

Macurová, Zuzana

Cyklus posmrtných podobizen abatyší kláštera františkánských terciárek v Brně

Opuscula historiae artium. 2019, vol. 68, iss. 2, pp. 290-299

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142420>

Access Date: 28. 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.

Cyklus posmrtných podobizen abatyší kláštera františkánských terciářek v Brně*

Zuzana Macurová

Over the course of the 17th and 18th centuries an extraordinary gallery was created in the Franciscan women's convent in Brno, a gallery that contains the portraits of the convent's abbesses. The sisters are not depicted in the manner that was customary for early-modern portrait series of abbots and abbesses. Rather, they are captured in death: a lifeless body in real-life dimensions lying on a bed, accompanied by attributes associated with death instead of the traditional insignia of the office. Fifteen of these full-body funeral portraits have survived to the present day – the first dating from 1646, and the last from 1776. The article presents this unusual series of portraits and describes aspects of the creation and function of these portraits.

Keywords: funeral portrait; abbess; Franciscan order; Brno

Mgr. Zuzana Macurová, Ph.D.
Katedra dějin umění, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci / Department of Art History, Faculty of Arts, Palacký University Olomouc
e-mail: zuzana.macurova@upol.cz

„Netruchli, duchovní dcero, nad smrtí své drahé matky, neboť její duše se již spojila s ženichem, zatímco její tělo bylo pohřbeno.“¹ Tato slova útěchy adresoval vídeňský kněz Josef Freydt Marii Josefě Otislavové z Kopenic, dlouholeté představené brněnského kláštera františkánských terciářek, po smrti její předchůdkyně Maximiliány ze Spaaru na konci roku 1677. Stručně, ale výstižně charakterizují vnímání smrti v ženské řeholní komunitě v raném novověku. Úmrtí řádové sestry nebylo chápáno jaké „pouhé“ ukončení pozemského bytí a přechod duše na věčnost. Chvilé skonu představovala především naplnění svazku s Kristem, k němuž se řeholnice zavazovaly při složení svých slibů. Topoi nevěst Kristových, zaslíbených panen, jejichž modlitby a přímlyvy napomohou vykoupení lidstva, byl silně zakořeněn uvnitř i vně klášterního světa.²

Smrt, nedílná součást života, našla své místo rovněž ve vizuálním prostředí brněnského františkánského konventu. V průběhu 17. a 18. století zde byla postupně vytvářena pozoruhodná portrétní galerie abatyší, kdy představené jsou zobrazeny ve chvíli svého skonu. Dodnes se dochovalo celkem patnáct rozměrných celofigurových funerálních portrétů žen, které se postupně vystřídaly v čele brněnského konventu.³

Počátky společenství františkánských terciářek v Brně spadají do konce 15. století. Prvotní podnět k vytvoření komunity Třetího řádu sv. Františka vzešel z měšťanského prostředí, od vdovy po brněnském zlatníkovi Markéty Goldschmiedové. Původně laické společenství zbožných žen nabývalo postupně v průběhu 16. století obrysy klášterní komunity fungující podle řeholních předpisů a obývající vlastní řádový dům postavený na předměstí za brněnskými hradbami. K definitivnímu zformování do podoby konventu s klauzurním způsobem života došlo ve druhém desetiletí 17. století. Iniciátorem přeměny se stal kardinál a olomoucký biskup František z Dietrichsteina (1570–1636), který tak navázal na soudobé reformní tendence ideově vycházející z dekretu *De regularibus et monialibus* přijatého na závěrečném zasedání Tridentského koncilu a v případě ženských řeholí rovněž z bul *Circa pastoralis officii a Decoris et honestati* vydaných papežem Piem V.⁴ Nově požadovaná přísná klauzura měla chránit sestry před okolním světem. A to nejen po stránce fyzické a morální. Klauzura měla rovněž vytvářet a zajišťovat prostředí, které by nebylo narušováno podněty

zvenčí, prostředí, ve kterém se sestry mohly plně soustředit na kontemplativní život, věnovat se svému duchovnímu poslání, přimlouvám za křesťanskou společnost i za konkrétní jedince a svému spirituálnímu rozvoji – misijní činnosti ve svém nitru.⁵

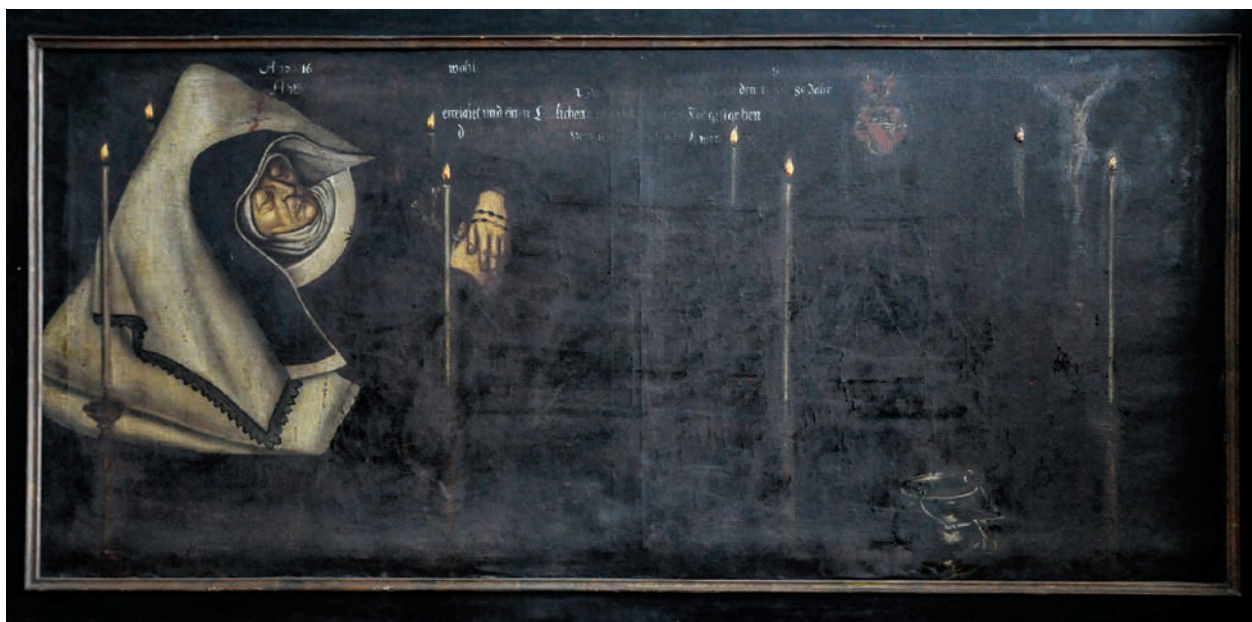
Kardinál Dietrichstein zajistil pro brněnské společenství františkánek terciárek výstavbu menšího konventu s kostelem zasvěceným sv. Josefovi, poskytl první majetkové fundace a rovněž sepsal stanovy, podle nichž měly brněnské řeholnice žít.⁶ Pro snazší adaptaci stávajících členek komunity na nový způsob života, jehož nejvýraznější změnou bylo právě zavedení klauzury, pozval Dietrichstein do Brna tři sestry z vídeňského augustiniánského kláštera na Himmelpfortgasse – Barboru Františku z Rappachu, Evu Pittlerovou a Eufrosinu Auffartovou. První z nich, Barbora Františka byla 22. července roku 1623 jmenovaná abatyší brněnského konventu.⁷ Právě její portrét stojí na počátku sérii posmrtných podobizen představených svatojosefské komunity. [obr. 1]

Barbora Františka z Rappachu je na rozměrném, dva metry širokém plátně zachycena v životní velikosti. Její mrtvé tělo spočívá na lůžku, kolem kterého je rozestaveno osm štíhlých vysokých planoucích svící. Abatyše je oděna v prostém tmavém řádovém hábitu. Hlavu má položenou na bílém polštáři překrytém světlou pokrývkou s černým krajkovým lemem. Ruce klidně složené na hrudi svírají drobný krucifix, růženec a knihu – patrně breviář nebo text řehole. U nohou mrtvé, v pravé části obrazu, stojí kříž s korpusem Krista a kovová nádoba na svěcenou vodu s kropáčem. Uprostřed plátna v horní části je umístěn nápis udávající základní životopisná data zesnulé abatyše, napravo od něj pak její rodový znak. Text je dnes již velmi špatně čitelný.

Barbora Františka zemřela v únoru 1646, bylo jí tehdy již osmaosmdesát let.⁸ Celá brněnská komunita se ve chvíli její smrti nacházela ve Vídeňském Novém Městě, kam se sestry uchýlily z obavy před švédským vojskem. Jejich domovský klášter, ležící vně městských hradeb, musel být navíc z obranných důvodů zbořen. Barbora Františka z Rappachu prožila v čele brněnského konventu celkem třiadvacet let, její tělo však nakonec spočinulo v kryptě kostela augustiniánek ve Vídni, tedy v místech, kde svou řeholní dráhu zahájila.⁹ Zpátky na Moravu se řeholnice vrátily až rok po její smrti, tehdy již v jejich čele stála nová matka představená Kateřina Františka z Eitzingu (1612/1613–1666). Před pětaticetiletou abatyší stál nelehký úkol – zajistit pro konvent vhodný pozemek uvnitř městských hradeb a zahájit výstavbu nových klášterních budov. Obě se jí zdařilo. Za Kateřiny Františky byla postavena značná část konventu a kostel sv. Josefa (stavěn v letech 1651–1653).¹⁰ Do zdejší krypty byly následně, až do zrušení kláštera roku 1782, pochovávány všechny členky klášterní komunity. První abatyše však chyběla. Fyzickou nepřítomnost ostatků ženy, která se podílela na transformaci laické komunity na řeholní a stála v čele nově formovaného konventu v prvních dvou desetiletích jeho existence, si musely sestry uvědomovat již ve chvíli, kdy svou abatyši ve Vídni pohřbívaly. Možná právě tento moment inicioval vznik jejího portrétu a ustanovil specifickou a nekonvenční podoby celé série.

Ztuhlá tvář Barbory Františky z Rappachu naznačuje, že obraz nemá zachycovat abatyši v posledních chvílích na tomto světě, ale až po skonu – tedy v momentě kdy, slovy kněze Freyda, se duše řeholnice „již spojila s ženichem“. Přesná doba vzniku obrazu není známa. Autorství je nejasné. Jak již bylo naznačeno,

1 – Středoevropský malíř, **Barbora Františka z Rappachu**, 1646. Českomoravská provincie Římské unie řádu sv. Voršily, depozitář Kanonie premonstrátů v Nové Říši



lze předpokládat, že sestry daly obraz namalovat ještě ve Vídni, případně ve Vídeňském Novém Městě, jakožto upomínku na matku představenou, jejíž tělo musely ponechat ve Vídni.

Ve františkánském řádovém prostředí měla blízkost ostatků mrtvých členů komunity nezanedbatelný význam, i zemřelým řeholníkům potažmo řeholnicím náleželo v životě společenství důležité místo. Výmluvně to dokládá jednání brněnského kapucínské konventu po výstavbě nových klášterních budov uvnitř městských hradeb. Řád menších bratří sv. Františka původně sídlil za hradbami. V roce 1645 však musel být jejich klášter z obranných důvodů zbořen – potkal jej tedy stejný osud jako brněnské františkánky. Kapucíni rovněž záhy poté zahájili výstavbu nového konventu a kostela uvnitř města, na tehdejší Uhelném trhu. Roku 1656 byla stavba dokončena a vysvěcena. Zápis v klášterní kronice udává, že řeholníci při té příležitosti nechali vyzvednout ostatky bratřů, které spočívaly na místě původního chrámu, a uložili je v právě dokončené nové kryptě.¹¹ Zesnulí členové řádu tak opět našli místo v blízkosti svých žijících spolubratřů. Nešlo o pouhou formalitu omezující se na fyzické pozůstatky. Mrtví členové komunity byli v prostředí „svého“ konventu nadále přítomni i v duchovní a liturgické sféře. Již řehole sv. Františka z Assisi i řehole sv. Kláry předepisují pravidelné modlitby za duše zesnulých členů. Pro tyto účely pak v řádovém prostředí, nejen františkánském, vznikala pečlivě vedená nekrologia – seznamy zemřelých udávající jméno bratra či sestry, datum úmrtí, případně i další doplňující informace jako důvod skonu, doba strávená v řádu či funkce v konventu.

Funerální podobizna Barbory Františky z Rappachu stojí na počátku velice neobvyklé portrétní galerie. V průběhu následujících let k tomuto prvnímu plátnu postupně přibývaly další. V čele brněnského kláštera františkánek terciárek se během jeho existence vystřídal celkem dvaadvacet řeholnic. Do roku 1675 byl úřad matky představené doživotní, od tohoto data však došlo ke změně – z rozhodnutí řádového provinciála P. Bernarda Sanniga byla abatyše nově volena pouze na tři roky.¹² Tento stav trval až do počátku roku 1782, kdy byl klášter v důsledku josefínských reforem zrušen.¹³

Portrétů je dnes dochováno patnáct:¹⁴

1. Barbora Františka z Rappachu (†1646)
2. Kateřina Františka z Eitzingu (†1666)
3. Marie Beatrix Rosstauscherová z Reithoffenu (†1696)
4. Marie Josefa Otislavová z Kopenic (†1707)
5. Marie Patricie Pospíšilová z Heildelsdorfu (†1718)
6. Marie Lydvina Heissová (†1718)
7. Marie Klára Romová (†1728)
8. Marie Gabriela Amaxová (†1740)
9. Marie Barbora Schwartzová (†1742)
10. Marie Bernardina Michlová (†1752)
11. Marie Kordula Kniepanďlová (†1758)
12. Marie Karolína Besneckerová (†1758)
13. Marie Angelina Majtová (†1766)

14. Marie Elizabeta Millerová (†1769)

15. Marie Cecílie Dögerová (†1776)

Poslední tři abatyše – Marie Anežka Halbhuberová, Marie Bernardina Thomerová a Marie Benedikta Feltlová – v době zrušení konventu stále žily, k namalování jejich posmrtných podobizen tedy nikdy nebylo přistoupeno. Chybí plátna čtyř představených – Marie Maxmiliány ze Spaaru (†1677), Marie Leopoldiny Schmidové (†1694), Marie Walburgy Haukové (†1756) a Marie Nepomuceny Hejtové (†1773), tato díla jsou patrně ztracena.¹⁵ Pro vyhotovení portrétu nebylo důležité, zda abatyše zemřela v úřadě, či nikoli – což se ostatně týká hned dvou třetin zobrazených řeholnic. V silně hierarchizovaném prostředí řeholní komunity byla funkce matky představené, i když pouze dočasná, nadále vedena v patrnosti a její nositelka v patřičné úctě. Podobizny tak byly vytvářeny i abatyšim bývalým, které v době skonu již ani nemusely v klášteře zastávat žádné významnější funkce.

K cyklu se dále tematicky řadí i dva funerální portréty dobrodínek kláštera – Anny Viktorie Schmidové z Freihofenu (†1640) a Anny Veroniky ze Švábenic (1600–1663), rozené Bítovské. [obr. 2] Anna Viktorie byla členkou brněnského konventu, nikdy ovšem nestála v jeho čele. Klášteru však přinesla výjimečné věno – 80 000 zlatých, jimiž bylo obtíženo panství Kunštát.¹⁶ Každoročně 10. května, v den úmrtí Anny Viktorie, měly sestry na její památku dát sloužit requiem a modlit se noční modlitby.¹⁷ Podobizna Anny Viktorie se od zbytku série liší – plátno je menších rozměrů (88 × 138 cm), čemuž odpovídá i zachycení mrtvé v polofiguře. Rovněž doprovodný nápis, v němž je řeholnice nazývána *Mitschifterin*, není součástí plátna, ale je umístěn po obvodu rámu. Druhá jmenovaná, Anna Veronika ze Švábenic se nikdy členkou brněnského konventu nestala. Dvakrát prodaná dědička malenovického panství si privilegium spočinout v klášterní kryptě v řádovém hábitu patrně vysloužila finanční podporou brněnské komunity. Fakt, že byla pohřbena v řeholním oděvu v kryptě svatojosefského kláštera, je ostatně zdůrazněn i v doprovodném nápisu na obraze. Její podobizna je formátově zcela shodná s portréty abatyší.¹⁸ Obraz je zároveň vizuálním dokladem žádané pohřební praxe aristokracie raného novověku – přání ulehnot k poslednímu odpočinku v řádovém rouchu.¹⁹

Všechny dochované portréty abatyší jsou pojednány totožně. Vznik prvního plátna lze spojit s rokem 1646, poslední malba byla vyhotovena na jaře 1776 a zaznamenává podobiznu Marie Cecílie Dögerové, která zemřela v dubnu toho roku. [obr. 3] I ona je zachycena stejně jako její předchůdkyně – mrtvá žena v řádovém oděvu, jejíž hlava spočívá na bílé podušce, v rukách zesnulé i kolem postele jsou rozmístěny tytéž předměty. Nápis uprostřed plátna ji představuje jako ctihodnou matku, která podvkráte chvályhodně stála v čele konventu. Naposledy vydechla 21. dubna roku 1776 ve věku 76 let. Pětapadesát let prožila v řeholním společenství a nyní již odpočívá v pokoji. V průběhu sto třiceti let se tedy celková koncepce nijak neproměnila. Rovněž doprovodný text neustále varuje stejné informace – jméno



2 – Středoevropský malíř, **Anna Veronika ze Švábenic, rozená Bítovská**, 1663. Českomoravská provincie Římské unie řádu sv. Voršily, depozitář Kanonie premonstrátů v Nové Říši



3 – Středoevropský malíř, **Marie Cecilie Dögerová**, 1776. Českomoravská provincie Římské unie řádu sv. Voršily, depozitář Kanonie premonstrátů v Nové Říši

řeholnice, jak dlouho, eventuálně kolikrát byla abatyší brněnského konventu, den a hodina jejího skonu, věk a počet let, které strávila v řádu.

Období od skonu až po vykonání pohřebního obřadu bylo v řeholním prostředí provázáno řadou úkonů a povinností. Po omytí a odění do řádového roucha bylo tělo vystaveno



4 – Středoevropský malíř, **Kateřina Františka z Eitzingu** (detail), 1666. Českomoravská provincie Římské unie řádu sv. Voršily, depozitář Kanonie premonstrátů v Nové Říši



5 – Středoevropský malíř, **Marie Josefa Otislavová z Kopenic** (detail), 1707. Českomoravská provincie Římské unie řádu sv. Voršily, depozitář Kanonie premonstrátů v Nové Říši



6 – Středoevropský malíř, **Marie Bernardina Michlová** (detail), 1752. Českomoravská provincie Římské unie řádu sv. Voršily, depozitář Kanonie premonstrátů v Nové Říši



7 – Středoevropský malíř, **Marie Elizabeta Millerová** (detail), 1769. Českomoravská provincie Římské unie řádu sv. Voršily, depozitář Kanonie premonstrátů v Nové Říši

a až do chvíle pohřbení nesmělo být ponecháno o samotě. U zemřelého či zemřelé se střídali členové potažmo členky konventu a probíhaly modlitby za spásu duše, jež se vydala na věčnost.²⁰ Nezodpovězenou otázkou zůstává, kdy, za jakých podmínek a v kterých prostorách mohly podobizny z brněnského františkánského cyklu vlastně vzniknout. Tváře všech abatyší jsou výrazně individualizované, malíři tedy na plátnech zachycovali fyziognomii skutečných žen. [obr. 4–7] Je však téměř vyloučeno, že by umělec směl spatřit výstav těla a zaznamenat si rysy zesnulé abatyše ve chvílích, kdy se u něj modlily a přebývaly další sestry. Tyto aktivity totiž probíhaly v prostoru klauzury, kterou mrtvá opouštěla až ve chvíli pohřbu.

Lze přepokládat, že vyhotovení portrétů bylo zadáváno umělcům působícím v Brně. Špatný stav dochovaných pláten však výrazně znesnadňuje možnost atribuce jednotlivých

děl. Obrazy vykazují poměrně kolísavou kvalitu a až na dvě výjimky – podobizny Marie Patricie Pospíšilové (1653–1718) a Marie Lydviny Heissové (1648–1718) – pochází každé plátno z jiné ruky. To jen potvrzuje předpoklad, že celá série vznikala postupně v průběhu desítek let a jednotlivé portréty byly vyhotoveny bezprostředně po skonu. Úmrtí Marie Patricie Pospíšilové a Marie Lydviny Heissové dělil pouhý měsíc a několik málo dní, opětovné přizvání téhož malíře tak bylo logickým krokem, ne však pravidlem.²¹ Obdobná situace nastala i o čtyřicet let později. V rozmezí necelých tří měsíců roku 1758 zemřely Marie Kordula Kniepandlová (1692–1758) a Marie Karolína Besneckerová (1687–1758), jejichž funerální portréty vytvořili rozdílní umělci. Těžko dnes říci, jaké pohnutky vedly k angažování jiného malíře v takto krátké době – mohla za tím stát nespokojenost s prací prvního z nich, či třeba, zcela prag-

maticky, jeho aktuální nedostupnost. Pouze v jednom případě je dílo signováno – na zmíněném portrétu abatyše Marie Karolíny Besneckerové (1686/1687–1758) je vpravo pod textem umístěn nápis *fecit Xaverius Kautsky*. [obr. 8] Autora obrazu lze hypoteticky ztotožnit s malířem Franzem Kautským (1705–1761), jehož portrétní tvorba je doložena v brněnském klášteře kapucínů.²²

V raném novověku náležely portrétní série představených k běžné součásti uměleckého mobiliáře mužských i ženských klášterů.²³ Jednalo se vlastně o církevní obdobu aristokratických galerií předků. Podobizny opatů, proboštů či převorů a abatyší měly vizuálně zprostředkovávat a umocňovat význam, starobylost, tradici a nepřetržitě fungování dané církevní instituce – tedy prezentovat hodnoty, jichž si raně novověká společnost nadmíru cenila. Vznik těchto portrétních cyklů je úzce provázán se zvyšujícím se zájmem o historiografii, který v průběhu 17. století v církevním prostředí značně sílil – byly sepisovány četné kroniky, pečlivě vedeny klášterní anály, vznikaly životopisy světců, význačných příslušníků řádu, prelátů apod.²⁴ Tyto tendence se samozřejmě odrazily i v ženském řádovém prostředí.²⁵ Ve stanovách brněnských františkánek z roku 1677 byla vysloveně zmíněna povinnost péče o pamětní knihy. Tzv. „*Archiv-Bücher*“ měly obsahovat seznamy řeholnic, data jejich úmrtí a rozličné záznamy o důležitých událostech týkajících se chodu a života konventu.²⁶

V případě mužských klášterů bývaly portrétní cykly obvykle umísťovány v pokojích a na chodbách prelatury. Obydlí představeného náleželo, vedle kostela, k návštěvnicky nejexponovanějším místům kláštera. V prostorách prelatury byl

situován nejen apartmán preláta, ale rovněž pokoje pro hosty z řad církevní a světské aristokracie, dále sály využívané u příležitostí různých svátků, oslav, banketů a hostin na počest významných návštěv. Čilý společenský ruch tak z prelatury vytvářel ideální místo k žádoucí vizuální prezentaci klášterní komunity, její historie a významu. Tomu odpovídala i podoba portrétních cyklů – preláti bývali zobrazováni s insigniemi svého úřadu, na bohatě dekorovaných stolcích nalezly místo mapy panství, plány staveb, významné listiny, knihy upomínající na vědeckou či literární činnost portrétovaného apod. Pozadí bylo vyhrazeno realizovaným stavbám či knihovnám. K rozvinutí a doplnění informační a reprezentativní funkce obrazu sloužily i doprovodné texty. Divák mohl být jejich prostřednictvím obeznámen nejen se základními životopisnými daty portrétovaného, ale zároveň i detailněji porozumět postavení kláštera, jeho společenským kontaktům, majetkovým ziskům či významným událostem z jeho historie.²⁷

Obdobně jsou koncipovány i známé cykly z ženských řeholních domů. Od začátku 17. století vznikala portrétní galerie abatyší benediktinského kláštera Frauenchiemsee. Představené starobylého konventu založeného již v 8. století jsou zachyceny v polofiguře s atributy svého úřadu (berla, rukavice, pektorál, koruna). Ve spodní části jsou malby doplněny o prosté nápisy zaznamenávající pořadí abatyše, jméno, rok volby a úmrtí.²⁸ Podobně konvenčně je pojat i cyklus abatyší svatojiřského kláštera benediktinek na Pražském hradě. Pro něj však byla zvolena reprezentativnější forma celofigurových podobizen, která odpovídala výjimečnému postavení nejstaršího řádového domu v Čechách i jeho

8 – Franz Xaver Kautsky, Marie Karolína Besneckerová, 1758. Českomoravská provincie Římské unie řádu sv. Voršily, depozitář Kanonie premonstrátů v Nové Říši



abatyši – matky představené, honosící se titulem kněžny, směly korunovat manželky českých králů. V případě abatyši z Frauenchiemsee vznikla značná část obrazů až posmrtně. Není vyloučeno, že rovněž některé podobizny ze svatojiřské galerie byly vyhotoveny až po skonu matky představené.²⁹ Přesto však oba cykly respektují tradiční podobu daného obrazového typu. Zmíněné portrétní galerie, vytvářené pro významná řeholní společenství, ovšem představují pouze zlomek této produkce. Nutno podotknout, že portréty spojené s ženským řádovým světem stojí poněkud mimo zájem historiků umění.³⁰ Důvodů je několik – svou úlohu bezpochyby hraje obecně nižší umělecká kvalita těchto děl, dále historické události, které vedly k jejich rozprodání, přerozdělení či zničení, a zároveň nedostupnost obrazů uzavřených v depozitářích i církevních objektech.

Problematika portrétů v ženském řádovém prostředí sice není doposud příliš prozkoumána, přesto se cyklus od brněnských františkánek jeví jako zcela ojedinělý. Funerální portréty spojené s řádovým prostředím jsou sice prokazatelně doloženy, ve větších sériích se však nevyskytují.³¹ Ve střední Evropě je navíc tento typ podobizen provázán spíše se šlechtickým prostředím. Například známý posmrtný portrét Kataríny Margarity Forgachové, členky kláštera klarisek v Trnavě, vznikl z iniciativy rodiny zemřelé a byl součástí rodové sbírky Forgachů.³² Rovněž v hospitálu v Kuksu jsou dochovány dvě rozměrné podobizny zesnulých žen v řádových hábitech. V prvním případě je zachycen výstav těla Františky Apolonie Šporkové, roz. Sweerts (1667–1726), manželky Františka Antonína Šporka.³³ Žena na druhé malbě není dosud identifikována. I za touto objednávkou však lze hledat spíše aktivitu majitelů panství Kuks než iniciativu vzešlou z církevních kruhů.³⁴

Důležitým aspektem, který ovlivňoval ikonografii a podobu uměleckého mobiliáře v ženských kláštřích, byla Tridentem nařízená klauzura.³⁵ Uzavřený svět řeholního domu měl nejen chránit své obyvatelky, ale rovněž podněcovat jejich kontemplativní život a duchovní rozvoj, a to i skrze vizuální podněty, které omezený prostor konventu nabízel. Jak upozorňuje Margit Thøfner, uzavřenost ženských konventů ovlivňovala nejen podobu portrétů řeholnic, ale i jejich samotnou

realizaci. Již pouhé sezení modelem bylo ve striktně klauzurovaném světě mnohem obtížnější.³⁶

Zatímco mužské portrétní cykly byly obvykle určeny pro zraky „zvenčí“, ženské podobizny se nacházely v mnohem uzavřenějším prostředí. V případě brněnské portrétní galerie byly hlavními a snad i jedinými divačkami členky tamního řeholního společenství. Právě otázka umístění děl a jich možných recipientů je pro podobu našeho cyklu zcela zásadní. Dnes je znám jediný inventář brněnského kláštera františkánských terciárek. Jedná se o soupis vyhotovený v lednu roku 1782, tedy v době zrušení konventu. V poměrně podrobně vypracovaných seznamech však funerální portréty abatyši zaznamenány nejsou.³⁷ Jedno místo kláštera je však odbyto poměrně lakonickou poznámkou – v horní chodbě konventu, kde se nacházely cely řeholnic, jsou uvedeny pouze jedny hodiny a nespécifikovaný počet oltářů, o které se starají jednotlivé sestry, nic víc.³⁸ A právě na tomto místě, avšak o 150 let později, je portrétní galerie skutečně doložena. Na snímku chodby z roku 1931 visí obrazy zesnulých abatyši nade dveřmi do cel.³⁹ S velkou pravděpodobností zde visely celou dobu a řádové sestry (nejdříve františkánky a od roku 1782 voršilky) je tak měly neustále na očích.

Na portrétech brněnských abatyši z kláštera řeholních terciárek nenalezneme žádné předměty upomínající na postavení zobrazených žen, potažmo jejich konventu. Vše je podřízeno smrti. Hořící svíce rozestavěné kolem bezvládného těla, růženec v rukách, u nohou kříž s korpusem Krista a nádoba na svěcenou vodu s kropáčem – zachycené předměty provázely zemřelé na jejich poslední cestě. Na úřad odkazuje pouze zmínka v textu. I v něm však dominuje skon. Brněnský obrazový cyklus byl primárně určen pro potřeby komunity. Zvolená podoba pak účelně propojila několik významových rovin. Předně se jedná o atypickou galerii představených přibližující historii a kontinuitu řeholního společenství. Zároveň jde o neobvykle rozměrné vizuální nekrologium, které pomáhalo zpřítomňovat a udržovat v paměti nejvýznamnější mrtvé členky klášterní komunity. A v neposlední řadě pak obrazy sestrám připomínaly, že i jejich cesta ke Kristu – započatá sliby chudoby, čistoty a poslušnosti – dojde nakonec naplnění.

Původ snímků – Photographic credits: 1, 2, 8: foto Zdeňka Michalová; 3: Archiv Národního památkového ústavu, územní odborné pracoviště v Brně, tzv. Stará fototéka; 4–7: Zuzana Macurová

Poznámky

* Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené Univerzitě Palackého v Olomouci (IGA_FF_2019_010: Imagines agentes: Umělecká díla mezi formou, obsahem a kontextem).

¹ V originále: „*Betrübe dich nicht geistliche Tochter über den Tod deiner lieben Mutter Maximilianae, dann ihro Seel ware schon ehender mit ihrem Bräutigam vereinigt, als ihr Leib ist begraben gewesen [...]*“; viz Severin Wrbczansky, *Nucleus minoriticus: seu vera, & sincera relatio originis, & progressus Provinciae*

Bohemiae, Conventuum, et Residentiarum, Fratrum, & Sororum Sancti-Monali-um, Ordin. Minor. S.P. Francisci Strict. Observ. Reform. in Provincia, sub patrocinio Sancti Wenceslai ducis, & martyris, per Bohemiam, Moraviam, & Silesiam existentium [...], Vetero Pragae 1746, s. 466. Jedná se o úryvek z dopisu Josefa Freyda Marii Josefě Otislavové z brněnského kláštera františkánek. Text se vztahuje k úmrtí bývalé abatyše Marie Maximiliány ze Spaaru, která zemřela 1. listopadu 1677.

² K dobovému nazírání na panenství řeholnic viz Jana Ratajová, *Panna a panenství / panice a panictví v české literatuře raného novověku*, in: Jana Ratajová – Lucie Storchová (edd.), *Nádoby mdlé, hlavy nemající? Diskursy panenství*

a vdovství v české literatuře raného novověku, Praha 2008, s. 573–591. Ke konceptu mystického sňatku obecně viz E. Ann Matter, *The mystical marriage*, in: Lucetta Scaraffia – Gabriella Zarri (edd.), *Women and Faith. Catholic Religious Life in Italy from Late Antiquity to the Present*, Cambridge 1999, s. 31–41.

³ Portrétní galerie se dnes nachází v majetku Českomoravské provincie Římské unie řádu sv. Voršily, všechny obrazy cyklu jsou uloženy v premonstrátském klášteře v Nové Říši; viz ZM [Zuzana Macurová], Posmrtný portrét abatyše Marie Elizabety Millerové, in: Zuzana Macurová – Lenka Stolárová – Vít Vlnas (edd.), *Tváří v tvář. Barokní portrét v zemích Koruny české*, Brno 2017, s. 222–223, č. kat. VI.5.

⁴ Dekret *De regularibus et monialibus* byl projednáván na posledním zasedání koncilu 3. prosince 1563; srov. Dekret o řeholnicích a mniškách, Hlava 5, in: *Dokumenty tridentského koncilu*, přeložil Ignác Antonín Hrdina, O.Praem., Praha 2015, s. 248–249. Bula *Circa pastoralis* byla vydána 1. ledna 1566 a *Decori et honestati* 2. února 1570. K reformě řeholních řádů v rámci Tri-
dentského koncilu obecně Hubert Jedin, *Geschichte des Konzils von Trient. Bd 4. Dritte Tagungsperiode und Abschluss, 2. Halbband. Überwindung der Krise durch Morone, Schließung und Bestätigung*, Freiburg – Basel – Wien 1975.

Viz též Silvia Evangelisti, „We Do Not Have It and We Do Not Want It“. Women, Power, and Convent Reform in Florence, *The Sixteenth Century Journal* 34, No. 3, 2003, s. 680–681. K reformě ženských klášterů české františkánské provincie zejména Jarmila Kašpárková, *Klášteř klarisek a františkánských terciárek v českých zemích v raném novověku* (dizertační práce), Univerzita Palackého, Olomouc 2014. – Eadem, Reforma v ženských kláštěrech české františkánské provincie: autorita a gender, *Historica Olomucensia* 39, 2011, s. 63–81.

⁵ K modlitbám a „misijní“ činnosti řeholnic v raném novověku např. Marilyn Dunn, „Invisibilia per visibilia“. Roman Nuns, Art Patronage, and the Construction of Identity, in: Katharina A. Mclver (ed.), *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy: Making the Invisible Visible through Art and Patronage*, Farnham 2012, s. 184–188. – Veronika Čapková, Misionářky mikrokosmu – řeholní ideál v kázáních při příležitosti vstupu žen do olomouckých klášterů, in: Marin Elbel – Ondřej Jakubec (edd.), *Olomoucké baroko I. Úvodní svazek. Proměny ambicí jednoho města*, Olomouc 2010, s. 197–203.

⁶ Klášter stavěný v letech 1616 a 1617 byl situován za městskými hradbami, před Židovskou branou, a tedy v blízkosti františkánského konventu, který měl zajistit duchovní správu komunity. Moravský zemský archiv v Brně (dále jen MZA Brno), fond G 12 – Cerroniho sbírka, inv. č. I–32, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren. Erste Abtheilung* (1807), fol. 31v. – Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren, II. Abtheilung, Brüner Diocese*, Bd. I., Brünn 1856, s. 110.

⁷ Wrbczansky (pozn. 1), s. 464.

⁸ Ibidem, s. 464.

⁹ Ibidem, s. 464. – MZA Brno, fond E 6 – Benediktini Rajhrad, kart. 305, sign. Gb8, *Monasterium sanctimonialium ad S. Josepho Bruna*, s. 235.

¹⁰ MZA Brno, fond G 12 – Cerroniho sbírka, inv. č. I–32, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren. Erste Abtheilung* (1807), fol. 31–32.

¹¹ MB [Markéta Bašťová], Pohřby řádových bratří, in: Petr Bašta – Markéta Bašťová, *Ars Moriendi. Loretánské krypty. Z historie pohřbívání v kapucínských konventech* (kat. výst.), Praha 2012, s. 79.

¹² Klemens Minařík, O.F.M., Provinciál P. Bernard Sannig, učenec, spisovatel a organisátor františkánské provincie. (1683–1704). Sannig reformátorem řeholnic III. řádu u sv. Josefa v Brně, *Časopis katolického duchovenstva* 65, 1924, č. 7–8, s. 497–501.

¹³ V červenci roku 1782 připadly klášterní budovy řádu voršilek.

¹⁴ Výška pláten se pohybuje v rozmezí 87 až 93 cm, šířka 192 až 207 cm.

¹⁵ *Dle Series Dominarum Abbatissarum Ord. S. Francisci Strictioris Observantiae* in: MZA Brno, fond E 6 – Benediktini Rajhrad, kart. 305, sign. Gb8, fol. 233–239.

¹⁶ Panství Kunštát se nakonec 22. února 1672 stalo majetkem brněnského kláštera řeholnic terciárek, ten jej roku 1678 prodal za 115 000 zlatých rýnských Janu Maxmilianu z Lamberka; viz Jan Tenora, *Dějiny městečka Kunštátu*, Brno 1885, s. 31–34.

¹⁷ MZA Brno, fond E 66 – Voršilky Brno, kart. 1, inv. č. 2, fol. 7v.

¹⁸ Olej, plátno, 93 × 185 cm.

¹⁹ Srov. např. posmrtný portrét Lucie Otýlie z Hradce (Národní ústav Lidové

kultury Strážnice, inv. č. 77/159); viz MK [Michal Konečný], *Funerální portrét Lucie Otýlie z Hradce*, in: Michal Konečný (ed.) *Kryštof Pavel z Liechtensteinu–Castelkorna a Morava v časech třicetileté války* (kat. výst.), Brno 2010, s. 188–189. K této praxi viz též Pavel Král, *Smrt a pohřby české šlechty na počátku novověku*, Praha 2004.

²⁰ Ke smrti a pohřebním obřadům v řádovém prostředí u nás viz Jan Zdičynec – Hedvika Kuchařová, Poznámky k pohřebním rituálům u cisterciáků v raném novověku ve srovnání s rituály premonstrátského řádu, in: Martin Holý – Jiří Mikulec (edd.), *Církev a smrt. Institucionalizace smrti v raném novověku*, Praha 2007, s. 209–226. – Jana Opeltořová, Mors, Pompa Funeris et Vita Aeterna. Smrt, uložení těla a péče o blaho duše zemřelého v narativních pramenech českých a moravských premonstrátských kanonií raného novověku, in: ibidem, s. 229–241.

²¹ Heissová zemřela 6. dubna 1718, Pospíšilová pak 13. května téhož roku. MZA Brno, fond E 6 – Benediktini Rajhrad, kart. 305, sign. Gb8, s. 237.

²² Felix Becker – Ulrich Thieme (edd.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* 20, Leipzig 1927, s. 35.

²³ Zuzana Macurová, Katolický klérus, in: Macurová – Stolárová – Vlnas (pozn. 3), s. 160–162.

²⁴ Huberta Weigl, *Monastische Kunst und Geschichtsschreibung im 17. und 18. Jahrhundert. Zur Gegenwart der Vergangenheit*, in: Markwart Herzog – Huberta Weigl (edd.), *Mitteleuropäische Klöster der Barockzeit. Vergegenwärtigung monastischer Vergangenheit in Wort und Bild*, Konstanz 2011, s. 21–70.

²⁵ Pro české země zejména Jarmila Kašpárková, „UND IST ZUR GEDÄCHT-NUS, DAB...“. Ženské františkánské kláštery a utváření paměti v kontextu nároků řádového dějepiscetví, *Folia Historica Bohemica* 30, 2015, s. 369–384.

²⁶ Ibidem, s. 373–374, 381–383.

²⁷ Srov. např. portréty proboštů z kláštera augustiniánů kanovníků ve Šternberku (Milan Togner, Barokní malířství v areálu šternberské kanonie, in: Filip Hradil – Jiří Kroupa (edd.), *Šternberk. Klášter řeholnic lateránských kanovníků*, Šternberk 2009, s. 94–95), portrétní cyklus představených rajhradského kláštera (Zuzana Macurová, *Umělecká praxe v barokním klášteře. Proměny rajhradského proboštvství v 18. století*, Brno 2015, s. 94–103) či galerii velmistru Rytířského řádu Křižovníků s červenou hvězdou (Marek Pučálík, *Křižovníci v době vrcholného baroka za generalátu Františka Matouše Böhmba 1722–1759*, Praha 2017). Viz též Pavel Preiss – Radana Hamsíková, *Obrazy z břevnovského cyklu opatů (Series Abbatum)*, in: Dagmar Hejdová – Pavel Preiss – Libuše Uřešová (edd.), *Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově 993–1993*, Praha 1993, s. 153–164.

²⁸ Peter von Bomhard – Walter Brugger, *Bau- und Kunstgeschichte des Klosters Frauenchiemsee*, in: Walter Brugger – Manfred Weitlauff (edd.), *Kloster Frauenchiemsee 782–2003. Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer altbayerischen Benediktinerinnenabtei*, Weißenhorn 2003, s. 574–575.

²⁹ JK – PV [Jana Kunešová – Petra Vokáčová], Isidora Konstancie Roudnická z Březnice, okněžněná abatyše kláštera sv. Jiří na Pražském hradě, in: Štěpán Vácha et al., *Karel IV. & Alžběta Kristýna. Česká korunnovace 1723*, Praha – Litomyšl 2009, s. 425–427. – VV [Vít Vlnas], Isidora Konstancie Roudnická z Březnice, okněžněná abatyše kláštera sv. Jiří na Pražském hradě, in: Macurová – Stolárová – Vlnas (pozn. 3), s. 180–181, 183, č. kat. IV.8.

³⁰ Velice obecně shrnutí o portrétech řeholnic v raném novověku poskytuje Silvia Evangelisti, *Nuns. A History of Convent Life, 1450–1750*, Oxford 2007, s. 169–173. První komplexnější studii k této problematice v evropském prostředí přináší Margit Thøfner, *The Absent Made Present. Portraying Nuns in the Early Modern Low Countries*, in: Sarah Joan Moran – Amanda Pipkin (edd.), *Women and Gender in the Early Modern Low Countries, 1500–1750*, Leiden – Boston 2019, s. 128–166.

³¹ V mužském řádovém prostředí např. portréty kapucína Valeriána de Magni. Viz PB [Petr Bašta] a MB [Markéta Bašťová], *Pohřební portréty kapucína Valeriána de Magni*, in: Bašta – Bašťová (pozn. 11), s. 85–88, č. kat. 2–4. V případě biskupů srov. Pavel Suchánek, *Triumf obnovujícího se dne. Umění a duchovní aristokracie na Moravě v 18. století*, Brno 2013, s. 56. Četné funerální portréty řeholnic jsou doloženy v iberookrajním prostředí, ani zde se však s mnohonásobnými sériemi nesetkááme; viz James M. Córdova, *Images beyond the veil. Funeral portraits and sacred materialities in New Spain's nunneries*, *Res: Anthropology and aesthetics* 67–68, 2016/2017, s. 256–272.

³² Carl Wilhelm Brandt (?), *Posmrtný portrét Kataríny Margarity Forgachové*, 1750. Dílo bylo součástí rodové obrazové sbírky na zámku v Jelenci. Nejnověji Katarína Chmelinová, *Skarby baroku: między Bratysławą a Krakowem*, Kraków 2017, s. 30, 228.

³³ *Posmrtná podobizna Františky Apolonie Šporkové*, 1726, olej, plátno, 150 × 230 cm, Hospitál Kuks, inv. č. KU 1223.

³⁴ *Žena v řádovém rouchu na úmrtním loži*, 1. polovina 18. století, olej, plátno, 144 × 169 cm, Hospitál Kuks, inv. č. KU 1581. Havarijní stav plátna však jakoukoli bližší identifikaci znemožňuje.

³⁵ Klauzura se ostatně výrazně projevila i v architektuře raněnovověkých ženských konventů, srov. Marilyn Dunn, *Spaces shaped for spiritual perfec-*

tion. Convent Architecture and Nuns in Early Modern Rome, in: Helen Hills (ed.), *Architecture and the politics of Gender in Early Modern Europe*, London – New York 2017, s. 151–176.

³⁶ Thøfner (pozn. 30).

³⁷ Zmíněn je pouze portrét sestry Anny Viktorie Schmidové, který se nacházel v chóru sester; viz MZA Brno, fond B 2 – Gubernium – církevní oddělení, kart. 76, sign. K20/23, nefol.

³⁸ Ibidem, fol. 75v; oltáře bez bližšího popisu jsou následně uvedeny v osobních kartách řeholnic – ibidem, fol. 122–137.

³⁹ Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně, tzv. Stará fototéka, č. neg. 6005, inv. č. 10 856 M-3/995 (autor dr. Karel Svoboda).

SUMMARY

A Series of Posthumous Portraits of the Abbesses of the Convent of the Franciscan Third Order in Brno

Zuzana Macurová

Among the property of the Czech-Moravian province of the Roman Union of the Order of St Ursula there is a remarkable gallery of funeral portraits of the abbesses of the convent of the Franciscan Third Order in Brno (the portraits are now in the depository of the Premonstratensian Monastery in Nová Říše). Over the course of the almost two-century existence of the community of Franciscan sisters in Brno, around twenty members of the order successively alternated in the post of abbess, which at first was a lifetime appointment and then became an appointment for a three-year term. Fifteen of these portraits have survived to the present day. The paintings were created individually over time, always after the death of the Mother Superior. The first portrait was painted in 1646, the last in the spring of 1776.

All the portraits of the abbesses that have survived are conceived identically. The abbess is depicted in life-size dimensions. Her dead body is stretched out on a bed with tall, slender, burning candles placed all around it. The abbess

is dressed in the order's plain dark habit. Her head rests on a white pillow. Her hands are folded across her chest and in them she grips a small crucifix, a rosary, and a book – presumably a breviary or the text of the order. By the feet of the deceased, on the right side of the painting, stands a crucifix and there is also a metal dish with consecrated water and an aspergillum. In the top middle section of the canvas there is an inscription providing the basic biographical information about the deceased abbess: her name, how long or how many times she was abbess of the convent in Brno, the day and hour of her death, and how many years she was a member of the order.

The series of portraits in Brno differs in concept from the conventional approach to portrait galleries of abbots and abbesses. This approach functionally combines several layers of meaning. First of all, the portraits together formed a somewhat untraditional gallery of the convent's Mothers Superior, thus presenting the continuous history of this community of the order. They also represented an unusually large visual *necrologium*, helping to create a sense of the presence of the convent community's most important deceased members and keep the memory of them alive. Finally, the paintings served to remind the sisters that the path they had embarked on with the vows of poverty, chastity, and obedience would ultimately reach its completion and their souls would go on to meet Christ, their heavenly groom.

Figures: **1** – Central European artist, **Barbora Franziska of Rappach**, 1646. The Czech-Moravian Province of the Roman Union of the Order of St Ursula, depository of the Premonstratensian Monastery in Nová Říše; **2** – Central European artist, **Anna Veronika of Švábence, née Bítovská**, 1663. The Czech-Moravian Province of the Roman Union of the Order of St Ursula, depository of the Premonstratensian Monastery in Nová Říše; **3** – Central European artist, **María Cecilia Döger**, 1776. The Czech-Moravian Province of the Roman Union of the Order of St Ursula, depository of the Premonstratensian Monastery in Nová Říše; **4** – Central European artist, **Katharina Franziska of Eitzing** (detail), 1666. The Czech-Moravian Province of the Roman Union of the Order of St Ursula, depository of the Premonstratensian Monastery in Nová Říše; **5** – Central European artist, **María Josefa Otislav of Kopenice** (detail), 1707. The Czech-Moravian Province of the Roman Union of the Order of St Ursula, depository of the Premonstratensian Monastery in Nová Říše; **6** – Central European artist, **María Bernardina Michl** (detail), 1752. The Czech-Moravian Province of the Roman Union of the Order of St Ursula, depository of the Premonstratensian Monastery in Nová Říše; **7** – Central European artist, **María Elizabetha Miller** (detail), 1769. The Czech-Moravian Province of the Roman Union of the Order of St Ursula, depository of the Premonstratensian Monastery in Nová Říše; **8** – Franz Xaver Kautsky, **María Karoline Besnecker**, 1758. The Czech-Moravian Province of the Roman Union of the Order of St Ursula, depository of the Premonstratensian Monastery in Nová Říše