

OTÁZKY K LADENÉ ŽEROTÍNSKÉMU EPITAFU

MATOUŠ JIRÁK

*Epitafium,
které kolem r. 1575 v zám. kostele na Opočně zříditi dal Jan
Dětrich ze Žerotína na památku svého zemřelého syna. Obraz před
stavuje služby Boží pod obojí v zdejším zám.kostele. V popředí vlevo
vyobrazen sňatek Jana Dětricha ze Žerotína s Barborou rozenou Bibersteino
vou, vdovou po Vilému Trěkeovi z Lípy. Vpravo poslouchají oba manželé slovo
Boží, u oltáře přijímají večeři P. pod obojí, v popředí koná se křest jejich
synáčka, a vpravo od oltáře paní ze Žerotína se spovídá. Posvátné funkce
vykonává kněz Jakob Kumvaldský, představený obce česko-bratr
ské v St. Jičíně. Na stupních oltáře v levo klečí dvorní šašek Žero
tínův maje namalované srdce na prsou¹⁾*



Ve sbírkách opočenského zámku se nachází výjimečné dílo zvané Žerotínský epitaf²⁾ Jeho výjimečnost tkví v obsahové a významové mnohovrstevnatosti a v informativní bohatosti, jejichž struktury se tento článek pokusí alespoň z části rozkrýt.

Výše citovaný nápis umístěný v rámu Žerotínského epitafu nám dává stručnou (leč bohužel prameny nepodloženou a nerozvinutou) odpověď na prvotní otázky každého diváka: kdy, kde, co? Máme-li však nabytí pocitu, že obsah obrazu chápeme, že rozumíme informacím, které jsou v něm obsaženy, musíme dílu, sami sobě a generacím historiků a milovníků umění³⁾ položit řadu dalších otázek:

Co je epitaf?

Epitaf, pamětní obraz, je v našem prostředí příznačným projevem protestantské střední společenské vrstvy (nobilizovaní měšťané a nižší šlechta) renesanční epochy. Protestantský člověk "nepomyšlel na to dát zhotovit do svého farního kostela oltář. Jako příslušník reformovaného náboženského vyznání ho nepotřeboval; konec konců i proto, že oltářní fundace je vždy výrazem širší jednotící ideje, zatím co protestantismus ve střední Evropě šel ve znamení - zdůrazněme to znovu - sektářství a rozdrobenosti. Místo oltáře, zastávajícího ve středověku roli monumentu před nímž se mělo obracet k Bohu početné shromáždění věřících, zaujal nyní drobný dřevěný epitaf: ten nebyl předmětem kultu a neměl ani funkci votivní. Jeho posláním bylo připomínat památku jediného měšťana s nejbližšími členy rodiny - jde o pamětní obraz zemřelých."⁴⁾

Příhodné je tedy srovnání s kamenným náhrobkem, jehož funkci "prostředku ku věčnosti" epitafní obraz suploval. Podstatnou roli v jeho šíření hraje hledisko penikulární: kamenné náhrobky, jimiž ostatně bývaly zdi a podlahy kostelů v průběhu 16. století již přeplněny, byly finančně značně nákladné - dovolit si je mohli jen příslušníci nejmajetnějších společenských vrstev - tady vyšší šlechta. Těmito důvody prakticky vynucené se staly epitafní obrazy charakteristickým symbolem a ukazatelem tehdejší situace měšťanstva ve střední Evropě, zejména od 80. let 16. století, kdy epitafy dosáhly značné obliby.

Jejich náplň vyrůstá z protestantského chápání světa⁵⁾: lidské individuum stojí před Bohem osamoceno, má sice možnost svobodného výkladu pravd Písma, je mu však odňata možnost přispět dobrými skutky ke své spáse. "Nebot o tom (spasení - pozn. aut.) již bylo rozhodnuto a víra (bez katolického prvku účinné spolupráce) je pouze vnějším znamením tohoto vyvolení. Zdůrazňováním Písma jako jediného soubornu pravd víry odpadá například též představa očistce, je nemyslitelná modlitba za mrtvé a ztrácí smysl prostředkující přímlovci mezi Bohem a člověkem."⁶⁾

Důležitou složkou náplně epitafní malby jsou též epitafní nápisy⁷⁾ vyzdvihující často ctnosti zemřelého a poučující o víře živé. Jejich původ lze vyčíst z umělecké programové náplně luterství (s nímž se čeští utrakvisté 2. poloviny 16. století neobyčejně sblížili), které uměleckému projevu přiznalo jedinou funkci - a to funkci didaktickou.

Již po této stručné charakteristice epitafní malby nám musí být zřejmá výjimečnost Žerotínského epitafru: 1. Jeho objednavatelem nebyla střední vrstva, ne zámožný měšťan či zchudlý šlechtic - ale naopak šlechtic, jehož rod disponoval obrovským majetkem⁸⁾. 2. Nejde o drobnou závěsnou malbu, ale o obraz velkých rozměrů (183 x 142 cm), který i s rámem pokrýval čelní (východní) stěnu jižní lodi tehdy nově (!) zbudovaného opočenského kostela Nejsvětější Trojice.

3. V tomto nově zbudovaném kostele byl dostatek místa pro kamenný náhrobek (i když se zde již minimálně jeden takový nacházel).

Důvodů pro vznik Žerotínského epitafru tedy muselo být více - nejenom smrt syna Jana Jetřicha ze Žerotína; přesněji řečeno: smrt syna se stala zámkou pro vznik díla.

Proč se ptát Žerotínského epitafru?

Každé umělecké dílo má svůj myšlenkový náboj, svůj obsah. Ten může, ale i nemusí být formulován autorem jako informativní výpověď. Didaktická funkce epitafní malby je radikální verzí informativní výpovědi, která je divákovi přímo vnucována. Tato objednavatelem formulovaná a umělcem ztvárněná informace zde bude nazývána *primární výpovědí*.

Sekundární výpověď vychází z tvůrčího záměru autora, objednavatelem neovlivněná, může být pouze schválená. V ní rozpoznáváme autorovy kvality. Rozlišit primární a sekundární výpověď bývá často problematické, často nemožné. Třetí sféra, *terciální výpověď*, se do díla dostává bez záměru objednavatele i tvůrce, často je jimi však tušená. Vypovídá o době a širších souvislostech, v nichž dílo vzniklo - o společnosti, jejím vkusu, světonázoru, smýšlení...

Žerotínský epitafr je výjimečný ve všech třech sférách (dále se pokusím toto své tvrzení dokázat) - všechny tři výpovědi jsou informativně hodnotné a zajímavé. Před rozбором obsahu díla si ještě položíme otázky týkající se díla jako hmotného předmětu:

Otázka hmotné konfigurace díla:

Na její plné zodpovězení by bylo třeba dílo podrobit restaurátorskému průzkumu, což - pokud jsou mé informace správné - nikdy nebylo učiněno (!).

Jistá je výška a šířka obrazu: 183 x 142 cm; technika díla: malováno olejovými barvami na asi 3 cm široké dřevěné desce lazurní technikou⁹⁾

Otázka autorství:

Příliš mnoho badatelů se dosud otázkou autorství Žerotínského epitafru nezabývalo. První neurčité připsání nacházíme ve stati "*Zámecká galerie v Opočně*" od Antonína Matějčka. Žerotínský epitafr pokládá za práci "*domácího malíře*"¹⁰⁾. Jiný názor vyslovila opakovaně Jarmila Vacková: Žerotínský epitafr je dílem "*středoevropského malíře*"¹¹⁾; *nejspíše německý import*"¹²⁾. Tuto tezi přesvědčivě zpřesňuje: "*Nápadně připomíná (Žerotínský epitafr - pozn. aut.) celostranné miniatury v Psalmech Orlanda di Lasso, které ilustroval malíř bavorského Albrachta V., Mnichovan Hans Muelich starší*"¹³⁾.

Nejnověji se k autorství vyslovila Marie Mžýková: "*Otázkou je původ autora: snad se nabízí k úvaze portréty Žerotínů z této doby a dosud neprobádané stopy k tvorbě malířů, přicházejících také z Nizozemí. Máme pochopitelně na mysli problém identifikace např. stylu malby Pietra Petriho (Pieter, Pieters, asi 1550, Bruggy - 5. 6. 1611), působícího od roku 1574 na Moravě v okruhu žerotínského příbuzenstva.*"¹⁴⁾

Otázka datace:

Žerotínský epitafr bývá tradičně datován kolem roku 1575, jak se dozvídáme již z tabulky umístěné v rámu epitafru. Toto vročení není podloženo přímo (tj. datací na desce obrazu) ani žádným sekundárním pramenem. Není však důvod předpokládat, že by běžně užívaná datace byla chybná, neboť:

Jan Jetřich ze Žerotína pojal Barboru z Biberštejnu za manželku v roce 1570, rok poté, co pochovala svého prvního manžela Viléma Trčku z Lípy.

Na epitafru je ve všech scénách - včetně scény svatební - Barbora zobrazena vždy v prostých (jistě luterskému myšlení odpovídajících) šatech, na scéně svatební je zvláště patrné, že jde o šaty vdovské, smuteční.

Jan Jetřich je ve svatební scéně zobrazen dosud mladistvé tváře a s hnědými vousy, oblečen je bohatě dle španělské módy. V ostatních scénách je nám představen jako starší šedovlasý muž v prostém černém oděvu. Tímto rozdílem malíř vyjádřil časový odstup scény svatební a scén ostatních (rok vzniku epitafru), zejména křtu syna, jehož krátkou životní cestu bohužel nic kromě epitafru nezaznamenává, nemáme možnost srovnání, určení přesné datace. Obraz jistě vznikl po svatbě hlavních aktérů - za jejich života, proto je tradované vročení díla nezpochybnitelné.

Otázka místa:

Žerotínský epitaf vznikl s konkrétní představou autora o jeho budoucím umístění. Přímou to dokládá samotný epitaf. Původní umístění v kostele Nejsvětější Trojice - přesněji na čelní zdi jižní boční lodi (vpravo od vítězného oblouku) - je zřejmé.

Otázka místa by však nebyla plně zodpovězena, kdybychom se nezabývali postupnými změnami jeho umístění. Odstranění Žerotínského epitafu z kostela proběhlo pravděpodobně při barokní úpravě v letech 1711 - 1715, kdy byla nejenom prodloužena loď o jedno klenební pole a bylo přestavěno průčelí, ale změnila se i celková koncepce výzdoby kostela¹⁵. Zřejmě právě v této době byl epitaf vyjmut z bohatě zdobeného rámu a umístěn do zámeckých sbírek, ve kterých se nachází dodnes.

PRIMÁRNÍ VÝPOVĚĎ

Jaký je námět žerotínského epitafu?

Námětem Žerotínského epitafu je, jak se dozvídáme již z výše uvedeného nápisu v rámu epitafu, zobrazení průběhu udílení svátostí manželskému páru Jana Jetřicha ze Žerotína a Barbory z Biberštejnu.

V posledním, zadním obrazovém plánu vidíme kněze Jakuba Kunvaldského podávajícího Tělo Páně Barboře, Jan Jetřich klečí opodál. Zastavme se krátce nad významem tohoto aktu:

Eucharistie (řec. díků činění) je spolu s křtem svátostí největšího významu, neboť tyto jsou doloženy již evangeliem (Mt. 28, 19; 26, 26 - 29). Její podstatou je skrze přijímání (chleba a vína) připomínka a aktualizace (nikoli opakování) Kristovy oběti, chápáné jako oběť za hříchy lidí. Liturgickým základem jsou Ježíšova slova při Poslední večeři (1 K 11; Mk 14; Mt 26; L 22). Způsob přijímání je konfesijně podmíněn - protestanti přijímají chléb a víno "podobojí"¹⁶, jak se stalo při Poslední večeři Páně.

Na epitafu je zachycen zlatý kalich na oltářní menze, snad jako aluze na způsob přijímání "podobojí".

Postupujeme-li v sledování obrazových plánů odzadu, pak je další udílenou svátostí:

Zpověď - pokání. Proces zpovědi je opět podmíněn konfesí: vyznání hříchů Bohu probíhá v římskokatolickém náboženství prostřednictvím kněze, který kajícím naslouchá jednotlivě "ad auriculam" (lat. do ucha). Kněz dává jménem Boha kajícím rozhřešení, tj. odpouští mu. Většina protestantských církví preferuje zpověď kolektivní, jež se koná během bohoslužby.

Na Žerotínském epitafu je při zpovědi zachycena pouze Barbora z Biberštejnu. Klečí u kněze Jakuba Kunvaldského, který jí naslouchá - jde tedy o zpověď "ad auriculam". Lze se proto domnívat, že Barbora z Biberštejnu byla katolického vyznání¹⁷, či tento typ zpovědi preferovala.

Pokání, těsně spjaté se zpovědí, je v křesťanství postojem a ctostí zavrhuje hřích a obrací člověka k milosti Boží. Reformace chápala jako pokání celkový životní postoj ve víře; neuznávala skutky pokání (lítost, pláč, půst, v krajním případě sebetřýznění ad.). Výklad pokání jako nápravného a s trestem souvisejícího procesu je zosobněn v latinském pojmu "poenitentia".

Kázání. Obecně užívaný je širší pojem homiletika (z řec. homilia - řeč před lidem), vystihující jak kazatelský projev při bohoslužbě, tak nauku o kázání. Její úkoly jsou dvojí: stanovuje prostředky účinného vlivu na posluchače a návod, jak přivést věřícího k pravému životu ve víře. Odvíjí se od kázání Krista a apoštolů. V protestantských církvích má zásadní význam, neboť zvěstování slova Božího je jádrem bohoslužby. Nápis v interiéru kostela plní podobnou funkci, uvádím zde jejich přepis, který má sloužit pouze orientačně. Rozměry jsou udávány v centimetrech, vždy výška ku šířce. Na epitafu je, či spíše bylo, jedenáct nápisů latinských a sedm českých. Přepis nápisů z rámu epitafu a hlavního oltáře je uveden níže v textu.

Nápis pod Poslední večeří Páně: 6,5 x 26 a 11 x 30; Accipite comedite hoc est / Corpus meum, quod pro vo / bis datur //; /Bibite ex hoc omnes, hic calix / est novum Testamentu in sanguine /meo qui pro vobis essun / ditur in remissione / peccatoru //

nad Ježíšem na kříži: 9 x 32; ROM: I./CHRISTVS MORTVVS EST PROPTER / PECCATA NOSTRA ET RESVREXIT / PROPTER IVSTIFICATIONEM NOSTRA //

pod levým ramenem kříže: 15 x 14; JOHAN: 3. / SIC DEVS dilexit / mundum vt Filium / suum vnigenitum /claret vt omnes qui / credunt in eum no / pereant, fed hebeant / vitam aeternam. // *LVCE: 19) Venit Eilius / hominis quarere et /saluare quod perie rat //*

na soklu kříže: 7,5 x 8,5; IOHAN: I. / ECCE AGNUS /DEI, QVI TOL / LIT PECCATA / MVNDI. //

na kazatelně: 8 x 9,5; EVANGELIUM / EST POTENTIA / DEI, AD SALVTE /OMNI CREDENTI / ROM: I. //

nad zpovědnicí: 9 x 19; *Accipite Spiritu sanctu / quorumcumq, remisieritis / peccata, remittunur eis / et quorum retinueris / retenta sunt eis . IOAN 20 //*

pod epitafem v rámu: 10 x 9,5; EPHES : 2 / EXTRVCTI ESTIS / SVPER FVNDAMENV / PROPHETARVM / ET APOSTOLORV / SVMMO ANGVIA / RI LAPIDE EXIS / TENTE IESV / CHRISTO //

na sloupu: 13,5 x 11; Qui crediderit et / baptizatus fuerit / saluus erit. MAR.16 // GAL.3. / Quotquot vestru / baptizati sunt / Christum indu / erunt //

Na epitafu je zobrazen kněz Jakub Kunvaldský na kazatelně, levou rukou žehná v křeslech sedícím Janu Jetřichovi a Barboře, pravou rukou ukazuje na ukřižovaného Krista. Popsané zobrazení snad svým způsobem deklarovalo společenské postavení vládoucí feudální vrstvy, postavení lidí vyvolených Božím řízením k vládě. Snad sledovalo i "nižší cíle", totiž prosté pozhledání manželské dvojici s připomínkou Vykupitelovy oběti. Zajímavá je pod kazatelnou sedící postava šaška v patetickém výrazu a gestu (jeho osobě bude věnována pozornost níže).

Křest. Svátost, jež dala náboženství název, je jeho základem - katechumen je prostřednictvím křtu očistěn od prvotního hříchu a stává se skrze Ducha svatého členem křesťanské církve - je mu tak udělena Boží milost. Ustanoven byl Ježíšem Kristem, který se dal pokřtít v řece Jordánu "vodou a duchem" od Jana Křtitele.

Většina církví preferuje křest v dětském věku křtěnce - je základní podmínkou spásy. V římskokatolické a některých protestantských církvích je prováděn zkrápěním křtěnce vodou (tak je tomu i na Žerotínském epitafu), jiné církve - včetně pravoslavi - ho provádějí ponořením.

*Svatba*¹⁸⁾. Už umístěním výjevu svatby (chápano v rámci vnitřního prostoru díla) je nám zřejmé (po zamyšlení nad průvodními znaky zviditelnujícími důležitou událost - zobrazením v předním plánu díla, zdůrazněním osob na "pódiumu"), že svatba zachycená na Žerotínském epitafu je scénou (v rámci informativní výpovědi díla) výjimečnou¹⁹⁾.

Barbora pocházela z rodu, jehož náboženské a politické postoje se rozcházely s postoji příslušníků rodu Žerotínů. Naznačená důležitost scény - tedy důležitost svatby této dvojice zde poměrně jasně deklaruje jejich sňatek jako sblížení dvou rodů s antagonistickými politickými, hospodářskými i náboženskými postoji a zájmy²⁰⁾.

Primární výpověď nám prezentuje objednavatelem zamýšlené informace. V případě Žerotínského epitafu se její smysl kryje s didaktickou funkcí luterského smýšlení a vyjadřování. Psaným slovem i obrazem hovoří o významu a smyslu udílených svátostí, představuje nám zobrazené osoby a osvětluje jejich historické role, naznačuje důvody vzniku epitafu. Domnívám se, že vyjadřovací schopnost a informativně sdělná obratnost díla mohou být bez rozpaků označeny za výjimečné.

Co víme o ostatních zúčastněných osobách?

Jakub Kunvaldský. Protestantský duchovní (představený obce českobratrské), který působil ve Starém Jičíně na panství Karla ze Žerotína (1557 - 1593). Karel mu umožnil vydání spisů a nechal přestavět kostel ve Starém Jičíně. Proč byl právě Jakub Kunvaldský manželským párem Jana Jetřicha a Barbory vybrán za kněze - tedy "otce" a důvěrníka - není známo. O délce jeho pobytu a působení v Opočně nemáme, kromě epitafu, žádné další zprávy. Předpokládám, že byl "vyvolen" a povolán kvůli své funkci představeného obce českobratrské, snad to byl také muž mimořádných vlastností. Přiměřeně vyjádřeno: vysoké šlechtě byl oddán vyšší hodnostář - vyššímu hodnostáři byla oddána vysoká šlechta.

Kastelán. V pravém dolním rohu epitafu stojí mužská postava otočená zády k nám, jejíž tvář vidíme z profilu. Tento muž je prostě oblečen, v levé ruce drží svazek klíčů, v pravé džbán. Jedná se pravděpodobně o kastelána. Snad jako uznání díky za prokazované služby (kastelán spravoval majetek po dobu pánovy nepřítomnosti) byl kastelán zpodoběn po boku panské společnosti na díle, jež se mělo stát - a jistě se stalo - "bránou věčnosti".

Džbán je atributem Hébé, číšnice a služebnice bohů. Klíče jsou atributem sv. Petra, jimiž odemyká bránu nebeskou - bránu věčnosti. Oddáme-li se na okamžik hře imaginace, můžeme v kastelánovi, který je jediný na epitafu zobrazen jako divák celé scény, spatřit zobecnění diváctva spravujícího majetek myšlenky Žerotínského epitafu - a svým zájmem zaručujícího věčnost zpodoběným osobám.

Šašek. Na nápisu pod epitafem čteme: „*Na stupních oltáře v levo klečí dvorní šašek Žerotínův maje namalované srdce na prsou*“. V této větě nalézáme - při porovnání s dílem - mnoho sporného. Jistě jde pouze o snadno vysvětlitelné marginálie: při bližším ohledání obrazu nebyly nalezeny žádné stopy dovolující nám předpokládat, že dílo bylo přemalováno²¹⁾. Vysvětlení neshody nápisu a díla nacházím v dříve běžné praxi stylizace textu (nejde o stupně ale stupeň; šašek neklečí ale sedí), popřípadě nám již neznámého oděvního názvosloví (čepice, kterou si šašek přidržuje na prsou mohla být nazývána srdcem). Zajímavější je expresivní pojetí šaškovy postavy, ostře kontrastující s důstojným klidem ostatních účastníků výjevu. Těžko soudit zdali jde o komickou pózu či opravdový hluboký prožitek z kázání. Pathos citového vzrušení v osobě a funkci šaška spíše naznačuje, že jde o jízlivou grimasu. Byl malíř realistou, ... ironikem?

SEKUNDÁRNÍ VÝPOVĚĎ

Jak se o maliřových schopnostech a o kvalitách díla vyslovili odborníci?

*"Jde tu o střizlivou práci domácího malíře v duchu umění služebného reformaci, ale nainí realismus obrazu toho není prost uměleckého půvabu."*²²⁾ Čteme v pojednání jedné z největších osobností českého dějepisu umění - Antonína Matějčka - z roku 1937.

Devět let po konci II. světové války používá při hodnocení díla další výrazná osobnost, Jaromír Pešina, tyto obraty: *"...výjimečného obrazu (!)...Obraz je přitom malován s velkým smyslem pro skutečnost, se vzácnou objektivní věcností a pozorností ke detailu."*²³⁾

Jarmila Vacková v již citované stati o epitafních obrazech v předbělohorských Čechách napsala na konci sedmdesátých let: *"Výtvarně čistě provedený obraz, navozující představu miniatury, je určen příslušníkům nejvyšší šlechty; zřejmé už proto se tak zřetelně vymyká z průměru domácí produkce."*²⁴⁾

Později se k Žerotínskému epitafu vrací v jiných, obecnějších souvislostech: "*Z tohoto nivó (průměrné epitafní tvorby, často vycházející z grafických předloh zhotovených podle děl slavných mistrů - pozn. aut.) se myšlenkovým nábojem a výtvarnou úrovní nápadně vyděluje luterský epitaf...*"

Nejnověji (1998) lze zaznamenat další superlativy ve stati Marie Mžýkové: "*Opočenské dílo, které je příkladnou ukázkou "obrazu v obraze", ... mimořádná propracovanost tohoto renesančního díla ... malíře průkazných kvalit.*"²⁵⁾

Všichni zmínění autoři samozřejmě hovoří z pohledu jejich obecnějšího zájmu. Žerotínskému epitafu dosud nebyla věnována monografická studie, jeho výjimečnost - zopakujeme - má dokázat tento příspěvek. Malířovy schopnosti i výtvarné, informativní a další kvality díla již však byly, jak je patrné, vyzdvíženy.

V čem tkví výjimečnost umělce?

Umělcovy "hry" s prostorem (míníme tím opakované zobrazení díla uvnitř jeho samého) si všimli už jiní. Jaromír Pešina charakterizuje tuto skutečnost takto: "*Z rozmarné fantazie dal malíř celému výjevu zrcadlově se odrazit v hlavním obraze epitafu, visícího vpravo od triumfálního oblouku, takže celý obraz spatřujeme ještě jednou v zmenšeném měřítku.*"²⁶⁾

Máme-li rozvést tuto situaci do důsledků, použijme fantazii a představme si dílo na jeho původním místě, v tehdy novém renesančním kostele, nově vyzdobeném. Vodítkem naší imaginace bude sám epitaf, na němž je vše pečlivě zachyceno. Ocitneme se v hlavní lodi poblíž presbytáře, zhruba na úrovni druhého sloupu. Vpravo spatřujeme obrovský epitaf v bohatě zdobeném rámu. Uvědomíme si, že v místech kde stojíme, se nachází a vzhlíží na nás vznešená, důstojná a vážná panská společnost. Jako průhled do nekonečna působí na nás toto zobrazení, samo v sobě ještě jednou potvrzeno. Jak mocný dojem musela vyvolat tato hříčka s prostorem a časem, zastaveným časem, na dobového diváka? Vtažen do děje se téměř účastnil protestantské liturgie, jak pomíjivou se stala diváková omezená přítomnost!

Hru s časem nacházíme i ve vnitřním prostoru díla - bylo o ní již pojednáno v souvislosti s datací díla: svátosti se neudály současně, ale bylo je žádoucí současně zobrazit. Ženich Jan Jetřich je zobrazen mladší, ostrějších rysů tváře a hnědých vlasů. Jan Jetřich při křtu, kázání a přijímání zestárl. Má již šedé vlasy a vousy, plnější a unavenější tvář.

Honosný svatební šat vyměnil za prostý oděv luterána.

Co víme o autorovi?

Ve výše uvedeném částečném zodpovězení otázky autorství se o autorovi jako člověku tazatel nedozví nic. Zdánlivě nelehký úkol pátrání po člověku - tvůrci nám ulehčí samotné dílo. Domnívám se totiž, že se zde autor sám zobrazil: mým profilovou podobiznu mužské tváře vlevo za sloupem (poblíž kazatelny).

Autoportrét je typem podobizny vycházející ze sakrálního kryptoportrétu, ve kterém poprvé umělci propůjčují svou tvář abstraktním postavám. Na Žerotínském epitafu jde však již o autoportrét autonomní, svým způsobem "vizuální signaturu" - umělec zpodobuje a zastupuje sám sebe²⁷⁾. Autoportrétem nám malíř (snad nevědomě) dává nahlédnout do svého myšlení: renesanční člověk si je vědom své úlohy ve společnosti, svého individua; renesanční umělec je hrdý na svou práci, chce, aby byla jeho práce přisuzována právě jemu, aby byl souzen spolu s ní. Zůstáváme tedy dlužní umělci Žerotínského epitafu: určením autorství obrazu, odhalením jména umělce a pátráním o jeho životě a dalším díle bychom dluh splatili.

TERCIÁLNÍ VÝPOVĚD

Objednatel se nechal namalovat v nově zbudovaném a zařízeném opočenském kostele záměrně, patrně z důvodů reprezentačních a didaktických, též jako proklamaci a ospravedlnění svých činů. Stěží ale bylo jeho záměrem podat tak svědectví o dobovém vkusu, o potřebách a světonázoru svých současníků - o své době. Tyto významy mohl v díle nanejvýš tušit.

Pozn. aut.: Otázkou architektury kostela Nejsvětější Trojice se zde záměrně nezabývám. Žerotínský epitaf je sice indicií vypovídající o architektuře interiéru kostela nedlouho po jeho vzniku - pro pojednání o tomto problému nezanedbatelnou - leč jde o problém tak obsáhlý, že by vyžadoval podrobnější - minimálně několikastránkové - pojednání. Komplexnost takové práce předpokládá i zájem o (ke kostelu přilehlou) hrobku Trčků z Lípy²⁸⁾. Zaměříme se tedy na otázku specifitější, která se dotýká Žerotínského epitafu daleko těsněji:

Otázka vybavení a výzdoby kostela:

Dřevěný rám Žerotínského epitafu je bohatě zdoben zlacením, řezbou, polychromovanými sochami, česky psanými kánonovými tabulkami a menšími malbami. Celá pravá strana rámu epitafu je na malbě zakryta sloupem, proto se už asi nikdy nedozvíme, či erb byl v nástavci, jaká socha byla po pravé straně hlavního obrazu, jaká malba pod ní a co bylo na kánonových tabulkách.

V řezbě se uplatňuje silně dekorativní renesanční tvarosloví: časté je zde bohaté zdobení rozvilinami, centrální výjev nástavce je pojednán v podobě edikuly: v jejím tympanonu vidíme pravděpodobně na dřevě malovanou holubici Ducha svatého, v kladí kánonovou tabulku (1 x 7 cm; At /.../). Výjev představuje (opět zřejmě na dřevě malované) Zmrtvýchvstání Krista, pod ním byla umístěna další kánonová tabulka (1 x 6 cm; /.../). Po stranách edikuly se nacházely dva erby přidržované amorety. Lze si snadno odvodit, že pravý - sloupem zakrytý erb, patřil rodu Biberštejnů, neboť levý erb je Žerotínů. Takto zde byly jistě prezentovány erby rodů, ze kterých pocházeli objednatel - rodiče zemřelého dítěte.

Korunní římsa nad deskou epitafu byla pojednána výrazně plasticky, čemuž dosvědčuje vlevo viděný pár konzol. Mezi párem konzol viděných a předpokládaných (zakryty sloupem) byly další dvě česky psané kánonové tabulky (2 x 7 cm, 2 x 6,5 cm; ... hlas můj shlis ty a Ja / Znam ge a nasleduit mne a Jai / Ziwoit wiezni dawam gim / ... Vistie prawim wam Budi //; ... *Wecz nim smirti nimi na wiecki* //).

Po levé straně desky epitafu se nacházela polychromovaná socha ženské postavy v nice, lemovaná dvojicí polosloupů. Podle atributů šlo o alegorickou postavu Víry. Kalich a kříž provázejí Víru od středověkého umění až do období protireformace. V drobné kartuši nad plastikou však nacházíme nápis "SPES" - tedy Naděje - tj. druhá ze tří kardinálních teologických ctností (Víra, Naděje, Láska - lat. Fides, Spes, Caritas). Tradičním (gotickým) atributem Naděje byla koruna, v umění renesančním bývala rozpoznatelná a odlišená gestikulací: spíná ruce a oči pozvedá vzhůru (takto je na epitafu zobrazena na jiném místě, na rámu náhrobního kamene v presbytáři kostela). Jak vysvětlit tuto záměnu? Snad šlo o chybu malíře epitafu, či o chybu tvůrce jeho rámu, snad je chyba v mé interpretaci plastiky a nápisu nad ní²⁹⁾. Tuto otázku nechávám bez rozhodné odpovědi, nezbývá mi, než se spokojit s konstatováním, že někdo udělal chybu.

Pod plastikou nacházíme další malbu malých rozměrů, pravděpodobně na dřevěné desce. Jde o starozákonní výjev (pro malé rozměry těžko čitelný): podobenství o Mojžíšovi a bronzovém hadovi (24, 4 - 9). Výjev, v epitafní malbě ne zcela neobvyklý³⁰⁾, vypráví příběh o nespokojenosti Izraelitů žijících na poušti. Nespokojení hovořili urážlivě o Mojžíšovi i o Bohu. Trestem jim bylo seslání jedovatých hadů, kteří ještě umocnili jejich trápení. Po smrti řady nespokojených se začali kát - Mojžíš pak prosil Hospodina, aby je hadů zbavil. Měl proto zhotovit model hada a připevnit jej na žerd' - každý uštknutý bude pohledem na něj vyléčen. Mojžíš tak učinil a bronzového hada vyzdvihl na žerdi tvaru písmene tau (T) - symbol měl opravdu spásný účinek. Jan rozvíjí ve svém evangeliu typologickou paralelu: "*Jako Mojžíš vyvýšil hada na poušti, musí být vyvýšen Syn člověka.*" Didaktická funkce tohoto výjevu je zcela zřejmá: věřící má setrvat v pokoře a trpělivě snášet svůj úděl. Symbolicky pojato - uštknutí hříchem vyléčila Kristova oběť na kříži. V římsě rámu pod deskou epitafu byly umístěny další kánonové tabulky s českými nápisy (2 x 5 cm; ... *Jakos jest moj ...* //; 1,5 x 6,5 cm; ... *lay hlas Italie snebe / ... tentot gest* //). Výjev na predele pod římsou představuje muže a ženu z panské společnosti, jistě rodiče zemřelého. Výjev byl komponován souměrně: jeho střední osu tvořila červeným sukrem pokrytá deska stolu, v jejímž centru stojí malý krucifix, dále rozevřená kniha a patrně vojenská přilba.

Vpravo je vyobrazena Barbora z Biberštejnu čtoucí list, vlevo Jan Jetřich ze Žerotína ve zbroji.

Obraz zpodoboval objednavatele a zároveň charakterizoval panskou společnost: muž jako ochránce - válečníka, ženu jako paní domu zabývající se jí důstojnou a ušlechtilou činností; nadto oba horlivě ve věcech víry.

Spodní část rámu epitafu ukončovala další tabulka, informující o důvodech vzniku epitafu (2 x 8 cm; *Toto epitaffium dal gest udlati, /vroseni pan pan Jan Jetrzi / ch Stars ... Swivoij nemi.../*).

Po levé straně vítězného oblouku spatřujeme mohutné ukřížování. Jeho význam není jistě třeba rozebírat. Na kamenném soklu pod křížem byla umístěna polychromovaná socha Beránka Božího s korouhví vzkříšení. Z těla mu vytéká proud krve, jež je zachytávána do kalicha. Symbolizuje Krista v jeho obětní roli - starozákonní Obětování Izáka bylo na základě typologického paralelismu Starého a Nového zákona považováno za předobraz smrti Kristovi, zástupné oběti za celé lidstvo - z níž vycházejí rozličné symboly, ve kterých je beránek často podstatnou složkou. Polygonální kamenná kazatelna při levé hraně vítězného oblouku byla bez výzdoby. Její horní část pokrývá tmavě zelená látka s nápisem (viz výše). Rovněž polygonální byla křtitelnice, zdobená pravděpodobně zlatým tepaným plechem.

Nad vítězným obloukem v lunetě - ohraničené nahoře čelem klenby a dole příčným břevnem - je zobrazena malba úctyhodných rozměrů představující Poslední večeři Páně. O jejím poselství již bylo pojednáno v souvislosti se svátostí eucharistie, zaměříme se proto na její výtvarnou a obsahovou stránku. U Poslední večeře zasedl Ježíš se svými učedníky před svým zatčením a oznámil jim, že jeden z nich ho zradí (Mt 26, 17 - 29; Mk 14, 12 - 25; L 22, 7 - 23; J 13, 21 - 30). Poslední večeře byla často zobrazována už v raně křesťanském umění, ale v různých dobách převažuje jedna či druhá základní složka námětu - oznámení zrady učedníkům a jejich první přijímání. Od prvotních dob převládalo zobrazení ustanovení eucharistie, obrat nastal díky invenci a dovednosti mimořádné umělecké osobnosti Leonarda da Vinci, který převedl svým milánským dílem pozornost umělců a objednavatelů k dramatické situaci při oznámení zrady (Další obrat, zpět k původnímu námětu ustanovení eucharistie, přišel v umění protireformačním). Tento dramatický okamžik byl zachycen též na Poslední večeři v Opočně. V centru výjevu je Kristus oznamující zradu, na jeho božství poukazuje mohutná svatozář. Učedníci jsou ve shodě s reformačním chápáním jejich nesvětelské role zobrazení bez ní. Na stole vidíme pokrm, patrně pečeného beránka; kalich chybí, je u tohoto výjevu obvyklé. Velice krásná, plná lidskosti, je postava svatého Jana spícího na kleně Kristově. Toto zpodobení vychází z Janova evangelia: "... *spočival na prsou Ježíšových*" (J 13, 24).

Ostatní učedníci se obrací k sobě v živém hovoru, nebo gesty a výrazem projevují svou lítost. Zajímavá je postava Jidáše, který je zachycen v přemýšlivém gestu, jako by se sám sebe tázal "kdo to je?". Jeho osobu prozrazuje váček s třiceti stříbrnými, který ukrývá za zády.

Ostatní apoštolové jsou zobrazeni bez atributů, malíři všech dob ale zachovávali při jejich zpodobení určité konvence, proto lze jejich pořadí kolem stolu přibližně určit (ve směru hodinových ručiček): Jan, Šimon, Juda Tadeáš, Jakub Menší, Tomáš, Jidáš, Matouš, Filip, Jakub Větší, Bartoloměj, Ondřej a Petr³¹⁾.

Oltářní menza byla jistě kamenná, na epitafu ji vidíme zakrytou tkaninami zvanými mappae.

Pevné retabulum bylo zdobeno především mělkým zlaceným reliéfem, křídla zlacenými sochami

Mělkým reliéfem zdobený oltářní nástavec tvarem vychází z architektonického motivu edikuly, nad římsou je ukončen lunetovým útvarem, který je korunován alegorickou postavou přidržující dva erby. Vlevo se nacházel erb Trčků z Lípy, erb vpravo je pravděpodobně Biberštejnů. Ti sice nosili ve zlatém poli červený jelení paroh (ten je zde vyobrazen v klenotu), ale jejich erb mohl být též čtvercový (v prvním poli paroh, ve druhém a třetím poli jelen a ve čtvrtém poli tři kosy) - tak tomu bylo v Opočně (jednotlivá pole však nejsou čitelná). Evidentně zde tedy šlo o erby rodů, z nichž pocházeli stavitelé kostela - přesněji stavitel (Vilém Trčka z Lípy) a jeho žena (Barbora z Biberštejnu).

V lunetovém útvaru byl mělký reliéf žehnajícího Boha Otce se dvěma asistujícími anděly. Bůh Otec v podobě vousatého starce patriarchálního vzezření, typické pro renesanční a pozdější umění, se poprvé objevuje ve 12. století ve francouzské a severoitalské tvorbě. Nejčastěji zpodobovaní andělé při Bohu Otci patří do první hierarchie (kodifikované v 5. století údajně Dionýsiem Aeropagitem ve spise De hierarchia celestis), jsou to serafíni a cherubíni. Bývají zobrazováni pouze s hlavami, jedním, dvěma nebo třemi páry křídel - seraf červený se svíčkou, cherub modrý či zlatý s knihou³²).

Zmrtvýchvstání Krista (v edikule) a víra v něj představuje jeden ze "základních kamenů" křesťanského náboženství. Opočenské zobrazení tohoto námětu vycházelo z Matoušova evangelia, které se jediné zmiňuje o vojácích strážících hrob (Mt 27, 64 - 66. "*Rozkaž tedy hlídat hrob až do třetího dne, aby snad jeho učedníci nepřišli a neukradli ho a lidu neřekli: 'Vstal z mrtvých.'*") Zobrazení této zásadní události se objevuje až v pozdním středověku, přejímá jej renesance. Důležitý je moment návratu na zem: zobrazení Spasitele pevně na zemi spočívajícího, s korouhví vzkříšení - typ provedený v reliéfu v Opočně. V italském umění 14. a 15. století a méně často později v severském umění se objevuje typ jiný. Kristus se v ohnivě mandorle vznáší nad otevřeným hrobem, připomíná proto Nanebevstoupení. Tridentický koncil (1546 - 1553) tento typ zavrhl, odmítl otevřený hrob i vznášejícího se Krista.

Centrální výjev na hlavním oltáři opočenského kostela představuje ukřižování Krista. Poprvé se tento námět objevuje v 6. století. Do karolínské doby je zobrazován poměrně řídko, tehdy se však jeho podoba ustálila: Vedle Krista na kříži se objevuje Panna Maria se sv. Janem Evangelistou, Longinus (voják, který probodl bok Spasitelův), Stefanon (voják s houbou na tyči), dva ukřižovaní zločinci a vojáci metající los o šaty Kristovy, později přistupují zbožné ženy a někdy (zvláště v renesančním a protireformačním období) od nich oddělená Marie Magdaléna. Dlouhou dobu zobrazovalo západní umění pod vlivem východu Krista živého s otevřenými očima jako vítězného Spasitele s královskou korunou na hlavě. Kristus mrtvý, s hlavou skloněnou na - obvykle - pravé rameno (J 19, 30: "*Když Ježíš přijal ocet, řekl: 'Dokonáno je!'*" *A nakloniv hlavu, vypustil duši.*") se poprvé objevuje v umění 11. století. Později je zobrazován s trnovou korunou. Zmíněné zobrazení v západním umění po teologických sporech na toto téma převládlo.

Kristova obět' na kříži byla vykupitelskou, neboť Kristus vzal na sebe prvotní hřích Adamův, čímž otevřel možnost spásy pro celé lidstvo.

Ostatní postavy nejsou rozlišitelné (pro malé rozměry výjevu), proto se jimi zde nebudu zabývat, v problému zainteresovaný čtenář si jistě sám najde odpověď v příslušné literatuře³³).

Po stranách centrálního výjevu byly umístěny zlacené sochy "apoštolských knížat", sv. Petra a Pavla. Atributem sv. Petra je klíč nebo svazek klíčů, vycházející z Matoušova evangelia: "*A tobě dám klíče od království nebeského a cokoliš rozvážeš na zemi, bude rozvázáno i na nebi.*" (Mt 16, 19). Sv. Pavel třímá meč jako připomínku nástroje jeho mučednické smrti.

Místo predely na hlavním oltáři zaujímá kánonová tabulka s českým nápisem (3 x 8,5 cm; *Sanguis Iesu Christi / purificat nos ab / omni pec / l*).

Náhrobní kámen přisazený k pravé (jižní) zdi presbytáře³⁴ patří Vilému Trčkovi z Lípy, staviteli kostela, který zemřel v průběhu dokončovacích prací, nebo nedlouho po jeho dokončení v roce 1569. Náhrobní kámen je ze světlého mramoru a býval zlacený - jak dokládá Žerotínský epitaf. Rám náhrobku byl z tmavého mramoru (či dřeva?), rovněž zdobený zlatem. Stál na prostém soklu, zdobeném pouze římsami; po stranách jej lemovaly pilastry nesoucí kladí, jež bylo zdobeno čtyřmi erby: pro jejich miniaturní rozměry se mi podařilo identifikovat pouze erb zcela vlevo - Trčků z Lípy. Domnívám se, že šlo o erby prarodičů zemřelého. Dekorativní, ale jistě i alegorický význam měly tři plastiky, zdobící nástavec náhrobku. Plastiky křesťanských "kardinálních ctností" - Víry zobrazené s kalichem a křížem, Naděje spínající ruce a hledící vzhůru a Lásky, jejíž opočenské zobrazení vychází z typu odvozeného ze starého zpodobení Virgo Lactans (přeneseně Panny Marie), ženy kojící dvě děti, který se objevil v Itálii v 1. polovině 14. století - se tak staly i ctnostmi Viléma Trčky z Lípy:

Jedinými dochovanými památkami z původní renesanční výzdoby kostela Nejsvětější Trojice, jež zachycuje malba, jsou deska Žerotínského epitafu a náhrobek Viléma Trčky z Lípy. Vše ostatní - bohužel - podleho zkáze.

Otázka oděvu zpodobených:

České země, tak jako většina Evropy, byly v renesanci (v oblasti módy) pod silným vlivem Španělska. Španělský kostým sem proniká velmi brzy poté, co se jeho podoba kodifikovala v zemi svého původu. Stejně jako ve středověku Čechy nejen panující módu přejímají, ale také ji spoluvytvářejí. V polovině šestnáctého století zde dochází k složitému překrývání několika různých módních stylů. Přezívají ještě některé středověké reminiscence (roušky, čepce, kukly zejména u nižších stavů, pláště jako praktické oblečení), v některých společenských vrstvách se lidé oblékají podle německého reformačního vzoru. Žerotínský epitaf dokládá dobové módní trendy: slavnostní oblečení většiny nobilitovaných zúčastněných je nákladnou verzí španělského kostýmu, někdy doplněného středoevropským prvkem. Takový byl svatební šat Jana Jetřicha ze Žerotína, svědků svatby, kmotra malého synka. Zastavme se krátce nad

dodnes neměnným posláním kmotra. Jeho hlavní povinností je postarat se o křtěnce v případě úmrtí rodičů, zajistit jej hmotně i duchovně.

Bohatou verzi španělského dámského kostýmu dokládají šaty žen "fracimoru"⁵⁵⁾ a šaty družičky. Symbolika věnečku, který družička drží v ruce, je složitá. Obecně symbolizoval rostlinnou sílu, která nositele věnce ochraňovala před zlem, avšak konkrétní význam daný rostlinou je historicky proměnný. Věneček držení družičkou se zdá být zlatý - takový věnec je pak významem blízký koruně.

Nápadný je střízlivý šat Barbory a Jana Jetřicha (kromě scény svatební), s bohatou španělskou módou téměř kontrastuje prostý šat kastelána a šaška.

Jak je Žerotínský epitaf komponován?

Otázku kompozice, ale i celkového charakteru Žerotínského epitafu si položil a důkladně zodpověděl již Jaroslav Pešina: "*Určit skutečnou polobu tohoto výjimečného obrazu vzhledem k současné malbě není snadné. Je to obraz pamětní a zároveň reprezentační; je to skupinový portrét a zároveň mravolichný obraz; je to historický výjev a zároveň žánr; je to obraz panské zámecké kultury a současně projev reformační zbožnosti v luteránském duchu.*"⁵⁶⁾

Tato bezesbýtku výstižná charakteristika je podána v rámci zájmu o skupinový portrét. Není tomu tak náhodou, neboť kompozice Žerotínského epitafu je vsuktu krásným - i když ne jednoznačným - příkladem tohoto portrétního typu.

Skupinový portrét lze definovat jako podobiznu většího množství osob, která každého zpodobovaného jedince zobrazuje co nejpřehledněji tak, aby jeho charakteristické prvky byly snadno rozpoznatelné, tedy aby byl snadno identifikovatelný. Podstatná je snaha o vystižení vztahů (všech rovin) mezi zpodobenými.

Vztahy mezi osobami na Žerotínském epitafu jsem se již pokusil osvětlit, rovněž přiblížit jednotlivé zpodobené, a proto snad mohou tento příspěvek uzavřít.

Co říci na závěr?

Pokud se Žerotínskému epitafu dostalo alespoň částečného docenění tímto skromným monografickým příspěvkem, pokud se mi podařilo probudit ve čtenáři pocit nutnosti ptát se Žerotínského epitafu po smyslu jeho existence, pokud byly zodpovězeny prvotní otázky uměnímilovného čtenáře a pokud tento příspěvek dokázal, že Žerotínský epitaf je obrazem výjimečným - pak má práce splnila svůj účel.

Poděkování patří všem, kteří mi byli při studia díla a vzniku tohoto příspěvku jakkoli nápomocni, zejména mým nejbližším.

⁵⁵⁾Nápis na dřevěné tabulce v německém a českém jazyce umístěný v rámu epitafu; 19.stol.; zde uvádím českou část v původním řádkování.

⁵⁶⁾Neznámý autor: Žerotínský epitaf. Asi 1575; sbírky státního zámku v Opočně; olej na dřevěné desce; 183 x 142 cm; inv. č. 4716; Hořčičkův katalog Colloredo-Mannsfeldské obrazárny v Opočně z r. 1829 č. 199; Landův katalog z r. 1929 č. 199; F. C. 108.

⁵⁷⁾O Žerotínském epitafu pojednávali - či ho jako důkazový materiál pro svá tvrzení použili - tito autoři: Blažiček, O. J.: *Obrazárny státních hradů a zámků*. Praha 1956; Flesar, A.: *Popis okresu opočenského*. Hradec Králové 1895; Hejna, A.: *Opočno*. Praha 1953; Kybalová, L.: *Dějiny odívání - renesance*. Praha 1996; Mat' a, P.: *Rituál zasnub renesančního kavalíra*. *Dějiny a současnost* 6/96; Matějček, A.: *Zámecká galerie v Opočně*. *Umění* 10, 1937; Mžuková, M.: *K údajnému portrétu Jana ze Zierotina - stavebníka zámku Velké Losiny*. *Cour d'honneur* 1. Praha 1998; Pešina, J.: *Skupinový portrét v českém renesančním malířství*. *Umění*, 1954; Vacková, J.: *Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526 až 1620*. In: *Dějiny českého výtvarného umění II*. Praha 1989; Vacková, J.: *Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách*. *Umění XVII*, 1969; Winter, Z.: *Dějiny kroje*. Praha 1936.

⁵⁸⁾Vacková, J.: *Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách*. *Umění XVII*, 1969, s. 133 - 134, obr. 2 (s. 133).

⁵⁹⁾V českém prostředí jde o specifickou situaci: čeští utrakvisté byli společenstvím zprvu značně reformačním, které se postupně rozplynulo v tolerantním, kompromisním katolictví a ve 2. polovině 16. století usilovalo o vnitřní obrodu přijímáním prvků luterství. Viz. Pavlincová, H. - kol.: *Slovník tří nejvýznamějších monoteistických náboženství*. Praha 1994.

⁶⁰⁾Vacková, J.: *Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách*. *Umění XVII*, 1969, s. 132.

⁶¹⁾Jsou též nedílnou součástí Žerotínského epitafu, jejich plné znění je uvedeno níže v textu.

⁶²⁾Majetkové poměry rodu uvedu vlastním přehledem nejbližšího příbuzenstva Jana Jetřicha (viz. Ottův slovník naučný. Díl 27. Praha 1908, s. 815.) Praotec Jana Jetřicha - Václav ze Žerotína vyženil s Annou ze Zahradky Buchlov a Napajedla a v roce 1520 je získal dědičně. Měl syny Pavla, Václava a Jana. Z jeho dcer je známa Alena, která se vdala za Bernarta z Drnovic. Jeho synové koupili Buchlovice, ale pak je společně s Buchlovem prodali Janu Ždanenskému ze Zástřizl a jeho manželce Elišce ze Žerotína (jiná větev).

Pavel - otec Jana Jetřicha - byl vychován na dvoře krále Ferdinanda. V roce 1540 udělil Napajedelským svobody a učinil s velehradským opatem smlouvu o desátky viničné odváděné ze vsi Polešovice. Roku 1548 prodal s bratry pustou ves Únětice a za utržené peníze získal Milotice. Zemřel okolo roku 1550. S manželkou Eliškou z Kunovic měl syny Fridricha, Bartoloměje, Václava, Bedřicha a Jana Jetřicha.

Nejvyššího společenského postavení v Janově okolí dosáhl jeho bratr Fridrich, který se vojensky vycvičil za císařů Karla V., Ferdinanda a Maxmiliána. Poté konal službu na císařském dvoře a ve Španělsku. Často provázel poselství. Poté, co se císař Rudolf II. v Uhrách „uvázał“, přikázal Fridrichovi postavit novou pevnost Ujvár na Dunaji, což Fridrich „dostí prudce vykonal“. V posledních letech života byl císařským válečným radou, tj. velitelem tisíce německých jezdců; nejvyšším hejtmanem „nad lidem válečným“, markrabětem moravským a hofmistrem arciknížete Maxmiliána. V letech 1594 - 98 byl i hejtmanem zemským a místodržícím nejvyššího komornictví. Disponoval také velkým majetkem: Koupil Židlochovice, jež dostaly jeho přičiněním městské právo, obdařil roku 1570 a později ještě v r. 1573 Napajedelské různými výsadami, získal také Pouzdřany, Troskotovice, Uherčice, Mořice a Přerov. V Čechách zdědil po bratrovi (?) Heřmanův Městec. Zemřel 31. května 1598. Ženatý byl třikrát, od roku 1559 s Magdalénou ze Zástřizl (zemřela 1566), poté s Isabellou z Biglie, jíž věnoval r. 1576 Židlochovice, a od roku 1585 s Magdalénou Slavatovou z Chlumu, ovdovělou ze Žerotína. Ta po něm zdědila Pouzdřany, Troskotovice a Uherčice.

⁹⁾ Značně zjednodušeně - slovním diagramem - lze princip a důvody lazurní techniky popsat jako: na sebe kladené tenké vrstvy barvy, jejich výsledný tón, odstín a sytost zjevuje člověku světlo, které projde tenkými vrstvami barev, odrazí se od světlého podkladu, projde zpět vrstvou barev až k lidské sítnici, na níž vyvolá vzruch, který je přenesen nervovou soustavou do mozku, kde je zpracován a vyhodnocen. Vzhled díla dokládají přílohy a popis, jímž je tento článek uveden..

¹⁰⁾ Matějček, A.: Zámecká galerie v Opočně. Umění 10, Praha 1937, s. 28, obr. na s. 17.

¹¹⁾ Vacková, J.: Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách. Umění XVII, 1969, s. 133 (popis vyobrazení); též: Vacková, J.: Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526 až 1620. In: Dějiny českého výtvarného umění II. Praha 1989, popis obr. 58.

¹²⁾ Vacková, J.: Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526 až 1620. In: Dějiny českého výtvarného umění II. Praha 1989, s. 101.

¹³⁾ Vacková, J.: Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách Umění XVII, 1969, s. 136 - pozn. 7.

¹⁴⁾ Mžýková, M.: K údajnému portrétu Jana ze Žerotína - stavebníka zámku Velké Losiny. Cour d'honneur 1. Praha 1998, s. 31.

¹⁵⁾ Řezbářské práce provedl G. B. Bulla, došlo k instalaci nových oltářních obrazů atd. - viz. Kořán, I.: Barok pod Orlickými horami. In: Orlické hory a Podorlicko. Rychnov nad Kněžnou 1970, s. 116; též Poche, E. - kol.: Umělecké památky Čech. Praha 1978, s. 538.

¹⁶⁾ Zavedeno Jakoubkem ze Stříbra r. 1414.

¹⁷⁾ Jde však pouze o ničím nepodloženou domněnku, otázka Barbořiny konfese není položena (natož zodpovězena) v žádném ze zdrojů poučení, ze kterých jsem čerpal; avšak obecně lze o rodu Biberštejnů hovořit ne-li jako o rodu katolickém, pak alespoň jako o tradičním odpůrci utrakvismu. Viz: Anděl, R. - kol.: Hrad, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku III. Praha 1984, s. 118 - 119.

¹⁸⁾ Podat její obecnou charakteristiku nepovažuji za nutné, každý si je jistě významu tohoto pojmu a aktu vědom.

¹⁹⁾ Za inspirativní diskusi na toto jsem zavázán svému kolegovi Vladimíru Voříškovi.

²⁰⁾ Podrobné kritické zkoumání tohoto názoru nechávám na čtenáři.

O Janu Jetřichovi ze Žerotína víme, že získává od bratra (?) Napajedla a v roce 1580 uděluje tomuto městu svobody. Barbora umírá v roce 1585 a svému choti odkazuje Smiřice a Černíkovice. Opočenské panství se dostává zpět do rukou Trčků. Podruhé se Jan Jetřich žení v roce 1589 s Lidmilou Libštejnskou z Kolovrat. Roku 1590 prodává Smiřice a o rok později kupuje Heřmanův Městec. S Lidmilou má dceru Elišku. Tento muž byl královským radou, radou komorního soudu a hejtmanem chrudimského kraje. Posledním pořízením odkázal Černíkovice manželce a Městec bratru Fridrichovi, po obou měla dědit jeho dcera Eliška. Jan Jetřich ze Žerotína zemřel v roce 1598 - viz. např. Mžýková, M.: K údajnému portrétu Jana ze Žerotína - stavebníka zámku Velké Losiny. In: Cour d'honneur 1. Praha 1998, s. 31. pozn. 4) na s. 32.; v Ottově slovníku naučném je uvedeno úmrtí kolem r. 1595 - viz. Ottův slovník naučný. Díl 27. Praha 1908, s. 815. Barbora z Biberštejnu zemř. r. 1585 - viz. Anděl, R. - kol.: Hrad, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku III. Praha 1984, s. 559; Ottův slovník naučný uvádí r. 1579 - viz výše.

²¹⁾ Tuto možnost nelze vyloučit pouze u jednoho nápisu na kánonové tabulce umístěné v rámu epitafu pod hlavním výjevem. Zde se zdá být nápis přemalován jednou vrstvou barvy nepatrně odlišného odstínu; vysvětlení pozdějšího zásahu je nasnadě: luterský nápis nemusel být vhodný pro katolické oči a - rozum. Hlubší průzkum např. pomocí roentgenu však nebyl proveden.

²²⁾ Matějček, A.: Zámecká galerie v Opočně. Umění 10, Praha 1937, s. 28, obr. na s. 17.

²³⁾ Pešina, J.: Skupinový portrét v českém renesančním malířství. Umění, 1954, s. 284.

²⁴⁾ Vacková, J.: Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách. Umění XVII, 1969, s. 136.

²⁵⁾ Mžýková, M.: K údajnému portrétu Jana ze Žerotína - stavebníka zámku Velké Losiny. Cour d'honneur 1. Praha 1998, s. 31.

²⁶⁾ Pešina, J.: Skupinový portrét v českém renesančním malířství. Umění, 1954, s. 284.

²⁷⁾ O portrétu obecně viz. Bushor, E.: Das Portraet, Muenchen 1960; Waetzoldt, W.: Die Kunst des Portraets. Leipzig 1908; stručná, ale přehledná jsou hesla (portrét, podobizna) v: Baleka, J.: Výtvarné umění - výkladový slovník. Praha 1997; Blažíček, O. J.: Slovník památkové péče. Praha 1962. Blažíček O. J. - Kropáček, J.: Slovník pojmů z dějin umění ad. O portrétu renesančním zejm.: Pope-Hennessy, J.: The Portrait in the Renaissance. London - New York 1966. O portrétu skupinovém zejm.: Riegl, A.: Das Hollaendische Gruppenportraet. Wien 1931.

²⁸⁾Případného zájemce odkazují k záslužné a inspirativní práci A. Flesara: Popis okresu opočenského (Hradec Králové 1895), v níž najde stručnou historii hrobky, včetně svědomitého přepisu nápisů na rakvích. Uvádí též nápisy na zvonech v kostele Nejsvětější Trojice ad.

²⁹⁾Všechny atribuce vycházejí z publikace Hall, J.: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991.

³⁰⁾Nacházíme jej např. v pozadí epitafu neznámé rodiny od Bart. Oerta z roku 1571 (Bernartice ve Slezsku, farní kostel). Viz.: Vacková, J.: Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách. Umění XVII, 1969, obr. I. s. 132.

³¹⁾Jan bývá zobrazen jako bezvousý mladík s dlouhými vlasy, vždy poblíž Krista, neboť šlo o apoštola, kterého "Ježíš miloval" (J 13, 23 - 24). Šimon a Juda Tadeáš byli bratři pastýři a byli mezi těmi, jimž oznámil anděl narození Krista. Proto jsou zobrazováni jako staří muži sedící vedle sebe. Jakub Menší se vzhledem nejvíce podobá Kristu, neboť ho svatý Pavel podle tradice nazýval "bratr Páně" (Gal 1, 19). Tomáš bývá zobrazován mladší, často na protilehlé straně stolu vůči stejnému mladému Filipovi. Jidášova atribuce je zmíněna v textu, bývá určen především díky váčku s třiceti stříbrnými, ve starších (předleonardovských) zobrazeních osamocen, někdy (pro naše stereotypy nepochopitelně) se psem. Matouš a Bartoloměj mívají tmavé až černé vlasy a vousy. Jakub Větší sedí často poblíž Krista - byl údajně Kristův příbuzný a Spasitel jako člověku blízký - proto mu bývá též tělesně podoben. Ondřej je zobrazován jako starý muž šedých vlasů a vousů. Petr mívá krátké kudrnaté šedé vlasy a vousy, pro své nejvyšší postavení mezi učedníky bývá zobrazením v Kristově blízkosti.

³²⁾De hierarchia celesti dělí anděly do devíti kategorií neboli kůrů, seskupených do tří hierarchií: 1. serafíni, cherubíni, trůny; 2. panstva, síly, mocnosti; 3. knížectva, archandělé a andělé. První hierarchie neustále adoruje Boha, trůnové jej nesou; druhá vládne živlům a hvězdám; knížectva (třetí hierarchie) chrání říši na Zemi a archandělé s anděly jsou božskými posly.

³³⁾Kvalitní přehled nabízí Hall, J.: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991; dále např. Baleka, J.: Výtvarné umění - výkladový slovník. Praha 1997; nejlepším zdrojem poučení je však stále samo Písmo svaté.

³⁴⁾Dnes na jiném místě v presbytáři kostela Nejsvětější Trojice; k jeho studiu doporučuji poměrně snadno přístupný odlitek v tzv. historické hale opočenského zámku.

³⁵⁾Společnost vesměs mladých šlechticů vytvářejících důstojné a reprezentativní prostředí své představené, pro jejíž život měl zásadní význam, neboť jí zajišťoval výchovu a vzdělání na patřičné úrovni a "paní fraucimoru" mívala často rozhodující slovo při výběru vhodného nápadníka pro svou svěřenkyni. Více o této problematice viz. např. , kde se také hovoří o Žerotínském epitafu.

³⁶⁾Pešina, J.: Skupinový portrét v českém renesančním malířství. In: Umění, 1954, s. 284.