampičkou v ruce, kterou je možné považovat za olomouckou patronku.¹⁴ Na svatopavlínském „svatém obrázku“, provedeném podle Lublinského návrhu slezským rytcem Johannem Tscherningem, spatřujeme světice klečící na oblaku, ve společnosti anděla Božího trestu a anděla Boží záchrany [obr. 5].¹⁵ Sv. Pavlína je připojenými nápisy charakterizována jako „lék proti moru“ – *Contra PESTEM Medicina* a představena slovy *S. PAVLINA V. et Martyr Olomucensis Patrona*. Světice s atributy lebky, palmové ratolesti a hromady kamení v záhubu pláště se s prosebným gestem obrací k andělu zkázy, který pozdvihuje na znamení hrozby apokalyptický plamenným meč a lebku. Účinek její přímlyvy dokládá anděl Ochránce, který odklání z hnátu smrtky šíp morové nákazy, namířený na Olomouc.

V zásadě podobné pojetí oslavy světice jako na Tscherningově rytině použil Lublinský také v návrhu teze Antonína Mitzkyho [obr. 1]. Prostřednictvím tohoto nevelkého grafického listu ohlašoval Mitzky, absolvent studií na olomoucké jesuitské univerzitě, svoji obhajobu titulu magistra filosofie, kterou vykonal roku 1681 za předsednictví profesora P. Jana Chmelvody.¹⁶ Defendet není na tezi vyobrazen; připomenut je pouze prostřednictvím erbu, položeného pod nohy sv. Pavlíny. Dedikace jeho teze sv. Pavlíně není v roce 1681, tedy v čase živých vzpomínek na morovou epidemii, která sužovala střední Evropu v letech 1679 a 1680, nijak překvapivá. Právě na přímlyvu světice se totiž nákaza, jinak pustošící vsi a města v okolí, Olomouci vyhnula.¹⁷ Sv. Pavlína je znázorněna klečící na hromadě velkých kamenů, které připomínají její krutou smrt. V pravé ruce světice drží mučednickou palmovou ratolest, v levé pásku s citátem ze starozákonní knihy Ester *pro quo obsecro, dona mihi Populum meum* („za což prosím, daruj mi můj lid“; Est 7, 3). Její pohled i naléhavá prosba směřují vzhůru do oblaků. Odtud k ní přívětivě shlíží P. Maria s Ježíškem v náručí, obklopená protimorovými patrony sv. Barborou, Rozálií, Šebestiánem, Rochem a Františkem Xaverským. Skutečnost, že žádost sv. Pavlíny o ušetření obyvatel Olomouce morové zhouby byla vyslyšena, dokládá výjev odehrávající po pravici světice, před kostelem sv. Mořice vystupujícího v pozadí. Poblíž kříže na čerstvém hrobu tu anděl velkým

¹⁴ Vlastivědné muzeum v Olomouci, inv. č. O 481, plátno, 230 × 96 cm.

¹⁵ Varšava, Biblioteka Uniwersytecka, Gabinet Rycin, inv. č. T 1086/III nr. 463; sign. vlevo dole: *del. Ant. Lublinski*, vpravo dole: *Io. Tscherning sculps.* Za upozornění na tuto rytinu děkuji kolegovi Piotru Oszczanowskému z Institutu Historii Sztuki univerzity ve Vratislavi.

¹⁶ *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, eiusdemque Professore publico ordinario. Pro suprema Philosophiae Laurea publice defendendas suscepit: Nobilis, ac Eruditus Dominus Antonius Mitzky Patritius Olomucensis. An. 1681 Men... Die...* K osobě Antonína Mitzkyho mi zatím nejsou známy jiné údaje, než že se jeho jméno (ve formě Antonius Mitschky) objevuje k roku 1682 v *Matrice Bratrstva Božího Těla* u sv. Mořice.

¹⁷ *Acta Sanctorum*, Junius, Dies 6, II/16 (ze zprávy rektora jesuitské koleje P. Emanuela de Boge z roku 1683); srov. též Schünke (pozn. 2), s. 20.

kamenem dobíjí kostlivce, držícího v jednom hnátu šíp morové nákazy, zatímco z druhého mu vypadl plod hříchu. Způsob likvidace morové smrtky – ukamenování podle všeho představuje symbolickou odvetu za mučednickou smrt sv. Pavlína. Druhý anděl je pak s lopatou v ruce připraven umírající nákazu pohřbít a zcela tak sprovodit ze světa.

V popředí scény předkládají další dva andělci sv. Pavlíně na znamení díky olomouckých měšťanů drahocenný Breunerův relikviář, ve němž byla uchovávána její korunovaná lebka. Přesnost znázornění relikviáře je pozoruhodná a lze předpokládat, že Lublinský pracoval podle skutečného vzoru [obr. 2]. Vedle andělků na stojí zemi olomoucká šachovaná orlice, za jejímiž rozepjatými křídly se v pozadí otevírá pohled na procesí s Breunerovým relikviářem. Průvod se ubírá před naznačenými sakrálními dominantami Olomouce, mezi nimiž vyniká trojvěží dómu sv. Václava a za ním se zdvihající Svatý Kopeček. Stavba, zářící na jeho vrcholu, ovšem není tehdy již dva roky dokončený, Tencallův chrám, ale původní manýristická centrální kaple.¹⁸ Pokud si uvědomíme, že to byl právě Lublinský, který byl autorem nejstarších známých vyobrazení svatokopeckého chrámu (již 1677) a jemuž byla tedy aktuální podoba kostela více než dobře známa, jeví se tato skutečnost jako překvapivý fakt.¹⁹ Důvod znázornění staré kaple, zbořené v roce 1677, na Mitzkyho tezi z roku 1681 neznáme. Nabízí se však několik hypotéz, například možnost, že teze reprodukuje starší nedochovaný Lublinského obraz se sv. Pavlínou. Vyloučit nelze ani myšlenku, že zobrazení původní kaple bylo výrazem animozity či „konkurenčních pocitů“ Tovaryšstva Ježíšova vůči premonstrátům, a sice jesuité neměli potřebu na tezi vzniklé na jejich univerzitě „propagovat“ velkolepý premonstrátský projekt.²⁰

Celou kompozici obrazu teze Lublinský orámoval vavřínovou lištou, která je nahoře uprostřed sepjata motivem lebky a nápisové pásky s textem: *contra Pestem Nobis fave* („bud' nám nápomocna proti moru“). Dolní okraj scény zdobí palmové ratolesti a lilie. Symbolika této vegetabilní dekorace vypovídá o mučednictví a panenské čistotě sv. Pavlína, což ostatně vyjadřuje i nápis na pásce, která rostliny obvíjí: *SANCTA PAULINA VIRGO & MARTYR OLOMUCENSIS PATRONA*.

Mitzkyho teze je poutavá nejenom po ikonografické stránce, je také působivým uměleckým dílem. V souboru univerzitních tezí provedených podle předloh Antonína Lublinského vyniká harmonicky vyváženou, co do množství postav poměr-

¹⁸ Srov. Leoš Mlčák, Manýristická mariánská poutní kaple na Svatém Kopečku u Olomouce, *Ročenka Státního okresního archivu v Olomouci* IX (XXVIII), 2000, Olomouc 2001, s. 88–110.

¹⁹ Na univerzitní tezi hradiských premonstrátů z roku 1677, provedené podle Lublinského předlohy Matthäusem Küselem, je již zachycen nový chrám, byť v ideální podobě. Téměř v téže době Lublinský navrhoval ilustrace pro spis *Mons Praemonstratus*, na nichž se shledáme jak se znázorněním původní kaple, tak interiéru nového chrámu. Srov. Zelenková 1999 (pozn. 4), s. 81–85, č. kat. 10. – Mlčák 2001 (pozn. 18), s. 88, 98. – Zelenková 2003 (pozn. 4), s. 155.

²⁰ Zakladatel poutního místa Andřýsek a příznivce Tovaryšstva Ježíšova dokonce jeden čas usiloval o převedení patronátních práv svatokopecké kaple z premonstrátů na jezuitu. K tomu srov. Mlčák 2001 (pozn. 18), s. 94–95.

ně redukovanou a sevřenou kompozicí. Typika sv. Pavlína a P. Marie a ostatně i utváření celé scény prozrazují výraznou orientaci Lublinského na malířství římského barokního klasicismu, které bylo jeho trvalým inspiračním zdrojem. Tuto jeho orientaci shledáváme i na Tscherningově rytině. Postava sv. Pavlína tu vykazuje nápadnou podobnost s Ciampelliho sv. Kateřinou z lunety kaple Mučedníků kostela Il Gesu v Římě.²¹ Obsahově nepřiliš komplikovaný námět Mitzkyho teze dovolil Lublinskému soustředit se na emocionální sdílnost výjevu; místo aby, tak jako na většině svých návrhů univerzitních tezí, usiloval o zobrazení náročných alegorických poselství prostřednictvím množství symbolických postav a prvků.²² Právě omezení intelektuální výpovědi Mitzkyho teze a její obecnější charakter (předznamenávající následný vývoj výtvarné výzdoby univerzitních tezí od tezí „individuálních“ k tzv. „konfekčním“, tj. vícekrát použitelným rytinám) přispělo nepochybně k tomu, že se Lublinského pojetí sv. Pavlína dočkalo v olomouckém regionu nemalého ohlasu. Svou roli při rozšíření tohoto Lublinského díla sehrál pochopitelně také náklad grafického listu – univerzitní teze byly tištěny v počtu několika set, někdy však až několika tisíc exemplářů.²³ Inspiraci kompozicí Mitzkyho teze, vliv či převzetí některých jejích prvků, lze tak vysledovat na několika výtvarných dílech 18. století. Je přitom možné předpokládat, že se skupina následně uvedených příkladů do budoucna rozroste o nová zjištění.

Jako příklad budiž uveden votivní obraz litovelského malíře Jana Jiřího Rotha z roku 1706 [obr. 6], který je značně rustikalizovanou, kompozičně však téměř shodnou kopií námi pojednávané teze. Leoš Mlčák, který obrazu věnoval samostatnou studii, jemuž však zůstal zdroj Rothovy inspirace utajen, se právem podívuje nad nezvyklou ikonografií u práce téměř řemeslné a pozastavuje se také nad skutečností, že podoba kostela na Svatém Kopečku byla malíři neznámá.²⁴ Roth však i v tomto bodě jen věrně sledoval svoji předlohu, Mitzkyho tezi. Jeho malba se od Lublinského pojetí odlišuje pouze v několika momentech – přidání Rothovy rodiny, znázorněné po obou stranách německého dedikačního nápisu (zbývající tři nápisové pásky uvádí německé ekvivalenty latinských textů Mitzkyho

²¹ Srov. Rudolf Wittkower – Irma B. Jaffe (ed.), *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, New York 1972, obr. 21a.

²² Počet univerzitních tezí provedených podle Lublinského předloh se podle mých zjištění blíží již bezmála čtyřiceti, přičemž naprostá většina z nich patří do skupiny výtvarné a obsahově náročných „individuálních“ („speciálních“) tezí.

²³ Z postupně narůstající literatury k univerzitním tezím viz zejména Oldřich Jakub Blažiček, *Mědirytiny pražských univerzitních thesů z Klementina, Theses in Universitate Carolina Pragensi Disputatae* (ed. Cimelia Bohemica, Vol. II, Folia graphica), Pars I–VII, Praha 1967–1969. – Anna Fechtnerová, *Katalog grafických listů univerzitních tezí uložených ve Státní knihovně ČSR v Praze I–IV*, Praha 1984. – Sibylle Appuhn-Radtke, *Das Thesenblatt im Hochbarock: Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilian*, Weisenhorn 1988, s. 44. – Gregor M. Lechner, *Das barocke Thesenblatt, Entstehung – Verbreitung – Wirkung: Der Göttweiger Bestand*, Göttweig 1985, s. 4. – Werner Telesko, *Thesenblätter österreichischer Universitäten*, Salzburg 1996, s. 9.

²⁴ Leoš Mlčák, Votivní obraz litovelského malíře Jana Jiřího Rotha, *Vlastivědný věstník moravský* XXXVI, 1984, s. 148–157. Obraz je dnes vystaven v expozici Vlastivědného muzea v Olomouci, inv. č. B 329.

teze), nahrazení Mitzkyho rodového erbu znakem malířského bratrstva a rozšíření světeckého nebe o sv. Annu. Připojení sv. Anny vedle P. Marii na Rothově malbě souvisí se zážitkem malířovy ženy, Anny Kateřiny, která byla v roce 1706 na přímluvu sv. Pavlíny, sv. Anny a P. Marie zachráněna od těžké nemoci. Paní Rothová zcela vyzdravěla poté, co její manžel dokončil děkovný obraz sledující Lublinského tezi.²⁵ Vděčná žena věnovala dílo litovelskému kostelu sv. Marka, odkud byl v době morové epidemie roku 1714 přenesen na předměstí veřejné úctě. Zde se obraz vykázal „oslnivým“ zázrakem – v průběhu jedné z prosebných mší začala na něm vymalovaná světice ronit slzy, přičemž tento úkaz byl vysvětlován jako příslib konce nákazy.²⁶ Na památku této významné události vystavěli Litovelští kapli sv. Pavlíny. Jakkoliv jsou osudy Rothova zázračného obrazu (a tím vlastně i „druhého života“ Lublinského svatopavlínské teze) zajímavé, opustíme jej, abychom si uvedli další příklady inspiračního působení Mitzkyho teze v oblasti výtvarného umění.

Je příznačné, že s tak bezvýhradným napodobením grafického vzoru jsme se setkali u mistra nevelkých schopností. S ohlasem na výtvarné ztvárnění Mitzkyho teze se však setkáváme i u nadanějších umělců. Ve svých dodatcích k svatopavlínské ikonografii zmiňuje Leoš Mlčák znázornění sv. Pavlíny na jednom z medailonů nástrojných freskové výzdoby kaple „V lipkách“ v Rýmařově; dílo olomouckého malíře Ferdinanda Nabotha tu v roce 1715 dokončil jeho tovaryš Jan Kryštof Handke. Podle Mlčáka se Nabothovo pojetí světice vyznačuje zřetelnými odkazy na Rothův zázračný obraz – a tím, pochopitelně, také na Mitzkyho tezi.²⁷ Na oltářním obraze sv. Pavlíny od Václava Jindřicha Noska (Noseckého) z roku 1716, nacházejícím se v olomouckém kostele sv. Mořice, svědčí o znalosti Lublinského kompozice postava svaté panny i anděla potírajícího kostlivce s morovým šípem, který se stal nezbytností téměř na každém obraze věnovaném světici [obr. 7]. Inspiraci kompozicemi obou výše zmíněných svatopavlínských rytin provedených podle Lublinského předloh, především Mitzkyho teze, nezapře ani univerzitní teze Jana Gotschalkovského z roku 1731, rozměrná mezzotinta vydaná v augsburgské dílně Johanna Andrease Pfeffela [obr. 8]. Některé rysy Gotschalkovského teze – sv. Pavlína, uctívající zázračný obraz P. Marie Svatokopecké, morová smrtka dobíjená andělem i veduta Olomouce se Svatým Kopeč-

²⁵ Z výpovědi paní Rothové se zdá vyplývat, že s rytinou se seznámila ve špitále a sice prostřednictvím jezuitského kněze. *Nakonec jsem se dostala do špitálu, kde ke mě přišel jeden jezuita [...], který mě nabádal. Chtěla jsem si pak zvolit nějakého svatého patrona [...] vybrala jsem si tedy sv. Pavlínu, vedle těch jiných svatých, kteří byli u ní namalováni [...]. Nato se mi den ode dne dařilo lépe [...] manžel [...] začal tento obraz malovat [...].* Cit. podle Jiří Hanke, *Olomoucká patronka v Litovli: Zázračný rok 1714 a další vývoj kultu sv. Pavlíny v Litovli, Marginalia Historica VIII*, Praha 2004, s. 93–115, s. 99.

²⁶ Mlčák 1984 (pozn. 24), s. 148.

²⁷ Mlčák 2002 (pozn. 3), s. 111. Srov. též Leoš Mlčák, *Fresky Ferdinanda Nabotha v kapli „V lipkách“ u Rýmařova, Střední Morava, I*, 1995, s. 41–49, obr. 7 na str. 44 – bohužel reprodukce je natolik nezřetelná, že míru závislosti freskového pole se sv. Pavlínou na Mitzkyho tezi na jejím základě nelze posoudit. Z časových důvodů jsem zatím neměla možnost rýmařovskou kapli navštívit.

kem v pozadí – působí jako zrcadlově obrácené modifikace motivů o padesát let mladšího Lublinského návrhu.²⁸ Určitou návaznost na obě výše zmíněné rytiny, Tscherningovu i Kilianovu, prozrazuje také akvarelová malba na pergamentu z roku 1758, uložená v olomouckém muzeu, která představuje světici jako ochránkyni proti moru, hladu a válce.²⁹

Závěrem, spíše jako zajímavost, budiž uvedena mědirytina pražského rytce Samuela Dvořáka († 1689), představující jinou křesťanskou pannu a mučednici, sv. Kateřinu [obr. 9].³⁰ Je zřejmé, že postava světice je až na gesto levé ruky zcela shodná s Lublinského sv. Pavlínou a že k proměně na sv. Kateřinu tu došlo pouze záměnou atributů.³¹ Jako autora předlohy udává rytina, datovaná Dlabaczem do roku 1681, neznámého monogramistu L. L. Jelikož se nenaskýtá žádný odpovídající umělecky činný současník Samuela Dvořáka, jehož jméno by začínalo iniciálami L. L., domnívám se, že v tomto případě došlo ke zkomolení či přehlédnutí se v počátečních písmenech jména Antonína Lublinského a že jeho znázornění sv. Pavlíny bylo – ať již s Lublinského vědomím či bez něj – použito k novému účelu.³²

Hlavním záměrem tohoto příspěvku bylo obohatit ikonografii sv. Pavlíny o nová zjištění. Odhalení překvapivě významné úlohy, kterou Mitzkyho teze sehrála ve vývoji svatopavlínské ikonografie, lze současně vnímat jako další z dokladů zásadního postavení, které náleží Antonínu Lublinskému na poli moravského barokního malířství. Bývá-li Lublinský dnes označován za „otce“ barokního malířství na Moravě, je zapotřebí akcentovat toto označení rovněž ve smyslu zakladatelství ikonografické tradice. Na příkladu Mitzkyho teze byla dále připomenuta nepřiliš povědomá úloha univerzitních tezí jako vzorů pro malířské a grafické realizace a prokázáno působení tohoto, ve své podstatě příležitostného druhu barokní grafiky, v delším časovém horizontu.

²⁸ Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, inv. č. 2128/216; 119×705 cm. V katalogu olomouckých tezí se Tognier na základě podobnosti Noskova obraz ze sv. Mořice a Gotschalkovského teze domnívá, že autorem předlohy teze byl Jindřich Václav Nosek; srov. Milan Tognier, Barokní teze olomoucké univerzity, in: *Universitas Olomucensis 1573–1946–1996*, Olomouc 1996, s. 54–55, č. kat. 13.

²⁹ Vlastivědné muzeum v Olomouci, inv. č. O – 141; viz Mlčák 1993 (pozn. 3), obr. na str. 397.

³⁰ Národní galerie v Praze, Sběrka grafiky a kresby, inv. č. R 41 981; 180×125 mm (deska); signováno: L. L. del.; Dworzak sc.; viz Gottfried Johann Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* I, Prag 1815, sl. 354.

³¹ Proti možnému názoru, že dříve než sv. Pavlína vznikla sv. Kateřina, svědčí neodůvodněně vratké pokleknutí sv. Kateřiny, způsobené tím, že světici schází pod nohama skála.

³² Snad s výjimkou mezi 1650–1655 v Praze doloženého, jinak neznámého Ludvíka Lampacha; srov. Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600–1656: Mistři, tovaryši, učedníci a stolíři v knize Staroměstského malířského cechu*, Praha 1997, s. 69.

„CONTRA PESTEM NOBIS FAVE“
Ein Beitrag zur Ikonographie der Hl. Paulina, der Pestpatronin
im barocken Olmütz

Der Beitrag ist der Ikonographie der hl. Paulina, der Schutzheiligen gegen die Pest in der Olmützer Region gewidmet. Der Kult der Heiligen, der zu Diokletians Zeiten durch Steinigung zu Tode gemarterten christlichen Jungfrau, entstand in Olmütz im Jahre 1632. Damals stiftete Papst Gregor XV. dem Olmützer Jesuitenkolleg während einer Pestepidemie Schädel und Knochen der heiligen Paulina. Nach Abhaltung einer öffentlichen Prozession mit den Gebeinen der Märtyrerin kam die Pest in Olmütz auf wunderbare Weise zum Stillstand, und die hl. Paulina wurde zur Schutzheiligen der Stadt und zur Pestpatronin erklärt. Die Heilige trat danach nicht nur als mächtiger Schutz vor den Pestepidemien des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Erscheinung, sondern wurde auch bei verschiedenen kollektiven Pogromen und individuellen Nöten als Fürsprecherin angerufen. Die lebendige Verehrung der römischen Heiligen wird in Olmütz durch eine Reihe Barockdenkmäler der bildenden Kunst belegt, die vor Mitte des 17. Jahrhunderts aufzutreten begannen. Diese Gruppe von Kunstwerken konnte durch drei weitere Beispiele bereichert werden, bei denen es sich um Grafikblätter handelt, und zwar durch einen in der Fachliteratur nicht verzeichneten Kupferstich von Wolfgang Kilian, der die Heilige als einer der ersten darstellte (*Abb. 3*), und durch zwei nach einem Entwurf des Olmützer Malers Anton Lublinsky (1636–1690) angefertigte Blätter (*Abb. 1, 9*). Lublinsky, ein Maler von außerordentlicher Bildung und Erfindungsgabe, schuf gleich mehrere Werke zum Thema der hl. Paulina. Beide von ihm entworfene, neu verzeichnete Stiche haben sich für die weitere Entwicklung der Ikonographie der hl. Paulina als grundlegend erwiesen. Charakteristisch dabei ist sowohl Lublinskys Urhebererschaft – Lublinsky muß nicht nur als Begründer der mährischen Barockmalerei, sondern auch der ikonographischen Tradition betrachtet werden – als auch das Medium der Grafik, das für neue ikonographische Schemata und Ideen das Umfeld darstellte, in welchem diese geboren und mit dessen Hilfe sie verbreitet wurden. Vor allem die Komposition der von Lublinsky entworfenen UniversitätsThese des Olmützer Bürgers Anton Mitzky von 1681 (*Abb. 1*) erwies sich als außerordentlich einflußreiches Vorbild für die anschließenden Darstellungen von Heiligen, wie anhand mehrerer Werke nachgewiesen werden konnte. Am engsten hielt sich dabei das Bild des Littauer (Litoveler) Malers Johann Georg Roth (*Abb. 6*) an die These. Das Schicksal dieses „wunderbaren“ Bildes ist ein interessantes Beispiel dafür, welch ein buntes „zweites“ Leben das Beispiel von in die Malerei übertragenen Universitätsthesen gebären kann.

Deutsche Übersetzung von Bernd Magar

Původ snímků – Photographic Credits – Fotonachweis

1: Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung; 2, 8: Národní galerie v Praze; 3: Muzeum umění v Olomouci; 4: archiv autorky; 5: Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie; 6: Vlastivědné muzeum v Olomouci; 7: Státní památkový ústav v Olomouci; 8: Zemský archiv v Opavě.



1. Bartholomäus Kilian podle Antonína Lublinského, Univerzitní teze Antonína Mitzkyho, 1681, mědiryt. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung
Bartholomäus Kilian nach Anton Lublinsky, Universitätsthese des Olmützer Bürgers Anton Mitzky, 1681, Kupferstich. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung



2. Relikviář pro ostatky sv. Pavlíny, zv. Breunerův, 1640 (s pozdějšími úpravami). Olomouc, římskokatolická farnost sv. Václava
Reliquiar der hl. Paulina, sogenanntes Breuner-Reliquiar, 1640 (mit späteren Änderungen). Olmütz, Röm.-kath. Pfarrsprengel bei St. Wenzel



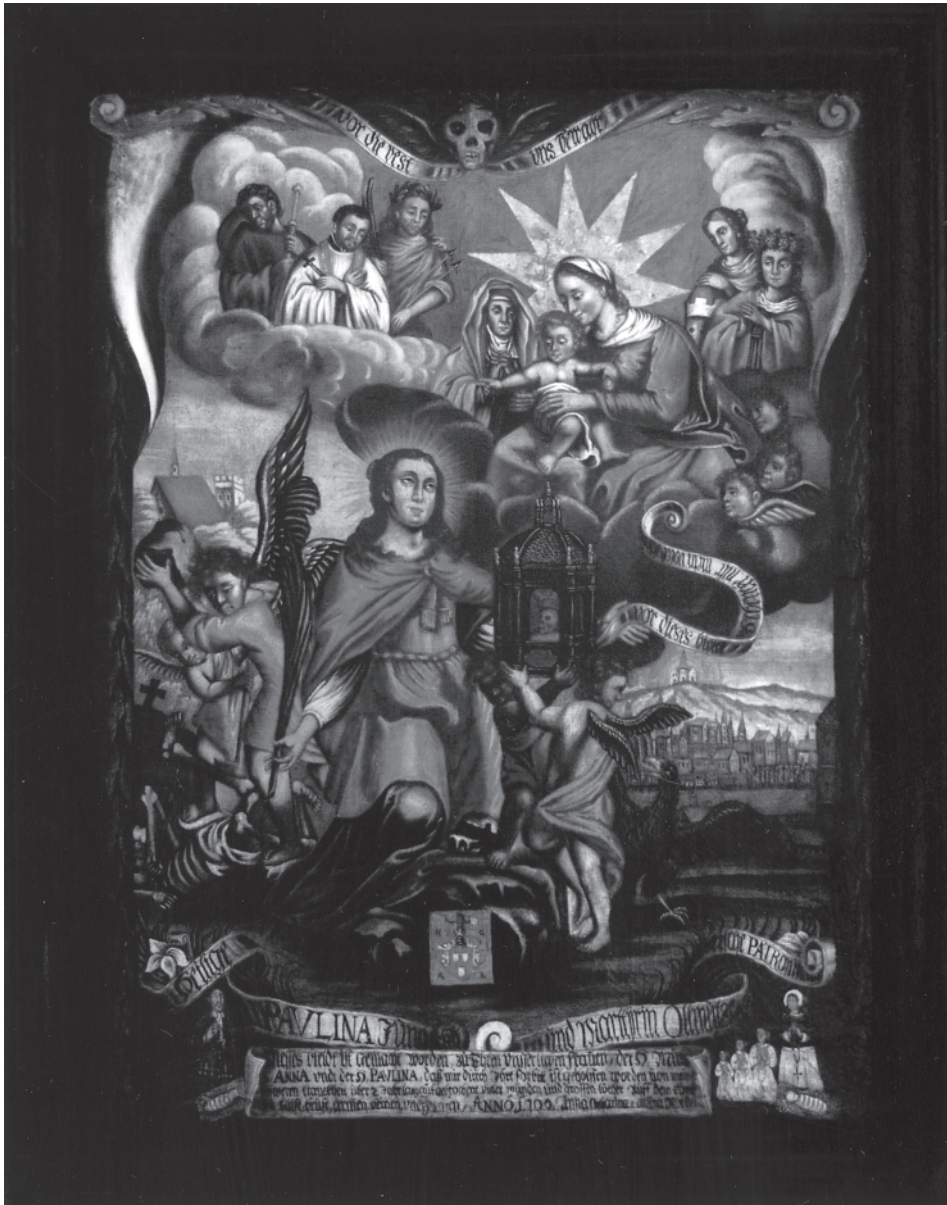
3. Wolfgang Kilian, Sv. Paulína, mědiryt. Národní galerie v Praze, Sbíрка grafiky a kresby Wolfgang Kilian, Hl. Paulina, Kupferstich. Nationalgalerie in Prag, Graphische Sammlung



4. Antonín Lublinský, Matricula Sacra – frontispis, 1677, akvarel na pergameni. Římskokatolická farnost sv. Mořice, Olomouc
Anton Lublinsky, Matricula Sacra – Frontispiz, 1677, Aquarell auf Pergament. Olmütz, Röm.-kath. Pfarrsprengel bei St. Wenzel



5. Johann Tscherning podle Antonína Lublinského, Sv. Paulína, mědiryt. Varšava, Univerzitní knihovna, grafický kabinet
Johann Tscherning nach Anton Lublinsky, Hl. Paulina, Kupferstich. Warschau, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung



6. Jan Jiří Roth, Sv. Pavlína, 1706. Olomouc, Vlastivědné Muzeum

Johann Georg Roth, Hl. Paulina, 1706. Olmütz, Museum für Heimatkunde



7. Václav Jindřich Nosek, Sv. Pavlína, 1716. Olomouc, kostel sv. Mořice
Wenzel Heinrich Nosek, Hl. Paulina, 1716. Olmütz, St. Moritzkirche



8. Johann Andreas Pfeffel, Univerzitní teze Jana Gotschalkovského, 1731, mezzotinta. Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc

Johann Andreas Pfeffel, Universitätsthese des Johann Gotschalkovsky, 1731, Schabkunst. Landesarchiv in Troppau, Zweistelle in Olmütz



9. Samuel Dvořák podle Antonína Lublinského (?), Sv. Kateřina, 1681, mědiryt. Národní galerie v Praze, Sběrka grafiky a kresby
Samuel Dvořák nach Anton Lublinsky (?), Hl. Katharina, 1681, Kupferstich. Nationalgalerie in Prag, Graphische Sammlung

