

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Devoční grafika ve sbírkách Muzea Dr. Bohuslava
Horáka v Rokycanech**

Martina Skalová

Plzeň 2020

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

**Devoční grafika ve sbírkách Muzea Dr. Bohuslava
Horáka v Rokycanech**

Martina Skalová

Vedoucí práce:

Mgr. Petra Hečková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Konzultant:

Mgr. Jana Bělová, Ph.D.

Muzeum hlavního města Prahy

Plzeň 2020

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, květen 2020

.....

Poděkování

Děkuji vedoucí diplomové práce Mgr. Petře Hečkové, Ph.D., za podnětné rady, metodickou a odbornou pomoc při zpracování mé práce. Děkuji také svému manželovi a dětem za vytrvalou podporu při studiu a trpělivost.

Obsah

1	ÚVOD.....	7
2	DĚJINY SVATÝCH OBRAZŮ.....	10
2.1	Způsoby šíření svatých obrazů.....	25
2.1.1	Středověk a renesance.....	25
2.1.2	Baroko.....	28
2.1.3	Novověk.....	31
3	SVATÝ OBRÁZEK JAKO KULTURNÍ FENOMÉN.....	34
3.1	Barokní pout'.....	35
3.1.1	Poutní místa a zázračné obrazy.....	37
3.1.2	Západní Čechy.....	42
3.1.3	Rokycany.....	43
3.2	Typy svatých obrázků.....	46
3.3	Cenzura svatých obrázků.....	48
4	IKONOGRAFIE A NÁMĚTY SVATÝCH OBRÁZKŮ.....	51
4.1	Patroni a světci českých zemí.....	52
5	Přehled autorů a tiskařů drobné devoční grafiky.....	57
5.1	Petr Bohmann (1768-1817).....	57
5.2	Dominik Maulini (1787-1863).....	58
5.3	Václav František Hoffmann (1782-1860).....	58
5.4	Václav Morak (1818-1886).....	59
5.5	Zikmund Rudl (1802-1864).....	59
5.6	Josef Koppe (1813-1881).....	60
5.7	Jan Pachmayer (1775-1832).....	60
6	SOUPIS SBÍRKOVÝCH PŘEDMĚTŮ A ZPRACOVÁNÍ Z MBH.....	62
6.1	Rozdělení podle nakladatelů (rytců) a tiskařů.....	65

6.1.1	Petr Bohmann.....	65
6.1.2	Dominik Maulini.....	66
6.1.3	Václav František Hoffmann.....	66
6.1.4	Václav Morak.....	68
6.1.5	Zikmund Rudl.....	69
6.1.6	Josef Koppe.....	70
6.1.7	Jan Pachmayer.....	70
6.2	Rozdělení podle techniky provedení.....	71
6.2.1	Ručně malované obrázky na pergamentu.....	71
6.2.2	Vyšívané obrázky.....	73
6.2.3	Obrázky na hedvábí.....	74
6.2.4	Obrázky se strojovou krajkou (bordurou).....	75
6.2.5	Obrázky na dubovém listě.....	77
6.2.6	Mědiryty.....	77
6.2.7	Litografie.....	80
7	ZHODNOCENÍ SOUBORU DEVOČNÍ GRAFIKY ZE SBÍREK MBH.....	83
8	ZÁVĚR.....	92
9	Seznam použitých zkratk.....	95
10	Prameny.....	95
11	Seznam použité literatury a pramenů.....	96
12	Resumé.....	102
13	Přílohy – selekce devoční grafiky.....	105

1 ÚVOD

V depozitářích řady muzeí, ale i v soukromých sbírkách, se setkáváme se soubory drobné devoční grafiky – tzv. svatými obrázky. Drobná devoční grafika je specifickým pramenem poznání náboženského života v Čechách a zároveň předmětem studia uměleckých historiků a dokonce i předmětem studia v oblasti lidové kultury – národopisu. Můžeme tedy říci, že svatý obrázek v sobě ukrývá kulturní historii, náboženství i umění.

Téma diplomové práce se zabývá devoční grafikou ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech a nebylo vybráno náhodně. Svatými obrázky se zabývám již od roku 2015, kdy jako kurátorka historických sbírek v muzeu v Rokycanech jsem začala zpracovávat fond drobné devoční grafiky. Tato práce vychází z 237 svatých obrázků, které jsem zpracovala a následně zapsala do systematické evidence muzea v roce 2015 - 2016.

Cílem práce je zpracování části tohoto rozsáhlého souboru devoční grafiky v muzeu v Rokycanech ve smyslu autorského určení jednotlivých děl a dále jejich stručná umělecko-historická analýza zahrnující také identifikaci námětu. Zkoumaná devoční grafika pochází z období 18. století až počátku 20. století. Aby výzkum mohl být efektivní, bylo nutné zvolit i vhodné metody práce, tzn. sbírku devoční grafiky prozkoumat po stránce umělecko-historické, materiálové a sbírkotvorné. Poté komparací informací, které byly získány během výzkumu, bylo vhodné navázat na informace v odborné literatuře.

V průběhu psaní této práce jsem využila možnosti odborné konzultace s pracovníkem z Muzea hl. města Prahy, s Mgr. Janou Bělovou, Ph.D., která se rovněž zabývá tématem devoční grafiky. Pomohla mi ověřit, zda jsem správně určila svaté obrázky ze sbírky, především z hlediska jejich stáří, ikonografie nebo techniky provedení.

Vzhledem k tomu, že téma devoční grafiky je součástí širšího fenoménu vyobrazení svatého, je součástí práce také část věnovaná stručnému úvodu do dějin svatého obrazu. Díky tomu je možné pochopit smysl a důvody široké obliby a rozšíření devoční grafiky. Kapitola se zaměřuje na roli obrazu v judaismu a antice (starověký Řím), kde se

v návaznosti na antiku objevuje a vzniká křesťanství. Dochází k propojení pohanských symbolů s křesťanskými a objevují se i první posvátné obrazy. Vše je demonstrováno na konkrétních příkladech. Dochází k uctívání obrazů a zároveň i k ikonoklastickým bojům, které jsou nakonec završeny vítězstvím ikon a jejich legálním uctíváním. Kapitola zároveň pojednává i o způsobech šíření svatých obrázků ve středověku, renesanci a novověku a udává konkrétní příklady typů obrázků, které se v dané době objevovaly.

Následující kapitola hovoří o svatém obrázku jako o kulturním fenoménu. Vysvětluje, jaký význam měl svatý obrázek pro člověka, jak z hlediska kulturního, náboženského tak uměleckého. Dále přibližuje barokní poutně, díky kterým se svaté obrázky šířily a uvádí některá poutní místa a zázračné obrazy nebo sochy v Čechách. Poté se zaměřuje výhradně na oblast západních Čech a města Rokycan. Uvádí i konkrétní poutní místa, která jsou vyobrazena na svatých obrázcích z muzea v Rokycanech. V souvislosti představuje i některé typy svatých obrázků a jejich cenzuru, která se praktikovala do první poloviny 19. století.

Ikonografie a náměty svatých obrázků tvoří obsah kapitoly čtvrté. Ta podává výklad o vypracování ikonografických pravidel nebo o didaktickém významu svatého obrázku. Nejdůležitější část kapitoly je zaměřena na náměty svatých obrázků, symboly a nakonec se zabývá i některými patrony a světců z českých zemí, kteří jsou obsaženi ve sbírce devoční grafiky muzea v Rokycanech. Nejprve podává stručný výklad jejich života a především způsob jejich vyobrazení (ikonografii) a poté uvádí inventární číslo konkrétního obrázku.

Kapitola pátá – Přehled autorů a tiskařů drobné devoční grafiky. V kapitole jsou jmenováni pouze rytci, nakladatelé nebo tiskaři, kteří působili v 18. a 19. století v Praze a jejichž svaté obrázky jsou ve sbírce devoční grafiky Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech. Kapitola informuje o jejich produkci, působení v Praze, tiskařských technikách a dílnách a stručně i o některých životních událostech.

Šestá kapitola – Soupis sbírkových předmětů a zpracování z Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech. Kapitola se věnuje konkrétním svatým obrázkům, které jsem v muzeu zaevidovala a snažila se dohledat jejich minulost. Poté jsem je rozdělila do dvou částí. První se vztahuje k již zmíněným tiskařům či rytcům a představuje svaté obrázky

pocházející právě z jejich produkce. V druhé části je uveden soupis obrázků, které jsou anonymní a autorsky nezařazené. Zde jsem zvolila možnost obrázky rozdělit podle jejich techniky provedení, neboť zde spíše vyniká umělecká stránka svatého obrázku - jsou zde představeny např. ručně malované obrázky na pergamentu, patřící mezi ty nejvzácnější, dále obrázky vyšíváné, tištěné na hedvábí, aplikované na vylisovaný dubový list, apod.

Závěrečná kapitola je věnována zpracování a zhodnocení celého souboru devoční grafiky z Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech. Jsou zde uvedeny informace, ke kterým jsem během průzkumu devoční grafiky a odborné literatury došla. Jedná se různá data (počty svatých obrázků), vyobrazení svatých, přínos práce, návaznost kapitol a několik příkladů vztahující se k vývoji svatého obrázku.

V diplomové práci jsem vycházela jednak z vlastního výzkumu v muzeu (záznamy, evidence, sbírkotvorná činnost), tak i z poznatků a údajů uvedených v odborné literatuře. Při psaní dějin svatých obrazů bylo použito značné množství literatury. Jedná se například o publikace od Egona Sendlera, Alaina Besancona, Mileny Bartlové, Lenky Šmídové, Herberta Kesslera, Jana Royta, Ernsta H. Gombricha a dalších. Kapitola pojednávající o svatém obrázku jako kulturním fenoménu vycházela z publikací od Jiřího Mikulce, Luboše Kafky nebo Luďka Krčmáře. V kapitole čtvrté zabývající se ikonografií a náměty svatého obrázku jsem vycházela především ze *Slovníku křesťanské ikonografie* od Hynka Rulíška, Jana Royta a Jana Mlčocha. V páté kapitole informující o pražských tiskařích a nakladatelích jsem volila literaturu od Jiřího Lukase, Piši Petra, Michala Wögerbauera nebo Adolfa Spammera, který naspal možná nejvýznamnější dílo z oblasti devoční grafiky *Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*. Tato publikace zcela jistě patří základním pracem o devoční grafice. V šesté kapitole, kde se zabývám svatými obrázky z MBH a jejich soupisem a rozdělením jsem použila své vlastní poznámky z let 2015-2016, kdy jsem sbírku odborně zpracovala. Byly použity záznamy z muzejní databáze Demus01 a Inventární kniha Muzea Dr. Bohuslava Horáka z let 1934-1940. Dále jsem použila publikace od Karla Procházky, *Pohledy do dějiny svatých obrázků*, Evy Charvátové, *Svaté obrázky Čechy a Morava* a již zmíněného Adolfa Spammera.

2 DĚJINY SVATÝCH OBRAZŮ

Od samotného vzniku křesťanství si věřící chtěli uchovávat v paměti tvář Páně. Aby ji uchovali v přesném tvaru, snažili se ji promítnout do obrazu – ikony. Křesťanští umělci, ve snaze zobrazit Kristovu tvář, tak vytvářeli bezpočet děl, jejichž smyslem bylo učinit víru viditelnou. Tyto artefakty byly na prvním místě aktem víry, až poté uměleckým dílem. Ikona sice vyjadřuje intelektuální, teologickou a uměleckou dimenzi víry, ale především vyjadřuje samotnou víru v Boha.¹

V křesťanském umění ukazují zvláštnost ikony již některé estetické prvky a technika. Přesto, že to jsou jen známky nového pojetí obrazu, které jsou znázorněné na povrchu, měli bychom tento náboženský fenomén prozkoumat od jeho počátku, neboť tímto zkoumáním objevíme podstatu ikony, její kořeny a principy, které určují její další vývoj. Toto je nezbytné, abychom poznali fenomén ikony a její obsah – témata, kult, liturgickou roli a variaci stylů.²

Dějiny svatých obrazů jsou neodmyslitelně spjaty s dějinami výtvarného umění, neboť v celé historii lidstva existovaly doktríny i myšlenkové proudy, které zobrazovaly různými způsoby různá „božství“. I z tohoto důvodu tato práce nemůže, nechce a ani nedokáže postihnout kompletně celé období historie svatých obrazů, neboť toto téma je nesmírně široké.

Umění prvních křesťanů vznikalo postupně a je výsledkem vývoje, který probíhal za pomoci kultur starověkého světa - v Palestině to byl judaismus, v Řecku a na Blízkém východě helénismus s jeho východními obměnami a v Itálii to byl římský duch a jeho pojetí obrazu. Prostřednictvím těchto kultur, dospělo křesťanství ke svému zmateriálnění.³

Obecně se má za to, že judaismus zaujímá naprosto negativní postoj k obrazu. Ten je založen na zákazu z Pentateuchu: „*Nebudeš mít jiného Boha mimo mne. Nezobrazíš si Boha zpodobněním ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi nebo ve vodách pod zemí.*“

¹ SENDLER, Egon. *Ikony Krista: víra, umění, liturgie, teologie*. s. 13.

² SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. s. 12.

³ SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. s. 12-13.

(Ex 20,3-4). Avšak Ex 20,23 a Dt 27,15 jakoby tento zákaz omezovaly na zobrazení bohů, tedy na modly.⁴ Opatření proti modlářství se netýkalo jen vyrobených obrazů, ale zahrnovalo i obrazy přirozené. Zákaz byl rozšířen i na obrazy národů, jejichž území se židé zmocnili. Cílem těchto zákazů bylo chránit lid, který Bůh vyvolil před modloslužebnictvím.⁵

Každé figurativní zobrazení ale zakázané nebylo. Dokládá to například epizoda s bronzovým hadem (Nm 21,4-9) a také příkazy ohledně cherubínů na příkrovu archy úmluvy⁶. Tyto příkazy jsou převzaty i při budování Šalamounova chrámu (1 Král 6,23) a stejně tak Ezechiel hovoří o palmách jako ozdobách chrámu a o cherubech s jednou tváří lidskou a druhou lví (Ez 40,16.31; 41,19). K systematickému zavrhování obrazů došlo v době Makabejských, neboť tehdy se judaismus cítil ohrožený helénismem. Přísné zachovávání starého zákazu můžeme vidět na příkladu chrámů a hrobů, kde se používaly pouze ornamenty a jakékoliv zpodobnění bylo vyloučené.⁷

Po zákazech, které vyplývají z Tóry, bychom čekali, že židovský svět byl z výtvarného hlediska pouští. Ale nebylo tomu tak. Vrcholné období, kdy se v židovské výtvarné kultuře setkáváme s nejhojnější ikonografií, spadá do prvních století křesťanské doby, do synagog. Synagogy byly instituce určené pro vzdělávání a nezřikaly se didaktických prostředků obrazů. Právě v Izraeli byla v Bejt Alfa objevena synagoga ze 6. století, vyzdobená mozaikami znázorňujícími archu úmluvy, obětování Izáka a panel s dvojitým kruhem, rozděleným na dvanáct dílů, se znamením zvěrokruhu.⁸ Dalším slavným příkladem stejného umění je synagoga Dura Europos v Mezopotámii (dnešní Sýrie) ze 3. století, kde je vidět bohatství rozvíjených témat. Jsou zde k vidění celé cykly, jako je příběh Mojžíše, Eliáše, Daniela a jiných biblických postav.⁹ Fresky v Dura Europos se jednoznačně vyznačovaly východním charakterem. „Zredukovaný prostor, ploché postavy s ostře prokreslenou konturou, bez objemu a stínu [...], pohybují se s tváří

⁴ SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. s. 13.

⁵ BESANÇON, Alain. *Zakázaný obraz: Intelektuální dějiny obrazoborectví*. s. 68.

⁶ „Potom zhotovíš dva cheruby ze zlata....“ (Ex 25-18).

⁷ SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. s. 13-14.; BESANÇON, Alain. *Zakázaný obraz: Intelektuální dějiny obrazoborectví*. s. 76.

⁸ BESANÇON, Alain. *Zakázaný obraz: Intelektuální dějiny obrazoborectví*. s. 76-77.

⁹ GOMBRICH, H., Ernst. *Příběh umění*. s. 127.; SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. s. 14.

obrácenou k divákovi; krátce řečeno, je to expresivní umění, jež neusiluje o optickou podobnost s viditelným světlem nebo o iluzorní představování skutečnosti.“¹⁰

Prvotní církev byla od svých počátků v kontaktu s kulturou Říma, kde obraz sehrál zvláštní roli. V římském světě plnil totiž obraz i funkci právní. To znamenalo, že za některých okolností obraz císaře nahrazoval jeho osobu a stával se právním zástupcem (stal se přítomností císaře samotného)¹¹. Tato mocná přítomnost portrétu císaře u soudu dokonce vyplývala z římského práva. Avšak po obrácení ke křesťanství se tato mocná přítomnost právního řádu, která byla spojená s náboženskou tradicí císařského kultu, proměnila a získala novou sakralizaci. Ta se nakonec vztahovala i na náboženské obrazy. Právě tato prehistorie ikony je důležitá, protože vede k pochopení její role a dokonce i samotného pojetí v byzantském světě.¹²

Na počátku své historie nemělo náboženství Římanů obrazy, neboť náboženské umění se rozvinulo až pod vlivem řecké kultury a zůstalo na ní závislé. Navíc na helénistickém Východě byly portréty panovníků uctívány a to vedlo i k počátku kultického uctívání římských císařů.¹³ André Grabar ve své studii udává příklad, jak křesťané zvládli pohanské zobrazování své doby: „*Filozof se stává Kristem, apoštolem nebo prorokem; scény apoteózy se přetvářejí ve zpodobnění Nanebevstoupení a postava Dobrého Pastýře má původ v pastorálních výjevech. Od doby, kdy církev žila v míru, přijímá křesťanské umění podněty z rituálu u dvora: císaři a císařovně na trůnu odpovídají Kristus či Panna Maria mezi anděly nebo svatými; předložení darů klanění mudrců; „adventu“, triumfálnímu vjezdu panovníka, Kristův vjezd do Jeruzaléma.*“¹⁴ V pohanském umění nacházejí svůj vzor i portréty – křesťanské umění by mělo představovat svaté s jejich individuálními rysy a ne místo toho vytvářet typy a vyjadřovat jejich funkci. Pohanské zobrazování se tak děje prostřednictvím lůna křesťanského zobrazování.¹⁵

¹⁰ USPENSKIJ, L. A., SACHROV, J. N. *Ikona – okno do věčnosti*. s. 67.

¹¹ Pokud byl u soudu obraz císaře, soudce rozhodoval svrchovaně jako císař osobně.

¹² SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. s. 16.

¹³ SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. s. 16.

¹⁴ GRABAR, A. *Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Flammarion, Paris, 1979. Převzato z SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. s. 16-18.

¹⁵ SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. s. 18.

Slovo ikona neboli εἰκών (eikón) je řeckého původu a znamená *obraz* nebo *portrét*.¹⁶ Ikony se objevily i v tradici helénistického malířství. Sama tradice plynule navazovala na klasickou antiku, jak po stránce technické, tak i ve své základní koncepci. Portréty, které byly fyziognomicky věrné, se považovaly za zásadní přínos římského umění.¹⁷

Do dnešní doby se dochovala jen malá skupina dokladů média antické helénistické deskové malby. Jedná se o portréty zobrazující tváře zesnulých, tzv. fajjúmské portréty, které nesou jméno podle egyptské pouštní lokality, kde byly nalezeny. Tyto portréty se vyskytovaly přibližně v období od konce 1. století př. n. l. až do počátku 1. století n. l. a jsou stejně jako nejstarší ikony malovány technikou enkaustiky.¹⁸ Enkaustika¹⁹ byla oblíbená ve starověku a spočívala v malbě barvami pojenými voskem. Především byla i při své náročnosti pracovního postupu velmi rychlá. Používaly se voskové pastely, které mohly být nanášeny jak zastudena, tak zatepla a barevná vrstva mohla být dodatečně upravována.²⁰

Dnešní věda má za to, že ikony existovaly již od 4. století a datování úcty k nim již od 5. století. Martin Büschel se snažil prokázat ve své studii, že existuje klíčový portrét Krista (Ikona Krista Spasitele ze Sinaje), který skládá jeho ikonografické prvky reprezentace. Ty reagují na antickou tradici, který odpovídá vztahu císařství a křesťanství, tedy i císařova a Kristova obrazu. Usoudil, že ikona Krista Spasitele ze Sinaje, jedna z nejstarších dochovaných ikon (a dodnes základní paradigma obrazu Ježíše), vznikla již v první polovině 5. století v Konstantinopoli. Tato ikona a její ikonografický typ se

¹⁶ USPENSKIJ, L. A., SACHROV, J. N. *Ikona – okno do věčnosti*. s. 29.

¹⁷ BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost: Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. s. 108.

¹⁸ BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost: Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. s. 108.

¹⁹ O starověkých malířských technikách psal už Plinius ve své *Naturalis Historia*. Zmiňuje se nejen o malířích, kteří používali voskovou techniku a tím se proslavili (Pausias a Nikias, oba žili ve 4. století př. n. l.), ale hovoří i o vysokých cenách, které se za enkaustiky platily. Malba voskem byla vedle tempery malířskou technikou ve starověkém Egyptě a používala se nejen pro deskovou malbu (portréty mumifikovaných osob), ale i pro dekorativní malbu v interiérech (např. v thébských hrobkách). Stav nalezených památek ukazuje skvělou odolnost voskem pojených barevných vrstev, které si zachovaly nejen hmotnou strukturu, ale i původní optické vlastnosti.

²⁰ LOSOS, Ludvík. *Techniky malby*. s. 119.

nazývá *Kristus Pantokrator*, Vládce všeho.²¹ Ať už se v dějinách objevila jakákoliv otázka ohledně vzhledu či krásy Ježíše Krista, tato Kristova krása byla určující po celé byzantské umění. Krása zůstává základem byzantské estetiky.²²

Funkce a pojetí pohanského obrazu byly příliš odlišné od křesťanského ducha, z toho důvodu se nemohly stát výrazem víry. To je vidět na umění v katakombách.²³ Aby prvokřesťanská církev mohla vyjádřit své učení, začala zapojovat do svého umění některé pohanské symboly a náměty z řecko-římské mytologie. Začala používat formy antického umění, řeckého a římského. Naplňovala je novým obsahem a díky vlivu tohoto obsahu se začaly měnit i samotné formy.²⁴ Současně s obrazy byl v prvokřesťanské církvi rozšířen také jazyk symbolů. Tento symbolismus byl nezbytný, neboť se vyjadřoval uměleckými prostředky pravdy, které nepodléhaly přímému zobrazení. První křesťané používali hlavně biblické symboly jako anděl, Noemova archa a další. V okamžiku, kdy ale do církve vstoupili pohané, tyto symboly se jim zdály být cizí a často nepochopitelné. Právě tehdy církev přijala určité pohanské symboly, které byly schopné zprostředkovat určité stránky jejího učení, aby pro nově přicházející přiblížila pravdu. Uvedme zde několik případů, které nám pomohou pochopit určité ikonografické motivy a obrazové typy a tím dospějeme ke smyslu i významu v církvi. Společně s obrazy Krista, kterých nebylo mnoho, najdeme i množství obrazů symbolických. Jsou namalované barvami jak v katakombách, tak i na reliéfních sarkofázích. Například obraz *Dobrého pastýře*, který se objevuje v 1. století. Několik příkladů jeho zobrazení je známé i z Domicilliných katakomb podél Via Appia v Římě. Tento obraz je zároveň spojen se symbolem beránka a je založen na biblických textech²⁵. Když přijalo křesťanství tento ikonografický typ,

²¹ BÜSCHEL, Martin. *Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhypnose*. Maiz, 2007. Převzato z BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost: Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. s. 108.

²² SENDLER, Egon. *Ikony Krista: víra, umění, liturgie, teologie*. s. 27-28.

²³ SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. s. 19.

²⁴ USPENSKIJ, L. A., SACHROV, J. N. *Ikona – okno do věčnosti*. s. 56.

²⁵ Proroci Ezechiel (*kap. 34*) a David (*Žalm 23*) představují Izrael jako stádo ovcí, jehož pastýřem je Bůh.

vložilo do něj určitý dogmatický obsah: ²⁶ „Dobrý pastýř, vtělený Bůh, nese na sobě zbloudilou ovci (padlou lidskou přirozenost) a spojuje ji se svou božskou slávou.“ ²⁷

Existuje i jiná kategorie symbolů, která byla inspirována Starým zákonem. Tato skupina je početnější než novozákonní (Adam a Eva, Daniel v jámě lvové, Jonáš, tři mladíci v ohnivé peci). I přes objevy v již výše zmíněné židovské synagoze v Dura Europos v dnešní Sýrii, kde je vidět židovská ikonografie, nelze stanovit, zda se jedná o souběžný vývoj a nebo o výpůjčku této ikonografie. Křesťané používali symboly své doby, ale pokud chyběly, vytvořili si nové. Na konci 2. století se tak objevují typické symboly jako rozmnožení chlebů (jako prezentace eucharistické hostiny), klanění mudrců (symbol připuštění pohanů k víře), vzkříšení Lazara a také symboly tajné, pro pohany nesrozumitelné (tajemství Božího života v pokřtěných a symbol ryby, který byl nejdůležitější).²⁸ Tyto malby najdeme beze změny stylu i tématu od Španělska po Malou Asii, od Afriky až po Rýn. Byly to malby jednoduché a nebyly určené pro kult. Tyto obrazy měly připomínat Krista nebo Pannu Marii, nebyly však jejich portréty.²⁹

Symbol ryby byl v prvních staletích nejen nejdůležitější, ale také nejrozšířenější. Ryba hraje velkou úlohu v evangelijním vyprávění a právě to napomohlo k přijetí tohoto symbolu³⁰. K rybě jsou přirovnávána i nebeská dobra (*Mat* 7,9 – 11; 13,47- 48; *Luk* 5,10). Symbol se v křesťanství velmi rozšířil i z jiného důvodu. Základem je význam pěti písmem, ze kterých se skládá řecké slovo ryba – ΙΧΘΥΣ (Ichthys). Tento obraz je k vidění všude, například na nástěnných freskách v římských katakombách, na sarkofázích, na náhrobních nápisech i na jednotlivých předmětech. Základním a prvotním významem ryby je sám Kristus. Kristus byl mezi křesťany zobrazován jako velká ryba obklopená malými.³¹

²⁶ ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. s. 42-43.; USPENSKIJ, L. A., SACHROV, J. N. *Ikona – okno do věčnosti*. s. 55-57.

²⁷ USPENSKIJ, L. A., SACHROV, J. N. *Ikona – okno do věčnosti*. s. 57.

²⁸ GOMBRICH, H., Ernst. *Příběh umění*. s. 127.; SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. s. 19-20.

²⁹ BESANÇON, Alain. *Zakázaný obraz: Intelektuální dějiny obrazoborectví*. s. 110.

³⁰ Sám Spasitel použil nejednou obraz rybolovu a ryby. Obracel se k rybářům a přirozeně používal obrazy jim blízké. Například když je zval k apoštolské službě, nazýval je *rybáři lidí* (*Mat* 4,19; *Mk* 1,17). Navíc tento symbol je také převzatý z pohanství. U primitivních národů byla ryba symbolem plodnosti; u Římanů počátku naší doby se změnila v erotický symbol.

³¹ USPENSKIJ, L. A., SACHROV, J. N. *Ikona – okno do věčnosti*. s. 58-60.

V katakombách můžeme vidět i obrazy Boží Matky, které jsou téměř stejně početné jako obrazy Spasitele. Boží Matka je vždy zobrazována přímo a bezprostředně. Její nejstarší dochovaný obraz pochází z 2. století a našli bychom jej v Římě v Priscilliných katakombách. Boží Matka je zde vyobrazena ve scéně *Klanění mágů* a ve *Zvěstování*. Dále pak ještě v katakombách sv. Sebastiána ze 4. století, *Narození Kristovo*. Velmi často je zobrazována s rukama pozdviženýma k modlitbě, tj. v podobě *Oranty* (*Přímluvkyně*). V římských katakombách bylo doposud objeveno přibližně 12 vyobrazení *Klanění mágů*. Ty pocházejí z doby 2. – 4. století. Boží Matka vždy sedí, drží Děťátko na kolenou a společně s Ním přijímá klanění. Společně s obrazy Spasitele a Boží Matky vidíme v katakombách také vyobrazení apoštolů, proroků, mučedníků, obrazy andělů – zkrátka velice rozmanitou křesťanskou ikonografií.³² Symbol kříže se však objevil až od 4. století.³³

Křesťanské malby vykazovaly až do doby císaře Konstantina (272 až 285–337) jasnou charakteristiku. Používaly se velmi prosté prostředky, omezená škála barev, vyjádření podstaty velké střízlivostí za pomoci světla a jasné oddělení od naturalistické estetiky své doby. Toto se objevovalo ve tvářích namalovaných podle stylu portrétů mumii z Fajjúmu. Jejich veliké oči byly víc než symbol. Staly se propojením s Božím královstvím. Naopak tváře v katakombách nebyly kultickými obrazy, nebyly uctívány, neboť nereprezentovaly Krista a Pannu Marii a tudíž zůstaly ve sféře symbolu. Posvátný obraz nemohl a nedokázal tuto mez překročit, protože církve ještě nevypracovala tajemství vtělení. To se objeví až na prvních koncilech.³⁴ V umění, které vzniklo v katakombách však můžeme najít nejen základní princip církevního umění, ale také obecné rysy jeho vnější podoby.³⁵

Když v roce 313 povýšil římský císař Konstantin (vládl 306 – 337) křesťanství na jedno ze státních náboženství, církve považovala za nezbytné zásadně změnit funkci

³² USPENSKIJ, L. A., SACHROV, J. N. *Ikona – okno do věčnosti*. s. 62-63.;

ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. s. 42-43.

³³ GOMBRICH, H., Ernst. *Příběh umění*. s. 129.; ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. s. 43

³⁴ SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. s. 21.

³⁵ USPENSKIJ, L. A., SACHROV, J. N. *Ikona – okno do věčnosti*. s. 63-64.

obrazů, způsob a prostředí jejich uplatnění. Církev z nastalé situace vyvodila důsledky a uznala jak římský zvyk zbožňování císaře, tak veřejné konání křesťanské bohoslužby. Tím zároveň i potvrdila roli umění v životě křesťanů.³⁶ Tato doba přinesla církvi mír, obrácením císařů a díky přílivu nových křesťanů započala tvorba, jenž bude určovat umění v následujících staletích. V Konstantinopoli a v Římě nabírá tak umění jiný obsah: stává se odrazem Boží všemohoucnosti.³⁷

Pokud na počátku 4. století došlo k tomu, že si křesťanské umění osvojilo formy umění císařského, teď se směr obrací. Konstantinopol zaujala výhodnou polohu mezi Východem a Západem a stala se politicky i hospodářsky hlavním bodem moci nového císařství i nového umění - křesťanského svojí podstatou, helénistického a orientálního díky svým kořenům a zároveň díky tomu vzniká umění byzantské. V Konstantinopoli se spojily vlivy starověku a vytvořil se umělý jazyk. Tento proces potrvá dvě stě let, až do vlády Justiniána (527 – 567). Až pak najde posvátný obraz svojí definitivní formu. Z helénismu, z Alexandrie a z řeckých měst přijme antickou krásu - harmonii, cit pro míru, grácii, rytmus, eleganci a půvab. Z Východu, Antiochie a z Jeruzaléma obraz přijme čelní pohled, realistické a portrétní rysy. Toto umění naopak neslo historický realismus, někdy až naturalistický a hrubší (např. *Rabulovo evangelium*).³⁸

Doba 4. a 5. století byla nejen zlatým věkem otců církve a mnišství, ale také dobou uctívání svatých a míst jejich mučednictví. Po celém Východě se začaly konat poutě, zejména v Palestině, a byly velmi oblíbené. Na poutních místech došlo k rozvoji řemeslné výroby plaket, lamp, ampulí zdobených obrazy světce nebo křesťanskými symboly. Tyto předměty neměly pro poutníky jen upomínkový efekt, ale především v nich byla přítomna ochranná síla světce.³⁹ Ikona byla natolik důležitá, že mohla předsedat hrám na hippodromu nebo pochodovat do bitev v čele armád⁴⁰. Ikona byla k vidění v ložnicích,

³⁶ BABIC, Gordana. *Ikony*. s. 3.

³⁷ SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. s. 21.

³⁸ USPENSKIJ, L. A., SACHROV, J. N. *Ikona – okno do věčnosti*. s. 75.; SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. s. 22.

³⁹ SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. s. 25.

⁴⁰ Například během velké obléhání Soluně v roce 626 uspořádal patriarcha Sergij kolem hradeb procesí, v jehož čele se nesly obrazy Krista a Panny Marie. Barbaři odvraceli hlavy, aby unikli pohledu na neporazitelnou Bohorodičku.

před obchody, na tržištích, na knihách, oděvech, na kuchyňském nádobí, na špercích, vázách, na hradbách, pečetích, vozila se na cesty, věřilo se, že umí mluvit, plakát, krvácet, putovat přes moře, létat vzduchem nebo se objevovat ve snu. Tento zvyk byl ale kněžími odsuzován – oškrabovali ikony a kousky nechávali padat do posvátných nádob, míchali je s eucharistickými způsoby, jako by chtěli posílit skutečnou přítomnost zázračnou přítomností ikony.⁴¹

Rozšíření kultu v lidové zbožnosti vedlo k nepřátelství a konfliktu s obrazoborci v 8. století. Příčiny obrazoborecké krize byly velice složité a zmiňuje se o nich například Jan z Damašku.⁴²

Život Jana z Damašku⁴³ (kolem 650 – 750) a jeho dílo spadá do období první vlny ikonoklasmu. Janova literární tvorba vysvětluje a obhajuje ortodoxii (zejména závěry IV. všeobecného sněmu v Chalkedónu z roku 451). Do dějin ikonoklasmu se nesmazatelně vepsaly jeho tři *Obranné řeči proti těm, kdo odmítají svaté obrazy*.⁴⁴

Kniha začíná citátem, který popisuje neblahé události, kdy bezbožný Anastasios se uzurpátorsky zmocnil patriarchátu a podřídil církevní záležitosti zájmům světské moci. V té samé době vládl Lev III. Isaurský (716-741), který se lačně chopil obrazoboreckého bludu a okamžitě usiloval o stržení a spálení svaté ikony Krista. K této události došlo v létě roku 726 a představovala symbolický počátek obrazoboreckého běsnění, které trvalo více než jedno století a zachvátilo celé východní Středomoří. Po Lvu III. nastoupil na trůn jeho syn Konstantin V. (741 – 775) a ten zahájil nekompromisní postup proti uctívání obrazů. Docházelo k ničení svatyní, strhávaly se chrámy a bílily se vápnem, poněvadž na nich byly namalovány svaté obrazy. „*Uctívání ikony Krista, Bohorodičky a svatých byly házeny do ohně, seškrabány nebo přemalovány. Pokud byly v chrámech*

⁴¹ BESANÇON, Alain. *Zakázaný obraz: Intelektuální dějiny obrazoborectví*. s. 110.

⁴² BESANÇON, Alain. *Zakázaný obraz: Intelektuální dějiny obrazoborectví*. s. 109-114.

⁴³ Celý svůj život strávil na Blízkém východě, nejdříve v Damašku, hlavním městě umájjovského chalífátu, kde se narodil do vysoko postavené syrské křesťanské rodiny, poté v Palestině.

⁴⁴ Jan z Damašku. *Řeči na obranu obrazů*. s. 14-15.

namalovány stromy, ptáci, zvířata, zvláště dábelské jízdní a lovecké výjevy nebo scény z divadel a hippodromů, byly tam šetrně ponechávány a pečlivě opravovány.“⁴⁵

Na straně císaře stály ozbrojené síly a na straně ortodoxie zejména mnišstvo a prostý lid. Za panování Konstantina V. byl do Hierieie roku 754 svolán ikonoklastický sněm, který odsoudil úctu k ikonám, a vypuklo krvavé pronásledování ikonodůlů. První vlna ikonoklasmu (726/730 – 787) skončila za regentství Ireny, vdovy po Lvu IV. V roce 784 usedl na konstantinopolský stolec patriarcha Tarasios (784 – 806) a svolal do Nikáie ikonodůlský sněm, jenž byl později uznán za všeobecný. Roku 815 proběhl druhý ikonoklastický sněm a to v chrámu Boží Moudrosti, který zrušil závěry předchozího sněmu a prohlásil za platná ustanovení hieriejské synody z roku 754, tzn. že jediný pravý obraz Boha je člověk, který s pomocí Boží dosáhl podobnosti s Bohem.⁴⁶ Druhá vlna ikonoklasmu (815 – 843) skončila vítězstvím ortodoxie 11. března 843 – tehdy se konal mohutný průvod mnichů nesoucích ikony do chrámu Boží Moudrosti. Ikonoklasté vystupovali proti úctě k obrazům, v níž viděli porušování starozákonních příkázání.⁴⁷ Ikonodůly pak obviňovali především z oddělování božství od Kristovy tělesnosti.⁴⁸

Svatý Jan z Damašku prosadil hlavní teze v oblasti uctívání obrazů a předně upozornil na spojení Ježíšových přirozeností, které umožnilo zobrazit Kristovo lidství bez nebezpečí popření božství (tzv. *communicatio idiomatum*). Dále argumentoval - co je pro vzdělané křesťany písmo, to je pro prosté lidi věřící obraz.⁴⁹ Stejným způsobem reagoval už jeho předchůdce papež Řehoř Veliký (540 – 604), který společně s dalšími církevními autory šířili didaktickou úlohu vyobrazení pro heslem „*Pictura est laicorum skriptura*“ (Obraz je písmem laiků).⁵⁰ Nakonec Jan připomněl, že při zobrazení se neklaníme malbám a znázorněním, ale osobám, které jsou namalovány. Nejedná se proto o kult obrazů, ale o úctu k zobrazenému.⁵¹

⁴⁵ Jan z Damašku. *Řeči na obranu obrazů*. s. 12.

⁴⁶ Jan z Damašku. *Řeči na obranu obrazů*. s. 31.; SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. s. 30-36.

⁴⁷ Nanejvýš snesli symbol kříže. Snažili se budít zdání pravověrnosti, návaznosti na Písmo, tradici, učení Otců a na závěry šesti všeobecných sněmů.

⁴⁸ Jan z Damašku. *Řeči na obranu obrazů*. s. 29-30.

⁴⁹ SUCHÁNEK, Drahomír; DRŠKA, Václav. *Církevní dějiny: antika a středověk*. s. 181-182.

⁵⁰ ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 2.

⁵¹ SUCHÁNEK, Drahomír; DRŠKA, Václav. *Církevní dějiny: antika a středověk*. s. 181-182.

Smysl ikony byl patrný až z jejího zařazení do liturgie. Prostor chrámu představoval nebeskou svatyni a byl završen kupolí s obrazem Krista Pantokratora obklopeného anděly a společenstvím svatých. Na to, aby se obraz mohl stát součástí liturgie, musel být v jistém smyslu trojrozměrný. To, co zobrazoval, muselo být hluboce zakořeněno ve skutečných dějinách.⁵²

Vraťme se ale ještě nyní zpět ke koncilu v Nikáji roku 787. Tento koncil ikonoklasmus odsoudil a papež Hadrián I. jeho závěry přijal. Akta koncilu byla přeložena do latiny a roku 789 je papež poslal Karlu Velikému. Ten však s papežovým stanoviskem zcela nesouhlasil a zaujal k uctívání obrazů celkem rezervovaný postoj. Jeho postoj nezakazoval obrazy, ale spíše omezoval jejich uctívání. Karlovo stanovisko podpořila i synoda biskupů ve Frankfurtu, která roku 794 odmítla „adoratio et servitus“ k obrazům a své myšlenky důkladně rozpracovala v *Capitulare adversus synodum*.⁵³ Karel Veliký v reakci na papežův postoj dal kolem roku 790 sepsat svým teologům spis proti východnímu způsobu uctívání obrazů. Tento spis je známý pod názvem *Libri Carolini sive Caroli Magni Capitulare de imaginibus* a v roce 794 ho Karel Veliký zaslal do Říma. V pozadí tohoto spisu ctíme ohlas dobové polemiky mezi západními a řeckými teology. Autorem spisu byl pravděpodobně Theodulf z Orleánsu⁵⁴, který byl velkým znalcem problematiky obrazů, zejména pak umělecké estetiky relativizující nároky kultovního obrazu. Podle *Libri Carolini* měla zobrazení trojí funkci: Za prvé byl obraz písmem nevzdělaných – *skriptura laicorum*, za druhé měly obrazy připomínat památku samotného Boha a světců, ovšem neměly ho ztělesňovat, jak tvrdili teologové Východu a za třetí měly obrazy zkrášlovat dům Boží. V této tradici pak Západ pokračoval.⁵⁵ Herbert Kessler ve své knize také hovoří o *Libri Carolini* a zpochybňuje legitimitu

⁵² Jan z Damašku. *Řeči na obranu obrazů*. s. 125-141.

⁵³ ROYT, Jan. *Obraz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 12. Je pravděpodobné, že stanovisko synodálů bylo ovlivněno i nerozlišením řeckých pojmů proskynésis (uctivé klanění) a latreia (úcta v plném slova smyslu) v překladu nikájských dokumentů, ve kterém jsou oba tyto pojmy vyjádřeny tímž latinským výrazem adoratio.

⁵⁴ Theodulf sám objednal mozaikovou výzdobu konch kaple v St. Germigny-des-Prés, kde odmítl ty postavy a scény, které by mohly svádět k modloslužebnictví.

⁵⁵ ROYT, Jan. *Obraz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 12-14.; SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. s. 38-41.; USPENSKIJ, L. A., SACHROV, J. N. *Ikona – okno do věčnosti*. s. 122-123.

antropomorfního zobrazování Boha v reakci na kánony ikonofilního druhého koncilu v Nikáii (787).⁵⁶

Spor o uctívání obrazů, který se zdál být již vyřešený, povstal znovu za Ludvíka Pobožného (814-840) a to díky dopisu byzantských císařů „obrazoborců“ Michala a Theophila. Byzantští císaři se na Ludvíka obraceli jako na rozhodčího v otázce o uctívání obrazů. Císař pověřil rozhodnutím synodu, která se konala se svolením papeže Eugenia na podzim roku 825. Byl vydán dokument nazvaný *Libellus*, v němž bylo odsouzeno odmítání obrazu, ale i jeho uctívání.⁵⁷

Dalším významným obdobím bylo i velké církevní schizma z roku 1054, které definitivně oddělilo rituální a teologický život dvou částí křesťanstva. Zároveň od roku 1095 započala expanze Západu v křížáckých válkách. Z hlediska výtvarného umění na Západě představovala klíčové období léta 1204-1261, kdy se křížákům podařilo dočasně ovládnout Konstantinopol⁵⁸. K nejtěsnějšímu kontaktu mezi uměleckými tradicemi pravoslavného Východu a katolického Západu došlo právě díky křížáckým tažením. Křížáci po návratu přiváželi s sebou na Západ (do katolické Evropy) ve větším rozsahu i byzantské výtvarné umění. Zejména po roce 1204, kdy byla Konstantinopol dobytá, bylo přivezeno značné množství významných ostatků, které západní křesťany fascinovaly. Doprovázely je relikviáře a také ikony. Přesto, že se mariánské ikony jednotlivě nacházely na Západě (mimo Řím) už dříve, bylo zřejmé, že teprve od 13. století se médium deskového obrazu v katolické Evropě prosadilo a rozšířilo natolik, že zde začaly působit i malířské dílny.⁵⁹

Na počátku 16. století nastala krize posvátného obrazu, která dokonce vyústila v otevřený konflikt. Došlo k tomu v případě pouti ke Krásné Panně Marii v Řezně.⁶⁰ O tom, co bylo příčinou sporu svědčí dřevorez z roku 1519, jehož autorem byl Michal Ostendorfer. Na dřevorezu je patrný chrám v Řezně, v jehož předsíni je zavěšeno velké

⁵⁶ KESSLER, Herbert. *Ani Bůh ani člověk*. s. 14.

⁵⁷ ROYT, Jan. *Obraz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 12-15.

⁵⁸ **Konstantinopol** – původně Byzantion, ve slovanských jazycích Cařihrad, po dobytí Turky Istanbul.

⁵⁹ BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost: Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. s. 117-118.

⁶⁰ BELTING, Hans. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. s. 505-509.

množství votivních předmětů. Na sloupu stojí plastika Madony a na něm je možné vidět stejně jako v předsíni pověšené votivní dary. Formy lidové úcty k obrazu Krásné Panny Marie v Řezně podráždily reformátory a dokonce i samotného Albrechta Dürera. Se stejnou skepsí v lidovém kultu se můžeme setkat i u nás – zejména pak v Rovné u Kájova. Zde roku 1466 na svátek sv. Jana Křtitele vydal Hilarius Litoměřický zákaz lidové úcty ke stopám sv. Wolfganga. Zákaz stanovil, že v souladu s církevním právem nesmí být na polích oltáře a zdejší zázraky jsou pouze znamením ďábla, protože sv. Wolfgang v Čechách nikdy nebyl. Hilarius se snažil najít vysvětlení, které by jasně ukázalo, že zvláštní útvary ve skále nejsou od otisků jeho nohou, ale že byly způsobeny kořeny jehličnatých stromů. Katolická církev byla tedy k lidovému kultu velice přísná a bděla nad čistotou víry, ale zároveň prokazovala i jistou zdrženlivost, neboť Wolfgangův kult se z Kájova nevytratil, ale byl pouze přenesen do místního kostela, kde byl světci zasvěcen oltář.⁶¹

Krise posvátného obrazu byla překonána až na tridentském koncilu. XXV. zasedání koncilu se konalo 3. a 4. prosince roku 1563 a zabývalo se úctou k ostatkům a k *sacrae imagines* – svatým obrazům. Z jednání koncilu vzešel dekret *De Invocatione, veneratione, Reliquiis Sanctorum, sacris imaginibus*, kde hned v úvodu je úcta k obrazům odůvodněna poukázáním na hlubokou církevní tradici.⁶² Dále se dekret věnuje i způsobům úcty k obrazům.⁶³ Je evidentní, že tridentský koncil již rozlišil pojmy *adoratio* a *veneratio*, což byl určitě posun oproti praxi ve středověku, která byla zformulována poprvé v *Libri Carolini*, jak jsme si již ukázali v předchozích odstavcích.

⁶¹ ROYT, Jan. *Obraz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 10-11.

⁶² ROYT, Jan. *Obraz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 11. citace: „Svatý koncil nařizuje všem biskupům a ostatním, kteří na sebe berou starost a úkol poučovat, aby dle zvyklosti všeobecné a apoštolské církve, přijaté od dob prvotního křesťanského náboženství, dle jednomyslného myšlení svatých Otců a dekretů svatých koncilů bedlivě poučovali věřící především o přímlově světců, o jejich vzývání, o úctě kterou požívají relikvie, a o řádném zacházení s obrazy...“

⁶³ ROYT, Jan. *Obraz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 11. citace: „...Obrazy Krista, Bohorodičky a jiných svatých máme mít a uchovávat především v kostelích a prokazovat jim povinnou poctu a úctu. Má tomu být ne proto, že lidé věří, že je v nich božskost či moc, pro niž je třeba je uctívat, nebo proto, že od nich máme něco žádat, či proto, že do obrazů má být vkládána důvěra, jak se stávalo u pohanů, kteří vkládali svou naději do model, ale proto, že úcta, která je jim prokazována, se vztahuje na vzory, které obrazy představují a před nimiž smekáme nebo klesáme, klaníme se Kristu a uctíváme svaté, jejichž podobu obrazy nesou. Tak to bylo stanoveno dekrety koncilů, zvláště pak druhého nikájského koncilu, proti obrazoborcům.“

V dekretu o obrazech nenajdeme žádné jednoznačné formulované zákazy nebo příkazy. Tridentský dekret se podle Jana Royta odvolával k raně křesťanské praxi uctívání obrazů a odmítal nesprávné způsoby úcty k nim. Ale praktická lidová zbožnost byla ve vztahu k milostným obrazům s tímto dekretem v přímém rozporu. Pravidla vyřčená koncilem dala základ nové religiózní ikonografii, která stála v protikladu k humanistické tradici ikonografie renesančního umění.⁶⁴

Otázkou legitimacy zobrazování Boha ve středověkém vizuálním umění se zabývá i Herbert Kessler, který se primárně zaměřil na období kolem roku 1100⁶⁵, přičemž vychází z intelektuálního zázemí doby 8. a 9. století. V jádru knihy je nejdůležitější problematikou vzájemná interakce textu a obrazu, kterou Kessler demonstruje na dvojverší *Nec Deus est nec homo*. Na jedné straně se jedná o vztah mezi obrazem a titulem a na druhé straně o teologický diskurz o obrazech. Dvojverší *Nec Deus est nec homo* poukazuje na dvojí přirozenost zobrazovaného, která je obsažena implicitně i v obraze samotném. Dvojverší se postupně stává atributem zobrazení. Podle Kesslera teologická debata dokazuje, že: „*Obraz a text fungují jako nástroje k celistvému meditativnímu nahlížení na materii, která zprostředkovává setkání s Bohem, a úloha dvojverší v rámci vizuálních zobrazení taky byla více či méně přímou reakcí na teoretický diskurz o obraze.*“⁶⁶ Dvojverší ve své původní podobě zní:

Nec Deus est nec homo, praesens quam cernis imago,

Sed Deus est et homo quem sacra figurat imago.

Není to ani Bůh ani člověk, kterého rozpoznáváte v přítomném obraze,
ale Bůh a člověk, jehož posvátný obraz zpodobňuje.⁶⁷

⁶⁴ SUCHÁNEK, Drahomír; DRŠKA, Václav. *Církevní dějiny: novověk*. s. 153.; ROYT, Jan. *Obraz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 11-12.

⁶⁵ Doba kolem roku 1100 je momentem, kdy se ikonofilní pozice, které stanuly na názoru, že popření zobrazení Krista znamená zpochybnění jeho Vtělení, se stává běžným přesvědčením. Proto navzdory této skutečnosti zůstává otázka legitimacy zobrazování Krista nadále aktuální. Jako důkaz můžeme použít teologické spisy, tak i koherentní dochovaná vyobrazení, která jsou doprovázena *titulem, dvojverším - Nec Deus est nec homo* (Není to ani Bůh ani člověk). Právě tato slova v sobě výstižně formují středověkou teorii obrazu.

⁶⁶ KESSLER, Herbert. *Ani Bůh ani člověk*. s. 12-16.

⁶⁷ KESSLER, Herbert. *Ani Bůh ani člověk*. s. 28.

Tento distichon *Nec Deus nec homo*, byl jedinečnou ukázkou dlouhé tradice, kdy byla slova vkládána do obrazů. Vrchol nastal roku 1100 a dodnes máme dochována písemná svědectví v obrazových kontextech, která vychází ze Starého zákona a křesťanských textů. Toto bylo doloženo v narativních scénách, v ikonistických zobrazeních i v uměleckých ztvárněních, které byly realizovány různými výtvarnými prostředky (malba, iluminace rukopisu, práce s kovem, sochařství). Distichon se objevoval v dílech, jež pocházela například z Itálie, Španělska, Německa, Francie, údolí Maasy a dokonce i z Islandu. Kesslerova kniha se dokonce zaměřuje i na samotná vizuální zobrazení. V chronologickém pořadí zkoumá dochované a zdokumentované příklady materiálních obrazů, které jsou doprovázeny již zmíněným distichonem.⁶⁸

Středověkou teorií obrazu, podle Kesslera, přivádí k jejímu jádru právě distichon *Nec Deus nec homo* a určitým způsobem spojuje umění a teologii. Nejstarší záznam dvojverší se objevuje v jediném dochovaném manuskriptu z díla Baudriho z Bourgueil⁶⁹ (Vatikán, *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Cod. Reg. Lat. 1351, fol. 72r). Tento dokument pochází z roku 1096.⁷⁰ Se stejným distichonem *Nec Deus nec Homo* se setkáváme i o století později, přesně mezi léty 1285 až 1292, kdy ho Durandus⁷¹ uvedl ve svém díle *Rationale divinorum officiorum*. Durandův zájem o obrazy a jejich teorii byl spíše praktický než teologický, ale nás spíše zaujme, že ve svém traktátu „*De picturis et cortinis et ornamentis ecclesiae*“ citoval velkého propagátora obrazů papeže Řehoře Velikého. Durandus v návaznosti na papeže popsal také tři základní způsoby vyobrazování Boha v kostelích: Bůh je zobrazován jako Ježíšek držený svou matkou, nebo v jesličkách, poté i na malbách i sochách Ukřižování a v nebesích – buď ve výjevu Nanebevstoupení nebo na nebeském trůně. Durandus kladl důraz na to, že tato zobrazení

⁶⁸ KESSLER, Herbert. *Ani Bůh ani člověk*. s. 28-29.

⁶⁹ Baudri se narodil přibližně mezi léty 1045 až 1046. Roku 1079 se stal opatem benediktinského kláštera v Bourgueil a v roce 1107 byl jmenován arcibiskupem města Dol-de-Bretagne. Zemřel v roce 1130.

⁷⁰ Nejstarší obrazové ztvárnění disticha odpovídající Baudriho rukopisu můžeme najít v cyklu na pravé stěně kostela Santa Maria Immacolata v Ceri, severně od Říma. Druhé nejstarší umístění disticha pochází rovněž z Itálie – je jím Porta dei mesi ferrarské katedrály San Giorgio, datováno mezi léta 1135-1140. V současnosti bychom tento portál našli v Museo della Cattedrale

⁷¹ Durandus ze Saint Pourcain (1270 -1334) byl francouzský biskup, teolog a filozof, který stál v opozici k myšlenkám T. Akvinského.

byla povolena (oproti takovým symbolům, jako je například Beránek). Dvojverší dokonale shrnuje podstatu středověké teorie obrazu.⁷²

Na závěr můžeme říci, že dvojverší *Nec Deus nec homo* se vynořuje v proměnlivé atmosféře, má rozsáhlou historii a především teorii obrazu redukuje na její podstatu a předkládá ji ve formě rébusu. Ten bývá samotným mystériem křesťanské *oikonomie*. „*To, na co člověk nahlíží tělesným zrakem (cernis), je pouze zavádějícím a částečným zastoupením pravého Boha, jehož božství můžeme pochopit pouze skrze víru.*“⁷³

To, co odlišuje křesťanské obrazy od pohanských model je právě zobrazování dvojí přirozenosti Krista.⁷⁴

2.1 Způsoby šíření svatých obrazů

2.1.1 Středověk a renesance

Jak již bylo řečeno výše, papež Řehoř Veliký (540 – 604) propagoval didaktickou úlohu vyobrazení a připomínal těm, kdo měli námitky proti všem obrazům, že mnoho věřících neumí číst ani psát a má-li si jim dostat učení, jsou pro ně tyto podoby nesmírně důležité.⁷⁵ Jan Royt ve své knize informuje, že „*k tomuto účelu nejlépe sloužily obrázkové rukopisy typu Biblia pauperum.*“⁷⁶ *Biblia pauperum* (Bible chudých) je latinský název bible, která je určena pro chudý, prostý a negramotný lid, který neznal písmo. Proto v těchto biblích převládají obrázky nad písmem.⁷⁷ *Biblia pauperum*⁷⁸ je zároveň i název pro rukopisné knihy ze 14. a 15. století.⁷⁹ Tyto rukopisy však byly velmi nákladné.

⁷² KESSLER, Herbert. *Ani Bůh ani člověk*. s. 28-45.

⁷³ KESSLER, Herbert. *Ani Bůh ani člověk*. s. 63.

⁷⁴ KESSLER, Herbert. *Ani Bůh ani člověk*. s. 130.

⁷⁵ GOMBRICH, H., Ernst. *Příběh umění*. s. 135.

⁷⁶ ROYT, Jan. *Obraz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 281-282.

⁷⁷ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. s. 46.; *Stránky Biblia pauperum*. In: *Das grosse Kunstlexikon von P.W. Hartmann* [on-line].

Dostupné z URL: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_1107.html [cit. 2020-2-13].

⁷⁸ Jejich vznik se datuje na konec 13. století. Obsahem *Biblia Pauperum* jsou většinou náměty ze Starého zákona, které jsou předobrazem Nového zákona. Dále také vysvětlují význam Ježíšových skutků.

⁷⁹ *Stránky Artslexikon* [on-line].

Dostupné z URL: http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Bible_chud%C3%BDch [cit. 2020-2-13].

Vyhotovovali je iluminátoři v klášterních nebo královských skriptoriích a byly určené pro bohatou šlechtu a duchovní, kteří písmo znali.⁸⁰ V knihovně Západočeského muzea v Plzni jsou uloženy stovky fragmentů pocházející z *Biblia Pauperum* ze střední Evropy ze 14. století a jsou psané latinsky. Dva z těchto fragmentů jsou k dispozici na webových stránkách⁸¹.

Do éry středověkého umění střední Evropy patří i jeden speciální druh obrazů, který má své kořeny ve 14. a 15. století. Jedná se o tzv. *Andachtsbild*. Dnes se tento termín používá hlavně k označení díla pro individuální, soukromou zbožnost a jeho zajímavost tkví i v jeho vhodných rozměrech a formování.⁸² Tento druh obrazu měl vzbudit u diváka výjimečný citový náboj a donutit ho změnit svůj život k mravnosti. Z tohoto důvodu se označuje také jako devoční. Tento pojem se zakořenil v německém novověkém umění ve 20. letech 20. století a je pro něj příznačné, že se tento odborný termín „nepřekládá“. Dva němečtí historici umění, Erwin Panofsky (1892-1968) a Wilhelm Pinder (1878-1947) si přáli nějakým způsobem vymezit tuto odlišnost středověkého obrazu v porovnání s novověkým uměním a modernou.⁸³ Oba znalci chápali, že „*středověký obraz nebyl určen ke stejnému typu estetického vnímání, definovanému především nezaujatostí a odstupem, jako obraz novověký a moderní.*“⁸⁴ Bartlová říká, že podle těchto dvou historiků umění bylo jednoznačné, že tato odlišnost nějak souvisí s funkcí obrazu v křesťanství, a tak navrhli řešení: „*zvláštní vztah recipienta k tomuto určitému druhu středověkého obrazu podle nich spočíval v nadstandardní a nábožensky motivované citové angažovanosti diváka.*“⁸⁵ Vymezili tedy skupinu obrazů, které takový vztah předpokládaly a záměrně je nazvali *Andachtsbild*. Skupina *Andachtsbild* je jasně funkční

⁸⁰ ROYT, Jan. *Obraz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 281-282.

⁸¹ Stránky ZIMMERMANNOVÁ, Marie. *Biblia pauperum – Bible chudých*. [on-line]. Dostupné z URL: http://www.cestykatecheze.cz/_d/1102-27-Biblia-pauperum-Krest-Jezisuv.pdf [cit. 2020-2-13].; *Biblia Pauperum*, uloženo v knihovně ZČM v Plzni, Signatura 510 A 011, materiál pergamen, velikost 14,8x8,3 cm.

⁸² BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost: Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. s. 102.

⁸³ SCHADE, Karel, *Ad excitandum devotionis affectum*. Weimar, 2001.; NOLL, Thomas, *Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter*. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67, 2004, s. 297-328.

⁸⁴ BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost: Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. s. 210.

⁸⁵ BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost: Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. s. 210.

a nemůžeme do ní zařazovat díla na základě tématu, ikonografie, motivů nebo formy, nýbrž jen se zřetelem na drobné rozměry, které naznačují používání obrazu v privátní situaci. V češtině však místo pojmu drobná devoční grafika raději používáme výraz svaté obrázky.⁸⁶

Vývoj devočního zobrazení souvisel i s rozvojem poutí. Z několika příkladů⁸⁷ víme, že poutníci si z Říma odnášeli malé obrázky Veraikonu, malované většinou na pergamentu nebo papíře. Jedna z takových památek existuje i u nás ve svatovítském pokladu v Praze.⁸⁸ Po vynálezu knihtisku (kolem 1440) začala grafika sloužit k šíření mariánského kultu i kultu světců. V českých sbírkách proto můžeme nalézt řadu pozdně gotických, ručně kolorovaných dřevořezů s devočními nebo poutními motivy⁸⁹. Na dřevořezech se nejčastěji objevovali svatí ochránci v pestrých životních situacích např. sv. Roch, sv. Šebestián, sv. Antonín poustevník s magickým Tau na hábitu jako ochránci proti moru, sv. Anna – patronka rodiny, sv. Kryštof a Tři králové – ochránci na cestách, sv. Barbora – patronka dobré smrti, sv. Kateřina – patronka filozofů, sv. Florián – ochránce proti ohni, vyobrazení Panny Marie, světců a světic, ke kterým poutníci putovali. Objevily se i grafiky s tzv. Délkou Kristovou a tzv. Dopisy z nebe. V Německu byly velice populární náměty malého Ježíška s Arma Christi, které se ukazovaly v Norimberku v 15. století při slavnostech ostatků utrpení Páně. V tomto období se objevily i náměty Kristova srdce, Panny Marie Klasové, Panny Marie Ochránitelky, pašijové a mystické náměty.⁹⁰

Otcem devoční grafiky byl kazatel sv. Bernardin Sienský (1350-1444). Podle známé legendy, „*lidé pod dojmem jeho kázání zničili stoly na kostky a jiné hry, což zavdalo podnět ke stížnosti jednomu stolaři, neboť se domníval, že přijde o obživu. Sv. Bernardin ho však napomenul, vzal kružidlo a vykroužil na desku stolu kruh, do něhož nakreslil*

⁸⁶ BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost: Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. s. 211.

⁸⁷ PUJMANOVÁ, Olga. *Madona Ara coeli a Veraikon v Praze*. *Umění XXXX*, 1992. s. 240-265.

⁸⁸ Na pozdně gotickém vyobrazení poutníků jsou vidět malé veraikony upevněné na jejich kloboucích (např. Mědiryt Lukáše z Leydenu z roku 1508).

⁸⁹ Jejich přehled nám podává Zdeněk Tobolka v publikaci *Tisky XV. věku o jednom listu na území republiky Československé* (Praha 1900).

⁹⁰ ROYT, Jan. *Obraz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 282.

slunce a napsal Ježíšovo jméno se slovy: Takové obrázky napříště nedělej.“⁹¹ Jméno Ježíšovo pak věřící malovali na různé materiály nebo vyšivali na látky. Na konci 15. století se vedle techniky dřevořezu prosazovaly i další tiskařské techniky, jakými byl například šrotový tisk (Schrottschnitt) nebo těstový tisk (Teigdruck). Počátkem 16. století přibyla i technika mědirytu, která se později kombinovala s leptem. Mědiryt pak zcela ovládnul grafickou produkci v 16. století. Význačnými tvůrci grafiky byli v 15. století především osobnosti jako Mistr E. S., Martin Schongauer, později i Barthel Beham, Albrecht Dürer, Hans Schäuuffelein a dále rytcí, označující se slovem *Kleinmeister*.⁹²

Rozkvět devoční grafiky naopak zpomalila reformace, protože Luther se zásadně postavil proti úctě k milostným sochám a obrazům. Pozoruhodné však bylo, že zastánci reformace vydávali devoční grafiku s biblickými tématy, které kritizovaly katolickou církev. Dokonce i v Čechách jsme se mohli setkat na konci 18. století s obdobnými obrázky z evangelického prostředí. Svědčí o tom rytina z poličského muzea, na které je zobrazen Luther a Hus s ukřižovaným Kristem.

Jak již bylo řečeno, zásadní změnu přinesl až tridentský koncil, který zasedal s přestávkami v letech 1545 až 1563. Koncil zdůraznil funkci umění při pastoraci, podpořil úctu k Panně Marii a světcům a právě tím přispěl k vydatnému šíření devoční grafiky.⁹³

2.1.2 Baroko

Koncem 16. a počátkem 17. století ovládly evropskou produkci devoční grafiky dílny v Antverpách, které pracovaly pod patronací jezuitů. Mezi nejznámější náležely officíny Wiericxů, Philippa Galleho a jeho synů Cornelia a Theodora.⁹⁴ Na listech z těchto dílen

⁹¹ ROYT, Jan. *Obráz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 282.

⁹² ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 3.

⁹³ ROYT, Jan. *Obráz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 281-282.

⁹⁴ ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 3.

se často vyskytovaly alegoricko-symbolické náměty, opírající se o knihy emblematické⁹⁵ například od Andrea Alciatiho, ale i současnou duchovní literaturu.⁹⁶

V 17. a 18. století existovalo již mnoho typů devočních obrázků. První skupinou byly **malované devoční obrázky**, provedené technikou akvarelu na pergemanu nebo papíře, vzácně i na plátně, dřevěné desce, měděném plechu, hedvábí, rohovině i dokonce slídě (Gilimmerbildchen). Malované obrázky měly svou tradici ve středověkých kodexech a ve volných miniaturách v plenářích. Iluminace kodexů se prováděla výhradně v prostředí klášterů. Augustina Hellová z Doksan, premonstrátská řeholnice, byla v 18. století známou malířkou, která malovala devoční obrázky na pergamen.⁹⁷ Obrázky malované byly často s prořezávaným nebo vypichovaným ornamentem, nebo i kombinací obou - potom tedy můžeme hovořit o tzv. **prořezávaných** (Pergamentschnitt, Papierschnitt), či **vypichovaných** (Nadelschnitt) **krajkových obrázcích** (Pergamenspitze, Papierspitze, Spitzenbilder). Vzácně měl krajkový obrázek podobu vějíře (Spitzenschnittfächer). Specifickou formou byly tzv. párové prořezávané krajkové obrázky (Doppelschnitt), dva symetricky ornamentálně zdobené obrázky s tematicky příbuznou malbou ve středním medailonu, která mohla mít i formu tzv. „duchovních rukou“, modlitba byla pak vypsána na jednotlivých prstech. Občas se můžeme setkat i se symetrickými vystřihovanými obrázky (Scherenschnitt) nebo tzv. zastrkávacími obrázky (Einsteckbildchen) s tematikou velikonoční a svatodušní. Raritou byly obrázky, jejichž námět nebo ornamenty byly tvořeny miniaturně napsaným textem modlitby (Carmina figurata, mikrographischen Bildes, Rebusbild). Okraje těchto uvedených obrázků mohly být

⁹⁵Stránky Artslexikon [on-line]. Dostupné z URL:

<http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Emblematika> [cit. 2020-2-13]. Emblematika – zvláštní obrazový umělecký druh, který vede k povznesení a poučení. Má informační charakter. Emblematika zažívala rozkvět v době baroka a manýrismu a to v letech 1530-1650 a oblíbená byla až do 2. poloviny 18. století. Emblémy se zveřejňovaly v knižní podobě. Základní kniha *Emblematum liber* byla od A. Alciatiho. Ten ji doporučoval jako vzorník pro umělecké řemeslníky. Kniha byla natolik oblíbená, že vycházela ještě v roce 1781, kdy byly vytištěno 125 vydání.

Emblematikou se zdobily užitkové předměty – nábytek, tapiserie, kamna, nádoby, apod. a dokonce se uplatnila i v nástrojných malbách nebo štukové dekoraci.

⁹⁶ ROYT, Jan. *Obraz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 283.

⁹⁷ PROCHÁZKA, Karel. *Pohledy do dějin svatých obrázků*. s. 25-26.

obšíváné nebo zdobené portami. Součástí tzv. klášterních prací (Klosterfrauenarbeiten) byly i malované a krajkové obrázky.⁹⁸

Během 16. století vznikly tzv. **obrázky sklapovací** (Klappbilder), ale spíše se s těmito druhy obrázků setkáváme až ve století 17. a 18. v souvislosti s grafikami, na nichž z květu vyrůstá polopostava světce. Tato polopostava byla zakryta v jednom bodě přilepeným vystřihovaným květem z papíru nebo pergamenu, který se dal odkrývat.⁹⁹

Mimořádnou skupinu tvořily devoční **obrázky vystřihované** z pergamenu (plátna, barevného hedvábí), jež se aplikovaly na jiný podklad (vzácně též na preparované listy rostlin). Nejvíce se vyskytovaly v tzv. Stammbuchách, památnících z 16. až 18. století. Jejich autoři se stali vyhlášenými, jako například Zuzana Mayerová z Augsburgu (1600 – 1674), kterou pochválil samotný Joachim von Sandrart¹⁰⁰. V Amsterdamu dokonce vyšla v roce 1686 kniha, kde byl návod na tvorbu vystřihovaných obrázků. Tato technika byla velmi oblíbená především v Nizozemí. Pokud byly tyto obrázky sestavovány z několika vystřihovaných součástí, nalepených přes sebe a celek upevněn na barevné či neutrální podložce, šlo o tzv. **kulisový obrázek**.¹⁰¹

Období středověku a renesance nám přineslo i skupinu **vyšívaných obrázků** (Seidenstickerei) na látce, pergamenu, či papíře. Převážně je vyšívaly ženy v klášterním prostředí.¹⁰²

Nejvíce rozšířenou skupinou byly devoční obrázky tištěné několika technikami na různorodých materiálech – bílém i tónovaném papíru, plátně, různobarevném hedvábí, pergamenu, zlaté a stříbrné fólii, na dýze, kůře stromů a dokonce na kokonech bource morušového a vaječné bláně. Tyto obrázky se často kolorovaly, případně byly zlaceny. Zvláštní skupinou byly i **ražené obrázky** (Prägedruck), tvořené v papíru (slepotisky) nebo ve zlaté, stříbrné či cínové fólii (ze skleněné matrice). Od 17. století byly v Augsburgu tištěny obrázky na různobarevné želatině. V 17. a 18. století byly obvykle kolorovány a v 19. století převážně tištěny zlatou barvou. V 17. století dominovaly

⁹⁸ ROYT, Jan. *Obráz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 283-284.

⁹⁹ ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 3-4.

¹⁰⁰ PROCHÁZKA, Karel. *Pohledy do dějin svatých obrázků*. s. 35.

¹⁰¹ ROYT, Jan. *Obráz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 282-285.

¹⁰² PROCHÁZKA, Karel. *Pohledy do dějin svatých obrázků*. s. 38-39

grafickým technikám mědiryty a lepty, nebo kombinace obojího, dále se začala uplatňovat mezzotinta, u pašijových výjevů kombinovaná s kolorováním červenou barvou, která měla napodobovat krev.¹⁰³

K vydání svatého obrázku bylo zapotřebí mít světský souhlas a schválení. Zejména proto se v 18. století objevovala na rytinách zkratka C. P. S.C. M. či C. P. Maj. (s privilegiem Jeho Císařského Majestátu).¹⁰⁴

2.1.3 Novověk

Počátkem 19. století přinesl vývoj drobné devoční grafiky výraznou změnu. Zaprvé tomu bylo proto, že vedle různých požadavků, které přinesl posun v tradičním umění (klasicismus, empír, biedermeier) se objevily i změny ve společenských poměrech, a zadruhé proto, že se v našich zemích projevil rozsah reforem Josefa II., zejména pak reforma Tolerančního patentu, která přinesla svobodu vyznání nekatolíkům. Také byla zrušena řada kostelů, klášterů a poutních míst. Tyto změny ovlivnila i válečná období. Následkem těchto změn došlo k postupnému vymizení tradičních center produkce devoční grafiky. Výteční barokní rytci neměli své nástupce, a tak nastala doba, kdy došlo k rozpadnutí produkce a k celkovému uměleckému úpadku. Zpočátku sice existovala snaha pokračovat v tradici a uhájít dobrou úroveň devoční grafiky, jak dosvědčovaly kvalitní mědiryty, tisky na plátně, krajkové obrázky uložené v katolických a evangelických modlitebních knihách ještě v první polovině 19. století, avšak jen v těsném kruhu některých obdivovatelů. Největší část produkce se úplně podrobila vkusu městských a venkovských vrstev. Z drobné devoční grafiky se záhy stal předmět denní spotřeby a obchodní záležitosti, jak uvidíme později. Už to nebylo jen malé umělecké dílo. Oblíbenými se staly především rytiny, které byly pestře kolorované krycími barvami, dále barevná nebo květinová orámování (ražená krajka, slepotisk) a tzv. porculánové obrázky s bohatou zlacenou výzdobou.¹⁰⁵

¹⁰³ ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 3-5.

¹⁰⁴ ROYT, Jan. *Obraz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 282-285.

¹⁰⁵ SUCHÁNEK, Drahomír; DRŠKA, Václav. *Církevní dějiny: novověk*. s. 339-342.; ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 10.

Počátkem 19. století se vedle mědirytin objevila znovu i technika dřevořezu a dřevorytu. V desátých létech se začala používat litografie, oblíbenou se stala i ocelorytina, dále se používala se mezzotinta, akvatinta, tečkované rytiny a linkovací stroje. Rytiny byly ještě ručně kolorovány a koncem tohoto období se objevil i barvotisk.

Lenka Šmídová informuje o drobné devoční grafice z první poloviny 19. století a říká, že v tomto období se zpracovávala témata ze Starého a Nového zákona (osoby a příběhy) dále postavy oblíbených světců či světic, zemských patronů, milostné obrazy a sochy z poutních míst Čech a z celé Evropy. Zřídka se objevovaly i symbolické náměty v porovnání s barokní produkcí, symbolika se omezila ke ztvárnění Svatého srdce Ježíšova a Mariina, Arma Christi. Začaly se objevovat i vánoční a velikonoční lístky, památky na svaté biřmování, modlitby ve formě dvojlistů, texty a přípisy v češtině a němčině.¹⁰⁶

V Augsburgu, který byl významným centrem distribuce a produkce svatých obrázků, postupně zanikaly stará vydavatelství. V první polovině 19. století zde sice ještě pracovali někteří rytci a vydavatelé, jejichž tvorba je známá z dějin drobné devoční grafiky - jedná se například o mědirytce Aloise a Johanna Schönových, Josefa Geigera, Franze Xavera Gleicha nebo otce a syna Michaela a Petra Gelicha, a mnohá další, ale postupně vše zaniklo.¹⁰⁷

Po zkrachování augsburských dílen se záhy objevilo nové centrum produkce drobné devoční grafiky. Stala se jím Praha, neboť i zde pracovali už od 17. století vynikající a slavní rytci, tiskaři či vydavatelé. Nejen v Praze, ale i v dalších českých městech existovala vydavatelství, která stačila zásobit česká a moravská poutní místa drobnou devoční grafikou. Svaté obrázky se navíc i značně exportovaly do ciziny. Bohužel, postupem času i v českém prostředí došlo k uměleckému poklesu v tvorbě svatých obrázků, a tak jejich činnost skončila kolem roku 1860, kdy jejich produkci začala konkurovat vydavatelství v Rakousku, Švýcarsku, Německu a ve Francii.¹⁰⁸

¹⁰⁶ ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 10.

¹⁰⁷ SPAMMER, Adolf. *Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*. s. 256-258.

¹⁰⁸ ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 11.

Historie svatých obrazů započala v Čechách a na Moravě pravděpodobně v 9. století. V roce 833 za vlády prvního knížete Velké Moravy Mojmíra I., se o tento státní útvar začali zajímat křesťanští misionáři ze Západu a Východu. Roku 845 došlo v Řezně k pokřtění čtrnácti českých knížat a roku 863 kníže Rostislav pozval na Velkou Moravu Cyrila a Metoděje, dva vzdělané bratry z byzantské říše. Tato misie měla zásadní dopad na duchovní a kulturní proměnu.¹⁰⁹ Je dost pravděpodobné, že si oba bratři z byzantské říše, kromě liturgických textů přinesli i obrazy, které sloužily jako jednoduchý a srozumitelný způsob sdělování evangelií.¹¹⁰ Na Východě byly v oblibě mariánské obrazy, proto je možné, že s sebou bratři přinesli kopii obrazu Matky boží.¹¹¹

¹⁰⁹ ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. s. 8.

¹¹⁰ CHARVÁTOVÁ, Eva. *Svaté obrázky, Čechy a Morava*. s. 7.

¹¹¹ ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. s. 8.; ŠKRDLOVÁ, Jarmila. *Stručný přehled dějin českého výtvarného umění a architektury*. s. 12-14.

3 SVATÝ OBRÁZEK JAKO KULTURNÍ FENOMÉN

Pojmem posvátného obrazu (*imago sacra*) může být označeno jakékoliv dílo v prostoru chrámu či kostela. Pod tento pojem se dají zahrnout obrazy i sochy s náboženským významem. Pokud jsou tyto obrazy a sochy veřejně uctívány, říká se jim kultovní obrazy (*Kultbild*). Jan Royt říká, že „zázračné (*imago miraculosa*) a milostné (*imago gratiosa*) sochy a obrazy mají formu devočního, respektive duchovního obrazu a bývají také zahrnovány do skupiny tzv. *religiózních obrazových předmětů (Bildergegenstände)*.“¹¹² Obraz se stane zázračným v případě, pokud projevuje milosti různého charakteru, například uzdravení, záchranu života při neštěstí a podobně.

Prostřednictvím barokních obrazů a grafiky, které zobrazují Krista, Pannu Marii, světce a milostné obrazy, sochy, relikvie i v barokní hagiografické či poutní literatuře, se setkáváme s pojmem *vera effigies (Wahre Abbildung, pravé vyobrazení)*.¹¹³ Tímto způsobem se označují zobrazení devočního (kultického) charakteru. Jedná se o potvrzení vnější obrazné a kultovní autenticity devoční kopie. Devoční charakter obrazu nebo sochy byl zdůrazňován dotýkáním s originálem (či s autentickou relikvií) a přitom se věřilo, že se tak z originálu přenáší na kopii jeho *sacrum (imago attingit)*. Dotýkání (*attacus*) se tak dělo přímo prostřednictvím kontaktu kopie a originálu. U grafiky dotýkání probíhalo skrz roušku z řídké gázy, jenž se pak upevnila na vyobrazení pomocí suchých pečetí. S touto formou se nejčastěji setkáme u „cedulí“ z italského Loreta. Jedná se o jakousi doznívající formu tzv. bradea, šátek, kterým se poutníci prostřednictvím fenestelu dotýkali ostatků mučedníků. Bylo dokonce vydáváno i potvrzení o dotýkání, které se upevňovalo na zadní stranu obrazu, nebo se vkládalo do dutiny plastiky. Pravost dokládaly dokumenty vydané při zakoupení kopie obrazu přímo v poutním místě a podpis duchovního správce.¹¹⁴

Svaté obrázky provázely člověka naplněného křesťanskou vírou od okamžiku jeho narození, až do okamžiku jeho smrti. Už při narození, bylo dítě obdarováno svatým obrázkem, který dostávalo většinou od svého kmotra. Svaté obrázky se rozdávaly i při

¹¹² ROYT, Jan. *Obraz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 9.

¹¹³ VOIT, Petr. *Encyklopedie knihy: Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. 207.

¹¹⁴ ROYT, Jan. *Obraz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 9-10.

prvním svatém přijímání, při biřmování nebo si je lidé odnášeli z poutních míst a duchovních slavností. Doma je poté ukládali do modlitebních knížek. Svaté obrázky zdobily interiéry domácností společně s podmalbami na skle. Byly jimi polepovány víka truhel a dávaly se i do rakve, na poslední cestu zesnulému. Nemůžeme se tedy divit, že si lidé oblíbili sbírat svaté obrázky. Motivem mohl být zájem o umění a nebo náboženské cítění.¹¹⁵ Svatý obrázek hrál jedinečnou roli v životě člověka a společnosti, ať se již jednalo o obrázek z pozice umění (výtvarného zpodobnění), kulturní historie (lidové zvyky) a nebo náboženství (křesťanská víra, patroni). Svatý obrázek měl právě v křesťanském umění – mimo estetického účinku ještě význam mystický. Jak uvádí Eva Charvátová „*ve vlastnictví devočního předmětu se zosobňuje konkrétní vztah majitele k jeho víře a přesvědčení.*“¹¹⁶ Navíc byl svatý obrázek malého formátu, a tak dovoľoval přenosnost a stálou přítomnost na rozdíl od obrazů, které byly umístěny v chrámech a kostelech. Dokonce intenzivně vybízel k meditaci a modlitbě a díky němu lidé věřili v zázraky. Ve svatém obrázku byla ukryta tajemná síla pro toho, kdo ji chtěl přijmout.¹¹⁷

3.1 Barokní pout'

Slovem pout' můžeme označit náboženský akt, jehož významem je putování nebo cesta, ve smyslu životní pouti či osudu člověka. Lidé už od raného středověku vyhledávali posvátná místa, která byla mnohdy vzdálená od jejich bydliště a jejich zdolání představovalo několik týdnů či měsíců na cestách.¹¹⁸ Popsat dějiny poutí, jejich druhy a zmínit všechna posvátná místa uctívání svatých by vydalo na další samostatnou práci věnovanou této problematice. Z toho důvodu se tato práce zmiňuje o poutích alespoň okrajově, v obecné rovině a soustředí se na období, kdy probíhaly pouze poutě barokní, neboť právě v jejich kontextu došlo ke vzniku a šíření drobné devoční grafiky.

Většina barokních poutních míst vznikla v Čechách během 17. a 18. století. Nedílnou součástí této barokní spirituality bylo zejména putování k místům, kde věřící

¹¹⁵ MIKULEC, Jiří. *Náboženský život a barokní zbožnost v českých zemích.* s. 121.; ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika.* s. 1.

¹¹⁶ CHARVÁTOVÁ, Eva. *Svaté obrázky, Čechy a Morava.* s. 6.

¹¹⁷ CHARVÁTOVÁ, Eva. *Svaté obrázky, Čechy a Morava.* s. 6.

¹¹⁸ KAFKA, Luboš. *Dárek z pouti: Poutní a poutové umění.* s. 13.

předpokládali projevy Boží milosti. V cíli poutních míst se nacházely především milostné obrazy a sochy, jejichž prostřednictvím věřící vyjadřovali svou úctu Panně Marii nebo světcům či světlicím. Tato místa byla spojena také s prameny vody, které byly považovány za zázračné a léčivé. Věřící často putovali k hrobům světců, na místa jejich působení, nebo na místa, kde podle legend zanechali stopy svou přítomností Panna Marie a někteří světcové. Jako příklad můžeme jmenovat otisky nohou sv. Ivana ve Svatém Janu pod Skalou, stopy sv. Vojtěcha v kameni na Zelené hoře u Nepomuku, puklá skála na místě zjevení Panny Marie na Svatém Kameni u Rychnova nad Malší a jiné.¹¹⁹

Barokní poutě měly své konkrétní podoby, které tato práce sice nezmiňuje, ale naopak zčásti přibližuje průběh pouti. Ve výchozím bodě poutního procesí se odehrával úvodní náboženský obřad – mše, modlitby, zpěv loretánské litanie atd. Poté se poutníci v zástupu vydali na cestu. V čele procesí se nesl kříž, nad hlavami poutníků vlál prapor, na němž byl vyobrazen patron kostela či bratrstva. Během cesty se odříkávaly modlitby, zpívaly písně a přeříkávaly se náboženské texty. Modlitby poutníků se řídily i podle zasvěcení a ikonografické výzdoby výklenkových kapliček, u nichž se procesí zastavilo. Na některých cestách, které vedly k poutním místům stály tyto kapličky záměrně, například na cestě od Poříčské brány do Staré Boleslavi (*Via sancta*) jich bylo čtyřiačtyřicet, cesta od Strahovské brány směrem do lorety v Hájku u Unhoště měla kapliček dvacet, můžeme uvést i křížovou cestu na hrad Bezděz, kde stálo patnáct kapliček. Když se poutníci blížili k cíli, bylo většinou zdůrazněno místo, odkud bylo vidět konečný bod jejich cesty – kostel nebo kapli. Zde zpravidla stála boží muka, kříž, sloup, popřípadě kaplička s kopií milostného obrazu nebo sochy, za kterým se putovalo.¹²⁰

Barokní pout' měla i své světské stránky. Jednak šlo o společenskou událost, lidé mohli navazovat nové kontakty a byli vytrženi ze stereotypu běžného denního života. Navíc obyvatelé poutních míst si vydělávali peníze v sezóně od jara do podzimu z prodeje potravin a devocionálií poutníkům. Účast na poutích ovšem ovlivňovaly i hospodářské

¹¹⁹ MIKULEC, Jiří. *Náboženský život a barokní zbožnost v českých zemích*. s. 179-180.

¹²⁰ MIKULEC, Jiří. *Náboženský život a barokní zbožnost v českých zemích*. s. 186-187.

poměry, neboť venkovské obyvatelstvo bylo vázáno sezónními pracemi na svých polích a v době žní si poutě sedláci dovolit nemohli.¹²¹

Za zmínku jistě stojí, že v 17. století došlo ke zřízení nebo spíše k ustanovení stavebního typu českého barokního místa – kostel uprostřed ambitů s kaplemi. Jako příklad slouží podoba kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře u Žďáru nad Sázavou. Ambity těchto kaplí byly často zdobeny nástěnnými malbami s uctívanými obrazy a sochami z českých zemí. Jako vzpomínku na vykonanou pouť si poutníci domů pak odnášeli devocionálie, zejména pak svaté obrázky, které se tiskly na papír, hedvábí, pergamen, kůru stromů nebo byly připevněny i na vysušené listy stromů. Poutníci pak jako výraz poděkování zavěsili na zázračné obrazy votivní dary, které měly často zvláštní charakter - jednalo například o ruce a nohy, vyrobené buď k vosku nebo kovu.¹²²

3.1.1 Poutní místa a zázračné obrazy

S poutními místy je podle představ křesťanů spojena nadpřirozená moc, projevující se skrz zázraky. Existují místa, jež jsou spojena s pozemským působením Ježíše Krista, Panny Marie a křesťanských světců. Právě v těchto místech jsou uchovávány posvátné relikvie nebo domnělé předměty umučení Ježíše Krista, artefakty, jež vlastnila Panna Marie nebo tělesné pozůstatky mučedníků a vyznavačů víry, kteří se později stali svatými. S tímto souvisí i zázračné obrazy a sochy, které se staly střediskem tohoto kultu. A v neposlední řadě jsou to i lokality, kde došlo k údajným projevům nadpřirozeného charakteru (zjevení, zázračná uzdravení, záchrana života, atd.), což by se dalo interpretovat jako Boží vůle.¹²³ Poutní místa se mohou dělit podle zasvěcení kultu, chronologicky podle doby vzniku nebo podle míry jejich proslulosti, tzv. *poutních okruhů* (území, odkud se na místo poutě podnikaly).¹²⁴

Na území českých zemí v době baroka byla vytvořena síť poutních míst, která navazovala na starší tradice ze středověku. Tato síť poutních center byla narušena až

¹²¹ MIKULEC, Jiří. *Náboženský život a barokní zbožnost v českých zemích*. s. 189.

¹²² ROYT, Jan. *České nebe: Soupis nejznámějších mariánských poutních míst v Čechách a na Moravě, českých a moravských zemských patronů*. s. 4.

¹²³ KAFKA, Luboš. *Dárek z pouti: Poutní a poutové umění*. s. 38.

¹²⁴ KAFKA, Luboš. *Dárek z pouti: Poutní a poutové umění*. s. 38.

v době osvícenského absolutismu a poté během 19. a 20. století. Na našem území, v době baroka, se nacházelo téměř 400 objektů, které představovaly poutní areály, kaple či kostely. Z toho byly téměř tři čtvrtiny zasvěcené Panně Marii, zhruba dvacet procent jednotlivým světcům či světicím (především sv. Anně a sv. Janu Nepomuckému) a zbývajících deset procent bylo zasvěceno Boží Trojici a Ježíši Kristu.¹²⁵

Barokní pouť neměla hranice, neboť zástupy poutníků z Čech se vydávaly i do dalekých míst jako bylo Loreto, Řím, Santiago, dále do Mariazell v Rakousku, do Pasova do bavorského Altöttingu nebo do Vambeřic (v polském Kladsku). Početná procesí putovala i z Bavor na Svatou Horu u Příbrami, to vše pomohlo vytvořit jedinečné kulturní prostředí. Další poutní místa se vytvořila i na hranicích s Bavorskem, například Neukirchen bei Hl. Blut (zde se uctívala gotická mariánská socha, původem z české vesnice Loučimi), dále Kreuzberg nebo Dobrá Voda u Hartmanic (poutní místo sv. Vintíře, bavorského poustevníka). Poutníci z Rakouska, Bavorska a Česka se scházeli i ve Svatém Kameni u Českého Krumlova nebo ve Svaté Trojici u Trhových Svin.¹²⁶ Podle řady odborných studií, například publikace Jiřího Šindara si lze udělat představu o množství poutních míst v Čechách a na Moravě.¹²⁷

Jmenujme alespoň některá poutní místa, která jsou uvedena i ve sbírce devoční grafiky v Muzeu Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech. Jedná se například o Bohosudov (u Teplíc, německy Mariaschein), ve sbírce se nachází například mědirytina *Bohosudovské Piety* ze let 1827-1870, inv. č. 060911 a můžeme ji vidět v příloze č. 4 této práce. Dále mohu jmenovat Hejnici (u Liberce), Svatý kopeček u Olomouce nebo Svatou horu u Příbrami. Poslední dvě zmíněná poutní místa jsou vidět v příloze č. 5 a v příloze č. 18. Sbírkou obsahuje rovněž i obrázky z poutních míst jako Vambeřice (německy Albendorf), odtud pochází i obrázek *Panny Marie z Albendorfu*, světlá litografie na černém pozadí z 19. století, inv. č. 061077 nebo také obrázek nazvaný *Důvěra v Boha*, černobílá rytina dvou andělů a klečících žen, atributy kalich, kříž a důtky, inv. č. 060827.

¹²⁵ KAFKA, Luboš. *Dárek z pouti: Poutní a pouťové umění*. s. 38-39.

¹²⁶ ROYT, Jan, MLČOCH, Jan. *České nebe*. s. 12.

¹²⁷ ŠINDAR, Jiří. *Putování po poutních místech Čech, Moravy a Slezka*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakl., 2007.; HOLUBOVÁ, Markéta. *Panna Marie Svatohorská: Příspěvek k barokním vazbám jezuitské rezidence a poutního místa*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2015.

Celkem 11 svatých obrázků pochází ze švýcarského místa Einsiedeln. Jedná se například o rytinu *Panny Marie Bolestné* z 19. století, inv. č. 061070 nebo o litografii *Ježiška a sv. Jana* z počátku 20. století, inv. č. 061288. Dále sbírka obsahuje obrázky z poutních míst jako Velehrad, Zlaté Hory (u Bruntálu), Starou Boleslav nebo Hradiště u Znojma, které ač je velice vzdálené od Rokycan, je ve sbírce zastoupeno například obrázky tištěnými na hedvábí, které jsou uvedeny v příloze č. 11.¹²⁸

Dalšími významnými místy u nás jsou: Chlum sv. Máří, Hory Matky Boží u Králík, Svatý Hostýn, Křtiny, Cvilín u Krnova, Opava, Hrabyně a Frýdek.¹²⁹ Tato poutní místa však ve sbírce devoční grafiky MBH zatím nejsou, ale je pravděpodobné, že po zpracování celého fondu devoční grafiky by se objevit nakonec mohla.

Na poutních místech v Česku se uctívaly hlavně relikvie a zázračná vyobrazení, která jsou spojována se životem a působením „domácích“ světců. K těm patřili sv. Jan Nepomucký, sv. Vojtěch, sv. Prokop, sv. Václav, sv. Vintíř, sv. Ivan, Jan Sarkander nebo Zdislava z Lemberka, která byla kanonizována nedávno.¹³⁰

Na většině poutních míst byla i díla výtvarné povahy, tzv. kultovní objekty. Ty představovala milostná a zázračná zobrazení Panny Marie, Ježíše Krista, Nejsvětější Trojice a světců v podobě obrazů, soch, reliéfů a devoční grafiky.¹³¹ Nikde jinde ve střední Evropě se nesoupeřilo tolik jako v Čechách mezi úctou k Panně Marii a mezi úctou k českým zemským patronům. Přestože Panna Marie nikdy nebyla formálně v Čechách prohlášena za královnu všech svatých, jako tomu bylo například v Uhrách, v Polsku nebo v rakouských zemích, tak existovala snaha zajistit jí primární postavení v našem pantheonu. Dokládá to Jan Bedřich z Valdštejna, ve své univerzitní tezi „*se staroměstským mariánským sloupem, jako duchovním centrem Evropy, který podle kresby Karla Škréty ryl roku 1661 Melchior Küssel.*“¹³²

¹²⁸ KOUTECKÁ, Helena. *Stručný místopis mariánské úcty v Čechách a na Moravě*. s. 5-74.

¹²⁹ SUCHÁNKOVÁ, Miroslava. *Devoční grafika v národopisných sbírkách Slezského zemského muzea*. Časopis Slezského zemského muzea. Série B. Vědy historické. 2013, roč. 62, č. 1. s. 68.

¹³⁰ KAFKA, Luboš. *Dárek z pouti: Poutní a pouťové umění*. s. 39.

¹³¹ KAFKA, Luboš. *Dárek z pouti: Poutní a pouťové umění*. s. 44.

¹³² ROYT, Jan, MLČOCH, Jan. *České nebe*. s. 11.

V barokních Čechách bylo nejvíce uctíváným mariánským zobrazením Staroboleslavské paládium¹³³, jež bylo zároveň spojováno se skoro všemi českými zemskými patrony (sv. Cyril a Metoděj, sv. Václav, sv. Ludmila, sv. Vojtěch, sv. Jan Nepomucký).¹³⁴

V rámci konání poutních procesí v 17. a 18. století se šířily také kopie zázračných obrazů a soch, které dovezly církevní řády z celé Evropy. Velké množství importovaných obrazů přišlo z Itálie, odkud se k nám asi nejvíce rozšířila pověstná loreta s černou sochou Panny Marie Loretánské, zázračného obrazu Panny Marie Dobré rady z Genazzan (tento kult byl propagován augustiniány eremity v kostele sv. Tomáše v Praze) a nebo také obraz Matky Boží z Vale di Vegezzo (Panna Marie Klatovská). Obraz do Klatov přinesl italský osadník Bartoloměj Ritcolt a je umístěn v kostele Narození Panny Marie, kde se uctíval od roku 1685.¹³⁵ Jako upomínku na své cesty si duchovní a šlechtici po návratu vyráběly napodobeniny poutních kostelů ve zmenšené podobě, ve kterých byl uctíván jejich oblíbený zázračný obraz nebo socha. Tak vznikly kopie chrámu Altöttingu v Nové Včelnici nebo v Praze na Kajetánce, Einsiedelnské kaple v Radiči, Oseku a v Praze na rampě Pražského hradu.¹³⁶

Milostným obrazům a sochám se věnovala i dobová literatura, která se rovněž zasloužila o jejich rozšíření.¹³⁷ Ve druhé polovině 17. století a poté ještě v 18. století vyšla řada *Mariánských atlasů* a soupisů zázračných vyobrazení. K nejstarším patří *Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem christianum miraculosis* od jezuity Wilhelma Gumpfenberga, jehož první vydání vyšlo roku 1657 a který se stal vzorem pro

¹³³ *Stránky Památkový katalog* [on-line]. Dostupné z URL: <https://pamatkovykatalog.cz/palladium-zeme-ceske-neboli-staroboleslavske-palladium-1899255> [cit. 2020-2-24]. citace. „*Staroboleslavské palladium, národní kulturní památka od 1.1.2016. Jedná se o pozlacený reliéf Madony s Ježíškem, patrně z 80. let 14. století, uchovávaný v barokní schránce na hlavním oltáři poutního chrámu Nanebevzetí Panny Marie ve Staré Boleslavi.*“

¹³⁴ ROYT, Jan, MLČOCH, Jan. *České nebe*. s. 11.

¹³⁵ KOUTECKÁ, Helena. *Stručný místopis mariánské úcty v Čechách a na Moravě*. s. 19.

¹³⁶ ROYT, Jan. *České nebe: Soupis nejznámějších mariánských poutních míst v Čechách a na Moravě, českých a moravských zemských patronů*. s. 4.

¹³⁷ ROYT, Jan. *Obraz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. s. 28-56.

celou řadu děl podobného charakteru.¹³⁸ Druhé rozšířené vydání z roku 1672 je zajímavé hlavně tím, že v něm najdeme kapitoly věnující se některým pražským milostným obrazům a sochám. V návaznosti na druhé vydání Gumpfenbergova díla vyšla v Praze roku 1717 kniha *Marianischer Atlas* od Augustina Sartoria (1663-1723), člena cisterciáckého řádu, který zde podal výčet asi devadesáti milostných a zázračných vyobrazení z českých zemí, především pak z pražských měst, kde jsou u jednotlivých obrazů uvedeny popisy a jejich historie.¹³⁹ Jedná se o obrazy na Hradčanech (P. Marie Rottenburská – kostel P. Marie Andělské; P. Marie Loretánská – loretánská kaple P. Marie; P. Marie Einsiedelská – kaple P. Marie Einsiedelské na rampě Pražského hradu), na Malé Straně (P. Marie Foyenská – kostel sv. Mikuláše), na Starém Městě pražském (P. Marie Bolestná – kostel sv. Jakuba Většího; P. Marie Bolestná – kostel sv. Vavřince a sv. Anny), na Novém Městě pražském (P. Marie Zderazká – kostel sv. Petra a Pavla na Zderaze; P. Marie Svatoštěpánská – kostel sv. Štěpána; P. Marie Karlovská – kostel Nanebevzetí P. Marie a sv. Karla Velikého), a na Vyšehradě (P. Marie Dešťová – kostel sv. Petra a Pavla).¹⁴⁰

Kult obrazů a počet nově založených poutních míst dosáhl svého vrcholu přelomem 16. a 17. století a trval do poloviny 18. století. Ke konci 18. století je již patrný úbytek jak poutních míst, tak i poutníků. V 19. a 20. století už došlo pouze k obohacení poutní ikonografie o několik typů nových obrázků.¹⁴¹

¹³⁸ GUMPPENBERG, Wilhelm. *Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem christianum miraculosis*, sv. I-II., Monachii – Ingolstadt, 1657. Převzato z LUKAS, Jiří, PIŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 14-15.

¹³⁹ SARTORIUS, Augustin. *Marianischer Atlas, oder Beschreibung der Marianischen Gnaden-Bilder: durch die gantze Christen-Welt, aus dem grossen Lateinischen Wercke R. P. Guillelmi Gumpfenberg S. J. in möglicher Kürtze ins Teütsche übersetzt, mit vielen Mirackel-Bildern vermehret*, Prag, 1717. Převzato z LUKAS, Jiří, PIŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 14-15.

¹⁴⁰ LUKAS, Jiří, PIŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 15.; KAFKA, Luboš. *Dárek z pouti: Poutní a pouťové umění*. s. 49.

¹⁴¹ KAFKA, Luboš. *Dárek z pouti: Poutní a pouťové umění*. s. 51.

3.1.2 Západní Čechy

Plzeň se může pochlubit nádhernou, středověkou sochou Panny Marie Plzeňské, která byla po staletí nejuctívanějším uměleckým dílem¹⁴². Sochu bychom dnes našli na hlavním oltáři kostela sv. Bartoloměje v Plzni.¹⁴³ Západní Čechy byly pověstné i úctou k Panně Marii Loretánské – např. Popel z Lobkovic dal v Horšovském Týně postavit loretánskou kapli už v 80. letech 16. století. Lorety bychom našli i v Boru u Tachova, ve zpusťošeném poutním místě zvaném Starý Hrozňatov. Nehezky osud potkal i krásné poutní místo sv. Anny u Všerub na Domažlicku. Uctívaná byla i Panna Marie Pomocná na Železné Rudě¹⁴⁴, ale zřejmě nejuctívanějšími mariánskými vyobrazeními v západních Čechách byly Panna Marie Klatovská (její obraz ronil krvavý pot) a Panna Marie Zelenohorská (Zelená hora u Nepomuka). Kopii Panny Marie ze Zelené hory u Nepomuka bychom mohli spatřit v Nicově u Plánic v Dientzenhoferově kostele a také na některých místech v Rakousku nebo jižním Německu. Další poutní místo se nacházelo na panství plaských cisterciáků v Mariánské Týnici, které postavil Jan Blažej Santini. Po dokončení stavby však Josef II. probošťství zrušil a Týnice, jakožto církevní majetek, přešla do držav světské moci. Důležitým místem byl Nepomuk, kam se chodili poutníci klanět do velkého barokního chrámu, který byl místem údajného narození sv. Jana Nepomuckého, barokního světce. Jiné místo, spojené rovněž se světce, sv. Vojtěchem bylo v Milavči u Domažlic, ve Vrčeni u Nepomuka nebo u Větrov u Votic. Svatý Vojtěch společně se sv. Wolfgangem měli poutní místo i v „Bolfánku“ u Chudenic. Zajímavostí je, že na těchto místech se v kamenech dochovaly i otisky stop či ležících těl těchto světců.¹⁴⁵ Dalším poutním místem jsou i Přeštice, kde v barokním kostele Nanebevzetí Panny Marie

¹⁴² *Stránky Západočeská galerie* [on-line]. Dostupné z URL: <http://www.zpc-galerie.cz/cs/nad-slunce-krasnejsi-plzenska-madona-krasny-sloh-1559> [cit. 2020-2-25]; *Stránky Městská kronikářka Plzeň* [on line]. Dostupné z URL: <http://mestska-kronikarka-plzen.blogspot.com/2015/08/zazracna-plzenska-madona-lecila-nemocne.html> [cit. 2020-2-25]. Plzeňská Madona byla vytvořena před rokem 1384 a je to umělecky vysoce ceněné a uctívané dílo v Plzni. Jedná se o unikátní opukovou sochu, vysokou 134 cm, kterou si objednali němečtí rytíři, tehdejší správci farního kostela sv. Bartoloměje, z pražské katedrální hutí. Právě v prostředí katedrální pražské hutě Petra Parléře se zrodil krásný sloh, jenž byl úzce provázán s politikou a kulturou na konci vlády Karla IV.

¹⁴³ KOUTECKÁ, Helena. *Stručný místopis mariánské úcty v Čechách a na Moravě*. s. 12.

¹⁴⁴ ROYT, Jan. *Barokní kultura v jihozápadních Čechách*. s. 3.

¹⁴⁵ ROYT, Jan, MLČOCH, Jan. *České nebe*. s. 18-19.

je nad tabernáklem kopie obrazu Panny Marie Bolestné z roku 1686, pocházející z kostela sv. Michala na Starém Městě v Praze.¹⁴⁶ V Seči u Blovic je od roku 1659 v kostele Nanebevzetí Panny Marie soška Madony s Ježíškem, která pochází z roku 1375. Kostelu ji věnoval Kryštof Rudolf Kozel ze Svárova, pán na Vildštejně. I sem chodila poutní procesí z Bavorka a Rakouska.¹⁴⁷ Lze tedy říci, že západní Čechy byly od počátku 17. století katolicky vysoce homogenní oblastí Čech¹⁴⁸

3.1.3 Rokycany

Nejznámějším poutním místem ležícím severozápadně od Rokycan je Vršíček s kostelem Navštívení Panny Marie. Nachází se přímo na lesním pahorku nad obcí Litohlavy.¹⁴⁹ Kostel Navštívení Panny Marie byl vystavěn v souvislosti s morovými epidemiemi, které se v Čechách objevily mezi léty 1680 a 1689. Roku 1689 započala stavba na Vršíčku, nejprve byla postavena prostorná budova tzv. Lazaret, která měla sloužit jako budova pro zamezení další nákazy moru, kde bylo nemocným poskytnuto léčení a útočiště. Epidemie moru se však Rokycanům zázračně vyhnuly a v dalších letech 1712 až 1713 město postihly jen z části. Rokycanští se tak rozhodli vyjádřit svoji vděčnost za tuto milost, a proto nechali postavit kostel ke cti Panny Marie a dalším světcům jako ochráncům proti moru a zlým nemocím (sv. Roch, sv. Šebestián a sv. Rozálie).¹⁵⁰ Dne 27. května 1744 byl položen základní kámen a stavba mohla být provedena podle projektu Jana Mourka (1704-1740)¹⁵¹, který se stal hlavním stavitelem kaple Navštívení Panny Marie na Vršíčku.¹⁵² Stavba byla dokončena roku 1747 a brzy na to se kostel stal cílem mnoha poutníků z celého okolí. Hlavní pouť se konala vždy na svátek Navštívení Panny Marie. Na Vršíček putovali lidé ale i v rámci jiných zbožných

¹⁴⁶ KOUTECKÁ, Helena. *Stručný místopis mariánské úcty v Čechách a na Moravě*. s. 19.

¹⁴⁷ KOUTECKÁ, Helena. *Stručný místopis mariánské úcty v Čechách a na Moravě*. s. 26.

¹⁴⁸ ROYT, Jan, MLČOCH, Jan. *České nebe*. s. 18.

¹⁴⁹ LODL, Jan. *Vršíček, knížka, obsahem svým ku chrámu navštívení Marie Panny blíže král. města Rokycan ležícího*. s. 1.

¹⁵⁰ KRČMÁŘ, Luděk. *Poutní místa a místa zvláštní zbožnosti na Rokycansku*. s. 57.; KOUTECKÁ, Helena. *Stručný místopis mariánské úcty v Čechách a na Moravě*. s. 14.

¹⁵¹ Stavitel Jan Mourek pocházel z Oseka u Rokycan a část života prožil i v Litohlavech.

¹⁵² HRACHOVÁ, Hana a kolektiv. *Rokycany*. s. 100.

procesí, především pak při dalších Mariánských svátcích.¹⁵³ Od roku 1819 vždy v neděli po svátku sv. Vojtěcha se konala procesí ke kapli na Vršíčku, kde byl vystaven obraz sv. Vojtěcha. Tato procesí chodila z Rokycan a prosila za lepší úrodu. Roku 1823 prošla kaple na Vršíčku generální opravou a roku 1843 došlo k vybudování kamenných schodů vedoucí ke kapli, na kterých byla vytesána jména věřících, kteří na stavbu přispěli. Počátkem 90. let 20. století byl kostel v havarijním stavu, ale v letech 1994-1998 byl z iniciativy občanského sdružení pro obnovu památek Rokycanska postupně opraven podle projektu Ing. arch. Jana Soukupa z Plzně. Tradice poutí byla obnovena a konala se v první červencovou neděli. Hlavnímu oltáři dominoval obraz Panny Marie se sv. Alžbětou, který byl roku 1873 přemalován malířem Janem Herzogem z Plzně a poté v roce 1995 obnoven. Dnes však oltář zdobí pouze kopie tohoto obrazu.¹⁵⁴

Zajímavý osud potkal i zázračnou Rokycanskou Madonu. Rokycany byly na začátku 17. století kalvinistické a inspirovaly se příkladem z roku 1619, kdy došlo k obrazoboreckému ničení chrámu sv. Víta v Praze. Stejným způsobem chtěli vyčistit i rokycanský kostel Panny Marie Sněžné¹⁵⁵. Zde stála středověká socha Panny Marie¹⁵⁶, vysoká přibližně 180 cm, kterou chtěli kalvinisté spálit v peci. Traduje se, že socha zázračně třikrát vyskočila z ohně a porazila toho, kdo ji do ohně vhodil, nakonec se sama vrátila na své místo v kostele. Její rytina se dochovala v pamětní Rokycanské knize podle kresby Růžka a rytce J. Hillera, jenž v letech 1716-1746 působil v Praze. Děkan Ladislav Frosina (1664-1698) podal zprávu o soše ve farářských relacích v roce 1676 až 1677 a uvádí, že roku 1673 bylo založeno Bratrstvo Panny Marie Sněžné, které začalo rozvíjet mariánský kult¹⁵⁷ ve městě.¹⁵⁸ Zřejmě roku 1666 objevil děkan Frosina tuto vysokou sochu Panny Marie, která měla uražené ruce. Nechal ji opravit a postavil ji na jeden

¹⁵³KRČMÁŘ, Luděk. *Poutní místa a místa zvláštní zbožnosti na Rokycansku*. s. 58.

¹⁵⁴HRACHOVÁ, Hana a kolektiv. *Rokycany*. s. 126.; KRČMÁŘ, Luděk. *Poutní místa a místa zvláštní zbožnosti na Rokycansku*. s. 58-60.; Pamětní spis. *Navštívení Marie Panny na Vršíčku u Rokycan*, tiskem Vl. Bartoš, A. Kovářik, Rokycany (bez datace). Knihovna Muzea Dr. Bohuslava Horáka, inv. č. 8365.

¹⁵⁵Jedná se o dnešní farní, původně gotický kostel, který byl v letech 1785-1788 přestavěn po požáru a u kterého stál i dříve klášter augustiniánů.

¹⁵⁶Sochu zřejmě nechali pořídit pro kostel augustiniáni a byla údajně inspirována soudobou sochou Panny Marie Svatohorské.

¹⁵⁷Mariánský kult v Rokycanech byl zrušen v roce 1783 za reformy Josefa II.

¹⁵⁸KRČMÁŘ, Luděk. *Poutní místa a místa zvláštní zbožnosti na Rokycansku*. s. 32.

z oltářů v kostele Panny Marie Sněžné. Každou sobotu pak u ní sloužil mši.¹⁵⁹ Socha Rokycanské Madony je uvedena v již výše zmíněném díle Augustina Sartoria, *Marianischer Atlas* z roku 1717. Vyobrazení Panny Marie Rokycanské pak vydal P. Jan Obitecký T. J. a pak byla zahrnuta i mezi Madony na Via Sancta z Prahy do Staré Boleslavi a byla vyobrazena v kapli s číslem 32. K Rokycanské Madoně konali procesí zejména obyvatelé Rokycan a to v době, kdy bylo město ohroženo morovými epidemiemi. Jedno z takových procesí se konalo při morové ráně roku 1741. Památná socha byla ukryta v kapli sv. Anny, ležící západně od kostela Panny Marie Sněžné. Dne 12. září 1784 vypukl ve městě požár a socha, společně i s kaplí byla zničena. Na všech vyobrazeních, které se dochovaly, je Panna Maria Rokycanská zobrazena s Ježíškem a korunkami, které připomínají vatikánské korunky svatohorské zázračné sochy Panny Marie, použité roku 1732 ke korunovaci. Tento typ korun je typický v době baroka a naznačuje zvýšenou úctu k sochám a obrazům.¹⁶⁰

Kopie sochy Panny Marie Rokycanské zároveň dnes zdobí i Mariánský sloup na náměstí v Rokycanech. Ten byl postaven roku 1770 nákladem rokycanských měšťanů Jana Raucha, Jana Eisla a Jana Galluse.¹⁶¹ Mariánský sloup je projevem zbožnosti, má chránit město před živelnými a jinými katastrofami a má oslavovat i sochu Rokycanské Madony. Jeho autorem byl Václav Baur, nepříliš známý sochař.¹⁶²

Podobný osud potkal i barokní kapli Na Pátku v Rokycanech. Roku 1986 došlo k neoprávněnému a zbytečnému rozboření barokní kaple, která byla postavena v 18. století. Po čase, když se změnily společenské poměry, byla postavena kaple nová, podle původní dokumentace té předchozí. K jejímu vysvěcení došlo 19. prosince 1992. Kaple měla volutový štít, do kterého byl zasazen obraz milostného zobrazení Panny Marie z Re, která se těšila mimořádné úctě a byla charakteristická právě pro západní

¹⁵⁹ HRACHOVÁ, Hana a kolektiv. *Rokycany*. s. 108-109.

¹⁶⁰ KRČMÁŘ, Luděk. *Poutní místa a místa zvláštní zbožnosti na Rokycansku*. s. 32-34.

¹⁶¹ Pamětní spis. *Navštívení Marie Panny na Vršíčku u Rokycan*, tiskem Vl. Bartoš, A. Kovářík, Rokycany (bez datace). Knihovna Muzea Dr. Bohuslava Horáka, inv. č. 8365.; KRČMÁŘ, Luděk. *Poutní místa a místa zvláštní zbožnosti na Rokycansku*. s. 35.

¹⁶² HRACHOVÁ, Hana a kolektiv. *Rokycany*. s. 101.

Čechy. Obraz byl vytvořen podle předlohy a jeho autorem byl L. Drchal. Podobné vyobrazení se nacházelo i v původní kapli z 18. století.¹⁶³

3.2 Typy svatých obrázků

Nejvíce se můžeme setkat s obrázky, které sloužily jako upomínka návštěvy poutního místa nebo vykonané poutě. Tyto obrázky byly vydávány ve značném množství sérií, různých formátech a byly tisknuty na různorodý materiál, jak jsme si již vysvětlili v předchozí kapitole. Na těchto obrázcích můžeme většinou vidět milostnou sochu nebo obraz, jenž se vznáší nad poutním místem nebo kostelem. Velice často jsou k tomu vyobrazeny i určité souvislosti nálezu či původu milostné sochy, které známe z legend – např. Arnošt z Pardubic se svatohorskou Madonou či Madonou Kladskou, svatý Cyril se sv. Metodějem s milostnou sochou Panny Marie Tuřanské, atd. Zobrazovaly se také význačné události z hlediska úcty – např. korunování sochy či obrazu nebo návštěva panovníka.¹⁶⁴ Rytiny jsou většinou doprovázeny textem, který identifikuje milostné vyobrazení, popřípadě erb objednavatele grafického listu.¹⁶⁵

V průběhu 17. a 18. století došlo k největšímu rozvoji devoční grafiky a ustanovily se i různé typy svatých obrázků podle účelu. Jedním z takovýchto typů jsou i **Obrázky vánoční, novoroční a tříkrálové**¹⁶⁶, které se tiskly už na konci 15. století a byl na nich zobrazen narozený Ježíšek, vezoucí duchovní milosti ke klášterní bráně, Ježíšek ležící v jeslích nebo v košíku, držící v ruce květinu, knihu i Mojžíšovy desky Zákona. Ježíšek mohl být nahý nebo oblečený v košilce a mohl i sedět uprostřed louky obklopen květinami, ptáčky a v ruce mohl držet křížek či sféru. Mohl také jet vozíčkem taženém andělíčky nebo plout na lodičce. Tříkrálové obrázky byly označeny písmeny C M B a postavou tří králů nebo řádových patronů.

Velikonoční obrázky měly pašijovou tematiku a většinou byly sklapovací (Klappbildchen), to znamenalo, že námět byl ukrytý na podkladu vrchní grafikou, která

¹⁶³ KRČMÁŘ, Luděk. *Poutní místa a místa zvláštní zbožnosti na Rokycansku*. s. 38.

¹⁶⁴ Dokonce Marie Terezie se objevila na rytinách jako milostná Madona, držící maličkého Josefa II.

¹⁶⁵ ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 5.

¹⁶⁶ VOIT, Petr. *Encyklopedie knihy: Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. S. 207.

byla spojena v jednom bodu s podkladem. Nejčastějšími náměty se staly velikonoční vejce, slepice, vzkříšený Kristus, tři Marie přicházející k prázdnému hrobu, velikonoční beránek a světci v květech (Blumenklappbild, Blumuenheiligen).

Svatodušní obrázky, zde byla dominantou holubice nebo symboly sedmi darů Ducha svatého. U těchto obrázků není tak bohatý ikonografický obsah.

Křestní a biřmovací obrázky byly hojně rozšířené v 19. století. Rodiče novorozence, jež měl být pokřtěn, zasílali prosbu o kmotrovství v podobě tištěného psaníčka. Při křtu pak darovali kmotrovi křestní medaili a obrázek.

Eucharistické obrázky byly výrazem úcty k Nejsvětější svátosti. Objevovaly se se symbolickými motivy, jako byl motiv ukřižovaného Krista na vinném keři nebo hrozen, ze kterého Kristus lisuje do kalichu víno. Existovaly i náměty vyobrazení Poslední večeře a hostie v monstranci.

Odpustkové obrázky byly většinou s námětem Bolestného Krista, opatřeny suchou odpustkovou pečetí a textem, který definoval podobu odpustku a důvod proč byl získán.

Na poslední věci člověka upomínaly **úmrtní obrázky**. Objevovaly se na nich zejména symboly Marnosti (Vanitas), jako např. lebka, přesýpací hodiny, hodiny bez ručiček, had, který si požívá vlastní ocas (úroboros), bodlák, tzv. Homo bula – chlapec vyfukující mýdlovou bublinu, utržená kytice, uhynulé ptáče a zlomená nebo doutnající svíce. Jedná se o atributy pomíjivosti.¹⁶⁷

Měsíční obrázky (Monatspatronbildchen). Jednalo se o soubory obrázků na jednotlivé dny církevního roku. Tyto obrázky si většinou nechávali tisknout členové náboženských bratrstev. Všichni členové kongregace si vylosovali svého měsíčního patrona (stejně tak losovali i patrona ročního). Tyto obrázky měli svoji grafickou úpravu – přední stranu zdobila rytina svatého s jeho jménem a datem svátku. K tomu patřila i krátká sentence, duchovní ponaučení. Na druhé straně byla uvedena modlitba a životopis světce. Na rytinách se mohli objevovat také patroni měst, cechů, bratrstev, ochránce před nemocemi a různými katastrofami.

¹⁶⁷ SUCHÁNKOVÁ, Miroslava. *Devoční grafika v národopisných sbírkách Slezského zemského muzea*. Časopis Slezského zemského muzea. Série B. Vědy historické. 2013, roč. 62, č. 1. s. 73.; ROYT, Jan, MLČOCH, Jan. *České nebe*. s. 21-22.; ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 5-7.

Škapulířové obrázky (Skapulierbilder). K jejich rozšíření došlo v 18. století především v lidovém prostředí. Na nich se vyskytoval nejčastěji milostný obraz Panny Marie Pomocné, patroni proti moru, patroni proti ohni a blesku (sv. Florián a sv. Donát), dále Klanění třech králů se zkratkami C M B a kříž sv. Benedikta. Vprostřed škapulíře byly nalepeny usušené květiny z poutních míst, eventuálně látky nebo papíry „dotýkané“ s milostnou sochou nebo obrazem. Škapulíře se daly složit do velikosti krabičky od sirek a věřící je tak mohl nosit v ozdobném pouzdře stále u sebe. Nezvyklou řadu tvořily tzv. **polykačí obrázky** (Schluckbilder), jejichž charakteristickým znakem bylo miniaturní provedení. To mělo svůj záměr, neboť obrázky byly dotýkány s milostnými obrazy a věřící je poté mohl spolknout a věřit, že bude uzdraven. Ze stejného důvodu byly tyto obrázky podávány i zvířatům.¹⁶⁸

3.3 Cenzura svatých obrázků

K cenzuře svatých obrázků docházelo v první polovině 19. století. Dvorský dekret, vydaný 14. února 1801 zakazoval dovážet všechny běžné křesťanské svaté obrázky.¹⁶⁹ Dovoz svatých obrázků podle dekretu zapříčinil, že do zahraničí odcházelo velké množství financí a tím se omezila možnost domácího obyvatelstva k obživě, proto dekret oznamoval, že svaté obrázky mohou být dobře zhotoveny i od domácích výrobců. Navíc dovoz ztěžoval politický dohled a kontrola předpisů cenzury. Tyto uvedené faktory, tedy hospodářská podpora domácí produkce a kontrola politické, církevní a mravní neškodné knižní distribuce a obrazové materiály tvořily hlavní opěru cenzurního systému v Rakousku do roku 1848.¹⁷⁰

K cenzuře se předkládaly předlohovité kresby nebo zkušební obtahy a doprovodný text do těchto obtahů se poté dopisoval ručně. V knižním revizním úřadě se tyto kresby označily v pravém horním rohu nebo na rubové straně prezenčním číslem a datem.

¹⁶⁸ ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 5-7.

¹⁶⁹ JAKS, Karl, Petr. *Gesetzlexikon im Geistlichen, Religions- und Toleranzfache, wie auch in Güter-Stiftungs- Studien- und Zensursachen für das Königreich Böhmen von 1801 bis Ende 1825*. Prag 1828-1830, sv. 7, s. 213.; LUKAS, Jiří, PIŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 174.

¹⁷⁰ WÖGERBAUER, Michael a kol. *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře, 1749-2014*. s. 92-97, 156-161.

V případě posuzování svatých obrázků býval celý konvolut sešitý stuhou a zapečetěn drobným lístkem, na němž bylo uvedeno prezenční číslo. Cenzorovi se předložil k posouzení materiál a cenzurní lístek, na kterém pak bylo vyjádřeno jeho stanovisko či posudek. Společně s vyjádřením cenzora pak cenzurní lístek a materiál putovali k cenzurnímu referentovi v guberniu, který pod prezenční číslo napsal cenzurní verdikt v ustálené podobě, nejčastěji slovo *excudatur* (může být vyryto). Cenzurní lístky se poté archivovaly v knižním revizním úřadě.¹⁷¹

V Čechách byl hlavním cenzorem Hieronymus Josephus Zeidler (1790-1870), profesor dogmatiky, působící na teologické fakultě pražské univerzity, premonstrát a od roku 1834 opat kláštera na Strahově.¹⁷² Právě ten nám pomohl přiblížit, jaká byla obsahová kritéria, uplatňující se v cenzuře svatých obrázků. Informuje nás o tom ve svých cenzurních denících z let 1822 až 1831, kde byly uvedeny některé údaje o překladateli (rytec, tiskař, litograf), dále např. název, formát, datum předložení spisu k cenzuře, zda se jedná o kresbu nebo obtah, popřípadě informace o používané technice a poté ještě vlastní cenzurní verdikt a datum. Z deníků Hieronyma J. Zeidlera se dozvíme údaje i o tiskařích a rytcích¹⁷³, kteří budou figurovat v další kapitole a jsou stěžejními autory svatých obrázků dochovaných v MBH¹⁷⁴. V denících se hovoří o Dominiku Maulinim, který měl problém s cenzorem ohledně vypuštěného textu u svatého obrázku, cenzor text označil za „*mylný a zavádějící*“.¹⁷⁵ Stejně tak cenzor postupoval i v případě Hoffmanova vyobrazení triumfální brány ke stoleté slavnosti od svatořečení Jana Nepomuckého, kde přímo napsal: „*Nepomucká jubilejní slavnost nebyla slavností přenesení jeho ostatků, nýbrž jeho kanonizací, pročez je nutné vypustit vyškrtnutá slova coby nesprávná.*“¹⁷⁶

¹⁷¹ LUKAS, Jiří, PIŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 179.

¹⁷² LUKAS, Jiří, PIŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 177.

¹⁷³ LUKAS, Jiří, PIŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 177-183.

¹⁷⁴ Zkratka pro označení Muzeum Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech (viz seznam zkratek).

¹⁷⁵ LUKAS, Jiří, PIŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 180.

¹⁷⁶ LUKAS, Jiří, PIŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 180.

Dalším příkladem byli dědici Petra Bohmanna, kde se cenzor vyjádřil k doprovodným německým textům obrázku a výraz „*St.*“ vyměnil za „*heilig*“.

Cenzor Zeidler hodnotil dokonce i ikonografickou správnost obrazu (musel být v souladu s biblickým nebo legendickým zobrazením dané události), kvalitu výtvarného provedení (kresba nesměla vzbuzovat negativní odezvu, kresby nesměly být proto hrubé, aby nevznikly karikatury a tím by došlo k zneuctění posvátna) a také dbal na dodržování mravní korektnosti posuzovaných obrázků (obrázky nesměly být příliš smyslné, nemravné, zobrazované postavy musely být patřičně zahaleny). Ke zrušení předběžné cenzury došlo v roce 1848.¹⁷⁷

¹⁷⁷ LUKAS, Jiří, PIŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 180-183.

4 IKONOGRAFIE A NÁMĚTY SVATÝCH OBRÁZKŮ

Svaté obrázky prošly dlouhým vývojem, který ovlivnila řada historických i církevních událostí, stejně tak jako rozvoj jednotlivých uměleckých stylů a následně i grafická a tiskařská technika. „*S tím úzce souvisela i preference různých námětů, které určoval především účel obrázků, momentální nejoblíbenější objekt uctívání a umělecký styl.*“¹⁷⁸ Záměrem bylo uspokojit vkus nejširších vrstev obyvatelstva.

Jak již víme z první kapitoly, svaté obrázky měly i didaktický význam, který si představitelé církve uvědomovali. Z toho důvodu byla vypracována ikonografická pravidla a církev začala dohlížet na jejich respektování. Malé svaté obrázky, označované též jako drobná devoční¹⁷⁹ grafika, obsahovaly náměty událostí ze života Ježíše Krista, jeho narození, klanění Tří králů, především pak jeho utrpení na kříži a vzkříšení. Oblíbeným motivem bylo i zraněné srdce Ježíšovo a jeho rány. Ze symbolů byly časté kříž a srdce – v plamenech, probodnuté nebo ovinuté trnovou korunou. Často se vyskytovaly i nástroje umučení Krista a světců – dűtky, trnová koruna, kopí, meč, šípy, hřeby, ozubené kolo, kleště, provaz, okovy, mlýnský kámen, rošt, kotel a hák.¹⁸⁰

Ze zvířat se objevovali nejčastěji beránek, had, havran, holubice, husa, jelen, kohout, kozel, kůň, laň, lev, liška, medvěd, orel, osel, páv, pavouk, pes, ptáci, ryba, vepř, vlk a zajíc.¹⁸¹ Zobrazovaly se i květiny, protože byly symbolem něhy, nějaké klíčové události nebo tvořily ornamentální rámec obrázku – oblíbené byly palmová ratolest, lilie, vinný list, hrozny, obilný klas, růže, konvalinka, pomněnka, sedmikráska, fialka, karafiát a mák.¹⁸² Hojně se zobrazovaly i hudební nástroje jako harfa, housle, varhany, píšťala, loutna či bubínek. K symbolům pak často patřil christogram IHS, kotva, kniha, monstrance, kadidlo, trojúhelník, očištec, oheň, moře, loď, síť, mušle, královská koruna, chléb, kalich, klíč, zvon, drahokamy, řetěz, mince, kostel, hůl a prsten. Většinou se jedná

¹⁷⁸ CHARVÁTOVÁ, Eva. *Svaté obrázky, Čechy a Morava*. s. 8.

¹⁷⁹ VOIT, Petr. *Encyklopedie knihy: Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. s. 207. Odvozeno z latinského slova „*devotio*“, což znamená zaslíbení nebo obětování.

¹⁸⁰ CHARVÁTOVÁ, Eva. *Svaté obrázky, Čechy a Morava*. s. 8.

¹⁸¹ CHARVÁTOVÁ, Eva. *Svaté obrázky, Čechy a Morava*. s. 8.

¹⁸² CHARVÁTOVÁ, Eva. *Svaté obrázky, Čechy a Morava*. s. 8.

o atributy, které se vztahují k životu světců, jejich skutkům, mučednictví a smrti.¹⁸³ Jak již bylo řečeno, Panna Marie byla v Čechách a na Moravě nejoblíbenější ze všech svatých a proto byla častým námětem i na svatých obrázcích. Symbolizovala čistotu a lásku, ochraňovala rodinu. Byla zobrazována především v prostém oděvu, jak provází Ježíše, od jeho narození, až po ukřižování. Současně byla Panna Marie zobrazována i jako děvčátko se svou matkou sv. Annou.¹⁸⁴

Ve sbírce devoční grafiky MBH se v současnosti nachází 170 kusů svatých obrázků, kde je zobrazena Panna Marie. Nejčastěji se zde vyskytuje Panna Marie Svatohorská (poutní místo Svatá Hora u Příbrami). Ikonografie obrázku je následující: Marie byla židovská dívka z rodu Davidova, dcera sv. Anny a sv. Jáchyma, matka Ježíšova. Žila v galilejském městě Nazaretě a byla zasnoubena se sv. Josefem, který byl rovněž z Davidova rodu. Archanděl Gabriel ji zvěstoval, že počne z Ducha svatého a stane se matkou Ježíše. S Pannou Marií souvisí mnoho symbolů – např. s početím bez poskvrny dědičného hříchu, s jejím mateřstvím a neporušeným panenstvím i s její úlohou v dějinách spásy. Panna Marie ze Svaté Hory u Příbrami je vlastně dřevěná gotická soška podle tradice vytvořená či objednaná Arnoštem z Pardubic (1348). Stojící Marie drží na levém předloktí nahého Ježíška.¹⁸⁵ Pannu Marii Svatohorskou můžeme vidět v příloze č. 18 a v příloze č. 5 této práce, kde jsou uvedena i jejich inventární čísla. Ve sbírce bychom dále našli i Pannu Marii Bolestnou, Pomocnou, Kulmskou, Loretánskou, Růžencovou, Znojenskou (viz příloha č. 11), Olomouckou (viz příloha č. 5) Zbraslavskou nebo Sedmibolestnou.

4.1 Patroni a světci českých zemí

Po bitvě na Bílé hoře roku 1620 došlo ke změnám, které ovlivnily politické a náboženské osudy země v příštích třech staletích. Jednak zesílila centrální moc Habsburků a jednak došlo k omezení zemských práv po vydání dokumentu Nového

¹⁸³ CHARVÁTOVÁ, Eva. *Svaté obrázky, Čechy a Morava*. s. 8.

¹⁸⁴ CHARVÁTOVÁ, Eva. *Svaté obrázky, Čechy a Morava*. s. 8-9.

¹⁸⁵ RULÍŠEK, Hynek. *Postavy, atributy, symboly: Slovník křesťanské ikonografie*.

zřízení zemského z roku 1627. Následkem těchto událostí lidé více tíhli k zemskému patriotismu, jehož výrazem se stal kult českých zemských patronů a světců.¹⁸⁶

Ve sbírce devoční grafiky MBH se vyskytují tito patroni a světci:

Sv. Václav – hlavní patron naší země, který byl českým knížetem z rodu Přemyslovců. Narodil se kolem roku 903 ve Stochově u Libušína. Byl zavražděn roku 935 ve Staré Boleslavi na příkaz svého bratra Boleslava. Pohřben byl v rotundě sv. Václava (dnes kaple sv. Václava v katedrále sv. Víta v Praze). Nejvíce bývá zobrazován jako mladý kníže ve zbroji s praporem ve stoje, později v sedě na koni.¹⁸⁷ Jeho atributy jsou knížecí čapka, kopí, korouhev s orlicí, štít s černou orlicí a plášť.¹⁸⁸

V příloze č. 9 této práce je uveden svatý obrázek sv. Václava, inv. č. 060956, malba na pergamentu z 2. poloviny 18. století. Dále sbírka obsahuje obrázky s inv. č. 060868 a 061050. Zajímavým obrázkem je i mědirytina s inv. č. 061219 tištěná na růžovém hedvábí, kde je sv. Václav vyobrazen s Pannou Marií, která v náručí drží Ježíška a jsou obklopeni anděly.

Sv. Ludmila – první česká světice, nazvaná Matkou českého národa. Narodila se roku 860 a pocházela z knížecího rodu kmene Pšovánů, stala se manželkou přemyslovského knížete Bořivoje, s nímž přijala křest r. 874 od sv. Metoděje. Byla babičkou sv. Václava, kterého vychovávala. K její mučednické smrti došlo na hradišti Tetín, kde byla uškrcena a zardoušena dvěma vrahy Tunnou a Gommonem, které si najala její snacha Drahomíra. Její vnuk sv. Václav dal roku 925 její ostatky přenést z Tetína do chrámu sv. Jirí na pražském hradě. Bývá zobrazována jako vdova s pokrytou hlavou, jako kněžna se závojem nebo šátkem s uzlem kolem krku.¹⁸⁹

¹⁸⁶ ROYT, Jan, MLČOCH, Jan. *České nebe*. s. 4.

¹⁸⁷ ROYT, Jan. *České nebe: Soupis nejznámějších mariánských poutních míst v Čechách a na Moravě, českých a moravských zemských patronů*. s. 12.

¹⁸⁸ RULÍŠEK, Hynek. *Postavy, atributy, symboly: Slovník křesťanské ikonografie*.

¹⁸⁹ ROYT, Jan. *České nebe: Soupis nejznámějších mariánských poutních míst v Čechách a na Moravě, českých a moravských zemských patronů*. s. 13.; RULÍŠEK, Hynek. *Postavy, atributy, symboly: Slovník křesťanské ikonografie*.

Ve sbírce devoční grafiky MBH jsou tři kusy svatých obrázků zobrazující svatou Ludmilu.

1. Inv. č. 061098 – barevná litografie z roku 1893.
2. Inv. č. 061202 – černobílá rytina z 19. století, tištěná na šablonu se zlatým a modrým rámováním.
3. Inv. č. 060805 – černobílá rytina sv. Ludmily z 19. století, oblečena v hermelínovém plášti s korunkou na hlavě a svatozáří, v pravé ruce drží palmovou ratolest, před ní stojí krucifix a obilí, dole nápis „*SW. LIDMILA*“.

Sv. Prokop – český zemský patron a poustevník, žil v lese u Sázavy, kde postavil malý dřevěný kostelík ke cti Panny Marie a sv. Jana Křtitele. Doba jeho života spadá do období (970-1053), byl prvním opatem benediktýnského kláštera na Sázavě, který založil za pomoci knížete Oldřicha a jeho syna Břetislava I. roku 1032. Jeho ostatky byly v roce 1588 přeneseny ze Sázavy do kostela Všech svatých na Pražském hradě. Sv. Prokop je vyobrazován jako benediktýnský mnich nebo opat, dále jako poustevník u jeskyně, může být zobrazen i s křížem pastýřskou holí, s laní.¹⁹⁰

Sbírka devoční grafiky obsahuje obrázek svatého Prokopa s inv. č. 061293, jedná se o barevnou litografii s nápisem „*S. PROCOPIUS*“, na obrázku je uvedena modlitba a pochází z let 1893-1896, autor Koppe, A. L.

Bl. Ivan – žil kolem roku 900 ve Sv. Janu pod Skalou a byl nejstarším známým poustevníkem na území Čech. Dle legendy byl synem knížete z rodu Charvátů. Usadil se jako poustevník v Čechách v jeskyni blízko Loděnice, kde se mu zjevil sv. Jan Křtitel. V lese se setkal s knížetem Bořivojem, sídlícím na Tetíně, který při lovu pronásledoval zraněnou laň, která sv. Ivanovi dávala mléko. Je zobrazován jako poustevník nebo mnich před jeskyní s laní u nohou, v řeholním rouchu s kapucí.¹⁹¹

Sbírka devoční grafiky obsahuje obraz bl. Ivana pod inv. č. 061071 – jedná se o barevnou litografii z 19. století, kde je vyobrazěn bl. Ivan s laní a sv. Jan Křtitel s beránkem. Oba světci proti sobě a předávají si kříž.

¹⁹⁰ ROYT, Jan. *České nebe: Soupis nejznámějších mariánských poutních míst v Čechách a na Moravě, českých a moravských zemských patronů*. s. 16.; RULÍŠEK, Hynek. *Postavy, atributy, symboly: Slovník křesťanské ikonografie*.

¹⁹¹ RULÍŠEK, Hynek. *Postavy, atributy, symboly: Slovník křesťanské ikonografie*.

Sv. Anežka Česká – její život spadal do doby 13. století (1205-1282). Narodila se jako dcera krále Přemysla Otakara II. a jeho ženy Konstancie Uherské. Byla řeholnicí, zakladatelkou a první abatyší kláštera Klaristek v Praze na Františku. Po smrti otce založila i nemocnici a kostely Spasitele a sv. Františka. Později se zřekla titulu abatyše a stala se z ní pouze starší sestra. Stala se i spoluzakladatelkou řádu křížovníků s červenou hvězdou (1238). Byla pohřbena v kapli Panny Marie kláštera Klaristek, později se její ostatky ztratily, což dlouho bránilo v její kanonizaci, nakonec byla svatořečena až roku 1989. Je zobrazována jako kněžna nebo Klaristka v hábitu, jako abatyše s korunou na hlavě nebo s odloženou, je zpodobněna i jak odkládá královský šat a přijímá řeholní oděv, v náruči může chovat beránka. Jejím atributem je i štít s červeným křížem a šesticípou červenou hvězdou.¹⁹²

Ve sbírce devoční grafiky je pouze jediný svatý obrázek pod inv. č. 061328 – jedná se černobílou rytinu sv. Anežky České z 1. poloviny 20. století.

Sv. Cyril a Metoděj – bratři a misionáři, apoštolové, zemští patroni Čech a Moravy. Narodili se v Soluni do rodiny vysokého státního úředníka (Metoděj kolem r. 815 a Cyril kolem r. 825). Na pozvání knížete Rostislava přišli na Velkou Moravu a přinesli s sebou i ostatky sv. Klimenta, liturgické texty a obrazy. Biblické texty přeložili do slovanského jazyka. Jejich učení schválil i papež Hadrián II. Cyril nakonec vstoupil v Římě do kláštera, onemocněl a roku 869 zde zemřel. Metoděj se vrátil na Moravu a papež ho jmenoval arcibiskupem moravským a pannonským, kde pokračoval v započatém díle. V roce 874 pokřtil českého knížete Bořivoje a jeho manželku sv. Ludmilu, dle legendy jim daroval Staroboleslavské palladium. V roce 885 umírá. Oba bývají nejčastěji zobrazováni ve dvojici, Metoděj v biskupské rouchu, s pontifikáliemi, dále s knihou života. Cyril je vyobrazován v mnišské hábitu s knihou v ruce, s křížem a také se skříňkou s ostatky sv. Klimenta. Oba mohou také držet Palladium země České.¹⁹³

¹⁹² ROYT, Jan. *České nebe: Soupis nejznámějších mariánských poutních míst v Čechách a na Moravě, českých a moravských zemských patronů*. s. 19.; RULÍŠEK, Hynek. *Postavy, atributy, symboly: Slovník křesťanské ikonografie*.

¹⁹³ ROYT, Jan. *České nebe: Soupis nejznámějších mariánských poutních míst v Čechách a na Moravě, českých a moravských zemských patronů*. s. 26.

Sbírka devoční grafiky disponuje dvěma obrázky těchto světců – inv. č. 061086 a 061332, jedná se o barevnou litografii z 19. století, která je doplněna rostlinnými a florálními motivy, rám obrázku je zdoben ornamenty bílé, červené a zlaté barvy.

Sv. Jan Nepomucký – kněz a mučedník, který se narodil se kolem roku 1350 v Nepomuku. Studoval v Praze a mezi léty 1372-1380 působil jako arcibiskupův notář. Studoval církevní právo v italské Padově, kde získal roku 1384 doktorát. Později se stal i kanovníkem vyšehradské kapituly a generálním vikářem arcibiskupa Jana z Jenštejna. Ve sporech arcibiskupa s králem Václavem IV. stál na straně církve. Král chtěl oslabit moc Jana z Jenštejna, a tak nechal zřídit nové biskupství v Kladrubech, ale záhy poté, co Jan Nepomucký potvrdil ve funkci nového opata kláštera, byl zatčen a mučen. Legenda vypráví, že ho mučil sám král Václav IV. A podle některých pramenů byl mučen proto, že hájil zpovědní tajemství královny Žofie. Jeho mrtvé tělo bylo svrženo v noci 20. března 1393 z Karlova mostu do Vltavy a 17. dubna nalezeno v řece, dle legendy bylo obklopeno září pěti světél. Pohřbeno bylo u kostela sv. Kříže a roku 1396 přeneseno do katedrály sv. Víta. Roku 1719 byl hrob otevřen a znovu zkoumány jeho ostatky. Při ohledání ostatků vypadla z lebky část organické hmoty, v zachovalém stavu, která byla považována za jazyk. Dnes se má za to, že se jednalo o zachovalou část mozku. Úcta k Janu z Nepomuka byla rozšířena v celé Evropě a v zámoří. Jedná se o našeho nejznámějšího světce. Nejčastěji bývá zobrazován jako kanovník či kněz s krátkým vousem, stojí nebo klečí, může i ležet na hladině řeky. Je oblečen v klerice, rochetě a almuci s biretem v ruce nebo na hlavě. Má svatozář s pěti hvězdami, v rukou drží křicifix a palmu.¹⁹⁴

Sbírka devoční grafiky obsahuje sedm svatých obrázků sv. Jana Nepomuckého. Jedná se o inv. č. 061336, 061372, 061371, 061306, 061373, 060924 a 060922 – tento obrázek je uveden v příloze č. 1 této práce, jedná se o kolorovanou rytinu, která vznikla kolem roku 1850.

¹⁹⁴ RULÍŠEK, Hynek. *Postavy, atributy, symboly: Slovník křesťanské ikonografie.*; ROYT, Jan. *České nebe: Soupis nejznámějších mariánských poutních míst v Čechách a na Moravě, českých a moravských zemských patronů.* s. 30-31.

5 PŘEHLED AUTORŮ A TISKAŘŮ DROBNÉ DEVOČNÍ GRAFIKY

Drobná devoční grafika, nebo-li malý svatý obrázek, velikosti pohlednice se dnes nachází v depozitářích řady muzeí, ale existují i sběratelé, kteří se zabývají tímto tématem a vytváří si své vlastní soukromé sbírky. Tyto sbírky, ať už muzejní či soukromé by však nemohli vzniknout bez vynikajících pražských tiskařů a rytců, o kterých tato kapitola pojednává.

Řada těchto tiskařů se snažila přizpůsobit vkusu tehdejší společnosti a jejich odběratelů. Mimo klasické grafické listy se objevovaly i různé skládací, sklapovací nebo pohyblivé obrázky, navíc kolorované, bohatě zdobené a zlacené, zasazené do kovových rámečků. Mohly být opatřeny i raženou krajkou.¹⁹⁵

Nyní se budeme zabývat svatými obrázky, které jsou uloženy ve sbírce Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech. Jedná se především o svaté obrázky z 18. a 19. století od několika významných pražských rytců.

5.1 Petr Bohmann (1768-1817)

Pracoval jako mědirytec, knihkupec, nakladatel a obchodník s uměleckými předměty. V létech 1806-1813 působil v Rumburku, později v období 1815-1817 v Praze na Starém Městě, v domě U Tří bílých labutí¹⁹⁶. V roce 1817 P. Bohmann zemřel a jeho firmu převzala dcera Terezie Mitterbacherová a syn Karel Antonín Bohmann. Oba dědicové jsou v signatuře označováni jako P. Bohmanns Erben. Tiskárnu vedli až do roku 1843, její činnost byla zaměřena na obchod s uměleckými předměty a fungovala i jako nakladatelství. Sídlila nejprve u již zmíněných Třech bílých labutí a poté přesídlila ve třicátých letech do Celetné ulice č. p. 562/20. Poté ještě přesídlila do stejné ulice, ale č. p. 561/18. V roce 1824 začala firma spolupracovat s Antonínem Machkem a společně

¹⁹⁵ LUKAS, Jiří, PIŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 118.

¹⁹⁶ Dnešní Karlova ulice č.p. 169/26.

vydávali litografický cyklus výjevů z českých dějin. Bohmannovi dědicové se soustředili především na produkci devoční grafiky, která byla větších rozměrů.¹⁹⁷

5.2 Dominik Maulini (1787-1863)

Pracoval jako mědirytec na Smíchově v Praze, tiskař a litograf. Pocházel z Pruska, ale nějakou dobu žil i v Itálii, odkud se přistěhoval do Prahy na konci 18. století. Jeho smíchovská dílna vyráběla především cínové plastické svaté obrázky za pomoci skleněných řezaných forem. Díky podniku, který prosperoval, si mohl Maulini kolem roku 1800 pořídit i tiskárnu mědirytin a litografickou dílnu. Specializoval se na výrobu malých svatých obrázků, které byly ručně kolorovány, zlaceny a lakovány a určeny k vložení do modlitebních knížek. V podniku mu pomáhali i jeho čtyři synové František (1816-1857), Jan (1821-1839), Dominik ml. (1830-?) a Eduard (1835-1878). Dominik Maulini zemřel roku 1860 a jeho podnik poté zanikl, ale zásoby tiskárny a matrice odkoupilo vydavatelství Doležal & Steinbrener z Červeného Kostelce.¹⁹⁸

5.3 Václav František Hoffmann (1782-1860)

Narodil se 22. června 1782 v Kuksu a od roku 1812 pravděpodobně působil v Praze, kde mu byla v roce 1819 udělena koncese k provozu tiskárny mědirytin. Tento závod měl sídlo v Haštalské ulici č. p. 751/12 a později přesídlil do domu U Zelené mříže č. p. 808 na Anenském náměstí. V. F. Hoffmann zemřel 6. prosince 1850, ve věku 68 let. Jeho podnik však nezankl, neboť v roce 1859 začala tiskárna produkovat mědirytiny pod názvem Dědicové Václava Hoffmanna a v čele podniku stál Václav Želísko.

¹⁹⁷ LUKAS, Jiří, PÍŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 200; ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 11.; SPAMMER, Adolf. *Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*. s. 158-260.; PROCHÁZKA, Karel. *Pohledy do dějin svatých obrázků*. Praha, 1940. s. 65-70.

¹⁹⁸ ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 11.; LUKAS, Jiří, PÍŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 210.; SPAMMER, Adolf. *Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*. s. 158-260.

Hoffmannova měditiskárna a ocelotiskárna se specializovala na výrobu drobné devoční grafiky větších i menších formátů a vedle grafik ještě produkovala i lístky s blahopřáními a archy betlémů.¹⁹⁹

5.4 Václav Morak (1818-1886)

Narodil se roku 1817 ve Dvoře Králové nad Labem a v Praze začal působit jako tiskař mědirytin zřejmě kolem roku 1859. Sídlil v ulici U Obecního dvora č. p. 815 a později se přestěhoval do Soukenické ulice č. p. 1192/17 a č. p. 1190/21. Morak se zaměřil především na tisk obrázků se zlaceným orámováním, které se často ručně kolorovaly. Jeho svaté obrázky byly vyváženy i do zahraničí (Maďarsko, Bavorsko, Norimberk, St. Pölten, Maribor, Záhřeb, Innsbruck).²⁰⁰

5.5 Zikmund Rudl (1802-1864)

Narodil se roku 1802 ve Zboží u Dvora Králové a byl bratrem Josefa Jana Rudla, který byl rovněž měditiskařem na počátku 19. století. Zikmundův závod působil od roku 1828 v Praze v dnešní Bartolomějské ulici č. p. 304/1, poté i na Uhelném trhu č. p. 520 a ještě později v dnešní ulici Karolíny Světlé č. p. 303/4. Jeho firma produkovala drobnou devoční grafiku a dokonce tiskla obrázky i na pouťový perník, který se vyvážel do Uher.

V Rudlově podniku se tiskly od roku 1840 kolorované mědiryty, později oceloryty, které se vyvážely do Ruska. Tiskaři zkoušeli používat ke kolorování ocelorytin xylografii a litografii, avšak s malým úspěchem. Tiskárna byla schopna produkovat denně 500 až 600 listů, které se vytiskly na jednom hvězdicovém lisu. Po roce 1865 se činnost firmy zaměřovala pouze na tisk vinět a obrázků na perník a drobnou devoční grafiku přestala produkovat úplně.²⁰¹

¹⁹⁹ LUKAS, Jiří, PIŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 206.; ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 11-12.

²⁰⁰ LUKAS, Jiří, PIŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 212..; ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 12.

²⁰¹ LUKAS, Jiří, PIŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 214.; ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 12.

5.6 Josef Koppe (1813-1881)

Pocházel z Nové Paky u Jičína, kde se roku 1813 narodil a vyučil se rytcem a brusičem skla. V roce 1831 pobýval již v Praze a kolem roku 1835 dostal povolení k provozu dílny, která se zabývala rytím skla a drahokamů. Firma, zaměřená na produkci drobné devoční grafiky, byla mezinárodně proslulá a sídlila v Praze v Liliové ulici č. p. 247. Koppe proslul zcela originálním procesem výroby svatých obrázků, neboť nejprve svaté obrázky vyryl do skla a poté je vylil želatinou, i z toho důvodu byly jeho obrázky velmi rozmanité. Později začal vyrábět i tzv. porculánové obrázky - ploché želatinové (klihové) obrázky, které se aplikovaly na různě barevný želatinový plát, který mohl být červený, fialový nebo žlutý, a na ně natiskl bronzový (zlatý) obrázek. Od roku 1843 sídlila firma v Praze na Smíchově (dnešní Zubatého ulice č. p. 328/7 a č. p. 450/9, později sídlila i v dnešní Drtinově ulici č. p. 557/10), kam ji přestěhoval syn Alexander Leopold Koppe (narozený roku 1841 v Praze). Roku 1850 začala firma vyrábět i plastické „pozlátkové“ obrázky, které se razily mosaznými plotnami a poté se ručně kolorovaly. Koppe propagoval i ručně kolorovanou litografii. Koppeho zajímavou tvorbou byly i ocelorytiny, které měly na okrajích vyraženou krajkovou borduru.

Koppeho firma plně fungovala až do 2. poloviny 19. století a potom byla spojena s firmou Bellmannovou, založenou roku 1842.²⁰²

5.7 Jan Pachmayer (1775-1832)

O životě Jana Pachmayera nemáme mnoho informací, ale víme, že v letech 1826 – 1828 působil jako tiskař mědirytin v Praze na Koňském trhu č. p. 844 (dnešní Václavské náměstí). O povolení zřídit tiskárnu mědirytin požádal Pachmayer už roku 1818. Zasloužil se o rozšíření strojového tisku krajkové bordury za pomoci kovových ostrých bodců tzv. „ježků“, kterými se vykrajovaly okraje navlhčeného papíru do požadovaných vzorů. Po usušení se na střed obrázku, který nebyl perforován natiskla kolorovaná rytina s devočním námětem. Pachmayerovy obrázky se exportovaly i do Itálie nebo Nizozemí.

²⁰² LUKAS, Jiří, PIŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 208.; ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 12.

Kromě obrázků tvořených technikou mědirytu používal Pachmayer i litografii a obrázky signoval „*Prag bei Joh. Pachmayer*“. Velice zajímavé byly jeho litografické květinové sklapovací obrázky, kde byla uprostřed kolorovaná miniatúrka světce a byla překryta vystřiženou květinou, kyticí nebo celým košem květin.²⁰³

V 60. letech 19. století končí veškerý rozmach tisku a výroba svatých obrázků v Praze. Došlo k nárůstu domácí i zahraniční konkurence, a tak zanikají některé malé pražské tiskárny a centrum devoční grafiky se přesunulo postupně do Rakouska, Německa a Francie. V Praze se tisk svatých obrázků udržel pouze u nejsilnějších firem v oboru – synové Bohumila Haase, Zikmunda Rudla, Josefa a Leopolda Koppeho, Bedřicha Stýbla a Karla Bellmana.²⁰⁴

Ve sbírce devoční grafiky v MBH v Rokycanech bychom našli i obrázky, jejichž autory jsou například tiskaři jako Hasse, G., Ústav slepců, Liebrecht, Lhotzký, nebo Frey, působící rovněž v Praze a Patzak, F. J. vydavatel v Hradci Králové a Chrudimi.

Za zmínku stojí rovněž obrázky zahraniční produkce ze sbírek MBH. Jedná se například o firmu Walners Jacob, Gabrielli z Vídně, dále Hirmer Max, Harrer Caspar, Müller, Driendl z Mnichova, Dopter a Bounasse – Lebel z Paříže, nebo Carl Mayer z Norimberku a ještě C. und N. Benziger ze Švýcarského poutního místa Einsiedeln.

²⁰³ ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. s. 12-13.; LUKAS, Jiří, PÍŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. s. 118-119, 212.

²⁰⁴ SPAMMER, Adolf. *Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*. s. 260.; PROCHÁZKA, Karel. *Pohledy do dějin svatých obrázků*. Praha, 1940. s. 64-65.

6 SOUPIS SBÍRKOVÝCH PŘEDMĚTŮ A ZPRACOVÁNÍ Z MUZEA DR. BOHUSLAVA HORÁKA V ROKYCANECH

Svaté obrázky z MBH jsou klasické zarámované obrazy menšího formátu, jejichž rozměr většinou nepřesáhne velikost obyčejné pohlednice. Od 2. poloviny 19. století je nejběžnější velikost svatého obrázku dokonce menší než polovina pohlednice a v posuzování těchto obrazů hraje vždy roli nejen tiskař, rytec či nakladatel, ale i tiskařská technika, kterou byly zhotoveny.

Často se můžeme setkat s obrázky ručně malovanými, kde byly ve většině případů použity akvarely nebo kvaše malované na papíru či pergamenu. Ty byly určeny především pro bohatou vrstvu zákazníků (šlechta, měšťané). Výjimečně se také mohly zhotovovat obrázky podle konkrétního přání zákazníka, avšak nejvíce obrázků produkovaly speciální malířské dílny již výše uvedených tiskařů, kteří k jejich vyhotovení používaly určité typy šablon, určených pro poutní místa a pro obchodníky, kteří je na poutích a trzích prodávali.²⁰⁵

Ve sbírkách Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech je 25 souborů drobné devocionální grafiky s přírůstkovými čísly 138/2008 až 148/2008 a dále 150/2008 až 163/2008.²⁰⁶ Tyto soubory přírůstkových čísel mají dále přidělená inventární čísla 060829 až 061063, jedná se tedy celkem o 237 záznamů uvedených v databázi Demus01.

Dlouhá desetiletí ležely obrázky bezpečně uložené v depozitáři a můžeme tedy jen spekulovat o tom, zda je muzeu nevěnoval nějaký místní sběratel, neboť přesně nevíme, kdo je muzeu daroval. Podařilo se pouze zjistit, že svaté obrázky se do muzea dostaly někdy mezi léty 1934 – 1940. Svědčí o tom záznamy v SOKA Rokycany vztahující se k tématu Muzejní společnosti v Rokycanech.²⁰⁷ Zde se dozvíme, že Ing. Jaroslav Bílý²⁰⁸,

²⁰⁵ KNÁPEK, Zdeněk. *Rukověť starožitníka a sběratele: Sakrální předměty, mince, litina, nábytek*. s. 69.

²⁰⁶ Inventární kniha Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech z let 1934 – 1940.

²⁰⁷ SOKA Rokycany; Archivní fond Muzejní společnost (1936 – 1964), (nezpracováno).

²⁰⁸ **Ing. Jaroslav Bílý**, narodil se v Hradci Králové 11. 4. 1881. Absolvoval vyšší školu technickou v Praze. V roce 1910 nastoupil u firmy František Hirsch v Rokycanech, kde pracoval až do roku 1934. Pak nastoupil jako technický vedoucí v Železárnách města Rokycan, kde působil až do své penze, do roku 1942. Spolupracoval s městským muzeem, které převzal jako správce v roce 1942. Byl jedním ze zakladatelů muzejní společnosti v roce 1936. Převzato z CIRONIS, Petros. *Lidé, osoby a osobnosti Rokycanska, Malá encyklopedie*.

nechal svaté obrázky zarámovat do skla a ve 40. letech 20. století z nich vytvořil výstavu pro veřejnost.²⁰⁹ Více informací prameny bohužel neposkytují. Dalším významným pramenem se stala inventární kniha MBH z let 1934 – 1940, kde jsou uvedeny záznamy jen o pěti kusech svatých obrázků:²¹⁰

1. Inv. č. **060962** – Kolorovaná rytina z 18. století, *Na Golgotě*. Ukřižovaný Ježíš, po stranách kříže stojí Panna Marie a apoštol Jan. Rytce Lhotzký, Praha.
2. Inv. č. **060963** - Kolorovaná rytina z 19. století, *svatý Petr*, sedící u nebeského stolu s knihou a zlatým klíčem, v pozadí je bílý kohout. Obrázek dále zdobí rostlinné motivy. Rytce Pachmayer, Praha.
3. Inv. č. **060964** - Kolorovaná rytina z 19. století, *svatý Jan Nepomucký*. Světec má nad hlavou výraznou svatozář, v pravé ruce drží kříž. Pod obrázkem je nápis „*S. Johann v Nep:*“. Nakladatel Ryba, W. A.
4. Inv. č. **060968** - Černobílá rytina z 19. století, *svatá Kateřina*. V rukách drží knihu a brk na psaní. Pod obrázkem je nápis „*H. Katharina*“. Rytce Patzak, F., Hradec Králové.
5. Inv. č. **060969** - Ručně malovaný obrázek, uprostřed zobrazen *Ježíšek*. Dominantními barvami jsou zde růžová, žlutá a modrá. V horní části písmena IHS s křížkem.

Ze záznamů vyplývá, že tyto obrázky byly muzeu darovány z pozůstalosti redaktora Srba²¹¹. Ať je původ obrázků již jakýkoliv, musely být z těchto důvodů zapsané do přírůstkové knihy jako starý nezpracovaný materiál.²¹²

²⁰⁹ Výstava se konala ve dnech 28. 5. – 4. 6. 1944.

²¹⁰ Inventární kniha Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech z let 1934 – 1940.

²¹¹ **Adolf Srb**, český politik, novinář a spisovatel, narozený v Rokycanech roku 1850. Tajemník okresního zastupitelstva v Rokycanech. Byl redaktorem různých listů a rovněž redaktorem *Osvěty*. Napsal mnoho článků z domácí politiky a politických dějin, např. *Politické dějiny národa českého*, byl i spoluzakladatelem Ústřední matice školské. V roce 1881 se stal redaktorem časopisu *Politik*. Byl zvolen čestným měšťanem města Rokycan. Převzato z CIRONIS, Petros. *Lidé, osoby a osobnosti Rokycanska, Malá encyklopedie*.

²¹² Inventární kniha Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech z let 1934 – 1940.

Skupinu svatých obrázků lze dělit podle celé řady hledisek. Například podle datace, techniky provedení, ikonografického obsahu, nakladatelství nebo tiskařů.

Obrázky mnou zpracované v MBH jsou rozdělené na dvě skupiny: Za prvé podle nakladatelů (rytců) nebo tiskařů a za druhé podle techniky provedení (jedná se o svaté obrázky, které jsou anonymní a autorsky nezařazené). Toto rozdělení na dvě skupiny mělo své důvody a jevílo se jako nevhodnější způsob evidence ve vztahu ke sbírce devoční grafiky:

Za prvé, rozdělení podle nakladatelů (rytců) a tiskařů je skupina obrázků, které se evidují pod jménem daného autora a zároveň se tyto obrázky kurátorovi sbírky snadněji určují, neboť díky historickým údajům z jejich života přesně víme, kdy obrázky vznikly (viz kapitola pátá), kde byly vytištěny (lokace, např. Praha) a také známe techniku provedení, kterou tito autoři nejčastěji používali (např. zda se jednalo o kolorovaný mědiryt, litografii apod.). Navíc každý autor (tiskař, nakladatel, rytec) uváděl své jméno většinou v pravé dolní části svatého obrázku, což práci velmi usnadňuje. Dále se doplňuje do muzejní evidence ikonografie svatého obrázku a to většinou v té podobě, jak je uvedeno v kapitole čtvrté. Dále se určuje i materiál, na kterém byl obrázek vytištěn (např. papír, pergamen, hedvábí) – o těchto materiálech informuje zčásti kapitola druhá a poté podrobněji kapitola třetí, ve které jsou uvedeny i typy svatých obrázků (např. obrázky měsíční, velikonoční, vánoční, apod.) Zvláštní technikou byly provedeny např. svaté obrázky od Josefa Koppeho. Jedná se o kolorované rytiny potřené kličem a jsou na první pohled jinak barevné. Dá se dokonce říci, že zvláště vyčnívají nad ostatními (viz příloha č. 5, inv. č. 061006 a 061051) a nakonec popis (např. co je na obrázku dominantní, zvláštní, zda je uveden nějaký text v němčině, češtině, modlitba, aj.), uvádí se i poutní místo, pokud je na obrázku uvedené a nebo vyplývá z jeho obsahu (podrobněji o poutních místech informuje třetí kapitola). Jako příklad lze uvést přílohu č. 18 této práce, kde je vyobrazena Panna Marie Svatohorská s poutním místem Svaté Hory u Příbrami.

Za druhé, u obrázků, kde není znám tiskař, rytec či nakladatel, jsou obrázky rozdělené podle techniky provedení, neboť jsou opakem předchozí verze – bylo by obtížné u nich určit jejich autora a především přesnou dobu jejich vzniku. V tomto případě může kurátor použít odbornou literaturu například od K. Procházky nebo E. Charvátové či

A. Spammera, kde jsou bohaté přílohy různých svatých obrázků a podle nich pak určit typ obrázku, dobu jejich vzniku, techniku provedení např. zda se jedná o litografii, tisk na hedvábí, mědiryt, prosekávaný pergamen tzv. *Spitzenbilder*, který tvořily jeptišky v kláštorech v první polovině 18. století, nebo zda se jedná o lidovou práci prosekávaného pergamenu s ručně malovanou miniaturou světce rovněž z 18. století. Tyto obrázky pro lepší přehled najdeme v přílohách č. 7 a č. 8 této práce a jejich inventární čísla jsou 060943, 061003, 061012, 060989.

Tento způsob evidence se jevil jako nevhodnější ve vztahu ke sbírce devoční grafiky, neboť rozdělení je velice praktické a sbírku tím zhodnocuje. Kdybychom rozdělili sbírku podle datace, kde většina obrázků spadá do 19. století, nepřineslo by to žádné zhodnocení, pouze by seřadilo obrázky vzestupně od doby jejich vzniku a to je možné určit i bez tohoto zařazení. Rozdělení sbírky podle ikonografického obsahu by bylo možné, ale vzhledem k tomu, že sbírka obsahuje největší počet různých vyobrazení Panny Marie (zejména Panny Marie Svatohorské) by celá práce rovněž postrádala smysl.²¹³

6.1 Rozdělení podle nakladatelů (rytců) a tiskařů

6.1.1 Petr Bohmann

Ve sbírkách MBH byl zpracován zatím jediný obrázek od tohoto autora.

Inv. č. **060879** - Kolorovaná mědirytina z 19. století, *svatá Otilie*. Otilie, sedí u sloupu chrámu. V pravé ruce drží kalich, levou rukou se opírá o zeď. Pod obrázkem je nápis v českém a německém jazyce. "*Žádost jejího srdce uslyšelo ucho tve Hospodine! Žalm 10.17.*"

²¹³ Podrobnější data o počtu kusů vyobrazení Panny Marie ve sbírce devoční grafiky MBH je obsaženo v kapitole sedmé.

6.1.2 Dominik Maulini

V muzejní sbírce se objevuje několik obrázků od Mauliniho.

1. Inv. č. **060841** - Kolorovaná rytina *svaté Terezie* z 19. století. V levé ruce drží knihu a v pravé ruce brk na psaní. Vpravo vedle hlavy je vyobrazen Ježíš na kříži. Barevný portrét svaté Terezie je ozdobně orámován. Pod obrázkem je nápis „*H. THERESIA.*“
2. Inv. č. **060922** - Kolorovaná rytina *svatého Jana Nepomuckého* z 19. století, držícího v rukách kříž. Pod obrázkem je nápis „*H: Johann v Nep:*“
3. Inv. č. **060940** - Kolorovaná rytina *svaté Alžběty* z 19. století, do ní jsou vložena 3 zlatá srdce ve tvaru trojúhelníku. Srdce jsou zřejmě z měděného, pozlaceného plíšku a do nich jsou vtlačeny motivy. Do srdce v horní části obrázku je vtlačeno Kristovo srdce a do něj zabodnuty dýky, srdce v dolní části vlevo nese písmena IHS (Jesus Hominium Salvator) a poslední srdce má do sebe vtlačeno nápis „*Maria*“. V obrázku je nápis „*S. Elisabeth*“.
4. Inv. č. **060980** - Barevná litografie *svaté Terezie* z 19. století. Pod obrázkem je nápis „*H: THERESIA*“.
5. Inv. č. **061062** - Kolorovaná rytina *svatého Martina* z 19. století, v brnění s mečem a červeným pláštěm. Dole je nápis „*Sv. Martin*“.

6.1.3 Václav František Hoffmann

1. Inv. č. **060835** - Kolorovaná rytina *svaté Anny* z 19. století. Důstojná dáma v dlouhém, přepásaném šatu, s hlavou zahalenou fialovým závojem. V ruce drží knihu, poukazující na starozákonní zaslíbení Mesiáše. Je zde vyobrazena spolu s Pannou Marií (dívkou), jak jí vyučuje.
2. Inv. č. **060857** - Černobílá rytina *Ježíše Krista* z 19. století. Ježíš sedí a před ním stojí Ďábel, který drží v rukou kámen a "pokouší" Ježíše, aby přeměnil kámen na chleba. Ježíš mu odpovídá, že člověk není živ jen z chleba.

3. Inv. č. **060864** - Černobílá rytina *svatého Karla Boromejského*, z 19. století, tištěná na bílém krajkovém podkladu. Sv. Karel stojí před oltářem s otevřenou knihou a zapálenými svícemi.
4. Inv. č. **060866** - Kolorovaná rytina *Panny Marie Pomocné*, zdobená florálními motivy v rozích, 19. století. Základem obrázku jsou dva ovály (vnitřní a vnější), ve všech oválech jsou vyobrazené v mandorle Panny Marie s Ježíškem. Dominantu tvoří vnitřní ovál s Pannou Marií Pomocnou a Ježíškem s podnadpisem „*Maria Hilf*“. Na vnějším oválu je 10 malých obrázků a na každém z nich je stejný motiv (Panna Marie s Ježíškem, ale z různých míst - Panna Maria Zell, H. Berg, Heindorf, Albendorf, Wranau, Kulm, Bunzlau, Schein, Politz a Quinau).
5. Inv. č. **060872** - Černobílá rytina *Panny Marie Znojenské*, z 19. století.
6. Inv. č. **060885** - Černobílá rytina *svatého Josefa* z 19. století. Josef drží v pravé ruce lilii a na levé ruce nese malého Ježíška.
7. Inv. č. **060887** - Černobílá rytina *Panny Marie na Karlově* v Praze, 19. století.
8. Inv. č. **060895** - Černobílá rytina *Panny Marie Pomocné s Ježíškem*. Pod obrázkem je nápis „*Maria Hilf*“, 19. století.
9. Inv. č. **060899** - Kolorovaná rytina *Kříže z Nenndorfu*, 19. století.
10. Inv. č. **060900** - Kolorovaná rytina *Trnu z Nenndorfu*, 19. století.
11. Inv. č. **060910** - Černobílá rytina *Panny Marie z Mariaschein*, kde v horní části je na nebeském oblaku Panna Marie, držící Kristovo mrtvé tělo a po stranách jsou andělé. V dolní části je kostel v Mariaschein, 19. století.
12. Inv. č. **060919** - Kolorovaná rytina obrázku od Leonarda da Vinciho, *Poslední večeře Kristova*. Pod obrázkem je nápis „*Das H. Abendmahl Christi*“, 19. století.
13. Inv. č. **060924** - Černobílá rytina *svatého Jana Nepomuckého*. Pod obrázkem je nápis „*S. Johann v N.*“, 19. století.
14. Inv. č. **061000** - Kolorovaná rytina *Ježíše Krista*. Na hlavě má trnovou korunu a v ruce drží orobinec tzv. doutník - část rákosu. Na sobě má červené roucho a ruce spoutané provazy, 19. století.

15. Inv. č. **061007** - Černobílá rytina *svaté Anny* z 19. století. Dole text „*Kdo zachovává přikázání Boží, ten ho miluje.*“
16. Inv. č. **061008** - Kolorovaná rytina *svatého Josefa*, držícího v náruči Ježíška. V ruce má bílou lilii. Dominantní barvou obrázku je modrá a žlutá.
17. Inv. č. **061056** - Černobílá rytina *Panny Marie s Ježíškem na Svaté Hoře u Příbrami*. Dole je německý nápis „*Marienbild auf hl. Berg*“, 19. století.
18. Inv. č. **061057** - Černobílá rytina *svaté Anny s Pannou Marií* (jako dívkou) Svatá Anna ji učí číst v knize, 19. století. Obrázek je zdoben různými ornamenty a rostlinnými motivy. Dole je nápis „*S. Anna.*“
19. Inv. č. **061058** - Černobílá rytina *Panny Marie Svatohorské s Ježíškem*. V pozadí je chrám na Svaté Hoře. Obrázek je v rozích zdoben rostlinnými motivy, v tomto případě růžemi. Dole je nápis v němčině „*Marienbild auf dem H. Berg*“ (Mariánský obraz na Svaté Hoře), 19. století.
20. Inv. č. **061059** - Kolorovaná rytina *svatého Antonína Paduánského*, klečícího před malým Ježíškem. Dole je nápis „*SW. ANTONIN PADUA.*“, 19. století.

6.1.4 Václav Morak

Ve sbírkách MBH se nachází z Morakovy produkce 6 svatých obrázků.

1. Inv. č. **060837** - Černobílá rytina *Panny Marie Boleslavské s Ježíškem* tištěná na krajkovém podkladu. Po stranách jsou hlavy andělíčků a dole pod obrázkem je oráč s pluhem a dvěma voly. Krajkový papír je v dolním levém rohu potrhaný, 19. století.
2. Inv. č. **060840** - Černobílá rytina *svaté Elisabethy (Alžběty)* na krajkovém papírovém podkladu z 19. století. Alžběta vychází z chrámu a daruje malému chlapci dvě mince.
3. Inv. č. **060848** - Černobílá rytina *svatého Josefa s Ježíškem* na krajkovém papírovém podkladu z 19. století. Svatý Josef, drží v pravé ruce lilii. Za levou ruku se drží s Ježíškem. V pozadí je dům, palma a kvetoucí keře.

4. Inv. č. **060849** - Černobílá rytina *Panny Marie ve Waldelu* na krajkovém papírovém podkladu z 19. století. Uprostřed v oválu je Panna Marie s Ježíškem, vznášející se na nebeském obláčku. Vedle ní klečí z každé strany jeden anděl. Anděl vlevo drží kříž, anděl vpravo květinu, oba klečí. Celý výjev se odehrává za mřížemi. Na dolní části obrázku pak vidíme kostel s krajinou a dav lidí, kteří proudí do kostela. Pod obrázkem je nápis „*Marienbild in Waldel.*“
5. Inv. č. **060876** - Kolorovaná rytina *Panny Marie Svatohorské* z 19. století. Obrázek je rozdělený na dvě části. V levé části je Panna Marie Svatohorská s Ježíškem. V pravé části je text „*Modlitba k Panně Marii Svatohorský.*“
6. Inv. č. **061022** - Černobílá rytina *Panny Marie s Ježíškem na Svaté Hoře*, 19. století. Panna Marie je vyobrazena na podstavci s nápisem „*Ave Maria*“, v náruči drží Ježíška. V pozadí je vidět Svatá Hora u Příbrami. V dolní části je český a německý text: „*Pana Maria Svatohorská*“ (Marienbild auf d. heil. Berg).

6.1.5 Zikmund Rudl

Ve sbírkách MBH máme svaté obrázky z produkce Zikmunda Rudla a Josefa Rudla (pouze 1 ks).

1. Inv. č. **060854** - Černobílá rytina dvou modlících se dívek. Obě klečí před kapličkou, ve které je vidět soška Panny Marie s Ježíškem. Pod obrázkem je text psaný v němčině. Obrázek je rozevírací z 19. století a jeho autorem je Josef Rudl (bratr Zikmunda Rudla).
2. Inv. č. **060856** - Černobílá rytina *Panny Marie Pomocné* s Ježíškem. Je vyobrazena na nebeském oblaku, jenž obklopuje mnoho květin, 19. století.
3. Inv. č. **060909** – Obraz s názvem *Důvěra v Boha*“ z 19. století je rozdělen na dvě poloviny. Na levé straně je v horní části rytina dvou modlících se dívek, vykukujících z nebeských oblaků a pod nimi je text napsaný v němčině.

4. Inv. č. **060911** – Černobílá rytina *Pramen z Mariaschein* z 19. století. Dominantou obrázku je strom, v jehož koruně je Panna Marie, která drží Kristovo mrtvé tělo. Ze stromu vytéká pramen, u něj jsou 2 ženy, 2 muži a jedno dítě se zavázanýma očima. Jedná se o nemocné lidi, kteří věří v uzdravení, pokud se z pramene napijí. Všichni se modlí s Panně Marií. V pozadí je krajina a hory. Pod obrázkem je nápis „*Die Quelle zu Mariaschein*“ (Pramen z Mariascheinu).
5. Inv. č. **060921** – Obrázek *Víra, naděje, láska!* je rozdělen na dvě poloviny. Na levé straně jsou tři ženské postavy představující víru, naději a lásku.

6.1.6 Josef Koppe

1. Inv. č. **060937** - Černobílá rytina *Panny Marie Svatohorské* s krajkovým lemem, 19. století. Pod obrázkem je nápis „*Maria am heil. Berge*“.
2. Inv. č. **061006** - Kolorovaná rytina *Panny Marie Svatohorské*, potřená kličem, 19. století.
3. Inv. č. **061051** - Kolorovaná rytina *Panny Marie Olomoucké* s Ježíškem, potřená kličem, 19. století.

6.1.7 Jan Pachmayer

1. Inv. č. **060926** - Ručně kolorovaná rytina *svaté Pavly* z 19. století. Je vyobrazena uprostřed v mandorle, kde má mírně skloněnou hlavu a dívá se na zlatý kříž. V dolní části je piedestal a za ním jsou rostliny.
2. Inv. č. **060952** – Kolorovaná rytina *Ejhle, člověk!* z 19. století. Na obrázku je Kristus s trnovou korunou na hlavě a v ruce drží rákosí. Pod obrázkem je nápis „*Ecce homo*“.
3. Inv. č. **060963** – Kolorovaná rytina *svatého Petra* z 19. století. Svatý Petr sedí u nebeského stolu s knihou a zlatým klíčem, v pozadí je bílý kohout. Obrázek dále zdobí rostlinné motivy.

4. Inv. č. **060999** – Kolorovaná rytina *svatého Mikuláše* z 19. století. Svatý Mikuláš otevírá dřevěné okno jakési chatrče. V pozadí je vidět část hradu. Levé části obrázku dominuje strom.
5. Inv. č. **061009** – Kolorovaná rytina *svaté Anny* z 19. století, která sedí na kamenném podstavci, u ní stojí malé děvčátko, držící knihu. Vlevo stojí muž. V pozadí je vidět strom.

6.2 Rozdělení podle techniky provedení

Jedná se o svaté obrázky, které jsou anonymní a autorsky nezařazené.

6.2.1 Ručně malované obrázky na pergamenu

První malované obrázky na pergamenu se objevují již v renesanci. Někdy bývaly bez nápisu, jindy bylo v dolní části uvedeno jméno světce. Brzy se však malíři svatých obrázků nespokojili s prostým podáním náboženského námětu a obrázek se snažili všemožně vyzdobit. Proto dochází k obšívání okrajů obrázku, zdobení portami nebo se dokonce malují kolem obrázku věnečky. Oblibou se stává zdobit pergamenové nebo papírové obrázky prolamovanými krajkami. Těchto obrázků se zachovalo mnoho, zvláště pak ze 17. a 18. století z Německa, Anglie, Švýcarska a také Čech a Moravy.

Z počátku byly obrázky prostší. Miniaturka světce bývala malována uprostřed, nejčastěji v oválu, a mezi ním a rámečkem byla prosekána krajkovina. Později okrajový rámeček zcela mizí a krajka se rozprostírá po celé ploše obrázku. V krajkovině se vyskytují různé motivy florální, rostlinné, paprskové motivy nebo různé závitky a spirály.²¹⁴ Obrázky jsou většinou anonymní – miniaturista se nepodepsal. Malovali se většinou v kláštrech a byly dílem řeholníků a jeptišek.²¹⁵

²¹⁴ PROCHÁZKA, Karel. *Pohledy do dějin svatých obrázků*. s. 31-32.

²¹⁵ PROCHÁZKA, Karel. *Pohledy do dějin svatých obrázků*. s. 25-26.

Ve sbírkách MBH nalezneme například ručně malované miniatury na bohatě vykrajovaném pergamenu v lidových vzorech, jemná klášterní práce z konce 17. století a první poloviny 18. století. Některé obrázky jsou i z 1. poloviny 19. století.

1. Inv. č. **060939** – *Panna Maria v Maria Berg*, mistrovská miniatura na bohatě vykrajovaném pergamenu v lidových vzorech, velmi jemná klášterní práce. "*Spitzenbilder*". Dole nápis „*S Maria Berg*“, konec 17. a počátek 18. století.
2. Inv. č. **60941** – *Svatá Anna*, mistrovská miniatura na bohatě vykrajovaném pergamenu v lidových vzorech, velmi jemná klášterní práce. tzv. *Spitzenbilder*. Dole nápis „*S. Anna*“, konec 17. a počátek 18. století.
3. Inv. č. **060943** – *Svatý Tomáš* (andělský doktor), mistrovská miniatura na bohatě vykrajovaném pergamenu v lidových vzorech, velmi jemná klášterní práce s vysekanými lidovými vzory, tzv. *Spitzenbilder*. Dole pod obrázkem je nápis „*Thomas Doctor Angelic*“, konec 17. a počátek 18. století.
4. Inv. č. **060988** - Miniatura (ručně malovaná) *svaté Heleny* na bohatě vykrajovaném pergamenu v lidových vzorech, velmi jemná klášterní práce z 18. století, tzv. *Spitzenbilder*.
5. Inv. č. **060989** – *Svatá Anna* učí Pannu Marii. Ručně vymalovaný a vykrajovaný list pergamenu, lidová práce z 18. století, tzv. *Spitzenbilder*.
6. Inv. č. **061003** – *Svatá Kateřina*, mistrovská miniatura na bohatě vykrajovaném pergamenu v lidových vzorech, velmi jemná klášterní práce s vysekanými lidovými vzory, tzv. *Spitzenbilder*. Dole je nápis „*S. Catharina*“, 18. století.
7. Inv. č. **061012** - Ručně vymalovaný a vykrajovaný list pergamenu, lidová práce z 18. století, tzv. *Spitzenbilder*. Uprostřed v oválu je zobrazen *svatý Stanislav*, držící v náruči Ježíška. V dolní části je otevřená kniha.
8. Inv. č. **060948** – *Svatý Pavel*, barevný, ručně malovaný obrázek na pergamenu. V pravé ruce drží meč, v levé ruce knihu. Dole je nápis „*S. Paulus*“, 18. století.

9. Inv. č. **060949** – *Svatý Josef*, barevný, ručně malovaný obrázek na pergamenu. Josef drží v náručí malého Ježíška a v pravé ruce lilii. Nad hlavou mají oba svatozář, ze které vykukují hlavy dvou andělíčků. Pod obrázkem je nápis „*Sanktus Josephus*“.
10. Inv. č. **060950** – *Svatý Jan Nepomucký*, barevný, ručně malovaný obrázek na pergamenu. Dole nápis „*S. Joannes N.*“
11. Inv. č. **060954** – *Ejhle, člověk*, barevný, ručně malovaný obrázek na pergamenu. Na obrázku je Kristus s trnovou korunou na hlavě, v doprovodu dvou strážných. Dole je nápis „*Ecce homo*“, 18. století.
12. Inv. č. **060956** – *Svatý Václav*, barevný, ručně malovaný obrázek na pergamenu z 18. století. Dominuje zde růžová barva.
13. Inv. č. **060957** – *Svatá Apolena*, ručně malovaný obrázek na pergamenu s ornamentálními a rostlinnými motivy, 18. století.
14. Inv. č. **060958** – *Svatá Kateřina*, ručně malovaný obrázek na pergamenu, kde se vyskytují jen 2 barvy, a to růžová (tělo, oblečení) a žlutá (svatozář). Pod obrázkem je nápis „*S. Catharina*“, 18. století.
15. Inv. č. **060969** - Ručně malovaný obrázek na pergamenu, kde je uprostřed v oválu vyobrazen malý *Ježíšek*. Dominantními barvami jsou zde růžová, žlutá a modrá. V horní části písmena IHS s křížkem, 18. století.
16. Inv. č. **060986** – *Svatý Antonín*, ručně malovaný obrázek na pergamenu, kde v horní části je Panna Marie s Ježíškem na nebeském oblaku a dvěma anděly. Dole je pak svatý Antonín, držící v náručí malého Ježíška a v druhé ruce drží květinu, 18. století.

6.2.2 Vyšívané obrázky

Vyšívané obrázky se v Čechách objevily již ve druhé polovině 18. století a tento trend zde vydržel až do první poloviny 19. století. Většinou byly obrázky vyšívány na pergamenu, na látce i papíře. Byly tak dokonale zpracované, že jen stěží bylo možné

rozpoznat líc od rubu. Z důvodu dosažení pronikavějšího dojmu se vedle nitek používala i malba.²¹⁶

1. Inv. č. **060955/1-2** – *Sv. Antonín z Paduy a Sv. Josef*, oboustranný obrázek v barevném provedení. Na každé straně papíru jsou vyšité květiny a žlutý pták, avšak každá strana má svého světce. Na jedné je v oválu vyobrazen svatý Antonín z Paduy a na druhé straně svatý Josef (též v oválu), 2. polovina 18. století až 1. polovina 19. století.

6.2.3 Obrázky na hedvábí

Svaté obrázky souvisí i s léčitelstvím, neboť potřeba věřit na zázraky je silně zabudována v každém člověku. Lidé tedy věřili a ještě dodnes mnozí věří, že v případě potřeby, kdy je postihne nemoc, by mohla nastat mimořádná událost – „Zázrak“. Tento zázrak, se děje obvykle mimo přírodní zákony nebo společensko-historický kontext a má se projevit na lidech, věcech, zvířatech nebo rostlinách. Z tohoto důvodu vznikly i mědirytiny tištěné na hedvábí, které nemocný nosil přímo na těle a přikládal je na postižené místo, nebo je dokonce všíval do peřin, ve kterých spal. Nemocný věřil, že přítomnost svatého obrázku ho uzdraví, ochrání ho proti zlu a navíc vede i k mystickému účelu „dobré smrti“ (k tomuto účelu sloužila např. Panna Marie z Karmelské hory, lidová mědirytina tištěná na žlutém hedvábí).²¹⁷

V sbírkách MBH se nachází prozatím 7 kusí hedvábných obrázků.

1. Inv. č. **060830** – *Panna Marie Loretánská v Hüngarn*, držící Ježíška, rytina tištěná na žlutém hedvábí. Po stranách jsou andělé se svícemi. Mědirytina se tiskla na hedvábí, které se nosilo na těle pro uzdravení, nebo jako ochrana proti zlu, 19. století.
2. Inv. č. **060845** – *Panna Marie Loretánská v Kunstberku*, držící Ježíška, rytina tištěná na žlutém hedvábí. Mědirytina se tiskla na hedvábí, které se nosilo na

²¹⁶ PROCHÁZKA, Karel. *Pohledy do dějin svatých obrázků*. s. 40.

²¹⁷ CHARVÁTOVÁ, Eva. *Svaté obrázky, Čechy a Morava*. s. 13, 34.

těle pro uzdravení, nebo jako ochrana proti zlu. Madona stojí na podstavci v pozadí baldachýny a po obou stranách má jednoho anděla se svící. Pod obrázkem je německý nápis, 19. století.

3. Inv. č. **060847** – *Madona s Ježíškem*, mědirytina tištěná na růžovém hedvábí. Uprostřed nahoře je koruna a pod ní nápis RIA. Rytina se tiskla na hedvábí, které se nosilo na těle pro uzdravení, nebo jako ochrana proti zlu, 19. století.
4. Inv. č. **060869** - Mědirytina na žlutém hedvábí. Je zde zobrazena *Panna Marie Svatohorská* s Ježíškem v náručí. Hedvábí se nosilo na těle pro uzdravení a na ochranu proti zlu, 19. století.
5. Inv. č. **060870** – *Panna Marie Znojemská*, mědirytina na žlutém hedvábí, 19. století. Hedvábí se nosilo na těle pro uzdravení a na ochranu proti zlu.
6. Inv. č. **060871** - Mědirytina na zeleném hedvábí. Je zde zobrazena *Panna Marie Znojemská* s Ježíškem v náručí. Hedvábí se nosilo na těle pro uzdravení a na ochranu proti zlu, 19. století.
7. Inv. č. **060944** – *Narození Páně*, rytina tištěná na bílé hedvábí, které se nosilo na těle pro uzdravení a ochranu proti zlu, 19. století.

6.2.4 Obrázky se strojovou krajkou (bordurou)

Rušením klášterů v době Josefa II., u nás končí slavná éra pergamenových a krajkových obrázků. Nicméně pozměněnou technikou je vyráběly ještě karmelitky na Hradčanech. Jak byly obrázky oblíbené je vidět ještě v 1. polovině 19. století, kdy se začaly šířit obrázky se strojově zpracovanou kraječkou.²¹⁸

Autorem, nebo výrobcem první strojové krajové bordury na způsob Spitzenbilderu nebo canivetu byl Jan Pachmayer, působící v Praze. Jeho vynález se datuje do první poloviny 19. století. Pachmayer vyrobil ostré kovové hřebeny, zvané „ježky“ s jejichž pomocí dokázal vykrajovat navlhčený papír do požadovaných vzorů. Po usušení papíru se do prázdného středu natiskla kolorovaná rytina s devočním námětem. Tento styl byl jedinečný, a tak se ho snažili v krátké době napodobit i ostatní tiskaři. Tato technika se

²¹⁸ PROCHÁZKA, Karel. *Pohledy do dějin svatých obrázků*. s. 32.

rozšířila velice rychle nejen v Praze, ale i v dalších městech v Čechách a poté i v Bavorsku. Svaté obrázky s krajkou se staly módní záležitostí v celé Evropě. Francouzi začali tuto techniku používat až třicet let po Pachmayerově objevu.²¹⁹

Z Pachmayerovy produkce máme ve sbírkách jen dva exempláře.

1. Inv. č. **060997** – *JHS s růžemi*, barevná litografie od Jana Pachmayera z let 1826 - 1828. Zajímavostí jeho produkce jsou litografické květinové obrázky. Kolorovaná litografie světce je překryta vystřiženou květinou nebo celou kyticí. Zde se přímo jedná o kytici růží, pod kterou, v dolní části jsou písmena JHS. Barevná litografie je aplikovaná na perforovanou, krajkovou a zlacenou šablonu.
2. Inv. č. **060998** - Litografie *svatého Vincence z Pauly*, nalepená na krajkovém zlaceném papíře v oválu. Přes obrázek je vložena levá ruka, držící kytici růží a k tomu dopis, kde stojí „z věrné lásky“. Kolorovaná litografie světce je překryta vystřiženou květinou nebo celou kyticí. V tomto případě se jedná o růže, 1. polovina 19. století.

Ve sbírce MBH jsou i obrázky se strojovou krajkou od tiskařů V. Moraka, J. Koppeho a V. F. Hoffmanna, jejichž inventární čísla a popis svatých obrázků je uveden v podkapitolách (6.1.4), (6.1.6) a (6.1.3).

Ve sbírkách MBH jsou krajkové obrázky i z francouzské produkce firmy Bonasse – Lebel a ze Švýcarska od Benzigera, G.

Dalšími obrázky jsou například.

3. Inv. č. **060851** - Černobílá rytina *Panny Marie s Ježíškem* tištěná na krajkovém papírovém podkladu. V dolní části je Heiligenberg (Svatá Hora). Po tím německý nápis „*Andenken an Heiligenberg*“ (Vzpomínka na Svatou Horu), 19. století.
4. Inv. č. **060853** - Černobílá rytina *Panny Marie s Ježíškem* se zlatým podkladem v oválu, aplikovaná na bílý krajkový podklad se zlatými motivy. V dolní části

²¹⁹ CHARVÁTOVÁ, Eva. *Svaté obrázky, Čechy a Morava*. s. 64.

obrázku spí zřejmě pastýř (a tento výjev o Panně Marii se mu zdá). Vedle něj sedí pes, 19. století.

5. Inv. č. **060865** - Kolorovaná rytina *svaté Cecílie* tištěná na bílém krajkovaném papíře. Uprostřed je vyobrazena svatá Cecílie s andílkem. Kolem jsou pak další tři andělíčky, kteří celý rámeček jakoby nadnáší. Dole pod obrázkem je text „*S. Cecilia*“, 19. století.
6. Inv. č. **060901** - Na bílém krajkovém papíře je uprostřed kolorovaná rytina *svatého Josefa* s Ježíškem. Jedná se o klasický výjev, kdy Josef v levé ruce drží lilii a pravou rukou objímá malého Ježíška. V pozadí je vidět krajina a část chrámu, 19. století.
7. Inv. č. **060902** - Kolorovaná rytina *Madonny della Silla* (předloha Raffael Santi, 1513-1514) aplikovaná na krajkovém perforovaném podkladu se zlacenými ornamenty v rámu, 60.-70. léta 19. století.

6.2.5 Obrázky na dubovém listě

Reflexem krajkových pergamenových obrázků byly i starobylé obrázky na dubovém listě, který byl preparován velice zvláštním způsobem. Na dubovém listě zbyly jen žilky a na tuto žilkovitou síťkovinu byl nalepen malovaný obrázek.²²⁰ Jeden takový exemplář se nachází i ve sbírce MBH.

Inv. č. **060838** – Malovaný obrázek *Ježíše Krista* z 2. poloviny 19. století, aplikovaný na vylišovaný dubový list. Dole nápis „*Christus*“.

6.2.6 Mědiryty

Mědirytina vznikla díky středověkému zlatnictví, kdy si mistři začali pořizovat otisky vyrytých ozdob do drahého kovu. Původní dřevěné matrice totiž velice rychle podléhaly zkáze, a tak se v 15. století začaly objevovat kovové desky, do kterých se zapracovala předloha ocelovými rydly. Oproti dřívějším technikám se vyrývalo pouze to, co se mělo obtisknout. Jemně vyryté čáry se natřely barvou a přebytek by z povrchu setřen, poté se

²²⁰ PROCHÁZKA, Karel. *Pohledy do dějin svatých obrázků*. s. 33.

ve válcovém lisu vyráběly otisky. Této technice říkáme tisk z hloubky, neboť u mědirytu je kresba zahlobena pod povrch tiskové desky. Na rozdíl od dřevořezu (tisk z výšky) měla mědirytina jemnější vzhled. Technikou mědirytu se natisklo obrovské množství svatých obrázků, které byly většinou na přední straně kolorovány a na zadní straně byla natisknuta modlitba.²²¹

Mědirytina je v našich sbírkách zastoupena největším počtem kusů a některé kusy zde byly již prezentovány v bodech uvedených výše. Přesto stojí za zmínku i další rytiny:

1. Inv. č. **060832** - Kolorovaná rytina *svatého Sebastiana*, křesťanského mučedníka. Ten je připoutaný provazy ke stromu a z těla mu vyčnívají šípky, kterými byl postřelen, Ústav slepců, Praha, 1835.
2. Inv. č. **060843** - Rytina umírajícího *Ježíše Krista* na kříži. Vpravo pod křížem stojí apoštol Jan s matkou Marií. Vlevo pak klečí Marie Magdalena a objímá nohy Ježíše. Obrázek je černobílý a dole pod ním já nápis v němčině „*Christus am Kreuze*“ (Ježíš na kříži), Liebzzeit, Praha, 19. století.
3. Inv. č. **060868** - Kolorovaná rytina *svatého Václava* na bílém krajkovaném papíře. Uprostřed je zobrazen svatý Václav s korunou na hlavě a s knihou a perem v ruce, Wallners Jacob, Vídeň, 19. století.
4. Inv. č. **060888** - Kolorovaná rytina na bílém papíře s rostlinnými motivy a krajkovým lem. Uprostřed v oválu je vyobrazen *Kristus* jako božský zahradník, Gypen, F., Frichs, R., Mnichov, 19. století.
5. Inv. č. **060890** - Na bílém papíře s krajkovým lem je rytina *svatého Jana Křtitele*, zobrazeného jako malého chlapce. Pravou ruku má zdviženou a v levé drží hůl ve tvaru kříže. V pozadí jsou keře a palma. Benziger, G., Ensiedeln, 19. století.
6. Inv. č. **060898** - Kolorovaná rytina *Panny Marie* s Ježíškem a Janem Křtitelem aplikovaná na krajkový zlacený papír s rostlinnými motivy. Benziger, G., Ensiedeln, 19. století.

²²¹ CHARVÁTOVÁ, Eva. *Svaté obrázky, Čechy a Morava*. s. 63-64.; KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění: Průvodce pracovními postupy a dějinami originální tiskové grafiky*. s. 67-68

7. Inv. č. **060907** - Kolorovaná rytina *Kříž ochránce* s krajkovým lemem. U paty kříže je červené srdce, na němž sedí racek. Vedle roste palma. Do palmy je zaseknuta kotva, a její spodní část zasahuje do rozbouřeného moře. V pozadí jsou hory, zatažené nebe a blesky. Benziger, G., Ensiedeln, 19. století.
8. Inv. č. **060951** – *Mučení Krista z Altmarktu ve Štýrsku*, černobílá rytina. Na obrázku je Kristus spoután řetězy, 19. století.
9. Inv. č. **060953** - Kolorovaná rytina *Svaté rodiny* s Janem Křtitelem. V pozadí keře růží a krajina, 19. století.
10. Inv. č. **060978** – *Ježíš, nesen do hrobu*, černobílá rytina, na níž lidé odnáší Ježíšovo mrtvé tělo do hrobu, 19. století.
11. Inv. č. **061001** – *Kristus na kříži*, kolorovaná rytina. U kříže vlevo jsou vyobrazeny dvě ženy. Celý výjev je v oválném rámečku a ten je zasazený do podstavce, v němž je vytesáno „*Christus am Kreuz*“. V pozadí jsou mráčky a listnaté keře. Vpravo nahoře zlatý kalich. Ve spodní části obrázku je had, 19. století.
12. Inv. č. **061004** - Černobílá rytina *svatého Jiří*, zobrazeného jako vojáka, který skolil draka. V pozadí je skála a před ní stojí žena. Želivsko, W., Veit, P., Praha, 19. století.
13. Inv. č. **061005** - Černobílá rytina *Panny Marie Růžencové* s Ježíškem. Pod obrázkem je německý nápis „*Svatá tajemství růžence*“. Panna Marie je uprostřed a kolem ní jsou v malých oválech výjevy ze života Ježíše Krista, tvořící růženec, 19. století.
14. Inv. č. **061035** - Kolorovaná rytina *Panny Marie, královny andělů*. Pod obrázkem je nápis „*Regina Angelorum. Salve Maria.*“, Dopter, Paříž, 19. století.
15. Inv. č. **061053** - Kolorovaná rytina *Panny Marie s Ježíškem a pacholaty*, se zlatým podkladem. Nahoře je nápis „*Nebudete-li jako maličká pacholata*“. Lith, A., Kolín, 19. století.

6.2.7 Litografie

Slovo litografie pochází z řeckého slova „*lithia*“ = kámen a ze slova „*grafein*“ = psát. Dáme-li dohromady obě slova, vznikne nám „kamenotisk“. Kamenotisk je metoda tisku z plochy, především na hladké povrchy. Roku 1796 ji vynalezl Alois Senefelder, spisovatel a grafik, který se narodil v Praze.

Principem litografie je efektivně využít rozdílných fyzikálně-chemických vlastností vody a mastných kyselin, jelikož vápenec je jemnozrnný, pórovitý a má schopnost přijmout obojí. Proces fungoval tak, že se předloha nakreslila na kámen mastnou litografickou křídou, popřípadě tuší. Pak se kámen namočil a zbylá plocha se vyleptala. Po omytí byl obraz nebo text jasně zřetelný, doslova vyčníval. První litografická dílna vznikla v Čechách v Praze roku 1820, kde ji založil Antonín Machek.²²²

Litografie je ve sbírkách MBH zastoupena přesně 67 kusy svatých obrázků. Uvádím zde několik vzácných kusů, například.

1. Inv. č. **060859** - Barevná litografie *Panny Marie Svatohorské* s vkládanými měděnými plíšky, zobrazena je na podstavci a z každé strany je jeden anděl. Pod podstavcem je nápis „*Rodička Boží Svatohorská*“. V dolní části obrázku je vyobrazena Svatá Hora. Dole pak nápis „*Na památku ze Svaté Hory u Příbramí*“. Derka J. N, Svatý Kopeček u Olomouce, 19. století.
2. Inv. č. **060881** - Barevná litografie, *Ježíšek, učedník tesařský*. Ježíšek stojí u pracovního stolu a v ruce drží prkénko. Na druhé straně je jeho otec, svatý Josef. Celý obrázek je orámován zlatě a modře. Pod obrázkem je nápis „*Ježíšek učedník tesařský*“, 19. století.
3. Inv. č. **060882** - Barevná litografie *Panny Marie Růžencové* s Ježíškem, sedící na trůně, v pozadí jsou keře růží. Pod obrázkem je text „*P. Maria Růžencová*“, 19. století.
4. Inv. č. **060884** - Barevná litografie *Ježíška s beránkem* se zlatým vnitřním lemem a krajkovým perforovaným rámem. Malý Ježíšek nese na zádech kříž.

²²² CHARVÁTOVÁ, Eva. *Svaté obrázky, Čechy a Morava*. s. 65.

- Vedle něj je beránek, který na svém hřbetě nese také malý kříž. V pozadí jsou keře s růžemi. Pod obrázkem je text „*Ukřižování a smrt Páně*“, 19. století.
5. Inv. č. **060893** - Barevná litografie *Ježíše, nesoucího kříž*. Je oblečen v červeném rouchu a na hlavě má trnovou korunu. Müller, Mnichov, 19. století.
 6. Inv. č. **060897** - Barevná litografie *Anděla strážce*, který zde ochraňuje malé děvčátko. Dole nápis „*S. Angelus custos.*“ Hirmer Max, Mnichov, 19. století.
 7. Inv. č. **060905** - Barevná litografie Panny Marie s Ježíškem aplikovaná na bílou krajkovou šablonu s florálními motivy. Vlevo jsou jesličky se slámou. Obrázek se jmenuje „*Narození Páně*“, 19. století.
 8. Inv. č. **060991** – *Svatý František Xaverský* jako misionář - barevná litografie nalepená na krajkový, prostříhovaný, místy pozlacený podklad. Světec drží v ruce knihu a kříž. U nohou má klečícího Inda a palmovou ratolest, 19. století.
 9. Inv. č. **060992** - Barevná litografie *svaté Anny* zobrazené s Pannou Marií. Kolem nich je vytvořen jakýsi ovál z různých druhů květin. Svatá Anna drží knihu a Panna Marie, jako malá dívka, čte. Obrázek má krajkový lem, 19. století.
 10. Inv. č. **061014** - Barevná litografie *Panny Marie s Ježíškem*. Dole je text „*Matky Boží požehnání, ať nás na všech cestách chrání*“, 19. století.
 11. Inv. č. **061018** - Černobílá litografie *Panny Marie s Ježíškem a anděly*. V dolní části je vyobrazena Svatá Hora u Příbrami, nápis „*P. Maria na sv. Hoře*“. Obrázek je orámován zlatě a červeně s rostlinnými motivy, 19. století.
 12. Inv. č. **061023** - Barevná litografie *svatého Augustýna*. Zlaté pozadí s modrými rostlinnými motivy, 19. století.
 13. Inv. č. **061024** - Barevná litografie malého Ježíška s křížem na levém rameni. V pravé ruce drží trnovou korunu a sedí na kameni. Za ním je keř s trny, 19. století.
 14. Inv. č. **061026** - Barevná litografie *Panny Marie Svatohorské*, stojící na podstavci. U podstavce stojí dvě dívky oblečené do bílých šatů, jedna má

- v ruce knihu. Po stranách podstavce jsou stromy s růžovými květy a v pozadí je Svatá Hora u Příbrami. Dole nápis „*P. Maria Svatohorská.*“ 19. století.
15. Inv. č. **061027** - Barevná litografie *svaté Terezie*, stojící u stolu, na kterém leží kniha. Pod obrázkem je nápis „*Svatá Teresie*“. 19. století.
16. Inv. č. **061029** - Barevná litografie *svatého Jana Nepomuckého*. Je vyobrazen s křížem, palmovou ratolestí, biretem na hlavě, svatozáří s pěti hvězdami a knihou, která leží před ním na podstavci. Dole je nápis „*Svatý Jan Nepomucký, patron země České*“. 19. století.
17. Inv. č. **061031** - Barevná litografie *Ježíška* (miminka), ležícího v jesličkách na slámě. Kolem jesliček stojí 3 andělé, 19. století.
18. Inv. č. **061047** - Barevná litografie *Anděla strážce*. Dominantou obrázku jsou dvě děti (chlapec a dívka) se sepjatýma rukama. Za nimi (v pozadí) je anděl. Na obrázku jsou i bílé lilie a v dolní části je nápis „*S. Angelus Custos*“. 19. století.

7 ZHODNOCENÍ SOUBORU DEVOČNÍ GRAFIKY ZE SBÍREK MUZEA DR. BOHUSLAVA HORÁKA V ROKYCANECH

Muzeum v Rokycanech disponuje sbírkou devoční grafiky, která zatím není kompletně zpracována, ale již teď se dá říci, že při současném (ke dni 30. 3. 2020) celkovém počtu 546 kusů obsahuje některé velmi vzácné exempláře svatých obrázků (např. pergamenové, prosekávané a perforované, tzv. *Spitzenbilder*) zároveň obsahuje i velké množství mědirytin a litografie. Sbíрка rovněž obsahuje i obrázky s pestrou škálou technik provedení a materiálu a je zhodnocena i tím, že obsahuje tvorbu významných pražských rytců, tiskařů a nakladatelů. Sbíрка zastupuje v současnosti období od počátku 18. století až po počátek 20. století. Avšak stejné typy svatých obrázků má ve sbírkách i řada dalších muzeí v Čechách i na Moravě. Stejně tak sbíрка postrádá některé typy obrázků, které jsou vylíčeny v této práci (např. polykací obrázky, měsíční, škapulířové nebo vánoční obrázky), ale je možné, že po dokončení průzkumu celé sbírky, budou nakonec objeveny.

Téma devoční grafiky se na veřejnost dostává pozvolna a řada muzeí své sbírky nyní teprve zkoumá a popisuje, aby je jednou mohla představit veřejnosti. Stejný záměr vedl k napsání této práce i její autorku.

Produkce devoční grafiky byla obrovská, a tak je samozřejmé, že nakladatelé vydávali svaté obrázky stejného charakteru – např. vyobrazení Panny Marie Svatohorské s poutním místem Svaté hory u Příbrami. Tyto obrázky měly naprosto stejnou ikonografii a poutní místo, a přesto se lišily. Příklad můžeme najít právě v rokycanské sbírce, která obsahuje 65 ks stejného vyobrazení Panny Marie Svatohorské, ale unikátnost tkví v tom, že technika provedení některých obrázků je velmi odlišná. Vizually to dokládají přílohy práce č. 5 a 18. Vidíme zde dvě Panny Marie Svatohorské, jedna je provedena technikou litografie aplikované na papírovou šablonu se zlatými a stříbrnými plíšky a druhá je provedena technikou mědirytu, poté kolorovaná a potřená kličem. I tento příklad může posloužit jako dobrý důvod k tomu, aby byla sbíрка účelově rozdělena (viz šestá kapitola) a aby byly vybrány obrázky, které jsou něčím zvláštní nebo vzácné, nebo ty, které jsou ve sbírce zastoupeny jen jediným kusem.

Muzea přistupují ke svým sbírkám devoční grafiky tak, že vydávají ve sbornících soupisy svatých obrázků, ale již mnohdy nedoplňují údaje vyplývající z odborné literatury, které by informovaly čtenáře o vzniku, vývoji a dalších významných událostech, kterými musel obraz projít. I z toho důvodu, je tato diplomová práce členěná do dříve uvedených kapitol proto, že se snaží předložit i informace z odborné literatury a na nich pak postavit základ pro sbírku devoční grafiky z muzea v Rokycanech.

Průzkumem devoční grafiky ze sbírek MBH a odborné literatury bylo dále zjištěno:

Ve vztahu ke kapitolám pojednávajících o dějinách svatého obrazu a o obraze jako kulturním fenoménu bylo zjištěno, že malé svaté obrázky, veliké asi jako pohlednice, měly pro člověka zásadní význam, neboť byly přenosné a tím pádem i praktické. Zajišťovaly věřícímu jejich stálou přítomnost, kterou potřeboval ve svém životě. Malé svaté obrázky jsou přesným opakem chrámových obrazů, který byly veliké, těžké, nákladné (nemohl si je dovolit koupit každý) a manipulace s nimi nebyla jednoduchá. V průběhu psaní této práce jsem došla k závěru, že nejspíš existují i svaté obrázky, které se řídily předlohou chrámového obrazu. Příkladem může být obraz *Madonny della Silla* (předloha Rafael Santi, 1513-1514). Tento obraz byl zřejmě natolik oblíbený, že byla vytvořena jeho předloha, která se tiskla na malý svatý obrázek. Jeden takový se nachází i ve sbírce MBH, jedná se o inv. č. 060902 – *Madonna della Silla*, kolorovaná litografie se zlaceným, krajkovým perforovaným rámem (bordura) a zlacenými ornamenty, 60. – 70. léta 19. století. Podoba obrázku je uvedena v příloze č. 12. Stejným příkladem je i obrázek s inv. č. 060919 - kolorovaná rytina, kde předlohou bylo dílo od Leonarda da Vinciho (1495-1498), *Poslední večeře Kristova*. Pod obrázkem je nápis "*Das H. Abendmahl Christi*". Obrázek vydal známý pražský tiskař V. F. Hoffmann v 19. století.²²³

V současnosti (ke dni 30. 3. 2020) má sbírka devoční grafiky v MBH celkem 546 kusů svatých obrázků, které jsem při práci v muzeu zaevidovala a určila mezi léty 2015 a 2016. U všech obrázků jsem určila autora, techniku provedení (mědiryt, litografie, tisk na hedvábí, vyšívané obrázky, krajková bordura, atd.), dále dataci, materiál, ikonografii,

²²³ Tento obrázek není obsažen v obrazových přílohách této práce, ale je uvedený v soupisu sbírkových předmětů od jednotlivých tiskařů na straně 61.

lokaci, popřípadě poutní místo z něhož obrázek pochází. Každý svatý obrázek je v muzeu dohledatelný dle příslušného inventárního čísla. Při psaní této práce jsem však vycházela pouze z 237 obrázků, které splňovaly určité podmínky, např. byly vizuálně reprezentativní, nepoškozené a zejména zastupovaly zajímavé techniky provedení a nebo je vytiskli slavní pražští tiskaři. Z těchto 237 svatých obrázků jsem vybrala pouze 110, které jsem vložila do této práce a tím jsem ukázala, jak se dá dochovaný soubor rozdělit - za prvé, prezentuje nejvýznamnější pražské rytce a jejich tvorbu, za druhé, prezentuje jednotlivé svaté obrázky z hlediska techniky jejich provedení (popisuje jejich uměleckou stránku). Tímto účelovým rozdělením je navíc sbírka devoční grafiky i zhodnocena, neboť i v tak malém počtu prezentuje zajímavou škálu obrázků.

Na současném celkovém počtu svatých obrázků (546 ks) v MBH mohu nyní prakticky ukázat, že informace uvedené ve třetí kapitole jsou viditelné i v tomto sbírkovém fondu devoční grafiky. Konkrétně se jedná o informace, že v Čechách a na Moravě byla vytvořena hustá síť poutních míst, která navazovala na tradice ze středověku. V době baroka se zde nacházelo asi 400 objektů (poutní areály, kostely, kaple), které byly ze 75% zasvěcené Panně Marii, zhruba 20% jednotlivým světcům či světicím a zbývajících asi 10% bylo zasvěceno Boží Trojici a Ježíši Kristu.²²⁴ Tyto informace vyplývající z odborné literatury se potvrzují i ve sbírce devoční grafiky z MBH. Nejvyšší počet dochovaných svatých obrázků představuje vyobrazení Panny Marie - ve sbírce je 170 kusů. Nejčastěji se zde vyskytuje Panna Marie Svatohorská (poutní místo Svatá Hora u Příbrami), ale ve sbírce bychom našli i Pannu Marii Bolestnou, Pomocnou, Kulmskou, Loretánskou, Růžencovou, Znojenskou (viz příloha č. 11), Olomouckou (viz příloha č. 5), Zbraslavskou, Sedmibolestnou nebo Pannu Marii z Albendorfu, Zell, Mariaschein, atd. Stejně tak je tomu i se světci a světicemi, které ve sbírce zaujímají druhé místo a jejich počet je 140 ks – nejvíce je zastoupen sv. Jan Nepomucký, sv. Alžběta, sv. Anna, sv. Josef, sv. Kateřina, sv. Barbora a další. Ježíš Kristus a Boží Trojice má ve sbírce zastoupení jen v 56 kusů. Na zbývajících 180 kusů svatých obrázků můžeme vidět například anděly strážce, modlitby malých dětí, malého Ježíška, Nejsvětější srdce Páně,

²²⁴ KAFKA, Luboš. *Dárek z pouti: Poutní a pouťové umění*. s. 38-39.

památky na svaté přijímání v Rokycanech, Tři krále, mučící nástroje, kříž, hrob ducha svatého, jesličky a další. Sbíрка rovněž obsahuje i náměty Svatého srdce Ježíšova a Mariina nebo velikonoční lístky, památky na svaté biřmování, modlitby ve formě dvojlistů, texty a přípisy v češtině a němčině.

Panna Marie Svatohorská, je ve sbírce zastoupena v nejhojnějším počtu a to v 65 kusech, což z celkového počtu 170 kusů vyobrazení Panny Marie představuje více než třetinu. Svatá Hora u Příbrami je velice důležité poutní místo a ve vztahu k Rokycanům je zřejmě také nejbližší z výše uvedených, významných poutních míst s rozsáhlým areálem. Možná z toho důvodu je ve zdejší sbírce tak veliký počet kusů obrázků.

Celá sbírka devoční grafiky byla pečlivě zpracována – každý svatý obrázek byl určen, vyhodnocen a popsán. Byly vybrány i jednotlivé svaté obrázky, které jsou součástí této práce jako přílohy. Tvoří tak vizuální stránku této práce. Rozdělení obrázků v přílohách odpovídá i rozdělení, podle něhož byla vytvořena kapitola šestá (svaté obrázky prezentující jednotlivé tiskaře, rytce či nakladatele a zároveň i techniku provedení).

Se sbírkou devoční grafiky se i nadále odborně pracuje a je potřeba zaevidovat, zpracovat a roztrdit i další svaté obrázky. Až bude sbírka devoční grafiky zpracována kompletně celá, tato práce by se mohla dočkat pokračování, neboť by se mohly objevit další obrázky, jejichž autory jsou jiní slavní rytci a tiskaři, nebo by mohly být zajímavé z hlediska techniky provedení. Možná bychom mohli najít i některé české zemské patrony, kteří se na svatých obrázcích objevují zřídka – např. bl. Podiven a bl. Příbyslava, sv. Vojtěch, bl. Vintř, bl. Mlada a bl. Kunhuta, bl. Zdislava z Lemberka nebo sv. Vít.

Na konkrétním příkladu bych nyní chtěla ukázat, jak lidé sami byli s to si vyrobit ručně malované obrázky na pergamenu s prosekávanými vzory. Proto nyní uvádím tři svaté obrázky:



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3

Obrázek 1 představuje miniaturu sv. Tomáše Akvinského na bohatě vykrájaném pergamenu z let 1730 – 1750. Tento druh obrázků vznikl v klášteře a je dílem jeptišek nebo řeholníků. Jedná se o velmi jemnou ruční práci, kdy bylo zapotřebí list pergamenu jemně perforovat a zároveň ponechat prostor pro florální motivy a miniaturu světce. I miniatura sv. Tomáše Akvinského, která byla malována ručně je velmi zdařilá. Tento druh obrázku, kterému se v německém prostředí říkalo „*Spitzenbilder*“ byl zřejmě drahý a běžně nedostupný. Lidé z chudších vrstev si tedy obrázek nemohli zakoupit. Z toho důvodu lidé sami začali vyrábět pergamenové obrázky s prosekávanými vzory. Svědčí o tom uvedený obrázek 2. Na něm je vidět miniatura svaté Anny uprostřed. List pergamenu je prosekán, avšak ne tak precizně a dokonale jako je tomu u obrázku 1. Obrázek 2 vznikl v lidovém prostředí ve druhé polovině 18. století, kdy se lidé snažili napodobit jemnou klášterní práci. S těmito dvěma uvedenými obrázky však souvisí i obrázek 3. Jedná se o ručně malovaný obrázek Ježíše Krista na pergamenu, který byl aplikován na vylisovaný dubový list ve druhé polovině 19. století. Obrázek 3 je reflexí

předchozích dvou obrázků. Na vysušeném dubovém listě je patrná síťkovina a na ní aplikována pergamenová miniatura. Na těchto třech obrázcích je patrný vývoj jednoho daného typu obrázku a zároveň se dá říci, že u obrázků 2 a 3 je zřejmá i lidová tvořivost a nápaditost, jak docílit nápodobu obrázku 1. O obrázcích na dubových listech informuje již Karel Procházka a zajímavostí je, že tento svatý obrázek je jediný svého druhu v rokycanském muzeu. I z toho důvodu je „perlou“ celé sbírky.

Prosekávané a jemně perforované svaté obrázky na pergamenu se musely těšit veliké oblibě, neboť se vyráběly i po celé 19. století, ale již za pomoci strojní techniky. Opět uvádím příklady:



Obr. 4



Obr. 5

V souvislosti s uměleckou tvorbou svatého obrázku, můžeme pozorovat i stránku technického pokroku – od počátečního ručně malovaného obrazu, přes vynález knihtisku, k použití prvních dřevořezů, které podléhaly rychlé zkáze. Poté se přešlo na mědiryty a dále oceloryty. Pátá kapitola, informující o jednotlivých tiskařích, dokládá tento technický pokrok, ať už u Josefa Koppeho, který proslul zcela originálním procesem výroby tzv. porcelánových obrázků, nebo i Jana Pachmayera, který vynalezl ostré kovové bodce tzv. ježky, kterými se vytvářela krajková bordura do navlhčeného papíru. Tuto borduru můžeme vidět na obrázku 4 a 5 a dále i v přílohách této práce. Obrázek 4 představuje mědirytinu sv. Josefa s Ježíškem z druhé poloviny 19. století. Tato krajková bordura je opět jakousi nápodobou obrázků 1 a 2 (viz výše), avšak z hlediska použitého

materiálu se už nejednalo o pergamen, ale o obyčejný papír. Obdobným příkladem je i obrázek 5, který představuje litografii *Madony della Silla* tištěnou na krajkový papír, který je navíc zdoben zlacením a ornamenty.

Kromě oblíbené krajkové bordury se vyráběly i papírové šablony, které vypadaly podobně, ale papír již nebyl tolik prosekáván a perforován. Více se objevovaly různé florální nebo rostlinné motivy, které se pozlacovaly. Příkladem může být obrázek 6, na kterém je vidět Panna Marie s Ježíškem a Janem Křtitelem. Jedná se o kolorovanou rytinu ze 60. až 70. let 19. století, která byla dodatečně aplikována na šablonu z krajkového papíru. Podobný příklad představuje i obrázek 7 s Pannou Marií Svatohorskou. Jedná se o litografii z 19. století, která byla aplikována na šablonu, zdobenou zlacením a vykládanou zlacenými a stříbrnými plíšky. Příklad aplikace svatého obrázku na šablonu vidíme i v příloze č. 17.



Obr. 6



Obr. 7

Obrázek 1 a obrázek 2 (viz výše, str. 81) mají však ještě jednu zajímavou odnož. Tou jsou vyšíváné svaté obrázky. Příkladem je obrázek 8.



Obr. 8

Tento druh svatého obrázku se dle Karla Procházky u nás vyskytuje již od 2. poloviny 18. století.²²⁵ Časově se tedy shoduje i s výskytem perforovaných a prosekávaných pergamenových obrázků, kterým se říkalo *Spitzenbilder* (viz Obr. 1 a Obr. 2), a jejichž tvorba se uskutečňovala, jak bylo již řečeno v kláštorech a nebo v lidovém prostředí. Na první pohled je zřejmé, že obrázky 1, 2 a 8 se v něčem shodují a zároveň jsou i rozdílné. Jejich shoda spočívá v materiálu, kterým byl ve všech případech pergamen a ve zdařilé miniatuře světce, umístěné v horní části obrázku. Miniatura je ručně kolorovaná, vlevo je sv. Antonín Paduánský s Ježíškem a vpravo je sv. Josef s Ježíškem. Rozdíl oproti obrázkům 1 a 2 je však v tom, že obrázek 8 je vyšíváný a tato výšivka dominuje celému dílu. Navíc, tak jako můžeme obdivovat preciznost perforování a prosekávání u obrázku 1, tak u obrázku 8 můžeme vidět naprostou přesnost výšivky. Vyšíváné obrázky byly tak dokonale zpracované, že jen stěží byl poznat líc od rubu.

²²⁵ PROCHÁZKA, Karel. *Pohledy do dějin svatých obrázků*. s. 40.

Obrázek 8 tak ukazuje rub a líc s miniaturami dvou světců, které se zde malovaly i z důvodu pronikavějšího dojmu.

Všechny obrázky uvedené pod čísly 1 až 8 jsou zároveň uvedeny i v přílohách této práce.

Při průzkumu devoční grafiky v muzeu v Rokycanech bylo také zjištěno, že na konci 19. století a na počátku 20. století bylo v oblibě tisknout spíše litografické svaté obrázky než rytiny, které dominovaly po celé 19. století. Příkladem může být příloha č. 16 této práce, kde jsou vidět dva obrázky, jejichž specifikem jsou i tištěné rámy, v nichž můžeme vidět některé motivy z období secese. Celkový dojem a námět obrázků se liší od předchozí tvorby a působí novodobě.

Svaté obrázky jsou nejen velice zajímavé, ale mají i svůj půvab. Odráží se v nich dlouhá staletí vývoje sakrálního umění a tiskařských technik. Jejich sběratel by měl rozpoznat jakou tiskařskou technikou byl obrázek zhotoven, ze kterého časového období pochází, měl by poznat ikonografický námět obrázku a identifikovat poutní místo, pokud je pod obrázkem uvedeno.²²⁶

²²⁶ KNÁPEK, Zdeněk. *Rukověť starožitníka a sběratele: Sakrální předměty, mince, litina, nábytek*. 69-70.

8 ZÁVĚR

Cílem práce bylo prezentovat sbírkový fond devoční grafiky, který spravuje oddělení historie a společenských věd Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech, po stránce umělecko-historické a kulturně-historické. Práce se zaměřuje na svaté obrázky, které pochází z období 18., 19. a počátku 20. století. Některé obrázky jsou uvedeny v přílohách této práce. V logické návaznosti jsem se snažila postupovat od obecné části k jednotlivým prvkům a to tak, že jsem nejprve nastínila obecnou stránku z dějin svatých obrazů, obrazu jako kulturního fenoménu, ikonografie a poté uvedla soupisy sbírkových předmětů, v tomto případě svatých obrázků, které jsem účelově rozdělila.

Sbírka devoční grafiky byla analyzována zejména v šesté kapitole a zhodnocení a výsledky práce pak v kapitole sedmé. Tyto kapitoly považuji za stěžejní část celé práce, neboť se zde věnuji přímo vlastnímu výzkumu sbírkových předmětů a jejich odbornému zpracování. Zde jsem vycházela z dostupných interních materiálů muzea z 30. až 40. let 20. století a také z databáze Demus01, která slouží k evidenci sbírkových předmětů. Některé údaje plynoucí ze svatého obrázku např. poutní místa, ikonografie a náměty obrázku nebo významní pražští rytci, tiskaři či nakladatelé se v práci objevují v samostatných kapitolách a rovněž se dají zahrnout do této analýzy.

Vytyčené cíle se podařilo naplnit, především díky komparaci informací získaných průzkumem sbírkových předmětů (svatých obrázků) s informacemi v odborné literatuře. Jednotlivé kapitoly práce na sebe logicky navazují a vždy se zabývají jedním konkrétním tématem. Tato témata pak v závěru práce tvoří ucelený pohled na problematiku devoční grafiky jak z pohledu odborné literatury, tak z pohledu muzejníka, který obrázky zpracoval po stránce materiálové a sbírkotvorné. V každé kapitole (kromě dějin svatých obrazů) je uveden nějaký konkrétní příklad, který se vztahuje k rokycanské sbírce devoční grafiky.

Práce začíná kapitolou o dějinách svatého obrazu - ta uvádí stručné informace o vzniku a vývoji obrazu a zároveň seznamuje se šířením svatého obrazu ve středověku, v baroku a novověku. Důležité je, že utváří základní znalosti o tom, kde se obrazy vzaly, proč vznikly, jak a kde byly malovány a také ukazuje jaké typy obrázků existovaly

v určitém časovém období. Právě z dějin svatých obrazů vyplynula ikonografie, symboly a náměty svatých obrázků nebo poutní místa. Kapitola ukazuje, jak lidé v dějinách chápali obraz, zejména jeho didaktickou úlohu. Kvůli uctívání obrazu se vedly boje a nakonec tyto boje byly završeny vítězstvím uctívání obrazu. Díky sledu těchto událostí mohl vzniknout malý svatý obrázek. Dá se tedy říci, že tato kapitola připravuje půdu pro kapitoly následující. Po vynálezu knihtisku začaly vznikat i dílny, které šířily masovou produkci svatých obrázků po celé Evropě. Zejména se jednalo o Antverpy a poté Prahu. Právě v Praze působili významní rytci a tiskaři a jejich tvorbou se zabývá kapitola pátá. Je zde vidět obrovský vývoj, jakým si posvátný obraz prošel ve své historii. Z těchto důvodů považuji kapitolu o dějinách svatých obrazů za nezbytně nutnou.

Ve třetí kapitole práce jsou uvedena jen ta nejznámější poutní místa a nebo ta, která jsou spojena se sbírkou devoční grafiky muzea. Vzhledem k danému tématu práce jsem se zaměřila na oblast západních Čech a poté jen na oblast Rokycan, kde se rovněž konala procesí k Vršíčku. V kapitole zmiňuji i Pannu Marii Rokycanskou a to z toho důvodu, že socha byla hojně uctívaným předmětem ve městě a dokonce má i své vyobrazení. I přesto, že ono vyobrazení není součástí sbírky devoční grafiky v muzeu, socha je s městem spjata, a proto jsem ji v práci zmínila. První vyobrazení pochází z děkanské kroniky v Rokycanech a druhé z Pamětního spisu Navštívení Marie Panny na Vršíčku u Rokycan – zde je vyobrazena stejným způsobem jako většina mariánských svatých obrázků. Zajímavostí navíc i je, že socha Rokycanské Madony je uvedena v již výše zmíněném díle Augustina Sartoria, *Marianischer Atlas* z roku 1717. Vyobrazení Panny Marie Rokycanské pak vydal P. Jan Obitecký T. J. a pak byla zahrnuta i mezi Madony na Via Sancta z Prahy do Staré Boleslavi a byla vyobrazena v kapli s číslem 32.

Výzkumem bylo zjištěno, že svaté obrázky v samotných Rokycanech nikdy nevznikaly, pouze zde byly šířeny a vlastnili je místní obyvatelé díky poutím a procesím, jenž se každoročně konaly na Vršíčku u Rokycan. Většina tiskařů totiž působil v Praze a právě z našeho hlavního města plynula do Rokycan největší produkce devoční grafiky.

Sbírka devoční grafiky byla prozkoumána i po stránce akvizice, tzn. snažila jsem se dohledat majitele nebo sběratele svatých obrázků, kteří devoční grafiku věnovali muzeu v Rokycanech. To se však nepodařilo. Kdybychom tyto informace měli, mohli bychom doložit, zda existovali na Rokycansku sběratelé devoční grafiky, jak rozsáhlé sbírky vlastnily, jak je získali atd. Tyto informace by mohly být důležité i pro regionální historii Rokycanska a zároveň by daly podnět k dalšímu zkoumání.

Šestá kapitola se zabývá rozdělením sbírky devoční grafiky MBH na dvě části (za prvé rozdělení podle rytců, tiskařů či nakladatelů a za druhé rozdělení podle techniky provedení) a zároveň zdůvodňuje proč bylo nutné sbírku takto rozdělit. Zmíněné rozdělení je doplněno soupisem svatých obrázků, jež sbírka obsahuje. Celá sbírka devoční grafiky má v současnosti (ke dni 30. 3. 2020) 546 kusů svatých obrázků, ale pro tuto práci bylo použito jen 237 kusů svatých obrázků, které byly vizuálně reprezentativní a nepoškozené. V předkládané práci jsem však uvedla jen 110 svatých obrázků (z 237 zpracovaných), které rovněž splňují podmínky vizuální reprezentace, nepoškozenosti a zároveň dokládají praktickou stránku tohoto rozdělení.

Závěrečná kapitola obsahuje zhodnocení práce a dosažené výsledky. Kromě údajů o počtu kusů svatých obrázků ukazuje, zda se dají aplikovat i některé údaje vyplývající z odborné literatury na sbírku devoční grafiky. V kapitole je rovněž ukázán konkrétní příklad vývoje pergamenových obrázků, které byly velice vzácné.

Průzkumem devoční grafiky bylo také zjištěno, že literatura k tomuto tématu není tak bohatá, jak se zprvu zdálo. Ze základních prací od Adolfa Spammera nebo Karla Procházky vychází i ostatní literatura, vztahující se k danému tématu, především pak odborná literatura od Jana Royta, Jana Mlčocha, Lenky Šmídové.

Předkládaná práce je prvním komplexním pokusem o zpracování dosud málo studovaného a prozkoumaného tématu, k němuž existuje pouze malé množství zdrojů a bylo proto nutné vycházet především z analýzy samotného fondu sbírkových předmětů.

Svaté obrazy tvoří kulturní historii lidstva, jak po stránce náboženské, tak po stránce umělecké. Díky uchování materiální podoby drobné devoční grafiky v řadě muzeí můžeme tento „citový náboj“, který jistě pocítí každý návštěvník při pohledu na svatý obrázek, ať v pozitivním či negativním smyslu, poskytnout i dalším generacím.

9 SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK

MBH - Muzeum Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech

SOkA Rokycany – Státní Okresní archiv Rokycany

Inv. č. – Inventární číslo (pod tímto číslem jsou v MBH evidovány sbírkové předměty)

10 PRAMENY

1. SOkA Rokycany; Archivní fond Muzejní společnost (1936 – 1964), (nezpracováno).
2. Inventární kniha Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech z let 1934 – 1940.
3. Pamětní spis. *Navštívení Marie Panny na Vršíčku u Rokycan*, tiskem Vl. Bartoš, A. Kovářík, Rokycany (bez datace). Knihovna Muzea Dr. Bohuslava Horáka, inv. č. 8365.

11 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Publikace

1. BABIC, Gordana. *Ikony*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1997. ISBN 80-7192-325-7.
2. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha : Academia, 1997. ISBN 80-200-0609-5.
3. BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost: Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha: Argo, 2012. ISBN 978-80-257-0542-1.
4. BELTING, Hans. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, 1991.
5. BESANÇON, Alain. *Zakázaný obraz: Intelektuální dějiny obrazoborectví*. Brno: Barrister a Principal, 2013. ISBN 978-80-87474-95-2.
6. BÜSCHEL, Martin. *Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhypnose*. Maiz, 2007.
7. CIRONIS, Petros. *Lidé, osoby a osobnosti Rokycanska, Malá encyklopedie*. Rokycany: Státní okresní archiv, 1995.
8. ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. Praha: Idea Servis, 2012. ISBN 978-80-85970-74-6.
9. GOMBRICH, H., Ernst. *Příběh umění*. Praha: Argo, 2016. ISBN 80-7203-143-0.
10. GUMPPENBERG, Wilhelm. *Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem christianum miraculosis*, sv. I-II., Monachii – Ingolstadt, 1657
11. HAMBURGER, F. Jeffrey, [Review of] Joana E. Ziegler, *Sculpture of Compassion: The Pieta and the Beguines in the southern Low Countries c. 1300-1600*. *Speculum* 69, 1994.
12. HRACHOVÁ, Hana a kolektiv. *Rokycany*. Praha: Lidové noviny, 2011. ISBN 987-80-7422-100-2.

13. HOLUBOVÁ, Markéta. *Panna Marie Svatohorská: Příspěvek k barokním vazbám jezuitské rezidence a poutního místa*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2015. ISBN 978-80-87112-94-6.
14. CHARVÁTOVÁ, Eva. *Svaté obrázky, Čechy a Morava*. Praha: Eminent, 2007. ISBN 978-80-7281-330-8.
15. Jan z Damašku. *Řeči na obranu obrazů*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012.
16. KAFKA, Luboš. *Dárek z pouti: Poutní a pouťové umění*. Praha: Lika klub, Etnologický ústav AV ČR, 2009. ISBN 978-80-86069-52-4.
17. KESSLER, Herbert. *Ani Bůh ani člověk*. Brno: nakl. Barrister & Principal, 2016. ISBN 978-80-7485-084-4.
18. KNÁPEK, Zdeněk. *Rukověť starožitníka a sběratele: Sakrální předměty, mince, litina, nábytek*. Olomouc: Rubico, 2001. ISBN 80-85839-53-9.
19. KOUTECKÁ, Helena. *Stručný místopis mariánské úcty v Čechách a na Moravě*. Praha: Katolické nakl. Portál, 1992. ISBN 80-85282-26-7.
20. KRČMÁŘ, Luděk. *Poutní místa a místa zvláštní zbožnosti na Rokycansku*. Kralovice: Jiří Fák, 2017.
21. KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění: Průvodce pracovními postupy a dějinami originální tiskové grafiky*. Praha: Artia, 1981.
22. LODL, Jan. *Vršíček, knížka, obsahem svým ku chrámu navštívení Marie Panny blíže král. města Rokycan ležícího*. Praha: tisk c. k. dvorní tiskárny Synů Bohumila Haase, 1862.
23. LOSOS, Ludvík. *Techniky malby*. Praha: Aventinum, 1994. ISBN 80-85277-03-4.
24. LUKAS, Jiří, PIŠA, Petr, WÖGERBAUER, Michael. *Svaté obrázky: Pražská devoční grafika 18. a 19. století*. Praha: Muzeum hl. města Prahy, 2017. ISBN 978-80-87828-32-8.

25. MALÝ, Radomír. *Církevní dějiny*. Olomouc: Matice cyrilometodějská s.r.o., 2001. ISBN 80-7266-083-7.
26. MIKULEC, Jiří. *Náboženský život a barokní zbožnost v českých zemích*. Praha: Grada Publishing, 2013. ISBN 978-80-247-3698-3.
27. NOLL, Thomas, Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67, 2004.
28. PROCHÁZKA, Karel. *Pohledy do dějin svatých obrázků*. Praha, 1940.
29. ROYT, Jan. *České nebe: Soupis nejznámějších mariánských poutních míst v Čechách a na Moravě, českých a moravských zemských patronů*. Havlíčkův Brod: Okresní vlastivědné muzeum, 1991.
30. ROYT, Jan. *Barokní kultura v jihozápadních Čechách*. Kašperské Hory: Muzeum Šumavy, 1994.
31. ROYT, Jan. *Obraz a Kult v Čechách v 17. a 18. století*. Praha: Karolinum, 1999. ISBN 80-7184-662-7.
32. ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-0963-0.
33. ROYT, Jan. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002. ISBN 80-246-0265-2.
34. ROYT, Jan, MLČOCH, Jan. *České nebe*. Praha: Národní galerie, 1993. ISBN 80-7035-051-2.
35. ROYT, Jan, ŠMÍDOVÁ, Lenka. *Drobná devoční grafika*. Rakovník: Rabasova galerie, 1995. ISBN 80-85868-05-9.
36. RULÍŠEK, Hynek. *Postavy, atributy, symboly: Slovník křesťanské ikonografie*. Nakladatelství Karmášek, 2006. ISBN 80-239-7434-3.

37. SARTORIUS, Augustin. *Marianischer Atlas, oder Beschreibung der Marianischen Gnaden-Bilder: durch die gantze Christen-Welt, aus dem grossen Lateinischen Wercke R. P. Guillelmi Gumpfenberg S. J. in möglicher Kürtze ins Teütsche übersetzt, mit vielen Mirackel-Bildern vermehret*, Prag, 1717.
38. SENDLER, Egon. *Ikony Krista: víra, umění, liturgie, teologie*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2010. ISBN 987-80-7195-398-2.
39. SENDLER, Egon. *Ikona, obraz neviditelného*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma s.r.o., 2011. ISBN 978-80-7412-095-4.
40. SCHADE, Karel, *Ad excitandum devotionis affectum*. Weimar, 2001.
41. SPAMMER, Adolf. *Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*. München, 1930.
42. SUCHÁNEK, Drahomír; DRŠKA, Václav. *Církevní dějiny: antika a středověk*. Praha: Grada Publishing, 2013. ISBN 978-80-247-3719-5.
43. SUCHÁNEK, Drahomír; DRŠKA, Václav. *Církevní dějiny: novověk*. Praha : Grada Publishing, 2018. ISBN 978-80-247-3720-1.
44. SUCHÁNKOVÁ, Miroslava. *Devoční grafika v národopisných sbírkách Slezského zemského muzea. Časopis Slezského zemského muzea. Série B. Vědy historické*. 2013, roč. 62, č. 1. ISSN 1211-3131.
45. ŠINDAR, Jiří. *Putování po poutních místech Čech, Moravy a Slezka*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakl., 2007. ISBN 978-80-7195-102-5.
46. ŠKRDLOVÁ, Jarmila. *Stručný přehled dějin českého výtvarného umění a architektury*. Cheb: ZČU Plzeň, 1994. ISBN 80-7082-178-7.
47. USPENSKIJ, L. A., SACHROV, J. N. *Ikona – okno do věčnosti*. Olomouc: Olomoucko-brněnská eparchie Pravoslavné církve v českých zemích, 2018. ISBN 978-80-907376-0-0.

48. VOIT, Petr. *Encyklopedie knihy: Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. Praha: Libri, 2006. ISBN 80-7277-312-7.
49. WÖGERBAUER, Michael a kol. *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře, 1749-2014*. Praha: Academia, 2015. ISBN 978-80-200-2491-6.

Elektronické zdroje

1. *Stránky Církevní historie*. [on-line].
Dostupné z URL: <https://cirkevnihistorie.estranky.cz/clanky/cirkevni-dejiny--bible-a-liturgie/nabozensky-slovník-a---g.html> [cit. 2019-09-23].
2. *Stránky Encyklopedie Britannica*. [on-line].
Dostupné z URL: <https://www.britannica.com/biography/Durandus-of-Saint-Pourcain> [cit. 2020-01-11].
3. *Stránky Biblia pauperum*. In: *Das grosse Kunstlexikon von P. W. Hartmann* [on-line].
Dostupné z URL:
http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_1107.html [cit. 2020-2-13].
4. *Stránky Artslexikon* [on-line].
Dostupné z URL:
http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Bible_chud%C3%BDch [cit. 2020-2-13].

5. *Stránky Cesty Katecheze* [on-line].

Dostupné z URL: <http://www.cestykatecheze.cz/casopis/2011-2/Biblia-pauperum-Bible-chudych.html> [cit. 2020-2-13].

6. *Stránky ZIMMERMANNOVÁ, Marie. Biblia pauperum – Bible chudých.* [on-line].

Dostupné z URL: http://www.cestykatecheze.cz/_d/1102-27-Biblia-pauperum-Krest-Jezisuv.pdf [cit. 2020-2-13].

7. *Stránky Památkový katalog* [on-line].

Dostupné z URL: <https://pamatkovykatalog.cz/palladium-zeme-ceske-neboli-staroboleslavske-palladium-1899255> [cit. 2020-2-24].

8. *Stránky Městská kronikářka Plzeň* [on-line].

Dostupné z URL: <http://mestska-kronikarka-plzen.blogspot.com/2015/08/zazracna-plzenska-madona-lecila-nemocne.html> [cit. 2020-2-25].

9. *Stránky Západočeská galerie* [on-line].

Dostupné z URL: <http://www.zpc-galerie.cz/cs/nad-slunce-krasnejsi-plzenska-madona-krasny-sloh-1559> [cit. 2020-2-25].

12 RESUMÉ

Presented work deals with devotional graphics from collection of Dr. Bohuslav Horák's museum in Rokycany. The author is interested in sacred iconography since 2016 when as curator of historical collection of museum in Rokycany commenced to process a fund of small-sized devotional graphics. This work comes from 237 pieces of art that were elaborated by the author herself and then entered to the system database of the museum in years 2015 and 2016.

The goal of this work is the analysis and artistic-historical and cultural evaluation of so called devotional graphic from 18th century to the beginning of 20th century on preserved sample that is saved in the museum. In order to research be effective it was necessary to pick proper method of working that means to explore the set in terms of artistic-historical, material and collectional aspects. Later the information gained from the research was good to compare with the information from the professional literature.

The diploma thesis deals with the history of sacred icons and tries to briefly describe eras of their evolution. It aims on a role of an image in Judaism and antiquity (ancient Rome) from where the christianity origins later. The pagan symbols were connected with the christian symbols and first sacred images appeared. The demonstration on particular examples was done. It lead to image worship and even to iconoclasm fights that escalated into a win of icons and icon worship legalization. The chapter also describes ways of spreading sacred icons in the Middle Ages, the Renaissance and the modern period and gives particular examples of image types that were produced in those ages.

The next chapter talks about sacred icon as a cultural phenomenon. It explains the meaning of a sacred icon to a man in terms of cultural, religious or artistic. It describes baroque pilgrimage as a way of spreading icons. Some pilgrimage destinations are mentioned. Also the selection of miraculous images or statues in Czech is included. Then it focuses exclusively on area of western Bohemia and the town of Rokycany. Particular pilgrimage destinations that can be found on collection images are listed. It introduces

some kinds of sacred icons and their censorship. The censorship started in the first half of 19th century.

Iconography and themes of sacred icons are the contents of the fourth chapter. It explains the rules of iconography or the didactic meaning of sacred icon. The most important part of the chapter focuses on themes of sacred icons and symbols. It provides the non-exhaustive list of patrons and saints in Czech lands who appeared in the collection of the museum in Rokycany. For a single saint or patron it starts with a brief biography and following by a description of the way they are pictured - the iconography. Inventory number of particular image is enclosed.

The fifth chapter is the overview of authors and pressmen of small-sized devotional graphics. In this chapter only engravers, publishers or pressmen that produced icons in 18th and 19th century in Prague and their icons are now in the collection of the Dr. Bohuslav Horák's museum in Rokycany are mentioned. The chapter informs about their production, their life in Prague, their work techniques, workshops and briefly mentions some of their life events.

The sixth chapter is the list of collection items and their records from the Dr. Bohuslav Horák's museum in Rokycany. This chapter is dedicated to individual sacred icons that were recorded by the author. The author also tried to trace back the history of the items. The list was divided into two parts. The first part is related to mentioned producers and lists the items coming from their production. The second part lists items with or without a known author while the sort criterion is the artistic technique. The listed images are rather top pieces of art. For example hand colored images on vellum that are supposed to be the rarest, embroidered images, prints on silk, application on pressed oak leaf and so on.

The final chapter is dedicated to processing and evaluation of the collection of sacred icons of Dr. Bohuslav Horák's museum in Rokycany. The information found during the work with devotional graphics and in literature is recorded here. Namely counts of images, picturing the saints, benefits of the work, relations between chapters and several examples related to development of sacred icon.

This work is supposed to be the first try to process such a collection in a complex way. The theme of the collection itself was not well studied or explored yet. Small number of other sources made the collection itself to be the main source to be analysed.

The sacred icons form the cultural history of the mankind both from the religion point of view and the aspect of the art. Thanks to preservation of devotional graphics in number of museums the emotions coming from them - both the positive and the negative way - can be provided to next generations.

Apart from the list of source literature there are also an appendix containing images.

PŘÍLOHY – SELEKCE DEVOČNÍ GRAFIKY

Příloha č. 1. Svaté obrázky od Dominika Mauliniho.²²⁷



Inv. č. 060922

Svatý Jan Nepomucký.

Kolorovaná rytina, kolem roku 1850.



Inv. č. 060940

Svatá Alžběta Uherská.

Kolorovaná rytina s měděnými, pozlacenými plíšky, 1. polovina 19. století.

²²⁷ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.



Inv. č. 060864

Svatý Karel Boromejský.

Mědirytina tištěná na krajkový papír,

19. století (1828 – 1860).



Inv. č. 060866

Panna Marie Pomocná ze Zlatých hor.

Kolorovaná rytina, 19. století (1828 – 1860).

²²⁸ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.



Inv. č. 060848

Svatý Josef s Ježíškem.

Mědirytina tištěná na krajkový papír,
2. polovina 19. století.



Inv. Č. 060876

Panna Marie Svatohorská.

Kolorovaná rytina, 2. polovina 19. století.

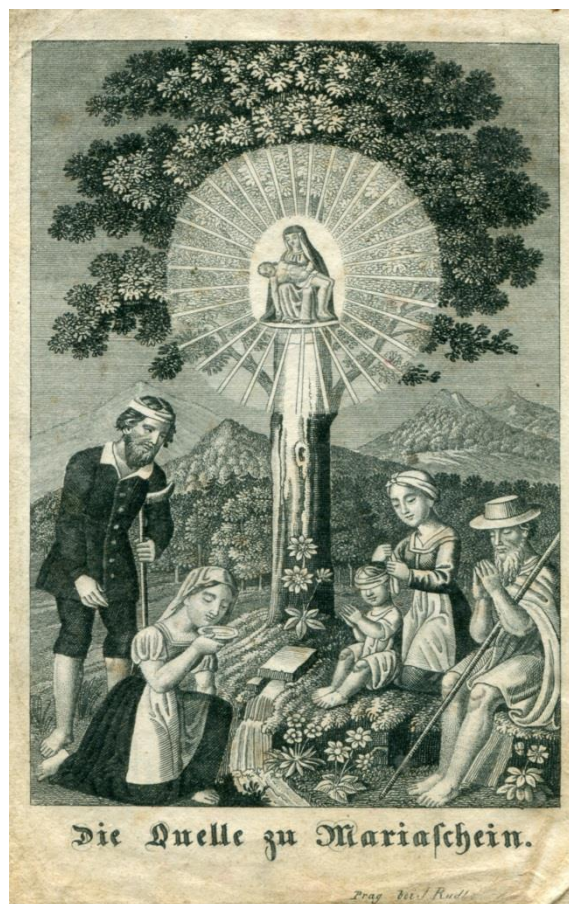
²²⁹ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.



Inv. č. 060856

Panna Marie Pomocná.

Mědirytina, 19. století (1827 – 1870).



Inv. č. 060911

Bohosudovská pieta

(Pramen z Mariaschein).

Mědirytina, 19. století (1827 – 1870).

²³⁰ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.

Příloha č. 5. Svaté obrázky od Josefa Koppeho.²³¹



Inv. č. 061006

Panna Marie Svatohorská.

Kolorovaná rytina potřená kličem, 1. polovina
19. století.



Inv. č. 061051

**Panna Marie Svatokopecká (Svatý Kopeček
u Olomouce).**

Kolorovaná rytina potřená kličem, 1. polovina
19. století.

²³¹ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.



Inv. č. 060999

Svatý Mikuláš.

Kolorovaná rytina, 1. polovina 19. století.



Inv. č. 061009

Svatá Anna.

Kolorovaná rytina, 1. polovina 19. století.

²³² Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.

Příloha č. 7. Svaté obrázky - mistrovské miniatury na bohatě vykrajovaném pergamenu, velmi jemná klášterní práce s vysekanými lidovými vzory, tzv. "Spitzenbilder".²³³



Inv. č. 060943

Svatý Tomáš Akvinský.

Miniatura na bohatě vykrajovaném pergamenu
z let 1730 - 1750.



Inv. č. 061003

Svatá Kateřina.

Miniatura na bohatě vykrajovaném pergamenu
z let 1730 - 1750.

²³³ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.

Příloha č. 8. Svaté obrázky – miniatury vyhotovené na pergamentu, lidová práce, tzv. “Spitzenbilder“.²³⁴



Inv. č. 061012

Svatý Stanislav Kostka.

Vymalovaný a vykrajkový list pergamentu,
lidová práce z 1. poloviny 19. století.



Inv. č. 060989

Svatá Anna.

Vymalovaný a vykrajkový list pergamentu,
lidová práce z 1. poloviny 19. století.

²³⁴ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.



Inv. č. 060956

Svatý Václav.

Malovaný obrázek na pergamenu,
2. polovina 18. století.



Inv. č. 060969

Jezulátko.

Malovaný obrázek na pergamenu,
2. polovina 18. století.

²³⁵ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.

Příloha č. 10. Vyšívaný, oboustranný svatý obrázek s miniaturou na pergamentu.²³⁶



Inv. č. 060955/1

Svatý Antonín Paduánský.

Výšivka a ručně malovaná miniatura
na pergamentu, 2. polovina 18. století.

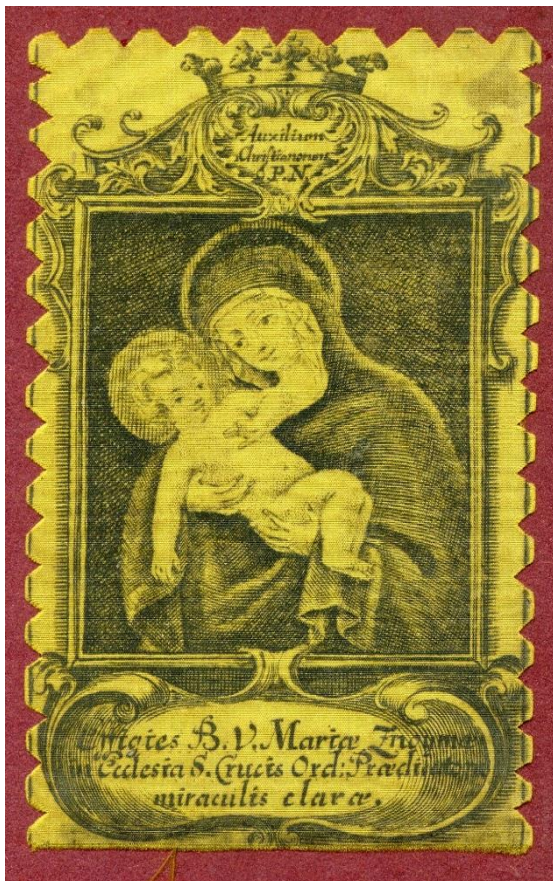


Inv. č. 060955/2

Svatý Josef.

Výšivka a ručně malovaná miniatura
na pergamentu, 2. polovina 18. století.

²³⁶ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.



Inv. č. 060870

Panna Marie z Hradiště u Znojma.

Mědirytina na žlutém hedvábí, 19. století.



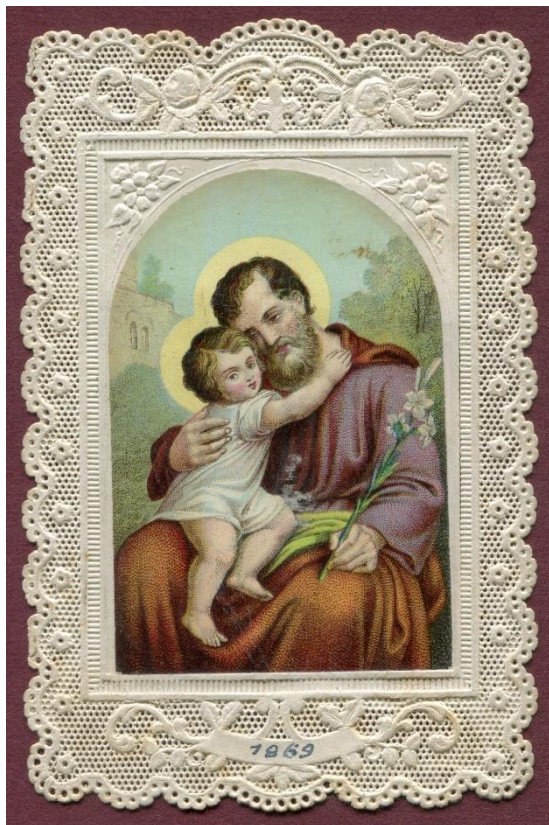
Inv. č. 060871

Panna Marie z Hradiště u Znojma.

Mědirytina na zeleném hedvábí, 19. století.

²³⁷ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.

Příloha č. 12. Svaté obrázky se strojovou krajkou, tzv. "bordurou".²³⁸



Inv. č. 060901

Svatý Josef s Ježíškem.

Kolorovaná rytina s krajkovým perforovaným lemem, rok 1869.



Inv. č. 060902

Madonna della Silla (předloha Rafael Santi, 1513 – 1514).

Kolorovaná a zlacená litografie s krajkovým perforovaným rámem a zlacenými ornamenty, 60. – 70. léta 19. století.

²³⁸ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.

Příloha č. 13. Svaté obrázky aplikované na krajkový podklad.²³⁹



Inv. č. 060898

Panna Marie s Ježíškem a Janem Křtitelem.

Kolorovaná rytina aplikovaná na krajkový
zlacený papír s rostlinnými motivy, 60. – 70. léta
19. století.



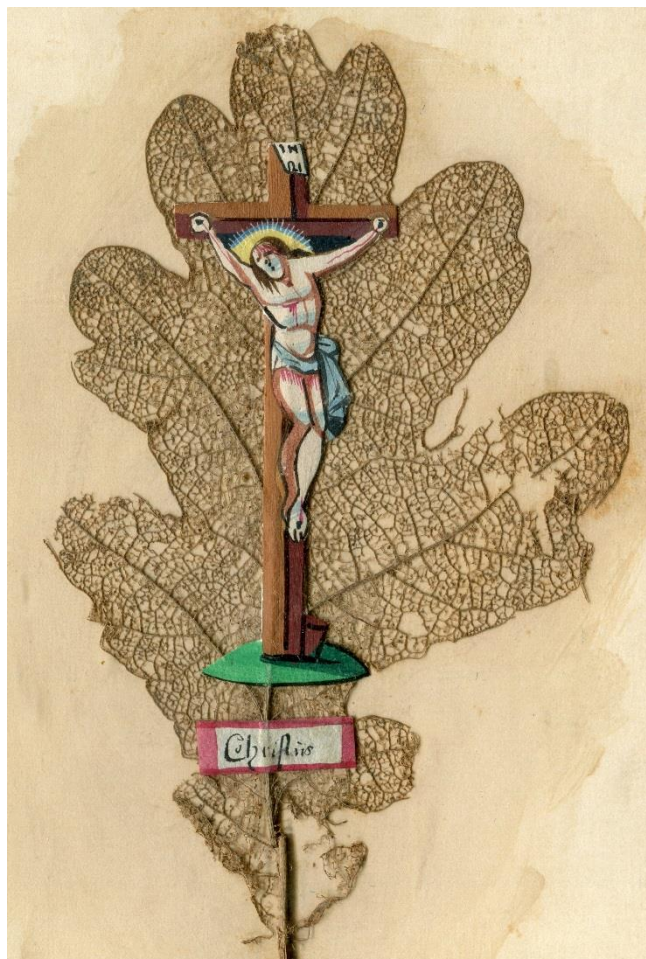
Inv. č. 060863

Panna Marie Vítězná v Paříži.

Kolorovaná rytina aplikovaná
na krajkový papír, rok 1855.

²³⁹ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.

Příloha č. 14. Malovaný obrázek aplikovaný na vylisovaný dubový list.²⁴⁰



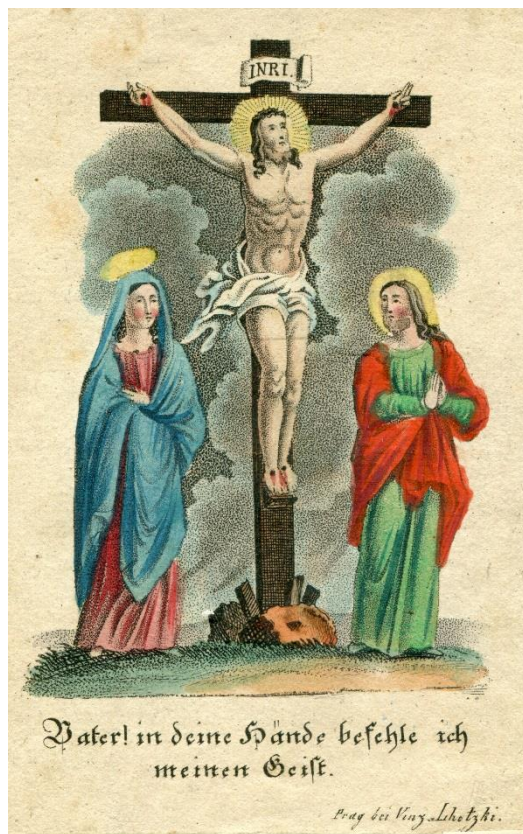
Inv. č. 060838

Ukřižovaný.

Ručně malovaný obrázek aplikovaný na
vylisovaný dubový list, 2. polovina 19. století.

²⁴⁰ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.

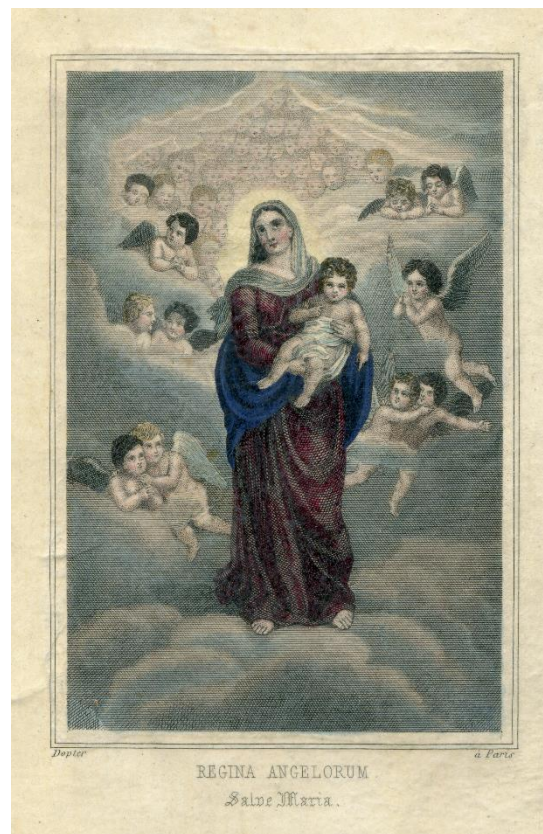
Příloha č. 15. Svaté obrázky, mědiryt.²⁴¹



Inv. č. 060962

Na Golgotě.

Kolorovaná rytina, kolem roku 1850.



Inv. č. 061035

Panna Marie, královna andělů.

Kolorovaná rytina, 19. století.

²⁴¹ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.



Inv. č. 060881

Ježíšek, učeník tesařský.

Barevná litografie, přelom 19. a 20. století.



Inv. č. 060897

Anděl strážce.

Barevná litografie, přelom 19. a 20. století.

²⁴² Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.

Příloha č. 17. Svaté obrázky, litografie nalepená na krajkový podklad.²⁴³



Inv. č. 060905

Narození Páně.

Barevná litografie nalepená na krajkový podklad s florálními motivy, 19. století.



Inv. č. 060991

Svatý František Xaverský.

Barevná litografie nalepená na krajkový, zlatený podklad, 19. století.

²⁴³ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.

Příloha č. 18. Svaté obrázky, litografie aplikovaná na ozdobnou šablonu.²⁴⁴



Inv. č. 060929

Panna Marie Svatohorská.

Litografie aplikovaná na ozdobnou šablonu s
vykládanými zlatými a stříbrnými plíšky, 19. století.

²⁴⁴ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.



Inv. č. 060884

Ukřižování a smrt Páně.

Barevná litografie se zlaceným vnitřním okrajem a ornamentálním rámem, 70. – 90. léta 19. století.



Inv. č. 060928

Svatá Anna.

Litografie s červeným vnitřním orámováním a zdobným ornamentálním rámem, 70. – 90. léta 19. století.

²⁴⁵ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.



Inv. č. 060998

Svatý Vincenc z Pauly.

Litografie aplikovaná na krajkovém, zlaceném podkladu. Přes obrázek je vložena levá ruka, držící kytici růží a k tomu dopis, kde stojí „z věrné lásky“, 70. – 80. léta 19. století.

²⁴⁶ Ze sbírek Muzea Dr. Bohuslava Horáka v Rokycanech.



Rokycanská madona z děkanské kroniky

²⁴⁷ HRACHOVÁ, Hana a kolektiv. *Rokycany*. s. 108.

Příloha č. 22. Zázračná Panna Marie Rokycanská zobrazená nad Vršíčkem.²⁴⁸

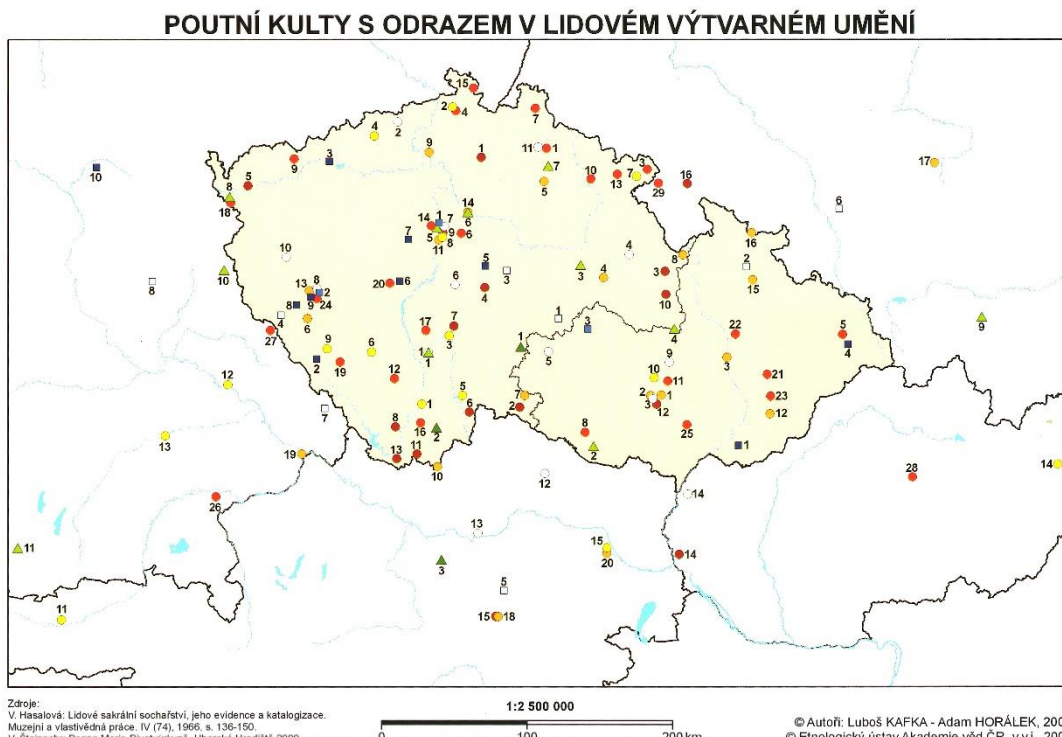


²⁴⁸ Pamětní spis. *Navštívení Marie Panny na Vršíčku u Rokycan*, tiskem Vl. Bartoš, A. Kovářík, Rokycany (bez datace). s. 5. Knihovna Muzea Dr. Bohuslava Horáka, inv. č. 8365.

Příloha č. 23. Vršíček u Rokycan s poutním kostelem Navštívení Panny Marie.²⁴⁹



²⁴⁹ LODL, Jan. *Vršíček, knížka, obsahem svým ku chrámu navštívení Marie Panny blíže král. města Rokycan ležícího.* s. 1.



<p>1. Mariánská vyobrazení</p> <p>● Trůnící Madony</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Bezděz (kopie Montserratské Madony) 2. Cizkrajov (kopie Montserratské Madony) 3. Horní Cermná (kopie Mariázele Madony) 4. Hrádek u Vlašimi 5. Chlum Svaté Máří 6. Chlum u Třeboně, Malá Mariázele (kopie Mariázele Madony) 7. Chotouvy 8. Kájov 9. Praha - Emanuel (kopie Montserratské Madony) 10. Rychnov na Moravě, Malá Mariázele (kopie Mariázele Madony) 11. Svatý Kámen u Rychnova nad Malší 12. Tašany 13. Vyšší Brod 14. Marianka 15. Mariázele 16. Warha - Bardo <p>● Stojeící Madony s Ježíškem</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Bozkov u Samíř 2. Brno (kopie loretánské Madony) 3. Broumov 4. Česká Kamenice 5. Frýdek 6. Háječek u Prahy 7. Hejnice 8. Hluboké Mašůvky (Kopie Madony z Foy) 9. Jáchymov 10. Kocleřov 11. Křtiny 12. Lomeč 13. Malé Svatoňovice 14. Praha - hradčanská loreta 15. Rumburk (kopie Loretánské Madony) 16. Řimov (kopie Loretánské Madony) 17. Sepekov 18. Starý Hrozňatov (kopie Loretánské Madony) 19. Stránský 20. Svatá Hora u Příbrami 21. Svatý Hostýn 22. Svatý Kopeček u Olomouce 23. Štěpá 24. Zelená hora u Nepomuku 25. Zarošice 26. Albtitz 27. Neukirchen b. Hl. Blut (Panna Marie Loučimská) 28. Staré Hory 29. Vamberice 	<p>● Polopostavy Madon s dítětem</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Brno - Iřetř (kopie Pomocné Madony) 2. Brno - Svatý Tomáš (typ Madony Hóděgétie) 3. Dub na Hané (typ Madony Hóděgétie) 4. Chlumek u Luže (kopie Pomocné Madony) 5. Jičín (kopie Igorevské Madony) 6. Klatovy (kopie kojení Madony z Ra) 7. Kostelní Vydří (Madona Skapuliřová) 8. Kralupy (typ Madony Hóděgétie) 9. Křešice (kopie Pomocné Madony) 10. Pohorlí (kopie Madony Dobré rady) 11. Praha - Vyšetřad (Panna Marie kojení) 12. Provdov (Madona kojení) 13. Skočice (kopie Pomocné Madony) 14. Stará Boleslav 15. Uhliřský vrch u Bruntálu (kopie Pomocné Madony) 16. Zlaté Hory (kopie Pomocné Madony) 17. Ceniřochová 18. Mariázele (Madona z chrámové pokladnice) 19. Pasov-Mariahilfenberg (Pomocná Madona Pasovská) 20. Vídeň - Svatý Štěpán (Pötschka Madona) <p>● Individuální zobrazení Panny Marie</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. České Budějovice (Panna Marie Klasová) 2. Filipov 3. Kloučky (Madona Klasová) 4. Mariánské Radčice (Panna Marie Bolesná) 5. Mléka (Panna Marie Klasová) 6. Podřep (Panna Marie Bolesná) 7. Police nad Metují 8. Praha - Karlův (Madona v naději) 9. Sutiřice (Panna Marie Bolesná) 10. Vranov (Madona Klasová) 11. Absam (Svatá tvář Panny Marie) 12. Bogenberg (Panna Marie v naději) 13. Landshtut (Panna Marie s nakloněnou hlavou) 14. Levoča 15. Vídeň - Döbling (Panna Marie s nakloněnou hlavou) <p>○ Piety</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Bechyně 2. Bohosudov 3. Brno - Svatý Tomáš 4. Homole u Sudslav 5. Jitřava - Svatý Jakub 6. Nesvačily 7. Praha - Svatý Jakub 8. Přácheň 9. Sloup 10. Střelbo 11. Železný Brod 12. Maria Dreischen 13. Maria Taferl 14. Šařín 	<p>2. Kristus a Trojice</p> <p>▲ Ježíš Kristus</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Bechyně (zázračný křížifik) 2. Dyje - tzv. Milřon u Znojma (kopie bičovaného Krista z Wies) 3. Chřudim (obraz Salvátora) 4. Jaroměřice (Vesalikon) 5. Praha - Panna Marie Vítězná (Pražské Jezulázko) 6. Stará Boleslav (zázračný křížifik) 7. Tábor u Lomnice nad Popelkou (zázračný křížifik) 8. Wies u Chebu (kopie bičovaného Krista z Wies) 9. Kalwaria Zebrzydowska (Kristus klesající pod křížem) 10. Moosbach (kopie bičovaného Krista z Wies) 11. Wies (bičovaný Kristus) <p>▲ Trojice</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Křemešník (Koronování Panny Marie) 2. Trnové Sviny 3. Sonntagberg (tzv. Trůn mlásti) <p>3. Světci</p> <p>□ Sv. Anna</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pohled 2. Stará Voda 3. Sudejov 4. Svatá Anna u Kdyně (Tannaberg) 5. Annaberg 6. Gora sv. Anny 7. Kreuzberg 8. Sulzbach-Rosenberg <p>■ Sv. Jan Nepomucký</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Praha - katedrála sv. Víta a Karlův most 2. Zelená hora u Nepomuku 3. Zelená hora u Zdraru nad Sázavou <p>■ Ostatní světci</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Baitice (sv. Antonín Paduánský) 2. Dobrá Voda u Hartmanic (sv. Vintřř) 3. Kadaň (Čtrnáct svatých pomocníků) 4. Prašná (sv. Antonín Paduánský) 5. Sázkava (sv. Prokop) 6. Skalka u Mnřsku pod Brdy (sv. Mář Magdalena) 7. Svatý Jan pod Skalou (sv. Ivan a Jan Křřtel) 8. Svatý Wolfgang (Chudonice) 9. Zelená hora u Nepomuku (sv. Vojtěch) 10. Vierzehnheiligen (Čtrnáct svatých pomocníků) <p>střnřní a zemřká hranice vodnř plochy</p> <p>© Autoři: Luboš KAFKA - Adam HORÁLEK, 2009 Etnologický ústav Akademie věd ČR, v.v.i., 2009</p>
---	--	--

²⁵⁰ KAFKA, Luboš. *Dárek z pouři: Poutnř a pouřovř umění*. s. 74-75.