

MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Seminář dějin umění

Oltářní obrazy Jana Quirina Jahna (1739–1802)
Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce:

Prof. PhDr. Lubomír Slavíček, CSc.

Zpracoval:

Jiří Gordon

Rok:

2007

Svou diplomovou práci jsem vypracoval samostatně na základě dostupné literatury a archivních pramenů.

.....

Poděkování

Děkuji vedoucímu diplomové bakalářské práce Prof. PhDr. Lubomíru Slavičkovi CSc. za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce.

Dále bych chtěl poděkovat všem institucím, které mi umožnily přístup k dílům a jejich fotodokumentaci, jmenovitě: Arcibiskupství pražské, Metropolitní kapitula u sv. Víta v Praze, Biskupství královehradecké, Biskupství plzeňské, Biskupství litoměřické, Národní památkový ústav, územní pracoviště v Českých Budějovicích – správa kláštera Zlatá Koruna, Královská kanonie premonstrátů na Strahově a také všem farnostem a jejich pracovníkům.

Bibliografický údaj:

Jméno a příjmení autora:	Jiří Gordon
Název bakalářské práce:	Oltářní obrazy Jana Quirina Jahna (1739–1802)
Název v angličtině:	Altarpieces John Quirin Jahn (1739–1802)
Studijní obor:	Dějiny umění – FF B-OT DU kombinované
Vedoucí bakalářské práce:	prof. PhDr. Lubomír Slavíček, CSc.
Rok obhajoby:	2007

Anotace v češtině:

V práci se zabývám oltářními obrazy Jana Quirina Jahna, umělce přechodového období doznívajícího rokoka a nastupujícího klasicizmu. Po obecném úvodu, charakterizujícím oltářní malbu druhé poloviny 18. století, následují životopisná data a okolnosti, které ovlivnily malířovu tvorbu v dobovém kontextu. Kapitola věnovaná oltářním obrazům je chronologicky řazena dle vzniku jednotlivých děl s přihlédnutím k jejich lokaci, atribuci, ikonografickému a slohovému rozboru.

Annotation in English:

In my work I focus on the altarpieces of Jan Quirin Jahn, an artist who was active during the transitional period between late Rococo and early Classicism. A general introduction characterising altar painting of the second half of the 18th century is followed by biographical information and the circumstances that influenced the artist's work in its period context. The chapter devoted to altarpieces is chronologically arranged according to the date the works were painted, taking into account their location, attribution and an analysis of their iconography and style.

Klíčová slova v češtině:

Jan Quirin Jahn, oltářní obrazy, oltář, obraz, malba, kostel, učitel, František Karel Palko, klasicizmus.

Key words in English:

Jan Quirin Jahn, altarpieces, altar, picture, painting, church, teacher, František Karel Palko, Classicism.

Obsah

I. Úvod	6 – 9
II. Ohlas díla Jana Quirina Jahna v odborné literatuře	10 – 13
III. Jan Quirin Jahn (1739–1802)	14 – 28
IV. Oltářní obrazy	29 – 96
V. Závěr	97
VI. Seznam pramenů a literatury	98 – 104

I. Úvod

Generace umělců, jejichž životy spadají do období doznívajícího rokoka a kteří se závěrem své tvorby dotkli již nově nastupující vlny klasicizmu, je na našem území omezena na výčet několika výraznějších jmen. Právě doba po polovině 18. století je typická pro stupňující se uměleckou krizi, souvisící se změnami společenského klimatu. V tomto období dochází k oslabování původních barokních tradic, které se projevilo především tím, že se značně prohloubila již nastoupená stagnace a urychlil se úpadek monumentální malby. Nastupující osvícenská racionalita ve filozofii i vědě a příliv klasicistních požadavků formující uměleckou scénu, sebou přinášejí budoucí změny snad ve všech sférách života. Nemalý podíl na neutěšeném stavu malířství poslední třetiny 18. století měla i politika osvíceneckého státu, likvidující mimo jiné sice zastaralou, ale jedinou profesionální organizaci umělců, totiž cechy.¹ Nebyl to ovšem důvod jediný. Vliv státních reforem, centralizace směrem k Vídni a vysilující válečná léta provázející nástup Marie Terezie způsobily radikální omezení příjmů církve a šlechty, (hlavních objednavatelů a mecenášů umění), a tím i nedostatek velkých uměleckých zakázek. Na druhou stranu se otvírá cesta k nově utvářeným potřebám společnosti, která chce povznést kulturu k novému rozkvětu, ale jen velmi pozvolna se utvářejí předpoklady k postupnému vyrovnání s nutnými změnami, a to nejen stylovými.²

Na trhu s uměním zatím chybí výraznější zákazníci, neboť soukromníci dosud nemají vytvořený dostatečně silný ekonomický základ, a vlastně ani necítí nutnou osobní potřebu umělecká díla vlastnit.³ Obstat v době, kdy poptávka po umění byla velmi omezená, nebylo snadné. Údajný „nejhlubší úpadek umění“ byl proklamován a hlásán z úst nejednoho umělce a nadcházející tendence, utvářející novou podobu námětů⁴ i měřítkově přijatelnějších formátů závěsných obrazů, byly daleko.

¹ Zdeněk Hojda, Cesta Jana Quirina Jahna po západních Čechách roku 1797, in: *Minulostí Západočeského kraje* 23, 1987, s. 201.

² V poslední čtvrtině 18. století přichází do setrvačné barokní a rokokové malby nový slohový proud a to zejména z Vídně, prostředkující Čechám francouzský klasicismus Ludvíka XVI., (Louis Size).

³ Sběratelství ožívá kupříkladu s přílivem drobnější žánrové malby, portrétem a prací spojených s divadelní scénou, zejména pro jejich příznivější finanční dostupnost.

⁴ Pobarokní útlum a s tím spojený postupný zánik tvorby oltářních obrazů byl pozvolna nahrazován na jedné straně klasicizujícími proudy v čele s portrétem a figurální malbou, na straně druhé preromantickým krajinářstvím a historickou malbou čerpající z kořenů antiky.

Časově sice nepřímou souvisejícím, ale poměrně zajímavým příkladem, jak se vyrovnat se spleťnými dobovými okolnostmi, je dílo soliterně stojícího Norberta Grunda (1695 – 1767), který svou tvorbou spadá ještě do období českého rokoka. Jeho půvabné iluzivní obrázky s novou inspirativní tématikou antických zřícenin i žánrových scének jsou charakteristické lehkou svěží drobnomalbou a zejména nevelkými rozměry. To je do jisté míry předurčovalo k snazší prodejnosti, i když se Grund musel o odbyť svých prací starat sám, a ani v tomto případě to nebyla cesta jednoduchá.⁵

Obecně konstatovaná krize v umění polední třetiny 18. století, provázená nízkým počtem uměleckých zakázek, je k předchozí výživné a opulentní barokní epoše obsahovým i kvalitativním protikladem. Je to způsobeno složitou transformací společenských a kulturních priorit, ale zároveň nutným a přirozeným důsledkem nově se utvářející společnosti. Na tradiční malířské hodnoty, vycházející z inspirativních uměleckých osobností, jakými byli Václav Vavřinec Reiner či Petr Brandl, kteří v českém barokním prostředí výrazně ovlivnili předešlý vývoj monumentální sakrální, ale i světské malby, již nelze navazovat. Tam, kde se vyčerpaly přežití hodnoty předešlé doby je nutné – obrazně řečeno – vyšlapávat novou cestu.

Do úzkého okruhu jedinců, kteří dokázali obstát i přes celkový dobový umělecký útlum a více či méně přizpůsobit svůj malířský projev i požadavkům prosazujícího se klasicismu, patřil – společně například s Ludvíkem Kohlem, Janem Balzerem nebo Ignácem Františkem Platzerem – i Jahn Quirin Jahn.

Tématem této bakalářské práce jsou oltářní obrazy Jana Quirina Jahna, umělce, který beze sporu patřil k nejzajímavějším osobnostem druhé poloviny osmnáctého století. Svou malířskou tvorbou navazuje v počátcích na doznívající rokokovou tradici, později jej v různé míře intenzity ovlivňuje klasicismus. V poslední třetině osmnáctého století pak v Jahnovu díle výrazně převládá silící akademická orientace, a to zvláště v portrétní tvorbě.

Řada umělců této doby, vzhledem k omezeným možnostem uplatnění, se postupně přestala věnovat výlučně umělecké činnosti a z nezbyť hledala nové existenční příležitosti. Přivydělávali si například jako restaurátoři, učitelé kreslení,

⁵ K dílu Norberta Grunda srov. Antonín Matějček, Nová tvář Norberta Grunda, *Umění IV*, 1931, s. 195-198. – Jan Kříž, K otázce vývojových proměn Grundova díla, *Klasicizující tendence let 1760 – 67*, *Umění 2*, XII, 1964, s. 109-132.

případně se také prosazovali i v některých praktických živnostech. Tento osud se zcela nevyhnul ani Jahnovi, který však navzdory tomu nepřestal být nikdy umělecky činný, i když šíři svého uměleckého záběru poněkud redukoval, zejména pokud šlo o monumentální malbu a přeorientoval se jiným směrem, (portrétní tvorba, předlohové kresby a drobnější práce jak v oleji, tak na papíře).

Jahn Quirin Jahn je spojován s výtvarnou kulturou nejen jako praktikující umělec, ale také jako autor teoretických, pedagogických i historických prací. Právě jeho teoretické dílo bylo mnohokrát připomínáno a zejména v posledních letech o něj stoupá zájem. Jahn o svých uměleckých předchůdcích i současnicích shromažďoval materiály a informace a díky přímému účasti na dobovém uměleckém dění je jako teoretik a historik umění mimořádně významným dobovým svědkem a jeho teoretické statě jsou cenným pramenem k zaplnění bílých míst v životopisech řady barokních mistrů.⁶ Cenné jsou rovněž jeho literární úvahy a mapování významných uměleckých památek v podobě deníků z cest, které se způsobem myšlení nesou již v duchu klasicistního až preromantického cítění.

Přestože se má práce zabývá pouze částí Jahnovy malířské tvorby, jeho oltářními obrazy, je nutné pro uchopení tohoto tématu blíže nastínit osobnost Jana Quirina Jahna v celkovém dobovém kontextu. Ač nebyl tak významným malířem jako například jeho kolega a učitel František Karel Palko, lze o Jahnovi bez nadsázky říci, že byl co do rozsahu jeho aktivit téměř člověkem renesančním. Jeho přínos v oblasti oltářní malby zatím nebyl hlouběji zkoumán, a možná proto se umělecká hodnota Jahnových prací, podceňovala, i když jistou roli tu nepochybně hrála také jejich velká kvalitativní rozkolísanost. Doufám, že se mi v průběhu této práce podaří podmínky i okolnosti, za kterých jednotlivá oltářní díla vznikala vysledovat a potvrdit, že jméno Jahna Quirina Jahna patří umělci, který překračoval průměr doby navíc umělci i s hlubokým odborným teoretickým vzděláním a se schopností citlivě reagovat na dobové proudy a myšlenky.

Předmětem mé práce budou jednak obrazy, které ještě i dnes plní své původní poslání a slouží liturgickým účelům jako součást mobiliáře kostelů, ale také oltářní obrazy, které byly z rozličných důvodů z církevních objektů odstraněny a uloženy

⁶ Řada cenných poznatků o barokních umělcích jako byl Karel Škréta, Jan Jiří Bendl, Ferdinand Maxmilián Brokoff, Václav Vavřinec Reiner ad., je soustředěna v Jahnově nevydaném rukopisném díle v archivu Národní galerie v Praze.

v depozitářích nebo i jen skladištích. Opomenuta nebudou ani díla dnes již nezvěstná. Na pozadí tohoto materiálu bych chtěl shrnout s ním souvisící prameny a poznatky z literatury a zhodnotit, jakým způsobem je v nich Jahnova tvorba nahlížena.

Dalším cílem této práce je provést ikonografický a slohový rozbor vybraných maleb, popsat stav jejich zachování a upřesnit lokaci. Při posuzování Jahnových obrazů chci využít možností slohové komparace k jejich porovnání s díly jiných umělců, kteří se zabývali stejnou nebo podobnou tematikou, se snahou o zjištění zda a jakým způsobem se jejich tvorba navzájem ovlivňovala. V neposlední řadě se pak pokusím navázat na dosavadní publikované vědecké materiály, které se zabývají tematikou Jahnových oltářních obrazů, a mou snahou bude tyto poznatky rozšířit a prohloubit.

II. Ohlas díla Jana Quirina Jahna v odborné literatuře

Literatura spojená s dílem a životem Jana Quirina Jahna je v nejstarších fázích zastoupená především literaturou slovníkovou. Dalším pramenem jsou topografické záznamy, týkající se jeho malířského díla, zejména v čtyřsvazkových Uměleckých památkách Čech⁷ a biografické statě, především pak Herainova životopisná data malíře Jana Jakuba Quirina Jahna.⁸ První zmínky o Janu Quirinu Jahnovi nalézáme u Johana Rudolfa Füssliho⁹ a zejména Ignaze Wilflinga,¹⁰ který krátce po Jahnově smrti podal jeho biografii formou nekrologu. Wilfling uvádí Jahново první seznámení s malířským uměním, ke kterému došlo za podpory otce, pozdější školení a studia u malíře Františka Karla Palka a také studie na vídeňské akademii. Dále se věnuje Jahnovým znalostem z oboru architektury, nejprve ve spojení s truhlářským mistrem Kaiserem, a zvláště pak s malířem a architektem Ferdinandem Schorem, profesorem na pražské stavovské inženýrské škole. Následuje výčet Jahnových uměleckých děl s jejich lokací bez podrobnějšího jmenovitého označení. Zmíněny jsou oltářní desky do nově přestavěného kostela sv. Michaela na Starém Městě pražském, olejové a freskové malby v kostelech v Sušicích,¹¹ Kostomlatech, ve Stráži pod Ralskem, Trutnově, v chrámu sv. Víta v Praze i jinde v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a Lužici. Připomenuta je rovněž spolupráce s profesorem Ehemantem v souvislosti s výzkumem Karlštejnských maleb. Wilfling dále uvádí změny spojené s církevní reformou a Jahnovu orientaci k teoretické práci. Jahn je zde připomenut i jako architekt, zejména ve spojení s návrhem fasády Stavovského divadla a realizací halové stavby pro korunovace císaře Leopolda II. českým králem. Po Wilflingovi následuje chronologicky práce Johanna Gotfrieda Dlabacze,¹² který ve svém slovníku uvádí Jahnova životopisná data, soupis konkrétních malířských prací a Jahnovy spisy

⁷ Emanuel Poche a kol., *Umělecké památky Čech*, (dále jen UPC), svazek I. A-J, Praha, 1977., II. K-O, Praha, 1978., III. P-Š, Praha, 1980., IV. T-Ž, Praha, 1982.

⁸ Jan Herain, Životopisná data malíře Jana Jakuba Quirina Jahna ku stoleté upomínce na jeho úmrtí dne 18. července 1802, in: *Sbírka obrazů ing. Richarda Jahna v Praze*, Praha 1902.

⁹ Johan Rudolf Füessli, *Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher etc.*, Zürich 1779, s. 330.

¹⁰ Ignaz Wilfling, *Kurze Biographie des Architekten und Historienmalers Jahn*, Libussa, 2. část, Praha 1804, s. 97-100.

¹¹ V Sušicích se od Jahna žádné z děl nenachází. Tento omyl je způsoben nesprávnou transkripcí německého názvu Jemčiny, který není Gschütthofen jak Wilfling uvádí, ale správně Gestüthof, jak se původně Jemčina nazývala. Před zámek tu totiž dříve stával hřebčinec a tvar Gestüthof je skoro doslovný překlad, viz. už Dobrovský: Gestüt = kobylina, v dnešní němčině hřebčín., Za toto vysvětlení děkuji Dr. Vykoukalovi.

¹² Johann Gotfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler – Lexikon für Böhmen*, II, Prag 1815, s. 125-126.

umělecké. Obdobně rozvedené údaje nalezneme i v Müllerově *Allgemeine deutsche Biographie*,¹³ kde jsou navíc zmíněny dva obrazy později v literatuře neuváděné, a to „Busta Matky Boží s rukama složenýma na prsou“ a „Spasitel žehnající chlebu“, oba stejných rozměrů 56 x 40 cm, umístěné v galerii Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze.¹⁴ V Thieme Beckerově¹⁵ lexikonu přibylo k místům Jahnovy působnosti město Mimoň, ale ostatní informace vychází z větší části z předchozí starší literatury. V Ottově slovníku naučném,¹⁶ je soupis doplněn o dílo umístěné v kostele Sv. Maří Magdaleny v Červené Řečici. Obdobné údaje jsou i ve Slovníku československých výtvarných umělců od Prokopa Tomana.¹⁷ V Preissově¹⁸ kapitole o malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách je Jahn, ač jako umělec zajímavý, citován v souvislosti s memorandem z roku 1787, adresovaném zemskému gubernu, v němž Josef Bernard Scotti popisuje „chmurný stav umění v Čechách“. Zdůrazňován je Jahnův význam jako jednoho z prvních průkopníků českého dějepisu umění i jako autora prací teoretických. Tak Eva Petrová¹⁹ například Jahna připomíná jako prvního životopisce výtvarných umělců v Čechách ve spojení s vydáváním čtyřsvazkového slovníku *Abbildungen böhmischen und mährischen Gelehrten und Künstler* českým historikem Františkem Martinem Pelcem, pro který Jahn dodával medailony mnoha umělců včetně řady doprovodných ilustrací. Zájem o Jahnovu teoretickou a literární činnost projeví i další historici umění, jmenovitě pak Zdeněk Hojda,²⁰ který uveřejnil Jahnovy zápisky z cest po západních Čechách a představil Jahna v souvislostech uměleckohistorické topografie, včetně Jahnových cestopisných postřehů. Poměrně rozsáhlou studii, zaměřenou na portrétní tvorbu, věnoval Jahnovi v 60. letech Luděk Novák;²¹ později se Jahnovými portréty zabýval také Jan Assmann.²² Eva Reithartová,²³ je autorkou obsáhlejšího pojednání, vztahujícího se

¹³ Alexander H. Müller, *Allgemeines Künstler – Lexicon*, II, Frankfurt am Main, 1920, s. 388; *Allgemeine deutsche Biographie*, XVII, Leipzig 1883, s. 686-687.

¹⁴ Tato díla mohla být teoreticky převedena do Národní galerie v Praze, kde se však dle zprávy Dr. Blažičkové – Horové nenachází.

¹⁵ Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXI, Leipzig 1927, s. 342-343.

¹⁶ *Ottův slovník naučný*, XII., F. X. Jiřík, heslo Jahn s. 1011-1012.

¹⁷ Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, Praha 1936, s. 333.

¹⁸ Pavel Preiss, Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách, in: *Dějiny českého výtvarného umění* II/2, Praha 1989, s. 772-773.

¹⁹ Eva Petrová, Figurální malba klasicismu, raného romantismu a počátky výtvarné kritiky, in: Táňa Petrasová, Helena Lorenzová (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1780/1890* (III/1), Praha 2001, s. 69-71.

²⁰ Viz Hojda (pozn. 1), s. 201-230.

²¹ Luděk Novák, J. Q. Jahn a portrét raného klasicizmu, *Umění* VIII, 1960, s. 175-185.

²² Jan N. Assmann, Jan Jakub Quirin Jahn: dvě podobizny, in: *Res Musei Pragensis*, roč. 10, č. 11, 2000, s. 1-5.

²³ Eva Reithartová, Česká malba a grafika let 1780 – 1800, *Umění* 39, 1991, s. 141-152.

k české malbě a grafice let 1780 – 1800 a připomíná studii Vojtěcha Volavky charakterizující složitou dobu, v níž je doznívající monumentální malba nahrazena produkcí drobných obrazů, určených spíše do interiérů, kdy je však i domácí potřeba po takovémto umění omezená. Jako dva nejvýraznější malíře doby konce 80. let 18. století uvádí právě Jana Quirina Jahna a Ludvíka Kohla. Jahn s jeho pozdní tvorbou řadí již ke klasicistním malířům, a to například v spojení s kresebnými návrhy pro pomník matematika Josefa Steplinga, který tesal Jáhnův současník Ignác František Platzer. Dále autorka věnuje pozornost Jahnově portrétní tvorbě a dvěma drobným pracím intimnějšího rázu, dvojici Amoretů s holubicí z 90. let v majetku Národní galerie v Praze. Jahnův teoretický odkaz zaujal i Lubomíra Slavíčka, který se k Jahnovi naposledy vrátil v studii Pražský „cicerone“ Jan Quirin Jahn,²⁴ kde posouvá Jáhnův zájem o teorii a dějiny umění již do poloviny šedesátých let, na rozdíl od obecné představy, že se Jahn začal touto látkou zabývat až o dvacet let později, v období josefínských reforem.

Téma této práce jsou ale oltářní obrazy Jana Quirina Jahna, a to je zpracováno podstatně skromněji. Nejde sice o nejvýznamnější část pestré životní dráhy tohoto umělce a polyhistora, ale na druhou stranu je důležité pro celkový obraz doznívající monumentální oltářní malby v Čechách a její postupné formování v průběhu dalších let. Nejobsáhlejší a nejucelenější práci o Jahnovi podal koncem padesátých let Pavel Preiss,²⁵ který zmapoval celou Jahnovu životní dráhu i dílo. K Preissově publikaci a katalogu prací Jana Quirina Jahna, nelze ani s odstupem času mnoho co dodat. Tato studie je pro dané téma stěžejní prací a obsahuje nejcelistvější dosavadní soupis díla, který se stal výchozím materiálem i pro tuto práci. Bohužel, některá Preissem uváděná díla jsou dnes již nezvěstná, případně silně poškozená, jiná se naopak najít podařilo. V průběhu uplynulých let se také změnila jejich lokace a chybějící obrazový materiál (třeba jen dokumentačního charakteru), nebyl doplněn. Nesnadná identifikace Jahnovy malby i celkově nedostatečně zpracovaná tvorba malířů méně zvučných jmen z druhé poloviny 18. století jsou hlavní příčinou toho, že Preissův soupis Janu Quirinu Jahnovi s jistotou připsaných děl se již příliš nerozšířil.

²⁴ Lubomír Slavíček, Pražský "cicerone" Jan Quirin Jahn, in: *Album amicorum. Sborník ku poctě prof. Mojžíra Horyny*, Ústav pro dějiny umění FFUK v Praze, Praha 2005, s. 26-37.

²⁵ Pavel Preiss, Jan Quirin Jahn a český klasicismus, in: *Sborník Národního muzea v Praze, řada A – Historie XII*, Praha 1958.

Výjimkou je katalog výstavy 800 let kláštera v Oseku, v němž Bohuslava Chleborádová²⁶ uvádí u položky č. k. 111, Zmrtvýchvstání Krista, Jahnovo možné autorství.

Na upozornění prof. Slavička se podařilo v prostorách strahovského kláštera identifikovat původně nezvěstný oltářní obraz sv. Expedita z roku 1766, malovaný pro kapli sv. Josefa Kalasanského v koleji piaristů, známý pouze z kresebného návrhu a další, literaturou neuváděný obraz sv. Josefa Kalasanského ze stejnojmenné piaristické kaple.

²⁶ Bohuslava Chleborádová, Příspěvek k dějinám obrazové galerie kláštera v Oseku., in: *800 let kláštera v Oseku (1196–1996)*, (kat. výst.), Osek 1996, s. 212-232.

III. Jan Quirin Jahn (1739–1802)

Jak již předeslal Jan Herain v Jahnově životopisu,²⁷ jméno Jana Jakuba Quirina Jahna je spojeno s rodinou Jahnů, jejíž stopu lze sledovat v klášterních zápiscích oseckého kláštera po sedm generací, počínaje u prapraděda Matesa Jahna z Oseku, který zemřel roku 1623. Praděd Adam Jahn (1623 – 1706) byl klášterním kovářem a zakladatelem rodinné kroniky.²⁸ Byl poddaným kláštera a jeho domek i s pozemkem u kostelíka sv. Kateřiny byl klášterním majetkem.²⁹ Z manželství měl šest synů a dvě dcery, z toho druhorozený Ondřej (1653 – po 1708) a nejmladší Jindřich (1672 – 1713) pracovali ve službách rozrůstajícího se kláštera jako malíři. Původně byli oba bratři spojováni v jednu osobu, protože o Ondřejovi bylo známo minimum informací, z čehož vznikl Dlabacžův omyl, přebíraný i pozdějšími autory (například stať v Riegrově Slovníku naučném, psaná patrně Jiljím Vratislavem Jahnem) až na záměnu upozornil Bernard Scheinflug.³⁰ Nejmladší syn, Jindřich Jahn, křtěný 17. dubna 1672 v Oseku u Duchcova, který byl Jahnovým dědem, na svou profesi malíře sám poukázal v rodinné kronice, ale žádného většího uměleckého významu cílů patrně nedosáhl. Jindřichovo manželství, uzavřené roku 1703 s Annou Dorotou Bertholdovou a něco jmění, které mu sňatek přinesl, mu zřejmě umožnily o rok později koupit od svého jednaosmdesátiletého otce za 130 kop míšeňských grošů rodinný dům, (nově vystavěný, jenž nahradil předchozí stavbu, která musela ustoupit nově rozrůstajícím se hospodářským budovám kláštera) a vyplatit sourozence.³¹

Ze dvou jejich synů a jedné dcery se mladší druhorozený Jakub Vavřinec (1706 – 1767) vyučil rovněž malířem, ale brzká smrt jeho otce, který předčasně zemřel ve svých čtyřiceti dvou letech i nesnadná ekonomická situace rodiny, ho odkázaly jít roku 1721 ve svých patnácti letech do učení k malíři Janu Vojtěchu

²⁷ Viz Herain, (pozn. 8), s. 13-23.

²⁸ Spojení s Oseckým klášteřem rodiny Jahnů lze stopovat až do roku 1623, kde byli předek Mates Jahn, zesnulý 1623 a po něm Adam Jahn (1623 – 1706), kovář kláštera; syn posledního Jindřich (1672 – 1713), byl v Oseku klášterním malířem, nebyl však tamtéž mnichem, jak Ottův slovník, XII, s. 1011., mylně uvádí. Viz Herain (pozn. 8), s. 14.

²⁹ Preiss, Jan Quirin Jahn (pozn. 25), s. 123.

³⁰ Ibidem (pozn. 2), s. 123.

³¹ Jan Jaromír Jahn, *Genealogie rodiny Jahnů z Oseka a z Oseckého domu v Praze 447 – I. Od počátku XVII. do počátku XX. století, 1625 – 1919*. Sestavil dle rodinných zápisků, z počátku německých Jaromír Jan Jahn, II. vydání, Praha 1920, s. 23.

Angermayerovi³² a aby dosáhl bezplatného vyučení tovaryšem, musel u něho setrvat celých osm let. Angermayer byl od roku 1707 členem staroměstského malířského bratrstva a za přijetí učně byl povinen zaplatit patřičný poplatek, jak vyplývá ze zápisů účetní knihy staroměstského pořádku malířského, kde je poznamenáno, že Jan Vojtěch Angermayer, malíř, roku 1723 přijímá učně Jakuba Vavřince Jahna, jehož 1727 z učení propouští.³³ Jakub Vavřinec Jahn pak dále pokračuje v práci u svého mistra až do naplnění smluvené osmileté lhůty; poté, aby se mohl stát mistrem, podnikl studijní cesty do Rakouska a na Moravu. Roku 1734 je Jakub Vavřinec Jahn zpátky v Praze a na základě nabídky opata Jeronýma Benedikta Besneckera, se ujímá správcovství oseckého domu. V únoru 1735 se žení s Annou Marií Rauchovou ze Štýrského Hradce, dcerou malíře Osvalda Raucha.

Změna prostředí, sňatek, práce spojená se správou domu i pevný plat jsou zřejmě možnou příčinou, proč se Jakub Vavřinec Jahn malířskému řemeslu nevěnoval hned po návratu z cest, neboť o přijetí do cechu žádal až roku 1751.³⁴ Po truchlivé události spojené s prvorozeným synem Floriánem, který zemřel v útlém dětském věku, se jako třetí z celkového počtu čtyř dětí³⁵ rodí 4. června 1739 v oseckém domě v Jilské ulici č. 447 na Starém městě v roce 1739 Jan Jakub Quirin Jahn.³⁶ Při křtu mu byl za kmotra královský purkmistr zlatých hor v Jílovém Jan Kristian Fischer (od toho obdržel křestní jméno Jan, Jakub pak po otci), a Martin Kostelecký, knihař a soused staroměstský, kmotrou pak byla Barbora Gedeonová, lazebnice.³⁷

O Jahnově dětství nejsou dostupné žádné zprávy; první zmínka se týká, až jeho studia na piaristickém gymnáziu u Piaristů v Manhartovském domě v Celené ulici č. 595, kde Piaristé roku 1752 započali s výukou.³⁸ Založení pražské piaristické

³² Jan Vojtěch Angermayer (1674 – 1740) působil v Oseku v letech 1719 – 1721, a při svém odchodu do Prahy odvádí sebou i svého nově přijatého žáka.

³³ Rudolf Kuchynka, Účetní kniha staroměstského pořádku malířského z let 1699 až 1781, *Památky archeologické XXVIII.*, Praha 1916, s. 81, 83.

³⁴ *Ibidem*, s. 83.

³⁵ Roku 1741 první dcera Jakuba Vavřince Jahna – Anna Dorota Barbora 1743, Marie Viktorie Terezie 1744, poslední Eva Terezie.

³⁶ Jan Jakub Quirin Jahn se narodil v pořadí jako třetí, jak rodinný zápis praví, 4. června 1739 o 1/2 7. hodině ranní na Starém městě Pražském v osadě sv. Jiljí, v kterémžto kostele byl také pokřtěn ještě téhož dne.

Viz Herain (pozn. 8), s. 14.

³⁷ *Ibidem*, s. 14.

³⁸ Zpráva v Ottově slovníku naučném o Jahnovo gymnazijních studiích na novoměstském gymnáziu v Panské ulici při kostele sv. Josefa se nezakládá na pravdě, neboť novoměstské gymnázium bylo přeloženo do nové budovy až v roce 1766, tedy v době kdy bylo Jahnovi již 37 let. *Ibidem*, s. 14.

koleje se podařilo realizovat za přispění významného piaristy, pražského rodáka, historika a osvícence Gelsia Dobnera³⁹ v roce 1752.⁴⁰

Nesporné výtvarné nadání se u Jana Quirina Jahna projevovalo již za gymnasijských a filozofických studií. Jahn ho rozvíjel nejprve u svého otce Jakuba Vavřince Jahna, který mu ale hlubší zkušenosti a odbornější vzdělání předat nemohl.⁴¹ Ty získal teprve po skončení gymnázia v roce 1758, za studia na Stavovské inženýrské škole,⁴² zejména díky Janu Ferdinandovi Schorovi.⁴³ Schorův význam netkví ani tak v jeho malířském, (většinou nedochovaném) díle, jako v jeho práci pedagoga stavovského učiliště, teoretika architektury a architekta. Jan Ferdinand Schor (1686–1767) přišel do Prahy krátce po svém návratu z Říma roku 1709, a po realizaci několika zakázek spojených s návrhy a malbou iluzivních freskových oltářů se věnoval složitým inženýrským projektům na regulaci a splavnění Vltavy, opevnění města Prahy, i úpravou zámeckých zahrad. Známé jsou také jeho velkolepé slavnostní dekorace před západním průčelím svatovítského chrámu, postavené roku 1721 k oslavě beatifikace Jana Nepomuckého.⁴⁴ Schor měl jako pedagog velký vliv na generaci pražských umělců a architektů druhé poloviny 18. století. Jak bylo již několikrát uvedeno (J. R. Füessli, I. Wilfling), Jahn se ke svému učiteli, u kterého se školil v malířství, matematice a ve „vyšší architektuře“, a který mu umožnil používat ke studiu svou sbírku a vybranou knihovnu, vždy hrdě hlásil.⁴⁵

Již v době studií na Stavovské inženýrské škole se mladý Jahn věnoval malířství, zejména tvorbě oltářních obrazů, v menší míře pak drobnějšími pracemi freskovými. Konstatovat to umožňuje několik datovaných obrazů z této doby a

³⁹ Gelasius Dobner (1719 – 1790), vlastním jménem Job Felix, kněz a osvícenský historik německého původu, člen piaristického řádu, známý jako otec českého dějepisu, především pak vydáváním kritických komentářů k latinskému překladu Kroniky české od Václava Hájka z Libočan.

⁴⁰ Václav Bartůšek, Gelsius Dobner a jeho vztahy k piaristické knihovně v kronice Pražské piaristické koleje, (Příspěvek k dějinám piaristické historiografie a knihovnictví), in: *10. ročník odborné konference – Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska, Praha 2001* s. 117.

⁴¹ Jak uvedl Rudolf Müller – Jakub Vavřinec Jahn si získal umělecký věhlas v Oseku, odkud přesídlil na základě mimořádných zakázek do Prahy. Z jeho pražského působení, ale nejsou známá žádná díla. V oseckém klášteře se údajně uchovává neurčitý počet historických kompozic, několik obrazů květin a portrétů. Jakub Vavřinec zřejmě nepřekročil významněji svou roli malíře a jeho dílo, vycházející patrně z odkazu učitele Jana Vojtěcha Angelmayera, zůstalo v anonymitě. Viz Müller (pozn. 13), s. 688.

⁴² Přišel-li Jan Quirin Jahn na piaristický ústav hned v prvním roce jeho existence, bylo mu již 13 let a svá studia, tehdy šestiletá, nemohl ukončit dříve než v devatenácti. Je tedy pravděpodobné, že patřil mezi Schorovy žáky již během svých gymnasijských studií. Preiss, Jan Quirin Jahn (pozn. 25), s. 126.

⁴³ Viz Herain (pozn. 8), s. 15.

⁴⁴ Srov. V. Kotrba, Dvě stě let od smrti Jana Ferdinanda Schora, *Umění XV*, 1967, s. 535-536. – Václav Wagner, Pražské umění slavnostní v XVIII. století, příspěvek k charakteristice baroka, *Dílo XIV*, Praha 1917, s. 21 – 34. – Rudolf Kuchynka, Hagerovy fresky, *Památky archeologické XXXIII*, Praha 1923, s. 246.

⁴⁵ Preiss, Jan Quirin Jahn (pozn. 25), s. 127.

zejména Wilflingova zpráva o Jahnově spolupráci s malířem Františkem Karlem Palkem, který si ho vybral jako pomocníka.⁴⁶ Wilfling zde ale Jahnovu několikaletou spolupráci s malířem Palkem uvádí jen obecně, bez konkrétního časového ohraničení. To se podařilo přesně určit až Pavlu Preissovi⁴⁷ na základě Jahnovy písemné pozůstalosti v archivu Národní galerie v Praze,⁴⁸ v které Jahn své školení u Palka vymezuje dobou čtyř let. Počátek této spolupráce lze stanovit rokem 1758,⁴⁹ kdy ho z učení propustil jeho otec, Jakub Vavřinec Jahn a kdy současně dovršuje i gymnasiální studia a končí roku 1762, Palkovým odchodem z Prahy do Mnichova.

František Karel Palko (1724 – 1767), byl jedním z nejvýznamnějších freskařů a představitelů monumentální oltářní malby po polovině 18. století v Čechách, který na konci barokního období navázal na odkaz Reinerův.⁵⁰ V počátcích své dráhy byl ovlivněn expresivní tvorbou Paula Trogera (1698 – 1762) z doby studií na vídeňské Akademii ve čtyřicátých letech. Dále je známá jeho spolupráce s Antoniem Galliem Bibienou (1694 – 1774), členem proslavené boloňské rodiny, zaměřené především na scénickou tvorbu v podobě obrazů monumentálních interiérových architektur, ke kterým Palko maloval stafáž.⁵¹ Další tvorba je ovlivněna Benátčanem Giovannim Battistou Piazzettou (1682 – 1754), což je patrné například ve zbraslavské fresce konventního refektáře s námětem podobenství o svatební hostině, a to zejména jejím koloristickým podáním, a později také Piazzettovým žákem, rokokově orientovaným rodákem z jižních Tyrol, Giuseppem Angelinim (1710 – 1798). Jeho příklad rozeznáváme v postupném tvarovém scelování, splývavém rukopis a zjemnělou barevnou skladbou palety.⁵² Tvorba Františka Karla Palka nese vícero znaků z děl jednotlivých umělců, příkladem posledním je vliv boloňského malíře Giuseppa Maria Crespiho (1665 – 1747), kterého Palko studoval v Drážďanech, a jehož vliv se projevil v obrazech pro zbraslavskou kapli a v cyklu hlav apoštolů pro pražský dům.⁵³ V Čechách se Palko uplatňuje poprvé v roce 1746 malbou oltářního obrazu Smrt sv. Václava pro zámeckou kapli v Třeboni. Poté odjíždí a objevuje se v Praze až

⁴⁶ Viz Wilfling (pozn. 10), s. 99.

⁴⁷ Pavel Preiss, *František Karel Palko, Život a dílo malíře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka*, Praha 1999, s. 247, pozn. 33.

⁴⁸ Johann Quirin Jahn, Auszug der bisher in Böhmenbekanntem Künstler, Archiv Národní galerie v Praze, fond J. Q. Jahn, sign. AA 1222.

⁴⁹ Kuchynka, Pam. arch. XXVIII. (pozn. 33), s. 83.

⁵⁰ Preiss, *František Karel Palko* (pozn. 47), s. 10 ad.

⁵¹ *Ibidem*, s. 37.

⁵² *Ibidem*, s. 59.

⁵³ *Ibidem*, s. 196.

někdy v polovině roku 1752, po svém návratu z německé Lužice, kde pracoval pro kláštery cisterciáckých sester. Usadil se na Malé straně za účelem provedení freskařských prací pro jezuitský kostel sv. Mikuláše na Malé Straně.⁵⁴ V té době již spolupracuje s Josefem Hagerem⁵⁵ a Josefem Redlmayerem.⁵⁶ Pro stížnosti malostranského spolku malířů, hájících si své postavené před aktivitami cizích malířů však setrval v Praze poměrně krátce a rok poté odchází od nedokončené práce i se svými spolupracovníky do Drážďan, kde vymaloval velkou kapli sv. Jana Nepomuckého při dvorním kostele. Mezi tím ještě provádí freskové práce spojené se svatojánským kultem pro kostel sv. Jana Nepomuckého v Kutné Hoře, (později dodává ještě stejnojmenný obraz pro hlavní oltář). V lednu 1754 se Palko vrací z Drážďan, aby na jaře téhož roku opětovně i se svými spolupracovníky navázal na svou nejrozsáhlejší práci v Čechách, výzdobu malostranského chrámu sv. Mikuláše. Původní spor s cechem malostranských malířů se vyřešil ve prospěch Palka, a práce trvající s přestávkami několik let byly dokončeny někdy po roce 1760.

Souběžně s pražskými zakázkami, byl Palko činný před rokem 1755 i v premonstrátském klášteře v Doksanech a k roku 1758 se pojí jedna z jeho nejvýznamnějších zakázek, fresková a malířská výzdoba pro cisterciácký klášter na Zbraslavi.⁵⁷ Právě v této době hledal Palko pomocníka na rozsáhlejších práce pro zbraslavský konvent a mladičký Jahn tu dostal příležitost zúročit a zdokonalit své malířské znalosti. Učňovská léta spojená s pracemi ve zbraslavském klášteře jsou vidět i na Jahnově kresebné studii, kterou prováděl dle Palkovy fresky na stropě letního refektáře, s námětem Podobenství o hostině královské. Malba ukazuje Palkovu orientaci na benátskou školu se škálou pestrých a jasných barevných odstínů, kterou v omezenějším rozsahu v některých dílech přejal i Jan Quirin Jahn. Inspirace a vliv jeho učitele, se u Jana Quirina Jahna promítl v různých fázích jeho díla, zejména v závěru let šedesátých. Zvláště pak jsou patrné vztahy ke čtveřici Palkových oltářních obrazů pro strahovský klášter, které vznikly před rokem 1760,

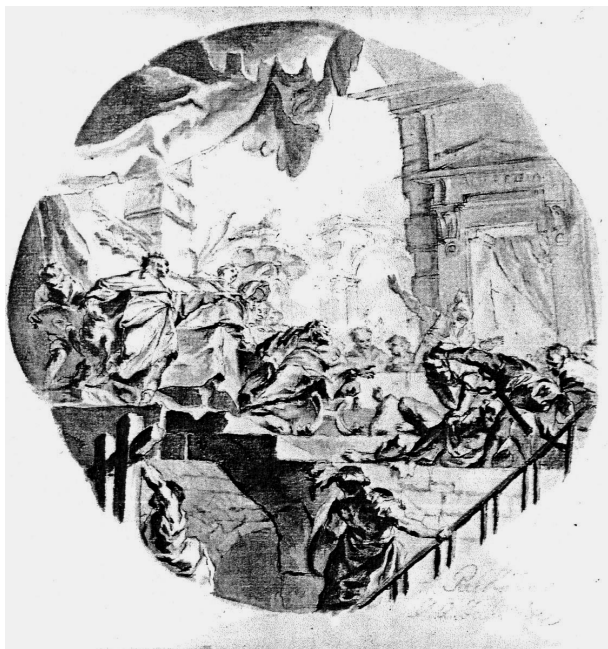
⁵⁴ Ibidem, s. 117-166.

⁵⁵ Josef Hager (1726 – 1781), žák Jana Karla Kováře, po jehož smrti odešel do Vídně a podle Jahnova rukopisných údajů vstoupil do tamní dílny dnes neznámého malíře Augustiniho a vzdělával se dále podle děl jezuitského malíře Pozza, který zemřel v roce 1709 rovněž ve Vídni. Od roku 1751, v té době pětadvacetiletý umělec je již v Praze a spolupracuje s Palkem. Hager se soustředil převážně na ornamentální a iluzivní fresku, většinou bez figurálních motivů. – Kuchynka, Pam. arch. XXXIII. (pozn. 44), s. 242-250.

⁵⁶ Josef Jáchym Redlmayer (1727 – 1788), cechovní žák pražského Františka Müllera, osvědčil se zejména jako nadaný divadelní dekoratér následující odkaz vídeňského Antonia Gallia Bibieny.

⁵⁷ Preiss, *František Karel Palko* (pozn. 47), s. 182-183.

respektive dvojici z nich, a to koloristicky i kompozičně jednotnějším a zdařilejším plátnům s náměty sv. Jana Nepomuckého a sv. Augustina. Právě druhý obraz se sv. Augustinem se určitě mladému Jahnovi zamlouval a byl mu svým výtvarným pojetím blízký, jak je možné spatřit na Jahnově studijní kresbě k tomuto plátnu. Spolupráce i učňovská léta Jana Quirina Jahna končí s poslední Palkovou prací v Čechách, freskovou výzdobou nově postaveného kostela sv. Bartoloměje v Heřmanově Hradci, obnoveném po požáru z roku 1740. Tam již nedokončil cyklus ze života sv. Bartoloměje, na který v roce 1764 Jahn navázal freskovými malbami Nejsvětější trojice s andělem držícím kříž, oslavení sv. Bartoloměje a malovanou oltární architekturou.



K 24176

*Podobenství o svatební hostině, mezi 1758 – 62
kresba perem lavírovaná tuší, papír, 228x209 mm.
signováno: vpravo dole dodatečným přípisem: X.
Palko inv. – J. Q. Jahn fecit.*

*Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze,
sbírka kresby a grafiky.*



K 24179

*Sv. Augustin na mořském břehu, mezi 1758 – 62.
kresba uhlím na papíře podlepeném tenkým kartonem,
303x195 mm. signováno: vpravo dole pozdější přípisek
tužkou: Palko pinx. – J. Q. Jahn del.*

*Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze,
sbírka kresby a grafiky.*

*Kopie obrazu F. K. Palka – Sv. Augustin s legendárním
chlupcem, před 1760, olej, plátno, 180 x 106 cm, Praha
1 Strahov, kostel Nanebevzetí Panny Marie,
obraz na postranním oltáři.*

Kontakt mezi oběma umělci byl jistě poměrně úzký, to ale Jahnovi nijak neznemožňovalo samostatnou činnost. Letité generační vztahy rodiny Jahnů k severním Čechám a spojení s klášteřem v Oseku, zřejmě přivedly Jahna do rodného

kraje. Jako první nám známé jeho dílo, je datovaná fresková práce v podobě ilusivního oltáře pro kostel sv. Petra a Pavla v Jeníkově u Duchova, spadající do roku 1760. K Jeníkovu se váže ještě několik dalších pláten, ke kterým se dostaneme později. Následující tvůrčí období je spojené s obrazy z let 1764 – 1765 pro kostel sv. Michala v Praze a další, téměř časově navazující díla, v podobě dvou oltářních pláten pro kapli sv. Josefa Kalasanského v pražské koleji piaristů z roku 1766. Obě tato plátina byla před časem nově objevena; přesněji řečeno v literatuře uváděný obraz sv. Expedita, dříve nezvěstný, k němuž se zachovala studijní kresba, se dnes nalézá v prostorách strahovského kláštera, a dříve literaturou opomenutý obraz sv. Josefa Kalasanského, malovaný pravděpodobně souběžně s předchozím obrazem pro pražskou piaristickou kapli, je dílem zcela novým, umístěným rovněž na Strahově.⁵⁸

Poněkud zavádějící informaci nám podává Wilflingovo zpráva o tom, že po skončení pražských studií (rokem 1758 končí Jahn gymnázium a následuje studium inženýrské stavovské školy) se vydal Jahn na nově založenou Vídeňskou akademii, kde strávil několik let. Tuto zprávu objasňuje Pavel Preiss, když Jahnův odchod do Vídně datuje na počátek roku 1767 a vysvětluje, že ve skutečnosti pobyl Jahn ve Vídni jen velmi krátce, a to jen proto, aby předložil akademii svou práci, kterou se ucházel o přijetí za jejího řádného člena. Členství v akademii, kromě získání zvukného titulu, mělo pro umělce alespoň teoreticky jisté výhody, plynoucí například z nezávislosti na cechovní organizaci. Obraz Madony s Ježíškem posoudila Rada akademie příznivě a dne 15. února 1767 přijala Jahn za řádného člena.⁵⁹

Wilfling dále popisuje Jahnovy studijní cesty po Holandsku, Francii a Německu, kde dále sbíral nové malířské zkušenosti, avšak pobyt v těchto zemích a delší odloučení od Čech nelze doložit. Rozhodně jej nelze zařadit do období před přijetím na Akademii, kdy máme o Jahnově činnosti poměrně přesné zprávy a celou sérii datovaných obrazů, ani do dalších let po jeho návratu z Vídně, kdy zůstal trvale v Praze, spoután správcovskými povinnostmi.⁶⁰ Důvodem pro předčasný návrat z krátkého vídeňského pobytu je smutná zpráva: dne 21. května 1767 byl raněn mrtvicí a umírá Jahnův otec Jakub Vavřinec Jahn. Jan Quirin Jahn se vrací zpět do

⁵⁸ Za cennou radu k atribuci a lokaci obou zmíněných obrazů děkuji panu prof. Lubomíru Slavičkovi.

⁵⁹ Preiss, Jan Quirin Jahn (pozn. 25), s. 132.

⁶⁰ Ibidem, s. 133.

Prahy a zůstává zde již natrvalo, aby, jak sám napsal v rodinné kronice, „... uvedl účty svého otce pro klášter Osecký do pořádku“.⁶¹

Po otci převzal správcovství Oseckého prelátského domu v Praze. Do úřadu ho jmenoval opat Kajetan Březina z Birkenwaidu, který znal Jan Quirina Jahna od mládí. Jak Jahn sám píše, úřad přejal z lásky ke své staré matce a dvěma nezaopatřeným sestrám, o které se musel postarat.⁶²

Nyní pevně spjat s českým prostředím a s touhou důsledně se realizovat ve své malířské profesi, předkládá Jahn dne 6. září 1767 malířské cechovní organizaci mistrovské dílo a nechává se zapsat do členství.⁶³ O obrazu, který maloval, jako mistrovský kus pro cech není nic známo, ale je nepochybné, že se s trvalým pobytem v Čechách i snahou živit se nadále jako malíř plně smířil. Souběžně s tím se začal hlouběji věnovat i teoretické a literární činnosti.

Jan Quirin Jahn pomýšlel i na rodinný život a již v říjnu 1768 se ženil s Marií Františkou Langerovou z Nového města Pražského.⁶⁴ Během plodného manželství se narodilo celkem osm dětí, čtyři dcery a čtyři synové (jeden chlapec zemřel v pěti letech, jinak všechny děti své rodiče přežily). Za kmotry a svědky se při křtech objevují významná jména Jahnových soudobých spolupracovníků a přátel, jakými byli například František Leopard Herget, inženýr a profesor, později ředitel polytechnického ústavu v Praze, autor prvního plánu Prahy z roku 1791 a Jahnův spolužák a přítel ze studií u profesora Jana Ferdinanda Schora, František Lothart Ehemant, profesor literatury a povšechných dějin na pražské univerzitě, znalec malířství a Jahnův spolupracovník při průzkumu karlštejských maleb, nebo rytec a grafik Jan Balzer a jeho manželka Kateřina.⁶⁵

Právě vztah a spolupráce s Janem Balzerem starším,⁶⁶ (1734? – 1799), hlavním představitelem rytecké rodiny Balzerů, umožnily vytvoření řady grafických

⁶¹ Viz Herain (pozn. 8), s. 16.

⁶² Ibidem, s. 16.

⁶³ 1768 – 1774 platí kontingent, 1781 platí za přijetí nejmenovaného učně. Kuchynka, Pam. arch. XXVIII. (pozn. 33), s. 83.

⁶⁴ Otištěný záznam z farní matriční knihy oddaných u sv. Štěpána, díl III., s. 179. Viz Herain (pozn. 8), s. 16. – Srov. Antonín Podlaha, Drobné články, materiále a zprávy, Pam. Arch. XXVIII. 1916, s. 230.

⁶⁵ Viz Herain (pozn. 8), s. 17.

⁶⁶ Jan Balzer starší se vyučil v letech 1750 – 1758 u Michala Jindřicha Rentze v Kuksu a akademiích v Německu (Dlabacž). Od roku 1758 se usadil na šporkovském panství v Lysé nad Labem, kde získal roku 1767 městské právo a založil zde rodinu. 1771 přesídlil do Prahy, v Karlově ulici zakoupil dům čp. 157 „U zlatého konička“ a měl zde obchod s rytinami, zatímco dílnu provozoval se svými bratry Řehořem a Matyášem v Týnském dvoře., [JRt], heslo: Balzer, Jan Jiří st., in: Anděla Horová (ed.), *Nová Encyklopedie českého výtvarného umění*, A – M, Praha 1995, s. 44-45.

listů, podle Jahnových kresebných a malířských předloh. Jan Balzer sice podle vlastní invence téměř nepracoval, ale jeho časté pobyty v zahraničí (mimo jiné se stal také členem vídeňské Akademie) mu zajišťovaly čilé umělecké a obchodní styky a tím i pronikání vlastní produkce mimo území Čech; naopak, přebíráním podnětů ze zahraničí, zpětně obohacoval domácí tvorbu. Tématická rozmanitost dílny Balzerů byla velice široká, od biblických a náboženských scén, alegorií, mytologických výjevů, portrétů, žánrů, předloh pro kreslení, bitevních scénérií až po mapy, románové i vědecké ilustrace, krajinné pohledy a příležitostné rytiny. Vedle Jahnova díla reprodukoval Balzer mimo jiné i práce Norberta Grunda, Tomáše Jana Kleinhardta, (který také patřil k žákům Jana Ferdinanda Schora) či Josefa Redelmayera a rytinami doplnil i novodobé práce obrozeneckých literátů a encyklopedistů.⁶⁷ Právě grafická produkce, se svou finanční nenáročností udržela v plném rozsahu při životě a stala se dostupným médiem k poznávání a šíření umění. Pro konec 18. století to platí pro dvojnásob a grafika zde zaujímá přední místo.

Postupně se formující společenská situace umožňuje Jahnovi věnovat se plně malířské tvorbě, jak nám dokládají freskové a oltářní malby kaple v Jemčině, z roku 1768 –1769, kdy se věnoval i dalším pracím (například podklady pro fresku, kterou měl provádět v Pelhřimově, ale u které pro finanční náročnost nakonec zůstalo pouze u návrhu). V roce 1772 vzniká obraz pro katedrálu sv. Víta v Praze a o tři roky později maluje Jahn hlavní oltářní obraz pro kostel sv. Štěpána ve zdi na Starém městě v Poštovské ulici, který po zboření kostela v roce 1790 zůstal bohužel nezvěstný.

Jahnovy zájmy se pozvolna začínají rozšiřovat a směřují čím dál tím více k historii a k sbírání a sepisování biografických údajů o barokních cizích i českých umělcích. Okruh jeho přátel a spolupracovníků tvořili vlastenci usilující o povznesení českého národa a o pokrok ve vědě i umění, což bylo v atmosféře tuhé germanizace mimořádně významné, zvláště potom, co nařízením z prosince roku 1774 byla čeština z veřejného života téměř vyloučena zřízením převážně německého

⁶⁷ Například k vydávání latinsko-německy psané sbírky literárních a kulturně historických životopisů českých vědců a umělců „*Effigies vivorum eruditorum atque artificum Bohemiae et Moraviae*“ vydávaných v letech 1773 – 1777 Mikulášem Augustem Voigtem a Františkem Pelcem, (do níž dodával medailóny umělců i Jan Quirin Jahn). Přispěl i souborem vedut do „*Topographie des Königreichs Böhmen*“ (Topografie království českého), od Jaroslava Schallera a mnoho dalších.

školství s výjimkou tzv. obecných (triviálních) škol. Zesilující germanizační vliv ale také začal vyvolávat první náznaky odporu.⁶⁸

V roce 1775⁶⁹ vzniká titulní list k druhému dílu *Abbildungen böhmischen und mährischen Gelehrten und Künstler* s Jahnovým motivem sochy Pallas Athény, kterou ryl Jan Balzer a pokračuje spoluprací na čtyřsvazkové encyklopedii o českých a moravských učencích a umělcích, kterou vydával Pelzel. František Martin Pelzel (1734 – 1801) patřil k prvním buditelům z řad našich osvícenců, kteří usilovali o vzkříšení českého jazyka a v roce 1793 se stal prvním profesorem českého jazyka a literatury na pražské univerzitě.⁷⁰

V Jahnově monumentální malířské tvorbě je kratší dvouletá odmlka, která je v roce 1777 vykoupena výrazným uměleckým vzepjetím v podobě rozsáhlé freskové výmalby kostela sv. Bartoloměje v Kostomlatech a dvojicí poněkud odlišných obrazů pro boční oltáře tamtéž. Zde již naposled zazněla tradice čerpající z pozdních barokně-rokokových principů malby, a to především v pečlivě provedené rozsáhlé fresce.

Oltářní obraz z libereckého kostela⁷¹ sv. Antonína z roku 1781 se již nezachoval a brzká předtucha postupného přerodu v celé šíři společenského života je více než patrná. Roku 1781, krátce po smrti své matky císařovny Marie Terezie, se ujímá vlády v habsburské říši císař Josef II. a nastává období změn, výrazných politických rozhodnutí i celková proměna mnohonárodnostní habsburské monarchie. Tradiční hodnoty malířství ve spojení s církevními institucemi jsou potlačeny nastupujícími josefínskými reformami. Ještě stále je možné příležitostně najít skrovné objednávky, ale tato základna se postupně ztenčuje.

Pouhé správcovství oseckého domu, společně s negativními změnami společenského a ekonomického klimatu nastoupených reform, neumožňovaly Jahnovi se plně umělecky realizovat a neposkytovaly ani dostatek finančních prostředků ke spokojenému životu a sběratelské vášni. Na základě rušení množství klášterů za josefínských reform, se ocitá zdroj jeho obživy ze zakázek z řad

⁶⁸ Eva Reitharová, *Osvícenství a probuzené národní cítění ve vztahu ke svobodnému zednářství, Stesk za vidinou chrámu a humanity. Přijetí a odmítání svobodného zednářství v díle L. Kohla*, in: *Hermetická tradice českého umění v osvícenství a romantismu*, Praha 2005, s. 12.

⁶⁹ Téhož roku (jak uvedeno v pamětní knize) umírá v 71 letech Jahnova matka Anna Marie rozená Rauchová, pochována ke kostelu sv. Štěpána. Viz Herain (pozn. 8), s. 17.

⁷⁰ Reitharová, *Osvícenství* (pozn. 68), s. 15.

⁷¹ Pro jiný kostel v Liberci, kostel sv. Kříže, maloval o dvacet let dříve František Karel Palko hlavní oltářní obraz sv. Heleny s křížem Kristovým, asi 1761.

původních církevních a šlechtických objednavatelů na pokraji existenčních možností. Na druhé straně kostely, které zůstaly zachovány, i těch málo co se postavilo, mají najednou poměrně velké možnosti, jak doplnit svůj inventář z jiných, již zrušených církevních staveb; malířských a jiných uměleckých děl je relativní dostatek.

Tato nelehká situace nutí Jahna k změně dosavadního způsobu obživy a tak 10. června 1782 přijímá na Starém Městě pro sebe a své dva syny, Antonína Jana a Františka Erasma, městské právo na udělení živnosti.⁷² Otevírá si v tehdejší Jesuitské ulici (dnes Karlova, dům č. 147) obchod s plátěným zbožím, „...o kterém měl jakési malé znalosti z obchodu suknem, ježž v domě Oseckém mniši z téhož kláštera vedli, dodávající sukno ze svého panství do Prahy ku prodeji“.⁷³ Nepřízeň doby si vynutila takovéto řešení v tíživé finanční situaci a Jahn tento umělecký pokles nesl velmi těžce. Téměř demonstrativně na sebe poukazyval jako na umělce, který se musel vzdát svého poslání, což hořce komentoval slovy: „... *jak hluboko v Čechách poklesl vkus*“.⁷⁴

Posledním Jahnovým monumentálním dílem je malba oltářního obrazu v Trutnovském kostele Narození Panny Marie z roku 1784. Zde je již objednavatelem městský magistrát, což plně poukazuje na celkový společenský přerod⁷⁵ a přijetí nového osvíceneckého proudu – klasicizmu.⁷⁶ Existenční zajištění plynoucí z obchodování se suknem, umožňovalo Jahnovi i nadále se věnovat malbě, ale již v poněkud komornějším rázu, převážně portrétní tvorbě, která má v jeho malířské činnosti nezastupitelné místo v kontextu prvních klasicistně pojatých portrétů v Čechách⁷⁷ a souběžně nadále i sběratelským aktivitám a odborné práci.

⁷² Pam. arch. XXXIV, 1924 – 1925, Praha, s. 532.

⁷³ Viz Herain (pozn. 8), s. 19.

⁷⁴ K tomuto často uváděný článek Berdina von Scottiho o úpadku umění v Čechách. – František Zuman, Stav malířství, mědiryctví a tiskařství v Čechách roku 1787, in: *Časopis společnosti přátel starožitností* XLIX, 1941–1942, Praha 1946, s. 77-91.

⁷⁵ Právě rok 1784 je také spojen s požárem kostela v Rokycanech, kam se později dostala již zmíněná Jahnova díla. Zároveň v těchto letech dochází k masivnímu rušení četných klášterů a kostelů, které se nezabývají podle panovníkova názoru prospěšnou činností, a tím i neblahý dopad na zachování písemných pramenů týkající se založení a dotace klášterů, korespondence a jejich hospodaření. Společenské změny se odrazily i v nově zřízenými opatřeními. Josef II. např. zakázal pohřbívání v kostelech. V dubnu 1784 zakázal konání poutí. S reformami rovněž dochází ke sloučení čtyř pražských měst (Staré Město, Nové Město, Malá Strana a Hradčany).

⁷⁶ Změny společenského i kulturního klimatu se odrazily v umění i vědě, a to založením Královské české společnosti nauk (1784–1952). Mezi zakladatele patřili filolog Josef Dobrovský, historik Gelasius Dobner či matematik a zakladatel pražské univerzitní hvězdárny Joseph Stepling, v jejím čele později stál historik František Palacký. Nejvyšším kulturním projevem se stává věda.

⁷⁷ K portrétní tvorbě viz Novák (pozn. 21), s. 175-185. – Srov. viz Assmann (pozn. 22), s. 1-5.

K další všestranné Jahnově činnosti od roku 1787 patřilo vyučování kreslení (i bezplatné), které prováděl společně s krajinářem a mědirytcem Františkem Karlem Wolfem (1764 – 1832), v sirotčinci Jana Křtitele, založeném 1773 pražskou zednářskou lóží Pravda a svornost u tří sloupů s korunami.⁷⁸

Obdobně vyučoval kresbu i jeho vrstevník Ludvík Kohl (1746 – 1821) na tzv. normální škole. Právě Ludvík Kohl je jedním z mála výraznějších umělců Jahnovy generace, kterého stejně tak zasáhly dobové změny. Počátečními kořeny tvorby stojí Kohl ještě v pozdním klasicizujícím rokoku, ale zároveň představuje i malíře, který se později, jako učitel kreslení, plně adaptoval nově reformovanému školství za vlády Marie Terezie v roce 1774. Ta mimo jiné zavedla školu normální neboli vzorovou, (kromě již stávajících škol obecných a hlavních), při které již v druhém roce jejího otevření stál Ludvík Kohl jako učitel kreslení,⁷⁹ a pak i nadále téměř půl století. Navíc také od roku 1783 vedl o nedělích a svátcích bezplatné kurzy pro dělnictvo. Kohl se zpočátku rovněž věnoval oltářní malbě, ale brzy se jeho tvorba přeorientovala k tématům historickým, čerpajícím z nejstarších českých dějin v návaznosti na pozdější malbu architektur a interiérů, často i fiktivně zkonstruovaných. Právě v tomto druhu malby vynikl nelépe, neboť pro figurální tvorbu měl jen minimální předpoklady.⁸⁰

Dalším z dobrých umělců té doby byl František Xaver Procházka (1746 – 1815). Po svých studiích v cizině se na počátku sedmdesátých let usadil natrvalo v Praze a věnoval se zprvu malbě fresek a oltářních obrazů. Jako umělec započal svou dráhu poměrně pozdě a nevelký počet dochovaných oltářních pláten, stejně tak jako u Ludvíka Kohla, svou kvalitou jen nepatrně překročil dobový umělecký průměr, u nás už tak slábnoucí v letech osmdesátých. Jeho podíl na utváření a formování malby je zdůrazněn spíše v jeho pozdním díle krajinářském, kterým tuto tématickou mezeru vyplnil a položil první základy české národní krajinářské školy, reprezentované v návaznosti malíři 19. století. Obdobně jako Kohl v jeho obrazech architektur, se Procházka umělecky pozvednul právě řadou obrazů s tématem mystických krajin, které předčily svou kvalitou, duchovní atmosférou i

⁷⁸ Jahnovo spojení se zednářskou lóží se věnovala ve svém příspěvku Reitharová, Osvícenství (pozn. 68), s. 23.

⁷⁹ Dobový vliv utvářející a zdůrazňující právě kresbu jako kreslířské umění, se plně projevuje v návaznosti na další vzdělání v teoretické literatuře, historii a filozofii.

⁸⁰ Reitharová, Osvícenství (pozn. 68), s. 36 ad.

novým přístupem jeho počáteční dílo spojené s oltářní malbou.⁸¹ Zde se již ohlašuje i zájem českého umění o nově pojatý námět, o krajinu jako odraz osobního citění a nálad, kterému předcházela tvorba Procházka uměleckého vzoru, Norberta Grunda. Jde tedy o jakousi druhou polohu ležící kontinuálně vedle té ryze klasicistní, která se projevila v jasnější podobě u pozdní tvorby Jana Quirina Jahna.

Osmdesátá léta znamenala zrušení malířských cechů a malířství bylo prohlášeno za živnost svobodnou. Jahn je s tím spojován jako duchapřítomný zachránce cechovních knih a artikulí, (sahající, až k roku 1348), které odkoupil a tím uchoval před případným zničením, vědom si jejich historického a pramenného významu.⁸² Ty se pak po jeho smrti staly majetkem Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze, založené 1796, jejíž byl Jahn zakládajícím členem.⁸³ Z iniciativy Společnosti vlasteneckých přátel umění vzniká rovněž pražská Akademie založená v roce 1799, s jejímiž počátky se pojí jméno prvního ředitele, malíře Josefa Berglera (1753–1829).⁸⁴ Nyní se již dostáváme do doby, kdy byly kořeny starých tradic definitivně zpřetrhány, a ohlašuje se pozvolný počátek, na němž vyrostle umění devatenáctého století.

Obchod dobře prosperoval a Jan Quirin Jahn přijal roku 1798 svého nejstaršího syna Antonína, v té době pětadvacetiletého, za společníka.⁸⁵ Relativní dostatek finančních prostředků umožňoval Jahnovi pokračovat ve sběratelské činnosti i bádání. Samotným základem mu byla zděděná otcova dílna se sbírkami rukopisů, odlitků a starožitností, včetně rozličných pomůcek, receptur, vzorníků a modelů, počítaje v to i kresby a rytiny. Pokračováním a průběžným doplňováním celé sbírky, položil Jan Quirin Jahn základ pro pozdější obrazárnu ing. Richarda Jahna.⁸⁶

⁸¹ Ibidem, Skrytý význam krajin F. X. Procházky a jeho vztah k mystické tradici, s. 45-47. – Srov. Naděžda Blažičková, *František Xaver Procházka (1746 – 1815)*, (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1983.

⁸² Právě na základě svých výpisků z privilegií, spisů a úředních knih pražských malířských cechů zpracoval řadu hesel a biografických medailónů barokních umělců pro Pelclovy „Abbildungen“ a tento pramenný materiál slouží historikům umění dodnes.

⁸³ Jahnem shromážděný soubor archiválií pražských malířských bratrstev byl spolu s umělcovou vlastní pozůstalostí zakoupen roku 1802 pro SVPU za 100 zlatých a stal se základem dnešního Archivu Národní galerie v Praze. Viz Hojda (pozn. 1), s. 202, pozn. 6.

⁸⁴ Jak poznamenal Luděk Novák, to že Jahnovi nebylo svěčeno místo ředitele pražské akademie souviselo jednak s jeho špatným zdravotním stavem i protichůdným názorem ze strany Společnosti vlasteneckých přátel umění obsadit místo domácím umělcem. Viz Novák (pozn. 21), s. 178.

⁸⁵ Viz Herain (pozn. 8), s. 19.

⁸⁶ Richard Jahn (8. 7 1840 Praha – 30. 11. 1918 Praha), patřil k významným postavám politického a kulturního života. Základem sbírky se stal soubor obrazů shromážděný právě jeho pradědem, Janem Quirinem Jahnem. Část obrazů přešla také do fondů Národní galerie v Praze.

Jak již bylo naznačeno, záběr Jahnovy tvorby byl velmi rozsáhlý. Vyjma oltářních obrazů zde uvedených, se Jahn podílel i na řadě dalších prací⁸⁷ vycházejících z jeho uměleckých i teoretických znalostí. Na sklonku devadesátých let se Jahn věnoval již převážně činnosti literární⁸⁸ a odborné.⁸⁹ Poslední léta života zužovala Jahna vleklá plicní nemoc. V rukopisné pozůstalosti jsou zápisky z cest při ozdravných pobytech, v kterých se věnoval historické topografii a mapování regionů Čech.⁹⁰

O tom, že se Jan Quirin Jahn v posledních letech svého života nevěnoval již malířství, svědčí i zápis úmrtního listu, kde je zapsán ne jako malíř, ale jako obchodník.⁹¹ Jan Quirin Jahn zemřel dne 18. července 1802 na tuberkulózu ve věku 63 let.

⁸⁷ Například podíl na návrhu společně s hlavním architektem Antonínem Haffeneckem (1720 – 1789), dnes již zrušeného průčelí stavovského divadla a samostatně jeho opony (1783?). – Pavel Preiss, *Scénografie a jevištní obraz na předělu staletí a stylů: Josef Ignác Platzer mezi divadly v Praze a ve Vídni*, in: *Mezi časy...Kultura a umění v českých zemích kolem r. 1800*, Praha 2000, s. 234-262.

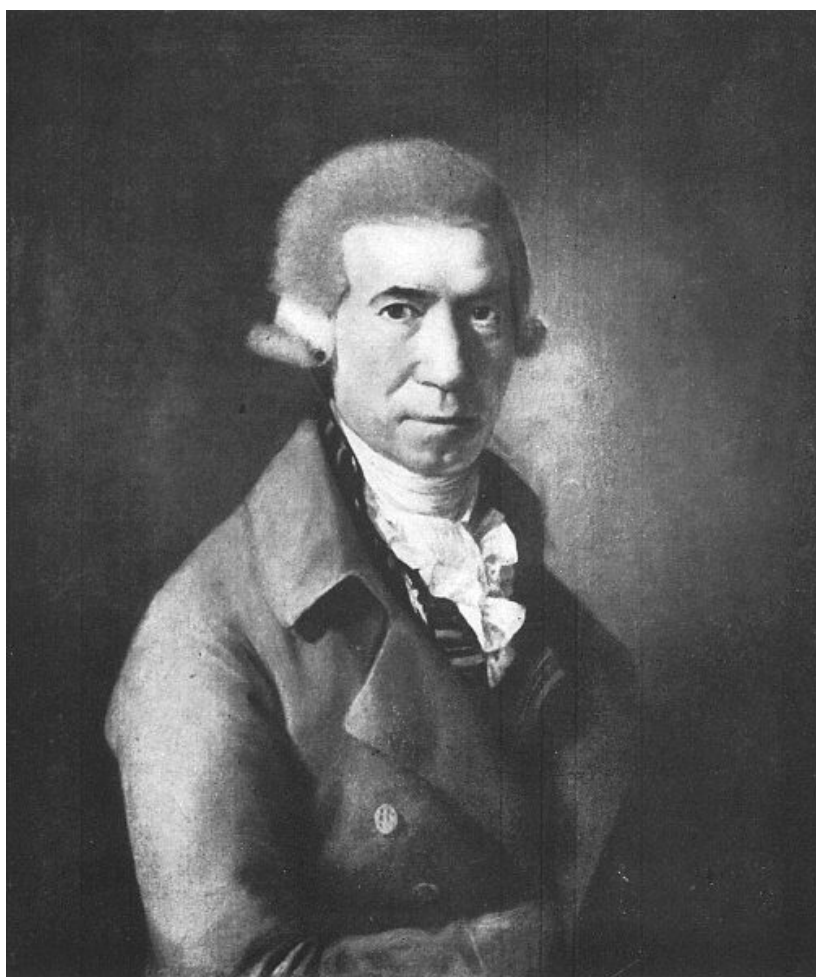
Při korunovaci císaře Leopolda II. na českého krále roku 1791 vypracoval plány na návrh tzv. Římského sálu při Nosticově divadle pro stavovský ples – vybudování dřevěného divadla na východní straně dnešního (německého divadla) v Rytířské ulici aj.

⁸⁸ Známa je například spolupráce s přítelem a děkanem filozofické fakulty UK Augustem Gottliebem Meissnerem, vydavatelem časopisu *Apollo*, vydávaném v Praze a Lipsku v letech 1793–97, který otiskl dvě rozsáhlejší Jahnovy statě týkající se vývoje hradní architektury v Čechách a popis Černínského parku v Kráském Dvoře u Podbořan. – Helena Lorenzová, *Pražská léta Gottlieba Meisnera*. *Časopis Apollo*, in: *Mezi časy...* (pozn. 87), s. 88-97.

⁸⁹ Celkově se Jahn podílel na biografických medailónech výtvarných umělců minulosti i současnosti, zabýval se umělecko-historickou topografií, dějinami architektury, archeologií a genealogií. Konečným cílem mu bylo sepsání dějin výtvarného umění v Čechách, kterého však nedosáhl a převážná část jeho díla je zachována v rukopisech.

⁹⁰ Víme o Jahnových dvou cestopisných výpravách, a to v roce 1793 na Kolínsko a Kutnohorsko a v roce 1797 na Rokycansko a Kralovicko. Svě zápisky z cest zaznamenával deníkovou formou s patřičnou kritičností, vědom si nedostatků v díle svého vrstevníka a jednoho z prvních topografů Jaroslava Schallera, který byl při sepisování svého díla odkázán na značně nevyrovnané informace svých anketních dopisovatelů. – Srov. viz Hojda (pozn. 1), s. 201–230. K dalším mnohostranným zájmům patřila i spolupráce s profesorem všeobecných a literárních dějin filozofické fakulty Kalovy univerzity Františkem Lotharem Ehemantem (1748 – 1782), na průzkumu Theodorikových tabulových obrazů na Karlštejně. – Vlasta Dvořáková, *Předchůdci a zakladatelé*, kap. Osvícenci a romantikové, in: Chadraba, Rudolf – Krása Josef – Vácha Rostislav – Horová Anděla (ed.), *Kapitoly z dějin Českého dějepisu umění I*, Praha 1986, s. 43-45.

⁹¹ Viz Herain (pozn. 8), s. 23.



Jan Quirin Jahn.

*Jan Quirin Jahn, Vlastní podobizna, kolem roku 1785,
olej, plátno, 66 x 56 cm,
soukromý majetek, Praha.*

IV. Oltářní obrazy

Zabývat se samostatně oltářní malbou Jana Quirina Jahna není úkolem jednoduchým. Rozsah Jahnových zájmů směřoval jak k malířství, tak k vědeckým a intelektuálním oborům. To mělo za následek, že jeho malířské dílo se jeví jako kvalitativně nevyrovnané a s delšími časovými céсурami. Oblast Jahnových oltářních prací je pak půdou téměř neznámou a zmapovanou jen v malém rozsahu. V předchozí kapitole jsem naznačil malířova životopisná data a okruh umělců, spojených s jeho tvorbou a dobou. Záměrně jsem se dotknul i oblastí, které nesouvisí přímo s oltářní malbou, ale dle mého názoru jsou nutné k pochopení Jahnovy individuality i okolních vlivů, formující jeho umělecký názor.

Ve chvíli, kdy máme k dispozici ucelenější obrazovou dokumentaci malířského díla, můžeme postupně vysledovat i navzdory pozdějším proměnám jisté osobité a spojující znaky, které Jahnovou tvorbou průběžně procházejí a projevují se například v obdobné typologii obličejů často portrétního rázu, jednoduchou a čitelnou kompozicí, či stereotypně prováděných doplňujících atributů v podobě andálků a květin.

Obrazy pro kostel sv. Petra a Pavla v Jeníkově kolem 1760.

Jednou z prvních známých prací, která se navíc geograficky váže k místu původu rodiny Jahnů, je obraz **Sv. Václava**⁹² (1760), z kostela sv. Petra a Pavla v Jeníkově u Duchova.⁹³ Obraz vznikl pravděpodobně dodatečně, v souvislosti s malovanou oltářní iluzivní freskou⁹⁴ se dvěma svěťci, sv. Benediktem a sv. Bernardem, kterou zde Jahn provedl v roce 1760, kdy byl kostel po požáru obnoven.⁹⁵

⁹² Preiss, Jan Quirin Jahn (pozn. 25), s. 169.

⁹³ Poslední známé umístění obrazu v kostele bylo dle uměleckých soupisů nad vstupem do sakristie, tedy mimo původní, dnes již nezvěstný oltář. V současné době je plátno zavěšeno v kostele sv. Václava ve Vysočanech (Chomutov), postaveném osekými cisterciáky v letech 1727 – 1729.

⁹⁴ Na východní stěně malovaná iluzivní oltářní architektura s dvěma svěťci od J. Q. Jahna, datovaná rokem 1760 se závěsným obrazem Nanebevstoupení Páně; obraz sv. Václava v presbytáři z doby kol poloviny 18. stol., UPČ I, 1977, str. 583.

⁹⁵ Jeníkov (Teplice), barokní kostel sv. Petra a Pavla z let 1756 – 63 (nad západním portálem letopočet 1759, svěcen roku 1763), postaven na místě starší stavby z roku 1551, která v roce 1756 vyhořela a byla obnovena v roce 1760.

Období kolem roku 1760, spadá ještě do Jahnových pražských studií u Ferdinanda Schora a učňovských let u Františka Karla Palka. V letech kdy byl ještě zpochybňován Jahnův výraznější malířský podíl na vzniku zbraslavských fresek při spolupráci s Palkem, (snad vzhledem k věku a malým zkušenostem), je obraz sv. Václava prací plně samostatnou. Tvůrčí samostatnost je zde ale míněna pouze v souvislosti s jinými vlivy, než Palkovými, které jsou zde jinak více než patrné. Vrátime-li se k Jahnově studijní kresbě podle Palkovo obrazu sv. Augustina, najdeme zde mnoho společných prvků. Spojujícími znaky jsou obdobná jednoduchá kompoziční osnova i způsob zobrazení a umístění postav. Andílek v levé spodní části obrazu, držící Václavův štít se znakem orlice, je zobrazen a umístěn více než shodně s postavou dítěte z legendy o sv. Augustinovi na Palkově obrazu. Rovněž i postava sv. Václava nese shodné kompoziční prvky, jakou je i nadměrně prodloužená pravá ruka, s neobratnou, téměř topornou gestikulací, která má mnoho co společného s paží sv. Augustina. Přejatá je i světelná modelace oparem zahalených mračen neurčitých obrysů a tlumený, barevně kultivovaný projev v široké škále okrů a zelení, zprostředkovaně odkazující na pozdní rokokový senzualismus, částečně ovlivněný i benátským kolorismem.



Inv. č. D 28, J. Q. Jahn, sv. Václav, po 1760, olej, plátno, 238 x 144 cm, kostel sv. Václava ve Vysočanech.

Malba je provedena poměrně plošně, bez výraznějších past, pouze lehké lazury v olivově zelené a okrech napomáhají dotvářet světlou atmosféru. Po stranách obrazu jsou naznačeny povlávající poloprůsvitné drapérie, které dotvářejí kompoziční řešení a současně násobí intenzitu mračným nebem pronikajícího světla. Scéna je situována do neurčité, oparem zahalené historizující krajiny se skalním útvarem, na kterém stojí pevně rozkročený sv. Václav, v mírném kontrastu, podtrženém lehkým záklonem hlavy směrem nahoru. Jeho exaltovaný pohled⁹⁶ směřuje na vznášejícího se andílka, který v souhlasu s dobovými představami o symbolickém znázornění abstraktu přináší palmovou ratolest jako symbol mučednictví a vavřínový věnec, znak vítězství nad smrtí.⁹⁷ Dynamická rotace postavy je sice naznačena, avšak postoj i držení těla jsou poněkud ztuhlé a nepřírozené.



*J. Q. Jahn, sv. Václav, po 1760
detail andílka se štítem a Václavovi ruky.*



*J. Q. Jahn, sv. Václav, po 1760
detail sv. Václava a andílka s
mučednickými atributy.*

⁹⁶ Václavův odevzdaný výraz tváře s pohledem upřeným vzhůru je typický znak pro malbu druhé poloviny 18. století. Jak napsal Jiří Kroupa „*Náboženské obrazy pozdního 18. století jsou proniknuty ideou pastorální teologie. Jsou obsahově nenáročné, působí spíše na cit než na teologicky náročné projevy.*“ Jiří Kroupa, *Alchymie štěstí, pozdní osvícenství a moravská společnost*, Brno 1986, s. 247. – Obdobné zobrazení světců známe již z předchozí barokní tvorby například od Petra Brandla či Václava Vavřince Reinera, často ve vyhrčeném expresivním pojetí.

⁹⁷ Kult andělů měl v barokní ikonografii silné místo, a později byl s oblibou užíván i v rokoku, navíc s dávkou jistého sentimentu a zjemnění v podobě hravých putti.

Sv. Václav je zde zpodoběn jako mladý rytíř, s vousy a světlými vlnitými vlasy sahajícími na ramena, oděný do namodralého brnění bez rukavic a dlouhého červeného pláště s bílým hermelínovým límcem. Na hlavě má červenou knížecí čapku doplněnou pásky. Levou rukou přidržuje žerd' s mohutným, červeným, vlajícím praporem, na kterém je v bílém kruhovém poli, lemovaném vavřínovými listy, černá orlice sv. Václava jako znamení příslibu pevného hájení a držení do ochrany mu svěřené země. Gesto pravé ruky s poněkud neforemně modelovanými prsty jej významově spojuje s andílkem, otočeným k divákovi zády, který sedí na hraně kamene a opírá se o Václavův štít rovněž se znakem orlice, kterou někdy také nahrazuje lev jako alternativní symbol českých zemí.



Ignátz Platzer, socha sv. Václava na hlavním oltáři zámecké kaple v Hoříně, 1747, foto J. B. Synek.

Svatováclavská úcta a legendy o sv. Václavovi, jsou nedílnou součástí české historie a kultury. Světec je zde chápán jako křesťanský vládce a zemský patron. Z mnoha ikonografických motivů, které se k svatováclavské tématice vážou,⁹⁸ je zde

⁹⁸ V dalších námětech je sv. Václav spojován s legendami o jeho životě a smrti, například – vyučování sv. Ludmilou, korunovace, Václav seje, mlátí a mele obilí, peče hostie, Václav na vinici, lisování hroznů, hostina s bratrem a jeho zavraždění. Právě Václavova smrt byla častým námětem v umění, uveďme např. zavraždění sv. Václava od F. K. Palka pro zámeckou kapli v Třeboni (1745) či Jahnovo dnes nezvěstný obraz z farního kostela sv. Michala v Blšanech. – Srov. Josef Cibulka, *Obraz svätého Václava*, *Umění III*, Praha 1930, s. 157-186. – Jan Royt, *Svatý Václav v umění 17. a 18. století*, Praha 1994.

Václav zobrazen pouze svými atributy, v podobě panovníka i bojovníka zároveň, symbolizujících jeho roli ochránce i přímlyvce české země.⁹⁹ Typologicky vychází toto zobrazení například ze sochy Jindřicha Parléře (?) ze svatovítské katedrály.

V podobné kompozici je sv. Václav zobrazen představen i v díle vídeňsky školeného rodáka z Plzně, Františka Ignáce Platzera (1717 – 1787) na hlavním oltáři zámecké kaple v Hoříně z roku 1747. Jedna z velkých osobností českého sochařství 18. století František Ignác Platzer vyšel z okruhu pozdně barokního klasicizmu ovlivněného rakouským sochařem Georgem Rafaelem Donnerem (1693 – 1741), ale jeho tvorba se postupně zklidňovala a prosazovala se umírněnější formou přirozených linií a pevných objemů.¹⁰⁰ Socha sv. Václava patří k ranným dílům z doby po jeho návratu z Vídně do Čech a tlumočí přirozeně lekci akademického klasicizmu, ke kterému později dospěl později v malbě i Jan Quirin Jahn.

Malba sv. Václava vychází ještě v mnohém z rokokového odkazu a přímého Palkova vlivu, ale současně již také předznamenává některé charakteristické prvky, které se promítnou i v některých pozdějších Jahnovo dílech. Obraz, jehož autorství bylo dříve spojováno také s jezuitským malířem Ignácem Raabem,¹⁰¹ je bezesporu dílem Jahnovo.

Dalšími obrazy, pocházejícími původně z kostela v Jeníkově, je čtveřice rozměrnějších pláten, s náměty čtyř evangelistů – **Matouše, Marka, Lukáše a Jana**.¹⁰² Ani u těchto děl nebylo původně autorství zcela jisté.¹⁰³ Na možnost připsat

⁹⁹ Obdobné zobrazení představovala tzv. Svatováclavská vera effigies – pravá podoba sv. Václava – představuje polopostavu světce jako mladého vousatého rytíře v rytířském zbroji s kopím (praporcem) a štítem zdobeným svatováclavskou orlicí jak ho známe například z obrazu Karla Škréty z roku 1671.

¹⁰⁰ Úměrnost gest a jemná elegance přizpůsobuje zdařile staré ikonografické typy. Při veškeré své zjemnělosti je tato socha zároveň tělesná a hmotná. Dřívější mohutně vzdouvající se drapérie v dílech barokních mistrů jsou zde redukovány a přirozeně počítají s tělem. Platzerův pozdější sochařský projev pak plně vrcholí v klasicistním díle jemně modelované sochy Apolóna v zámeckém parku v Dobříši (před 1769). Hlavní úkol tohoto sochaře ovšem spočíval ve výzdobě kostelních interiérů a jeho sochařsky zdobené oltáře jsou často spojeny s obrazy mnohých umělců, včetně Jana Quirina Jahna. – Oldřich Blažiček, *Rokoko a klasicizmus*, in: *Umění baroka v Čechách*, s. 144.

¹⁰¹ Starší vydání UPČ 1957, s. 283 uvádí obraz (s otazníkem) jako dílo Ignáce Raaba. K tomuto závěru se kloní i krátká restaurátorská zpráva z roku 2000 od akademického malíře Jiřího Brodského, který obraz restauroval. Restaurátorská zpráva uložena v archivu Biskupství litoměřického. – Obecně je Ignác Raab (1715 – 1787), považován za nejpilnějšího a nejproduktivnějšího malíře druhé poloviny 18. století u nás. Vzhledem k produkci velkého množství obrazů, spojených převážně s tematikou světců, zaměstnával i řadu spolupracovníků, proto je i umělecká kvalita jednotlivých prací značně kolísavá a obecně výrazněji nepřekračuje tehdejší produkci. Z množství děl, především pro jezuitské kostely v Praze (v letech 1758–69 pobýval v pražském Klementinu s i početnou dílnou) a středních Čechách byl činný také v Klatovech, Jihlavě, Hradci Králové, Kutné Hoře, Olomouci, Opavě a Uherském Hradišti. Raabovo spojení s lokalitou severních Čech a kostelem v Jeníkově může vyplynout z faktu, že dodával obrazy i pro Osek.

¹⁰² V současné době se plátna nacházejí v depozitáři litoměřického biskupství, kam byly v roce 2000 z důvodu ohrožení převezeny. Obraz sv. Lukáše byl bohužel krátce před tím z kostela odcizen.

tyto malby Jahnovi upozornil Pavel Preiss¹⁰⁴ v souvislosti s Balzerovými grafickými listy Sv. Matouše, Marka, Lukáše a Jana, cyklem evangelistů v grafické sbírce Národní galerie v Praze. Nyní, když máme možnost srovnání těchto obrazů s Balzerovými rytinami, lze soudit, že se jedná skutečně o díla Jana Quirina Jahna. Na druhou stranu musím přiznat, že když jsem uvedená plátna viděl poprvé, po té co jsem měl možnost seznámit se například s předešlým obrazem sv. Václava, nenabyl jsem zcela pevného přesvědčení, o jejich správném autorském připsání. Tuto domněnku však vyvrátil nejen fakt existence grafických listů s připsanou dedikací, ale i určité charakteristické typologické prvky zobrazených postav.

Způsob provedení malby se na první pohled nezdá blízký Jahnovu malířskému rukopisu, (který je zvláště v ranné fázi stylově nejednotný), lze ovšem vysledovat a najít jisté společné určující prvky. Uvést můžeme například provedení obličejů sv. Jana a poukázat na podobnost s obličejem sv. Václava, v obou případech se blízcích téměř portrétní podobě. V malbě anděla na obrazu sv. Matouše pak již plně rozpoznáváme Jahnovy charakteristické kompoziční a modelační prvky.

Spíše pro zajímavost zde uvádím ještě jednou jméno Ignáce Raaba a detail jeho obrazu sv. Jana stejného námětu, ale způsobem zjemnělé a uhlazené malby plně odlišným. V Jahnově obrazu se pojí obdobné barevné rozvržení i kompozice sedícího evangelisty, který má na Raabově obrazu pouze vytočenou hlavu s pohledem směřujícím do neurčitého prostoru k nebi; malíř tak zřejmě poukazuje na spojení světce s Bohem. Raabova malba obdélného formátu je navíc po stranách doplněna namísto obvyklých andílků o scénky s malými chlapci v turbanech, odkazujících na exotické prostředí země. Srovnání nabízím pouze v samotné postavě světce, která mě zaujala některými spojitostmi s Jahnovým obrazem. Způsob, jakým je provedena Raabova malba, je rukopisně velmi uhlazený, a i viditelné kontury jsou tvarově změkčené v protikladu k poměrně rustikální a tvrdé malbě Jahnovu. I propracovanost detailů je u Jahna menší, zvláště pak v partiích s krajinou v pozadí. Rovněž i tvář a výraz Jahnovy postavy, podobné s již zmíněnou postavou sv. Václava, je na rozdíl od sličné, až zženštilé tváře na Raabově obrazu jiná. To jsou některé znaky nezaměnitelně tato dvě díla odlišující. Co je naopak nápadně spojuje, je zmíněná

¹⁰³ V soupisu Uměleckých památek Čech je uvedeno pouze „čtyři obrazy evangelistů v lodi z let. 1720 – 30, hodnotně“, UPČ I, 1977, s. 583. Srov. – starší vydání UPČ, jsou obrazy uvedeny (s otazníkem) mylně jako Brandlova škola s. 283.

¹⁰⁴ Preiss, Jan Quirin Jahn (pozn. 25), s. 180.

barevná a kompoziční shoda. Raabův obraz visel v padesátých letech v pražském Klementinu, kde ho mohl mladičký Jahn vidět. Obdobná kompozice a barevná skladba obrazu Jana Evangelisty mohou být částečnou reminiscencí na toto dílo, „pakliže se s ním Jahn vůbec setkal“. Jak je u malířů běžné, vstřebávají a uchovávají si různé inspirační podněty z okolních uměleckých děl, které pak v různém rozsahu a provedení aplikují ve své vlastní tvorbě. Zde je vzdáleně vidět, že tu mohly být převzaty určité prvky kompoziční a barevné, zatímco v malbě obličejů i celkovém vyznění rukopisu se Jahn podržel vlastní invence.

Klademe-li malby přibližně do stejného období jako práce pro kostel v Jeníkově, tedy po roce 1760, můžeme narazit na další, a důsledněji uplatněný inspirační vliv. Ten nacházíme opět u Františka Karla Palka, který ve stejném období maloval cyklus polopostav apoštolů pro prelátské pokoje opatského domu zbraslavského kláštera ve Staré poštovní ulici na Starém Městě pražském.¹⁰⁵ Obdobně jako Jahnův cyklus evangelistů, byly i tyto malby mylně zařazeny do okruhu Petra Brandla, snad díky obdobnému slohovému i kompozičnímu řešení, jaké nacházíme u dvojice Brandlových apoštolů ze Strahova.¹⁰⁶

V řadě kopií apoštolských cyklů se další dva obrazy sv. Bartoloměj a sv. Matouš, zcela podobné oněm vyšebrodským, zachovaly v klášterní obrazárně v Oseku u Duchcova. Právě osecký obraz se sv. Matoušem má jisté společné fyziognomické rysy, zejména v provedení obličejových partií a vousů, s obrazem sv. Marka od Jana Quirina Jahna. To, že se nejedná o stejného světce, není až tak podstatné, jako právě to, že uvedené obdobné znaky charakterizující možný Palkův vliv, obohacený navíc převzatými podněty od jeho vlastního vzoru, Giovanniho Battisty Piazzettiho.

Obrazy evangelistů z kostela v Jeníkově jsou namalovány širokými tahy štětce v tenkých nánosech barvy. Způsob jakým jsou malby provedeny, je patrně předurčoval k pohledu z větší dálky.¹⁰⁷ Malba v detailech není příliš propracovaná a svým místy pastózním rukopisem i tvrdou světelnou modelací vykazuje znaky

¹⁰⁵ Patrně se jedná o shodný cyklus, který je z větší části umístěn v obrazárně cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě, kam se vzhledem k těsným vztahům cisterciáckých klášterů mohl z Prahy později dostat, případně se také může jednat o paralelní repliku zbraslavských maleb. – Preiss, *František Karel Palko* (pozn. 47), s. 196-199.

¹⁰⁶ Petr Brandl, O 547, Sv. Petr, olej, plátno, 76,5 x 56, 5 cm a O 548 sv. Pavel, olej, plátno, 76 x 56 cm, Strahovská obrazárna, Královská kanonie premonstrátů na Strahově.

¹⁰⁷ Určit místo původního umístění je dnes již obtížné, ale vzhledem k obdélníkovému formátu i velikosti mohly být pravděpodobně zavěšeny samostatně na bočních stěnách lodi.

vracející ji téměř až do baroka. Méně to již platí o strnulém, téměř ztuhlém podání postav, zvláště pak u sv. Matouše, jehož přehnaně didaktické gesto, odkazující na anděla a knihu s evangeliem jako formu atributu, barokní dynamiku naopak postrádá. Koloristicky tlumené pozadí maleb s lehkým temnosvitným kontrastem, osvěžují pouze střídme barevné dominanty oblečení jednotlivých světců, snad kromě sv. Marka, u kterého je důraz položen na ostré boční světlo, a v barevné skladbě na zdůraznění neutrálních hnědí a zelení s lokálně akcentovanou bílou pastou na jeho košili a rameni.

Obrazy, beze sporu zajímavé, nám dokládají počátky Jahnovo orientace i hledání sebe samého. Již zde je ale utvořena trvalá spojnice s díly budoucími, a to zpravidla v jednoduché kompozici s dobře čitelnou ikonografií, bez složitějších skrytých významů, či vedlejšího děje s důrazem na jasně formulovanou osnovu.



Inv. č. D 29, Jan Quirin Jahn, Sv. Jan, kolem 1760, olej, plátno, 200 x 132 cm. Biskupství Litoměřické.



Ignác Viktorin Raab, Sv. Jan (detail) koncem padesátých let obraz umístěn v pražském Klementinu, kde Raab pobýval v letech 1758–69. Královská kanonie premonstrátů na Strahově.



Inv. č. R 34040, Jan Jiří Balzer, Sv. Matouš lept a akvatinta, 193x125 mm, sign.: Dessiné par J. Quirin Jahn – Gravé par Jean Balzer, Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze, sbírka kresby a grafiky.



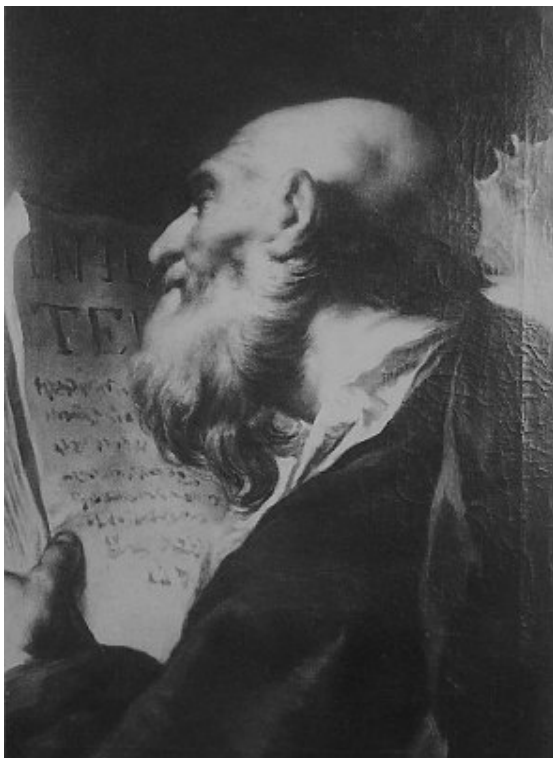
Inv. č. D 31, Jan Quirin Jahn, Sv. Matouš, kolem 1760, olej, plátno, 200 x 132 cm Biskupství Litoměřické.



Inv. č. R 34041, Jan Jiří Balzer, Sv. Marek lept a akvatinta, 193x125 mm, sign.: Dessiné par J. Quirin Jahn – Gravé par Jean Balzer, Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze, sbírka kresby a grafiky.



Inv. č. D 30, Jan Quirin Jahn, Sv. Marek, kolem 1760, olej, plátno, 200 x 132 cm, Biskupství Litoměřické.



Inv. č. DO 5425, František Karel Palko, Sv. Matouš, kolem 1760, olej, plátno, 57 x 42 cm, Národní galerie v Praze (získáno z obrazárny cisterciáckého kláštera v Oseku (1949).



J. Q. Jahn, Sv. Marek, kolem 1760, detail.



Obrazy z let 1764 – 65 pro kostel sv. Michala v Praze I.

Osud kostela sv. Michala je pohnutý v celých jeho dějinách až po současnost. Bohatá historie stavby sahá už do druhé poloviny 12. století, kdy byl založen. V průběhu doby byl několikrát přestavován, přičemž k prvním rozsáhlejším úpravám došlo ve 14. století v době vlády Karla IV. V prvních letech 15. století, zde kázal například Jan Hus, a kostel patřil k předním utrakvistickým svatyním. Bohužel se mu nevyhnulo ani rabování za husitských bouří. Již v roce 1436 byl opět vysvěcen a až do bitvy na Bílé hoře zde probíhala kázání. Roku 1624, vzhledem k pobělohorským změnám, předal kardinál Harrach opuštěný chrám řádu servitů, kteří zahájili při kostele stavbu kláštera.

Po roce 1727, možná i déle,¹⁰⁸ započali servité s přestavbou kostela. Do této doby se zde dle zprávy Bohumila Boukala nacházelo sedm starších oltářů,¹⁰⁹ a s dokončenými úpravami přibyl oltář osmý, zasvěcený sv. Peregrinovi při příležitosti kanonizace tohoto řádového světce v roce 1727.¹¹⁰ Další práce, již spojené s barokní přestavbou a vnitřní výzdobou chrámu, spadají do období těsně po polovině 18. století, byly prováděné podle plánů tyrolského stavitele Antonína Müllera (1731 – 1786), rovněž žáka Jana Ferdinanda Schora. S dřívějšími, a dnes ne zcela objasněnými úpravami kostela, a návrhem jednotného vnitřního rokokového zařízení, je spojeno také jméno Františka Ignáce Prée (1702? – 1755),¹¹¹ odchovance barokního stavitele Františka Maxmiliána Kaňky.

Dne 26. dubna 1767 byl servitský kostel sv. Michala slavnostně vysvěcen. Právě s poslední výraznější přestavbou se pojí i jména dvou velkých mecenášů, hraběte Františka Antonína Šporka (1662 – 1738) a jeho ženy Anny Kateřiny (1689 – 1754), za jejichž fundanční podpory vznikla i velká část nových oltářů, kterým dodával svá plátna i Jan Quirin Jahn.¹¹²

Zrušení kláštera za josefínských reforem dne 23. 6. 1786, definitivně ukončilo snahy o jeho pokračující růst. Stavba, ve které se symbolicky koncentrovala bohatá historie i významný umělecký odkaz, podlehla spolu s celým klášterním areálem utilitárnímu a prakticistnímu osvícenskému racionalismu, pranic nedbajícího uměleckých hodnot minulosti. Kostel byl zrušen, odsvěcen, odstojen a inventář

¹⁰⁸ Pavel Vlček, Nové poznatky k dějinám servitského kostela archanděla Michaela na Starém Městě pražském, *Umění* 45, 1997, s. 555.

¹⁰⁹ Jak uvádí Boukal – Dle Hammerschmiedova Prodromu bylo roku 1723 v kostele 7 oltářů. Prvý, sv. Michala, byl založen císařem Ferdinandem II., druhý, řádového světce Filipa Benicia, třetí hojně zlacený Narození Páně, postavený r. 1635 Ondřejem Kotvou z Freifeldu, radou nad appelacemi († 1650), který zde byl se svou chotí Marií Salomenou ze Scherflsberka pohřbený. Čtvrtý oltář byl zasvěcen Patero ranám Kristovým a Sedmero bolestem P. Marie, pořízený r. 1700 nákladem Jana Wolfganga Ebellina, appelačního rady. Další oltáře byly zasvěceny sv. Trojici, Bolestné P. Marii (založen r. 1661 primátorem Turkem) a sv. Tomáše ve zvláštní kapli., Bohumil Boukal, Procházka zaniklými farními osadami na Starém Městě Pražském, in: *Český Turista*, IX., 1943, s. 65.

¹¹⁰ Václav Bartůněk, Stručné dějiny zrušeného kostela sv. Michala v Praze I., in: *Zvláštní otisk z časopisu Rodokmen*, Praha 1946, s. 25-26.

¹¹¹ K neznámým plánům Františka Ignáce Prée pro kostel sv. Michala. – Vlček, Nové poznatky (pozn. 108), s. 558.

¹¹² Ekrt zde jmenuje – Hlavní oltář zdobený od architekta Františka Platzera, s obrazem od Petra Brandla, na němž vítězný boj sv. archanděla Michala vyličen. Čtyři obrazy na postraních oltářích maloval roku 1764 a 1765 Kvirin Jahn, a sice byly tu oltáře sv. Filipa Benicia, Narození Páně, sv. Ran Kristových, Bolestné Panny Marie (s krásným obrazem od malíře Antonína Hannota z konce 17. století, na než prý přimalovali Brandl dvě postavy, a Kvirin Jahn očistec), nejsvětější Trojice, sv. tři Králů, sv. Tomáše, a Panna Marie v kapli., František Ekert, *Posvátná místa hl. města Prahy II*, Praha 1884, s. 367.

včetně oltářů a obrazů, jak bylo tehdy zvykem, za lacino rozprodán na makulaturu, nebo převezen do jiných kostelů v Čechách¹¹³.

Prázdný kostel byl pak prodán roku 1789 kupci Ignáci Eliášovi Veithovi za 2.150 zlatých, který si v chrámu zřídil skladiště. Zničení a rozptýlení interiéru kostela sv. Michala mělo paradoxně určitým způsobem i jistá „pozitiva“, a to zvláště pro kostely, kterým se dostalo něco z tohoto poměrně vysoce kvalitního, svatomichalského vybavení.

Prvním z takto "obdarovaných" kostelů byl farní katolický kostel sv. Prokopa Opata v Touchořinách (Litoměřice). Kostel byl vzhledem ke svému havarijnímu stavu v roce 1984 zbořen. Jednalo se o pozdně barokní, jednolodní obdélnou stavbu z roku 1788, kterých v reformních letech 18. století na našem území mnoho nevznikalo. Jahnův oltářní obraz **Sv. Filip Benicius a sedm zakladatelů servitského řádu**,¹¹⁴ který sem byl po dokončení stavby nového kostela převezen,¹¹⁵ je v současné době umístěn na Biskupství Litoměřickém. Z dochovaných zpráv není zcela průkazné, zda byl do kostela převezen pouze obraz sv. Filipa Benicia, nebo případně i části oltářní architektury s tímto obrazem souvisící.¹¹⁶ Z archivní fotografie je patrné, že umístění takto rozměrného obrazu, včetně oltáře, by bylo v tak poměrně nevelkém interiéru značně obtížné. Hlavní oltář, který je na snímku zachycen, byl vytvořen až v roce 1891, a obraz na něm umístěný je dílem litoměřického malíře Františka Kutschery z roku 1810. Dále byly v interiéru dva menší postraní rokokové

¹¹³ Boukal zpráva uvádí, že po zrušení kláštera a kostela byly oltáře rozprodány po dvou do Rokycan, Holan, a Falknova a tři se dostali do Líbezníc. Viz Boukal (pozn. 109), s. 66. – Srov. Ekert, Posvátná místa (pozn. 112), s. 367.

¹¹⁴ UPČ 1957, s. 780 – (uveden Jahn s otazníkem), UPČ IV, 1982, s. 68. – uvedeno jako Obraz Sedmi zakladatelů servitského řádu od J. Q. Jahna. – Preiss, Jan Quirin Jahn (pozn. 25), s. 170.

¹¹⁵ Kostel sv. Prokopa v Touchořinách byl postaven roku 1788, věž přistavěna v r. 1869. Šlo o jednoduchou podélnou stavbu s plochým stropem a odsazeným polygonálním presbytářem, severní sakristií a hranolovou věží v západním průčelí. UPČ IV, s. 68.

¹¹⁶ Ve spojitosti s oltářem sv. Filipa Benicia umístěném v kostele sv. Michala je zajímavá poznámka Pavla Preisse, ve které uvádí, „...že dva oltáře řešené výhradně architektonicky s plastickými doplňky se dostaly do arciděkanského kostela sv. Jakuba v Sokolově. Jejich ústřední sochy, umístěné v nikách byly odstraněny a doprovodné figury andělů a andlíků nevypovídají o původních zasvěceních dost zřetelně. Snad tiara a papežský kříž, drženy anděly na jednom z nich, nasvědčují, že by mohlo jít o oltář Filipa Benicia, k jehož atributům tyto symboly patří (odmítl papežskou hodnost“ – Dispozice sokolovského oltáře ani jeho architektonické řešení by nedovolovalo umístění rozměrného Jahnova obrazu. Jde tedy o oltář shodný pouze svým zasvěcením. Dále Preiss uvádí, „...druhý protějškový oltář, snad sv. Pelegrina, byl inzerován v novinách za odhadní cenu 200 zl.; srov. A. Novotný 1940, s. 49 – 50; Novotný k tomu poznamenává, že oltář byl možná jedním z těch, které prý kolem roku 1757 „sem nastavil hrabě Karel ze Sweertsů a obraz snad z dílny Jahnovy“. – Spojení Jahna s námětem sv. Pelegrina, ani dohledání případného obrazu se mi nepodařilo a patrně to ani s uvedeným oltářem nesouvisí., Preiss: František Karel Palko (pozn. 47), s. 219, pozn. 68.

oltáře z první poloviny 18. století s řezbami a obrazy Rodina Kristova a sv. Josefem,¹¹⁷ ale o jejich původu se mi nepodařilo nic zjistit. Je tedy možné, že hlavnímu oltáři z roku 1891 předcházela starší, klasicistní oltář, na který byl umístěn Jahnův obraz, ale to je pouhá hypotéza. Kde se Jahnův obraz v kostele původně skutečně nacházel, se proto určit nedá.



*Pohled na exteriér bývalého farního katolického kostela sv. Prokopa Opata v Touchořínách, (zbořeno 1984).
Foto: archiv Biskupství litoměřické.*



*Pohled na hlavní oltář z r. 1891, se sochami sv. Petra a Pavla a obrazem od Františka Kutschery z Litoměřic z roku 1810. Dva boční rokokové oltáře z 1. pol. 18. století s řezbami a obrazy Rodina Kristova a sv. Josefem.
Foto: archiv Biskupství litoměřické.*

Tématické zaměření obrazu Sv. Filipa Benicia a sedmi otců zakladatelů s Pannou Marií úzce souvisí s řádem servitů a jejich hlavním představeným. Důvodem pro vznik tohoto ikonografického námětu, je ale i osobní interes fundátorů díla, Anny Kateřiny a Františka Karla Šporka. Jejich štědré dotace umožnily rovněž vznik servitského konventu v Konojedech, a jako jeden z hlavních důvodů jeho založení byla zdůrazňovaná vděčnost obou manželů za záchranu života jejich jediného syna a dědice Jana Kristiána, který po zavěšení malé relikvie sedmi otců se uzdravil z těžké nemoci.¹¹⁸ Vzhledem k řádové příslušnosti, se tak dostalo výrazné podpory i kostelu sv. Michala v Praze.

¹¹⁷ UPČ 1957, s. 780.

¹¹⁸ Veronika Čapská, *Pod ochranou Panny Marie Bolestné: Servité v českých zemích do josefínských reforem. Věnováno památce více než pěti set servitů, kteří v českých zemích od 14. století působili.*, (kat. výst.), Nové Hrady 2005, s. 66.

Kořeny řádu servitů¹¹⁹ sahají ke skupině zbožných florentských laiků, jejichž společný kající způsob života v chudobě vychází podobně jako u augustiniánů z poustevnictví. Nejvýznačnější postavou se stal Filip Benicius¹²⁰, který byl v roce 1267 zvolen generálním představeným řádu. Jejich řeholní počátky jsou zachyceny v nejstarším narativním pramenu s názvem *Legenda de origine Ordinis fratrum Servorum Virginis Mariane*, a patří k základním textům duchovní tradice spojené s řádovou identitou.¹²¹ Servité, služebníci řádu Panny Marie, která je hlavní patronkou řádu, kladli velký důraz na rozvíjení symboliky čísla sedm. Číslo sedm vyjadřuje dle textu legendy sedm služebníků, které si vybrala Panna Marie a které chtěla ozdobit sedmi dary Ducha svatého. Další motiv spojený se symbolikou řádu, často se opakující i ve výtvarném umění, je servitský hábit černé barvy, vyjadřující pokoru Panny Marie a bolesti, kterou vytrpěla při Kristově mučení a smrti.¹²² Právě v 17. a 18. století dochází k velkému vzestupu mariánské spirituality a úcty k Panně Marii bolestné. Kult *Mater Dolorosa*,¹²³ se však u servitů objevuje až spolu s nově vzniklými řádovými regulemi, vydanými roku 1643, která na slavení památky Panny Marie Bolestné kladou velký důraz.¹²⁴ Významný mezník je pak rok 1692, kdy papež Inocenc XII. dekretem *Cum Sacrorum* prohlásil Pannu Marii patronkou řádu¹²⁵. Další významnou osobností, která rozhodujícím způsobem určila formování řádu, byl fra Arcangelo M. Ballottini, jehož kázání roku 1598 povzbudila úctu k Bolestné Panně Marii a rozšířila kult jedné z částí řeholního oděvu – škapulíře, (pruh látky, splývající přes prsa dolů a na zádech přes lopatky – původně převzato od

¹¹⁹ Serviti – Řád služebníků Panny Marie (*Ordo Servorum Mariane, Ordo Servorum Beatae virginis, OSM*). Řád s regulemi sv. Augustina, byl založen v roce 1233 ve Florencii a schválen roku 1249 Innocentem IV. Po krátkém zrušení byl opět obnoven roku 1290, tentokrát definitivně, a potvrzen roku 1304 papežem Benediktem XI. Vznikl jako sdružení sedmi vážených florentských občanů (Bonifiglia Monaldiho, Buonagiunty Manettiho, Menatta dell' Antella, Amadea degli Amidei, Ugocciona Lipp-Uguccioni, Sostenea di Sosteno a Alessia Falconieriho) k povznesení kultu Panny Marie. – P. Vlček, – P. Sommer, – D. Foltýn, *Encyklopedie českých klášterů*, Praha, 1998, s. 157.

¹²⁰ K životu sv. Filipa Benicia – František Ekrt, *Církev vítězná*, III, Praha 1894, s. 520-526.

¹²¹ Viz Čapská (pozn. 118), s. 10.

¹²² *Ibidem*, s. 10-11.

¹²³ *Stabat Mater dolorosa* (Stála matka bolestná) latinský hymnus založen na proroctví Simeona, podle kterého meč probodne srdce matky Ježíše Krista (Lk. 2:35). Hymnus pochází ze 13. století a býval připisován papeži Innocentu III., který zemřel v r. 1216. Nejpravděpodobněji jej však napsal Jacopone da Todi (1230–1306), nejprve právník, básník a posléze mnich řádu sv. Františka. V roce 1727 byla katolickou církví báseň oficiálně zařazena jako sekvence při mši na svátek Sv. Marie sedmiboletné (15. září). – http://cs.wikipedia.org/wiki/Stabat_Mater, vyhledáno 25. 8. 2007.

¹²⁴ Úctu servitů k Panně Marii Bolestné zmínil J. F. Hammerschmied v *Prodromu Glorae Pragenae*. Milostný obraz Panny Marie Bolestné namaloval neznámý malíř podle obrazu španělského malíře L. Moralese (1506–1586), který uctívali servité v klášterním kostele sv. Michala. – Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 1998, s. 265.

¹²⁵ Viz Čapská (pozn. 118), s. 71.

karmelitánů). Právě škapulíř pocházející z rukou Panny Marie byl považován za ochranný prostředek a díky Ballottiniho kázáním získal velkou popularitu¹²⁶.



Josef Sebastian Klauber
Mater Dolorosa, (kolem 1750).



J. Q. Jahn, Sv. Filip Benicius a sedm zakladatelů
servitského řádu, detail Panny Marie sedmibolestné.

*Stabat Mater dolorosa, Stála Matka uplakaná
juxta crucem lacrimosa, pod křížem jak bolest samá,
dum pendebat Filius, v hořkých vzlycích pro Syna.*

*Cujus animam gementem, Její srdce Bohu dané,
contristam et dolentem, truchlící a zbědované
pertranivit gladius, sedmerý meč protíná...*

¹²⁶ Ibidem, s. 82.

Námět spojený s postavy sedmi otců, nástroji umučení Krista a škapulířovou scénou s Pannou Marií je zachycen i na grafickém listu Jana Balzera, rytého podle neznámého obrazu z kostela sv. Michala v Praze.¹²⁷ Tento námět byl v grafice značně rozšířen a jeho ikonografická podoba byla poměrně ustálená. Svědčí o tom i další grafický list, pouze s obměněnou kompoziční skladbou, od jistého Müllera¹²⁸.



Inv. č. GKF 12365, Jan Balzer, Sv. Filip Benicius a sedm zakladatelů servitského řádu s pannou Marií na půlměsíci, obklopenou andilkou, nesoucími nástroje umučení Krista, grafický list rytý dle obrazu neznámého umělce z kostela sv. Michala v Praze v Praze I.

Text: *Septem Beati Patres, Fundatores Ordinis servorum Marie, Bonifilius Bonajuncta, Manettus, Amideus, Uguccionius Sosteneus, et Alexius.* signováno vlevo dole: Joann Balzer sc Praga Královská kanonie premonstrátů na Strahově Grafická sbírka, karton 21.



Inv. č. GKF 12366, Müller, Sv. Filip Benicius a sedm zakladatelů servitského řádu.

Text: *Die Grifste sieben Selige Väter des Ordens der diener Unßer Lieben Fraue.* signováno vlevo dole: Müller Královská kanonie premonstrátů na Strahově Grafická sbírka, karton 21.

¹²⁷ Rytina Inv. č. GKF 12365, karton 21, se nachází ve složce grafik strahovského kláštera prováděných podle maleb v Kostele sv. Michala v Praze I., Snad je uvedena Balzerova práce kopií některého ze starších obrazů a nebo volnější parafrázi Jahnova motivu. Nelze vyloučit ani možnost, že její příslušnost je zcela jiná.

¹²⁸ Zda se jedná o Františka Antonína Millera (1693 – 1753), či jiného nelze určit.

Další prací související s námětem sedmi zakladatelů je obraz z Kostela sv. Petra a Pavla v Nových Hradech, kde měli servité také svůj konvent. I zde se malíř držel obdobné kompoziční a ikonografické osnovy, snad jen škapulíř chybí.



Neznámý autor, Obraz sedmi zakladatelů řádu servitů z Kostela sv. Petra a Pavla, Nové Hrady.

I v obraze Jana Quirina Jahna je zachován tradiční kompoziční rozvrh. V horní části malby je na nebeském oblaku centrálně umístěná Bolestná Panna Marie se sedmi meči zabodnutími v srdci jako aluze na sedm bolestí Panny Marie¹²⁹. Ta, jako jediná z celého obrazu, je koloristicky výrazná díky šatu v tradičních symbolických barvách, červené a modré. V pravé ruce drží škapulíř, který v kleče přijímá Filip Benicius se zavřenýma očima a výrazem hluboké pokorou ve tváři. Ostatní aktéři výjevu semknuti v kruhovém uskupení kolem Panny Marie; někteří klečí v hlubokých modlitbách, jiní jsou zobrazeni s gesty vzývání i obdivu nad samotným zázrakem zjevení.

¹²⁹ Sedm bolestí Panny Marie: 1. Obřezání Krista, 2. Útěk do Egypta, 3. Hledání dvanáctiletého Krista v chrámu, 4. Zajetí Krista a nesení kříže, 5. Ukřižování, 6. Snímání z kříže, 7. Uložení do hrobu. Patrně v Toskánsku v prostředí servitů vznikl cyklus Sedm radostí Panny Marie: 1. Zvěstování, 2. Navštívení, 3. Narození Krista, 4. Klanění tří králů, 5. Setkání se Simeonem (Představení v chrámu), 6. Nalezení Krista v chrámu, 7. Korunování Panny Marie. – Srov. Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 211.

Celý příběh je redukován na nejnútnejší prvky a klade důraz na obsahovou a interpretační názornost celého výjevu. V jiných dílech poměrně často zobrazovaná skupina nástrojů Kristova umučení¹³⁰ je zde zastoupena pouze jediným atributem, nádobou na vodu, nesenou dvěma andílky, odkazující k symbolickému významu Pilátova mytí rukou.



Jan Quirin Jahn, Sv. Filip Benicius a sedm zakladatelů servitského řádu, mezi 1764 – 65, olej, plátno Biskupství Litoměřické.

¹³⁰ Nástroji umučení Krista - Arma Christi - jsou souhrnně nazývané předměty, které souvisely s mučením a smrtí Ježíše Krista. V širším slova smyslu představují "Boží zbroj", symbolizující vykupitelskou úlohu mučednické Kristovy smrti, zbavující pravého křesťana břemene prvotního hříchu a chránící jej před silami zla (viz. Sv. Pavel, List Efezským, 6/10-13). Mezi nejčastěji uváděné nástroje umučení Krista patří: měšec s třiceti stříbrnými, trnová koruna, dŕtky, sloup, provaz nebo řetěz, jímž byl Kristus připoután ke sloupu, sudarium, kříž, kladivo, tři hřeby, kleště, deska z kříže s nápisem INRI, kopí, hůl s houbou, kostky, hrob.

Vedle těchto hlavních atributů Kristova martyria a smrti, v souvislosti s pašijovými meditacemi nad scénami popisujícími Kristův příběh od jeho zatčení v zahradě Getsemanské, až po ukřižování, se dále v této souvislosti objevují: tvář Jidáše líbajícího Krista, mísa na umytí rukou, pochodně či lampy, nůž, purpurový plášť, suknice, meč, Veroničina rouška, kohout, ruka vojáka, karikovaná tvář mučitele plivajícího na Krista, Kristovy ruce s ranami po hřebech, žebřík, vědro, plátno, pyxis a předměty další. Jako samostatná epizoda je s oblibou líčena scéna Pilátova mytí rukou. – Srov. Kirschbaum, E. (ed.), Herder, J.: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau 1968–1976, s. 183-187. – Braun, J.: *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1964.

V souvislosti zobrazování sedmi zakladatelů řádu se sv. Filipem Beniciem se dochovala ve sbírkách Albertiny studijní kresba nerealizovaného obrazu stejného námětu od Františka Karla Palka, která představuje totéž téma, ale v provedení naprosto odlišném¹³¹. S Janou malbou jsou spojeny určité kompoziční problémy v zobrazování vzájemných vztahů postav a v protikladu s dynamickou a působivou kresbou Palkovo i nepřiliš zdařilá snaha o vyjádření pohybu. Postavy sedmi zakladatelů řádu, ještě poplatné barokní koncepci jsou v protikladu s tuhou obrysovostí centrálně umístěné postavy Panny Marie již se všemi znaky akademického přístupu. Právě postava Panny Marie předjímá budoucí kompoziční a schématický vzor, který se pak opakuje v identickém provedení i v dalších dílech. Je zřejmé, že v době před Palkovým odchodem byla spolupráce obou umělců poměrně úzká. Připravované návrhy pro svatomichalský kostel, ale Palko již nerealizoval a Jahna tak více méně „dosadil“ na místo, které uvolnil. Jestliže se Jan Quirin Jahn v obraze Sedmi zakladatelů přece jen raději přidržel starších, osvědčených grafických předloh, v dalších dílech je již vliv jeho učitele více než zřetelný.

Dokládá to dvojice dalších obrazů malovaných pro servitský kostel, a to **Klanění tří králů a sv. Jan Nepomucký**, umístěná v děkanském kostele Panny Marie Sněžné v Rokycanech. Po stránce autorství je obraz starší literaturou uváděn, jako práce Františka Karla Palka¹³² a logika tohoto připsání vyplývá z výše řečeného. Správná autorská atribuce je až záležitostí Pavla Preisse.¹³³ Vodítkem k připsání obrazu Janu Quirinu Jahnovi je jeho vlastní prohlášení z roku 1797, kdy při ozdravných cestách po západních Čechách navštívil mimo jiné i rokycanský kostel a zde, jak uvádí, našel svá díla.¹³⁴

¹³¹ Jak podotknul Preiss – kresbu je možno aspoň hypoteticky uvést do kontextu s plánovanými oltářními obrazy staroměstského servitského chrámu. Datuje ji krátce po 1760 a rovněž připomíná Jahnův obraz, který se dostal do kostela v Touchořinách na Litoměřicku., Preiss: *František Karel Palko* (pozn. 47), s. 220-221.

¹³² Podlaha zde uvádí: „V jižní lodi jest pěkný mramorový oltář sv. Tří králů, k němuž nákreš zhotovil Quirin Jahn, (pozn.) – *Jahn Quam struxisse dicitur Quirinus Jahn, s obrazem od Fr. Xav. Balka, pocházející rovněž z kostela Svatomichalského*. Antonín Podlaha: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese rokycanském*, IX., Rokycany, Praha 1900, s. 96. – Srov. UPČ III, 1980, s. 231-232 ...v jižní lodi boč. oltář z 3. čtvrti 18. stol., údajně podle návrhu J. Q. Jahna, portálový, s obrazem Klanění tří králů od F. X. Palka, s obrazem sv. Jana Nepomuckého v nástavci a sochami sv. Barbory a Kateřiny. – Antonín Tytl, *Rokycany – Královské svobodné město. Místopisné vyprávění se stručným podáním historickým*, Plzeň, 1890, s. 36.

¹³³ Podle zápisu v pamětnici o oltáři „*quam struxisse dicitur Quirinus Jahn*“ se Podlaha domníval, že Jahn navrhl architekturu oltáře a že obraz pochází od F. X. Palka. Zápis je však mylný a Jahn je nepochybně autorem malby., Preiss: *Jan Quirin Jahn* (pozn. 25), s. 170.

¹³⁴ Srov. viz Hojda (pozn. 1), s. 215.



J. Q. Jahn, Klanění tři králů a sv. Jan Nepomucký v nástavci, mezi 1764 – 1765, celkový pohled na oltář v kostele Panny Marie Sněžné v Rokycanech.

V případě rokycanských prací se jedná se o nejzachovalejší Jahnovy obrazy přenesené z Prahy, o to cennější, že se zde nachází s původním kamenným oltářem, který je příkladem vrcholné rokokové formy a byl patrně zhotoven podle návrhu Františka Ignáce Prée. Samotné provedení a výzdobu pak obstarala dvojice zkušených mistrů, mramoráře Josefa Lauermanna a sochaře Františka Ignáce Platzera. Obdobně se dostal do Rokycan i další přenesený oltář od sv. Michala¹³⁵ s obrazem od Josefa Kramolína.¹³⁶

¹³⁵ Oltář vytvořil pro staroměstský kostel sv. Michala roku 1750 za asi 24 000 zlatých kameník Josef Lauermann, a to na objednávku hraběte Františka Karla Rudolfa Sweertse. Projekt oltáře zhotovil architekt F. I. Pree, podle Pamětní knihy rokycanského děkanství Karel Prée. – Antonín Podlaha: *Soupis památek (pozn. 132)*, s. 93. – Srov. též Hofman, Karel: *Kostel Panny Marie Sněžné v Rokycanech*, Rokycany 1991, s. 15.

¹³⁶ Oltář prý původně zdobil obraz Archanděla Gabriela od proslulého malíře Petra Brandla. Ten se ale ztratil. Rokycanští prý požadovali do oltáře raději jiný obraz, který by rezonoval se zasvěcením rokycanského děkanství kostela. Dnes je proto v středovém rámu umístěn nepříliš cenný klasicistní obraz Panny Marie Sněžné od Josefa Kramolína z roku 1789. Jeho pořízení přišlo na 70 zlatých. Podlaha, *Soupis (pozn. 135)* s. 93. – Srov. též Hofman, *Kostel Panny Marie (pozn. 135)*, s. 15.

Přenesení oltářní architektury spolu s obrazy je archivně velmi dobře doloženo a proto si dovoluji v poznámce krátce ocitovat část pramenů, které mapují cestu oltáře ze svatomichalského kostela v Praze do Rokycan.¹³⁷



J. Q. Jahn, Klanění tří králů, mezi 1764 – 1765, olej, plátno, rozměry nezjištěny.



J. Q. Jahn, Klanění tří králů, detail klečícího krále libající nožku Ježíškovi.

¹³⁷ č. 15., 6. února 1788, Přibližný rozpočet kamenického mistra Antonína Liftnera na rozebrání a složení oltářů z kostela sv. Michala v klášteře Servitů v Praze pro kostel rokycanský.

č. 17., 1. července 1788, Smlouva uzavřená mezi magistrátem královského města Rokycan a mezi panem Janem Markusem, měštěním za příčinou přivezení mramorových oltářů z pražského svatomichalského kostela, darovaných děkanskému kostelu v Rokycanech, dle které za dovoz z důchodu obecného obdrží 975 fr. a dle které: 1. Pan Jan Markus se zavazuje, že dopraví z klášteře Servitů na Starém městě pražském do Rokycan děkanskému kostelu darované oltáře mramorové, totiž hlavní oltář velký a jeden postraní, kredenc oltářní se vším příslušenstvím, dlažbou s mřížkami, stupni, kropenky, velké umyvadlo v sakristii se vším železem... dále: SOA Rokycany, I. odd. sig. A/k/19.

č. 18., 6. července 1788, Výpis listiny podle jejího znění je žádán rokycanský děkan Jan Pelestin Künstler, aby požádal rokycanský magistrát, který má učinit opatření, aby oltáře a jiné předměty ze zrušeného klášteře sv. Michala v Praze byly odvezeny do Rokycan. Tuto výzvu činí arcibiskupská kancelář v Praze dne 17. dubna 1788.

č. 19., 25. července 1788, Lorenz Leibl, správce státních statků při klášteře sv. Michala v Praze, žádá městskou radu o odměnu za práci spojenou při odvážení oltářů atd. do Rokycan., Archiv Rokycany 61/19 karton 32.

Ukázka jednoho z rozměrově menších dochovaných oltářů výpravného provedení, dává tušit velkolepost a kvalitu výzdoby původního interiéru kostela sv. Michala v Praze. Do dnešní doby se jich zachovalo přibližně kolem deseti kusů například v Rokycanech, Líbeznicích, Sokolově či Holanech. Jen s největšími obtížemi je ale dnes možné utvořit si představu o jejich původním umístění v interiéru kostela sv. Michala, včetně jeho malířské výzdoby a výjimečné působivosti tohoto mimořádného celku. Jak poznamenal Pavel Preiss: „*Rozebráním interiérového vybavení rovněž tehdy zrušeného kostela sv. Michala při staroměstském klášteře servitů zanikl celek z chrámových interiérů v Praze snad rokokově nejryzejší*“.¹³⁸

Oltář z načervenalého a hnědavého žilkovaného mramoru je umístěn při čele pravé boční lodi kostela, na obdélném stupni s čtvrtválcovým zaoblením rohů. Mensa je sarkofágového tvaru s kartuší uprostřed. Retabulum tvoří mírně konkávní sloupová portálová architektura. Po stranách hlavního oltářního obrazu je umístěn vždy obdélný pilíř, obložený kanelovanými pilastry s korintskými hlavicemi. Diagonálně vně od nich jsou stejně kanelované sloupy na vysokých soklech. Podpory nesou čtvrt elipticky prohnuté kladí, jehož architráv je průběžný a nad rámem středního obrazu se segmentově zvedá. Před pilíři a částečně před obrazem, stojí na volutových konsolách zlacené sochy od Františka Ignáce Platzera – vpravo sv. Barbora, vlevo sv. Kateřina.¹³⁹

Střed oltáře vyplňuje obraz Klanění tří králů ve zlaceném profilovaném rámu, nahoře segmentově ukončeném. Celá poměrně složitá kompozice je soustředěna na postavu nejstaršího klečícího krále ve spodní polovině obrazu, který líbá nožku Ježíškovi a jehož hlava se nachází na diagonále přetínající nad a za ním umístěné postavy. Ježíšek sedí na klíně Panny Marie a žehná králi gestem pravé ruky. Je zobrazen asi ve věku dvou let, jak v evangeliu udává Matouš (mágové přišli až dva roky po narození Krista 2,1 – 12). Další dva králové stojí vlevo vzadu a jejich postavy osvětluje nahoře zářící kometa, která jim ukazovala cestu a symbolizovala znamení božství a královské hodnosti narozeného dítěte. Mudrcové přišli z dálného východu, poslední z králů je zobrazen v perském oděvu s turbanem na hlavě. Tři králové rovněž byli často symbolicky spojováni se světadíly Evropy, Afriky a Asie,

¹³⁸ Preiss, *František Karel Palko* (pozn. 47), s. 219.

¹³⁹ Karel Hofman, *Staré rokycanské domy I.*, Rokycany 1996, s. 45.

keré personifikovali. Obvyklý počet tří králů je odvozován od tří darů, které přinesli, zlato – symbolizovalo Kristovo královskou důstojnost, kadidlo – jeho božství a myrha – utrpení a smrt.¹⁴⁰ V pravé horní části obrazu je na šedavém oblaku umístěna trojice andílků v živé konverzaci. Příběh Klanění velmi didakticky poukazuje na tradiční ikonografické symboly a bez složitých šifer nám je předkládá.

Obraz, připsaný původně Palkovi na základě nepřesných informací, se Palkem alespoň inspiroval, a to v malířském přepisu jeho žáka, Jana Quirina Jahna. Palkův příklad čteme nejen v typice zobrazených postav, například v postavě klečícího krále v popředí, ale i v detailech, například v podání oděvů, odpovídajícím Palkově zálibě v pestrých a bohatých tkaninách,¹⁴¹ obdobně jako je tomu v již zmíněném obrazu sv. Augustina. Stejně tak to platí i pro až realismu blízkou, portrétní věrnost stojícího krále v hermelínovém plášti, který svou kompozicí i gesty odkazuje na Palkův zbraslavský obraz sv. Jana Nepomuckého, který Jahn nepochybně znal. Nacházíme zde i inspiraci akademickou malbou pozdní římské školy, která se nevíce projevila v postavě Panny Marie s Ježíškem tlumené barevnosti, typologicky obdobné jako u předešlého obrazu sedmi zakladatelů. Vliv akademického poučení je patrný i ze snahy pevněji uzavírat postavy obrysovou konturou a modelovat jejich tvary jen lokálně nasazovanými valéry. Tlumené barevné efekty do noční scénérie situovaného výjevu jsou odvozeny ještě ze světelných efektů barokní malby, postavených na kombinaci temného pozadí a mimo obraz se nacházejícím zdrojem světla, který ostře nasvěcuje figurální výjev v popředí. Celkově potlačený kolorit obrazu oživuje pouze zelené oblečení bosého chlapce s červeným pláštěm v popředí a nažloutlé světlo hvězdy projasňující horní partie obrazu.

Přes zmíněné slabší stránky malby však obraz celkově působí zralým dojmem zejména díky dobrému technickému provedení a snahou o věrnou materiálovou charakteristiku látek i úsilím o typové rozlišení charakteru jednotlivých postav. Jisté rozpaky obraz vzbuzuje protikladem mezi ještě v podstatě barokním přístupem k barevným a světelným hodnotám malby a tvrdou modelací pohybově ustrnulých postav.

¹⁴⁰ Royt, *Slovník biblické* (pozn. 129), s. 110-113.

¹⁴¹ Preiss, Jan Quirin Jahn (pozn. 25), s. 137.



J. Q. Jahn, Obraz sv. Jana Nepomuckého v oltářním nástavci, mezi 1764 – 1765, olej, plátno, rozměry nezjištěny.



*Inv. č. R 2312, Jan Balzar, podle F. K. Palka, Sv. Jan Nepomucký na modlitbách mědiryt, 266 x 170 mm, značeno pod vyobrazením vlevo a vpravo: „ Palko Pinxit“ – Balzer sc. Exc. Pratur.“
Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze, sbírka kresby a grafiky.*

V nástavci oltáře s bohatě profilovanou a segmentově zalamovanou římsou s volutovými křídly, na kterých klečí andílci, je vsazen obraz sv. Jana Nepomuckého. Výjev je situován na schodiště fiktivního chrámu s mohutnými pilastry v pozadí. V popředí je zobrazen sv. Jan Nepomucký klečící se zavřenýma očima před krucifixem a zabraný do hluboké modlitby. Světec je oděný do černobílého kanovnického šatu a zeleného pláště, biret pak odložil na podstavec vedle kříže. V horní části obrazu nad postavou světce se v obláčcích vznášejí dva adorující andílci, kteří nesou atributy poukazující na legendu o světcově martyriu – svatozář s pěti hvězdami a palmovou ratolest – a dále vavřínový věnec jako symbol vítězství nad smrtí.

Ikonografické ztvárnění obrazu klečícího sv. Jana v modlitbách čerpá z ustálených typů zobrazování tohoto světce, jak je známe z mnoha příkladů z doby baroka. Poklidně působící atmosféra malby je umocněna mystickým ponořením světce do rozhovoru s Bohem prostřednictvím modlitby, na kterou je cele soustředěn. Jistý pohyb do jinak statické kompozice vnáší pouze živější gestikulace andílků,

vznášejících se na pozadí dramaticky pojatých oblak a zlatavého oporu symbolizujících blízkost nebes. Poměrně nehluboký prostor obrazu s důrazným uzavíráním tvarů poněkud připomíná freskovou malbu. Celkové barevné ladění obrazu je spíše tlumené a studené, ve škále šedí a nevýrazných odstínů zelené, která se uplatňuje zejména na závěsu v popředí místnosti, plášti sv. Jana a drapérii menšího andílka. Směrem vzhůru se malba prosvětluje a objevují se i teplé tóny s převahou okřů, lokálně, u drapérie andílka v popředí, se objevují i žlutavé a světle růžové tóny. Zjemnělá a ztišená rokoková barevnost řadí obraz sv. Jana Nepomuckého do inspirativního okruhu maleb Františka Karla Palka, nejbližše těm, které maloval pro cisterciácký klášter na Zbraslavi.

Bezprostředním kompozičním vzorem Jahnova obrazu s klečícím sv. Janem Nepomuckým byla pravděpodobně Palkova nedochovaná kresba, která měla již ve své době značný ohlas, jak je vidět z jejích ryteckých prepisů v grafických listech Jana Jiřího Balzera (1734 – 1799), Johanna Michaela Söcklera (1744 – 1781), či Clemense Kohla (1754 – 1807). Všechny tyto rytiny poměrně věrně zachycují podobu světce tak, jak je znázorněn i v obraze oltářního nástavce. Zda se držel Jahn některé konkrétní Palkovy kresebné předlohy i v případě hlavního oltářního obrazu s Klaněním tří králů, nelze dnes s jistotou doložit. Zcela evidentní však je, že Jahnovy malby v Rokycanech jsou z těch, které namaloval původně pro kostel servitů v Praze, nejvíce poplatný příkladu Františka Karla Palka.

S jistotou to můžeme prokázat srovnáním s dalším dílem přeneseným i s mramorovým oltářem z Prahy, kterým je **Kristus na kříži a P. Maria s dušemi v očištění**, dnes se nacházející ve farním kostele sv. Martina v Líbeznících u Prahy, který byl dostavěn v roce 1793.¹⁴² Podle zprávy Bohumila Boukala¹⁴³ obraz namaloval na konci 17. století Antonín Hannot.¹⁴⁴ Malbu údajně dále doplnil

¹⁴² Přestavby a adaptace jsou poslední úkoly architektů doznívajícího baroku. Kostely stavěné Náboženskou maticí jako je kostel v Líbeznících u Prahy (1788 – 1793) jsou josefínsky prosté a schématicky neživé, a přece jejich formaci nějak ovlivňuje barokní reminiscence místní tradice. Budují se z konfiskovaných klášterních fondů a zařizují oltáře ze zrušených klášterů.

¹⁴³ V tehdy ještě gotickém kostele dat roku 1650 císař Ferdinand III. pozlatil nový hlavní oltář a primátor Mikuláš Turek z Rosenthalu a Šturmfeldu zřídil tam roku 1661 oltář P. Marie Bolestné na místě, kde stávala křtitelnice a ozdobil jej obrazem, malovaným Antonínem Hannotem z Monsu z hrabství Hennegauského, jemuž Pražané říkali pro četné jizvy ze souborů ve tváři „Schrammanton“. Obraz tento doplnil Peter Brandl dvěma figurami andělů a Jan Quirin Jahn zasadil obraz P. Marie Bolestné do nově jím namalovaného rámu, představujícího očistec. Viz Boukal (pozn. 109), s. 65.

¹⁴⁴ Hannot Antonín (1662– 1705), rakouský malíř, též Anton Schram Hannotin.

Petr Brandl dvojicí andělů. Boukalova zpráva hovoří také o zasazení obrazu do nového, Jahnem namalovaného rámu představujícího očištěc. Na plátně je nápadné připojení spodní části, představující očištěc, a je pravděpodobné, že Jahn plátno nastavil a přizpůsobil i konečnou podobu rámu době vzniku samotného oltáře. Ten je včetně oltářní architektury umístěn v pravé části kostela. Původní obraz představoval ukřižovaného Krista a nastavením plátna o scénu se skupinou hříšníků v očištěci vznikl tzv. očištěcový oltář, kde namísto ikonograficky běžněji zobrazované Panny Marie jako přímlyvkyně vystupuje přímo Kristus.¹⁴⁵

Takto nově upravená ikonografie obrazu lépe zapadala do programové výzdoby servitského kostela sv. Michala. Očištěc jako místo čekání na možné odpuštění hříchů nemá přímou oporu v bibli. Objevuje se ve středověku, koncem 12. století, v době nenaplněných chiliastických očekávání konce světa a druhého příchodu Krista. Změnil se tak názor na ubíhající čas lidského bytí a věčnosti a nastala otázka co se děje s lidskou duší po smrti. Byla vytvořena koncepce tzv. dvojího soudu, osobního, neboli individuálního a univerzálního. U osobního soudu se lidé, kteří měli dobré i špatné vlastnosti, mohli dostat do očištěce, kde jejich duše díky modlitbám a přímlyvám církve a příbuzných mohly být očištěny od hříchu a poté, při posledním soudu, vzaty do ráje. Oproti peklu je tedy očištěc institucí, jejíž úloha skončí s Posledním soudem.¹⁴⁶

Obraz znázorňuje skupinu nahých postav kajících v očištěném ohni s pohledy upřenými ke Kristu, čekajících v modlitbách a s prosebnými gesty na rozhřešení a vysvobození z pekelných plamenů. Celá scéna, ale vůbec nepůsobí dramaticky, spíše naopak, klidným až téměř ustrnulým dojmem. I přes patrnou snahu spojit očištěcovou část s původním obrazem je zřejmá rozdílná příslušnost stylová.

Na postavě v pozadí, s pohledem obráceným vzhůru, poznáváme Jáhnův obvyklý způsob zobrazení tváře v duševním pohnutí. Tento typ se objevuje i v pozdějších dílech a má téměř neměnnou podobu, jak dále uvidíme například v obraze sv. Expedita.

¹⁴⁵ V novověku byly velmi oblíbené očištěcové oltáře s reliéfně zobrazenými nahými polopostavami v očištěcovém ohni, vysvobozovanými Pannou Marií za pomoci škapulíře (Panna Maria Karmelská). – Royt, *Slovník biblické* (pozn. 129), s. 184.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 136-137. – Srov. též Hynek Rulišek, *Postavy, atributy, symboly – Slovník křesťanské ikonografie*, Hluboká nad Vltavou 2005, heslo: očištěc.



Antonín Hannot, J. Q. Jahn, Kristus na kříži a P. Maria s dušemi v očistci, olej, plátno, farní kostel sv. Martina v Líbeznicích.



J. Q. Jahn, detail s doplněnou malbou duší v očistci, mezi 1764 – 1765.

Druhým obrazem, který se dostal do Líbeznic z pražského kostela servitů je **Narození Páně**.¹⁴⁷ V současné době je umístěn na líbeznické faře. Bohužel, jeho žalostný stav nemůže o původní barevnosti vypovědět téměř vůbec nic a sotva znatelné jsou i obrysy postav. I přes špatný stav se však dá kompoziční řešení výjevu přečíst. Narození Páně je v tradici evropské malby od raného středověku až do 19. století jedním z nejčastějších a nejoblíbenějších sakrálních motivů a pro období baroka a pozdních stylů to platí dvojnásob.

Způsob provedení tohoto ranného díla naznačuje postupně slábnoucí vliv barokní tradice v Jahnově tvorbě a předznamenává její nové budoucí směřování. Téma narození totiž s oblibou mnohokrát zpracoval hlavní představitel klasicistní malby, v Římě působící Anton Raphael Mengs (1728 – 1799), který se společně s archeologem Johannem Joachimem Winckelmannem podílel na formování drážďansko – římského proudu klasicismu. Inspirací byl Mengsovi slavný

¹⁴⁷ Preiss, Jan Quirin Jahn (pozn. 25), s. 169-170.

Correggioův obraz Svaté noci v drážďanské galerii, ve kterém se pojí harmonická kompozice s krásou realistického provedení. Mengsův vliv zapůsobil i na Ludvíka Kohla, který toto téma zpracoval s obdobným zaujetím. Na rozdíl od Correggiova originálu a pozdějších, tímto obrazem inspirovaných prací Mengse a Kohla, však Jahnova malba postrádá onu přízračnou atmosféru temnosvitu i teplou barevnost a je celá komponována v tlumené a chladné barevné škále. Zobrazené postavy jsou zdůrazněny uzavřenou obrysovou linií a jejich fysiognomií ovládá strohý akademismus, preferující potlačování citových hnutí, což je patrné zejména při srovnání obrazu s poněkud civilnějším provedení Matky s dítětem v grafickém listu.



*J. Q. Jahn, Narození Páně, mezi 1764 – 65,
olej, plátno, rozměr 150 x 96 cm.*

Samotný obraz byl s největší pravděpodobností do kostela přenesen také s celým oltářem, neboť jak uvedl Václav Bartůněk, do kostela v Líbeznících byly z Prahy původně přeneseny oltáře tři.¹⁴⁸ V boční kapli kostela jsem našel pravděpodobné zbytky jednoho z nich. Napovídá tomu jednak obdobná barevnost na dřevě malované iluzivní oltářní architektury i prázdné místo, velikostí a tvarem odpovídající uvedenému obrazu. Patrně právě skutečnost, že oltář byl ze dřeva, měla za následek jeho rozebrání na jednotlivé díly, které jsou dnes v tristním stavu.

¹⁴⁸ Viz Bartůněk, (pozn. 110), s. 37.



*J. Q. Jahn, Narození Páně,
detail Panny Marie se spícím Ježíškem.*



*Inv. č. R 44279, Matka s dítětem, nedatováno,
Grafický list rytý pravděpodobně Janem Balzerem
dle kresby J. Q. Jahna,
signováno vlevo dole: I. Q. I a uprostřed n I.
Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze,
sbírka kresby a grafiky.*



*Zbytky zřejmě původního polychromovaného dřevěného oltáře. Ilustrativní vsazení obrazu do oltáře,
(digitální koláž).*



Correggio, Zrození (Svatá noc), 1528–30
Olej na plátně, 256,5 x 188 cm
Gemäldegalerie Dresden.



Anton Raphael Mengs. Klanění pastýřů.
Olej na dřevě. 258 x 191 cm.
Museum Prado, Madrid, Španělsko.



Anton Raphael Mengs, Klanění pastýřů
1772–1773, olej na plátně,
Grisaille – monochromní malba, 127 x 78,5 cm,
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.



Ludvík Kohl, Narození Krista, 1774
rozmývaná tuš, papír, 540 x 330 mm,
neznačeno, vpravo dole: 1774
Pečlivá studijní kresba k obrazu
Narození Krista, olej, plátno, 1755,
který nechala namalovat Marie Terezie
pro svůj zámek v Luxembursku.



Obrazy pro kapli sv. Josefa Kalasanského v pražské koleji piaristů.

Časově na čtveřici obrazů z let 1764 – 1765 téměř navazujícím dílem je obraz **sv. Josefa Kalasanského**, namalovaný pravděpodobně krátce po dokončení a vysvěcení piaristické kaple v roce 1766. Vznik kaple v koleji piaristů,¹⁴⁹ zasvěcené hlavnímu představiteli a zakladateli řádu Josefu Kalasanskému, by se jistě neobešel bez zřízení oltáře tohoto hlavního řádového světce. Obraz, který prozatím zůstával v anonymitě, mohl být z celkového počtu čtyř oltářů umístěných v kapli na jednom z bočních oltářů, u kterého vyjma všech ostatních není uveden literaturou žádný obraz, případně i na oltáři hlavním o kterém se zmiňuje Ekrt, ale malbu datuje do mladší doby.¹⁵⁰ V každém případě specifické téma zakladatele a otce piaristů většinou svázané pouze s řádovým prostředím pochází z pražské piaristické kaple a je nutné pouze potvrdit Jahnovo autorství. Čilou uměleckou aktivitu Jana Quirina Jahna pro piaristy ostatně dosvědčuje existence obrazu druhého světce, sv. Expedita, pro stejnou kapli. Obraz vznikl patně na objednávku rektora piaristické koleje Gelaiusia Dobnera, který tuto funkci zastával od roku 1763 a setrval v ní až do roku 1778. Jahn měl k piaristickému ústavu nemalý osobní vztah a s pětiletým odstupem od skončení gymnasijských studií se vracel na známou půdu, aby se zde realizoval jako malíř.

¹⁴⁹ Kolej s kaplí sv. Josefa Kalasanského s gymnasiem a provincialátem na Novém Městě pražském vznikla v roce 1766. Původně byla budova pražské piaristické koleje, schválené císařovnou Marií Terezií roku 1752 ve stísněných podmínkách Manhartského domu v Celené ulici, ale díky intervenci Gelasia Dobnera se podařilo kolej přestěhovat v roce 1766 do nově vystavěné budovy na místě poškozených domů z pruské války U tří lip v Panenské ulici a domu U černého kocoura v ulici Na příkopě. – Václav Bartůšek, Gelasius Dobner a jeho vztah k piaristické knihovně v kronice pražské Piaristické koleje, in: *Problematika historických a vázaných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska*, Sdružení knihoven ČR 2001, s. 119. – Srov. též Jarmila Brožová, Kostel a klášter piaristů v Praze, in: *Ochrana památek. Věstník Klubu za starou Prahu a jeho odborů*, XXVII, č. 5, 15. 9, 1952, s. 36-38.

¹⁵⁰ Ekrt popisuje kapli sv. Josefa Kalasanského, nacházející se v přízemí pražské koleje jako vybavenou čtyřmi oltáři; na oltáři hlavním je obraz zakladatele řádu. Na východní straně stojí oltář Panny Marie se soškou z mramoru od Emanuela Maxe, kterou opatřil bývalý ředitel školy Pankrác Newald, obraz však neuvádí; dále pak oltář sv. Jana Nepomuckého s neuváženým obrazem, (patrně půjde o obraz sv. Trojice, který zmiňuje Brožová (pozn. 149), a poslední je oltář sv. Expedita s obrazem J. Q. Jahna z roku 1766. – František Ekert, Kaple sv. Josefa Kalasanského v koleji Otců pobožných škol či Piaristů v Panské ulici č. p. 892 – II, in: *Posvátná místa* (pozn. 112), s. 27. – Srov. Brožová uvádí: hlavní oltář zdobí obraz Panny Marie a socha sv. Josefa Kalasanského v životní velikosti, první postranní oltář byl vybaven soškou Panny Marie z bílého mramoru, kterou darovala řádu paní Barbora Nesibová roku 1755 a do dnešní doby se zachovala na oltáři pouze pozdější socha Panny Marie od Emanuela Maxe, vytvořená v 70. letech 19. stol., - obraz z oltáře rovněž uveden není. Druhý postranní oltář měl nad tabernáklem skříňku se soškou sv. Jana Nepomuckého a obraz sv. Trojice. Třetí postranní oltář zdobí obraz sv. Expedita, dílo Jana Quirina Jahna z roku 1766, který byl donedávna umístěn na chodbě v 3. patře v klausuře Otců Piaristů. Viz Brožová (pozn. 149), s. 37.

Námět oltářního obrazu sv. Josefa Kalasanského úzce souvisí s řádem piaristů,¹⁵¹ u jehož vzniku tento světec stál a zvláště i aktuálního dění kolem tohoto světce, neboť v té době byla také neobyčejně živá otázka jeho svatořečení, ke kterému došlo roku 1767 papežem Klementem XIII. To vše by mohlo naznačovat důvody pro vznik tohoto díla právě v letech krátce po dokončení kaple i spojení s malířem Jahnem, které pro piaristy v té době průkazně pracoval.

Poněkud hypotetické úvahy se pokusím později doložit ještě formou rozboru samotného obrazu sv. Josefa Kalasanského – Giuseppe della Madre di Dio – José de Calasanz, aragonského šlechtice, který se narodil v zámožné rodině, kolem roku 1557 v malé aragonské vesnici Peralte de la Sal v severním Španělsku. Po studiích práva, i přes otcovo přání aby se oženil a věnoval rodině, se po uzdravení z těžké nemoci stal v roce 1583 knězem a později i generálním vikářem v diecézi Urgel. Po příchodu do Říma v roce 1592 poznal bídu, kterou trpěly především děti vyrůstající na ulici bez výchovy a péče. Tyto zkušenosti byly podnětem pro založení farnosti sv. Doroty v římské čtvrti Trastevere a první bezplatné základní školy pro chudá dítká v Evropě¹⁵². Okruh jeho přátel a spolupracovníků vzešel z řeholní společnosti piaristů a tento řád, který vznikl na podzim roku 1597, se pak pod jeho vedením šířil i do okolních zemí.¹⁵³ I přes nemalé potíže v samotném řádu a obviněním vůči osobě zakladatele, který byl nakonec zbaven úřadu, přečkali piaristé i pozdější léta krize.

¹⁵¹ Piaristický řád byl založen nejdříve jako školské bratrstvo (1607 – 1617), pak v roce 1617 jako svobodná kongregace ustavená papežem Pavlem V. Řádové regule byly nakonec uznány papežem Řehořem XV. v listopadu 1621. Piaristická kongregace se kromě tří řeholních slibů žít v chudobě, čistotě a poslušnosti zavazovali slibem k výchově mládeže. Piaristé se věnovali zpočátku především nižšímu školství a výchově chudých dětí. Postupem času získali jejich školy výrazný vzhlas a došlo k rozšíření výuky na všech stupních včetně gymnázií. Členové řádu se významným způsobem podíleli na budování české vzdělanosti. Piaristickými školami prošlo mnoho významných českých osobností (Josef Jungmann, Josef František Schaller ad.). S ohledem na praktické zaměření výuky měli piaristé na rozdíl od jezuitů i volnější poměr ke studiu soustředěnému zejména na přírodní a technické vědy, ale také na výtvarné umění, hudbu a divadlo. Stejně tak se prosazovali svou ediční a nakladatelskou činností z řad jejich učenců. K počátkům a dějinám piaristického řádu – Metoděj Zemek-Jan Bombera-Aleš Filip, *Piaristé v Čechách, na Moravě a ve Slezsku 1631 – 1950*, Prievidza 1992, s. 3-6. – Srov. Luděk Jirásko, *Církevní řády a kongregace v zemích českých*, Praha 1991, s. 80, 157-158.

¹⁵² Vlček, *Encyklopedie* (pozn. 119), s. 150-151.

¹⁵³ Na Moravě pak jako první mikulovská piaristická kolej (1631) založená mimo Itálii, dále pak ve Strážnici, Lipníku nad Bečvou, Litomyšli, Kroměříži, Staré Vodě, Příboru, Moravském Krumlově, Slaném, Ostrově, Kosmonosech ad. Od roku 1742 své působení rozšířili piaristé i do Polska, později do rakouských zemí, Uher a Německa., K šíření řádu v našich zemích – Václav Bartůšek, *Dějiny a specifika piaristických gymnázií v českých zemích v 17. a 18. století (od roku 1778)*, in: *Minulost, současnost a budoucnost gymnazijního vzdělání. Sborník referátů z konference konané ve dnech 24. – 25. června 1999 v Jičíně. Z Českého ráje a Podkrkonoší – supplementu 5*, Semily 2000, s. 16-18. – Srov. Václav Bartůšek, *Snahy o založení piaristické koleje v Praze v 17. a v 1. polovině 18. století*, in: *Paginae historiae. Sborník Státního ústředního archivu v Praze (Národního archivu) 10*, 2002, s. 40-71.

Josef Kalasanský umírá v srpnu 1648, v době, kdy byl řád již dva roky zrušený, ale nepřestává doufat v jeho opětovné znovuoobnovení, ke kterému došlo v roce 1698.

Způsob odlišné malby v porovnání s obrazem sv. Expedita není u Jahna ničím neobvyklým, (uveďme příklad později malovaných obrazů pro kapli v Jemčině), a jeho jiné výtvarné ztvárnění může do jisté míry souviset s přáním objednavatele na tradičnější zobrazení tohoto známého světce, a může být ovlivněno příkladem a tvorbou jiných umělců zabývajících se stejným námětem.



Inv. č. O 138, J. Q. Jahn, sv. Josef Kalasanský, 1766, olej, plátno, 295 x 174 cm. Královská kanonie premonstrátů na Strahově.

Na obraze je zachycen hlavní představitel řádu v černém taláru, ke kterému anděl v podobě mladé ženy přivádí malého bosého chlapce v prostém oblečení. Pravou rukou podpírá hocha stojícího na zvýšeném stupínku v jeho váhavém postoji a gestem druhé ruky mu ukazuje na budoucího učitele a zastánce. Hoch drží rozevřenou knihu a dívá se bojácným pohledem na zvednutý prst levé ruky Josefa

Kalasanského, který směřuje k obloze, kde se v imaginárním průhledu objevuje zářící znak řádu, který zde zastupuje nejen oficiální monogram¹⁵⁴, ale i nebeskou moc, zprostředkovanou Pannou Marií, hlavní představitelkou řádu.¹⁵⁵ Červený kardinálský klobouk v pravé spodní části obrazu pak symbolizuje atribut odmítnuté církevní hodnosti.

Motiv dětské chlapecké postavy se neobjevuje v Jahnově tvorbě často, ale přesto máme možnost srovnání, díky grafickému listu Jana Balzera, rytému podle Jana Quirina Jahna snad s námětem Filipa z Neri a Pannou Marií. Chlapec s obdobnou fyziognomií obličej, baculatými tvářemi a poněkud zavalitou a podsaditou postavou je velmi podobný na obou uvedených dílech. Stejně tak polopostavičky andílků v oblacích s purpurovým nádechem, i kompoziční prvky odkazují na Jahnovo malbu a jsou zde i určité spojitosti s obrazem sv. Expedita. Právě modelace oblačné oblohy a ještě více užití stejné barvy nasvědčují souběžnému vzniku těchto pláten v pražském ateliéru oseckého domu.

Obrazy sv. Josefa Kalasanského jsou spojeny zpravidla pouze s kostely a budovami piaristických kolejí. Můžeme se zde setkat s některými scénami ze života světce, tak jak je maloval například Felix Ivo Leicher (1727 – 1812), někdejší odchovanec piaristického gymnázia v Příboře, v obrazech Vidění svatého Josefa Kalasanského, (kolem 1761) z piaristického kostela v Benešově u Prahy nebo obraz se stejným námětem z kostela sv. Jana Křtitele v Mikulově, Sv. Josef Kalasanský před Marií, (asi 1765) je umístěn v Městském muzeu v Moravské Třebové nebo v bývalém piaristickém kostele sv. Valentina v Příboru (okres Nový Jičín) z roku 1764.¹⁵⁶ František Lichtenreiter (1700 – 1775) pak namaloval Josefa Kalasanského do piaristického kostela v Benešově (1749). Nejčastěji bývá Josef Kalasanský zobrazen jako kněz, často v doprovodu dětí, kterým se celý život věnoval. U tohoto námětu je dána poměrně ustálená ikonografie, zpravidla je světec obklopen dětmi v momentě, kdy se jim zjevuje Panna Marie. V některých případech se liší převážně pouze počtem dětí a doplňujícími atributy, jako je tomu na obraze Jana Quirina Jahna, kdy Pannu Marii zde zastupuje piaristický znak.

¹⁵⁴ Ve znaku mají v červeném (modrém) poli monogram MA (Maria), korunovaný s křížkem, pod monogramem zdobí znak zkratka MP ΘΥ (Μετηρ Θεω - Matka Boží), pod kterou je šesticípá hvězda, další provází na každé straně korunku. Celý znak je umístěn v plamenné aureole. – Vlček, *Encyklopedie* (pozn. 119), s. 150.

¹⁵⁵ Mariánská úcta byla v době baroka velmi oblíbená i u jiných řádů například Servitů či Augustiniánů.

¹⁵⁶ Lubomír Slavíček, Příspěvky k poznání díla Felixe Ivo Leichera na severní Moravě, in: *Sborník památkové péče v Severomoravském kraji*, č. 5, 1982.



*J. Q. Jahn, sv. Josef Kalasanský, 1766,
detail chlapce s knihou.*



*J. Q. Jahn, sv. Josef Kalasanský, 1766,
detail svatého zakladatele a monogramu
piaristického řádu.*



*Inv. č. R 44281, Sv. Filip z Neri s Pannou Marií?
Jan Balzer dle J. Q. Jahna
Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze,
sbírka kresby a grafiky.*



*Sv. Filip z Neri?
detail Panny Marie s chlapcem obdobné tělesné stavby
a tváře jako na obraze sv. Josefa Kalasanského.*

Souběžně s předchozím plátnem malovaným obrazem pro kapli piaristů je obraz **sv. Expedita** z roku 1766.¹⁵⁷ Námět sv. Expedita je pro umění druhé poloviny 18. století jevem spíše výjimečným a sama postava světce později vzbuzovala pochyby natolik, že byl ze svazku mučedníků a svatých v roce 1910 vyloučen. Spíše kuriosní reflexí této postavy je slavná a roztomilá báseň Sv. Expeditu od Christiana Morgensterna ze sbírky Šlasi (v českém překladu J. Hiršala). Impulsem k uvedení tohoto světce do Čech je patrně jednání z roku 1761 o zřízení oltáře v kostele Panny Marie před Týnem,¹⁵⁸ pro který v roce 1762 dodal obraz František Karel Palko.¹⁵⁹ Stejný námět, ale výrazově již oprostěný od malby svého učitele, zvolil i Jan Quirin Jahn.



*Inv. č. K 16084, Sv. Expedit, 1766 (?).
kresba tuší, lavírovaná, 418x290 mm.
Návrh ke grafickému listu a shodnému
obrazu sv. Expedita z r. 1766,
signováno »J. Quirinus Jahn Fecit«
Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze,
sbírka kresby a grafiky.*

¹⁵⁷ Preiss, Jan Quirin Jahn (pozn. 25), s. 170.

¹⁵⁸ Preiss, František Karel Palko (pozn. 47), s. 210.

¹⁵⁹ Sv. Expedit, 1762, olej, plátno, 250 x 135 cm, Značeno vlevo dole: "F. C. PALCKO / PIC. REGIS / POLONIAE", Praha 1, Staré Město, kostel P. Marie před Týnem, boční oltář v závěru levé postranní lodi.

Z dochované pečlivě provedené návrhové kresby, která sloužila také jako vzor pro grafické zpracování je patrný rozdíl od Palkova týnského obrazu, zejména v lineárně pojaté kompozici s tužší obrysovostí i odlišným kompozičním schématem se silnými prvky předznamenávajícími klasicismus.

Prvotní informace o sv. Expeditu můžeme nalézt v historických martyrologiích, ale jeho existence je podle některých pozdějších hypotéz sporná.¹⁶⁰ S jeho jménem, (které vzniklo pravděpodobně z přívlastku latinského slova „expeditus“ – označení vojáka v lehkém brnění), se setkáváme u skupiny mučedníků přiřazených v jednom případě k Římu, v jiném k Melitene v Arménii, kde byl údajně jako voják ve čtvrtém století umučen, společně se svými druhy sv. Rufusem, Caiusem, Galatasem, Aristonísem a Hermogenesem. Kult sv. Expedita se rozšířil v jižním Německu a zejména Itálii, kde byl od roku 1781 zvolen jako druhý patron města Acireale na Sicílii. Spíše zajímavým případem světcova uctívání je Expeditovo dnešní patronace u fiktivní republiky Molossia.¹⁶¹

V ikonografii je Expeditus zobrazen jako římský voják oblečený v lehkém šatu s purpurovým pláštěm přes ramena, v pravé ruce s palmovou ratolestí případně křížem s nápisem „Hodie“ (dnes – neodkladně). Expeditus je považován za patrona rychlého konání a rozhodování, poštovníctví a zastáncem rychlých a spravedlivých řešení naléhavých právních a úředních žádostí. Takto je zobrazen i na rytině Johanna Sebastiana Klaubera, kde se zástup lidí dovolává spěšného a spravedlivého vyřízení jejich úředních záležitostí za vydatného přispění patrona, který tak činí pod ochrannou a za pomoci samotného Boha. Expeditus stojící na oblaku šlape pravou nohou na havrana s latinským nápisem „cras“ – ráno, zítra (poukaz na Expeditovo vítězství nad pokušením pozdějšího odkladu). U spodního okraje leží další světcovy atributy v podobě palmy a meče. Sv. Expeditus se objevuje na „svatých obrázcích“ ve střední Evropě poměrně vzácně. Z augsburské rytecké dílny bratrů Josefa Šebestiána (1700–1768) a Jana Křtitele (1712 po 1787) Klauberových pochází rytina sv. Expedita jako římského vojína s věncem na hlavě, držícího v pravici popravčí

¹⁶⁰ Expedit pravděpodobně neexistoval, podle některých martyrologií a kalendářů je jeho jméno slovní hříčkou související s výrazem expedice (spěšně), odkazujícím k příslušnému patronovi a předcházejícím před světcovým jménem. Jiní se domnívají, že jeho jméno vzniklo zkomolením jména Elpidius, jiného světce ze skupiny, v níž byl Expedit uctíván. – Kirschbaum, (pozn. 130), [Myslivec J.] heslo: Expedit s. 212. – Srov. Elizabeth Halamová, *Světcí – Kdo jsou a jak vám pomáhají*, Praha 1996, s. 17.

¹⁶¹ Republika Molossia, založená v roce 1977 je „svrchovaný, nezávislý národ“, ležící na území Spojených států amerických na rozhraní států Nevada a Jižní Kalifornie a patří k jednomu z nejmenších národů na zemi. Více <http://www.molossia.org/stexpeditus.html>, vyhledáno dne 21. 10. 2007.

meč a palmu, který opět šlape na havrana, z jehož zobáku vychází známý nápis a nazad padající postavu ďábla před drobnou scénkou světcova stěti v pozadí. Obdobně je Expeditus zobrazen i na další rytině neznámého autora, kde byla vynechána scénka s postavou ďábla. Převážně v německých zemích je Expeditus zobrazen jak ukazuje na sluneční hodiny a nohou šlape na skřehotajícího havrana.



Inv. č. GKF 8968, Johann Sebastian Klauber, sv. Expedit, (1710 – 1768), rytina, polovina 18. stol?
Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Grafická sbírka, karton 7 č. 2.



Inv. č. GKF 8965, sv. Expedit, rytina neznámého autora.
Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Grafická sbírka, karton 7 č. 2.



Inv. č. 8967, Sv. Expedit ukazující na sluneční hodiny.
Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Grafická sbírka, karton 7 č. 2.



*Inv. č. O 276, J. Q. Jahn, Sv. Expeditus, 1766
olej, plátno, 288, 5 x 193, 5 cm
Královská kanonie premonstrátů na Strahově.*

I na obraze sv. Expedita, provedeného jen s drobnými změnami podle kresby, je patrný odklon a vymanění se ze vzorů Palkovo malby, kdy Jahn hledá svou vlastní cestu pružně reagující na dobové změny v malbě, a nejen tam.

Expeditus je zde zobrazen jako mladý voják s vavřínovým věncem kolem hlavy a purpurovým pláštěm přes ramena. Jeho pohled míří na dvojici puttů z nichž jeden drží kolo, jako atribut rychlé jízdy a druhý slétá dolů a klade mu do ruky palmovou ratolest mučedníka. Mučednickou smrt vyjadřuje i anděl stojící za jeho zády a utírající zakrvácený meč. Pravým kolenem se voják opírá o oblak, na kterém mu jeden ze tří andílků podává listinu s latinským nápisem „periculum in mora“,¹⁶² (čitelný je jen na kresbě sloužící jako předloha obrazu), další pak ukládá do poštovního vaku dopisní obálky.

¹⁶² Nebezpečí z prodlení (podle výroku římského historika Livia) – stav, kdy pouze okamžité jednání může odstranit nenahraditelnou újmu. Vše má svůj čas, a když ho propásneme, tak už se nevrátí. Vše se má konat v čase, který je na to určený a zralý.



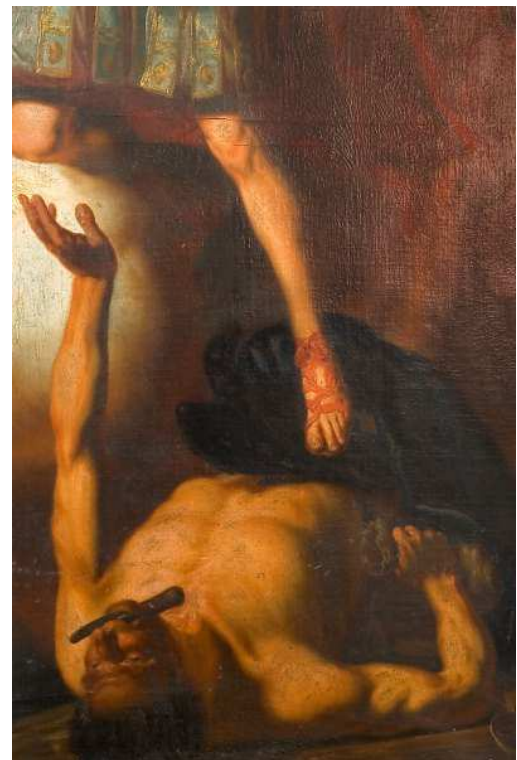
J. Q. Jahn, sv. Expedit, detail s dvojicí andělků nesoucí atributy v podobě mučednické palmy a kola odkazují na rychlou jízdu pod božským dohledem.



J. Q. Jahn, sv. Expedit, detail mladické tváře svěťce.



J. Q. Jahn, sv. Expedit, detail se skupinkou puttů připomínající svými dopisními ležstvy Expeditovo patronát rychlého doručovatele poštovních, právních aj. žádostí.



J. Q. Jahn, sv. Expedit, detail s padlým démonem? držícím měsíc s penězi a nůž v zubech. Současně sním je zobrazen také zastupující symbol havrana.

Levou nohou šlape vojín na havrana na hrudi ležící alegorické mužské postavy, která svírá v ústech nůž a v pravé ruce měšec s penězi. Sudy, bedýnky a košíky, typické Expeditovi atributy, které byly u kresby umístěny v levém dolním rohu, jsou zde redukovány pouze na rozměrný poštovní balík se stylizovanou signaturou „P J Q J“. Pokusím-li se dešifrovat nápis umístěný na poštovním balíku může nést buď pouhou signaturu malíře ve zkrácené podobě značící například pinx Jahn Qurin Jahn, případně vyjadřovat symbolické označení adresáta ve smyslu Palkovi – Jahn Qurin Jahn, neboť kde jinde nežli na poštovních balících se běžně nacházejí nápisy označující adresáta.



Detail se stylizovanou signaturou s překrývajícími se písmeny P J Q J.



Detail balíku s nápisem z obrazu sv. Expedita od Františka Karla Palka, 1762 pro týnský kostel a mědirytu Jana Balzera, provedenou dle Palkova obrazu.

Dramatičnost mračného pozadí je tlumena protikladem chladné a staticky uměřené postavy sv. Expedita. Koloristicky výraznější prvky tyrkysového brnění pak doplňuje rudý plášť světce i obdobně laděné pozadí s prosvítající modrou.

Zřídka kdy užitě zobrazení sv. Expedita se u nás objevuje na některých drobnějších rytinách, později je ryl i Jan Jiří Balzer a mnichovský František Xaver Jungwirth.¹⁶³ Zobrazen je i na fresce malíře Josefa Kramolína v kostele sv. Šimona a Judy ve Štětí.

¹⁶³ Preiss, *František Karel Palko* (pozn. 47), s. 213, pozn. 51.



Oltářní obrazy malované pro kapli loveckého zámku Jemčina 1767 – 1768.

Po předčasném návratu z Vídně¹⁶⁴ se Jan Quirin Jahn vedle správcovství pražského oseckého domu věnoval celé řadě zakázek. Významnější objednávku obdržel v roce 1768 opětovně od hraběte Prokopa Vojtěcha Černína, a to na výzdobu kaple sv. Jana Nepomuckého v nově upraveném loveckého zámku Jemčina. Kaple byla vystavěna v letech 1767 – 1769¹⁶⁵ a Jahn se podílen na její výzdobě jednak freskovou malbou¹⁶⁶ s Janem Nepomuckým, a dále dvěma obrazy¹⁶⁷, pro hlavní oltář a jeden oltář boční.¹⁶⁸

Bohaté, ve dřevě zdobené rámování obou obrazů¹⁶⁹ se společně s díly zachovalo v původním stavu, bez polychromie, která patrně nebyla užita ani původně. Obraz (dříve hlavního oltáře) **sv. Jan Nepomucký ve vězení**, je datován do roku 1768.¹⁷⁰ Po zrušení zámecké kaple roku 1923 byl obraz nejprve přenesen na zámek v Jindřichově Hradci¹⁷¹ a v červnu 2001, společně s druhým obrazem sv. Eligia, umístěn v klášteře Zlatá Koruna.

¹⁶⁴ Krátce po provedení prací pro piaristickou kolej odjíždí Jahn do Vídně, aby na Akademii výtvarných umění předložil obraz Panny Marie s Ježíškem (nezvěstné), za který byl 15. 2. 1767 přijat za člena akademie. Jak je již zmíněno v úvodu, pobyl zde poměrně krátkou dobu a vzhledem k bolestné události spojené s úmrtím svého otce se v květnu vrací zpět do Prahy.

¹⁶⁵ Stavba kaple dle účtů z let 1766 – 1769 přišla na 25.452 zl. 49 kr ¼ denaru. Hradecký probošt Jandera již 1767 věnoval kapli relikvie sv. Jana Nepomuckého a konzistoř požádala o povolení ke sloužení mši sv. kázání v kapli, zvláště na svátek sv. Jana. Ta vyhověla již 20. března 1767; 1. června 1768 vydal Prokop Vojtěch Černín zakládací listinu kaple sv. Jana na Jemništi, s dotací 2000 zlatých, z jejichž výtěžku by se kupovaly potřebné bohoslužebné předměty; fundace tato byla vložena do zemských desek na panství Vinoř. V první říjnové neděli 1769 byla nová kaple slavnostně otevřena. – Jan Muk, Lovčí zámek Jemčina u Jindřichova Hradce a jeho okolí v minulosti, in: *zvláštní otisk z Ohlasu od Nežárky*, Jindřichův Hradec 1939, s. 51.

¹⁶⁶ Jahn dostal 29. ledna 1779 (správně 1770) za fresky 500 zl. Ibidem, s. 50.

¹⁶⁷ Jan Quirin Jahn, jenž podle instrukcí hraběte, tlumočených mu malířem Steinem (správně Steinlem), vytvořil i hlavní oltářní obraz, představující sv. Jana v žaláři, jemuž se zjevují dva andělé. Vedle hlavního oltáře vpravo byl pořízen oltář sv. Eulogia, taktéž s Jahnovým obrazem. Ibidem, s. 50.

¹⁶⁸ V soupisu J. Nováka jsou v kapli uvedeny původně oltáře tři, hlavní oltář sv. Jana Nepomuckého, postraní levý P. Marie cellské, pravý sv. Elogia. Oltáře byly provedeny z modrého hlazeného mramoru, uprostřed s červeným štítkem. Tumba hlavního oltáře stála 300 zl., a je snad dílem jakéhosi Seela nebo Seelena, který rovněž udělal mramorové zábradlí za 400 zl. Tumby vedlejších oltářů vytesal kameník Brož za 150 zl. – J. Novák, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Jindřichohradeckém*, XIV, Jindřichův Hradec, Praha, 1901, s. 302.

¹⁶⁹ Dřevěné řezbované rámy jsou dílem dačického sochaře Matouše Strahovského.

¹⁷⁰ Na jaře nebo v létě roku 1768 byl patrně Jahn vyzván, aby předložil návrh obrazu, protože 8. 8. 1768 oznámil Černínský účetní, že na základě písemného vyjádření hraběte Prokopa Vojtěcha Černína, půjde druhý den k malíři Jahnovi dojednat vyhotovení obrazu. – Preiss, Jan Quirin Jahn (pozn. 25), s. 171, – Jahn dostal za obraz zaplacen 52 zlatých 15 krejcarů. – Srov. Muk (pozn. 165), s. 50.; účty i korespondence ve fasciklu Jemčina ve Státním archivu v Jindřichově Hradci, – Srov. též viz Herain (pozn. 8), zde s datem 1769, s. 21.

¹⁷¹ Dopis Biskupské konzistoře v Českých Budějovicích ze dne 16. února 1923 adresovaném Černínskému patronátnímu úřadu v Jindřichově Hradci o zrušení kaple v loveckém zámku Jemčina a převezení předmětů do zámecké kaple sv. Ducha v Jindřichově Hradci. Státní oblastní archiv v Třeboni, pracoviště Jindřichův Hradec. Archiv panství Hradec.

Jako jedna z mála Jahnových prací (kromě dvou kreseb, jediné plátno) byl obraz instalován na souborné výstavě „Pražské baroko I.“ v roce 1938.¹⁷²

Téma obrazu patří k jednomu ze základních témat malby českého baroka a v Jemčině je logicky svázáno se zasvěcením kaple, pro kterou byl objednáán. Osobě svatého Jana Nepomuckého,¹⁷³ byla věnována neobyčejná úcta v umění oficiálním i lidovém. Jeho kult byl neobyčejně živý už po Janově beatifikaci v roce 1721 a v ruce 1729 následující kanonizace jej pak rozšířila i za hranice Čech.¹⁷⁴

Scéna zobrazující Jana z Nepomuku ve vězení je v případě oltářních obrazů námětem méně obvyklým.¹⁷⁵ Častěji se objevuje u lidových devocionálií, zejména klášterních prací.¹⁷⁶ V současné odborné literatuře se s tímto motivem setkáváme také velmi zřídka, i když Janovo uvěznění a mučení je dle pozdější legendy obecně známé. Světec je na plátně zachycen ve vězeňské cele, kam byl uvržen po neshodách mezi králem Václavem IV. a arcibiskupem Janem z Jenštejna o obsazení kladrubského opatství. Arcibiskup vyvázl z vyhrocené situace útekem, ale jeho spolupracovníci byli zatčeni, vyslýcháni a mučeni, zvláště tvrdě pak Jan, který podle legendy¹⁷⁷ údajně odmítl prozradit zpovědní tajemství královny Žofie. Janova mlčenlivost a oddanost kněžskému poslání ho nakonec stála život. Podleh mučení a byl roku 1393 vhozen do řeky Vltavy.¹⁷⁸

¹⁷² Katalog výstavy Pražské baroko, I., Praha 1938, str. 118, č. kat. 754.

¹⁷³ Jan narozený kolem roku 1350 v Pomuku studoval práva v Praze a v Padově. Roku 1389 byl jmenován arcibiskupem Janem z Jenštejna do funkce generálního vikáře pražské arcidiecéze.

¹⁷⁴ Svatojánský kult se nejvíce rozšířil v 17. a na počátku 18. století, společně s kroky k jeho oficiálnímu uznání. Snahy o jeho svatořečení byly živeny především z Čech a z Vídně, ozývali se však hlasy i z Itálie. Rozhodnutí kongregace ritu dekretum, podepsaným papežem Inocencem XIII. dne 25. června 1721, byl Jan Nepomucký prohlášen za blahoslavence, což se zvláště v Čechách setkało s velkým ohlasem. Známé jsou dekorace čestného nádvoří před průčelím katedrály sv. Víta v gotizujících formách navrhnuté Janem Ferdinandem Schorem. Úcta se rozšířila z Prahy dále do Pomuku, později do západních Čech a dále do českých zemí až za jejich hranice.

¹⁷⁵ Ikonografie Jana Nepomuckého prodělala během svého vývoje řadu změn. V ranné podobě počátku 17. století je Jan Nepomucký zobrazován jako prostovlasý vousatý muž se svatozářím, v tmavém kanovníckém obleku. Později se na základě svatojánské legendy rozšířily náměty s Janem Nepomuckým například o zpověď královny, Jan před Václavem IV., scéna zatčení, mučení ohněm, svržení Jana Nepomuka z mostu do Vltavy, záchránění jeho mrtvol, nalezení jeho neporušeného jazyka, Jana Nepomucký jako poutník do Staré Boleslavi, Johánek mezi českými zemskými patrony, zobrazení mrtvého Jana Nepomuckého a různé varianty stojícího Jana Nepomuckého v kanovníckém oděvu s křížem a palmou v ruce.

¹⁷⁶ Jan Royt, Sv. Jan Nepomucký ve vězení, ed. V. Ledvinka, V. Vlnas, in: *Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740*, Praha 2005, s. 473–479.

¹⁷⁷ Rozsáhlá legenda o sv. Janu Nepomuckém opředená historickými nejasnostmi a spory obsahuje mnoho pozdějších doplněných údajů k jeho životu, často značně nekritických, jak bylo v době baroka běžné. Jejich utřídění a doplnění pak následně provedl v letech 1670–71 Bohuslav Balbín. – Srov. Vít Vlnas, *Jan Nepomucký, česká legenda*, Praha 1993.

¹⁷⁸ Jan Nepomucký je vnímán také jako patron mostů a přímlyvce na pomoc proti povodním.



Inv. č. JH 697, J. Q. Jahn, Sv. Jan Nepomucký ve vězení, 1768, olej, plátno, 213 x 115 cm. Zápůjčka zámku v Jindřichově Hradci do expozice v klášteře Zlatá koruna.

Janovo věznění, které předcházelo pozdějšímu umučení a smrti je vylíčeno v legendě Bohuslava Balbína, a poprvé ji zmínil arcibiskup Jan z Jenštejna ve své stížnosti na krále Václava adresované papežské kurii. O věznění se zmiňuje i Václav Hájek z Libočan ve své Kronice české z roku 1541. Balbín ve svém spise Vita B. Joannis Nepomuceni martyris píše o Janově dvojitým uvěznění; při prvním je odveden do kobky, kde strávil několik dní a král Václav IV. se ho marně snažil uplatit nabízenými církevními hodnostmi. Po Janově odmítnutí byl mučen natažením na skřipci. Zázračně se však uzdravil a v předtuše své brzké smrti vykonal pouť do Staré Boleslavi k Paladiu země české. Po té byl na Pražském hradě znovu zatčen a odveden do vězení.¹⁷⁹ Hmotnou autentičnost vězení, ve kterém byl Jan mučen, případně pouze

¹⁷⁹ Royt, Sv. Jan Nepomucký (pozn. 176), s. 475.

kobky do které byl na několik dní uzavřen, není možné uspokojivě objasnit, je ale namístě podotknout, že místo spojené s Janovým vězněním nebylo církví výrazněji propagováno ani oficiálně uznáno. Jistě to má souvislost i s nejasnostmi ohledně skutečného umístění, kdy se jako možné příklady uvádí Bílá věž na pražském hradě, věž zvaná Daliborka, nebo sousední dům purkrabství.¹⁸⁰

Na obraze je sv. Jan Nepomucký zobrazen v temné místnosti cely, kam malým zamřížovaným oknem proniká slabý proud světla. Sedí na vězeňské lavici, ke které je přikován za pravou nohu těžkým řetězem. Ruce sepnuté k modlitbě má položené na rozevřené knize v klíně. Oděn je do černé kleriky s bílým kolárkem a černého pláště.¹⁸¹ Na prsou má zavěšen mariánský medailon se staroboleslavským paladiem. S klidem ve tváři upíná svůj pohled na anděla v podobě mladého jinocha, ležícího na bělavém oblaku, který se volně vznáší uprostřed místnosti. Anděl drží v levé ruce mučednické symboly v podobě palmové ratolesti a vavřínového věnce a druhou rukou ukazuje prstem na pětici hvězd v horní části obrazu, které dle legendy plály kolem světceva těla poté, co byl vhozen do proudu Vltavy, případně osvětlovaly místo, kde bylo světcevo tělo nalezeno. Za postavou ležícího anděla je drobnější andílek, který si přikládá ukazováček pravé ruky ke rtům na znamení Janovy mlčenlivosti a zachování zpovědního tajemství. V pravém dolním rohu obrazu nalézáme nástroje, kterými byl světec mučen – provaz, jímž byl natahován na skřípec, svíce, kterými byl pálen do boků a železné holenice.



*J. Q. Jahn, sv. Jan Nepomucký ve vězení,
detail s okov a svícemi*



*Zbytky mramorového oltáře v kapli sv. Jana
Nepomuckého, zámek Jemčina, foto: web Jemčina.*

¹⁸⁰ K otázce místa Janovo věznění se nejvíce přiblížil Jan Royt, při průzkumu Ludvíkova křídla Pražského hradu, kde našel domnělou celu, v podobě, jak ji jako údajné vězení označila těsně po roce 1722 úzká skupina věřících úředníků České komory a nechala vyzdobit nástěnnými malbami, sochou světce a zdobenou mříží. *Ibidem*, s. 477.

¹⁸¹ Takto oblečen je mimo jiné i jako poutník ke staroboleslavskému paladiu na Reinerově obraze v kapli sv. Jana Nepomuckého v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě. Nejrozsáhlejší svatojánské cykly zdobí kostel sv. Jana Nepomuckého na Hradčanech a chrám sv. Jana Nepomuckého na Skalce.

Působnost obrazu je založena na zvýšeném kontrastu mezi tlumenou barevností cely, v níž převažují odstíny hnědí a okrů a mohutným bělostným oblakem. Jasnější tóny se objevují i na okrově žluté bederní roušce na oblaku ležícího anděla, i inkarnátových tónech jeho těla. Kvalitní malba zaujme svou jemnou barevností i oduševnělou atmosférou, zvláště pak v postavě Jana s citlivě modelovanou tváří, která dobře zrcadlí kajícnost i předtuchu blízké mučednické smrti. Hutnými nánosy běloby modelovaný oblak pak vyvažuje kouřový opar v hnědavém interiéru cely a černý, věrně podaný talár kněze a saténově lesklá drapérie anděla.

Podobně jako sv. Jan Nepomucký byl vězněn i kontroverzní moravský katolický kněz a farář v Holešově Sv. Jan Sarkander (1576 – 1620), kterého s Janovým martyriem pojilo neprozrazené zpovědní tajemství. Scény jeho mučení ve vězení jsou zobrazovány v podobě rytin například v ilustraci z *Domus pietatis* (Praha 1680), i v nástěnných malbách jeho věznění a mučednické smrti zobrazený v Sankadrově kapli v Olomouci, na jejímž místě dříve bývalo městské vězení a mučírna, a kde je rovněž umístěna socha sv. Jana Nepomuckého.¹⁸²



*J. Q. Jahn, sv. Jan Nepomucký ve vězení,
detail andělů s atributy a gesty odkazující na hvězdnou oblohu a Janovu mlčenlivost.*

¹⁸² Sarkander byl obviněn, že domlouval vpád polského vojska a vedl tajná jednání v Polsku. Odmítl vypovědět pod slibem zpovědního tajemství, co mu svěřil Popel z Lobkovic. Byl uvězněn a na následky mučení nakonec podlehl. Umučení kněze vyvolalo okamžitě značné pobouření. Jeho kult jako mučedníka se poměrně brzy rozšířil nejen na Moravě, ale i v Polsku a Čech. Dne 15. září 1859 ho papež Pius IX. blahorečil, a 21. května 1995 byl v Olomouci papežem Janem Pavlem II. svatořečen.

Sarkandrova kaple - [http://cs.wikipedia.org/wiki/Sarkandrova_kaple_\(Olomouc\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Sarkandrova_kaple_(Olomouc)), vyhledáno 20. 9. 2007.

Obraz **Sv. Eligia**,¹⁸³ patrona kovářů, byl původně umístěn rovněž v kapli loveckého zámku v Jemčině, a to na pravém bočním oltáři. Podobně jako předchozí plátno z hlavního oltáře, je i on zasazen do reliéfně řezaného rámu, navíc doplněném o poprsí andílků.

Svatý Eligius¹⁸⁴ se narodil kolem roku 588 v galsko – románské rodině ve vsi Chatelack poblíž francouzského města Limoges. Od mládí jevil vlohy ke kreslení a uměleckému řemeslu. Rodiče ho proto dali do učení k zlatníkovi Abbovi v Limoges, kde se brzy projevil jeho talent a zručnost v klenotnickém řemesle. Asi jako třicetiletý odchází do Paříže, kde se pověst o jeho dovednosti brzy rozšířila. Královský pokladník ho doporučil králi Chlotarovi II., pro kterého dle zadaného nákresu, vytvořil perlový trůn a z ušetřeného materiálu ještě druhý, menší. Spokojenost krále s odvedenou prací i poctivým jednáním zajistila sv. Eligiovi plnou důvěru a místo královského zlatníka. Sv. Eligius získal i přízeň královo syna Dagoberta I. a když Dagobert převzal vládu, stal se sv. Eligius jeho hlavním rádcem. Vedle své zlatnické profese zůstal sv. Eligius věrným křesťanem. Vyznačoval se velkým sociálním cítěním, sjednával mírové smlouvy, vykupoval vězně z otroctví a zakládal kláštery a špitály, (když dostal darem statek Solignac u Limoges založil roku 631 u něj rozsáhlý klášter, a uvedl do něho mnichy řádu sv. Benedikta, v Paříži založil panenský klášter, s první představenou svatou Auruou).

V pozdějším věku začal Eligius žít mnišským životem podle řehole irského mnicha sv. Kolumbána, a ve svých asi padesáti letech se vzal úřadu mincmistra a stal se knězem. Roku 640 pak byl ustanoven biskupem noyonským a tournayským jako nástupce zesnulého svatého Acharia. Jeho přítel, kancléř Audoen (Ouen), pak biskupem remešským. Sv. Eligius se ujal horlivě svého úřadu. Jako klerik byl právě tak úspěšný jako řemeslník. Především se snažil obnovit církevní kázeň v duchovenstvu a mezi lidem. Snažil se potlačit pohanské pověry a vydával se na

¹⁸³ Preiss uvádí, že podle vyúčtování z ledna 1769 bylo Jahnovi za obraz vyplaceno 130 zlatých, viz účet ze Státního archivu v Jindřichově Hradci. – Preiss, Jan Quirin Jahn (pozn. 25), s. 171. – Srov. Novák (pozn. 168), který píše 60 zlatých s. 302. – Tato částka je pravděpodobnější, vzhledem k výši sumy obdržené za předešlý obraz sv. Jana Nepomuckého. Novák dále uvádí, v pozn. 6, že za tento oltář dostal Strahovský 130 zlatých, což je částka týkající se provedení samotného oltáře.

¹⁸⁴ K Eligiovi – Beneš Metod Kulda, *Církevní rok – kniha naučná pro každý stav i věk I*, Praha 1880, s. 22-26. – Isidor Vondruška, *Životopisy svatých v pořadí dějin církevních II*, Praha 1931, s. 168-170. – František Ekert, *Církev vítězná – Životy svatých a světců Božích IV*, Praha 1899, s. 609-614. – Hana Pátková, Svätý Eligius, svätý Lukáš a cechovní patroni ve středověkých Čechách, P. Kubín, H. Pátková, T. Petráček (ed.), in: *Světcí a jejich kult ve středověku*, Sborník KTF UK, dějiny umění-historie IV. Praha 2006, s. 221-227. – Hana Pátková (ed.), *Z Noyonu do Prahy: kult svatého Eligia ve středověkých Čechách*, Praha 2006. – Kirschbaum (pozn. 130), [Werner, F.] heslo Eligius, s. 122-128.

apoštolské cesty za obracení pohanů u barbarských kmenů žijících podél severního pobřeží Flander. Odtud se také nazývá „apoštolem Flanderska“. Jako rádce královny regentky Bathildy, dříve anglosaské otrokyně, vydal zákony zaručující otrokům právo na odpočinek ve sváteční dny. Ve funkci biskupa pak setrval přibližně dvacet let, až do své smrti v roce 659. Královna Bathilda nechala zhotovit honosný náhrobní pomník v Noyonu, kde se doposud nachází velká část Eligiovo ostatků. Eligius je také patronem noyonské katedrály.¹⁸⁵ Již za svého života působil na královském dvoře mocným a příkladným vlivem a jeho druh Audeon/Ouen, sepsal ve třech knihách jeho život.¹⁸⁶ V pozdním středověku byl Eligius oblíben po celé Evropě.

Díky svým schopnostem při zpracování cenného kovu se stal patronem klenotníků, zlatníků a řemesel pracujících s kovem,¹⁸⁷ tedy i patronem kovářů. Protože kováři byli ve středověku nejvýznamnějšími léčiteli koní, stal se i patronem jejich léčitelské činnosti a později i veterinární medicíny.

Kult sv. Eligia pochází původně z Francie a v Čechách je doložen již od poloviny 14. století¹⁸⁸ a to zvláště pak ve spojení s prostředím pražských zlatníků,

¹⁸⁵ Ostatky svatého Eligia uchovávaných v Noionu nejsou zcela bez problémů. Eligius byl totiž původně pohřben v kostele benediktinského opatství Saint Loup, které sám založil, vedle oltáře. Za rok ho nechala královna Bathilda přemístit do výklenku nad oltář. Roku 1183 otevřel opat Rainaud stříbrný relikviář, v němž měly být Eligiovy ostatky. Skutečně tam byly, a nadto ještě dva velké hřeby z ostatků svatých, které za svého života našel sám Eligius. V prosinci roku 1255 však kanovníci místní kapituly také našli ostatky – ve zlatém relikviáři v Noionské katedrále. Obě svatyně pečovaly o relikvie a obě trvaly na tom, že právě ty jejich jsou ty pravé. – Pátková, *Z Noyonu* (pozn. 184), s. 11.

¹⁸⁶ Eligius byl uctíván poměrně brzy po smrti a nezmizel z paměti blízkých pokolení. Zasluhu na tom má zřejmě i jeho přítel remešský biskup Adoen – Ouen, která sepsal Eligiovo životopis. Ve Francii nabyt kult mnoho podob v Pikardii – oblasti jeho diecéze byl intenzivní stejně jako v sousední Normandii, oblíbený byl i v okolí Limoges, odkud pocházel. Již v této době se jeho patronát vztahuje nejen na zlatníky a kováře, ale i koně. – *Ibidem*, s. 9.

¹⁸⁷ Například zámečníci, kovodělníci, mincmistři, rytci, zbrojíři, nožíři, puškaři, hodináři, sedláci, koláři, sedláci, povozníci, kočí, automechanici, výrobci lamp, košíkáři.

¹⁸⁸ Kostelů, kaplí a oltářů zasvěcených sv. Eligiovi je ve středověkých Čechách poměrně málo. Nejstarší doklady o oltáři pocházejí z roku 1390 v kostele sv. Martina ve Zdi, k němuž se dále vztahuje letopočet 1513, kde odkázal Václav Holec z Květnice 10 kop míšeňských grošů kaplanu kaple sv. Eligia, z čehož vyplývá, že se Václav Holec zřejmě výrazně podílel na pozdější přestavbě kostela, jejíž součástí byla i výstavba eligiovské kaple. Dalším byl dnes již neexistující kostel sv. Martina Menšího. Tento kostel se ve 40. letech 15. století nazýval kostel sv. Eligia a zlatníci tam konali své cechovní bohoslužby. Začátkem 90. let 16. století, ale postoupili kostel jezuitům a kaple později zanikla po přestavbě Anselmem Luragem na jezuitské koleje a pražští zlatníci přenesli své bohoslužby do již zmíněného kostela sv. Martina ve Zdi. Ze samého počátku 15. století pochází údaj o oltáři sv. Eligia v kostele Božího Těla a sv. Barbory v Kutné Hoře a nesl dvojí zasvěcení – sv. Eligiovi a sv. Tomáši. Spojení s patronátem sv. Eligia je zřejmý pro vysokou koncentraci kovodělných řemesel v Kutné Hoře a zejména ražbou mincí. Další zprávy pocházející z jihu Čech, které i v pohusitském období zůstaly katolické a jsou z druhé poloviny 15. století. Roku 1460 byl založen skupinový oltář ve farním kostele sv. Víta v Českém Krumlově zasvěcen také sv. Eligiovi. Roku 1482, je uváděn oltář sv. Eligia v kapli sv. Zikmunda ve farním kostele města Českých Budějovic. Jako další město, které patřilo sice mimo vlastní území Čech i pražské arcidiecéze, lze zmínit Cheb. Území Chebska patřilo do řezenské diecéze a lišilo se správní strukturou od většiny Čech. Svou polohou na cestě ze západu do českého vnitrozemí, ale mohlo být místem přenosu nových informací i vlivů se silnými komunikačními vazbami. Z konce 15. či z počátku 16. století pochází zpráva, že chebský cech kovářů a kolářů slaví svátek sv. Eligia. Jiná možnost šíření úcty ke sv. Eligiovi do Čech, potažmo do Prahy, byla

jako jejich hlavní patron.¹⁸⁹ S tímto patronátem je spojena také jedna z nejvýznamnějších dochovaných středověkých památek na našem území a Evropě vůbec, zlatnický cechovní poklad, uložený dnes v Národním muzeu v Praze. Jde o soubor dokumentů a uměleckých předmětů vztahujících se k tomuto světcovi cenný nejen svým významem a stářím, ale i dochovaným množstvím relikvií. Obsahuje řadu artefaktů, mimo jiné i Mitrový relikviář, darovaný zlatnické korporaci Karlem IV. po jeho návratu z Francie roku 1378.¹⁹⁰ V souvislosti s eligioevským kultem vznikly ještě další předměty, především čtyři rukopisy¹⁹¹, obsahující život sv. Eligia a oficia o jeho svátcích.

S pražským cechem zlatníků je spojená i kresba Karla Škréty,¹⁹² kde je sv. Eligius, znázorněn v biskupském rouše s mitrou a berlou jako biskup v Tours. Na stole po jeho pravé ruce se nacházejí jeho atributy, zlatnické nástroje, dva relikviáře, jeden ve formě ruky, druhý ve tvaru biskupské mitry – připomínka zlaté hlavy, kterou vytvořil pro merovejského krále. V pozadí kresby je patrný pohled do zlatnické dílny s výhní a čilým pracovním ruchem. Podle Škrétyovy kresby¹⁹³ vytvořil Melchior Küsell mědiryt¹⁹⁴ podobné kompozice, ale s větším počtem detailů, zejména zlatnického náčiní. Podle nápisu na rytině i doplněných zlatnických nástrojů je

cestou z Vídně, kdy korporace obou měst udržovaly zřejmě ve 14. století těsné kontakty a statuta vídeňských zlatníků byla výrazně ovlivněna statuty zlatníků pražských a patrně i statuty pražských malířů. Patrně z nejstarších možností šíření úcty v českých zemích, které začaly působit ještě před vznikem měst a rozvojem městského řemesla, bylo některými francovskými řády, například cisterciáky, kteří slavili sv. Eligia od roku 1230. Jiný zdroj šíření kultu lze uvést i za pomoci literárního díla *Legenda aurea* – Jakuba de Voragine. Legendu o sv. Eligiovi původně sice neobsahovala, ta byla později v některých regionech doplněna, jak je patrné z různých dochovaných rukopisů na území Čech. Výskyt tohoto světce je zde ale velmi malý. – Pátková, *Z Noyonu* (pozn. 184), s. 14-19.

¹⁸⁹ Patronát světce nad určitým řemeslem nebo jinou profesí se ve středověku rozvíjel velmi pozvolna a až do 13. století jich bylo poměrně málo. Záštitu sv. Eligia nad zlatníky a kovodělnými řemesly je zde v jasně viditelné spojitosti mezi prací řemeslníků a původní profesí patrona.

¹⁹⁰ Latinský nápis na gotickém relikviáři ve tvaru mitry nám potvrzuje jeho darování římským císařem a českým králem pražským zlatníkům IV., který Karel ho obdržel od krále Francie, Pátková, *Z Noyonu* (pozn. 184), s. 7. – K autentičnosti relikvie srov. Idem, s. 176-177.

¹⁹¹ Skupina čtyř rukopisů Audoenovy legendy se prostřednictvím Karla IV., který cestoval rovněž přes Noion dostala také do Prahy. – Pátková, *Ibidem*, s. 10.

¹⁹² K 1988, Karel Škréta, sv. Eligius, asi 40. léta 17. století, kresba perem na grafitové podkresbě, lavírovaná tuší a bělobou vysvětlovaná na světle okrovém papíře, 260 x 183 mm, Národní galerie v Praze, sbírka kresby a grafiky.

¹⁹³ Podle kresebného návrhu provedl Škréta nám dnes neznámý obraz sv. Eligia, který byl umístěn v sakristii augustiniánského kostela sv. Václava na Zderaze o kterém referuje Jahn, 1776, s. 325, Dlabačův údaj (III, 1815, s. 17) o obraze sv. Eligia v kostele sv. Martina ve Zdi je nesprávný a vznikl pravděpodobně záměnou s tamním, dnes ztraceným obrazem sv. Jana Evangelisty (Jahn, 1776, s. 325). – Jaromír Neumann, *Karel Škréta 1610-1674*, (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1974, s. 230-231.

¹⁹⁴ Melchior Küsell – mědiryt označený vlevo: C. Screti del., vpravo: Melchior Küsell sculp., 262 x 174 mm, pod nímž je nápis: „S. ELIGIUS Noviomeissis Episcopus, ab amore in DEUM et charitate in proximum, electione caenobiorum, sublevatione egenorum, redemptione captivorum, miraculorum multitudine et varietate illustrissimus; ob artis praestantiam Aurifabrorum Patronus.“

možné, že objednavateli Škrétova návrhu a Küsselovy rytiny byli pražští zlatníci pro svou eligiovskou kapli, stojící tehdy ještě v prostorách pozdějšího jezuitského Klementina. Biskupská mitra na relikviářové bustě na stole může být narážkou na biskupskou mitru sv. Eligia, darovanou pražským zlatníkům Karlem IV. Tuto mitru zlatníci na svátek svého patrona každoročně vystavovali a slavnostně si ji nasazovali na hlavu¹⁹⁵. Obdobně je sv. Eligius zobrazen i na devoční grafice od Josefa Aloise Drdy nebo Jana Františka Fischera.



Inv. č. GKF 1235, Josef Alois Drda (1782 – 1833), Sv. Eligius, mědirytina podle obrazu z kaple sv. Eligia v Praze, dole na pásce nápis: St. ELIGIUS Aurifabrorum Patronus, signováno vlevo dole: Sezei, u: gesto: v. J: A: Drda. Deska této rytiny, i když jako nepatřičná, je uložena v kolekci zlatnického pokladu sv. Elogia. Královská kanonie premonstrátů na Strahově, grafická sbírka.



Sv. Eligius, titulní strana s mědirytem Jana Františka Fischera (†1740), vydaným až po jeho smrti v roce 1771 k textu anonymního autora „Vejtah života svatého Eligia biskupa“, vytištěná v Praze u Karla Josefa Jaurmicha, signováno v grafice vpravo dole: J. Fischer Pragae, knihovna Královská kanonie premonstrátů na Strahově.

¹⁹⁵ Ekert, *Církev vítězná*, (pozn. 184), s. 614.

Všechny tyto předešlé práce jsou spojené s zlatníky a svědčí o poměrně jasně definovaných kompozičních osnovách v zobrazování jejich patrona. Ikonograficky se ustálily v zobrazení Eligia jako stojícího biskupa u oltářní menzy, s liturgickými a votivními předměty (kadidelnice, loďka na kadidlo, soška světce a busta biskupa s mitrou, kalich, oltářní kříž), odkazujícími k dřívějšímu povolání mincmistra a zlatníka a jeho biskupské funkci.

Způsob jakým je Eligius zpodoběn na obraze z jemčinské kaple je pro území Čech méně obvyklý. V tomto případě je světec zobrazen jako kovář patrně na přání objednavatele, v souvislosti s jeho hřebčínou na jemčinském panství.¹⁹⁶ Eligiova patronace kovářů a veterinářů, dobře zapadla do ikonografického programu spojeného s chovem koní. Eligiovův zájem o koně je zobrazen i v malbě na skle v dómu ve Freiburgu, kde je zachycený legendou tlumočený zázrak, při kterém biskup při kování neklidného koně nejdříve koni odňal nohu, aby ji mohl v klidu podkovat a pak mu ji znovu zázračně připojil. Scénka s koněm je vylíčena i na středověkém akvarelu J. Kornerupa nebo lavírované perokresbě neznámého autora z roku 1635.



J. Kornerup, Sv. Eligius okouvá neklidného koně, akvarel, papír, kol. 1400, www.ds-bladet.dk vyhledáno dne 26. 11. 2007.



Sv. Eligius jako kovář, lavírovaná perokresba, 1635 signováno dole veprostřed: "Cd:F 16.35 IP". 20,8 x 195mm www.kettererkunst.de vyhledáno dne 26. 11. 2007.

¹⁹⁶ Námět sv. Eligia byl vymalován na Jemčíně již dříve hradeckým malířem Františkem Reichem, v konírně na III. nádvoří nad krbem, kde byla freska sv. Eligia jak okovává koně. Ta byla později podle Dr. Jana Nováka nešťastně přemalována Stránským malířem Křesadlem. – Srov. Novák (pozn. 168), s. 297.

Jak dokládají uvedené práce, zobrazení sv. Eligia ve spojení s kovářskou profesí se objevovaly již ve středověku. Diptych antverpského malíře Franse d. J. Franckena (1581 – 1642), dokonce kombinuje dva náměty, kde je na jedné desce Eligius zobrazen jako kovář a na druhé je již svěcen na biskupa.



Inv.č. JH 698, J. Q. Jahn, Sv. Eligius, 1768, olej, plátno, rokokový rám od řezbáře Matouše Strahovského.

Na obraze od Jana Quirina Jahna je sv. Eligius zobrazen¹⁹⁷ jako muž mohutnější postavy, kulatého obličjeje s měkkými rysy. Stojí v lehkém záklonu a pravou rukou se opírá o kovadlinu, ve které drží kladívko, tvarem určené spíše k jemnější práci. Oděn je do modré vesty, a bílé košile s vykasanými rukávy a bílým nákrčníkem, který se podobá kněžskému kolárku, jako by se Eligius jen nakrátko převlékl k práci, přehodiv si ještě přes sebe kovářskou zástěru.

¹⁹⁷ Další zobrazení sv. Eligia – zobrazen jako biskup s biskupskou berlou v pravé ruce nebo mladý měšťan, zlatník či kovář – v zlatnické dílně nebo kovárně, okouvá uťatou koňskou nohu, drží kleštěmi za nos ženu (ďábel), s doplňujícími atributy – kleště, kladivo, kovadlina, podkova, zlatnické nářadí, kalich, zlatnické váhy.

Tradiční exaltovaný výraz tváře světce s očima obrácenýma směrem vzhůru je jedním ze znaků jeho svaté osoby. Snad ještě svatozář nad jeho hlavou a ruka položená na prsou hovoří o chvílích hlubokého duševního prožitku, který jako by ho vytrhl uprostřed kovářské práce. K tomu odkazuje i scénka v pozadí, kde v obloukovém průhledu z dílny je na krajinném horizontu zobrazen stojící kůň pod přístřeškem, s dvojicí pomocníků. Tím je připomenut Eligiův patronát a s ním spojený legendární zázrak, při podkování neklidného koně. Dalšími doprovodnými atributy jsou kovářské kleště, měch a odznak pozdější biskupské hodnosti v podobě mitry umístěné v pravém rohu dílny.



J. Q. Jahn, Sv. Eligius, 1768, detail světce.



J. Q. Jahn, Sv. Eligius, 1768, detail s atributy a scénou s neklidným koněm v pozadí.

Eligius, ač svou uhlazenou, pečlivě konturovanou malbou poněkud statického provedení, je společně s obrazem sv. Jana Nepomuckého, který přesvědčuje svým malířským projevem, vyváženou kompozicí, uvolněným malířským rukopisem i teplou a harmonickou barevností, názorným příkladem Jahnovo tvůrčích schopností, které zde projevil a řadí tato díla k více než dobovému průměru. Současně jsou nepoměrně kvalitnější, nežli chladná a poněkud ztuhlá fresková malba jemčinské kaple.



Sv. Filip Nerijský v kapli sv. Jana Křtitele v katedrále sv. Víta v Praze 1772.

Plátno zavěšené dnes na stěně kaple,¹⁹⁸ ikonograficky svázané s italským světcem **sv. Filipem z Neri**,¹⁹⁹ přezdíváným „Pippo buono“ – Dobrý Filípek, také „apoštol Říma,“ je zmiňováno v literatuře již u Dlabacze.²⁰⁰ Spojení obrazu s objednavatelem, ani jiné archivní prameny se mi ale nepodařilo dohledat.²⁰¹ Jediným vodítkem je soupis Jahnových prací od Pavla Preisse,²⁰² kde na základě Schallerova tvrzení, uvádí nepřímé spojení s arcibiskupem Antonínem Příchovským z Příchovic²⁰³ (1707 – 1793), který nechal v roce 1772 odstranit z Pernštejnské kaple (též sv. Cyrila a Metoděje nebo sv. Štěpána a Martina) oltář sv. Štěpána a Martina, a vystavět nový, zasvěcený Filipu z Neri; Jahново jméno ale uvedeno není.

Poměrně zdařilý obraz plně v duchu rokokového sentimentu zde zastupuje pomyslný vrchol Janovy malby v tomto tradičního odkazu. Filip, zobrazen jako muž středních let, (obvykle také zpodobován jako starší, s bílým vousem), oděn v jednoduchém soukenném ornátu bílé barvy, tu stojí na šedivých nebeských oblacích, v jejichž průhledu se v pozadí prodírá modrá obloha. Obraz glorifikuje světce obklopeného nezbytným množstvím andělů s atributy odkazujícími na jeho život. Jeden z andělků na levé straně drží lilii, znak oratoriánů, druhý pak kněžský biret. Na pravé straně sedí dvojice půvabných andělů s otevřenou knihou, v které se obvykle objevuje text „Dilatasti cor meum“ („Rozšiřuješ mé srdce“ Žl. 118, 32), a planoucím srdcem omotaným věnečkem liliových květů, symbolizujícím kromě

¹⁹⁸ Pavel Vlček, *Umělecké památky Prahy, Pražský hrad a Hradčany*, Praha 2000, Kaple sv. Jana Křtitele (Arnoštova, sv. Antonína Poustevníka), ...na východní stěně je umístěn obraz Sv. Filipa z Neri z r. 1772 od pražského malíře Johana Quirina Jahna, s. 108.

¹⁹⁹ Filip z Neri (1515 – 1595), italský světec známý svým humorem (označovaný za patrona humoristů) a pozitivním přístupem k životu stejně tak i snahou o reformu církve v době jejího úpadku. Kolem roku 1536 přišel do Říma a založil tam společnost pro pomoc chudým a nemocným „Oratorium Boží lásky“ a věnoval velkou péči mladým lidem. V roce 1551 přijal kněžské svěcení a usiloval o náboženskou obnovu Říma novými pastoračními metodami. Společně s několika dalšími světskými kněžími dosáhli v roce 1575 papežského schválení kongregace oratoriánů. Filip z Neri byl krátce po své přirozené smrti blahoslaven papežem Pavlem V. a v roce 1622 pak Řehořem XV. prohlášen za svatého. – František Ekrt, *Církev vítězná*, sv. II, 1894, s. 420-434. – Srov. Rulíšek, *Postavy, atributy* (pozn. 146), heslo: Filip Neri. – Vlček, *Encyklopedie* (pozn. 119), s. 147.

²⁰⁰ Viz Dlabacž (pozn. 12), s. 125, č. 5.

²⁰¹ Ve fondech Metropolitní kapituly u sv. Víta (Archiv Pražského hradu), jmenovitě fond HBA, SH, SI, JDK nejsou k obrazu J. Q. Jahna pro dům sv. Víta zastoupeny žádné archivní dokumenty.

²⁰² Preiss, Jan Quirin Jahn (pozn. 25), s. 171-172.

²⁰³ Antonín Petr Příchovský z Příchovic zastával funkci pražského arcibiskupa v letech 1763–1793 a s jeho působením je spojena i rozsáhlá přestavba a rekonstrukce arcibiskupského paláce z poloviny 18. století v rokokovém slohu. Štuková a sochařská výzdoba fasády paláce i interiéru pochází z dílny Ignáce Platzera.

oratoriánského znaku i náboženské zanícení, vroucnost a oddanost. Způsobem malby i kompozicí námětu se plátno řadí do okruhu pozdně rokokové malby, stejně jako například obraz Ludvíka Kohla – Svatá Barbora, (1779) umístěná na oltáři v kapli sv. Barbory v kostele sv. Mikuláše na Malé Straně, s obdobnou barevnou redukcí a převládající monochromní tonalitou. Umírněná střízlivost gest i dějová složka, soustředující se na hlavního aktéra s minimem vedlejších epizod, je typickým znakem této malby poslední třetiny 18. století.

Vedle zmíněného obrazu se sv. Filip z Neri objevil poměrně krátce po uvedení oratoriánského řádu do Čech,²⁰⁴ a to v díle Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa v roce 1715, který vytesal sochu světce, dnes umístěnou na zámeckých schodech na Hradčanech v Praze. Z cizích umělců pak sv. Filipa z Neri s Pannou Marií maloval například Giovanni Battista Tiepolo v letech 1739–1740.



*Pohled do kaple sv. Jana Křtitele
v katedrále Sv. Víta na Pražském hradě
s obrazem J. Q. Jahna na východní stěně.*



*J. Q. Jahn, sv. Filip Nerijský, 1772
olej, plátno, rozměry nezjištěny.*

²⁰⁴ Působnost oratoriánů v českých zemích jen krátkodobá, kdy v letech 1705 – 1711 měli oratorium při kapli sv. Jana Křtitele na kopci Vysoká u Malešova – Suchdol, Kutná Hora a dále až na přelomu 19. a 20. století.



*J. Q. Jahn, sv. Filip Nerijský,
detail andlíků.*



*J. Q. Jahn, sv. Filip Nerijský,
detail s atributy planoucího srdce a knihy.*



Dvojice obrazů pro kostel sv. Bartoloměje v Kostomlatech 1777.

Se jménem hraběte Jana Františka Kristiána Sweerts – Šporka 1729 – 1802 (syna Františka Karla Šporka) a jeho manželky Marie Terezie, rozené hraběnky z Kounic (1742 - 1787), je spjata nejrozsáhlejší fresková práce²⁰⁵ Jana Quirina Jahna, prováděná pro farní kostel sv. Bartoloměje v Kostomlatech u Nymburka v rámci jeho přestavby v dvouletí 1776 – 1778.²⁰⁶

²⁰⁵ Ve sbírkách Národní galerie v Praze se k dílu se zachovaly lavírované kresby jednotlivých výjevů.

²⁰⁶ Pozdně barokní kostel sv. Bartoloměje, přestavěný v letech 1776 – 78, je jednolodní stavba s pravoúhlým presbytářem a čtvercovou sakristií v ose, jehož vnitřek je sklenut třemi poli plackové klenby. Jahnův dedikační nápis spojený s freskovou výmalbou v jednom z klenebních pásů na stropě zní - DEO SAN CTOQ VE BARTHOLOMAEO HO CPETATS OP VS AERE SVO EREXIT ILLMUS EXCELLMUS D.D. INNES FRANC. CHRISTIANUS S.R.L. COMES. DE SWEERTS SPORK. L.B. DE REIST, DNUS IN LISSA. SCHLLISSELS BURG, DAIIBA PERSTEIN, KONOCED, VIDIN, KOKORŽIM, PODČZERNICZ HOSPITALIS, DOMINI CRADUCZ PATRONUS INSPECTOR PERPET;S.C.R A.M. CONS. INT.ACT. ET CONIHORALS, NATA KAVNITZ, AE DEM SACRA VESTE A VXI.T.

Jan Quirin Jahn je na vrcholu tvůrčích sil a ve věku 38 let má dostatek energie na provedení monumentální freskové malby, líčící výjevy z Legendy o sv. Bartoloměji (signovano v kartuši nad kruchtou J. Quirinus Jahn Membrum Academiae Vindobon pinxit.), včetně iluzivně malovaného hlavního oltáře. Freska i přes klasicizující vlivy, navazuje ještě na tradiční typ nástropní malby. To již ale nelze tvrdit o dvou obrazech, dříve umístěné na protějškových oltářích kostela, které svým provedením odkazují již podstatně blíže k akademismu. Rozpor mezi stylem fresky a olejových maleb lze v tomto případě vysvětlit patrně snahou autora o trvalejší a osvědčenější formu, s jakou provedl fresku, na rozdíl od olejových obrazů, kde pokračoval v zaběhlé tradici své malby. Dvojici horizontálně komponovaných oltářních pláten, zavěšených dnes na postraních zdech kostela,²⁰⁷ lze datovat přibližně rokem 1777. Teple laděná malba v tlumených odstínech hnědí a okřů představuje **Kristův křest**.



Pohled na obraz Křest Kristův ve farním kostele sv. Bartoloměje v Kostomlatech – Nymburk. (pohled na pravou stěnu kostela).



J. Q. Jahn, Křest Kristův, olej, plátno, 1777?

²⁰⁷ UPČ II, 1978, s. 116 uvádí ... dva boč. oltáře z téže doby, s obrazy od J. Mathausera z roku 1895, původní obrazy z těchto oltářů – sv. Terezie a Křtu Kristova – patrně od J. Q. Jahna kolem roku 1780, visí v lodi. – Srov. Preiss, Jan Quirin Jahn (pozn. 25), s. 172, zde rok 1777?

Vousem zarostlý Jan Křtitel oděný zvířecí koží přepásanou koženým pásem drží v levé ruce hůl zakončenou křížem, kterou ovíjí páska s nápisem *Agnus Dei* – Beránek Boží,²⁰⁸ zatímco druhou rukou křtí pomocí lastury Krista vodou z řeky Jordánu. Kristus je zobrazen jako dospělý muž s rukama složenými na prsou v okamžiku, kdy vystupuje z vody zahalen pouze v bílou bederní rouškou. Nad jejich postavami se z hnědavého oblaku otevírají v kruhovém poli nebesa a v jasném světle k nim sestupuje Duch svatý v podobě holubice,²⁰⁹ zatímco v pozadí stojí dva andělé přinášející bílé roucho, do kterého bude Kristus zabalen.

Krajně omezená barevná tonalita je v obraze oživena pouze světelnými efekty zářící holubice a slabým bočním světlem, dopadajícím na Janův bok a kamenný útvar, na kterém klečí. Koloristicky utlumená postava Krista s bledým tělem, stejně tak i nevýrazná scéna v pozadí, vše jenom podtrhují. Lomené tóny hnědí, okřů a zelení tak scelují obraz do nevýrazné, ale zároveň kultivované barevné jemnosti, vracející se téměř na počátek tvorby let šedesátých. To nelze říct o klasicistně podaných figurách, v kterých se odráží utlumená výrazovost a celý děj je tak ztišen a znehybněn.

Obdobně působí i protějškový obraz **Vidění sv. Terezie**. Výjev se odehrává v neurčité přírodní scénérii, doplněné pouze oblým kamenným výběžkem, na kterém klečí postava světice ve chvíli svého mystického prožitku, kdy jí v mírném záklonu stojící serafín s roztaženými křídly, probodává ohnivým šípem srdce a zezadu jí rukou něžně podpírá hlavu. Postavy jsou i oproti poměrně dramatickému výjevu strnulé a nehybné. Strnulou tvář světice, která je malována spíše se zádumčivým, poklidným výrazem, nežli projevem duševní extáze skvěle znázorněné na známém Berniniho sousoší, podtrhuje i klidný výraz serafína s ženskými rysy a téměř manýristickým postojem a způsob jakým drží šíp. Jediným dramatickým gestem je poněkud křečovitě roztažená pravá ruka světice, pod níž je zobrazena postava andílka nesoucí lilii, atribut duševní a tělesné čistoty.

²⁰⁸ Ježíš za ním přišel k Jordánu, kde ho Jan označil jako Beránka božího /J 1, 29/.

²⁰⁹ Bůh Otec vydal hlas: *“Toto je můj milovaný Syn, jehož jsem si vyvolil.”* /Mat. 3, 17/.



Pohled na obraz sv. Terezie ve farním kostele sv. Bartoloměje v Kostomlatech – Nymburk. (pohled na levou stěnu kostela).



J. Q. Jahn, sv. Terezie, olej, plátno, 1777?

Terezie je na obraze znázorněna jako řádová sestra oblečená do černého karmelitského oděvu a hnědého škapulíře. Tmavě modrá rouška s bílým lemem a náprsenkou, vystupuje s hnědého, barevně tlumeného pozadí. Lososově zbarvené roucho stojícího serafína, spolu s modrou drapérií andílka v popředí, představuje jediný markantnější barevný akcent.

Jistá inspirace v portrétní podobě Terezie je patrná z Jahnovy rudkové kresby ještě z dob školských let u Palka. Právě do této doby se vrátil Jahn v barevném pojetí, zvláště u obrazu Křest Krista, i když v poněkud nevýraznější podobě.



inv. č. K 25319
Vidění řádové světice (sv. Kateřina de Ricci ?)
Kresba rudkou, papír, 184 x 165 mm.
Kopie Palkova nezvěstného obrazu nebo návrhové kresby k
obrazu mladé dominikánské řeholnice, před níž se vznáší hořící
srdce, nejspíš Ježíšovo. Patrně kresba Jana Quirina Jahna,
mezi 1758–1760, s připomínkou Palka – sv. Terezie?),
v pravém dolním rohu datace: XVIII 79?
Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze,
sbírka kresby a grafiky.

Utlumená monochromní barevnost a nepřiliš kontrastní figury s ostře modelovanými konturami jsou u obou pláten v protikladu s pestrou a širokou barevností fresky. Klasicistní pojetí idealizovaných postav, dávno postrádající onu barokní složitost i světelnou a pohybovou dynamiku, tak posouvá Jahnův projev směrem ke klasicizmu.

Obraz pro arciděkanský kostele Panny Marie v Trutnově 1784.

Epilogem Jahnovy monumentální malby je pravděpodobně jeho poslední rozměrný oltářní obraz **Narození Panny Marie** z roku 1784, ze stejnojmenného arciděkanského kostela v Trutnově.

Farní kostel Panny Marie je pozdně barokní stavbou z let 1755 – 1782; jeho počátky sahají do druhé poloviny 13. století. Po několika velkých požárech v 17. a 18. století byl kostel v havarijním stavu a k jeho celkové rekonstrukci došlo až v padesátých letech 18. století, za finanční podpory městského obyvatelstva a dlouho očekávaného příspěvku samotné císařovny Marie Terezie.²¹⁰ Z celkem čtyř návrhů byl magistrátem města vybrán a schválen plán stavitele Leopolda Niederröckera.²¹¹ Návrhy vnitřních úprav pocházejí od arch. J. S. Hoberlanda. Stavba ale byla dokončena až roku 1782, za děkana H. J. Gärtnera, a současně krátce před dokončením byl magistrátem města Trutnov objednan i hlavní oltář zasvěcený

²¹⁰ V červnu 1754 byla schválena finanční dotace 4. 000 zlatých z císařské pokladny, Karel Antonín Hybner Just, *Trutnov známý neznámý*, Trutnov 1990, s. 222.

²¹¹ *Ibidem*, s. 222.

patronce kostelam, Panně Marii.²¹² Obraz je součástí monumentální oltářní architektury, vyplňující téměř celý půlkruhově zakončený presbytář jednoduší architektury kostela. Bohatá figurální výzdoba oltáře se sochami sv. Petra a Pavla a čtyř církevních otců sv. Řehoře, sv. Ambrože, sv. Augustina, sv. Jeronýma a sochou Panny Marie nad svatostánkem, pochází od trutnovských sochařů A. Knietschela a A. Raucha z roku 1785.²¹³

Oltářnímu obrazu předcházela dochovaná kresebná studie,²¹⁴ dnes ve sbírce Národní galerie v Praze. Lavírovaná kresba tuší a štětcem na papíře je poměrně detailně propracovaná a samotná realizace obrazu se od ní příliš neliší. Zobrazené postavy jsou zde velmi pečlivě konturovány uzavřenou obrysovou linkou a vycházejí důsledně z akademického pojetí kresby. Samotný obraz je ukázkou stylové proměny v malbě, kde se vliv akademizmu projevil v plné míře.



*K 6113, J. Q. Jahn, Narození Panny Marie, 1783
Návrh obrazu pro hlavní oltář děkanského kostela
v Trutnově, lavírovaná kresba tuší a štětcem na papíře,
380 x 230 mm, signováno dole: Joannes Quirinus Jahn
invenit et fecit 1783, dále u spodního okraje měřítko s
údajem: 6 böhm. Ellen
Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze,
sbírka kresby a grafiky.*

²¹² V roce 1783 stvrzuje Jahn přijetí 130 zlatých, 2. března 1784 přijetí dalších 100 rýnských zlatých a 25. srpna 1784, 200 zlatých. Smlouva a kvitanční účty jsou uloženy ve Fondu okresního archivu města Trutnova, Inv. č. 353, karton č. 7.

²¹³ ÚPČ IV, 1982, s. 84-85.

²¹⁴ Kresba je uvedena v soupisu Jahnovo prací v katalogu výstavy Pražské baroko, I., str. 118, č. kat. 757, z roku 1938.

Námět Narození Panny Marie vychází ikonograficky z tradičních vzorů, jejichž témata byla čerpána z apokryfních Matoušových a Jakubových protoevangelií. Příběh obou Mariiných rodičů, Jáchyma a Anny, se odvíjí od jejich mládí až k zásnubám, s poukazy na jejich zbožný život i genealogii. Zasnoubili se, ale jejich manželství zůstalo až do pokročilého věku manželů bezdětné. V pokoře a modlitbách k Bohu trpělivě snášeli posměch a pohrdání okolí pro Anninu neplodnost. Když chtěl Jáchym obětovat Bohu v jeruzalémském chrámu zápalnou oběť, byl chrámovým písařem Rubénem odmítnut a na pokraji zoufalství odešel do hor pást stáda. Manželství bez potomka bylo v této době izraelity chápáno jako hanba a Boží trest. V horách se Jáchymovi zjevil archanděl Gabriel a zvěstoval mu narození dítěte, a to i přes pokročilý věk Anny. Narodila se jim dcera Marie, počata v lůně své matky bez poskvrnění dědičného hříchu, což se stalo základem dogmatu o Neposkvrněném početí Panny Marie.²¹⁵



Hlavní oltář s obrazem od Jana Quirina Jahna a sochařskou výzdobou od A. Raucha a A. Knitschela. Trutnov, arciděkanský kostel Narození Panny Marie.



J. Q. Jahn, Narození Panny Marie, 1784, olej, plátno, Trutnov, arciděkanský kostel Narození Panny Marie. Obraz na hlavním oltáři.

²¹⁵ Royt, *Slovník biblické* (pozn. 129), s. 29-30.

Narození Panny Marie se na obraze odehrává v bohatém antikizujícím interiéru se zbytky mohutných kanelovaných sloupů. V popředí, na okraji proscénia, ke kterému vede několik schodů, je sevřená skupina figur kolem ústřední postavy sv. Jáchyma, jenž se společně s narozenou Marií ocitá v ose kompozice, které tento důstojný stařec se svatozáří nad hlavou a dlouhým bílým vousem dominuje. Porodní bába spolu s mladou dívkou drží dítě uložené na rudé podušce a pozdvihují ho k šťastnému otci, jenž pohledem děkuje nebesům za již nečekaný dar.²¹⁶

Jáchym je oděn v bohatém dobovém oděvu temně zelené barvy s bílým pláštěm kolem ramen. Vděčný výraz světce se svatozáří nad hlavou a pohledem směřujícím k nebesům je spolu s gestem pravé ruky umocněn duchovní extází, kterou Jáchym prožívá. Tento prvek je ovšem jen jedním z mála citově výraznějších gest zobrazených postav. V horní části obrazu je mezi purpurovými závěsy naznačeno nebe, kde z hustého oblaku sestupují andělé a sypou na zem květiny. Nad nimi se v pozadí ve světle svatozáře vznášejí Duch svatý v podobě holubice a zástupem dalších drobných andílků. Sv. Anna významově ustupuje z hlavního děje a je umístěna vlevo v pozadí celé scény, jak odpočívá v polosedě na posteli s mohutně zřaseným baldachýnem. „*Její ušlechtilý, projasněný výraz madony má nejvyšší půvab*“.²¹⁷ Další dvě pomocnice pečují o sv. Annu, jedna z nich přináší talíř s polévkou, druhá utírá vanu po koupeli novorozeněte. V popředí obrazu vede vzhůru do komnaty široké schodiště, po kterém přicházejí lidé, aby přinesli své dary a požehnání.²¹⁸

Právě na trutnovském obraze jsou velmi důsledně uplatněny poznatky o správném zobrazení osob, které Jahn vytvářel jako předlohové vzorníky²¹⁹ k obecnému poučení o správné kresbě postav.²²⁰ Poněkud chladné a zdrženlivé výrazy

²¹⁶ Jak poznamenal u popisu obrazu Nikolaus Lauterotti ...“*Úmyslně je novorozeně zobrazeno větší a již nadáno rozumem. Jahn tím chtěl vyjádřit, že se jedná o obzvláště požehnané dítě*“, Nikolaus P. Lauterotti, OSB, *Die Erzdekanalkirche zur Geburt Unser Lieben Frau zu Trautenau*, Trutnov 1932, s. 16.

²¹⁷ Ibidem, s. 16., Obdobnou charakteristiku tzv. „nejvyššího půvabu – vysoké krásy“, popsal Jahn v úvodu své knihy kreslířských předloh, (viz. pozn. 220), kde u portrétu uvádí řadu norem pro správné zobrazení proporčních rozborů lidské hlavy, a to i z hlediska soudobé estetiky.

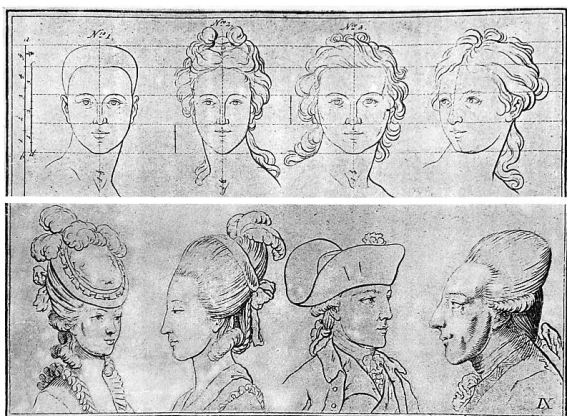
²¹⁸ Lauterotti dále poznamenal „*Oděv a úprava vlasů různých žen připomínají soudobou módu. Jen osobnosti svatých vystupují v biblických kostýmech*“. Ibidem, s. 16. – To, že Jahn nechal vedlejším postavám současně šaty, poukazuje na dodržení určité modernosti, příznačné pro osvícenské myšlení poslední třetiny 18. století.

²¹⁹ Knihy rytých předloh obsahující také původní výkladové pasáže, sloužily pro vyučování figurální a krajinářské kresby a v době nastupujících akademií byly velmi populární zejména u šlechtické mládeže, která diletovala v kresbě i akvarelu. Současně s Jahnovou prací vychází roku 1783 předlohové dílo J. Kleinharda „*Zeichenbuch für Liebhaber der freyen Landschaftszeichnung*“. – Srov. viz Dvořáková, (pozn. 90) s. 49.

²²⁰ Po zrušení malířského cechu vytvořil předlohové listy *Zeichenbuch für Künstler und Liebhaber der freien Handzeichnung* 1781, pro začínající malíře, (kresby opět vyryl Jan Balzer), v nichž se projevuje již nový stylový řád – klasicismus. Jahn neměl k akademismu daleko, byl to člověk vzdělaný a v komentáři ke kreslířské příručce se zredukovanou, ale zároveň poněkud obšírnou formou průvodního textu projevuje jako přívrženec a propagátor

ve tvářích s realistickými rysy byly jakýmsi estetickým ideálem doby. S ranným klasicizmem se objevuje snaha, známá již z manýrismu – dát tváři výraz nepohnuté masky, která skrývá duševní dění, což je protikladná tendence rokokové nenucenosti.²²¹

Úbytek tvořivých sil síly v umělecky vyčerpané době konce 18. století umocňoval narůstající vliv umělecké teorie a estetiky, ovlivněných pracemi Johanna Joachima Winckelmanna, který jako estetický ideál prosazoval v té době objevované umění antiky.²²² Nově utvářený názor, uplatňující v umělecké tvorbě racionální prvky, se pak odrazil v nastupujícím akademickém umění. Právě racionální ideál krásy byl Jahnovi blízký, neboť krása je vědění, které je třeba zkoumat, poznávat a znát, nikoli vymýšlet a improvizovat. Dobové požadavky na umělce z výtvarné oblasti vyjadřoval tradiční, ale dobově mimořádně aktualizovaný kult kresby, poukazující na nutné vzdělání především v teoretické literatuře, historii, filozofii, estetice a poezii.²²³ Spojení krásy s rozumem je pak nutnou potřebou, neboť bez vědění se ničeho nedosáhne.²²⁴



*Zeichenbuch für Künstler und Liebhaber der freien Handzeichnung, 1972, Horní část listu IV. a dolní list IX.
Snímek ÚTDU, reprodukce převzata in: Umění 1960/VIII, s. 180.*



Zeichenbuch für Künstler und Liebhaber der freien Handzeichnung, 1972, List VII., reprodukce převzata in: Dějiny českého výtvarného umění 1780 – 1890 (III/1), Praha 2001, s. 72.

winckelmannovské klasicistní estetiky, naprosto odlišné od barokní spontánnosti. Právě Anton Rafael Mengs, byl nejsilněji působícím umělce německého ranného klasicizmu, působil v Drážďanech, Madridu i Římě a ideje nezávislého a vzdělaného umělce propagoval ve schodě s Winckelmannovým programem i literárně.

²²¹ Viz Novák (pozn. 21), s. 180.

²²² Pozornost k antice prosadil Johann Joachim Winckelmann slavnými „Geschichte der Kunst Altertums“, které vyšly roku 1764.

²²³ Preiss, *Mezi časy...* (pozn. 87), s. 235.

²²⁴ Estetiku teoretické a praktické povahy čerpal Jahn nepochybně z úvah a komentářů obsažených v zahraničních grafických albech, věnovaným antickým památkám. Viz Dvořáková (pozn. 90), s. 49.



J. Q. Jahn, Narození Panny Marie, 1784, detail andělů.



J. Q. Jahn, Narození Panny Marie, 1784, detail se sv. Josefem a narozenou Pannou Marií. V obličejích postav jsou s velmi příkladnou schodou uplatněny vzory Jahnovo předlohových kreseb.



J. Q. Jahn, Narození Panny Marie, 1784, detail signatury, značeno: J. Jahn 1784.



Jáhnův podpis a pečeť z kvitanci listiny, dle které magistrát platí za obraz pro trutnovský kostel. Fond okresního archivu města Trutnova, Inv. č. 353. karton č. 7.

Narození Panny Marie pro trutnovský kostel, rozměry patrně největší plátno, jaké kdy Jahn vytvořil, bylo již v 19. století několikrát renovováno a přemalováno.²²⁵ K prvnímu, částečnému zásahu došlo v roce 1822, další a podstatně rozsáhlejší, pak roku 1886 provedl trutnovský c.a.k. profesor na tamní reálné škole Josefe Kirschner za 330 zlatých.²²⁶

²²⁵ Politování hodným způsobem došlo k tomu, že 28 čtverečních metrů velký obraz byl sňat a rozhodlo se pro sice jednoduché, ale nešťastné východisko obraz na místě a hned přemalovat. Tím ztratil mnoho ze své originální ceny. Dnes, možno hovořit jen o kompozici jako pravém Jahnovi, nikoliv ale o jeho vlastním barevném podání. Viz Lauterotti (pozn. 216), s. 18.

²²⁶ Ibidem, s. 18.

Osecký klášter

V závěru kapitoly o oltářní tvorbě Jan Quirina Jahna se pouze letmo dotknu posledního obrazu, **Zmrtvýchvstání Krista**, umístěného v depozitáři oseckého kláštera. Jak zmínil již Dlabacž,²²⁷ Jahn namaloval několik oltářních obrazů pro cisterciácký klášter v Oseku. Toto tvrzení má jistě své opodstatnění, neboť Jahn byl ve službách oseckých cisterciáků od roku 1767 jako správce jejich pražského domu a s velkou pravděpodobností se podílel na vzniku a vývoji osecké galerie, ať svými znalostmi teoretickými, či malířskou tvorbou.

Osecká obrazárna patřila tehdejšími sbírkami k nevýznamnějším v Čechách, a to až do let 1945 – 1950, která bohužel přispěla k jejímu pozdějšímu rozpadu. Velká část obrazového fondu, který přestál válečná léta, byla převedena do různých státních institucí,²²⁸ ve kterých docházelo s obrazy k nekontrolovatelné manipulaci a značně se tak znesnadnila identifikaci původních děl.

Počátky klášterní galerie jsou vymezeny přibližně léty 1776 – 1798,²²⁹ dobou vlády opata Mořice Elbla (1730 – 1818). Právě za opata Elbla byla dovršena výzdoba interiérů kostela a kláštera, a kromě řady významných umělců předešlých (Jan Jakub Stevens, Václav Vavřinec Reiner, Michal Leopold Willmann, Jan Kryštof Liška, Antonín Kern) se zde uplatnili i současníci jako Jan Petr Molitor, Josef Kramolín a jistě i Jan Quirin Jahn.²³⁰ Z Jahnovy tvorby pro Osek ale zatím žádná konkrétní díla určena nebyla, s výjimkou výše uvedeného obrazu, jehož oválná kompozice jej zřejmě předurčovala pro oltářní nástavec. Obraz mohl doplnit poškozenou výzdobu klášterního kostela po pruské okupaci.²³¹

Klasicistně pojatá figura Krista, (zobrazeného bez známek předchozího mučení a utrpení), stojícího v půlkruhově uzavřeném mračném průhledu, jako by snad ani nevznikla z Jahnovo ruky. Svým podáním jde o polohu nejkrajnějšího vyústění klasicistní malby, s jakou jsme se zatím mohli setkat.

²²⁷ Viz Dlabacž (pozn. 12), s. 9.

²²⁸ Množství obrazů i soch přešla do Regionálního muzea v Teplicích, Národní galerie v Praze a na rozličné zámky v tehdejší správě Státní památkové péče. Viz Chleborádová (pozn. 26), s. 43.

²²⁹ Klášterní galerii se podrobněji věnoval dr. Josef Opitz (1890 – 1963), který zde na přelomu let 1924 – 1925 pracoval a zároveň část sbírky odborně zpracoval. Z původních asi 330 hustě umístěných obrazů jich 130 nově instaloval a později i katalogizoval. Ibidem, s. 43-45.

²³⁰ Stanovení konkrétního uměleckého podílu Jana Quirina Jahna i dalších umělců může přinést doposud neprostudovaná korespondence Mořince Elbla, který byl s Jahnem nepochybně v kontaktu. – SOA Litoměřice, fond Řc Osek II, kartóny 423-425. Ibidem, s. 43, 50.

²³¹ V roce 1744 a zvláště pak během sedmileté války (1756 – 1761) za Marie Terezie.

Jediné srovnatelné příklady můžeme najít pouze u kreseb, a to v předlohových listech pro *Zeichenbuch für Künstler und Liebhaber der freien Handzeichnung*, například v postavě stojícího jinocha s šípem, (list XXXIV).



*Zmrtvýchvstání Krista
olej, plátno, 119 x 80 cm
opatství Osek, depozitář.*

Scéna odehrávající se ve spodní části oválné kompozice je významově velmi zajímavá, neboť kromě odkazu na Kristovu spasitelskou úlohu a jeho vítězství nad smrtí a pekelným zatracením, je tu vyjádřeno i přesvědčení o nadřazenosti víry ve spásu prostřednictvím Kristovy osoby nad racionalismem vědeckého poznání a rozumářstvím vůbec, symbolizovaným v obraze postavou učenice s astrolábem v rukách, stejným jaký je zobrazen na Jahnově lavírované kresbě *Alegorie technických věd* z roku 1767. Zda jde o osobní Jahnovo přitakání spasitelské moci víry a jeho resignaci na sílu a moc rozumu v těžké životní situaci, nebo zda byla tato symbolika oficiálně zadána v objednávce obrazu, se dnes již rozhodnout zřejmě nepodaří.

Připustím-li Jahnovo autorství tohoto obrazu, a vše tomu nasvědčuje, pak je možné jej vročit asi mezi 80. a 90. léta 18. století, spíše ale až ke konci 90. let.

Nezvěstné oltářní obrazy.

Zavraždění sv. Václava, 1767

farní kostel sv. Michala Archanděla?, Blšany (Louny, dříve Podbořany).

Preiss uvádí, že obraz byl namalován na příkaz hraběte Prokopa Vojtěcha Černína do přestavěného kostela v Blšanech za 120 zlatých. Jindřichův Hradec, Státní archiv, Bau-Buch 1764 – 1773. Snad se tato zpráva týká zrušeného kostela při františkánském klášteře. Kostel sv. Michaela Archanděla – barokní stavba z let 1716 – 17 s věží z roku 1762, přestavěn po roce 1825. Zařízení je klasicistní z počátku 19. stol. UPČ I., 1977, s. 89.

Sv. Jan Nepomucký 1770

farní kostel sv. Martina v Praze, dříve Kostelec u Křížků, (Praha-východ).

Přeneseno z kostela paulánů sv. Salvátora v Praze I. Oltář v kostele sv. Salvátora zřídil r. 1770 dr. Jan Voit.

Sv. Filip z Neri, 1772 (?)

farní kostel sv. Štěpána. (dříve Praha II.).

Sv. Štěpán, 1775, obraz na hlavním oltáři (po zboření kostela r. 1790 nezvěstné).
bývalý farní kostel sv. Štěpána ve zdi, (dříve Praha I.).

Sv. Antonín, 1781(?), obraz na hlavním oltáři.

Liberec, arciděkanství kostel sv. Antonína.

Jahnův obraz sv. Antonína, který zmiňuje Karl Kühn, ani barokní oltář se v kostele nenachází. Vybavení kostela je novogotické po jeho přestavbě v letech 1879–1883 Ludvíkem Fischerem.

Sv. Maří Magdalena,?, původně obraz hlavního oltáře (údajně kopie podle Rafaela Morghena).

Červená Řečice (Pelhřimov) děkanství při kostele sv. Maří Magdaleny.

Děkanství Kostel sv. Máří Magdaleny po požáru r. 1669 kostel opraven a v letech 1732—34 barokně přestavěn, hlavní oltář pocházející z 30. let 20. století. Boční oltář barokní z poloviny 18. stol. Jahnovo jméno zmíněno není, UPČ I., 1977, str. 190 – 191., V soupise z roku 1903 uvádí Soukup obraz, který se nalézá na chodbě děkanství, dle současné informace pana Gabriela Josefa Labudy O. Praem., byl původní hlavní oltář z kostela odstraněn v 50. letech a obraz se nenachází ani v kostele ani na faře.

(Literatura k uvedeným nezvěstným obrazům je obsažena v Preissově sborníku Jan Quirin Jahn (pozn. 25), s. 171–173.

V. Závěr

Jan Quirin Jahn náležel ke generaci osvícenských intelektuálů a současně patřil k několika málo ryzím umělcům působících po druhé polovině 18. století v Čechách. Slibná malířská kariéra se u něj nemohla ve své době již plně rozvinout do šířky, ale přesto patří svým nemalým významem do kontextu uměleckého vývoje. Jahnovo oltářní práce, obecně hodnocené jako skrovné, se postupem času přeci jenom dostali do jasnějšího světla a svým počtem, (uvážíme-li i obrazy nezvěstné a zatím neznámé), i významem, nás přesvědčí, že nejsou až tak marginální. Nelze je samozřejmě srovnávat s vrcholnou produkcí doby předešlé, ani s tehdejší tvorbou evropskou, ale přes to mají svůj nesporný význam se silným dozvukem přesahujícím hranice doby.

V průkopnické studii Pavla Preisse, i literatuře pozdější, byla osoba Jana Quirina Jahna uvedena do širokých souvislostí umělcovo bohatě rozvětvených zájmů, a důraz byl položen především na zásluhy teoretické, literární a vědecké, jistě právem. Pokud by stála Jahnova oltářní tvorba osamoceně, bez dalších souvislostí, asi stěží by upoutala výraznější osobitou hodnotou. Na druhou stranu je potřeba tento odkaz vnímat z poněkud jiného úhlu. V Jahnově tvorbě se zpočátku spájely dozvuky tradiční malby čerpající z barokního odkazu, aby je následně vystřídal sílicí tón klasicizmu a akademizmu. Právě díky svým teoretickým znalostem i hlubšímu všeobecnému přehledu Jahn neztrácel dobový kontext, ba spíše naopak, usilovat jít programově dopředu, směrem k nově poznáním hodnotám, s notnou dávkou osobního zaujetí. V současné době, kdy se akademické umění 19. století vymanilo z dříve nepřilíživé kladné kritiky, jako pouhé suché a dřevné napodobování antického odkazu, můžeme daleko lépe zhodnotit, jaký význam sehrálo právě ono složité přechodové období poslední třetiny 18. století, formující základy, na kterých vyrostla pozdější tradice České malby 19. století.

Literatura

Assmann, Jan N.: Jan Jakub Quirin Jahn: dvě podobizny, in: *Res Musei Pragensis*, Ročník 10, č. 11, s. 1–5, 2000.

Alsterová, Alena: Pražská grafika 17. a 18. století v univerzitních tezích, in: *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica* 1987, Příspěvky k dějinám umění, sv. IV, s. 103–143.

Bartůněk, Václav: Stručné dějiny zrušeného kostela sv. Michala v Praze I., *Zvláštní. otisk z časopisu Rodokmen*, Praha 1946., s. 25 – 44.

Bartůšek, Václav: Gelasius Dobner a jeho vztah k piaristické knihovně v Kronice pražské piaristické koleje. in: *Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska.*, Sdružení knihoven ČR 2001, s. 117–125.

Bartůšek, Václav: Dějiny a specifika piaristických gymnázií v českých zemích v 17. a 18. století (od roku 1778), In.: *Minulost, současnost a budoucnost gymnazijního vzdělání*. Sborník referátů z konference konané ve dnech 24. – 25. června 1999 v Jičíně. Z Českého ráje a Podkrkonoší – supplementu 5, Semily 2000. s. 15–22.

Bartůšek, Václav: Snahy o založení piaristické koleje v Praze v 17. a v 1. polovině 18. století, in: *Paginae historiae, Sborník Státního ústředního archivu v Praze*, (Národního archivu) 10, Praha 2002.

Blažiček, Oldřich J.: Rokoko a klasicizmus, in: *Umění baroku v Čechách*, Praha 1967, s. 140 – 179.

Blažiček, Oldřich J.: *Rokoko a konec baroku v Čechách*, Praha 1948.

Blažiček, Oldřich J.: Německý obraz českého baroku. (K publikaci Barock in Böhmen), *Umění XV*. 1967, s. 395–403.

Blažičková Naděžda: *František Xaver Procházka (1746 – 1815)*, (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1983.

Blažičková-Horová, Naděžda: *České malířství 19. století*. Katalog stálé expozice Sbírkový umění 19. století. Klášter sv. Anežky České. Praha 1998.

Boukal, Bohumil: Procházka zaniklými farními osadami na Starém Městě Pražském, *Český turista*, IX., 1943, s. 65.

Braun, Joseph: *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1964.

Cibulka, Josef: Obraz svátého Václava, *Umění III.*, Praha 1930, s. 157 – 186.

Čapská, Veronika: *Pod ochranou Panny Marie Bolestné: Servité v českých zemích do josefínských reforem. Věnováno památce více než pěti set servitů, kteří v českých zemích od 14. století působili*. Konvent servitů, (kat. výst.), Nové Hrady 2005.

Černý Václav: *Až do předsíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím*. Praha 1996.

Dědičová, Věra: *Ignác František Platzer, Sv. Jan Nepomucký: dar Rainera Kreissla Národní galerii v Praze*: (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1999.

Dvořáková, Vlasta: Předchůdci a zakladatelé, in: *Rudolf Chadraba-Josef Krása-Rostislav Švácha-Anděla Horová* (ed.), *Kapitoly z dějin českého dějepisu umění I.*, Praha 1986, s. 37–64.

Dlabacž, Johann Gotfried: *Allgemeines historisches Künstler Lexikon für Böhmen, II, Prag, 1815.*, s. 5 – 7.

Ekert, František: *Posvátná místa hl. města Prahy, II.*, Praha 1884, s. 27, 367.

Ekert, František: *Církev vítězná – Životy svatých a světic Božích*, svazek II, III, Praha 1899.

Füessli, Johan Rudolf: *Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, etc.*, Zürich 1779, s. 330.

Grunert, J. R.: *Duxer Zeitung XXXV.*, Duchcov 28. června; překlad tohoto článku in: Jahn, Jaromír Jan: *Genealogie rodiny Jahnů z Oseka a z Oseckého domu v Praze 447 – I od počátku XVII. do počátku XX. století*, s. 22—24.

Herain, Jan: Životopisná data malíře Jana Jakuba Quirina Jahna ku stoleté upomínce na jeho úmrtí dne 18. července 1802, in: *Sbírka obrazů ing. Richarda Jahna v Praze*, Praha 1902.

Hojda, Zdeněk: Cesta Jana Quirina Jahna po západních Čechách roku 1797, in: *Minulosti Západočeského kraje* 23, 1987, s. 201–230.

Hojda, Zdeněk – Prahl, Roman: Sympozium k problematice 19. století, Bůh a bohové: církev, náboženství a spiritualita v českém 19. století, in: *Sborník příspěvků z 22. ročníku symposia k problematice 19. století.*, Plzeň 2002.

Hojda, Zdeněk, – Prahl, Roman: Mezi časy – Kultura a umění v českých zemích kolem roku 1800, in: *Sborník příspěvků z 19. ročníku symposií k problematice 19. století.*, Praha 1999.

Horová, Anděla (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, A-M*, Praha, 1995., heslo Jahn, s. 308 – 309.

Chytil Karel, Doba klasicismu a empiru v Praze, *Dílo*, ročník VI. č. 2. 1908. s. 38 – 39.

Chleborádová, Bohuslava: Příspěvek k dějinám obrazové galerie kláštera v Oseku., in: *800 let kláštera v Oseku (1196–1996)*, (kat. výst.), Osek 1996, s. 212–232.

Jahn, Jaromír Jan: *Genealogie rodiny Jahnů z Oseka a z Oseckého domu v Praze 447 – I od počátku XVII. do počátku XX. století, 1625—1919, II.* vydání, Praha 1920.

Jirásko, Luděk: *Církevní řády a kongregace v zemích českých*, Praha 1991.

Jiřík, F. X., Vývoj malířství českého ve století XIX., *Dílo* VI, 1908–1909, s. 11.

- Jiřík, F. X.: heslo J. Q. Jahn v Ottově slovníku naučném, XII., str. 1011—12, Praha 1900.
- Just, Antonín, Hybner, Karel: *Trutnov známý neznámý*, Archa 1990, s. 218 – 223.
- Katalog výstavy Pražské baroko I*, Národní galerie, Praha 1938, s. 118.
- Kirschbaum, Engelbert:(ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie I-IV. Ikonographie der Heiligen V-VIII. Rom-Freiburg-Basel-Wien* 1990, heslo: Eligius s. 122 – 128, Expedit s. 212.
- Kroupa, Jiří: *Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost 1770 – 1810*, Kroměříš – Brno, 1987.
- Kuchynka, Rudolf: Zprávy o umělcích v archivu jindřichohradeckém, *ČSPSČ*, XVIII, 1910.
- Kuchynka, Rudolf: Účetní kniha staroměstského pořádku malířského z let 1699 až 1781, *Památky archeologické XXVIII.*, Praha 1916, str. 81, 83.
- Kuchynka, Rudolf: Hagerovy fresky, *Památky archeologické XXXIII*, Praha 1923, s. 242 – 250.
- Kulda, Metod Beneš: *Církevní rok – kniha naučná pro každý stav i věk*, díl první, Praha 1880, (sv. Eligius), s. 22 – 26.
- Kříž, Jan: *K otázce vývojových proměn Grundova díla. Klasicizující tendence let 1760 – 1767*, *Umění XII*, 1964, s. 114 – 121.
- Kühn, Karl F.: *Topografie LI, Reicheriberg*, Praha 1934, s. 203.
- Lauterotti, P. Nikolaus OSB: *Die Erzdekanalkirche zur Geburt Unser Lieben Frau zu Trautenau*, Trutnov 1932.
- Matějček, Antonín: Nová tvář Norberta Grunda, *Umění IV*, 1931, s. 195 – 198.
- Muk, Jan: Lovčí zámek Jemčina u Jindřichova Hradce a jeho okolí v minulosti, in: *Zvláštní otisk z Ohlasu od Nežárky*, Jindřichův Hradec 1939, s. 51.
- Müller, Alexander, H.: *Allgemeines Künstler – Lexicon*, II, Frankfurt am Main, 1920, s. 388; *Allgemeine deutsche Biographie*, XVII, Leipzig 1883, s. 686–687.
- Neuman, Jaroslav (ed.): Malíři českého baroka v Oseku, in: *Výstava restaurovaných obrazů* (kat. výst). Ústí nad Labem 1967, s. 14–17.
- Jaromír Neumann, Karel Škréta 1610–1674, (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1974.
- Novák J.: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Jindřichohradeckém*, XIV, Jindřichův Hradec, Praha, 1901.
- Novák, Luděk: J. Q. Jahn a portrét raného klasicizmu, *Umění VIII.*, 1960, s. 175 – 185.

Novotný, Antonín, Pražské soukromé sběratelství koncem XVIII. století, *Zlatá Praha*, XLIII, Praha 1926, str. 410.

Památky archeologické XXXIV, Praha 1924–1925, str. 532.

Pátková, Hana: Svatý Eligius, svatý Lukáš a cechovní patroni ve středověkých Čechách, (ed.) Kubín, P., Pátková, H., Petráček, T.; In: *Světcí a jejich kult ve středověku*, Sborník KTF UK, dějiny umění-historie IV. Praha 2006, s. 221 – 227.

Pátková, Hana, (ed.): *Z Noyonu do Prahy: kult svatého Eligia ve středověkých Čechách*, Praha 2006.

Pavel, Jakub: *Dějiny umění v Československu*, Praha 1978.

Pánková Marcela: Ludvík Kohl 1746–1821 (kat. výst.) Národní Galerie Praha 1984.

Petrová, Eva: Figurální malba klasicismu, raného romantismu a počátky výtvarné kritiky, in: Táňa Petrasová – Helena Lorenzová (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1780/1890* (III/1), Praha 2001, s. 64 – 110.

Podlaha, Antonín: *Posvátná místa království českého*, I., s. 175.

Podlaha, Antonín: *Soupis památek historických a uměleckých v Království Českém od pravěku do počátku 19. století*, Díl 9, Politický okres Rokycanský, Praha 1900, str. 87–96.

Poche, Emanuel: (ed.), *Praha národního probuzení*. (Čtvero knih o Praze). Architektura – sochařství – malířství – užité umění. Praha 1980, s. 35–122.

Poche, Emanuel : (ed.), *Praha na úsvitu nových dějin*. (Čtvero knih o Praze). Architektura – sochařství – malířství – užité umění. Praha 1988.

Poche, Emanuel a kol.: *Umělecké památky Čech*, svazek I. A-J, Praha, 1977, svazek II. K-O, Praha, 1978, svazek III. P-Š, Praha, 1980, svazek IV. T-Ž, Praha, 1982.

Prahl, Roman: *Prag 1780–1830*, Praha 2000.

Preiss, Pavel: Jan Quirin Jahn a český klasicismus, In: *Sborník Národního muzea v Praze*, řada A – Historie XII., č. 3., Praha, 1958.

Pavel Preiss, Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách, in : *Dějiny českého výtvarného umění II/2*, Praha 1989, s. 751–787.

Preiss, Pavel: *František Karel Palko, Život a dílo malíře sklonku střeoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka*, Praha 1999.

Preiss, Pavel: *Italští umělci v Praze*, Praha 1986.

Preiss, Pavel: *Rokoko a klasicismus na pozadí společenské a slohové krize doby přechodu*. s. 603–609, 1988.

Preiss, Pavel: Obrazy v jindřichohradeckém zámku, in: *Jindřichův Hradec, státní zámek a památky v okolí*. Praha 1959, s. 20–30.

Preiss, Pavel: Oltářní obrazy V. V. Reinera, *Umění VIII*, 1960, s. 38–64.

Preiss, Pavel: Scénografie a jevištní obraz na předělu staletí a stylů: Josef Ignác Platzer mezi divadly v Praze a ve Vídni, s. 234 – 262, In: *Mezi časy...Kultura a umění v českých zemích kolem r. 1800*, Praha 2000.

Preiss, Pavel: *Česká barokní kresba*, Národní galerie v Praze 2006.

Reitharová, Eva: Česká malba a grafika let 1780 – 1800, *Umění*, ročník 39, č. 2, 1991, s. 141 – 152.

Royt, Jan: *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006.

Royt, Jan: *Kult a ikonografie sv. Václava v 17. a 18. století*, Svatý Václav v umění 17. a 18. století (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1994.

Royt, Jan: Sv. Jan Nepomucký ve vězení (ed.) Ledvinka, V., Vlnas, V.; In: *Barokní Praha – barokní Čechie 1620 – 1740*, Praha 2005, s. 473–479.

Royt, Jan: Patroni země české. In: *Vybrané kapitoly z dějin českého výtvarného umění a uměleckého řemesla. Sborník z cyklu přednášek konaných v Národním muzeu v Praze v roce 2001*. B., Technické muzeum v Brně 2001, s. 21–35.

Rulišek, Hynek: *České nebe. Slovník českých patronů*. Hluboká nad Vltavou 1993.

Rulišek, Hynek: *Postavy, atributy, symboly. Slovník křesťanské ikonografie*, Hluboká nad Vltavou 2005.

Skořepová, Zdeňka: *O sochařském díle rodiny Platzerů: Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství*, Praha 1957.

Slaviček, Lubomír "Meinem Seel Bruder zu mehrer Ehre": Benedikt Kern a Jahnův životopis malíře Antonína Kerna (1777), *Umění*, Roč. 53, č. 6, 2005, s. 612–622.

Slaviček, Lubomír: Pražský "cicerone" Jan Quirin Jahn, in: *Album amicorum. Sborník ku poctě prof. Mojžíra Horyny*, Ústav pro dějiny umění FFUK v Praze 2005, s. 26–37.

Slaviček, Lubomír: In margine činnosti vídeňských malířů v Čechách 18. století. In: *Barokní umění a jeho význam v české kultuře*, Národní galerie v Praze 1991.

Soukup, Josef: *Soupis Pelhřimov, XVIII*, Praha 1903, str. 262.

Šafařík E. A. (ed): *Zámecká obrazárna v Duchcově. Seznam vystavených obrazů*, Duchcov 1967.

Špínar, Jindřich – Jan T. Šefan: *Jan Jiří Balzer, Knižní ilustrace a grafika druhé poloviny 18. století*, Ostrava 1995.

- Štěch, V. V.: *Československé malířství a sochařství nové doby*, Praha 1939, s. 26.
- Thieme, Ulrich – Becker, Felix & Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XVIII, H-I, Leipzig 1925., s. 342 – 343.
- Toman, Prokop: *Nový slovník československých výtvarných umělců*, I. A-K, Ostrava, 1993.
- Válka, Josef: "Manýrismus a baroko v české kultuře 17. a 1. pol. 18. století", in: *Studia Comeniana et Historica*, 8, č. 19, 1978., s. 155 – 213.
- Vlček, Pavel a kol.: *Umělecké památky Prahy, Pražský hrad a Hradčany*, Praha 2000., s. 108.
- Vlček, Pavel: Nové poznatky k dějinám servitského kostela archanděla Michaela na Starém Městě pražském, *Umění* 45, 1997, s. 555–561.
- Vlček, P. – Sommer, P. – Foltýn, D.: *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1998.
- Vlnas, Vít – Rak, Jiří: Druhý život baroka v Čechách. In: Vít Vlnas (ed.): *Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*. Praha 2001, s. 13–60.
- Vlnas, Vít: *Jan Nepomucký, česká legenda*, Praha 1993.
- Vlnas, Vít: (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796–1918*. Katalog výstavy, uspořádané Národní galerií v Praze u příležitosti dvousetého výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, Praha 1996.
- Volavka, Vojtěch: *Česká kresba XIX. století*. Praha 1949.
- Volavka, Vojtěch: *Mistři rokoka*, Praha 1941.
- Volavka, Vojtěch: *České malířství a sochařství 19. století*. Praha 1968, s. 9 – 16.
- Volavka, Vojtěch: Český malířství v Moderní galerii, *Umění* X, 1937, s. 85.
- Vondruška, Isidor: *Životopisy svatých v pořadí dějin církevních*, část 2., Praha, 1931, s. 168 – 170.
- Wagner, Václav: Pražské umění slavnostní XVIII. století. Příspěvek k charakteristice baroku, *Dílo*, XIV., 1917, s. 21 – 34.
- Wilfling, Ignaz: *Kurze Biographie des Architekten und Historienmalers Jahn*, Libussa, 2. část, Praha 1804, s. 97 – 100.
- Winter, Eduard: *Josefinismus a jeho dějiny*, Praha 1945, s. 64.
- Wratislawová, Ludmila – Lorenc, Vilém: Konec sv. Michala na Starém Městě pražském, *Zprávy památkové péče* 1950, s. 225 – 237.
- Zuman, František, Stav malířství, mědiryctví a tiskařství v Čechách roku 1787, *Časopis společnosti přátel starožitností*, XLIX. – L., 1941–1942, Praha 1946, s. 77– 91.

Internetové zdroje

Fiktivní republika Molossia – <http://www.molossia.org/stexpeditus.html>,
vyhledáno dne 21. 10. 2007.

Sarkandrova kaple – [http://cs.wikipedia.org/wiki/Sarkandrova_kaple_\(Olomouc\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Sarkandrova_kaple_(Olomouc)),
vyhledáno 20. 9. 2007.

Stabat Mater dolorosa (Stála matka bolestná) – http://cs.wikipedia.org/wiki/Stabat_Mater
vyhledáno 25. 8. 2007.

Prameny

Státní okresní archiv Rokycany,
sign. A/k oltáře 61/19, dokumenty č. 15, 17, 18, 19.

Státní okresní archiv v Trutnově, Fond okresního archivu města Trutnova,
Inv. č. 353, karton č. 7.

Státní oblastní archiv v Třeboni, pracoviště Jindřichův Hradec., Stavba zámku Jemčiny, 1770,
sig. Ut Bl 2a.

Státní oblastní archiv Litoměřice, Řád cisterciáků Osek, Historický archiv, karton 342,
Inv. č. 2094, Kostel v Jeníkově, dokument č. 3, 7, 8, 12., Inv. č. 415 CXV. 22, Inventář
opatství Osek 1688 – 1876., Inv. č. 411, Katalog obrazárny opatství oseckého kláštera, 1834,
karton č. 102, Inv. č. 2774, III., Jahn – rodina, karton č. 102.