

Pavel PANOCH

Chrudimský Kristus a zázračné souřadnice jeho barokní legendy

„...i od nerozumného ptactva uctěn byl, nebo ačkoliv opáčený P. Pffeyfer mnoho letajících ptáků v tom pokoji, v kterým ten obraz na stěně míjel, jest choval, z nich však žádný po ten čas na něj nesedl a se nevneřádl.“¹

Václav Baltazar Petržilka (1735)

Obraz sv. Salvátora z kostela Nanebevzetí Panny Marie v Chrudimi se v dobách raně novověkých morových epidemií v letech 1679–1680 a 1713–1715 vrátil mezi významná protimorová paládía barokních Čech a Moravy.² Epicentrem kultu tzv.

¹ Václav Baltazar PETRŽILKA, *Nebeský Lékař Krystus Gežjss, w Zázračném a Milosti plném Obrazu swém w Koste Farnjm Na Nebewzetj Neyswětégssj Rodičky Božj Marye Panny W Králowský Wěnným a Kragským Městě Chrudjmi se stkwěgjcj a rozličné Milosti žádagicým sebe vdělugjcj...*, Hradec Králové 1735, s. 5 (pro tento i další odkazy byl použit exemplář z fondu starých tisků Regionálního muzea ve Vysokém Mýtě: sign. ST 403.)

² První obsáhlejší zmínku („zázračný obraz Salvatora v Chrudimi na prkynku malovaný...“) lze o díle nalézt v rukopisné práci převora kláštera bosých augustiniánů na Zderaze na Novém Městě pražském Vincencia a S. GUILELMO, *Nová záře Maryánská...* (1687), s. 23–25. Srov. František Michálek BARTOŠ, *Soupis rukopisů Národního musea v Praze*, I, Praha 1926, s. 47 (Knihovna Národního muzea sign. I F 26). K dílu S. Guilelma viz Ferdinand TADRA, *Z literární činnosti bosáků u sv. Václava v Praze*, in: *Věstník České akademie císaře Fratiška Josefa pro vědy, slovesnost a umění* 15, 1906, s. 371–378; Věra POSPÍŠILOVÁ, *Nekrolog Komenského u barokního historika*, *Studia comeniana et historica* č. 50, ročník 23, 1993, s. 117–118; Jiří WOLF, *P. Vincentius a S. Guilelmo*, *Listy filologické* 126, 2003, č. 1–2, s. 88–94. – O historii obrazu Chrudimského Krista obsáhle zpravuje Josef CEREGETTI, *Historia Chrudimska*, 1771, s. 47–49, 54–59, 62–65, 71 (Regionální muzeum v Chrudimi, sign. R 12 A 19); Jan BECKOVSKÝ, *Poselkyně starých příběhů českých* (ed. Antonín REZEK), Díl II, sv. II (1608–1624), Praha 1879, s. 310–312, a Díl II, sv. III (1625–1715) i s dodatky, Praha 1880, s. 391–396, 516–520, 572–578. Z další literatury (výběrově): Antonín RYBIČKA, *O starožitnostech a umělcích Chrudimských*, *Časopis Českého museum* 22, 1848, s. 429; František UMLAUF, *Historie divotvorného obrazu sv. Salvá-*

Chrudimského Krista sice vždy zůstal region východních Čech, ale domnělé léčebné a zázračné schopnosti tohoto svatého obrazu přinesly v nejtěžších morových časech rozšíření jeho úcty i do středních Čech a na střední a jižní Moravu.

Integrální součástí obrazu chrudimského Salvátora, frontálního poprsí Krista provedeného technikou olejomalby na desce z lipového dřeva o rozměrech 49,5 x 34 cm a síle zhruba 8 mm,³ je několik legendárních defektů. První z nich má formu dlouhých vrypů ostrým předmětem, které narušují lak i horní barevnou vrstvu desky a vytvářejí přes obličej Ježíše téměř symetricky rozvrženou hvězdicí. Druhé poškození malby tvoří série drobných kráterů v partiích Ježíšovy hrudi, které snad – jak uvádí restaurátorská zpráva z roku 1995 – „vznikly po bodání ostrým předmětem“ (Petr Bareš). Třetí proslulý kaz obrazu představuje červená skvrna – údajný krvavý šrám na spánku nad pravým Kristovým okem (obr. 1 a 2 v příloze).⁴

K otázce doby vzniku a proveniencie obrazu nabídla barokní salvátorská legendistika i její historicky mladší podání tři rozdílné verze. Nejsmyslenější varianta vyprávění o původu obrazu dílo pokládala za pravou podobu Krista a jeho vznik kladla do raně křesťanských dob. Opírala se přitom o shodu Spasitelova zpodobnění na chrudimském obraze s neznámějším literárním záznamem Kristova vzhledu v tzv. Lentulově dopisu, zaslaném prokonzulem Judeje Luciem Lentulem,

tora v chrámu Páně "Nanebevzetí Blahoslavené Panny Marie" k všeobecné úctě věřících vystaveného v královském a věnném městě Chrudimi, Chrudim 1873 (2. vydání 1895); Jan SVOBODA, Nebeský lékař Kristus Ježíš v zázračném světě obraze v kostele děkanském v Chrudimi od 5. dubna 1676 k veřejnému uctění vystavený, co zvláštní Spomocník v těžkostech k němu se utíkajících, Kolín nad Labem 1880; Antonín RYBIČKA, O chrudimském kultu salvátorském, Časopis katolického duchovenstva 30, 1889, s. 257–266; Karel CHYTIL, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese chrudimském, Praha 1900, s. 45–47; Julius KOŠNÁŘ, Poutnická místa a památné svatyně v Čechách, Praha 1903, s. 358–365; Antonín BLAŽEK, Salvátorské pouti v Chrudimi, in: TÝŽ, Pověsti a obrázky z Chrudimska, řada IV, Chrudim 1913, s. 113–148; Čeněk FLORIÁN, O historii salvátorské a úřadu solního v Chrudimi, Chrudimský kraj 29, 1940, č. 3 (3. února), s. 1; Jaroslav ADÁMEK – Josef PETRTYL, Tři sta let salvátorské tradice v Chrudimi, Chrudim 1948; Jan ROYT, České nebe (kat.), Praha 1993, č. kat. 214, s. 53; TÝŽ, Poutní místa a milostné obrazy či sochy v diecézi královéhradecké, in: Vladimír HRUBÝ – Jan ROYT (edd.), Lidová zbožnost ve východních Čechách a v Kladsku, Náchod 1997, s. 14; TÝŽ, Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století, Praha 1999, s. 87–88, 170; Alena DUFKOVÁ – Tomáš PAVLÍK, Salvátorská tradice (heslo), in: Pavel KOBETIČ – Tomáš PAVLÍK – Ivo ŠULC (red.), Chrudim. Vlastivědná encyklopedie, Praha 2005, s. 155.

³ Na zadní straně dřevěné desky jsou v levém dolním rohu otisky pěti kruhových pečeti, pocházející vesměs až z osmnáctého století (obr. 3).

⁴ Podle podání barokní salvátorské legendy se červenou skvrnu na Kristově skrání pokoušel neúspěšně zaretušovat chrudimský malíř Samuel Gindter. Viz V. B. PETRŽILKA, *Nebeský Lékař*, s. 7–8; J. SVOBODA, *Nebeský lékař*, s. 35. – Při posledním restaurování obrazu v roce 1995 bylo prokázáno, že tato, dle tradice nesmývatelná a nezaretušovatelná, „krvavá“ skvrna je pouhým červeným tmelem, který podle svého složení (krom rumělky se zde našla i zrnka žlutého auripigmentu) pochází z velmi staré opravy obrazu. Podrobněji viz Petr BAREŠ, *Restaurátorská zpráva o opravě deskového obrazu sv. Salvátora z kostela Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi*, 1995. Strojopis uložený v archivu Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Pardubicích, evid. č. 1903. Stav díla před poslední restaurací je zaznamenán v relaci ak. mal. Petra Bareše uložené tamtéž pod evid. č. 2810.

pokládáným za Pilátova předchůdce, Římanům:⁵ „*Má příjemné a důstojné vzezření, takové, jakého se přihlížející bojí i mají rádi. Jeho vlasy mají barvu zralých lískových oříšků a jsou hladké téměř až k uším, ale odtud dolů se poněkud kroutí, jsou tmavší a lesklejší a vlní se mu po ramenou, s pěšinkou uprostřed hlavy na způsob Nazarénských. Jeho čelo je velmi rovné a hladké. Jeho tvář je bez sebemenší vrásky nebo skvrnky, krásná v příjemné červeně, jeho nos a ústa jsou tvarována tak, že se jim nic nemůže vytykat. Plnovous je stejné barvy jako jeho vlasy, není dlouhý a vidlicovitě se rozdvouje, je jednoduchého a zralého vzezření. Jeho šedomodré oči jsou jasné a bystré. V káráni je tvrdý, když radí, je klidný a mírný. Osvícenost je mírněna vážností, nikdy ho nikdo neviděl smát se, ale často ho viděli plakat.*“⁶ V masivní oblibě, jakou Lentulův dopis dosáhl v patnáctém století i později, se odrážel vzrůstající dobový zájem o historickou postavu Ježíše.⁷ Vedle Lentulova dopisu⁸ se při zobrazování Kristova vzhledu staly pro středověkou ikonografii vlivnými matricemi také podoby tzv. Veraikonu, pravého „rukou neutvořeného“ obrazu Kristovy tváře, či Mandyliou, jeho staršího pendantu uctívaného východní církví.⁹

Povědomí o Ježíšových *vera effigies*, podstatném zdroji středověkého umění, přivedlo některé barokní i pozdější interprety salvátorské legendy k tomu, že původ chrudimského obrazu kladli do doby panování císaře Karla IV. či jej měli za součást karlovských uměleckých sbírek. Naturalisticky provedené detaily na malbě Chrudimského Krista (např. vrtulky a lokny kaštanových vlasů) i další stylově-formální komponenty obrazu lze ale nejspíše spojit až s vlivem mladší vlny nizozemského malířského realismu pokročilého 15. století. Právě v časovém soumeží *podzimu středověku* (Johan Huizinga) a nové doby spatřovala genezi malby poslední teorie, jež svatý obraz spojila s rukou německého renesančního malíře Lu-

⁵ Lentulův list s popisem Kristova vzhledu, koncipovaný jako zpráva očitého svědka, byl ovšem pouhou historizující fikcí. Jeho výskyt lze poprvé – ještě ne pod Lentulovým jménem – zaznamenat až v rukopisech ze 14. století.

⁶ Gabriele FINALDI (ed.), *The Image of Christ*, London 2000, s. 94–96. Srov. překlad Lentulova popisu Krista publikovaný in: Jan ROYT, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 302. Viz též *Dopisy Ježíše a Abgara Ukkamy z Edessy. Vnitřním slovem přijal a zapsal Jakob Lorber*, Praha 1996.

⁷ Obeznamenost středoevropského prostředí s tímto epistolografickým dílkem dokládá např. zaslání nákladně iluminovaného textu Lentulova dopisu papežem Alexandrem VI. saskému kurfiřtu Bedřichu Moudrému v roce 1500. Pro obecnější historický kontext viz G. FINALDI (ed.), *The Image*.

⁸ Obsahová dikce Lentulova listu našla svou odezvu také v domácím prostředí: v řadě vyobrazení v iluminovaných rukopisech z druhé poloviny 14. století a v české gotické deskové malbě, např. Veraikon svatovítský, kolem 1380; deska s Kristovou hlavou z tzv. Kapucinského cyklu z Národní galerie v Praze, před rokem 1410. Pro její vyobrazení in: Antonín MATĚJČEK (ed.), *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*, Praha 1950, obr. č. 157 (viz obr. 4 v příloze studie) nebo Milena BARTLOVÁ, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001, s. 177.

⁹ Ustálený prototyp veraikonu – zobrazení frontálně podané Ježíšovy hlavy s posmutnělou tváří idealizované krásy – byl od 13. století šířen knižní iluminací, v malých deskových malbách a později masivně v grafických tiscích.

case Cranacha st.,¹⁰ pramenně doloženého autora uctívaného obrazu Panny Marie Pasovské (po 1537).¹¹ Její novodobí stoupenci malbu pokládali za součást proslulé pražské umělecké sbírky císaře Rudolfa II. Z vějíře vyskytlých domněnek o genezi Chrudimského Krista má tato hypotéza nejrealnější základ. Zvolenou kompozicí a celkovým malířským provedením totiž obraz s přiznaně holandizujícím východiskem nepochybně reaguje na manýristické trendy rudolfinského dvorského umění z období kolem roku 1600.¹²

Historie obrazu chrudimského Salvátora byla literárně fixována až knížkou Václava Balthazara Petržilky *Nebeský Lékař Krystus Gežjss...*, vydanou v Hradci Králové v roce 1718 a opětovně pak 1735.¹³ Petržilka v ní nastiňuje bizarní osudy obrazu následovně: při plenění proslulé pražské kunstkomory císaře Rudolfa II. protestantskými vojsky se obraz sv. Salvátora stal součástí primitivně odvážené válečné kořisti. Na Příkopech poblíž hostince U Černé růže ale malba vypadla z vozu a našel ji tu zbožný kolemjdoucí. Později se obraz dostal do vlastnictví chrudimského měšťana Jana Pfeifera,¹⁴ který si jej – patrně kolem roku 1636¹⁵ –

¹⁰ Do díla Lucase Cranacha st. byl chrudimský obraz přiřazován dle údajné dešifrace „*známky umělcovy v pozadí téhož obrazu zachovalé*“ ještě v roce 1880. Za touto legendární proveniencí může patrně nevelká vzdálenost Chrudimi od poutního chrámu na Chlumku u Luže, kde je uchovávan kultovní obraz Panny Marie Pomocné, jedna z mladších replik Cranachova proslulého díla. K tomu např. A. BLAŽEK, *Salvátorské pouti*, s. 117.

¹¹ Ke vzniku obrazu P. Marie Pasovské srov. *Maria-Hilf. Ein Cranach-Bild und seine Wirkung* (kat.), Würzburg 1994; Norbert MOLLER, *Das Mariahilf-Bild im Dom zu St. Jakob in Innsbruck 1650–2000*, Innsbruck 2000; J. ROYT, *Obraz a kult*, s. 191–192. – Ve snaze o autorskou atribuci chrudimského obrazu soudil Antonín Rybička, že „*dle udržalé pověsti*“ je obraz „*dilem toho samého mistra, jenž znamenitau Brněnskau Madonu zhotowiť*“. Viz A. RYBIČKA, *O starožitnostech*, s. 429, který pozoruje, že obraz vyniká „*zvláště milostností a výrazností obličje, jemným splyváním stínu a světa a přiměřenau barwitostí*“. Snahy různými smyšlenými autorskými atribucemi obraz Chrudimského Krista alespoň pomyslně přimknout k dalším ctěným zázračným objektům lze přičíst snaze o legitimizaci a utužení jeho kultu. V některých sporých zmínkách (např. V. B. Petržilka obraz charakterizuje jako „*velmi kunštovně vymalovaný*“, na s. 2 tisku z roku 1735) se může zrcadlit i snaha o vyzdvižení a uznání vlastní umělecké a estetické stránky obrazu.

¹² Přehledné shrnutí malířské produkce rudolfinské doby podává Karel HERAIN, *České malířství od doby rudolfinské do smrti Reinerovy*, Praha 1915. Z novější literatury srov. Eliška FUČÍKOVÁ, *Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II. v Praze*, in: Jiří DVORSKÝ (red.), *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do závěru baroka. Díl II/1*, Praha 1989, s. 182–223.

¹³ Pro údaje v *Knihopisu českých a slovenských tisků od doby nejstarší až do konce XVIII. století* (č. 7073–7074) viz <http://db.knihopis.org/>. Německé vydání knížky vyšlo až s časovou prodlevou v roce 1764, už po autorově smrti. K životu a literárnímu dílu Václava Balthazara Petržilky viz Josef JIREČEK, *Rukověť k dějinám literatury české do konce XVIII. věku*, sv. II, Praha 1876, s. 107–108; Jaroslav ADÁMEK, *Literární Chrudim do konce osmnáctého věku*, Chrudim 1934, s. 124.

¹⁴ Jan Pfeifer /Fajft/ (?–1675) byl rodákem z Broumova a synovcem kapitulního děkana na Pražském hradě Martina Pfeifra. Po pražských studiích se přišel do Chrudimi, kde vlastnil dům na náměstí č. 78–I a stal se zde členem městské rady.

¹⁵ Petržilka se informací o přivezení obrazu do Chrudimi vyhýbá, k roku 1636 ji naopak vztahuje o něco mladší verze legendy (viz pozn. 37). Je však možné, že její domnívaný autor chrudimský děkan František Sosnový z Vlkanova objevení obrazu fiktivně vztáhnul k roku, v jehož následném stoletém výročí se ve městě sám ujal děkanského postu (Sosnový tuto funkci zastával v období let 1736–1756).

přivezl do svého domova.¹⁶ Když v roce 1648 Chrudim obsadili Švédové, posloužil Pfeiferův dům jako kvartýr pro chasu švédského důstojníka složenou z kováře, řezníka a dvou pacholků. Tito nezvaní hosté, protestantská „sběř polou d'ábelská“, trávili svůj pobyt v domě často jen karetním hazardem a metáním kostek.¹⁷ Stěžejní okamžik pohany salvátorského obrazu zevrubně vypsali chrudimský krajský syndikus Petržilka: „*I přetrefilo se, že jednoho dne ten řezník neměl, coby sázel a oč by hráti mohl, popadl ze stěny obraz tento, ...a na stůl, aby o něj hráli ho hodil, ne sobě k nějakému zisku, nýbrž katolíkům ku posměchu. I počali hráti o ten něj, a to dosti dlouho, však žádný více nežli první hoditi nemohl, vždy hodili stejně, co jeden to druhý, hráli tak dlouho až je ta hra omrzela, kterejž to rozlobiv se počali zlořečiti, hromovati a tento svatý obraz čertem nazývati, chtíc jej ze zlosti na kusy roztlouci. Jeden z nich popadl tulich a píchl jej do čela k pravému oku, z kteréžto rány (přepodivná věc) ihned krev se ukázala a až po dnes se spatřuje, druhý udeřil naň konvicí a po té ráně i krev z nosu vyběhla, kteráž nápodobně se spatřuje, jiný jej křížem a křížem pořezal.*“¹⁸ Před úplnou zkázou byl Kristův obraz zachráněn jen srdatostí služebné Doroty Skákalíkové, které přitom jeden ze Švédů „*sukni a košili probodl i také na těle ... však ne škodně kordem strejchoval.*“¹⁹ Služebná kauza zneuctění obrazu a jeho zázračnou reakci záhy vypověděla svému pánu Pfeiferovi, z něhož se obratem stal vroucný ctitel raněného obrazu. Z obavy před ztrátou aureolou svatého zázraku obestřeného díla však Pfeifer obraz záměrně utajil před veřejnou popularitou.

Událost zneuctění salvátorského obrazu a jeho mirákl sice historicky proběhly v době, kdy byl chrudimským děkanem Jan Vojtěch Švanda z Taubenfelsu (1646–1662), ale skutečným konstruktérem a moderátorem salvátorského kultu se stal až jeden z jeho nástupců ve funkci – Samuel Hataš (1670–1685).²⁰ Hatašovy

¹⁶ Odlišná – a zřejmě stejně fantaskní – verze události udává, že se salvátorský obraz dostal ještě v Praze do rukou sekretáře hraběte Viléma Slavaty z Chlumu a Košumberka, který jej – projíždějící Chrudimí na rodové sídlo Slavatů v nedalekém Košumberku – daroval Janu Pfeiferovi v očekávání své brzké smrti.

¹⁷ K motivu hry v kostky v barokní ikonografii stručně Michal ŠRONĚK, *Jan Jiří Heinsch. Malíř barokní zbožnosti*, Praha 2006, s. 154. Autor zmiňuje, že motiv vojáků metajících kostky o Kristovo roucho je známý již v gotické malbě (české Ukřižování Kaufmannovo v Berlíně-Dahlemu, kolem 1350).

¹⁸ V. B. PETRŽILKA, *Nebeský Lékař*, s. 5–7.

¹⁹ Tamtéž, s. 14.

²⁰ Samuel Hataš se narodil v roce 1629 ve Vlašimi. Studia vykonával v Praze, snad tamtéž dosáhl 29. září 1658 také kněžského svěcení. V době svého vysokomýtského působení (děkanský úřad tu zastával v letech 1660 až 1666) probudil úctu a byl iniciátorem poutí k milostnému obrazu Panny Marie Knířovské. Když se dozvěděl o zázračném uzdravení chromé paže Jana Nečesaného vlivem obmytí ve studánce na Vraclavi, nechal tam z vybraných almužen postavit v roce 1666 nad léčivým pramenem zděnou kapli sv. Mikuláše. Závěrem svého vysokomýtského děkanování stál také za obnovou vraclavského kostela sv. Václava, pro druhý tamní kostel věnoval v roce 1669 oltář sv. Anny. Od roku 1666 Hataš působil jako čtvrtý rektor arcibiskupského semináře v Praze, apoštolský pronotář a staroboleslavský kanovník. Do Chrudimi přichází v polovině prosince roku 1670. Vedle zásadní role v zavedení salvátorského kultu zde nechal opravit kostel sv. Kříže.

pestré pastorační aktivity v době jeho předešlého vysokomýtského působení (1660–1666)²¹ dokládají, že uznával didaktickou cenu kajících a prosebných pouťí i další vnějškově působivé ceremonie protireformační zbožnosti²² a dokázal při nich využít specifika lokálně zakořeněné úcty, ať již byla směřována k hmotným sakrálním předmětům (kniřovská Madona) nebo k léčivými pověstmi opředěným fenoménům přírodního charakteru (vodní pramen ve Vraclavi).²³ Od svého příchodu do Chrudimi na sklonku roku 1670 Hataš marně hledal ideový středobod, kolem něhož by mohl soustředit zdejší náboženský život. Objevil jej až 9. srpna 1674, kdy více než čtvrtstoletí v soukromém měšťanském příbytku skrývaný salvátorský obraz vynesl na světlo k veřejnému uctívání a dal jej ustavit na jeden z boč-

V roce 1675 nechal obnovit také zpusťlý kostel v Pouchobradech. Jeho intelektuální činnost dokládají dva tisky: v Litomyšli vydal v roce 1663 *Kázání potěšitelné všem Kristu Pánu věrných Čechům, pro bezbožnou sběr tureckou a pro nešlechetnou tatarskou chámovinu jak v nebezpečnosti, tak v zármutku, tak v strachu a bázni postaveným* a v Praze v roce 1668 spis *Scintilla evangelica per evangelia dominicarum totius anni lucens*, do něhož vsadil také zmínky o lokalitách Knířova i Vraclavi. S pověstí svatosti Hataš umírá 11. června 1685. Viz Jiří CHARVÁT, *Stará Chrudim. Vlastivědné vyprávění o minulosti českého města*, Chrudim 1991, s. 282–283; Čeněk FLORIÁN, *Morový sloup Proměnění Krista v Chrudimi*, Časopis Společnosti přátel starožitností českých 46, 1938, s. 96. K vraclavským aktivitám Hataše viz Jan ČÁREK, *Svatý Mikuláš pod Vraclaví*, Praha 1946, s. 4; Martin SVATOŠ, *Čest a sláva vysokomejská. Texty o léčivé studánce sv. Mikuláše na Vraclavi ze 17. a 18. století*, in: Věra SEKOTOVÁ – Martin SVATOŠ – Michal SVATOŠ (edd.), *Vraclav – genius jednoho místa*, Vysoké Mýto 2002, s. 73 a 90–91. K postavení Vraclavi v kontextu východočeských poutních míst se zdravotněhodným potenciálem viz Radek LUNGA, *Východní Čechy jako barokní balneologický ráj*, in: Jan TYDLITÁT (ed.), *Východočeská duchovní a slovesná kultura v 18. století*, Rychnov nad Kněžnou 1999, s. 207. – K Hatašově renovaci chrudimského kostela sv. Kříže v roce 1675 viz Karel LÁBLER, *Dějiny kostela sv. Kříže v Chrudimi*, Chrudim 1898, s. 18–19.

²¹ Hermenegild JIREČEK, *Královské věnné město Vysoké Mýto*, Vysoké Mýto 1884, s. 87, 90, 97 a j. – J. ČÁREK, *Svatý Mikuláš*, s. 4. Hatašův vřelý vztah k Vysokému Mýtu dokládá fundace, založená roku 1678 a ustanovená na nákup a rozdávání preclíků školákům, kteří se v postě budou modlit růženec u oltáře Panny Marie Mýtské.

²² Na plátně malovaný Hatašův reprezentativní portrét z roku 1674, jenž byl údajně součástí galerie prorektorů pražského semináře (a jehož grafickým prepisem vybavil svou práci z roku 1880 o zářném obraze Jan Svoboda – viz obr. 5 v příloze studie), zachycuje tříčtvrteční postavu pěstěného muže oděného do dlouhého kněžského černého úboru s širokým límcem. Masitou plnou tvář portrétovaného, zdůrazněnou výrazným knírem, ověňují mírně zkadeřenými vlasy. Hataš tu je zpodobněn ve věku 41 let, jak hlásá nápis při mariánském medailónku zavěšeném na stěně v pozadí. V pravé ruce s mírně zalomeným loktem drží růženec, dlaň levice má položenu na lebce spočívající na stolku s krucifixem a sypkami. Vrch lebky zdobí slogan *Spero bene* (Doufám v dobré) a její spodní čelist přidržuje list s emblematickým textem: „*Haec oculata manus multa futura videt*“ (Tato vidoucí ruka zří mnohé budoucí). Smířlivý tón a obsah těchto osobních Hatašových impresí jsou klíčem k pochopení Hatašovy protireformační pastorační strategie v Chrudimi, v předbělohorském období tradičně utrakvistického města.

²³ Obdobnou Hatašovou aktivitou v Chrudimi se stala záchrana léčivé Červené studánky skrze přivedení procesí a požehnání, kterým se do ní vrátila voda zmizelá v roce 1648 poté, co v ní „jistého ranhojiče švédského manželka“ vykoupala prašivého psička a léčivá voda se v tu ránu ztratila. Viz Václav Baltazar PETRŽILKA, *Fons ruber aneb červená studánka pod titulem Salvatora...*, Hradec Králové 1744, s. 3; Václav HANUS a kol., *Chrudimsko a Nasavrcko. Díl III. Obraz kulturní*, Chrudim 1912, s. 174.

ních oltářů v kostele Nanebevzetí Panny Marie.²⁴ Hatašovy další činy vydláždily charismatickému dílu s ideální, mezikonfesně neproblematickou ikonografií²⁵ cestu k uznání za ústřední kultovní artefakt města, jež vyvrcholilo v dubnu roku 1676 instalací zázračného obrazu na hlavním oltáři v chrudimském mariánském chrámu.²⁶

V souladu s Hatašovou strategií oslavy a propagace salvátorského kultu patrně vznikla také didaktická malba, znázorňující potupu obrazu švédskou soldateskou v roce 1648 (obr. 7).²⁷ Neznámý a nijak zručný malíř na ní přitom nepodal „historickou“, na základě dostupných úředních examenů²⁸ snadno zrekonstruovatelnou událost v Pfeiferově domě, ale oficiální aranžmá legendy. Výjev vysmívání a zranění obrazu byl v malované interpretaci příběhu zbaven autentických aktérů, služebné Doroty Skákalíkové a Švédy zajatého nábožného vysokomýtského vojáka. Na jejich místě tu v pozici přímého svědka události defiluje Jan Pfeifer, tiše přihlížející rouhačskému hrubiánství Švédů. První uctívač salvátorského obrazu je přitom oděn do černého šatu, paže má v pokorném gestu složené před hrudí a jeho introvertní nálada se typově hlásí spíše k žánru posmrtného epitafního portrétu²⁹ než k podobizně živoucího.³⁰

²⁴ Přesné datum, kdy o zázračném obrazu prvně uslyšel a také jej poprvé spatřil, zaznamenává Samuel Hataš ve své výpovědi odeslané z Chrudimi dne 16. listopadu 1675 na pražskou konsistoř. Do domu Jana Pfeifera přišel dne 9. srpna 1674 nakoupit knihy a před odchodem se mu měšťan svěřil se svým „pokladem“, o kterém se ještě žádnému z minulých chrudimských děkanů nezmínil, a vypravoval mu pohnutou historii malby.

²⁵ Kult sv. Salvátora (Spasitele) byl v předbělohorské době pěstován jak ultrakatolickou stranou – jezuity, tak i evangelíky.

²⁶ J. CEREGETTI, *Historiya Chrudimska*, s. 56. – Legendický osud obrazu včetně jeho posmívání, tupení, násilné agrese a konečného triumfálního oslavení vyzdvižením na hlavní chrámový oltář jsou zřetelnou aluzí na Kristovy pašije.

²⁷ Obraz byl prezentován v rámci výstavy *Sláva barokní Čechie* pod názvem: „*Tupení obrazu sv. Salvátora švédskými vojáky roku 1648*“ v sekci Český Mars. Viz Vít VLNAS (ed.), *Sláva barokní Čechie* (kat.), Praha 2001, s. 176, heslo 1/5.27 (autor Zdeněk Hojda). Srov. Vladimír HRUBÝ – Pavel PANOCH (edd.), *Ke slávě Ducha. Sedm století církevního výtvarného umění v královéhradecké diecézi* (kat.), VČG v Pardubicích 2003, kat. heslo 36 (autor Pavel Panoch), s. 58. – K pojetí Švédů jako luteránských obrazoborců viz Paul M. HEBBE, *Svenskarna i Bohmen och Mahren. Studier i tjeckisk folktradition och litteratur*, Uppsala 1932, s. 50–57. Srov. Mateusz KAPUSTKA, *Szwed – heretyk i święte obrazy. Z historii recepcji nowożytnego mitu*, in: Jan HARASIMOWICZ – Piotr OSZCZANOWSKI – Marcin WISŁOCKI (edd.), *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową*, Tom II, Wrocław 2006, s. 496–497. Za laskavé zapůjčení této publikace děkuji kolegovi Mgr. Vítězslavu Prchalovi. – O ikonoklastických projevech v raně novověkých Čechách srov. alespoň Vratislav NEJEDLÝ, *Obrazoborecké tendence v českých dějinách 17. a 18. století: rozdily a shody s husitským ikonoklasmem*, Husitský Tábor 8, 1985, s. 83–87.

²⁸ Úřední výpověď služebné Doroty Skákalíkové, o níž se při svém líčení opíral i Petržilka, pochází ze 14. listopadu roku 1675. Její přetisk nalezneme např. v Beckovského *Poselkyni* i Svobodově *Nebeském lékaři* (k oběma pracem viz pozn. 2). Výpověď Samuela Hataše proběhla dva dny poté, tj. 16. listopadu 1675.

²⁹ K tradici chrudimské epitafní malby, reprezentované ponejvíce dílem Matouše Radouše a jeho dílny, viz Jarmila VACKOVÁ, *Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách*, *Umění* 17, 1969, zvl. s. 136–137. Naposledy zevrubně a objektivně Radka MILTOVÁ – Ondřej JAKUBEC, *Matouš Radouš a jeho chrudimská dílna. Lokální produkce měšťanských epitafů*, in: Ondřej JAKUBEC (ed.), *Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích* (kat.), Olomouc 2007,

Pfeiferova pasivita v obrazové scéně totiž reflektuje jiný pasus legendického děje než samotné drastické pohanění obrazu. A to Pfeiferovu předtuchu vlastní brzké smrti v momentě, kdy se po zdráhání rozhodl zázračné imago vydat děkanu Hatašovi k veřejné adoraci.³¹ Vznik obrazové kompozice, kodifikující propříště reprezentativní podání salvátorského příběhu,³² lze – lehce kuriozním metodickým experimentem³³ – vztáhnout přímo k roku 1680, době první kulminace kultu Chrudimského Krista, který se tehdy osvědčil jako účinná protimorová záštita.³⁴

O zázračné pověsti chrudimského svatého obrazu jsme zpraveni také díky další ikonograficky unikátní výtvarné památce – votivnímu obrazu slatiňanské vrchnosti a poddaných za odvrácení moru prostřednictvím salvátorského obrazu, který je dílem malíře Samuela Andrese z roku 1681 (obr. 8).³⁵ V říjnu roku 1680 zachvátila nákaza také obyvatelstvo městečka Slatiňany, vzdáleného jen několik kilometrů od Chrudimi. Když počet tamních obětí překročil sedm desítek, nabídl chrudimský děkan Hataš v listu, adresovaném purkrabímu Pavlu Kopřivovi, Slatiňanským návod k zažehnutí smrtonosné choroby. Za „poslední outhčiště“ měli vzít tamní kostel sv. Martina, kde by shromáždění v předem pevně ujednané datum

s. 68–72; TÍŽ, *Osobnost a dílo Matouše Radouše a tvorba renesančních epitařů v Chrudimi*, *Theatrum historiae* 2, 2007, s. 81–108; TÍŽ, *Elias Hauptner a Matouš Radouš – malíři umírajícího času. Manýristické epitařy v českých zemích kolem roku 1600* (v tisku).

³⁰ Dle Hatašovy výpovědi mu při předávce obrazu Pfeifer řekl: „Pane děkane, buď já brzo umru, buď pro nepřítomnost tohoto obrazu ve svém domě se nějaké velké nehody dožiju.“ V legendickém podání se pak první ctitel obrazu po dvou týdnech roznemohl a „na krátce šťastně zemřel“. Fakticky Jan Pfeifer zesnul 14. ledna 1675.

³¹ J. SVOBODA, *Nebeský lékař*, s. 48.

³² Některé z chrudimských domů byly v 17. a 18. století měšťany zdobeny nejen kopiemi salvátorského obrazu, ale snad i „vyobrazením známého výjevu, který se roku 1648 v domě pana Pfeifra odehrál.“ Viz A. BLAŽEK, *Salvátorské pouti*, s. 129.

³³ Obraz není signován ani datován kromě malovaného letopočtu 1648 v pravém spodním rohu kompozice, datujícího zobrazenou událost. Sečteme-li však tečky na viditelných stranách tří vržených hracích kamenů – kostek, znázorněných ve scéně tupení chrudimského obrazu sv. Salvátora na desce dřevěného stolu, a připočteme-li je k namalovanému vročení „1648“, dostaneme pravděpodobný letopočet vzniku malby, tj. morový rok 1680.

³⁴ K průběhu moru v roce 1680 viz alespoň: František MAREŠ, *Veliký mor v letech 1679 a 1680*, *Sborník historický* 1, 1883, s. 397–419; Eliška ČÁŇOVÁ, *Mor v Čechách v roce 1680*, *Sborník archivních prací* 31, 1981, s. 265–337. Poznatky starší literatury i novější pramenné výzkumy kvalitně shrnuje recentní práce Karel ČERNÝ – Jiří M. HAVLÍK, *Jezuité a mor*, Praha 2008. – Protimorovým akcentem vládne také první chrudimská hmotná umělecká památka fundátorský spojená se jménem Samuela Hataše. Představuje ji raně barokní oltář, umístěný dnes v kostele sv. Michala, na jehož ústředním obraze oslavují tradiční protimoroví patroni sv. Roch a sv. Šebestián v obláčích se vznášející světci Rozálii Palermskou (viz obr. 6 v příloze studie). Nápis na desce pod obrazem zní: „*Hoc altare erectum est pro honore / Dei et S. Rosaliae tempore pestis / implorandae Anno 1673*“; jeho spodní řádek tvoří iniciálová zkratka fundátorova jména „S. W. H. D. C.“ (Samuel Wenceslaus Hataš Decanus Chrudimensis). Viz K. CHYTIL, *Soupis*, s. 85.

³⁵ K ikonografii obrazu věnovaného krátce po svém vzniku do chrudimského chrámu Nanebevzetí P. Marie viz Vít VLNAS (ed.), *Sláva barokní Čechie* (kat.), Praha 2001, s. 413, heslo II/4.20 (autor Jan Royt), obr. na s. 414. Srov. V. HRUBÝ – P. PANOCH (edd.), *Ke slávě Ducha*, kat. heslo 37 (autor Pavel Panoch), s. 59.

a čas učinili kolektivní slib, že po své vyprošené záchraně poputují procesím do Chrudimi k obrazu sv. Salvátora, kde se vyzpovídají ze svých hříchů a přijmou Velebnou svátost. V ten samý čas, „*když oni Slatiňanští takový slib konati budou*“, Samuel Hataš za ně v mariánském kostele před salvátorským obrazem odslouží mši svatou. V závěru svého poselství Hataš svou spásnou radu objasňuje těmito slovy: „*...neb až dosaváde my v městě Chrudimi nakaženi nejsme, k tomu zázračnému obrazu Krista Pána všickni přičítáme. Nu můj laskavý Pane purkrabí, tj. mé duchovní proti morové ráně Recipe! neb lékařství.*“³⁶ Slatiňanští se podle udělené rady brzy zařídili. Dne 30. října 1680 se shromáždili ve svatomartinské svatyni, kde jim purkrabí Kopřiva přečetl Hatašovo psaní a vespolek, i za nepřítomné morem již infikované, učinili slib o děkovné pouti k zázračnému obrazu.³⁷ „*Ihned od té chvíle žádný na morovou ránu neumřel ... přitom pak také asi 4 nebo 5 osob, které na morovou ránu již smrtedlně nemocny byly, ihned po vykonaném našem slibu předešlého zdraví dosáhli*“, uvádí ve své o tři léta později učiněné úřední výpovědi purkrabí Kopřiva.³⁸ V následujícím roce Slatiňanští dostali svému závazku a s „*hlučnou procesí*“, kterou majitel panství rytíř Jaroslav Lutzhart Voděradský z Voděrad i se svou manželkou vykonali obdobně jako jejich poddaní pěšmo, přišli za svatým obrazem do chrudimského kostela.³⁹ Zapuzení moru slatiňanská vrchnost v témže roce oslavila také postavením kamenné statue s figurou sedícího Krista Salvátora.⁴⁰

Věhlas zázračného protimorového léku, jenž si obraz Chrudimského Krista během epidemie v roce 1680 vydobyl, byl i nadále umocňován zprávami o proměnách vzhledu obrazu, sloužících k jeho komunikaci s okolím. Petržilka uvádí, že na hromnice roku 1681 salvátorský obraz plakal a to tak, že mu při nešporách ukanuly „*tři krůpěje slzi z pravého oka a rána krvavější zůstala*“.⁴¹ Také o rok předtím na svátek sv. Josefa, v roce 1681 na svátek Zvěstování Panny Marie a v letech 1682

³⁶ J. SVOBODA, *Nebeský lékař*, s. 57–58.

³⁷ Andresova malba zachycuje v jedné obrazové scéně obě dvě stěžejní – paralelně probíhající – události příběhu: záslibné shromáždění Slatiňanských v kostele sv. Martina a chrudimskou mši slouženou děkanem Hatašem. – Jiří CHARVÁT, *Glosa k salvátorské historii*, Chrudimské vlastivědné listy 3, 1994, č. 4, s. 5. Autor upozorňuje na latinský rukopis legendy, sepsaný zřejmě v druhé třetině 18. století tehdejším chrudimským děkanem Františkem Sosnovým z Vlkanova. V legendě je shromáždění Slatiňanských s prosebnými modlitbami namísto do svatomartinského kostela kladeno na pole, „*odkud by mohli vidět a pozorovat vyčnávající chrám chrudimský*“. Pro překlad této latinské legendy viz *Chrudimské listy* 4, 1995, č. 1, s. 18–19.

³⁸ J. SVOBODA, *Nebeský lékař*, s. 48.

³⁹ Tamtéž, s. 48 n.

⁴⁰ K. CHYTILOV, *Soupis*, s. 201. Salvátorský památník s nápisem „HONORI AETERNO OMNIPO-TENTI SALVATORI MAGNO SALUTIS DEO ET DOMINO NOSTRO EX VOTO STATUAM PRAESENTEM AMBO CONJUGES ERIGERE JUSSIMUS DIE 6. FEBR. ANNO MDCLXX III. SALVAS NOS DOMINE QUONIAM SPERAMUS IN TE“ “ (K počtě / věčnému všemohoucímu Spasiteli velkému / Spasiteli božímu / a Pánu našemu / tuto přítomnou sochu dle našeho práva vystavěnou 6. února roku 1683 zaslibujeme a my oba manželé ve zdraví v Tebe Pane doufáme). Na nynější druhotné místo v aleji při kostele sv. Martina v sousedství zámku byl sloup z původního místa při silnici na Chrudim přemístěn až v průběhu 20. století.

⁴¹ J. SVOBODA, *Nebeský lékař*, s. 61–62.

a 1683 na výroční slavnosti obraz měnil svou podobu, když „někdy byla tvářnost jeho synalá, někdy jako hněvivá, někdy jako přívětivá a veselá, což obojí pohlaví spatřovalo.“⁴² V roce 1683 byl svatý obraz v neděli po svátku Narození Panny Marie přenesen na slavnostních nosítkách do kapucínského klášterního kostela sv. Josefa k pobožnosti, uspořádané k vyprošení nebeské pomoci Vidni obležené tureckým vojskem. Svatý Salvátor se při tom „nadmíru příjemný a vážný k velikému podivení ukazoval“, což bylo přihlížejícími empaticky pochopeno jako znamení vyslyšení proseb za záchranu křesťanské Vidně před osmanskými obléhateli.⁴³ V následných letech – úměrně tomu, jak z povědomí východočeské populace mizely vzpomínky na útrapy a zhoubu spojenou s vlnou „černé smrti“ – intenzita nábožné úcty prokazované věřícími Chrudimskému Kristu mírně oslabovala.⁴⁴

Nové vlny intenzivnější přízně věřících se chrudimský zázračný obraz dočkal až při další vlně morové nákazy, která zachvátila české země v polovině druhého desetiletí 18. století. Ještě v říjnu roku 1715, když městská rada v Litomyšli posílala potravinovou pomoc do morem postižené Moravské Třebové, doporučovala jejím radním, aby se pro pomoc k zažehnání epidemie obrátili s úctou k chrudimskému Salvátoru, který znamená „jistou pomoc v neštěstí“.⁴⁵ Svou radu přitom Litomyšlští zdůvodňovali faktem, že jakmile se k obrazu Chrudimského Krista obrátili se slibem pokání z obdobně morovou pohromou sužovaného Žitce, „ihned znatelné polepšení v městě nastalo a nikdo více morem tam nezemřel“.⁴⁶ Ve stejné době do Chrudimi připutovala procesí také z několika moravských měst (např. z Vyškova). Zázračnou zdravotní mocí opředený obraz měl své přimluvice

⁴² V. B. PETRŽILKA, *Nebeský Lékař*, s. 36. Porovnej s: J. SVOBODA, *Nebeský lékař*, s. 61–62. – Podobně náhlými proměnami vzhledu chrudimský svatý obraz údajně přinutil ke konverzi nejméně dva malíře kalvínského vyznání, kteří jej chtěli „vykopírovat“. Viz V. B. PETRŽILKA, *Nebeský Lékař*, s. 64–65. Podobné „úspěchy“ zázračných a milostných obrazů ovšem patří ke zcela běžné topice barokní katolické legendistiky.

⁴³ J. SVOBODA, *Nebeský lékař*, s. 61–62.

⁴⁴ V dotazníku, rozeslaném v roce 1700 arcibiskupskou konsistoří po jednotlivých vikariátech, odpověděl v bodě 25, pátrajícím po existenci, charakteru a stáří zázračných obrazů, tehdejší chrudimský děkan Jan Václav Petzold: „In Ecclesia Decanali est Imago Miraculosa Salvatoris a tempore pestis publicae venerationi cum scitu et approbatione Archi-Episcopali exposita. Concursus maximus est in festo Transfigurationis, hujus rationes et proventus depositi sunt V. Consistorio anno praecedenti et defacto ibi manent.“ [„V děkanátu je zázračný obraz Salvátora vystaven veřejnému uctívání od času moru s vědomím a schválením arcibiskupství. Největší shromáždění bývá na svátek Proměnění Páně, jeho průběh a zdar byl loňského roku oznámen konsistoří, kde zůstává uložen.“] K uvedenému roku byly z celého Chrudimska a Pardubicka k zázračnému obrazu sv. Salvátora nahlášeny poutě pouze z Holic, Heřmanova Městce, Rovně a Žumberka. Viz František KRÁSL (ed.), *Responsa ad 42 Puncta a consistorio archiepiscopali anno 1700 venerabili clero proposita I., Districtus Chrudimensis*, Praha 1904, s. 5. K dalším poznatkům farářských relací z Chrudimského kraje viz Václav RYNEŠ, *Málo využitý pramen vlastivědného poznání (Farářské relace z let 1676–77 a 1700–01)*, Acta regionalia – Sborník vlastivědných prací 1965, s. 106–107; TÝŽ, „*Imagines miraculosae*“ doby pobělohorské, Český lid 54, 1967, s. 184.

⁴⁵ Václav SCHULZ, *Příspěvky k dějinám moru v zemích českých z let 1531–1746*. Historický archiv č. 20, Praha 1901, s. 217.

⁴⁶ V. B. PETRŽILKA, *Nebeský Lékař*, s. 36. Srov. V. SCHULZ, *Příspěvky*, s. 217.

i v Olomouci. Sebastian Silentius, „*Capucin Quardianus, definator & per Moraviam Custos*“, vysvědčuje dne 20. dubna 1716, že: „*Když morová rána v městě Holomoucy vznikla, že jsem klášter holomoucký na ten čas mě svěřený skrze šest mší svatých k zázračnému obrazu Spasitele v chrudimském farním kostele zůstávajícímu zaslíbil. Skrze což sme všickni od nakažení zachováni a při dobrém zdraví pozůstaveni, ačkoliv skrze několik neděl všechen lid v našem kostele jsme mívali, a mnoho set lidí spovědi slyšeli.*“⁴⁷ Zatímco olomoucké kostely jezuitů, františkánů a dominikánů „*pro nakažení zavřeni byli, ... celý dům osvíceného knížete z Holstejnu, kanovníka a arcyděkana holomouckého skrze podobnou pobožnost k malovanému obrazu Spasitele a přečtených tam 24 mší svatých od morového nakažení zachován byl.*“⁴⁸

Radiaci kultu Chrudimského Krista napomáhalo od vystavení svatého obrazu k veřejné účtě v roce 1674 množství pořizovaných malířských replik obrazu⁴⁹ a levných poutních grafik s jeho zpodobněním.

Výjimečným artefaktem salvátorské účty je procesní kamenný oltář, postavený v roce 1713 u polní cesty před obcí Osenice na Jičínsku nákladem šlechtického rodu Valdštejnů, který s pozoruhodnou věrností přetlumočuje do jemnozrného pískovce podobu rozvilinového oltáře se salvátorským obrazem v chrudimském kostele Nanebevzetí Panny Marie (obr. 9 a 10).⁵⁰ Existence zázračného christologického obrazu předurčila i dvojí zasvěcení rozměrného kamenného monumetu, zbudovaného v letech 1719 až 1732 na prostranství před hlavním chrudimským

⁴⁷ V. B. PETRŽILKA, *Nebeský Lékař*, s. 38–39.

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ Mladší kopie obrazu, vzniklé povětšinou v průběhu první poloviny 18. století, nacházíme dodnes mezi uměleckým vybavením východočeských kostelů. Z nepřeberné řady zmiňme namátkou alespoň tyto – nám známé – lokality: Pohled, Petrovice, Pecka, Cerekvici nad Bystřicí, Horní Heřmanice, Rtyň v Podkrkonoší (na zadní straně plátna s datací k 21. květnu 1765 a signaturou chrudimského malíře Josefa Ceregettiho, obr. 11 v příloze studie), Nový Bydžov (polovina 19. století). Intaktní součást všech mladších replik obrazu pestré umělecké úrovně představuje nápodoba legendických šramů originálu.

⁵⁰ Čelo mensy nese reliéfní erbovou kartuš se znakem Oktaviána Ladislava z Valdštejna (†1717). Retabulum venkovního oltáře tvoří nízká predela s vytesaným nápisem: „*IMAGO SALVATORIS HONORI IESU CHRISTI RECTA ET SOTALITTA CIVITATE CHRVDIMI MIRACVLE CVLTO-RIS*“, z níž vyrůstá šestiúhelný blok se zkrácenými spodními rameny. Centrální reliéfní zpodobnění zázračného obrazu (i s imitací stříbrného rámu s korunkou věnovanou obrazu císařem Leopoldem I. – tedy v historicky pravdivé podobě z konce 17. století) doplňují polopostavy dalších protimorových světců sv. Šebestiána a sv. Rocha, rozesazených v zákrutách spleti akantového listoví po stranách, a sv. Rozálie Palermské, jež s růžičkovým věnečkem na hlavě usedá na nadýchané obláčkové podušce ve vrcholu oltářní kompozice. Viz M. KAPUSTKA, *Szwed – heretyk*. – Obšírněji k ikonografii barokních protimorových světců viz Ludvík SKRUŽNÝ, *Patroni proti moru na mariánských a trojičních sloupech v českých zemích*, Kámen 1, 1994, č. 2, s. 141–148; Tomáš HLADÍK, *Mor v českém baroku*, in: Milan KNÍŽÁK – Tereza DEMČÁKOVÁ (edd.), *Konec světa? (kat.)*, Národní Galerie v Praze 2000, s. 110–131; K. ČERNÝ – J. M. HAVLÍK, *Jezuité a mor*, zvl. s. 91–96. Řadu podnětných výkladů k ikonografii moru v umění obsahuje práce Christine M. BOECKL, *Images of Plague and Pestilence. Iconography and Iconology* (Sixteenth-Century Essays and Studies vol. 53), Truman State University Press 2000.

kostelem. Ve smlouvě s tvůrcem sloupu sochařem Giovannim Battistou Bullou⁵¹ z roku 1714 se uvádí, že chrudimský magistrát si umínil postavit z kamene pobožný sloup „*in forma pyramidis*“ v tomto „*již sice šťastně odvráceném nebezpečném čase sem i tam grassírující morové rány k ukrocení hněvu Božího ke cti nejsvětějšího zdeť v tomto chrámu Páně Rodičky Boží všelikými zázraky se stkvějícího Salvátora pro publica veneratione...*“⁵² Barokní kult sv. Salvátora nebyl v Chrudimi výrazněji potlačen kultem svatojánským,⁵³ tím méně pak kultem sv. Viktorína, který byl za patrona města zvolen až v polovině 18. století.⁵⁴

S předstihem stoletého výročí zázračného ronění krve obrazem Chrudimského Krista v roce 1748 vyzval chrudimský magistrát děkana Františka z Vlkanova, aby si vyžádal od pražské arcibiskupské konsistoře povolení ke slavení srpnového svátku „*Primi saeculi Salvatoris*“. Osmidenní slavnost, trvající od 11. srpna až do 18. srpna, měla bohatý průběh.⁵⁵ Hned první den oslav přivedl četná procesí z okolních měst a vsí shromážděná u kostela sv. Michala až na náměstí před hlavní mariánský chrám, jehož přední fronta byla k té příležitosti „*na fresko omalována*“, královéhradecký biskup Jan Josef hrabě Vratislav z Mitrovic. U obláčkové statue Proměnění Páně po mši proslovil kázání horlivý salvátorský kultor, královéhradecký děkan Petr Lyr (Lýr).⁵⁶ V další dny oktávu se střídala vystoupení kazatelů z okolních měst a osad (Běstviny, Hlinska, Chroustovic, České Svratky ad.).⁵⁷ Turnus homiletických chvalořečí na chrudimského Spasitele zakončila v poslední den slavnosti nápaditá salvátorská homilie „*Kazatel podiwný, Proto: že Stoletý...*“, sepsaná skutečským děkanem Františkem Jeronýmem Bartoněm.⁵⁸ Při slavnosti

⁵¹ Základní informaci o východočeském působení G. B. Bully podává Oldřich J. BLAŽÍČEK, *Sochařství baroku v Čechách*, Praha 1958, s. 165.

⁵² Pro komentovaný přepis smlouvy tamtéž, s. 286–287; Vratislav NEJEDLÝ – Pavel ZAHRADNÍK, *Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v Pardubickém kraji*, Praha 2008, s. 145–147. Přirozené prolnutí barokního christologického kultu s kultem mariánským naznačuje v Chrudimi fakt, že obláčkový monument byl označován také za „*statui ke cti a chvále neposkvrněného početí Panny Marie a Proměnění Krista Pána*“. Viz Č. FLORIÁN, *Morový sloup*, s. 106.

⁵³ S kladnou odezvou se salvátorská úcta nadále setkávala i v lokální drobné uměleckořemeslné produkci, jak dokládá např. mosazné pečeti dlo mlynářského chrudimského cechu z roku 1764.

⁵⁴ Ostatky sv. Viktorína byly podle autentiky datované 9. srpnem 1754 dovezeny nejprve do Prahy a odtud pak záhy dopraveny do Chrudimi.

⁵⁵ Čeněk FLORIÁN, *O salvátorské úctě a stoleté oslavě jejího trvání v Chrudimi*, Chrudimský kraj 29, 1940, č. 6 (3. srpna), s. 1–3.

⁵⁶ Právě bývalý chrudimský děkan Benedikt Lýr, který do Chrudimi pravidelně vždy na svátek sv. Prokopa přiváděl procesí s členy jezuitské koleje, salvátorský kult podporoval a šířil v „*srdci*“ diecéze – Hradci Králové.

⁵⁷ Antonín PODLAHA, *Kázání při osmidenní jubilejní slavnosti ke cti obrazu sv. Salvátora v Chrudimi r. 1748*, Časopis Musea království českého 84, 1910, s. 149–150.

⁵⁸ František Jeroným Bartoň (1702–1780) prožil začátek své duchovní dráhy jako kaplan v Budyni, v létě 1728 se stal farářem v Charvátcích, odkud se přemístil do Skutče, kde byl v listopadu roku 1736 jmenován děkanem. Od února 1749 působil jako svatovítský kanovník. Pro jeho životní data a literární dílo viz Josef JUNGMAN, *Historie literatury české aneb Soustavný přehled spisů českých...*, Praha 1825, Část II, s. 420, č. 734; Antonín PODLAHA, *Dodatky a opravy k biografickým starších spisovatelů českých*, Časopis Musea království českého 65, 1891, s. 306; *Knihopis čes-*

k příležitosti dvousetletého výročí pohany a zázračné reakce obrazu Chrudimského Krista byl k účtě vystaven také údajný originál trnožového stolu, na němž se prvotní zázrak s obrazem sv. Salvátora při jeho poškození švédskými luterány odehrál. Legendární relikvii musela chránit městská stráž, neboť nábožní poutníci pietu k prastaré mobilii již dříve projevovali svérázným způsobem, když „*málem sobě „na památku“ celou plotnu ořezali, tak, že musely býti později okraje [stolu – pozn. P. P.] měděným plechem pobity...*“⁵⁹

Navzdory procesu postupné sekularizace společnosti od poslední čtvrti 18. století⁶⁰ setrval salvátorský kult v roli duchovního pilíře města i na prahu moderní doby. Mimoděk to postihuje kdysi oblíbené rčení, že dobrá pověst Chrudimi je udržována jen salvátorskými poutěmi⁶¹ a koňskými trhy.⁶²

kých a slovenských tisků od doby nejstarší až do konce XVIII. století (red. Zdeněk TOBOLKA), Díl II, Část II, Praha 1941, s. 19 n.

⁵⁹ Bez zajímavosti není ani „druhý“ život památečného stolu. V poslední třetině 19. století se stůl dostal do vlastnictví kantora Emanuela Klimpla, po jeho smrti se majitelkou legendární mobilie stala vdova Anna, již náležela rolnická usedlost v Práchevích. Z důvodu, „*aby stůl pro Chrudim ztracen nebyl*“, pustil se v roce 1905 chrudimský arciděkan Josef Mršík do pátrání po jeho stopách. Obeslal učitelovu vdovu žijící v Čáslavi s dotazem, vlastní-li „*historický stůl, týkající se události se sv. Salvátorem*“ a „*poněvadž by byla škoda, aby snad památka tak vzácná časem nepřišla ve zmar*“, zda by „*byla ochotna stůl ten buď zdarma neb za náhradu peněžitou odevzdati ve vlastnictví obci chrudimské*“. V polovině roku obdržel odpověď, jejíž obsah napovídá tomu, že se někdejší kultovní předmět stal na prahu moderní doby objektem prozaického peněžitého smlouvání. Vdova Klimplová v ní sděluje: „*...onen stůl mám, jakož i kupců je a bylo na něj dost. Byli tu již různí lidé z Chrudimi kvůli té koupí. O darování stolu, nemůže býti řeči, kdybych neměla dluhy a k tomu tři nezaopatřené děti, z nichž jedno jest trvale nemocné záchvaty křečovými, tak bych jej vůbec neprodala nikdy a za žádnou cenu. Velmi těžko jest se mi rozhodnouti onen stůl prodati, který již tolik let chován jest v rodině naší. Nutila bych se k tomu jen v tom případě, že bych za něj utrhla značnější obnos, jímž bych svým dětem trochu pomoci mohla. Mému manželovi nyní již zemřelému, bylo za stůl ten nabízeno 600 zl., ale on ho za ně nedal, ježto vlastní majitel stolu, toho času, totiž jeho otec, také nyní již zemřelý, požadoval sám od syna za něj plný 1.000 zlatých. Z důvodů shora uvedených ráčiti zajisté naznati že darovati onen stůl a neb za pár zlatých jej jinému přenechati nemohu – moje postavení jako vdovy, která živiti se musí vyučováním ruč [ních] prací a peněžní moje poměry toho nedovolují. Je nesporno, že pro obec chrudimskou má ten stůl daleko větší cenu. Jím by zvýšila se značně návštěva poutí v Chrudimi...*“ Viz materiály uložené v SOKA Chrudim, fond Děkanství Chrudim, kart. 59, inv. č. 337.

⁶⁰ Byrokratizaci nábožných salvátorských poutí v osvětské „*ěře rozumu*“ dokládá případ z roku 1773, kdy nenadálá epidemie zvířecího moru zasáhla na Pardubicku hospodářský dobytek. K odvrácení nepřízně vybídl hejtman pardubického panství Emanuel Gretzl z Gränzensteinu poddané ke společné prosebné pouti k zázračnému obrazu s žádostí o odvrácení nastalé pohromy. Magistrát města, který se na tomto záchranném kroku „*úředně*“ usnesl, se přitom rozhodl vyplácet šesti radním jdoucím s procesím do Chrudimi diety po 45 kr., jako obvyklý plat za denní náhradu při služební cestě. Viz A. BLAŽEK, *Salvátorské pouti*, s. 138. Srov. Josef SAKAŘ, *Dějiny Pardubic nad Labem*, Díl II, Část I, Pardubice 1924, s. 24.

⁶¹ Viz A. BLAŽEK, *Salvátorské pouti*, s. 113–148. Tradice náboženských salvátorských festivit sice postupně slábla, ale povědomí o zázračné historii chrudimského obrazu se stále udržovalo, např. prostřednictvím lidové písňové tvorby. Viz Josef PETRÝL, *Salvátorská tradice v kramářských písňích*, Chrudimské noviny 5, 1942, č. 21 (30. května), s. 1–2; Ludmila KOPALOVÁ – Markéta HOLUBOVÁ (eds.), *Katalog kramářských tisků*, Praha 2008, s. tisky č. 399, 874, 900, 2229, 2423–2425, 2739, 2771–2772, 3058.

Summary:

Chrudim's Christ and Miraculous Context of his Legend

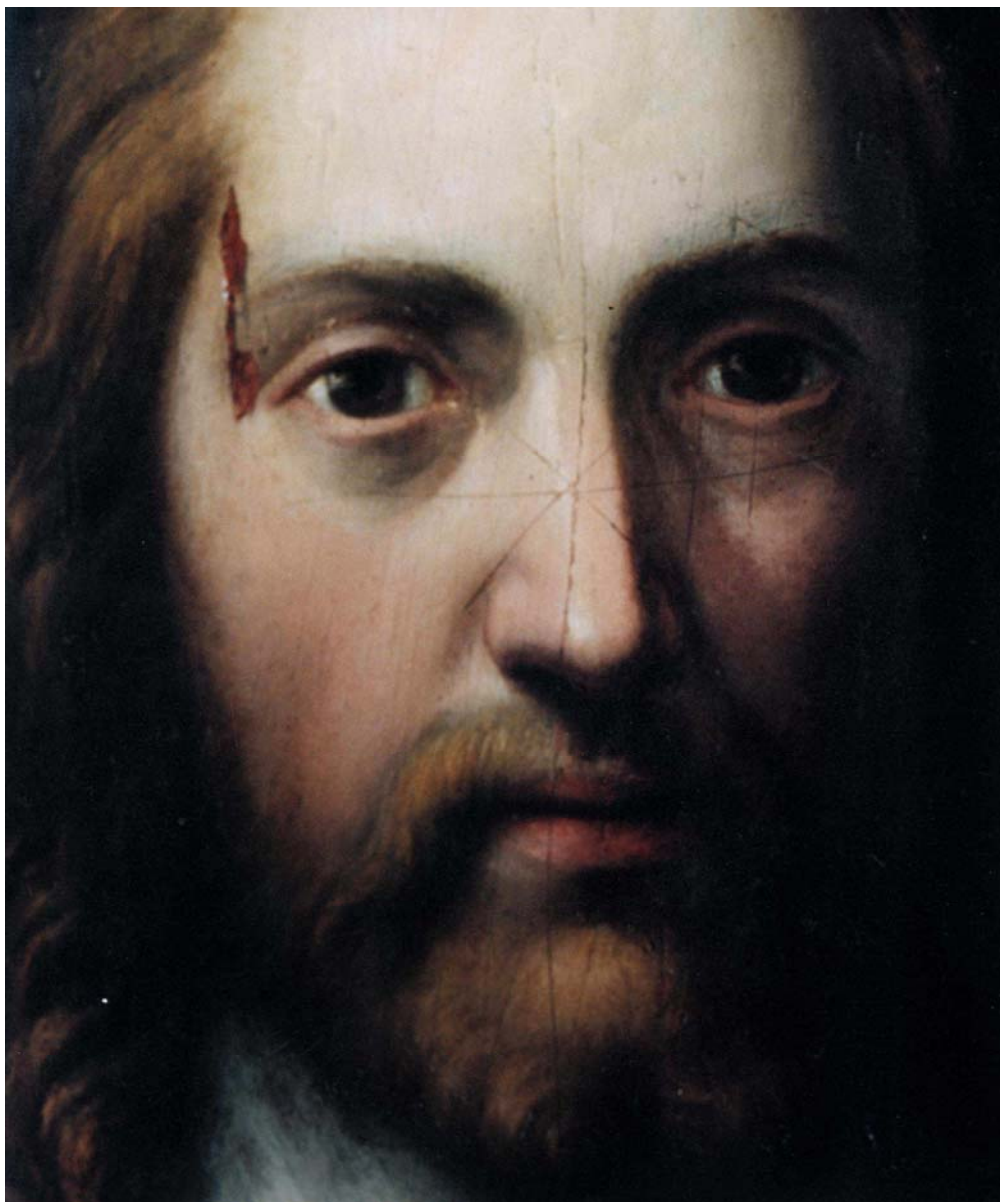
The paper deals with the St. Salvator's painting kept in the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Chrudim, which became worshipped as an antiplague *Paladium* of baroque Bohemia and Moravia during the pestilence epidemics in years 1680 and 1713–1715. Early Modern Ages created several opposite theories on its historical origin – the scholars looked for its provenance in the Biblical Era, within the artistic collections of the emperors and Bohemian kings Charles IV. and Rudolf II., or they made a groundless direct connection between the oil-painting and the works of German Renaissance painter Lucas Cranach the Elder. But this late mannerist oil-on-wood influenced by Dutch naturalism and representing an impressive replica of *Vera Effigies* won't be coming from an earlier period than the turn of the 16th and the 17th Centuries. The picture came to Chrudim a bit later and in 1648 it played a lead role in the brutal vituperation acted by Swedish Lutherans. The result of this physical iconoclastic disgrace made on the artwork was an ineffaceable bloody hack on the temple of St. Salvator and some other transformations of his face. This moment in the history of the painting has stimulated a strong private piety which has been consequently changed to the strong public worship during the last quarter of the 17th Century. The main promoter of Chrudim's St. Salvator cult was the dean Samuel Hataš (†1685) and later it was excited by the baroque book *Nebeský Lékař Kristus Ježíš (Celestial Healer Jesus Christ)* by Václav Baltazar Petržilka, printed in Czech language (1718 and 1735) and later in German (1764). The proposed paper also deals with several other baroque sculptures and paintings, influenced by the picture of Chrudim's St. Salvator, which later officially propagated its miraculous legend.

⁶² *Čechy, Díl 13 Východní Čechy*. J. Otto, Praha 1905, s. 248.

Obrazová příloha:



Obr. 1: Chrudimský Kristus, kolem 1600, neznámý malíř, olejomalba na dřevěné desce, Chrudim, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Reprofoto z: restaurátorské zprávy ak. mal. Petra Bareše (1995).



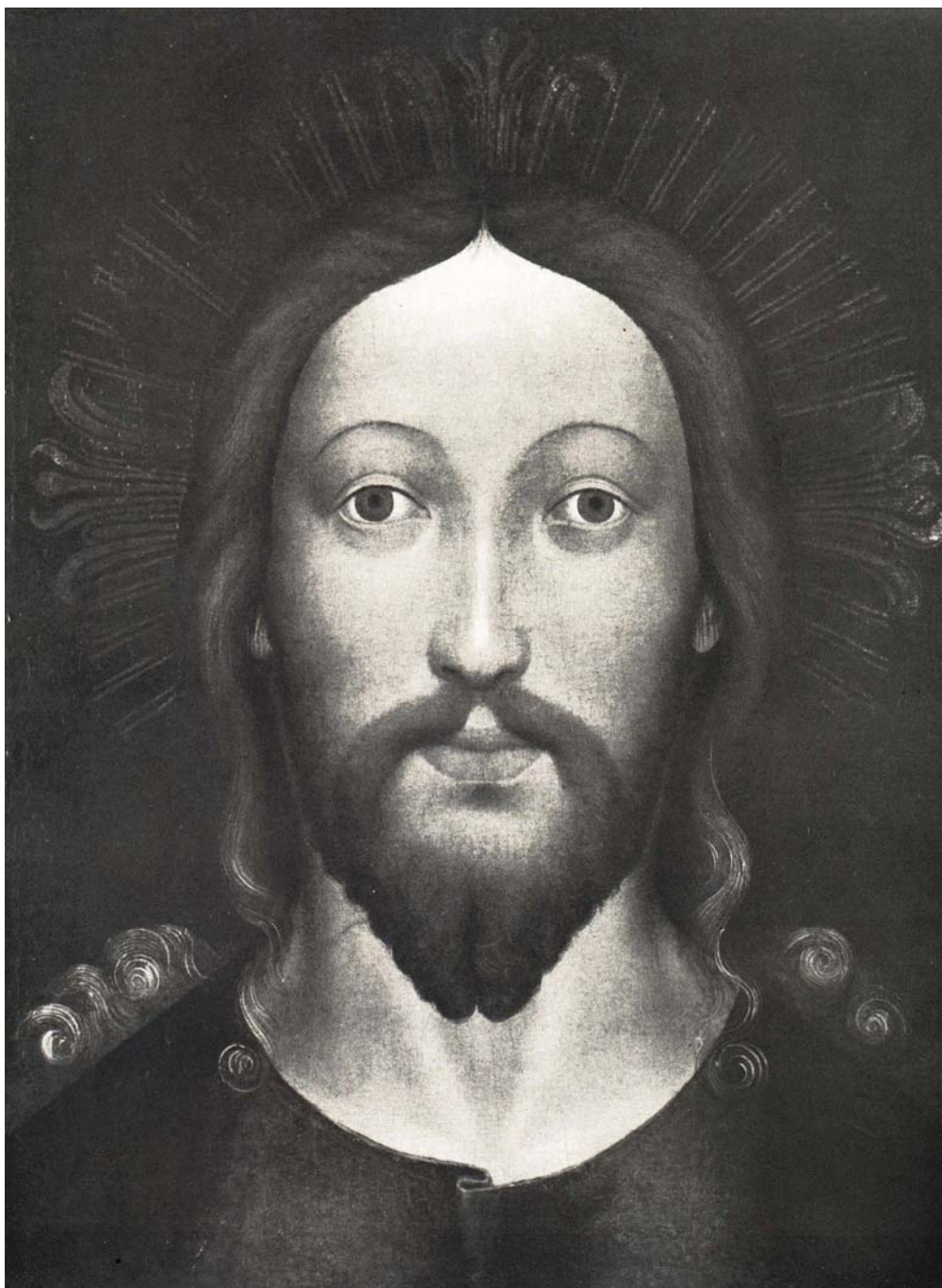
Obr. 2: Chrudimský Kristus, kolem 1600, neznámý malíř, olejomalba na dřevěné desce, Chrudim, kostel Nanebevzetí Panny Marie, detail Spasitelovy tváře s legendárními poraněními: hvězdící vrypů přes partii nosu a domněle krvavým šrámem na Kristově pravé skrání. Reprofoto z: restaurátorské zprávy ak. mal. Petra Bareše (1995).



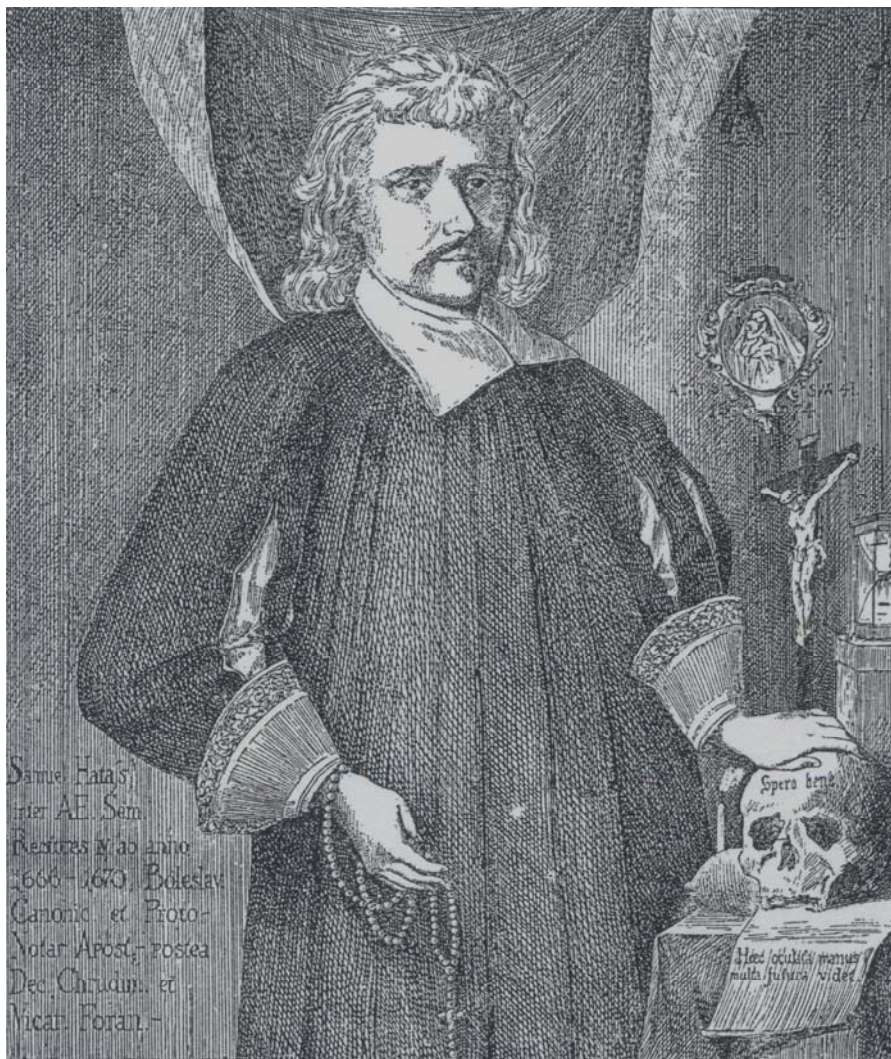
Obr. 3: Chrudimský Kristus, kolem 1600, neznámý malíř, olejomalba na dřevěné desce, Chrudim, kostel Nanebevzetí Panny Marie, zadní strana lipové desky s pečetěmi z 18. století. Reprofoto z: restaurátorské zprávy ak. mal. Petra Bareše (1995).



Obr. 11: Kopie obrazu Chrudimského Krista, 1765, Josef Ceregetti, Rtnyně v Podkrkonoší (církevní depozitář), detail nápisu s datací a signaturou chrudimského malíře na zadní straně rámu. Foto archiv Národního památkového ústavu, úz. odb. pracoviště v Pardubicích.



Obr. 4: Obraz Krista z tzv. Kapucínského cyklu, před 1410, tempera na dřevě. Národní galerie v Praze. Reprofoto z: Antonín Matějček (ed.), *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*, Praha 1950.



Obr. 5: Chrudimský děkan Samuel Hataš ve věku jednačtyřiceti let, rytina dle barokní olejomalby na plátně z 2. poloviny 17. století, neznámý autor. Reprofoto z: Jan Svoboda, *Nebeský lékař Kristus Ježíš ...*, Kolín nad Labem 1880.



Obr. 6: Oltář protimorových patronů, 1673, Chrudim, kostel sv. Michala, detail středu retabula s ústředním obrazem od malíře Samuela Gindtera a s nápisem o fundaci Samuela Hataše. Foto archiv Národního památkového ústavu, úz. odb. pracoviště v Pardubicích.



Obr. 7: Tupení obrazu sv. Salvátora švédskými vojáky roku 1648, snad 1680, neznámý malíř (Samuel Andres?), olej na plátně, Chrudim, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Foto Pavel Panoch.



Obr. 8: Votivní obraz Slatiňanských za odvrácení moru prostřednictvím obrazu Chrudimského Krista, 1681, Samuel Andres, olejomalba na dřevěné desce, Chrudim, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Foto Pavel Panoch.



Obr. 9: Salvátorský procesní pískovcový oltář u obce Osenice na Jičínsku, pískovec, neznámý sochař, 1713, celkový pohled. Foto archiv Národního památkového ústavu, úz. odb. pracoviště v Pardubicích.



Obr. 10: Salvátorský procesní pískovcový oltář u obce Osenici na Jičínsku, pískovec, neznámý sochař, 1713, detail střední části oltáře s reliéfem zázračného obrazu Chrudimského Krista. Foto Pavel Panoch.