

MĚSTO KUTNÁ HORA JAKO ČESKÝ BAROKNÍ PROSTOR?

Konkretizace obrazu Kutné Hory jako českého prostoru v době baroka v urbanistické koncepci města, ve výtvarném umění a v Kořínkových Starých pamětech kutnohorských*

Blanka Altová

Fakulta humanitních studií UK Praha

City of Kutná Hora as a Bohemian baroque space

Abstract: The city as an urbanistic and social space is related to its broader territorial and social whole which is most often represented by a country or a state and a nation. The relationship is historically based as well as depending on the current form of the state, the country's integration into a broader political formation and above all on the current understanding of the concept of a nation. In Baroque, Kutna Hora was a mining city, it had a status of a royal city, it belonged to the kingdom of Bohemia as well as Czech Crown lands which were part of the Habsbourg states and the Roman Empire. After the year 1620 Bohemia underwent a process of recatholicization which meant a fundamental change for the city of Kutna Hora. A city of utraquists and luterans changing to a city of catholics. The Jesuits became then the creators of the new image of the catholic Kutna Hora. They operated in the city from 1626 until 1773 when the friary was closed. As a matter of coincidence along with Jesuits the Baroque period with its new visual code arrived to the city. The division of the baroque period by generations suggested by Václav Černý (1620–1650; 1650–1680; 1680–1710; 1710–1740) reflects the gradual spreading and acceptance of the Jesuit influence. Building of the Jesuit College marked significantly the town's cityscape (panorama), this emphasis went along the Jesuits' recatholicisation efforts. The Jesuits updated and altered furnishing of the churches in the town in accordance with Trident catholicism. They aimed at optical and content

* Studie vznikla v rámci výzkumného záměru Fakulty humanitních studií UK „Antropologie komunikace a lidské adaptace“ (MSM 0021620843).

unification of sacred buildings to emphasize true presence of Jesus Christ and all the saints. Similar process of unification and actualization the Jesuits introduced in the urban areas; in a form of sculptural series and architectonically created sceneries they have converted the city – image of the world – into theatre of the world. New language of architecture, symbols and signs created a true present image in city and above it a mental image of „Bohemian heaven“ based on emphasis on bohemian patrons. The patrons followed by St. Barbora, the patron of the town and amorous image (sculpture) of Virgin Mary from the church of St. Barbora joined the cult of image of protection (Palladium of Stará Boleslav). The concept put Kutna Hora back on the map of cult of Virgin Mary in the catholic world. The Jesuits introduced the whole system of visual communication through system of signs and symbols, within the realm of town they have created holy theatre based on the motives of Bohemian patriotism. I study the image of city from existing visual sources, which I interpret through the style analysis a iconographic method influenced by the literature of the period – The Old Memoirs of Kutna Hora (1675) from Kořínek, one of the Jesuits. I also use the method of historical synthesis in a form of an image. I follow the motif of a city as a historical representation of the Bohemian space. From the position of historical anthropology I am interested in town as a social space and space for visual communication. The histories of vision help me assess visualizations of town – its cityscape as well as urban concept and language of the architecture in the context of the period. In the thesis I want to stress the importance of visualization, fine art, thinking with image and architecture in the time of Baroque. I am convinced that fine art is a self-standing system of means of expression (not only illustration of text) which often precedes ideas recorded in text and forms them with its own expressive means.

Keywords: *Kutná Hora; baroque religion; nationalism; early modernity; Bohemia – 17th and 18th centurie*

Interdisciplinární pole zkoumání

Předkládaný text je částí mého širšího badatelského úkolu zkoumat město – Kutnou Horu – jako obraz. Město jako věc sama o sobě je pro mne ve své složitosti nepoznatelné, ale jeví se mi jako obraz, který si skládám v mysl z toho, co o městě vím, co si o něm myslím a jak ho vidím. Je to obraz města

převedený do mé osobní zkušenosti, obraz, který se stále děje. „Vidění, aktivní, živěné zkušeností a vzpomínkami, jež nejsou nikdy navzájem podobné, je u každého z nás aktem, při němž konfrontujeme reálná fakta s fakty v paměti, a tedy to, co vnímáme, s tím, co víme“ (Francastel 1984: 31-33). Jedno z témat, které se ve fyzických i mentálních obrazech města opakuje v různých historických vrstvách, a to v architektuře i výtvarném umění, je město jako český prostor. Jsou to obrazy českého prostoru ve městě – o městě – pro město. Představa města jako českého prostoru může ovlivnit přístup k památkám minulosti, tedy odráží se i ve způsobech jejich ochrany, restaurování apod. Může být také součástí historického vědomí nebo může být dokonce dodatečně vytvořena – zhmotněna a vizualizována.

Výběr a organizaci prvků svého obrazu města ověřuji na interdisciplinárním poli dějin umění – dějin obrazů (vizuality) – historické antropologie. Obraz jako konkrétní hmatatelný projev výtvarného umění je obvykle předmětem studia dějin umění. Tradiční zaměření tohoto oboru na studium a analýzu obrazových jevů, na polaritu stylu a obsahu, formální analýzu a ikonografii-ikonologii uměleckých děl, historicko-dokumentační aktivity a na individuální umělecké projevy se přesouvá od zájmu o to, co dílo znamená, ke sledování toho, co způsobuje. (Kesner 2005: 14). I když v této studii opakovaně používám pojem baroko, pak pokud to blíže nevysvětluji, užívám ho častěji jako označení historické epochy než uměleckého stylu. Z hlediska uměleckého stylu pak významově rozlišuji „baroko v Čechách“ a „český barok“, což při užití konkrétně vysvětluji. Obdobně v širším – historickém nebo estetickém významu užívám pojem renesance. Činím tak v této souvislosti proto, že Kutná Hora je prostředím, které v době a na příkladech, které sleduji, přijímá umělecké slohové podněty z různých zdrojů a bez ohledu na chronologický slohový vývoj. Právě proto se snažím i o jiné oborové přístupy k tématu, protože čistě umělekohistorické hledisko a metody v provinčním prostředí, jakým Kutná Hora ve sledované době bezesporu je, poskytují jen neúplný obraz.

Umělecké dílo je „depozitem sociálních vztahů“ a projevem „vizuální zkušenosti“ (Baxandall 2003), nebo je hodnocen jeho význam v rámci specifické sociální situace, tedy význam umění ve společnosti (Burke, Francastel). Cíle dějin umění se s využitím možností vizuálních studií revitalizují. Sblíží se tedy cíle dějin umění a vizuální kultury, liší se jen jejich předmět – obraz jako umělecké dílo a obraz jako takový. Vyplývá z toho potřeba definovat umělecké dílo na pozadí vizuální kultury. Obvykle jsou tyto definice, co je umělecké dílo, postaveny na společenském uznání (Brandt 2000). Předmětem studia vizuální

kultury (Filipová – Rampley 2007) je obraz (a jeho interpretace) jako projekce určitého jevu do své vizuální, pojmové kopie. Otázky, které se v této souvislosti kladou, se zabývají popudy ke vzniku obrazu v mysli diváka nebo se vztahují k obrazu jako konkrétnímu vizuálnímu pojmu, který má fyzickou podobu např. mapy, fotografie [... nebo města, pozn. B. A.]. Vizuální studia zkoumají obrazy jako znaky v rámci společenské struktury.

Dějiny umění i vizuální studia dospívají mj. k zjištění, že lidské vnímání a vidění obrazů se v jednotlivých oblastech (např. italské quattrocento a nizozemský realismus 15. století a kultura německých měst stejné doby) z různých příčin liší a liší se i od vidění a vnímání současného. V tomto ohledu se sblíží s některými přístupy současné antropologie – antropologie současných světů (Augé 1999). Z opačného pohledu jsou dějiny umění po své krizi v osmdesátých letech 20. století (Kesner 2005: pozn. č. 11, 14) postiženy „plíživou antropologizací“. Existuje i vážné nebezpečí, že se antropologie v interdisciplinární diskusi stane zmrzačenou antropologií, redukovanou na předpokládané metody nebo teoretické objekty, jak uvádí Augé (1999: 7-8), ale s nadějí, že jde o přehnané a málo oprávněné tvrzení. Jako samostatné obory se rozvíjejí vizuální antropologie či antropologie obrazu a obrazy jako předmět studia i prameny využívají navzájem se překrývající obory historické, kulturní, sociální i symbolické antropologie, konkrétně město jako prostor zkoumá antropologie města, která také vytváří a tematizuje jeho obraz (Redfield-Peattieová – Robbins 1984: 87).

Z pozice všech těchto zmiňovaných oborů je možné přispět k analýze a interpretaci historicky specifických a jedinečných okolností tvorby, recepce a fungování výtvarných děl v konkrétních kontextech. V této práci využívám také přístupy historické antropologie, protože předmětem mého studia je město jako historický, společenský, tedy i symbolický prostor a ve všech těchto pohledech tedy prostor antropologický. Sleduji tento prostor v čase, tedy v lokalizovaném – antropologickém čase. „Tato symbolizace, která je vlastní všem lidským společnostem, vede k tomu, že pro všechny, kdo se pohybují v tomtéž prostoru, zpřístupňuje organizační schémata a ideologické a intelektuální znaky, které dávají společnosti řád. Tato tři základní témata jsou identita, vztah, a – právě – historie“ (Augé 1999: 11).

Vztah mezi skutečností a obrazem je obdobný vztahu mezi minulostí a historiografií. Minulost rekonstruovat nelze, historii jako soubor *res gestae* ano. Vidět město jako obraz je metoda synchronní historické syntézy (Vašíček 2006), ve které je možné v jedné simultánní kompozici organizovat různé

vybrané předměty – objekty, jevy, vztahy i události tak, aby se daly interpretovat v různém pořadí. Zároveň je to i možnost, jak postihnout „historicitu kolektivního identifikujícího vědomí“ ve městě jako antropologickém prostoru. (Augé 1999: 15). Výběr prvků musí mít i nějaký cíl – smysl. Obraz jako zvolená metodologická forma by měl být potvrzením toho, že cílem je názorný pohled na určitou dobu a prostor. Pojem obraz pak jasně napovídá, že historická syntéza je postavena na vizuálním myšlení, jehož cílem je jasnost, a té se dosahuje uspořádaností (Rudolf Arnheim 1969). Při tvorbě historické syntézy ve formě obrazu záleží také na úhlu pohledu a volbě optiky, to pak ovlivní, jaká se v obraze nabídnou data a struktury.

Historická syntéza ve formě obrazu umožňuje rekonstrukci určitého prostoru v dané časové vrstvě a s pomocí ověřitelných existujících nebo prameny a analogiemi doložených prvků. Rekonstrukce obrazového prostoru zpřehledňuje město jako prostor, ve kterém se vytvářely a fungovaly v dané době doložené sítě sociálních, ekonomických, politických vztahů, ale bezesporu i sítě (pavučiny) vztahů kulturních (symbolických), kterým odpovídá určitá dobová estetika. Tyto vztahy je pak možné vidět a interpretovat postupně ve více kombinacích. Sítě různých vztahů se rozvíjejí uvnitř obrazu, ale je možné je sledovat i vně obrazu, protože město je celek zasazený do širšího rámce konkrétní krajiny, sítě komunikací s jinými lidskými sídly a do abstraktního rámce, jakým je svět. Město je prostor, který trvá a je stále dotvářen (není dokončen), proto všechny tyto vztahy podléhají změnám nebo zvrátům v čase. Proto je nutné i při rekonstrukci určité časové vrstvy mít na paměti, že město je stále historický obraz, který má své stále na sebe působící postupně nanášené historické kulturní vrstvy (stratigrafie). Město je v každé době zároveň zhmotněním – vizualizací historického vědomí. Při vytváření a sledování barokního obrazu Kutné Hory volím úhel pohledu, který odpovídá tehdejšímu dobovým vizualizacím města – vedutám nebo městským obrazům, které jsou v pozadí náboženských výjevů. Dívám se tedy na město s určitým odstupem, vidím ho z různých stanovíšť mimo město, jako scénu. Úhel pohledu a optiku změním, když vstoupím do města, tím se mění i příběh obrazu. Přijmu roli zúčastněného chodce, jdu městem v rytmu a řádu jeho urbanistické struktury, symbolů a příběhů, které se mi nabízejí na fasádách staveb, na křižovatkách ulic a na veřejných prostranstvích. Obraz města si postupně načítám, skládám, zpětně vysvětluji, měním v mysl. Pokud se soustředím, obraz sám mne vede k cíli, postupně se mi otevírají nové pohledy – průhledy, přitahují mne další scény, různé detaily.

Město je nejen společným místem života určité společnosti a prostorem uspokojování jejích potřeb, ale je zhmotněnou vizualizací panujících představ této společnosti o sobě samé a o světě. Představuje tedy víc než pouhé místo existence (střechu nad hlavou) určité skupiny lidí. Město je také obrazem společnosti, světa v rámci vesmíru i očekávaných dějů. Je to obraz, který redukuje univerzální představy do konkrétní skutečnosti (realizuje myšlenky), vypráví obraznými prostředky příběh a získává si tak „uznání“ uměleckého díla. Město má svým viditelným uspořádáním odhalovat a připomínat vytoužený řád. Jako v každém uměleckém obraze se i v obrazu města mísí reálné a imaginární prvky.

Města stejně jako jiná umělecká díla vznikají z myšlenek. Reference o zakládání měst potvrzují, že tyto akty doprovázely obrazné rituály, že existovaly předobrazy měst, ideální představy o městě i společnosti vizualizované ve formě plánu, modelu nebo předávané jako text. Dějiny umění (i psychologie aj.) dokazují, že myšlení ve hmotě (materiálu) a současně obrazem bylo po dlouhou dobu důležitější než textové koncepty výtvarných uměleckých děl. Především myšlení stavitelů, architektů a urbanistů vychází z přírodních podmínek, možností prostoru (odhaluje význam místa), z dostupných materiálů a možností jejich zpracování, tedy z technologií a také z potřeb, očekávání a možností zadavatelů. Obrazné myšlení je ovlivněno i tradicí místa, dobovým vkusem, úrovní znalostí, rozvojem vnímání atd. Primární je tedy většinou představa – prostředky k její realizaci se hledají a kombinují podle okolností.

Soustředěním na obraz a vidění chci zdůraznit (snad v obraně vůči kolegům – čtenářům textů, kteří obrazové prameny někdy vůbec „nevidí“, neberou v potaz anebo jim nedůvěřují, tak jako textům), že množství fyzických i mentálních obrazů v dějinách potvrzuje, že základem naší kultury je obrazotvornost (Hanáková 2007: 30). Přinejmenším existence takového množství obrazů jasně obrací pozornost k významu vidění, dokonce potvrzuje v dějinách nadřazenost zraku jako percepčního orgánu. Za zmínku stojí i samotný význam pojmu vidění, který se nevztahuje jen k vidění fyzickému a fyziologickému, ale užívá se hojně v různých epochách (a různých jazycích) i pro postižení procesu chápání a vztahování se nejen k obrazu, ale i obecně ke světu. V praxi se ukazuje, že dívat se se člověk musí učit a je to proces historicky, společensky i kulturně podmíněný (Baxandal 2003; Aumont 2005; Kesner 2005; Filipová – Rampley 2007; Manguel 2008). Proměny dívání zasahují jak autory obrazů, tak i jejich příjemce, ale jsou to opět obrazy (a formy – média, které je zprostředkovávají), které mohou vyvolat další změny dívání. Prostor, ve kterém člověk svůj způsob vidění – dívání uskutečňuje, „je strukturou komplikovaných vztahů

a souvislostí vytvářejících si svá specifická pravidla. Optické pole se z této perspektivy postupně odhaluje jako pole plné nástrah, slepých skvrn a matoucích území, které vábí a klamou oko a s ním i subjekt. Dívání se z tohoto hlediska již není obyčejné vidění, ale složitá operace nesoucí v sobě okamžiky moci a podrobení se předem daným a historicky podmíněným hranicím viděného a vnímaného“ (Hanáková 2007: 30).

V historickém obraze města rekonstruuji vrstvu určitého období nebo vztahy jednotlivých historických vrstev, tedy historický vývoj veřejného městského prostoru (a městské společnosti) na základě hmotných obrazových pramenů, v první řadě je to především urbanistická struktura města, která tvoří základ jeho fyzického i společenského obrazu. Dalšími hmotnými a také obrazovými prameny jsou pak jednotlivé architektonické objekty, použité materiály a technologie, slohová charakteristika nebo odchylky od ní, renomé jejich autorů a způsoby organizace těchto objektů v prostoru města. Doklady organizačních schémat užívaných ve městě jsou také pro veřejnost určené figurální i figurativní prvky města – obrazy, sochy (jejich cykly – významové vazby), slohová charakteristika, tvarosloví architektury a ornamenty se symbolickými významy. Zajímá mne tedy, co město jako viditelný celek a jeho jednotlivé složky samy o sobě znamenají, jak působí, jako měrou mohou sloužit k identifikaci, k orientaci, k vytváření společenského, náboženského a historického vědomí apod. Sleduji, kdo stojí za určitou koncepcí obrazu města, jaká vybíral témata a prostředky a co tím sledoval. S tím souvisí i otázka, jak byl obraz města na různé společenské úrovni přijímán – užíván, jaké si získal uznání a co mu bylo obětováno.

Hmotné obrazové prameny ve městě zviditelňují postoj lidí – společnosti k životu i vzájemné společenské vztahy. Jsou do určité míry výrazem univerzální civilizace (Paul Ricoeur), ale zároveň také zviditelňují hodnoty vlastní společnosti žijící v daném místě a její vztahy k širšímu celku, jakým je např. v našem případě spíše země než národ v moderním slova smyslu. Těmito hodnotami může být vrstevnatý systém mravů, obyčejů, chování, instituce. „Chceme-li se dobrat kulturního jádra, musíme sestoupit až k oné vrstvě obrazů a symbolů, které tvoří základní představový fond národa. Pojmů obraz a symbol zde užívám v obdobném smyslu jako v psychoanalýze; nelze se jich totiž dobrat bezprostředním popisem; v tomto ohledu všechny intuice vyvěrající z hloubky srdce bývají klamně a nemohou nahradit skutečné dešifrování, metodickou interpretaci. Ke všem jevům přístupným bezprostřednímu popisu je nutné přistupovat tak, jak psychoanalýza přistupuje ke snu či symptomu. Podobně by bylo

třeba sestoupit až ke stálým obrazům, k trvalým snům, které tvoří kulturní fond národa“ (Ricoeur 1961: 15-16).

Pro hlubší porozumění obrazu města v dané době používám i další obrazové prameny, zejména vizualizace města v obrazech, kresbách a grafických listech, plánech, tedy také svého druhu historické reprezentace. Malířské a kreslířské konstrukce obrazového prostoru v dané době totiž dokládají způsoby vidění, vycházejí ze stejných a historicky a ideově podmíněných principů jako urbanistické pojetí prostoru. Tyto umělecké reprezentace města také zdůrazňují, co mělo (a pro koho) v dané době v obraze města význam a jaké korporativní nebo individuální ambice byly s obrazem města spojovány, s jakými představami byl obraz města svázán. Jaké individuální nebo společenské chování měl vyvolat. Obraz města funguje jako samostatné téma díla, pak jeho význam a interpretaci doplňují informace o jeho objednateli a o konkrétním umístění – užití obrazu, ale i odchylky obrazu od zobrazeného mají vypovídací hodnotu. Pokud obraz města tvoří pozadí (prostředí) náboženského výjevu, pak samozřejmě údaje o objednateli a umístění mají také svůj význam, ale obraz se čte zároveň s náboženským výjevem. Zasazení biblické, legendistické nebo devoční scény do konkrétního a soudobého prostředí můžeme sledovat ve výtvarném umění už od 15. století většinou u děl, která sloužila v rámci individuální zbožnosti a často také mimo sakrální prostor. Vnímání pravdivosti posvátného obrazu v sakrálním prostoru se ale odvíjí od výkladu transsubstancionalizace těla Kristova.¹ Sakrální prostor je místem trvalé přítomnosti oslaveného Krista, který je už na nebesích. Obrazy posvátných dějů a svatých postav v takto koncipovaném sakrálním prostoru jsou pak také znázorněním trvalé přítomnosti zobrazeného v daném místě. V protireformním období se představa „trvalé reálné přítomnosti“ odvíjí především z definice „podstatné přeměny“ Kristova těla v eucharistii a stojí proti protestantskému pojetí „pouze jako by ve znamení a obrazně“ a „pouze skrze Spasitelovu působnost“. Katolické dogma trvalé reálné přítomnosti vedlo k obsahovému i optickému sjednocení sakrálních prostorů. Sakrální architektura, její uspořádání a další zobrazující prvky jejího vybavení měly tvořit souvislý teologický program, který gradoval směrem k hlavnímu oltáři. „Věřící pak při procházení kostela postupoval od menších k větším mystériím víry. ... Gradace jednotlivých tajemství víry, vyjádřených oltářním patrociniem, od kaple ke kapli, od vstupu k presbytáři,

¹ Tridentský dekret o eucharistii, XIII. zasedání koncilu 11. 10. 1551, dekrety o liturgii, XXII. zasedání 17. 9. 1562 (Bronková – Kofroňová 2004: 304, pozn. č. 60, 61 s odkazem na E. Schillebeeckx: *To číňte na mou památku*. Praha 1998: 63).

vycházela z Duchovních cvičení sv. Ignáce. Jednotná myšlenka, jež se projevovala v malířské, sochařské výzdobě vedla věřícího ke správnému rozjímání nad duchovním obsahem tajemství prezentovaného na oltáři a zároveň mohla kazateli pomoci k tomu, aby propojil a podepřel mluvené slovo s vizuálním zážitkem. To zcela odpovídalo i novým požadavkům, jež byly vyjádřeny heslem *docere et movere*, aby obrazy věřícího poučily a pohnuly k následování Krista“ (Nevimová 2004: 391). Na tridentském koncilu (1545–1563) se zabývali obrazy (a relikviemi) v roce 1563:² „Svatý koncil nařizuje všem biskupům a ostatním, kteří na sebe berou starost a úkol poučovat, aby dle zvyklostí všeobecné a apoštolské církve, přijaté od dob prvotního křesťanství, dle jednomyslného smýšlení svatých Otců a dekretů svatých koncilů bedlivě poučovali věřící především o přímluvě světců, o jejich vzývání, o úctě, kterou požívají relikvie, a o řádném zacházení s obrazy ...“ (Royt 2001: 15). Na tridentském koncilu se konkrétně nezabývali tím, jak má vypadat sakrální architektura. Avšak jeho posledních zasedání se zúčastnil kardinál a milánský biskup Karel Borromejský, který se v roce 1564 stal milánským arcibiskupem a následujícího roku začal ve své diecézi realizovat obnovu církevního stavitelství. Vydal směrnice,³ které vedly k tomu, že nové kostely nebo úpravy těch starších měly být uspořádány tak, aby chrám byl „posvátným místem, kde jsou věci vázány určitým řádem“, kde se usiluje „o spojení umělecké formy obrazu jako výrazu světa idejí s konkrétní skutečností. Kostel měl symbolizovat nebeský Jeruzalém. Nejdůležitějším místem chrámu je oltář jako místo oběti a na něm tabernákl jako místo Boží přítomnosti. Proto má být hlavní oltář postaven na vyvýšeném místě zalitém světlem a má být viditelný ze všech částí chrámu. Chór je v chrámu prostorem odděleným, jelikož je určen pro klérus, který se v duchu tridentského koncilu měl znovu stát opravdu lidem zasvěceným a odděleným pro službu Boží. Boční kaple a oltáře mají mít symetrické rozvržení a osovou orientaci. V žádném případě nemají být postaveny tak, aby kněz, který v nich celebruje, byl obrácen zády k hlavnímu oltáři.“ (Čornejová – Nevimová 2001: 292-293). V roce 1605 byly *Instrukce* Karla Borromejského přijaty na pražské biskupské synodě. Nositeli tohoto nového pojetí sakrálního prostoru a řádu jeho uspořádání se stali v Čechách především jezuité. Po vzoru svého jednolodního

² 1563, XXV. zasedání tridentského koncilu, dekret *De Invocatione, veneratione, Reliquiis Sanctorum, sacris imaginibus*. (Royt 2001: 15).

³ *Instrukciones fabriace et supellictilis ecclesiastica*, vydané 1577. Karel Borromejský je sepsal na základě usnesení tridentského koncilu a diecézních synod. (Bronková – Kofroňová 2004: 305, pozn. č. 62).

longitudinálního římského kostela Il Gesù nejdříve jen upravovali, představovali starší sakrální objekty (a případně stavěli nové) tak, aby je obsahově, opticky i akusticky sjednotili. Odstraňovali především všechny překážky, které bránily v pohledu k hlavnímu oltáři. Téma hlavního oltáře muselo odpovídat zasvěcení kostela, což do té doby nebylo ustáleným zvykem. Hlavní oltář se stal cílem pohledů i cesty věřících. Závažnost jednotlivých míst kostela byla dána jejich postavením ve vizuálním poli příchozích. Chrám má být místem, kudy prochází, kde přebývá a kde je zjevná lidským očím Boží sláva. Do osy hlavního oltáře – do těžiště kostela – se přenesl i tabernákl na uložení Nejsvětější Svátosti, který měl podobu drobné architektury a proporcemi úměrně odpovídal dimenzím kostela. Tabernákl tak tvořil významovou i vizuální dominantu kostela. Vizuální působnosti architektury, obrazů a liturgických dějů na člověka se začal v době rekatolizace přikládat mnohem větší význam, než tomu bylo doposud. Zejména jezuité si díky svým zkušenostem z exercicií uvědomovali význam vidění pro posílení vůle a víry. A nejen ve využití uměleckých děl a divadla, efektních slavnostních průvodů, ale i ve svých teoretických textech zdůrazňovali význam zraku. Jezuitský lingvista Juan Bautista Villalpando (Bronková – Kofroňová 2004: 309) se odvolává na Aristotela: „to, co člověk nejvíce oceňuje, je zrak, je to smysl pro vědu nejdůležitější a to, co poznáváme zrakem, považujeme za poznané s veškerou jistotou.“

To, co si jezuité ověřili, že dobře slouží jejich rekatolizačním cílům v sakrálním prostoru, pak, pokud měli možnost, aplikovali i ve veřejném prostoru města. V Kutné Hoře tu možnost získali díky tomu, že jim byl dán k dispozici svatobarborský chrám s celým posvátným okrskem a prostor mezi chrámem a městskými hradbami. I když to bylo místo za městskými hradbami, svým významem pro město (jako společenský prostor) a také významem v městském panoramatu poskytl jezuitům možnost fakticky, vizuálně i obrazně ovládnout Kutnou Horu.

V Kutné Hoře je patrné, že teologické sjednocení městských kostelů a intravilánu města jezuité plánovali ještě před svým příchodem do Kutné Hory v roce 1626 a začali je postupně realizovat podle důležitosti a finančních prostředků. Kromě výnosů z prodeje zkonfiskovaných domů pobělohorských emigrantů a získaných kolejních statků získávali jezuité prostředky pro svou stavební činnost a umělecké podnikání od města a státu a od loajálních patronů (jednotlivců i náboženských korporací) z města i okolních vsí. Ekonomická situace města a státu se stabilizovala až po skončení třicetileté války a příspěvky patronů narůstaly až v průběhu šedesátých let 17. století, zejména po doznění morové

epidemie v roce 1680. Vnitřní úpravy svatobarborského chrámu začaly hned v roce 1626 a úpravy hlavního městského kostela byly zahájeny až po polovině 17. století. Mezitím si jezuité zřídili jen provizorní budovu koleje a své školské poslání také vykonávali jen v k tomu účelu upravených měšťanských domech. Výstavbu reprezentativní jezuitské koleje zahájili roku 1667. Aluzi mostu se sochami svatých, mezi městskými hradbami a svatobarborským chrámem, před průčelím budované koleje, uskutečnili za přispění patronů mezi lety 1680 a 1730. V té souvislosti koncipovali a organizovali zřízení výklenkových kaplí a sochařsky provedených zastavení svaté cesty ke staroboleslavskému paládiu, která vedla z Chrudimi přes Vilémov,⁴ Golčův Jeníkov⁵ k Sedleckému klášte-ru a přes Kutnou Horu dále na Pečky a Kolín ke Staré Boleslavi. Jezuité koncepčně i prakticky zasáhli do výstavby městského morového sloupu v roce 1716 a pak i do teologického programu nového městského kostela, stavěného k příležitosti kanonizace Jana Nepomuckého mezi lety 1732 a 1754.

Hmotné obrazové prameny dokazují, že v rozpětí od dvacátých let 17. století až do poloviny padesátých let 18. století se Kutná Hora stala prostorem, ve kterém se naplňovala jezuitská koncepce „reálného zpřítomnění“ posvátných dějů, obsahového sjednocení města v duchu rekatolizace. Město se tak stalo opět součástí katolické mapy, zapojilo se do posvátné – ochranné sítě cest a míst, která mu dala nový existenciální význam.

V této studii sleduji veřejně přístupné obrazy s náboženskou tematikou, které jsou většinou reprezentací jezuitů, tedy jsou součástí jejich komunikace (nejdříve z pozice síly) s obyvateli a návštěvníky města a jsou zaměřeny na konverzi nekatolíků, a znamenají posílení a zvnitřnění víry katolíků a regulaci a sjednocení náboženského života městské společnosti. Jezuité mohli ve městě působit díky podpoře státu a jím dosazeného představitele městské a zároveň i horní správy Viléma Vřesovce. Od poloviny 17. století mělo město už svou vlastní správu a ve spolupráci s ní byl jezuitský program dále naplňován. V průběhu druhé poloviny 17. století si jezuité získávali i větší oporu jednotlivců a korporací z města i jeho okolí a jejich program byl také více akceptován, po překonání morové epidemie v roce 1680 se stal samozřejmou součástí náboženského života. Tyto proměny komunikačních pozic (kdo, koho a z jaké pozice obrazem oslovuje) mají analogie i v jiných kulturních prostředích Čech té doby a potvrzují generační periodizaci, kterou pro toto období navrhl Václav

⁴ Ve vilémovském kostele byla uctívána kopie ikony Vladimírské bohorodičky.

⁵ Golčův Jeníkov byl sídlem jezuitské rezidence a poutním místem (kult Panny Marie Loretánské).

Černý (1996: 263 – 334): první generace 1620 až 1650; druhá generace 1650 až 1680; třetí generace 1680 až 1710; a čtvrtá generace 1710 až 1740.

Zároveň shodou okolností s tímto jezuitským programem vstupuje do Kutné Hory i nový umělecký styl – baroko, který vnáší do ještě středověkého městského obrazu nový vizuální řád. Baroko vychází z renesančního geometrického výkladu Božího plánu a sjednocení prostoru a času v symbolické konvenci centrální perspektivy. Ovšem postupně tento geometrický řád dynamizuje, organizuje ho nikoli podle rozumu, ale emocí (vlivu na emoce) a převádí do monumentálních měřítek ve službách církve vítězné. Divák obrazu už nemůže zaujímat centrální statické stanoviště před obrazem, ale musí se v obraze pohybovat (fyzicky i psychicky) všemi směry, stává se jeho aktérem. Z obrazu světa, jakým město bylo v době gotiky a renesance, se postupně v baroku stalo divadlem světa a člověk jeho divákem i hercem. V době baroka bylo náboženské myšlení ovládáno spory o Boží milosti. Zatímco protestantské církve vycházely z přesvědčení, že spása člověka závisí jen na vůli a milosti Boží, katolická teologie a zvláště jezuité nabízeli možnost, že si člověk svými skutky během života může Boží milost zasloužit (Černý 1996: 96). V této představě byl vnímán pozemský život jako cesta a jako drama (*theatrum mundi*), do kterého člověk vstupuje při svém narození a musí až do své smrti jako hrdina zápasit s pokušením a vybírat si mezi pohodlnou cestou k žalostné smrti nebo mezi trýznivou cestou k smrti blažené. Celý život se měl člověk připravovat na smrt. V okamžiku smrti dojde k individuálnímu soudu (nikoli až na konci věků k soudu kolektivním). Tato představa vymezuje historický čas pro lidská jednání a dodává jim na naléhavosti a dramatickosti (Sokol 2004: 163). Motiv cesty se v takovém obraze vztahuje na cestu životem – cestu ke smrti a k soudu a na představu víry. Víra zachraňuje, uzdravuje (Mk 5,34) a otevírá oči (Sokol 2004: 181). Celoživotní setrvání ve víře může být znamením, že od svého narození je hříšný člověk předurčen ke spáse, a ne k zatracení. Jezuité v této souvislosti přišli s novou koncepcí Boží milosti, ve které hrála podstatnou roli síla a svoboda lidské vůle a záslužnost dobrých skutků (Fülöp – Miller 2000: 114-182). Cesta životem pak byla lemována pokušeními, člověk se měl na každém kroku rozhodovat mezi dobrem a zlem, mezi Bohem a Luciferem a zápasit o spásu své duše. Na této cestě mu měli pomáhat svým příkladem a přímluvou svatí. Člověk i světec se tak stávali hrdiny tohoto zápasu a lidská figura zachycená ve fyzickém i psychickém vypětí nebo vyrovnání – nositelem výrazu. V barokním náboženském umění se zdůrazňovaly momenty náhlého prohlédnutí – byla to doba, která člověku nabízela možnost náhle změnit

kvalitu svého života a pokáním vynahradit zaváhání, pochybnosti nebo omyly. Po pocitu utrpení a rozpolcenosti je pocit – pojem a potřeba Milosti jedním z klíčů k baroku (Černý 1996: 91). V představě barokního světa nevede cesta z pozemského časného světa k věčnému království Božím, (kterou nabízí středověká koncepce světa a po které mohou jít jen vyvolení), ale prochází tímto světem a časem a může po ní jít každý. Není tedy exkluzivní, odehrává se v čase a místě pozemského života a důležitá je její fyzická a psychická obtížnost – útrapy oslabují hříšné tělo a posilují duši, dále průběžný rytmus a intervaly mezi zastaveními, které dávají cestě vyšší řád a smysl – posilují člověka ve víře a určují momenty prolomení světů skrze modlitbu a přímluvu světce zastoupeného obrazem (sochou, relikvií). V novověkém pojetí světa místo člověka a Boha už není v kontrapozici jako ve středověku, propojilo se v lineární perspektivě (tedy v čase a prostoru) a prostupovalo se jedno do druhého.

V tomto kontextu významu pozemské cesty životem hrály roli představy. Barokní představa města byla ovlivněná konceptem ideálního města pro ideální společnost, a to jak ve významu architektonického – urbanistického prostoru, tak i prostoru sociálního. Boží plán se zrcadlil v přehledném řádu města i společnosti. Utopie a obraz města byly v době renesance a baroka těsně spjaté. Utopie získávaly konkrétní urbanistickou – architektonickou podobu v nově zakládaných městech nebo při přestavbě starších měst a výstavbě nových předměstí. Koncept ideálního města je také velmi cenným příkladem toho, že některé myšlenky byly nejdříve formulovány ve hmotě a prostoru – v obraze – dříve než v textu. Kniha *Utopia* Thomase Mora se objevila v roce 1516, zatímco ideální město Sforzinda realizoval architekt Filarete kolem roku 1460 (Rowe 2007: 205). Z italských renesančních obrazů známe podobu ideálního města, s ideálními chrámy uprostřed, také ze sedmdesátých až osmdesátých let 15. století (Luciano Laurana v Urbinu, Pietro Perugino v Sixtinské kapli ve Vatikánu).

Baroko opustilo představu ideálního města – ideálního chrámu v podobě centrály a přiklonilo se k longitudinálnímu vzoru Šalamounova chrámu nebo k raněkřesťanskému chrámu na půdorysu latinského kříže (Bronková – Kofroňová 2004: 295-331), který názorně symbolizuje tělo Krista i cestu k němu. Představa ideálního města na půdorysu kruhu přežívala až do 17. století, ale při dílčích aplikacích ideálního urbanistického konceptu např. při barokní přestavbě Říma se uplatnila koncepce přímé cesty – přímého pohledu, fyzického i optického propojování (nasměrování) od jednoho významného místa k dalšímu. Součástí cesty se stalo i teatrální uspořádání městské stěny a na prostranstvích a v pohledové ose přicházejících se vytvářely městské scény. „Záměrem

barokních architektů bylo utváření městské architektury podle vizuálního zážitku procesí a slavností, kdy se město samo stávalo divadelní hrou“ (Jung 1999: 72).

Kutnohorské kostely sv. Barbory i sv. Jakuba jsou vrcholně gotické, halové, longitudinální stavby. Svatobarborský chrám, založený jako bazilikální stavba katedrálního typu (s ochozem a věncem kaplí), byl před polovinou 16. století nakonec zaklenut jako kostel halový, tedy všechny lodě zaklenuté ve stejné výšce. (Nad bočními dvoulodími byly vystavěny tribuny do výše střední lodi a kroužená klenba ve stejné výšce uzavřela celé pětilodí). Klenba svatobarborského chóru o pětilodí má takřka stejnou výšku. Kostel sv. Jakuba byl od počátku stavěn jako zkrácené halové trojlodí, které navazuje na stejně vysoký chór. Oba kostely byly tedy k obsahovému i optickému sjednocení obzvlášť vhodné. Navíc měly i svou předhusitskou (tedy katolickou) minulost, proto se jejich gotická podoba dala využít k vytvoření iluze kontinuity katolické a zároveň i historické tradice místa. Na výstavbě obou kostelů se podílela panovnická huť a byly i jinak podobné královským stavbám, zejména těm pražským, proto vyjadřovaly i tradici zemskou, královskou a vztah k Praze.

Jezuitský rekatolizační program v Čechách byl postaven na českém zemském patriotismu, který byl vyjádřen skrze úctu k Panně Marii a českým zemským patronům. Norský architekt Ch. Norberg-Schulz (1994), který se hluboce zajímal o české barokní umění, formuloval ze svého odstupu zajímavou myšlenku, že Čechy, protože se nacházejí uprostřed Evropy a byly často místem střetu mocenských zájmů, jsou zemí, ke které se její obyvatelé vztahují jako k objektu patriotismu a lásky, identifikují se s ní a jejími dějinami. Tato zvláštní identita „češství“ se neváže jen k jednomu etniku, ale k různě mluvícím obyvatelům země.

„V zemi, kde se převážná část obyvatelstva hlásila k různým protestantským vyznáním, právě úcta k Panně Marii a ke světcům patřila k atributům katolické protireformace. Jezuité, stejně jako někteří členové svatovítské kapituly, nejprve obnovovali kult českých zemských patronů, jenž byl oproti kultu mariánskému do jisté míry akceptován i českými protestanty ... Sv. Václava, primaria sboru českých zemských patronů, jenž byl reprezentantem české státnosti, uctívali jako „dědice české země“ i nekatolíci...“ (dále podrobně Royt 2001: 15-21). V Kutné Hoře byl kult sv. Václava také živý i v době utraktivické. Tradice mariánského kultu v místě byla založena už v polovině 12. století sedleckými cisterciáky, kteří údolí, v němž si postavili klášter, zasvětili Panně Marii a jejich konventní kostel měl titul Nanebevzetí Panny Marie. Mariánské

zasvěcení měly i první dva městské kostely v Kutné Hoře, postavené ještě v době, kdy patronátní právo nad městem měli právě sedlečtí cisterciáci. Sedlečský klášter byl vypálen v době husitských válek, ale obnovován už od roku 1452. V té době byl také v místě znovu zaveden kult Panny Marie. Kolem roku 1460 vznikla dřevěná plastika Trůnící Panny Marie, která byla umístěna ve farním kostele v Malíně. O něco později byla Panně Marii znovu zasvěcena jižní kaple transeptu konventního kostela, ve které byla instalována v té době nově vytvořená pozdně gotická dřevěná plastika stojící Panny Marie s dítětem.⁶ Povinnou účast na katolických bohoslužbách vyžadoval od roku 1614 i od svých nekatolických poddaných opat Sedlečského kláštera Bartoloměj Pika. V roce 1618 uspořádal opat pro své poddané i povinné procesí ze Sedlečského kláštera do Kutné Hory se zastaveními u městských kostelů, radnice a Vlašského dvora, sídla mincovny, kde nejvyšší mincmistr pořádal k té příležitosti hostinu.

Ať už se později vztahy sedlečských cisterciáků a kutnohorských jezuitů vyvíjely jakkoli, oba řády navenek (v ikonografii) prezentovaly, že Sedlečský klášter představuje počátek – východisko křesťanské tradice místa a jezuité její současnost, směřování a budoucnost. Tento vztah byl vyjadřován i formou cesty ze Sedlce k jezuitské koleji nebo naopak poutí jezuitů k Sedlečkému klášteru (Jiří Plachý).

V průběhu jezuitského působení v Kutné Hoře a zároveň i uplatnění barokního uměleckého slohu v místě se dají sledovat vývojové fáze v souladu s periodizací, jakou navrhl Václav Černý. „Trvá-li například naše baroko přibližně od roku 1620 do roku 1740, uplatní se v jeho procesu přinejmenším pět postupných lidských pokolení, každé je jiné a poslední se jistě velmi nepochybně od prvního; všechny sdílejí jistý společný fond názorů a stanovisek, citových vznětů s reakcí, volních popudů, cílů, ideálů, představ o lidském dobru. (Černý 1996: 263-353).

Užívání jezuitských obrazů v rámci liturgie a náboženských slavností bylo pro první barokní generaci (1620 až 1650) rekatolizovaných obyvatel Kutné Hory povinné a bylo doprovázeno kázáními – výklady, divadelními představeními (další forma vizualizace), hudbou a zpěvem, tedy podívanou, která měla propagovat „správnou“ víru, vzbudit emoce, účast a posloužit k vytvoření uniformního života v církvi dle zásad tridentského koncilu. Výběr kultů světců, který se projevil v novém vybavení kostelů a kaplí, byl veden snahou zbožštit konkrétní místo v rámci kraje – země. Odráží se v tom lokální i zemský

⁶ Možná volná kopie starší zničené sochy.

patriotismus, který se stal podstatnou složkou barokní mentality. S jezuitou pronikaly do uspořádání sakrálního prostoru barokní postupy po vzoru Šalamounova chrámu nebo nových koncepcí nebeského Jeruzaléma či Boží obce. Urbanistický i společenský obraz města byl posuzován a usměrňován podle představy ideálního města – ideální společnosti. V rámci katolické reformace a protireformace výtvarné umění po určité korekci předchozí tradice sloužilo církvi jako významný a působivý prostředek, který měl oslavovat, zviditelňovat a propagovat triumf církve. „Na rozdíl od přísné reformní strany mohli jezuité svůj názor, že mezi církví a uměním není žádný skutečný protiklad, opřít i o argument, že *obrazoborectví*, horlivecké nepřátelství proti všemu, co je krásné, je typické právě pro kacířského ducha kalvinismu a novokřténství. A mohl snad katolicismus v boji proti reformaci vůbec najít účinnější zbraň než právě výtvarné umění? Vždyť bylo více než cokoli jiného vhodné k působení na city mas a získávání přívrženců katolické věci i v táboře protestantů. Proto jezuitský řád, nejsilnější exponent militantní protireformace, věnoval umění a umělcům značnou pozornost hned od svých začátků“ (Fülöp – Miller 2000: 512). Umění se zacílovalo na lidské emoce a podle toho se také vybíraly vhodné výtvarné vyjadřovací prostředky. Především díky těmto potridentským inovacím se měnila statická uměřená renesance v dynamický a vypjatý barokní sloh. Měnilo se i pojetí a vidění prostoru.

Jezuitský program se v druhé barokní generaci (1650 až 1680) nezměnil, protože se potvrdilo, že má správný dopad a účinek. Pozvolna se změnil vztah mezi jeho nositeli a příjemci, kteří se už sami začali podílet na jeho tvorbě. Je možné říci, že baroko v té době vstupovalo do Čech.

I pro třetí generaci (1680 až 1710) se využívala obdobná a stále úspěšně fungující obrazová témata. Jen se přizpůsobovala okolnostem a vycházela ještě více vstříc příjemcům. Koncept cesty – průvodu pronikl z interiérů kostelů do města i krajiny ve fenoménu svatých poutí. Urbanistické architektonické koncepty, sochařské cykly vytyčovaly trasy cest a vytvářely jejich síť v českém barokním městě – v české barokní krajině. Z diváka, který se díval a divil, se stal praktikující účastník obrazu města (i krajiny).

Čtvrtá generace (1710 až 1740) převzala staré téma a iniciativu v tvorbě obrazu města. Přijímala bez rozdílu české i cizí slohové prvky baroka a vyčerpala je ve vlastním vyjádření.

Pro doplnění obrazových pramenů z doby baroka v Kutné Hoře používám i textové prameny a v nich sleduji obdobná témata jako v obrazovém materiálu. Tedy vazbu mezi obrazy a texty. Zvláště u jezuitských zakázek, podle mého

soudu, není možné se bez konkrétních podkladů automaticky domnívat, že sledovaný jev „je především plodem psaných diskursů. Je svým způsobem vynálezem autorů ... textů“ (např. Ducreux 1997: 586). I když není možné bezpečně doložit, co bylo dříve, je třeba mít na mysli i jiné známé analogie z jezuitského prostředí a neformulovat jednoznačné soudy ve prospěch písemných nebo obrazových pramenů, ale vždy nechat prostor pro představu, že myslet se dalo a dá různými způsoby. Např. „o římských freskách [v kostele IL Gesù] se říká, že je to poprvé, kdy řád vyjádřil své vlastní ideály ne písemným prohlášením, ale malbou, jež jiným, očividnějším způsobem ukazuje nauku církve“ (Nevimová 2005: 392, pozn. č. 11 s odkazem na M. Faggiolo: *Struttore del trionfo gesuitico. Baccio e Pozzo*. Storia dell'Arte 1980: 353-360). I výše zmiňovaná M.-E. Ducreuxová (1997: 586) dále ve svém textu o symbolickém významu poutě do Staré Boleslavi uvádí, že „skrovný začátek jen o málo předcházela první knize, která jí byla věnována.“ (Ducreux 1997: 586). S obdobným zpožděním textu za událostí se setkávám i v Kutné Hoře v případě svaté cesty z Chrudimi přes Kutnou Horu do Staré Boleslavi, která se pravděpodobně začala pravidelně opakovat od roku 1675. Zároveň ve stejné době je možné sledovat uplatnění motivů staroboleslavského paládia v kutnohorských kostelech a postupně i vznik kapliček, plastik a obrazů, které s ní ikonograficky souvisejí – tedy její vizualizaci ve městě.

Slohová a ikonografická analýza a z ní vyplývající datace a určení provenience jednotlivých znaků, symbolů, obrazů a objektů umožňuje stejně jako prameny písemné povahy sledovat vznik a vývoj určitého jevu ve městě. Navíc obrazy, symboly, znaky a objekty tvořily v prostoru města síť – systém, který je možné do určité míry rekonstruovat a číst ve složitě souhře historických, společenských, politických a přírodních i kulturních okolností. Je možné hledat i vnitřní a vnější souvislosti tohoto systému v rámci širších celků, jakými jsou oblasti, země, slohy, kultura. Znaky, symboly, obrazy, objekty identifikují obraz města a zároveň usnadňují jeho čitelnost, tedy jeho zřetelnost a výraznost. Čitelnost města, tzn. jeho obrazivost (imageability) má, podle známého amerického urbanisty Kevina Lynche, vliv na to, jak se člověk ve městě cítí, jak se s ním identifikuje a jak se v něm orientuje – zkrátka jak v něm bydlí. „Město s vysokou mírou obrazivosti se nám bude jevit jako dobře utvářené, výrazné, obdivuhodné. Vzbudí pozornost našich smyslů a tím i zájem na věci se hlouběji podílet. Smyslové vnímání takového prostředí se nám tím nejen zpřehlední, ale také rozšíří a prohloubí. Město pak začneme po čase vidět jako vysoce kontinuální systém s výraznými, jasně propojenými částmi“ (Lynch 2004: 10).

Norberg-Schulz (1998) v té souvislosti mluví o duchu místa (*geniu loci*) a spojuje je s existenciálními významy orientace – identifikace člověka v prostoru a se vztahem místa a prostoru. Město skrze tento systém znaků vnímáme na jedné straně jako obraz jedinečný, ale zároveň v něm odhalujeme i systémy obecné lidské kultury – civilizace. „Pojem místní nebo národní kultury je vlastně paradoxní označení, a to nejen s ohledem na zřejmý rozpor mezi zakořeněnou kulturou a univerzální civilizací, ale také proto, že vlastní vývoj všech kultur závisel na určitém křížovém oplodňování jinými kulturami. ... Národní a regionální kultury se dnes musí více než kdy dříve konstituovat jako místně skloňované projevy světové kultury“ (Frampton 1985: 23). I když se v tomto článku pohybují v době, kdy pojem národ – národní měl jiný význam, je zřejmé, že obrazivost města jako konkrétního místa určitého regionu (k pojmu region – regionalismus viz Achleitner 1999: 55-63) je možné obdobně, jak se to později uskuteční v „národním a regionálním romantismu“ (Achleitner 1999: 36-37) v průběhu 19. století až do cca 1900 a v „kritickém regionalismu“ (Frampton 1999: 22-33; Tzonis – Lefaivre 1999: 42-48) 20.-21. století, spojovat s problematikou národní, v tomto případě tedy spíše zemské identity. Právě převzetí a adaptace prvků této zemské identifikace pro vyjádření národní identifikace v Kutné Hoře v 19. a 20. století tuto vazbu přímo potvrzuje.

Chci tedy v této obecné charakteristice dobových obrazových pramenů zdůraznit, že výběr a organizace, prostorové koncepce určitých obrazů, soch, symbolů světců a svatých postav (i ve funkci personifikací) a dále třeba i zemských znaků ve městě je možné číst a interpretovat jako historickou reprezentaci, která má za cíl sdělit, že město v dané době mělo být vnímáno jako český prostor. Dalšími znaky tohoto vizuálního komunikačního systému mohou být i výběr určitých architektonických typů, údržba – úprava – konverze starších objektů, výběr uměleckých slohů, použitých materiálů, které jsou v dané době považovány za znaky českého (zemského) prostoru. Součástí sdělení může být i důsledná nepřítomnost znaků, které jsou spojovány s jiným systémem.

Obraz města jako českého prostoru a jeho souvislosti

Při sledování obrazu města v delším časovém horizontu vidím, že se úsilí o vyjádření jeho českého charakteru v různých podobách opakuje. To vzbuzuje moji pozornost zvláště v současném diskursu o regionalismu a globalizaci architektury, urbanismu, výtvarného umění a např. i historiografie. Teoretický rámec zkoumání národní identity v těchto souvislostech poskytují



F. C. Schmidt. Rytina, kolem 1840. Svatobarborský chrám s novou jezuitskou střechou a spojovací chodbou ze třicátých let 18. století.

kritický regionalismus, tedy jedna z alternativ k modernismu a postmodernismu – ideologický konstrukt podnětený úvahami francouzského křesťanského filozofa Paula Ricoeura a vypracovaný na počátku osmdesátých let 20. století teoretiky architektury Alexandrem Tzonisem, Liane Lefaivreovou a Kennethem Framptonem. Kritický regionalismus se distancuje od xenofobních a šovinistických projevů historického a nacionalistického regionalismu a stojí zároveň v rezistenci vůči nivelizujícím účinkům soudobých globalizačních trendů (Švácha 1999: 8).

Konkrétní město je regionální, národní téma a zároveň téma civilizační. Město jako český prostor je obvykle v dějinách (umění) spojováno až s obdobím českého národního romantismu 19. století, s vizualizací české národní identity v architektuře a tedy např. i s otázkou tvorby a užívání českého národního slohu jako výrazu identity české občanské společnosti. Avšak významy pojmů

„český“ a „národ – národní“ a tedy i jimi označované jevy jsou v době baroka vyjádřením vztahu k místu. Barokní město bylo rámcem života městského stavu, který podle tehdejšího pojetí tvořil jeden z prvků národa, a spolu s ním bylo součástí země a křesťanské obce. Barokní pojetí národa formulovala druhá barokní generace historiků – okruh P. Bohuslava Balbína, do kterého patřil i kutnohorský jezuita Jan Kořínek⁷ (Černý 1996: 292). Národ byl obcí lidí, která se zásluhou vůdčích osobností (v baroku: králů a velmožů) ustavila na základě vůle žít pospolu ... a měla společný životní program a poslání, které by bylo libé Bohu (Černý 1996: 291). V občanské společnosti a v moderním národě mají všichni stejná práva. Společnost doby baroka je stavovsky rozdělená a právně diferencovaná. Ani obyvatelé města netvořili jedolitou společnost. Základem městského života bylo městské právo (Pešek 1993: 17-19). Plnoprávným členem městské obce byl ten, kdo měl městské právo. To získal, když ve městě vlastnil dům, ze kterého platil daň. Potom mohl být volen do městské správy – podílet se na správě města, uplatňovat svá práva. Ti, kdo neměli ve městě dům, ale žili v domě svých partnerů, příbuzných nebo v nájmu a měli vlastní živnost nebo participovali na živnosti někoho jiného a platili daně, podléhali městskému právu. Mimo městské právo byli šlechtici, členové akademické obce, učitelé a žáci, příslušníci kléru a městská chudina. I když byli obyvatelé měst právně, majetkově a zájmově nesourodí, měli společné vědomí – skupinovou identitu (Hroch 1999: 10). „Identita je potřeba člověka, jeho antropologická danost, ztotožňovat se s modely chování svého společenského prostředí. Člověk, který takto přijal jistou skupinovou identitu, má tendenci tuto identitu udržovat a chránit, přičemž není vyloučena pluralita identit.“ Pluralita identit se v tomto tématu může projevit např. ve vztahu k určité socioprofesi nebo sociokulturní skupině, k městu, zemi, k určité náboženské kultuře a chtěla bych ji sledovat především ve viditelných projevech.

Město v době baroka bylo navzdory různorodosti svých obyvatel díky své skupinové identitě formou „lidské vzájemnosti“, ve které se projevovala „mravní solidarita lidských pokolení zatížených prvotním hříchem“ (Černý 1996: 290). „Dík své fyzické trvanlivosti jsou města snad nejobsáhlejším záznamem lidských dějin, s jakým se člověk ve svém každodenním životě setkává“ (Kratochvíl 1996: 81). Jakmile si člověk na počátku novověku začal sebevědomě koncipovat své vlastní dějiny, aby našel počátek své civilizace a sledoval její

⁷ Autor česky psaných *Starých pamětí kutnohorských*, vydaných na objednávku a náklady města v roce 1675.

pokrok, ztratil pevný začátek a konec dějin spásy. Musel si vytvořit nový obraz světa, sám byl v jeho středu. V takovém pojetí dějin už nebylo město uzavřenou jednotkou, ale součástí národa (rozšířila se základna lidské vzájemnosti). Pojmy obec a národ ještě neztratily své biblické konotace a byly svázány (a definovány) příslušností k místu – městu, zemi. V tomto duchu Kořínek formuloval obraz Kutné Hory a jejích obyvatel. Kutnohorští měšťané se symbolicky identifikovali s hornickým povoláním⁸ a pojem horník, původně označující důlního podnikatele, se používal už do 16. století ve smyslu Kutnohořan. Horníci se tedy prezentovali jako součást národa, jednotka země a jejich zásluhou před Bohem bylo náročné a nebezpečné hornické povolání. Identifikace s městem jako místem měla znamenat i identifikaci s křesťanskou obcí.

Na počátku 17. století vznikla nejstarší známá veduta Kutné Hory, která se stala archetypem zobrazování města. Je to perokresba ze skicáře Jana Willenberga (Strahovská knihovna v Praze, sign. DT I 30), kterou pořídil jako podklad pro knihu Bartoloměje Paprockého, *Diadochos*, při cestě po Čechách v lednu roku 1602. Veduta Kutné Hory zůstala jen ve skice, nebyla v Paprockého knize reprodukována mezi ostatními dřevorezy (Herout 1987: 531-537). Willenberg však údajně podle ní udělal v letech 1610 až 1611 důkladně vypracovaný a kolorovaný výřez obrazu města bez Sedlce, doplnil jej legendou a datací jednotlivých objektů a 13. září 1611 jej předal kutnohorské městské radě. „Obraz visel na radnici, kde měl v té době jistě nejen topografický, ale především symbolický význam: zobrazení místa – úseku tohoto světa, který městská rada s pomocí Boží spravuje“ (Altová 2005: 14). Na radnici jej viděl po svém příchodu do Kutné Hory Jan Kořínek.⁹ Zmiňuje se o něm ve Starých pamětech kutnohorských, které vyšly tiskem v roce 1675, jako o „kutnohorské mapě, to jest tabuli, na níž Hora Kutná jest vyrytá, v létu 1610 na světlo vydána...“. Zřejmě na Kořínkovo přání nebo z vůle městské rady, která jeho Paměti objednala, byla Willenbergova veduta překreslena Jiřím Čáslavským do *Starých pamětí* a při té příležitosti byla do obrazu města doplněna stavba jezuitské koleje a nová věž radnice. Willenbergova tabule časem zanikla, ale Čáslavského veduta se stala výchozím obrazem pro všechny výtvarné vizualizace města až do počátku 19. století.

⁸ I když už se v té době zabývali především obchodem a řemeslem.

⁹ Kořínek se narodil v Čáslavi. Kutnou Horu znal ze svého dětství i mládí. Studoval v jezuitské koleji v Brně. Poprvé pobýval v kutnohorské jezuitské koleji v letech 1665–1666, podruhé v letech 1672–1674.



Pohledy na město – veduty se staly samostatným uměleckým žánrem v 16. století. Umělecké vizualizace měst se rozvíjely cca o sto let dříve jako součást komponovaného „obrazu světa“ v pozadí náboženských výjevů, portrétů a epitařů nebo alegorií vlády. Veduty představují portréty měst, objednávali si je jako reprezentace – identifikace bohatí měšťané, městské cechovní a náboženské korporace, městské rady. Postupem času vznikaly veduty i bez objednávky, prodávaly se jako upomínka – vzpomínka na město v dobách rozkvětu



Jiří Čáslavský. 1674. Mědiryt, veduta Kutné Hory pro knihu Jana Kořínka, *Staré paměti kutnohorské*.

kavalírských cest a cestování vůbec. Tyto obrazy měst jakoby objevovaly skutečnost, že každé město, podobně jako každý člověk, má svou zvláštní jedinečnou fyziognomii, svůj osobitý výraz a povahu – města vstupovala v těchto obrazech do dějin jako jedinečné sociální, politické i hospodářské individuality. Právě jejich individualita a identita se staly v pozdějších dobách intenzivního zobrazování základnou pro nazírání na město jako na specifickou a jedinečnou uměleckou zkušenost (Halík 1996: 16). Vztah reality a obrazu města je

v 16.–17. století stále komplikovaný. Veduta není dokument, je to reprezentace – a ty nejsou nikdy nevinné, mají však své cíle. Přímo v plenéru se v té době pořizovaly pouze dílčí skici. Definitivní obraz se komponoval podle dobových uměleckých konvencí a skic v dílně. Willenberg svůj obraz města zachycoval z několika stanovišť z protější strany údolí. V té době to byla nezalesněná planina. Po zániku vsí Pněvice a Roveň v husitských válkách tam zůstaly dva románské kostely (které byly Horníky užívány až do konce 18. století) a rozkládala se tam pravděpodobně pole. Dodnes je odtud dobrý čelní (jihovýchodní) pohled na město. Při chůzi nad korytem říčky je možné stále paralelně sledovat obraz města. Willenbergova veduta (a všechny další obrazy města viděné z té strany) má šířkový formát a stále ještě patrnou středověkou hieratickou a topologickou kompozici. Stanoviště pro přípravu skic autor volil vždy v ose proti zvolené dominantě. Je to v původním celku i sedlecký konventní kostel Nanebevzetí Panny Marie, dále pak v obraze města vymezeného hradbami začíná veduta dolním kostelem Panny Marie.

Dalšími samostatně pozorovanými dominantami jsou horní kostel Panny Marie a svatobarborský chrám. Tyto stavby jsou v jeho obraze města předimenzované a jsou řazeny do jedné linie, i když ve skutečnosti, s ohledem na esovitou linii řeky, se svatobarborský chrám nachází jižněji, musel by tedy být v obraze níž a nemohl by se promítnout do horizontu městského panoramatu. Tímto uspořádáním se Willenbergovi podařilo narovnat panorama v ose východ – západ a kostely tak řadit do významové, takřka přímé vazby od Sedlce ke svatobarborskému chrámu a předznamenat „ikonické teatrální“ zobrazování barokního městského prostoru a utváření urbanistické koncepce. Kolem každé dominanty zobrazil příslušnou část města a poskládal tak panorama z těchto dílčích menších oblastí, z nichž každá byla nazírána z jiného stanoviště. Jednotlivé pohledy složil do rytmicky odstupňovaného přehledného celku, jehož nejvyšším bodem je hlavní městský kostel, zvaný Vysoký, který má na každé straně obrazu svou odezvu: vpravo (z pozice pozorovatele) v dolním mariánském kostele a vlevo ve svatobarborském chrámu. Stavby všech těchto kostelů jsou orientovány v ose západ – východ (a zároveň po proudu řeky, vyjma sv. Barbory), ale říční tok tvoří při průtoku podél města esovitou linii. Městské panorama ve Willenbergově vedutě tvoří přehlednou scénu, která se v šikmém plánu zdvihá vzhůru od levého břehu říčky, takže je zčásti vidět z pozorovatelských stanovišť ze šikmého nadhledu a horizont panoramatu se tak dostává do výše očí pozorovatele. Willenberg jistě měl i další pozorovatelská stanoviště přímo ve městě, ze kterých si zakresloval architektonické sestavy

a detaily. Vizualizoval ještě středověkou představu města jako prostoru bezprostředního kontaktu (Pierre Lavedan). Takže takto koncipovaná veduta je, navzdory zažité umělecké konvenci, vedena snahou realitu idealizovat a komponovat bez důslednějšího ohledu na skutečnost. Přesto nebo právě proto je dodnes cenným pramenem informací o podobě a umístění dnes již zaniklých kostelů a městských bran nebo svatobarborského karneru, vypovídá i o tvarech a použitém materiálu u některých přestavěných budov, věží a střech. Běžnou městskou zástavbu Willenberg zobrazil jen schematicky, všiml si však jedinečných prvků, jako byly např. šibenice, boží muka, střelnice, dřevěný můstek přes říčku, předměstská stavení apod. Vystihl a předal ve svém obraze i to, že v ose východ – západ fakticky i dějinně tvoří městská krajina dojem široké cesty. Město vznikalo při vidlici starších cest od Čáslavi buď směrem k Labi, ke Kolínu nebo ve směru na Kouřim a dále na Prahu. Symbolicky se utvářelo pod vlivem Sedleckého kláštera, vyjma svatobarborského chrámu, všechny sakrální stavby Kutné Hory byly situovány ve vztahu k významové ose vycházející od konventního kostela Nanebevzetí Panny Marie (ale zastoupeného malínským farním kostelem, který byl ve správě sedleckých cisterciáků, protože cisterciáci sami nesměli provozovat pastorační činnost). Willenbergova veduta „narovnaním“ městského obrazu do osy východ – západ tuto symbolickou vazbu zdůrazňuje. Dále zprostředkovala i typ středověké městské krajiny, která je konkretizací středověkého zákona jednoty a kontrastu, tedy přesvědčení, že před Bohem si jsou všichni rovni, a proto parcelace a výška obytných domů tvoří jednotnou strukturu, zatímco posvátné stavby s touto vyrovnanou hladinou střech kontrastují a zviditelňují každá ve svém místě a pro svou obec věřících osu mezi zemí a nebem. Významné městské budovy a městské brány vynikají v tomto plánu dějin spásy rozlehlostí i výškou nad jednotou všední obytné zástavby, ale nedosahují výraznějšího rozměrového kontrastu posvátného, úměrně reprezentují povahu moci města. Formální jednota středověkého městského obrazu vyplynula z jednotného uměleckého slohu, gotiky, který však nebyl jen uměleckým slohem, nýbrž zahrnoval ideologii, životní způsoby, včetně stavebních typologií, řemeslnických pracovních postupů, stavebních materiálů, prostorových modulů určujících rozměry vnitřních a vnějších prostorů (Halík 1996: 13).

Počátek zobrazování města jako urbanistické scény [a tím bezesporu Willenbergova veduta je] mělo velký význam jak pro vývoj jejího „vidění“, tak posléze i pro způsoby jejího koncipování a navrhování [dotváření]. Teprve vynález zobrazovacích metod, jež umožnily bezpečně znázornit urbanistickou

scénu obrazem, naučil umělce nazírat na urbanistický prostor a jeho tvorbu jako na umělecké dílo (Halík 1996: 11).

Willenbergova veduta je zajímavá i jako příklad vztahu mezi realitou a obrazem, který byl (a je) vždy komplikovaný a podmíněný dobou a místem. Kutná Hora byla městem středověkým, takže pokud Willenberg alespoň v rámci dobové umělecké konvence vycházel ve své skice z reality, tak v ní tuto skutečnost zachytil. Dnes jsme schopni ve středověkém půdorysu města i v této vedutě vidět zrcadlení nebeského Jeruzaléma – tedy Božího řádu. Ukazuje se, že jezuité ale měli jinou představu nebeského města, i toho, jak by se měla zrcadlit ve městě skutečném. Hustě zastavěná a obydlená Kutná Hora,¹⁰ navíc zasazená do složitého terénu, byla vzdálená představě geometricky uspořádaného ideálního města. Avšak tato ideální představa se v praxi spíše vztahovala na město jako sociální prostor, a proto ji měli jezuité na mysli při svém rekatolizačním úsilí v Kutné Hoře a chtěli ji městu vtisknout. Nutně potom viděli skutečné město jako místo chaosu, nikoli řádu. Jezuita Kořínek (2000: 53-68) ve svých *Pamětech* líčí minulost města od jeho počátků na konci 13. století až cca do roku 1614. Narodil se v roce 1626, o své současnosti přímo nepíše, ale přesto o ní podává zprávu. Propojuje historické zprávy s vlastní zkušeností, která je nezbytně podmíněná dobovým viděním a vkusem. Obraz města, který sám vidí, promítá do minulosti a podle toho město hodnotí: „Ale řekne mi někdo, jaké jest to město? však žádné téměř formy nemá. Kde jsou pevné zdi městské, vysoký naspy a valy, hluboký příkopy, silné bašty a věže, průchoditý parkány? kde revelíny, bolverky, kontrascharpy, palasady? [prvky městského opevnění] kde děla, kusy, kartouny a jiná vojenská příprava? kde na město náležitá ulic a stavební pořádnost? kde domy nákladné stavěny? Na to všecko takto odpovídám pokůdž tyto všecky případnosti a povahy k jménu města pohledáváš, dávámť za vybranou: Hora Kutna městem není“ (Kořínek 2000: 57-58). Zdůvodňuje to členitostí terénu, povahou báňské činnosti. Tyto okolnosti neumožnily postavit město „pořádně“. Oceňuje, že je to město „dost dlouhé a široké“. To je důležitý údaj, protože ten jezuité zhodnotí v koncepci města jako cesty. Nevidí to, co je možné vyčist¹¹ z městského půdorysu díky rozvoji archeologie, historických a společenských věd apod. v průběhu 19. a 20. století. Pokud bychom Kořínka považovali za historika, pak z dnešního

¹⁰ Kořínek ve *Starých pamětech* uvádí (2000, 61) odhad, že mohla mít „před čtyřicítí lety“ až 10 000 obyvatel.

¹¹ K interpretaci obrazu města ve středověku viz Altová, Blanka: Město a společnost v „dlouhém 14. století“.

„vědeckého“ pohledu se dopouští té chyby, že projektuje do minulosti hodnoty a měřítko své doby. Avšak díky této jeho „chybě“, nebo spíše skutečnosti, že není jen historikem, se dá z jeho *Pamětí* získat obraz nejen o době, kterou se skutečně zabýval, ale i o době, kterou žil. A to ve výběru témat, jejich organizaci, ve volbě úhlu pohledu, v důrazu nebo v mlčení o některých událostech a jevech.

Účast Kutné Hory v českém stavovském povstání proti Habsburkům 1619–1620, a zejména pak důsledky porážky stavovského povstání, Kutnou Horu tvrdě postihly. Kutnohorský primátor Jan Šultys byl popraven v roce 1621 na Staroměstském náměstí v Praze. Do města se z emigrace vrátil nejvyšší mincmistr Vilém Vřesovec (mincmistrem od roku 1613). A jak píše Dačický v záznamech z 13. prosince roku 1622 (Dačický 1996: 278): „A hned brzo potom, před hody vánočními, přijevše z Prahy do Hory Kutny tejš pan mincmejštr [Vilém Vřesovec], ujal se sám všeho města (nebylo vůbec povědomo, jakým právem a nařízením), a poručiv sobě klíče města dáti, vartu domácí vyzdvihl a nadepsaným knechtům vojenským jí poručil a osadil. Též kněze Jeremiáše od Vysokého kostela (kteréhož byl tu předešle dosadil) zase odtad vyzdvihše, jiného tu, Matouše Apiana z Pardubic, nařídil. ... Kterýžto nový kněz hned v hody a svátky vánoční náboženství římské řídil, s svými k tomu nařízenými; kteréhožto kněze uvozování dělo se a konalo vojensky s nadepsanými knechty, s praporcem a bubnováním, střelením z ručnic. Kostelové se římským způsobem světili, kropili. Lid obecný k tomu na lelky a divadla běželi jako opice, zvláště ženské pohlaví. Takhle týmž Horníkům religion evangelitský (kteréhož od dávna bez překážky užívali) jest zastaven.“ V roce 1623 (2. 1., viz Dačický 1996: 279) po mši v kutnohorském Vysokém kostele (sv. Jakuba) jmenoval Kašpar Melichar ze Žerotína, jménem císaře Ferdinanda II. a českého místodržícího Karla z Lichtenštejna, na zasedání kutnohorské obce na radnici Viléma z Vřesovic gubernátorem pěti měst, Kouřimi, Českého Brodu, Kolína, Kutné Hory a Čáslavi. Vřesovec zavedl v těchto městech nové formy a způsoby moci, omezoval práva konšelů a prosazoval katolickou reformaci.

Městu byl v roce 1624 zkonfiskován pozemkový majetek a nebylo na investice do obnovy těžby. Pronásledování nekatolíků donutilo k emigraci mimo jiné i některé důlní specialisty, horní úředníky a značný počet havířů, takže „náprava hor“ se tím zpomalila. Dolování a mincování navíc procházelo od 16. století vleklou krizí. Dostupné kutnohorské žíly byly vyčerpány, pronikání do větších hloubek by vyžadovalo větší investice. Habsburkové však neměli zájem podporovat kutnohorské dolování, protože se začalo do Evropy dovážet

levnější stříbro z Ameriky. „V roce 1616 císařská komora odňala Kutné Hoře státní dotace a veškeré náklady spojené s udržováním dolů kaňkovského pásma musela hradit již tak značně zchudlá městská pokladna (Štroblová 2005: 198). Tento nezájem a jeho důsledky byly i hlavní příčinou negativního vztahu Horníků k vídeňskému dvoru. Kutná Hora sice stále byla královským městem, ale po zlomení městského stavu právními, správními i ekonomickými tresty v roce 1547 pozbývá tento statut svůj původní význam. Společně s pražským souměstím patřila Kutná Hora k městům spotřebního typu (Pešek 1993: 19) a díky své velikosti a počtu obyvatel vynikala nad ostatní královská města v Čechách. Odhady počtu obyvatel města v 16. století se pohybují v rozpětí pěti až osmi tisíc (Štroblová – Altová 2000: 133). V 17. století v důsledku morových epidemií, hladomoru a třicetileté války, ale zejména následkem náboženské emigrace, počet městských obyvatel značně klesl. Pro období 1671 až 1688 se počet obyvatel města dá do určité míry odhadnout z počtu zpovídaných v kutnohorské farnosti (Maur 2005: 116), který se pohybuje mezi čísly 2 707 a 3 893. „Vyjdeme-li ze Šimákova a Plachtova předpokladu, pro města asi nadsazeného, že ve zповědnicích seznamech připadá na neevidované děti asi jedna třetina celkového stavu obyvatelstva, vychází nám pro kutnohorskou farnost v údobí 1675 až 1677 asi 5 086 až 5 268 obyvatel, kdežto pro rok 1678 činí odhad plných 5 839 obyvatel. V důsledku moru se tento počet snížil do roku 1681 na pouhých 4 360 osob, zatímco léta 1682 až 1684 vykazují pouhých 4 063 až 4 168 obyvatel farnosti (Maur 2005: 117). Další morová epidemie postihla město v roce 1713, v jednom z chronogramů morového sloupu (postaveného 1714–1715) je uvedeno číslo 6 146, které zřejmě odpovídá počtu obětí této vlny morové epidemie. Počty obyvatel zde uvádím proto, aby bylo zřejmé, kolika eventuálním příjemcům byl jezuiti vytvářený obraz města určen. V průběhu sledované doby se ale neměnil jen počet obyvatel, ale i jejich sociální struktura, existenční a existenciální situace a vztah k jezuitům jako nositelům změn náboženského života.

O založení jezuitské koleje¹² v Kutné Hoře a konkrétně v sousedství svatobarborského chrámu se začalo uvažovat v roce 1623, tehdy došlo údajně k úmluvě mezi Vřesovcem a hrabětem Václavem Heraldem z Kolovrat, který navrhl, že pokud bude v Kutné Hoře založena jezuitská kolej, věnuje k tomuto účelu svůj statek Žižkov s vesnicemi Malejovice a Mitrov pod podmínkou, že

¹² Údaje z osobní pozůstalosti Jana Hanuše a jeho překladu *Historia Collegii Kuttnerbergensis* z roku 1626 – viz Hradec 2007.

Vřesovec postoupí 8000 kop zajištěných ze statku na Žižkově. Další prostředky na výstavbu budoucí koleje se také získávaly z prodeje z donucení darovaných nebo pod cenou prodaných zkonfiskovaných domů pobělohorských emigrantů. V srpnu následujícího roku k sobě Vřesovec povolal nejvyšší zástupce města. Seznámil je se svým záměrem zřídit ve městě kolej na císařský náklad. Měšťané měli na „výchovu žákovstva“ v koleji přispívat každoročně 3 000 kopami míšeňských (Veselský 1882: 152-153)

O zásluhách Viléma Vřesovce na výstavbě koleje pojednává jezuitská kronika *Historia Collegii Kuttenbergensis*.¹³ Vřesovec jednal s císařem Ferdinandem II., aby povolal jezuity a dal jim zabavené městské statky. Císař zřízení koleje povolil a Vřesovec měl dále o celé věci jednat s jezuitským provinciálem Jiřím Rumerem.¹⁴ Provinciál plánoval cestu do Kutné Hory, aby obhlédl, jaké jsou podmínky k založení koleje. Do města však přijel až jeho nástupce Petr Martin Stredonius (Středa) s Pavlem Turnem roku 1624. Jako kostel vybrali pro Tovaryšstvo chrám sv. Barbory a na místě, kde stály svatobarborská fara, škola a dům paní Vostrovecké a Jana Vočádlá, měla být založena řádová kolej.

Na Nový rok, 1. 1. 1626, byli jezuité slavnostně uvedeni do města. Uvedení se konalo v svatobarborském chrámu. Na rozkaz císařského rychtáře Jana z Tulechova se slavnosti účastnilo mnoho lidu. *Historia Collegii* uvádí, že lid přišel na slavnost „více novostí věci puzen, než ze zbožnosti nebo touhy vyslechnouti slovo boží.“ Je možné předpokládat, že na nekatolické obyvatelstvo musela jezuitská teatrálnost v mnohém zapůsobit. Vedle lidu na slavnosti nechyběla samozřejmě katolická šlechta, avšak přišli i šlechtici nekatoličtí. Slavnost byla zahájena zpěvem *Te Deum*. Následovalo kázání Jana Dekazata a proslov obou komisařů, Davida Drahovského a Matouše Apiana. Děkan podle jezuitské kroniky pronesl, že císař „jim [kutnohorským] z lásky k Novému roku posílá Tovaryšstvo, jehož učenosti a výbornost vychvaloval a jejich povinnosti a práce vyjmenoval“ (*Hist. Coll.* 1627: 7).

Jezuité začali okamžitě ve městě (i okolí) působit tak, aby bylo zřejmé, že přišli především kvůli spáse jeho obyvatel. Navštěvovali nemocné, poskytovali jim almužnu a léky, promlouvali s vězni. Provázela je však nedůvěra, která se vystupňovala, když císařský rychtář Jan z Tulechové vydal nařízení, aby za vojenské asistence byly vyhledány a zabaveny v kutnohorských domech

¹³ *Historia Collegii Kuttenbergensis*, 1626, P.3 (jedná se o exemplář uložený v knihovně Národního muzea v Praze, sign. VIII C 14).

¹⁴ Jiří Rumer byl prvním českým provinciálem. Samostatná česká provincie vznikla totiž až v roce 1623.

kacířské knihy. Jezuité nabízeli, že za nimi může kdokoli přijít, aby byl poučen o „správné“ víře. Kutnohorští se k tomuto návrhu stavěli odmítavě.

Jezuité po svém příchodu do Kutné Hory převzali do péče městské školy. Případla jim partikulární škola u sv. Barbory a dřívější německá škola u kostela sv. Jiří. Stranou jejich vlivu zůstala kdysi nejvýznamnější městská škola u Vysokého (svatojakubského) kostela, kterou dříve spravovala utrakvistická konzistoř a měla na ni vliv pražská univerzita. Význam této školy nyní klesl. Své vlastní chlapecké gymnázium jezuité v Kutné Hoře zřídili nejdříve v darovaném měšťanském domě č.p. 59 blízko Kouřimské brány. V roce 1686 jim město k tomu účelu postoupilo budovu zvanou Hrádek. Díky moderním vyučovací metodám získalo jezuitské školství vynikající pověst a jeho studenty se stávali nejen katolíci, ale i synové z utrakvistických a luteránských rodin z města i okolí. Pro nemajetné žáky byl zřízen při koleji seminář, jehož chovanci byli podporováni při studiu z příspěvků či nadací. (Štroblová 2005: 200-202; Štroblová – Altová 2000: 148).

Působení jezuitů v Kutné Hoře

Hned po svém příchodu do města jezuité připravovali v prostoru mezi městskými hradbami a vstupem na svatobarborský hřbitov místo pro výstavbu své koleje. V prostoru budoucí koleje stálo deset předměstských domů a luteránský kostel sv. Jiří. Jezuité zprvu ve třicátých letech 17. století postavili jen provizorní budovu podél cesty od města ke svatobarborskému chrámu. Prostředky na její definitivní stavbu se jim podařilo soustředit až v šedesátých letech 17. století. Stavbě předcházela náročná příprava terénu (uměle navršená terasa nad údolím). 2. března 1667 byla uzavřena smlouva mezi rektorem koleje P. J. Molitiem a architektem G. D. Orsim. V té se stavitel zavazuje postavit část budovy se třemi věžicemi v průčelí.¹⁵ Ještě téhož roku 8. května byl položen základní kámen stavby. Stavba zřejmě kvůli nedostatku prostředků postupovala pomalu, až 1. listopadu 1678 se mohli jezuité nastěhovat do severního křídla. O rok později Orsi zemřel, ale stavba dál pomalu pokračovala podle jeho plánu. Část budovy poblíž kostela se začala stavět až v roce 1721, tehdy byl patrně položen základní kámen jižní věžice. Celá stavba byla dokončena až v průběhu čtyřicátých let 18. století.

¹⁵ Plánu je uložen ve Státním ústředním archivu v Praze, České gubernium – Militare, per. 1763–1783, sign. B 524, kart. 179; Jesuitica, kart. 62-64; Stará manipulace, sign. J 20/7/1, kart. 982. Vojenský historický archiv, FDD, kart. 2; GD kart. 18.

Stavba jezuitské koleje je první barokní stavbou v Kutné Hoře. Volba stavebního stylu ani architekta nezohledňuje tradici místa, naopak je výrazem snahy vnést do něj razantně zcela nový řád. Byla tak promyšleně zakomponována do stávajícího obrazu města, do sousedství svatobarborského chrámu, že se stala jasným vyjádřením snahy jezuitů ovládnout hornické město, vepsat se do jeho obrazu a tím i minulosti. V horizontální ose spojila budova koleje městskou scénu se svatobarborským chrámem a stala se vyvrcholením cesty mezi Sedleckým klášterem a jezuitským kostelem, tedy mezi katolickou minulostí, přítomností a budoucností města. Bylo to vyloženě scénické umělecké pojetí stavby v kontextu místa, tak jak to známe z římských barokních urbanistických realizací. „Umístění jezuitské koleje proti jiným řádovým domům v Čechách je poněkud atypické. Jezuité vždy vybírali dominantní postavení nejraději ve středu města, na ústředním tržišti. Pokud z těchto požadavků ustoupili, bylo to vždy až po tvrdém boji. Ke kutnohorské zvláštní lokalizaci nepochybně přispělo několik aspektů. Jedním z nich byla existence takřka nevyužitého chrámu sv. Barbory ...“, uvádí Pavel Vlček (2005: 218), a dále píše o nevhodnosti kutnohorského hlavního tržiště k výstavbě koleje. Já se však domnívám, že v Kutné Hoře jezuité o jiném místě pro výstavbu koleje vůbec neuvažovali. Písemné prameny dosvědčují, že přinejmenším už od roku 1623 se jednalo jen o tomto místě. A to jednak kvůli blízkosti svatobarborskému chrámu, ale spíše kvůli jeho významu pro město než opuštěnosti, a pak byla dle mého mínění pro toto rozhodnutí důležitá i poloha v obraze města a možnosti jejího dalšího využití, jak to jezuité opakovaně v různých vizualizacích předznamenávali i dále zdůrazňovali. Jezuitský vztah k obrazu a význam, jaký mu přikládali, je také zřejmý z rozvrhu stavby a jejího umístění v terénu. Jistě vznikala, jak konečně bylo i v té době obvyklé, nejdříve v dvojrozměrné ploše kresleného nebo malovaného obrazu. Malířské vidění – zkušenost prozrazuje rozvržení stavby ve „formátu“ místa viděného z centrálního stanoviště a čelního pohledu, pak i její kresebná struktura a symetrická kompozice. „Řády, proporce, symetrie a perspektiva se staly základními konceptuálními nástroji formování architektury a urbanistické scény. Renesanční [a barokní] architektura přejala od římského vzoru kontinuální stěnu, artikulovanou plasticky tvaroslovím klasických řádů a hlavně pojem *monumentu*, tzn. veřejného objektu, budovy nebo pomníku, který vnášel do rámce urbanistického prostoru symbolický obsah. Monumenty byly vzhledem ke své význačné úloze umísťovány v důležitých polohách urbanistické scény, v ose přímé avenue, uprostřed náměstí nebo v přímém sousedství významných budov. Jejich úkolem bylo posilovat sebevědomí obyvatel

města připomínáním slavných událostí, činů a osobností v historii místa. Urbanistický prostor se tak stával nejenom uměleckým scénickým jevem, ale rovněž jevem symbolickým (Halík 1996: 13). Tuto Halíkovu obecnou definici je možné bez další konkretizace použít k popsání kutnohorské jezuitské koleje, kterou projektoval architekt italského původu Giovanni Domenico Orsi (1633/4–1679). Orsi je jedním z nositelů středoevropské verze italského raného baroka do Čech. Budova koleje má strohý tvar a rytmus. „Pro Orsiho je příznačná kompozice s mělkými rizality ... vyznačeny jsou sdruženým pilastrem vysokého řádu“ (Vlček 2005: 218). K baroku se hlásí monumentalizací formy architektonických článků. Symbolický význam je možné hledat v počtu 33 okenních os, kterými se obrací do údolí (Vlček 2005: 218), ale i v opakovaném uplatnění motivů puklého granátového jablka, které se ve spojení s jezuitským řádem objevuje jako symbol jednoty v mnohosti, mariánského kryptogramu a kryptogramů sv. Ignáce z Loyoly a sv. Františka Xaverského ve štukové výzdobě hlavic pilastrů.

Orsi se narodil ve Vídni a do Prahy přišel v polovině 17. století, pracoval převážně pro řeholní řády (strahovské premonstráty, karmelitány od sv. Havla a jezuity v Kutné Hoře a v Praze na Malé Straně a v Klementinu). Kutnohorská kolej byla jeho nejvýznamnější stavbou. Podílel se i na vnitřních úpravách svatobarborského chrámu (a svatovítské katedrály). Po jeho smrti s jezuity spolupracovali na dokončení koleje a proměny svatobarborského chrámu pražští architekti, Kilián Ignác Dientzenhofer a František Maxmilián Kaňka. Ve třicátých letech došlo s jejich přispěním k výrazné proměně městského obrazu. Tři stanové střechy svatobarborského chrámu byly mezi lety 1732 až 1733 nahrazeny střechou sedlovou,¹⁶ stejné zastřešení měla v té době i svatovítská katedrála v Praze.

Podobu města z první třetiny 18. století zachycuje veduta Friedricha Bernharda Wenera (Vaněk 2005: 205-213), která je především známá z Wenerova *Vratislavského náčrtníku*, tzv. *Topografie Čech a Moravy*, kterou autor sestavil převážně ze svých kreseb v roce 1752. V kutnohorském archivu byla objevena kresebná předloha k vedutě z *Topografie*, kterou Vaněk datuje podle podoby jednotlivých zobrazených objektů a poznatků o jejich stavebních proměnách mezi léta 1734 až 1745. Werner kreslil Kutnou Horu od severovýchodu a skládal ji ze dvou plánů. V prvním je zobrazen Sedlecký klášter z tříčtvrtečního

¹⁶ Tato změna byla v Kutné Hoře té doby živě diskutována a nesetkala se s příznivou odezvou – viz Štroblová – Altová 2000, 421. Podrobně a s uvedením pramenů – viz Hradec 2007, 38-39.



Friedrich Bernhard Werner. 1752. Rytina, veduta Sedleckého kláštera, Kutné Hory (a Čáslavi), Vratislavský náčrtník – *Topografie Čech a Moravy*. Soubor rytin původně uložený v Městské knihovně ve Vratislavi byl zničen za druhé světové války. Repro podle negativu ze Státního ústavu památkové péče v Praze (f. 39, negativ č. 26. 152).

pohledu, odhaduji, že ze tří stanovišť na úbočí Kaňku směrem k Sedlci. V druhém plánu je veduta Kutné Hory, odhaduji, že viděná ze čtyř stanovišť, taktéž na úbočí Kaňku. Z každé pozice si autor zvolil dominantu, kolem které zobrazil i její okolí. V Sedlci je nejbližší k divákovi stavba hřbitovního karneru, za ní po diagonále kostel sv. Filipa a Jakuba a dále je směrem k levému rohu kompozice (z pohledu diváka) zobrazen konventní kostel a klášterní budovy s věží. Veduta Kutné Hory je provedena menším měřítku, zleva se řadí věž špitálního kostela sv. Kříže na předměstí Kolmark (Karlovo), Čáslavská brána a (dolní) kostel Panny Marie Na Náměti. Dominantou Kutné Hory je hlavní městský kostel sv. Jakuba, pod ním je Vlašský dvůr a radnice (vyhořela v roce 1770). Svatobarbarský chrám (16) se sedlovou střechou a jezuitská kolej (17) jsou v pravém horním okraji kompozice. Z veduty je zřejmé, že hlavní důraz autor kladl na zobrazení Sedleckého kláštera (v té době byla dokončena jeho přestavba). Město tvoří jeho kulisu. Werner ve své vedutě zařadil město až do druhého plánu a navíc je viděl z opačné strany než Willenberg a po něm Čáslavský,

takže k porovnání obrazu města v rozpětí víc jak čtyř generací ji použít nelze (snad jen v detailech). Jisté je, že Werner neměl důvod akcentovat jezuitu a jejich význam v městském obrazu.

Jezuitský výběr a organizace kultů svatých v obraze města

„V každé zemi, v každém místě, kde se jezuitský řád usídlil, byly u škol zakládány družiny v drtivé většině zasvěcené Panně Marii. Kromě studentských sodalit tam postupně získávali přístup i nestudenti, především šlechta, později u jezuitských kolejí vznikaly i družiny pro měšťany, ba dokonce i pro venkovské poddané obyvatelstvo. ... Jezuitské sodality se od ostatních bratrstev, středověkých i později barokních, lišily především přísným řádem a organizovaností, důrazem na disciplínu a tím, co bychom mohli moderním termínem označit jako osobní angažovanost členů“ (Mikulec 2000: 11). V jezuitu zakládaných náboženských bratrstvech se soustředili obzvláště loajální farníci a mecenáši, často šlechtici, kteří měli sídla a statky v blízkosti města a ve městě své domy. Na počátku působení jezuitů v Kutné Hoře vzniklo v roce 1627 české mariánské bratrstvo, v roce 1633 latinské. Obě korporace se scházely ve svatobarborském chrámu. V roce 1643 bylo založeno české bratrstvo Smrtných úzkostí Kristových, působilo v kapli Božího těla, která byla zřízena v přestavěném svatobarborském karneru. Už před rokem 1670 působilo v Kutné Hoře Svatováclavské bratrstvo, původně využívalo královskou kapli ve Vlašském dvoře, později stavělo oltáře ve svatojakubském i svatobarborském chrámu, podílelo se též na pořádání svaté cesty ke staroboleslavskému paládiu.

Na počátku svého působení ve městě se jezuité soustředili především na úpravy interiéru Svatobarborského chrámu. Dačický poznamenává (Dačický 1996: 296), že v tomto i v dalších městských kostelech jezuité hned v roce 1626 odstranili epitafy, znaky a obrazy, texty i nápisy, které připomínaly mrtvé – tedy většinou nekatolíky. Dále je z Dačického záznamů zřejmé, že zrušili i velký počet oltářů (z počtu 52 jich ponechali 12), odstranili obrazy a sochy, které nevyhovovaly katolickému ritu a nebyly v souladu s tridentskými předpisy. Zrušili i část kostelních lavic a „dali z prostředku téhož kostela vybořiti a vyvrci kapličku s voltářem sv. Barbory, kteráž tu před lety založena byla, okolo ní potom ten kostel veliký Božího Těla založen a staven byl...“. I přes negativní hodnocení těchto změn Dačický přiznává, „že učinili chrám zřetelnějším,“ jak dnes v souvislosti s jezuitu poznamenáváme, obsahově i opticky ho sjednotili. Ze stavebně-historických průzkumů vyplývá, že celý kostel v té době

i vybilili. Zatímco probíhaly stavební úpravy v prostoru chóru (zboření kaple sv. Barbory a příprava k výstavbě tzv. Černé – Obytecké kaple), zřídili hlavní liturgický prostor v jižní boční lodi (Altová – Alt – Sommer 1994: 222-227). Čerstvě vybilanou čelní stěnu lodi nechali patrně v průběhu třicátých let 17. století vyzdobit malbami na témata z mariánské liturgie (úryvky textů pod výjevy). Malované zástupy andělů, apoštolů a v jejich sledu pak i živých jezuitů a členů mariánské družiny přinášely dary (žezlo, květiny, roucha, schránky) Panně Marii. Středem výzdoby byla patrně plastika, protože uprostřed stěny (dnes zakryté oltářem sv. Františka Xaverského) jsou kamenné výstupky, které patrně nesly plastické vyobrazení – trojrozměrný objekt (nikoli plošný obraz), patrně sochu Trůnící Panny Marie s dítětem,¹⁷ která se jako jediná zachovala z předhusitského vybavení chrámu (a kutnohorských kostelů vůbec). Kolem této kutnohorské sochy jezuité vytvořili legendu Svatobarborské Panny Marie, která měla ochraňovat před morem, nosila se na nosítkách ve slavnostních procesích městem mezi svatojakubským a svatobarborským chrámem a skrze ni se v době baroka Kutná Hora stala součástí mariánské mapy Evropy a připojila se k okruhu milostných mariánských obrazů soustředěných kolem staroboleslavského paládia. Na protější stěně kaple, v místě zazděného okna, byla namalována Panna Maria¹⁸ jako Assumpta (Neposkvrněné početí), se znakem Ferdinanda II. (vládl 1617, 1619 a 1620 – 1637). Kapli v jižní lodi zřejmě využívaly obě mariánské družiny, které jezuité založili brzy po svém příchodu do Kutné Hory. První bratrstvo zasvěcené Zvěstování Panně Marii bylo české a vzniklo v roce 1627, o tři roky později bylo řádně potvrzeno. V roce 1633 byla založena latinská družina Neposkvrněného početí Panny Marie, jejímiž členy byli studenti, šlechtici a měšťané znali latinu a duchovenstvo.

O něco dříve (cca 1600 až 1629) se mariánská úcta začala nově rozvíjet i ve svatovítské katedrále a ve Staré Boleslavi. Dokládají to opakovaná vydání knih představitelů svatovítské kapituly a Tovaryšstva Ježíšova oslavujících Pannu Marii. „V roce 1657 spolupracovali čeští jezuité na Gummpenbergově díle *Atlas Marianus*. Dva z nich, Bohuslav Balbín a Jan Tanner, „zafixovali definitivní podobu staroboleslavského mariánského příběhu..., který lze také číst jako příběh nepřetržité bytostné duchovní a politické identity království...“ (Ducreux 1997: 586-587, pozn. č. 1-5). Mariánská úcta se v době rekatolizace

¹⁷ Dřevěná polychromovaná plastika z okruhu parléřovské hutí, cca 1380 Praha nebo Kutná Hora. Polychromie z roku 1701, dílna M. B. Katterbauera, Kutná Hora.

¹⁸ Obraz zanikl při puristických úpravách chrámu v 19. století, kdy bylo opět prolomeno původní gotické okno.

propojovala zejména s kultem hlavního zemského patrona, sv. Václava. Katolická církev se tak hlásila k tradičnímu českému zemskému patriotismu (a využila jeho významu). Toto pouto k sobě úzce vázalo svatovítskou kapitolu, pražské arcibiskupství a kapitolu staroboleslavskou, spravovanou jezuiti. Znamenalo to institucionalizaci (zařazení do liturgického kalendáře 1605, 1621, 1670) a oživení svatováclavského kultu. Václav a zemští patroni se stali představiteli fiktivní kontinuity katolické víry v českých zemích, vyjádřením historické a politické identity Koruny české (zastoupené vysokým klérem a šlechtou) a její loajalitu vůči habsburskému domu. „V této koncepci, kterou koncem 17. století rozvíjel a v textech a ikonografii předkládal úzký okruh jezuitů a vysokých církevních hodnostářů, mohl sv. Václav i nadále symbolizovat nedotknutelnost právní subjektivity Českého království, *natio bohémica*, nebo dokonce i samotné Čechy v etnickém a jazykovém slova smyslu a hájit je na nebi i na zemi“ (Ducieux 1997: 591).

Mezi lety 1621 a 1631 probíhala první fáze obnovy svatovítské katedrály, která byla reprezentací restituce katolictví. Jeden z autorů nově vyprávěných mariánských příběhů, kapitulní děkan Kašpar Arsenius z Radbuzy, zaznamenal ve svém deníku nové zařízení katedrály od roku 1621 (Kořán 1988: 436-437). Ve výčtu artefaktů se několikrát objevuje mariánské téma, ale hlavně se v té době poprvé (1630–1631) objevila na hlavních vstupních dveřích sestava českého nebe – osmi zemských patronů i se scénami jejich umučení. K šesti už ve středověku uctívaným patronům – sv. Václavu, Vítu, Vojtěchovi, Ludmile, Prokopovi a Zikmundovi byli nově připojeni poustevník Ivan a ještě nekanonizovaný Jan Nepomucký. Předlohou pro ně byly rytiny z devadesátých let 16. století z knihy dalšího zmiňovaného mariánského autora, probošta svatovítské kapituly Jiřího Pontana z Breintenberka (*Duchovní obveselení Koruny České*, Praha 1599). Čeští zemští patroni jsou s českou zemí spjati, především proto, že v pražské katedrále byly postupně ukládány jejich relikvie a panovala k nim úcta jako k ochráncům země. Nemuseli mít nutně z dnešního hlediska český původ ani nemuseli za svého života umět mluvit česky, někteří v Čechách za svého života působili nebo byli po rodičích z Čech, ale sv. Vít byl původem ze Sicílie, Zikmund byl z Burgundska a Ivan pocházel údajně z kmene Chorvatů, který sídlil v Uhrách.

Kult zemských světců se v českém státě rozvíjel už od 10. století (těsně provázel a pomáhal prosazovat ideu české státnosti). Projevoval se v úctě ke sv. Václavovi, sv. Vítovi a Vojtěchovi, titulárním světcům pražského biskupského kostela, kterým byla zasvěcena nejprve rotunda a pak i bazilika postavená nad jejich hroby. S kultem sv. Václava je spojená i úcta ke sv. Ludmile,

pohřbené v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě. Za Karla IV. byli k tomuto celku přiřazeni i sv. Prokop a sv. Zikmund. V době pobělohorské rekatolizace nechal opat premonstrátského kláštera v Praze na Strahově převézt z Magdeburku do Prahy ostatky zakladatele svého řádu, sv. Norberta. V Čechách se kult tohoto světce příliš nerozšířil, a jakmile se oslabil vliv řádu v rekatolizačním procesu, byl v roce 1654 jako další zemský patron uveden sv. Josef, Ježíšův pěstoun, ale ani tento kult se v těchto souvislostech příliš neprosadil. Opat benediktinského kláštera ve Sv. Janu pod Skalou Matouš Sobek z Bilenberka, který se stal pražským arcibiskupem, prosadil mezi zemské patrony poustevníka sv. Ivana, který byl v klášteře pod Skalou pohřben, podle legendy měl přijít do Čech z Chorvatska s žáky Cyrila a Metoděje. Nakonec měli nejsilnější vliv na kult zemských patronů patrioti z okruhu jezuitů B. Balbína, kteří prosadili kult Jana Nepomuckého, jehož legendu sepsal jezuita Jiří Plachý již v roce 1641 a pak znovu B. Balbín, který ji propojil se svatováclavským kultem. Jan Nepomucký (Johánek z Pomuku), generální vikář arcibiskupa Jana z Jenštejna a Husův současník, zemřel kvůli sporu arcibiskupa s králem na mučidlech v roce 1493. Jeho tělo bylo tajně shozeno z Karlova mostu do Vltavy. Janovy ostatky byly s několikaletou prodlevou uloženy v chrámu sv. Víta. Jeho hrob se stal podle legendy místem zázraků (podrobně Vlnas 1993).

Rozvoj kultu staroboleslavského paládía (Ducreux 1997: 585-620), tedy ochranného zemského obrazu, je také spojen především s působením jezuitů. „Úvodní etapa znovuobjevení nebo snad zahájení kultu divotvorné sošky [měděného pozlaceného reliéfu] závisí na úzkém, ale velmi mocném okruhu lidí, kteří kolem roku 1600 podporují katolickou protireformaci a zastávají její nejbojovnější podobu. Hlavní aktéry známe díky Arseniovi. rekrutovali se z církevních kruhů a z řad politiků. První pocházeli z pražského arcibiskupství, obnoveného a znovu obsazeného v Praze v roce 1561 po více než sto letech sedisvakance, staroboleslavské kapituly, metropolitní svatovítské kapituly a jezuitské koleje u sv. Klimenta. druzí patřili k nejvyšší šlechtě a tvořili katolickou stranu ...“ (Ducreux 1997: 597). Staroboleslavské paládium nově datoval Ivo Kořán (1992: 127-130; 1995: 501-513) do doby kolem roku 1380 a označil je za kopii obrazu Panny Marie, tzv. beaty (s hlavou v závoji, bez koruny). Přítomnost reliéfu ve Staré Boleslavi je bezpečně doložena až k roku 1589 (Royt 1995: 3-14). Pouť ke staroboleslavskému paládiu obnovily pražské mariánské jezuitské kongregace po roce 1620 v souvislosti se znovuzavedením kultu sv. Václava, který má v tomto místě mnohem delší tradici (podrobně viz např. Třeštík 1966: 113-119; Obrazová – Vlček 1994: 111-180).

Stará Boleslav je místem Václavovy mučednické smrti. Kult sv. Václava se zaváděl a šířil v souvislosti se zřízením pražského biskupství (v roce 973). V 11. století už byl sv. Václav uveden jako patron země a jejích obyvatel (Kosmas). Ve 12. století se stal věčným panovníkem země a Češi (tj. páni) jsou jeho čeledí. Svatováclavský kult aktualizoval a šířil Karel IV. a jako poutník se vydal i do Staré Boleslavi. Svůj státní význam kult (reprezentovaný svatováclavskou korunou) neztratil ani v době panování Habsburků. Václav byl do určité míry ctěn i utrakvisty, někteří z nich mu dokonce přisuzovali přijímání podobojí způsobou, byl respektován jako vzor křesťanského panovníka. Právě v utrakvistické Kutné Hoře byl jeho kult silný i v 15. – 16. století, dokládá to např. malovaný obraz sv. Václava na pavěze havířského cechu z doby Vladislava Jagellonského, vybavení a zasvěcení královské kaple ve Vlašském dvoře v roce 1497 a kult sv. Václava udržovaný v cechu mincířů a pregěřů z Vlašského dvora, i některé obrazy z iluminovaných utrakvistických kancionálů. Kult zakázalo až direktorium vzbouřených evangelických stavů v roce 1618. Jezuité v Praze svatováclavský kult propojili s mariánským už v poslední třetině 16. století. „Pražské arcibiskupské synody znovu zařadily den světcovy smrti do liturgického kalendáře, poprvé v roce 1605, a opětovně po Bílé hoře, v roce 1621“ (Ducreux 1997: 591).

Patrně již před rokem 1670 působilo v Kutné Hoře náboženské bratrstvo sv. Václava. Vzniklo také pravděpodobně z iniciativy jezuitů. Jeho působení je potvrzeno k roku 1670 v souvislosti s rozhodnutím papeže Klimenta X. rozšířit svátek sv. Václava jako svatého krále na celé křesťanstvo. Bratrstvo původně fungovalo při královské kapli ve Vlašském dvoře, která byla sv. Václavovi (a Ladislavovi) zasvěcena již v době jagellonské (1497) a svůj hrobní kostel mělo na druhé straně údolí v kostele sv. Václava v Pněvicích.¹⁹ Po roce 1670 se už scházelo ve svatojakubském kostele, v té souvislosti byla zřejmě umístěna ve vrcholu hlavního oltáře (1677 – 1678) kopie staroboleslavského paládia. V roce 1706 byly ve svatojakubském kostela založeny boční oltáře sv. Václava a sv. Ludmily. V roce 1671 byli členové kutnohorského bratrstva pozváni arcibiskupem Sobkem z Bilenberka do Prahy na pouť ke světcovu hrobu do chrámu sv. Víta (zmiňuje se o tom Kořínek 2000: 130-131). Znovu šli do Prahy rok poté.

¹⁹ Osada s kostelem byla z větší části zničena za husitských válek 1424. Poté byly některé usedlosti obnoveny a kostel také, neměl však už funkci farní. Ujala se ho obec mincířů a pregěřů, stal se jejich hřbitovním kostelem. Za třicetileté války byl znovu zrušen a od roku 1662 znovu obnovován obcí mincířů a pregěřů. Po zrušení mincovny v roce 1726 a zániku obce mincířů a pregěřů přešlo patronátové právo na obec kutnohorskou. V roce 1787 kostel zanikl, budova však nadále existovala, byla zbořena po roce 1799.

K té příležitosti byl vydán i tisk s uvítací řečí kanovníka Dlouhoveského a k roku 1764, respektive 1765, Kořínkovy *Paměti*. (Stich – Lunga 2000: 466-467). Tito editoři Kořínkových pamětí se domnívají, že svatováclavské bratrstvo opakovaně do Prahy vedl Jan Kořínek. Svatováclavské bratrstvo se pravděpodobně podílelo i na iniciování svaté cesty z Chrudimi přes Kutnou Horu do Staré Boleslavi (cca 1675).

Není zřejmé, zda s fungováním tohoto bratrstva souvisí i cyklus svatováclavských obrazů, které patrně vytvořil krajinář Jan Jakub Hartmann²⁰ na konci 17. století. Obrazy tvoří cyklus čtyř ročních dob. Jaro (znamení Berana) představuje téma z Václavova dětství, kdy jej babička Ludmila společně s knězem Kaichem učila číst. V létě (znamení Raka) sv. Václav peče hostie, na podzim (znamení Vah) lisuje víno a v zimě (znamení Kozoroha) nosí dříví chudé vdově. V některých partiích se projevuje vliv svatováclavského cyklu, který Karel Škréta vytvořil v roce 1641 pro klášter bosých augustiniánů v Praze na Zderaze, ve kterém byla nově pro dobu baroka vypracována svatováclavská ikonografie.

K příležitosti rozšíření významu svatováclavského kultu v roce 1670 byl v Kutné Hoře 28. září svěcen nový oltář tohoto svěťce ve svatobarborském chrámu. Jeho architektura je zdobená řezanými motivy obilných klasů a vinné révy – symboly eucharistie. O něco později vznikl pro tento oltář obraz sv. Václava, jak se modlí ke staroboleslavskému paládiu. Kopie měděného, pozlaceného staroboleslavského paládia byla k tomuto oltáři pořízena pravděpodobně už kolem roku 1670 a je ze stříbra a pozlacená. V roce 1708 byla zasazena do dřevěného zlaceného rámového oltáříku neseného dvěma klečícími anděly. Je to práce Kašpara Aiglera, na rámu paládia jsou bohatě řezané mariánské růže, ve vrcholu krucifix a ve zmenšeném měřítku se na rámu opakují obdobné eucharistické motivy jako na velkém oltáři.²¹

Sv. Václava, Pannu Marii a sv. Barboru si podle často opakovaného tvrzení v Kořínkových *Pamětech* Horníci zvolili „za obzvláštní patrony a orodovnice“. V obzvláště pečlivém a barvitým výčtu a popisu městských kostelů, jejich vybavení a líčení náboženského života Kořínek připravil půdu pro představu, že Kutnou Horu měly a mají Božské osoby a zejména Panna Maria, sv. Barbora a zemští patroni i další svatí v obzvláštní přízni.

²⁰ Malíř kutnohorského původu, střídavě působil v Kutné Hoře i v Praze.

²¹ Na zadní straně nápis [Leminger 1926, 247]: „Tento obraz P. M. Staro Boleslawské nákladem Urozené Panj Anny Maryge Sskorkowské učiněný a do Bratrstwa Sv Wáclavského byl darován L.P. 1708 Kuttnae“ (nyní už jen v současném přepisu tužkou). Deska reliéfu 295 x 360 mm, výška andělů 335 mm, celková výška 850 mm, max. šířka rámu 170 mm.

V roce 1655 byl zřízen na náklady pana Kamberského ve svatobarborském chrámu nový oltář „ke cti Panny Barbory“. V roce 1670 vyšla v Praze tiskem knížka pod titulem *Předrahy poklad, pokladnice českého království, to jest: Přemilá Pánu Bohu panna a mučedlnice sv. Barbora, Hor Kuten stříbrných po Bohu a Matce Boží nejlepši outhčiště, nejmilejší patronka a orodovnice...* (Leminger 1926: 243; Stich – Lunga 2000: 474). Rektor kutnohorské koleje s prefektem svatobarborského chrámu ji věnovali městu na zasedání městské rady 21. 1. 1670. V pokračování titulu je uvedeno, že se jedná o překlad z latiny do češtiny, a odvolání na blíže nespecifikovaný starší text (Stich – Lunga 2000: 475). Kniha vyšla opakovaně ještě v roce 1700. Autorem úvodní rytiny je Jiří Čáslavský.²² V horní polovině rytiny je ve vavřínovém věnci, na jehož listech jsou zapsána jména rychtáře, šepmistra a pánů spoluradních, kterým je kniha věnována jako dar „Nového šťastně nastávajícího MDCLXX“, zobrazena sv. Barbora, stejně jako na znakovém privilegii císaře Ferdinanda III., které Kutné Hoře udělil v roce 1641. V dolní části rytiny je veduta Kutné Hory (podle Willenberga) ještě bez jezuitské koleje. Kořínek ve svém díle těsně spojil kult sv. Barbory s Kutnou Horou, nejen obecně jako patronky náhle umírajících (dělostřelců, horníků apod.), ale „lze říci, že Kořínek vytvořil literární tradici, podle níž je Barbora speciální patronka hornictví kutnohorského, a tím i jaksí patronka speciálně česká – třebaže skutečnost byla jiná: sv. Barbora byla patronka univerzální, alespoň ve střední Evropě“ (Stich – Lunga 2000: 478). Skrže kult svatobarborský Kořínek zařadil město nejen do kontextu zemského, vazbou mezi sv. Barborem a hlavním zemským světcem, sv. Václavem, ale až do kontextu obecně křesťanského, prezentovaného Pannou Marií.²³ Navázal tak na pobělohorskou literární tradici vzájemných projevů „lásky“ mezi Pannou Marií a českým národem. Kutnou Horu tak situoval do mariánské mapy Evropy, zvýraznil její význam v českém království a vyklenul nad ní „české nebe“, ve kterém čeští zemští patroni předznamenávají příchod českého národa do království Božího.

V roce 1755 namaloval pro hlavní oltář svatobarborského chrámu jezuitský malíř Ignác Viktorin Raab nový obraz Apoteózy sv. Barbory (Leminger 1926: 260).²⁴ Obraz je shrnutím jezuitské reprezentace v Kutné Hoře. Sv. Bar-

²² Signatura: M. Georgius Czsaslawski Sculpsit Kutenberga. repro in Vaněk 2005: 207.

²³ „Doufejte, páni Horníci, že Rodička Boží Panenka Maria, svatý milý Václav, kníže a dědič náš, k tomu svěťice boží panna mučedlnice Barbora (kteréžto za obzvláštní patrony a orodovníky sobě jiste zvolili) v té potřebě vám přispějí. (Kořínek 2000: 39-40).

²⁴ Emanuel Leminger, uvádí, že na zadní straně obrazu byla upevněna cedule s textem: „Anno Domini 1755 mense Aprili die 24. Dominicam Cantate antecedente, appensa est haec imago supra aram majorem Templi S. Barbarae, V. et M., picta a Climo Ignatio Raab, S.J. coadjutore, qui et



Jiří Čáslavský. 1670. Mědiryt. Titulní list ke knize *Předrahý poklad, pokladnice českého království, to jest: Přemilá Pánu Bohu panna a mučedlnice sv. Barbora, Hor Kuten stříbrných po Bohu a Matce Boží nejlepší utočiště, nejmilější patronka a orodovnice...*

boru vynášejí andělé na nebesa ve chvíli, kdy ji Vilém Vřesovec²⁵ žádá o ochranu nad městem, do něhož uvedl jezuitu. O představě prostoupení pozemského a nebeského světa vypovídá uspořádání všech postav do sevřené kompozice obrazu, jeho sjednocené měřítko a shodná barevná a popisná kvalita obou prostředí. Kompozice se stupňuje směrem vzhůru po lomené křivce, propojení nad sebou uspořádaných světů naznačují schody a rozmístění postav na nich. Významově stoupá od spící matky s dítětem představující budoucnost města, přes klečícího havíře zastupujícího jeho slavnou minulost až ke stojící figurě Vřesovce představujícího nedávnou přítomnost a pokračuje v postavě sv. Barbory a skrze její oči pozvednuté k hostii nad kalichem v ruce anděla odchází do světla vyzařujícího z mraků.²⁶ Postava Vřesovce zasahuje až do oblaku, na němž se vznáší světice – propojuje oba světy a svým pohledem a gestem vrací směřování kompozice zpět na zem a ozřejmuje význam obrazu: svěřuje do ochrany světice město zastoupené nejen personifikacemi minulosti a budoucnosti, ale i výsekem jeho obrazu, kterému dominuje jezuitská kolej, svatobarborský chrám a v jeho pozadí kostel sv. Jakuba. Každý z těchto významových celků tvoří samostatný obrazový plán, má svou vlastní perspektivu, ale současně funguje jen ve vzájemných vztazích. Obraz byl namalován v roce 1755, kdy už měl svatobarborský chrám sedlovou střechu, na obraze jsou ještě původní střechy stanové. Klíčovou postavou je Vilém Vřesovec, který v té době již nežil, a v době jeho působení v Kutné Hoře ještě nebyla postavena budova jezuitské koleje. Kompozice je tedy posledním obrazným shrnutím role jezuitů v Kutné Hoře.

Hlavní kutnohorský městský kostel sv. Jakuba byl po roce 1620 ve správě kutnohorského arciděkanství. Od roku 1623 byl arciděkanem Matouš Apian, který ale do obrazu města té doby nepřispěl. Dačický o jeho vztahu k Horníkům podává k roku 1626 zprávu, „že se spolu nesnadili a nesrovnali a vrchnosti na sebe žalovali“ (Dačický 1996: 296). Přijela kvůli tomu do Kutné Hory komise a Apian, „ač nerad“, byl přeložen do Chrudimi a z Chrudimi byl do Kutné Hory dosazen kněz Jiří Bílek.

Proměna někdejšího hlavního utrakvistického kostela zpět v katolický sakrální prostor byla také v režii jezuitů. V první polovině 17. století vykonával

Collegii ambitus imaginibus operis sui decoravit.“ Obraz od dob rekonstrukce chrámu (1884–1905) nebyl sňat se stěny. Informaci podává tedy pouze Lemingerův text.

²⁵ Postavu určují jako Vřesovce podle významu v kompozici, kostýmu a řádu zlatého rouna.

²⁶ Obraz byl součástí oltářního celku, takže jeho významovým pokračováním musela být témata a symboly v oltářním nástavci.



Ignác Viktorin Raab. 1755. Olejomalba na plátně. Apotheóza sv. Barbory, obraz z bývalého hlavního oltáře svatobarborského chrámu.

městskou správu stále Vilém Vřesovec († 1678) za účasti jezuitů. Od poloviny 17. století měla Kutná Hora opět svou vlastní městskou správu. Jak byl hlavní městský kostel upraven v první polovině 17. století, není možné na základě písemných ani obrazových pramenů rekonstruovat. Jisté je, že byl užíván. V písemných pramenech, které soustředil Emanuel Leminger (1926) k činnosti uměleckých řemeslníků v Kutné Hoře, je pro období první poloviny 17. století očividná pauza. Zprávy o práci pro svatojakubský kostel se objevují až po roce 1650. Mohli tam mezitím pracovat jezuitští koadjutoři, ale ani z jezuitských pramenů pro toto období a místo nejsou souvislé informace a objevují se také až po polovině století. V roce 1657 byl přijat do kutnohorského sdruženého cechu truhlářů, sklenářů řezbářů (A. K. Reg. cech.) řezbář Kašpar Aigler. O rok později dělal pro kostel sv. Jakuba šest hlav, čtyři páry rukou a dětátko. V roce 1659 v této drobné řezbářské práci pokračoval, dělal dvě hlavy, čtyři ruce a kříž k procesí. (Leminger 1926: 241 – cituje z Knihy zádušních počtů kostela sv. Jakuba). Ivo Kořán spojil tyto údaje se vznikem dřevěných soch zemských patronů, které byly osazeny na konzoly na mezilodních pilířích kostela. Zemští patroni byli ve svatojakubském kostele doprovázeni sv. Barborou, patronkou horníků. Sochy nad hlavami věřících, tedy v místech, kde byli obvykle zobrazováni proroci a apoštolové na cestě k nebeskému Jeruzalému, představovaly zrcadlově uspořádaný průvod mířící k portálu hlavního oltáře. Po obou stranách kněžiště byly (a dodnes jsou) umístěny gotické chórové lavice. Na každé straně mají šest sedadel a mezi nimi na konzolkách a pod baldachýny na dělicích sloupcích jsou umístěny figury apoštolů.²⁷ Pokud v době baroka byly všechny, vedly průvody patronů k hlavnímu oltáři, kde by měl teologický program kostela vrcholit. V souladu s tridentským koncilem by mělo v té době téma hlavního oltářního obrazu odpovídat zasvěcení kostela, tedy by tam měla být zobrazena scéna z legendy sv. Jakuba Většího. Téma hlavního oltáře se podle pramenů písemných i obrazových ozřejmilo až o dvacet let později.

Obdobně jako u sv. Barbory, tak i ve svatojakubském kostele se jako projektant jeho vnitřních úprav mohl podílet architekt návrhu novostavby jezuitské koleje, architekt Giovanni Domenico Orsi, se kterým uzavřeli kutnohorští jezuité smlouvu v roce 1667. Mezi lety 1677 a 1688 pracoval kutnohorský řezbář Kašpar Aigler nesporně podle projektu jezuitů, ale už v režii městské obce,

²⁷ V dnešní podobě jsou dílem kutnohorského řezbáře Podera, ale jedna z nich (Jan Evangelista) prozrazuje, že je to Poderem upravená a jako modul pro ostatní využitá původní, pozdně gotická, plastika. Zároveň má tato jediná gotická figura barokním způsobem upravený výraz očí – mystický pohled směřuje vzhůru k nebi.

na zhotovení hlavního oltáře. Zakázku zadala obec. Polychromií, zlacením a vytvořením sedmi soch byl pověřen pražský řezbář David Sultner (Leminger 1926: 241 – cituje Zádušní knihu kostela). Aigler původně dělal ústřední reliéf oltáře s postavou sv. Michala, ale v průběhu práce bylo v obci rozhodnuto o změně tématu. Aigler vyřezal výjev, jak Salome Zebedeova přivádí své dva syny k Ježíši. Biblický příběh je situován do krajiny, odkud je výhled na Kutnou Horu, do míst, která jsou dnes nazývána jako na Rovina, a odkud skicoval vedutu města už Willenberg v roce 1602. Willenbergovu vedutu pak doplnil o vyobrazení jezuitské koleje Jiří Čáslavský v přípravné kresbě pro tisk pravděpodobně už před rokem 1674, kdy už ji ryl do mědi (Leminger 1926: 243, pozn. č. 64) k příležitosti vydání *Starých pamětí kutnohorských* (1675) kutnohorského jezuita Jana Kořínka. V prvním plánu reliéfu matka a synové přicházejí k Ježíši, matka pokleká, synové (Jakub a Jan) se klaní a Ježíš se s nimi vítá, apoštolové po jeho levici se vzrušeně baví a přihlížejí události. V druhém plánu, tedy na druhé straně údolí, je zobrazeno panorama města od dolního mariánského kostela až po posvátný okrsek svatobarborský, včetně budovy koleje. Příchod apoštolů ke Kutné Hoře je jistě jezuitskou narážkou na jejich vlastní působení ve městě. Továryši Ježíšovi se prezentovali jako následníci apoštolů. Apoštol Jakub Větší byl navíc i předobrazem jejich misijního působení, protože šířil křesťanství ve Španělsku, kde pro svou víru zemřel jako první z dvanácti Kristových učedníků mučednickou smrtí. Jeho hrob v Compostele je významným křesťanským poutním místem. Jezuité tak tímto obrazem chtěli vyjádřit – prezentovat, proč si zaslouží tak významné místo v obraze města a jak chtějí jeho prostřednictvím působit.²⁸ Aiglerův reliéf se čte postupně jako dva za sebou řazené plány, z nichž první je důležitější než druhý, přičemž oba jsou propojeny významově. Biblická scéna je zobrazena v jiném měřítku a v odlišně konstruované perspektivě než obraz města. Každý plán má tedy i jinou koncepci času a prostoru, jak bylo obvyklé ve středověku. V Aiglerově reliéfu se Kutná Hora loučí se středověkým viděním světa. Program hlavního oltáře v kostele sv. Jakuba dovršil předchozí jezuitskou teologickou koncepci, která zviditelnila v prostoru obsahovou jednotu. Shromážděná obec věřících, průvody patronů na pilířích lodí a apoštolů na pilířcích chornic z jedné i druhé strany navazovaly na skupiny postav zobrazených v reliéfu, jak přicházejí k Ježíšovi. Všichni se setkali před obrazem města, to bylo přání objednavatelů obrazu, ale jak to

²⁸ Později byl tento reliéf nahrazen obrazem malovaným na plátně, na kterém byla zobrazena mučednická smrt sv. Jakuba (F. X. Palko, 1762).

v té době Horníci opravdu přijímali? K tomu objektivní prameny chybí. Počty lidí, kteří přicházeli od roku 1675 ke zpovědi, sice stoupají, ale přímou odpovědí na tuto otázku nejsou. V roce 1675 jich přišlo 3 391 a v roce 1678 3 893, údaje k letům 1679 až 1680 chybí (byla to doba morové epidemie), poté počty klesají (Maur 2005: 122 s odkazem na L. Klusákovou).

Ve vrcholu svatojakubského oltáře je řezaný reliéf staroboleslavského paládia, takže průvody patronů a apoštolů jsou uvedeny do vztahu ke svaté pouti do Staré Boleslavi, pravděpodobně k cestě z Chrudimi přes Kutnou Horu, která byla zavedena kolem roku 1675.

Aiglerův reliéf byl v roce 1762 z hlavního oltáře odstraněn a nahrazen obrazem Stětí sv. Jakuba, malovaným na plátně (František Xaver Palko). Reliéf byl uchován do dnešní doby a je umístěn v kapli pod severní věží kostela. Architektura oltáře i Sultnerovy sochy zůstaly na místě. Sochy zemských patronů a sv. Barbory se nezachovaly. Poslední zajímavou zprávou o nich podává milčický rychtář Jan Vavák (1918, 96-99), který je viděl při své návštěvě Kutné Hory v červnu roku 1800 ve chvíli, kdy byly odstraňovány a zedníci osekávali kamenné konzoly a baldachýny, mezi nimiž na pilířích stály. Na Vavákovu přímluvu byly dva baldachýny zachovány, co se stalo se sochami, však Vavák ani jiné prameny neuvádějí. Místo soch byly na pilíře zavěšeny obrazy z bývalé jezuitské koleje.²⁹

„Zbožštění“ Kutné Hory

Spojení obrazu města s biblickou scénou a se skupinou zemských patronů v doprovodu městské patronky v hlavním městském kostele, to vše pod ochranou staroboleslavského paládia, je vizualizací návratu královského horního města do katolického světa, jeho opětovného obecného „zbožštění“. Od poloviny 17. století se v Kutné Hoře tento zprvu jezuitů jen „shora“ prosazovaný rekatolizační program uskutečňoval už za výraznějšího přispění obyvatel města. Po skončení třicetileté války se stabilizovala sociální, politická, ekonomická i duchovní situace ve městě. Také v té době nastoupila do aktivního života druhá pobělohorská generace. Vliv na různé složky městského života získávali odchovanci jezuitských učitelů, kteří si nepamatovali okolnosti příchodu řádu do města a snadněji se identifikovali s jeho programem a přijali jezuitskou interpretaci významu místa za svou. Svůj vztah k městu – kraji opírali

²⁹ Jezuitský řád byl zrušen 1773 a obrazy z jeho majetku byly rozprodány v aukci.



Kašpar Aigler. 1677–1678, dřevěný reliéf z bývalého hlavního oltáře kostela sv. Jakuba, Salome, žena Zebedeova, přivádí své syny Jakuba a Jana ke Kristovi, setkávají se před Kutnou Horou.

mimo jiné o legendy krajských světců, patronky města a havířů a význam města v zemi o kult zemských světců a scén z jejich života. Tedy světců, kteří v kraji kdysi pobývali a zachovaly se tam stopy jejich působení (program zbožštění míst viz Svatoš 2004: 431). Kutná Hora a její okolí byly v tomto ohledu poněkud v nevýhodě, protože toto místo nikdy nebylo dějištěm nějaké výjimečné svaté události, ani místem pohřbu těla světce nebo světice. Nejbližší místo dotčené předpokládanou přítomností světce je Malín, kdysi slavníkovské hradíště. Z rodu Slavníkovců pocházel druhý pražský biskup a zemský patron, sv. Vojtěch. Ve vzdálenějším Sázavském klášteře působil jako opat sv. Prokop. Tito dva krajské světcové se spolu později objeví i na významném místě – na portálu nového městského kostela sv. Jana Nepomuckého. Uvedou příchozího dovnitř, do tradiční sestavy českých zemských patronů a k nově kanonizovanému českému světcovi Janu Nepomuckému. Obsahově sjednocený program kostela sv. Jana Nepomuckého, dokončeného k roku 1754, bude poslední realizací jezuitské koncepce v Kutné Hoře, která však už bude plně v režii městské obce a jí přizvaných umělců. Jezuité v Kutné Hoře postavili program zbožštění města v rámci kraje a země na specifickém historickém a hornickém významu města a na vazbě k mariánskému kultu a kultu českých zemských patronů. Zdůrazňovali jeho významnou minulost a jeho vztah jako královského města ke svatovítské katedrále v Praze a k poutnímu místu ve Staré Boleslavi. Kromě vytváření nových historizujících uměleckých programů do kostelních interiérů jezuité také věnovali pozornost zachovaným starším uměleckým dílům, která do jejich programu zapadala, respektive tvořila jeho východisko. Řada dodnes zachovaných kutnohorských středověkých artefaktů, včetně sakrální architektury, vykazuje stopy údržby, rekonstrukce a revitalizace prováděné opakovaně v průběhu 17. a 18. století. Dokonce se u některých „středověkých“ děl prokazuje, že jsou vlastně barokními kopiemi (např. zřejmě oltářní křídlo s reliéfem sv. Barbory ze svatobarborské archy Jakuba Nymburského). I těmito postupy „památkové péče“ se spoluvytvářelo české – zemské historické vědomí. Koncepce zdůraznění kontinuity místa však byla tendenční, reprezentovala se na jedné straně výběrem a zapojováním starších artefaktů v nových celcích, na druhé straně odstraněním, zničením artefaktů, které do této koncepce nezapadaly.³⁰

³⁰ Jezuité však používali v Kutné Hoře i další možný vztah starého a nového – razantní (a přitom citlivý) zásah nového slohu do starého celku. Ve svatobarborském chrámu je toho příkladem zakomponování nástěnné malby Snu sv. Ignáce (1748, Karel Kovář) do goticky vymezeného rámece západní stěny severní boční lodí svatobarborského chrámu. Toto téma je ale mimo rámec této práce.

Kořínkovy *Staré Paměti kutnohorské*

Jiným způsobem vyjádření českého zemského patriotismu v Kutné Hoře bylo vydání česky psaných *Starých pamětí kutnohorských* v roce 1675.³¹ Na objednávku městské rady a výzvu jezuitských historiků Bohuslava Balbína a Jiřího Krugera knihu napsal jezuita Jan Kořínek (1626–1680), během svého druhého pobytu v kutnohorské jezuitské koleji v letech 1672 až 1674 (Stich – Lunga 2000: 531-532). Vydání knihy tiskem bylo financováno z kutnohorského obecního důchodu. *Staré paměti kutnohorské* jsou „složitě strukturovaným obrazem“, jak uvádějí jejich poslední editoři A. Stich a R. Lunga (2000), kteří je v obsáhlém komentáři charakterizují jako dílo historické, populárně vlastivědné, etnografické, literaturu faktu, dílo jazykovědné a v neposlední řadě i umělecké – obrazné, které má především rétoricko-publicistickou funkci. Uvádím tuto knihu v souvislosti s reprezentací barokní Kutné Hory jako českého prostoru proto, že vedle interpretací hmotných obrazových pramenů a urbanistického obrazu města je dodatečným shrnutím a vysvětlením některých dříve zobrazovaných témat a poskytuje i východisko k některým tématům pozdějším. Hlavně však proto, že Kořínek také vidí město jako obraz, dokonce rozlišuje obraz urbanistický a společenský a zdůrazňuje jeho historický, český, zemský význam. Kořínek také psal své *Paměti* záměrně česky (jak sám uvádí), pro postižení města jako českého prostoru je tedy jeho kniha nepostradatelná.

Dnes bychom mohli říci, že Kořínek oslavoval Kutnou Horu jako společenský prostor (nikoli jako urbanistické dílo). Kvůli její rozlehlosti a lidnatosti a hospodářskému významu (který už ale v jeho době neměla) o ní psal jako o „klenotu českého království“ a „druhém městě po Praze“. Je také možné říci, že jeho kniha vznikla na politickou objednávku. Tato česky psaná oslava Kutné Hory byla motivována i tehdejší politickou situací v českém království. Zemská ústava – Obnovené zřízení zemské – vydaná Ferdinandem II. v roce 1627 (pro Čechy) přiznávala městům na zemském sněmu pouze jeden hlas. Městský stav měla reprezentovat společně města Praha, Kutná Hora, Plzeň, České Budějovice. Města pražská byla považována za plnoprávného partnera a člena pléna. Představitelé zbývajících měst mezi sebou vedli spory o přednost. Kořínkovo označování Kutné Hory „za druhé město“ po Praze je narážka právě na tyto spory. Hlavním politickým konkurentem Kutné Hory v této souvislosti

³¹ 1. vydání 1775. 2. vydání 1831, J. F. Devoty (Kořínkův text zredigoval a zčásti přepracoval). O citacích Kořínkových *Starých pamětí* viz Stich-Lunga, 2000: 470-514.

bylo město Plzeň. I Plzeň nechala sepsat své dějiny, ale byly napsány latinsky.³² Jejich autorem byl také jezuita, Kořínkův vrstevník, Jan Tanner (1630–1692).

V Obnoveném zřízení zemském byla zrovnoprávněna němčina s češtinou. Je tedy možné uvažovat, zda volba češtiny byla v této souvislosti i vyjádřením politického postoje autora a kutnohorské městské obce, která vydání knihy financovala? Nebo to byla samozřejmá volba v prostředí, kde žili většinou Češi, obklopeni dalšími českými městy? Kořínek zdůvodňuje v úvodu své knihy volbu češtiny tím, že píše o hornických věcech „pohornicku“, že je kniha určena Kutnohořanům a to jsou většinou Češi, a pak i proto, že se nestydí za svou mateřštinu. Zároveň s obhajobou češtiny tedy zdůrazňoval i význam kutnohorských Horníků. Výraz horník byl ve 14. až 15. století označením důlního podnikatele. V 16. století se začal užívat ve významu označení příslušníka kutnohorské obce,³³ tedy Horník – Kutnohořan,³⁴ tak ho užíval Dačický i Kořínek. Je tedy možné říci, že Kořínek (v zájmu městské obce) vyjadřoval postoj patriotismu zemského i jazykově-národního a zároveň i sebevědomí představitelů profese, která dala městu jeho hospodářský i politický význam. Viděl Horníky jako součást „předmoderně moderního“ národa, tedy souboru lidí, kteří žijí na společném území, mají společné dějiny, jazyk a jsou spjati láskou ke společné vlasti. S tímto pojetím národa se můžeme setkat v polovině 17. století u Komenského (*Gentis felicitas*, 1659) nebo ještě dříve u Stránského (*O státě českém*, 1634).³⁵

Vztah Čechů a Němců v Kutné Hoře je téma, které se dá sledovat od počátků horního města. Báňští specialisté, podnikatelé i úředníci přicházeli z jiných báňských středisek a byli to často Němci. V době husitských válek Němci z města většinou natrvalo odešli. Po jejich odchodu se Kutná Hora stala městem s převahou českých utrakvistů, v menší míře zde byli zastoupeni němečtí i čeští katolíci. Od poloviny 16. století přicházeli do města ve větším počtu německy mluvící luteráni (ojedinele kalvinisté), a to jak horní podnikatelé a úředníci, tak většinou i námezdně pracující havíři. Z nově příchozích si jen někteří ve městě zakoupili vlastní dům. Nejvíce Němců přicházelo z Jáchymova, drželi se pohromadě a vytvořili ve městě svou čtvrt s vlastním luteránským kostelem a školou, měli svého faráře (Altová – Štroblová 2000: 136-138). Ostatní se rozptý-

³² *Historia urbis Pilsnae*, od jezuity Jana Tannera (knih existovala v době baroka v mnoha opisech, ale tiskem vyšla až v roce 1835).

³³ Užívali ho jen ti obyvatelé města, kteří měli městské právo.

³⁴ V době národního obrození se pojem Horník užíval pro označení všech obyvatel města (měli rovná práva).

³⁵ Hroch, Zmatky kolem nacionalismu in Antropoweb (<http://antropologie.zcu.cz/clanek/zmatky-kolem-nacionalismu>).

lili po městě, ale pobývali zde většinou jen dočasně, aby vykonávali svůj úřad nebo pokud měli naději na výdělek. Bez vlastnictví domu neměli městská práva a nemohli (a nemuseli) se podílet na správě města. Většinou ani neměli důvod se s městem blíže identifikovat. Zatímco obraz horního města Kutné Hory, které bylo po Praze nejvýznamnějším královským městem, formovali od jeho počátků na přelomu 13. a 14. století především Horníci, kteří měli ve městě nejvýraznější mocenský i kulturní vliv a s městem se identifikovali. Tak v 16. století, kdy v důsledku výrazných nepříznivých hospodářských a politických změn, které zasáhly celé království, ale Kutnou Horu zvláště, protože se v té době zároveň snižovaly výnosy z těžby stříbrné rudy a klesal i význam centrální státní mincovny, vytvářeli obraz města jinak zaměřeni lidé. Ti už museli k obživě hledat i jiné vedlejší příjmy např. v oblasti řemesel, obchodu či zemědělského podnikání a hornictví se stalo spíše součástí jejich historického vědomí. Z praktického života se přesouvalo do kulturní sféry jako výraz identifikace s místem – obrazy horníků jako havířů, hornické kostýmy pro slavnostní příležitosti, odznaky, znaky, atributy, vizuální i verbální symboly apod. V prostředí utrakvistického a protestantského města se kulty a obrazy svatých objevovaly jen výjimečně. Rozvoj městských škol v té době zvyšuje význam vzdělanosti a s ní i témat humanismu – zájem o dějiny místa, dějiny národa, o národní jazyk. V prostředí chudnoucího města se vedle českých obyvatel prosazují v této době výrazněji i Němci (většinou luteráni), kteří působí jako královští horní úředníci nebo námezdní havíři. Mezi českými starousedlíky a Němci se zostřovaly především sociální vztahy. Mikuláš Dačický ve svých *Pamětech* (Dačický 1996) začíná své kronikářské záznamy rokem 1574 a končí v roce své smrti (1626) a na mnoha místech uvádí zřejmě obecně přijímaný zjednodušený výklad situace, že Němci způsobili úpadek dolování a mincování. V úvodu k vydání jeho *Pamětí* (Dačický 1996: 45) Josef Janáček píše: „Dačického národní vědomí se utvářelo podobně jako u jiných publicistů předbělohorského a bělohorského období (Dačický bývá nejčastěji srovnáván s Pavlem Stránským ze Záp, ačkoli oba patřili k různým generacím a reprezentovali i intelektuálně odlišné prostředí) pod tlakem reálného národnostního vývoje, který dostával právě v Kutné Hoře vyhocenější ráz...“ Cizince a mezi nimi na prvním místě Němce považoval za zhoubece kutnohorského blahobytu (Dačický 1996: 252) a ostře napadl zejména ty z nich, jimž se dalo vytýkat, že ze zjištění poškozovali provoz kutnohorských dolů, hutí a mincovny. Z těchto obvinění, zdůvodnitelných většinou jen částečně, číselna provinční omezenost, protože Dačický tendenčně generalizoval a k objektivnímu nadhledu, který by ho vyvedl z provinčního zajetí,

měl daleko. Jeho svědectví o vývoji české národnostní otázky v předbělohorském období nebylo tudíž ani přesné, ani závazné. Dačický zemřel v roce 1626, zažil ještě příchod jezuitů do města, ale nestačil už zaznamenat dopad rekatolizace na národnostní složení městské společnosti. Němečtí luteráni a kalvinisté z města většinou odešli (jinak by museli konvertovat). Avšak vztahy Čechů k Němcům byly v Kutné Hoře nadále komplikovány setrvalým přesvědčením (které fungovalo jako substitute skutečných objektivních příčin), že Němci (a s nimi i habsburští panovníci a jejich úředníci) jsou příčinou úpadku kutnohorského dolování. Rivalita Čechů a Němců v předbělohorském období měla také svůj sociální rozměr, zejména mezi námezdními havíři.

Kořínek byl, stejně jako Balbín, znepokojen „jazykovým ohrožením české společnosti, které bylo vyvoláno politickým, hospodářským, sociálním a kulturním otřesem ... po roce 1620“ (Stich – Lunga 2000: 433). Na rozdíl od Balbína však Kořínek nelíčil zuboženou zemi, ale v souladu s oslavnou funkcí své knihy, bohatou, sebevědomou měšťanskou společnost. Domnívám se, že Kořínek má výrazný podíl na vytvoření mentálního obrazu středověké Kutné Hory, především jako obzvláště zbožného,³⁶ českého³⁷ hornického³⁸ města.³⁹ Důraz kladl na vazbu mezi zbožností a nebezpečným havířským povoláním. Kořínek představil Horníky jako vzor české městské obce. Aby zdůraznil podíl Čechů na budování Kutné Hory, soustředil a současně zkresloval některá fakta, psal např. Čechovské předměstí místo předměstí Na Cechu, uváděl česká jména z rané historie města, kdy zde žili většinou Němci, sbíral směšné historky o měšťanech, kteří si kupovali německé šlechtické přídomky, nebo úřednících, kteří neuměli česky, apod. Ke svým vyjadřovacím prostředkům zařadil i všechny dobové aktuální jazykové novotvary a postupy ve vyhledávání vhodných slov, frází a uspořádání textu. V líčení náboženského života ve městě pominul všechny události a osobnosti spojené s husitstvím a reformací a naopak (navzdory faktům i živé paměti svých současníků) zdůrazňoval věrnost Kutné Hory katolické myšlenke i panovníkům.

Kořínek, i když se nezabýval svou současností, přesto ve svém díle upřesnil rekatolizační ideový záměr kutnohorských jezuitů a jeho dílo mohlo mít

³⁶ Kořínek vyňal nekatolickou éru Kutné Hory z konkrétních náboženských souvislostí, aby mohl vylíčit předbělohorské období zcela jednoznačně jako čas nevidaného rozkvetu českého měšťanstva (Stich-Lunga 2000: 413).

³⁷ Používá označení: „rozený Čech“, nebo „nepotatilý Čech“.

³⁸ Velkou pozornost ve své knize věnoval hornické mentalitě, odbornému názvosloví i slangu.

³⁹ Kořínek je vědomý reprezentant městského stavu (Stich – Lunga 2000: 435).

výrazný vliv na přijetí jezuitského programu v Kutné Hoře. Kořínkovy *Staré paměti* v dostupném jazyce i formě zprostředkovaly fakta i tendenčně komponované obrazy z minulosti města a činily tak z historického významu města politický argument a posilovaly sebevědomí Horníků a českého měšťského stavu.

S vydáním Kořínkových *Pamětí* v Kutné Hoře patrně také souvisí česká divadelní periocha – program k dramatizaci *Starých pamětí, Hora Kutná novým Horoslavem Pavuňkem potěšená* (Stich – Lunga 2000: 471-473; Linda 2005: 97).

Barokní město jako metafora cesty životem

V době morové epidemie 1680–1713 kutnohorští jezuité využili dříve instalované vizualizace kultů svatých, aby zdůraznili skrze ochrannou moc Svato-barborské Panny Marie⁴⁰ a patronky města sv. Barbory význam města a s ním i význam svého řádu a své kutnohorské koleje. Přímluva sv. Barbory, kterou horníci uctívali jako svou patronku pro její pomoc při náhlé smrti bez možnosti udělení svátosti, měla pomoci i náhle umírajícím v době moru. Dokonce se jí připisovala i zázračná moc k odvrácení této epidemie. Do Kutné Hory se v době moru ubírala prosebná procesí z Chrudimi, Kolína⁴¹ a Čáslavi. Tato tradice se udržela i po skončení morové epidemie a na počest sv. Barbory se v Kutné Hoře konalo každoročně čtvrtou neděli po velikonočních procesích, které jezuité využili i k oslavě svých světců.²¹ Jezuité postavili v roce 1680 sochu sv. Barbory při cestě z města k jejímu chrámu a proti své právě stavěné koleji. Z jezuitských výročních zpráv⁴² víme, že se u této sochy „pod lipami“ scházely v době moru kutnohorské dívky, aby se modlily za odvrácení nákazy od města.

⁴⁰ K tomu účelu vznikla v roce 1701 i nová, barokní polychromie gotické sochy a patrně i její kopie. Viz Liber memorabilium z let 1697 až 1707, Státní oblastní archiv v Kutné Hoře, fond Archiv města Kutné Hory, rok 1701.

⁴¹ Tradice cesty z Chrudimi do Staré Boleslavi přes Kutnou Horu začala pravděpodobně už kolem roku 1675. V Kolíně u vstupu do kapucinského kostela se zachovalo sousoší z počátku 18. století, kde se mezi sochami sv. Barbory a sv. Jana Nepomuckého tyčí sloup se staroboleslavským paládiem ve vrcholu. Barbora zde zastupuje hlavní zastavení chrudimské svaté cesty – Kutnou Horu, Jan Nepomucký a paládium pak její cíl – Starou Boleslav, ke které se váže i reliéfní poprsí sv. Václava na soklu sousoší.

⁴² Informace o činnosti kutnohorských jezuitů soustředil M. Svatoš. Vycházel ze studia rukopisů *Annuae literae provinciae Bohemiae S. J. a. 1680, 1681, 1682, 1683, 1684* (Österreichische Nationalbibliothek), Vídeň, sign. Cod. 1196, z *Annuae collegij Kutenbergensis Anni 1680*, ff. 38-41; *Historia collegij Kutterbengensis Soc. Jesu*, (Národní muzeum) Praha, sign. VIII C 14.

V roce 1686 byla zřízena u Klášterské brány při vstupu do města od Sedlice kaple Staroboleslavské Panny Marie,⁴³ která vyjádřila spojení staršího kultu Sedlecké Panny Marie s novější tradicí Svatobarborské Panny Marie a obnovenou tradicí staroboleslavského paládia. Svatá cesta městem měla jistě zastavení u dolního mariánského kostela (Na Náměti), pak u hlavního městského kostela, kdysi také mariánského, a směřovala ke svatobarborskému chrámu. Poslední úsek cesty vedl podél jezuitské koleje, kde na parapetní zdi terasy nad údolím postupně od roku 1680 až do třicátých let 18. století byly osazovány sochy svatých. Chronogramy na jejich soklech vydávají svědectví o roku jejich vzniku i o patronech, kteří přispěli na jejich realizaci. K první soše sv. Barbory v letech 1706 až 1716 přibyla z dílny jezuitského koadjutora Františka Bauguta řada pískovcových sousoší (původně s bílou finální povrchovou úpravou), která měla v Kutné Hoře vytvořit aluzi pražského Kamenného (Karlova) mostu, jehož sochařská výzdoba vznikala ve stejné době a také ji zpočátku organizovali jezuité (z Klementina). Původní socha sv. Barbory byla vyměněna za novou v roce 1713 na náklady Lobkoviců (jejich znak na podstavci), kteří zřejmě v době moru odešli z Prahy a uchýlili se do Kutné Hory a zřízením sochy vyjádřili městu a jeho patronce dík za záchranu životů.

Hlavním tématem kutnohorského jezuitského „mostu“ se stali svatí panovníci – obránci víry. Uprostřed mezi sv. Ludmilou a sv. Vítem je socha sv. Václava s českým lvem, kterou objednalo Svatováclavské bratrstvo. Václav uctívá staroboleslavské paládium. Na soklu je v reliéfu zobrazeno jeho zavraždění u vrat kostela sv. Kosmy a Damiána ve Staré Boleslavi. Na začátku a na konci řady tvoří Václavovi doprovod (ve směru od města) sv. Ludvík IX. a (blíže svatobarborskému chrámu) Karel Veliký. Mezi svaté panovníky pak byly umístěny sochy jezuitských svatých obránců a šířitelů víry, kterým však byl v době rekatolizace přisuzován i patronát nad každodenními problémy. Sv. Ignác z Loyoly⁴⁴ – tento zakladatel řádu, původně válečník a poté působivý kazatel, kterému se v jeho mystických vizích zjevoval obraz Panny Marie, byl prezentován také jako pomocník žen při porodu. Spoluzakladatel řádu a misionář sv. František Xaverský⁴⁵ se dělí o personifikace světadílů, ve kterých jezuité šířili křesťanskou víru se sv. Ignácem, který se v Kutné Hoře stal i spolupatronem města a jedním z jeho ochránců před morem. Jezuitský světec František Borgiáš

⁴³ 1686 IX.30. memor 1680 - 7 L 2: Jakub Altgayer, branný (Sedleckého) kláštera žádá o pomoc při zřízení Božích muk s obrazem Matky Boží staroboleslavské.

⁴⁴ Chronogram 1660, 1710, 1711.

⁴⁵ Chronogram 1708, 1709.

je před kutnohorskou kolejí předveden s odloženými odznaky světské moci a s atributy smrti a pomíjivosti pozemského života, obrací se k obrazu Panny Marie Sněžné a ke kalichu jako k příslibům vzkříšení. Každý z jezuitských světců se prostřednictvím nějakého atributu odkazuje k městu a k zemi. K těmto urozeným svatým bojovníkům a misionářům byli dále přiřazeni mírumilovnější křesťanští patroni, kteří sice nevyjadřovali vztah k zemi, ale k činnosti jezuitských poddaných. Kult sv. Isidora jezuité zavedli pro ochranu rolníků. Chronogram na podstavci této sochy uvádí rok 1707, v té době ještě není v Kutné Hoře doložena přítomnost sochaře Františka Bauguta. V uvedeném roce ale zemřel objednavatel sochy Josef Antonín Obytecký z Janoviček, který byl soudcem nejvyššího zemského soudu a podkomořího Českého království a ve stejném roce také objednavatelem sousoší sv. Markéty, sv. P. Barbory a sv. Kateřiny na Karlově mostě v Praze. Datum uvedené na soklu může také souviset se založením Bratrstva sv. Isidora na panství J. A. Obyteckého. Do programu zemských patronů před jezuitskou kolejí zapadá socha sv. Josefa, od poloviny 17. století dalšího zemského patrona. Josef je příkladem pěstounské péče, které se věnovali i jezuité. Socha sv. Anny – příkladné matky, babičky – patronky rodiny – představuje zájem jezuitů o každodenní život. Socha sv. Floriána – patrona při požáru – má chránit kolej i celé město. Na náklady hrabat Trauttmansdorffů se do jezuitského programu dostal představitel konkurenčního „učitelského“ řádu piaristů, sv. Josef Kalasanský. O něco později, ve třicátých letech 18. století, byla ještě na začátek „mostu“ před sochu sv. Barbory přiřazena socha nového českého patrona, sv. Jana Nepomuckého, na náklady Bernarda Dačického. Ve stejné době vznikly i protějškové sochy sv. Jana Nepomuckého a apoštola Judy Tadeáše s obrazem Chrudimského Salvátora, jako připomínka počátku a cíle svaté cesty z Chrudimi do Staré Boleslavi na nároží domů č.p. 562 a 81 u kostela sv. Jakuba.

Sochy na mostě a ve městě už nepředvádějí původní působivé svaté divadlo. Jsou poškozeny časem a četnými doplňky, ztratily svou bělost, zclacení i barevnost a z větší části i autorské i stylové charakteristiky. Sousoší jezuitských světců, která se vyskytují na Karlově mostě v Praze, mají své předlohy z ruky malíře Jana Jiřího Heinsche (1647–1712), který pracoval pro pražské jezuitu. V letech 1698–1699 tento malíř působil i v Kutné Hoře a pro zdejší jezuitu namaloval do chrámu sv. P. Barbory obrazy pro oltáře: sv. Ignáce, sv. Františka Xaverského, sv. Basilea, sv. Františka Borgiáše. Heinschovy předlohy pro sousoší sv. Františka X. a sv. Františka Borgiáše na Karlově mostě vznikaly asi v roce 1709. Jsou tedy mladší než kutnohorské sochy, navíc se Baugutovy sochy

od nich podstatně liší. Můžeme tedy vyloučit, že by zároveň sloužily v Kutné Hoře i v Praze. Navíc je zřejmé, že by tyto Heinschovy předlohy se svou rozvinutou kompozicí a značným počtem postav byly pro Bauguta příliš náročné, takřka k nezvládnutí. Přesto však v Baugutových realizacích, zejména v případě sv. Františka X., spatřujeme určité lapidární poučení u Heinsche, přinejmenším ve volbě typu světcovy tváře. Spojitosti však spíše vedou k Heinschovu kutnohorskému oltářnímu obrazu z roku 1698 než k jeho pražské předloze. František Baugut neobstojí ve srovnání se špičkovými sochaři Karlova mostu M. B. Braunem a F. M. Brokofem. Baugut na kutnohorském „mostě“ teprve sbíral zkušenosti. Jeho plastiky vždy tvoří sevřený blok, jako by se bál rozevřít kompozici rozmáchlým gestem. Tam, kde titíž světcí mají na Karlově mostě rozhozené ruce nebo jsou nakročeni, v Kutné Hoře mají ruce složené k tělu, jsou nehybní a mají potíže se stabilitou. Vědom si těchto nedostatků, Baugut se vyhýbal nerovným a nepevným terénům. Ani sv. Ignác nestojí v Kutné Hoře na zeměkouli, ale na rovném neidentifikovaném terénu. Jen v posledních mostních plastikách (sv. Anna) si dovolil postavit světici na nejistý terén obláčku. Organické přičlenění postavy mladičké Panny Marie však už bylo nad jeho možnosti. Obdobnému problému se u sv. Josefa vyhnul tím, že Ježíška vložil do jeho náručí, aby nemusel otevřít kompozici a vystoupit z kamenného bloku. V tomto případě to však bylo řešení, které dodalo sousoší na citové hloubce. Vzniklo tak jedno z nejkrásnějších sousoší „mostu“. Vzhledem ke značnému poškození povrchu plastik i k četným doplňkům a opravám⁴⁶ není možné posoudit Baugutovu schopnost zpracování drapérií a povrchu plastik. Z původních soch zůstala jen jádra. Zdá se, že Baugut nebyl příliš schopen dynamizovat hmotu sochy, postupoval spíše jako dekoratér. Měl však schopnost i při své sochařské neobratnosti a nejistotě obdařit svá díla silným citovým nábojem. Tím se odlišoval od svého konkurenta M. V. Jäckela, který působil v Sedlci a byl patrně zručnějším sochařem, ale jeho sochy se vyznačují určitou bezduchostí. Při vytváření kutnohorského morového sloupu (1714 až 1716) už si Baugut počínal mistrněji a jeho projev se stal dynamičtější. I když převedení kresebné předlohy do reliéfu se mu nedařilo, jeho volné sochy stojí pevněji a ruce odpoutávají od těla. Po dokončení Morového sloupu se vrátil na „most“ před jezuitskou kolejí a vytvořil takto poučen jeho ústřední sousoší sv. Václava. Baugut, stejně jako ostatní kutnohorští kameníci a sochaři už od počátku města, používal hru-

⁴⁶ V závěru 19. století je restauroval sochař František Hergesel, v průběhu 20. století je restauroval ak. soch. Miloslav Smrkovský. Od přelomu 20. a 21. století byly průběžně restaurovány a nahrazovány kopiemi (ak. soch. Josef Pospíšil). V restaurování originálů nyní pokračuje ak. soch. Jakub Ďoubal.

bozrný kutnohorský pískovec s velkými zbytky lastur. Tento porézni, ale přesto tvrdý kámen se zpracovává obtížněji než ostatní druhy pískovce a podléhá snadněji zkáze. Detaily zpracování jsou narušeny odpadáváním zbytků lastur. Proto kutnohorské kamenné plastiky velice rychle ztrácejí rysy autorského i stylového projevu. Není tedy snadné rozpoznat autorství u dalších barokních plastik umístěných v exteriéru města a určit podíl Baugutovy dílny i na jiných dílech. Proto především díky archivním pramenům jsou za jediné jemu přiřčené kutnohorské dílo považovány sochy před jezuitskou kolejí a na morovém sloupu. Při této činnosti však navíc musíme předpokládat i podíl dílenských spolupracovníků. Baugutovu, nebo alespoň dílenskou účast bychom mohli předpokládat u sousoší sv. Václava v Golčově Jeníkově, které je mírně zmenšenou verzí ústřední mostní kompozice v Kutné Hoře. Ne u všech mostních plastik se zachovaly chronogramy, které historici a novodobí restaurátoři znají pouze z opisu P. M. Veselského z roku 1877, podle kterého byly nově vyhotoveny na soklech plastik. Nejstarší plastikou „Mostu“ je patrně sv. Isidor z doby po roce 1707. V roce 1709 vzniklo sousoší sv. Františka Xaverského s personifikacemi Číny a Indie. V roce 1710 následovala sousoší sv. Ignáce, sv. Josefa Kalasanského, sv. Josefa, pěstouna Ježíše Krista. O rok později socha sv. Floriána. V r. 1712 socha sv. Karla Velikého, 1714 sousoší sv. Anny. Jako poslední patrně vzniklo ústřední rozměrné sousoší sv. Václava v roce 1716. Bez data tedy zůstávají sv. Ludvík, sv. P. Barbora a sv. František Borgiáš.

Tak se ve městě postupně rozvíjel tento rekatolizační epický celek, viditelná reprezentace českého města v rámci české země, která opět patří do jedné obecné křesťanské obce. Obdobně propojeni byli protimoroví svatí ochránci sv. Šebestián, sv. Roch a sv. Rozálie s kutnohorskou patronkou sv. Barbarou a jezuitským patronem města, sv. Františkem Xaverským a zemským patronem sv. Norbertem i budoucím zemským světcem Janem Nepomuckým na kutnohorském morovém sloupu. Obecnou křesťanskou společnost jim ještě tvořili sv. Dominik a sv. Karel Borromejský, sv. Máří Magdalena a ve vrcholu socha Neposkvrněného početí Panny Marie. Kutnohorskou identitu zde prokazují havíři jako klečící atlanti a štítonoši u báze sloupu.

K vyvrcholení a zároveň shodou okolností i k uzavření této koncepce „zbožštění“ královského horního města došlo v Kutné Hoře při výstavbě a vybavení městského kostela sv. Jana Nepomuckého v letech 1734 až 1752. O stavbě a jejím zasvěcení bylo ve městě rozhodnuto v souvislosti s beatifikací (1721) a svatořečením (1729) Jana Nepomuckého. Legenda zařadila Johánka z Pomuku (Vlnas 1993) do souvislosti s kultem staroboleslavského paládia.

Shromážděním zemských patronů⁴⁷ pod jednou střechou v kostele sv. Jana Nepomuckého se svatí symbolicky vracejí z divadelního představení v prostoru města zpět do sakrálního interiéru. Avšak tento kostel je už zařazen do obrazu města zcela v duchu baroka. Stal se součástí domovního bloku (kvůli tomu není ani orientován v ose východ – západ) a jeho průčelí s masivním portálem v uličním bloku zdůrazňuje význam kostela mezi sousedními měšťanskými domy. Podél vstupu do kostela stojí z každé strany mohutné kamenné sochy „místních“ světců, sv. Prokopa a sv. Vojtěcha, a výmluvnou řečí těla uvádějí dovnitř mezi české zemské patrony nového světce, Jana Nepomuckého. Kutnohorský kostel sv. Jana Nepomuckého je jednoduší stavba, ve zjednodušené formě opakující typ jezuitského kostela Il Gesù v Římě, postaveného ve stylu pozdního baroka s prvky rokoka a barokního klasicismu. Vznikl na místě vyhořelého městského domu, takže bylo možné ho zařadit do stávající uliční fronty. O výstavbě kostela rozhodla a z velké části ji hradila kutnohorská městská rada. Byl to v té době nejrozsáhlejší stavební podnik, který financovalo přímo město za přispění patronů a podle teologické koncepce jezuitů.

Sv. Jan Nepomucký se stal po svém prohlášení za svatého v roce 1729 českým zemským patronem. V kostele sv. Jana je tento proces vizualizován velmi názorně. Monumentální sochy sv. Vojtěcha a Prokopa na průčelí kostela jakoby uváděly nového světce do „českého nebe“, které představují uvnitř kostela čtyři dvojice protějškových soch v nikách bočních stěn lodi: sv. Kosma – Damián; sv. Ivan – Norbert; sv. Zikmund – Vít; sv. Ludmila – Václav. Ochranná moc zemských patronů byla v tématech protějškových bočních oltářů⁴⁸ posílena patrony proti živelním pohromám: Sv. Florián je ochráncem proti ohni⁴⁹ a povodni, že se jeho ochrana má soustředit na Kutnou Horu, je znázorněno vedutou části města v pozadí. Sv. Gothard je ochráncem před bouří a krupobitím, další část kutnohorské veduty za ním opět váže jeho ochranu k městu. V čele této sestavy ochránců byly po každé straně v edikulovém oltáři před vstupem do kněžiště umístěny milostné obrazy⁵⁰ starší než kostel.⁵¹ Byly patrně do nového kostela přeneseny z hlavního městského kostela, sv. Jakuba. Představovaly Kristovo

⁴⁷ V roce 1728 dokončen obraz na toto téma pro sedlecký kostel Nanebevzetí Panny Marie od Petra Brandla.

⁴⁸ Obrazy od J. P. Molitora z roku 1754.

⁴⁹ Kostel sv. Jana byl postaven na místě domů, které byly zničeny požárem v roce 1726.

⁵⁰ Obrazy uctívané jako zázračné. Nezachovaly se, obraz Panny Marie, patrně z poloviny 17. století, byl ukraden a obraz Krista byl při restaurování kostela v roce 1886 nahrazen obrazem na stejné téma, jehož autorem je J. Javůrek.

⁵¹ Obvyklý rituál při založení nového kostela, měl zdůraznit křesťanskou kontinuitu místa.



František Baugut. 1716. Sousoší sv. Václava, sv. Víta a sv. Ludmily před jezuitskou kolejí.

lidství: ECCE HOMO a Pannu Marii Bolestnou: MATER DOLOROSA. Sv. Jan byl na hlavním oltáři představen jako Almužník.⁵² Je zobrazen před průčelím tohoto kostela, jak rozdává peníze chudým a nemocným. Legendu nového zemského patrona líčí malby v klenebních polích.⁵³ Příběh se čte od středu dopředu (pole nad kněžištěm) a dozadu (pole nad vstupem). V ústředním poli je zobrazeno to, co se podle legendy stalo po Janově mučednické smrti v roce 1493, byl vzat na nebesa a andělé s pozouny šíří jeho pověst (Fámu) do celého světa. Důvodem Janova zajetí bylo, že nechtěl prozradit Václavovi IV. zpovědní tajemství královny Žofie, byl proto zajat a mučen (verze podle Hájka z Libočan). Oba tyto výjevy jsou zobrazeny v monochromně⁵⁴ malovaných medailonech.

V menším klenebním poli nad kněžištěm je zobrazen proces druhého ohledání Janova jazyka ve Svatovítském chrámu před arcibiskupskou komisí 27. ledna 1725, kterého se zúčastnili svědci předchozího ohledání z roku 1721. V tomto procesu byl prokázán zázrak, nezbytný ke svatořečení. Světící biskup Mayer s úžasem sleduje proměnu jazyka poté, co ve zbožném pohnutí relikvii políbil. Jazyk prý změnil barvu, jako by v něm pulsovala krev, a naběhl. S údivem přihlíží i zemský hodnostář nebo lékař v černém šatě. Mezi dalšími svědky jsou zastoupeni kutnohorští jezuité a sedlečtí cisterciáci, pravděpodobně i představitelé města. Nejsou to archivními prameny doložení svědci výjevu, ale v barokním malířství jsou takováto nadsázka a zpřítomnění něčeho, co se nestalo, ale mělo stát, běžně užívané. Odpovídá to i dobovému pojetí historie. Kutnohorská, ústně tradovaná (a až později písemně zaznamenaná) pověst vypráví, že ohledání Janových ostatků v Praze se zúčastnil i kutnohorský lékař Bernhard Erythrei⁵⁵ a měšťan a radní Josef Khun. Khun prý nepozorovaně vytáhl z Janovy čelisti zub a uschoval ho. Později však měl špatné svědomí a svěřil se svému zpovědníkovi, který mu poradil, že zub musí vrátit a na usmířenou má založit kostel novému světcovi. Lidové vyprávění tak zpětně a v legendárních souvislostech spojilo faktické okolnosti založení nového kutnohorského kostela s procesem kanonizace. Kutnohorský lékař a radní však nejsou v pramenech uváděni jako účastníci ohledání v roce 1725 a nepozorované vyjmutí zubu z ostatků při

⁵² Autorem obrazu F. X. Palko, 1754. Obraz v roce 1886 nahrazen obrazem na stejné téma, jehož autorem je E. Dítě. Palkův obraz ve sbírkách Muzea stříbra v Kutné Hoře.

⁵³ F. X. Palko 1752, září–říjen.

⁵⁴ Monochromní malba (jakoby v kameni provedené zobrazení) se využívala k zobrazení starších dějů, které předcházely hlavnímu, polychromně, tedy jako „živé“ malovanému, výjevu.

⁵⁵ Bernhard Erythrei byl příbuzným kutnohorského kněze Václava Jindřicha Erythreie, iniciátora stavby kostela, a sousedem radního Khuna, který daroval parcelu, na níž stál jeho vyhořelý dům, ke stavbě kostela.



Svatobarborská Panna Maria. Kolem 1380 (polychromie 1701), dřevěná polychromovaná socha z okruhu parléřovské huti.

této příležitosti by bylo velice nepravděpodobné. V zrcadle klenby nad vstupem je zobrazeno předání buly o svatořečení Jana Nepomuckého, které se odehrálo 19. března 1729 v bazilice sv. Jana v Lateránu. Papež Benedikt XIII. ze svého trůnu podává listinu zvanou podle jejích počátečních slov *Christus Dominus* (Kristus Pán) mladému klerikovi a jeho průvodci.

Architektem kostela a expertem jeho stavby (nikoli již jejím provádějícím stavitelem) byl jeden z výrazných představitelů českého barokního stylu (v římském duchu), František Maxmilián Kaňka, který už dříve spolupracoval s kutnohorskými jezuitami na dostavbě koleje a úpravách svatobarborského chrámu. Kutnohorský kostel sv. Jana Nepomuckého je jeho poslední realizací a je o dva-
cet let pozdější volnou kopií jeho první stavby, kostela sv. Klimenta v pražském jezuitském Klementinu⁵⁶ (Vlček – Zahradník 2005: 224).

Závěr

Jezuitský obraz města a povětšinou i jezuitské obrazy pro město a ve městě dokládají, jak se v Kutné Hoře doby baroka projevovaly dějiny samy o sobě. Zacházení s těmito obrazy a vztah k nim však svědčí o způsobu, jak se člověk k dějinám vztahoval a vztahuje. Zpočátku vnucované obrazy se postupem doby staly součástí všedního i svátečního života i prostředkem navázání a rozvinutí komunikace, staly se nakonec přijatým vizuálním systémem, který sloužil k vyjádření české identity města, jeho příslušnosti k české zemi a jeho opětného (jakoby nepřerušeno) zařazení do katolického světa.

Jezuitský obraz města zachycený ve výtvarných dílech i vyplývající z Kořínkových Pamětí ovlivnil i pozdější vnímání Kutné Hory a tedy i vytváření dalších obrazů města jako českého prostoru. Datum druhého vydání Kořínkových Pamětí v roce 1831⁵⁷ otvírá dobu národního obrození. Kutnohorští vlastenci 19. století se hlásili k hornické minulosti města, i když to byli většinou úředníci, lékaři, učitelé, umělci, řemeslníci a obchodníci a s hornickým podnikáním ani havířským povoláním neměli nic společného, oblékali si k svátečním příležitostem havířské kutny. Obrazy jim sloužily jako vzory a hornický znak i havířské pojmy používali jako své atributy. Z Kořínkových *Starých pamětí* čerpali svou uměleckou a vědeckou inspiraci, stavěli na ní vlastní i městské reprezentace. V kontextu nové občanské společnosti už nebyly zapotřebí obrazy sva-

⁵⁶ Má však jinak řešené vstupní průčelí, protože sv. Kliment vzhledem k umístění v bloku průčelí nemá.

⁵⁷ Josef Devoty, sedlecký farář, obrozenecký historik a spisovatel.

tých a „českého nebe“. Jako symbolický akt by mohlo být vnímáno odstranění soch zemských patronů z kostela sv. Jakuba v roce 1800 (Vavák 1918: 96-99). Prostředky, jak vytvářet obraz „českého prostoru“ v konkrétním obraze města, se změnily, soustředily se na hledání národního a místního slohu v architektuře, na tvorbu pomníků významným osobnostem a na vytváření fiktivních obrazů z historie města. Zatímco výtvarné umění a „památková péče“ doby baroka se dočkaly pozornosti až ve 20. a 21. století a na své objektivní uznání stále čekají, tak Kořínkovy *Paměti* navzdory svým proklamovaným oslavným cílům se staly podkladem vědecké historie města a sloužily nejednou jako zdroj inspirace, dokonce i jako doslovný návod na rekonstrukci a revitalizaci některých městských prostorů a artefaktů. Síla barokního obrazu se stále projevuje jak v jeho nadšeném přijímání, tak i v ostrém odmítání. Zdá se, že k tak působivému a emotivně zaměřenému médiu je stále obtížné najít objektivní vztah.

Blanka Altová absolvovala obory dějiny a teorie umění a historie na Filosofické fakultě UK v Praze. Je doktorandkou na katedře antropologie Fakultě humanitních studií UK v Praze. Působí jako odborná asistentka na historickém modulu FHS UK a na Ústavu chemické technologie restaurování památek na VŠCHT v Praze.

Použitá literatura

- Achleitner, Friedrich. 1986. „Existuje střeoevropský Heitmatstil?“ Pp. 34-41 in Rostislav Švácha (ed.): *Regionalismus a internacionalismus v soudobé architektuře*. Praha: Česká komora architektů.
- Achleitner, Friedrich. 1994. „Region jako konstrukt? Regionalismus jako výmysl?“ Pp. 55-63 in Rostislav Švácha (ed.): *Regionalismus a internacionalismus v soudobé architektuře*. Praha: Česká komora architektů.
- Altová, Blanka – Sommer, Jan – Alt, Jaroslav. 1994. „Kaple sv. Františka Xaverského v chrámu sv. P. Barbory v Kutné Hoře.“ Pp. 222-227 in *Zprávy památkové péče* 54, 1994, 7.
- Altová, Blanka. 2005. „Kutná Hora a jezuité. Město jako obraz.“ Pp. 13-36 in Vojtěch Vaněk – Jiří K. Kroupa: *Kutná Hora v době baroka*. Praha – Kutná Hora: Koniasch Latin Press.
- Altová, Blanka. 2007. „Město a společnost. Kutná Hora v dlouhém 14. století.“ *Sociální studia* 2/2006: 173-199.
- Augé, Marc. 1999. *Antropologie současných světů*. Brno: Atlantis.
- Aumont, Jacques. 2005. *Obráz*. Praha: Akademie múzických umění.
- Bartlová, Milena. 2006. „Reprezentace.“ Pp. 83-95 in T. Borovský, J. Hanuš, M. Řepa (eds.): *Kultura jako téma a problém dějepisců*. Brno: Matice moravská.

- Baxandal, Michael. 2003. *Stíny a světlo. Umění a vizuální zkušenost*. Brno: Barrister & Principal.
- Brandi, Cesare. 2000. *Teorie restaurování*. Kutná Hora: Tichá Byzanc.
- Bronková-Kofroňová, Johana. 2004. „Ideální předobrazy a sakrální architektura období baroka.“ Pp. 295-332 in Olga Fejtová, Václav Ledvinka, Jiří Pešek, Vít Vlnas: *Barokní Praha – barokní Čechie 1620 – 1740*. Praha: Scriptorium.
- Černý, Václav. 1996. *Až do předsíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím*. Praha: Mladá fronta.
- Čornejová, Ivana – Nevímová, Petra. 2001. „Ideál a skutečnost ‚svatých Čech‘.“ Pp. 291-293 in Vít Vlnas (ed.): *Sláva barokní Čechie*. Praha: Národní galerie.
- Čornejová, Ivana. 1995. *Tovaryšstvo Ježíšovo. Jezuité v Čechách*. Praha: Mladá fronta.
- Dačický z Hesova, Mikuláš. 1996. *Paměti*. Ed. Jiří Mikulec. Praha: Akropolis.
- Ducreux, Marie-Elizabeth. 1997. „Symbolický rozměr poutě do Staré Boleslavi.“ *Český časopis historický* 95, 1997, 3-4: 585-620.
- Frampton, Kenneth. 1985. „Kritický regionalismus: moderní architektura a kulturní identita.“ Pp. 22-33 in Rostislav Švácha (ed.): *Regionalismus a internacionalismus v soudobé architektuře*. Praha: Česká komora architektů.
- Frampton, Kenneth. 1996. „Univerzalismus a/nebo regionalismus. Nevčasné úvahy o budoucnosti nového.“ Pp. 81-85 in Rostislav Švácha (ed.): *Regionalismus a internacionalismus v soudobé architektuře*. Praha: Česká komora architektů.
- Francastel, Pierre. 1984. *Figura a místo. Vizuální řád v italském malířství 15. století*. Praha: Odeon.
- Fülöp-Miller, René. 2000. *Moc a tajemství jezuitů. Kulturní a duchovní dějiny*. Praha: Rybka Publishers.
- Halík, Pavel. 1996. „Počátky a proměny současné urbanistické scény.“ Pp. 9-69 in Pavel Halík, Petr Kratochvíl, Otakar Nový: *Architektura a město*. Praha: Academia.
- Hanáková, Petra. 2007. „Jakou má pohled historii.“ *Dějiny a současnost* 2007, 6: 30-32.
- Hejnic, Otakar. 1912. *Komu přísluší patronát nad velechrámem sv. P. Barbory v Kutné Hoře*. Kutná Hora.
- Herout, Jaroslav. 1987. „Jan Willenberg – Pohledy na česká města z počátku 17. století. Prvá výstava unikátního souboru restaurovaných perokreseb restaurovaných v roce 1984.“ *Památky a příroda* 9, 1987: 531-537.
- Hradec, Jan. 2007. *Spory jezuitské koleje a města Kutné Hory mezi lety 1626 a 1773*. Diplomová práce na katedře historie PeF UK Praha, rkp.
- Hroch, Miroslav. 1999. *Na prahu národní existence*. Praha: Mladá fronta.
- Jung, Wolfgang. 1999. „Architektura a město v Itálii mezi raným barokem a raným klasicismem.“ Pp. 7-75 in Rolf Toman (ed.): *Baroko*. Praha: Slovart.
- Kesner, Ladislav. 2005. „Teorie, vizuální zobrazení a dějiny umění.“ Pp. 11-70 in Ladislav Kesner (ed.): *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany: H & H.
- Kluckert, Ehrenfried. 1999. „Plánování barokních měst.“ Pp. 76-77 Rolf Toman (ed.): *Baroko*. Praha: Slovart.
- Kořán, Ivo. 1992. „Kult mariánských obrazů v předhusitských Čechách a v době Balbínově.“ Pp. 127-130 in *Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách* (akta kolokvia PNP). Praha: PNP.

- Kořán, Ivo. 1988. „Sochařství.“ Pp. 433-518 in *Praha na úsvitu nových dějin*. Praha: Panorama.
- Kořán, Ivo. 1995. „Etika Miraculoso.“ *Umění* 6, 1995: 501-515.
- Kořínek, Jan. 2000. *Staré Paměti kutnohorské*. Eds. Alexandr Stich – Radek Lunga. Praha: NLN.
- Kratochvíl, Petr. 1996. „Počátky a proměny současné urbanistické scény.“ Pp. 73-106 in Pavel Halík, Petr Kratochvíl, Otakar Nový: *Architektura a město*. Praha: Academia.
- Leminger, Emanuel. 1926. *Umělecké řemeslo v Kutné Hoře*. Praha: Česká akademie věd a umění.
- Linda, Jaromír. 2005. „Kutnohorské jezuitské drama z roku 1726.“ Pp. 96-109 in Vojtěch Vaněk – Jiří K. Kroupa: *Kutná Hora v době baroka*. Praha – Kutná Hora: Koniasch Latin Press.
- Lohr, František. 1932. „Spor Kutné Hory s jezuity o městský znak na chrám sv. Barbory.“ Pp. 41-83 in *Kutnohorské příspěvky k dějinám vzdělanosti české VI. řady*. Kutná Hora.
- Lynch, Kevin. 2004. *Obraz města*. Praha: Bova Polygon.
- Manguel, Alberto. 2008. *Čtení obrazů. O čem přemýšlíme, když se díváme na umění*. Brno: Hst.
- Maur, Eduard. 2005. „Úvahy o moru roku 1680 v Kutné Hoře.“ Pp. 110-124 in *Kutná Hora v době baroka. Antiqua Cuthna I*. Praha: Koniasch Latin Press.
- Mikulec, Jiří. 2000. *Náboženská bratrstva*. Praha: NLN.
- Nevimová, Petra. 2004. „Poznámka k ikonografii jezuitského řádu.“ Pp. 389-402 in Olga Fejtová, Václav Ledvinka, Jiří Pešek, Vít Vlnas: *Barokní Praha – barokní Čechie 1620 – 1740*. Praha: Scriptorium.
- Norberg-Schulz, Christian. 1994. *Genius loci*. Praha: Odeon.
- Obrazová, Pavla – Vlk, Jan. 1994. *Major gloria*. Praha – Litomyšl: Paseka.
- Pešek, Jiří. 1993. *Měšťanská vzdělanost a kultura v předbělohorských Čechách 1547–1620*. Praha: Univerzita Karlova.
- Rampley, Matthew. 2007. „Pojem vizuální studia.“ Pp. 21-48 in Marta Filipová – Matthew Rampley (eds.): *Možnosti vizuálních studií. Obrazy – texty – interpretace*. Brno: Barrister & Principal.
- Redfield-Peattiová, Lisa – Robbins, Edward. 1984. „Anthropological Approaches to the City.“ Pp. 83-95 in L. Rodwin – R. M. Hollister (eda.): *Cities in the Mind, Cities of the Mind*. New York – London: Plenum Press.
- Ricoeur, Paul. 1961. „Univerzální civilizace a národní kultura.“ Pp. 10-18 in Rostislav Švácha (ed.): *Regionalismus a internacionalismus v soudobé architektuře*. Česká komora architektů Praha.
- Rowe, Colin. 2007. „Architektura utopie.“ Pp. 205-222 in *Matematika ideální vily a jiné eseje*. Brno: ERA 21.
- Royt, Jan. 1995. „Stará Boleslav a paládium země České.“ Pp. 3-14 in *Poutě do Staré Boleslavi. Katalog výstavy*. Brandýs nad Labem: Okresní muzeum Praha – východ.
- Royt, Jan. 2001. „Věra, zbožnost a církev. Barokní Pektas.“ Pp. 15-21 in Vít Vlnas (ed.): *Sláva barokní Čechie*. Praha. Národní galerie.
- Sokol, Jan. 2004. *Člověk a náboženství. Proměny vztahu člověka k posvátnému*. Praha: Portál.

- Stich, Alexandr – Lunga, Radek. 2000. „Komentář k vydání Starých pamětí kutnohorských.“ Pp. 395-522 in Jan Kořínek: *Staré paměti Kutnohorské*. Praha: NLN.
- Stich, Alexandr. 2005. „Jan Kořínek – velký a živý barokní prozaik.“ Pp. 151-166 in Vojtěch Vaněk – Jiří K. Kroupa: *Kutná Hora v době baroka*. Praha – Kutná Hora: Koniasch Latin Press.
- Svatoš, Martin. 2004. „Problémy a otázky studia náboženského života v Čechách v letech 1620 – 1760. Teze.“ Pp. 425-426 in Olga Fejtová, Václav Ledvinka, Jiří Pešek, Vít Vlnas: *Barokní Praha – barokní Čechie 1620 – 1740*. Praha: Scriptorium.
- Svatoš, Martin. 2005. „Jezuitské literae annuae a jejich podání náboženského života v Kutné Hoře v morovém roce 1680.“ Pp. 167-198 in Vojtěch Vaněk – Jiří K. Kroupa: *Kutná Hora v době baroka*. Praha – Kutná Hora: Koniasch Latin Press.
- Štroblová, Helena – Altová, Blanka (eds.). 2000. *Kutná Hora – dějiny českých měst*. Praha: NLN.
- Štroblová, Helena. 2005. „Barokní Kutná Hora – krizové peripetie stříbrného města.“ Pp. 197-204 in Vojtěch Vaněk – Jiří K. Kroupa: *Kutná Hora v době baroka*. Praha – Kutná Hora: Koniasch Latin Press.
- Švácha, Rostislav. 1999. „Regionalismus – internacionalismus.“ Pp. 7-9 in Rostislav Švácha (ed.): *Regionalismus a internacionalismus v soudobé architektuře*. Praha: Česká komora architektů.
- Třeštítk, Dušan. 1966. *Kosmas*. Praha: Mladá fronta.
- Tzonis, Alexander – Lefaivre, Liane. 1990. „Proč dnes kritický regionalismus?“ Pp. 42-48 in Rostislav Švácha (ed.): *Regionalismus a internacionalismus v soudobé architektuře*. Praha: Česká komora architektů.
- Vaněk, Vojtěch. 2005. „Barokní Kutná Hora na originální kresbě Friedricha Bernharda Wernera.“ Pp. 205-213 in Vojtěch Vaněk – Jiří K. Kroupa: *Kutná Hora v době baroka*. Praha – Kutná Hora: Koniasch Latin Press.
- Vašíček, Zdeněk. 2006. *Archeologie, historie, minulost*. Praha: Karolinum.
- Vavák, F. J. 1918. *Paměti*. Ed. J. Skopec. Praha: Dědictví sv. Jana Nepomuckého.
- Veselský, Petr Miloslav. 1882. *Persekuce Hory Kutné po bitvě bělohorské*. Kutná Hora.
- Veselský, Petr Miloslav. 1877. *Průvodce po kr. horním městě Kutné Hoře a nejbližším okolí*. Kutná Hora.
- Vlček, Pavel – Zahradník, Pavel. 2005. „Kostel sv. Jana Nepomuckého v Kutné Hoře.“ Pp. 221-226 in Vojtěch Vaněk – Jiří K. Kroupa: *Kutná Hora v době baroka*. Praha – Kutná Hora: Koniasch Latin Press.
- Vlček, Pavel. 2005. „Jezuitská kolej v Kutné Hoře.“ Pp. 214-220 in Vojtěch Vaněk – Jiří K. Kroupa: *Kutná Hora v době baroka*. Praha – Kutná Hora: Koniasch Latin Press.
- Vlnas, Vít. 1993. *Jan Nepomucký. Česká legenda*. Praha: Mladá fronta.
- Williams, Richard. 2007. „Architektura ve vizuální kultuře.“ Pp. 49-62 in Marta Filipová – Matthew Rampley (eds.): *Možnosti vizuálních studií. Obrazy – texty – interpretace*. Brno: Barrister & Principal.