

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ



DISERTAČNÍ PRÁCE

2020

MgA. Lucie Bartůňková

Univerzita Karlova

Fakulta humanitních studií

Historická sociologie



**Spontánně motivované nápisy a kresby
v sakrálním prostoru**

Disertační práce

MgA. Lucie Bartůňková

Vedoucí práce: doc. ak. mal. Jaroslav J. Alt

2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem. Zároveň prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Litomyšli dne: 27. 9. 2020

Lucie Bartůňková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému školiteli doc. Jaroslavu Altovi za jeho trpělivé vedení, cenné připomínky, nadšení pro mé specifické téma a zejména za čas, který mi věnoval. Můj dík patří také doc. Jiřímu Šubrtovi za podnětné rady a vůbec za možnost studovat obor tak vzdálený mému „umělecko-řemeslnému“ vzdělání.

Děkuji všem svým přátelům a kolegům, kteří mi byli nápomocni při vypracování mé disertační práce ať již konzultací, radou, poskytnutím vlastních dokumentací nebo fotografických a archivních materiálů. Děkuji zejména: Vladislavě Říhové, Jiřímu Bláhovi, Daně Schleichertové, Veronice Cinkové, Michalu Vedralovi, Janu Vojtěchovskému, Marii Bayerové, Filipu Menzelovi, Zdeňku Kováříkovi, Davidu Zemanovi (†), Gabriele Elbelové, Janu Dienstbierovi, Jiřímu Kaše, Vítu Večeře, Vilmě Petrové, Janu Horskému a dalším.

Můj dík patří také Vojtěchu Krajičkovi, nejen za pomoc na grafické úpravě textu, na kazuistické studii, ale také za užitečné připomínky a poskytnutí četných fotografií z vlastního archivu.

Za letitou ochotu a rychlost při vyhledávání a zpřístupňování potřebných publikací děkuji Daně Večeřové z univerzitní knihovny Fakulty restaurování v Litomyšli.

Abstrakt

Spontánně motivované nápisy a kresby jsou v sakrálním prostoru dosud opomíjenými a málo reflektovanými prameny, které navíc bývají v rámci rutinních oprav zdiva, historických omítek, mobiliáře a dřevěných prvků odstraňovány bez jejich hlubší analýzy v kontextu dějin konkrétní stavby.

Disertační práce vznikla jako odezva na tuto situaci a jejím cílem je základní heuristika a komparace nových, ale i zaniklých, či v současnosti neprezentovaných dokladů těchto specifických stop, odrážejících každodennost v církevních objektech.

Práce má také praktickou rovinu, kterou je sumarizace možností dokumentace a průzkumu historických graffiti prostřednictvím neinvazivních metod a následné uplatnění a ověření získaných poznatků v rámci kazuistické studie, soustředěné na epigrafické soubory v areálu bývalého piaristického komplexu v Litomyšli.

Klíčová slova

historická graffiti – spontánní nápisy a kresby – památková péče – sakrální stavby – symboly

Abstract

Spontaneous inscriptions and drawings in sacred spaces have been rather neglected and only sporadically reflected sources that are usually removed during the routine reparations of masonry, historical facades, furnishings and wooden components without any detailed analysis of their meaning in the context of the history of the given object.

The dissertation originated as a response to this situation and its aim is the fundamental heuristics and comparison of both new and vanished or currently unrepresented evidence of these specific traces mirroring the everyday life in religious buildings.

The thesis also focuses on the practical aspect, which is the summary of documentation options and the research of historical graffiti by means of non-invasive methods and their subsequent application and verification of obtained findings in the frame of a casuistic study, focusing on epigraphic collections in the premises of the former Piarist complex in Litomyšl.

Keywords

historical graffiti – spontaneous inscriptions and drawings – conservation – sacred spaces – symbols

Obsah

1 Fenomén historických graffiti	21
1.1 Terminologie graffiti	21
1.1.1 Etymologie a sémantika	21
1.1.2 Recentní graffiti versus spontánně motivované nápisy a kresby	24
1.2 Současný stav řešené problematiky	26
1.3 Malý exkurz do dějin fenoménu graffiti	31
1.3.1 Počátky	32
1.3.2 Starověká graffiti	35
1.3.3 Počátky křesťanství	37
1.3.4 Runové nápisy	38
1.4 Proměnlivost diskurzu aneb graffiti legální versus ilegální	38
1.5 Graffiti v tisku, literatuře a výtvarném umění	43
1.5.1 Graffiti v literatuře a ve výtvarném umění	43
1.5.2 Reflexe graffiti v českém dobovém tisku	44
1.6 Oficiální nebo spontánní?	46
1.6.1 Spontánní projevy umělců v rámci díla provedeného na zakázku	50
1.7 Historická graffiti jako prameny	53
1.7.1 Studentské rituály	55
1.7.2 Protirežimní nápisy	57
1.7.3 Orální dějiny a „divoká epigrafika“	59
1.8 Graffiti ve vztahu k památkové péči, konzervaci a restaurování	64
1.9 Inspirační zdroje	73
1.9.1 Alba amicorum v kontextu historických spontánních nápisů a kreseb	74
1.9.2 Inspirace motivy v nástěnných malbách	78
1.10 Graffiti v profánním prostoru	80

2 Historické spontánně motivované nápisy a kresby v sakrálním prostoru	89
2.1 Distribuce graffiti v katolickém sakrálním prostoru	90
2.1.1 Faktor umístění graffiti v rámci stěny	91
2.1.2 Nositelé graffiti v sakrálním prostoru	92
2.1.3 Místa přístupná pouze ojedinele	101
2.1.4 Spontánní stopy na movitých artefaktech v sakrálním prostoru	102
2.1.5 Exteriér stavby	109
2.2 Materiály, techniky a layout	110
2.2.1 Problém materiálové diverzity nositele nápisu či kresby	110
2.2.2 Techniky	110
2.2.3 Materiály	112
2.2.4 Layout – estetizace a zdůraznění nápisů	118
2.3 Nejstarší spontánní kresebné a písemné projevy v českém kontextu a problematika datace	119
2.3.1 Nejstarší dochované spontánní nápisy a kresby	119
2.3.2 Problematika datace	121
2.4 Jazyková diverzita textových graffiti a gramotnost	123
2.4.1 Jazyk graffiti	123
2.4.2 Gramotnost pisatelů	125
2.5 Dětská graffiti, pohlaví a konfese	127
2.5.1 Dětská graffiti	127
2.5.2 Pohlaví pisatelů	135
2.5.3 Konfesijní příslušnost	137
2.6 Náboženské vzdechy v prostředí skalních útvarů a jeskyní	139
3 Návrh kategorizace graffiti v křesťanském sakrálním prostoru	141
3.1 Projevy individuality	147
3.1.1 Samostatná jména, jména s datacemi, datace a rodové znaky	147
3.1.2 Seznamy kalkantů a ministrantů	147
3.1.3 Latinské sentence, citáty, poezie a literární texty	148
3.1.4 Krátká osobní sdělení	150

3.1.5	Kupecké, cechovní a další profánní značky	151
3.1.6	Nápisy a kresby řemeslníků v prostoru krovu	154
3.2	Duchovní charakter	156
3.2.1	Votivní a poutnické nápisy	156
3.2.2	Modlitby a písně	165
3.2.3	Kresby s duchovním obsahem	166
3.2.4	Biblické citáty a jejich zkratky	173
3.2.5	Znamení, značky a monogramy s duchovním obsahem	174
3.3	Apotropaický charakter	175
3.3.1	Apotropaické symboly duchovního i profánního charakteru	175
3.3.2	Kružítkové kresby a jejich varianty	185
3.4	Marginální kresby s tematikou každodennosti	190
3.4.1	Kresby lidí, zvířat a bájných stvoření	190
3.4.2	Šibenice a smrt	199
3.4.3	Hry	201
3.4.4	Stavby	202
3.4.5	Pracovní nástroje	203
3.4.6	Notové záznamy aj.	204
3.5	Utilitární charakter	205
3.5.1	Architektonické a stavitelské kresby	206
3.5.2	Početní záznamy	210
3.6	Profanace sakrálního prostoru?	211
3.6.1	Rouhání, vulgarity a hanlivé nápisy	213
3.6.2	Ikonoklasmus	216
3.6.3	Profanace sakrálního prostoru po druhé světové válce	216
3.7	Memoriální kultura	221
3.7.1	Komemorativní funkce graffiti v sakrálním prostoru	222
3.7.2	Memoriální nápisy	223
4	Kazuistická studie	227
4.1	Předmět kazuistické studie	227
4.2	Možnosti výzkumu historických graffiti	229

4.2.1	Problémy statistické analýzy	229
4.2.2	Průzkum a dokumentace historických spontánních nápisů a kreseb	231
4.2.3	Metoda výzkumu epigrafického materiálu v areálu piaristického kláštera s chrámem Nalezení sv. Kříže v Litomyšli	237
4.3	Stručné dějiny piaristického areálu v Litomyšli	238
4.4	Očistcová kaple	245
4.4.1	Stavební historie Očistcové kaple	250
4.4.2	Restaurátorské zásahy v kapli	252
4.4.3	Vybavení interiéru	254
4.4.4	Přístupnost kaple v kontextu se spontánními nápisy	256
4.4.5	Epigrafické záznamy a sekundární stopy na stěnách a mobiliáři Očistcové kaple	257
4.4.6	Neinvazivní průzkum rytých nápisů v Očistcové kapli	265
4.5	Piaristický chrám Nalezení sv. Kříže	269
4.5.1	Kruchta	271
4.5.2	Balustrové zábradlí z prostoru empory	297
4.5.3	Skříň z prostoru v podvěží	298
4.5.4	Modlitební lavice	299
4.5.5	Hlavní oltář	309
4.6	Shrnutí výsledků kazuistické studie	312
5	Závěr	315
6	Bibliografie	319
7	Seznam obrazových příloh	347

Úvod

„Many of the drawings are hitherto unknown gems of medieval arts: lost treasures refound, only to be lost again for ever if steps are not taken to preserve them.“

Předkládaná disertační práce je zaměřena na výzkum spontánně motivovaných nápisů a kreseb v sakrálním prostoru, obvykle uváděných pod příliš obecným pojmem „graffiti“. Lapidární kresby a krátké texty, někdy ne nepodobné haiku často bez jejich hlubší reflexe míváme na mnohých historických stavbách. Tato marginální svědectví každodennosti, snad již od počátku lidských dějin, byla tak dlouho přehlížena, že pod záminkou jejich domnělé vulgarity nebo také percepce jako „dětských čmáranic“ došlo a stále ještě dochází k jejich rychlým a nevratným ztrátám, zejména v důsledku renovačních, ale někdy i restaurátorských prací na historických stavbách.

Graffiti jsou znaky provedené na plochách k těmto účelům primárně neurčeným. Záznamy tohoto charakteru zahrnují celé texty, slova, jednotlivá písmena, čísla, symboly, obrazy a reliéfní nebo dokonce trojrozměrné krece. Nehovoříme tedy pouze o onom obligátním „byl jsem tady.“ Někomu sice stačilo zanechat na svém domovském, nově objeveném nebo poutním místě své jméno, jiní však potřebovali písmem i obrazem sdělit i kontextuální informace. Na jedné ze stěn zámku v Jimlíně skupina řemeslníků, kteří zde zřejmě roku 1652 pracovali, podala zprávu, jak na den Všech svatých vypili měch vína a najedli se k obědu knedlíků. O dvě století později na jiném místě Vincenz Möliner ze Zlatých hor natíral roku 1869 věže piaristického chrámu v Litomyšli a měl potřebu zanechat o své činnosti v kostele na jedné z váz retabula zprávu. Zřejmě kvůli tomu musel podniknout výstup do značné výšky, což mu zřejmě nejspíše jako klempíři nečinilo problém. O dalších sto let později, roku 1968, vzkázal neznámý pisatel/pisatelka prostřednictvím velkého nápisu na částečně zřícené zdi jednoho z litomyšlských domů sovětským okupantům, aby si šli ničit svoji zem.

Tyto a mnohé další texty a kresby se staly ústředním motivem této disertační práce, vycházející ze zkušeností s restaurováním uměleckých děl a péčí o kulturní dědictví. U četných realizovaných restaurátorských prací jsme svědky odstraňování historicky cenných omítek i s nápisy, aniž by k tomu byl vždy stavebně-technický nebo dokonce esteticky podmíněný důvod. Snahou předkládaného textu je tak upozornit na existenci těchto nápisů a kreseb, které můžeme vnímat jako neobvyklé historické prameny. Pokusíme se rovněž vyzdvihnout jejich potenciál jako

1 PRITCHARD 1967, s. 169.

relevantní zdroj informací pro studium minulosti a nastínit možné metody a přístupy k jejich výzkumu.

Hlavním zdrojem pro studium historických graffiti jsou pro nás především sakrální stavby, kde mohou souběžně vznikat graffiti vytvářena buď zcela nebo částečně uzavřenou komunitou (ministranti, farníci, studenti, hudebníci apod.), která se v něm pohybuje denně, s graffiti vytvořenými příležitostnými návštěvníky, poutníky, turisty apod.

Vzhledem k absenci české bibliografie na toto téma jsou zde publikované poznatky především výsledkem vlastní výzkumné práce v terénu v komparaci s rešeršemi zahraničních akademických studií zejména z oblastí střední Evropy a Velké Británie.

Práce je koncipována jako průřezové a výchozí zpracování tématu s ilustrativními ukázkami z různých oblastí, dokládajícími nastíněnou charakteristiku a vlastní kategorizaci fenoménu. Záměrem práce je především základní heuristická analýza a komparace jednotlivých nálezů. Podrobná topografie jednotlivých lokalit s výskytem historických graffiti v sakrálním prostoru však vzhledem k rozsahu fenoménu nebyla provedena.

Sběr dat jsem započala již v prvním ročníku vysoké školy, kdy jsem jako studentka restaurování nástěnných maleb a souvisejících materiálů měla možnost spontánní nápisy a kresby dokumentovat přímo na historických objektech. Intenzivněji a cíleněji jsem se na fotodokumentaci lokalit s výskytem tohoto jevu soustředila až v rámci doktorského studia na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy. V průběhu let jsem i jako zaměstnankyně Fakulty restaurování Univerzity Pardubice měla možnost navštívit velké množství sakrálních i profánních objektů a výrazně tak rozšířit vlastní databázi míst, kde se historická graffiti nalézají. Rozsáhlou část fotodokumentace jsem provedla ve svém volném čase a na vlastních restaurátorských projektech a též mimo území České republiky, zejména v Rakousku a v Itálii. Nezanedbatelné množství obrazových dat a informací o lokalitách s výskytem spontánních nápisů a kreseb pochází od kolegů a kolegyně, pohybujících se v oblasti restaurování, památkové péče a stavební či umělecké historie.

Koncepce disertační práce

Projekt disertační práce je koncipován do čtyř základních částí. První část je věnována podrobné charakteristice jevu, především jeho neukotvené terminologii, sémantice, aktuálnímu stavu poznání, historickému vývoji a ve zkratce také graffiti v profánním prostoru. Zvláště diskutujeme graffiti ve vztahu k památkové péči, konzervaci a restaurování, což je v rámci dané problematiky zcela aktuální téma. V průběhu práce jsme našli významnou spojitost raně novověkých památníků a spontánně motivovaných nápisů, v menší míře i kreseb. Na tuto afinitu je v teoretické části textu kladen rovněž velký důraz.

Druhá část práce je zaměřena již na specifika výskytu historických graffiti v sakrálním prostoru. Diskutovány budou zejména materiály, techniky a distribuce graffiti v sakrálním prostoru. Jak jsme uvedli výše, je častou záminkou a zároveň omluvou k odstranění graffiti předpoklad, že se jedná o „dětské čmáranice. Z tohoto důvodu věnujeme poměrně velký prostor rozboru dětského kresebného spontánního projevu. Dále pohlaví pisatelů a pak také v krátkosti jejich profesijní příslušnosti.

Ve třetí části práce byla pro účely našeho výzkumu vytvořena vlastní kategorizace fenoménu, na jejímž základě jednotlivé, námi pozorované jevy, popíšeme, klasifikujeme a kde to bude možné, tam uvedeme i obvyklá místa jejich výskytu.

Čtvrtou a závěrečnou částí disertace je kazuistická studie, jejímž předmětem je piaristický areál (piaristická kolej a chrám Nalezení sv. Kříže) v Litomyšli, který je nositelem poměrně rozsáhlého spontánního, zejména epigrafického korpusu.

Vymezení výzkumu

Jak již bylo předestřeno, základní vymezení výzkumu spočívá v orientaci na spontánní nápisy a kresby v sakrálním prostoru. Další vymezení námi sledovaného fenoménu představuje období, ve kterém nápisy a kresby vznikaly. Naš výzkum se koncentruje především na historická graffiti, přičemž gró práce tvoří nálezy z období od konce 13. století do první poloviny 20. století. Nicméně jednu z kapitol věnujeme profanaci sakrálního prostoru, pro níž bylo ve druhé polovině dvacátého století signifikantní využívání některých objektů pro vojenské účely, s čímž kromě „odsvěcení“ většinou souvisela i naprostá devastace matérie stavby. Jedním z jejích fenoménů jsou i armádní rytá a malovaná graffiti, která se postupně v průběhu posledních dekadách při rekonstrukcích staveb vytrácejí. S vulgárními a vizuálně agresivními nápisy tak současně mizí svým způsobem výjimečné stopy kulturní apokalypsy druhé poloviny dvacátého století, jež postihla mimo jiné i české země a poznamenala nejen sakrální objekty.

Současná graffiti, tak jak jsou vnímána dnes, coby svébytný projev, často s uměleckým potenciálem (graffiti art), nebo naopak jako čin na hranici kriminality, klasifikovaný jako deviance, budou v práci reflektována pouze všeobecně v kontextu s památkovou péčí a restaurováním. Tyto nápisy a malby mnohdy vyžadují jistou přípravu, často jsou promyšlené a plánované už s ohledem na opatření si sprejů, volbu barev a v případě malby na stěny bez souhlasu jejich majitele i výběr vhodné denní doby. Podle našeho mínění tedy nesplňují požadavek spontánnosti.

Rovněž starověká a antická graffiti budou v práci zmiňována pouze okrajově či v souvislosti s historií fenoménu. K obecně známým starověkým graffiti existuje rozsáhlá bibliografie a pro jejich atraktivitu jsou častým námětem diplomových i disertačních prací i nejrůznějších publikací. Pro naše studium je však přínosná komparace výzkumů, které jsou v rámci takto dobře

zpracovaných fenoménů aplikovány, a dále také případné analogie v kontinuálním užívání některých symbolů.

Náš výzkum se soustředil na území českých zemí. V některých případech, chybí-li nám materiál ke komparaci, uvádíme analogie s nápisy a kresbami zaznamenanými zejména ve střední Evropě (Itálii, Rakousku) a Velké Británii.

V průběhu práce se ukázalo jako nutné ještě jedno vymezení, které se týká textové podstaty graffiti. Nashromáždili jsme poměrně rozsáhlý fond rudkových nápisů, jenž by však vyžadoval podrobnou a časově velmi náročnou epigrafickou analýzu, ke které nejsme kompetentní. U textů používáme tedy již existující interpretace, jsou-li k dispozici, nebo uvádíme jejich vlastní výklad, který je však pouze orientační.

Ačkoliv se tedy v práci paleografií nezabýváme, přesto je naším cílem co nejpreciznější přepis nálezů, který však zůstává, jak jsme již zmínili, pouze laický. Z tohoto důvodu považujeme za nutné přesněji specifikovat, jakým způsobem texty přepisujeme. Jednotlivé epigrafické nálezy pro větší přehlednost zaznamenáváme tučným písmem. Řádkování nápisu je zachyceno dle původní předlohy, přičemž jednotlivé řádky oddělujeme lomítky. Při vlastním přepisu se pokoušíme dodržet maximální možnou shodu s originálem. Majuskulní písmena přepisujeme majuskulně, minuskulní minuskulně a (polo)kurzívní tvary kurzívně. Důsledně dodržujeme střídání velikosti jednotlivých liter. Nejsme-li si jistí interpretací, uvádíme výraz ve hranaté závorce. V případě, že nemůžeme část slova či text transliterovat ani interpretovat nebo část textu chybí, uvádíme jej v podobě pomlček v hranatých závorkách. V případě, že zmiňujeme již transliterované texty, uvádíme je kurzivou s uvozovkami.

Jedním z úskalí této práce je spontaneita obsažena v jejím názvu. Existují totiž i okrajové oblasti tohoto fenoménu, které nejsou jednoznačně *spontánní* nebo je jejich spontánní podstata diskutabilní, přesto považujeme za nutné jejich existenci v disertaci přiblížit. Do okruhu těchto nápisů a kreseb patří podkresby fresek, které se v některých případech mohou výrazně lišit od finální malby (tzv. pentimenti), štětcové kresby mající poučený charakter, ale oficiální malbě jsou vzdáleny, ale i memoriální a komemorativní nápisy.

Zásadní vymezení se vztahuje k samotné definici sakrálního prostoru, který nezahrnuje pouze křesťanské stavby. Budeme-li se držet v intencích našeho geopolitického regionu, tak zde máme ještě synagogy. Jedná se o vysoce specifickou architekturu, v jejímž rámci byly uplatňovány jiné vzorce pohybu věřících a také odlišný průběh duchovního rituálu. Ačkoliv právě spontánní nápisy v synagogách představují významné prameny pro studium minulosti, je pro nás obsah těchto textů obtížně dostupný, neboť schopnost čtení hebrejských nápisů je vysoce odbornou záležitostí, žádající si takřka vždy hebraistu/hebraistku. Spontánní nápisy v hebrejštině v naší práci reflektujeme tedy pouze výjimečně a vždy v souvislosti s katolickou architekturou, nebo světským prostředím.

Poslední vymezení se vztahuje k topografickému průzkumu, který sice v rámci disertace probíhal, ale odvíjel se od možností autorky. Není tedy v žádném případě vyčerpávající, neboť projít velmi detailně několik tisíc staveb by bylo nad rámec této práce.

Výše vyjmenovaná vymezení považujeme z hlediska zvoleného tématu za nutná, neboť se jedná v českém prostředí o dosud nezmapovaný fenomén, jehož jednotlivé aspekty nejsou uceleně zpracovány do podoby souhrnné vědecké práce a problematika graffiti je tak nyní nesmírně široká.

Cíle výzkumu

V rámci našeho výzkumu se zaměřujeme zejména na ty oblasti, o kterých se v našem geopolitickém regionu dosud nepublikovalo vůbec, nebo pouze v minimální míře. Jednou z oblastí, ke které neexistuje takřka žádná dostupná literatura, jsou dětská historická graffiti, s čímž souvisí i výzkum dětské kresby v minulosti obecně.

V práci neřešíme pouze teoretickou rovinu fenoménu, ale zabýváme se i možnostmi jeho dokumentace v rámci historických objektů. Některé nápisy, pouhým vizuálním průzkumem takřka nečitelné je za určitých podmínek a za využití speciálních dokumentačních technik možno lépe vizualizovat a následný výstup pak použít pro další studium.

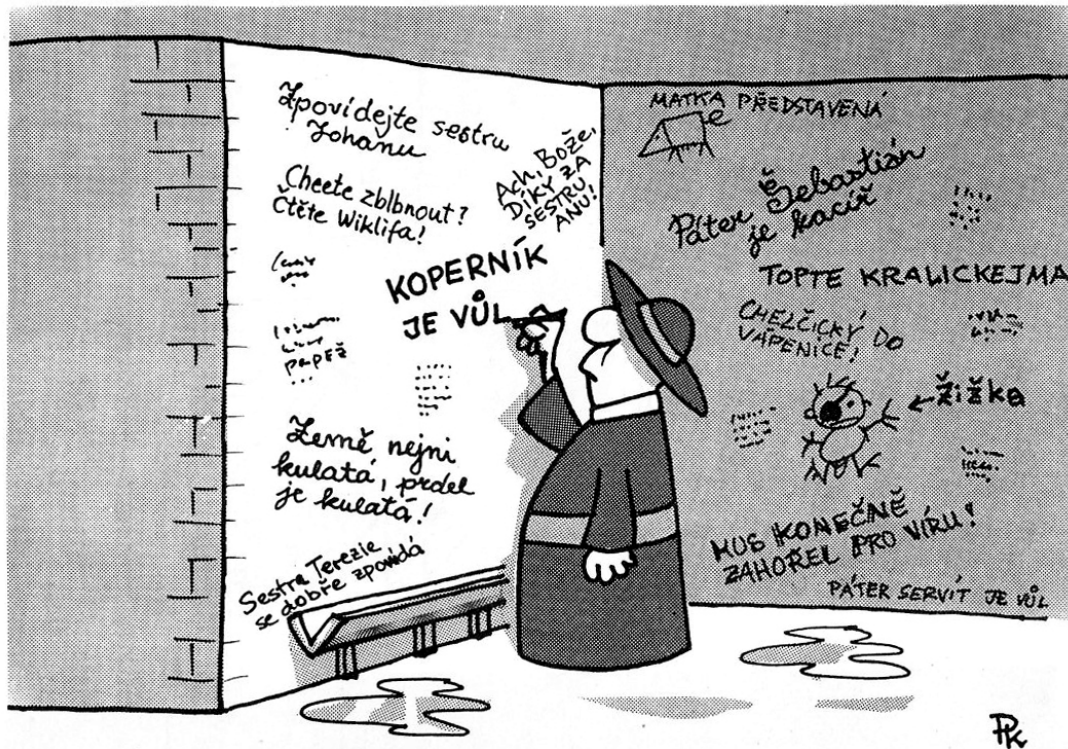
Rovněž bychom chtěli přispět ke změně percepce tohoto fenoménu oficiálními institucemi, ale i odbornou veřejností, neboť stále ještě dochází ke směšování historických graffiti se současnými sprejovými malbami, což má za následek zcela vágní přístup k cenným pramenům, kterými historické a v některých případech i novodobé nápisy a kresby v mnoha ohledech bezesporu jsou. Průzkum historických i soudobých spontánních nápisů, kreseb a sekundárních stop tak otevírá nové možnosti pro odborníky z řad rozličných humanitních oborů.

Na závěr úvodní části považujeme za nutné definovat samotný pojem graffiti, který dle našeho soudu nejvýstižněji, zejména pro účely této disertační práce, charakterizují Eva Čermáková a Martin Golec:

„Kromě úzkého sepětí graffiti s nosičem je jeho další klíčovou charakteristikou spontánnost vzniku. Až na výjimky je produktem okamžitého nápadu, který je bezprostředně realizován. Bezprostředností není myšleno pouze okamžité provedení, ale zejména to, že cesta od záměru ke skutku je záležitostí jediné osoby. Chybí zde prostředník v podobě písaře/kameníka vykonávajícího vůli zadavatele.

To je naopak charakteristické pro plánované nápisy, většinou realizované pomocí sofistikovanějších postupů a zahrnující prvek hlubšího záměru a také právě prostředníka, který nápis realizuje; epigrafické památky takového typu ovšem postrádající spontaneitu graffiti. A právě spontánnost projevu umožňuje vznik nápisů zrcadlících věrně nitro autora – skýtá tedy jedinečnou sondu do světa jedince a zároveň společnosti daného období.“²

2 GOLEC – ČERMÁKOVÁ 2014, s. 460–461.



Jezuitské pisoáry. KANTOREK 1991.

1 Fenomén historických graffiti

1634

*„Byťs byl krásný co Apsolon a moudrý jako Plato
předce umřítí musíš, a tak obrátíš se v bláto.“³*

V první části práce se pokusíme definovat problematiku terminologie fenoménu graffiti a vytvořit ucelenou teoretickou koncepci těchto svědectví se zřetelem na využitelnost poznatků v humanitních vědách i restaurátorské a památkářské praxi, s čímž souvisí graffiti jako předmět interdisciplinární spolupráce. Rovněž se zaměříme na současný stav řešené problematiky. Cílem úvodní části disertace je nastínit široké spektrum podob a projevů tohoto fenoménu.

1.1 Terminologie graffiti

1.1.1 Etymologie a sémantika

Graffiti (singulár graffito) jsou formou vizuální komunikace. Původní výraz se vztahuje k nápisům anonymně vyrytým rydlem či vyškrabaným do stěn domů. Později se jedná o souhrnné označení pro nápisy a kresby, často anonymní, nejrůznějšího charakteru, obvykle na veřejně přístupných místech.

Pojem graffiti se významem nejvíce blíží italským slovům „graffiare“ (škrábat, rýpat, drápat), „graffiato“ (poškrábaný) a „graffio“ (škrábanec). Etymologicky pojem vychází z řeckého slova „graphein“ (škrábat, rýt či psát) nebo v památkové péči hojně užívaného výrazu „sgraffito“ (z it. sgraffiato), který představuje uměleckou techniku, spočívající v prorývání a odškrabávání intonaca bianca (souvrství bílých vápenných nátěrů) na intonaco colorato (jemnozrnná vrstva omítky), čímž vzniká charakteristický kontrast mezi světlejším a tmavším povrchem omítky.⁴ Z těchto pojmů vyplývá technika, kterou jsou mnohé spontánní nápisy a kresby provedené (rytí a škrábání). Oba termíny, graffiti (v odborné literatuře je takřka výhradně užíván plurál) i sgraffito, tedy nabývají různých významů v různých kontextech a dochází mezi nimi k častým záměnám a deinterpretacím. Starší slovníky výraz graffiti nereflektují.⁵

3 Průpovídka zaznamenaná na zámku Pole u Kadova. Cit in: ŠNEJD 2013, s. 124–134.

4 WICHTERLOVÁ 2015, s.16.

5 ŠETKA 1935, s. 321. BAČKOVSKÝ 1895, s. 182.

Graffiti jsou takřka výhradně grafickými znaky, provedenými na ploše, jež k tomuto účelu není primárně určena. Záznamy tohoto charakteru zahrnují texty, slova, jednotlivá písmena, čísla, symboly a obrazy. Vše zahrnujícím výrazem může být i „nápís“ či „ornament“ ve vztahu k současným graffiti, který esteticky povyšuje určitou elementární strukturu. Což neznamená, že historická graffiti měla stejné estetické nároky jako současné graffiti a tagging.

Kořeny slova graffiti mají široké sémantické pole projevující se značnou diverzitu významů. Graffiti tak může být lapidárním textem na fasádě domu v antických Pompejích, votivním nápisem na zdi presbyteria středověkého kostela, ale i velkoformátovou sprejovou malbou na vagonu podzemní dráhy.

Nevyskytují se pouze v ryté podobě, ale i kreslená a malovaná a taková lze pak nalézt v literatuře pod pojmem „dipinti“, který rovněž vychází z italštiny a významem se blíží slovům „namalovaný“, „napsaný“. Výraz dipinti je využíván zejména v oblasti epigrafiky. Pod tento pojem však mohou být zahrnuty i četné obrazové motivy. Pro dipinti je signifikantní červená barevnost a kresebná nebo štětcová technika provedení, což však není podmínkou, neboť to mohou být jakékoliv kresby, vzniklé jiným způsobem než rytím.

Užití výrazu „graffiti“ však převládá v odborné i laické diskusi i v případech, že se jedná o dipinti. Rozlišení obou technik se však objevuje již v roce 1910 v deníku *Moravské orlici*, kdy je gramaticky zcela přesně používá Viktor Jeřábek při popisu pompejských nápisů: „(...) *kromě toho ožívují jednotvárnost bílého nátěru domů nápisy z pravidla červené (dipinti), někde i ostrým nápisem vyškrabané (graffiti)*.“⁶

Pravděpodobně první osobou používající výraz „graffiti“ byl archeolog Raphael Garucchi, který tak učinil v roce 1856 publikovaném výzkumu Pompejí. Jeho záměrem bylo oddělit oficiální nápisy od nápisů lidových.⁷ Původní označení se tedy vztahuje pouze k nápisům anonymně vyrytým rydlem či vyškrabaným do fasád staveb a až později začaly být tímto výrazem souhrnně označovány i další nápisy a kresby nejrůznějšího charakteru, obvykle na veřejně přístupných místech. Výraz se rozšířil v 19. století k označení ilegálně vyrytých symbolů a nápisů.⁸

Častými a nepřesnými variantami gramaticky správného výrazu „graffiti“ jsou „grafity“, „grafiti“ eventuálně „grafitti“. Pojem „graffiti“ je vysvětlen ve většině lexikonů, encyklopedií a přehledové literatury zabývající se zejména výtvarným uměním. Nejčastěji je uváděn v souvislosti s fenoménem sprejových maleb, které se objevily ve druhé polovině 20. století, přičemž historická graffiti jsou až na nepatrné zmínky, týkající se v naprosté většině Pompejí, Říma nebo Egypta, opomíjená. V naprosté většině lexikografických publikací tak bývají v krátkosti zmíněna pompejská graffiti, latrinálie a následně je pozornost čtenáře odvedena přímo k recentním sprejovým

6 JEŘÁBEK 1910, s. 5.

7 FLEMING 2001, s. 40.

8 BUTIN 2002, s. 107.

graffiti, jejichž historie bývá velmi podrobně popsána. Tímto zcela uniká epocha několika staletí, asi od roku 500 n. l. až do roku 1900. Čtenáři pak bývá touto cestou podsouván mylný dojem, že mezi antickou a modernou graffiti neexistovala. Žádná z lexikografických publikací tedy nepodává vyčerpávající výklad daného termínu.⁹ Rovněž dochází k mylnému spojování tohoto fenoménu s výtvarnou kreativitou,¹⁰ což opět souvisí s tendenčním zaměřením některých výkladových slovníků na období modernity.¹¹

Obecně užívaná definice pojmu „graffiti“ zahrnuje vizuální komunikaci, v současnosti často oscilující na hraně trestního zákona, zahrnující spíše anonymní znaky vytvářené jednotlivci či skupinami ve veřejném prostoru. Tyto znaky lze vyložit nejen jako fenomén subkultury či kontrakultury, ale i jako expresivní umělecké vyjádření.

V sociologické literatuře je pojem „graffiti“ nejčastěji spojován s deviací a nejstarší spontánní písemné a kresebné projevy zde nebývají reflektovány.

Setkáváme se i s dalšími označeními tohoto fenoménu. Roku 1966 použil americký folklorista Alan Dundes¹² v textu *Hère i sit – A study of american latrinalia* výraz „latrinalia“, který se velmi rychle rozšířil i v Evropě. Termín zahrnuje výhradně nápisy a kresby na toaletách.

Někteří autoři užívají výrazů spojených s epigrafikou, které jsou příznačné, nicméně se vztahují pouze k textovým/ slovním grafiti a dipinti. Mairs uvádí výraz „neoficiální epigrafika“ („*non-official epigraph*“¹³). Charles Pietri v souvislosti s graffiti hovoří o druhu „divoké epigrafiky“ („*wilden Epigraphie*“¹⁴) a Jeff Oliver s Timem Nealem popisují kulturní historii z archeologického hlediska skrze „divoké značky“ („*wild signs*“).¹⁵ V německojazyčném prostředí se můžeme setkat také s použitím výrazu „škrábanec“ („*Kritzelei*“)¹⁶ nebo také „škrábanec na zdi“ („*Wandkritzeleien*“).¹⁷

Matthew Champion na základě vlastního mnohaletého a velmi rozsáhlého výzkumu polemizuje v souvislosti se současnou intolerancí ke spontánním kresebným projevům i s výrazem „graffiti“. Dle jeho mínění graffiti vlastně graffiti v pravém slova smyslu nejsou. Pro něj, archeologa, představují více než jen bezobsažné škrábance na zdech. Uvádí, že měly smysl, pro ty, kteří je vytvořili, a rovněž promyšlený účel, který byl daleko za hranicemi toho, jak dnes vnímáme vandalismus a tedy i graffiti v současném diskursu.¹⁸

9 BALEKA 1997, s. 118–119.

10 Souvislost s výtvarnou kreativitou je sice v některých případových studiích opodstatněná, ale tvorba graffiti jí není podmíněna. „*Barevným sprejem vyvedený nápis, obrazec, kresba na zdi, dopravním prostředku apod., někdy až uměleckého charakteru.*“ VEBROVÁ – KRAJÍČEK, s. 123.

11 KUBIČKA – ZELINGER, 2004, s. 80.

12 DUNDES 1966.

13 MAIRS 2012, s. 157.

14 PIETRI 1983, s. 640.

15 JEFF – NEAL 2010, s.1.

16 HLAVÁČEK – KAŠPAR – NOVÝ 2002, s. 388.

17 Srov.: SCHULZ 2003/2004.

18 CHAMPION 2015, s. 3.

Jistě bychom graffiti mohli nazývat i stopami. V souvislosti s definicí pojmu „stopa“ upozorňuje francouzský filozof Paul Ricoeur na skutečnost, že historik zůstává v půli cesty „*mezi výchozí definicí stopy a jejím rozšířením na nějakou věc.*“¹⁹

Ačkoliv je tato práce zaměřena zejména na spontánní nápisy a kresby, okrajově zmiňujeme i další, úmyslně i neúmyslně zanechané stopy našich předchůdců v rámci historických objektů. Může se tak jednat o sdělení napsané na papíru, který je zasunut do otvoru mezi prkny v podlaze, kde mohlo přečkat staletí až do nějaké významnější fáze renovace budovy. I hrací karty, mince a nejrůznější útržky papíru se často pod podlahami, ale i ve stavebních konstrukcích nalézají. Víme také o zazděných margináliích upomínajících na proces stavby či opravy nebo o části skeletu zvířete v pravěkém sídlišti, která je záměrně položena na nepřístupném místě. Dokladů o těchto stopách zanechaných na historických objektech a sídlištích je nespočet.

Vzhledem k četným výkladům termínu „graffiti“ není snadné nalézt vhodnou vřezahrnující definici tohoto fenoménu. Pro účely disertace jsme tedy vytvořili vlastní jednoduchý výchozí výklad, který je určující pro kategorizaci tohoto fenoménu v kontextu této práce. Graffiti tedy považujeme za *nápisy a kresby vzniklé spontánně, z náhlého hnutí mysli za použití nejsnáze dostupných prostředků na plochy k tomuto účelu primárně neurčené.*

Synonymem výrazu graffiti je pro nás slovní spojení „spontánně motivované nápisy a kresby“, které se neopírá o specifickou odbornou literaturu. Domníváme se, že nejuvěstičněji pojmenovává jev, kterým se tento text zabývá.

Pracujeme také s termínem „utilitární nápisy a kresby“, jimiž rozumíme takové, jejichž vznik byl podmíněn například nedostatkem psacích nástrojů, papíru a podobně, kdy stavitel místo do skicáře načrtl dílčí stavební prvek přímo na stěnu objektu. Mezi tato graffiti zahrnujeme zejména nejrůznější hospodářské výpočty. Ačkoli se i v tomto případě jedná o spontánní akt, stojí tyto nápisy již na pomyslné hranici mezi graffiti, jak je vnímáme v této práci, a mezi prostou potřebou záznamu zcela utilitárního charakteru.

Jednou z motivací, která nás nutí hledat nová označení pro námi studovaný jev je již výše zmiňovaný fakt, že termín „graffiti“ je v současnosti spojován spíše se sprejovými malbami než s historickými nápisy a kresbami. Tímto se tedy pokoušíme oba fenomény graffiti – sprejové malby a spontánně motivované historické nápisy a kresby odlišit terminologicky.

1.1.2 Recentní graffiti versus spontánně motivované nápisy a kresby

Provést vymezení sprejových recentních graffiti považujeme za nutné, abychom dokázali, že jejich motivy nezapadají do rámce sledovaného v této disertační práci. Nebudeme tedy rozebírat vznik a vývoj sprejových graffiti, které se začaly vyvíjet v 70. letech v USA a postupně se rozšířily

19 RICOEUR 2007, s. 171.

takřka po celém světě. Jak jsme již uvedli, nese v sobě pojem „graffiti“ poměrně významnou dichotomii a je tedy z hlediska mnohovýznamovosti svého obsahu i použité techniky problematický. Jedná se o dynamický, stále se vyvíjející pojem, který zahrnuje antické pompejské kresby, karikatury, podpisy, niterná sdělení, krátké literární texty, básně, heraldická znamení, monogramy, symboly, votivní nápisy a kresby, ale i velkoformátové štětcové, marginálie v knihách či sprejové malby.

Barbora Půtová,²⁰ která se interpretací současného graffiti zabývá z perspektivy antropologické teorie, předkládá několik návrhů jeho kategorizace. Navíc, i ona ze svého úhlu pohledu, který se koncentruje na sprejové nápisy v urbánním prostředí, vidí polysémantickou povahu graffiti, a to právě pouze v jednom z rámců, kterým je aktuální sprejová tvorba. I zde se jádro štěpí na umění versus vandalismus. Půtová uvádí devět kategorií vyplývajících z motivací tvůrců, z nichž se historické spontánní nápisy a kresby protínají snad pouze v jednom bodě, i ten je však problematický. Jsou jimi: „1. *protestní*, 2. *subkulturní*, 3. *teritoriální*, 4. *vandalské a kriminální*, 5. *neoficiální a neobjednané*, 6. *oficiální a objednané*, 7. *reklamní nebo sponzorované*, 8. *umělecké* a 9. *post – graffiti*.“²¹ Teritoriální graffiti vymezují geograficko-symbolickou přítomnost writera, jehož osoba se v prostoru zpřítomňuje používáním osobních značek, nápisů, čísel a dalších symbolů.²² Připomeňme v této souvislosti fenomén Kyselak. Vídeňan Josef Kyselak (1795–1831) byl notorickým zapisovatelem svého jména. Nápis „*Kyselak*“ nebo „*Kyselak byl tady*“ se objevoval zejména v oblasti Vídně a dolních Rakous. Své jméno ryl s oblibou do pomníků, na zdivo zřícenin, stěny zámků i klášterů. Eugen Brikcius popisuje kuriozní situaci, kdy se Kyselakovi údajně podařilo vyryt své jméno do desky stolu v průběhu audience u císaře Františka I.²³ Tento „pre-writer“ signoval však i místa obtížně dostupná, strmé vrcholy hor a kostelní věže. V našem prostředí zanechal údajně stopu na hradě Veveří.²⁴ A půjdeme-li hlouběji do minulosti, čím jsou všechny ty heraldické symboly ryté do kamene a stěn kostelů? Jistě, v případě kavalírských cest jsou znakem autoprezentace, ale nejedná se o totéž v případě jednoho znaku, zvětšeného v několika kostelích jednoho dominia? Máme také cechovní znamení a kupecké značky, často provedené jedním pisatelem několikrát v rámci jednoho objektu, a jsme si jistí, že bychom je našli i na dalších objektech v okolí, kdyby však tolik nechyběl relevantní srovnávací materiál.

Schulz²⁵ uvádí tento způsob autoprezentace na příkladu až manicky se opakujícího monogramu „*EL*“ ze zámku Ludwigsburg do souvislosti s recentními taggy.²⁶ V rámci kazuistické studie

20 PŮTOVÁ 2017, s. 152.

21 Ibid. s. 152.

22 Ibid.

23 BRIKCIUS 1995, s. 22.

24 KOPÁČ 2013, s. 32.

25 SCHULZ 2018, s. 261.

26 Tag je podpisem, osobní značkou graffiti writera. Jedná se o jednoduchý sprejový monogram nebo logotyp.

jsme tento fenomén zaznamenali v modlitebních lavicích piaristického chrámu v Litomyšli, kde někteří studenti měli tendenci zanechat své jméno na všech popisovatelných povrchích, zatímco většinu ostatních jmen jsme zaznamenali pouze jednou.

Dalším ze shodných rysů recentních graffiti s těmi z minulosti, ne však samostatnou kategorií, by mohl být palimpsest. Také Půtová hovoří o možnosti „přepsat někoho jiného“.²⁷ Writer si přivlastňuje právo na město, právo na jeho proměnu.²⁸ Opětovného použití plochy jsme svědky v mnoha souborech graffiti. Ne nutně se však vždy jedná o palimpsest nebo přepsání. V některých případech je však zjevné, že pisatel nehledal skulinku v hustě popsané ploše, ale větším a výraznějším grafickým znakem pokryl stávající nápisy/ kresby. Chtěl si tím přisvojit prostor?

1.2 Současný stav řešené problematiky

Rešerše literatury a vědeckých výzkumů na téma historických graffiti je vzhledem k nejednotné terminologii a bohaté sémantické variabilitě tohoto fenoménu nesmírně obtížná. Texty, které mohou být ve vztahu k této problematice hodnotné, bývají v bibliografiích nebo databázích uváděny pod tituly zdánlivě s graffiti naprosto nesouvisejícími. I při velmi pečlivém studiu bibliografií časopisů lze pak snadno přehlédnout pro nás relevantní text. Například z názvu článku „Byl objeven husitský trezor?“ těžko odvodíme, že se jedná o text, zabývající se mimo jiné i českými spontánními nápisy ze druhé čtvrtiny 15. století, dokazujícími, že trezor v době utrakvismu sloužil k uchování cenných předmětů.²⁹ V takových případech se pak jedná o zcela náhodné nálezy. Studie, zabývající se historickými graffiti, je tak třeba hledat i pod názvy obsahujícími např. slova „epigrafika“, „nápisy“, „ryté kresby“, „rytiny“ či „lidová tvořivost“.

Existence monografie nebo textu v kolektivní monografii v našem jazykovém prostředí na toto téma nám není známa. Současným graffiti (ve smyslu jedné z disciplín recentní umělecké výtvarné tvorby) se naopak zabývá mnoho autorů, kteří tento sociokulturní fenomén sledují z různých úhlů pohledů. Existuje hned několik publikací, které se věnují současné tvorbě graffiti, včetně jejího vývoje v českém prostředí. V textech na toto téma se mnohdy objevuje stručný přesah do minulosti, většinou však příliš obecný na to, aby se dal využít coby odborná literatura pro účely našeho studia. Za všechny jmenujme alespoň publikaci Martiny Overstreet³⁰ *In graffiti we trust* a recentní text Barbory Půtové, který se zabývá graffiti v urbánním prostředí.³¹

27 PŮTOVÁ 2017, s. 160.

28 Ibid.

29 PULEC 1963, s. 201–205.

30 OVERSTREET 2006.

31 PŮTOVÁ 2017, s. 152.

Ačkoliv jsou graffiti a dipinti součástí epigrafiky, stojí ve většině českých publikacích, zaměřených na tuto disciplínu, spíše na jejím okraji, za čímž snad stojí jejich efemérní, neformální a ne-sofistikovaná podstata. V současnosti však nastává mírný posun, a přestože jsou stále vnímána jako marginální, stává se jejich rozbor alespoň součástí některých epigrafických pasportizací. Jiří Roháček³² je vidí jako problematicky zařaditelné a přes jejich zdánlivou okrajovost soudí, že by neměly zůstat prosty badatelského zájmu.

O dílčí zmínky týkající se historických graffiti není nouze. Setkáváme se s nimi ve zmíněných epigrafických rozbořech některých nápisů a v článkách z oblasti dějin umění, historie, archeologie, etnologie či paleografie. Nejstarší zmínky o reflexi spontánně motivovaných nápisů a kreseb se vyskytují i v cestopisné a topografické literatuře z 19. a 20. století a jsou často obsaženy a dokumentovány v restaurátorských zprávách, uložených na územních pracovištích Národního památkového ústavu. Nalézáme je ale i v soupisech památek, vlastivědných sbornících a v odborných časopisech zaměřených na památkovou péči. Zde jmenujme za všechny *Zprávy památkové péče* a *Průzkumy památek*. Mnohé z nápisů uvádí i český historik August Sedláček³³ ve svých publikacích z konce 19. století, věnovaných hradům a zámčkům, přičemž např. nápisům ze zámku Opočno věnuje poměrně velký prostor. Několik zmínek o spontánně motivovaných nápisech se dostalo i do denního tisku již na počátku 20. století. Další zajímavé nálezy byly zaznamenány i v časopisech, souvisejících s archeologickými výzkumy.³⁴

Jeden z prvních českých textů primárně zaměřených na toto téma publikovala Jiřina Joachimová³⁵ ve *Zprávách památkové péče* již v roce 1955 a soustředila se na podrobný výzkum spontánní ryté kresby s motivem ukřižovaného Krista, nalezené na severním cípu ambitu kláštera Menších bratří v areálu nynějšího kláštera sv. Anežky České v Praze. Autorka v nálezech spontánních stop spatřuje hodnotu zejména z důvodu rozšíření dosavadních poznatků v oborech středověké epigrafiky a heraldiky.³⁶

Obdobně zaměřené texty byly pak ve *Zprávách památkové péče*, případně jiných periodikách, publikovány ještě několikrát.³⁷

Z recentních českých textů zabývajících se primárně historickými graffiti je třeba zmínit především práci Marie Malivánkové Waskové³⁸ vydanou ve *Sborníku archivních prací*. Článek s titulem *Návrh klasifikace historických spontánních nápisů* se totiž, jako jeden z mála, nejspíše však

32 ROHÁČEK 2007, s. 12.

33 SEDLÁČEK 1983, s. 37–38.

34 Za všechny jmenujme periodikum *Archeologia historica*.

35 JOACHIMOVÁ 1955, s. 243–245.

36 Výzkum graffiti s motivy cechovní heraldiky rozšiřuje poznatky na tomto poli, neboť znaky cechů bývají od 15. století součástí skupiny spontánních nápisů a kreseb na mnohých objektech (viz kap. 3.1.5).

37 Srov.: ČERNÝ 1995; CHOTĚBOŘ 1985; PULEC 1963.

38 MALIVÁNKOVÁ WASKOVÁ 2014, s. 109–150.

jediný v českém prostředí, zabývá kategorizací historických graffiti. Jeho autorka se v něm pokusila vytvořit systém klasifikace středověkých až novověkých graffiti a dipinti na území českých zemí s reflexí současného německého bádání. Ve své studii klade podnětné otázky k dalšímu studiu a poukazuje rovněž na chybějící bibliografii k diskutovanému fenoménu, kterou však sama autorka zejména v rámci česky psaných textů předešlela v poměrně širokém rozsahu.

Mezi články, které se věnují souborům spontánních grafických projevů, které stále ještě můžeme studovat, je i několik textů, které dokumentují do dnešní doby nedochovaná graffiti.

Wasková upozorňuje na nedochovaný nápis „*Adieu du schöne Gegend*“ přisuzovaný pruskému králi Friedrichu II. v dnes již torzu kaple sv. Jana Křtitele nad vesnicí Vysoká nedaleko Kutné Hory³⁹ a také zde odkazuje na zajímavý pramen dokládající existenci rytých nápisů v prostředí skal. Zmínky pocházejí již z poloviny 16. století z pramenů, které blíže lokalizují např. hranice panství. Jedná se o *Registra vejpovědní mezní úřadu nejvyššího purkrabství Pražského z let 1508–1577*.⁴⁰ Citujme několik zmínek zde nalezených:

„*I před se týmž lesem, až přišli k Valštejnu přes strůhu, k skále, na kteréž znamení rozličná vysekaná jsou, jako pemrlice haviřský, merklové, kalich a dva klíče křížem (...)*“⁴¹

„*I vedli svědkové paní Anežky zase, počnúc od té borovice dolův k skále na níž kříž nějaký s erbem vysekaný jest (...)*“⁴²

„*(...) kříže a kalichy staré vysekané (...)*“⁴³

„*Odtud potom šli k pařezu vypálenému oznamujíc, že na něm byly vysekaný halapartny, kříže, kuše (...)*“⁴⁴

Do jaké míry měly tyto epigrafické památky spontánní charakter z citovaného jednoznačně nevyplývá. Jistě mohly vzniknout i z utilitárních důvodů.

Folkloristé Bohuslav Beneš a Václav Hrníčko⁴⁵ v publikaci *Nápisy v ulicích dávají graffiti do souvislosti s orálními dějinami* (viz kap. 1.7.3).

Velkým přínosem pro studium spontánních nápisů by mohly být i disertační, diplomové a bakalářské práce zabývající se epigrafickými památkami. Bohužel jen malé procento z nich reflektuje spontánní nápisy. Případně je nerozlišuje ani neuvádí pod pojmem graffiti a dipinti. V prezentovaných katalozích je pak velmi náročné odvodit, zda autor/ka práce při popisu konkrétního nálezu hovoří o oficiálním nebo neoficiálním nápisu.

39 Ibid., s. 114.

40 FRIEDRICH – SCHULZ 1913.

41 Ibid., s. 235.

42 Ibid., s. 110.

43 Ibid., s. 81.

44 Ibid., s. 364.

45 BENEŠ – HRNÍČKO 1993, s. 5.

Protože v českém prostředí nemůžeme stavět na dostatečných bibliografických základech, nabývají pro nás na důležitosti zahraniční zdroje. Ačkoliv je například středomořská antická kultura vzdálená středověké kultuře v našem geopolitickém regionu, je nutno považovat výsledky jejího výzkumu za relevantní zdroj informací, neboť mnohé z aspektů tohoto fenoménu jsou si blízké v rámci celé Evropy.

Zahraníční bibliografie

Zahraníční bibliografie k tématu historických graffiti je o poznání bohatší. Faktem však zůstává, že je orientována více na graffiti art nebo naopak na historické antické nápisy zejména v Pompejích a ostatních starověkých sídlištích.

Anglická středověká graffiti však navzdory výše uvedenému tvoří poměrně velmi dobře zmapovanou oblast. Někteří badatelé se věnují pouze specifickým souborům graffiti, jako je tomu například v již zmíněné práci o latrináliích, kterou v roce 1966 prezentoval na setkání kalifornských folkloristů v Davisu přední americký folklorista Alan Dundes.⁴⁶

Za jednu z prvních monografií věnovaných graffiti, nejen z druhé poloviny 20. století, lze označit dílo Roberta Reisnera *Grffiti. Two Thousand Years of Wall Writing*.⁴⁷ Autor se zabývá spontánními nápisy v širokém měřítku, od jejich počátků, jež spatřuje již v období paleolitu, až po sedmdesátá léta 20. století, kdy byla publikace vydána. V tuto dobu se také začíná objevovat fenomén sprejových graffiti.

Knihu *English medieval graffiti*, zaměřenou na středověké spontánní nápisy v sakrálním prostoru v okolí Cambridge, publikovala v roce 1967 Violet Pritchard.⁴⁸ Jedinečnost této publikace spočívá dle našeho názoru v jednoduchém grafickém zpracování obrazového doprovodu. Pro případné komparace je tak „uživatelsky přívětivá“. Některé analogie k námi dokumentovaným kresbám jsme získali právě na základě výzkumu provedeného Pritchard. Přesto má uvedená publikace mnoho kritiků, zejména z důvodu omezení se na rozsahem nevelkou lokalitu. Na tomto místě je však třeba poznamenat, že Pritchard měla v padesátých a šedesátých letech, kdy kniha vznikala, pro svůj výzkum velmi omezené možnosti (například nevladla automobil a při terénní výzkumu tak byla odkázána pouze na hromadnou dopravu). Přesto se, jak dokládá Champion, publikace stala stěžejní příručkou pro generace mnohých badatelů a entuziastů sakrálního prostředí.⁴⁹ A snad nebudeme daleko od pravdy, prohlásíme-li Pritchard za průkopnici na poli výzkumu historických graffiti ve středověkých sakrálních objektech.

46 DUNDES 1966.

47 REISNER 1971.

48 PRITCHARD 1967.

49 CHAMPION 2015, s. 3.

Juliet Fleming⁵⁰ vymezila graffiti poměrně rozsáhlý prostor ve své práci *Graffiti and the Writing Arts of Early Modern England*. Fleming nenavazuje na Pritchard, neboť téma uchopila ze zcela odlišné perspektivy. Zatímco Pritchard systematicky zdokumentovala určitou oblast (kostely v okolí Cambridge), Fleming hledá ohlas raně novověkých graffiti v dobové poezii a na téma pohlíží spíše ve filozofické rovině.

Z novějších textů pak nelze opomenout kolektivní monografii zaměřenou na nápisy z období starověku *Ancient graffiti in Context* editorek Baird a Taylor.⁵¹ Kniha nabízí inovativní přístupy k výzkumu a kategorizaci graffiti, které dosud nebyly nikde publikovány, a jako jedna z mála reflektuje i dětská graffiti, ve většině textů tohoto charakteru obvykle zcela opomíjená.

Na poli středověkých spontánních nápisů a kreseb v sakrálním prostoru je pro nás přínosná zejména aktuální publikace archeologa Matthewa Championa *Medieval graffiti, The Lost Voices of England's Churches*.⁵² Autor se zde podrobně věnuje vzniku a vývoji tohoto fenoménu, jeho soustavnému výzkumu a kategorizaci. Zabývá se převážně kostely v oblasti východní a jižní Anglie a spontánní nápisy a kresby člení podle obsahu. Text knihy je však zaměřen pouze na období středověku a výlučně na sakrální stavby v Anglii. Autor nerozlišuje dipinti a graffiti a těžištěm jeho výzkumu jsou zejména obsahy jednotlivých tematických rámců, se kterými se v průběhu průzkumu středověkých kostelů setkal, přičemž mnohé z motivů, které podrobně rozebírá a připisuje jim ryze duchovní původ, lze nalézt i v českém profánním prostředí. Champion také inicioval vznik internetové platformy *Norfolk Medieval graffiti Survey*,⁵³ určené nejen zájemcům z řad odborné veřejnosti, ale zejména laikům, kteří se na základě navržené metodiky mohou dokumentací středověkých graffiti zabývat. Pro tyto účely vznikla i volně dostupná příručka se základní kategorizací fenoménu. Mimo jiné je zde dostupný i vzorový formulář pro zanášení konkrétních nálezů. Výzkumník-amatér tak získá poměrně jasnou představu, jak postupovat. Nicméně v některých případech může narůstat riziko neodborných zásahů do hmotné podstaty památky, související např. s čištěním nálezového místa nebo se snímáním mladších vrstev za účelem odhalení spontánního nápisu či kresby.

Dalším důležitým počinem na poli studia historických graffiti je monografie periodika *Pergrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, jejíž editoři, jedním z nich je i zmíněný archeolog Champion, se pokusili v několika textech podat zprávu o stavu zkoumané problematiky. Studie se zaměřují opět spíše na středověká graffiti a především na oblast Anglie. Nechybí zde však ani exkurz do Spojených států, kde proběhl průzkum graffiti v univerzitní kapli ve Wisconsinu.

50 FLEMING 2011.

51 BAIRD – TAYLOR 2012.

52 CHAMPION 2015.

53 *Norfolk Medieval graffiti Survey* [online]. [cit. 18. 7. 2020]. Dostupné z: <http://www.medieval-graffiti.co.uk/>

Z německých bibliografií zabývajících se odvětvím epigrafiky je významná práce Detleva Kraacka a Petera Lingense *Bibliographie zu historischen Graffiti zwischen Antike und Moderne*, zaměřená na definici, klasifikaci a typologii spontánních nápisů.⁵⁴

V monografii, vytvořené na základě vlastní disertační práce: *Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise, Inschriften und Graffiti des 14.–16. Jahrhunderts*⁵⁵ se Kraack zabývá šlechtickými graffiti z období pozdního středověku a raného novověku a studuje graffiti poutníků při jejich cestách do Svaté země. Obě uvedené publikace tvoří elementární literaturu pro zájemce o studium dané problematiky. Jedná se tedy o klíčové texty ke spontánním epigrafickým památkám.

Ze soudobých německojazyčných, opět úzce vymezených prací, lze uvést výzkum rakouského psychologa Norberta Siegla, který se sice orientuje především na vývoj graffiti v současnosti, ale neopomíná ani historická graffiti.⁵⁶

Z recentních titulů na téma historických graffiti považujeme za dosud nejvýznamnější počín německou kolektivní monografii *Historische Graffiti als Quellen: Methoden und Perspektiven eines jungen Forschungsbereichs* editorky Polly Lohman. Práce je přínosná především z hlediska širokého časového záběru, jenž zahrnuje texty na danou tematiku z období starověku, přes středověk až po současnost a nevynechává tak žádný důležitý aspekt na poli výzkumu historických graffiti. Kolektivní monografie vznikla na základě konference uskutečněné v Mnichově na jaře roku 2017.

Na závěr zmiňme recentní studii *Stredoveká a ranonovoveká nápisová kultúra v sakrálnom priestore I* slovenského historika Miroslava Čovana,⁵⁷ která se „divoké epigrafice“ věnuje přímo z perspektivy církevního prostoru.

Podobné snahy, jejichž vyústěním by byla tematicky zaměřená konference nebo monografie, jsme v Česku zatím nezaznamenali. Přesto však roste počet akademických studií, které se tímto fenoménem zabývají. S jejich nárůstem samozřejmě souvisí i rychlý technologický vývoj neinvazivních průzkumových metod, jehož výsledkem je snazší dostupnost studijního materiálu.

1.3 Malý exkurz do dějin fenoménu graffiti

Ačkoliv se v práci primárně nezabýváme vývojem fenoménu graffiti v celosvětovém měřítku, přesto alespoň v krátkosti zmíníme několik zásadních souborů spontánních nápisů a kreseb.

54 KRAACK – LINGENS 2001.

55 KRAACK 2000.

56 SIEGL 2018.

57 ČOVAN 2020.

Zvláštní a fascinující kapitolu tvoří jeskynní malby, jejichž výzkum stále probíhá, a otázka hranice mezi spontánním a oficiálním uměním dosud není stanovena. Záznamy starokřesťanských symbolů v katakombách dokládají, jak daleko sahá linie dosud používaných křesťanských znamení. Starověké nápisy jsou, jak již bylo zmíněno, v zahraničních bibliografiích reflektovány často. Nálezy v Egyptě, Itálii (Řím, Pompeje apod.) nebo ve skotském Maeshove tak zmiňujeme zejména v souvislosti s probíhajícími výzkumy v těchto lokalitách, neboť se mohou z hlediska metodologie stát analogiemi pro výzkum spontánních projevů i v našich podmínkách.

1.3.1 Počátky

Ač se pravěk v monografiích a odborných textech v souvislosti s graffiti většinou neuvádí, přesto si dovoluujeme počátky tohoto způsobu komunikace zařadit do doby před tisíci lety, kam spadá umění všech významných jeskynních nalezišť.

Graffiti tvoří součást lidského bytí po celé dějiny a nelze tedy vyloučit, že mezi bohatou škálou výtvarných projevů z období paleolitu existuje samostatná linie neoficiálního způsobu sebevyjádření, ať již prostřednictvím kreseb, abstraktních linií nebo snad utilitárních znaků. Antropolog Jiří Svoboda chápe paleolitické výtvarné umění jako způsob symbolického vyjádření, předání informace.⁵⁸ V protikladu k mluvě a gestikulaci zhmotňuje tento typ komunikace provázanost minulosti a budoucnosti. Přihlédneme-li kromě parietálního umění i k funkci předmětů (suvěnyrů), zjistíme, že je svázána s minulými událostmi a mechanicky tak pomáhá rozšířit časový rámec, v němž se mysl pohybuje. Symboly působí i mimo svůj kulturní kontext, neboť v dnešním divákovi evokují určité estetické pocity pramenící z obsahu naší vlastní kultury. Podle Svobody je tedy umění „*zhmotnělým produktem symbolického chování, který je doložitelný v archeologickém záznamu*“.⁵⁹

Nejstarší dosud nalezené spontánní kresby jsou úzce spjaty s počátky umění a mnohdy je lze jen s obtížemi navzájem rozlišit. Paleolitické marginální kresby doplňují obraz každodennosti pravěkého člověka. Na rozdíl od paleolitického umění, které se projevuje tvorbou ve větší či menší míře věrných vyobrazení zvířat a lidí, jsme v případě spontánních kreseb svědky často dnes již obtížně čitelných stop, nepravidelně rozmístěných na stěnách jeskyní, kde je lze nalézt nejen při jejich vstupu, ale i v těch nejzazších koutech. Mnohdy se vrství, jsou vklíněny mezi malby, překrývají je nebo tvoří jejich podklad. Parietální spontánní tvorba k nám nehovoří srozumitelným jazykem, nalézáme pouze stopy dávné lidské činnosti. Spontánní projevy nacházíme i mimo prostor jeskyní na úlomcích kamene, oblázcích apod. Paleontolog Dale R. Guthrie připisuje lidem, kteří přetvářeli stěny jeskyní v obrazárny a pokrývali jejich povrch malbami

58 SVOBODA – MALINA, 2002, s. 20.

59 Ibid., s. 21.

rozličných zvířat, ještě jednu, neoficiální linii vyjádření vlastní identity výtvarnými prostředky, totiž svobodnou, nedbalou, živočišnou i erotickou. O existenci neoficiálního proudu v rámci jeskynních maleb je autor publikace *The nature of paleolithic art* zcela přesvědčen.⁶⁰

Působivé „makaronové kresby“, provedené tahem prstů po povrchu měkkého jílu na stěnách jeskyní, žlábkování podobné kanelování na antických sloupech nebo otisky rukou v negativu i pozitivu,⁶¹ jsou opředeny množstvím hypotéz. Mnozí badatelé se v nich snaží nacházet konkrétní vyobrazení a zajímá je tedy spíše obrazivost tohoto fenoménu než proces, jehož jsou otisky, makarony a žlábký výsledkem. Antropolog David Lewis-Williams⁶² pracuje při interpretaci znaků a maleb zvířat s možností určitých změněných stavů vědomí, přičemž podle něj nejde pouze o entoptické fenomény.⁶³ Ve skalní stěně spatřuje jakousi „membránu“ mezi světem lidí a podsvětím (světem duchů). Otisky rukou, včetně předloktí, jsou podle něj dokladem potřeby jedince splynout se stěnou a přiblížit se podzemnímu světu duchů. Zároveň však nevyklučuje možnost, že otisky sloužily také autoprezentaci srovnatelné s recentními sprejovými graffiti, kterou však musíme v některých případech vyloučit, zejména tam, kde jsou všechny stopy dílem jednoho člověka.⁶⁴ Hypotézu Lewis-Williamse o nahodilosti abstraktních linií, doprovázejících konkrétní malby, narušuje v některých případech fakt, že byly vytvořeny daleko od vstupu do jeskyně a jedinec si i do takto odlehlého prostoru přinesl barvivo. V souvislosti s otisky rukou zmiňuje Svoboda hypotézu Iana Morleye, podle kterého mohou vyjadřovat „*zručnost, inteligenci, aktivity nutné pro přežití*.“⁶⁵ Co si však pod touto definicí představit? Tyto stopy prý také mohou symbolicky zastoupit konkrétního jedince.⁶⁶ Neobvyklé otisky rukou s chybějícími prsty bývají pokládány za součást magického rituálu, projev nemoci, úrazu, omrzlin, dětské hry nebo způsobu nonverbální komunikace. Se spontánní tvorbou snad souvisí výskyt různorodých znaků, ne nepodobných obrázkovému písmu, které rovněž nabízejí nespočet interpretací. V jedné z chodeb jeskyně *La Pasiega* ve španělské provincii Cantabria je namalován celý soubor znaků, lineárně řazených a jedná se tak snad o nejstarší dosud známý „nápis“, pro dnešního diváka nečitelný. Někteří badatelé ve zmíněných „literách“ žádný význam nespátřují a považují je za pouhou snahu vyplnit znakem prázdnou plochu, přičemž zmiňují asociace s recentními sprejovými graffiti.⁶⁷ V rámci pravěkého umění další relevantní analogie s recentními sprejovými graffiti nenacházíme, snad jen rys teritoriality by mohl být oběma fenoménům společný.

60 GUTHRIE 2006, s. 141.

61 Negativní otisk ruky vznikne stříkáním barvy přímo z úst nebo skrze dutou kost přes ruku položenou na skále. Pozitivní, přímý otisk lze získat aplikací barvy na plochu dlaně a jejím otištěním na stěnu jeskyně.

62 LEWIS-WILLIAMS 2007, s. 252–253.

63 Ibid., s. 252–253.

64 Ibid., s. 264.

65 SVOBODA 2011, s. 213.

66 Ibid. s. 213.

67 Srov.: SVOBODA 2011, s. 218.

Rozličné názory vědců vyjadřujících se k motivaci paleolitického a neolitického člověka jsou tedy v mnoha případech dosti kontroverzní a často si protiřečí. Kdo může s jistotou tvrdit, že „jeskynní člověk“ maloval hlinkami býky, protože se domníval, že je pak snáze ulovit? Zmatené, abstraktní, prolínající se kresebné linie mají podle některých badatelů představovat dílo klaustrifobika nebo úzkostného člověka, kterého děsí zvuky bouře. Do jaké míry však můžeme spoléhat na komparaci sociálních projevů přírodních národů s lidmi, kteří v paleolitu malovali po stěnách jeskyní? Nemohou být otisky rukou prostými projevy radosti ze „hry“, znamením vlastní přítomnosti a třeba také domestikace prostoru? Stopy nacházíme i ve značných výškách a na těžko přístupných místech, což může být znamením autoprezentace hbité osoby, které se podařilo zdolat strmou skalní stěnu.⁶⁸ Badatelé přikládají marginálním linkám velký význam, ačkoliv se často může jednat o pouhý škrábanec, vedený náhlým hnutím myslí autora, který nemusí představovat konkrétní objekt nebo činnost a nemusí souviset s magií. Na tomto poli jsme přes veškeré technické invence dnešní doby a soustavný výzkum v oblasti analogie, evolucionistické interpolace či dedukce vyvozené z antropologického a archeologického záznamu stále ještě ve výkladu nejistí. Vývoj parietální tvorby však nelze nazírat v přímé časové linii, protože v průběhu tisíciletí zřejmě docházelo k výkyvům a návratům zpět. Každodennost paleolitického člověka skrze jeho spontánní parietální tvorbu lze jen tušit, neboť nemáme dostatek podkladů pro exaktní interpretaci.

V našem prostředí na poli abstraktní pravěké parietální kresby vynikl recentní nález tří uhlíkových abstraktních a obtížně definovatelných kreseb v Kateřinské jeskyni v Moravském krasu, odhalující dosud nejstarší známé „spontánní“ projevy tohoto charakteru na našem území. Stopy jsou staré asi 6200 let, což odpovídá přibližně mladšímu neolitu, eventuálně časnému eneolitu.⁶⁹ Zdá se, že zde struktura skály predikuje i rozmístění kreseb, neboť jejich autoři patrně využívali již stávajících výčnělků a nerovností povrchu. Archeologové zabývající se nálezem v Kateřinské jeskyni spatřují motivy jejich tvůrců v náboženství. Tyto jeskyně zřejmě nebyly v době kamenné osídleny permanentně, spíše skýtaly náhodný útulek v otevřených prosvětlených prostorách, zejména v zimním období. Kresby jsou však provedeny až sto metrů od vchodu. Další z možných motivací, kterou výzkumníci zmiňují je čistě utilitární podstata znaku, kdy mají uhlíkové čáry pouze něco důležitého označovat. Interpretací se však nabízí více.⁷⁰ V diskurzu parietálních jeskynních meleb často postrádáme zamyšlení se nad možností bezděčné, spontánní kresby.

68 Ibid., s. 214.

69 ZAJÍČEK – GOLEC – SVĚTLÍK 2019.

70 Ibid., s. 591.

1.3.2 Starověká graffiti

V egyptské východní poušti v oblasti El Kanais se na faraonském chrámu a v blízkosti se nalézajícím skalním masivu nacházejí ryté nápisy, jejichž stáří je odhadováno na více než tři tisíce let.⁷¹ Rachel Mairs, která se zabývá řeckými spontánními nápisy v egyptské poušti, na příkladu překonávání předchůdců ve smyslu sebe prezentace na co nejméně dostupné ploše poukazuje na soutěživou povahu některých dialogů: „*Zenon sem nahoru přišel také*“ („*Zenon came up here too, year 13, (day) 10 of the month Pakhon (...)*“).⁷²

V Gize, kde bylo původně údajně tisíce spontánních nápisů se jich do dnešních dnů mnoho nedochovalo, neboť vnější plášť pyramid byl rozebrán a použit jako stavební materiál.⁷³ Na fragmentech epigrafického korpusu na sfingách a pyramidách v Gize lze nalézt i podpisy cestovatelů ze starověkého Řecka, Říma a také starověkých států, což dokládá fakt, že obdoba turistických cest v nějaké podobě existovala již před několika tisíci lety a v posledních dvou stoletích s rozvojem dopravy a globalizace pouze rapidně narůstá. Potřeba navštívit významná místa, poklonit se božstvu a zahlédnout významné stavby zde byla odedávna. Pramenů, které dokládají počátky turismu v době před třemi tisíci lety, není mnoho a mají takřka výhradně epigrafický charakter, jímž jsou graffiti a dipinti.

Motivy graffiti, která byla podrobena výzkumu, jsou v prvé řadě „*Proskynemata*“, dále texty obsahující informace o stavbě, uměleckém dílu nebo oběti. Nechybí zde cestovní poznámky, školní cvičení, dedikace Bohu, vládci, mrtvým či modlitební formule.⁷⁴

V době římské, jak dokazují vykopávky v Pompejích, Agoře a dalších římských městech, sloužily zdi jako plochy pro výměnu vzkazů, pro oznámení, volební nápisy, urážky aj. Veřejné stěny byly svého druhu sociální platformou pro sdílení informací a názorů, v jistém ohledu ne nepodobnou virtuálním sociálním sítím. Lidé, kteří cítili potřebu vyjadřovat se k dění ve společnosti, tak činili prostřednictvím psaní po stěnách (jistě i jinými prostředky), zatímco dnes je jedním z takových prostředků např. sociální síť *Twitter*. Na zdech antických staveb byly citovány mimo jiné i významné literární počiny (například Vergiliova *Aeneida*). Proslulosti se dostalo vzkazům, které na stěnách zanechali gladiátoři a jejich obdivovatelé. Nejvýznamnější dosud nalezený soubor antických graffiti se nalézá v Pompejích. Hadrianova vila v Tivoli však také skýtá mnoho spontánních epigrafických památek. Jeden zdejší, dosud dochovaný text, varování „*Cave Canem*“, se stal nesmrtelným.

71 MAIRS 2012, s. 153.

72 Ibid., s. 157.

73 HONZL 2014, s. 36.

74 MOJE 2010, s. 296.

Antické spontánní nápisy uvedeme na příkladu světově proslulých Pompejí. Městu, zasypanému roku 79 n. l. sopečným popelem, se dostalo neutuchající pozornosti odborné i laické veřejnosti nejen tím, že tvoří unikátní památník každodenního života občanů antického města, ale i díky epigrafickému souboru, který se na jejich stěnách dochoval ve výjimečně vysokém počtu a dal tak nahlédnout do osobního, často intimního života Římanů různých sociálních skupin, věku i pohlaví. Téma pompejských a obecně starověkých graffiti je podloženo bohatou bibliografií, která je stále obohacována o nové studie. V kontextu této práce je zajímavá rovina každodennosti, jejíž odezvu v podobě spontánních písemných sdělení v mírně odlišné podobě nalézáme v jakékoliv historické epoše na sakrálních i profánních stavbách. Ačkoliv se stropy domů většinou zřítily, zdi se dochovaly v poměrně dobrém stavu, přičemž dláždění a podlahy zůstaly téměř nedotčené. Na hlavních třídách se nacházely obchody a vedlejší uličky byly tvořeny pouze zdmi domů, jelikož okna římských vil ústila většinou do atria, kde obyvatelé často zanechávali obchodní nápisy, utilitární poznámky a pozdravy. Na exteriérových stěnách budov se dochovala rozličná graffiti, mj. volební, oznámení gladiátorských her a vzkazy všeho druhu – přátelské, milenecké, vojenské, fámy i politika. Tato krátká, leč mnohdy ironická sdělení nabízejí autentický vhled do chodu tehdejší společnosti a pomáhají nám porozumět zaniklému starověkému městu. Zároveň překlenují mnoho staletí a popisují člověka v jeho tehdejší existenciální dimenzi. Celkem bylo v Pompejích evidováno asi 5600 nápisů, zaznamenaných v CIL IV.⁷⁵ Výmluvný text „*Obdivuji Tě stěno, že ses ještě nerozpadla na kámen, když musíš snášet čmáranice mnohých.*“⁷⁶ se v Pompejích nachází s malými obměnami hned na čtyřech místech.

Z pera českého obrozeneckého básníka a cestovatele Miloty Zdirada Poláka pochází první zmínka o pompejských graffiti v české cestopisné literatuře. Tento jev zaznamenal Polák⁷⁷ ve svém cestopise *Cesta do Itálie* poprvé vydaném roku 1820. Vladimír Rozhoň⁷⁸ v publikaci *Čeští cestovatelé a obraz zámoří v české společnosti* uvádí, že právě Polákův cestopis je prvním česky psaným dílem tohoto druhu v novodobých dějinách. Intenzivnější nárůst cestovatelství, s nímž přišla i cestopisná literatura, se dostavil až s poslední čtvrtinou 19. století. Polák popisuje pompejské domy a všímá si i spontánních nápisů na jejich fasádách, přičemž dále reflektuje osud některých zdejších významných epigrafických souborů:

„Obrátíte se stranou k městu, vidíme z obou stran domy v jedné linii stavené, nízké a téměř zevnitř jeden druhému podobné, bez omytky, z čistých ploských cihliček, silně vápnem spojených, na kterých

75 *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL) je databáze antických latinských nápisů a je zásadním epigrafickým zdrojem klasického starověku. Korpus je stále aktualizován a doplňován.

76 Cit. podle LOHMANN 2018, s. 45. Přeloženo autorkou disertace.

77 POLÁK 1979.

78 ROZHOŇ 2005.

se žádná numera, nýbrž jména domovních pánů nacházejí, aneb nad krámy druh zboží, i také od obce a ouřadů městských vydané nařízení ku správě obyvatelům, slavnosti v chrámech, zápasy gladiátorské, štvance, honby atd., což se vždy červenou hrudkou psalo; kterých nápisů nejen mnoho zde ještě nalezneme, nýbrž větší díl vzácnějších do Královského muzeum se odvezl.⁷⁹

1.3.3 Počátky křesťanství

S křesťanstvím se začíná objevovat reflexe nového náboženství. Patrně nejstarší dochované a nejčastěji citované graffiti *Ukřižovaného* pochází z raně křesťanského období asi 200 let n. l. a nalézá se v Římě na Palatinu. Blasfemický výjev je interpretován jako karikatura ukřižovaného Ježíše s hlavou osla. V jeho blízkosti klečí křesťan s rukama sepjatýma k modlitbě a pod ním se nachází komentář: „*Alexamenos uctívá svého boha*“⁸⁰.

V časech prvních křesťanů značili Kristův monogram XP a rybu na domovní zdi obyvatelé osobně přesvědčení o existenci Boží. Mnohé soubory starokřesťanských poutnických, zejména duchovních spontánních nápisů a kreseb, vytvořených během prvních dvou století n. l., byly nalezeny v římských katakombách. První, kdo se v těchto prostorách pokoušel o výzkum seriózní cestou, byl Ital Antonio Bosio. Jeho *Roma Sotteranea* byla napsána roku 1593, publikována později, v roce 1632, a obsahuje systematický a kompletní popis oficiálních i neoficiálních nápisů v římských katakombách, včetně rytin, jejichž náměty jsou archeologické nálezy, místa uložení mrtvých, ale i mapy chodeb. Některé prepisy textů jsou rovněž součástí grafických vyobrazení. Na grafických listech s archeologickými nálezy vidíme např. nádoby s vyrytými symboly křesťanství (palmový list, kříž, symbol XP⁸¹).

Autorství tohoto epigrafického materiálu je přičítáno poutníkům, kteří si přáli zanechat na svatém místě zápis o své návštěvě nebo modlitbu. Ačkoli jsou tyto texty nepochybně významné, je třeba brát na vědomí, že vznikaly nejspíše navzdory předpisům a pravidlům a byly tedy často vyrývány ve spěchu. V některých případech zůstaly nedokončené. Setkáváme se rozličnými typy písma, od klasické kapitálky k nesouvislé italice. Z těchto důvodů vyžaduje studium jednotlivých textů letité paleografické znalosti, jelikož některé nápisy mohly být v jednotlivých staletích přerývány a jejich interpretace je velice obtížná.

79 POLÁK 1979, s. 277.

80 ROYT 2007, s. 138.

81 BOSIO 1632, s. 201.

1.3.4 Runové nápisy

Jeden ze souborů vikingských graffiti se nachází na skotském souostroví Orkney v Maeshowe. Zde se pod travnatým pahorkem ukrývá neolitická komorová mohyla a průchozí hrobka, která byla zapsána roku 1999 do světového dědictví UNESCO. Tento epigrafický korpus zmiňujeme zejména z důvodu komparace metodologie výzkumu, který zde byl vzhledem významu místa velmi precizní a pro dokumentaci run byly užity zobrazovací fotografické metody,⁸² které jsme rovněž aplikovali v rámci naší kazuistické studie.

Místo navštívili snad ve 12. století Vikingové, kteří se zde ukrývali před prudkou sněhovou bouří. Zatímco přechodně v hrobce setrvali, vyryli do jejího zdiva přes třicet individuálních runových nápisů a kreseb, díky nimž víme proč na těchto ostrovech strávili norští křižáci zimu roku 1150-51 a že místo roku 1154 navštívil kníže Harold se svými muži.⁸³ Jedná se tak o nejvýznamnější a nejrozsáhlejší kolekci run v Evropě.

Citujme některé nápisy, jejichž vyznění nevybočuje z obvyklého proudu středověkých spontánních nápisů:⁸⁴

„*Ingighert je nejkrásnější ze všech žen.*“ (Vyryto vedle lapidární kresby štěkajícího psa.)

„*Ofram, syn Sigurda, vyryl tyto runy.*“

„*Haermund Hardaxe vyryl tyto runy.*“

„*Benedikt vytvořil tento kříž.*“

Neméně významné jsou zdejší kresby, zejména vyobrazení bájného zvířete s tělem protnutým mečem, držícího v tlamě rybu, kterému Pritchard přikládá symbolický význam, neboť symbolika nejen v raných dobách křesťanství sloužila k didaktickým účelům, ale i k předávání informací. Zde vyryté stvoření může představovat pohanské náboženství, ryba ve smrtelném nebezpečí křesťanství a meč by mohl symbolizovat naději na pokoření pohanství skrze křížáky.⁸⁵

1.4 Proměnlivost diskurzu aneb graffiti legální versus ilegální

Sledujeme-li diskurz ve vztahu ke graffiti, zaznamenáváme nejpozději ve 20. století jeho výraznou proměnu. Zatímco ve starověku, středověku a raném novověku nebyly dle názoru někte-

82 SMITH 2018.

83 PRITCHARD 1967, s. 169.

84 TOWRIE 1997.

85 PRITCHARD 1967, s. 169.

rych autorů⁸⁶ ryté kresby v profánních a snad i v sakrálních stavbách vždy vnímány nutně jako projev vandalismu (často se jednalo o projev úcty k poutnímu místu), v posledních dekadách jsou obecně nazírány jako akty člověka s deviantním chováním. Chápeme-li dějiny v této souvislosti jako civilizační proces, jenž prochází proměnami, dojdeme k přesvědčení, že psaní po stěnách mohlo být v určitých historických epochách stejně běžné jako některé projevy intimity, které jsou dnes zcela nepřijatelné. Těmito aspekty lidství se podrobně zabývali např. Michel Foucault v *Dějínách sexuality* nebo Norbert Elias⁸⁷ ve svém stěžejním díle *O procesu civilizace*. V první části díla sledoval Elias na základě studia dobových básnických, beletristických a poučných spisů, jak se v období raného novověku na šlechtických dvorech postupně měnila pravidla týkající se chování během stolování (smrkání do ubrusu, sdílení příboru, způsob konzumace) nebo plivání a smrkání na veřejnosti. Je také autorem konceptu psychogeneze, který spočívá ve sledování dlouhodobého vývoje osobnostních struktur člověka a způsobů jeho chování. Pro civilizační proces je charakteristické sledování určitého směru. Nelze však hovořit o lineárně přímočarém vývoji, neboť existují fáze, kdy dochází ke změnám i posunům.⁸⁸

Je třeba si tedy uvědomit, že psaní po stěnách hodovních síní a presbytářů kostelů nutně nemuselo sledovat neměnný vývoj od tolerovaného fenoménu k nepřijatelnému chování a naopak.

O potenciálně existující shovívavosti, která v některých historických epochách ve vztahu k tomuto jevu panovala, svědčí např. rozsáhlé plochy s rytými i malovanými graffiti, která nebyla po celé dekády, někdy i staletí, přemalována, což nasvědčuje tomu, že nutně nebyla rušivým elementem. Je možné vznést námitky, že k absenci výmalby nedocházelo z nákladnosti celého procesu. Nicméně prosté natření stěn vápnem by např. pro Viléma z Pernštejna jistě nebylo položkou, ruiniující jeho rozpočet, přesto stěny Pernštejna nechával hovořit. Na některých architektonických objektech se můžeme setkat s opakovaně prováděnými nátěry určitých partií stěn, tudíž by nebyl problém také graffiti tímto způsobem zakrýt v případě, že by se jevila natolik nežádoucí. Nápisů byly v mnoha ohledech ceněny a vnímány jako hodnotná historická svědectví. Setkáváme se dokonce s jejich druhotným zvýrazněním (např. prorytím rudkového nápisu či kresby ostrým předmětem nebo obtažením), pokud byly působením času hůře čitelné a vyvstala z nějakého důvodu potřeba jejich poselství zachovat. Neplatí to však obecně, některé texty byly v průběhu staletí záměrně ničeny, mazány a škrtnuty. Škrtnuty a přepisovány tak mohly být i samotnými návštěvníky, ne však nutně přímo uživateli jednotlivých objektů. Tolerantní postoj vůči graffiti pozorujeme zejména na profánních stavbách (především na zámcích, hradech a veřejných budovách). Také stěny hodovních sálů, okenních špalet, plochy s nástěnnými malbami, šatlavy, radnice aj. mohou být pokryty vrstvami nápisů, které překlenují období v řádu

86 Srov.: MALIVÁNKOVÁ WASKOVÁ 2014, s. 114; CHAMPION 2015; KRAACK – LINGENS 2001.

87 ELIAS 2007.

88 ŠUBRT 2007, s. 336.

dekád, aniž by byly přetírány. Zmiňme v této souvislosti štambuchy (viz kap. 1.9.1), v nichž byly zanechávány upomínkové záznamy. Nemohly právě stěny profánních objektů hrát jakousi zástupnou úlohu pamětní knihy? Budeme-li si klást takové otázky, dojdeme k poznání, jak nezbytná je pro náš výzkum znalost širšího historického prostředí, ve kterém se soubor nápisů a kreseb nalézá. Uvedme v této souvislosti část textu z dystopického raně novověkého díla *Fooliana* Josepha Halla: „(...) *the houses are all passingly well painted within, especially with the names of their ancestry, their guests, and acquaintance, gracefully delineate with coale and candle.*“⁸⁹ Z citovaného vyplývá, že na šlechtických sídlech ke spontánnímu psaní po stěnách zřejmě v mnohých případech skutečně panovala jakási vstřícnost. Hall ještě v marginální poznámce dodává: „*muro bianco carta di mato: A white wall is a foole's book.*“⁹⁰

O jisté toleranci graffiti v sakrálním prostoru vypovídá výzkum britského archeologa Championa, který na příkladu středověkého farního kostela St Nicholas v anglickém Blakeney poukazuje na rozsáhlý soubor spontánních kreseb plavidel. Ačkoliv se jedná o exponovaná, vizuálně výrazná graffiti rytá ostrým předmětem do monochromie pilířů, přetrvaly tyto rytiny období několika staletí v neporušeném stavu. Zobrazení lodí v průběhu staletí přibývalo a zdá se, že jejich autoři záměrně nepřekrývali kresby svých předchůdců.⁹¹ Interiér kostela byl přebílen až v období reformace, přičemž s největší pravděpodobností nešlo o akt namířený proti spontánním kresebným projevům, nýbrž o důsledek konfliktu v církvi, jenž se mimo jiné vyznačoval návratem k jednoduchosti chrámových prostor, které se měly stát především místem pro kázání, kde se lidé učí slovem, nikoli obrazem. Vizuální působivost obrazů v období reformace zcela ztratila na hodnotě. Současné vnímání tohoto sociokulturního fenoménu coby deviace tedy nemůže být z výše uvedených důvodů chápáno obecně již z proměnlivé podstaty společenských norem.

Naopak silnou averzi vůči nápisům a kresbám v sakrálním prostoru nacházíme v *Evagatoriu* ulmského mnicha Felixe Fabriho, které v monografii *Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise, Inschriften und Graffiti des 14.–16. Jahrhunderts* interpretuje německý historik Detlev Kraack, zabývající se kavalírskými cestami v období pozdního středověku a raného novověku. Studuje graffiti, která zanechali zejména šlechtici na mnohých stavbách při svých cestách do Svaté země, a připomíná význam a závažnost těchto cest. Čím delší a nebezpečnější cesta byla, tím lépe.⁹² Na poutních místech bylo zvykem zanechat známku své přítomnosti reprezentovanou mnoha způsoby za využití pestré škály materiálů. Nejčastěji se však jednalo o jednoduše zdobenou dřevěnou nebo papírovou tabulku, někdy připravenou (předtištěnou) již před samot-

89 FLEMING 2009, s. 49.

90 Ibid.

91 CHAMPION 2015, s. 5.

92 KRAACK 1997, s. 5.

nou cestou. V některých případech mohla být destička zhotovena ještě v Benátkách, těsně před cestou do Svaté země. Tato upomínka se následně, po dosažení vytyčeného cíle, připevnila na vybranou, nejlépe vysoce exponovanou část stavby. Obsahem nápisu bývalo jméno, rok pobytu a především heraldické znamení. Z hlediska citlivé materiálové podstaty těchto pramenů se jich však in situ mnoho nedochovalo. Z tohoto důvodu někteří šlechtici svůj znak či jméno do zdi přímo vyryli nebo napsali. Další příčina rytí na stěnu v rámci sebe prezentace mohla mít ryze ekonomické důvody. Navzdory dobovému rčení „Nobiliora – Mobiliora“ (čím je člověk urozenější, tím více cestuje)⁹³ se za poznáním do cizích zemí nevydávali pouze šlechtici. Zmiňme alespoň například výpravy řemeslnických tovaryšů „na zkušenou“ a „peregrinatio academica“ – cesta neurozených univerzitních scholárů po Evropě. Tato sociální skupina obyvatel obvykle neměla prostředky na přípravu nákladnějších votivních a memoriálních předmětů. Výsledky Kraackovy obsáhlé a podrobné práce jsou částečně v rozporu s anglickými studiiemi na toto téma, které hovoří spíše o loajlnosti veřejnosti ke graffiti. Kraack však v písemných pramenech našel i přímé odsouzení této činnosti výše zmíněným ulmským dominikánem Felixem Fabrim, který nápisy v sakrálním prostoru považoval za nesprávné a nerozumné chování ba přímo za zločin.⁹⁴ Fabri Svatou zemi v 80. letech 15. století navštívil a ve svém *Evagatoriu* o cestě detailně pojednává. Podává tak významné svědectví o průběhu a zvyklostech kavalírských cest a „profanaci“ sakrálního prostoru. Zdůrazňuje nevhodnost chování německých šlechticů v chrámech Orientu. Jistou míru pochopení přiznává nápisům a kresbám v profánním prostoru, kdy je ochoten tuto činnost v hostincích, ubytovacích zařízeních, radnicích, čestných dvorech, věžích, pevnostech, bránách a zdech, na sedadlech v divadle, náměstích apod. trpět. Z *Evagatoria* se také dozvídáme, že rytí a psaní na zdi sakrálních míst v této části země bylo přísně zakázáno a trestalo se drastickými pokutami. Poutníci tak tuto činnost prováděli v tajnosti. Přesto se však snažili vyhledat exponovaná místa a předávat si informace, jak zákazy co nejlépe obcházet, jak zmást dozorce a svůj nápis co možná nejvýrazněji zvěčnit. Rovněž jsou známy případy, kdy si šlechtici pamětní nápisy údajně s radostí ničili navzájem.

Ve výsledcích výzkumů Championa a Kraacka nemusí být nutně rozpor, neboť v orientálních oblastech Svaté země mohl k chování v sakrálních objektech panovat zcela odlišný společenský postoj. Za znesvěcení prostoru tak následovaly zřejmě drastičtější sankce. Také jednání poutníků, zejména šlechticů, mohlo být jiné než v jejich domovině. Ve jménu poutě do Svaté země jim šlo především o reprezentaci svého rodu všemi dostupnými prostředky.

Velké množství graffiti, jejich repetitivní charakter a vysoká míra dochování na některých místech skutečně svědčí o vysoké míře tolerance k této činnosti. To podporuje také teze o ochranném charakteru některých symbolů, které na stěnách kostelů nalézáme.

93 KRAACK 2018.

94 Ibid., s. 349.

Z několika málo dokladů víme, že byla některá graffiti v rámci sakrálního prostoru i v dávné minulosti přetírána. Na konci 17. století dala kněžna abatyše Schönweissová z Ecksteinu vymalovat v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě kompletně celý prostor „(..) a také zde všechny malby a staré nápisy na zdech pěkně bíle („schön weiss“) zabílití dala.“⁹⁵ O podobných počinech nalézáme i další zmínky, z nichž však jasně nevyplývá, o jaké nápisy se jedná, neboť v protestantských kostelích umělecká výzdoba spíše absentovala, nebo byla velmi střízlivá, a na stěnách se objevovaly více oficiální nápisy než malby. Zajímavé informace v souvislosti s přetíráním stěn v kostelích nalézáme také v rámci archivních dokumentů k novostavbám, kdy byl interiér kostela takřka dokončen a zbývala už jen finální výmalba interiéru a vysvěcení stavby. V této fázi snad řemeslníci často na skrytých místech kreslili satirické portréty zadavatelů, neboť stavba byla hotová a oni čekali na nejistý honorář. Součástí konsekrace pak bývalo „očistění“ budovy od zlých sil, teprve poté následovalo pomazání dvanácti křížů v interiéru. „Zlé vlivy“ tak mohly představovat právě dehonestující nápisy a kresby, které byly konsekrací pomyslně odstraněny. Tato teorie, uvedená Neuhausem⁹⁶ má však své limity. Předně je velice obtížně prokazatelná.

Psaní po stěnách se při jednom ze svých výletů s „malou společností“ dopustila i Magdalena Dobromila Rettigová, žena dbalá zásad. Tento akt zaznamenal v *Matici moravské* z roku 1909 Josef Pešek,⁹⁷ jenž vycházel z literární pozůstalosti Rettigové. Z popisu cesty do Kunětic je cítit prostá radost z výhledu ze starých ještě celistvých komnat kunětického hradu: „Ó Bože! Jaká vyhlídka, oko sem tam hledělo, všude nová krása (...) ó Bože jak krásný je tento svět.“⁹⁸ Rettigová prochází hradními světnicemi a všímá si nápisů na zdech: „Nejprv tedy ohlédla jsem se všude, všude vůkol do zamodralé vzdálenosti – pak po klenutí ještě dobře udrženém a pak po zdech tisícero nápisů poškrábaných, a hle co spatřím? Spatřím a čtu, (a) zase čtu, spatřím Pešina (...) Zdaliž to ten Pešina našim srdcím drahý přítel? (...) odpoledne hledám dále po nápisích, a hle naleznou zas na druhé straně Čechorod, inu, míním, tak přece jen jeho noha tady byla, jeho ruka snad to psala, a hned vypůjčivši si olověnku, napsala jsem moje jméno blíž jména srdcím našim spřízněného.“⁹⁹ Z citovaného textu vyplývá, jak samozřejmou činností bylo prosté se podepsání na stěnu. Proslulá kuchařka by se v první třetině 19. století jistě nedopustila nežádoucího aktu, který by měl uškodit její pověsti.

Na základě pečlivého studia archivních dokumentů a textů obdobného charakteru, jakým jsou výše uvedené citované zápisky z cest Magdaleny Dobromily Rettigové by snad bylo možno poskládat obraz, který by nám lépe dokreslil, jak byl fenomén psaní po stěnách v jednotlivých historických epochách vnímán.

95 MIKOVEC 1860, s. 152.

96 NEUHAUS 1994, cit in: SCHULZ 1993/1994.

97 PEŠEK 1909, s. 380-392.

98 Ibid., s. 386.

99 Ibid.

1.5 Graffiti v tisku, literatuře a výtvarném umění

1.5.1 Graffiti v literatuře a ve výtvarném umění

Zmínky o psaní po stěnách nalézáme i v krásné literatuře a implicitně v malířském umění. Johann Wolfgang Goethe popisuje v knize *Báseň i pravda* situaci, která se odehrála v roce 1764, kdy pracoval na korekturách básně u velkého stolu s břidlicovou deskou, do níž bylo vyryto množství vzkazů, z nichž některé fungovaly dokonce jako sdělení, která si mezi sebou předávali zaměstnanci domu. Goethe zmiňuje spontánní nápisy hned na několika místech výše uvedené knihy, přičemž sám k nim zaujímá spíše rezervovaný postoj a považuje je za zvyk mladých a nevzdělaných lidí. Jako starý muž však rád vzpomínal na momenty, kdy do kůry lípy ryl své jméno.¹⁰⁰ Z Goetheho textů rovněž vyplývá, že psaní po stěnách nebylo v jeho době ničím výjimečným nebo zavrženímhodným. Dokonce ve vlastních spontánních záznamech spatřuje velký význam, neboť si na stěny svého pokoje v určitém období zaznamenával důležité údaje ke své práci. Později lituje, že stěny byly zabíleny.¹⁰¹

O tom, že graffiti byla nedílnou součástí kultury se dozvídáme nejen z literatury, ale i prostřednictvím uměleckých děl, konkrétně obrazů, explicitně tuto činnost vyjadřujících. Tento společenský fenomén můžeme pečlivým pozorováním zaznamenat zejména v nizozemské žánrové malbě 17. století, kde mnohé z maleb nesou stopy graffiti: tu vyjádřené čmáranicí na fasádě rustikální venkovské stavby, onde na stěně kostela, jinde i v interiéru hostince. Holandský malíř Pieter van Laer v kresbě, vzniklé v první třetině 17. století vyobrazil interiér římské taverny s četnými skicami na stěnách. Ústředním motivem výjevu je dlouhý stůl, u něhož a také na něm sedí a popíjejí muži, hrající stolní hry. Muž sedící na stole se zájmem pohlíží na malíře? kreslíře?, opírajícího se rukama o popsanou stěnu, kde jsou kromě karikatur (portrét muže s velkým nosem) vyobrazeny další figury v životní velikosti, včetně rohatého ďábla. Na základě existence graffiti v rámci mnohých žánrových maleb se tedy zdá, že se jednalo o všední záležitost, jež patřila ke každodennímu životu. Dětské kresby na fasádách venkovských domků zaznamenal v olejomalbě *Zimní krajina s bruslaři* Hendrik Averkamp. Zajímavostí může být v tomto případě i signatura autora, který vedle svého obvyklého monogramu provedl i „graffiti verzi“. Snad se nejednalo pouze o projev sympatie pro tuto činnost, ale i o jistou identifikaci malíře s aktéry spontánních nápisů.

100 Cit. in: KRAACK – LINGENS 2001, s. 29.

101 Ibid.

Vymyslet geniální umístění pro signaturu patří k silné severské tradici, ve které byl mistrem Dürer, a holanďtí malíři sakrálních interiérů se do této hry pouští s oblibou také.¹⁰²

Na obraze z roku 1644 *Das innere der Buurkerk in Utrecht* malíře Pietera Jansze Saenredama je vyobrazen interiér kostela. Vidíme dva chlapce, z nichž jeden kreslí rudkou po stěnách. Dítě zde zobrazilo čtyři jezdce na jednom koni. I na další ze Saenredamových maleb interiéru kostela spatřujeme graffiti v podobě autorovy signatury stylizované do spontánního nápisu.

Malíř Emmanuel de Witte v polovině sedmnáctého století namaloval interiér kostela v Delftu, kde dva malíř chlapci kreslí rudkou na patku jednoho z chrámových sloupů. V prostoru stavby volně pobíhají psi, z nichž jeden zde na sokl sloupu dokonce močí. Malba znázorňuje přátelský prostor, bez známek sváru a bez agrese.¹⁰³

V 19. století zájem o graffiti narůstá a jeho projevy jsou spojovány s naivním uměním, kresbou dětí, karikaturou a dokonce tetováním. Souběžně s jejich „objevem“ je reflektováno umění přírodních národů a staré jeskynní malby. Toto zaujetí rozproudilo vlnu zájmu o doposud opomíjené spontánní projevy na zdech pařížských ulic. Média zároveň napomáhala rozvoji asociací mezi pravěkým uměním a graffiti.¹⁰⁴ Budeme-li se však i my pokoušet hledat konotace mezi těmito fenomény, dostaneme se na tenký led těžko ověřitelných hypotéz (viz kap. 1.3.1).

1.5.2 Reflexe graffiti v českém dobovém tisku

Lékař Karel Zitko,¹⁰⁵ dopisovatel *Národních listů*, reflektuje roku 1915 v článku *Hygienické i ethické závady Prahy a jejího okolí* hygienicky neuspokojivou situaci některých pražských oblastí, zejména na Proseku, v Podolí a ve Střešovicích a až s militantní dikcí kritizuje i spontánní nápisy v těchto lokalitách, včetně latrinálií: „*Ale jak v Proseku, tak i v jiných obcích kolem Prahy provádí pozorovatele mimo neuvěřitelnou nečistotu veřejných míst, jiný neutěšený, odporový zjev, který nepatří do hygieny, ale jest v hrubém rozporu s nejprimitivnější estetikou a etikou. Mínil ony hnusné malby a nápisy na zdech, plotech, patnicích, lavičkách, ba i stromech a jiných různých předmětech, nehledě ani k veřejným záchodkům, které jsou pravými galeriemi všeho pornografického hnusu.*“¹⁰⁶ Autor dále popisuje, jak se srdce svírá pomyšlením nad faktem, že devadesát procent těchto „*hnusností*“ pochází z „*nevinných*“ dětských rukou. Domnívá se, že i sebesprostší člověk takové věci nepíše, neboť na to nemá čas ani chuť. Příčina této činnosti tkví podle něj ve výchově, ale jev se prý dá vysvětlit i psychologicky: „*Dítě, které se jakž takž naučilo ovládati písmo, jeví přirozenou snahu*

102 SONTAG 2001, s. 97.

103 Ibid., s. 99.

104 SHEON 1976, s. 22.

105 ZITKO 1915, s. 3.

106 ZITKO 1915, s. 3.

*uplatniti to, čemu se naučilo. Snaha čmárati po zdech, po papíře dána jest již dětem škole nedorostlým. Dítě, které udělá čáru křídou po skříni nebo tužkou po zdi, vidí výsledek svého konání a to je hned nutí, dělati čáru druhou i třetí. Takové obrazce dětí škole nedorostlých ihned poznáme. Jsou to pravé hyeroglyfy, čáry, vedené bez ladu a skladu, nic neprojadřující, tedy celkem neškodné (...).*¹⁰⁷

Další článek, který se fenoménu také dotýká, vyšel v Národních listech v roce 1921. Autorem textu je básník, spisovatel, dramatik, novinář a překladatel Karel Mašek.¹⁰⁸ Své fejetony pro *Národní listy* publikoval pod pseudonymem Fa Presto. Mašek při svých zájezdech do Itálie pozoruje změnu, jež se udála zřejmě během krátkého období. Při svých někdejších cestách zaznamenal, že v Itálii se *nečmárá* po zdech, pomnicích, sochách tolik jako u nás. V uspokojivé situaci na kulturním poli však dle jeho mínění došlo k nežádoucí změně. „Nyní v tom směru, zdá se, vybíjí se smýšlení lidu. Jsou počmárány i mramorové sochy v muzeích, a to v Neapoli způsobem velmi ohyzdným. Nápisý na budovách jsou ovšem hrozivě protivládni a stranicky nenávistné. Ve všech končinách Florencie, a také v Arcetri, kde internován býval Galilei, opakovaly se nápisý, že astronomové jsou pitomci a Galilei blbec, protože se země netočí.“¹⁰⁹

Někteří novináři se snaží porozumět potřebě podněcující jedince k psaní po zdech a v souvislosti s tím vytvářejí nebo citují velmi odvážné hypotézy. Autor, dle zkratky pod svým článkem opět snad Karel Mašek, interpretuje myšlenku francouzského filosofa Henriho Bergsona: „(...) Nyní se dostává vysvětlení od vynikajícího francouzského učence Henriho Bergsona, že příčinou „psavosti“, kterou často nalézáme na papíře i na zdech je zvláštní choroba duševní – „grafomanie“. (...) Podle názoru Bergsonova sluší se spíše „litovati různých těch pisatelů než opovrhovati jimi“. Neboť grafomanie neprojevuje se jediným symptomem, o němž byla svrchu zmínka. Vzniká na mnoha místech po určitém druhu spály, neštovic a především po silnějších vyrážkách a vředech. Všeobecným znakem nemoci je „neodolatelné přání psáti každou chvíli na všech místech, za všech okolností, na knihách, stromech, lavičkách a zdech (...).“¹¹⁰

Z uvedených článků je patné, že na počátku dvacátého století nepatřilo spontánní psaní po stěnách mezi tolerované a obecně přijímané kratochvíle. Novináři se však již tehdy pokoušeli jev nějakým způsobem uchopit a klasifikovat.

107 Ibid.

108 MAŠEK 1921, s. 1.

109 Ibid.

110 Ibid.

1.6 Oficiální nebo spontánní?

Na základě zkušenosti s restaurováním a památkovou péčí jsme schopni relativně snadno rozlišit, ve kterých případech hovoříme o oficiálním nápisu nebo kresbě a kdy se jedná o spontánně motivovaný akt. Existují však situace, kdy průzkum konkrétního souboru graffiti vyžaduje diskusi napříč několika obory, humanitními i přírodovědnými. V případě interpretace některých nápisů je nutná přítomnost odborníků z oblasti pomocných věd historických, kteří se na základě podrobné analýzy písma mohou pokusit definovat, zda se jedná o oficiální nápis nebo o graffiti. Ani jejich hledisko však nemůže být zcela směrodatné, neboť spontánní záznam mohl provést i zkušený písař, ač se to jeví spíše jako nepravděpodobné. Ve výjimečných případech jsou diskutabilní i některá obrazová graffiti, která je třeba interpretovat na základě umělecko-historické analýzy. Ani mezi historiky umění však v této oblasti nepanuje vždy názorová shoda, především je-li třeba klasifikovat konkrétní dílo. Některé kresby tak stojí na pomyslné hranici spontánního aktu a oficiálního zadání.

Graffiti, tak jak je definujeme pro účely této práce, bezpochyby spontánními akty jsou. Kdy však malby spontánní nejsou? Končí jejich „spontaneita“ přípravou na samotný akt jejich provedení?

Některá graffiti jsou natolik precizně vypracována, že dosahují kvalit práce provedené na zakázku, a opačně: i oficiální nápisy mohou být provedeny natolik hrubým způsobem, že je lze od graffiti odlišit pouze obsahem textu. Je nepopíratelné, že zařazení této kapitoly do práce zaměřené na historická graffiti je příliš smělým činem, přesto považujeme v rámci námi řešené problematiky existenci této dichotomie nějakým způsobem reflektovat.

Exemplární příklad, potvrzující naši domněnku nejasné interpretace některých graffiti, se nalézá v kostele sv. Havla v Kuřívodech, v jednom z nejstarších sakrálních objektů v Čechách, který jako jeden z mnoha ve vojenských újezdech sloužil ve druhé polovině 20. století jako armádní sklad. Zde se ve fragmentárním stavu dochovaly dvě vrstvy gotických nástěnných maleb. Mladší z nich vykazuje typické znaky gotické malby. V případě starší vrstvy, datované snad do poloviny třináctého století, která však byla odkryta pouze na klenbě,¹¹¹ nemůžeme hovořit o nástěnné malbě v pravém slova smyslu. Jedná se o čistě lineární štětcovou kresbu červeným barvivem.¹¹² Motivy jsou figurální i ornamentální s prvky pozdního románského slohu, podané lapidárním, přesto však naprosto jedinečným, uvolněným způsobem bez viditelné znalosti dobové knižní malby. Zdá se jako by klenební kápě byly vyplněny výjevy z komiksu. Jen stěží by se mohlo

111 Malba byla odkryta pouze na klenbě. K odhalení starší vrstvy došlo vinou neodborně provedeného restaurátorského zásahu, kdy restaurátor zřejmě pouze z prosté zvědavosti odkrýval na některých místech na klenbě sekundární, přesto nesmírně cennou gotickou nástěnnou malbu (sic!).

112 HRADILOVÁ 2014, s. 18-19. Malba je provedena pomocí červenohnědého pigmentu, v jehož struktuře byla pomocí RTG fluorescence zjištěna přítomnost železa a výrazný podíl titanu. Oba prvky jsou charakteristické pro hlinku v malbě. Pojivo pigmentu je nejspíše organického původu. Technikou malby je patrně tempera a vápenné secco.

jednat o práci poučeného malíře. Výjimečně je kresba doplněna i textem. Právě zde spatřujeme vhodný moment pro interdisciplinární spolupráci, kdy by malby mohly být interpretovány nejen pohledem restaurátora a uměleckého historika, ale i specialisty na čtení textů v oblasti epigrafiky, který by mohl vnést světlo do často rozdílných názorových skupin, jejichž výklad této konkrétní malby bude vždy subjektivní.

Symbyly zde vyobrazené jsou zastoupeny šesti a osmicípými hvězdami, mezi nimiž lze spatřit méně obvyklý berlový kříž, který byl nalezen již na mincích z merovejského období.¹¹³ V našem prostředí je znám z archeologických výzkumů, kdy byl doložen jako značka na keramických nádobách.¹¹⁴ Jeho užití právě v této malbě je nejasné.

Ve shluku hvězd se vyskytují obtížně definovatelné jednoduché čtvercové obrazce v rozích ukončené smyčkou a kreslené dvojistou linkou. Mají několik variant. Někdy je obraz tvořen dvojitou linií provedenými čtverci položenými uhlopříčně přes sebe. Jeden z obrazců má ve svém středu nakreslenou jednoduchou šesticípou hvězdu, tvořenou třemi linkami, položenými přes sebe, ve středu se křížícími, jiný trojúhelníkové výběžky po delších stranách. Zřejmě se jedná o pletenec, obdobu šalamounova uzlu. Takřka totožné kresby jsme našli i na jiných objektech, ve většině případů jsou však mnohem mladšího data.¹¹⁵ Pletence tohoto charakteru se vyskytují na slovanské keramice a na zdivu některých románských staveb (viz kap. 3.3.1). Jeden z útvarů je nevydařený, jako by se autor výzdoby v jeho kresbě teprve cvičil.

Unikátní je zde i podání figur, kterých se zde dochovalo několik. O lidské postavě však lze s jistotou hovořit pouze v jednom případě. Zde vyobrazený muž s otevřenými ústy, krátkým vousem a pažemi zvednutými před sebe je oděn do dlouhého pláště (hermelínu). V těsné blízkosti muže stojí osoba malého vzrůstu s rozčuchanými vlasy, s jednou rozpaženou rukou a oděvem, evokujícím dětskou zavinovačku, ze které však dole vyčnívají chodidla. Stvoření s podobným oděvem, pouze s jedním cípem „zavinovačky“ navíc bylo identifikováno v sakristii kostela sv. Prokopa v Sázavě, kde se však již jednoznačně jedná o graffiti. Další motivy se zdají být fantaskní a z důvodu jejich poškození je nelze přesně interpretovat. Při okraji klenebního žebra vidíme fragment latinského nápisu [---]meus, který je částečně překryt mladší štukovou výzdobou.

Jak definovat tuto lapidární lineární malbu? Proti graffiti zde hovoří několik faktorů. Prvním z nich je část stavby, ve které byly štětcové kresby provedeny. S graffiti na klenbách se setkáváme pouze v ojedinělých případech, především z období oprav interiéru, kdy v objektu spíše krátkodobě stálo lešení. Tehdy měli návštěvníci možnost spontánně se projevit. V případě kuřívodských maleb tomu tak s největší pravděpodobností nebylo. Provést malby, ačkoliv takto

113 HEINZ-MOHR 1999, s. 124.

114 LUTOVSKÝ 2001, s. 374.

115 Obdobné symbyly, patrně z 16. století, nakreslené rudkou se nalézají např. v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Pračaticích.



Obr. 1 Klenba v presbytáři kostela sv. Havla v Kuřívodech s fragmenty dvou vrstev nástěnných maleb.

lapidární vyžaduje čas v řádu hodin, který běžný návštěvník kostela většinou nemá. Mohlo jít tedy o oficiální akt, provedený z neznámého důvodu a navzdory dobovým praktikám zcela spontánně. Další vysvětlení by mohlo spočívat v náhlé změně koncepce výmalby, kdy se jedná o jakousi „znouzecnost“ v případě, že neměla farnost prostředky na plnohodnotnou barevnou výzdobu kostela a objednala si pouze lineární kresbu, snad některého z místních obyvatel, což by výrazně snížilo náklady na provedení malířské výzdoby.

V případě, že by byly nejstarší červené lineární malby vzápětí po svém vzniku přetřeny, hovoří to pro naši teorii o graffiti, která mohli vytvořit i řemeslníci natahující v kostele štukové vrstvy a podkladový nátěr. V této souvislosti připomeňme hypotézu zmiňovanou Neuhausem. Mohlo se jednat o jakousi rituální práci řemeslníků před vysvěcením a finální výmalbou interiéru?

Žádný z dosud uvedených návrhů nejspíše nepodává zcela důvěryhodné vysvětlení. Nové náměty pro interpretaci by mohl přinést i přesně zacílený přírodovědný průzkum, jehož prostřednictvím by bylo možno podhalit, zda se mezi vrstvami maleb nalézají stopy nečistot.¹¹⁶

116 Přírodovědným průzkumem bychom mohli získat informace, zda byla námi diskutovaná malba přetřena záhy po svém vzniku. Odběr vzorku by však musel být orientován přesně za účelem odpovědi na tuto otázku. Z dosud provedených analýz, zaměřených více na identifikaci použitých pigmentů tato informace jednoznačně nevyplývá. Srov.: HRADILOVÁ 2014.



Obr. 2 Kuřívody, kostel sv. Havla. Neobvyklé malby s figurálními i geometrickými motivy na středověkých omítkách na klenbě, provedené červenou barvou s obsahem železitých pigmentů.
Foto: Ivona Kociánová.



Obr. 3 Kuřívody, kostel sv. Havla. Neobvyklé malby s figurálními i geometrickými motivy na středověkých omítkách na klenbě, provedené červenou barvou. Foto: Ivona Kociánová.

Zatímco z našeho úhlu pohledu, jenž je ovlivněn restaurátorskou praxí, spatřujeme ve výše uvedených štětcových kresbách spontánní akt, umělecký historik Jan Dienstbier¹¹⁷ se domnívá, že první vrstva maleb na klenbě kuřívodského kostela nejsou graffiti, ale „profesionální“ produkce. Nám neznámá osoba takto nechala vyzdobit kostel a patrně i s ohledem na nepříliš velký ekonomický úspěch fundace města byly výsledkem tyto rustikální malby. Zobrazené výjevy se pravděpodobně snaží sledovat ustálenou ikonografii, neboť výzdoba kleneb hvězdami je obvyklým jevem. Je také patrné, že výmalba byla celistvá. Podle Dienstbiera se tedy jedná o „oficiální“ akt, neboť proti „spontaneitě“ hovoří i uplatnění nápisů (snad „Bartol/omeus“), kde se projevuje snaha o věrnou nápodobu písma.

Shrneme-li výše uvedené, máme před sebou zřejmě dílo neškoleného malíře, které příliš neukazuje na profesionalitu, nicméně ve své rustikální, nepodbíživé podobě se jedná o výjimečný příklad středověké „spontánní malby“, kterému dosud nebyla věnována významnější pozornost z řad odborné veřejnosti.

1.6.1 Spontánní projevy umělců v rámci díla provedeného na zakázku

Proces vzniku fresky i jakékoliv jiné malířské nástěnné techniky si nelze představovat pouze jako exaktně vymezený postup, nepřipouštějící odchylek. Ačkoliv výmalby stěn a kleneb probíhaly podle zavedených zvyklostí, přesto se nám v průběhu jednotlivých restaurátorských a umělecko – historických průzkumů nezdávka odhalují nečekané drobné odklony od běžné umělecké nebo umělecko-řemeslné praxe, ať již spočívají v provedené technice nebo ve volbě výrazových prostředků. Každý konzervátor či umělecký historik byl jistě svědkem nálezu marginální kresby umělce, stojící na pozadí konkrétního výjevu. Tyto projevy mají různorodý charakter a máme je doložené v různé fázi procesu vzniku díla nejen na nástěnných malbách, ale i na malbách deskových a obrazech. Dokladem toho jsou někdy poměrně pikantní podkresby fresek, které se od finální malby v detailech mohou lišit.¹¹⁸ Nicméně nástěnné malby na klenbách bývají provedeny ve značné výši a takto vzdáleny oku pozorovatele mohou obsahovat detaily, pro diváka nečitelné. Figury andělů a putti tak údajně bývají obohaceny o partie, jejichž zobrazení bychom v sakrálním prostoru nečekali. Pro koho byly tyto malé úniky do říše fantazie určeny? Malíř je jistě prováděl s vědomím, že nebudou prezentovány. Někdy záměrně volil méně exponovaná místa, například ve stínu římsy, na kterou posadil lučního koníka.

Zřejmě nejbizarnější graffiti/ spontánní štětcovou kresbu, které jsme dosud v rámci sakrálního prostoru spatřili, byla svižná kresba mužského přirození v kostele Haydnkirche v Eisenstadtu,

117 Jan Dienstbier [online]. Message to: lucie.bartunkova@gmail.com. 13. 5. 2020 [cit. 2017-01-23]. Osobní komunikace.

118 SCHULZ 2003/2004, s. 28.



Obr. 4 Rakousko, Eisenstadt, Heydenkirche. Prostor nad korunní římsou. Kresba mužského přirození, vzniklá spontánně v průběhu malířské práce na imitaci žilek v mramoru.

umně zakomponovaná do malířské imitace mramoru. Je zcela nepochybné, že ji provedl kostelní malíř, který ve dvacátém století pracoval na rekonstrukci některých částí malířské výzdoby a v rámci procesu obnovy popustil uzdu fantazii a odvážil se k vlastní spontánní kreaci. A to k aktu nesmírně osobnímu, neboť toto graffiti se nalézá na zcela nepřístupném, nepohledovém místě interiéru nad korunní římsou a běžný návštěvník kostela jej tak nemůže spatřit. Odhaleno bylo až v rámci restaurátorského procesu v roce 2010 pouze z toho důvodu, že byly veškeré povrchy stěn čištěny a obklopeny lešením a inkriminované místo se tak na krátké časové období zpřístupnilo odborné veřejnosti.

Obdobný charakter jako spontánní projevy v mramorování mají i kresby v malířské imitaci dřeva metodou fládrování, které v 18. a 19. století poměrně často doplňovalo soklové partie maleb profánních, ale i sakrálních objektů. Ve filigránské kresbě let dřeva se tak někdy ukrývají lapidárně provedené tváře, mnohdy také i zástupné symboly pro některé části lidského, zejména ženského, těla. Je nepochybné, že tyto partie byly dílem řemeslníků, kteří si tak důmyslnými hříčkami snad chtěli zpestřit nekonečné hodiny poměrně monotónní práce.

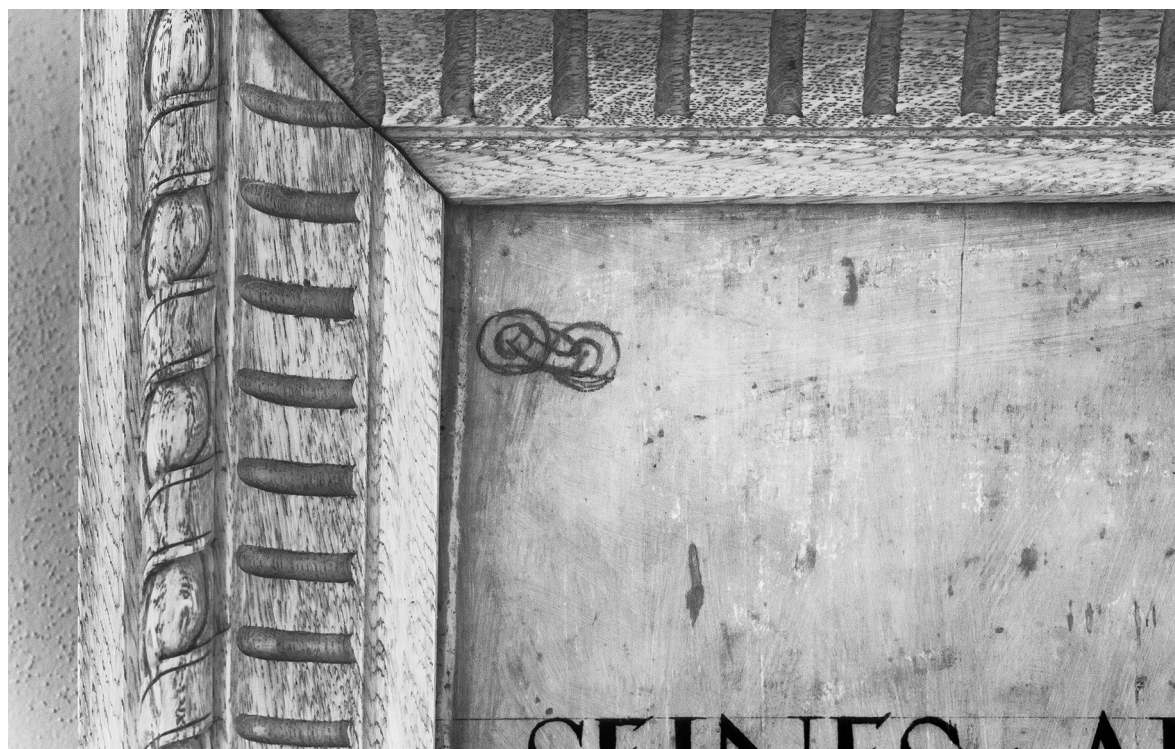
Zcela na okraji fenoménu spontánní tvorby v rámci uměleckých děl, provedených na zakázku, stojí podkresby obrazů a deskových maleb, které se někdy výrazně liší, stejně jako v případě nástěnných technik, od finální malby. Rukopis podkresby je tak velmi živelný nebo obohacený o detaily, které ve výsledné malbě chybí. Tyto fenomény lze pozorovat prostřednictvím poměrně širokého spektra neinvazivních metod průzkumu. Zajímavé detaily byly zachyceny na portrétu Adama I. z Hradce. Olejomalba z roku 1529 je provedena na dřevěných lipových deskách. Šlech-



Obr. 5 Portrét Adama I. z Hradce, olejomalba na dřevě, 1529. Foto: Vojtěch Krajíček.

tic je zde malířem Jakobem Seiseneggerem vyobrazen se silným zlatým řetězem, položeným na dobovém oděvu přes hrudník. V infračerveném nasvícení je patrné, že si malíř několik článků řetězu zřejmě cvičně nakreslil stranou, mimo hlavní plochu obrazu, kde spatřujeme i další blíže neidentifikovatelné stopy podkresby/spontánní kresby?

Nositel zcela unikátního spontánního přípisu na obraze je v nedávné době restaurovaný a signovaný portrét z roku 1849, představující faráře Karla Štěpánka z Holic, kterému malíř Wenzl Koutník na čelo a ruku napsal několik poznámek, vztahujících se k lakotě objednavatele, který za práci umělci zřejmě nezaplatil, nebo platil málo. Filigránský epigram, nesoucí jisté literární nadání pisatele, provedený při hranici vlasů vysokého čela faráře zní: „*Hle výstrahu lakomče / By netýral umělce / Mzdu nebral umluwenou: / Tepán budiž ozvěnou / W čelo tobě napsanou*“. Další text se objevil po sejmutí vrstvy nečistot na ukazováku Karla Štěpánka: „*LaKomci newýjdou do Králowstvi Božího*.“ Unikum tohoto obrazu



Obr. 6 Detail portétu Adama I. z Hradce. Skica řetězu na pozadí, IR fotografie. Foto: Vojtěch Krajíček.



Obr. 7 Portrét faráře Karla Štěpánka z Holic. Olejomalba na plátně, 1849. Foto: Hana Vítová

spočívá také v okolnostech doprovázejících vznik díla. Farář, který si portrét u malíře objednal, trpěl šedým základem, a umělcova hanlivá, i když vzhledem k okolnostem zřejmě zcela adekvátní sdělení, tedy patrně nemohl zaznamenat. Lepší čitelnosti textu bylo dosaženo až po restaurování obrazu, kdy byla z jeho povrchu sejmuta vrstva ztmavlého laku.¹¹⁹ Dokladů podobných stop, ukrytých pod finálními malbami nalézáme nespočet a zejména na gotických a raně renesančních obrazech jsou metodami neinvazivního průzkumu snadno odhalitelné.



Obr. 8 Detaily epigramu vepsaného na ukazovák kněze Karla Štěpánka. Foto: Hana Vítová.

1.7 Historická graffiti jako prameny

Dosud jsme hovořili o uvědomělých spontánních stopách, majících různorodý charakter od jednoduchých kreseb a nápisů, až po díla uměleckých kvalit. Ačkoli se zabýváme zejména projevy písemnými a obrazovými, zmiňme přesto oblast, která náleží sice archeologii, ale se spontánními nebo neuvědomělými projevy má něco společného. Jsou to stopy lidské přítomnosti v daném objektu v mnoha podobách. Zejména prostory pod dřevěnými podlahami staveb vydávají

¹¹⁹ Obraz je uložen ve sbírkách farního úřadu v Holicích. Více k okolnostem vzniku a osudu tohoto díla, jeho tvůrci i objednavateli: MARTINEK 2020.

rozličná svědectví o každodennosti v konkrétním objektu. Nalézáme listiny, pamětní zápisy na útržcích stavebních materiálů, dobový tisk, obaly od pečiva a cukrovinek, utilitární záznamy, mince, hrací karty, části oděvu nebo obuv. Stavba se tak ve své komplexní podobě stává prostřednictvím své materie živoucím archivem. Tyto stopy vznikaly nejen mimoděk, ale i záměrně. Vzpomeňme na časté nálezy upomínkových předmětů a textů, úmyslně zanechaných ve věžních makovicích, v útrokách kamenných plastik nebo zazděných do stěn objektů. Jakým sdělením je v tomto kontextu například zub vyhynulého jeskynního medvěda, uložený ve výklenku ve Lví kapli v jeskyni Les Trois Freres, zůstává otázkou.¹²⁰

Jakékoli z minulosti dochované stopy jsou tedy pro historika dokumentem a nejcennější jsou ty, jež nebyly výslovně zanechány pro to, aby nás informovaly. Řečeno slovy Paula Riceura: „*Vše, z čeho může badatel, jehož výzkum je orientován určitou uspořádanou volbou otázek, načerpat nějakou informaci, se pokládá za dokument.*“¹²¹ Textová graffiti mají stejnou hodnotu jako jakékoliv jiné dokumenty, neboť jsou médiem zprostředkovávajícím historicky zajímavá fakta a mnohdy i návody a zprávy o událostech, které nebyly nikdy jinou formou zaznamenány. V případě rozsáhlých souborů se tak jedná o archivy sui generi. Získáváme mimo jiné informace také o osobách, jejichž existence není doložena žádným jiným pramenem. Zvláště středověké spontánní rytiny jsou podle Chotěboře projevem jinak těžko zachytitelného duchovního života tehdejšího člověka, neboť představují „*zajímavý pramen pro poznání středověké mentality, jíž zatím není v našem prostředí věnována odpovídající pozornost.*“¹²² Ačkoliv v průběhu několika dekad, které uplynuly od vydání výše citovaného textu, došlo na poli výzkumu středověké mentality k posunu a jsou vydávány publikace,¹²³ reflektující každodennost středověkého člověka, samotný fenomén spontánních nápisů a kreseb je dosud spíše marginalizován.

Jakým způsobem lze historických graffiti využít jako pramenů? Uvedme jeden příklad. V pestrém epigrafickém korpusu staroprachatického kostela sv. Petra a Pavla jsme zaznamenali jméno paracelsisty, lékaře zvaného „Johannes Montanus“, s datací 1579. Čistě hypoteticky mohl lékař skutečně venkovem projíždět, zastavit se při nějaké příležitosti v kostele a zanechat zde svůj podpis na místě, kde tak učinilo již mnoho lidí před ním. Získáme nejen jeho signaturu, ale i informaci o cestě, kterou v daném roce podnikl. K prosopografii jeho osoby je to cenný doklad, neboť, ačkoliv se snad jednalo o lékaře působícího na dvoře Rudolfa II., máme o něm pouze sporé zprávy. Zde je nutné zdůraznit, že se jedná pouze o hypotetickou situaci, založenou na shodě jmen, mající sloužit na tomto místě jako exemplum. Skutečná verifikace podpisu by si vyžádala podrobný komparativní výzkum.

120 LEWIS-WILLIAMS 2007, s. 17.

121 RICOEUR 2007, s. 168.

122 CHOTĚBOŘ 1985.

123 Srov. např.: NODL 2015.

Z hlediska existence signatur jsou cenné například podpisy významných italských osobností identifikované v Neronově *Domu aurea* v Římě. Tato velkolepá stavba byla objevena náhodou právě v 15. století a za poznáním se do podzemí města, kde v sutinách domu přežívaly fragmenty umělecké výzdoby mimořádné hodnoty, vydával ne jeden umělec. Podpisy vyryté do maleb s groteskami pomáhají identifikovat, které z místností této stavby byly v renesanci reflektovány. Svě jméno zde údajně zanechal nejen Pinturicchio, Ghirlandaio, ale i Casanova, Markýze de Sade a Martin van Heemskerck.¹²⁴

Kulturní antropolog Martin Soukup uvádí ve výčtu vizuálních projevů při studiu kultury mimo jiné i graffiti a poznamenává, že vizuální materiál „*je v tomto případě médiem, v němž se specifickým způsobem zrcadlí kultura*“.¹²⁵ Tento přístup ve vizuální antropologii by bylo možné uplatnit například při výzkumu proměn odívání v průběhu několika staletí, a to pouze na základě studia spontánních kreseb, jejichž častým motivem je právě člověk v dobovém oděvu. Podobným způsobem, za využití odlišných vizuálních nástrojů (fotografie), postupovali Alfred Luis Krober a Jane Richardson Hanksová při výzkumu proměn ženských šatů v průběhu tří století.¹²⁶

Důležitou roli hrají verbální graffiti v rámci lingvistiky, neboť spontánní nápisy v sobě nesou lidovou mluvu, dialekt, ale i novotvary mluveného jazyka.

Dokumentování historických spontánních nápisů a kreseb vyžaduje úzkou interdisciplinární spolupráci, neboť představují široké sémantické pole. Data, která získáme na základě restaurátorského, stavebně-historického, archeologického nebo epigrafického průzkumu mohou být dále zpracována historiky, historiky umění, lingvisty, sociology, i odborníky z oblasti pomocných věd historických.

V rámci následujících podkapitol nastíníme několik oblastí, z jejichž rozsahu vyplývá, jak široké vědní spektrum tento fenomén skýtá a jak pestré jsou jeho projevy.

1.7.1 Studentské rituály

Při bližším zkoumání obsahu textů nacházíme informace, které nám alespoň částečně zprostředkovávají bezprostřední obraz jednoho okamžiku historie. Příkladem může být objev graffiti v jedné z kaplí v katedrále sv. Štěpána ve Vídni. Nápisy a satirické kresby, provedené červenou barvou, jsou datovány rokem 1479. Chvatně psaná slova do vlhké omítky pojednávají o útrapách, které podstoupil Jeronimus Kisling při „křtu“ během přijetí na univerzitu. Rituál, při kterém stávající studenti „křtí“ studenty čerstvě nastoupivší ke studiu, je díky bohaté literatuře od rene-

124 POKORNÁ 2014, s. 291-303.

125 SOUKUP 2011, s. 20.

126 Ibid.

sance velmi dobře znám. Víme, že tyto obřady probíhají při přijetí do nejrůznějších studentských organizací, do elitních škol, armády a námořnictva. Tyto rituály mají často charakter zkoušky odvahy a v mnoha případech se dodnes jedná o ponižující, dehonestující, mnohdy fyzicky nepřijemný nebo dokonce bolestivý akt, který může skončit i ublížením na zdraví.¹²⁷ Jejich základní funkcí je přerod z nedůstojného jedince (v případě nápisů ve sv. Štěpánu studenta prvního roční-



Obr. 9 Rakousko, Vídeň, Stephansdom. Rudkové dipinti freskovou technikou, dehonestující osobu Jeronima Kislinga. Foto: Jörg Riedel.

127 Ještě nedávno byl zaznamenán v belgické Lovani tragický případ studenta Sandy Dia, který usiloval o členství v elitářském studentském spolku Reuzegom. Součástí iniciačního rituálu byla údajně i koupel v ledovém potoce a požívání krysího masa. Dia a další uchazeč měli posléze klečet nazí v jámě, zatímco na ně členové spolku močili. Na závěr měli vypít tekutinu neznámého původu (snad rybí tuk nebo rybí omáčku). Silně podchlazený student byl ještě téhož večera přijat na JIP, kde u něj byla konstatována zástava srdce způsobená nadměrnou konzumací soli. SMEJKALOVÁ 2019.

ku univerzitě) v *privilegovaného* člověka, který je hoděn členství v elitní skupině. Jedná se o velmi staré zvyky, známé na většině z evropských univerzit. V 15. století byly křty prováděny formou výsměchu, fyzického zneužívání, stříhání vlasů apod. Nově příchozí byli nazýváni „Beani“, tedy „zelenáci“. Na stěnách dómu sv. Štěpána zesměšněný Jeronimus Kisling je historicky doloženou osobou. Z malého „osla“, z jehož erbu vytvořili jeho trýznitelé karikaturu, se stal vážený a zámožný občan, mimo jiné člen vídeňské městské rady. Graffiti v dómu sv. Štěpána sama o sobě nesdělují nic, co bychom neznali z jiných zdrojů. Rovněž o Jeronimu Kislingovi jsme dostatečně informováni. Zmíněné kresby a nápisy jsou sice prvním známým dokumentem k jeho životu, ale pro jeho biografii nabízejí jen málo nového. Rakouská historička Renate Kohn,¹²⁸ která se studiem těchto nápisů a kreseb zabývala, však spatřuje jejich zásadní význam v jiné oblasti. Ve velké míře poskytují něco zcela jiného než jen pouhý pramen k poznání jedné historicky doložené osobnosti. Psané oficiální zprávy týkající se křtu spolu s dřevoryty, které takto zobrazují s ním související zvyky, pro nás mohou být stále do jisté míry abstrakcí. Oproti tomu momentální prožitky, zjevně načmárané v zaujetí náhodně do mokré omítky, dodávají tomuto svědectví živost, kterou jsou ostatní prameny těžko schopny zprostředkovat. Skrze tyto nápisy je zvyk křtu takřka hmatatelný a podle Kohn se z pouhého jména Jeronimus Kisling stává člověk Jeronimus Kisling.¹²⁹

1.7.2 Protirežimní nápisy

Folkloristé Bohuslav Beneš a Václav Hrníčko provedli na sklonku 20. století výzkum mapující neoficiální politické nápisy a kresby, které vznikaly na území českých zemí, v epicentrech dění, v Praze a v Brně, především v době „sametové revoluce“. Tyto nápisy mají mnozí ještě v živé paměti a jejich existence také díky výše zmíněným folkloristům zůstane známa.¹³⁰ Autoři zmiňují i starší meziválečné a poválečné texty malované barvou a graffiti v podobě rytých nápisů a kreseb, které byly samozřejmě velmi záhy po jejich vzniku likvidovány či přepisovány nápisy agitačními.¹³¹

Způsob, jímž folkloristé Bohuslav Beneš a Václav Hrníčko vysvětlují podstatu orálních dějin, má velice blízko ke spontánně motivovaným nápisům a kresbám. V úvodu publikace *Nápisy v ulicích* autoři uvádějí: „*Součástí každé převratné doby jsou jak historická fakta, tak také jejich hodnověrné záznamy, doplňované příslušnými dokumenty k pozdějšímu zhodnocení. Souběžné s nimi vzniká v lidových vrstvách, které jsou i nejsou nositeli převratných myšlenek, specifický odraz jednotli-*

128 Údaje uvedené v kap. Dóm sv. Štěpána ve Vídni jsou parafrází textu Renate Kohn, publikovaného na internetu. Srov.: KOHN 2013, s. 1–10. Kromě výše uvedeného textu jsme čerpali z ústního sdělení restaurátora Jörga Riedla, který tato graffiti konzervoval a poskytl nám vlastní fotodokumentaci zde popisovaných nálezů.

129 KOHN 2013, s. 9.

130 Nápisový fond tohoto charakteru je však poměrně často reflektován i jinými zdroji (viz dále).

131 Beneš a Hrníčko tento fakt zmiňují především v souvislosti s plakáty s protirežimní tematikou z období invaze vojsk některých zemí Varšavské smlouvy do Československa v roce 1968 a z období normalizace.

vých činů a procesů, podávaných většinou na základě informací z druhé nebo třetí ruky. Tak vznikají ústní dějiny, které se od oficiální historiografie liší různým výkladem těchto skutečností, jejich jiným pojetím a často emocionálním podáním. Za jistých okolností se šíří pouze ústně, jindy amatérskými nápisy nebo soukromými tisky či strojopisy“.¹³² Zmínění folkloristé dále dodávají, že „i verše na zdi jsou součástí ústních dějin, ačkoliv se jedná o text. Svým obsahem a způsobem vyjadřování mají blíže k mluvenému slovu než k literatuře.“¹³³

Zmínky o politické iniciativě, projevující se spontánními nápisy, nacházíme i v knihách britského historika Petera Burke,¹³⁴ který v četných italských spontánních nápisích spatřuje urážku, měnící se v politický protest. Graffiti, stejně jako plakáty měly vzhledem k své vizualitě působivý účinek na široké publikum. Byla to otevřená a zároveň neoficiální politická kritika, jejíž tradice sahá přinejmenším do 14. století.¹³⁵

V našem prostředí, jak jsme již uvedli v souvislosti s textem Beneše a Hrníčka, proslula graffiti s politickým podtextem zejména z období po smrti Jana Palacha, kdy se na zdech začala objevovat hesla typu: „Zaslouží stát pochválení, kde zbývá jen upálení.“¹³⁶

Kromě tisknutí letáků a vylepování plakátů ventilovali mnozí občané frustraci z příchodu okupantů psaním po zdech. Mnozí si uvědomovali, že jsou svědky zásadních dějinných okamžiků, a hesla si ze zdi opisovali.¹³⁷ Některé ze souborů však byly zničeny rychlým zásahem z vyšších postů.¹³⁸ Kultovní výzvou se stal nápis „Rusové běžte domů“, který se objevoval nejen v Praze v období invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa. Zaznamenaný byl např. v roce 1956 i v Budapešti.¹³⁹ Bezesporu nejoblíbenější osobou pro satiru se stal Vladimír Iljič Lenin.

Nápis „Lenine, vzbud' se Brežněv se zbláznil.“¹⁴⁰ se v Praze¹⁴¹ vyskytoval na mnoha místech, včetně frekventovaného Karlova mostu. Dalšími zaznamenanými výzvami byly např:

132 BENEŠ – HRNÍČKO 1993, s. 5. Citováno doslovně bez jazykové korektury.

133 Ibid., s. 9.

134 BURKE 2007, s. 192.

135 Ibid., s. 150–152, 191, 192.

136 LAUDER 2019, s. 19.

137 FORMÁNKOVÁ 2008, s. 41.

138 Ibid., s. 42.

139 IRMANOVÁ 2016, s. 37.

140 FORMÁNKOVÁ 2008, s. 41–42.

141 Text tohoto znění, případně s malými obměnami, byl zaznamenaný na mnoha místech napříč celým tehdejším Československem.

„Ignorujte okupanty! K jídlu jim nic nedejte, radši všechno sežerte!“

„Zastavte výrobu ruských vajec!“

„Kupte si hřebeny, přišla všivá doba!“¹⁴²

Protirežimní texty jsou známy i z prostředí malých měst a venkova, kde byly místními obyvateli dokumentovány jak fotograficky, tak prostřednictvím jejich opisů.

V Litomyšli a jejím okolí byly ve veřejném prostoru zaznamenány protikomunistické nápisy již v roce 1948, tehdy některé ještě s antisemitským podtónem, který celkovému protirežimnímu odporu pochopitelně neprospíval. V roce 1968 zde byl repertoár nápisů již obvyklého znění, v některých případech kořeněný lokálními nuancemi: „*My ruský čaj nepijeme, my raději vodu z Loučné.*“¹⁴³ Na ruinách jednoho z domů mimo městské centrum byl v Litomyšli vyfotografován v roce 1968 nápis **JDĚTE SI NIČIT / SVOJI ZEM.**¹⁴⁴

Politická provolání však nejsou doménou pouze urbánního prostoru. Mnohokrát byly zaznamenány i v prostoru skalních měst. Zmíňme zde nápis „*AŤ / CHCÍPNE / RUS*“¹⁴⁵ z prostředí labských pískovců. V okrese Touzím se nápis objevil i na státní silnici „*Komunisté jsou vaše neštěstí, komunistům smrt*“.¹⁴⁶

Svědectví o protirežimních textech z velkých městských aglomerací i mimo urbánní prostor existuje nespočet a v archivních dokumentech jsou nalézány stále další doklady této činnosti. Za všechny zmíňme v archivu bezpečnostních složek nedávno publikované graffiti na vlacích. Neznámí pisatelé se na první výročí srpnové okupace v roce 1969 pokusili sdělit své politické názory prostřednictvím rýmovaných nápisů a dalších krátkých textů, výhružek a jedné kresby na plochách nákladních vagonů v Českých Budějovicích a Českých Velenicích. Texty byly provedeny za tmy nejspíše bílou křídou. Kresby hus na vagonu v Českých Velenicích měly prý evokovat osobu Gustava Husáka. Fotografie byly evidentně pořízeny ještě za tmy a tento novodobý epigrafický korpus byl zřejmě za rozbřesku brzo ráno „zneškodněn“ pracovníky drah.¹⁴⁷

1.7.3 Orální dějiny a „divoká epigrafika“

Ačkoliv nám není známa existence odborného textu, který by se zabýval historickými graffiti v souvislosti s orální historií, přesto se nepochybně jedná o jevy, prokazující jistou příbuznost.

142 Ibid.

143 SKŘIVÁNEK 2009, s. 484.

144 Ibid., s. 483.

145 PEŠA – JENČ 2003, s. 157.

146 SOUKALOVÁ 2017, s. 150.

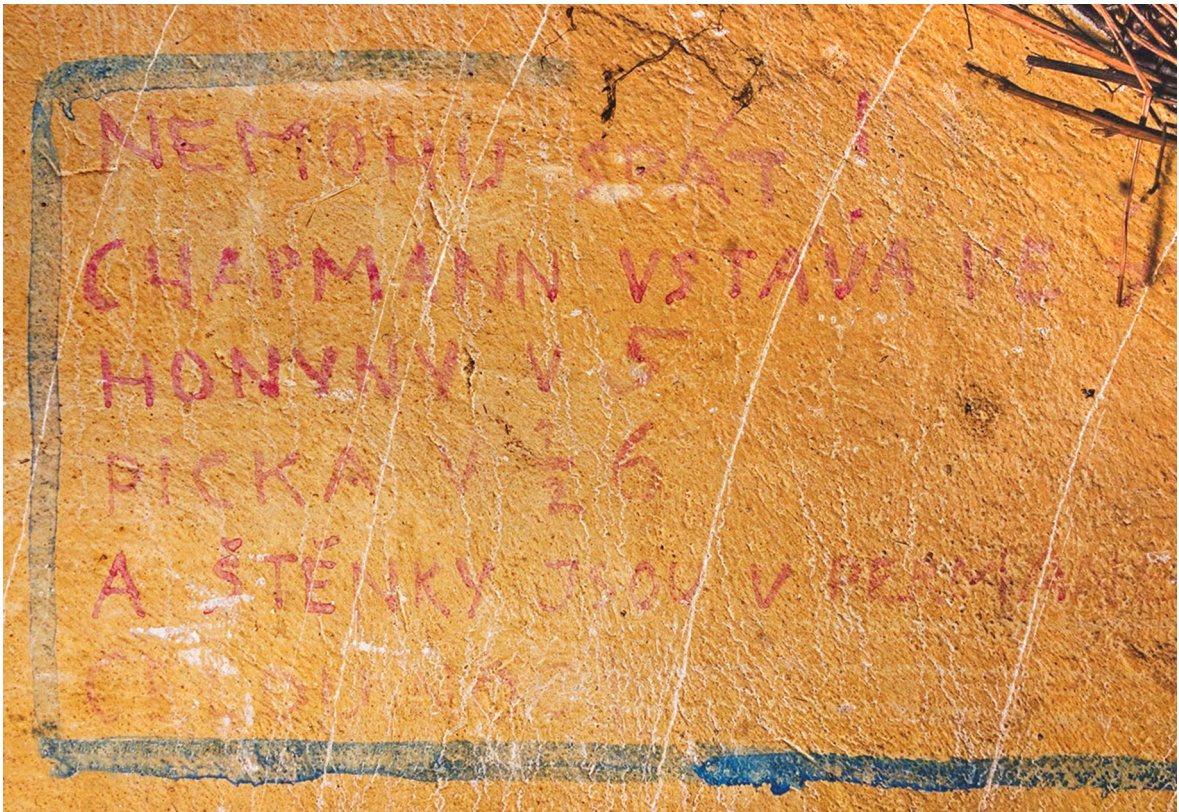
147 Archiv bezpečnostních složek. *Nápisy na vlacích*. [online]. [17. 8. 2020]. Dostupné z: <https://www.abscr.cz/archivalie/21-8-se-priprav-na-pekac/>

V publikaci *Oral history theory* britské historičky Lynn Abrams¹⁴⁸ není o graffiti zmínky, přesto se domníváme, že historická graffiti mohou být studována i optikou této vědecké metody. Hlavní potenciál pro využití metody orální historie při studiu historických graffiti spatřujeme ve srovnávání jejich základních rysů s orální historií. Abrams pracuje ve své publikaci se schématem italského historika Alessandra Portelliho.¹⁴⁹ Základním z prvků schématu, který autorka cituje, je oralita. Orální historie se zabývá mluveným slovem. Abrams na několika příkladech ilustruje, jak mohly být výpovědi svědků zkreslovány. Text byl např. převeden z dialektu do spisovné angličtiny, čímž byl ochuzen o intonaci a styl. Historickým spontánně motivovaným nápisům však tento základní prvek nemůže být upřen, neboť pracujeme převážně s autentickými záznamy, které zůstávají většinou do dnešních dnů dochovány beze změn. Nicméně v některých případech se také setkáváme s historickými prepisy dnes již ztracených graffiti, jejichž věrohodnost nemůžeme nijak doložit.

Dalším z prvků, jež Abrams uvádí a který lze zmínit v souvislosti s graffiti, je *narativ*. Tento charakteristický rys orální historie se zaměřuje na způsoby, kterými lidé utvářejí vyprávění. Ačkoliv podstatou historických graffiti narativ nebývá, i s ním se však v rámci námi zkoumaného fenoménu můžeme setkat. Vyprávění se objevuje na zdech vězeňských cel, kdy mnohdy sloužilo k ukrácení dlouhé chvíle. Bývají to však většinou pouze krátké texty osobního charakteru. Významný soubor nápisů s prvky narace poskytují stěny budov terezínského ghetta, které podávají tíživá svědectví o lidském utrpení v průběhu druhé světové války. Mnozí badatelé se v uplynulých letech velice podrobně zabírali historií Terezína, vysokou zdí opevněného pozdně barokního města, které zneužili nacionální socialisté mezi lety 1941-1945 pro sběrný a přechodný tábor pro více než 140 000 Židů. Zcela neznámý byl donedávna fakt, že se zde stále ještě nalézají značné množství stop, které po sobě mnozí vězni zanechali. Tyto stopy jsou mnohdy posledními známkami života vězňů, pro něž znamenalo terezínské ghetto často pouze přechodnou stanicí na cestě do koncentračního tábora. Terezínská graffiti mimo jiné obsahují názvy měst, z nichž jejich autoři pocházeli. Mnohdy se objevují také datace, kdy konkrétní vzkaz vznikl. Stopy nacházíme v interiéru i exteriéru, v podkroví staveb, ve sklepích i na komínech. Technika i obsah provedených nápisů a kreseb jsou různorodé. Setkáváme se s verši, nástěnnými malbami, s věcnými poznámkami, záznamy deníkového charakteru a jinými spontánně motivovanými projevy. Texty jsou často zasazeny do jednoduchého rámečku. Použity byly obyčejné tužky, ale vyskytují se i nápisy provedené evidentně štětcem a v případě potěry jsou nápisy a kresby ryté do

148 Srov.: ABRAMS 2010.

149 Alessandro Portelli je autorem mnoha významných prací, které se zabývají metodologií orální historie.



Obr. 10 Terezín, půdní prostory jednoho z terezínských objektů. Text, který ilustruje životní podmínky v ghettu. Dostupné z: https://ghettospuren.de/wp-content/uploads/L237_16.jpg (cit. 24. 10. 2020).



Obr. 11 Terezín, půdní prostory jednoho z terezínských objektů. Malba s námětem Karlova mostu v Praze. Dostupné z: https://ghettospuren.de/wp-content/uploads/L237_4.jpg (cit. 24. 10. 2020).

kamene.¹⁵⁰ Na základě dochovaných textů, osobních čísel vězňů a podpisů bylo možno identifikovat některé osoby a zjistit jejich další osud.

V jednom z veršů, identifikovaných v interiéru pevnosti, vyjadřuje vězeň tíživou každodennost v náročných životních podmínkách, kdy na jednoho vězně připadalo 1,62 metru čtverečního obyvatelné plochy. Několika jednoduchými tahy orámovaný text v holandštině je napsaný tužkou. Zde v jednoduchém překladu do češtiny: „*Ó štěnice, ó štěnice, ó štěnice, ty příšerná nestvůro, co ty tu po mě celou noc tancuješ. Ležím a převaluji se sem a tam kvůli svědění. Svědíš mě celou noc, od hlavy až k patám.*“¹⁵¹ Noční rušení klidu na půdě jednoho z domů vyjádřil pisatel následujícími slovy slovy: „*Nemohu spát! Chapmann vstává ve 4, Honyny v 5, Picka v 1/2 6 a štěnky jsou v perma(...) celou noc!*“¹⁵² Již na základě citovaných nápisů lze rekonstruovat, jak nesnesitelné podmínky v ghettu panovaly, ať již z hlediska naprosté absence soukromí, nebo otřesných hygienických podmínek, kdy se ve stísněných prostorách rychle množil hmyz a šířila infekce nejrůznějšího druhu.

Sugestivně popisuje pobyt v nucené izolaci malíř Alén Diviš,¹⁵³ který byl v září roku 1939 zatčen a vsazen do pařížského vězení Santé, kde strávil bezmála šest měsíců. Právě samota a ubíjející jednotvárnost dnů jej vede k tomu, že sám píše a kreslí na stěny své cely a zároveň reflektuje nápisy svých předchůdců, se kterými se seznamuje prostřednictvím jejich myšlenek, které před očekávanou popravou zapisovali na zdi svých cel. K tomu dodává: „*Nápisy na zdech dávaly mi mnoho látky k ilustrování. Dověděl jsem z nich příhody mnoha vězňů, kteří byli v cele přede mnou.*“¹⁵⁴

Výjimečnost kreseb a nápisů na stěnách cely spočívala i v absenci jakékoliv umělecké stylizace. Viktor Šlajchrt¹⁵⁵ uvádí, že praskliny a skvrny na hrubé omítce provokovaly Divišovu představivost, „*skládaly se mu ve figurální obrazce, v tajuplná zvěstování a výzvy, v jakési plastické mapy vnitřního prožívání.*“ Po propuštění z vězení vytvořil s ročním časovým odstupem ze vzpomínek na vězeňské zdi velice působivý cyklus, jenž tvoří základ jeho vrcholného díla.¹⁵⁶ I francouzský malíř Jacques Doucet byl ovlivněn zdmi vězeňských cel a dojmy, které si na svůj arest zachoval, využil později ve své tvorbě.¹⁵⁷

Víme i o existenci do dnešní doby nejspíše nedochovaných nápisů, které vznikly na konci čtyřicátých let ve vězení sovětské komandatury. Zvláštností těchto spontánních textů je především

150 Terezínské potery jsou místy poměrně široké podzemní tunely, spojující vnitřek pevnosti s jednotlivými obrannými pásmy.

151 Fotografie nápisu s překladem do českého jazyka je dostupná z: <http://ghettospuren.de/fotogalerie/?lang=cs>, [online], cit. 21.1. 2020.

152 Ibid.

153 DIVIŠ 1947.

154 Ibid.

155 ŠLAJCHRT 2005, s. 21.

156 Ibid.

157 SKÁLOVÁ – POSPISZYL 2005, s. 102.



Obr. 12 Alén Diviš, Vězeňská zeď, 40. léta 20. století. Kvaš, tužka, lepenka. Reprofoto z publikace: SKÁLOVÁ – POSPISZYL 2005.

fakt, že zůstaly zachovány pouze ve vzpomínkách jedné z pamětnic, jejich autorky, která prožila dlouhá léta v komunistických vězeních. Svě zázitky vyprávěla pro sdružení Post Bellum, které se systematicky věnuje zaznamenávání vzpomínek pamětníků, přeživších vězeňské podmínky nacistického a komunistického režimu. Dvacetiletá Julie Hrušková po komunistickém puči překročila rakouské hranice, aby se mohla aktivně účastnit odboje. Krátce nato byla za podezření ze špionáže převezena na sovětskou komandaturu,¹⁵⁸ kde se ji pokusili přesvědčit, aby se stala konfidentkou. To odmítla, a tak byla následně deportována do Československa, kde absolvovala velmi drastické výslechy, které ji takřka připravily o život a zanechaly na ní těžké zdravotní následky. V důsledku mučení pro věc zvláště zapáleným komunistou přišla jako jedna z mnoha vězenkyň o nenarozené dítě. Na základě vykonstruovaných procesů pak strávila dalších jedenáct let ve velmi přísných vězeňských podmínkách. V pořadu ČRo Plus *Příběhy 20. století*¹⁵⁹ popisuje Julie Hrušková své pocity frustrace v prvních dnech svého uvěznění na sovětské komandatuře. Byla „vzpurná a naštvaná“ a dle vlastních slov se neměla čím bavit, tak začala psát na stěny. Použila inkoustovou tužku, jejíž stopa se při kontaktu s vlhkou stěnou zvýraznila. Psala vše možné,

158 Kde přesně se konkrétní sovětská komandatura nalézala není ze záznamu příběhu Julie Hruškové jasné.

159 Příběhy 20. století [rozhlasový pořad]. ČRo Plus – Praha, 28. 4. 2014 .

různá hesla, a v pořadu ČRo cituje vlastní nedochovaný text: „*Sedím tu líně, zatímco kluci v Londýně sedějí při víně a vzpomínají, jak u nás bylo ve Brně.*“¹⁶⁰ Hrušková dodává, že se vojáci pokoušeli její nápisy smývat, ale ty se díky použitému psacímu nástroji v podobě inkoustové tužky o to více zvýrazňovaly, což dozorce ještě víc popuzovalo.

Mnohé ze souborů nápisů a kreseb z důvodu jejich efemérní podstaty známe již pouze prostřednictvím orálních dějin. Každý, kdo pracuje v oblasti památkové péče si jistě vybaví v rámci navštívených historických objektů pozoruhodný nápis nebo kresbu. Po letech však již mnohdy nelze ověřit, zda na stěně stále ještě jsou.¹⁶¹

1.8 Graffiti ve vztahu k památkové péči, konzervaci a restaurování

Dokumentace a zejména zachování (konzervace/restaurování) historických graffiti jsou v některých případech technologicky obtížným úkolem, tudíž je zcela na místě otázka, jaké konkrétní informace mohou graffiti zprostředkovat a v čem má být jejich průzkum přínosem. V rámci restaurátorské praxe máme možnost detailně poznat velké množství historických staveb a tím i dokumentovat historická graffiti a vytvářet jejich databázi. Tato činnost nám skýtá stálý přísun srovnávacího studijního materiálu.

Graffiti, druhotnou vrstvu uměleckého díla, můžeme nazírat několika úhly pohledu. Obvykle jsou vnímána jako poškození, které je v tomto smyslu velmi subjektivním pojmem. Zdánlivé poškození totiž může tvořit přidanou hodnotu uměleckého díla. Kdy se o takovou „přidanou hodnotu“ jedná? Silnou stránkou spontánních nápisů a kreseb je jejich autenticita, která je z našeho pohledu jedním z hlavních důvodů, proč bychom je měli konzervovat.

Španělský teoretik konzervování Salvador Muñoz Viñas¹⁶² ve své publikaci *Contemporary Theory of Conservation* uvádí, že „z pohledu klasických teorií konzervování je povinností (a možná i morální povinností) konzervátora domoci se pravdy, a v tomto konání má právo odstranit, nebo změnit některé vlastnosti předmětu, tj. hmotné znaky, které způsobily, že se předmět nachází v nepravdivém stavu nebo situaci, znaky, které způsobily, že u předmětu převládla nepravdivá podstata.“¹⁶³ Viñas však považuje toto výše citované, obecně rozšířené tvrzení, za nelogické, neboť předměty se nemohou nacházet ve falešném stavu, ani nemohou mít nepravdivou podstatu. „*Pokud už jednou*

160 Ibid.

161 Jsou-li stěny objektu opatřeny novými omítkami nebo nátěry, nelze vyhodnotit, zda graffiti pod nimi zůstala zachována.

162 VIÑAS 2015.

163 Ibid., s. 76.

*existují, jsou ze své podstaty pravdivé. Očekávaný, představovaný, upřednostňovaný stav předmětu není pravdivý, pokud se neshoduje se skutečným předmětem. Reálný existující předmět může být konzervováním pozměněn tak, aby se shodoval nebo alespoň přiblížil upřednostňovanému stavu, ale více pravdivým, než byl, se tím nestane.*¹⁶⁴

Vztáhneme-li Viñasovo tvrzení explicitně na nástěnnou malbu, jejíž vizuální podoba prochází v čase změnami různé intenzity, pak je malba vždy autentická, včetně vrstvy spontánních nápisů a kreseb. Na základě Viñasova výroku tedy platí, že graffiti a priori nesnižují autenticitu uměleckého díla.

Budeme-li přistupovat ke konzervování spontánních nápisů optikou Viñase, pak je třeba graffiti v průběhu konzervátorského a restaurátorského procesu ponechat v jejich dochované podobě.

Dalším často udávaným důvodem k odstranění redukování nebo zatření, a tedy nerespektování historických graffiti mimo výše citovaný „nepravdivý stav“, je údajná vulgarita jejich obsahu. Uvedme exemplární příklad. Rozsáhlý soubor poutnických graffiti, převážně z devatenáctého a dvacátého století se nachází v prostoru tzv. Schodiště svatých, v bazilice Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku u Olomouce. Nástěnné malby v prostoru schodiště, které jsou dílem významného olomouckého malíře Jana Kryštofa Handkeho, pokrývají asi do dvou metrů nad úroveň stávající podlahy stovky votivních nápisů, v nichž se pisatelé s prosbami o pomoc obrací na Pannu Marii Svatokopeckou. Ačkoliv jsme neprovedli komplexní průzkum zde dochovaných nápisů, můžeme konstatovat, že vulgarity jsme mezi nimi ani po celodenní prohlídce stěn nenalezli. Rovněž z estetického hlediska nepředstavují tato graffiti podle našeho



Obr. 13 Svatý kopeček u Olomouce, tzv. Schodiště svatých. Nástěnné malby pokryté nápisy.

mínění závažný problém, neboť Handkeho malba je v soklových partiích, kde se nalézá největší množství nápisů, provedena v šedých a okrových tónech, v nichž působí texty grafitovou tužkou nevýrazně, a místy v šedi plochy dokonce zcela zanikají.¹⁶⁵ Předpokládaná vulgarita obsahu textů tedy jako argument, vyplývající navíc často z neznalosti konkrétních nálezů, pro odstraňování spontánních nápisů a kreseb neobstojí. Zde je nutno podotknout, že naše hypotéza není založe-

164 Ibid.

165 Nápisů jsou drobné, nejčastěji provedené grafitovou tužkou, výjimečně ryté nebo zhotovené jiným materiálem. Nad prezentací/ zatřením nepanuje mezi restaurátory a památkáři konsensus. Někteří je považují za rušivá a přejí si po pečlivém zdokumentování jejich odstranění/ zatření, jiní se přiklánějí k jejich zachování a prezentaci, což je také stanovisko autorky této disertace.

na pouze na této jedné studii, neboť s vulgaritami se i v jiných sakrálních objektech setkáváme v minimálním rozsahu.

Péče o graffiti je také implicitně zahrnuta Benátské chartě,¹⁶⁶ mezinárodní úmluvě stanovující pravidla památkové péče. Památky zprostředkovávají duševní poselství minulosti a je povinností člověka toto poselství předávat dál v celé jeho autenticitě a bohatství. Zejména článek II naráží na nutnost respektování přínosů všech dob, neboť cílem restaurování nemusí být dosažení stylové jednoty. Odstraňování malířských i štukových vrstev může být odůvodněno pouze výjimečně, a to v případě, jsou-li odstraňované vrstvy pouze „malého významu, že prvky nově odkryté jsou svědectvím vysoké historické, archeologické nebo estetické hodnoty a že jejich stav je natolik dobrý, aby intervenci ospravedlnil. Zhodnocení významu odkrytých prvků a rozhodnutí, co může být odstraněno, nelze ponechat pouze na jednotlivci pověřeném akcí.“¹⁶⁷ Právě poslední věta článku II dokládá, jak potřebná je v prostředí památkové péče interdisciplinární spolupráce, neboť kdo může být arbitrem ve věci posuzování hodnoty konkrétního nápisu či kresby, potažmo jiné sekundární vrstvy¹⁶⁸? Tyto teoretické a pouze parciální výňatky z teorie památkové péče zde uvádíme zejména proto, abychom v následujícím textu ilustrovali, jak komplikované je jejich uvedení do praxe.

Velkým problémem nevyjasněného vztahu památkové péče ke spontánním nápisům a kresbám je přístup k jejich konzervaci a restaurování. Nejčastější praxe v této oblasti spočívá v překrytí graffiti novou malířskou vrstvou, v případě hlubších vrypů jejich vytmelením, nebo vyretušováním světlých míst. Před provedením těchto úkonů by měly být nálezy adekvátně zdokumentovány, což se děje pouze sporadicky. Graffiti bývají vyfotografována často bez použití barevné škály nebo měřítka, ve výjimečných případech jsou nějakým způsobem zkopírována (např. překreslením na fólii) nebo transferována. Zcela ojediněle se setkáváme s jejich epigrafickou pasportizací, která se však vztahuje pouze na nápisy. Chybí tedy metodika, která by usnadnila odborné veřejnosti postup dokumentování těchto efemérních pramenů sociální historie. V případě pečlivé dokumentace dochovaných souborů graffiti je pak možno s takto získaným materiálem pracovat i po jejich konzervaci a zatření (k možnostem dokumentace viz část čtvrtá této disertace).

166 Benátská charta (Mezinárodní charta o konzervaci a restaurování památek a sídel) byla schválena na II. Mezinárodním kongresu architektů a techniků historických památek v Benátkách v roce 1964.

167 Benátská charta. Mezinárodní charta o zachování a restaurování památek a sídel. *Český národní komitét Mezinárodní rady památek a sídel* [online]. [cit. 18.7.2020]. Dostupné z: <http://www.icomos.cz/images/dokumenty/benatska-charta.pdf>

168 Například epocha purismu v památkové péči byla zkázonosná a zanechala za sebou stovky uměleckých děl, v důsledku mylné interpretace zbavených své výjimečnosti. Konkrétními příklady může být odstraňování polychromie z plastik až na kámen v domněnce, že se jedná o sekundární vrstvu. Vztáhneme-li tuto problematiku na oblast našeho výzkumu, býváme svědky snímání malířských vrstev s cennými soubory spontánních nápisů a kreseb za účelem odhalení starších povrchů, které vždy nutně nemají vyšší hodnotu, ať již estetickou nebo historickou.

Etickým dilematem může být existence graffiti v několika časových vrstvách. Snímáním mladších nátěrů na nejstarší povrchy omítek s malbami jsme bezpochyby přišli a stále přicházíme o stovky těchto pramenů, proto také v práci tak často zmiňujeme jejich efemérní podstatu.

I v případech malířských souvrství lze však nápisy dokumentovat a mladší vrstvy odkrývat za postupné dokumentace nálezů. Jedná se však o časově velmi náročný postup, který nebývá realizován, a záleží pouze na vůli restaurátora, zda k tomuto úkolu přistoupí.

Dojde-li však k odkryvu na nejstarší vrstvy s nálezy spontánních kreseb, tak se přikláníme k variantě kompletní prezentace historických povrchů s ochranou¹⁶⁹ jejich nejhroženějších míst (tedy zejména soklových partií). Zde bychom chtěli akcentovat rozdíl v dochování historických graffiti na sakrálních objektech a na profánních stavbách, kdy stav soklů světských objektů bývá minimálně v prvním nadzemním podlaží lépe dochovaný oproti objektům sakrálním, jakožto prostorům, primárně neurčeným k obývání.

Pečlivá dokumentace by se však neměla vztahovat pouze na historická graffiti, ale i na recentní nápisy z dvacátého století. Zmiňme v této souvislosti politická graffiti, která vznikala v období invaze sovětských vojsk na naše území a následnou totální profanaci některých sakrálních prostor, kdy mohl kostel sloužit jako sklad vojenského materiálu nebo vězení. V případě diskuse o prezentaci „armádních“ graffiti ve zdevastovaném sakrálním prostoru můžeme hovořit o kolizi hodnoty uměleckého díla versus výpovědní hodnoty dokumentu, který je v tomto případě zvlášť cenný. Zprostředkovávají nám jednu z tváří totalitního režimu na našem území, jež se mimo jiné projevovala i systematickým ničením kulturního dědictví.

Diskuse o prezentaci, eventuálně o odstranění těchto stop, by měla probíhat v rámci interdisciplinárních setkání nejen památkářů a restaurátorů, ale i sociologů a dalších odborníků, kteří mohou hledat východiska ve vztahu k ukotvení tohoto fenoménu v rámci paměťových studií.

V zahraničí již probíhají diskuse o zachování (restaurování a konzervaci) recentních sprejových graffiti, jejichž výskyt se datuje od 70. let 20. století.¹⁷⁰ V našem prostředí však dosud rezonuje spíše problematika jejich odstraňování nejen z fasád historických objektů.

Ke graffiti, jejichž nositeli jsou dřevěné historické konstrukce, je rovněž přístupováno s minimálním respektem a nebývají brány v potaz. V procesu oprav a restaurátorských prací bývají v některých případech až pečlivě redukována, aby dřevo, tvořící zábradlí krucht, empor nebo korpus varhanní skříně, působilo dostatečně reprezentativně. Povrch mobiliáře tak bývá razantně přebroušen, čímž dojde k eliminaci nebo kompletnímu odstranění všech historických stop,

169 Za vhodné opatření považujeme na frekventovaných místech nějaký druh mechanické bariéry, aby nedocházelo k jejich otěru (např. zástěna z průhledného materiálu, nebo zábrany se sloupky a lanem).

170 Srov.: PIEPER 2015.

včetně graffiti. Následný nátěr, zalakování a ošetření dřevěného povrchu dotvoří vizuálně jednotný celek, pro nás však již bez hlubšího významu. S graffiti zároveň odejdou stopy staletého užívání, včetně ztmavých míst, která jsou jedním z dokladů o používání svící. Ačkoliv bylo psaní po kostelním mobiliáři nepochybně běžnou praxí, byť třeba prováděnou ve skrytu, nalézáme stopy této činnosti spíše výjimečně. Jedním z důvodů jsou nepochybně restaurátorské zásahy, konzervace, nebo opravy.

Nicméně jsou nám známy i výjimky z námi zmíněného zavedeného postupu. Restaurování bezmála tři sta let starých modlitebních lavic v piaristickém chrámu Nalezení sv. Kříže v Lito-myšli spočívalo v citlivém přístupu k dochovaným rytým nápisům. Souboru je věnována podstatná část kazuistické studie této práce (viz kap. 4.5.4).

Jedním z dalších problémů v diskusi o zachování historických graffiti je jejich opomíjení v rámci evidence kulturních památek. Tento fakt ilustruje Ivana Ebelová¹⁷¹ na příkladu zámku v Encovanech, sídla s poměrně rozsáhlým souborem barokních spontánních kreseb a nápisů. Nejsou-li historická graffiti uvedena na evidenčních kartách kulturních památek, pak *de iure* neexistují a není nutno je uvádět v závazných stanoviscích, vydávaných příslušnými památkovými orgány. Záleží pak tedy pouze na libovůli majitele, jak s nimi naloží. Pro majitele památky, soukromníka nebo instituci, však může být zachování těchto svědeckví spojeno s většími výdaji, a proto často raději volí možnost nositele graffiti (omítky, dřevěné konstrukce apod.) zcela odstranit a nahradit novými materiály, než je náročnějším způsobem restaurovat. Ebelová stručně nastínila problematiku historických graffiti v souvislosti s památkovou péčí před více než dvaceti lety a její východiska jsou bohužel v mnoha ohledech stále platná. Začnou-li zástupci památkových úřadů tyto stopy každodennosti skutečně reflektovat a trvat na jejich dokumentaci a prezentaci, byť se jim mohou jevit jako marginální, pak existuje naděje, že alespoň významnější soubory zůstanou ušetřeny plošného přetírání, a v horším případě odstraňování.

Situace se však přesto pozvolna mění a jsme si vědomi, že existují projekty, v jejichž rámci jsou i rozsahem zcela nepatrné spontánní kresby zachraňovány i za cenu náročných restaurátorských úkonů. Pro ilustraci uvádíme příklad dipinti, jež patrně zachycuje část Nového Města Pražského s bránou a domovní zástavbou v jejím okolí. Štětcová kresba byla nalezena na fasádě objektu čp. 887/16, v ulici Nekázanka na Novém Městě pražském.¹⁷² Vzhledem k tomu, že se nacházela na zazdínce portálu, jenž měl být otevřen, bylo rozhodnuto, že dojde k jejímu transferování metodou strappo, kdy je snímána pouze tenká malířská vrstva. Po provedení transferu se na starší vrstvě malby objevilo další dipinti, zřejmě z barokního období, opět s motivem domu. Starší vrstva byla následně také transferována, tentokrát metodou stacco, kdy se snímá malba

171 EBELOVÁ 1996.

172 VEDRAL 2019.



Obr. 14 Praha, Nekázanka. Osazené transfery s dipinti, zachycujícími zástavbu Nového Města pražského.
Foto: Michal Vedral.

včetně podkladové omítky. Oba fragmenty dipinti, překvapivě podobné barevností i tematicky, byly osazeny na mobilní podložku. Takto adjustované pak mohou být uloženy na jakémkoliv místě. Proces transferu¹⁷³ je velmi náročným restaurátorským úkonem, zvláště v této podobě, kdy byly snímány dvě vrstvy. Ze strany národního památkového ústavu, odborného pracoviště v Praze, se tak jedná o inovativní přístup, jenž plně respektuje hodnotu historických graffiti.

Odborné péče se dostalo např. i graffiti v okenních špaletách suterénu Schwarzenberského paláce v Praze na Hradčanech, nápisům a kresbám na hradě Pernštejn i rozsáhlému a unikátnímu souboru graffiti v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích.

Soubor graffiti je nyní také prezentován v kostele sv. Matouše v Jedlové v Orlických horách, přičemž zde konzervované nápisy pochází mimo jiné i ze druhé poloviny dvacátého století. Tím, že zůstaly zachovány i mladší texty, je zvolený památkový přístup výjimečný.

Velký důraz na výzkum historických spontánních nápisů kladou i stavební historici, kteří je dokumentují zejména na dřevěných konstrukcích krovů staveb a řeší je v souvislosti s výzkumem dějin stavebních technik. V rámci některých OPD (operativní průzkum a dokumentace) bývají alespoň významnější soubory nápisů pečlivě dokumentovány.

V interiérech profánních i sakrálních staveb se setkáváme s analytickým pojetím prezentace graffiti, kdy jsou nahodile voleny nejpůsobivější nápisy a kresby, které jsou následně prezentovány tak, že je stěna v posledku mozaikou rudkových a uhlových znamení, plovoucích v moři velmi světlého podkladu. Tento přístup zcela zastírá kontextuální hodnotu nápisů a kreseb, které jsou cenné především v jejich celistvosti. Jako ojedinělé „záblesky“ v čerstvě vymalovaném prostoru pak postrádají smysl, a snad by bylo lépe je neprezentovat, aby nebyly vystaveny předčasné degradaci historické materie, která je s odkryvem nutně spjata. Často jsou tyto fragmenty vznášejícími

173 Ačkoliv je transfer sám osobě diskutabilním procesem s nejistým výsledkem a musíme jej pokládat za nouzové řešení, v případě kreseb v Nekázance byl jediným možným způsobem, jak dipinti zachovat.

se „amébami“ na rozsáhlé vybělené ploše, kde bývá, ač s dobrými úmysly, prezentováno i pouhé slovo nebo část kresby bez souvislosti s jejich původním povrchem. Takový cizorodý prvek pak nemá takřka žádnou vypovídající hodnotu.

Na základě lépe zpracované zahraniční bibliografie k tématu historických graffiti bychom se mohli domnívat, že i přístup k těmto památkám je v zahraničí osvětlený a k destrucím nedochází v tak velké míře jako v našem prostředí, nicméně některé zahraniční autorky a autoři spatřují existenci graffiti jako velmi nejistou a domnívají se, že bývají konzervátory nazírány jako agresivní a destruktivní zásahy do uměleckého díla volající po rozsáhlém „vyhlazení“. Ztrátu významných souborů považují často za následek konzervace, v jejímž rámci bývají graffiti považována za vizuální ruch (*visual noise*).¹⁷⁴

Na mnoha významných památkách se na počátku 20. století také negativně projevíly puristické tendence mající za následek odstraňování všeho, co nebylo dobovou optikou považováno za cenné. Smyslem bylo „očistit“ povrch památky od sekundárních nánosů, které však byly často nedozírné hodnoty. S originálními polychromiemi tak odcházely i spontánní nápisy a kresby. Z uměleckého díla se tak zachovalo torzo vytržené z kontextu (viz pozn. 168).

Problematika restaurování malířských vrstev historických objektů je však nesmírně široká a nelze určit jednotný postup konzervace a restaurování graffiti. Kromě prezentace by měla být tématem v diskusi o restaurování historických graffiti i míra intervence restaurátora a materiály používané pro restaurátorský zásah. Spontánní nápisy i kresby bývají retušovány, což často vede k jejich mylným a zavádějícím interpretacím. Tento problém je palčivý zejména u doplňování spontánních kreseb, které se neřídí ve většině případů žádnou předlohou a jejich případná rekonstrukce je tak často zcela irelevantní. Na nedávno restaurovaných graffiti v interiéru sýpky nedaleko zámku Brtnice bylo k zafixování maleb a kreseb použito, slovy restaurátora „tradičních postupů“, včetně nátěru vejci pro „zvýrazní barev“.¹⁷⁵ Tyto „tradiční“ postupy v podobě, ve které jsou dosud používány, do současné restaurátorské praxe nepatří. Nejedná se pouze o problematiku možnosti jejich mikrobiologického osídlení, které lze zejména při kolísání vzdušné vlhkosti v objektu nebo jejich zvýšených hodnotách očekávat, ale i o „zvýraznění“, které je nepřirozené a v zájmu zachování autenticity památky i nežádoucí. Původního povrchu lze v mnoha případech docílit šetrnými čistícími metodami bez nutnosti „natírat“ stěny vejci.¹⁷⁶

174 PLESCH 2002, s. 169.

175 PISINGEROVÁ 2019.

176 Tento „tradiční“ postup navíc není tradiční ani ve smyslu historických malířských postupů. Vaječná tempera je známa celá staletí a byla hojně používána. Vždy se však jednalo o pojivo pigmentů. V žádném případě ji tedy není třeba aplikovat na restaurované povrchy, a to jakýmkoliv způsobem.

Na tomto místě je třeba zmínit i další laické způsoby „obnovy“ spontánních nápisových památek, tak jak je známe například z prostředí skalních měst. Dipinti bývají sekundárně prorývána, graffiti dodatečně vybarvována. Obtažení je ve většině případů nedůsledné a místo aby sloužilo delší životnosti nápisu, spíše jej degraduje nebo dezinterpretuje. To je i osudem nejstaršího dokumentovaného spontánního nápisu na našem území ve volné přírodě na skalách labských pískovců, jenž oznamoval, že zde roku 1632 na den sv. Jana tábořilo zřejmě pět návštěvníků. Nápis, zaznamenaný Pešou a Jenčem v rámci průzkumu epigrafických památek na labských pískovcích, je tedy také dokladem návštěvnosti tohoto místa již v 17. století. Autoři výzkumu uvádějí, že text byl obtažen černou barvou, rukopisem typickým pro 20. století, a tmavý povrch pískovce byl patrně ještě zbroušen, aby písmena vynikla, čímž však některé iniciály zanikly.¹⁷⁷

Snímání mladších vrstev v místě, které se zdá být „nalezištěm“ spontánních nápisů a kreseb patří k dalšímu způsobu neodborného zásahu na památkách. Toto nutkání je vedeno prostou zvědavostí na obsah sdělení, jež se pod mladšími vrstvami někdy kvalitní výmalby (sic!) nalézá. S tímto postupem jsme se setkali např. v kapli sv. Josefa na zámku Kunštát. V okenní špaletě na kruchtě se nalézají tužkou nebo olůvkem provedené kresby minimálně na dvou malířských vrstvách. Skica tváře se nachází pod vrstvou stávající dekorativní malířské výzdoby, která na tomto místě již částečně chybí, což je důsledek snahy po jejím odstranění za účelem odkrytí tváře. Stejný postup byl uplatněn i ve zmíněném kostele sv. Havla v Kuřívodech, kdy byl restaurátor zvědav, co se na klenbě pod stávající gotickou výmalbou ukrývá a tu a tam, zcela nesystematicky, část odkryl.

Z pohledu materiálové podstaty historických graffiti je určující i geografická situace, neboť je zřejmé, že komplexní dochovaní stavby je pro výskyt graffiti zásadní. Nápis a kresba, nalezené např. ve středověkých kostelích v Anglii, jsou často vyryté do kamene, a proto je zde větší pravděpodobnost, že se dochovaly po staletí, než nápis vyrytý do omítky chudé na pojivo, která byla z důvodu vztlínající vlhkosti především ve spodních partiích staveb častěji obnovována. Je zřejmé, že i z této příčiny je badatelská základna pro výzkum spontánních nápisů a kreseb např. v Anglii, kde se pohledový kámen na sakrálních stavbách vizuálně uplatňoval víc, bohatší než na našem území. Materiálová diverzita nositele graffiti v sakrálním prostoru je velice různorodá. Graffiti zde nalézáme na všech popisovatelných plochách. Kromě povrchů jako jsou kámen, dřevo a omítky, se nápis a kresba vyskytují i na cihelném zdivu, kovu, sklu, keramice i papíru, nebo dokonce na lidských kostech. Každý materiál má také jiné nároky na konzervaci.

Pro graffiti rytá do **kamene** je signifikantní jejich trvanlivost oproti mnoha jiným materiálům, které rychleji podléhají zkáze. Zde je nutno podotknout, že i kámen za určitých podmínek snadno degraduje. Velmi záleží na jeho typu a na místě, kde je použit. U textu vyrytého v exteriéru do opuky nebo pískovce je mnohem větší riziko, že bude poškozen, než když je vyrytý např.

177 PEŠA – JENČ 2003, s. 141.

do mramoru. Z uvedeného vyplývá, že se lépe zachovají pracně vytvořené nápisy do tvrdého kamene, než snadněji vyryté texty do měkkých nerostů. Graffiti rytá do kamene, nacházejícího se v interiéru nebo alespoň na místě chráněném před atmosférickými vlivy, jsou méně vystavena degradaci v podobě zvětvování jejich nositele, než například ryté kresby na severní či jižní stěně fasády jakéhokoliv objektu. Zvláště degradované bývají exponované plochy severních stěn objektů, které jsou klimatickým vlivům vystaveny nejvíce. Poškození na kameni mohou být rozčleněna do pěti základních kategorií: trhliny a deformace, oddělování, ztráta hmoty a její projevy, krusty a biologické osídlení. Pro bližší specifikaci jednotlivých degradačních fenoménů zde nemáme prostor. Poznamenejme tedy alespoň, že každá z uvedených kategorií může způsobit nevratné změny a ztrátu rytých stop, nicméně originální materií je možno v mnoha případech restaurovat. O problému degradace kamenných prvků s nápisy a kresbami a nutnosti dokumentovat alespoň nejstarší nálezy hovoří v souvislosti s výzkumem graffiti na opukových kvádrících ve Svatojiřské bazilice v Praze Chotěboř, který zaznamenal zánik mnohých z nich z důvodu zvětvování a mechanického poškození jejich nositele.¹⁷⁸ Taková situace byla zaznamenána v roce 1985. Od té doby však mohlo dojít k dalším ztrátám těchto cenných rytin.

Dřevo, které bývá použito k obložení zábradlí kruchty, balkonu, nebo pro výrobu kostelních lavic je k rytí vhodným materiálem, neboť je měkčí než kámen a v dobrých podmínkách je relativně stabilní. Vzhledem k údržbě a restaurování povrchů však bývá broušeno a přetíráno, čímž dochází i k odstranění většiny nápisů. Nalézají-li se v kostele lavice bez jediného nápisu, zpravidla platí, že jsou nové nebo čerstvě přebroušené. Mnohá svědectví bývají také ukryta pod vrstvou fládru. Existence nápisů v tomto případě nebývá reflektována (pokud nejsou lavice historicky či umělecky cenné a není tedy nutno zachovat je v jejich celistvosti). Zde se opět dotýkáme problému etiky restaurování a nerespektování hodnoty stáří. Vrypy na povrchu dřeva však nejsou nutně problémem, který vede k dalšímu poškození objektu/ artefaktu, a proto není nutné jejich existenci jakkoliv potlačovat.

V neposlední řadě je třeba zmínit, že i přes veškerou snahu o zachování spontánních nápisů a kreseb na historických omítkách jsme často svědky jejich degradace pouze vlivem vnějších podmínek, kdy se prostory s restaurovanými omítkami stávají ryze utilitárními a slouží jako skladiště. Restaurované plochy jsou pak ničeny otěrem nejrůznějšími předměty a dochází k jejich rychlému úbytku. Tak tomu je například v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích, kde se v prostoru patra podvěží s výjimečně dochovaným souborem unikátních rudkových di-pinti nalézá sklad nepotřebných věcí, jehož kapacita je naplněna takřka do úrovně klenby, čímž dochází nejen k zakrytí významného studijního materiálu, ale i k jeho soustavnému ničení při přesunu zde uskladněných, často nefunkčních předmětů, nemajících daleko k odpadu. Cenné kresby ve špaletě prostějovského zámku jsou zas odírány stojany s kostýmy pro hudební předsta-

178 CHOTĚBOŘ 1985, s. 628.

vení. Historické omítky s graffiti tak mohou být s velkou péčí konzervovány i dokumentovány, ale i ony potřebují následný monitoring a preventivní péči.

Shrneme-li výše uvedené, je nezpochybnitelné, že životnost historických graffiti je zcela závislá na životnosti jejich nositele, kterou ovlivňuje několik základních faktorů, jimiž jsou materiálová podstata objektu, přístupnost objektu pro veřejnost, účel využití objektu a kulturní a geopolitický region.

Na závěr této kapitoly je třeba zmínit jeden podstatný fakt. Ne vždy je možné soubor nápisů zachovat, neboť jeho nositel je natolik degradován, že jej nelze restaurovat, a pokud ano, tak pouze s velkými ztrátami. I v tomto případě je však možné provést alespoň podrobnou dokumentaci nálezové situace, která může být později předlohou pro přepis spontánních textů. Jak však postupovat při nálezech obrazových svědectví? Specializovaná metodika pro záznam historických graffiti a sekundárních stop v historických objektech však dosud nebyla vytvořena a my se v této práci pokusíme nastínit její možnosti. Mimo jiné budeme také ověřovat metody, vztahující se k průzkumu tohoto fenoménu, zaznamenané v metodikách, zaměřených zejména na komplexní průzkum historických staveb.

1.9 Inspirační zdroje

Kde čerpali pisatelé a kreslíři zdroje inspirace pro zobrazované motivy a texty? Abychom odpověděli na tuto otázku, je třeba pokusit se nahlédnout do nitra autora a zamyslet se nad jeho vlastní intencí. Účel graffiti je často komunikativní povahy, sdělují myšlenku, vznikají z potřeby sebe prezentace, z náhlého hnutí mysli, někdy i z dlouhé chvíle, kdy pisatel na někoho nebo na něco čeká. Může se jednat i o automatickou kresbu, která jak známo uvolňuje. Pomáhá redukovat napětí, kterému můžeme být vystaveni například v průběhu telefonického hovoru. V takových situacích se spouští mechanismus spontánní kresby a po ukončení telefonátu před sebou máme na papíře změť linií a obrazců.

Motivací však jistě byla i příležitost ke kresbě samotné, radost z tvůrčího procesu i radost ze samotného psaní, jak dokládají některé až kaligraficky provedené nápisy.

Rozšiřování dekorativních a výtvarných motivů bylo dáno migrujícími řemeslníky, ale také oblíbenými vzorníky. Zmíňme *Reiner Musterbuch* z počátku 13. století, kde jsou mimo zvířata a rostlin vyobrazeny i rozličné ornamenty pletencového charakteru.

Inspirační zdroje měl pisatel všude okolo sebe. Ornamenty se již od nejstarších dob vyskytovaly na keramice, textilu, kovu i nábytku. V sakrálním prostoru byl pisatel obklopen díly nezřídka

umělecké povahy a zde je třeba poznamenat, že i umělecko-řemeslné produkty byly nositeli kvalitně provedených dekorů. Milieu budovy je zdrojem inspirace zejména pro obrazová graffiti. Obsah textů, jejichž předmětem jsou sentence, ať již biblické nebo antické, nalézal autor zejména v dobových tiscích a památnících, jejichž souvislost s graffiti se pokusíme nastínit v následujícím textu.

1.9.1 Alba amicorum v kontextu historických spontánních nápisů a kreseb

Zaměříme-li se po obsahové stránce na historické spontánní nápisy a kresby, jež nalézáme na stěnách profánních i sakrálních budov, nelze si nepovšimnout významné žánrové spojitosti fenoménu historických graffiti a štambuchů. Alba amicorum, štambuchy či památníky jsou typem novověkých rukopisů obvykle menšího formátu, jejichž rozkvět začal v polovině 16. století. Stejně jako v nedávné minulosti si do nich jejich majitelé nechávali od přátel a rodinných příslušníků zapisovat pamětní záznamy. Většinou se jednalo o biblické a antické citáty, sentence, gnómy nebo o jejich zkratky, přičemž text mohly doprovázet rozličné kresby, profesionální malby nebo erbovní znamení pisatele. Alba amicorum rovněž zprostředkovávají informace o tzv. kavalírských cestách, na nichž mladí muži šlechtického původu poznávali cizí země a navazovali přátelství i užitečné kontakty.

Podobně jako historická graffiti i raně novověké památníky představují kulturně historický pramen, jehož potenciál dosud nebyl plně využit. Studium štambuchů může přispět k rozšíření sumy poznatků v některých historických disciplínách, jakými jsou např. dějiny odívání, cestování, kultury. Čerpat z nich mohou i badatelé v oblasti muzikologie a literárních věd.

Památníky a jejich neoficiální protějšky, spontánní nápisy a kresby na stěnách, jsou projevem sílící tendence individuality renesančního člověka a sounáležitosti s určitou sociální skupinou. Potřeba zanechat po sobě svědectví se projevila i v denících a cestovatelských záznamech. Tyto projevy si však „*nečiní nárok na originalitu.*“¹⁷⁹

Nejprve se zmiňme o rozdílných povahách obou fenoménů, zachycených zejména v sakrálním prostoru. Alba amicorum nebyla na rozdíl od mnoha souborů historických graffiti anonymní. Obsah textů a kreseb v památnících byl přizpůsoben potřebám, vkusu a prestiži jejich majitele, který určuje výslednou podobu této oficiální nápisové látky.¹⁸⁰ Pisatel tak nemohl zcela spontánně provést kresbu ani napsat text, aniž by měl na zřeteli osobu vlastníka alba. Zapisovatelé do památníků jsou většinou osobami jedné sociální vrstvy. U sentencí, provedených na zdech, se také setkáváme v mnohem menší míře s podpisy.

179 BOČKOVÁ 2000, s. 137.

180 BOČKOVÁ 1999, s. 31.

Grafické symboly, zkratky a iniciály z památníku Tychona Brahe mladšího z roku 1603 jsou ukázkovým příkladem spojitosti obou fenoménů. Stejně jako v památníku by byl tento záznam relevantní i na jakékoliv stěně s výskytem spontánních nápisů.

Stěny zámků, paláců a hradů tvořily rozsáhlé plochy pro memoriální záznamy a jako takové byly bezesporu využívány. Hana Bočková poukazuje na fakt, že právě neoficiální nápisy na zdech se památníkovým zápisům přibližují nejvíce (ponecháme-li stranou oficiální epigrafickou produkci).¹⁸¹ Na tuto skutečnost upozornil již v roce 1907 Čeněk Zíbrt,¹⁸² který o fenoménu hovoří jako o módě. Přímo uvádí, že se nápisy v jídelnách, síních, na nástěnných malbách, dveřích a oknech shodují s hesly, uváděnými v památnících.

Precizně zpracovaným souborem graffiti památníkového typu je v našem prostředí zejména okružní chodba hradu Pernštejn, která mohla být v období raného novověku tolerovaným památníkem sui generis. Tomuto souboru byla věnována podstatná část sborníku Státního památkového Ústavu v Brně v roce 2000. Bočková zde zmiňuje tradici zkoumání štambuchů v německé odborné literatuře a nálezy na Pernštejně komparuje s materiálem uvedeným v práci *Die deutschen Stammbücher des XIV bis XIX Jahrhunderts* Roberta a Richarda Keilů.¹⁸³

Podíváme-li se na tematické okruhy památníků, ne náhodou nalezneme takřka identické texty, které se vyskytují na stěnách. Nejvíce zastoupeny bývají sentence s duchovním obsahem, jejichž znění se neliší. Texty bývají české, ale také latinské a německé.

Na stěnách zámku Opočno býval rozsáhlý soubor pravděpodobně zejména šlechtických dipinti z 16. století. Nápisy se však do dnešní doby zřejmě nedochovaly a před jejich odstraněním a zatřením byly opsány místním farářem. Z krátkých citátů je patrná obsahová příbuznost se zápisem v památnících. V sentencích se vyskytuje převaha profánních témat. August Sedláček přepisy textů uvádí v publikaci *Hrady, zámky a tvrze království Českého*.¹⁸⁴ Píše, že omítka uvnitř zámku, na kterou páni, přátelé a hosté v 16. století psali, byla „*krásná a lesklá*“.¹⁸⁵ Opočenský farář P. J. Roštapol nápisy našel, když se v červnu roku 1863 na zámku bílilo. Při té příležitosti byla oškrabána omítka na schodišti z prvního podlaží do druhého. Roštapol údajně větší část nápisů opsál. Některé z nich zde uvádíme (lomítkem jsou odděleny jednotlivé záznamy).

„Ustup obyčeje a dej místa pravdě. / Když jsi ve štěstí, pomni na neštěstí: neb v štěstí potřebuješ úzdy a v neštěstí potěšení 1585. / Na lidi zlé a domnění jich nedbáme, když při tom své dobré svědomí máme. / Omnia si perdar, tamen servavi honorem, (hunc si perdidideris), postea nullus erit. /

181 Ibid., s. 30.

182 ZÍBRT 1907.

183 BOČKOVÁ 2000, s. 120.

184 SEDLÁČEK 1883, s. 38.

185 Renesanční dipinti bývají provedena na jemnozrnné vápenné kletované omítce. Právě povrchová úprava kletováním jí dodává lesku a ušlechtilé podoby.

Vino a muzika obveseluje srdce lidská, ale nad to milejší jest zákon./ Kdo se slovy a ne srdcem dělá komu přítelem, sluší odbyti podobným fortelem. 1576/ Všem se v světě nezachovám, nechť se dobře neb zle chovám. Na vojně ne vždycky hojně, při dvoře dvorně, doma výborně./ Praví svatý Tomáš, aby (s) jedl doma, co máš.

Milostivý Jezu Kriste, smiluj se nad námi. / Pater Mens est, Veritas odium parit, Pán Bůh jest moudrey./ V nouzi přítele poznáš. / Co jest těžko přítele znáti! Muož se každý cizím neštěstím káti./ Pro Sion nebudu mlčeti, a pro Jeruzalem neuspokojím se. (Izaiáš 62)/ Kdo miluje nevěda, mohl by radči flákati nedvěda./ O fors fortuna cur non sis omnibus bona! Si essem omnibus bona, ergo non (vocer?) fortuna./ Verbum Dei manet. Nosce te ipsum. Das ist mein Reichthum. 1588 / Co jest družka voka přívětivého, když neumírní srdce upřímného?! Upřímnost jest čistá ctnost a ta zůstává ti na věčnost. A blaženť, kdo ji ztratí smrti vědouc, že jim ji již Bůh zase nenavrátí./ Eine Kaze und ein Maus, zween Han in einem Haus, ein junger Mann und ein aldes Weib die leben niemal ohne Streit.“

Následující nápis, rovněž zaznamenaný Roštapilem: „*Věc Bohem souzená člověka nemine, co komu má přijíti, to se mu dostane. 1583 – Sit Laus Deo.*“, má několik variant a v rozsáhlejších nápisových souborech je takřka vždy přítomen. Obdobný text uvádí i Zíbrt,¹⁸⁶ který jej cituje z památníku Mikuláše Talackého z Ještětic: „*Věc Bohem souzená člověka nemine, 1625.*“ Zíbrtova publikace má však své limity, které spočívají zejména v nepřesném citování pramenů a nahodilé skladbě textu. Rovněž Bočková¹⁸⁷ toto elementární sdělení s duchovním obsahem usebrání se do vůle Boží identifikovala mezi Pernštejnskými nápisy a uvádí zde i jeho varianty: „*Bohem souzená věc nemine, či Bohem věc souzená nemine.*“ Tento citát v rámci mnohých spontánních epigrafických korpusů nacházíme také pod zkratkou: *B.S.V.N.*

Vrátíme-li se k nedochovanému souboru v Opočnu, nacházíme v Sedláčkově textu dle jeho soudu i jeden „*příliš řízný*“ nápis: „*Kdo psal, ten..., kdo bude čísti, ten bude jísti.*“ Obdobný nápis, údajně nalezený na Pernštejně, zmiňuje i Skutil.¹⁸⁸ U kresby velkého zvířete, snad vlka, snad psa, je proveden nápis „*Kdo gest to howno vsral, geden, aby ge taky sežral.*“ Téma koprofagie reflektuje v *Lidových rčení* z roku 1911 také Flajšhans.¹⁸⁹ V roce 1913, v době vydání *Hradů, zámků a tvrzí království Českého*, byly nápisy na Opočně již údajně zcela zničeny z důvodu rekonstrukce interiérových omítek, které byly v kletované podobě příliš hladké pro nanesení malířské vrstvy.¹⁹⁰ Tyto opisy jsou rovněž zmíněny Liebschherrem¹⁹¹ v publikaci *Čechy* a explicitně na ně odkazuje

186 ZÍBRT 1907, s. 84.

187 BOČKOVÁ 2000, s. 122–123.

188 SKUTIL 1964, s. 106.

189 FLAJŠHANS 1911, s. 325, 326.

190 (...) „protože omítka na způsob mramoru po vnitřních stěnách celého zámku se vyhlazovala, by napotom nějakou barvou natřena byla.“ (SEDLÁČEK 1883, s. 38.)

191 ŠUBERT – BOROVSÝ 1900, s. 128.

i Zíbrt, který z nich část cituje ve své sbírce památníkových sentencí *Nápisy ze staročeských štambuchů a památníků až do doby probuzenské*.¹⁹²

Je s podivem, že příbuznost fenoménu štambuchů a epigrafických památek v hodovních síních šlechtických sídel opomíjejí novější texty, věnující se památníkové kultuře.¹⁹³ Kromě Bočkové a Zíbrta na spojitost obou jevů upozorňuje i Skutil v již zmíněném textu věnovaném perněšternskému graffiti.¹⁹⁴

Další českou sentenci identifikovala na nástěnných malbách v sálu tvrze Orlice v rámci umělecko-historického průzkumu Vladislava Říhová.¹⁹⁵ Text „*Dobrá rada užitek dává*.“ je doprovázen v nástěnné malbě méně obvyklým přípiskem „*manu propria*“ (vlastní rukou). „*Manu propria*“ odpovídají zkratky „*mp*“, „*mppa*“, „*mappria*“ či „*mpria*“. Zdůraznění, že text je psán vlastní rukou, však postrádá v případě spontánních nápisů smysl, neboť jen těžko můžeme pochybovat o vlastní přítomnosti pisatele v daném objektu. Dalším na jiném místě zde dokumentovaným rčením je „*Ridlich ist ehrlich*.“¹⁹⁶

Rozličné varianty památníkových zápisů uvádí na počátku dvacátého století také Vojtěch Černý.¹⁹⁷ Z jeho publikace je patrné, že se základní obsah sentencí po staletí příliš neměnil.

Marie Ryantová¹⁹⁸ spatřuje v památnících zajímavý pramen pro potřeby studia dějin mentalit, které se orientují na kolektivní postoje, zájem o myšlení obyčejných lidí stejně jako o myšlení formálně vzdělaných elit. Jedná se o nevyslovené a neměnné předpoklady vnímání a každodennost. Mentality patří k velmi pomalu se proměňujícím jevům, hovoříme o nich v rovině long duree francouzského historika Fernanda Braudela. Památníky měly po desítky let ustálenou koncepci, a proto skutečně mohou představovat sumu informací pro studium dějin mentalit. A představují-li takový materiál památníky, pak jej mohou jistě představovat i neoficiální nápisy a kresby na stěnách, neboť jejich nositeli jsou posvátné prostory, jejichž prostředí bylo po celá staletí neměnné, nebo zde docházelo pouze k drobným, krátkodobým odchylkám od statu quo. Proměna sakrálního prostoru je tedy velmi pozvolný strukturální proces, dosud probíhající.

192 ZÍBRT 1907, s. 8.

193 Srov.: HERTLOVÁ 1975; RYANTOVÁ 2007.

194 SKUTIL 1964, s. 106.

195 ŘÍHOVÁ 2011, s. 18.

196 Ibid., s. 18.

197 ČERNÝ 1903, s. 42.

198 RYANTOVÁ 2007, s. 10.

1.9.2 Inspirace motivy v nástěnných malbách

Jak již bylo uvedeno, je jedním ze základních zdrojů pro inspiraci, která vede k provedení spontánního nápisu či kresby, je bezesporu prostředí, které pisatele obklopuje. Pro člověka pozdního středověku a raného novověku byla pramenem poznání bezpochyby biblia pauperum, jejímž účelem bylo vysvětlit negramotnému obyvatelstvu obsahy duchovních textů. Jednalo se o didaktickou příručku sui generis, která neexistovala pouze v podobě knihy, kde obraz převažoval nad textem, ale známe ji rovněž z nástěnných maleb, kdy jsou některé dochované, především středověké cykly tvořeny pásy maleb v horizontálních řadách. S nadsázkou můžeme říci, že se jedná o komiksovou verzi bible, provedenou v nástěnné malířské technice.

Pro nevzdělaného venkovského člověka, ale často i pro příslušníka nižší vrstvy, žijícího v urbánním prostředí, představovaly nástěnné malby jeden z mála zdrojů vizuální kultury. Dalším pramenem mohly být knihy, pro běžného člověka však většinou nedostupné, neboť manuskript s bohatým obrazovým doprovodem byl cenným artefaktem. Bible chudých však bývala na pulpitu k nahlédnutí po celý rok. Z této možnosti těžila zejména negramotná část obyvatelstva, která skrze bibli chudých mohla pociťovat sounáležitost s bližními, kteří vládli psaným slovem.

Pisatelé tedy přepisovali a překreslovali zejména to, co měli nejvíce na očích. V interiéru hradu Bečova se nalézají motivy převzaté z nástěnných maleb, provedených v hradní kapli Navštívení Panny Marie. Graffiti v Bečově vznikala od poloviny 14. století po současnost. Hodnotný soubor písemných i kresebných svědectví, co se týče obsahu, množství i stáří se nalézá v severozápadní obytné místnosti, v okenním výklenku. Zde provedená kresba ženské vodní mytické bytosti s rozštěpeným rybím ocasem (někdy nazývané meluzína) je exemplárním příkladem přenášení vizuálních vjemů, čerpaných v hradní kapli prostřednictvím nástěnných maleb, do obytných prostor hradu. Na západní stěně lodi hradní kaple je vyobrazen sv. Kryšof, kráčející vodou, na levém rameni nesoucí malého Krista. Pravou rukou se opírá o strom, který používá jako hůl. V řece, kterou světec kráčí, spařujeme raka a vodní mytické bytosti v podobě ptáka s jinošskou lidskou hlavou a dívky s dvojitým rybím ocasem, Janem Roytem¹⁹⁹ nazývané sirénou. Právě tato kresba se tak nejspíše stala předobrazem pro graffiti provedené v okenním výklenku donjonu. Wasková²⁰⁰ tak na základě velmi podrobného studia bečovských spontánních kreseb, dle našeho mínění zcela adekvátně konstruuje hypotézu, kdy v malířské výzdobě kaple spatřuje konkrétní inspiraci pro spontánní nápisy a kresby, provedené v obytných prostorách hradu.

Spektakulární nápis, také snad reflektující obsah nástěnné malby, přestože zcela jiným způsobem, se vyskytuje v jedné z nástěnných maleb ve Smíškovské kapli, která vznikla na náklady

199 ROYT 2020, s. 15.

200 MALIVÁNKOVÁ WASKOVÁ 2016.



Obr. 15 Kutná Hora, chrám sv. Barbory, Smíškovská kaple. Nápisy vyryté do nástěnné malby z konce 15. století. Foto: Jaroslav J. Alt.

donátora Michala Smíška z Vrchovišť v chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře snad v poslední třetině 15. století. Ústředním motivem interiérového výjevu jsou tři postavy, představující komplikovanou interpretační a dosud ne zcela vyřešenou úlohu.²⁰¹ Za pulpitem na pravé straně výjevu je znázorněna osoba s dlouhými vlasy hledící do knihy. Uprostřed stojící muž s tmavou pokrývkou hlavy drží dřevěné ukazovátko. Zcela vlevo je namalován muž s dlouhými rusými vlasy zapalující svíčku upevněnou ve svícnu. Scénu doplňuje vestavěná skříň, v jejíž horní polici leží dvě knihy, a na pravé straně výjevu se nalézá vstupní otvor. V oblasti paže muže zapalujícího svíci, nad jeho hlavou, se nalézá fragment spontánního rudkového kurzivního textu, z něhož je čitelný pouze úryvek: [---] *fielme aby nezapalil*. Text může být odrazem děje, který spatřujeme v malbě. Mohlo by se jednat o přání, aby byl chrám ušetřen požáru? Jakákoliv interpretace je zde příliš odvážná. Těch několik slov však dokazuje hlubokou probíhající interakci mezi zobrazovaným a perceptorem tohoto vizuálního vjemu.

Další doklad přímé interakce graffiti s námětem v nástěnné malbě jsme zaznamenali v italském Tridentu, kde je na krajinomalbě v Palazzo delle Albere přikreslen žebřík.

Shrneme-li výše uvedené, pak mohla graffiti zastupovat psané slovo a komunikační kanál formou obrazového sdělení. Historická graffiti tak v ojedinělých případech mohou nést znaky obrazové vizuální kultury, která se do dnešní doby nedochovala. Na tento fakt poukazuje ve zcela odlišném kontextu řecký historik Angelos Chaniotis,²⁰² který při výzkumu v antickém městě

201 VLČKOVÁ 2009, s. 200.

202 CHANIOTIS 2018, s. 81.

Aphrodisias zaznamenal v mnohých spontánních kresbách odraz každodennosti. Zde zobrazené scény mají bezpochyby reflektovat aktuální situaci kreslíře. Chaniotis jako příklady uvádí nejen kresby gladiátorů, provazochodců, antických soch, ale také například i lázní. Tyto prvky vizuální kultury tvořily životní prostor obyvatel města Aphrodisias a logicky se tak staly náměty jejich neoficiálních sdělení.



Obr. 16 Itálie, Trident, Palazzo delle Albere. Graffiti s motivem žebříku, provedené na nástěnné malbě.

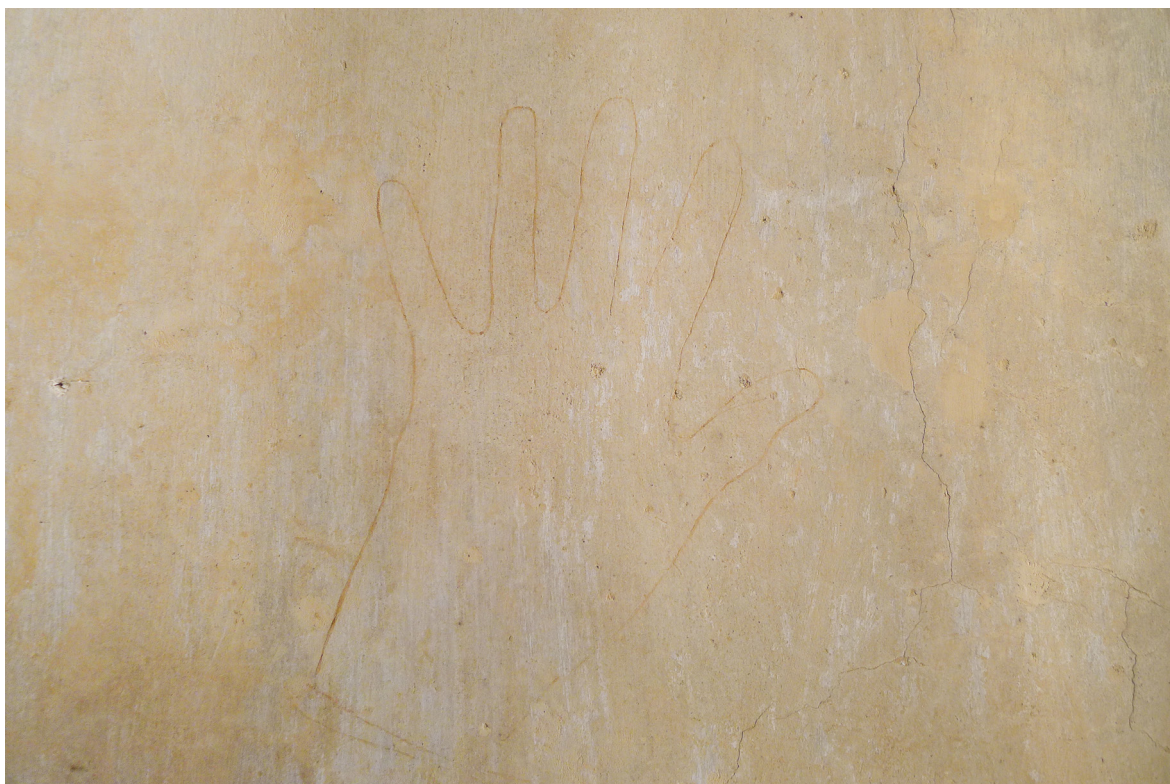
1.10 Graffiti v profánním prostoru

Ačkoliv se tato práce koncentruje zejména na spontánní nápisy v sakrálním prostoru, přesto zmíníme alespoň nejvýznamnější nám známé soubory nápisů a kreseb v profánním prostředí. Hovoříme zejména o zámcích a hradech s přidruženými hospodářskými budovami. Dále do tohoto okruhu patří veřejné budovy, jako například radnice, soudy a městské šatlavy, ale i hospodářské budovy v podobě sýpek a chlévů, a v neposlední řadě i nálezy ve volné přírodě, kde nalézáme epigrafické památky na skalách, stromech a zejména v rámci jeskynních systémů.

Rozsáhlý soubor cenných rudkových nápisů a kreseb, zahrnujících nejen antické sentence, ale i kresebné výjevy z oblasti každodennosti, se dochoval na stěnách hradu Pernštejna. Nejinak je tomu na zámku v Žirovnici, jehož stěny jsou pokryty rudkovými i rytými kresbami a nápisy, mimo jiné i v prostoru šatlavy, kde podle všeho mohli být věznění i účastníci stavovského

povstání. Kresby a písmo totiž prozrazují školený rukopis. Zámek v Pardubicích skýtá rovněž dostatek materiálu pro studium tohoto fenoménu nejen v obytných prostorách, ale i v podkroví, které je nositelem dosud nezmapovaného souboru rytých a vysekávaných kreseb a negativních reliéfů dobových tesařských nástrojů, ale i mnoha dalších kreseb a textů. Skica hradu s věžemi, na nichž hnízdí čápi, byla zaznamenána na zámku Kunštát. Motivem kresby olůvkem na hladké kletované omítce v okenní špaletě datované rokem 1530 je hradní architektura (snad dnešní zámek Kunštát), doprovázená textem se jménem. Obdobné náčrtky architektury nám v mnoha případech alespoň částečně pomohou odpovědět na některé otázky, které si klademe v souvislosti se stavební historií objektu.

Množství rytých i rudových kreseb a nápisů bylo dokumentováno na stěnách justičního sálu na zámku v Telči. Škála jejich motivů je velice pestrá a zahrnuje mimo jiné fantazijní kresby, apotropaické symboly, rozety, erbovní štítky, cechovní znamení, texty, zkratky sentencí, aj. Gró korpusu dle datací pochází ze 16. století. Součástí souboru jsou i filigránsky provedené ostrým předmětem vyryté obrysy rukou, které známe i z dalšího poměrně rozsáhlého souboru na zámku v Linhartovech, kde je, zde spíše lapidární, obrys ruky provedený rudkou. Výzkum kreseb rukou by mohl přinést zajímavé informace z antropologického hlediska. Za určitých okolností lze na základě tvarosloví ruky určit pohlaví pisatele. Tyto informace by významně obohatily náš výzkum, z něhož dosud vyplývá, že autoři graffiti byli spíše muži.



Obr. 17 Telč, zámek. Rytý obrys ruky, který je součástí rozsáhlého souboru graffiti v prostorách Justičního sálu. Foto: Jiří Bláha.

Kromě obrysu ruky nabízí linhartovský zámek opomíjený a velmi cenný materiál v podobě spontánních nápisů a kreseb na omítkách zřejmě ze 16. a 17. století.²⁰³ Na jedné ze stěn ve věži je dochována rozměrná uhlová kresba bludiště, v jejíž blízkosti jsou situovány dvě kresby deskových her – šachovnice a mlýnek. Dvakrát se zde objevuje takřka totožný nápis, z něhož lze přečíst: [---] **WERNER / ICH GENANO / [---] DER BURGWISE**²⁰⁴ / [---] **MEIN VATERLAND**, k totožnému textu je na jiném místě přidružena datace 1662. Omítky s nálezy jsou však degradované a nelze vyloučit brzkou ztrátu těchto hodnotných pramenů.



Obr. 18 Linhartovy, zámek, prostor věže. Rozsáhlé spontánní kresby s motivy pletence (nekonečné smyčky).

Unikátní soubor zůstal do dnešních dob zachován v pražském letohrádku Hvězda. Jeho význam spočívá mimo jiné ve vysoké historické hodnotě, neboť na tomto místě dokládá přítomnost Švédů za třicetileté války v 17. století. Autory byli zčásti vojáci, což je patrné i z motivů dochovaných kreseb (vojáci, bubeník apod.). Výjimečné jsou ale i velkoformátové kresby lidských postav v životní velikosti, srovnatelné s nálezy ze zámku v Holešově, jehož fascinující soubor známe pouze z fotografií, neboť kresby byly konzervovány restaurátory, dokumentovány a následně zakryty novou omítkou. V Holešově doložené figurální štětcové malby jsou nezvykle rozměrné, elegantní a v některých případech mají až umělecké kvality. Je zde několik časových vrstev, které

203 Posuzováno na základě znalosti místa, vizuálního průzkumu povrchu omítek a datace 1666 pod erbem.

204 Burkvíz s troskami hradu Luginslandu je místní část nedalekého Města Albrechtice.



Obr. 19 Holešov, zámek. Volná štětcová lazurní kresba v jednom ze sálů, v současnosti překrytá ochranným nátěrem. Foto: Miroslav a Magda Bodanští.

se vzájemně překrývají a tvoří tak pestrou koláž, složenou z textů (mj. latinských citátů), slov, kreseb a maleb, jejichž předmětem jsou lidé a zvířata.

Exemplární příklad graffiti na hospodářském objektu se zachoval nedaleko brtnického zámku na stěnách nedávno restaurované renesanční sýpky. Graffiti z 16. až 18. století provedené širokými tahy štětce červenou barvou zde dle mínění restaurátora mohli spíše než nevzdělaní sedláci,



Obr. 20 Praha, Letohrádek Hvězda, přízemí, sál Atlanta. Asi 17. století. Spontánní rudková figurální kresba v životní velikosti. Foto: Vojtěch Krajíček.

kteří neuměli latinsky, zanechat vojáci.²⁰⁵ Nemáme však nejmenší důvod domnívat se, že prostí vojáci latinu ovládali. V případě, že nějaký čas v sýpce skutečně pobývali, byli spíše autory malířských a kresebných výjevů. Graffiti v brtnické sýpce představují ucelený soubor z oblasti každodennosti malého města. Kromě velkoformátových maleb a malých kreseb se zde dochovaly hospodářské záznamy a rozličné nápisy včetně latinských. Vedle poměrně velkých figur jsou na stěnách nakresleny i architektonické objekty jako kostel, nebo stavení.

205 PISINGEROVÁ 2019.

Výjimečný soubor spontánních nápisů a kreseb jsme dokumentovali na zámku v Litomyšli,²⁰⁶ kde se velké množství graffiti nalézá v prostoru mezípatra, v podkroví a také na arkádách. Na těchto místech se graffiti koncentrují, doložitelné jsou v menší míře i v dalších zámeckých prostorách. U litomyšlského souboru se alespoň v krátkosti zastavíme, neboť může nabízet konotace s objekty zkoumanými v rámci naší kazuistické studie. Zámek stojí v těsném sousedství piaristické koleje a kostela Nalezení sv. Kříže. Jedna ze skříní, uložená v mezípatře zámku, souvisí s mobiliářem protějšího piaristického kostela, jak dokládají tužkou psaná jména na povrchu skříně, z nichž některá se shodují s nápisy na varhanní skříní piaristického chrámu.

Základní dispozice zámeckého mezípatra, které zřejmě v minulosti nemělo zcela ustálené využití, odpovídá běžné obytné sestavě vstupní síně, světnice a komory s toaletou a na základě archivních dokumentů jej lze datovat rokem 1801 ante quem, kdy je v přízemí uváděna „*postranní předsíň a dvě světnice podomků*“.²⁰⁷ Dalším zdrojem informací o funkci místností mezípatra jsou stopy jeho užívání (utilitární nápisy na stěnách ve formě výpočtů, jejich specifické poškození apod.), které dataci posunují zřejmě do 17. století. Graffiti jsou provedena nejčastěji rudkou, uhlím, tužkou, pastelkami a vizuálním průzkumem těžko identifikovatelnou, již značně degradovanou zelenou barvu zemitého tónu, která zčásti překrývá některé starší kresby. Tato barva v širokých rozmáchlých tazích štětce pokrývá rozsáhlé plochy stěn i okenní špaletu, kde je provedena datace 1797, a nad ní marginální kresba vepře se zatočenou oháňkou. Součástí štětcových maleb je i jednoduchý kříž s paprsky. Kromě dipinti jsme zde zaznamenali i ryté a kružítkové kresby. Graffiti v prostoru mezípatra můžeme rozdělit do několika rámců. Krátké texty se jménem a datací netřeba blíže specifikovat. Další rámeček tvoří záznamy utilitárního charakteru v podobě svislých čárek a výpočtů s poznámkami. Tato graffiti jsou dokladem využití prostor mezípatra k užitkovým účelům. Obvyklými zde znázorněnými motivy jsou duchovní i profánní symboly, včetně apotropaických kreseb, jakými může být rudkové vyobrazení „Šalamounova uzlu“ v okenní špaletě. Zde se však může jednat i o kresbu vzniklou zcela spontánně, kdy jejího



Obr. 21 Litomyšl, zámek, prostor podkroví. Rozměrná uhlová kresba fantazijních stvoření.

206 Problematiky fenoménu graffiti na litomyšlském zámku se dotýkáme v článku: BARTŮŇKOVÁ 2017. Tento článek byl také výchozím textem komentovaného oddílu, který byl pro potřeby disertace aktualizován.

207 Eliška Racková [online]. Message to: lucie.bartunkova@gmail.com. 11. prosince 2016 9:50 [cit. 2017-01-23]. Osobní komunikace.

autora vedla pouhá potřeba uvolnit se nějakou činností. Blíže se apotropaickým symbolům věnujeme v kap. 3.3.1.

Rudkou provedené jednoduché lineární kresby zvířat a lidských figur, zastoupené drobnými ptáčky, koněm nebo muži v dobovém oděvu s plundrovými kalhotami, tvoří v rámci tohoto souboru rovinu každodennosti. Jedním z nejpozoruhodnějších výjevů v prostoru mezipatra je kresba zvířete, kojícího pět klečících lidí. Zvíře snad představuje vepře s protáhlou hlavou, s malými trojúhelníkovými ušima a se špičatou tlamou. U každého z jeho pěti vyobrazených struků klečí člověk se zdviženými pažemi, sající mléko. Eliška Racková²⁰⁸ se domnívá, že se může jednat o hanlivý motiv tzv. *Judensau*, tedy židovské svině, který má velmi dlouhou tradici. Jedná se o projev antisemitismu, zobrazující Židy v obscénním kontaktu se sviní, jejíž mléko sají, nebo s ní obcují. Tento motiv byl velmi rozšířen zejména v sakrálních stavbách na území Německa, kde se *Judensau* vyskytovala v podobě chrličů.²⁰⁹ Předpokládáme, že zde zobrazená *Judensau* může pocházet patrně z konce devatenáctého až 1. poloviny 20. století, kdy se tento motiv v českém prostředí objevuje v antisemitské karikatuře.²¹⁰



Obr. 22 Litomyšl, zámek, prostor mezipatra. Kresba uhlem. Hanlivý motiv tzv. „Judensau“.

208 Ibid.

209 TYDLITÁTOVÁ 2012, s. 151–153.

210 V českojazyčné literatuře lze k tomuto motivu nalézt spíše stručné zmínky. Heslo *Judensau* reflektují některé publikace věnované antisemitismu. Srov.: FRANKL 2007; SOUKUPOVÁ 2000.

Další prostory s bohatou škálou spontánně motivovaných nápisů a kreseb na litomyšlském zámku se nalézají v podkroví. Pro zobrazení rozličných motivů byla využita opět škála různých rodů nástrojů a malířských materiálů. Rozsáhlé plochy štítových zdí a komínů zámeckých půdních prostor podněcují svou „prázdnotou“ k tvůrčí činnosti, a proto se setkáváme i s rozměrnými malbami a kresbami figur, často znázorňujících muže ve zbroji. V jednom případě se však jedná o ženu s čepcem, držící v rukou patrně nůžky, další z figur je pak zcela fantazijní, představující neforemné stvoření s velkým nosem, na němž stojí obdobný tvor, pouze v menším měřítku. Mnoho nápisů bylo provedeno řemeslníky, kteří v objektu v průběhu dvacátého století pracovali, zejména na opravách krovu a střechy. Některé z nápisů a kreseb mají vulgární až erotické vyznění. Nechybí samozřejmě podpisy řemeslníků s datacemi, z nichž jedna z nejmladších velkoformátových datací spadá do roku 1961, kdy se zde podepsali klempíři a pokrývači.

Jedna ze starších rudkových kreseb, podle typu použitého písma provedená snad nejpozději v polovině 19. století, jako jediná na rozlehlé, jinak nápisů prosté ploše stěny, znázorňuje rozměrný ciferník s číslicemi, do kterého je vepsaný kříž a v každé čtvrtině kruhu je nápis kurentem. Další rozsáhlý soubor renesančních rudkových nápisů v podobě podpisů s datacemi a krátkých textů se nalézá v prostoru zámeckých arkád. Dobře čitelný je text *In den Namen dess Herren*[---] s datací 1626. Tento text se v různých podobách opakuje a někdy je k němu přiřazen Kristův monogram IHS. Vybitené plochy zdí sloužily i jako místa pro architektonické náčrtky, zde zastoupené kresbou části sloupu. Litomyšlský soubor je tak významný i svou materiálovou pestrostí, kde jsou zastoupeny všechny základní metody a techniky, které byly pisateli spontánních nápisů a kreseb v minulosti nejčastěji využívány. Zde popsané nápisy a kresby tvoří pouze zlomek z celkového korpusu litomyšlského zámku, který dosud nebyl, stejně jako mnoho dalších souborů obdobného významu, komplexně zpracován.

Velmi neobvyklá kresba se nachází také na hradě Kněžves, kde se zdá, jako by zde na stěnu někdo nakreslil osobu jedoucí na mravenci.

V odborné literatuře byl již několikrát reflektován významný nález rytin v interiéru Malostranské mostecké věže v Praze, které byly profesionálně dokumentovány a posléze opatřeny ochrannou omítkovou vrstvou. Soubor, za jehož nejcennější součást jsou pokládány ryté kresby lidských tváří, erbů, zvířat a figur se zdviženými rukama, je vymezený polovinou třináctého století. Dragoun,²¹¹ který tento korpus analyzoval, hledá kód k in-



Obr. 23 Kněžves, tvrz. Rudková kresba bytosti (lidské?), která se veze na mravenci? Foto: Lucie Matějková.

211 DRAGOUN 1994.

terpretaci kreseb v historických pramenech a nachází jej v tzv. druhém pokračování Kosmovy kroniky, kde je popsána závěrečná fáze odboje mladého Přemysla proti Václavu I., při němž byla 6. srpna 1249 věž obsazena bez boje královskými ozbrojenci, když ji předchozího dne opustili bojovníci Přemyslovi. Dragoun pokládá za pravděpodobné, že tehdy ryté kresby ve věži vznikly. Domnívá se, že k nejvýznamnějším částem souboru patří sedmnáct vyrytých erbů, představujících zřejmě nejstarší českou erbovní galerii, přijmeme-li její datování do roku 1249.

Rozsáhlé spontánní epigrafické soubory byly nalezeny mimo jiné také na radnicích v Táboře, Uherském hradišti, Znojmě nebo v Prachaticích. Tyto objekty jsou však pouhým zlomkem z celkového výčtu profánních staveb s nálezy historických graffiti.

Z rurálního prostředí jsou významné nápisy v jeskyních Býčí skála v Moravské krasu a nápisy v jeskyni Na Špičáku v Jeseníkách (viz kap. 2.6).

Na závěr zmiňme také tradici skládání drobných i velkých kamenů do podoby textů a symbolů ve volné krajině starého vápencového lomu Horní Kamenárka u Štramberka.²¹²



Obr. 24 Horní Kamenárka, starý vápencový lom u Štramberka. Foto: František Krajíček.

212 HORUTOVÁ, 2010, s. 11–12.

2 Historické spontánně motivované nápisy a kresby v sakrálním prostoru

*„Sacred space that is mildly profaned,
grandiose space that is domesticated,
made tender...”²¹³*

Ve druhé části této práce se zaměříme nejen na nositele spontánních projevů v sakrálním prostoru, ale i na jejich pisatele.

Prostor sakrálních staveb slouží k bohoslužebným účelům, k setkávání věřících za účelem uctívání a chvály Boha. Nejběžnějšími typy křesťanských sakrálních staveb jsou kostely, kaple, katedrály, baziliky a kláštery. Tisíciletá historie užívání sakrálních staveb nám na základě průzkumu sekundárních stop umožňuje do jisté míry odhadnout, jakým způsobem bylo dané místo využíváno. Kromě křesťanských staveb je třeba zmínit i židovské sakrální stavby, tedy synagogy. Vzhledem k našim omezeným zkušenostem s tímto typem sakrální stavby jsme se je rozhodli z našeho výzkumu vyčlenit, ačkoliv jsme si plně vědomi jejich významu. Hebrejská graffiti se nachází například v synagoze v Dolních Kounicích, kde tvoří místy poměrně hluboký negativní reliéf. Spontánní židovské nápisy byly zaznamenány i v synagoze v Boskovicích.

Architekti, malíři, řemeslníci, poutníci, hudebníci, studenti, klérus i turisté zanechali na místech sloužících k duchovnímu rozjímání nesčetné množství stop, jejichž obsah je nesmírně rozmanitý. Náčrtky staveb se prolínají s podpisy a kupeckými značkami, přes muže ve zbroji je vyryto *Ukřižování* a pamětní zápis překrývá latinská modlitba a pentagram. Těžko zde hledat opakující se vzorce, neboť tato svědectví jsou vyjma obsahové stejnorodosti sentencí vždy originálem.

Pro farní obec znamenal ve středověku sakrální prostor mnohem více než jen pouhé místo pro uskutečnění náboženského rituálu. Chrám představoval symbol lokální hrdosti a jádro života celé farnosti. Celá farní komunita se zde sdružovala a pro mnohé mohla být nedělní návštěva kostela jedinou formou úniku před rutinou pracovních povinností a péče o rodinu. Zda tomu tak bylo i ve středověku nevíme, ale z konce 19. století máme již mnoho dokladů o skutečnosti, že nedělní návštěva kostela a s ní spojená vycházka byla s oblibou dodržována. Ženský pohled na nedělní návštěvy kostela zaznamenala Božena Metyšová²¹⁴ roku 1933: *„Naše mládí bývalo celkem jednotvárné a přece, když vracím se ve vzpomínkách do svého rodiště, zdá se mi, že bylo to mládí krásné a veselé. (...) Po celý týden těšivaly jsme se na neděli. Každou neděli chodívало se do Litomyšle*

213 SONTAG 2001, s. 97.

214 METYŠOVÁ 1933/34, s. 76–79.

*do kostela. V létě na osmou, v zimě na devátou mši. V létě byla radost dobrou hodinu cesty jít, za to v zimě, když bylo mnoho sněhu a mrzlo, zkusily jsme dost, ale jen to nejhorší počasí mohlo nás zdržet doma.*²¹⁵ Výše uvedené by však bylo plochým zobrazením minulosti. Otázka návštěvnosti duchovních prostor napříč všemi vrstvami středověké a raně novověké společnosti stále ještě není uzavřena. Například neděle měla být vždy dnem odpočinku. Byl tento úzus však dodržován? Nebyla praxe z hlediska povinnosti roboty jiná? Nemohla vrchnost robotování po poddaných požadovat i o svátcích, zvláště v době žní? Archeolog Champion spatřuje v graffiti zaniklý hlas středověkého člověka a ve svých textech zabývajících se nejen hmotnými nálezy ze středověkých kostelů jim také přisuzuje výsadní postavení.

Spontánní kresby a texty v případě rozsáhlých souborů vypovídají o každodennosti obyvatel více nežli umělecké skvosty provedené na zakázku a podávají tak poměrně plastický obraz tehdejší společnosti.

V závislosti na geografické poloze pozorujeme především v neoficiálních kresbách jistá specifika. Například ve středověkých anglických kostelích jsou to vyobrazení lodí (kostely v Norfolku). Naivní kresba pasáčka ovcí v kostele v Horním Maršově zase poukazuje k tamnímu způsobu obživy – zemědělství. Tento nepříliš překvapivý fakt dává nahlédnout do způsobu živobytí dané společnosti.

Podmínky vzniku graffiti v sakrálním prostoru závisí na několika faktorech, kterými jsou zejména materiálová podstata stavby, přístupnost místa nebo objektu, jeho význam a využití, genius loci a délka pobytu pisatele na místě.²¹⁶

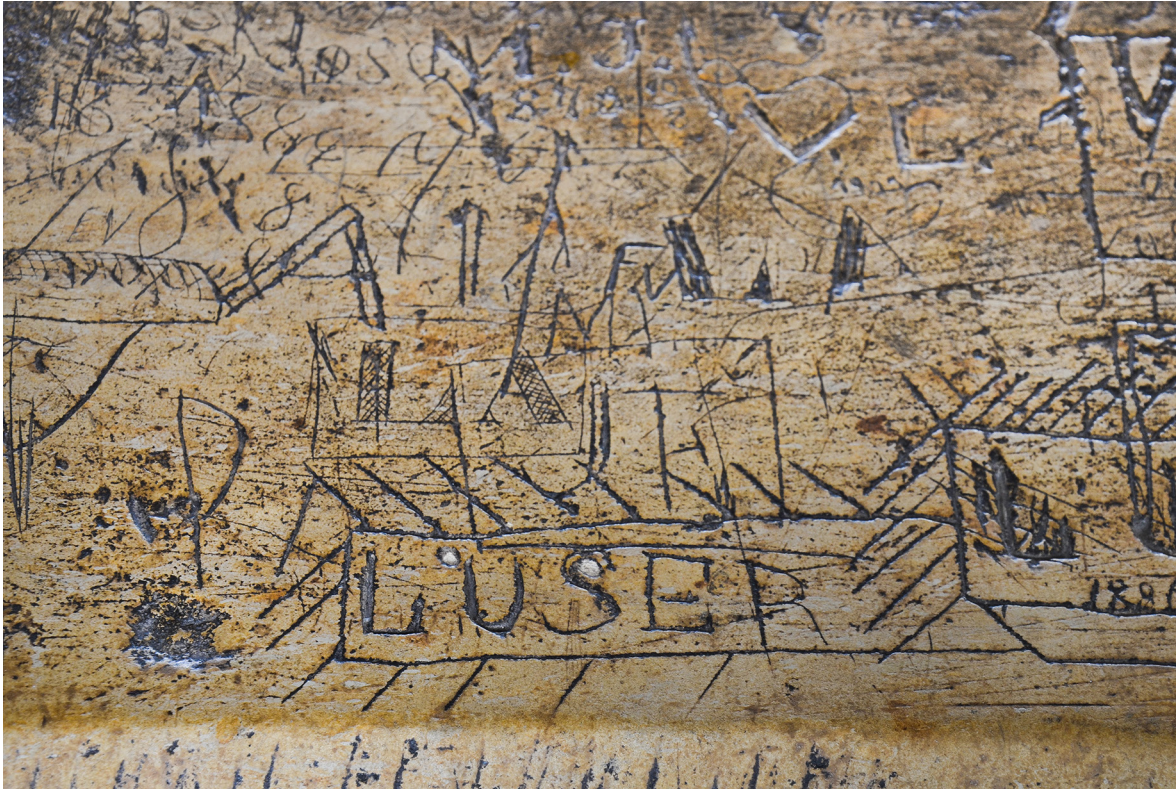
2.1 Distribuce graffiti v katolickém sakrálním prostoru

Některá specifická graffiti se koncentrují pouze v určité části prostoru, což nastoluje otázku, jaký může být vztah mezi graffiti a místem jejich vzniku. Proč se v určité lokalitě koncentruje větší počet graffiti? Proč tvoří graffiti někdy ucelené motivicky příbuzné celky? Proč právě v prostoru za hlavním oltářem bývá jejich koncentrace tak vysoká? Odpověď na tyto otázky by nám mohla pomoci doplnit poznatky o funkci sakrálního prostoru v jednotlivých historických obdobích.

Máme zde tedy problém koncentrace nápisů a kreseb na specifickém místě, ale také jejich umístění v rámci plochy stěny. U hustě popsaných povrchů jsme se setkali s označením „živé

215 Ibid., s. 76.

216 KRAACK – LINGENS 2001, s. 20.



Obr. 25 Polička, chrám sv. Jakuba, kamenná plocha zábradlí. Tzv. „busy graffiti surface“ – velké množství rytých nápisů a kreseb, které se prolínají.

graffiti povrchy“ („*busy graffiti surface*“).²¹⁷ Zmíněný přírůstek vyplývá ze skládání mnoha časových vrstev přes sebe. Nápisů a kresby se načítají a prolínají se rytá kresba s rudkou a s jinými psacími materiály, tedy graffiti s dipinti. Výsledný dojem pak skutečně působí „živě“. Vzniká tak plocha, jejíž čtení je velmi náročné a diferenciací jednotlivých souborů závisí na schopnosti badatele, rozlišit použité materiály a typ písma.

2.1.1 Faktor umístění graffiti v rámci stěny

O faktoru umístění graffiti nad úroveň stávající podlahy, ve které graffiti nacházíme, hovoříme také v souvislosti s dětskou kresbou (viz kap. 2.5.1). Ačkoliv se nápisy a kresby zpravidla koncentrují v úrovni výšky dospělého člověka střední postavy, lze je nalézt takřka kdekoli, neboť vznikaly i v průběhu nejrůznějších oprav a později restaurátorských prací. Přístupnost jednotlivých částí interiéru se měnila také v závislosti na jeho stavebně-technickém stavu. Na klenbě boční lodi kostela Nanebevzetí Panny Marie v Horním Maršově, jejíž vrchol leží ve výšce několika metrů se nachází nespočet nápisů a drobných rytých kreseb, které vznikaly v průběhu několika

217 WILLIAMS 2017, s. 150.

desítek let. Je tak zřejmé, že zde z nějakého důvodu stálo dlouhou dobu lešení nebo jeho alternativa, které návštěvníkům umožňovalo přístup a tím i možnost psát a rýt na jinak nedostupné místo na klenbě kostela. Tento fakt nastoluje otázku, co farníky a poutníky vedlo k tomu, aby svá jména zvětčili na klenbu i za cenu zřejmě nesnadného přístupu po lešení, nebo po žebříku. Zde je třeba připomenout víru v ochrannou nebo votivní moc některých symbolů. Ta by pak mohla vysvětlovat potřebu vyřít je na místo s omezenou přístupností. Svou roli také mohla hrát teritoriální povaha některých nápisů. Soubor neobvykle situovaných renesančních rudkových dipinti jsme zaznamenali i v presbytáři kostela sv. Víta v Jemnici. Graffiti se nacházejí na nyní zcela nedostupném místě, asi sedm metrů nad úrovní stávající podlahy v blízkosti zazděného okenního výklenku. Jejich umístění značí existenci do dnešní doby nedochovaného architektonického prvku, např. ambonu, skrze který bylo možno stěnu v minulosti v této výšce obsáhnout.

Jen málokteré soubory graffiti byly dokumentovány včetně výšky, ve které se nalézají. Jedním z nich jsou ryté kresby identifikované v chrámu sv. Jiří na Pražském Hradě, které se nacházejí v pásu, jehož spodní část začíná ve výšce 46 cm nad úrovní podlahy. Maximální dosažená hranice pásu je 194 cm nad úrovní podlahy.²¹⁸ Ojediněle se vyskytují soubory pokrývající takřka celou plochu místnosti. Jde především o uzavřené rozlohou nevelké prostory oratoří, krucht, věžních místností apod., které jsou někdy popsány i pokreslené včetně kleneb. Přesný záznam umístění nápisů a kreseb u kaple na Novém hradě u Jimlína provedl i Podroužek.²¹⁹ Jím dokumentovaný pamětní záznam začíná 120 cm nad úrovní podlahy. Velmi precizní a evidentně poučená kresba Ukřížování v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích začíná v úrovni asi 25 cm nad stávající podlahou. Vznik kresby byl bezpochyby podmíněn velmi obtížnou tělesnou polohou pisatele. Ještě se nabízí možnost, že úroveň podlahy byla v minulosti níž, a kresbu tak bylo možno provést za příznivějších podmínek. Fakt, že se v průběhu staletí v historických objektech mohla měnit úroveň podlahy vůči stěně, je třeba vzít vždy v úvahu.

2.1.2 Nositelé graffiti v sakrálním prostoru

Hlavními nositeli spontánních kreseb a nápisů v sakrálním prostoru jsou povrchy jednotlivých architektonických prvků chrámového prostoru. Kromě omítaných ploch tvoří nedílnou součástí každé stavby dřevěné konstrukční prvky, zejména v podobě krovu, dveří, zábradlí. Nápisů a kreseb se však nalézají i na mobiliáři, z něhož nejvíce popsány bývají dřevěné lavice, zadní strana retabula a méně pak ostatní mobiliář, např. kazatelny, skříně či užitkové nebo umělecké předměty.

218 CHOTĚBOŘ 1985, s. 628.

219 PODROUŽEK 2011.

Znalost míst, kde se graffiti v sakrálním prostoru vyskytují, spolu s výzkumem jejich četnosti v jednotlivých oblastech může přinést zajímavé informace o užívání sakrálního prostoru v různých historických obdobích. Na místech, která jsou v současnosti považována v katolické církevní stavbě za běžně nepřístupná, jako je prostor chóru a sakristie se často vyskytuje velké množství nápisů a kreseb starých stovky let.

Z výčtu lokalit a mobiliáře vynecháváme například ambon, kropenku a křtitelnici, na kterých jsme dosud žádné spontánní texty a kresby neobjevili, byť je samozřejmě z okruhu možných nositelů potenciálních epigrafických látek nevylučujeme. V následujícím textu se zastavíme u jednotlivých částí sakrálních staveb, kde jsme nápisy a kresby zaznamenali osobně nebo jejich existenci na konkrétním místě známe prostřednictvím literatury a archiválií. Kde je to možné, uvádíme i relevantní příklady z oblasti terénního výzkumu.

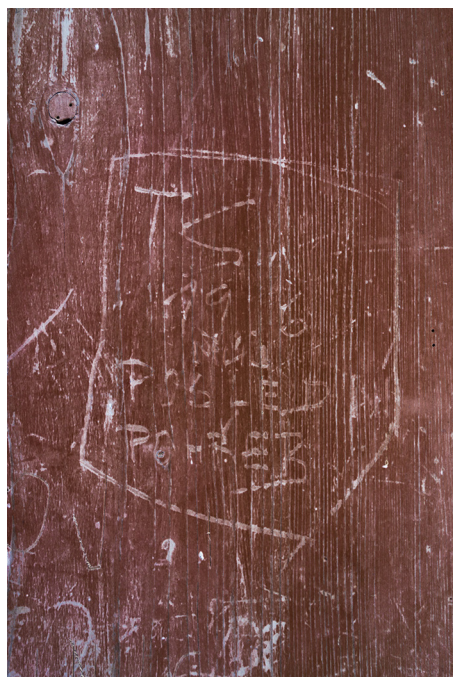
Ačkoliv prošla podoba křesťanského chrámu v průběhu staletí vývojem, stále si zachovává jisté specifické znaky. Chrámy, nejčastěji na půdorysu obdélníka nebo kříže jsou (umožní-li to architektonická situace) stavěny na vyvýšených místech, orientované na východ. Chrámový prostor bývá rozdělen na tři hlavní části, kterými jsou předsín, loď a presbytář.

Předsín (vestibulum), je místo situované před hlavní lodí, přičemž předsíní může být několik na každou světovou stranu jedna, vyjma závěru kostela. Přestože bychom právě zde očekávali vyšší koncentraci graffiti, zpravidla tomu tak nebývá. Na tomto místě je však třeba opět zdůraznit, že se jednalo o frekventované prostory a nízká koncentrace nápisů a kreseb může být způsobena i častými opravami stěn v soklových partiích. Také zde byl zřejmě kladen důraz na „čistotu“ vstupního prostoru, který byl poměrně přehledný a snadno se dal vybílit, soudě podle mocnosti barevných vrstev, která na dobře dostupném místě bývá silnější než v rozlehlé chrámové lodi. Předsíně sakrálních staveb, kde finální povrch tvoří samotné kamenné zdivo prezentované bez omítání, však bývá bohatě signovaný prostor. Zřejmě tomu mohlo tedy být i u omítaných předsíní, kde může být původní epigrafický a obrazový fond ukryt pod vrstvami nátěrů.

Lod', hlavní chrámový prostor, je určena pro shromažďování farníků. Rozměrné chrámy mají tři až pět lodí oddělených sloupy nebo pilíři. Právě pilíře a sloupy jsou často pokryty množstvím nápisů a kreseb. V jedné z našich nejvýznamnějších sakrálních staveb, v kostele sv. Jiří na Pražském Hradě, se ryté spontánní nápisy na kvádríkovém zdivu koncentrují zejména v severní boční lodi, přičemž se vyskytují i v blízkosti apsid obou bočních lodí.²²⁰ Ačkoliv bývají kamenné sloupy a pilíře staveb v našem prostředí opatřeny nátěry, někdy i sekundárními, lze v bočním nasvícení v těchto místech často pozorovat rytá graffiti, patrná i přes souvrství mladších povrchových úprav.

220 CHOTĚBOŘ 1985, s. 628.

Presbytář (presbyterium, kněžiště, chór), je místo vyhrazené pro kněží a pomocníky při liturgických obřadech. Od prostoru lodi je oddělen vítězným, triumfálním obloukem a často i chórovou přepážkou (letnerem), která může být mobilní a vyskytuje se v různých podobách, přičemž před tridentským koncilem mohla zakrývat pohled na oltář. Přepážka však prostor chóru hermeticky neuzavírala, jak je patrné z četných nápisů a kreseb na stěnách chóru a mobiliáři v tomto prostoru. V presbyteriu bývá umístěna chórová lavice kněží a mnichů. Sedes, pevně spjaté se stavbou, je sedadlo pro celebranta bohoslužby, jenž hledí směrem k věřícím. I na tomto mobiliáři umístěném doslova „na očích“ jsme filigránské nápisy identifikovali. Základem hlavního oltáře, jenž je bezesporu nejdůležitějším místem chrámu je oltářní stůl – menza. Kolem II. století se začínají stavět oltářní retabula, jež se v baroku často oddělují a stojí za mensou. V současnosti se liturgie navrácí zpět k raně křesťanskému stolu. Na oltáři, leckdy i v jeho těsné blízkosti, je umístěn svatostánek, tabernákl, který se začal používat v 16. století. V románském období a ve středověku se k uchovávání eucharistie používalo sanktuarium, uzavíratelný výklenek ve zdi na levé straně presbytáře, nebo pastoforium, samostatně stojící kamenná nebo kovová schránka ve tvaru věžičky nebo jiné stavby, umístěné v presbytáři. V presbytáři bývá koncentrace nápisů zpravidla vysoká, zejména pak v oblasti za oltářem, kde bývají nápisy pokryty celé stěny, ale v hojném množství i zadní strana retabula. Zatímco na stěnách je obsah nápisů velice různorodý, na retabulu nalézáme mimo spontánních nápisů ve velké míře i podpisy řemeslníků a restaurátorů, kteří se podíleli nějakým způsobem na opravě mobiliáře. Nemusí se však jednat pouze o záznamy související s restaurací hlavního oltáře. Nacházíme zde i zápisy týkající se výmalby



Obr. 26 Jemnice, hřbitovní kostel sv. Jakuba. Nápis na zadní straně retabula v presbytáři.

chrámového prostoru, které mohou mít vysokou vypovídací hodnotu zvláště v objektech, ke kterým se nedochovaly primární prameny. Na zadní straně oltáře v kostele Povýšení sv. Kříže v Knínicích se takových zápisů dochovalo hned několik. Tužkou jsou zde zaznamenány nejstarší dokumentované zásahy: **Maloval se kostel 1967 / Smrčka, Kubelka, Musil**. Pod tímto pamětním záznamem je situována krátká signatura s datací: **Roku 1836 / Karásek Jakub**. Písemný doklad o recentních restaurátorských krocích je zde proveden v podobě výrazných bílých štětcových nápisů v několika variantách dle jednotlivých projektů (restaurátorské zásahy z let 1994 a 1998–1999). Mimo zápisy o pracích v kostele jsme zde zaznamenali i návštěvnické graffiti následujícího znění: **Tento chrám navštívil / dne 24. září 1938 / Kebrdle Václav t. č. desátník / 1. října Eduard Eisner**.

Zadní strana oltáře mohla také sloužit pro sdělení týkající se procesu pohřbívání. Retabulum ve hřbitovním kostele sv. Jakuba v Jemnici nese následující záznamy: **ČF 8. dubna / FUNUS. M.T. + F.Š / FUNUS / 7. 4. 1971. TS / 19. 6 / MŮJ / POSLEDNÍ / POHŘEB.**

Prostor za oltářem bývá spíše stísněný a temný, tudíž pro psaní a kresbu nevhodný, skýtá však intimitu, která chybí v lodi. Presbytář je v současnosti obvykle přístupný pouze kléru a ministrantům. Příležitostný návštěvník kostela, poutník ani účastník bohoslužby na tato místa přístup obvykle nemá. Nabízí se tak otázka, nakolik byly jednotlivé části chrámů v minulosti dostupné, neboť kresby a nápisy za oltáři zcela jistě nejsou dílem pouze ministrantů. V presbytáři byl pisatel nejbližší Bohu, což může být podle některých badatelů/ badatelek jedním z vysvětlení vysoké koncentrace nápisů na stěnách právě v této oblasti.²²¹

Presbyterium ústí do **sakristie**, obvykle nevelké místnosti sloužící k uchovávání liturgických předmětů, mešních rouch, a rovněž pro přípravu duchovního a jeho pomocníků/ ministrantů na výkon bohoslužby. I zde se graffiti vyskytují, jak dokládají zahraniční i lokální nálezy. V raném novověku byl vstup na tato místa umožněn výjimečně i laikům, minimálně šlechtickým stavům, kteří se zde mohli podepisovat např. v rámci kavalírských nebo poutních cest. Zdá se, že se s veřejností na těchto místech počítalo. V sakristiích, kde se vyskytuje rozsáhlejší soubor nápisů, lze nepřímou odvodit i rozmístění mobiliáře dle popsaných nebo nedotčených ploch. Díky exaktnímu výzkumu vybraných souborů historických graffiti víme, že některé části mobiliáře nemusely být po celá staletí přemísťovány.²²²

Kazatelna, vyvýšené místo v kostele, odkud kněží v minulosti kázali, nejčastěji využívaná od 16. století bývá situována v interiéru na místech s dobrou akustikou, nejlépe na severní straně objektu. Výjimečně je umístěna i v exteriéru. Kazatelna má obvykle dekorativní výzdobu, v našem prostředí je jejím materiálem často polychromované a zlacené dřevo s vegetabilními nebo figurálními motivy, ale bývají i mramorové, nebo štukové. Ve druhé polovině 20. století se kazatelna v katolických kostelích přestala využívat a kněží začali kázat od ambonu. Recentní katolické kostely jsou již kazatelen prosty. Tato součást církevního objektu většinou, stejně jako oltářní architektura a varhany procházela úpravami.



Obr. 27 Jalubí, kazatelna z roku 1764 z dílny sochaře Ondřeje Schweigla. Foto: Vojtěch Krajíček.

221 Srov.: PLESCH 2002; KRAACK 1997.

222 DIETRICH 2018, s. 189.



Obr. 28 Jalubí, kostel sv. Jana Křtitele, kazatelna. Kresba klečícího anděla na vnitřní části jedné z dřevořezeb, tvořících plášť kazatelny. Kresba byla zdokumentována v průběhu restaurátorského zásahu.
Foto: Vojtěch Krajíček.

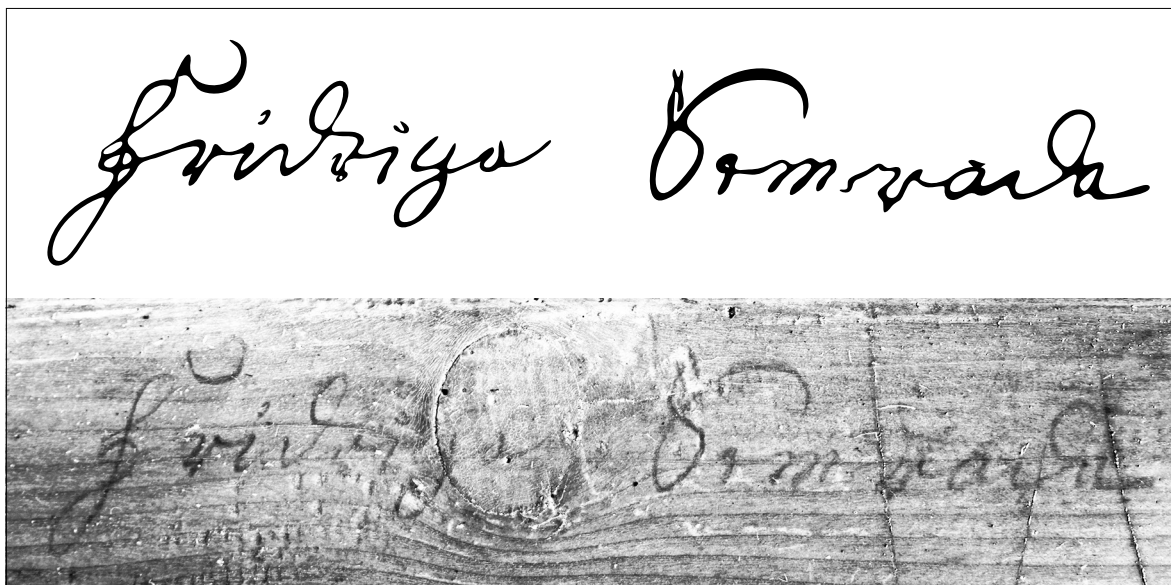
Dochované nápisy jsme zde tedy zaznamenali spíše výjimečně. Za všechny jmenujme tužkou psané seznamy se jmény ministrantů, identifikované ve vnitřním prostoru kazatelny v kostele sv. Petra a Pavla v Cizkrajově.

Kruchta, zpěvácká tribuna, kůr, se obvykle nachází naproti presbyteriu a je vyvýšena nad přízemí. Bývá propojena s emporami a oratoří, případně oratořemi a slouží jako prostor pro hudebníky. Obvykle zde nacházíme varhany a zejména plocha za nimi bývá výrazně pokryta graffiti, stejně jako dřevěné obložení balkonu (poprseň kruchty) i jeho zděná omítnutá plocha či samotná varhanní skříň, včetně jejího vnitřního prostoru, a dřevěné lavice, které na kruchtě zpravidla také bývají. O tom, jak frekventovaným místem kruchta bývala, dnes hovoří zejména její hustě popsané dřevěné části, neboť stěny zde bývaly z důvodu jejich snadné dostupnosti přetírány častěji než interiér.

Rozsáhlý soubor graffiti, které byly i přes nedávnou renovaci celého objektu zachovány, se nalézají v prostoru kruchty piaristického kostela Nalezení sv. Kříže v Litomyšli. Některé z nápisů jsou provedeny velmi precizně a nesou prvky dané umělecké epochy (např. secesní dekorativní motivy). Nejedná se pouze o podpisy řemeslníků, kteří zde pracovali, o čemž svědčí např. několik jmen s přidruženým nápisem „*sprostí nádeníci*“, ale podepisovali se zde i hudebníci nebo šlapači měchů. Tento korpus je natolik významný svým rozsahem, že jsme se jej rozhodli začlenit do kazuistické studie, jež je součástí této práce.

Další rozsáhlý spontánní epigrafický soubor na kruchtě byl zaznamenán v kostele Nalezení sv. Kříže v Trstěnici u Litomyše, kde se na varhanách nalézají fragment pamětního nápisu související s obsluhou hudebního instrumentu: [...] ***začal šlapat dne 1. 9. 1952 v 9,15 h ve zdejším Farním kostele / přestal, když byla zavedena elektrifikace / varhan.*** Záznam je pro nás zajímavý i ze stavebně-historického pohledu vzhledem k údajím o elektrifikaci, která je většinou spjata se zásahy, někdy poměrně drastickými, do materie stavby (není výjimkou, že svatí v cenných nástěnných malbách mívají vysekány právě tváře, kdy elektrikář, netuše o existenci maleb pod souvrstvím mladších nátěrů, provedl vedení elektrických kabelů na nejméně vhodném místě). V Trstěnici nalézáme také vzkazy kalkantů a další pamětní nápisy, včetně kresby figury.

Na varhany se na nějakém méně exponovaném místě často podepsal i jejich výrobce. Tak tomu bylo například v případě nástroje v kostele sv. Petra a Pavla při premonstrátském klášteře v Nové Říši, kde své jméno zvětšil varhanář Bedřich Semrád. Jeho podpis, nalézající se na spodní straně vzdušnice pod největší píšťalou, je součástí celého souvětí, které nelze za běžných okolností vyfotografovat, protože otvor, skrze který by bylo možno fotografovat, je velice malý



Obr. 29 Podpis varhanáře Bedřicha Semráda na instrumentu z kostela sv. Petra a Pavla v Nové Říši. Digitalizovaný podpis a originální signatura. Foto a digitalizace: Vojtěch Krajíček.

a souvětí je zakryté.²²³ Nicméně jméno varhanáře bylo roku 1983 při restaurování varhan přepsáno a podpis se podařilo vyfotografovat a v současné době také zdigitalizovat.²²⁴

Ač se zdají tyto nálezy marginální, pro dokumentaci historických nástrojů mají mimořádný význam. Touto cestou je možno ověřit autorství nástroje v momentě kdy jiné prameny mlčí. V případě novoříšských varhan byla díky tomuto nápisu zodpovězena i otázka rodiště varhanáře Bedřicha Semráda.²²⁵

Empora, tribuna, měnila v průběhu staletí svou podobu. Vždy se však jednalo o vyvýšený prostor propojený s kruchtou, na němž se účastnili bohoslužby zejména měšťané a šlechtici. V kostelech klášterního typu byl tento prostor vyhrazen řádovým členům (mnichům, jeptiškám). Prostor empory skýtá vzhledem k svému umístění příjemné soukromí a není tedy divu, že dřevěná zábradlí bývají pokryta velkým množstvím rytin. Odhalit je můžeme spíše v bočním nasvícení, neboť zábradlí bývala stejně jako ostatní mobiliář několikrát za svoji existenci přetřána. Rozsáhlé množství záznamů na ploše zábradlí empory jsme zachytili například v renesančním kostele Archanděla Michaela v Branné.

223 „Leta pane 1765 gest tento Werk udielan na swateho Petra a Pawla Apostolu ode mnie Fridriga Semrada rodicze Nowohrzisskeho a starsiho Towarisse Wencla Baumgartnera z Domazlic a Jirzika Swobodí druheho towarysse z Krasny Hori a Jana Gelinka z Lobkowicz.“

224 Vojtěch Krajíček [online]. Message to: lucie.bartunkova@gmail.com. 10. 7. 2020 [cit. 2020-07-10]. Osobní komunikace.

225 Za jeho rodiště bylo až do roku 1983 považováno město Sedlec, kde měl svoji vlastní varhanářskou dílnu a bydlel zde až do roku 1784, kdy zemřel.

Zejména v období baroka pak nabývá empora pro šlechtice, řeholníky nebo patryony podobu **oratoře**, tedy zcela soukromého prostoru, místnosti, oddělené od okolního prostředí, a tedy i od ostatních neurozených farníků obvykle oknem, otevřeným balkonem nebo arkýřem. Oratoř se zpravidla nachází nad sakristií nebo naproti ní a vždy má vlastní vchod. Stojí-li v blízkosti zámecké stavby, je s ní obvykle propojena chodbou, která zaručuje panstvu do objektu pohodlný, ničím nerušený přístup. Rovněž v oratoři, snad vzhledem k intimitě tohoto prostoru, nalzáme graffiti. Poměrně rozsáhlý soubor nápisů se nachází v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Horním Maršově. Tento nevelký prostor je rozměrným oknem se skleněnou výplní oddělen od presbytáře, a jeho severní stěna, v níž se nalzá vstup na oratoř, je popsána sentencemi, monogramy, datacemi a výpočty. Několik rytých kreseb pod vrstvami nátěrů jsme identifikovali také na oratoři propojující kostel svatého Petra a Pavla v Cizkrajově s přilehlou farou.

Spontánní rytá kresba se objevuje i na **skleněných okenních výplních**. Zde je nutno podotknout, že příklady, které uvádíme, se vyskytují v profánním prostředí a známe je takřka výhradně prostřednictvím zahraničních výzkumů. Jeden z nápisů, vyrytých do okenní tabulky v roce 1798, byl nalezen na německém zámku Ludwigsburg. Jednalo se o ironický komentář.²²⁶ O vyrývání nápisů pomocí prstenu s diamantem do okenních tabulek šlechtických sídel se zmiňuje také Fleming,²²⁷ podle které se jednalo o běžnou činnost. Cituje některá dobová raně novověká díla, kde byl tento fenomén zachycen. Takřka ikonickým projevem této metody se stal nápis provedený diamantovým prstenem na okenní tabulce domácího vězení královny Alžběty ve Woodstocku, citovaný v mnoha publikacích: „*Much suspected by me! Nothing proved can be.*“²²⁸ Zmínky o psaní na skleněné výplně nalzáme i v krásné literatuře. Daniel Defoe nechává v jedné z kapitol *Moll Flandersové* komunikovat hlavní aktéry skrze rytí briliantovým prstenem po okenních výplních.²²⁹ Z našeho prostředí víme o epigrafickém souboru na skleněných tabulkách na zámku ve Slatiňanech.²³⁰

Prostor pro autoprezentaci skýtala i **schodiště**. Jako jeden z dochovaných korpusů uvedme kresby a nápisy, kterými je pokryté kamenné dvojité schodiště v kostele sv. Mořice v Olomouci. Najdeme zde letopočet 1674, erbovní štítky, kresbu konvice i geometrická znamení.

Podkroví sakrální stavby bylo polem působnosti zejména řemeslníků a v některých měsících zde panoval čilý ruch, jehož ozvěnou zůstal bohatý fond spontánních projevů. Zejména v letních

226 SCHULZ 2003/2004, s. 10.

227 FLEMING 2009.

228 Cit. in: GORDON 2002, s. 375–397.

229 DEFOE 1983, s. 59.

230 Kateřina Šibravová [online]. Message to: lucie.bartunkova@gmail.com. 22. 8. 2020 [cit. 2020-08-22]. Osobní komunikace.



Obr. 30 Litomyšl, zámek. Prostor mezi-
patra. Otisk zvířecí tlapky
v cihelné podlaze, vzniklý ještě
před výpalem.

měsících zde probíhala hektická pracovní aktivita řemeslníků, neboť opravy krovu a střechy byly pro zachování a údržbu stavby zcela zásadní. V těchto prostorách se nápisy a kresby koncentrují a nalzáme zde jak utilitární nápisy, tak osobní a pamětní údaje. Podkroví skýtá rovněž rozsáhlé plochy, na které je možno bez obav rýt i psát, neboť nedochází k poškození materie uměleckých děl, ani k přílišnému riziku přistižení při činu. Kumuluje se zde také nálezy architektonických náčrtků a cvičení v geometrii, neboť rozsáhlé omítnuté plochy vnitřní strany štítů skýtají v některých případech takřka ideální podmínky pro rozvoj těchto dovedností. Výjimečný soubor pozdně gotických rytých kreseb v podkroví sa-

králního prostoru dokumentovala Ulrike Heckner.²³¹ V českém prostředí nalzáme mladší, ale velmi obdobnou analogii k nálezu v Německu v podkroví na zámku v Pardubicích.

Dřevěné trámové střešní konstrukce bývají nositeli nejen memoriálních nápisů a utilitárních značek tesařů, kteří pracovali na stavbě střešní konstrukce, ale jsou i podkladem pro rozmanitá graffiti, jejichž častými motivy jsou stavby, jejich části, texty, i např. filigránské rudkové drobnokresby, jejichž zástupcem může být ptáček identifikovaný v krovu věže kostela sv. Jakuba Většího ve Slavětíně.²³²

Ve zvonových patrech věží a přímo na zvonové stolici se zachovala rovněž mnohá graffiti zvoníků, kostelníků i běžných návštěvníků. Některé nápisy bývají vyryté do vnitřní stěny zvonu. Romedio Schmitz-Esser²³³ uvádí příklad historického graffiti na vnitřní straně zvonu v cisterciáckém kostele ve Stamsu. Roku 1560 se zde v období krize v životě kláštera podepsalo několik členů konventu. Evidentně se nejednalo o akt vandalismu, neboť mezi podepsanými byl i správce nedaleké fary a převor kláštera.

Graffiti nezůstala ušetřena ani **střešní krytina**, na níž se s rytými nápisy a kresbami také setkáváme. Popisování střešních tašek, zejména kostelů bylo zajímavou tradicí spojenou s koncem pracovního procesu, kdy bývala popsána poslední vyrobená taška pro konkrétní objekt. Záznamy na stavebním materiálu jsou doloženy i v sousedních zemích již od raného středověku. Stavebním popisovatelným materiálem rozumíme zejména cihly, tzv. půdovky (pálená podlahová cihla) a střešní krytinu.

231 HECKNER 2018.

232 BLÁHA – PANÁČEK 2004, s. 158.

233 SCHMITZ-ESSER 2018, s. 155.

Dosud nejstarší nám známá popsaná dokumentovaná taška v našem prostředí pochází z roku 1675 z kostela sv. Ignáce v Chomutově. V německých sbírkách v cisterciáckém klášteře Herrenalb se nalézají taška s hlavou Krista a letopočtem 1453.

Motivy jsou různorodé, světské i duchovní: lidské postavy, otisky končetin, zvířata, rostliny, symboly – pentagram, Ježíšův monogram, Panna Maria se sv. Janem, scéna z popraviště, hra mlýnek, věž, hostinec apod. Nejedná se zde však o graffiti coby výhradně spontánní projev, neboť nápisy a kresby byly prováděny ještě před vypálením. Ale už tehdy se graffiti obsahem a způsobem provedení blížily, a to zejména pro svou ochrannou funkci, která jim bývá přičítána a také pro spontánní provedení, jež je zjevné např. u bobrovky s obscénní rytou kresbou nahé ženy ze Šamonic z poloviny devatenáctého století. V kostele sv. Markéty v Břežanech byly nalezeny bobrovky s otisky *dětských* rukou.²³⁴ Nezřídka také v originální skladbě cihelných podlah nalézáme exempláře s otisky kočičích nebo psích tlapek. Je tedy evidentní, že i tyto spontánní, byť ne lidské stopy, byly v minulosti, stejně jako dnes, vnímány jako zvláštnost hodná prezentace.

Některé tašky z počátku dvacátého století nesou nápisy. Fröhlich uvádí bobrovku s následujícím nápisem: „*Bud' s Bohem na blahou Shledanou!!!! A Dobré jitro!*“²³⁵ Texty jsou provedeny na straně přístupné z půdy, aby je majitelé mohli přečíst. Stejně jako nápisy na stěnách i signované stavební materiály mohou být určitým vodítkem pro datace staveb nebo stavebních úprav objektu. Pálené tašky se zvláštním florálním motivem a iniciály z počátku devatenáctého století publikoval také Jiří Škabrada.²³⁶

2.1.3 Místa přístupná pouze ojedinele

V sakrálním prostoru nalézáme v průběhu průzkumů a restaurátorských prací nápisy a kresby, které mohly vzniknout pouze při zvláštních příležitostech, jakými byly opravy nejrůznějšího charakteru, úpravy a údržba interiéru a později restaurátorské práce. Jedná se o místa, která jsou běžně nedostupná a přístup k nim vyžaduje stavbu lešení, použití žebříku nebo štaflí. V běžně nedostupné okenní špaletě v kostele sv. Václava v Žamberku byl nalezen nápis tužkou: „*Přešel kostel kolem dokola po římsě.*“ Součástí textu je i jméno, které nebylo zcela čitelné, a proto jej zde neuvádíme. Je to malé svědectví o velké odvaze, neboť poměrně úzká římsa se nalézá ve výšce cca 18 metrů nad úrovní podlahy. Jistou psychickou oporou mohlo být pro člověka, který po římsě obešel kostel lešení, které mohlo, ale nemuselo být postaveno alespoň v části interiéru.

234 FRÖHLICH 2012, s. 464.

235 Ibid., s. 161.

236 ŠKABRADA 2007, s. 249.

Tyto nápisy a kresby byly původně určeny pouze osobám, kterým se na tato místa podaří vstoupit, jak již napovídá jejich umístění. Nápis nad římsou kostela sv. Vavřince v Jilemnici z roku 1997 uvádí neznámý pisatel aktuální ceny spotřebního zboží a potravin (automobil, chléb, pivo apod.) a text tak plní funkci informativní i pamětní. Spatřit jej bylo možno pouze z určitého místa z lešení, které zde bylo postaveno takřka dvacet let po provedení nápisu a pouze na krátkou dobu. Text byl tedy určen pouze osobám, které se nějakým způsobem podílejí na obnově a údržbě památek a mají přístup na lešení. Soubor nápisů na štukových vázách, které jsou součástí oltáře v piaristickém kostele Nalezení sv. Kříže v Litomyšli, rovněž patrně svědčí o odvaže některých návštěvníků a řemeslníků. Nápisy zde podrobněji popisujeme v kazuistické studii.

Připomeňme na tomto místě také kresbu mužského přirození zakomponovanou do imitace mramoru nad korunní římsou v kostele Haydnkirche v Eisenstadtu.

V nadcházejícím období budou mnohé z těchto marginálií, často vytvořené ve skrytu a bez úmyslu jejich prezentace, odhaleny, neboť stávající turbulentní vývoj fotodokumentace pomocí dronů umožní jejich precizní dokumentaci.

Místy s omezenou přístupností jsou také **krypty a kostnice**. Některé z těchto prostor jsou v současnosti prezentované, nicméně mnohé z nich jsou mimo jiné z bezpečnostních a hygienických důvodů uzavřeny. Na tomto místě je třeba zmínit, že zákaz pohřbívání do krypt byl vydán již roku 1784 v rámci josefinských dvorských dekretů, které znemožňovaly ukládání mrtvých v blízkosti lidských sídel obecně. Na konci osmnáctého století tak bylo mnoho krypt zazděno, a zabeďeno, později bývaly na krátkou dobu otevřeny z důvodu přestavby objektu, archeologického nebo stavebně-historického průzkumu apod. Přístup do těchto prostor bývá na některých místech tedy obtížný, někdy i zcela nemožný. Nápisy zde vznikaly zejména pamětní při příležitosti ukládání mrtvých, reorganizace krypty apod. Místa posledního odpočinku se však zároveň stávala přitažlivým prostorem pro dobrodružné povahy hledající povyražení v jednotvárnosti všedních dnů. Docházelo k dehonestaci pohřebního kultu a lidské ostatky v kryptách, hrobkách i kostnicích uložené nezřídka přišly k úhoně. Vzhledem ke slabému nebo žádnému osvětlení těchto prostor bylo při jejich návštěvě nutné počítat s náhradním světelným zdrojem, který mohl být využit např. v případě plamene svíčky i k psaní po zdi. Blíže o nápisech v kryptách hovoříme v následující kapitole v souvislosti s graffiti, identifikovanými na lebkách.

2.1.4 Spontánní stopy na movitých artefaktech v sakrálním prostoru

Mezi movité artefakty nepatří pouze mobiliář, ale i knihy, mince či nádoby. Existence spontánních přípisků v knihách je nepochybná a již jsme se jí na několika místech zabývali. Mince

a nádoby,²³⁷ které v profánním prostoru bývají sekundárně poznamenané nápisy, však v duchovním prostředí nenacházíme nebo pouze výjimečně.

Oltární retabulum, tedy oltární nástavec stojící na menze, může být složeno z mnoha zdobných prvků v podobě plastických sochařských děl nebo maleb. Již jsme o něm hovořili v souvislosti s oltářem. Nyní se zaměříme na demontovatelné nebo volně stojící prvky retabula. V piaristickém kostele Nalezení sv. Kříže v Litomyšli je jednou z takových částí štuková polychromovaná váza v barvě slonové kosti se zlacením, na které se nalézají podpisy s letopočty, počínající rokem 1814 až po rok 2012. Několik jmen je doplněno i profesí (pokryvač, sklenář), jak bývá zvykem i na zadní straně dřevěného retabula. Nápisům na váze zmíněného retabula se podrobněji věnujeme v kazuistické studii včetně epigrafického rozboru jednoho z textů.

V prostoru sakristie jsou obvykle popsány mobiliárem zejména **skříňe**, a to především jejich vnitřní plochy. Dominují zde jména a iniciály s letopočty. Podepisovali se zde nejčastěji ministranti v průběhu přípravy obřadu. Útroby skříňe pro ukládání ornátů v kostele sv. Linharta v Liděřovicích jsou popsány takřka kompletně. Nejen vnitřní strany dveří, ale i její boky a zadní část. Sdělení jsou takřka identická a o autorech nápisů kromě jména a data jejich přítomnosti prozrazují v některých případech i jejich funkci v rámci farnosti. Např. tedy víme, že zde v letech 1951–1959 působil kostelník Podařil z Lipolce. Skříň nese unikátní zdroj informací o osobách v kraji významně osídleném Němci. Prolínají se zde tak česká příjmení s německými a vše doplňují výjimečně i pamětní záznamy.

Významný nález nápisů z 15. a 16. století na mohutné gotické skříni sestavené přímo v objektu byl učiněn v roce 1950 v Týnském chrámu v Praze. Texty na vnitřní straně dveří byly údajně poničeny a seškrábány příčinnými uklízečkami, přesto bylo možno část z nich pomocí dostupné techniky vizualizovat. Obsah textů se vztahuje zejména ke zde ukládaným předmětům sloužícím k výkonu liturgie.²³⁸



Obr. 31 Liděřovice, kostel sv. Linharta. Skříň v sakristii, jejíž útroby jsou popsány jmény ministrantů a farníků.

237 Graffiti na keramice z laténského období, nalezené v Libušíně zmiňují VARADZIN – VENCLOVÁ 2006, s. 419.

238 PULEC 1963.



Obr. 32 Lidčovice, kostel sv. Linharta. Skříň v sakristii. Detailní snímek nápisů provedených tužkou.

Spontánní kresby byly identifikovány i na rubových stranách **dřevěných dekorativních prvků**. Profesionální skica olůvkem s námětem anděla klečícího na volutě, provedená na zadní straně dřevěného zdobného pásu kazatelny, byla nalezena v kostele sv. Jana Křtitele v Jalubí. Tato část výzdoby nikdy nebyla přístupná a je tak zřejmé, že se jedná s největší pravděpodobností o skicu autora figurálních řezeb na kazatelně Ondřeje Schweigla a musíme ji tedy řadit spíše mezi utilitární kresebné projevy, které zde možná pramení z nedostatku papíru, respektive ze zvyku skicovat na jakýkoliv právě dostupný materiál. Řezbář si byl vědom, že se jedná o nepohledovou část díla a jako takovou ji také používal.²³⁹ Kresba odráží existenci plastické figury anděla, sedícího na volutě kazatelny. Snad se tak mohlo jednat o jeden z návrhů pro finální plastiku.

Jména a různé sesazovací značky na zadních stranách řezeb jsou již zcela obvyklým fenoménem, srovnatelným s kamenickými značkami. I obtížně dostupné části plastické figurální výzdoby mohou být poznamenány iniciály a letopočty, ať se již jedná o kámen či o štuk. V kostele sv. Klimenta v Praze jsou takto popsány nepohledové strany soch na kůru.²⁴⁰

Graffiti se nevyhýbají ani **obrazům a deskovým malbám**, ať již z lícové nebo rubové strany. V kostele Nejsvětější Trojice v Sádce se nalézá desková malba, na jejíž zadní straně je vyobrazena,

239 Fotografie uloženy v osobním archivu Vojtěcha Krajička.

240 Fotografie uloženy v osobním archivu Jiřího Kaše.

včetně datace, kresba hořícího kostela doprovázená pamětním textem vztahujícím se k požáru. Na Svatém kopečku u Olomouce v prostoru tzv. Schodiště svatých je umístěna olejomalba s graffiti na lícové straně. Zajímavý je také nálezy technické kresby na zadní straně reliéfu *Vyvýšení hada na poušti* z kostela sv. Filipa a Jakuba v Janově (podrobněji viz kap. 3.5.1).

Spontánní nápisy a kresby v knihách

Nápisy na antifonářích, graduálech, žaltářích a misálech zmiňuje již v 15. století ulmský dominikánský mnich Felix Fabri, jenž o nich podal zprávu plnou rozhořčení ve svém *Evagatoriu* (viz kap. 1.4). Fabri vypráví o muži, který při sobě v brašně vždy nosil rudku a své jméno zanechával na všech stěnách, vylezl na každou bránu, a dokonce i na oltář. Do liturgických knih psal na prázdné okraje jako by byl sám jejich autorem, ačkoliv byl naprostým laikem bez znalosti latiny.

Z našeho prostředí můžeme uvést příklad z broumovské klášterní knihovny, kdy se v jednom ze svazků s duchovním obsahem na předsádce knihy nacházela karikaturní kresba zadní strany těla nahého muže.²⁴¹ Obdobné nálezy však nejsou při restaurování archiválií ničím neobvyklým. Za svého druhu graffiti můžeme nejspíše považovat i některé marginálie v manuskriptech, neboť stojí na okraji, mimo oficiální text. Přípisky také často nemají souvislost s autorským textem.

Dřevěné lavice

Modlitební lavice nesou letité stopy užívání a na jejich povrchu bývá znát, jak dlouhou chvíli někdy farníci v jejich stísněných prostorách zažívali. Popsané zde bývají nejenom vrchní desky, ale veškerá možná plocha v dosahu pisatele, včetně odkládací přihrádky a sedáků. Snad každá kostelní lavice nese nějaké nápisy, neprošla-li renovací, která stopy užívání nerespektovala. V periodiku *Ohlasy od Nežárky* nalzáme zmínku o nápisích na lavicích v kostele sv. Jakuba v Pračaticích, jejichž obsahem je německy psaná sentence: „*Die Lib ist gen Himmel gepflogen/ Die Gerechtigkeit über Meer gezogen.*“²⁴²

O nápisích vyrytých do dřevěných lipových chórových lavic v kostele sv. Jakuba v Kutné Hoře podává zprávu Jiří Roháček. Soubor obsahuje především jména a datace z počátku 16. a 17. století. Mobilář samotný je ještě starší (asi 80. léta 15. století).²⁴³

241 V průběhu stavebních prací roku 2013 a 2014 v broumovském klášteře byl svazek použit jako podložka při stavbě lešení, posléze byl položen v knihovně na podestě a další její osud je nejasný. Kniha nebyla fotograficky dokumentována a spontánní graffiti na její předsádce zůstává uloženo zřejmě pouze v paměti autorky této práce.

242 FRANTA 1881, s. 276.

243 ROHÁČEK 1996, s. 108.

Lidské lebky

Zcela zvláštní kategorií nápisových látek v duchovním prostoru jsou jistě lidské lebky. Doklad o existenci popsaných lebek v mělnické kostnici pod presbytářem kostela sv. Petra a Pavla podal Jindřich Matiegka,²⁴⁴ který tento antropologický materiál na počátku dvacátého století studoval. Jeho zpráva je pro nás přínosná v mnoha ohledech, neboť je dokladem pestré škály projevů spontánních nápisů v jinak obtížně dostupném prostoru krypt. Z obrovského množství lebek byly skládány kompozice tvořící nápisy s duchovní tematikou. Lidé psali na stěny krypty a také na samotné lebky. Prostor pod presbytářem byl po zrušení kostnic roku 1838 zazděn. Vlevo u vchodu se na pilíř podepsal muž, který kryptu zazdíval, a na pilíř vpravo další osoby, které si ji krátce před uzavřením ze zájmu prohlédli. Byli jimi *kapelník, zvoník, děkan, měšťanosta* a další osoby bez udání vztahu k místu,²⁴⁵ které se stalo přístupné opět v letech 1891–92. Přesný den znovuo-tevření známe opět díky pamětnímu nápisu na pilíři vlevo od vchodu.²⁴⁶ Skládáním vybělených



Obr. 33 Rakousko, Hallstatt. Malované lebky v kostnici ve hřbitovní kapli Archanděla Michaela.

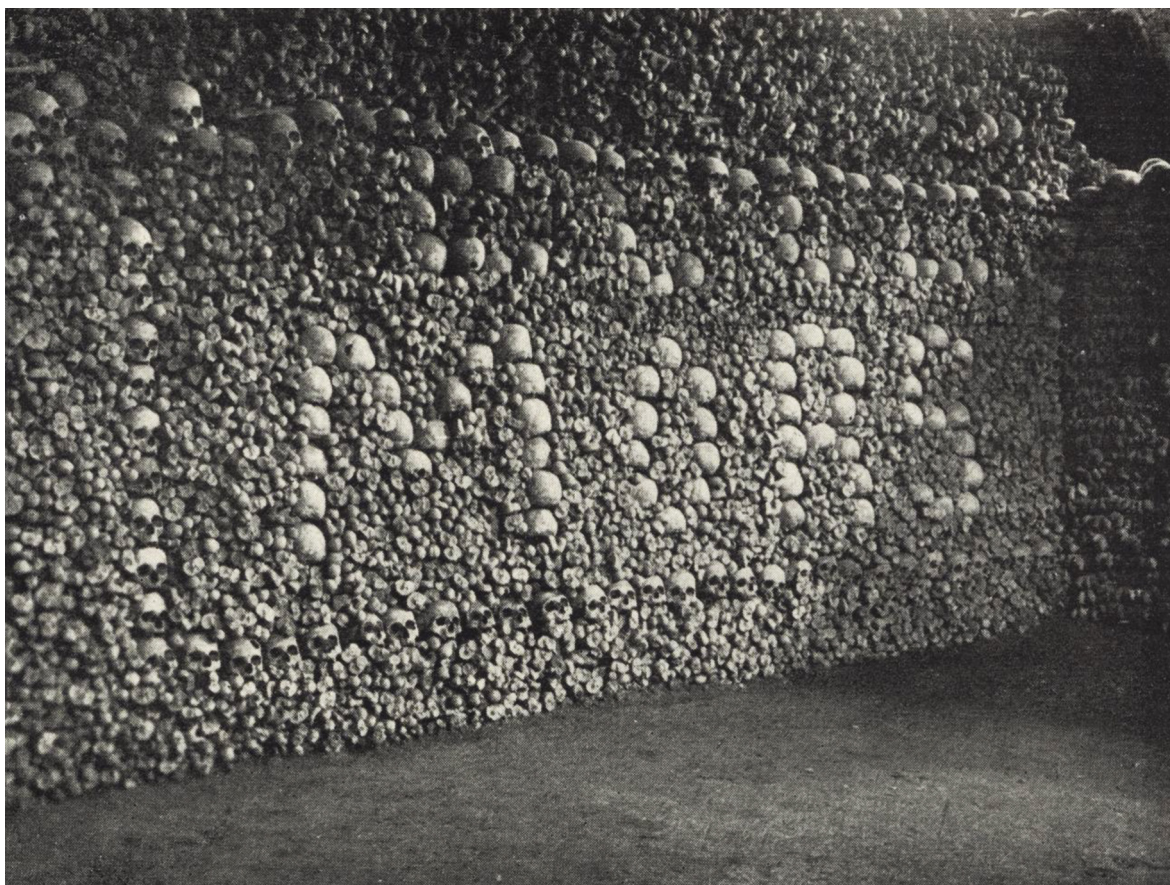
244 Univerzitní profesor a zakladatel oboru fyzické antropologie v Čechách a rektor Univerzity Kalovy. Jeho nejvýznamnějším žákem byl Emanuel Vlček.

245 MATIEGKA 1936, s. 80.

246 Ibid.

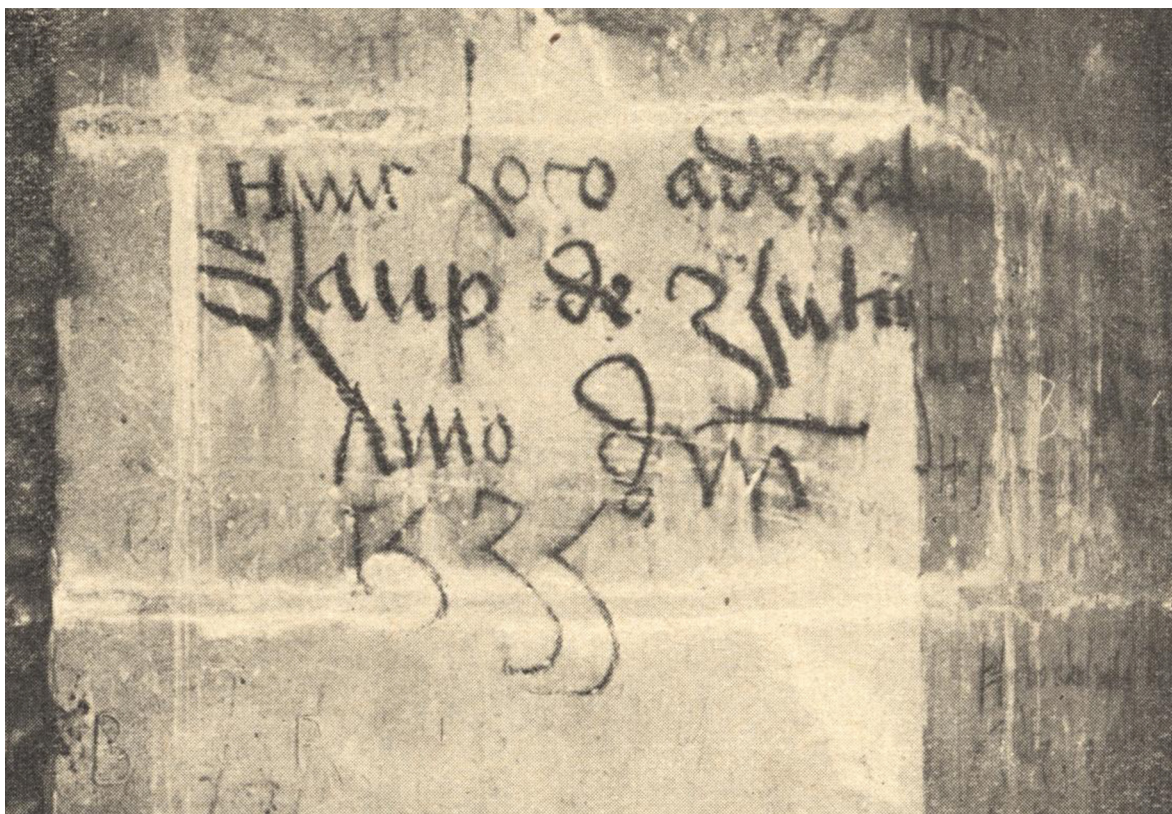
lebek byl vytvořen symbol kotvy a započato srdce. S patrně nedokončeným křížem by se jednalo o tři křesťanské ctnosti víra, naděje a láska.²⁴⁷

V rámci této makabrální „mozaiky“ byl dokumentován i nápis *Ecce Mors*, rovněž vytvořený složitou skladbou lebek. Při úklidu krypty byly odhaleny pilíře, a tím byla odkryta i dvě jména s datacemi z počátku 17. století na nich vyrytá. Rudkou je na pilíři proveden nápis „*Huic loco aderat Slaup de Žluticz Anno dom. 1535*“, opakující se v kryptě i na jiném místě. I mnoho dalších písemných záznamů dokládá existenci krypty již v první polovině 16. století. Zdejší kostnice se dle epigrafického materiálu těšila oblibě po celá staletí a byla navštěvována i občany z jiných krajů. Pro nás nejkurióznějším nálezem však zůstávají rudkové nápisy na lebkách, z nichž jedna byla údajně uschována v pražském antropologickém ústavu. Nápis zní „*Huic loco aderat Vitus Egenus A.D. 1585*.“ Další lebka, uložená v mělnickém muzeu, nese latinskou sentenci „*Hic fugit ille – qui non timet mille*.“ Malby na lebkách jsou známým fenoménem. Turistickou atrakcí se staly lebky

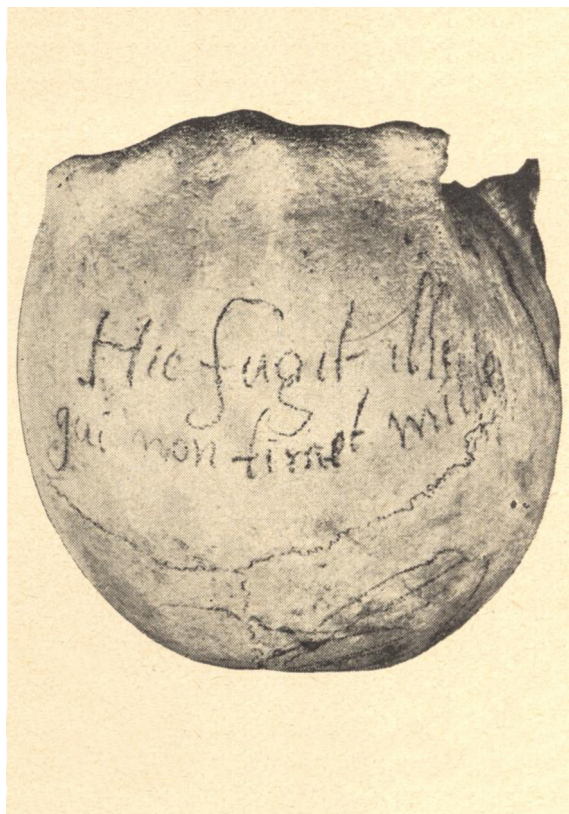
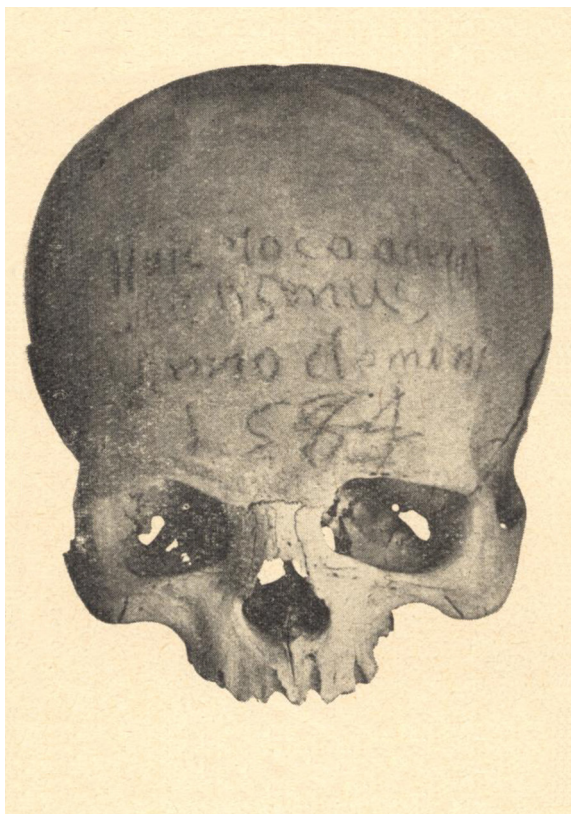


Obr. 34 Mělník, kostnice pod presbytářem kostela sv. Petra a Pavla. Nápis MORS vyskládaný z lebek. Reprofoto z periodika: MATIEGKA 1936, s. 81.

247 MATIEGKA 1936, s. 81.



Obr. 35 Mělník, kostnice pod presbytářem kostela sv. Petra a Pavla. Spontánní nápisy v prostoru krypty.
 Reprofoto z periodika: MATIEGKA 1936, s. 84.



Obr. 36 Mělník, kostnice pod presbytářem kostela sv. Petra a Pavla. Spontánní nápisy v prostoru krypty.
 Reprofoto z periodika: MATIEGKA 1936, s. 85.

v Hallstattu, bohatě dekorované květinovými věnci, vavříny a kříži. V našem prostředí se takové lebky s malbou vavřínových listů, doplněné o symbol T, nalézají v kostele Panny Marie ve Křtinách.²⁴⁸ Zde je však nutno rozlišit dvojí povahu zobrazovaného. Ve Křtinách a v Hallstattu se jedná o *malby* provedené nejspíše na přání pozůstalých. Nepředpokládáme, že tyto malby byly spontánním aktem, který je však zcela nepopíratelný v případě lebek z krypty v Mělníku. Text Matiegka není významný pouze obsahem, který reflektuje jinak opomíjené nápisové památky, ale i fotografickou přílohou s vyobrazením všech typů graffiti (skládáním lebek, psaním a rytím na stěny a psaním na lebky²⁴⁹).

2.1.5 Exteriér stavby

V rámci sakrální stavby nelze vynechat její exteriér, který býval jistě také ve velké míře nositelem graffiti. V našem prostředí se však s graffiti na fasádách setkáváme pouze výjimečně. Hlavním důvodem je jednoznačně vliv okolního prostředí, zvláště v současnosti. Fasády, jak známo, zejména jejich soklové partie, degradují v rámci stavby velmi rychle. S nimi odcházejí i jakékoliv další stopy včetně historických nátěrů, původní výzdoby a samozřejmě i graffiti. V českých zemích byla obvyklá úprava fasády omítáním. Takový povrch je pak na rozdíl od kamene a cihel mnohem méně odolný atmosférickým vlivům. V některých sousedních zemích však zůstala graffiti na fasádách zachována. Za všechny jmenujme alespoň kostel v italském Bolsanu, kde se na kamenné fasádě a její malířské výzdobě dochovala dipinti i graffiti. Ačkoliv jsou zde rudková dipinti obtížně čitelná, je podivuhodné, že vůbec přetrvala. V nástěnné malbě, která tvoří výzdobu části této kamenné fasády, rozeznáváme rudkovou skicu kostela s letopočtem. Graffiti vyrytá do kamene se zde dochovala v dobrém stavu po několik staletí, minimálně však od 17. století.

Rovněž na Slovensku, v kostele sv. Štěpána krále v Bernolákově, jsme na kamenné fasádě zaznamenali ryté a vysekávané nápisy a symboly, které jsou na neomítnuté části zdiva nyní prezentovány. V případě symbolů s růžicemi se však může jednat o sekundárně použitý kamenný prvek a nemusí se tedy jednat o spontánně vytvořené znaky.

Součástí exteriéru sakrálních staveb jsou dále dobře dostupné *portály*, většinou kamenné, na kterých historické nápisy, zejména datace a podpisy, přetrvaly po celá staletí. Příkladem může být portál Nejsvětější Trojice a Narození Panny Marie v Roudnici nad Labem, kde se jsou rudková graffiti integrována do struktury pískovce.²⁵⁰ V Litomyšli můžeme spatřit nápisy ryté do kamene na renesančním portálu (kolem roku 1605) děkanského kostela Povýšení sv. Kříže.

248 KRÁLÍKOVÁ 2017, s. 144.

249 Současný stav a uložení popsaných lebek se nám nepodařilo ověřit.

250 ADAMEC 2012, s. 518.

Mimo sakrální stavbu samotnou nalézáme graffiti i na souvisejících objektech. Na krytém schodišti, vedoucím na Křížový vrch v Moravské Třebové, se nacházela četná graffiti. „Schody mrtvých“, postavené roku 1575 Janem z Boskovic tvoří hlavní přístupovou cestu ke hřbitovu na Křížovém vrchu a hřbitovnímu kostelu Nalezení sv. Kříže. Schodiště bylo roku 1998 poškozeno požárem, a proto byl proveden rozšířený restaurátorský průzkum a následné transferování nápisů ze staticky destruované části zdi. Graffiti jsou provedena na vápenných nátěrech z různých časových období. Signatury, vřočení, kresby, souvislejší texty v němčině a latině jsou podány červenohnědými nebo cihlově červenými rudkami, méně často přírodním uhlím.

2.2 Materiály, techniky a layout

2.2.1 Problém materiálové diverzity nositele nápisu či kresby

Poměrně tvrdý povrch většiny nerostů a také tvrdých druhů dřevin nutí pisatele užívat zjednodušených tahů písma a kresbu ve velké míře stylizovat. Tento technologický aspekt komplikuje následnou identifikaci některých nápisů a kreseb, jejichž finesy se ztrácí vlivem přirozeně vzniklých nepřesností v průběhu rytí do tvrdého materiálu, který zároveň pisatele zároveň nutí vyvíjet na daný nástroj poměrně velký tlak. Stejný problém může nastat i v případě dipinti, kdy velmi členitá morfologie povrchu zkresluje tahy štětce i jiných psacích materiálů, nejčastěji měkké rudky.

2.2.2 Techniky

Graffito bývá zhotoveno rytím ostrým předmětem, kterým může být např. kámen, kousek skla, hřebík, psací rydlo (železné pisátko, stylus),²⁵¹ nůž, kružidlo, odpichovátko, nůžky, diamant, klíč – jednoduše jakýkoliv jiný ostrý předmět. Jedná se o techniku odebírání, kdy s prorytím dochází i ke ztrátě originální materie nositele nápisu, byť často v minimální míře. V případě, že je nositelem cenná nástěnná malba nebo plastické umělecké dílo, může dojít k jejich nevratnému poškození.

251 Železné pisátko, tvarem podobné delšímu hřebíku se zploštělou hlavou, je na našem území doloženo od devátého století na území Velké Moravy. Srov. BRYCH 2003, s. 114. Obdobná pisátka byla nalezena i v Novgorodu. Byla nošena u pasu a psalo se jimi na tabulky potažené voskem.

Dřevěná a kovová kružidla byla zejména ve středověku a raném novověku spíše vzácnými nástroji. Byla také od středověku vnímána jako symbol pořádku a ve znaku je mělo mnoho stavebních profesí a také svobodní zednáři.²⁵² Inspirativní příspěvky do diskuse o nástrojích, používaných při rytí nápisů a kreseb, přináší Champion.²⁵³ Kromě rytí ostrými předměty byla k vytvoření graffiti na poutních místech používána i malá kladívka, jak se zmínil ulmský mnich Fabri (viz kap. 1.4).²⁵⁴

Graffiti se vzhledem k použité technice oproti dipinti vyznačují dlouhodobější životností, jejich provedení je však mnohem náročnější. Zde se v případě nápisů významně projevil vliv zvládnutí techniky písma. V případě, že ji pisatel dostatečně neovládal a ryl do výrazně strukturovaného povrchu provizorním nástrojem kurzivní písmo, jeví se dnes jako takřka nečitelné.

V souvislosti s jeskynnými malbami je nám známa také technika piketáže, gratáže²⁵⁵ a vybrušování povrchu, což jsou fenomény, se kterými se v rámci sakrálního prostoru setkáváme minimálně, nicméně je třeba vzít je také v úvahu.

Zaznamenali jsme rovněž techniku vypichování v podobě vytváření miniaturních prohlubní ostrým špičatým předmětem do dřeva či omítky.

Odvážnou a diskutabilní teorii týkající se graffiti vyslovila Plesch, která se domnívá, že technika rytí mohla být volena záměrně. Autorka čerpá z textů Michela Foucaulta, podle něhož je tělo plochou popsanou událostmi. Historie je psacím nástrojem a tělo povrchem, do kterého se historie vtiskává. Násilí na těle tvoří základy paměti. Vyrývání textů do těl světců tedy způsobuje v přeneseném slova smyslu bolest a slouží tak k uchování vzpomínek.²⁵⁶ Zdá se, že autorka přikládá nápisům větší význam než jejich autoři, neboť zásadním faktem zůstává, že technika rytí je nejjednodušší a nejsnáze dostupný prostředek.

Dipinto se vyznačuje použitím kreslicího či malířského náčiní, které zanechává barevnou stopu. V případě kresby se nejčastěji setkáváme s použitím rudky, křídly, olůvka, úhlu nebo tužky i samotného grafitu. Malba mohla být také provedena za využití jakéhokoliv pigmentu, smíchaného s vodou nebo s nějakým druhem pojiva.

Zatímco v nejstarších obdobích mohla převažovat rytá graffiti, později se víc začalo používat rudky a olůvka, od konce devatenáctého století dominuje grafitová tužka a ještě mnohem poz-

252 ŠEFCŮ 2013, s. 52.

253 CHAMPION 2015.

254 Cit. in: KRAACK 2017, s. 215.

255 Piketáž se rozumí vyřukávání plochy kamenem za vzniku charakteristických drobných důlků. Gratáž nazýváme techniku, kdy se na podklad nanese silná vrstva malby, která se po zaschnutí proškrabává tak, aby byl podklad opět čitelný.

256 PLESCH 2002, s. 187.

ději propiska. Rozšíření rejstříku psacích potřeb však neznamená, že by ryté nápisy a kresby zcela ustoupily. Stále byly a jsou součástí všech rozsáhlejších dochovaných souborů. Archeolog Zdeněk Měřínský dokládá i kombinovanou techniku, kdy byla kresba vyryta do rudkou předkreslené podoby.²⁵⁷

Kvantitativně nelze relevantně vyjádřit, zda se v minulosti více užívala kresba, malba nebo rytí. Je však zřejmé, že v nejstarších obdobích nebyly psací potřeby (rudka a pisátko) každému snadno dostupné. Používala je spíše gramotná část populace. Další, dosti zásadní problém, je efemérní podstata dipinti, která lze v mnohých případech, je-li k tomu vůle, snadno odstranit. To se mohlo dít v případě oprav a v rámci restaurátorských prací, kdy mohla být redukována a odstraňována záměrně. Dnes již bývají dipinti provedená rudkou či olůvkem v rámci mnohých projektů renovace historických budov respektována.

2.2.3 Materiály

Rudka (červená křída) je materiálem, jenž byl při psaní a kresbě vždy hojně využíván již od nejstarších dob lidské existence. Její stopy byly identifikovány již na jeskynních malbách. Jedná se o přírodní červené pigmenty, jejichž barevnost je ovlivněna množstvím a čistotou oxidu železitého v nich obsaženého. Rozmach rudky jako kresebného prostředku, formovaného do podoby tyčinky, nastal v patnáctém století.²⁵⁸ Schulz uvádí, že rudka ve své typické podobě (*Rötel*) byla používána teprve od konce 15. století.²⁵⁹

Bolus

V horských oblastech si pastevci vyráběli psací prostředky svépomocí z lokálních surovin. Malby na skalních útvarech Cornón v Severní Itálii vznikly díky přítomnosti hematitových žil, které se nacházejí v některých dolech na samotné hoře a poblíž pohoří Latemar. Tyto doly byly využívány v prvních desetiletích minulého století k získání pigmentu a ve vzdálené minulosti pravděpodobně také k extrakci železa obsaženého v minerálu. V místním dialektu se tento pigment nazývá ból nebo ból de besa (značka na ovce), protože se používal zejména k označení ovcí. Aby červený okr na povrchu skal vydržel a byl odolný vůči slunečnímu záření a nepřízní počasí, vložili pastýři trochu ovčího nebo kozího mléka do mírně prohloubeného kamene a poté kus tohoto červeného okru třeli na vlhkém kameni, aby získali hutnou hmotu, se kterou bylo možno psát na skálu. Sliny nebo moč byly alternativami k použití mléka. Jako štětec byla použita větvička,

257 MĚŘÍNSKÝ 2013, s. 45.

258 KUBIČKA – ZELINGER, s. 257.

259 SCHULZ 2003/2004, s. 88.

jejíž konec se žvýkal a tloukl oblým kamenem tak dlouho, dokud se dřevitá vlákna neuvolnila a nevzniklo provizorní malířské náčiní. Takto připravená červená barva byla v exteriérovém prostředí velice stabilní, neboť nápisy, dosud jasně čitelné se dochovaly i po více než čtyřech staletí. Mléko jako pojivo bylo prokázáno i analýzou barevných vrstev, ve kterých se objevují stopy organických složek. V několika případech byla také zjištěna přítomnost karotenoidů. Tyto látky se často vyskytují v přírodních materiálech jako jsou rostliny, ovoce a zelenina. U odebraných vzorků bylo vyloučeno použití pryskyřic, tuků nebo vosků.²⁶⁰

Předpokládáme, že i mnohé z kreseb a maleb na našem území vznikly za použití obdobně získaných materiálů. O spontánní secco malbě roztlučanou větvičkou lze uvažovat například na klenbě kostela v Kuřívodech, kde je použita rovněž červená barva zřejmě lokálního původu.

Uhel, písátko a tužka

Tyto materiály nebyly v raném novověku při psaní na stěny používány v takovém rozsahu jako rudka, což může být dáno jejich nevýrazným tónem a zejména v případě uhle si jejich menší množství můžeme vysvětlit i jejich efemérní podstatou.

Uhel je snad nejstarším kreslicím prostředkem vyrobeným pálením větviček (lipových, vrbových aj.) za omezeného přístupu vzduchu nebo přímo pálením dřeva. Právě ohořelé kousky dřeva skýtaly pro spontánní projevy nejjednodušší a velmi dobře dostupný prostředek. Pro nás je však při jeho výzkumu nevýhodou, že má výrazně nižší životnost než rudka a jiné techniky.

Olověné písátko (také olůvko), je materiálem i nástrojem, jehož měkkost byla ve středověku snižována přidáním cínu, vizmutu²⁶¹ a mědi. Ač bylo olověné písátko velmi rozšířené, byla používána i jeho obdoba ve stříbře.²⁶² Písátko mělo většinou dřevěnou násadku. Tužka (grafitová tuha v dřevěném obalu) přejala v 19. století funkci olůvka. Její vynálezce Hardtmuth je roku 1796 podepsán v jeskyni Býčí skála v Moravském krasu.²⁶³

Výjimečnou historickou technikou v oblasti graffiti je **fresco** – malířská metoda využívaná v nástěnné malbě. Její princip spočívá v malbě do vlhké omítky minerálními pigmenty utřenými s vodou. Pojivem malby je uhličitán vápenatý vznikající karbonatací vápna při odpařování vody obsažené v omítce. Pro výslednou malbu je pak signifikantní dlouhá životnost. Tato technika byla identifikována ve spontánních štětcových kresbách z 15. století, nalezených v dómu sv. Štěpána ve Vídni. Graffiti zde byla provedena do vlhké omítky stejnou barvou, jakou byly namalovány v kostele konsekrační kříže. Je tedy zřejmé, že pisatel využil pro satirické kresby nejlépe

260 BAZZANELLA 2020, s. 157.

261 BALEKA 1997, s. 253.

262 KUBIČKA – ZELINGER 2013, s. 210–211.

263 GOLEC – ČERMÁKOVÁ 2014, s. 470.



Obr. 37 Jeskyně Na Špičáku. Malba s námětem Adorace Kříže na stěně vnitřního prostoru jeskyně. Dostupné z: <https://www.caves.cz/jeskyně/jeskyně-na-spičáku/historie> (cit. 25. 10. 2020).

dostupného prostředku, kterým mohla být právě nádoba s barvou, jež si odložil malíř pracující na konsekračních křížích.

Obdobný způsob využití jako fresco má technika **secco**, spočívající v malbě předem pojenými pigmenty na již vyzrálý minerální podklad. Pojivo pigmentů bývá nejčastěji organického původu (např. žloutek, bílek, kliš, arabská guma, kasein apod.). Pigmenty však mohou být pojeny i samotným vápnem. Stejně jako u fresca se jedná o štětcovou techniku, pro graffiti užívanou v omezené míře a spíše příležitostně.

Monochromní spontánní malby, provedené pigmenty přímo na vápencovou stěnu jeskyně, byly analyzovány v jeskyni Na Špičáku. Jako zásadní se ukázala identifikace použitých pigmentů dokládající výjimečnost tohoto nálezů. Zde identifikované minium, umbra pálená a rumělka nejsou srovnatelné s lokálními zdroji barviv

v podobě zemitéch pigmentů, které by pisatel snadno využil jako tomu bylo na již zmíněných skalách v Cornón v Itálii. Technologie se blíží fresco technice s pojivem v podobě vápenné vody (jejíž funkci zde mohl po čase zastoupit i sintr prostupující na povrch stěny). Badatelé,²⁶⁴ dlouhodobě se těmito jevy v jeskyni Na Špičáku zabývající, se domnívají, že malíři se specifickými klimatickými podmínkami jeskyně počítali při volbě technologie malby. Zde se však již jedná o velmi těžko ověřitelnou hypotézu. Navzdory faktu, že původce výjevu „Adorace Kříže“ mohl být školený, se stále ještě pohybujeme v období raného novověku, kdy malíř nejspíše mnoho zkušeností s malbou v takto extrémních podmínkách neměl a těžko mohl odhadovat, jak se malby budou v těchto klimatických podmínkách chovat.

Zcela výjimečnou a na našem území dosud neprobádanou technikou v oblasti materiálové diverzity graffiti je **ožeh podkladu**, vytvořený rozličnými metodami, mimo jiné i plamenem svíčky. Doposud byly takové stopy (ožeh jakéhokoliv povrchu plamenem svíčky) na historických stavbách považovány pouze za důsledky neopatrného zacházení s ohněm, se svícny a voskovými svícemi. Podrobný průzkum těchto stop však poukázal na zcela nové skutečnosti. Na základě výsledků experimentální archeologie, které publikovala Alison Fearn²⁶⁵ v textu *A Light in the Darkness – the Taper Burns of Donington le Heath Manor House*, můžeme rozlišit stopy ohně,

264 JENČ 2014, s. 291.

265 FEARN 2017.



Obr. 38 Rumunsko, Racâș, dřevěný kostel. Vypalované značky na dřevěných trámech v interiéru. Náhoda nebo úmysl? Foto: Jiří Bláha

kteřé jsou následkem nehody a neopatrnosti od úmyslně vypálených značek. Autorka studie pracovala s graffiti, vypálenými do dřeva (trámy nosných konstrukcí, futra apod.) v Manor House v Donington le Heath. Na základě podrobného zkoumání vypálených značek kapkovitého tvaru a jejich seskupení je Fearn údajně schopna rozlišit, zda se jedná například o „zobrazení“ *Svaté Trojice* nebo *Pěti ran Kristových*. Tyto stopy jsou snadno zaměnitelné s běžnými úkazy na stěnách a konstrukcích objektů, kde se svíce a lampy používaly. Vypálit plamenem do starého trámu pravidelný kapkovitý tvar však vyžaduje nesmírnou trpělivost a je zapotřebí minimálně půl hodiny pro vznik požadované značky. Takřka totožný jev, jaký byl dokumentován v Manor House, zaznamenal na dřevěných trámech v interiéru rumunského dřevěného kostelíka v Racâșu stavební historik Jiří Bláha. Předpokládáme, že se v případě zde identifikovaných kapkovitých tvarů vypálených do trámu nemuselo jednat o náhodu, ale o záměr s nám dosud nejasným cílem.

Záleží také na intenzitě ožehu. Dlouhým vypalováním do dřeva dochází k jeho eliminaci, prohlubním ve struktuře. Úlohu „psacího materiálu“ však splní i krátkodobý rychlý ožeh, kdy plamen není v kontaktu s povrchem. Stopa je tvořena pouze černými sazemi. Fleming z renesančních anglických textů cituje mnohé zmínky o „*poesies of the candle*“, která byla na klenbách sídel tvořena dýmem hořící svíce. Lovewit, jenž takové nápisy našel po návratu z cest ve svém londýnském domově, projevoval toleranci, která však nebyla obecně sdílená, jak napovídá dobový text s návody pro vytvoření šťastného domova, kde na seznamu nutných opatření stojí „*seeling free/ From that cheape Candle Bawdry*“.²⁶⁶ Je až s podivem, že o této metodě v našem prostředí máme minimum dokladů. Je však vysoce pravděpodobné, že se znamení tohoto charakteru na-

266 FLEMING 2011, s. 54.

lézají i na tuzemských historických stavbách. Jeden soubor nápisů provedených touto metodou se pravděpodobně nalézal/ nalézá na klenbě krypty bývalého konventního chrámu Nanebevzetí Panny Marie a svatého Jana Křtitele při sedleckém cisterciáckém klášteře u Kutné Hory. Stopy provedené ožehem hořící svíčky zde byly provedeny zřejmě v průběhu násilného vniknutí do krypty okolo roku 1900, kdy byly ukradeny cínové rakve, které se zde údajně nacházely.²⁶⁷ V roce 2005 byl její prostor na krátký čas přístupný zejména odborné veřejnosti. V současnosti není možné situaci ověřit, neboť krypta je již opět uzavřena.

Drobné nálezy tohoto charakteru jsou však s temnými prostory krypt spjaty a jejich existence se zcela logicky odvíjí od temnoty prostoru, která byla projasňována svícemi. Rychlý ožeh plamenem byl tedy jednoduchým, rychlým a pro mnohé zábavným prostředkem vytváření nápisů a kreseb. Někteří pamětníci si vybavují, jak v dětství a období dospívání psali na stropy temných vojenských bunkrů plamenem svíce a jaké jim působilo potěšení překonávání obav z uzavřeného tmavého prostoru.

Jeden z dokladů spontánního projevu tohoto charakteru zůstal zachován na klenbě krypty kostela sv. Jana Křtitele v Českém Rudolci. Kromě dnes již těžko identifikovatelných stop, snad pozůstatků „kouřových nápisů“, se zde nalézá lapidárně provedený kříž nad ústím krypty do presbytáře, který snad mohl vzniknout při příležitosti ukládání ostatků některého z vážených členů farnosti do konce 18. století, kdy bylo možno ještě pohřbívat do krypty.

Tmavé stopy na světlých vápenných nátěrech na omítkách jsou častými nálezy při průzkumu interiéru historických architektonických objektů, dosud však nebyly považovány za úmyslně vytvořená svědectví. Ve většině případů jsou dávány do souvislosti s topeništi a náhodným ožehem povrchu omítky, případně s umístěním světelného zdroje, jehož teplo po čase způsobilo ztmavnutí vápenných vrstev.

Další použití techniky ožehu podkladu známe například z univerzitního karceru v Heidelbergu, kde byly tímto způsobem na konci 19. století vytvořeny malby tváří z profilu. V jeskynních systémech jsou známá i graffiti vytvořená ožehem karbidovou lampou nebo ohořelým dřevem.²⁶⁸

Primitivní způsoby tvorby stop

V případě měkkého a přizpůsobivého podkladu je možné vést stopu pouze tlakem prstů na daný povrch. Připomeňme v této souvislosti efemérní způsob psaní do oroseného skla či zrcadla. Graffiti byla nalezena i v zaschlých loužích a blátě na stěnách jeskyní.

267 Tato informace je nám známa pouze prostřednictvím ústního podání.

268 GOLEC – ČERMÁKOVÁ 2014, s. 470.

Fleming mezi používanými materiály zmiňuje i **krev**.²⁶⁹ Stopy, které měly charakter krve barvností a texturou, jsme zaznamenali pouze na stěně profánního objektu. Bez analýzy odebraného vzorku však zůstáváme na poli nepodložených domněnek. Hovězí krev je však jako barvivo a pojivo barev doložena na mnohých objektech a artefaktech. Zejména tak bylo ošetřováno dřevo, ale přidávala se i do vápenných barev, jak dokládají dobové příručky pro malíře a řemeslníky.²⁷⁰ Při nedostupnosti masa pro nižší sociální vrstvy obyvatel však předpokládáme, že i krev byla spíše nákladnějším artiklem a jako barvivo sloužící pro spontánní psaní na stěny tak byla používána spíše vzácně.

U méně obvyklých materiálů se domníváme, že byly využity spíše prostřednictvím náhody, kdy v konkrétním objektu probíhala oprava nebo údržba některé z jeho částí, a řemeslník měl připravenou nádobu s barvou, kterou někdo sekundárně využil.

Plastická graffiti

Dosud jsme v rámci použitých technik hovořili pouze o nápisech a kresbách. Jak však přistoupit ke spontánním plastickým kreacím, které tvoří vysoký reliéf a materiálem je vápenný štuk? V podkroví kostela Nanebevzetí Panny Marie v Rancířově se kromě nápisů provedených řemeslníky nalézá i štukový reliéf kostela, realizovaný na svislé stěně věže. Vzhledem ke svému



Obr. 39 Rancířov, kostel Nanebevzetí Panny Marie, krov. Plastické znázornění kostela ve štuk, „3D graffiti“. Foto: Zdeněk Kovářík.

269 FLEMING 2011, s. 34.

270 Srov. např.: KUBERT 1863, s. 299.

umístění se zcela jistě nejedná o oficiální akt, ale zřejmě o originální formu sebe prezentace jednoho z řemeslníků, kteří na opravě kostela na počátku dvacátého století pracovali.

2.2.4 Layout – estetizace a zdůraznění nápisů

Již v období raného novověku dochází v některých případech ke snaze o estetizaci nápisu provedením jednoduchého štítu, jehož tvar obvykle sleduje renesanční a barokní vzory s výkroji po stranách, které známe z heraldiky. V gotickém období převažuje typ jednoduchého štítu bez konvex-konkávního členění. V době raného baroku a pak ještě mnohem později, na začátku dvacátého století, se můžeme setkat se stylizací nápisu do formy částečně rozvinutého svitku, přibíteného ke zdi hřebíkem. V 19. století již pozorujeme výrazné zjednodušení rámečku, který už bývá jen lehce načrtnut do tvaru obdélníka či čtverce. Graffiti v prstoru Schodiště svatých na Svatém kopečku u Olomouce jsou často doplněna jednoduchým rámečkem, podtržením nebo vyrytím obrysu snad proto, aby lépe vynikla v tak bohatém nápisovém souboru. Nápis jsou zde na mnoha místech vepsány do kresby srdce a text bývá podtržen, někdy i několikrát. Tento způsob zdůraznění (orámováním, podtržením) platí pro poutní místa obecně.

V případě stěny na kruchtě piaristického chrámu v Litomyšli je vizualizace nápisů velice razantní. Kromě rámce (provedeného malbou) jsou zde nápisy vysekány až na zdivo. Blíže tento fenomén vysvětlujeme v kazuistické studii.

Monogram v částečně rozvinutém svitku s datací 1915, vyrytý do kamenného parapetu empory jsme zaznamenali v Poličce v chrámu sv. Jakuba, kde se vyskytují i další zdobné rámce jako kresby stojících hodin s otevřenou knihou, Kristovým monogramem, překříženými meči, kvádry, krychlemi, rozmanitými svitky aj.

I písmo samotné bývá stylizováno. Raně renesanční kurzivní nápisy jsou často zdobeny vlnkami a ornamenty a mají až kaligrafický charakter. Některé mladší texty reflektují umělecké proudy jako secesi nebo kubismus.

Stejně jako v oficiální písemné kultuře, i v případě graffiti mohou být zkratky sentencí a monogramy doprovázeny nejrůznějšími miniaturními grafickými symboly, kterými jsou např. hvězdy, půlměsíc, slunce, rostlinné motivy (květina, žalud), srdce či srdce protkané šípy. Tyto symboly zkratky uvozují nebo jsou vloženy mezi jednotlivá písmena místo teček.

2.3 Nejstarší spontánní kresebné a písemné projevy v českém kontextu a problematika datace

2.3.1 Nejstarší dochované spontánní nápisy a kresby

Která graffiti v sakrálním prostoru, a vůbec na našem území, jsou nejstarší, nemůžeme v tuto chvíli relevantně posoudit. Mimo oblast sakrálních staveb to budou nejspíše znamení z laténského období, nalezená na keramice.²⁷¹ Pravidla, která platí pro oficiální epigrafickou kulturu lze částečně vztáhnout i na neoficiální nápisový proud. Epigrafické nálezy v českém prostředí jsou v porovnání s jižní Evropou a vyspělými oblastmi západní a střední Evropy mladší. Mezi nejstarší památky tohoto charakteru patří spektakulární nápisy na pískovcových stélách ze slavníkovské Libice, původně umístěné na vnější straně jižní zdi kostela, pocházející ze 2. poloviny 10. století.²⁷² Podle dosud provedených výzkumů by se mohlo jednat o sepulkrální památku. První texty v kontextu nástěnných maleb a v oblasti memoriálních nápisů na kameni se začínají objevovat již od dvanáctého století.²⁷³ Připomeňme v této souvislosti fragment minuskulního (spontánního?) nápisu na klenbě kostela sv. Havla v Kuřívodech, který je orientačně datován do poloviny 13. století a patří tak tedy zřejmě k nejstarším nápisovým památkám na nástěnných malbách na našem území. Starší nápisy byly nalezeny na malbách v románských objektech v Albrechticích, Stříbrné Skalici a v Praze.²⁷⁴

Český epigrafický fond se ve 13. a ve 14. století postupně rozšiřuje i o texty sepulkrální, nápisy na zvonech, na deskové malbě a v oblasti uměleckého řemesla. Největší rozmach nápisového fondu přináší 16. století v souvislosti s nárůstem vzdělanosti a rozšířením okruhu pisatelů nižší sociální vrstvy, především městského obyvatelstva. Autoprezentace skrze nápis na náhrobku nebo epitafu se stala jednou z mála možností, jež byly určeny omezenému počtu jednotlivců. Jak Roháček zdůrazňuje, nejsou epigrafické památky pouze dílem člověka znalého písma, ale často byly vytvářeny i nigramotnými řemeslníky a umělci, kteří pro psaní používali předloh.²⁷⁵

Z období středověku však zůstalo zachováno poměrně málo písemných dokladů neškolených pisatelů, a to jak v případě písma na paleografickém podkladu, tak písma nápisového.²⁷⁶

Situace obrazových graffiti je vzhledem k těžko uchopitelné ikonografii obtížnější. Zajímavým nálezem jsou ryté kresby na kamenném zdivu z hradby Libušína, které pocházejí patně již

271 HLAVA 2006, s. 423.

272 ROHÁČEK 2018, s. 345; LUTOVSKÝ 2001, s. 119.

273 ROHÁČEK 2018, s. 348.

274 Ibid.

275 ROHÁČEK 2018, s. 342.

276 JENČ – PÁTKOVÁ – PEŠA 2001, s. 151.

z desátého století. Dalším obdobným objevem vyrytým do kamene jsou kresby ve Svatojiřské bazilice v Praze, datované asi do dvanáctého století (viz dále). Neškoleným rukopisem jsou zde zachyceni jezdcí na koních i samotní koně.

Rytá postava osoby nejasného pohlaví v síťované haleně byla objevena v nejsevernější špaletě románského dormitáře ve strahovském klášteře a je datována rokem 1258 ante quem. Kubíček s Líbalem poukazují na románský charakter kresby.²⁷⁷ Zde vyobrazený člověk je oděn v neobvyklý šat s károvanou halenou, kalhotami a rukávy haleny horizontálně linkovanými a v jakýsi „nákrčník“. Kolem tváře má vyrytý kotouč, podobný nimbu, rovněž linkovaný. Jedna z analogií byla dokumentována v katakombách Beit Shearim v Izraeli. Zde vyobrazená postava, rovněž rytá do kamene, je oděna do haleny obdobného typu.²⁷⁸

Ze třináctého století pochází zřejmě také rytiny ze Zdíkova paláce v Olomouci, často připisované žákům tamější katedrální školy a účastníkům liturgie biskupského kostela.²⁷⁹



Obr. 40 Praha, klášter Strahov. Nejsevernější špaleta románského dormitáře. Kresba vyrytá do zdiva. Reprofoto z publikace: KUBÍČEK – LÍBAL 1955, s. 50.



Obr. 41 Izrael, katakomby Beit Shearim. Postava rytá do zdiva. Reprofoto: STERN 2018, s. 104.

277 KUBÍČEK – LÍBAL 1955, s. 50.

278 STERN 2018, s.104.

279 POJSL 1981, s. 211.

2.3.2 Problematika datace

Datace graffiti představuje specifický a velmi náročný úkol, o kterém lze uvažovat na základě několika kritérií. Během výzkumů středověkých graffiti v Anglii bylo zjištěno, že přímá datace se ve větším zastoupení vyskytuje teprve na přelomu 15. a 16. století. Po období reformace byl ke jménu přidáván letopočet častěji.²⁸⁰ Takové tendence jsme v našem prostředí dosud nezaznamenali, což však může být dáno malým množstvím srovnávacího materiálu.

Chotěboř, který provedl pečlivý a velice přínosný průzkum graffiti v kostele sv. Jiří na Pražském hradě, nabízí několik možností, jak se pokusit datovat nejstarší dochované nápisy a kresby v našem geopolitické regionu. Navrhuje vycházet z *povahy zobrazených předmětů*, které procházejí určitým vývojem. Jedná se tak o kulturně-historický kontext. Sám uvádí v této souvislosti kresby přileb, které se používaly pouze v období vymezeném 12. – 14. stoletím. Stáří obrazových graffiti je také někdy možné odhadnout na základě dalších prvků jako brnění, zbraní, oděvu, ale i ustálená typologie ornamentálních motivů může být záchytným prvkem při časovém zařazování graffiti a dipinti. Datace na základě typologie přileb se v současnosti v širším geopolitickém regionu ukazuje jako velmi úspěšná, neboť v této oblasti docházelo rychlému přizpůsobování se požadavků na výzbroj.²⁸¹ Rovněž heraldická znamení mohou být dobrým chronologickým ukazatelem, neboť tvar štítu měl v různých epochách svá specifika, od minimalistického tvaru štítu po barokně zvládnutý.

Dále je možno opřít se o *datovatelné slohové prvky*. Jako typický románský prvek uvádí Chotěboř pletencový ornament, který byl rovněž v kostele sv. Jiří identifikován. Nicméně tyto ornamenty jsou hojně rozšířeny i v novověkých rudkových dipinti a jejich použití není omezeno na krátkou časovou epochu. Rovněž stavby i jejich části jsou často vzhledem k nápisové látce vyryty a nakresleny příliš minimalisticky a slohově je tak lze zařadit pouze s obtížemi, nebo vůbec. Slohově datovatelným prvkem může být také nositel nápisu sám – tím získáme alespoň dataci post quem.

Třetí způsob datace využívající *vzájemných superpozic vyobrazení* je běžně praktikován i v rámci restaurátorských průzkumů. Chotěboř tuto situaci dobře ilustruje na příkladu pentagramu z baziliky sv. Jiří, vyrytého do kamene, který je zčásti překryt omítkou, jež byla v rámci stavebně historických souvislostí zařazena asi do první třetiny 13. století. Tento časový údaj je dán suprapozicí s nástěnnými malbami.²⁸²

Stavebně historicky datovatelné situace jsou využitelné oběma směry. Je-li provedena stratigrafická analýza malířských vrstev spolu se stavebně historickým průzkumem, je možné získat

280 CHAMPION 2015, s. 202.

281 WOZNIAK 2011, s. 116.

282 CHOTĚBOŘ 1985, s. 636.

orientační dataci graffiti na vybrané vrstvě. Je-li součástí nápisu letopočet, lze odhadnout stáří nositele, což může mít nepopiratelný význam, je-li nositelem nápisu nástěnná malba nebo jiné umělecké dílo. Provedení sond je však podmíněno požadavkem na restaurátorský a stavebně-historický průzkum.

Na základě našeho výzkumu nabízíme ještě jeden možný přístup k odhadu časového horizontu, kdy konkrétní kresba mohla vzniknout. Graffiti často reflektují své okolí a vizuálním průzkumem interiéru (mobiliáře) lze odvodit, zda se pisatel při skicování architektury a figur neinspiroval v kresbě přímo in situ. Takových analogií bylo dokumentováno mnoho i v zahraničních výzkumech. Častá je např. reflexe výzdobných architektonických prvků. O převzetí prvků z nástěnných maleb jsme se zmiňovali v souvislosti s meluzínou z bečovského hradu (viz kap. 1.9.3). V kapli Všech svatých v areálu telčského zámku je na severní stěně provedena dnes již takřka nezřetelná skica části renesančního štukového baldachýnu, který se na místě dosud nalézá a od doby svého vzniku neprošel změnou umístění. Kresba tedy patrně nemohla vzniknout před koncem 16. století. Limitem této metody je fakt, že získáme pouze termín post quem a je tak třeba využít i další metody (styl kresby, použitý materiál apod.).

Epigrafickými prostředky je datace obtížná, neboť písmo může být zkreslováno nerovným podkladem a typické znaky jednotlivých liter pro konkrétní období pak nelze jednoznačně odvodit. Nicméně v případě dipinti na hladkých kletovaných omítkách může být epigrafická analýza dosti hodnověrným vodítkem pro určení datace nápisu. Problém této analýzy však spočívá v jejím zaměření na textové spontánní projevy. V některých případech jsou však spolu písmo i kresba zcela prokazatelně spjatá a orientační časové zařazení tak lze vztáhnout i na přidružené vyobrazení.

Zde uvedené možnosti datace se vztahují zejména na obvyklé podklady v sakrálním prostoru. Z prostředí skalních rytin můžeme doplnit možnosti výzkumu o orientační datování na základě *fyzikálních změn povrchu horniny*, které vychází z rychlosti zvětrávání skalního povrchu a tvorby skalních kůr a povlaků. Tato metoda přibližné datace je pak nejúspěšněji hodnocena v případě pískovců, které korozi podléhají rychleji než ostatní horniny.²⁸³

Jedná-li se o ryté nápisy a kresby, můžeme makroskopickým průzkumem odlišit starší svědectví od mladších, která vykazují slabší vrstvu depozitu ve vyryté stopě. Toto pozorování však přináší pouze zcela orientační, doplňkové informace.

283 JENČ – PÁTKOVÁ – PEŠA 2001, s. 152–153.

2.4 Jazyková diverzita textových graffiti a gramotnost

2.4.1 Jazyk graffiti

Graffiti mohou doplnit obraz jazykové diverzity v lokalitě s výskytem rozsáhlejšího spontánního epigrafického materiálu. Pozorování na tomto poli můžeme doplnit epigrafickými analýzami z dané oblasti, pokud je máme k dispozici. Obecná pravidla jazykové diverzity, která platí pro epigrafiku, lze vztáhnout i na historické spontánní nápisy. Roháček²⁸⁴ zmiňuje tři hlavní faktory, na kterých je jazyk nápisu závislý. Stežejní je doba vzniku nápisu, etnicita obyvatelstva daného území a úřední a kulturně historický úzus. Spontánní nápisy na našem území jsou nejčastěji provedeny v latině, češtině a němčině, přičemž se často setkáváme i s jejich kombinacemi v rámci jednoho textu. V tomto případě hovoříme o bilingvních²⁸⁵ textech, jejichž zástupcem jsou například sentence, kdy je úvodní slovo latinské a následuje němčina. Samozřejmým jevem jsou běžně užívané latinismy (*Anno domini, hic fuit, hic loco aderat, et cetera, manu proprio* aj.). Základním jazykem tisků, které obsahují šlechtické knihovny v 16. století, byla latina. Čeština je zde v zastoupení 2% až na pátém místě za němčinou, italštinou a francouzštinou.²⁸⁶

Tato jazyková skladba je zcela přirozeným jevem, neboť v 16. století byly němčina a čeština úředními jazyky a minimálně základní znalost latiny byla ve šlechtických kruzích považována za samozřejmou, neboť otvírala cestu dalšímu vzdělání. Příslušníci raně novověké české šlechty byli bilingvní od dětství. Úroveň znalosti češtiny však mohla kolísat, nicméně pro domluvu s poddanými byla nezbytná. Jistě se však, zejména v okruhu hlavního města, vyskytují i nápisy v italštině, španělštině i francouzštině, neboť mezi členy císařského dvora Ferdinanda I. ve druhé polovině 16. století patřila početná skupina Italů a Španělů.²⁸⁷ Italské nápisy lze spojovat s komunitou italských umělců a řemeslníků, kteří zde po staletí, zejména však v rudolfínském období, působili. Michal Konečný a Eliška Racková²⁸⁸ spatřují v rudkovských nápisech na arkádách zámku v Litomyšli instrukce stavitele, a snad zde byl identifikován i podpis architekta italského původu Ulrica Aostalliho, který vedl stavbu zámku od roku 1574 až do dokončení stavby roku 1581.

284 ROHÁČEK 2014.

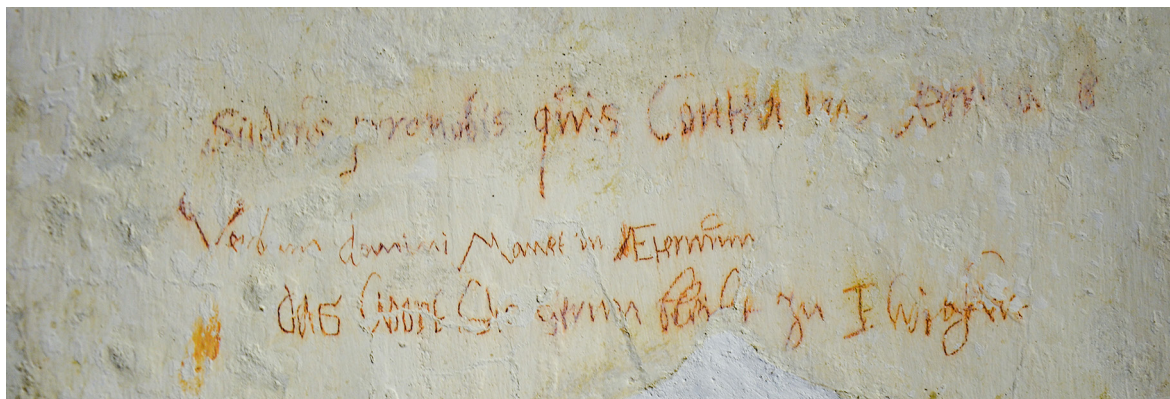
285 Roháček zmiňuje i trilingvní texty. S těmi jsme se však dosud v případě historických graffiti neseťkali, přesto je však jejich existence pravděpodobná. Srov.: ROHÁČEK 2007, s. 48.

286 HÁJEK 2015, s. 10 a s. 27.

287 BŮŽEK – GRULICH – BEZECNÝ 2010, s. 96.

288 KONEČNÝ – RACKOVÁ 2014, s. 35.

V kostele sv. Linharta v Liděřovicích jsme zaznamenali biblickou sentenci na jednom místě v německém i latinském jazyce (viz kap. 3.2.4).



Obr. 42 Liděřovice, kostel sv. Linharta, presbytář, stěna za oltářem. Dvojazyčné (latinské a německé) provedení biblické sentence „*Si deus pro nobis quis contra nos*“.

V kapli Matky Boží na Veveří, původně farním kostele, který leží asi 400 metrů jihozápadně od hradu Veveří, se nacházejí graffiti, které zde údajně zanechali Švédové. Ti o sobě zanechali doklady v období třicetileté války i na letohrádku Hvězda v Praze.

Ačkoliv byla v 18. a 19. století v denících a korespondenci velmi používaná francouzština, jež dosáhla vrcholu popularity za vlády Marie Terezie, v námi zkoumaných textech jsme ji nezachytili.²⁸⁹ Používání francouzštiny bylo mimo jiné také projevem kosmopolitní povahy evropské šlechty a nahradilo na konci 18. století oblíbenou italštinu.²⁹⁰

Další jazyky jsme v nápisech zaznamenali v o poznání menším zastoupení. Na Svatém kopečku u Olomouce v prostoru Schodiště svatých se nalézá votivní nápis z první poloviny dvacátého století v italštině a další v arabštině, napsaný patrně návštěvníkem z Egypta (viz kap. 3.2.1).

Hebrejský nápis, vyrytý snad roku 1656 do renesančních omítek, byl nalezen v profánním prostoru tvrze v Kurovicích na Kroměřížsku. V 17. století zde údajně přebývali Židé prchající před kozáky.²⁹¹

Fragmenty hebrejského dipinti jsme také identifikovali v místnosti prvního patra věže v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích. Neobvyklý dvouslovný nápis, nejspíše ze 16. století, je součástí rozsáhlého souboru dalších spontánních latinských, německých a českých textů. Hebraistka Olga Sixtová se domnívá, že druhé slovo textu je „be-šalom“, tj. v pokoji, v míru. Výklad prvního slova je však nejistý. Mohlo by se jednat o slovo „sarad“. Avšak „sarad be-šalom“ význam nemá. Připustíme-li, že pisatel učinil chybu, máme zde kořen „sin reš dalet“ (přežít,

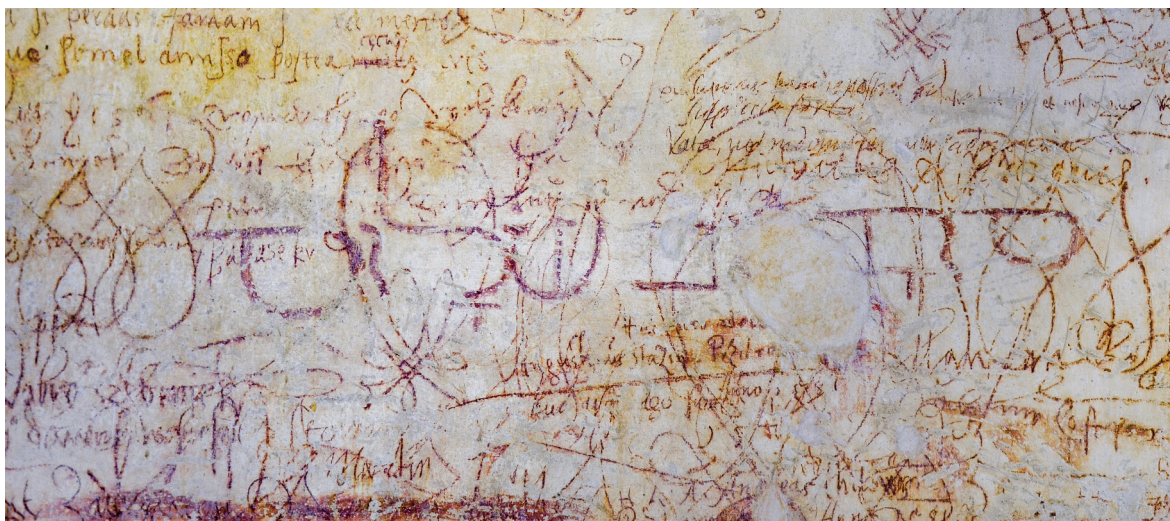
289 BŮŽEK – GRULICH – BEZECNÝ 2010, s. 97.

290 Ibid.

291 SEDLÁČEK 2019.

vyváznout). Pak by výklad znamenal cosi jako „přežil v pokoji“ (přežil ve smyslu vyvázl z něčeho). Signifikantní pro text je fakt, že se zřejmě jedná o nápis psaný křesťanskou rukou, čemuž podle Olgy Sixtové napovídají tvary písmen i to, že je doplněna vokalizace a v prvním případě ještě nesprávně. Židovský pisatel by vokály určitě nepsal, neboť ty se píšou pouze ve specifických situacích.²⁹² Jaký byl účel tohoto nápisu nejsme schopni nyní posoudit. Až detailní průzkum historického milieu stavby a epigrafická analýza zdejších dipinti by snad pomohli objasnit význam tohoto hebrejského nápisu v katolickém kostele. Na tomto místě je třeba ještě podotknout, že zmiňovaný text může být odrazem do dnešní doby nedochované epigrafické památky, jež mohla být součástí dnes již neexistujícího mobiliáře nebo uměleckého díla, a zde by se pak jednalo o nedokonale provedený přepis. Není také výjimkou, že i oficiální hebrejské texty, které jsou součástí nástěnných maleb, bývají zaznamenány nepřesně, leckdy i s chybami.

Ve spojitosti s jazyky spontánních nápisů se nám tak otevírá další oblast možného studia. Například latina jako mrtvý jazyk zůstává po staletí uniformní, ale v lidové epigrafice můžeme zastihnout pozvolné proměny jazyka. Aleida Assmann na tento fakt upozorňuje v souvislosti s písmem, které mělo být garantem stálosti, a přesto se proměnilo.²⁹³



Obr. 43 Staré Prachaticce, kostel sv. Petra a Pavla, prostor prvního patra věže. Hebrejský text.

2.4.2 Gramotnost pisatelů

Je nesporné, že i v případě nálezů graffiti obsahujících litery, ale i celá slova a větné skladby se může jednat o práci negramotného člověka, který pouze kopíroval nápis, jenž v daném okamžiku viděl, nebo si jej pamatoval. Znalost psaného textu nebyla samozřejmostí ani v případě oficiálních nápisových památek. Zejména ve strašných obdobích mohly být prováděny osobou,

292 Za čtení a interpretaci textu děkuji Olze Sixtové.

293 ASSMANN 2018, s. 54.

kteřá nemusela dostatečně ovládat čtení ani psaní.²⁹⁴ Zvláštností je fantazijní provedení textů, které reflektuje marginální znalosti orientálních a románských jazyků. To může být případ obtížně čitelných znaků.²⁹⁵ Do jisté míry lze míru gramotnosti obsažené v textu posoudit pomocí epigrafické analýzy, díky níž lze odhadnout nepřesnosti provedeného nápisu. I to je však obtížné, vzhledem k podkladu, který se v případě omítek může vyznačovat nerovnostmi a technice rytí.

Rozšíření schopnosti číst a vytvářet text nastalo až s expanzí knihtisku v polovině 15. století. Do té doby byla kniha poměrně vzácný artefakt, jehož obsah byl znám spíše z veřejných čtení, než individuálním studiem.²⁹⁶ Předpokládáme tedy, že autory spontánních nápisů, minimálně ještě v 15. století, byli spíše vzdělanci z řad šlechticů, kléru a měšťanstva. Nicméně existují doklady, že ještě i v 15. a 16. století byli někteří kněží negramotní, což vyvolávalo při biskupských vizitacích rozruch.²⁹⁷ Schopnost číst však k základní šlechtické ctnosti bezesporu patřila. Jak tomu bylo v případě chudiny, nemáme takřka žádné prameny. V počátcích raného novověku byla na venkově existence školy sice vzácností, přesto gramotnost nezůstává výsadou kléru a rozšiřuje se i mezi laiky, neboť pro některé z nich, např. kupce, byla znalost písma nezbytná.²⁹⁸

Pro nedostatek pramenů tedy nemůžeme jednoznačně posoudit, zda byli autory textových graffiti převážně pisatelé z řad kléru, šlechty a měšťanstva. Můžeme pouze předpokládat, že vědomosti laiků v počátcích novověku byly spíše elementární a jejich schopnosti se vztahovaly na oblast každodenního života, kde se potřeba znalosti antických sentencí spíše neočekává.

Zmíňme například graffiti, provedená pisátky v novgorodských chrámech v prostoru vyhrazeném pro farníky, tedy jedince s obtížnějším přístupem ke vzdělání, která se stala zajímavým dokumentem pro studium gramotnosti v urbánním prostředí.²⁹⁹

Vysokou úroveň gramotnosti ve středověkém Velikém Novgorodě při svém výzkumu zaznamenala také Oksana Zapletalová, která se domnívá, že v tak velkém obchodním městě, byla schopnost číst i psát samozřejmostí napříč všemi sociálními vrstvami. Zapletalová popisuje vyvinutou písemnou kulturu v této oblasti na příkladu tzv. „Onfimových nápisů“ na destičkách z březové kůry, které obsahují cvičení, části textů a abecedy i jednotlivá písmena.³⁰⁰

V neposlední řadě stojí za zmínku i typ běžně používaného nápisového písma. Kurzivní písmo, se kterým se v rámci raně novověkých spontánních nápisů setkáváme nejčastěji, tvoří margi-

294 HLAVÁČEK 2002, s. 378.

295 ROHÁČEK 2014.

296 MANGUEL 2007, s. 153.

297 BURKE 2007, s. 182.

298 ŠMAHEL 2002, s. 60–61.

299 MICHNA 2010, s. 371.

300 ZAPLETALOVÁ 2012, s. 130.

nální položku v rámci epigrafiky, neboť je jeho užívání takřka výlučně spjata se spontánními písemnými projevy na stěnách.³⁰¹

Podrobná analýza textu může odhalit i úroveň znalosti písma. V rámci terénního výzkumu jsme mnohokrát zaznamenali opakující se používání zrcadlově převráceného majuskulního N, což může být důsledek začátečnické chyby v počátcích nácvičku psaní.

2.5 Dětská graffiti, pohlaví a konfese

2.5.1 Dětská graffiti

Mohou spontánní kresby něco vypovídat o věku jejich pisatele? Mnohé texty ve vztahu ke graffiti paušálně hovoří o dětské kresbě, případně o „dětských čmáranicích“. Dětská kresba má však svá specifika a nelze jí jednoduše obsáhnout většinu nálezů spontánních kreseb, se kterými jsme se v průběhu průzkumu sakrálních objektů setkali.

Dětská graffiti byla předmětem několika zahraničních studií, týkajících se však zejména antického období,³⁰² v omezené míře ale i paleolitu³⁰³ a zmínku o spontánní dětské tvorbě v období středověku nalezneme v textu Thomase Wozniaka,³⁰⁴ který však zdůrazňuje, že i v německém prostředí stojí výzkum dětských graffiti na samém počátku.

V rámci u nás dosud provedených studií historických graffiti tvoří dětská kresba zcela bezvýznamnou kapitolu, respektive není reflektována vůbec, a proto také zaujímá v naší práci významné místo. Jak již bylo předestřeno, jsou některá graffiti naprosto vágně, bez hlubší znalosti dané problematiky nazývána „dětskými čmáranicemi“. Tyto „čmáranice“ však vykazují u většiny zdravě se vyvíjejících dětí logický vývoj, na jehož základě lze orientačně odhadnout nejenom věk dítěte, ale i jeho kognitivní vývoj. Mnohé z interpretací tedy pouze nesprávně klasifikují lapidární kresby dospělých osob. Jakými prostředky je však možné odlišit dětskou kresbu od neškolené kresby dospělé osoby? Jak se děti v minulosti v kresbě cvičily, když neměly k dispozici psací potřeby a proces vzniku kresby neviděly u svých rodičů? Lze v případě dětských graffiti hovořit vůbec o graffiti, především u dětí mladšího a staršího batolecího věku, vycházíme-li z premisy,

301 HLAVÁČEK 2002, s. 388.

302 Z vývojové psychologie vychází metodologie identifikace dětských graffiti, nalezených v Pompejích, Herculaneu a ve Stabii. Srov.: HUNTLEY 2012, s. 69–89.

303 GUTHRIE 2006, s. 141–143.

304 WOZNIAK 2011, s. 113.



Obr. 44 Prostějov, zámek, okenní špaleta v prostoru nynější taneční školy. Rudková kresba zámku v době před přestavbou. Do kresby dospělého jedince se vepsala zřejmě i kresba dětská v levém dolním rohu.

že je spontaneita signifikantní pro dětskou kresbu? Pokusili jsme se přiblížit odpovědím na tyto otázky, nicméně řešení necháváme otevřené.

Nálezky relevantně interpretovaných dětských graffiti představují bezesporu cenné prameny, které mohou, zvláště o dětství v období středověku a raného novověku, přinést hodnotné informace, jež nelze získat z jiných dostupných zdrojů. Zásadní problém při studiu dětských historických graffiti spatřujeme v naprostém nedostatku komparativního materiálu. Nehovoříme pouze o materiálu v podobě spontánních kreseb, ale i o kresbách „oficiálních“. Ačkoliv postupně narůstá počet badatelů, kteří se systematicky věnují dětství v minulosti, přesto nebývá v jejich textech dětská kresba, malba a vůbec výtvarné činnosti, natož „spontánní“, příliš reflektovány. Ani v recentní a obsáhlé publikaci *Děti a dětství: od středověku na práh Osvícenství* mnoho poznatků o nácvičce/výuce výtvarných dovedností v dětském věku nenacházíme a již vůbec ne o dětských graffiti. Více se dozvídáme o sféře múzických umění.³⁰⁵

Zdrojem informací pro nás mohou být i archeologické výzkumy, v jejichž rámci se výjimečně setkáváme i se spontánní dětskou kresbou. Ojedinelý doklad tohoto fenoménu byl zaznamenán ve Velikém Novgorodu v podobě kreseb na destičkách z březové kůry, jejichž

305 DVOŘÁČKOVÁ-MALÁ – HOLÝ – STERNECK – ZELENKA 2019.

motivem je například skica lodi, kterou děti muse-ly znát z řeky Volchov protékající městem. Nejedná se pouze o konkrétní vyobrazení, ale i o jednoduché lineární kresby. Nálezy pocházejí ze čtyřicátých až padesátých let 13. století. Účel dalších kreseb tohoto do-okumentovaného souboru, provedených na předmětech z domácnosti a na opukových zlomcích, je nejasný.³⁰⁶

Zmínky o kresbě lze zaznamenat i v raně novověkých spisech. Jan Amos Komenský napsal na počátku 17. sto-letí příručku pro rodiče, kterak mají vést své děti, aby prospívaly po duševní i tělesné stránce. V textu zmiňu-je i význam malířství a písarství, ke kterému by rodiče měly děti motivovat již od tří, čtyř let věku: „*Jmenovitě dáváním jim do rukou křídly (neb uhle u chudších), a tím aby sobě tečky, čáry, háky, kliky, kříže, kolečka dělali, jak chtějí; čehož se jim i vzor pomaličku ukazovati může, vše ze hry a kratochvíle.*“³⁰⁷ Komenský proces výuky kresby

a psaní dále specifikuje: „*(...) aby sobě po lavicích, po stole (neb po tabuli obzvláštní jim k tomu dada) malovali a škrtili, jak chtějí a co chtějí a mohou, čáry, kříže, kolečka, skřítkovy nohy, hvězdy, suky nějaké, stromy, koně atd. Již pak nech to k tomu podobné jest neb není, na tom nic nezáleží, jen ať oni zábavu a kratochvíl svou s tím mají.*“³⁰⁸ Uvedený přístup je aktuální i v současnosti a zdá se velmi benevolentní a přirozený. Pro koho však skutečně byla příručka určena? Negramotní venkovští obyvatelé si ji nejspíše nepřčetli. Můžeme tak pouze tušit, že ani dětem z nuzných poměrů nebyly jednoduché psací prostředky cizí, je však nepochybné, že takto vzniklé kresby (s použitím uhle, kousku křídly, hlinky) měly efemérní charakter a do dnešních dob se pravdě-podobně nedochovaly. Děti z vyšších sociálních vrstev měly patrně k dispozici širší škálu psacích prostředků a také papíru, a kresba nebo malba byla nejspíše rodiči podporována, jak dokládá příklad císaře Leopolda I., který sám maloval a vedl k této činnosti i své děti.³⁰⁹ Oporou pro toto tvrzení může být rovněž portrét usmívajícího se dítěte, držícího v pravé ruce papír s dětskou lineární kresbou. Zda se však jedná o relevantní příklad není jisté, neboť podle odborníků na pe-diatrii³¹⁰ trpí dítě z obrazu Angelmanovým syndromem. Věk portrétovaného dítěte tedy nemusí být koherentní s provedenou kresbou a může se tak jednat o práci staršího dítěte. Ve sbírkách



Obr. 45 Prostějov, zámek, okenní špaleta v prostoru nynější taneční školy. Dětské dipinto?

306 Ibid., s. 131.

307 KOMENSKÝ 1964, s. 29.

308 Ibid. s. 44.

309 DVOŘÁČKOVÁ-MALÁ – HOLÝ – STERNECK – ZELENKA 2019, s. 293–294.

310 GALASSI 2016.

ženevského Musée d'art et d'histoire se však dochovalo i několik portrétu dětí Marie Terezie a Františka Štěpána Lotrinského, kterak se věnují výtvarným činnostem, a je tedy nepochybné, že děti na šlechtických dvorech byly ke kresbě vedeny již od útlého věku.³¹¹ Právě v ženevském muzeu je uložena kresba kombinovanou technikou švýcarského malíře Jeana-Etienne Liotarda, zachycující Leopolda II. v dětském věku, jak s kružidlem konstruuje zákres opevnění.

Ačkoliv je kresebný projev v současnosti považován za významný nástroj poznání dítěte, nemůže odhalit vše. Interpretaci obrazového materiálu je nutno provádět na základě znalostí sociálního a kulturního prostředí jedince. A má-li být provedena i diagnostika, nestačí znát pouze jednu kresbu dítěte.³¹² Co tedy lze z dětských historických spontánních kreseb a maleb vysledovat, chybí-li nám právě tyto zásadní kontextuální informace? Stáváme se svědky projekce vědomých i nevědomých přání. Dítě je v průběhu kresby motivováno tím, co ho zajímá a trápí. Jedná se tedy o komunikační kanál mezi dítětem a světem okolo něj. Nepochybujeme, že lze výsledky recentních výzkumů dětské kresby do jisté míry aplikovat i na spontánní dětské kresebné projevy středověkého a raně novověkého prostředí. Předpokládáme, že vývoj dětské kresby je koherentní, má své zákonitosti a projevy, které se liší pouze s ohledem na tělesný a duševní vývoj dítěte a jeho sociální prostředí. Bylo tomu tak vždy? Kresebný projev dětí se vyznačuje jistými specifiky a některé znaky, typické pro určitý věk, mají své reálné opodstatnění. Davido³¹³ zaznamenává spojitost prvního čarání s počátky chůze dítěte a Švancara³¹⁴ uvádí tezi Engové o paralelismu mezi dětskou kresbou a řečí.

Specialisté z oblasti pedagogiky zabývající se vývojem dětského výtvarného projevu se shodují, že v něm lze nalézt určité zákonitosti, které se u každého zdravě se vyvíjejícího dítěte vyrůstajícího v příznivém sociálním zázemí opakují a následují jisté pořadí. Tento vývoj bývá členěn na několik stádií v časové posloupnosti, přičemž žádné z nich by nemělo dítě vynechat. Jejich počet, vymezení a terminologie se však v podání různých autorů liší.³¹⁵ Nejčastěji rozlišujeme čtyři až šest vývojových stádií, vymezených věkem dvou až šestnácti let. V první fázi hovoříme o čmárání nebo-li črtání. Tahy jsou dlouhé, později okrouhlé a dítě si ještě není zcela vědomo plně vlastních pohybů a kresebných stop. Častým opakováním však tyto schopnosti zdokonaluje. Ve druhé vývojové fázi začíná dítě v kombinaci čar spatřovat objekty, které se snaží pojmenovat, čímž dochází ke zvýznamňování vlastních kreseb. Kombinace čar fungují pro jejich autora jako symboly, označující/zobrazující označované/zobrazované objekty, a to zcela libovolně, nahodile, takže ta samá kombinace čar může být pro dítě postupně např. „1. husa, 2. vlasy, 3. hlačka pačka

311 DVOŘÁČKOVÁ-MALÁ – HOLÝ – STERNECK – ZELENKA 2019, s. 293–294.

312 DAVIDO 2001, s. 16.

313 DAVIDO 2001, s. 22.

314 ŠVANCARA 1981, s. 117.

315 HAZUKOVÁ – ŠAMŠULA 2005, s. 52.

a 4. *kamna*³¹⁶ Až po dokončení své kresby dítě samo spontánně fantazíruje nad vlastní kresbou. Ve věku okolo tří let nastává třetí fáze tzv. „hlavonožci“, kdy kolečko představuje při kresbě postavy hlavu i trup. Pro čtvrtou fázi je signifikantní dvojrozměrná obrysová kresba. Ve věku pěti až sedmi let se kresba dítěte začíná přibližovat skutečnosti a tato fáze bývá označována za období tzv. „realistické kresby“, intelektuálního realismu. Pro děti mladšího a staršího školního věku je typická tzv. naturalistická kresba, „*kreslení se stává fenomenalistickým, líčícím předmět nebo děj toliko, jak se jeví*“.³¹⁷ Poté už nelze hovořit o vývoji dětské spontánní kresby, jedinec vstupuje do období pubescence, později adolescence. Zde si klademe otázku, zda právě fáze „realistické kresby“ u dítěte se nekryje s rukopisem „neškolené“ dospělé osoby.

Na tomto místě považujeme za nutné uvést i základní specifika dětské kresby, a to především z důvodu, abychom se dětský projev v praxi dokumentování spontánních projevů pokusili odlišit od kresebného vyjádření dospělých osob. *Zdůrazněním a vypouštěním* v kresbě dítě podle významu, jaký subjektivně daným osobám či objektům, které vyobrazuje, přisuzuje, dochází k jejich zvětšování nebo naopak vynechávání z důvodu nezájmu.³¹⁸ *Transparentnost*, nebo také tzv. *rentgenové kresby*³¹⁹, se vyznačují zobrazováním vnitřku objektu tehdy, kdy má být zřetelný pouze vnějšek. Například na kresbě stavby vidíme její vnitřní uspořádání, neboť chybí čelní stěna zobrazeného objektu. Jiným příkladem je postava, jejíž končetiny jsou jasně patrné skrze oděv. S tímto rysem kresby se setkáváme i v rámci mnohých spontánních kreseb, kdy jsou skrze šlechtický oděv s kalhotami typu plundry patrné končetiny. Takto ztvárněná figura je vyrytá do stěny šatlavy na zámku Žirovnice. Nelze však jednoznačně určit, zda se v tomto konkrétním případě jedná o dětskou kresbu nebo skicu neškolené dospělé osoby, neboť dobový oděv je vystižen poměrně pregnantně, pouze zcela jasná prezentace lapidárně naskicovaných končetin pod oděvem dává tušit, že původcem kresby mohlo být i dítě. Dalším fenoménem dětské kresby je *sklápění*, z něhož je patrné, jak obtížně dítě chápe horizontálu a vertikálu. V kresbě tyto roviny nerozlišuje, nedbá perspektivy a sklápí vertikálu do horizontální polohy. Davido³²⁰ uvádí příklad tváře nakreslené z profilu, avšak s oběma očima. *Schematičnost* se v kresbě malého dítěte projevuje znázorňováním výhradně typických vlastností zobrazovaných předmětů. Podle Přinosilové³²¹ nemusí být pojetí významnosti znaků zobrazovaného předmětu v souladu se skutečností, protože pro dítě v předškolním věku není podstatné. *Grafické vyprávění* je jevem, kdy dítě kreslí příběhy na papír v pásmech pod sebou. Na rozdíl od komiksu však neexistuje pravidlo pro čtení

316 PŘÍHODA – BALCAR 1971, s. 301.

317 Ibid., s. 307.

318 PŘINOSILOVÁ 2007, s. 60.

319 Ibid.

320 DAVIDO 2001, s. 27.

321 PŘINOSILOVÁ 2007, s. 59.

takové kresby a rozmístění jednotlivých polí příběhu může být zcela nahodilé.³²² *Personifikace* je pro dětskou kresbu rovněž signifikantní. Lidské chování je přenášeno na předměty a zvířata. Typickou personifikací může být v této souvislosti usmívající se slunce nebo obláček s končetinami.³²³

Vicepohledovost umožňuje dítěti zobrazit v kresbě prostor. Je tedy schopno sloučit půdorys s řezem stavby. *R-princip* označuje pravoúhlost. Jedná se o jev, kdy dítě potřebuje jeden směr odlišit od druhého (horizontálu od vertikály) i za cenu nelogických konstrukcí, kterými může být například předmět postavený kolmo vůči stolu.³²⁴ *Grafický automatismus* vede k potřebě opakovat prosté a osvojené tvary do míry odporující realitě. *Snaha o zaplnění prázdného prostoru* je typickým znakem, který se projevuje především v kresbách strašících předškolních dětí. Děti prázdný prostor vyplní barvou nebo prokreslí klikatou linkou, vlnovkami, přerušovanými čarami, tečkami či abstraktními prvky.³²⁵

Babyrádová poukazuje na významnou shodu některých pravěkých lineárních jeskynních maleb a spontánních dětských kreseb z 21. století. Paralelu časově natolik vzdálených záznamů spatřuje autorka ve věčném opakování *grafického akčního reflexu*.³²⁶ Srovnání recentní dětské kresby vozu a jeho analogii z neolitického období publikoval Jiří David. I v tomto případě se jedná ve způsobu provedení o velmi blízké kresby.³²⁷

Hodnotit kognitivní vývoj dětí v minulosti, především pak v nejstarších obdobích je však sporné a může být zavádějící. Na základě výše popsaných základních znaků dětské kresby se můžeme v konkrétních souborech pokusit nacházet určitá specifika signifikantní pro dětský projev. Konečnému vyhodnocení však musí předcházet interdisciplinární výzkum konkrétního objektu a výborná znalost místa nálezu (umístění na stěně i v rámci celého prostoru).

Identifikace dětských spontánních kreseb v sakrálním prostoru

Obvyklým kritériem při identifikaci dětských historických spontánních nápisů a kreseb je jejich poloha a umístění v rámci stěny, na které se nalézají. Tyto aspekty však nepovažujeme za určující, důležitější se zdají být projevy kognitivního vývoje dítěte, vyjádřené obsahem sdělení. Měřítka umístění stopy v rámci stěny je vždy problematické, neboť soklové partie interiérových i exteriérových omítek, kde lze spontánní tvůrčí procesy nejmladších dětí zachytit, bývají v našich klimatických podmínkách nejvíce poškozeny degradačními procesy, jež souvisejí s nadměrným zvlhčením objektu. Starší děti mohly použít i stupínku, aby se dostaly do vyšších partií

322 Ibid., s. 60.

323 PŘINOSILOVÁ 2007, s. 60.

324 UŽDIL 1978, s. 53.

325 Ibid., s. 53.

326 Ibid.

327 DAVID 2008, s. 44.

stěn, kde byla jejich kresba ve větším bezpečí i vzhledem k náhodnému mechanickému poškození, které však zřejmě nebraly v potaz. Výjimkou v sakrálním prostoru, kde jsou soklové partie snadno dosažitelné a vyznačují se menší mírou degradace omítkových vrstev je prostor kruchty, empory a oratoře, stejně jako krovu, kde však výskyt dětských graffiti předpokládáme spíše v omezeném rozsahu, vzhledem k obtížnější dostupnosti těchto prostor. Kritérium identifikace spontánních dětských kreseb podle jejich polohy v rámci stěny je problematické i v jiném ohledu. To, že se v některých objektech dochovaly v soklových partiích původní omítky s kresbami ještě neznamená, že se jedná o graffiti dětí. Příkladem mohou být nálezy v patře věže kostela sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích, kde se těsně nad úrovní podlahy vyskytují poučené a v některých případech poměrně kvalitní kresby znázorňující kalvárii, svaté aj., bezpochyby díla dospělých jedinců. Ve stejné úrovni spatřujeme marginální kresby včetně „hlavonožce“, které můžou, ale nemusí být dílem dítěte. Na základě těchto a podobných nálezů je považujeme za nutné toto kritérium identifikace dětských spontánních kreseb podle umístění v sakrálním prostoru opustit.

Důležitým faktorem, který určuje relevanci hlediska umístění nápisu nebo kresby, je reálný vztah podlahy vůči stěně v době vzniku graffiti. Její úroveň se totiž v závislosti na stavebních procesech v objektu buď zvyšovala nebo snižovala. Chceme-li tedy využít faktor výšky, ve které se nápis nalézá, musíme poměrně dobře znát stavební historii místa. Není-li v rámci kresby ani nápisu zaznamenána datace, je pro nás toto hledisko pouze orientační. V kostele sv. Petra a Pavla v Morašicích jsou nakresleny tři rudkové symboly v jedné horizontále, v těsné blízkosti u sebe. Zdá se, že se jednoznačně jedná o dílo dospělého člověka, neboť zde vyobrazené motivy šalomounova uzlu po pisateli požadují minimálně základní kulturní erudici. Přesto jsou kresby provedeny ve výšce 90–100 cm nad úrovní stávající podlahy. V takové poloze by mohlo pohodlně kreslit dítě ve věku pěti až deseti let. Podlaha v presbytáři je však mladšího data a není jasné, kde se nalézá její originální povrch, který mohl být až o desítky centimetrů položený níže, než dnes. Kresby by tedy původně mohly být provedeny v horizontále okolo 150 centimetrů, i více. Ačkoliv se v tomto případě jedná z naší strany o spekulaci podloženou pouze existencí nepůvodní podlahy, je naše hypotéza dokladem, že na relevanci umístění nápisu v sakrálním prostoru se nelze spoléhat, a už vůbec tak nelze na základě tohoto hlediska přisuzovat kresby v nižších úrovních objektu paušálně dětem.

Také sociolog Zdeněk Nešpor se nedomnívá, že by většina nápisů a kreseb v sakrálním prostoru měla být dílem dětí, kterým, stejně jako ženám, patrně nebyl umožněn zcela neomezený pohyb v rámci církevní stavby. To vyplývá také ze vzpomínek členů farnosti, kteří se v sakrálním prostoru pohybovali v první polovině dvacátého století: a budeme-li uvažovat v rovině long durée Fernanda Braudela, tak tomu jinak nemuselo být ani v období raného novověku ani později. Pamětníci uvádějí, že si na činnosti, jakými bylo např. psaní po lavicích dávali pozor, neboť by za ně mohl následovat fyzický trest.

Nejrozsáhlejší soubory dětských graffiti tak bývají identifikovány především na kruchtě, která byla místem pro hudebníky, tedy zejména hráče na varhany, případně další hudební nástroje, zpěváky a kalkanty.³²⁸ Zejména děti (chlapci – zpěváci) se zde často podepisovaly na plochu za varhanami, v jejich blízkosti, nebo přímo na ně. Případně také na dřevěné konstrukční prvky kručky (zábradlí), dveře, lavice. Zde je třeba zdůraznit, že se jednalo o starší děti. Například kalkantem nemohlo být jistě dítě předškolního věku, těžko by zvládlo obsluhovat měch varhan po dobu mše, byť by se střídalo s dalším šlapačem měchů, jak bylo zvykem. Děti zde opět nefigurují paušálně. Jejich činnost v těchto prostorách však předpokládáme.

Větší množství kreseb zvířat koncentrovaných do jedné oblasti může reflektovat fakt, že se jedná o dětské graffiti, neboť do některých dětských aktivit bývala zapojována zvířata. Zdá se, že častým motivem dětské kresby jsou ptáci, jeleni a koně. Je nesporné, že děti všech národností měly v historii blízky kontakt se zvířaty v každodenních aktivitách a důvěrně je znaly.³²⁹ I v rámci klasické portrétní malby dítě doprovází často jeho zvíře. Malí příslušníci šlechtických a měšťanských rodin bývali zobrazováni se psem nebo s ptáčkem. Doprovod psa jsme zaznamenali i v případě portrétu kojence, kdy zvíře leží v těsné blízkosti nemluvněte, uloženého v košíku.

Relevantních námi zkoumaných příkladů dětské spontánní kresby můžeme uvést naprosté minimum. Jedním z exemplárních případů snad mohou být dipinti nalezené na zámku v Prostějově, nacházející se v prostorách stávajícího tanečního sálu.³³⁰ V jedné z okenních špalet se nalézá precizně provedená rudková kresba stavby se dvěma věžemi a množstvím drobných vížek ve dvou řadách nad sebou. Vyobrazen je i terén obklopující objekt (nejspíše prostějovského zámku), před nímž je znázorněno opevnění s cimbuřími. Areál obklopují stromy ne nepodobné palmám. Součástí obrazu jsou i zvířata a texty. Ptáci (čápi?) se slétají k jedné z průčelních věží a po cestě k hlavnímu vchodu běží pes s obojkem na krku, honící zajíce. Zámek je zde zobrazen patrně ještě před přestavbou do současné podoby.

Protější stěna téže okenní špalety nabízí zvláštní zrcadlení výše popsané situace. Zdá se, jako by se malé dítě pokoušelo okopírovat kresbu zaznamenanou na protilehlé stěně špalety. Z celého, velmi abstraktně působícího výjevu, lze rozeznat věže a ležící figuru, která na protější, precizně provedené kresbě, chybí. V jednom okenním výklenku tak můžeme číst zřejmě kresbu dítěte i dospělé osoby. Toto zobrazení je zajímavé i z hlediska stavební historie, neboť v rámci stavebně-historického průzkumu mnohdy chybí zásadní zdroje pro čerpání informací o původním vzhledu stavby. Ačkoliv jsou spontánně motivované kresby provedeny často naivním rukopisem,

328 Kalkant (z lat. calcere – šlapat) je osoba obsluhující měchy vhánějící vzduch do varhan, obvykle šlapáním na páky nebo ručně. Tato činnost je v dnešní době zpravidla zajišťována ventilátorem poháněným elektromotorem. V některých případech jsou dosud funkční oba mechanismy.

329 HUNTLEY 2012, s. 78.

330 V textu věnovaném prostějovským graffiti vycházíme z námi publikovaného článku *Spontánně motivované nápisy a kresby. Historická graffiti na pernštejnských stavbách*: BARTŮŇKOVÁ 2017.

zde se autor zřejmě snažil zachytit realitu věrně. Prostějovská graffiti i bez podrobného prostudování veškerých archivních materiálů ke stavební historii tohoto šlechtického sídla dávají tušit, že původní stavba měla odlišný charakter. V textu,³³¹ který shrnuje doposud provedené průzkumy na zámku v Prostějově, je uvedeno, že v období třicetileté války, konkrétně druhého srpna roku 1643 a následující den, byly v rámci devastace objektu odstraněny věže, které jsou v kresbě ještě zachyceny. Tímto se také můžeme pokusit alespoň zčásti vymezit vznik graffiti ante quem polovinou 17. století.³³²

Jednoznačně dětské stopy byly identifikovány také v prostoru mezipatra na litomyšlském zámku. Kresby zvířat, domků a čar, nejspíše z šedesátých nebo sedmdesátých let 20. století, provedené dle pamětníků, se kterými jsme hovořili, zřejmě dětmi tehdejšího kastelána, jsou vytvořeny růžovou voskovou pastelkou. Tomu, že se skutečně jedná o dětské projevy, nasvědčuje kromě specifického rukopisu a některých signifikantních znaků (např. snaha zaplnit prázdný prostor) i úroveň, ve které jsou graffiti provedena. Ačkoliv bývá zjištěná výška od úrovně podlahy relativním pojmem, jak jsme diskutovali v předchozím textu, zde se zdá být relevantní, neboť cihelné podlahy v prostoru mezipatra jsou původní.

2.5.2 Pohlaví pisatelů

Nám známé recentní epigrafické analýzy a další průzkumy spontánních historických textů příliš nerozlišují, zda se jedná o pisatele ženského nebo mužského pohlaví. I Wozniak, který tuto problematiku okrajově zmiňuje, poukazuje na fakt, že pohlaví v rámci textů nebývá diferenciováno.³³³

Pokusíme-li se kvantitativně zhodnotit dokumentovaná graffiti na našem území, zjistíme, že ženská jména jsou v nápisech minimálně do konce 19. století zastoupena v menšině. V období raného novověku souvisí tento fakt bezpochyby s nižší mírou gramotnosti žen, které měly v porovnání s muži omezený přístup ke vzdělání. Na základě nízkého počtu ženských jmen v rámci námi sledovaného fenoménu však nelze relevantně hodnotit genderové zastoupení pisatelů, neboť stále zůstává relativně obsáhlá skupina graffiti v podobě volných kreseb a symbolů, kterým již nelze tak jednoduše přiřadit genderovou příslušnost. Stejně, jako nemáme kvantitativní data k dětské kresbě i v případě pohlaví musíme vycházet ze zahraničních studií, které se této problematiky alespoň okrajově dotýkají. Některé z obrazových graffiti, identifikovaných v sakrálním prostoru, bývají připisovány přímo ženám. V této souvislosti je třeba připomenout kresby apo-

331 BORSKÝ – ČERNOUŠKOVÁ 2001

332 Problematiku pernějšských kreseb jsme publikovali v textu: BARTŮŇKOVÁ 2017.

333 WOZNIAK 2011, s. 113.

tropaických symbolů, které se často nalézají v oblasti křtitelnic, což vede Championa³³⁴ k vytvoření hypotézy, že je tam vyrývaly ženy pro posílení ochranné funkce křtu (podrobněji viz kap. 3.3.2). Křesťanský obřad tak mohl být doplněn ještě soukromým nenápadným pohanským rituálem. Tuto hypotézu však v našem prostředí nemůžeme ověřit, neboť jsme dosud nenalezli křtitelnicu umístěnou na původním místě a obklopenou pokreslenými stěnami.

Mizivé zastoupení ženských jmen v Tyrolsku a Štýrsku zmiňuje Schmitz-Esser, který uvádí, že po dobu trvání svého výzkumu graffiti ve zmíněných regionech našel pouze dvě ženská jména s datací. Nabízí dvě možná vysvětlení tohoto deficitu, která podle něj mohou spočívat v nízké gramotnosti žen nebo v jejich omezeném přístupu na některá místa v této oblasti. Svoji domněnku o omezené přístupnosti některých míst však vzápětí relativizuje zmínkou o kostele Salvatorkirche v Hall in Tirol, který v 16. století sloužil jako ženský klášter. Na tomto místě zaznamenal četný výskyt graffiti, ale ani zde nebyla identifikována ženská jména.³³⁵

Ze zlomku kvantitativních analýz učiněných v rámci výzkumu historických graffiti zmiňme práci Marty Bazzanelly,³³⁶ týkající se pastýřských graffiti na skalních masivech v severní Itálii. V množství nápisů bylo identifikováno i 18 ženských jmen, ačkoliv pastýři se stávali převážně muži. Ženská jména byla zaznamenána i na stěnách italského Palazzo Ducale v Urbinu³³⁷ a také mezi donátory středověkého kostela v anglickém Harltonu.³³⁸

Ani v rámci rozsáhlejších souborů nápisů v kostelních lavicích ženská jména nenacházíme. V omezené míře se začínají objevovat později, zejména od konce 19. století a v rámci rozsáhlejších souborů epigrafického materiálu. Jejich výskyt však v žádném námi dokumentovaném souboru nedosahuje takové četnosti, jako je tomu u mužských jmen. Tento fakt odpovídá i statistikám gramotnosti, kdy je ještě na počátku 19. století školní docházka dívek stále nižší než u chlapců.³³⁹ Nejinak je tomu v roce 1890, kdy je v českých zemích počet negramotných žen o 2,3 % vyšší, než počet negramotných mužů.³⁴⁰ Jak je patrné u souboru nápisů poutníků a poutnic ze Schodiště svatých na Svatém kopečku u Olomouce, ve druhé polovině 20. století již tato tendence nabírá opačný směr, neboť poměr mužských a ženských jmen se zde zdá vyrovnaný. Gró korpusu tvoří nápisy vzniklé po druhé světové válce, tedy v době, kdy byl většině populace umožněn přístup k základnímu vzdělání. I na dalších poutních místech pozorujeme výskyt ženských jmen, a to zejména ve válečných dobách první poloviny 20. století, kdy se pisatelky obračejí s prosbami k Panně Marii o ochranu manžela/ partnera.

334 CHAMPION 2015, s. 40.

335 SCHMITZ-ESSER 2018, s. 153.

336 BAZZANELLA 2020.

337 SARTI 2020, s. 157.

338 JONES-BAKER 1993, s. 17.

339 LENDEROVÁ – RÝDL, s. 190.

340 Ibid., s. 198.

Zajímavé informace z antropologického hlediska by mohl přinést výzkum spontánních kreseb, jejichž předmětem je obrys dlaně. Za určitých okolností lze na základě tvarosloví ruky určit pohlaví pisatele.³⁴¹ Tyto informace by významně obohatily naše bádání, z něhož dosud vyplývá, že autoři historických graffiti bývali spíše muži.

V katolickém sakrálním prostoru neměly ženy do určitých prostor přístup. Stejně tak tomu zřejmě bylo i v ortodoxních synagogách. Zde měly ženy oddělená místa ke sledování obřadu. Takovým objektem byla i židovská synagoga v Boskovicích, kde byl zaznamenán opačný fenomén. V prostoru, určeném výhradně ženám, se nachází podpisy mužů. Což opět nastoluje otázku, do jaké míry se pravidla v sakrálním prostoru dodržovala.³⁴²

Na základě výše uvedeného se tedy domníváme, že ženy a děti (vyjma chlapců ministrantů či kalkantů) psaly i kreslily na stěny sakrálních prostor o poznání méně než muži, kteří se zde mohli pohybovat svobodněji, a jejich možnosti přístupu k základnímu vzdělání byly mnohem vyšší. V rámci kazuistické studie diskutujeme popsané lavice piaristického chrámu v Litomyšli, kde jsme neidentifikovali jediné ženské jméno. Kostel byl hojně navštěvován zejména chlapci, neboť katechismus a účast na četných bohoslužbách byly nezbytnou součástí jejich gymnaziálního vzdělávání, které pro dívky až do počátku 20. století nebylo dostupné (vyjma gymnázia „Minerva“, určeného pouze dívkám). Zde si tedy nepřítomnost ženských jmen vysvětlujeme také faktem, že tento prostor častěji obývali muži.

2.5.3 Konfesijní příslušnost

Mohou spontánně motivované nápisy a kresby manifestovat náboženské vyznání svých tvůrců? Byla historická graffiti konfesijně indiferentní? Abychom se mohli pokusit zodpovědět tyto otázky, je třeba ohlédnout se k souvisejícím uměnovědným artefaktům a diverzitu konfesijní příslušnosti hledat nejprve zde. Narážíme však na problémem anonymity. Blažena Hertlová,³⁴³ která se problematiky náboženského vyznání dotýká v souvislosti s vývojem a podobou památníků, vysvětluje obsah textů spíše jako projev konvence než konfesijní příslušnosti. Je paradoxem, že zapisovatelé do památníků, ač evangelíci a stoupenci reformace, užívali výrazně středověká a katolická hesla. To potvrzuje v rámci štambuchů i výzkum Marie Ryantové.³⁴⁴ Biblické sentence byly používány bez ohledu na konfesijní příslušnost. Podobná hesla lze najít jak u katolíků,

341 Srov.: SNOW 2013.

342 Za informaci děkuji Olze Sixtové.

343 HERTLOVÁ 1975, s. 134.

344 RYANTOVÁ 2007, s. 134.

tak u evangelíků. Předpokládáme, že tuto tendenci, zaznamenanou v oblasti památníkové tvorby, můžeme vztáhnout i na spontánní písemné projevy na stěnách kostelů. Zde se však musíme tázat, za jakých podmínek by evangelík navštívil katolický kostel a dokonce v něm na stěnu něco napsal. Při zvláštních příležitostech se tak jistě stát mohlo. Např. luterán Zdeněk Brtnický z Valdštejna při své šlechtické cestě navštívil poutní místo Loreto.³⁴⁵

Slovenský historik Miroslav Čovan spatřuje rozmach specifických raněnovověkých šlechtických graffiti v souvislosti s nástupem protestantismu a domívá se, že to byli právě protestanté z řad šlechty, vzdělců, duchovenstva a měšťanstva, kteří na sebe v katolických kostelích rádi zanechávali upomínku, neboť pro ně představovala výzdoba chrámu „modlářství“. Čovan svoji hypotézu dokládá příkladem nápisu, vyrytého do pozlaceného pláště světice na oltáři jednoho z katolických kostelů.³⁴⁶ Abychom takové projevy protestantismu mohli doložit i v našem prostředí, bylo by třeba u mnohých nápisů přesně identifikovat osobu pisatele, a teprve na základě jeho prosopografie by bylo možno rovněž vytvořit obdobnou teorii. Relevantní posouzení do jaké míry bylo zobrazování osob svatých v protestantském prostoru „tabu“ by zasloužilo obsáhlejší studii. S tím souvisí i percepce uměleckých děl v duchovním prostředí protestanty. Skutečně šlechtici v raném novověku vnímali výzdobu katolických kostelů jako „pozlátko“ hodné poškození? (dále viz kap. 3.6). Jistě také záleželo na síle přesvědčení konkrétního jedince, který mohl záznam provést z potřeby prosté sebe prezentace, ale i z nutkání poškodit „modlu“. Ondřej Jakubec uvádí, že recentní kunsthistorické bádání v našem prostředí se začíná obracet k otázkám umění utrakvistů, což souvisí s hledáním ikonografických specifik,³⁴⁷ která lze u konkrétních uměleckých děl do jisté míry identifikovat. Přítomnost vyobrazení Panny Marie v protestantském kostele tak může být překvapující, ne však neobvyklá, což dokládá např. recentní nález renesanční nástěnné malby modony s dítětem v presbytáři kostela Nanebevzetí Panny Marie v Horním Maršově. Podle stratigrafie malířských vrstev a časového zařazení díla se zdá, že v době vzniku malby byl kostel pod správou protestantů. Zcela signifikantní je v tomto ohledu skutečnost, že pracovnu Martina Luthera zdobil Cranachův obraz Panny Marie.³⁴⁸

Na závěr této kapitoly nelze než souhlasit s tezí Jakubce a Malého, že v religiózním umění, potažmo spontánních nápisech a kresbách nelze spatřovat dogmaticky vyhraněný základ, neboť se i „*zdánlivě katolická témata objevují v nekatolickém prostředí a naopak*“.³⁴⁹

Přisuzovat raněnovověká graffiti zejména protestantům tedy jistě nemůžeme. Nicméně téma konfese v souvislosti se spontánními nápisy a kresebami by zasloužilo exaktní samostatnou studii již s ohledem na získání nových poznatků v oblasti každodennosti duchovní praxe.

345 Ibid., s. 94.

346 ČOVAN 2020.

347 JAKUBEC – MALÝ 2010, s. 98.

348 Ibid.

349 Ibid., s. 109.

2.6 Náboženské vzdechy v prostředí skalních útvarů a jeskyní

Hovoříme-li o sakrálním prostoru, máme na mysli zejména stavby, sloužící náboženským účelům. V těchto místech docházelo ke sdružování osob stejného vyznání. Těžko lze tedy nazývat prostředí skal explicitně sakrálním prostorem, ale svého času to však jistě mohl být duchovní prostor sui generis. Nápisy a kresby vně i uvnitř skalních útvarů mohou doplnit stávající sumu poznatků o náboženských menšinách v raném novověku. Náboženské texty zde doplňují kulturní krajinu a náboženský aspekt. Některé z nápisů reflektují aktuální politickou situaci, ať již se jedná o pronásledování nekatolíků nebo o husitství.³⁵⁰ Zmiňme na tomto místě alespoň některé lokality, kde se mohli příslušníci různých náboženských směrů sdružovat, pobývat nebo ukrývat.

Jedním z těchto míst jsou tzv. „Psané skály“. Jedná se o skalní útvary, v památkovém katalogu Národního památkového ústavu nazývaný pomníkem,³⁵¹ nalézající se v blízkosti vsi Poličany na Benešovsku, nad zátokou, kde se potok Mastník vlévá do vodní nádrže Slapy. Do skalní stěny jsou zde vyryty a vytesány nápisy náboženského charakteru v češtině, němčině a latině a kresby slunce a hvězd. Texty jsou podrobně popsány již v publikaci Franze Alexandra Hebera z poloviny 19. století.³⁵² Jan Hertl uvádí, že nápisy mají formu vzdechů, jež byly především v rýmované podobě obvyklé ve druhé polovině 16. a na počátku 17. století.³⁵³ Ohledně autorství nápisů bylo vyřknuto několik hypotéz. Maloch se v polovině 19. století domníval, že se jedná o husitské modlitební formule, které psali Čeští bratři v 16. nebo 17. století.³⁵⁴ Tuto dataci potvrzuje i paleografická analýza Jiřího Roháčka z roku 2001.³⁵⁵ Teorii, podle níž mohli být autoři textů členové sekty mikulášenců, vyslovil v roce 1922 Emanuel Neumann. Jednalo se o náboženskou společnost, následovníky Mikuláše Vlášnického zvané též Pecínovští, či Vlášeničtí bratři. Byli to mystici a chiliasté a jejich vůdčí osobností byl na počátku 17. století Matěj Poličanský, kališnický farář v Živohošti.³⁵⁶

Soudě podle paleografického rozboru, vznikala graffiti v delším časovém úseku několika generací. Jeden z nápisů (solis) je doplněn zobrazením slunce a tří hvězd. Slunce s paprsky zde má podobu tváře s očima, nosem a ústy a hvězdy jsou tvořeny protínajícími se linkami s šesti body ve středové části. Apotropaický symbol je zde zastoupen pentagramem. Je nepochybné, že nápisy

350 JENČ – PÁTKOVÁ – PEŠA 2001, s. 152.

351 Psané skály. *Památkový katalog* [online]. [cit. 17.7.2020]. Dostupné z: <https://pamatkovykatalog.cz/?mode=parametric&catalogNumber=1000129381&presenter=ElementsResults>

352 HEBER 1847, s. 162–164.

353 HERTL 1957, s. 24.

354 Text Antonína Zefyrina Malocha o nápisech na skalách u Poličan uveřejnil Heber v pozn. 2 na str. 162–164. HEBER 1847.

355 PETRÁŇOVÁ 2007, s. 940.

356 Ibid.

byly v minulosti sekundárně prorývány, zřejmě z důvodu prodloužení jejich životnosti na tak exponovaném místě.

Kolem roku 1925 zde byla osazena pamětní deska s reliéfem kalicha a nápisem „*Pravda vítězí. Zde se zdržovali pro víru pronásledovaní naši předkové.*“ Do jaké míry je obsah těchto slov pravdivý, zůstává dosud nezodpovězeno. Původ nápisů dosud nebyl jednoznačně vyložen.

O duchovně/politicky orientovaných textech z prostředí jeskyní máme doklady i ze sousedních zemí. Na Slovensku, v nejvýchodněji položené jeskyni Slovenského krasu v blízkosti obce Jasov, byl zaznamenán ve středověkém kurentu provedený nápis, údajně z roku 1451, jehož obsahem je sdělení o vítězství bratřických vojsk Jana Jiskry z Brandýsa nad Jánosem Hunyadim v bitvě u Lučence. Údajně se zde mimo jiné nalézají i podpis husitského hejtmana Jana Talafúse. V dobovém tisku byly epigrafické památky v Jasovské jeskyni v průběhu jejich dokumentace interpretovány jako stopy, zanechané husitskými vojáky, kteří zde v době největšího nebezpečí našli útočiště.³⁵⁷

Monochromní spontánní malby, provedené pigmenty přímo na vápencovou stěnu jeskyně, byly analyzovány v jeskyni Na Špičáku, nacházející se v blízkosti staré obchodní cesty z Polska na Moravu a Slezska. Jeskyně byla známa nejpozději od počátku 16. století o čemž svědčí graffiti a dipinti na povrchu skalních stěn. Nejstarší datace pochází z roku 1519, následuje množství dalších letopočtů: 1583, 1615 aj. Průvodci jeskyně Na Špičáku sál s malbou *Adorace Kříže* prezentují jako modlitebnu. Prostory údajně měly sloužit k duchovním účelům. Ústředním motivem v rámci zdejších spontánních kreseb je výjev Krista na kříži, u jehož paty jsou znázorněny dvě figury s rukama sepnatými v gestu modlitby. Malba je provedena tlumeným hnědočerveným barvivem s podílem rumělky. Výjev je autory³⁵⁸ nedávno publikované studie ikonograficky datován na základě analogií do 30. až 50. let 16. století. Zdejší nálezům se dostalo odborného zásahu, jak po stránce dokumentační, tak konzervátorské. Spontánní malby v jeskynních systémech představují výjimečné soubory nejen z hlediska zobrazených motivů a pohnutek jejich autorů, ale i materiálové podstaty, která je velice specifická a významně se liší od epigrafických záznamů na ostatních anorganických materiálech, neboť pigmenty a pojiva se v prostředí vysoké vzdušné vlhkosti a krasových jevů chovají odlišně než na interiérových omítkách architektonických objektů a nabízí se nám tak i pole pro technologický výzkum.

Graffiti na skalních útvarech jsou poměrně běžným jevem, jehož fascinující stránkou je v některých případech schopnost pisatelů překonat za účelem vytvoření nápisu nebo kresby nebezpečné překážky. Pasterci ze severoitalského pohoří psali ve výšce 10-12 metrů. Aby dosáhli na místo, které si vyhlédli, používali k tomuto účelu kmeny suchých stromů coby žebříky, nebo jednoduchá stupátka a na jaře využívali závěje na úpatí skal.³⁵⁹

357 [Č.Sl.] 1921, s. 138.

358 JENČ 2014, s. 291.

359 BAZZANELLA 2020, s. 157.

3 Návrh kategorizace graffiti v křesťanském sakrálním prostoru

„Superstitious ritual often survived the religious beliefs that gave birth to it, and was reinterpreted in the light of current beliefs.“³⁶⁰

Vlastní kategorizaci fenoménu pro účely dokumentace historických graffiti nahlížíme z perspektivy katolického sakrálního prostoru a od ní se námi sestavená klasifikace také odvíjí.

Některá členění, která bychom mohli uplatnit v případě profánních objektů, zde tedy nebudou podrobněji reflektována. Navrhovaná kategorizace je založena na obsahové stránce jednotlivých nálezů. Na základě letitých zkušeností s průzkumy historických objektů předestíráme návrh klasifikace graffiti a dipinti do několika rámců, jež jsou dále diferencovány na relevantní témata. Problematiku, odehrávající se v těchto rámcích, přibližujeme popisem konkrétních příkladů dohledaných v literatuře, archiváliích nebo přímo identifikovaných v rámci terénního výzkumu. Pokud je to možné, uvádíme exempla, nalézající se v sakrálním prostoru. Některé specifické rysy tohoto fenoménu jsou pro nás natolik podstatné, že příklady uvádíme i z prostředí světských staveb a exteriérů.

V námi navrženém způsobu kategorizace se některé fenomény prolínají, neboť konkrétní záměr pisatele se vždy nedozvíme. Podstata těchto stop může být ambivalentní. Něco málo o osobě pisatele sdělují, rovněž o době vzniku, nikdy však vše. Náčrtek architektury mohl mít utilitární charakter, ale také se mohlo jednat o pouhé ukrácení si dlouhé chvíle a kresba by tak mohla spadat i do oblasti každodennosti. Rovněž kresby a štětcové malby, které vykazují vysokou uměleckou hodnotu, mohly být pouze skicou pro zamýšlené, ale nakonec nerealizované dílo, i když se opět mohlo jednat o činnost, sloužící k rozptýlení např. v průběhu arestu. Stejný problém s kategorizací spatřujeme i u některých apotropaických symbolů, ačkoliv o pentagramu nemáme pochyb, že se skutečně jednalo mimo jiné i o ochranný symbol. Jaký význam však měly kružítkové kresby? Byly tak často vyrývané rozety rovněž ochrannými symboly, nebo jejich vznik souvisí spíše se stavitelstvím či protoarchitekturou?

Profánní, duchovní a apotropaický

Tři základní oblasti, pomocí nichž graffiti v sakrálním prostoru rozlišujeme, mají profánní, duchovní a apotropaický charakter. Podle Malého české prostředí v půli 16. století ještě sakrální

360 MERRIFIELD 1987.

prostor od profánního striktně neodděluje. Tato tendence se objevuje až po Tridentském koncilu.³⁶¹ Malý také poukazuje na skutečnost, že ze sociologického hlediska je raný novověk dobou, „*kdy bylo prakticky vše prostoupeno náboženstvím a kdy prostor bez náboženství (až na výjimky) neexistoval (...)*“.³⁶² Z citovaného vyplývá, jak problematická a diskutabilní je naše klasifikace spontánních nápisů a kreseb, neboť je příliš snadné přisoudit konkrétní kresbě religiózní charakter. Přesto se domníváme, že je naše kategorizace v mnoha ohledech relevantní. Některá graffiti mají ryze duchovní obsah (např. biblické citáty), jiná ryze světský (voják na koni) a pak jsou zde apotropaické symboly, které stojí na pomyslné a často neostré hranici obou „světů“.

Podle Durkheima stojí na dichotomii posvátného a profánního všechna náboženství. Pro křesťana již v pravém slova smyslu profánní prostor neexistuje, neboť ten je skrze Krista již navždy spojen s Bohem.³⁶³ Profánní svět je pro nás srozumitelným světem každodennosti. Posvátné však vstupuje do lidského života jako vyšší smysl, projev Boží vůle. Ve světě posvátném zprostředkovává kněz ultimativně nepoznatelnou vůli skrze konání bohoslužeb. Člověk se imanentnímu světu přibližuje v chrámech skrze rituální předměty i samotnými rituály.³⁶⁴ Posvátno, lidskými schopnostmi nepoznatelné, vyvolává pocity bázně. O zaplnění prázdného místa mezi sakrálním a profánním se pokouší náboženství, neboť je primárně soustředěno do oblasti duchovna v lidském bytí.

Jak jsme již mnohokrát uvedli, nejsou obsahem spontánních kreseb a nápisů v sakrálním prostoru pouze ryze církevní motivy. Neméně důležitou složkou jsou apotropaické symboly. Převaha světských témat byla zaznamenána Chotěbořem³⁶⁵ v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě. Způsob bádání, který jde po stopách funkce vyobrazených motivů, byl uplatněn i při průzkumu v bývalém přemyslovském paláci v Olomouci.

Profánní tematika rytých kreseb ve Zdíkově paláci v Olomouci vedla Pojsla,³⁶⁶ snad na základě nálezů a názoru restaurátora Rozehnal, k domněnce, že se jednalo o zeměpanský palác a ne o kapitolu. O pár let později již publikoval olomoucké nálezy jako dílo žáků biskupské školy a variantu, jež zahrnuje autorství dětí knížecí rodiny olomouckého zeměpána, odmítl.

V kostele sv. Kateřiny Alexandrijské ve Velké Lomnici jsou nálezy výjimečným dokladem „kružítkového kultu“. Máme zde tedy několik poměrně rozsáhlých a dobře dokumentovaných souborů, které leží na srovnatelné časově rovině raného středověku. V uvedených případech jsme svědky převahy světských a apotropaických motivů. Čím si tuto převahu vysvětlit? Některé ze středověkých kreseb jistě vznikly jako kratochvíle, a snad proto mohla být volena „odpočinko-

361 JAKUBEC – MALÝ 2010, s. 110.

362 Ibid., s. 107.

363 BERGER – KONZAL 2008, s. 488.

364 NEŠPOR, Zdeněk R, ed. Sociologická encyklopedie [online]. Sociologický ústav AV ČR. [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Posv%C3%A1tn%C3%A9_a_prof%C3%A1nn%C3%AD

365 CHOTĚBOŘ 1985.

366 POJSL 1981.

vá“ témata, prosta duchovních složitostí. Nicméně, vždy je nutné konkrétní symboly vhodně interpretovat a klasifikovat a teprve poté se daný fenomén v kontextu obdobných témat pokusit alespoň orientačně kvantifikovat. Proměny vztahu k víře jsme zmínili již v rámci textu, který se věnuje profanaci (viz kap. 3.6). Těžko však relevantně posoudit otázku nevěrectví a jeho odezvy prostřednictvím světských témat rytých na stěny sakrálních staveb.

Obecné kategorizace fenoménu

Jak jsme již předestřeli, je jedním z cílů této práce vytvoření vlastní kategorizace zde reflektovaných nálezů v sakrálním prostoru. Nejprve však diskutujeme dosavadní obecné kategorizační postupy, které se při výzkumu historických spontánních nápisů a kreseb uplatňují v jednom českém a několika zahraničních výzkumech. Provést podrobnou rešerši recentních funkčních systémů kategorizace považujeme za nutné, abychom dokázali, že nejsou využitelné paušálně, a to ani v případě analogií s kulturně blízkými oblastmi střední Evropy. Tento fakt souvisí zejména s odlišnou kulturní a geopolitickou situací v jednotlivých zemích. Zatímco v přímořských sakrálních objektech je často se opakující motiv lodí zcela obvyklý, v českém prostředí se s ním takřka nesetkáme. Nicméně tematické okruhy středověkých a raně novověkých nápisů jsou si až na výše uvedené výjimky ve všech Evropských zemích³⁶⁷ velmi blízké. Výskyt spontánních kreseb lodí například na Maltě, Středomořském ostrově, je zcela pochopitelný, neboť pro ostrovany měla doprava lodí v životě zásadní význam. Plavidlo představovalo podstatné rozšíření lidských možností.³⁶⁸

Jediný nám známý pokus o kategorizaci graffiti v českých zemích provedla Wasková, vycházející z Kraacka a Lingense, kteří navrhují členění podle formy a obsahu:³⁶⁹

A Prostá znamení a symboly

Značky a symboly – monogramy, kříže a ostatní symboly / písmena – jednotlivá písmena a iniciály/ čísla – jednotlivé číslice a letopočty.

B Slova, věty nebo texty

Slova věty nebo celé texty – výpovědní hodnota jako psané svědectví. Může se jednat o heraldická znamení, citáty a básně, přičemž tyto texty mohou zahrnovat i přidružené letopočty a jména. Tato skupina zahrnuje rovněž votivní nápisy, které jsou zdrojem informací stejně jako ostatní písemné prameny. Zde Kraack s Lingensem podotýkají, že psaní na stěny v době, kdy byl papír nedostatkovou komoditou, mělo velký význam.³⁷⁰

367 Předpokládáme, že by toto tvrzení bylo možno vztáhnout i na země mimo evropský kontinent. Nicméně tato domněnka zůstává neověřena, neboť její přezkoumání by překračovalo možnosti této disertační práce.

368 MUSCAT 1999, s. 74.

369 KRAACK – LINGENS 2001, s. 30.

370 Ibid.

Tento rámeček zahrnuje veškeré spontánní kresby a malby představující například světce, heraldická znamení s umělecky provedenými erby, bájná zvířata, obrazy měst a lodí.

Kategorizace Kraacka a Lingense má však své limity, neboť dochází k častému prolínání obsahu skupin. Kresby heraldických znamení mohou být doprovázena celými větami, stejně jako jednotlivými čísly. Mohou to být výtvarně zručně provedené kresby erbů, ale i lapidární záznamy a určit hranici, kdy hovoříme o významném pramenu historického poznání a kdy se jedná o prostý náčrtek, jehož smysl nám zůstává utajen, vyžaduje pečlivé studium celkového souboru.

Wasková³⁷¹ doplňuje Kraackovo a Lingensovo členění ještě o faktor délky pobytu autora na místě, tedy o nápis návštěvnícký (vizitační) a o nápis pobytový (rezidenční). Vizitační nápisy vznikaly během krátké nebo náhodné návštěvy objektu – místa. Lze sem zařadit cestovatelské podpisy, včetně informací o návštěvníkově pobytu a záznamy památníkového charakteru. Rezidenční graffiti pak zahrnují graffiti vzniklá při dlouhodobém pobytu autora na daném místě. Jako příklady takových graffiti uvádí Wasková rytiny ve vězeních, kostelních lavicích a katedrálních školách. I tato kategorizace je však diskutabilní a lze ji vnímat pouze jako doplňkovou, neboť i zde dochází k prolínání obou subjektů a mnohdy nelze jednoznačně posoudit, zda graffiti vznikla v rámci dlouhodobého či krátkodobého pobytu.

Wasková zmiňuje ještě jeden způsob členění, který sama považuje za nejrelevantnější, ačkoliv si je plně vědoma jeho limitů. Jedná se o dělení *podle funkce graffiti a záměru jejich tvůrců*.³⁷² Autorka nabízí šest kategorií, jimiž jsou graffiti *autoprezentační*: podpisy, autoportréty, osobní značky a iniciály. Mezi *osobní sdělení*, podávající informaci o pocitech a názorech, jsou zahrnuta i religiozní graffiti. *Literární* mají výhradně textový charakter a spočívají v ustálených sentencích, rčeních a citátech a svým charakterem odpovídají zápisům do štambuchu.

Obecně pamětní jako svědectví budoucím generacím a *utilitární*, pořízené pro vlastní okamžitou potřebu, postrádající aspekt komunikace. Jako poslední a vzhledem k její těžkopádnosti pouze pomocnou kategorii uvádí Wasková graffiti *nekonkrétní* se dvěma podkategoriemi *dekorativní* a *bezděčné nápisy*.

V rámci kategorizací bývá uváděno také dělení podle způsobu zhotovení. Jedná se o exaktní odlišení materiálu a psacího náčiní, kterým je nápis proveden. Nejčastěji se tedy setkáme s rozlišením na graffito a dipinto (podrobněji viz kap. 2.2.2). Graffito bývá zhotoveno rytím ostrým předmětem, kterým může být např. kámen, sklo, hřebík, nůž, kružidlo, nůžky. Vznik dipinti je podmíněn použitím kreslicího a malířského náčiní, které zanechává barevnou stopu. Vzhledem k efemérnosti tohoto fenoménu nelze relevantně posoudit, zda je častější výskyt graffiti

371 MALIVÁNKOVÁ WASKOVÁ 2014, s. 127.

372 Ibid.

nebo dipinti. Zajisté se ale poměr mění s rozšířením škály psacích prostředků v devatenáctém století.

Neobvyklé členění navrhuje Keegen využívající paměťová studia jako nástroj klasifikace graffiti. Testuje užitečnost kategorií paměti pro identifikaci jednotlivých typů graffiti, přičemž příklady, které volí, jsou kulturně a historicky situovány do středomořských Pompejí v jižní Kampánii. Snaží se posoudit využitelnost filosofických a sociálně vědeckých teorií paměti, zvláště koncept paměťových stop a reprezentativního realismu na evaluaci kulturního významu nálezů graffiti ve vztahu ke gramotnosti. Keegan vychází ze současných bádání na poli paměťových studií a při své práci využívá model tří typů vzpomínání. Prvním z nich je procedurální paměť, druhým sémantická paměť, a třetím paměť epizodická nebo také autobiografická.³⁷³

Také archeolog Champion a členové družení Norfolk Medieval Graffiti Survey vytvořili systém kategorií podle obsahu, který rozlišuje *rituální graffiti*, *kružátkové kresby*, *pentagramy*, *čarodějnické značky* (*witch marks*), *kříže*, *konsekrační kříže*, *kouzla a kletby*, *lodě*, *architektonické nápisy*, *heraldická znamení*, *kamenické značky*, *kupecké značky*, *rytíře a draky*, *ciferníky* („*mass dials*“), *ptáky*, *ryby*, *poutníky a noty*.³⁷⁴ Katalog podle aktuální situace ještě rozšiřují, například o nedávno přidané vypalované značky („*taper burn marks*“). Sporné je v tomto případě zejména zařazení kamenických značek mezi graffiti. Kamenické značky byly především ve středověku zcela běžnou a nutnou kamenickou praxí, která se spontánním projevem nemá mnoho společného a sloužila zejména k identifikaci práce kameníka. Z tohoto důvodu kategorii kamenických značek do praktické části této práce vůbec nezařazujeme. V odborné literatuře však některá graffiti mohou být zaměňována za kamenické značky, jak tomu nejspíš bylo v případě rozet, hexagramů a zkřížených kladívek vyrytých do kamenného parapetu v kostele sv. Michala na Starém městě pražském.³⁷⁵ Srovnatelný je problém kupeckých a cechovních značek. Jsou-li však znázorněny na stěnách a zdivu veřejných prostor, tak do ranku graffiti jistě patří, neboť takto se stávají aktem autoprezentace. Značky se na architektonických površích objevují zcela běžně nejen jako identifikace kamenické práce, ale i jako pomůcka pro sesazování předem připravených kamenických prvků. Stejně značení se používá i při sesazování umělecko-řemeslných děl ze dřeva a pro značení trámů střešních konstrukcí. Samostatnou kapitolou je kategorie ciferníků, jejichž původ je dosud nejasný. Diskutabilní jsou i další zde zmíněné kategorie, jako např. konsekrační kříže či „čarodějnické“ značky.

Obdobnou kategorizaci, avšak z norského prostředí, cituje Wozniak. Badatelé zde nalezená graffiti rozčlenili na deset skupin: 1. *geometrické figury*, 2. *lidské figury a hlavy* 3. *zbraně obvykle ve*

373 KEEGAN 2012.

374 *Norfolk Medieval graffiti Survey* [online]. [cit. 18. 7. 2020]. Dostupné z: <http://www.medieval-graffiti.co.uk/>

375 HUML 1998, s. 331.

*společnosti lidských postav 4. ptáci a savci, 5. ryby a mořská zvířata, 6. lodě, 7. runové nápisy a latinská písmena 8. rostlinné motivy 9. erby a 10. nesrozumitelné kresby a piktogramy.*³⁷⁶

Zcela výjimečná je kategorie „benefičních graffiti“, kterou jsme zaznamenali pouze u Jones-Baker.³⁷⁷ Autorka v nich spatřuje potřebu donátorů zvěčnit své jméno na stavbě i neoficiální cestou (někteří věnovali blok kamene, jiní pilíř). A ačkoliv se tato kategorie snad týká výhradně sakrálních prostor, my ji nemůžeme do naší klasifikace zahrnout, neboť jsme dosud nenalezli žádná exemplá z našeho prostředí a nenacházíme o nich zmínky ani v literatuře. Dalšími rámci jsou podle Jones-Baker záznamy světského života, historické záznamy, jména a iniciály, přírodní události, duchovní život farnosti, podoba a materie kostela, architekti, kameníci a řemeslníci a dedikace a konsekrace.

Projevy individuality	Duchovní charakter	Apotropaický charakter	Marginální kresby s tematikou každodennosti	Užitkový charakter	Profanace sakrálního prostoru	Memoriální kultura
samostatná jména, jména s datacemi, datace a rodové znaky	votivní a poutnické nápisy	apotropaické symboly duchovního i profánního charakteru	kresby lidí, zvířat a bájných stvoření	architektonické a stavitelské kresby	rouhání, vulgarity a hanlivé nápisy	komemorativní funkce graffiti v sakrálním prostoru
seznamy kalkantů a ministrantů	modlitby a písně	kružátkové kresby a jejich varianty	šibenice a smrt	početní záznamy	ikonoklasmus	memoriální nápisy
latinské sentence, citáty, poezie a literární texty	kresby s duchovním obsahem		hry		politika, náboženská diskriminace, projevy nacionalismu	
krátká osobní sdělení	biblické citáty a jejich zkratky		stavby		profanace sakrálního prostoru po druhé světové válce	
nápisy a kresby řemeslníků v prostoru krovu	znamení, značky a monogramy s duchovním obsahem.		pracovní nástroje			
			notové záznamy aj.			

Tab. 1. Klasifikace spontánních nápisů a kreseb v sakrálním prostoru, navržená na základě terénního výzkumu v rámci této disertační práce.

³⁷⁶ WOZNIAK 2018, s. 114.

³⁷⁷ JONES-BAKER 1993, s. 16–17.

3.1 Projevy individuality

Mezi projevy individuality v rámci naší práce řadíme zejména nápisy, odrážející potřebu jedince prezentovat nějakým způsobem svoji osobu. Tato sebe prezentace může spočívat nejen v prostém podpisu, ale i ve znázornění vlastního znaku či sentence, které vystihují světonázor pisatele. Základními projevy individuality v sakrálním prostoru jsou samostatná jména, jména s datacemi, datace a rodové znaky.

3.1.1 Samostatná jména, jména s datacemi, datace a rodové znaky

Jména doprovázená datacemi jsou bezesporu jedním z nejčastěji se objevujících typů spontánního nápisu v sakrálním i profánním prostoru. Jsou to sdělení implicitně vystihující skutečnost *byl jsem tady*. Formulí „Hic fuit“ lze nalézt takřka v každém historickém objektu. Tato kategorie nápisů nám může být pomocným pramenem, například v oblasti v odvětví historické demografie, orientovaném na četnost osobních jmen nebo gramotnost žen v konkrétní oblasti. Osobní jména bývají uvedena formulkou „Hic fuit“ („byl jsem zde“) nebo také „Huic loco aderat“ („toto místo navštívil“) a letopočtem. Podívejme se na toto „zde“ pohledem Aleidy Assmann. Genius loci tím, jak je pro nás přitažlivý, by bez ukotvení v živé vzpomínce neexistoval. *„Němé ruiny mohly být přivedeny k řeči pouze prostřednictvím tradice uchované v paměti. Nápis, který dané místo pomocí vysvětlivek popisuje, může této vzpomínce přijít na pomoc.“*³⁷⁸ Assmann zmiňuje v této souvislosti sepulkrální nápisy „hic jacet“.³⁷⁹

3.1.2 Seznamy kalkantů a ministrantů

Seznamy kalkantů na kruchtách a ministrantů kdekoliv v prostoru sakrální stavby jsou běžným jevem a tvoří tak obvyklý „inventář“ v rámci sekundárních stop v objektu kostela. Někdy však musíme stavbu podrobit pečlivému průzkumu, abychom je našli, neboť nebývají vždy vizuálně dominantní. Seznamy ministrantů od roku 1926 do roku 1957 jsme zaznamenali například v kostele svatého Petra a Pavla v Cizkrajově. Tyto záznamy jsou tak příspěvkem k lokálním dějinám, kdy je zřejmé, že zde i v nelehkých dobách nástupu komunismu farnost fungovala. Zápisů, i starších, jež jsou patrně také díly ministrantů, je zde více, včetně kreseb lapidárních figur, hrobů a symbolů srdce.

378 ASSMANN 2018, s. 364.

379 Ibid.

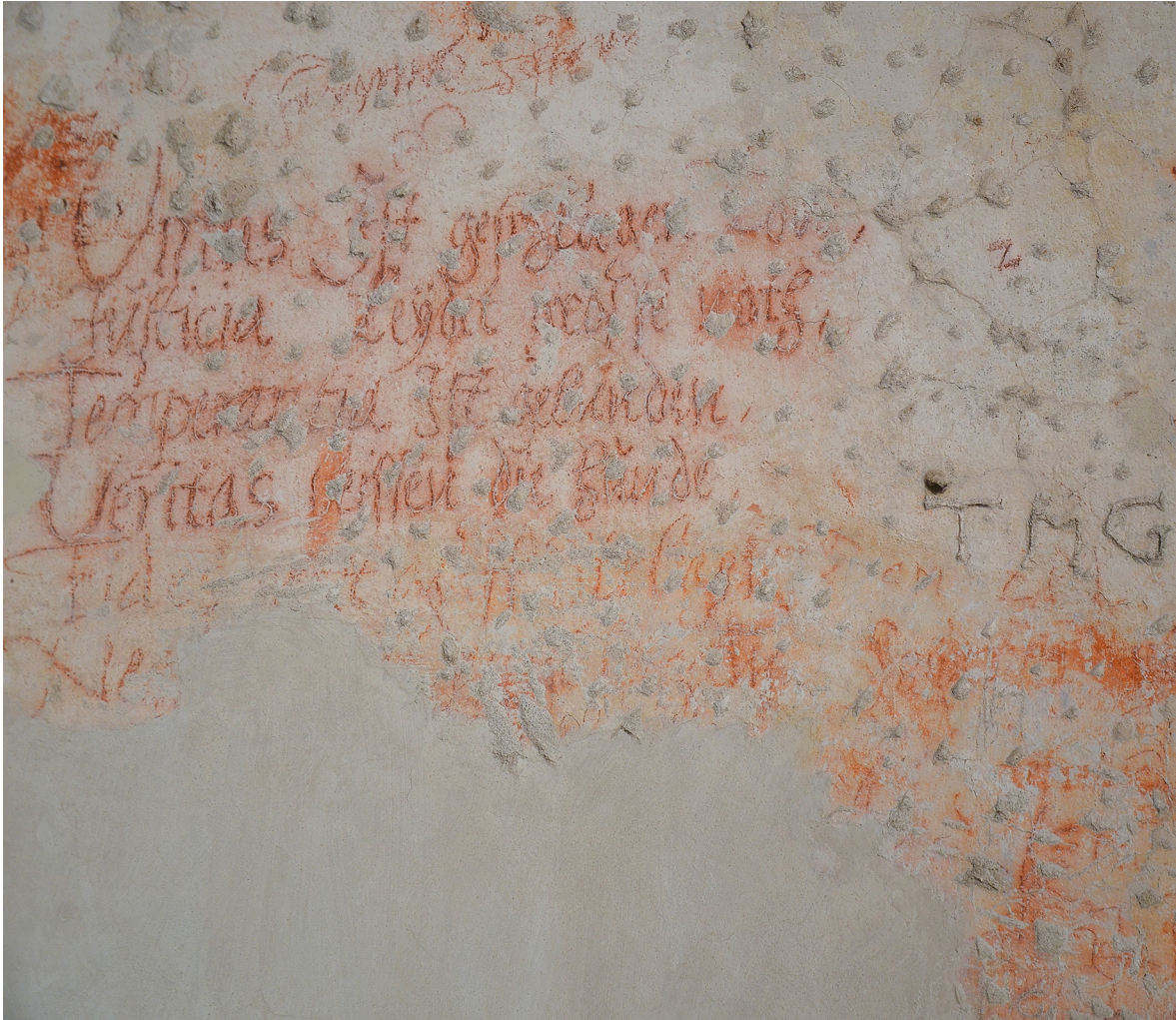


Obr. 46 Cizkrajov, kostel sv. Petra a Pavla, kazatelna. Seznam ministrantů, kteří v kostele působili v polovině dvacátého století. Foto: Kateřina Šibravová.

Tyto seznamy bychom snad také mohli klasifikovat i jako pamětní záznamy, dokládající funkci jednotlivých členů farnosti v rámci bohoslužebného rituálu. Zvláště v oblasti varhan bývá obsah textů konkrétní a funkce kalkantů a hudebníků (zejména zpěváků) jsou přesněji specifikovány („bass“, „alt“, „Obergalgentretter“, „Untergalgentretter“ apod.).

3.1.3 Latinské sentence, citáty, poezie a literární texty

Ačkoliv se s antickými sentencemi častěji setkáváme spíše v profánním prostoru, především na šlechtických sídlech, nalzáme je i v sakrálním prostředí. Velká část těchto nápisů spadá do raně novověkého a barokního období, pozdější výskyt latinských citátů je spíše ojedinělý. Sentence v duchovním prostoru jsme zaznamenali na stěnách oratoře kostela Nanebevzetí Panny Marie v Horním Maršově. S určitostí lze identifikovat minimálně tři odstavce citátů, které jsou psány



Obr. 47 Horní Maršov, kostel Nanebevzetí Panny Marie, oratoř. Detail rudkových dipinti s náměty sentencí v latinském a německém jazyce.

v kombinaci latiny a němčiny. Snadno lze číst některá slova a slovní spojení: *Iusticia* (spravedlnost); *Temperantia* (přívětivost), *Veritas* (pravda); *Fides* (víra); *ad nos venias* apod. *Iusticia* a *Temperantia* jsou také dvěma z mnoha šlechtických ctností, které se měly odrážet na chování k poddaným, které mělo být laskavé a srdečné.³⁸⁰

Zkratky se v rámci našich kategorií nalézají na pomyslné hranici zbožných spontánních projevů. Jedná se o počáteční písmena jednotlivých slov sentencí, výroků a antických či biblických citátů. V některých případech je obtížné jednoznačně definovat, zda se jedná o zkratku antické či biblické sentence, nebo monogram. Námi zkoumaný nápisový materiál nebyl z velké míry dosud podroben paleografickému průzkumu, a tedy ani odborné interpretaci, proto není jasné, do jaké míry je obsahem některých nápisů poezie či krátké literární útvary. Domníváme se však, že v rámci historických graffiti tvoří vlastní tvorba pouze zanedbatelnou část, neboť pisatelé se

380 BŮŽEK – GRULICH – BEZECNÝ 2010, s. 263.

ve většině případů uchylovali k zápisu obecně známých citátů, nebo jejich zkratk a vlastní fantazii příliš uzdu nepovolovali (to však neplatí pro obrazová graffiti). Přesto považujeme za nutné zmínit i tuto kategorii, neboť poezie na stěnách je mimo sakrální prostor doložena na mnohých profánních objektech. Většinou se však jedná o formu lidového básnění nebo také písemný folklór, opět vycházející z již existujících předloh. Např. některé z krátkých poetických textů ze zámku v Opočně měly patrně předlohu v lidové písni (viz kap. 1.9.1).

3.1.4 Krátká osobní sdělení

Vybrané texty bychom snad mohli přirovnat k recentním sdělením na sociálních sítích (např. k „tweetům“) a výjimečně také k haiku. Takovým krátkým textem je např. vypravovací citát „*Nach vielem Müh gelung mirs nicht.*“, jež zanechal na skalní stěně nedaleko vesnice Poličany na Benešovsku, nad potokem Mastník, neznámý pisatel.³⁸¹ Jako další příklad uveďme nápis, jenž zprostředkovává sondu do každodennosti člověka 17. století. V Jimlíně, na zámku Nový hrad na jižní stěně předsíně kaple sv. Josefa, se nachází text, který v současné české syntaxi zní: „*Na den všech Svatých* přece vypili jsme víno červený měch a měli jsme k obědu knedlíky.“ Podrobně se významem textu a souvisejících kreseb kružnic zabýval Kamil Podroužek,³⁸² který toto sdělení nevnímá pouze jako banalitu v každodennosti raně barokního člověka, neboť kontextuální informace poukazují na možný informační přesah, ukrývající se především v symbolech doprovázejících text. Podroužek komparoval informace uvedené ve stavebně-historickém průzkumu z roku 1968 s obsahem textu nápisu, aby zjistil, jaké aktivity na zámku probíhaly roku 1652 (tento letopočet je součástí nápisu). Zaznamenal, že toho roku byly vykonány na Novém hradu četné stavební práce. Na podzim (den Všech svatých) končil cyklus námezdních prací a při té příležitosti bývalo zvykem provozovat posvícenské hody, spojené s konzumací kynutých pokrmů (buchet, koláčů, knedlíků). Vínem byly zapíjeny výplaty a stvrzovány nové smlouvy. Význam těchto tradic je podle Podroužka implicitně zahrnut v tomto autoprezentačním/ pamětním zápisu.

Mezi osobní sdělení patří i záznamy vojáků, rukujících do světové války. Do tohoto rámce bychom nejspíše mohli zařadit i nápis na dveřích v presbytáři kostela sv. Víta v Jemnici se zněním: **Jelínek Fr. / nastoupil / 1914.** Obdobné zápisy, jejichž předmětem je povolání na frontu, jsme zaznamenali na mnoha místech, včetně poutních kostelů, a reflektujeme je i v rámci kazuistické studie.

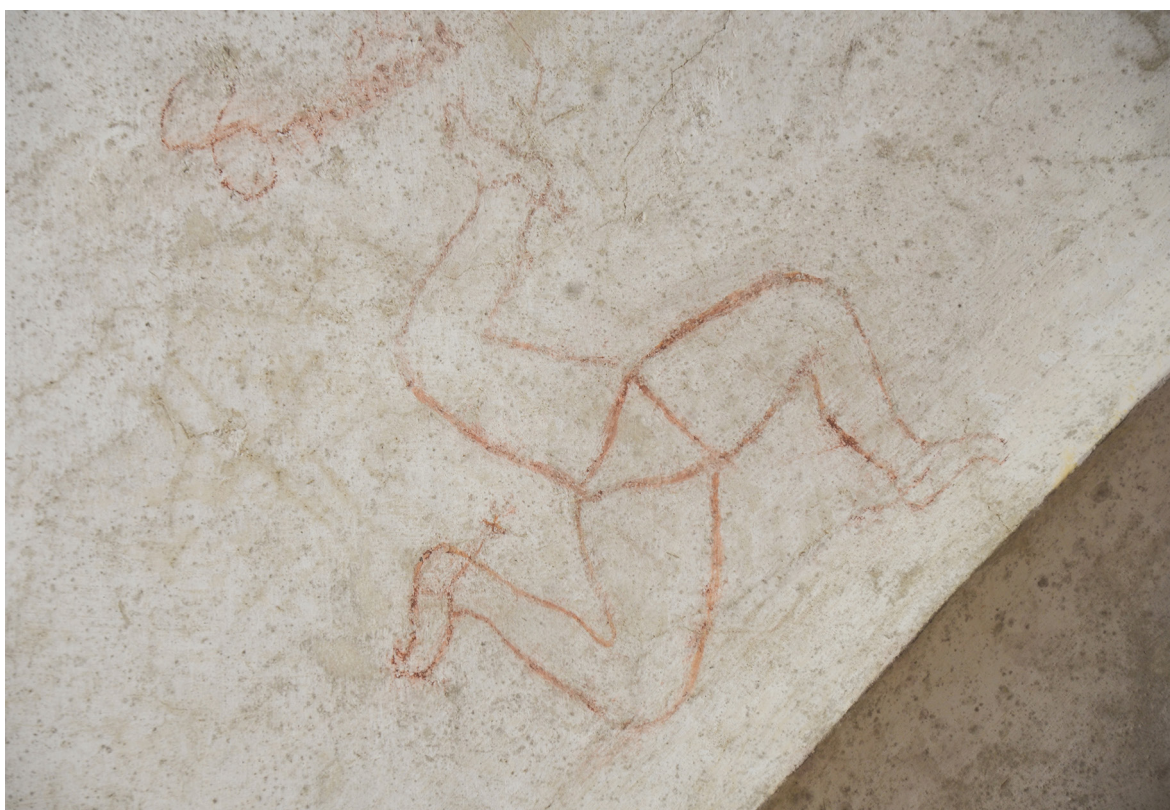
381 HERTL 1975, s. 19.

382 PODROUŽEK 2011, s. 58.

3.1.5 Kupecké, cechovní a další profánní značky

Svou podstatou naplňují spontánně provedené kupecké a cechovní značky, stejně jako rodová znamení, akt sebe prezentace.

Kupecké značky jsou malé symboly, jež byly užívány obchodníky místo signatury. Může se jednat i o poměrně složitá znamení, kombinující čísla i písmena. Také lze říci, že v současnosti jsou jejich obdobou loga. Značky byly používány k označení zboží (sudů a balíků), dokumentů, majetku kupců, a stejně jako rodová znamení se dědily z generace na generaci, s žádnými nebo pouze s malými obměnami (např. přidáním písmene).³⁸³ Na mnoha místech, kde v minulosti vedly kupecké cesty dosud můžeme spatřit na skalách vyryté značky. Jedním z takových míst jsou například Klokočské průchody. Sedmdesát metrů dlouhá soutěska sloužila již ve středověku jako spojnice mezi Turnovem a hradem Rotštejnem a značky se zachovaly vyryté do skal.



Obr. 48 Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla. Rudková kresba na klenbě v prostoru podvěží. Cechovní znak ševců, tzv. „triskelion“.

V rámci sakrálního prostoru se vyskytují často, ať již vyryté nebo nakreslené rudkou. Bývají zaměňovány s kamenickými značkami, které lze však snadno odlišit, neboť mívají jednodušší podobu a jsou prováděny vždy rytím nebo tesáním do kamenných prvků.

383 CHAMPION 2015, s. 133.

Kupeckým značkám dosud nebylo věnováno mnoho pozornosti. Jejich existenci i se třemi grafickými vyobrazeními uvádí v roce 1955 Janáček.³⁸⁴ Poměrně obsáhlý soubor kupeckých značek publikoval také Schreiber, jehož článek je orientován na Stammbuch pražských obchodníků s rybami, který obsahuje mnoho symbolů a průpovědek s duchovním i profánním obsahem. Schreiber znamení roztřídil podle vizuální příbuznosti a k jednotlivým symbolům uvádí i jejich původ, včetně doprovodných textů.³⁸⁵ Zde zmíněný Stammbuch by zasloužil vzhledem k tak málo reflektovaným kupeckým značkám větší pozornost a v rámci námi řešené problematiky se dobře uplatňuje jako srovnávací materiál.

Kupecké značky se podobou velmi blíží značkám alchymickým³⁸⁶ a astronomickým a bez doprovodné signatury nelze oba fenomény snadno rozlišit.

Příbuzné použití jako kupecké značky měly i tzv. merky, sloužící měšťanům, kteří neměli šlechtický původ k sebezpřítání. Vyskytovaly se v podobě domovních znamení a později se i heraldizovaly.

K osobním znaméním kupců má blízko také **cechovní symbolika**. Cechy vznikaly ve vyspělých evropských oblastech již ve 12. století,³⁸⁷ Buben klade jejich počátky již do století třináctého s dovětkem, že rozmachu dosáhly ve 14. až 15. století.³⁸⁸ Cílem těchto řemeslnických a obchodnických sdružení bylo hájit zájmy a práva svých členů, dohlížet na kvalitu a cenu služeb a výrobků, na výuku učedníků a skládání mistrovských zkoušek. Plnily též úlohy zastupitelské, náboženské a společenské. Hlavním cechovním symbolem byla cechovní korouhev, kterou měl disponovat nejpozději od 15. století každý cech, a rovněž cechovní znak. Symboly se časem sjednotily v rámci jednotlivých měst a později i celé země. V některých případech se setkáváme s obdobnými znaky i v rámci nadnárodním. Mezi symboly stejných řemesel existovala v různých městech prakticky shoda, objevoval se obvykle výrobek nebo nástroj charakteristický pro jednotlivá řemesla. Za vrchol života cechů můžeme v českých zemích označit 14.–15. století, přičemž v 15. a 16. století se těšily pozornosti i u vrchnosti poddanských měst a městeček, neboť jejich majitelé v nich spatřovali možnost zisku. Od 18. století však jejich význam slábne a v 19. století jsou rušeny na základě živnostenského zákona z roku 1859.³⁸⁹

V počátcích fungování cechů si řemeslníci volili zejména iniciály svých jmen. Zvláštností cechovní heraldiky je využití doprovodných figur, jež bývají umístěny nad štítem. Znaky samotné bývají jednoduché a jejich podoba se vztahuje přímo ke konkrétnímu řemeslu nebo k nebeskému

384 JANÁČEK 1955, s. 269.

385 SCHREIBER 1944, s. 135.

386 Podoba alchymických značek vychází z ikonografie laboratorního fondu. Srov.: BIEDERMANN 2008, s. 16.

387 KREJČÍKOVÁ – KREJČÍK 1987, s. 55.

388 BUBEN – KÁRNÍK – RAJSKÝ 1994, s. 32.

389 MYSLIVEČEK 1992, s. 30–31.; KREJČÍKOVÁ – KREJČÍK 1989, s. 55.

či panovníckému ochránci. Pekaři tak měli ve znaku preclík, krejčí nůžky a míru, ševci trojnožku ve škorních, pokrývači dvě překřížená pokrývačská kladívka, postřihači speciální nůžky na zušlechťování textilu. Zobrazené řemeslnické náčiní bývá dnes již často neznámé, proto se některá znamení obtížně interpretují. Nejslavnějším cechem byli řezníci, jimž král Zikmund vystavil první známou cechovní listinu na našem území. Je na ní vyobrazen dvouocasý lev, později se sekýrou.³⁹⁰ S cechovními znaky se můžeme setkat ještě v dnešní době, neboť je někteří obchodníci implementovali do svých firemních log.

Cechovní značky jsou častým motivem spontánních kreseb v duchovním i světském prostoru a co do četnosti zobrazování předčí značky kupecké. Někdy je cechovní znamení na stěně vyvedeno včetně štítu, jindy je zastoupeno prostým symbolem, který se často vyskytuje hned na několika místech v rámci jedné plochy. Postřihovačské nůžky se mnohokrát uplatnily na stěnách podvěží kostela sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích. Tento prostor je na obdobné nálezy velmi bohatý. Jednoznačně jsme zde identifikovali cechovní znamení řezníků, pekařů, postřihačů a ševců. V podvěží kostela vyniká cechovní znamení ševců, kde jsou na klenbě rudkou nakresleny tři nohy ohnuté v kolenu, obuté snad v obuvi typu škorní s ostruhou. Končetiny jsou znázorněny v dostředivém pohybu, přičemž mezi nimi vzniká trojúhelníkový prostor. Tento motiv má původ již ve starověkém Řecku, kde byl nazýván „triskelionem“ (triskelion – „trojnohý“).³⁹¹ Objevuje se však v různých podobách i v mnoha jiných kulturách nejen ve formě tří nohou, ale i ve třech spolu propojených spirálách.

Značek jednoznačně profánního původu, které jsme v duchovním prostoru zaznamenali, je poskrovnu. Jsou jimi např. znamení udávající směr, šipky apod. Zvláštní místo mezi těmito symboly zaujímá **srdce**, stojící na pomezí obou charakteristik. Původně duchovní symbol se dnes přesunul spíše do profánní sféry. Kdy tento pozvolný přesun nastal? Motiv srdce, v novověké literatuře tak hojně reflektovaný, se v grafické podobě vyskytuje v mnohem menším rozsahu. Hovoříme-li zejména o raně novověkých spontánních kresbách, byl tento symbol zaznamenán spíše výjimečně. Srdce, překřížené dvěma meči, tvoří často rámeček pro zkratku sentence a monogramu, přičemž může být kordy například rozděleno na čtvrtiny s majuskulním písmenem v každé z takto vzniklých částí. Zmíněný způsob zobrazování zaznamenáváme spíše v souborech spontánních nápisů v profánním prostředí, nicméně i v sakrálním prostoru jsme tento motiv našli, a to jak v rovině duchovní, tak i profánní. Příkladem mohou být tři srdce s datacemi 1900, 1901, 1905 a iniciály nebo celými jmény, vyrytá do kamenného zdiva kostela sv. Mořice v Olomouci. Symbol srdce s křížkem na vrcholu je ve všech uvedených případech protkán šípem. Zde se nejspíše opět setkáváme s percepcí zobrazeného, jejíž reflexí je opakování zaznamenaných

390 MYSLIVEČEK 1992, s. 30–31.

391 O'CONNELL – AIREY 2008, s. 243.

motivů, které mohou být pamětního charakteru, neboť svou podobou nemají daleko k domkům s křížem, tak často uplatňovaným již v období renesance.

Rudkovou kresbu srdce jsme identifikovali na stěně za oltářem kostela sv Mikuláše v Čisté u Litomyšle, kde má však tento symbol nejspíše duchovní význam, neboť je nad ním v těsné blízkosti vyobrazen Ukřižovaný. Srdce, vyryté snad ještě ve středověku do opukového kvádřikového zdiva, bylo dokumentováno ve Svatojiřské bazilice v Praze.³⁹²

3.1.6 Nápisy a kresby řemeslníků v prostoru krovu



Obr. 49 Pardubice, zámek, prostor krovu. Tesařská kladívka vysekaná do štítové stěny.

Kategorií sui generi jsou pamětní nápisy řemeslníků, kteří pracovali v interiéru kostela, a zanechali po sobě často na skrytém místě zprávu o aktuálním stavu svého mikrosvěta. Tyto nápisy a kresby stojí na pomezí několika kategorií, a často mimo jiné napomáhají s datacemi oprav. Jejich obsahem je většinou pouze datum a podpis, někdy zmínka o provedené práci i krátké sdělení osobního charakteru. Nápisy, provedené nejčastěji na dřevěné trámové konstrukci krovu, bývají doplněny kresbami, plastickým vyobrazením na omítce štítu nebo ploše komínu (viz kap. 2.1.2). Některé jsou provedené formou dipinti, ale setkáváme se i s velmi precizně vytvořenými, jemným dlátkem vysekanými, nápisy. Nejčastěji nalézáme nápisy z devatenáctého a dvacátého století, méně pak texty starší.³⁹³ Bývají provedeny tužkou, olůvkem, rudkou, někdy však také přímo barvou, kterou řemeslníci, nejčastěji pokrývači, použili při opravě konkrétního místa.³⁹⁴ Na omítaných

plochách krovu jsou někdy kresby a sdělení písemného charakteru vyryty přímo do čerstvé omítky. Jeden z dokladů pamětních nápisů provedených tímto způsobem se nalézá v podkroví jezuitského kostela sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze. Svá jména s datací 1754 zde zvětšili předáci dvou základních stavebních profesí – zednické a tesařské. Jména jsou doplněna

392 CHOTĚBOŘ 1985, s. 628.

393 Z období středověku se jich zachoval pouze zlomek. Zde totiž opět narážíme na problém dochování nositele. Krovu při četných požárech často zcela strávil oheň. Mnohdy také podlehly dřevokazným houbám nebo hmyzu.

394 VINAŘ 2010, s. 283–284.

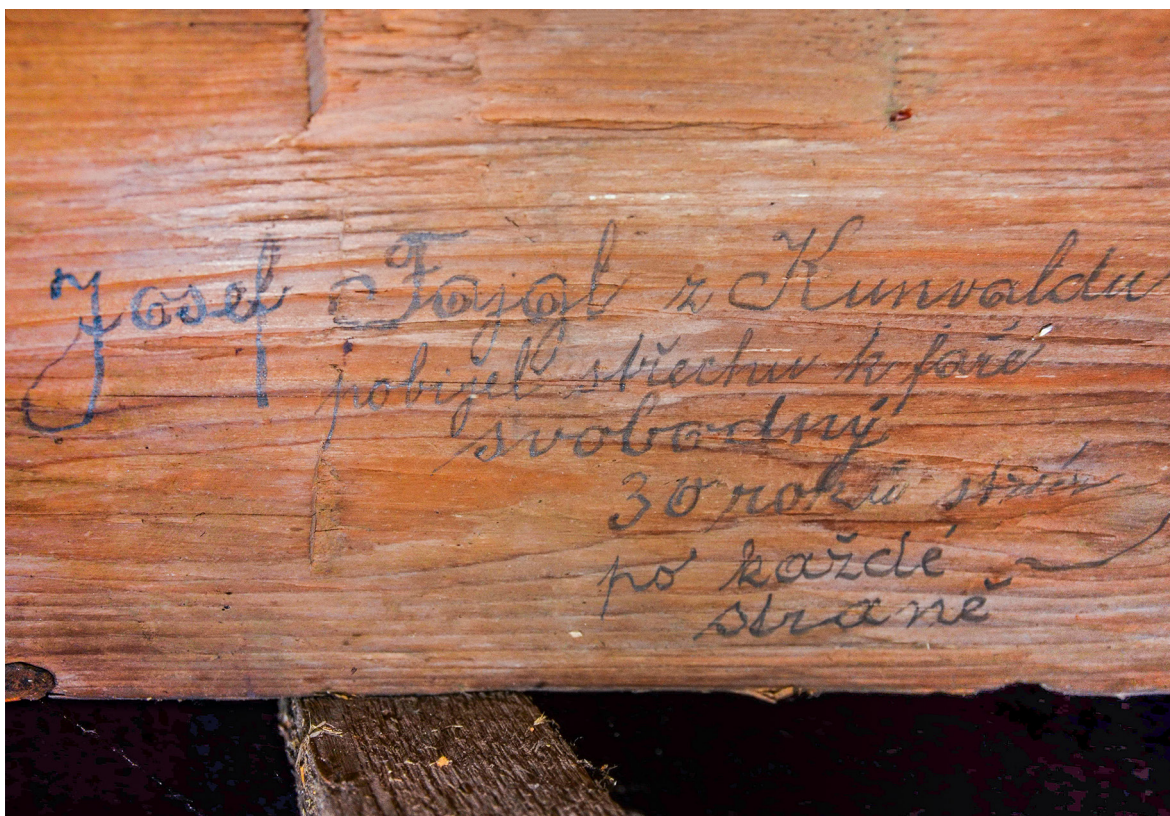
i symboly jejich řemesla, kterými bylo odpichovací kružítko, zednická lžíce a krokvice, která sloužila zejména pro měření shodného sklonu krokví.³⁹⁵

V některých případech jsou pamětní nápisy řemeslníků vyryty do záměrně pro tento účel provedeného vystouplého štukového podkladu ve tvaru obdélníku, čtverce, srdce, kruhu a.j.

Exemplární nález je dochován na jednom ze sloupků stolice sanktusníku v krovu kostela Nejsvětější Trojice v Klášteřci nad Orlicí. Jeden z pokrývačů nás zde podrobně informuje o své osobě.: *Josef Fajgl z Kunvaldu/ pobíjel střechu k faře/ svobodný/ 30 roků stár/ po každé straně/ nar. 18^{27/7} 79/ pil nejraději kafe.*³⁹⁶ Aktivní pisatel Fajgl zanechal v kostele ještě jednu zprávu, tentokrát v krovu věžní helmice, psanou stejně jako předešlý nápis tužkou: *snad už sem nepřijdu až o pouti někdy/ Josef Fajgl dělal zde 19^{4/6} 10 tesař z Kunvaldu svobodný.*³⁹⁷

Ve zvonových patrech kostelních věží a přímo na zvonové stolici byla dokumentována rovněž mnohá graffiti zvoníků, kostelníků i běžných návštěvníků.

Nápisy, a zejména kresby z rukou řemeslníků, které jsme zaznamenali na světských stavbách, jsou mnohdy vulgární, a sexuální, i koprofilní témata nejsou výjimkou. Tento fenomén jsme na sakrálních stavbách nezaznamenali. Bylo by příliš odvážné vysvětlovat si nedostatek obscénních

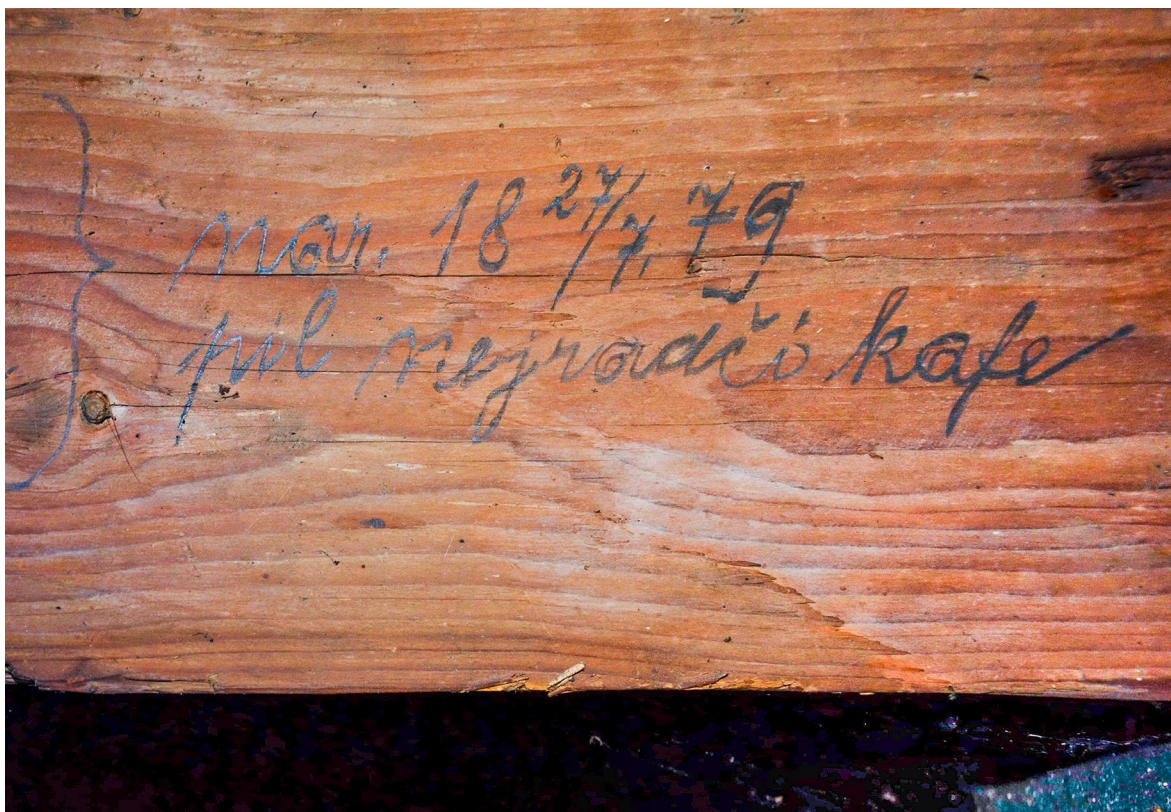


Obr. 50 Klášteřec nad Orlicí, sanktusník v krovu kostela Nejsvětější Trojice. Nápis pokrývače Fajgla z Kunvaldu z roku 1879. Foto: Jiří Bláha.

395 ŠKABRADA 2007, s. 38.

396 BLÁHA 2015, s. 18.

397 Ibid., s. 21.



Obr. 51 Klášterec nad Orlicí, sanktusník v krovu kostela Nejsvětější Trojice. Nápis pokrývače Fajgla z Kunvaldu z roku 1879. Foto: Jiří Bláha.

kreseb úctou k duchovnímu prostoru. Dosud máme příliš malé množství materiálu, abychom v této oblasti mohli učinit nějaký závěr.

V profánním prostoru se pečlivě provedený pamětní záznam dochoval na hlavici sloupu ve mlýně ve Starém Kníně u Dobříše. DIELAL TENTO / SLAUP IAN MRS / KOSS (...) ANNO DOMINI / 1634. Uvedený letopočet podle Jiřího Škabrady poukazuje na paradox, že ani v nejtíživějším období třicetileté války nutně každý venkovan nestrádal.³⁹⁸

3.2 Duchovní charakter

3.2.1 Votivní a poutnické nápisy

Votivní graffiti mají dlouhou tradici, sahající až do starověku, kdy hovoříme o proskynematu, jež je výrazem přímého obrácení se jednotlivce k božstvu s prosbou o pomoc a vyjádřením

398 ŠKABRADA, 2007, s. 98.

díků. Tyto nápisy byly výrazem naivní, spontánní a velmi osobní religiozity.³⁹⁹ Další obdobou snad mohou být i nekromantické nápisy.

Jsou-li votivní sdělení, nápisy, ale i kresby vytvořeny v křesťanském prostoru, prosí a žádá jimi pisatel o udělení milosti, nebo děkuje za její projevení.

Nejrozsáhlejší skupiny nápisů tohoto charakteru nalézáme na poutních místech. Unikátní soubor poutnických graffiti, převážně z devatenáctého a dvacátého století, se nachází v prostoru tzv. Schodiště svatých v bazilice Navštívení Panny Marie na Sv. Kopečku u Olomouce. Schodiště, přiléhající od severní strany k presbytáři chrámu, původně v podobě chodby spojovalo kostel s nedalekým nedochovaným klášterem. Svaté schody byly často zřizovány na poutních místech, kde měly být symbolickou připomínkou 28 schodů v jeruzalémském paláci. Nástěnné malby v prostoru schodiště, které jsou dílem významného olomouckého malíře Jana Kryštofa Handeho, pokrývají stovky přímluvných poutnických nápisů. Pisatelé se s prosbami obrací na Pannu Marii Svatokopeckou, kterou žádají nejčastěji o štěstí (nejlépe po celý život), lásku, zdraví vlastní i celé rodiny, a dosažení kýžených cílů a potřeb. Často se opakuje prosba za úspěšné ukončení studia (učňovské zkoušky, maturita). Poutníci se na Pannu Marii obracejí s prosbou o pomoc v manželství, prosí o uvolnění partnera z vězení, vojny? (*Panenko Maria pros za Mirka ať ho pustí*). Materiální tužby jsme takřka nezaznamenali, kromě dětského přání v podobě jízdniho kola. Ojedinele veršovanou formou. Uklidnění politické situace je málokdy předmětem proseb, snad pouze implicitně (*Panno Maria ochraňuj tuto zemi*). Jazyk některých nápisů je německý, jeden nápis, který vznikl těsně před koncem II. světové války v den leteckého bombového útoku na Plzeň je italský, a jeden z oblasti Egypta – Kairo, částečně napsaný arabsky. Ačkoliv jsme v prostoru svatých schodů neprováděli podrobný průzkum, přesto lze konstatovat, že vulgarity zde nalézáme pouze v minimální míře, respektive, nebyly nalezeny vůbec, což však neznamená, že by po podrobném ohledání místa nebyly nějaké objeveny. Zajímavá je i grafická úprava jednotlivých nápisů, které se vyskytují často v rámečcích, snad proto, aby lépe vynikly v tak bohaté nápisové vrstvě. Rámce jsou buď čtvercového nebo obdélníkového tvaru. Některé texty jsou vepsány do kresby srdce. Nápisy bývají pro zdůraznění podtrženy, někdy i několikrát. Nad rytými texty převažují nápisy tužkou. V naprosté většině se jedná o epigrafické záznamy. Zaznamenali jsme minimum kreseb. Motivem jedné z nich, provedené na dřevěném obložení stěn chodby nad schodištěm, je lapidární kresba venkovského domku s doprovodným textem. V soklové partii schodiště pak byly identifikovány kresby otisků chodidel doprovázené jmény. Zaznamenali jsme také jednu kružítkovou kresbu.

Některé z nápisů jsme přepsali a uvádíme je zde v autentické podobě, včetně gramatických a stylistických nedostatků (lomítka představují jednotlivé řádky):

399 BERNARD 1983, s. 679.

Panenko Maria dej / ať se Maruška/ stane mou ženou. / B

(v jednoduchém obdélném rámečku)

Prosím pannu Marii [---] ať mě dopomůže/ k pěknému bytu

Panno Maria/ pomoz mi v mojom/ velikém súžení. L.H.

Panno Maria opatruj mě a vypros mi sílu k životu.

AŤ TO VYDRŽÍŠ PETR. 22.4. [1962]

*MATIČKO BOŽÍ VYSLYŠ MOU PROSBU OCHRAŇ MÉ DÍTĚ JOŽÁNKA A MANŽELA.
L.M.*

(Nápis napsaný po tvaru kostí v dekorativním motivu nástěnné malby. Text je ještě podtržen jednoduchým rámečkem)

Ať mám na vysvědčení samé jedničky. ZK.

(Text v rámečku ve tvaru srdce.)

PANENKO / MARIE AŤ / MNĚ RODIČE / KOUPEJ / KOLO.

(Nápis orámovaný tvarem srdce a slovo kolo je třikrát podtrženo.)

Panenko Maria opatruj naši rodinu a Petříčka. 10. 9. 1953 Z + J

*Největ. P. Maria / oroduj za nás/ vypros nám navrácení / spokojeného manželství / a rod.
štěstí. Ať / se mě vrátí manželka / se synem. Věřící manžel / [---] 3. 8. 74*

(Text orámovaný vlnovkou do tvaru čtverce.)

Pane Bože, ať / se vezmeme / se Zdeňkem. [---]

(Text v rámečku ve tvaru srdce.)

[---] Dej ať nemusím/ stávat. [---]

(Text v obdélném rámečku. Některá slova jsou odškrábána.)

Š. Jonášová / Praha 11. / Eli a spol. / 21. 7. 1956

At' nepíšem nemáme / v pátek písemku / z D

Pano Marie Svatokopecká / ochraňuj a pomáhej mě při / zkouškách. [---]

(Text v obdélném rámečku.)

Dej at' jsme šťastni. Zdena Jirka Vysoká 49 25.7.59

Panenko Maria dej at' dobře mě dopadnou závěrečný. At' jsem chudá⁴⁰⁰ a maminka at' je zdravá.

At' se milujeme a máme jednou zdravé děti.

AŤ SE DO ROKA VDÁM IVA

(Vyryto kontrastně do tmavé linky v nástěnné malbě.)

Lásku Boží, celý raj, budme svoji pětset jar. 66

PANNO MARIA / PROS ZA PEPÍČKA / AŤ DOSTANE / HODNOU ŽENU! / 27. 5. 1948

Panno Maria / pros za moji lásku! / Vlej v srdce mé / stejný oheň lásky, / kterým hoří srdce moje.

Panenko Maria – / vrať mně moji Milušku! / des. N.P. - 1952 / Zlín

PANENKO MARIA ORODUJ ZA NÁS ABYCHOM UDĚLALI Maturu. 1963-64 VĚRA SYLVA

MÍR VIETNAMU

AVE MARIA / ORA PRO NOBIS / DÁČKA A MANKA / 23. IX. 59

PM dej seznámení s Alenem Skottem

400 Sémantické pole výrazu chudý je značně diferencované. V uvedeném kontextu se může jednat o přání pisatelky být štíhlá. Použití tohoto výrazu tedy může znamenat, že autorka pochází z Olomouckého kraje nebo ze Severní Moravy.

*At' mě / má rád / můj / nejmilej / ší ze / všech / Vlasta / Olomouc
Lásku boží, celý ráj / budeme svoji pětset jar / 19. 5. 66 [---]*

*PANENKO MARIA ORODUJ ZA NÁS / ABYCHOM UDĚLALI Maturu 1963–64 /
VĚRA / SYLVA*

PANNO MARIA / PROS ZA MIRKA / AŤ HO PUSTÍ [---]

Matičko Boží / ochraňuj nás / od všeho / zlého! / Růža Putnová

*Panenko Maria prosím / za zdraví a štěstí rodičů a sourozenců / a ukaž mě cestu / k pravé
lásce / Tonička*

Matičko / děkuji za / uzdravení / [---]

*Panenko / Marija / ja tě prosím/ abych byla/ na oko zdravá
(Na dřevěném fládrovaném obložení.)*

*25.5. 1924 v [---] / Prosím Tě Panno / at' ještě žije maminka / dlouho / a je hodně zdravá
(Na dřevěném fládrovaném obložení.)*

*17. 4. 1945 / [---] Renato / ITALIA / Milano
(V tento den proběhl ničivý letecký útok na Plzeň.)*

Paninko marie / dej aby nebila válka / a byli jsme zdraví / a to táta a / máma

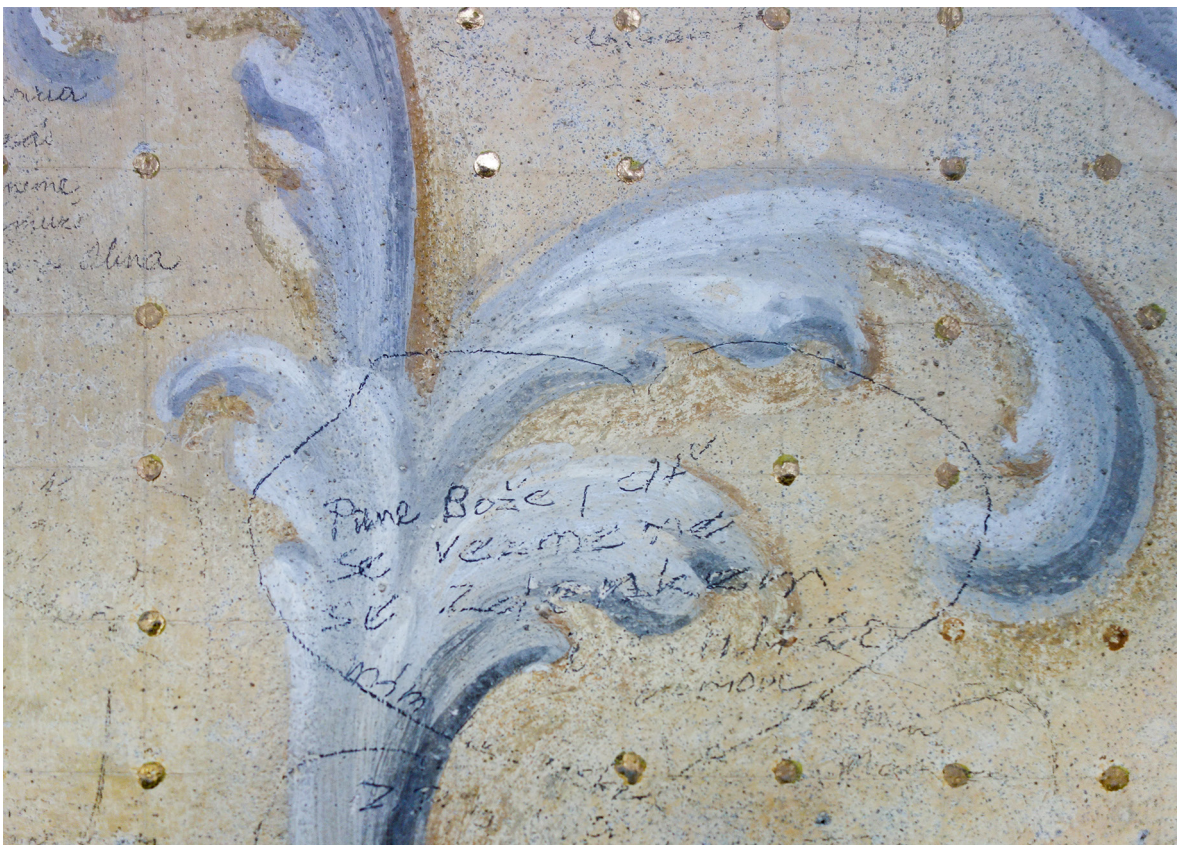
Podrobný průzkum těchto nápisů nebyl zřejmě dosud proveden a vzhledem k probíhající obnově areálu nelze vyloučit, že nápisy zůstanou zachovány pouze v myslích pamětníků.

Potenciál tohoto fascinujícího souboru je přitom nezanedbatelný. V případě, že by zde proběhla epigrafická pasportizace nebo alespoň důsledná fotodokumentace a následná interpretace obsahu jednotlivých nápisů, získali bychom cenný srovnávací materiál o přáních a tužbách obyvatel v jednotlivých dekadách od konce devatenáctého do druhé poloviny dvacátého století. Zároveň se jedná o významný příspěvek ke studiu každodennosti, zejména v polovině 20. století.

Nápisy s podobným obsahem, který byl identifikován na Svatém Kopečku u Olomouce nalézáme i na dalších místech, kam vedly cesty poutníků v 19. i ve 20. století. Ve většině případů však



Obr. 52 Olomouc, Svatý kopeček, Schodiště svatých. Detaily votivních nápisů a spontánních kreseb.



Obr. 53 Olomouc, Svatý kopeček, Schodiště svatých. Detaily votivních nápisů a spontánních kreseb.



Obr. 54 Olomouc, Svatý kopeček, Schodiště svatých. Kresba lidských stop.



Obr. 55 Olomouc, Svatý kopeček, Schodiště svatých. Jednoduchá kresba venkovského stavení s pamětním nápisem.



Obr. 56 Olomouc, Svatý kopeček, Schodiště svatých. V souboru ojedinelá reakce na politické dění.

byly tyto doklady zbožnosti přetírány, ať již z utilitárních důvodů, nebo jen pro nepochopení jejich obsahu. Mnozí průvodci/průvodkyně je stále považují za čmáranice s vulgárním obsahem, jejichž vzniku by oni sami zabránili, kdyby viděli, že se schyluje k akci psaní na stěnu pietního místa. Prosba k Panně Marii, nalezená v prostoru dveřní špalety v kostele ve Slavonicích, hovoří za všechny zde i na jiných poutních místech zaznamenané: *Ich bitte Dich liebe Marie / das mein Mann im Kriege / nichts zustößt.* / (nečitelný podpis).⁴⁰¹ Jsou to přímlyvy za ochranu milované bytosti, ať již partnera/partnerky, rodičů nebo dětí. Dalším rámcem jsou přání, a na posledním místě, co do četnosti, je vzdání díků. Na poutních místech, kde jsme měli možnost provést vizuální průzkum, převažují nad děkovnými nápisy mnohonásobně texty přímlyvné.

Votivní graffiti mohou mít také význam pro studium lokálního poutnictví. Mnohá z nich vypovídají o trase a cílech poutní cesty. Takové cesty jsou nejen prostřednictvím graffiti doloženy v rakouských sakrálních objektech. Vyskytuje se zde symbolika překřížených klíčů, odkazující na sv. Petra a tím zřejmě i pouť do Říma. Jeruzalémský znak je představen třemi rybami, které se spojují v trojúhelník (sv. Trojice) a mohou symbolizovat cestu do Jeruzaléma. V rámci poutních cest se nabízí i otázka, zda se na takových místech platila za provedení graffiti nějaká taxa.

401 *Prosím Tě milá Marie, aby se mému muži ve válce nic nepříhodovalo.* Volně přeloženo autorkou disertace.

Mnohé ze souborů tohoto charakteru byly již přetřeny nebo odstraněny, jak jsme na některých poutních místech bohužel zaznamenali. Problémem je také fakt, že nápisy z devatenáctého století provedené tužkou postrádají pro návštěvníky přitažlivost renesančních rudkových dipinti. Obvykle nalézáme už jen fragmenty dříve nepochybně rozsáhlých korpusů. V kostele Montserrat u Cizkrajova nejsou stopy poutníků a poutnic na první pohled patrné.⁴⁰² Vstoupíme-li však na schodiště ke krovu, otevře se nám prostor, jehož stěny jsou poutnickými záznamy pokryté. O běžně přístupný prostor se zřejmě nejednalo. Zápisy tak zřejmě vznikaly v nestřeženém okamžiku.

Diskutabilní návrhy na interpretaci velkého množství graffiti v sakrálních objektech podávají studie Véronique Plesch⁴⁰³ a Becky Williams.⁴⁰⁴ Na základě svého výzkumu v Arboriu, v kapli San Sebastiano, přičítá Plesch zdejším nápisům votivní a rituální charakter. Vidí zde snahu vytvořit a udržet místo paměti živé. Rytá graffiti mají zprostředkovávat komunikaci se svatými, vyobrazenými v nástěnných malbách na stěnách kaple. Williams i Plesch, stejně jako Kraack, považují graffiti v některých konkrétních případech za jakési nouzové řešení v případě, že poutník neměl možnost zakoupit si votivní dar. Drobný předmět, tak mohla nahradit jakákoliv rytá kresba do oblasti za oltářem,⁴⁰⁵ nebo do malířského výjevu se světcem. V Arboriu jsou pamětní nápisy vyryté přímo přes malby s náměty ze života sv. Šebestiána a sv. Antonína. Autorka v činnosti pisatelů vnímá takřka fyzickou potřebu kontaktu s osobou svatého.⁴⁰⁶ Přinášení svatých obětí bylo skutečně nedílnou součástí života v náboženské obci a podoby tohoto fenoménu byly někdy až na samotné hranici oficiálních církevních rituálů. Nelze však tvrdit, že by se jednalo o projevy profanace v duchovním prostoru. Ruský medievalista Aron Gurevič v tomto počínání spatřuje spíše odraz lidové formy křesťanství („lidové religiozity“).⁴⁰⁷ Votivní dary nebo také „identifikační obětiny“, nejčastěji v podobě miniaturních kovových a voskových plastik, byly pokládány v prostoru oltáře s konkrétní prosbou. Forma těchto předmětů většinou vycházela z potřeby prosebníka. Motivem nejčastěji bývaly části těla a orgány: trup, srdce, plíce, noha, chodidlo, ruka, oko, ucho, ale i pohlavní orgány nebo také figurka novorozence v zavinovačce. Mnohé z těchto, často až kuriózních miniatur, nalézáme v expozicích diecézních muzeí po celém světě. V sakrálních objektech jsme tyto motivy v presbytáři v blízkosti hlavního oltáře skutečně v podobě spontánní kresby zaznamenali, a to například rudkovou skicu srdce na raně

402 Historické omítky v interiéru stavby byly v 90. letech odstraněny a vyměněny za cementové.

403 PLESCH 2002, s. 167–197.

404 WILLIAMS 2017.

405 Oblasti za oltářem mají ochranný charakter již ze své podstaty a samotné rytí a psaní v těchto místech zřejmě nahrazovalo v některých případech např. koupi votivní destičky.

406 WILLIAMS 2017, s. 62.

407 GUREVIČ 1996, s. 177.

renesanční omítce presbytáře kostela sv. Mikuláše v Čisté u Litomyšle. Zda se však skutečně jedná o votivní kresbu nevíme. Symbol srdce měl však v době raného novověku stále ještě ryze duchovní význam a jeho použití ve výše uvedeném kontextu by nebylo neobvyklé. Specifickým nálezem je také rytá kresba předloktí se zdviženým ukazovákem v kostele, v kostele sv. Kateřiny Alexandrijské ve Velké Lomnici Slovensku, kdy mohlo zobrazené reagovat na některý z motivů v nástěnných malbách nebo se také jedná o zástupný votivní symbol. Interpretací zmíněného však může být mnohem více.

V neposlední řadě je třeba také zdůraznit nespornou ekonomickou výhodnost spontánních votivních záznamů. Poutník potřeboval pouze předmět s tenkým ostrým hrotem, což mohly být například malé nůžky, které dle archeologických nálezů, zjevně již ve středověku, patřily k základní výbavě většiny domácností.

Při interpretaci jednotlivých motivů je tak třeba reflektovat i možnou souvislost s projevy „lidové religiozity“ Soubory spontánně motivovaných nápisů a kreseb by tak měly být studovány v kontextu celé stavby, včetně jejích jednotlivostí, neboť se zdá, že místo, kde byly konkrétní nápis či kresba provedeny, mělo pro poutníka určující význam.

3.2.2 Modlitby a písně

Se spontánními texty, jejichž obsahem je píseň nebo modlitba, se setkáváme spíše výjimečně. To však může být dáno také faktem, že mnoho epigrafických souborů dosud nebylo podrobena detailní paleografické analýze. Jedním z faktorů může být také délka nápisu, který, psaný často ve chvatu, bývá krátký, což není případ písní a modliteb.

Přepis základní modlitby růžence v doslovné latinské podobě *Zdravas Maria* publikovala Haragová. Rudkový nápis v humanistické polokurzivě snad z počátku 14. století byl nalezen v kapli svatého Jana Křtitele při ambitu kostela svatého Václava v Olomouci. Na tomto místě byly nalezeny i další obtížně čitelné texty, které jsou s velkou pravděpodobností rovněž modlitbami.⁴⁰⁸

Kompletní modlitba, byť na jiném místě, byla nalezena rovněž v Olomouci, ve Zdíkové paláci. Bistrický⁴⁰⁹ uvádí ve svém textu přepis modlitby a vykřičníky upozorňuje na chyby ve slovech. *Ave Maria, gracia plena (!), domini (!) tecum, virgo serena, benedicta in mulieri(bus)*. Na základě nesprávně napsaných slov se domnívá, že autorem textu je začátečník, který ještě nebyl zběhlý v psaní.

Úryvek žalmu byl identifikován ve slovenském středověkém kostele v Ochtiné, kde jistý Andrej zapsal v 17. století na stěnu s nástěnnými malbami následující slova: „*laetabitur i]ustus in [Domino] et sperabit in D(omi)no et laudabu(n)t(ur) omnes recti corde*“, Miroslavem Čovanem

408 HARAGOVÁ 2014, s. 19.

409 BISTRICKÝ 1992, s. 453–456.

interpretovaná jako II. verš 63. žalmu ze starozákonní Knihy žalmů.: „*spravedlivý se potěší v Hospodinovi, k němu se bude utíkat. Jím budou pochváleni všichni, mající upřímné srdce*“.⁴¹⁰

Slova duchovní písně jsou rudkou napsána na jednom z trámů z konce 17. století nad presbytářem kostela Nejsvětější Trojice v Klášterci nad Orlicí. Text na patní vzpěře v jihozápadní části krovu byl stavebním historikem Jiřím Bláhou⁴¹¹ interpretován jako úvod jedné z písní roudnického žaltáře „*Pane Bože buď při nás když budeme m...*“ (slovo *mřieti* chybí, neboť bylo odříznuto).

3.2.3 Kresby s duchovním obsahem

Nejčastějšími figurálními kresebnými motivy s duchovním obsahem, se kterými se můžeme v rámci sakrálního prostoru setkat jsou patrně kresby Ukřižovaného a Kalvárie. V menší míře bývají vyobrazení svatí a církevní hodnostáři. Klérus však bývá vypodobněn spíše v satirické rovině (např. mnich s korbelem piva, farář s růžencem zahánějící ďábla apod.).

Ukřižovaný, Kalvárie a Kristus na trůnu

Ryté kresby ukřižovaného Krista nalzáme již v nejstarších církevních objektech na našem území. Velmi precizně je zpracován nález Ukřižovaného ve středověké kryptě pod presbytářem dómu sv. Petra a sv. Pavla v Brně. Pavel Černý zdůrazňuje specifikum této ryté kresby, spočívající v zobrazení vidlicového kříže, namísto kříže latinského. Autor byl zřejmě v kresbě do jisté míry školen, neboť její provedení naznačuje autorovu znalost starších předloh, a navzdory jejímu hrubému vyznění, způsobenému nerovnostmi podkladu, se jeví „*jako zjednodušená parafráze některého formálně vyspělejšího vzoru z románské doby (...)*“.⁴¹² Kromě ukřižovaného je zde lučičtíník, jezdec na koni, okřídlená hlava a majuskulní nápisy, např. „PATER NOSTER“. Vše může souviset se školou, jejíž existence tu byla doložena roku 1239.⁴¹³

Další spontánní zobrazení Ukřižovaného bylo zaznamenáno na omítce východního průčelí kaple sv. Barbory v areálu Anežského kláštera Na Františku v Praze. Zde provedené velmi jemné a mělké ryté kresby, snad práce členů konventu Menších bratří, jsou datovány do doby okolo roku 1300.⁴¹⁴ Kromě Ukřižovaného, který je do omítky vyryt pětkrát, se zde nalézají mimo jiné několik vyobrazení kalvárie a dvacet heraldických znamení, jejichž četnost implicitně odkazuje na možnost, že do řádu sv. Františka v tehdejší době vstupovali také rytíři. Pouze jeden z pěti Ukřižovaných jeví známky poučené práce, ostatní kresby jsou spíše marginální. Dle Joachimo-

410 ČOVAN 2020.

411 BLÁHA 2015, s. 18.

412 ČERNÝ 1995, s. 497.

413 PROCHÁZKA – UNGER 2013, s. 17.

414 JOACHIMOVÁ 1955, s. 244-245.



Obr. 57 Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla, prostor prvního patra věže. Rudkové dipinto s námětem Ukřižování.

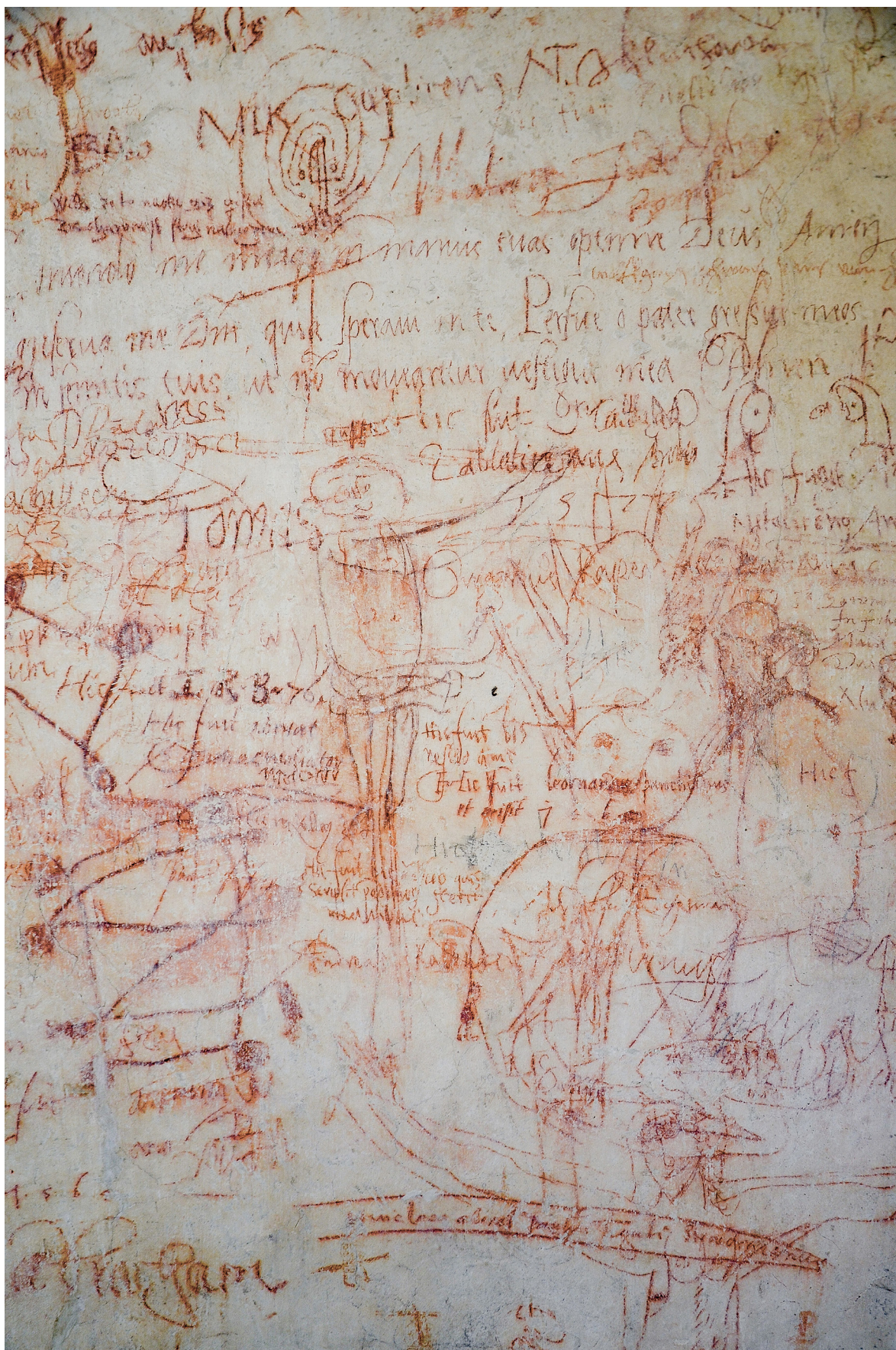
vé⁴¹⁵ nelze zde objevená graffiti srovnávat s pracemi iluminátorské dílny, která v mužském klášteře na sklonku 13. století fungovala, přesto jim autorka článku přikládá velký význam zejména pro rozšíření poznatků v oboru středověké epigrafiky a heraldiky a pokládá je za živé a bezprostřední glosy.

V oratoři kostela Nanebevzetí Panny Marie v klokotském klášteře u Tábora byla v průběhu snímání sekundárních nátěrových vrstev nalezena kresba Panny Marie, vytvořená olůvkem nebo tužkou na vápenný nátěr na omítce. Bezpochyby se jedná o vyobrazení Panny Marie Staroklokotské, pro níž jsou signifikantní ruce sepjaté v modlitbě, bohaté, takřka až k chodidlům okolo těla volně splývající vlasy a zejména záře, která ji obklopuje. V tomto případě je naznačena pouze několika liniemi mandlového tvaru okolo figury Panny Marie.

Rozsáhlý soubor s motivem Krista na kříži a kalvárie se nalézá v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích. Trůnící Kristus bývá obvykle zobrazován s knihou života v levé ruce, sedící na zeměkouli (sféře), ale i na královském trůnu. Představuje tak Syna člověka na Trůnu slávy (Mt 19,28).⁴¹⁶ Prachatický Kristus žehná pravou rukou a v levé drží korouhev. Plášť má sepjatý na nahém hrudníku a sedí na trůnu, tělem se obracejíc k andělovi s rozepjatými křídly.

415 Ibid., s. 245.

416 LURKER 1999, s. 113.



Obr. 58 Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla. Prostor prvního patra věže za kruchtou s unikátním a rozsáhlým souborem rudkových dipinti.

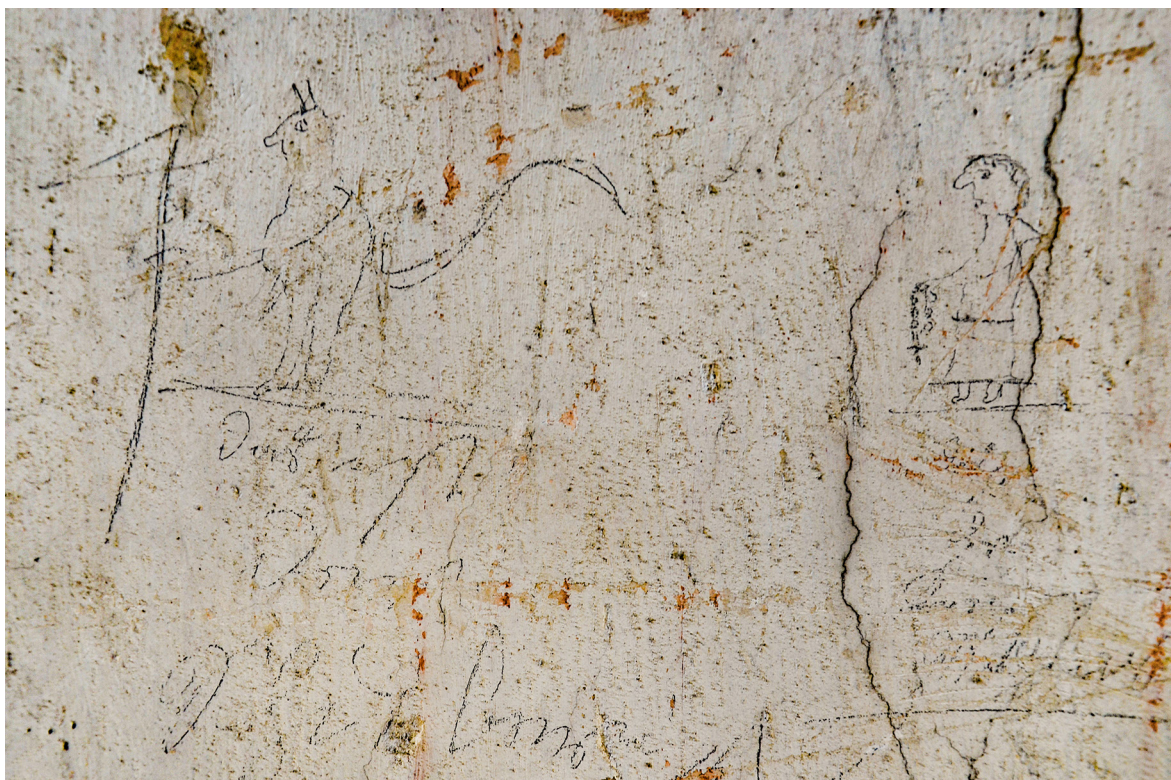


Obr. 59 Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla, prostor prvního patra věže. Tzv. „busy graffiti surface“. Stěny jsou pokryty rudkovými dipinti s širokou škálou motivů včetně několika kreseb s námětem Ukřižovaného.

Kresby s vyobrazením osob kléru

Na ploše výklenku v závěru kaple kláštera v Louce se dochovala rudková kresba zobrazující sedícího mnicha s otevřenou knihou. Mohlo by se jednat o osobu předčítajícího opata, čemuž nasvědčuje vysoká pokrývka hlavy podobná mitře.⁴¹⁷ Stojící osoba v rouchu držící berlu, zaznamenaná v sakristii kostela sv. Prokopa v Sázavě, může být rovněž interpretována jako opat nebo také biskup. Osoba církevního hodnostáře je zde doprovázena dalšími postavami, z nichž dvě mají na hlavě královskou korunu. Výjev v Sázavě by bylo možno mimo jiné studovat i na základě analýzy dobového oděvu, neboť pokrývky hlavy jsou u všech zde rudkou nebo uhlem naskicovaných osob podány věrně. Obdobných vyobrazení se nám dochovalo mnoho. Jejich interpretace je však velmi obtížná a většinou se odvíjí pouze na základě prvků oděvu, pro který je v případě kléru signifikantní dlouhé roucho. U některých kreseb s vyobrazením kléru není zcela zřejmé, zda se jedná o satirický výjev nebo o vážně míněné vyjádření jako např. v Heydenkirche, kde kněz s růžencem zahání ďábla.

417 VÁCHA 2012, s. 550.



Obr. 60 Rakousko, Eisenstadt, Haydnkirche. Lapidární kresba duchovního, zahánějícího růžencem ďábla?

Světcí

Exemplární soubor kreseb svatých jsme zaznamenali v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích. Dochovala se zde rudková kresba svatého Petra, Pavla, Jakuba a světce, kterého se nám nepodařilo pro nedostatek atributů identifikovat.

Sv. Petr je zde vyobrazen s poměrně velkým nimbem. Na čele má znázorněny vrásky. Vousy se zdají být provedeny v jiném odstínu rudky, je tak možné, že jsou sekundární. V pravé pozdvižené ruce drží velký klíč, v levé ruce knihu. Plášť má pod krkem sepjatý sponou. Další části figury jsou dnes již nezřetelné. Osoba druhého světce na levé straně výklenku by měla být dle patronie kostela svatým Pavlem, jehož atributy jsou meč, kniha a tři prameny. Zde vyobrazený muž s plnovousem a nimbem okolo hlavy, v dlouhém řaseném rouchu, s pokrývkou hlavy podobnou baretu a džbánem, poukazuje spíše na osobu sv. Jakuba, jehož atributem je svatojakubská mušle, hůl a někdy meč jako nástroj umučení. Bývá zobrazován s poutnickou lahví u boku a s mošnou. Tyto atributy tak mohou být zastoupeny ve vyobrazení džbánu, který osoba světce drží v ruce.

Dalším graffiti s námětem svatého je v rámci prachatických kreseb poněkud disproportionální, avšak svěží kresba muže v antickém, řaseném šatu, dosahujícím vyobrazenému muži až ke kotníkům. Na osobu svatého usuzujeme pouze na základě existence nimbu okolo jeho hlavy.

Světcí byly v podobě rytých jemných kreseb do opuky identifikováni také ve Svatojiřské ba-



Obr. 62 Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla. Prostor podvěží s unikátním a rozsáhlým souborem rudkových dipintí.



Obr. 61 Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla, prostor podvěží. Detail figury sv. Jakuba.



Obr. 63 Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla, prostor podvěží. Postava sv. Petra.



Obr. 64 Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla, prostor podvěží. Trůnící Kristus s andělem.

zilice na Pražském hradě. Chotěboř⁴¹⁸ uvádí, že druhá osoba svatého dostala řasený oděv teprve sekundárně, nicméně tuto domněnku blíže nevysvětluje. Zdá se, že vychází pouze z faktu, že pod oděvem je zřetelné tělo světce. Mohlo by se však také jednat o dětskou „rentgenovou kresbu“ nebo skicu neškoleného jedince.

3.2.4 Biblické citáty a jejich zkratky

Citáty z bible s dovoláváním se boží autority nalzáme takřka v každém objektu, kde se historická graffiti vyskytují, neboť víra v Boha byla po celá staletí nedílnou součástí lidské existence, a proto nepřekvapuje tak početné zastoupení sentencí a jejich zkratk s duchovním obsahem. Citáty postrádají spontaneitu, kterou vnímáme z kreseb. Jsou uniformní a totožná s náboženskými citacemi, které známe například z památníků.

Rčení „*Verbum Domini manet in aeternum*.“⁴¹⁹ jsme zaznamenali na několika sakrálních stavbách. Velmi dobře jej lze číst v kostele sv. Linhartu v Liděřovicích, kde je nápis proveden hned ve dvou variantách. Nejprve latinsky a pod latinským nápisem ještě německy. V blízkosti těchto textů čteme ještě biblický citát „**SPES MEA CHRISTUS**“⁴²⁰ s monogramem IH a další text, jehož čitelnost je obtížná. Zřejmě se však jedná o rčení „*Si deus pro nobis quis contra nos?*“⁴²¹ zde v podobě: **[Sideus] pronobis quis Contra [---]**.

Nápis „*Verbum Domini manet in aeternum*“ jsme identifikovali rovněž v kostele sv. Petra a Pavla ve starých Prachaticích na stěně v sakristii a vyryt je také na zadní straně deskového obrazu v kostele Nejsvětější Trojice v Sádku. Rovněž Roháček uvádí nález textu tohoto znění a poukazuje na něj jako na často se vyskytující devízu luteránské reformace.⁴²²

Další nápis s duchovním obsahem byl dokumentován v průběhu restaurátorského průzkumu v roce 1998 v kostele sv. Filipa a Jakuba v Litovli. Rudkou psaný nápis za oltářem v sobě ukrývá biblický citát: „*Jesus, Maria, Josef/ Maria Lieb bringt Trost und Freidt/ Das Hertz Zerfleist Vorsigkeit/ Leopoldus Gutzcke 1730 von Littau den 30. April.*“⁴²³

V klášteře Blahoslavené Anežky české byly v roce 1955 dokumentovány následující sentence, zřejmě bez další, ač tehdy avizované paleografické analýzy:

„*Lex sine lege cadet lex quando pervia vadet*
Leg-lex-dum legi legum mala suadet“

418 CHOTĚBOŘ 1985, s. 632.

419 „*Slovo Boží platí na věky.*“ Volně přeloženo autorkou disertace.

420 „*Kristus, má naděje.*“ Volně přeloženo autorkou disertace. Text „*Spes mea Christus*“ je také obsažen v památníku Kryštofa Haranta z Polžic. Jeho českou variantou je „*Pán Bůh má naděje.*“

421 „*Je-li Bůh s námi, kdo je proti nám?*“ Volně přeloženo autorkou disertace.

422 ROHÁČEK 1996, s. 126.

423 *Ježíš, Maria, Josef. Lásky Marie přináší útěchu a radost. Srdce zaplavuje slast.* Přeloženo autorkou disertace. Zdroj textu: KAUFEROVÁ – VÍTEK – FALTÝNEK 1999(1998), s. 85.

3.2.5 Znamení, značky a monogramy s duchovním obsahem

Kříž

Kříž má mezi náboženskými symboly určující postavení. Je nejrozšířenějším a nejstarším křesťanským symbolem. V rámci sakrálního prostoru jsme jej však paradoxně zaznamenali spíše výjimečně.

Pozdně románská či raně gotická rytá graffiti s motivy křížů byla nalezena v apsidě kaple sv. Jana Křtitele v Pomezí – Staré Město pod Landštejnem. Nacházejí se na původní omítce na stěnách po celém obvodu apsidy do výšky asi 1,8 m. Kříže jsou většinou jednoduché latinské a řecké a jsou doprovázeny zřejmě latinskými nápisy a jednotlivými písmeny.⁴²⁴ Kříž s trojlistým zakončením břevna byl nalezen také v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě.⁴²⁵

Liliový či jetelový kříž nakreslený olůvkem nebo tužkou byl dokumentován v průběhu restaurátorského snímání sekundárních vrstev v oratoři kostela Nanebevzetí Panny Marie v areálu klokoťského kláštera u Tábora. Kříže se obecně objevují ve větší míře ve spojitosti s monogramem Ježíše Krista. Zcela ojedinělý byl nález svatopeterského kříže. Jedná se o latinský kříž otočený tak, že horizontální břevno je nikoli v horní, nýbrž ve spodní části kříže. Tuto kresbu vyrytou do dřevěného obložení dveřní špalety za oltářem v presbytáři jsme zaznamenali v kostele sv. Víta v Jemnici. Svatopeterský kříž má však ještě jednu možnou interpretaci jako znamení používané satanisty. V jakém kontextu byl symbol použit zde není zřejmé.

Monogram Ježíše Krista a Panny Marie

Monogram Ježíše Krista (christogram, chrismon) či Panny Marie lze v různých podobách nalézt na stěnách takřka každého objektu z renesančního nebo barokního období, ať již profánního či sakrálního.

XP (chí ró) je prvním a od počátku křesťanství nejpoužívanějším symbolem Ježíše Krista, vycházejícím z řecké podoby Kristova jména, z jeho prvních dvou písmen.

IHS čteme jako *Iesus Hominum Salvator*, podle některých výkladů se jedná o zkratku nápisu na Konstantinově labaru *In Hoc Signo (vinces)*.⁴²⁶ Jezuité, kteří si upravený symbol zvolili jako znak vlastního řádu vykládali monogram *IHS* jako *Jesum Habemus Socium*. Od 14. století se začal trigram v západní Evropě rozšiřovat na úkor dříve používaného christogramu chí ró. V 16.

424 Archiv restaurátorů Luboše Machačka a Jana Vojtěchovského.

425 CHOTĚBOŘ 1985, s. 628.

426 HEINZ-MOHR 1999, s. 88.

století se jednotlivá písmena propojují do jednoho znamení a v následujícím století vzniká podoba monogramu *IHS*, doplněná o latinský kříž, uprostřed protnutý písmenem *H*.⁴²⁷ Na zámku v Prostějově je symbol *IHS* vepsán do kruhu a v jedné kresbě dokonce do méně často zobrazovaného slunce, tzv. bernardinského slunce, dle Bernardína ze Sieny. Dvanáct slunečních paprsků má symbolizovat dvanáct článků víry do světa rozšířených dvanácti apoštoly.⁴²⁸

Zkratka *INRI* (*Ježíš Nazaretský, král Židů*) pochází z latinského výrazu *Iesus Nasarenius Rex Iudeorum*. Další zkratky Kristova jména zde neuvádíme, neboť nejrozšířenějším spontánním chrismem je bezesporu symbol *IHS* v rozličném grafickém pojetí. S christogramem *INRI* se v prostředí votivních symbolů setkáváme spíše ve spojitosti s Ukřižovaným. V jednom případě jsme tuto zkratku zaznamenali na dvou místech vázy na retabulu hlavního oltáře v piaristickém chrámu v Litomyšli, kdy je Ježíšův monogram doprovázen takřka nezřetelným nápisem „truhlář“.

3.3 Apotropaický charakter

3.3.1 Apotropaické symboly duchovního i profánního charakteru

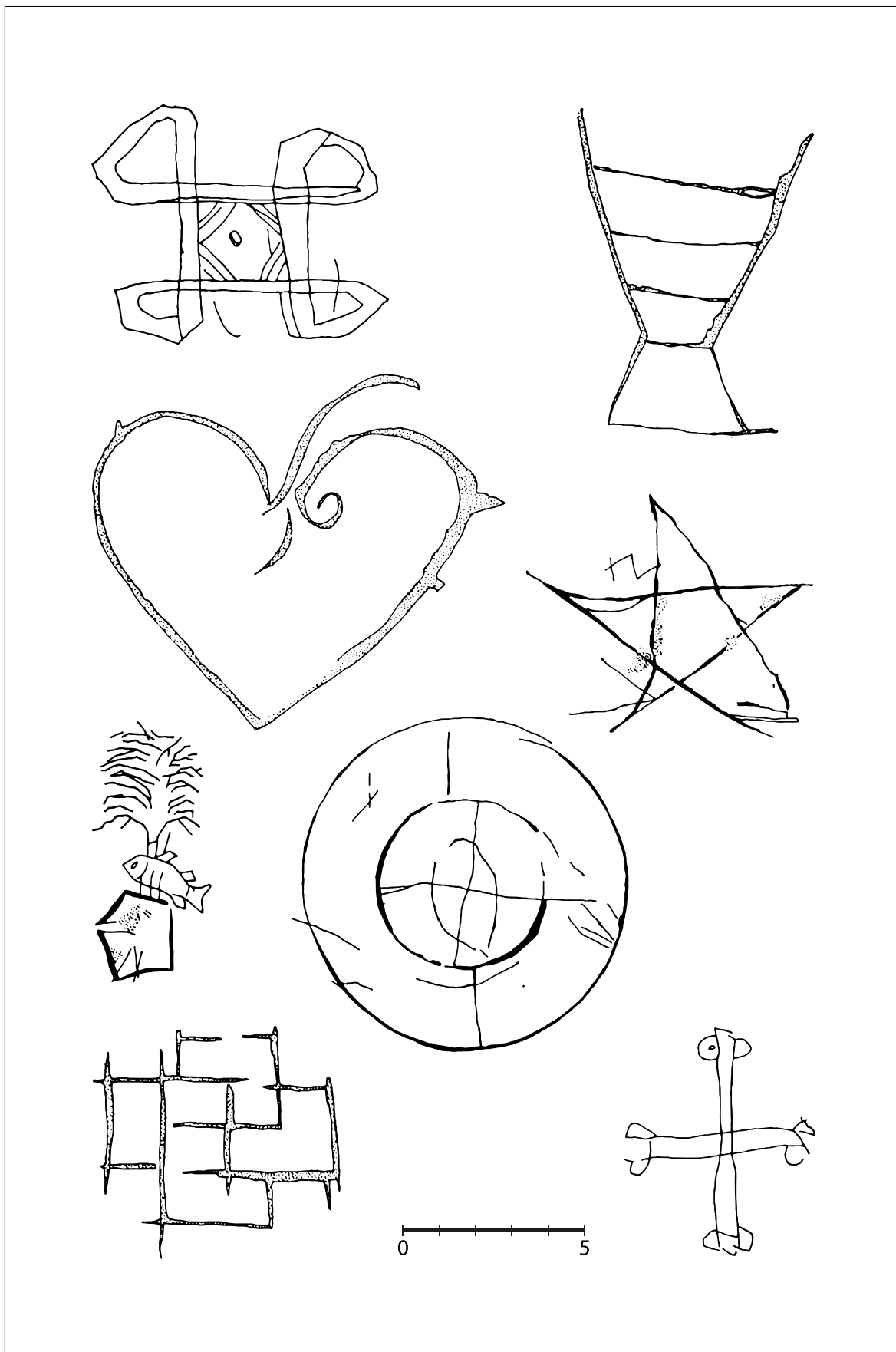
Apotropaická znamení mají být nadána mocí, jejímž prostřednictvím lze odvrhnout zlé síly. S těmito symboly se setkáváme již v období paleolitu na nádobách, zbraních, špercích, nástrojích apod. Jejich podoba je na všech kontinentech velmi blízká. Nejčastěji se objevujícími apotropaickými symboly v rámci sakrálního i profánního prostoru, provedenými v podobě kresby na stěnách, jsou pentagram, kruh, pletenec, rozličné meandry a rozety, jejichž společnou vlastností je jejich nekonečnost. Nalzáme je na všech popisovatelných plochách a u profánních historických staveb také na futrech, krbech, v podkroví apod. Obdobný význam měly nejspíše i církevní symboly, jejichž základem se stala některá z pohanských znamení, infiltrovaná do křesťanské kultury.

Duchovní život byl ještě v raném novověku nerozlučně spjat s pověrami a magií, což se projevvalo především na venkově. Nicméně existují doklady, že na sílu a účinky magických rituálů spoléhali i jedinci z vyšších vrstev.⁴²⁹ Víra v demony, čarodějnice a kouzelníky je antropologickou konstantou, neboť i v současnosti bují nejen na ezoterickém trhu obchodování se soškami,

427 STUDENÝ 1992, s. 109.

428 ROYT 2007, s. 140.

429 GUREVIČ 1996.



Obr. 65 Symboly identifikované v Praze v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě. Spontánní kresby vyryté do kamenného zdiva. Reprofoto: CHOTĚBOŘ 1985, s. 631.

obrázky a kartami andělů z nejrůznějších materiálů, v líbivém provedení tak, aby oslovily široké publikum. Jejich konzumenty však nejsou pouze ateisté, ale i jedinci, kteří se pravidelně účastní církevních obřadů. Položme si nyní otázku, zda byly ochranné symboly ve formě pentagramů vnímány na sakrální půdě jako duchovní nebo magické (pohanské) a tedy i nepřipustné symboly. Pověřím, majících kořeny již v pohanském období, podléhali nejspíše i někteří duchovní, kteří měli pro rituály lidové kultury pochopení⁴³⁰ a sami také některé bezpochyby praktikovali. Josef Macek v této souvislosti zmiňuje archeologické nálezy dlouhých šňůr s uzly pod podlahami německých klášterů, jimiž měla být spoutána síla démonů a ďáblů.⁴³¹ Naše domněnka o možné toleranci ochranných symbolů na stěnách kostelů ze strany kléru je tedy mimo jiné založena na výše uvedených a podobných nálezech. Jistě vždy také záleželo na osobě duchovního, jeho vzdělání a postojích. Podle Gureviče kněží často sami jasnou představu o hranici mezi hříchem a přípustným jednáním neměli.⁴³² Musíme však zdůraznit, že otázka apotropaické funkce jednotlivých nálezů zůstává vždy otevřená, neboť nemůžeme, byť jen tušit, s jakou motivací konkrétní pisatel vybraný symbol na stěnu vyryl nebo nakreslil.

Zajímavé srovnání také nabízejí archeologické výzkumy již od devatenáctého století. Amatérský archeolog Kliment Čermák popsal symboly na vnitřních dnech slovanských keramických nádob, pocházejících z výkopů z Hrádku v Čáslavi, které nemusely být pouze osobní značkou hrnčíře, ale zřejmě měly i apotropaickou funkci. Jedná se zejména o pentagramy, kříže a kruhy v nejrůznější podobě (soustředné kružnice, terče, kruhy s vepsanými symboly), ale i pletence. Řada znamení, která jsou zde v kresbě reprodukována známe i ze stěn sakrálních prostor. Širokou paletu hrnčířských značek z raně středověkých hradišť v severozápadních Čechách publikoval Váňa. Obdobné nálezy potvrzují i mnohé další archeologické výzkumy po celé dvacáté století. Četnost a množství těchto znamení na jakémkoli materiálu kdekoliv na světě dokazují jakou samozřejmostí bylo jejich zobrazování.

Etnografické výzkumy nám rovněž zprostředkovávají pohled na rozšíření apotropaických symbolů v rustikálním prostředí. Předměty denní potřeby jimi byly často dekorovány, stejně jako některé exteriérové prvky venkovských stavení. Výzdobu „ovčáckého bičiska“ na Moravě a Slovensku popsala roku 1894 Lucie Bakešová. Mezi zdobnými prvky zaznamenala pěticipou hvězdu, svastiku, kola, kříž a jiná „znaménka tajuplná, čarodějná.“ Bakešová se ptala pastýřů, proč těmi zvláštními znaky zdobí své biče, dudy a hůlky. Neznali jiné odpovědi, než že tak činili již jejich předci a oni udržují podle všeho velmi starodávnou tradici. Rozličná znamení na chalupách (lomenicích, okřídličích a kukličích) nalézala při svých poutích po kraji i Tereza Nováková,

430 Ibid.

431 MACEK 2001, s. 23.

432 GUREVIČ 1996, s. 60.

kteřá o nich, stejně jako Bakešová také podala zprávu v Českém lidu. Zaznamenala zejména duchovní symboly, především monogramy Krista a Panny Marie, ale také rozmanité dekory zdobného profánního charakteru jako vlnovky nebo „sekáček“, z nichž vyrůstají „točinky“, bobule, listy, květy, arabesky aj. Apotropaické symboly na stěnách patří zejména středověku a ranému novověku. Později (asi od konce 17. století) je střídají zejména nápisy a kresby autoprezentačního charakteru a setkáváme se s nimi již spíše výjimečně.

Pentagram

Pentagram,⁴³³ pěticípá hvězda, kterou lze vytvořit jedním tahem, je jedním z nejstarších symbolů a jako takový má nespočet výkladů. Je doložen již 3000 let př. n.l., kdy byl součástí sumerského písma.⁴³⁴ Pro Pythagora byl posvátným symbolem tělesného a duševního zdraví.⁴³⁵ Může být interpretován jako židovský symbol pěti knih Mojžíšových. V křesťanské ikonografii mohlo toto znamení symbolizovat také Krista a jeho pět ran.⁴³⁶ Ve středověku byl pentagram znakem radostného návratu a symbolickým prostředkem na ochranu proti démonům, čarodějnicím, nemocem, mrtvým a uříknutím a byla mu přičítána ochranná moc. Proto byl kreslen novorozenatům na kolébku. K prastarým prostředkům proti můře patřilo malování pěticípé hvězdy na dveře, postel, kolébku nebo přímo na stěny v domě, na trámy a okna. Kresba musela být provedena svěcenou křídou jedním rychlým tahem.⁴³⁷ V lidové slovesnosti jej známe pod pojmem „muří noha“. *„Na ochranu dětí maluje se na kolébku nebo postýlku dětskou ve „hlavách“ i „nohách“ svěcenou křídou „muří noha“, tj. hvězda o pěti paprscích, která se dělá jedním tahem. Také dospělí lidé, obávající se, by v můře moc neupadli, malují na postel nebo dveře „muří nožičky“.*⁴³⁸ Ve sbírce sociální poezie v jedné sloce básně Svatopluka Čecha *Šumařovo dítě* se s pentagramem setkáváme jako s ochranným symbolem, který je však v kontextu celé básně vnímán spíše jako bezvýznamná pověra, která zlému nezabrání.

*„Na kolébce rudkou
psána muří noha,
avšak bezpečnější
štít je Pána Boha!“⁴³⁹*

433 Také muří noha, „Trudenfuss“.

434 CHAMPION 2015, s. 47.

435 BIEDERMANN 2008, s. 263.

436 BECKER – PATOČKA, 2007, s. 214.

437 NAVRÁTILOVÁ 2004, s. 116.

438 KOŠTÁL 1891, s. 279.

439 ČECH 1874, s. 183.

Jan Amos Komenský tento apotropaický symbol nazývá „skřítkovou nohou“ a řadí jej mezi znamení k jejichž kresbě mají rodiče vést své malé děti (viz kap. 2.5.1).

U nás známá „muří noha“ může být uváděna do souvislosti se symboly rukou či pěti prstů v Sýrii, Palestině a také v Egyptě.⁴⁴⁰ Bílou křídou nebo vápnem byla kreslena nejen na futra, ale i na stěny obytných stavení, maštali i chlévů. Obdobnou ochrannou funkci mělo i znamení tří křížů. Je-li pěticipá hvězda provedena hrotem nahoru, znamená to směřování vzhůru, světlo a duchovnost. Směřuje-li špice dolů, je pak hvězda naopak symbolem zla, černé magie a převrácení lidské přirozenosti (ďábel v podobě rohatého kozla).⁴⁴¹ S takto provedenými pentagramy (hrotem dolů) se však setkáváme v oblasti spontánně motivovaných kreseb spíše výjimečně. Tento významný nepoměr nás nenechává na pochybách, že mezi lidmi muselo panovat povědomí o dvou podobách pentagramu. Zde je však také nutno podotknout, že v průběhu středověku byl údajně vnímán jako specifický křesťanský symbol, nemající konotaci s ďáblem ani s černou magií.⁴⁴²

Aby sloužil jako ochranný symbol, je nutno jej nakreslit jedním tahem, což potvrzuje i četnost tohoto symbolu, který se někde vyskytuje v celých skupinách a především v různém stádiu dokončení, kdy se jej pisatelé pokoušeli opakovaně provést jedním tahem.

Na zdivu St. Mary's church v anglickém Trostonu je vyobrazena hlava démona z profilu. Stvoření má ostré hrotité zuby, dlouhý vyplazený jazyk, velké uši a chlupatý krk. Přes toto zobrazení je důrazněji a do větší hloubky proryt pentagram, jehož vrcholy se dotýkají na všech místech okrajů ďáblovy podobenky. Zde má symbol jistě funkci *uzavření*. Ďábel je takto spoután a nemůže škodit. Na jiném místě v tomto objektu je vyobrazen portrét ženy, která má pěticipou hvězdu vyrytou nad hlavou. Champion se tak domnívá, že pěticipá hvězda přímo na kresbě měla zlé mocnosti zastavit a spoutat. Je-li však nad kresbou (portrétem), je její funkcí zlo odvracet a zobrazenou osobu před škodlivými vlivy chránit.⁴⁴³

Pentagram je velmi často zobrazovaným symbolem v rámci spontánní kresby a nalézáme jej takřka v každém rozsáhlejší souboru historických graffiti. V rámci apotropaických symbolů se vyskytuje bezesporu nejčastěji. Z českého prostředí zmiňme například pentagram na Juditině mostecké věži v Praze,⁴⁴⁴ v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě nebo v barokním kostele sv. Matouše v Jedlové. Také na Slovensku v kostele sv. Kateřiny Alexandrijské ve Velké Lomnici byla v cenném souboru středověkých graffiti identifikována pěticipá hvězda.

440 *Světlozor: Obrázkový týdeník* 1884, s. 364. b.

441 RULÍŠEK 2006.

442 CHAMPION 2015, s. 52.

443 CHAMPION 2015, s. 50.

444 Srov.: VILÍMKOVÁ 1972; DRAGOUN 1994; CHOTĚBOŘ 1985.



Obr. 66 Olomouc, Zdikův palác, špaleta románského okna. Pěticípé hvězdy, vyryté do ztmavlého povrchu historických omítek.

Využití pentagramu mimo apotropaickou oblast v podobě kamenické značky zmiňuje Pritchard.⁴⁴⁵ V našem prostředí byly kamenické značky v této podobě nalezeny na Velehradě a v kostele v Bohušově.⁴⁴⁶ Nevyjasněný původ zůstává u velkých pěticípých hvězd vyrytých do pískovce zdiva románského kostela sv. Jakuba ve Vroutku u Podbořan, které Škabrada⁴⁴⁷ považuje za kamenické značky, ovšem s otazníkem.

Kresby těchto symbolů lze však mimo jiné vnímat i jako prostou snahu osvojit si kresebnou dovednost, o čemž na některých místech svědčí velké shluky nevydařených pěticípých hvězd. Exemplárním příkladem tohoto cvičení jsou například plochy podhledů románských oken ve Zdíkově paláci v Olomouci, kde se dochoval celý soubor rytých pentagramů v různé fázi dokončení.

Apotropaická funkce pentagramu v oblasti každodennosti středověkého a raně novověkého člověka se zdá na základě našeho pozorování v sakrálních objektech nezpochybnitelná. Co do četnosti jsme toto znamení zaznamenali nejvíce na pozdně gotických, renesančních a barokních stavbách. Výjimečně jsme jej zachytili i na mladších vrstvách, např. na varhanní skříni z 19. století v kostele sv. Jana Křtitele v Českém Rudolci.

Hexagram

Šesticípou hvězdu – hexagram, lze rovněž zařadit mezi apotropaické symboly s obdobnou funkcí, kterou přičítáme pentagramu. Pravidelná šesticípá hvězda vznikne spojením dvou rovnostranných trojúhelníků. Představuje stvoření, spojení ducha a hmoty, také Šalamounovu pečeť (sigillum Salamonis) a Davidův štít (scutum Davidis).⁴⁴⁸ Hexagram byl coby symbol užíván zejména ve východních kulturách. Pojí se v ní mužský (vzhůru směřující) a ženský (na vrchol postavený) princip, oheň a voda.⁴⁴⁹ Setkáváme se s ním také v hinduismu, islámu a v současnosti jej má ve znaku stát Izrael. Rovněž rozenkruciáni a spiritisté tento symbol používali. Z klasické latinské kultury ho neznáme a v křesťanství se začíná vyskytovat až od středověku. Dva protínající se trojúhelníky připomínají také Mariinu roli prostřednice mezi nebem a zemí.⁴⁵⁰ Jako mocný magický symbol se často objevuje na spontánních skalních rytinách v Alpách.⁴⁵¹ V prostoru katolického kostela jsme šesticípou hvězdu zaznamenali spíše výjimečně. Jedním z takových míst je kaple sv. Kříže v Českém Rudolci, kde je hexagram vyryt do nástěnných maleb v místě roucha Panny Marie.

445 PRITCHARD 1967, s. 88.

446 PRIX – ZEŽULA 2003, s. 451.

447 ŠKABRADA 2007, s. 18–19.

448 RULÍŠEK 2006.

449 COOPEROVÁ 1999, s. 59.

450 LURKER 1999, s. 77.

451 BIEDERMANN 2008, s. 98.

Osmicípá hvězda

Osmicípou hvězdu, oktogram (též hvězdu Betlémskou), kterou má ve svém znaku rod Šternberků také nalzáme na mnoha sakrálních i profánních stavbách, ač v mnohem menší míře než pentagram. Symbol bohyně Ištar bývá zobrazován formou růžice vepsané do kruhu, rozety, kterými se podrobněji zabýváme v kap. 3.3.2.

Šalamounův uzel

Šalamounův uzel (také pletenec) je tradičním zdobným motivem a také apotropaickým symbolem, zobrazovaným již v období starověku, který lze nalézt v mnoha kulturách. Uzel je složen ze dvou uzavřených smyček, které se prolínají. Na našem území jej nacházíme v rozličných podobách na pestré škále materiálů a předmětů. Mimo naši výzkumnou oblast jsou to zejména keramické nádoby a dlaždice (např. reliéfní pletenec na dlaždici ze 13. století z hradu Špilberka),⁴⁵² nábytek (šablonové dekory na skříní z období okolo roku 1490 původně z kostela Soslání Ducha



Obr. 67 Morašice, kostel sv. Petra a Pavla. Rudková dipinti s motivy ciferníků a šalamounova uzlu v presbytáři kostela. Foto: Vojtěch Krajíček.

452 BLÁHA – KONEČNÝ 2005, s. 145.

svatého v Českém dubu)⁴⁵³ apod. Jeho výskyt v našem prostředí souvisí s importem pozdní abstraktní románské ornamentiky na konci 13. století.

Eliade zmiňuje dvojí význam tohoto symbolu. V prvním případě se jedná o úlohu rozetnutí pout, která je hojně zmiňovaná v etnografické literatuře, zejména v souvislosti s porody. Druhou kategorií jsou blahodárné uzly a pouta. Po celém světě je známá funkce uzlu jako talismanu. Signifikantní je ambivalentní podstata tohoto symbolu. Může přinést smrt, nebo ji oddálit. Přivodit nemoc, nebo ji zahnat. Podstatná je podle Eliadeho orientace, kterou vkládáme do síly, jež spočívá v aktu „spoutání“, a tato „orientace může být pozitivní i negativní, ať už bereme tuto opozici ve smyslu „blahodárném“ či „zhoubném“, nebo ve smyslu „obrany“ či „útoku“.⁴⁵⁴

Pletenec ze druhé čtvrtiny 13. století, vyrytý do kamene, byl identifikován v Telči na žulovém kvádru v úrovni sdruženého okna při jihovýchodním nároží věže kostela sv. Duha. V rámci stavebně historického průzkumu tohoto objektu byla pod podlahou věže nalezena zápalná stavební obětina (keramická nádoba s organickým materiálem). Zde spatřujeme přímou souvislost s „uzlem“, vyrytým do zdiva věže. Oba tyto úkony jistě mohly mít obdobnou magickou funkci, která měla stavbu chránit před „zlými silami“.⁴⁵⁵ Podobný doklad rituálů, spojených se stavebními procesy, zaznamenal Čechura na druhotně umístěném kvádru do zdiva kostela sv. Jana Křtitele v Kostelci.⁴⁵⁶ V kapli sv. matky Boží na Veveří je pletenec vyryt do kamenné bosáže interiéru. Rytá kresba je zde překryta vápenným nátěrem a není tak jasné, zda se jedná o sekundárně použitý stavební prvek se zdobným motivem, nebo o spontánní dílo.

Exemplární soubor rudkových pletenců několika typů jsme zaznamenali v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích v místnosti za kruchtou v prvním patře věže. Takřka totožné obrazce provedené rudkou nalézáme i na dalších stavbách, např. v kostele sv. Petra a Pavla v Morašicích, kde jsou na omítkové vrstvě snad z konce 14. století provedeny hned dva pletence v těsné blízkosti. Identických pletenců (v komparaci s námi dokumentovanými nálezy) zaznamenala Pritchard v okolí Cambridge celou řadu a jednotlivá místa označila do mapy. Poukazuje na fakt, že veškerá místa, kde se symbol objevuje, mají starověký původ. Tato spojitost se v našem prostředí neprokázala.

Šalamounův uzel bývá nazýván také jako „svastika pelta“, která je ve své jednoduché podobě jedním z nejstarších symbolů užívaných již v prehistorickém období.

453 Srov.: EDEL – ROYT – BROŽ 1997.

454 ELIADE 2004, s. 114.

455 BLÁHA – KONEČNÝ 2005, s. 143.

456 ČECHURA 2009, s. 546.

Svastika

Svastika pravostranná symbolizuje štěstí, slunce, den, zatímco levostranná měsíc, temnotu a smrt a jako taková byla zneužita německým nacismem.⁴⁵⁷ V křesťanství je svastika symbolem vzkříšení. Jedním směrem se pohybující břevna kříže značí dynamiku, pohyb. Tento znak byl zneužit nacionálními socialisty v podobě hákového kříže již ve 20. letech 20. století a může tak vyvolávat konotace se sociálním nacionalismem.



Obr. 68 Svastiky identifikované v Anglii, v Little Waltham (reprofoto z publikace: PRITCHARD 1967, s. 85) a ve staroprachatickém kostele sv. Petra a Pavla.

Původ svastiky bývá také spojován s iluzivním efektem přímých motivů viděných skrze vodu v bazénu a údajně mohl být tímto způsobem odvozen zdobný prvek v podobě meandru.

Na našem území se toto znamení vyskytuje již v období neolitu, kdy sloužilo jako ornament na keramických nádobách. Také dna nádob měla někdy značení svastikou. V případě, že je symbol vytlačen na vnitřní straně dna, pak má s velkou pravděpodobností apotropaickou funkci.⁴⁵⁸ Motiv se pak v našem prostředí na keramice vyskytuje kontinuálně i v laténském a halštatském období a ve středověku. Levotočivá svastika byla také identifikována na knoflíku z časů Veteřovské kultury, na prstenu z 5. století n.l., na bronzovém plíšku z Býčí skály u Adamova, na sponách a přívěscích z doby halštatské apod. Trojice skobových levo- i pravotočivých křížů byla v ryté podobě nalezena i na cihle v zardívce bývalého Biskupského hrádku v Mohelnicích.⁴⁵⁹ Rovněž

457 RULÍŠEK 2006, s. [418].

458 LUTOVSKÝ 2001, s. 375.

459 FIKSA 2011.

na středověkých textiliích se s ní setkáváme, např. na vyšíváné tkanině z hrobu sv. Ludmily.⁴⁶⁰

V kostele sv. Václava v Praze na Proseku je motivem nástěnné malby z 15. století v soklových partiích iluzivní draperie s výraznými červenými hákovými kříži na světlém podkladu.⁴⁶¹

Spontánních kreseb inspirovaných tímto motivem existuje nepřehledné množství variant. Od složitých až ornamentálních „uzlů“, po levo- i pravotočivé svastiky, které jsme identifikovali v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích. Totožné obrazce zaznamenala Pritchard ve stovky kilometrů vzdáleném kostele sv. Martin v Little Waltham. Podoba se staroprachatickým vyobrazením je natolik nápadná, že se muselo jednat o obecně známý motiv, rozšířený i mimo náš geopolitický region. Jistá odlišnost spočívá pouze v zakončení výčnělků. Staroprachatická svastika je doprovázena kresbou uší a jazyka/ zobáku na každém „břevnu“. Odlišná je také technika provedení kresby, která je dána místními podmínkami. V jednoduché verzi je tento symbol proveden i na rukojeti pastýřského biče, dokumentovaného Bakešovou.⁴⁶²

Labyrint

Antické kultury užívaly symbolu labyrintu ve formě meandrů a spirál v dekorativním umění (podlahy, stěny). Tato znamení později převzala, stejně jako mnoho dalších, církve. Významný labyrint, vzniklý v první třetině 13. století, se nalézá v podobě mozaikové podlahy ve francouzské katedrále v Chartres. Ve středověku přetrvávala víra, že zástupná kresba labyrintu slouží coby past na zlé duchy. Také mají být jakousi „mapou“, která má po smrti ukázat duši cestu do podsvětí. V křesťanské kultuře však labyrint značí spletitou cestu hříšnou lidskou přirozeností. Středověcí mniši údajně chodili do labyrintu rozjímat.⁴⁶³

Interpretace tohoto apotropaického a zdobného motivu je však sporná, neboť některé kresby, uváděné jako labyrint, mohly představovat např. velmi starou deskovou hru mlýnek. Motiv labyrintu je také oblíbeným námětem dětského výtvarného projevu.⁴⁶⁴

3.3.2 Kružítkové kresby a jejich varianty

Kruh je již od počátku lidské kultury považován za nejdůležitější symbol, který se rozšířil po celém světě. Může symbolizovat nebeská tělesa, svatozář i chrám. Kružnice, v níž je vepsán určitý motiv, je jedním z nejčastěji se vyskytujících námětů historických graffiti. Tento typ obrazce, ve výtvarném umění také označovaný jako rozeta či růžice, nalzáme napříč mnoha evropský-

460 BRAVERMANOVÁ 2001, s. 456.

461 FIKSA 2011, s. 38.

462 BAKEŠOVÁ 1894, s. 481–84.

463 O'CONNELL–AIREY 2008, s. 149.

464 BABYRÁDOVÁ 2004, s. 79.



Obr. 69 Slaný, kostel Nejsvětější trojice. Kružítkové kresby (rozeta a ciferník) vyryté do zdiva. Foto: Jiří Bláha.

mi zeměmi, na rozličných stavbách, profánních i sakrálních, vyrytý do dřeva nebo kamene, namalovaný na stěnu, v nejrůznějším stádiu dokončení. Geometrické ryté kresby s motivy kružnic, se stávají nově předmětem operativních průzkumů.⁴⁶⁵

Snad nejčastěji se opakujícím motivem v románské architektuře je motiv šesti listů vepsaný do kružnice. Z této jednoduché geometrické kresby lze snadno vytvořit pravidelný šestiúhelník, trojúhelníky, hexagram, diamant nebo obdélník. Odvodíme z ní i všechny potřebné geometrické znalosti pro stavbu jakéhokoliv objektu.⁴⁶⁶ Matthew Champion v souvislosti s těmito kresbami nabízí hned několik dlouhodobě tradovaných vysvětlení, které však sám zpochybňuje. V prvním případě vychází z dostupné literatury, kdy cituje historika architektury T. D. Atkinsona, jenž dával kružítkové kresby rozet do přímé souvislosti s konsekračními kříži. Tuto hypotézu bez bližšího vysvětlení zastává i Pritchard,⁴⁶⁷ podle níž byly geometrické ornamenty jako konsekrační značky používány.⁴⁶⁸ Tato teorie je značně diskutabilní a my ji v případech námi dokumentovaných graffiti nemůžeme podpořit, neboť konsekrační kříže, které nalézáme v českých zemích, nemají s kružítkovými kresbami mnoho společného. Konsekrační kříže zpra-

465 V roce 2019 proběhl podrobný průzkum kružítkových kreseb na zámku v Sokolově. (srov.: CHALOUPKA – RŮŽIČKA 2019.)

466 CHAMPION, 2015, s. 35.

467 PRITCHARD 1967, s. 25.

468 Usuzuje však, že právě šestilist vepsaný do kružnice neodpovídá obvyklému vzorci konsekračních znamení.



Obr. 70 Itálie, Cremona, Duomo. Kružítková kresba na pozadí jednoho z lvů před dómem. Foto: Zdeněk Kovářík, Lucie Bartůňková.

vidla mívají v rámci jedné sakrální stavby a v jedné stavební etapě jednotný charakter, nebo jsou přinejmenším rozmístěny s určitou pravidelností, což se o kružítkových kresbách tak, jak bývají popisovány mnohými badateli, a tak, jak je známe z terénního výzkumu, tvrdit nedá. Konsekrční kříže, často vytvořené za použití červené barvy, byly obvykle malovány na plochu omítky v interiéru kostela na dvanácti místech a sloužily k obřadu konsekrace křesťanské stavby. Méně obvyklé jsou ryté, reliéfní, nebo dokonce kamenné kříže. Kružítkové kresby však bývaly vytvářeny v rozličných velikostech za použití rozmanitých centrálních motivů a nalézány jsou v různém stádiu dokončení. Všechny tyto znaky neodpovídají konvenčnímu způsobu provádění konsekrčních křížů, známých z našeho prostředí. Dalším zásadním faktorem, který tuto teorii spíše vyvrací je skutečnost, že mnohé z kružnic, možná i převažující množství, byly provedeny v profánním prostoru.

Na stěnách bývalé hradní kaple Veverí jsme na dvou místech ve stejné úrovni zaznamenali rytou kresbu soustředných kružnic. Je to snad jediný případ, u kterého předpokládáme, že se jedná skutečně o konsekrční kříže. Průzkum v ultrafialové luminiscenci totiž odhalil i stopy původní barevnosti.⁴⁶⁹ Kružnice jsou navíc identické i svými rozměry. V blízkosti jedné z nich je proveden podobný nákres, ovšem bez použití kružidla. Je pravděpodobné, že některý z návštěvníků se pokusil konsekrční kříž, který viděl před sebou, napodobit.

Další verze, kterou Champion nabízí a vzápětí zavrhuje, má základy v myšlence, že tvůrci těchto graffiti byli zedničtí učni, které jejich mistři v rámci výuky základů geometrie vedli k vytváření tohoto typu obrazců. Pro přijetí této teorie hovoří fakt, že odpichovací kružítka byla v předešlých staletí spíše cenným nástrojem, který vlastnili často právě pouze architekti, stavitelé

469 Ústní sdělení restaurátora Josefa Červinky.

nebo zedníci. Champion vychází z archeologických průzkumů, provedených v blízkosti Temže, kdy na stovky nožů a nůžek připadalo pouze jedno odpichovací kružítko. Autor však považuje za nepravděpodobné, že by za všechny kružítkové kresby byli zodpovědní zedníci a jejich učni, a to vzhledem k velkému množství a rozmanitosti těchto graffiti. Kružnice lze navíc konstruovat jednoduchým způsobem i bez použití kružidla. Stačí k tomu dva ostré předměty (hřebíky, bodce, skoby apod.) a provázek.⁴⁷⁰ Přesto se tato hypotéza jeví jako reálná a velká část těchto kreseb může být skutečně dílem výše zmíněné skupiny řemeslníků, kteří pracovali na stavbách.

Vysvětlení, které Champion upřednostňuje, je však zcela odlišné. V kružítkových kresbách spatřuje především způsob, jak ještě více upevnit ochranu věřícího před ďábelskými silami. Farníci se domnívali, že spojením modlitby a obvyklých náboženských obřadů mohou svoji ochranu před ďáblem zvýšit tím, že jej uzavrou v kresbě, a to nejlépe v kresbě, která představuje nekonečný koloběh, tak jak tomu je například u Šalamounova uzlu, pentagramu, ale i u výše zmíněných kružnic. Tato graffiti mohla být i dílem žen, které mnohdy vlastnily nůžky a mohly tak kromě křtu zvýšit ochranu svého dítěte před zlými mocnostmi ještě vyrytím ochranné značky do plochy zdiva v blízkosti křtitelnice. Autor této teorie mnohým symbolům přiřkl apotropaickou funkci, s níž lze například v případě pentagramů souhlasit. Připomeňme zde „muří nohu“, kreslenou na kolébky. Průzkum orientovaný na stěny v oblasti křtitelnice z našeho prostředí neznáme, ale je téměř jisté, že účelem některých ze symbolů v sakrálním prostoru bylo ochránit vlastní dítě před působením zlých sil, a to nejen na „domácí půdě“.

V profánních objektech nebo v jejich blízkosti mohou mít kresby různých apotropaický charakter, obdobně jako pentagramy. Vyryté do dřevěných trámů byly doloženy například na sýpce a v domě úředníka v Navarově.

Soukruží umístěné ve výšce očí bylo identifikováno na vnější straně obvodového zdiva jižní lodi kostela Nanebevzetí Panny Marie v areálu bývalého cisterciáckého kláštera v Plasech, kde bylo vyryto do pískovcových kvádrů románského zdiva.⁴⁷¹

Šestilistá rozeta rytá ostrým nástrojem do kamene byla identifikována také v kostele Nejsvětější trojice ve Slaném. Další kružítkovou kresbu jsme zaznamenali např. ve druhém nadzemním podlaží západního křídla zámku v Prostějově na čelní stěně jednoho ze sálů. Jedná se o rytou kresbu, provedenou odpichovacím kružítkem do povrchu renesančního kletovaného intonaku. Obrazec je tvořen třemi soustřednými kružnicemi. Z centrálního bodu je pak vykroužen šestilist, jehož cípy dosahují ke hraně vnější kružnice. V případě pokusu o interpretaci prostějovské kružnice se bude patrně vždy jednat o spekulace. Lze pouze zvážit, zda tyto kresby nemohly

470 Petr Růžička se domnívá, že se podle šňůry se rýt nedá, protože i rytí podle úhelníku vyžaduje zručnost, neboť rydlo může kdykoli uhnout stranou. Možnost kopírování má být bytostná vlastnost kružítko. Přesto se domníváme, že i s pomocí šňůry a hřebíku pracovat lze. Výsledek je však nepřesný a proces velice pracný.

471 CHALOUPKA – RŮŽIČKA 2019, s. 123.

mít rovněž jakýsi ochranný charakter, jako například pentagramy. Precizně provedená obdoba prostějovských kružnic byla identifikována v bývalém justičním sále na zámku v Telči, kde variuje v několika podobách od jednoduché šestilisté růžice přes složitější soustředné kruhy až po ciferník.

V souvislosti s kružítkovými kresbami zmiňuje Vladislava Říhová tvrz Orlici, na jejíchž renesančních omítkách tento motiv zaznamenala (tři vzájemně se dotýkající kružnice s vepsaným šestilistem), a poukazuje v této souvislosti na zdobné prvky v truhlářské práci, jejichž častým námětem býval právě tento ornament.⁴⁷²

Motiv šestilistu vepsaného kružnici se nachází také např. na sgrafitové fasádě Dolního hradu v Rožmberku.⁴⁷³ Zde je třeba zmínit i přidružené kružítkové motivy, jimiž jsou ciferník, tvořený soustřednými kružnicemi a římskými číslicemi, sedm sdružených kružnic s šestilistou a soustředné kružnice s šachovnicovým vzorem.

Rozsáhlý soubor rozet v sakrálním prostoru dokumentovala v německém prostředí Ulrike Heckner.⁴⁷⁴

Kružítkové kresby mají nespočet variant a vznikaly i rozměrnější a složitější geometrické obrazy. Petr Růžička se domnívá, že se v případě kružítkových graffiti nemusí jednat o nahodilé rytiny, ale o „*výsledek konstrukčního geometrického postupu, a tedy o projev řemeslné geometrie.*“⁴⁷⁵ Autor tento způsob geometrické představivosti a racionálního odvozování považuje za středověké pojetí transcendentálií. Ani Bakirer,⁴⁷⁶ který se velmi podrobně zabýval kružítkovými graffiti v prostoru tureckých mešit a profánních staveb v Anatolii, v nich nespatřuje vedlejší produkt nečinných kameníků. Jedná se podle jeho mínění spíše o pracovní kresby, přičemž považuje za nutné pokusit se rozlišit, kdy se jedná o dekorativní moment a kdy se kresba stává symbolem. Výzkum Bakirera je dokladem, jak rozšířený tento motiv byl i mimo výspu střední Evropy.

Zvláštností v rámci růžic jsou ryté kresby v presbytáři kostela sv. Petra a Pavla ve Starých Prahách, které jsou provedeny volně, bez použití rýsovacího náčiní, opakují se ve stejné úrovni a jsou poměrně rozměrné. Soustředných protínaných kružnic zde mohlo být provedeno v oblasti malby draperie patrně několik. Nachází se však na druhé malířské vrstvě, která byla částečně odstraněna a kružnice se tak nedochovaly celistvě. Zřetelná je jedna celá a jedna zčásti. Obě se nalézají ve stejné výšce a je zde patrná snaha o totožné provedení. Odstup mezi kružnicemi je asi jeden metr. Ryté kresby jsou velmi nepravidelné, stejně jako čáry, jež je protínají a spíše, než geometrický tvar, připomínají pavučinu.

472 ŘÍHOVÁ 2011.

473 GIRSA 1995, s. 193.

474 HECKNER 2018.

475 CHALOUPKA – RŮŽIČKA, s. 12.

476 BAKIRER 1999, s. 47.

Příkladů pro užití kružítkových kreseb v rámci kulturních dějin je tak nespočet. Nejstarší dochovaná vyobrazení tohoto typu symbolu ve slovanském prostředí se nalézají na kruhových koutoučcích v podobě hracích kamenů, dokládajících existenci deskových her typu mlýnku a dámy. Tyto kameny často nesly miniaturní kružítkovou kresbu.⁴⁷⁷

I přes výše uvedené je třeba upozornit na skutečnost, že kružítkovým kresbám nepřisuzujeme pouze apotropaický charakter, jak by se mohlo z uvedených příkladů jevit. Rozety představují nejčastěji se objevující zdobný motiv v rustikálním prostředí. Vytvářen pomocí nůžek nebo kružidla představoval tento ornament zábavnou kratochvíli, jež za použití jednoduchých prostředků a několika tahů skýtá atraktivní vzor, který lze různými způsoby snadno modifikovat. Domníváme se tedy, že motivační škála pro kružítkové kresby je nesmírně pestrá a nelze jim přiřknout jediný účel. Nejspíše se tak stejně jako v případě pentagramu jednalo o kratochvíli, cvičení v geometrii, ornament, ale i apotropaický symbol. Předpokládáme, že právě efektivní výsledek práce s kružidlem a tvůrčí radost stojí za mnohými z těchto nálezů. Pouze výše zmíněné vysvětlení, jež kružítkové kresby dává do souvislosti s konsekračními kříži, považujeme ve většině případů za velmi nepravděpodobné.

3.4 Marginální kresby s tematikou každodennosti

Kresby s profánními motivy tvoří velmi rozmanitou oblast a lze je rozdělit do mnoha kategorií. Z hlediska obšírnosti materiálu se soustředíme pouze na nejčastěji zobrazovaná témata.

3.4.1 Kresby lidí, zvířat a bájných stvoření

V raně novověkých rudkových kresbách mužů s korbelem nebo se džbánem piva, mužů usazených na koních, mužů ve zbroji nebo alespoň se zbraněmi, spatřujeme kontinuitu. Náš stávající vizuální prostor je do jisté míry stále zaplněn prezentací výše uvedeného výčtu. Půllitr zůstává, džbán se transformoval v láhev či basu, kůň v automobil a meč v plně automatickou zbraň.

V rytých kresbách jsou častým motivem *lidé v interakci* či *samotní jezdci*. Luxusní dopravní prostředek je dnes stejně jako před pěti sty lety pro některé lidi symbolem vysoké pozice na pomyslném společenském žebříčku. Graffiti s motivem člověka na koni, tak oblíbená i v rámci sakrálního prostoru, zobrazují výhradně muže. Snad tomu mohlo být i jinak, ale dosud jsme nenalezli doklad, který by svědčil o opaku. Poměrně rozsáhlý soubor jezdců na koních, na některých vyobrazeních s korbelem v jedné ruce, byl dokumentován v bazilice sv. Jiří na Pražském

477 LUTOVSKÝ 2001, s. 119.



Obr. 71 Albrechtice, kostel sv. Petra a Pavla. Marginální kresba lidské postavy vyrytá do středověké omítky s nástěnnou malbou. Foto: Michal Vedral.

hradě.⁴⁷⁸ Tyto výjevy bývají také součástí rozsáhlejších souborů, zobrazujících *scény z bojiště*.

Výjev související s obranou hradu byl zachycen na kamenných ostěních a člancích v románském Přemyslovském paláci v Olomouci. Podrobně jej popsal restaurátor Rozehnal v rozhovoru pro *Lidovou demokracii* v roce 1979.⁴⁷⁹ Ze štětcové kresby je zřetelná věž se dvěma obránci, vrhajícími dolů kameny na nepřátele, lezoucí po žebřících ve spodní části výjevu. Pod cimbuřím stavby stojí několik osob, mezi nimiž je zobrazen sedící panovník s korunou na hlavě a žezlem. Výjev bývá interpretován jako upomínka na krátké a neúspěšné obléhání Olomouce rakouským vévodou Leopoldem V. a znojemským knížetem Konrádem II. Otou v červnu roku 1178, kdy byli údajně obránci nuceni vrhat na protivníka v důsledku nedostatku střeliva kusy zdiva vytržené z hradeb.⁴⁸⁰ Obdobná scéna byla zachycena v podobě snad ještě středověké kresby ryté do omítky v kostele sv. Jakuba Většího ve Slavětíně, kde je nejspíše zachycena scéna dobývání hradu. V centru výjevu stojí kamenná stavba s jehlancovými střechami, s prapory a žebříky ve spodní části. V pravé dolní části výjevu spatřujeme pěšáka s lukem s napjatou tětivou, který míří na obtížně identifikovatelný objekt ve spodní části stavby. V pravé horní části pozorujeme jezdce

478 Srov.: CHOTĚBOŘ 1985.

479 MV, 1979, s. 9.

480 MĚŘÍNSKÝ 2013, s. 71.



Obr. 72 Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla, prostor prvního patra věže. Rudková dipinti s rozmanitými náměty v podobě šibenic, lidských postav, staveb, symbolů aj.

na koni s kopím mířícím vpřed. V levé části vidíme patrně dalšího lučištníka a několik zvířat, dva koně a slepici? Výjev je na levé straně ukončen jednoduchou stavbou, rovněž s praporem na jehlancové střeše, snad by se mohlo jednat o zvonici, neboť uvnitř obrysu stavby je vyryt předmět tvarem připomínající zvon.

Oblíbeným motivem raně novověkých a barokních spontánních kreseb na šlechtických sídlech jsou bezesporu **partnerské dvojice**, ať již zachycené v průběhu rozepře nebo v harmonickém naladění. V některých případech však aktuální rozpoložení páru z kresby nevyčteme. Tak tomu je i v případě muže a ženy z prvního patra věže staroprachatického kostela, kde v popředí stojící mužská postava (soudě dle dobového oděvu) s obtížně identifikovatelným předmětem v pravé ruce (korbelem piva?) druhou rukou drží ženu, kráčející opodál. Žena má na hlavě zřejmě kozí rohy, což může být sekundární doplněk, nebo se zde projevuje část mladšího, či staršího textu.

Výčet scén s architektonickými, bojovými, partnerskými a jezdeckými náměty doplníme ještě o méně obvyklá témata z oblasti každodennosti. **Pastevecká scéna** v rustikálním podání byla nalezena v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Horním Maršově na nejstarších omítkových vrstvách na klenbě nad kůrem. Jedná se o velmi jednoduchou, lapidárně podanou rudkovou kresbu člověka pasoucího zvířata, snad ovce nebo kozy. Zobrazená postava má na hlavě zvláštní klobouk s širokou krepou a vysokým dýnkem. Tvář má zobrazenou z profilu a zdá se, že je znázorněn do pasu nahý nebo ve vestě se dvěma knoflíky na hrudi. Tělo je nakresleno z ánfasu. V rukou (v levé paži) třímá dlouhý prut nebo bič. U jeho nohou spatřujeme náznak terénu. Zdá se, že v jeho bezprostřední blízkosti stojí podle charakteru těla koza (prověšené břicho, úzké končetiny, rohy) se třemi kůzlaty (zvířata se navzájem liší velikostí, jedno je větší než ostatní ve skupině). Stranou této skupiny je nakresleno další zvíře, přivázané za krk na delším provazu k plotu. Vzhledem k nedostatku detailů v kresbě není možno zvíře přesně identifikovat. Vykazuje některé rysy psa (dlouhý ocas, náznak tlamy a uší). Tyto, ve své podstatě marginální kresby snad z počátku 17. století, lze jednoznačně zařadit mezi hodnotné prameny zprostředkovávající nepsané informace k dějinám každodennosti.

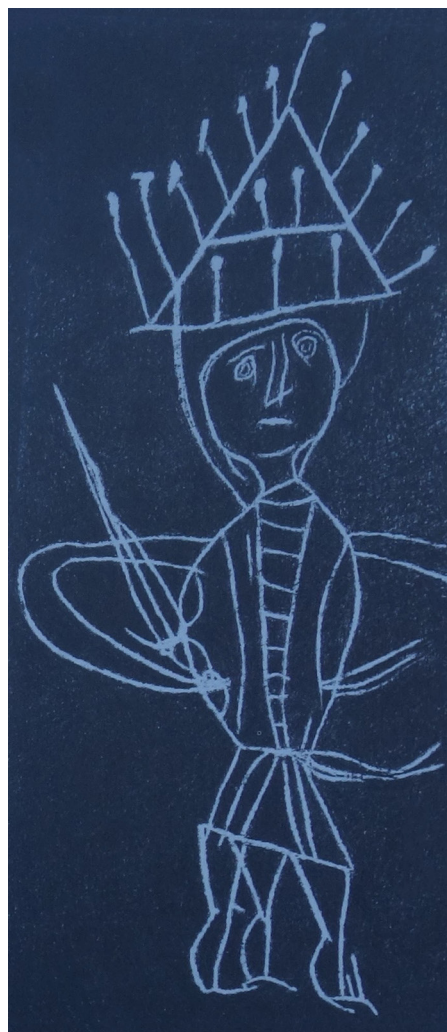
Jednotlivci

Satirických, lehce posměšných kreseb mužů s korbely, kráčejících vojáků, šlechticů s kordy, neobvyklých lidských bytostí a karikatur se dochoval na stěnách historických objektů nespočet. Z uvedeného výčtu vyniká např. lapidárně podaná figura, jež má na hlavě nasazen vysoký, v horní části zaoblený klobouk se čtyřmi špičatými výběžky po obou stranách, dokumentovaná v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích. Kresba vykazuje podobné znaky jako graffiti v kostele All Saints Church v Horseheath, kde je zobrazena mužská postava v dobovém oděvu



Obr. 73 Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla, prostor prvního patra věže. Rudkové dipinto osoby/stvoření s neobvyklou pokrývkou hlavy.

s mečem v pravici. Na hlavě má posazen vysoký klobouk se sedmnácti zapálenými svícemi. Pritchard⁴⁸¹ předpokládá, že inspirací pro toto vyobrazení mohly být obřady zvané temné hodinky (z lat. tenebrae), které bývaly pevným elementem bohoslužeb Svatého týdne až do reformy po Druhém vatikánském koncilu. Kontinuálně slavené matutinum a laudy ve dnech od Zeleného čtvrtka do Bílé soboty měly mnoho zvláštností. Jednou z nich byl před oltářem umístěný trojhranný svícen s patnácti svícemi. Po každém žalmu se jedna zhasla. Poslední svíce se nechala hořet a někdo z přísluhujících ji vzal a odnesl za oltář. Tím se sakrální prostor ocitl takřka v úplné tmě (proto tenebrae). Po závěrečných zpěvech a modlitbách byl záměrně způsoben hluk (např. dupáním, tlučením okovanými antifonáři o chórové lavice, klepáním dřeva na dřevo), načež byla patnáctá svíce vynesena z úkrytu a účastníci bohoslužby se v tichosti rozešli. Pritchard upozorňuje, že existence konstrukce, osázené svícemi, která se upevňuje na hlavu není smyšlená, neboť jakási koruna se svícemi se dodnes používá v rámci rituálu svěcení dne Svaté Lucie ve Švédsku.⁴⁸² Zda se i v případě prachatického vyobrazení muže ve vysokém klobouku s výběžky také jedná o jakousi součást nějakého z dnes již neznámých rituálů se již zřejmě nedozvíme. Nelze vyloučit, že jde pouze o satirickou kresbu, jež má zesměšnit některého z farníků, tak jak tomu bylo například v případě Jeronýma Kislinga (viz kap. 1.7.1), který byl zobrazen v šaškovské čepici. Ta mívá však pouze dva až tři „rohy“ s rolničkami. Klobouk obecně je také součástí symboliky církevní heraldiky, jeho podoba je však o poznání střízlivější, než námi diskutovaná neobvyklá „pokrývka hlavy“.



Obr. 74 Anglie, Horseheath. Kresba osoby s kloboukem, osázeným zapálenými svícemi. Reprofoto z publikace: PRITCHARD 1967, s. 51.

Z kreseb vojáků, zaznamenaných na stěnách posvátných i profánních míst, by se dala uspořádat celá četa. Na litomyšlském zámku se zachovala jedna z rozměrnějších provedená včetně podrobného zachycení zbraně a uniformy. Obdobný nález byl učiněn i v broumovském klášteře.

481 PRITCHARD 1967, s. 51.

482 Ibid.



Obr. 75 Lidéřovice, kostel sv. Linharta, stěna za oltářem v presbytáři. Rudkové dipinti osoby v kabátci s knoflíky a prostříhovanými rukávy.

Rudkovou kresbu impozantní figury osoby mužského pohlaví v kabátci s dvouřadým zapínáním jsme zaznamenali na stěně presbytáře v kostele sv. Linharta v Lidéřovicích. Bližší informace o kresbě by snad mohla přinést epigrafická analýza textu, které ji doprovází.

Ze zvířat bývá snad nejčastěji zastoupen kůň, což má své opodstatnění v kontextu dopravy ve středověku a raném novověku. V těsném závěsu za koňmi jsou ptáci a jeleni. Jelen může symbolizovat Ježíše Krista. Zda lze lapidárním kresbám jelenů ve skoku přiřadit duchovní konotaci však není jasné, vždy záleží na okolí kresby a doprovodných vyobrazení, existují-li nějaká. Dále se vyskytují psi a divoká prasata.

Tažný kůň, využívaný ve středověku v zemědělství, byl jen málokdy zároveň koněm jezdeckým. V 15. století připadal nákladný chov koňů zámožným sedlákům, kteří jich obvykle měli pět až šest. Chudí zemědělci pracovali na polích s voly a kravami, nebo neměli vůbec žádná zvířata.⁴⁸³ Nejspíše z tohoto důvodu je kůň zobrazován většinou spolu s jezdcem nebo doprovází bojovou scénu. V sakrálním prostoru se s jeho vyobrazením setkáváme v menší míře než u staveb profánních. Zejména na šlechtických sídlech jsme zaznamenali kvalitní rudkové dipinti koní. Kromě ptactva netvoří kresby zvířat v rámci spontánních kreseb nijak početnou skupinu. Můžeme to však přičítat faktu, že kůň byl pro velkou skupinu obyvatelstva na vsi nedostupná komodita a jako takovou ji prostí farníci neměli potřebu zobrazovat? A naopak. Jsou zobrazené kresby koňů dílem nobility? Odpovědi na tyto otázky by mohla nastínit pouze důkladná znalost historického milieu konkrétní stavby.

Ve Zdíkově paláci v Olomouci jsou na okenních parapetech vyryté více či méně zdařilé středověké kresby koní, hus a kačen.⁴⁸⁴ Zvláště zde vyobrazení koně by zasluhovali podrobnější studium. Zdá se, jako by soubor založil zdatný rytec. Rytá kresba nejvýše položeného koně je velice precizní a věrná. Hned vedle stojící zvíře je však zcela jiných výtvarných kvalit. Buď se dítě snažilo nakreslit koně podle výše uvedené „předlohy“, nebo se jedná spíše o psa. Ještě níž jsou vyobrazena další dvě zvířata, lapidárně a spíše v náznaku naznačené koně, jejichž podoba nemá daleko k některým parietálním jeskynním malbám.

Ojedinělý nález bájného zvířete, představujícího snad draka, jsme zaznamenali v kostele sv. Kateřiny Alexandrijské ve Velké Lomnici. Tento výjev je natolik unikátní, že by zasluhoval interpretaci v souvislosti s nástěnnými malbami.

483 DUŠEK 1995, s. 217.

484 MICHNA-POJSL 1988, s. 158.



Obr. 77 Velká Lomnice, kostel sv. Kateřiny Alexandrijské. Kresba bájného stvoření (snad draka) vyrytá do středověké omítkové vrstvy s vápenným nátěrem. Foto: Filip Menzel.



Obr. 76 Olomouc, Zdikův palác, špaleta románského okna. Spontánní rytina koně, u jehož předních nohou běží zvíře, provedené snad dětskou rukou.

3.4.2 Šibenice a smrt

V rámci spontánně motivované kresby je na každém objektu se souborem graffiti takřka samozřejmostí znázornění *šibenice*, jež představovala vizuálně výrazný prvek raně novověké kulturní krajiny a zaujímal v ní významné místo, neboť mimo jiné byla symbolem spravedlnosti, politické samostatnosti a autonomie.⁴⁸⁵ Studium popravišť vychází zejména z ikonografických pramenů, tedy vedut, knižních a letákových vyobrazení, z kartografických pramenů a také z hmotných pramenů v podobě reliktních popravišť.⁴⁸⁶ Komparace spontánních kreseb s těmito prameny by pak jistě mohla rozšířit sumu poznatků k typologii šibenice.

Šibenice v období raného novověku bývaly již obvykle zděné na kruhovém či pravouhlém půdorysu, se sloupy nebo pilíři, na které bylo upevněno trámové, sloužící pro vykonání trestu. Současně však přežívají i jednoduché trámové konstrukce, známé ze středověkých vyobrazení, ale i z cikánských varovných tabulí z roku 1710.⁴⁸⁷ Trest oběšením byl v Evropě po celá stěletí vyhrazen zejména neurozeným, zatímco šlechtici měli právo být sťati.⁴⁸⁸ I spontánní kresby většinou zobrazují nejjednodušší typ šibenice, jejíž nálezy jsou v rámci zkoumaného fenoménu početné, což souvisí patrně s velkou oblibou tohoto námětu. Jak si tuto oblibu vysvětlit? Jako makrabrální přímluvu za nám neznámého oběšeného? Nebo naopak jako dík za záchranu před šibenicí, snad upomenutí na heslo *memento mori*? Mnohá z vyobrazení tohoto motivu působí satiricky a svým provedením připomínají oblíbenou dětskou hru, která sloužila ještě v nedávné době jako kratochvíle při dlouhých školních hodinách. Smrt na šibenici byla v raném novověku reálnou hrozbou, která se mohla snadno naplnit i za nepatrný prohřešek (úhlem našeho pohledu). Symbol šibenice je přítomen takřka v každém souboru spontánních kreseb, za všechny jmenujme zmínku o středověké ryté kresbě oběšence na fragmentu zdiva z ostrovského kláštera, kterou publikovali v roce 1980 Merhautová a kolektiv a která je zřejmě jedním z nejstarších vyobrazení tohoto typu.⁴⁸⁹ V rámci námi identifikovaných nálezů jsme zaznamenali zejména dva typy jednoduchých šibenice. Prvním typem je šibenice tvořená jedním svislým a jedním vodorovným trámovým břevnem. Vodorovné břevno je posazeno na vrchol svislého, a ještě podepřeno trámkem na koso. Dalším zde zaznamenaným typem šibenice jsou dva svislé trámy, přes které je umístěno vodorovně břevno s provazy. Všechny námi zkoumané šibenice znázorňují pouze jednoho oběšeného. Zcela výjimečným zobrazením je kresba osoby, visící na šibenici s chodidly

485 SOKOL 2017, s. 691.

486 Ibid., s. 692.

487 Malby měly varovat negramotné Cikány před vstupem na zapovězené území pod pohrůžkou násilné smrti. Jako psanci neměli žádná práva a mohli být kdykoliv připraveni o život. Na malbách tak bylo vyobrazeno, co je čeká, poruší-li nařízení. Náměty jsou tak smrt na šibenici nebo setnutí hlavy. HANZAL 2010, s. 150.

488 MONESTIER – ČADSKÝ – FRANCEK 1999, s. 202.

489 MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ – RICHTER – SRŠEŇ 1980.



Obr. 78 Český Krumlov, zámek. Kresba šibenice s trestaným, jenž visí hlavou dolů. Foto: Filip Menzel.

přivázanými v místě, kde obvykle bývá oběšencova hlava. Rudkové dipinto s tímto motivem bylo zaznamenáno na zámku v Českém Krumlově.

S vyobrazením nástrojů popravý snad může souviset motiv kola, jenž do ranku spontánních kreseb rovněž patří. Na spontánních kresbách kola téměř vždy absentují mučené osoby a není tedy jisté, kam tento motiv zařadit.

Kresba lebky s nápisem KOST

Motivy lebek bychom v raně renesančním sakrálním prostoru očekávali v hojném počtu. Dosud však víme pouze o jedné lapidární spontánní kresbě, zaznamenané v sakristii staroprachatického kostela sv. Petra a Pavla, která je nejspíše dílem dospělého člověka.

3.4.3 Hry

Využití horizontálních ploch za účelem vytvoření podkladu pro „deskovou“ hru bylo od starověku zřejmě obvyklým jevem. Schéma her nalézáme na mnohých stavbách i v našem prostředí.

Hra mlýnek, odrážející zřejmě staré čtvercové vnímání světa,⁴⁹⁰ je známa již od raného středověku. Rytiny s motivem mlýnku na horizontálních plochách jistě mohly sloužit jako reálný podklad pro skutečnou hru. Mlýnky vyryté do kamenných desek okenního parapetu známe z přemyslovského paláce v Olomouci. Jedna z hypotéz ohledně jejich autorství pracuje s myšlenkou, že je zde ve 13. století vytvořili žáci biskupské školy. V jednom ze dvou dokumentovaných mlýnků je vepsán nedokončený pentagram.⁴⁹¹ Obdobná schémata byla identifikována i na stěnách hradu Pernštejna, na zámku v Linhartovech a v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě.⁴⁹² O popularitě hry mlýnek svědčí i nálezy mimo náš geopolitický region. Nákres této hry byl dokumentován mimo jiné na Maltě, kde byla hra nazývána *trija*.⁴⁹³ Obdobně lze uvažovat i o šachovnicových motivech, kde by jejich vyobrazení mohlo být percepcí oblíbené hry a v případě záznamu na vodorovné ploše i jejím podkladem. Vyrýt či nakreslit na libovolný povrch podobu oblíbené deskové hry byl jeden z nejsnazších způsobů ukrácení dlouhé chvíle a je nesporné, že tato kratochvíle byla rozšířená po všech kontinentech. Vzhledem k její efemérní podstatě se nám však o této činnosti nedochovalo mnoho dokladů. Nalezneme-li však kresbu v této podobě např. na okenním parapetu, můžeme si být téměř jisti, že za jejím vznikem stojí praktické důvody.

490 BIEDERMANN 2008, s. 106.

491 MICHNA – POJSL 1988, s. 158.

492 CHOTĚBOŘ 1985, s. 634.

493 MUSCAT 1999, s. 81.



Obr. 79 Cheb, kostel Zvěstování Panny Marie, krov. Kresba kostela vyrytá do dřevěné trámové konstrukce. Foto: Jiří Bláha.

3.4.4 Stavby

Unikátní rytiny domů se nalézají v kostele Nanebevzetí Panny Marie ve Skutči. V západní špaletě jižního okenního výklenku ve druhém patře věže je na kamenném kvádru provedena rytina patrových domů jednotného vzhledu se sedlovými střechami v několika řadách za sebou. Každý z domů má dveře s obloukovým portálem a k fasádě je přistaven žebřík. Druhý žebřík mají domky opřeny shodně v prvním patře. Rytina může pocházet nejdříve z konce 15. století. Stavební historici se přiklánějí k interpretaci, která souvisí s velkým požárem, a mělo by se tedy jednat o hořící město. Tato domněnka je však podložena pouze žebříky, opřeny o stěny domů.⁴⁹⁴ Žebříky opřené o stavbu však byly zaznamenány i na kresbě vyryté do omítky v kostele ve Slavětíně, kde je znázorněno snad dobývání hradu.

Několik volných kreseb s vyobrazením architektury bylo identifikováno v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích. V presbytáři jsme dokumentovali kresbu s motivem kostela se dvěma věžemi, vyrytou do omítky bez pomocných nástrojů (kružidlo, pravítko). Stavba je tvořena kvadratickou sítí pěti čtverců na výšku i na šířku a dvěma strukturovanými jehlancovými věžemi, zakončenými poměrně výraznými královskými jablky a kytkami. Nedaleko tohoto nálezu se vyskytuje kresba domku. Objekt nelze v pravém smyslu považovat za architektonický. Jedná se o lapidární graffiti domku, který rády kreslí děti jedním tahem. Čtverec, na němž je posazen trojúhelník, je diagonálně členěn dvěma čarami. Ve dvou ze čtyřech takto vzniklých trojúhelníků jsou nakreslena malá okénka.

Nálezy kreseb domků patří k obvyklému „inventáři“ historických graffiti v rámci církevní stavby. Z mladšího období okolo roku 1850 jsme je zaznamenali také v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Horním Maršově a v bazilice Navštívení Panny Marie u Olomouce. V obou případech se jedná o znázornění jednoduché venkovské stavby, snad rodné chalupy a obě kresby také doprovází pamětní text.

494 VORÁČEK 2011, s. 279.

Kresby staveb vyryté do dřevěných trámů krovu byly dokumentovány v kostele Zvěstování Panny Marie v Chebu.

Ze světského prostoru, ze suterénu Schwarzenberského paláce v Praze na Hradčanech, se dochoval unikátní soubor rudkových kreseb rozličných staveb, z nichž historickou hodnotou vyniká zejména nákres Vladislavského sálu, dosud se stanovými střechami.⁴⁹⁵

Rudková kresba znázorňující obrys věže s křížkem na vrcholu byla zaznamenána v krovu pětipodlažní věže na hradě Pernštejn.⁴⁹⁶

3.4.5 Pracovní nástroje

Pro etnologický výzkum mohou být přínosné kresby znázorňující pracovní nástroje v podobě sekyr či hoblíků nejen jako cechovních symbolů. Precizně provedenou detailní kresbu hoblíku jsme zaznamenali v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích.

Rozsáhlý soubor pozdně gotických rytých kreseb s motivy náradí v podkroví sakrálního prostoru byl dokumentován v klášterním kostele St. Katharina ve Wenau v Německu.⁴⁹⁷ V českém prostředí k tomuto nálezu nalézáme mladší, ale velmi obdobnou analogii v profánním prostoru. Východní stěna prostoru krovu severního křídla zámku v Pardubicích je součástí štítu zděného z cihel, jenž je založen na širší nadezdívce obvodového zdiva sahající asi 20 cm nad současnou úroveň podlahy. Ve spodní části štítu jsou pravidelně rozmístěny dva okenní výklenky s rozbíhavými špaletami. Vzhledem k umístění graffiti (za trámy) lze předpokládat i starší odlišnou konstrukci krovu. Dle stavebně-historického průzkumu⁴⁹⁸ pochází východní štít severního křídla z vrcholně barokního období. Současně s krovem byl postaven pravděpodobně mezi lety 1726–1732. Autoři průzkumu se domnívají, že rytiny pokrývačských kladívek vznikly pravděpodobně v průběhu 18. nebo 19. století. Vzhledem k jejich nálezu i v prostoru za trámy musí pocházet ze staršího období. Omítka, patrně barokního původu, se nachází především v nesouvislém pásu do výše asi tří metrů a délky asi jedenácti metrů. Graffiti a dipinti, provedená na světlé, hladké omítce, se koncentrují ve spodní, dosažitelné části omítek. V úrovni nad záklenky oken je již nenalézáme. Nejstarší graffiti jsou provedena štětcem a červeným okrem. Mezi nejasnými motivy je snad možné v jižní části stěny spatřovat postavu jezdce. Stejnou barvou je v části okenní špalety naznačena dekorativní vlnovka. Další lineární graffiti jsou tvořena černou (uhel) respektive hnědočervenou (rudka) barvou. Mezi čitelnými motivy nacházíme podobu lva, koruny? nebo šibenice?. Rytá graffiti se zde vyskytují jednak v podobě jmen, monogramů a nápisů, ale nechybí

495 SKAROLKOVÁ 2010, s. 149.

496 BLÁHA – KNOR 2000, s. 78.

497 HECKNER 2018, 93–110.

498 VÁCLAVÍK 2015–2016. Nepublikovaný dokument.

ani znázornění genitálií či lapidárně provedené lidské hlavy. Dominantní je však velké množství pokrývačských nebo tesařských kladívek, jejichž podoba je do omítky provedena hlubokým vysekáním (ve většině případů až na zdivo), a výsledkem je tak forma negativního reliéfu. Některá kladívka jsou provedená tenkou rytou obrysovou linií. Jejich rozložení v ploše nesleduje žádný systém. Nahodile ve svislé orientaci vyplňují plochu štítu. V jednom případě jsou položena přes sebe. Některé ryté kresby zde působí dojmem, že nástroj byl obkreslen přímo přiložením ke stěně, jeho výsledný tvar však nebyl z neznámého důvodu dokončen reliéfním vysekáním. Heckner v bývalém klášterním kostele ve Wenau identifikovala 42 kladívek, která tak tvoří nejpočetnější skupinu tamějších nálezů. Rovněž usuzuje, že kladívka mohla být provedena jejich „obkreslením“ na stěnu, neboť velikostí i tvarem odpovídají reálným kladívkům, používaným pokrývači, zedníky a kameníky. Takto přesně specifikovat použitá kladívka v podkroví pardubického zámku se nám nepodařilo. Jejich tvar však napovídá, že se jedná o pokrývačská kladívka, jež mají specificky kovanou hlavu s dlouhou zahnutou úzkou částí s drážkou pro vyjímání hřebíků.

3.4.6 Notové záznamy aj.

Některé texty hovoří o přínosu graffiti pro muzikologii, neboť i notové záznamy bývají předmětem spontánní kresby na stěnách. Většina notových záznamů ze 14. století se v anglickém prostředí dochovala prostřednictvím graffiti, která sloužila jako pomůcka pro osvěžení paměti chrámovým pěvcům. Tím se staly hodnotným historickým pramenem.⁴⁹⁹ Notové záznamy zmiňuje většina autorů, zabývajících se výzkumem středověkých anglických graffiti. My jsme však notový záznam v rámci sakrálního prostoru zaznamenali pouze na skříni původně umístěné v piaristickém chrámu v Litomyšli. Vnější plášť tohoto kusu nábytku je pokryt mj. notovými záznamy provedenými tužkou. V profánním prostředí jsme tento fenomén identifikovali pouze v podobě několika vyrytých not na jedné ze stěn přízemní místnosti zámku v Prostějově. Význam pro muzikologii mohou mít i rudkou nakreslená zobrazení dechových nástrojů, zřejmě z poloviny 16. století – trubky, kornetu a zobcové flétny, nalezená na stěnách tvrze v Novém Veselí.

Škála dalších, méně obvyklých motivů je široká. Zmiňme například **florální motivy**, které nacházíme v menší míře a mnohdy v souvislosti se zdobným písmem. Přesto však občasný nález lehce naskicovaného akantu není výjimkou.

499 JONES-BAKER 1993, s. 11; FLEMING 2011, s. 36.

3.5 Utilitární charakter

Jsme si vědomi, že zařazení utilitárních nápisů a kreseb mezi graffiti je diskutabilní, neboť jejich provedení mnohdy postrádá rys spontaneity. Rozlišit skutečnou pomocnou architektonickou kresbu od spontánního náčrtku architektury může být v některých případech obtížné.⁵⁰⁰ Přesto považujeme za nutné v rámci studia historických graffiti dokumentovat i stavební náčrtky, jejichž výzkum přispívá k doplnění poznatků o způsobech stavebních příprav v minulosti. Některé z rytých geometrických kreseb jsou jakousi prováděcí dokumentací, kterou připravovali stavitelé, architekti či mistři. Jiné jsou pouhými volnými náčrtky budov a jejich částí, možná i zcela fantazijních, někdy inspirovaných skutečností. Ačkoliv graffiti z našeho kulturního prostředí již takřka vymizela nebo postupně mizí, s těmi utilitárními se dosud na stavbách běžně setkáváme v podobě nejrůznější skic a čar na stěnách, ať už spreji či tužkou.

Pro identifikaci utilitárních graffiti jsme sestavili tři základní rámce, ve kterých se na tomto poli pohybujeme. Jsou jimi architektonické a stavitelské kresby, volné kresby staveb a architektonických prvků a záznamy početních úkonů.

Architektonické motivy jsme dokumentovali na mnoha sakrálních objektech a považujeme za nutné je dále specifikovat, neboť část těchto graffiti se nalézá na hranici užité skici, geometrického profesionálního zákresu a spontánní kresby z oblasti každodennosti. U kreseb budov rozlišujeme dva charakteristické rámce, z nichž prvním je exaktní architektonická kresba budovy nebo její části, vznikající před započítím i v průběhu stavby, a druhým je spontánní volná kresba budovy, případně její části, ať již reálné, či fiktivní, včetně perspektivních deformací.

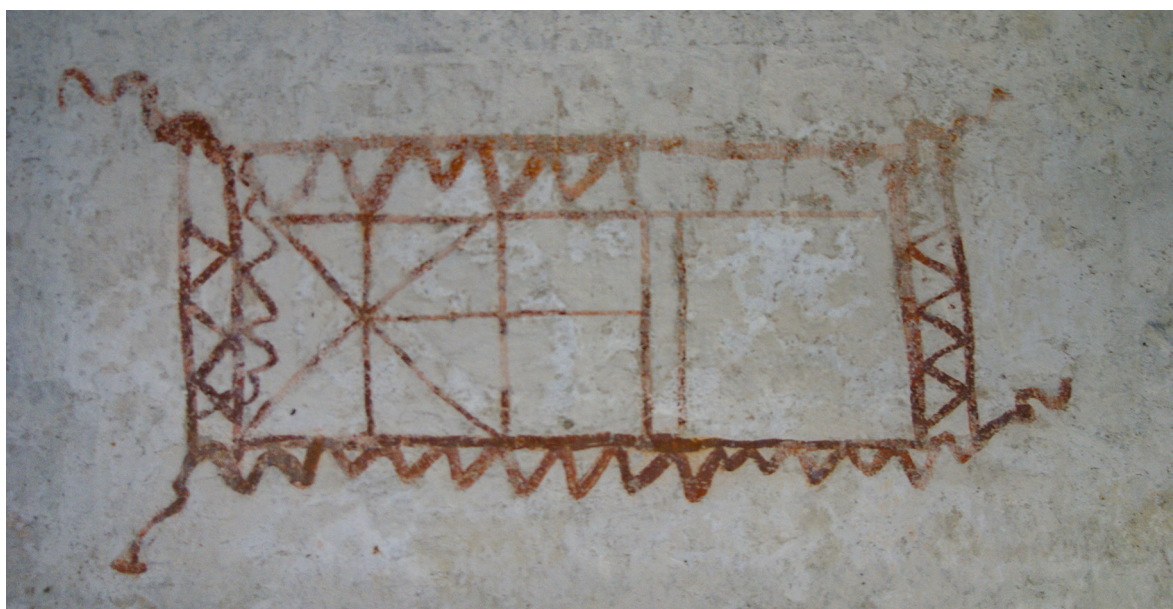
Kružítkové kresby mohou být apotropaickým symbolem nebo jednoduchým cvičením v geometrii. Těmito kresbami se podrobněji zabýváme v kapitole věnující se apotropaickým symbolům (viz kap. 3.3.2). Na tomto místě je však zmiňme ještě v souvislosti s protogeometrií, kdy mohly drobné protogeometrické fenomény za použití kružítka a pravítka sloužit při vyměřování prehistorických a historických artefaktů.⁵⁰¹ Část odborníků vnímá účel kružítkových kreseb jako nepochybně utilitární, jiní v nich shledávají hlubší smysl související s vírou v ochrannou moc některých symbolů.

500 V této souvislosti také vyvstává otázka, proč zde více nereflktujeme kamenické nebo tesařské značky. Kamenické i tesařské značky však mají svá specifika a lze je od spontánních projevů diferencovat poměrně snadno.

501 Srov.: CHALOUPKA – RŮŽIČKA 2019.

3.5.1 Architektonické a stavitelské kresby

Vyrytí vybraných částí budovy do povrchu zdiva, omítky, podlahy nebo jejich kresebné provedení nebylo v období středověku ani v pozdějších dobách ničím výjimečným. Jednalo se o prováděcí dokumentaci sui generi. Architekt, stavitel nebo stavební mistr tímto způsobem znázorňoval in situ své představy o tom, jak má být práce provedena. Mohlo se tak jednat o rychlé, prosté, rudkové náčrtky, ale i rozsáhlé konstrukce provedené ve skutečném měřítku, jak o tom svědčí např. nález v presbyteriu kostela sv. Zikmunda v polském Szydłowci, kde byl na hladkou svislou stěnu narýsován plán síťové klenby.⁵⁰² V tomto konkrétním případě se však jedná o zcela neobvyklé provedení, neboť takto rozsáhlé rozvrhy nebyly rýsovány na svislých stěnách, ale spíše na tzv. „rýsovacích podlahách“, určených speciálně k těmto účelům. Byla-li taková podlaha opatřena ještě hladkým povrchem, mohl být výsledný architektonický náčrtek ještě přesnější.



Obr. 80 Kočí, kostel sv. Bartoloměje. Rudkové dipinti. Schéma půdorysu stavby? Foto: Veronika Cinková.

V českém prostředí se náčrtky kleneb nalézají spíše ve formě volné kresby, jak je tomu např. v případě dipinti v kostele sv. arch. Michaela v Pacově, kde je vyobrazen návrh nového zaklenutí dvoulodí, provedený rudkou na gotické omítce.⁵⁰³ Obdobné schéma jako v Pacově nalzáme i v kostele sv. Bartoloměje v Kočí u Chrudimi. Rudkové dipinti, nacházející se na severní zdi lodi, by snad mohlo představovat zákres klenby části kostela. Kresba odpovídá půdorysu kostela, včetně jeho orientace. Prostor lodi je zde rozdělen na třetiny, což reflektuje i stávající architektonickou dispozici. Vrchol klenby v lodi je horizontální linií propojen s vrcholem vítězného ob-

502 RADOVÁ ŠTIKOVÁ 1995, s. 207.

503 Srov. KAIGL, 1996, s. 23-28.; POCHE 1980, s. 10.

louku znázorněného dvojitou čarou. Vně samotného půdorysu jsou provedeny klikaté čáry a po delších stranách vlnovky. V cípech kresby se nalézají další krátké konvexně umístěné vlnovky. Účel těchto vlnovek a klikatých čar není z kresby patrný, snad by se mohlo jednat o naznačení zdiva a opěráků.

Další typ architektonického náčrtu uvádí Jan Sommer, který jej velmi precizně zdokumentoval v interiéru hradu Veveří. Kresby, ryté do hlazené středověké omítky, opatřené tenkou vrstvou vápenného nátěru, se nalézají na západní stěně lodi bývalé kaple – nejdříve mohly být vytvořeny před polovinou 14. století. Zachovala se zde jedna kompletní rytá kružba se dvěma sdruženými jeptiškami a fragmenty dalších kreseb. Sommer zaznamenal i důlky a vpichy, které souvisí s použitím kružítko, a dnes již nepatrné stopy užití olůvka, kterým byly zřejmě naznačeny přímký pro umístění středů kružnic. Pro rytí této kresby bylo zřejmě užito dalších pomůcek, snad trojúhelníku a úhelníku. Obrazec není proveden v reálné velikosti a nemohl tak sloužit jako náčrt, podle nějž by bylo možno kružby přímo realizovat. Autor studie předpokládá, že rytinu provedl nejspíše architekt nebo kameník, jenž ovládal technickou kresbu. Sommer rovněž zmiňuje zahraniční studie, jejichž autoři považují tento typ náčrtů za přípravné studie před realizací definitivního návrhu v měřítku 1 : 1.⁵⁰⁴ Obdobný, v některých případech takřka identický návrh zmiňují další zahraniční studie zabývající se kresbami v sakrálním prostoru.⁵⁰⁵ Williams na příkladu kreseb gotického okna v Church of All saints zmiňuje často jistou „nedotaženost“, neúplnost těchto náčrtů, což by mohlo poukazovat na autorský záměr, kdy měl stavitel nebo architekt potřebu zdůraznit právě pouze jednu obtížnou sekvenci stavby.⁵⁰⁶

Další příklady těchto kreseb na sakrálních stavbách uvádí Jan Žižka. Nalézáme je například v kostele sv. Václava v Loděnicích a v kostele sv. Martina ve Zbečně. Zdá se, že v případě obou zmíněných staveb šlo opět o náčrtky stavitele. Jejich detailní charakter vysvětluje Žižka skutečností, že stavební plány bývaly v nejstarších dobách kresleny nepříliš podrobně a stavitelé i architekti některé části staveb ještě pro ilustraci zaznamenávali in situ na stěny objektů, kde své požadavky řemeslníkům ještě více specifikovali.⁵⁰⁷

Velice precizní architektonická kresba mimo sakrální prostor se nalézá na letohrádku Hvězda. Olůvkem je zde narýsován řez letohrádkem s detailem barokního krovu, včetně báně s dlouhou špicí ukončenou šesticípou hvězdou. Kresba může pocházet snad ze 16. nebo 17. století, neboť

504 SOMMER 2003.

505 Srov.: PRITCHARD 1967, s. 40; CHAMPION 2015; WILLIAMS 2017 b.

506 WILLIAMS 2017 b, s. 55–56.

507 ŽIŽKA 1996, s. 30.

barokní střecha byla snesena kolem roku 1628. Veškeré části kresby jsou provedeny za pomoci rýsovacího náčiní.

Volné kresby staveb a architektonických prvků

Volná kresba stavby nebo její části, na rozdíl od architektonických kreseb, měla zřejmě odlišný účel, často postavený na milieu stavby, kterým se kreslíř inspiroval.

Zde se již pohybujeme na hranici mezi spontánní a utilitární kresbou. Náčrtky architektury a jejích částí, ať již ve formě ryté kresby či dipinti, jsou velmi častým nálezem v prostoru sakrálních staveb, kde je nacházíme nejen v lodi a presbytáři, ale mnohdy i v krovu kostela. Setkáváme se tak se skicami sloupů a jejich hlavic, částí architektury, baldachýnů i celých budov. Námětem také bývají v mnoha případech způsob konstrukce krovu a částí kamenných prvků staveb. Motivací mohlo být několik. Za hlavní podnět, vedoucí k těmto skicám, považujeme potřebu zednického mistra nebo řemeslníka ujasnit si v průběhu stavby podobu některých jejích částí. Michal Panáček zmiňuje nález velmi staré rytiny podélné vazby krovu na kostele v Lounkách. V této souvislosti zdůrazňuje nám dobře známý význam dokumentace těchto detailů, které nepovšimnuty zanikají při rutinních opravách.⁵⁰⁸

Volná kresba kostela byla zaznamenána na stropním trámu věže kostela ve Velkém Meziříčí.⁵⁰⁹ Rudková kresba středověké vazby krovu se dvěma hambalky, patečními stojkami a ondřejským křížem byla také zmíněna Dobroslavem Líbalem.⁵¹⁰

Výjimečným nálezem mezi architektonickými volnými skicami je kresba různých konstrukčních prvků na zadní straně deskové malby z kostela sv. Filipa a Jakuba v Janově. Oltářní malba s motivem Vyvýšení hada na poušti se skládá ze dvou částí. Z dřevěné desky s reliéfním zlacením, na které je osazena samotná silueta malby. Spontánní kresby byly tedy provedeny zřejmě před sesazením obou desek, nebo byla deska pokryta kresbami již před svým použitím. Kresby nesouvisejí s konstrukčními prvky samotného oltáře.

Drobné kresby s motivy částí sloupů s ionskou a korintskou hlavicí byly objeveny restaurátory v kapli sv. Jana Křtitele v Pomezí – Starém Městě pod Landštejnem v jihovýchodní části závěru. Kresby jsou na mladší omítkové vrstvě, snad pozdně gotické(?). V blízkosti těchto drobných skic byl na téže vrstvě nalezen fragment kresby portálu nebo oltářní architektury, provedené zřejmě olůvkem. Může se tedy jednat o návrhy zamýšlené, ale nerealizované renesanční stavební úpravě kostela.⁵¹¹

508 PANÁČEK, 2002, s. 138

509 Ibid. s. 80.

510 LÍBAL 1995, s. 362.

511 VOJTĚCHOVSKÝ – MACHAČKO 2005.



Obr. 81 Janov, Kostel sv. Filipa a Jakuba. Přední (foto nahoře) a zadní strana reliéfu *Vyvýšení hada na poušti* s technickými, utilitárními kresbami. Foto: Vojtěch Krajíček.



Obr. 82 Sedlec u Kutné hory, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Architektonická kresba na dřívku sloupu.
Foto: Jaroslav J. Alt.

Část klenby naskicovaná rudkou na bílý vápenný podklad na dřívku sloupu byla nalezena v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Sedlci u Kutné hory. Kresba se jeví jako poučená, snad se tak jednalo přímo o skicu stavitele.

3.5.2 Početní záznamy

Druhou skupinu utilitárních nápisů a kreseb tvoří záznamy hospodářského charakteru, se kterými se lze setkat zhruba od 17.–18. století a které jsou typické i pro století devatenácté, kdy jsou některé stěny hustě pokryté výpočty a poznámkami. Svislé čáry, řazené většinou v těsné blízkosti vedle sebe, nebo pod sebou, často přeškrtnuté, představují spolu s křížky⁵¹² jeden z nejčastějších motivů utilitárních graffiti. S velkou pravděpodobností se jedná o jednoduchou pomůcku, která byla využívána při počítání.⁵¹³

512 Křížky byly užívány v 17.–18. století a čárky v 19. století. Wasková 2012 [online]. [cit. 26. 7. 2020]. Dostupné z: http://www.zip-ops.cz/shp/Becov_epigrafika/becov_podrobna.html

513 Prostor mohl splňovat funkci skladu. Řady čárek jsou typické pro sýpky.

Tyto početní pomůcky se objevují v mnoha variantách, ať již vzhledem k technice provedení, či typologii (čárky, křížky, kroužky apod.). Některé jsou vyryté kouskem cihly, na jiných místech je nacházíme nakreslené rudkou nebo uhlím.

Tato jednoduchá pomůcka sloužila většinou k inventarizaci v hospodářských objektech, např. sýpkách, skladech nebo utilitárních zámeckých prostorách. Dalším častým typem početních zápisů jsou klasické číselné záznamy, v tomto případě prezentované sčítáním a odčítáním, mnohdy doprovázené slovy nebo i zkratkami pro daný materiál.

Mezi soubory bilingvních citátů v oratoři kostela Nanebevzetí Panny Marie v Horním Maršově nalézáme svislé čáry řazené v těsné blízkosti vedle sebe a pod sebou. Jejich horní řádek je proveden rudkou, spodní je pouze vyryt ostrým předmětem. Jejich původ je samozřejmě nejasný, můžeme však pracovat i s hypotézou, že tato část stavby sloužila v období bouřlivých politických změn na počátku 17. století jako úkryt nebo naopak vězení. V tom případě by čárky mohly znamenat i záznam plynutí času. Připomeňme v této souvislosti jeden z obrazů Aléna Diviše, malbu vězeňské zdi *Mur de prison – paysage de prison – les forêts (stěna vězení – vězeňská krajina – lesy)*. Uhlím, tužkou a akvarelem na papíře nám dává Diviš pocítit ubíjející jednotvárnost dní. Jen na některých místech se v lese svislých čar objeví fragment figury, textu nebo symbol. Malíř netušil, kdy a zda vůbec bude z vězení propuštěn a tato marginální pomůcka zaznamenávání času pro něj jistě hrála důležitou roli. Skálová v tomto díle dokonce vidí jednu z *nejpozoruhodnějších tematizací času v českém umění*.⁵¹⁴ Čas strávený ve vězení ztrácel pevné obrysy, grafický záznam se změnil v les „nerozlišitelných dní, jehož konec i počátek se ztrácel v mlze. Čárky dní na Divišových obrazech z vězení vlastně vyznačují časové pole, chvějivý temporální půdorys autorovy nejisté existence (...).“⁵¹⁵

3.6 Profanace sakrálního prostoru?

Profanací sakrálního prostoru rozumíme jeho znesvěcení, zneuctění či „pošpinění“, které má několik podob, z nichž nejčastěji se jedná o svatokrádež a blasfemii. Proces profanace také může být vnímán jako sekularizace, kdy se v lidském bytí redukuje prvky posvátné a pozvolna jsou nahrazovány aspekty profánními. Termín „profánní“ ve společenských vědách používal například Émile Durkheim, zejména ve spisech, věnujících se sociální realitě západního křesťanství. V lidském konání pozoroval dichotomii v podobě vztahu mezi posvátným a profánním. Tinoková uvádí, že se různé formy profanace „pohybovaly na hranici kalvínského ikonoklasmu a sva-

514 SKÁLOVÁ – POSPISZYL 2005, s. 87.

515 Ibid. s. 87.

tokrádeže. (...) Existence rouhačů a svatokrádežníku je neodmyslitelně spjata s existencí, nebo spíše s uvědomováním si posvátna. Vyprázdnění pojmu „posvátno“ nutně vedlo i k vyprázdnění obsahu spojených s pojmy „rouhač“ a „svatokrádežník“.⁵¹⁶

Tinková nastiňuje proces prohlubování profanace západního světa gradující od 16. století až do začátku 19. století. Popisuje strach z neznámého spolu s tlakem vrchnosti na neutuchající sociální disciplinaci obyvatel. Zabývá se také odezvou barokní kultury na projevy počínající profanace. Proti rouhačství se vrchnost vybavila „medializací“ zázraků, při nichž se blasfemikům mohlo dostat odplaty v podobě utnuté končetiny apod.

V rámci Josefinismu jsou rušeny kláštery a je potírána barokní zbožnost.⁵¹⁷ Myšlenky osvícenců byly jednou z hlavních příčin turbulentního vývoje sekularizace, projevující se mírnějšími trestními postihy za rouhání a svatokrádež. „Z deliktu duchovního se stává delikt společenský. Dělicí čára mezi zločinem a hříchem se dále vyjasňuje.“⁵¹⁸ Dochází k desakralizaci deliktů. Postupující profanace byla nicméně na počátku 19. století zpomalena ve většině evropských států vlivem systému Svaté aliance, čímž opět došlo ke zpřísnění trestů.⁵¹⁹

Profanaci sakrálního prostoru skrze graffiti brilantně charakterizovala Susan Sontag v eseji *The Pleasure of the Image*, věnovaném Saenredamovým a Houckgeestovým malbám chrámových interiérů z poloviny 17. století. Autorka tvrdí, že graffiti byla vždy vnímána jako stopy malých dětí a ve své době byla reflektována jako „lehká“ profanace posvátného místa. Podepsal-li se malíř ve stylu graffiti, šlo o gesto jeho sebe-znehodnocení, jako by byl také bezduchý vandal. V obrazech nejsou přítomny stopy agrese, což Sontag vede k myšlence, že „přestupek není hrozbou“ („trespass is not a threat“). Podle autorčina mínění jsou spontánní kresby kouzelným prvkem velkolepého vizuálního prostoru.⁵²⁰

Signifikantním prvkem těchto specifických chrámových výjevů je přítomnost dětí a psů ve vzájemné symbióze, nebo dítěte, kterého pes doprovází, dítě si se psem hraje. Jak známo, psi v současnosti obvykle nemívají přístup do sakrálních prostor. Co tedy dnes vnímáme jako odklon od platných společenských norem, mohlo být kdysi všední záležitostí. Grandiózní prostor, kde běhají psi a děti kreslí po stěnách, je lehce profanován, a tedy i domestikován.⁵²¹ Symbol v podobě záznamu na stěně je znakem tvořivosti uprostřed mramorované nádhery.

Zde je však nezbytné poznamenat, že v dílech holandských umělců se jedná o vyobrazení protestantských prostor. Sontag se domnívá, že např. lidé na obrazu interiéru kostela Nieuwe

516 TINKOVÁ 2004, s. 224.

517 PUTNA 2018.

518 TINKOVÁ 2004, s. 165.

519 Ibid., s. 164.

520 SONTAG 2001, s. 97.

521 Ibid.

Kerk jsou vyobrazeni jako diváci a návštěvníci, ne však jako věřící.⁵²² Důsledné reformační pojetí odmítá nazývat kostel sakrálním prostorem, který náleží pouze Bohu. Nakolik jsou tedy analogie s holandskými malbami pro naše prostředí, kde se reformační hnutí nezabýdlo, přínosné? Mohli v raném novověku, nebo ještě v dřívějších dobách, v katolickém kostele volně pobíhat psi a lidé bez omezení kreslit po stěnách? Domníváme se, že jistě ne, zvláště pokud vycházíme z kanonického práva. Dodržovalo se však bezpodmínečně ve všech bodech a za všech okolností? I v dnešní době se setkáváme s faráři, kteří přijímají pobíhání hlasitých malých dětí v kostele jako přirozený jev a jako takový jej i tolerují. Ve výjimečných případech se někteří kněží vymezují proti kanonickému právu i jinými způsoby. Respektive jeho nařízení obcházejí. I v nedávné minulosti někteří katoličtí faráři výjimečně sloužili bohoslužbu po boku se svým psem. Mohlo k těmto výjimkám docházet i v hluboké minulosti? Částečnou odpověď na tyto otázky by nám snad mohlo dát studium kanonického práva a jeho výklad. Na základě shrnutí výše uvedeného se domníváme, že možnost psát a kreslit na stěny kostelů byla v raném novověku dána mimo jiné i konkrétní osobou faráře. Nicméně i zde jistě záleželo na obsahu nápisu či kresby. I tolerantní duchovní nejspíše neakceptoval ve svém prostředí příliš vulgární vyobrazení.

Kapitolu profanace sakrálního prostoru jsme uvedli s otazníkem, neboť v případě spontánních nápisů a kreseb často pracujeme s problematickým, obsahově nejasným a neoficiálním materiálem. Jsou dvacet centimetrů velké litery psané azbukou na stěně kostela projevem profanace, je-li jejich obsah pouze autoprezentačního charakteru bez známek vulgarit? Je takovým hanobením církevního prostoru kresba oběšence za oltářem nebo monogram Panny Marie? Hranice mezi profanací a prostou potřebou podepsat se na stěnu je v některých případech neostrá.

3.6.1 Rouhání, vulgarity a hanlivé nápisy

Tinková uvádí tři hlavní stupně rouhání a zároveň tři formy trestu uvedené v prvním článku Theresiany z roku 1768. Prvním stupněm je slovní urážka Boha, za kterou následoval trest vytržení nebo utěti jazyka, upálení, stětí apod. Druhým stupněm byla urážka Panny Marie a svatých, trestána „pouze“ mečem či amputací jazyka nebo ruky. Třetím stupněm bylo zesměšňování a klení, jež neuráží přímo Boha, za něž následoval blíže neurčený tělesný trest.⁵²³ Je evidentní, že v porovnání s kacírstvím byla blasfemie nevýznamným jevem, který se vyskytoval pouze sporadicky.⁵²⁴

Kam v kontextu profanace zařadit spontánní nápisy a kresby v sakrálním prostoru, které měly satirický, leckdy i vulgární podtext? Je nám znám obsáhlý výčet skutků, které byly nazý-

522 Ibid., s. 96.

523 TINKOVÁ 2004, s. 198.

524 Ibid., s. 199.

vány rouhačstvím, spontánní nápisy mezi nimi však nenacházíme. Domníváme se tedy, že tato činnost byla v kontextu trestných činů, spáchaných na sakrální půdě, spíše marginální, ačkoliv ve své vulgární, satirické a ironické podobě jistě mezi projevy profanace patří. Kreseb zesměšňujících klérus, samotného Krista a svaté se dochovalo pouze na území Čech a Moravy hned několik, přičemž za jedno z nejstarších můžeme označit rudkovou kresbu Ukřižovaného z kostela sv. Vavřince v Praze patrně z první poloviny 14. století. Roku 1991, kdy probíhalo celkové restaurování zdevastovaného objektu, byl na středověké omítkové vrstvě objeven nápis a kresba rudkou určující gotickou fází stavby kostela. Nápis je český, datovatelný pravděpodobně do roku 1338. Doplněn je kresbou Krista na Kříži s disproporční oblastí trupu, možná i bez bederní roušky. Vedle kříže se nachází postava s radostným výrazem, kterou může být sv. Petr, o čemž svědčí nápis v blízkosti jeho hlavy. Toto graffiti staré přes 800 let je místy nezřetelné, písmo lze číst s obtížemi. Zde je však nutné poukázat na stav kresby, která je již nekompletní a o blasfemii tak nemůžeme hovořit s naprostou jistotou.

Blasfemická kresba by také mohla souviset s rozvojem nevěrectví za vlády Jagellonců, které odpůrci reformace přikládali na vrub husitství. Křesťanská víra byla vysmívána v lázních i krčmách a objevuje se i odmítání symbolu kříže a útoky na věřící. Josef Macek interpretuje slova katolického pána Jana Zajíce z Házmburka, jenž kritizuje chování nevěrců, kteří odmítají vstoupit do chrámu a vysmívají se svěcené vodě. Žehná-li se věřící znamením kříže, dostane se mu uštěpačné otázky „co se šermuješ“?⁵²⁵ Ačkoliv nevěrectví bylo patrně marginálním jevem, přesto se k němu jistě hlásily desítky obyvatel, z nichž někteří se možná neobávali nakreslit na stěnu nějaký zahanbující výjev. Přiřknout blasfemickou kresbu pouze nevěrcům by však bylo příliš odvážné a zavádějící. Mohla být dílem kohokoliv, kdo se v prostoru kostela pohyboval, ať již to byl návštěvník nebo ministrant.

Za zcela „nevinné“ pak považujeme posměšné kresby dětí a adolescentů, které patrně nemají s profanací sakrálního prostoru nic společného. Obvykle je k lapidární satirické figurce osoby, která je předmětem zesměšnění, připsáno její jméno. Tento fenomén jsme zmínili v souvislosti s Jeronimem Kislingem, který byl takto dehonestován v katedrále sv. Štěpána ve Vídni. V Cizkrajově, v kostele svatého Petra a Pavla, byl obdobným způsobem o několik století později zesměšněn Johan Kiesling. Zde byl oběti dětské škodolibosti přikreslen dlouhý nos místo oslích uší, které získal v roce 1479 jeho vídeňský jmenovec.

Jednou z hypotéz naší práce je odmítnutí zjednodušujícího a často praktikovaného výkladu historických graffiti jako vulgarit. Jak zde mnohokrát uvádíme, nálezů hanlivých nápisů a kreseb jsme dosud zaznamenali v rámci sakrálního prostoru naprosté minimum. Nicméně i na

525 MACEK 2001, s. 21.

tomto poli nacházíme výjimky a jednou z nich je kostel Zvěstování Panně Marii v Dobří, kde je na mobiliáři hned několik exemplářů kreseb a nápisů, nelichotivých k osobám, jež oslovují. V souboru skic, mimo jiné portrétních, vyniká kresba rozestoupených nohou v kalhotách, mezi nimiž je nočník, do kterého padají exkrementy. Vzhledem k tomu, že se ještě jedná o kalhoty s rozparkem vzadu a na šňůrku, nebude toto svědectví recentní. Kresbu doprovází text: **Posraný katě / na útěku**. Z hanlivých nápisů jsme zaznamenali text: **Kostohryz je / starej vůl** (slovo vůl podtrženo) a také **STRNAD JE VŮL**.



Obr. 83 Dobří, kostel Zvěstování Panně Marii. Kresba na mobiliáři na kruchtě kostela.

3.6.2 Ikonoklasmus

Těžko v případě graffiti hovořit explicitně o ikonoklasmu, neboť spontánní kresby nejsou uměleckými díly, nicméně mohou symbolizovat nevyřčené, a tak i tato často velmi rustikální vyobrazení mohla podněcovat averzi k „modlám“ a stát se tedy předmětem záměrného ničení, stejně jako svébytná umělecká díla. Na ploše výklenku v závěru kaple kláštera v Louce se dochovala rudková kresba zobrazující sedícího mnicha s otevřenou knihou. Zdeněk Vácha navrhuje interpretovat kresbu jako předčítajícího opata, čemuž by mohla nasvědčovat vysoká pokrývka hlavy podobná mitře. Autor dále dodává, že identifikace je relativizována sedřením malby, a to v celé oblasti hlavy a pokrývky, která je tak téměř nečitelná. Je signifikantní, že byla zničena pouze hlava a ostatní části kresby byly zachovány. Právě tento typ poškození může svědčit o ikonoklasmu z rukou Švédů, jež loucký klášter obsadili v roce 1645. Tuto domněnku však autor studie vyvrací. V podvěží kostela sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích je vyobrazen trůnící Kristus s andělem, který je dílem zručného kreslíře. Kresba, která vznikla nejdříve v 16. století, je však s razancí čtyřikrát přeškrtnuta (viz kap. 3.2.3).

Na jedné straně tedy hovoříme o graffiti poničených sekundárním zásahem, ale na straně druhé jsme si vědomi existence oficiálních maleb a dalších uměleckých děl, které byly poškozeny záměrně, a to nejen v období reformace, o čemž svědčí vrypy v oblasti očí, poškrábané tváře a některé další partie zobrazovaných postav. O ničení náhrobníků na Křížovém vrchu v Moravské Třebové hovoří v Historii protivenství církve české Jan Amos Komenský: „*V Třebové na Moravě stálo na krchově několik kněžských z kamene vytesaných obrazů, kterýmž jezuita kladivem a dlátem oči vytloukal, a tak slepé sám slepý oslepoval.*“⁵²⁶ Tento specifický druh poškození byl vnímán jako hereze, za niž mohl následovat trest nejen v podobě božího zásahu. Luterán, který na počátku 18. století v boleslavském kostele sv. Václava vytasil dva meče na mariánský obraz, údajně do týdne zemřel.⁵²⁷

3.6.3 Profanace sakrálního prostoru po druhé světové válce

Sovětské nápisy v sakrálních objektech aneb „armádní vandalismus“⁵²⁸

Signifikantním zástupcem profanace sakrálního prostoru druhé poloviny dvacátého století na území bývalého Československa jsou bezesporu graffiti z rukou sovětských vojáků, psaná

526 KOMENSKÝ 1952, s. 219; ŘÍHOVÁ 2011, s. 124.

527 TINKOVÁ 2004, s. 226, v pozn. 11.

528 Termín „armádní vandalismus“ jsme si vypůjčili od Martina Gaži, neboť dle našeho mínění výstižně charakterizuje danou problematiku. GAŽI 2016, s. 44.

azbukou. Vandalství sovětské okupační armády se projevilo zejména v militarizovaných zónách v Dobré vodě, Mladé, Libavé a také v Ralsku.⁵²⁹

V sakrálních stavbách, které se po druhé světové válce nacházely na sudetském území, docházelo často k rozsáhlým devastacím interiéru i exteriéru. Když stál kostel v oblasti, kde vznikl vojenský újezd, bylo téměř vždy jisté, že zde dojde k rozkradení a destrukci interiéru, změně jeho užívání a profanaci prostoru. Kostely se stávaly cvičnými střelnicemi, sklady vojenského materiálu, vězení, místy konání bujarých večírků, ale i garážemi pro tanky.

Původně středověký kostel v jihočeských Boleticích, jeden z nejstarších kostelů v jižních Čechách vůbec, byl po dlouhou dobu součástí vojenského prostoru a byl devastován nejen vojáky, filmaři,⁵³⁰ ale i „hledači pokladů“. Sovětští vojáci měli pod kostelem kasárna a do objektu chodili hrát hokej, přičemž interiér popsali rozměrnými nápisy azbukou, mimo jiné se jmény hokejistů sovětské reprezentace, která v roce 1978 zvítězila na mistrovství světa.⁵³¹

Ruští vojáci neměli k dané lokalitě žádný osobní vztah, kostel pro ně nebyl místem rozjímání, a proto jim zřejmě nečinilo potíže jej devastovat. V souvislosti s takto poznamenaným sakrálním prostorem zmiňuje umělecký historik Martin Gaží jeden významný paradox, jenž lze vztáhnout i na další obdobným způsobem zdevastované památky. V popředí nyní nestojí pouze otázka, jakým způsobem památku zachránit po technologické stránce a jak přistoupit k jejímu restaurování, ale také jak se vypořádat s balastem v podobě velkých nápisů v azbuce, který po sobě na stěnách objektu zanechala armáda. Gaží se táže, zda v sobě ony hrubé tahy štětkou nesou nějakou hodnotu. Estetickou jistě ne, neboť jejich *„neumětelství nelze ani v nejmenším srovnávat s elegantními středověkými a raně novověkými graffiti (...). Kulturněhistorickou – alespoň co se obsahu sdělení týče – také ne, jsou pouhopouhými výrony momentální nudy bez jakéhokoliv podstatnějšího významu a smyslu. Memoriální však zcela jistě ano, v kontextu upadání současné kolektivní paměti dvojnásob. Zatímco ještě na počátku devadesátých let bylo odstraňování jmen sovětských soldátů či hokejistů sborné komandy obecně srozumitelným aktem „dějinného vítězství“ utlačovaných nad utlačovateli, okupovaných nad okupanty, demokracie nad totalitarismem a v širším slova smyslu kultury nad barbarstvím, dnes se do úvah vtírá i odlišný koncept. Pozůstatek akulturní zhovadilosti se v průběhu posledních desetiletí stal svého druhu „památníkem“, autenticky dochovaným „místem paměti“. (...) Varování je třeba, dnes víc než jindy.“⁵³²*

529 GAŽI 2016, s. 31. Míst, kde došlo k destrukci sakrálních památek, je samozřejmě mnohem více. Uvádíme pouze stručný výčet.

530 Roku 1967 byl interiér kostela upraven pro natáčení Vláčilova Údolí včel a dle archivních dokumentů je zřejmé, že se filmaři na památku nebrali příliš ohled. GAŽI 2016, s. 30.

531 ČERNÝ 2017.

532 GAŽI 2016, s. 45.

Na tomto místě připomeňme Tonyho Judta, který vyzdvihuje význam paměťových studií Pierra Nory v souvislosti s rozpadem kánonu národní paměti: „*Dnes materiálem paměti a připomínání může být cokoli*.“⁵³³

Dramatický osud měl i slohově vytříbený barokní kostel svatého Jakuba Většího a svaté Anny⁵³⁴ ve vojenském prostoru Libavá. Újezd zde vznikl roku 1946 na základě rozhodnutí vlády Klementa Gottwalda. V roce 1948 byla na tomto místě pod vedením Antonína Sochora cvičena izraelská vojenská brigáda. Co se nepodařilo zdevastovat československé armádě, to dokonali ruští vojáci. Po okupaci v roce 1968 byla totiž část území postoupena sovětské armádě.⁵³⁵ V roce 1969 byla odstřelena budova přílehlého kláštera a údajně zde probíhalo těžko představitelné garážování tanku, kvůli němuž byl rozšířen vstup do kostela.⁵³⁶ Chrám se stal skladem munice a posléze na přechodnou dobu i chlívem.⁵³⁷ Nástěnné malby na klenbě jsou destruované hlubokými defekty. Je tak zřejmé, že si vojáci na figurách světců a štukové výzdobě nacvičovali střelbu. Nápisy v azbuce, pokrývající rozsáhlé plochy interiéru stavby, se tak staly v kontextu plošné devastace pouze malou epizodou, která jen doplňuje rejstřík možných degradačních fenoménů skrze působení armádních vandalů. Pro úplnost však dodejme, že jsme se nezabývali přesným obsahem nápisů v azbuce a řešíme zde pouze jejich vizuální extenzivitu, která je pak v kontextu s dalšími záměrnými typy poškození profanací. Poselství samotných nápisů tak nemusí být nutně vulgární, neboť jejich obsah neznáme.

Na místě je tedy již výše diskutovaná otázka, zda v rámci rekonstrukce objektů defekty ve formě děr po střelbě a nápisů v co nejvyšší možné míře eliminovat, nebo je naopak prezentovat jako memento na dobu útlaku sovětskou velmocí. Generace očitých svědků, které si na dobu největšího příkoří a útlaku novodobých dějin vzpomíná, začíná vymírat, a jak poznamenává Jan Assmann, je v kulturních dějinách hranicí mezi epochami čtyřicet let. Tímto momentem začíná být živoucí vzpomínka ohrožena a „*formy kulturní vzpomínky se problematizují*“.⁵³⁸ Kultura vzpomínání na rozdíl od umění paměti se vztahuje ke skupině. Stejně otázka tak zní: „*Co nesmíme zapomenout?*“⁵³⁹

Totálnímu ničení nebyly vystaveny pouze rozlehlé sakrální stavby, které mohly být užitečné jako střelnice nebo garáž pro tank. Příklad profanace malé kaple v Ralsku je toho důkazem.

533 JUDT 2019, s. 227.

534 Kostel byl vystavěn v letech 1683–1688 podle projektu významného italského architekta Giovanniho Pietra Tencally. Poté objekt převzali piaristé, kteří nechali v chrámu provést stavební úpravy a opětovně jej vysvětili v roce 1705.

535 NOSEK 2017.

536 ODEHNAL 2004, s. 72.

537 LEPÍKOVÁ 2009.

538 ASSMANN 2001, s. 15.

539 Ibid., s. 31.



Obr. 84 Boreček u Mimoně, kaple sv. Eustacha, sv. Huberta a sv. Jiljí.⁵⁴⁰ Ruské nápisy na nástěnných malbách.
Foto: Monika Lacinová Bělohlávková.

Interiér barokní kaple sv. Eustacha, sv. Huberta a sv. Jiljí⁵⁴⁰ v Borečku u Mimoně byl ještě před několika lety znehodnocen množstvím nápisů v azbuce a v češtině. Po válce se objekt stal součástí nově vybudovaného vojenského újezdu Ralsko a situován byl přímo v jeho centru. Sověští vojáci na stěny kaple ryli i psali (uhlem) s gustem a většina z nápisů byla snadno čitelná (např. Kaliningrad v azbuce nebo český nápis **PEPČA (VOJÁK) Z BOREČKU = DŽÍP**). Nápis výrazně poškodily iluzivní nástěnnou malbu, která se zde nachází. Je však nutno podotknout, že stavba upadla v zapomnění již po roce 1782, kdy Josef II. rušil vedle klášterů i poustevny, čemuž umístění kaple v lesích odpovídalo.⁵⁴¹ Objekt byl kompletně renovován a při restaurování nástěnných maleb v interiéru byly ruské nápisy zcela zakryty a malby byly vyretušovány do původní barokní podoby. Svědectví o armádním vandalismu v Borečku se však dochovalo alespoň v podobě fotodokumentace, jejíž součástí byly i speciální zobrazovací techniky (fotografie v UV světle).

Na závěr je však nutno podotknout, že devastace mnohých objektů nebyla pouze dílem sovětských vojáků. Vulgární nápisy z druhé poloviny dvacátých let, zejména z oblasti pohraničních

540 Kaple, zasvěcená sv. Eustachovi, patronu lovců byla vystavěna roku 1712 velkovévodkyní toskánskou Annou Marií Františkou.

541 Vojenské lesy a statky. *VLS v Ralsku opravily kapli věnovanou patronům myslivců, která byla léta „pomníkem“ sovětských vojsk* [online]. [cit. 17.7.2020]. Dostupné z: https://www.vls.cz/media/downloadables/TZ_VLS_opravily_ponicenou_kapli_kter_byla_mementem_pobytu_sovetskich_vojsk.pdf

sakrálních staveb pocházejí i z rukou příslušníků české armády a návštěvníků, pro něž památkové objekty patrně nemají valnou hodnotu. Svědectví o vynalézavých způsobech ničení sakrálního prostoru nejen zapálenými komunisty je nemálo. Připomeňme za všechny kostel sv. Jana Křtitele v Krabonoši, kde je v barokní freskové malbě vyryt nápis „Hovno“.



Obr. 85 Krabonov, kostel sv. Jana Křtitele. Nápis „Hovno“ na barokní fresce. Foto: Romana Čivrná.

Interdisciplinární průzkumy v historických objektech bývalých vojenských újezdů včetně reflexe spontánních nápisů by mohly vnést nové světlo do dějin každodennosti dané lokality. Zvláště podnětné by toto zaměření mohlo být v souvislosti s historickým revizionismem. Jak se žilo ve vsi, ze které byli původní obyvatelé odsunuti, kde z kostela zbyly trosky a ze zámku se stal utilitární prostor a později ruina?

Kam v rámci profanace zařadit nacistická hesla? V kostele v Cizkrajově v Jižních Čechách jsme našli do pultu na kruchtě vyryté, zde evidentně nacistické symboly v podobě svastik. Poblíž těchto znamení jsou tři německá jména s doprovodným zvoláním **Sieg Heil: Andreas [...]** / **Kloiber Josef / Johann [Pikich] / [...]** / **Sieg Heil / Deutsch sind wir / Deutsch bleiben wir / [...]** **kapitulieren [...]**. Text zdůrazňuje nacionální hrdost, a spíše než profanaci sakrálního prostoru si jej můžeme vykládat jako schopnost některých věřících oddělovat politické uvědomění od vlastního duchovního života.

3.7 Memoriální kultura

Památeční a komemorativní graffiti obvykle nezastupují archivní dokument a jejich vztah k zaznamenaným událostem není analytický ani intelektuální. Zmiňme na tomto místě opět historika Pierra Noru,⁵⁴² jehož „lieu de memoire“ je místo, kde krystalizuje paměť. Paměť se vždy týká skupiny živých, stále se vyvíjí, nevědoma si svých transformací. Historie je v porovnání s pamětí neúplnou rekonstrukcí již neexistujícího.⁵⁴³ Místa paměti jsou „*místy v trojím smyslu slova, ve smyslu materiálním, symbolickém a funkčním*“ (...).⁵⁴⁴ To vše však pouze za předpokladu, je-li jim propůjčena symbolická aura nebo jsou-li předmětem rituálu. Memoriální graffiti jsou rituálním aktem a směřují k symbolické manipulaci.⁵⁴⁵ Připomeňme v souvislosti s touto problematikou také Halbwachse, který nenahlíží paměť ve fyziologickém smyslu. Kdyby jedinec nebyl v interakci s dalšími osobami, paměť by neměl, neboť ta se podle něj u člověka vyvíjí až v souvislosti s procesem socializace.⁵⁴⁶ Jan Assmann v návaznosti na etnologa Vansinu zmiňuje komunikativní a kulturní paměť. Paměť tenduje k zprostorování. Původně komunikativní paměť se stává pamětí kulturní. Vzpomínky vztahující se k nedávné minulosti mají komunikativní charakter. Exemplární je v tomto případě generační paměť, zanikající se svými nositeli.⁵⁴⁷ Je otázkou zda potřeba některých jedinců zanechávat na stěnách kostelů memoriální záznamy vyplývá z výše uvedeného. Zda je množství pamětních záznamů koncentrovaných na jednom místě skutečně ozvěnou „lieux de memoire“, nebo se jedná pouze o „řetězení“ záznamů, prostou potřebu replikovat akt, který provedl již někdo přede mnou. Analýza spontánně motivovaných nápisů ve vztahu k místům paměti a k paměťovým studiím obecně by mohla být zdrojem nových informací. K tomu by však bylo třeba provést u některého z dochovaných rozsáhlých nápisových souborů epigrafický rozbor, jehož výstupem by byla i interpretace jednotlivých textů. V rámci memoriálních záznamů sledujeme dvě linie tohoto projevu, přičemž komemorativní graffiti upomínají na památku zesnulého a memoriální texty jsou záznamem pro tehdejšího člověka důležitých událostí.

542 Zásadním přínosem Norova výzkumu je rozsáhlé dílo *Lieux de Mémoire* zaměřené na paměťová studia. Potřebu tohoto projektu zdůvodňuje Nora faktem, „že už nemáme žádné *milieux de memoire, prostředí, v nichž je paměť samozřejmě součástí každodenní zkušenosti*.“ Cit. in: JUDT 2019, s. 226.

543 NORA 1996, s. 9.

544 Ibid., s. 23.

545 PLESCH 2002, s. 189.

546 ŠUBRT 2007, s. 142.

547 ASSMANN 2001, s. 48.

3.7.1 Komemorativní funkce graffiti v sakrálním prostoru

V rámci komemorativní kultury spatřujeme jistou afinitu konkrétního typu středověkého graffiti s epitafem. Zejména kresby se zobrazením Ukřižovaného bývají často situovány v místech, v jejichž okolí byly nalezeny hroby. Tento fakt vede k otázce, zda zmíněná graffiti mohou mít sepulkrální charakter. Jak uvádí Černý, komemorativní funkce v podobě nápisu doplněného kresbou by mohla implikovat „*elementární praformu epitafu ještě před jeho definitivním vývojem vyhraněním v polovině 14. století.*“⁵⁴⁸

V našem prostředí je tato hypotéza ojedinělá, nicméně zahraniční studie se již komemorativní funkcí graffiti zabývají. Epitaf je jako pohřební monument specifickou uměleckou a kulturně historickou památkou, která dosáhla největšího rozkvětu v 16. a 17. století. Jeho funkcí v kostele bylo připomínat zesnulí členy farního společenství. Umístění této specifické sepulkrálie však na rozdíl od náhrobku nemuselo označovat přesné místo pohřbu. Základem epitafu, ať již v podobě obrazu nebo sochařského díla, bývají portrét zesnulého, případně i jeho rodiny, doprovodné nápisy a náboženský motiv. Podle Malého neměl epitaf pouze komemorativní funkci, ale zdůrazňoval také sepětí s Bohem.⁵⁴⁹

Ojediněle může být náhrobek či epitaf nahrazen nápisem se jménem zesnulého a datem jeho skonu na stěně kostela, to vše v jednoduché úpravě formou graffiti nebo dipinti. Opět se jedná zřejmě o ekonomickou variantu, kdy méně majetní neměli dostatek prostředků na vlastní náhrobek. Také se mohlo jednat o jakýsi předběžný záměr, který měl být později nahrazen náhrobkem z kamene. Graffiti tohoto typu bylo nalezeno v rakouském kostele St. Vigil v Obsaur a vyznění tohoto nápisu, provedeného rudkou roku 1543 na stěnu kostela, je zcela typické pro náhrobek: „*1543 Marta Kolbin leyt hye pegraben gott gnat der sel vnd al glaibigen*“.⁵⁵⁰ Zda se i za tuto minimalistickou podobu zvěčnění osoby zesnulého člena farního společenství odváděla nějaká částka nám není dosud známo.

Specifickým typem graffiti, které se objevuje nejdříve v pol. 16. století, jsou malé kresby ve tvaru domu s jedním až třemi kříži na vrcholu střechy, v Anglii interpretované jako nedokončené větrné mlýny, kostely i pivnice. Uvnitř domku bývá vždy monogram a datace. Tyto enigmatické kresby jsou obtížně zařaditelné a jejich přesný účel nám není znám. Je otázkou, co přesně má tvar domku reprezentovat, kde lze nalézt původ těchto znamení a proč je tak často nacházíme na stěnách sakrálních staveb po celé Evropě. Na tyto a podobné otázky se pokoušel nalézt od-

548 ČERNÝ 1995, s. 498.

549 JAKUBEC – MALÝ 2010, s. 106.

550 „*1543 Marta Kolbin leží zde pohřbena, Bůh buď ji milostiv a všem věřícím.*“ Autorkou disertační práce volně přeloženo podle: SCHMITZ – ESSER 2018, s. 162.

povědi Champion,⁵⁵¹ přičemž diskutoval rozmanité teorie, z nichž nejpravděpodobnější se nám jeví jejich zařazení mezi komemorativní dokumenty, kdy by domky mohly plnit, podobně jako epitafy, funkci „malých pomníků“, v jejichž rámci pak iniciály a monogramy představují osobu zesnulého a den jeho úmrtí. Ačkoliv jsme tuto teorii neověřovali, jeví se nám jako logická a nosná pro další výzkum. V našem prostředí jsme tyto kresby zaznamenali na stěnách kaple sv. Kříže v Českém Rudolci, kde jsou vyryté do nástěnných maleb.

3.7.2 Memoriální nápisy

Memoriální funkce některých nápisů a kreseb je doložena ve farních kostelech v Anglii, kde se nalézají portréty vysokých církevních hodnostářů, provedené nejspíše za účelem připomínky jejich návštěvy ve farnosti. Rovněž některé zápisy o konání svatby nebo pohřbu byly bezpochyby dílem kněze jako upomínka pro pozdější přepis do pamětní knihy.⁵⁵²

Každodennost se do spontánních sdělení promítala i v souvislosti s živelnými pohromami. Plesh, která se zabývala průzkumem v kapli San Sebastiano v Arboriu, identifikovala tento obsah takřka u všech zdejších nápisů. Texty jsou bez výjimky vždy uvedeny datací, za níž následuje pamětní informace, vztahující se k dané lokalitě. Dozvídáme se tak o obvyklých meteorologických jevech, vyznačujících se například velkým množstvím napadaného sněhu či bouří. Ale zároveň získáváme informace o jevech méně častých, jakými je úkaz komety v roce 1774, zatmění slunce v roce 1706 a zemětřesení v roce 1673. Časté jsou údaje o morových epidemiích. Texty jsou však i nositeli pozitivních informací souvisejících např. s dobrou úrodou. Nápadný je zejména fakt, že většina graffiti se vyskytuje v blízkosti ikonických zobrazení světců spíše než u narativního Pašijového cyklu. Povrch maleb s vyobrazením svatého Šebestiána a Antonína je pokryt velkým množstvím pamětních nápisů a čím více se texty přibližují svatým figurám, tím je jejich počet vyšší. Zvlášť osoba svatého Šebestiána, obránce proti moru, měla pro místní obyvatele zásadní význam. Svatý Antonín byl zas „užitečným“ svatým v rurálních podmínkách, neboť chránil hospodářská zvířata.⁵⁵³

Obdobná situace byla zaznamenána na středověkých nástěnných malbách na Slovensku v raně gotickém kostele v Ochtiné. Zdejší, výjimečné spontánní pamětní texty obsahem odpovídají záznamům, které identifikovala Plesch v Arboriu. Jeden z textů, který byl do nástěnné malby vyryt roku 1622 je následujícího znění: „*AD 1622 summa / annonae caritas et inaudia / fuit in omnib(us) Regionib(us) / hic in superiori Hungar (ia)*“. V textu jsou dále uvedeny ceny jednotlivých komodit (obilí, maso, vosk apod.). Výklad Miroslava Čovana⁵⁵⁴ je následující: „*Roku 1622 byla ve všech*

551 CHAMPION 2015, s. 202-203.

552 JONES-BAKER 1993, s. 8.

553 PLESCH 2002, s. 171.

554 ČOVAN 2020.



Obr. 86 Slovensko, Ochtiná. Memoriální graffito na středověké nástěnné malbě: „AD 1622 summa / annonae caritas et inaudia / fuit in omnib(us) Regionib(us) / hic in superiori Hungar(ia)“. Foto: Filip Menzel.

krajích, zde v horních Uhrách neslýchaná drahotá obilí.“ Zde uvedený text může podle Čovana souviset s morovou epidemií, která se právě roku 1622 z Uherska touto cestou šířila. Druhým dopadem morových ran bývala chudoba, jejímž důsledkem byly hladomory, které si po empide-miích moru obvykle vyžádaly mnoho dalších životů, zejména starých lidí a dětí.

Pro podpoření hypotézy Plesch o preferování ploch s osobami svatých jako výchozí situa-ce pro vyrývání nápisů nemáme v našem prostředí dosud dostatek relevantního srovnávacího materiálu. V kapli Sv. Kříže v Českém Rudolci se však nalézá množství návštěvnických graffití, jimž nelze upřít vyšší koncentraci v oblasti osob svatých. Zejména postava Panny Marie a její šat jsou poměrně hustě popsány, stejně jako oděv apoštola Jana. To však může mít zcela prosté vysvětlení. Oděv Panny Marie představuje v rámci této nástěnné malby barevně dominantní prvek vzhledem k tlumenějším tónům okolní plochy. Ryté nápisy jsou pak více kontrastní a lépe mezi ostatními vyniknou. Pisatel přirozeně upřednostňuje pro rytí místa, kde jeho sdělení bude dobře čitelné. Obdobná situace byla zaznamenána také na zmíněných středověkých nástěnných malbách v Ochtiné. I zde si pisatel logicky zvolil místo, kde bude jeho memoriální záznam dobře čitelný. Vyrytý nápis zde výrazně kontrastuje s tmavou plochou pozadí středověké nástěnné malby s námětem Zmrtvýchvstání.

V našem prostředí je analogií k nápisům v Arboriu text zaznamenaný na opěráku lodi na se-verní straně filiálního kostela sv. Bartoloměje, apoštola v Kočí u Chrudimi, kde je uvedeno: *Byla voda gmenovitě w autery sw. Dussni, tak že gi mohl z mostu dosahnouti. A. 1689.*⁵⁵⁵

555 MIKAN 2007, s. 15.



Obr. 87 Český Rudolec, kaple sv. Kříže. Historická graffiti na plášti apoštola Jana. Zde jsou také patrná dvě komemorativní? graffiti v podobě domku s křížem.

V kostele Nejsvětější Trojice v Sádku se nalézají deskové malby, na jejichž zadní straně se dochovala rudková kresba hořícího kostela doprovázená pamětními texty, jejichž obsahem je zpráva o hrozném ohni, včetně přesné datace. Nápis byl později ještě obtažen, neboť zřejmě přestával být čitelný. Kromě kresby kostela v plamenech je zde opodál ještě další kresba kostelní věže, která se zdá být ohněm nedotčena. Partie s rudkovými kresbami a nápisy jsou oproti zbytku desky výrazně ztmavlé, jako by se je někdo pokoušel odstranit nebo naopak čistit.



Obr. 88 Sádek, kostel Nejsvětější Trojice. Zadní strana deskového obrazu s památečnými záznamy o požáru kostela. Foto: Hana Vítová.

Jak již bylo zmíněno, s pamětními nápisy se setkáváme na zadních stranách oltářů i olejomalb, kde často pouze upomínají na obnovu některých částí kostela či jeho výzdoby, jako je tomu například na obraze Zmrtvýchvstalý Kristus s andělem a postavami tří Marií z děkanství ve Vysokém Mýtě, kde se na zadní straně nalézají texty referující o opravách Božího hrobu a portálu nákladem dobrodinců.

Některé výrazné signatury se přesně shodují s významnými historickými událostmi. V předšní kaple Máří Magdaleny na jezuitské koleji v Jindřichově Hradci je v nástěnné malbě na nepřehlédnutelném místě velkými literami podepsán Dvořák s datací 16. 5. 1868, což je den, kdy byly položeny první kameny k Národnímu divadlu a také se v Praze odehrála premiéra Smetanovy hry Dalibor. Je možné, že si byl Dvořák těchto událostí vědom, a proto se tak výrazně zapsal do omítky kostela?

Záměrně zanechané památeční zápisy jsou pak obvyklým jevem. Litomyšlský historik Jelínek zaznamenal slavnostní událost osazení pozlacených bání na věže piaristického chrámu, k níž došlo dne 21. července 1722. Uvádí, že do bání byly vloženy také svaté ostatky a spis, v němž byla popsána celá stavba a také zde byla uvedena jména významných osobností města.⁵⁵⁶ Předpokládáme, že se nic z těchto artefaktů nedochovalo, neboť v roce 1735 došlo k rozsáhlému požáru města, který zasáhl i zmíněný kostel.

556 JELÍNEK 1845, s. 188, 189.

4 Kazuistická studie

4.1 Předmět kazuistické studie

Volba vhodné kazuistické studie pro naše účely byla poměrně obtížná již vzhledem k nedostatku vhodných objektů. Výzkum v rámci kazuistické studie byl započat na spontánních nápisech a kresbách v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích, objektu, kde je nálezová situace naprosto unikátní. Historická graffiti zde byla identifikována v presbytáři, v sakristii, v přízemí podvěží a zejména pak v prvním patře věže. Význam staroprachatických graffiti spočívá zejména v neobvykle bohaté škále zobrazených motivů a směle můžeme konstatovat, že se jedná o raně novověkou galerii fenoménu graffiti. Srovnáme-li obsah tohoto souboru s kresbami z anglických kostelů, které publikovala v sedmdesátých letech minulého století Pritchard a ve 21. století Champion, nalzáme v zobrazených motivech významné shody, pouze s rozdílem, že staroprachatické náměty se koncentrují na jednom místě. Zdejší nápisy a kresby vznikaly v období od poloviny 16. do poloviny 17. století. Nejstarší doložená datace, rok 1549, se nalézá v prvním patře věže. Nejmladší, s datací 1655, v sakristii. Předpokládáme však, že ryté kresby v presbytáři jsou ještě starší a vznikly mezi provedením první a druhé malířské výzdoby, možná již tedy ve 14. století. Od roku 1655 nenásleduje žádná další datace ani slohově zařaditelný prvek. To se však týká pouze námi navštívených prostor kostela, tedy věže, lodi, presbytáře a sakristie. Nelze však vyloučit další nálezy v podkroví kostela. Mareš a Sedláček⁵⁵⁷ zmiňují pouze spontánní nápisy a kresby v podvěží, byť je soubor v prvním patře věže mnohem rozsáhlejší. Je tedy možné, že v době jejich topografického výzkumu byla odkryta pouze předsíň.

Úskalím kazuistické studie v kostele sv. Petra a Pavla se ukázala skutečnost, že by zde mohla být provedena pouze klasická fotodokumentace za ztížených podmínek, neboť objekt je v současnosti poměrně často využíván a zásadní prostory, kde se koncentruje gró námi sledovaného materiálu, jsou bohužel využívány jako sklad, jehož kapacita je zcela naplněna, a zpřístupnění památky tak vyžaduje poměrně zdlouhavý a náročný přesun zde uskladněného materiálu rozličné povahy. Dalším problémem je omezená přístupnost objektu ve večerních hodinách. Některé nedestruktivní průzkumné metody je možno uskutečnit pouze za tmy. Hřbitov, na kterém se kostel nalézá je však ve 20.00 hodin zavírán a ze strany správce areálu nebyla vůle tuto dobu

557 MAREŠ – SEDLÁČEK 1913.

výjimečně prodloužit. O existenci tohoto unikátního souboru jsme byli informováni až v závěru našeho výzkumu a na zpřístupnění místa úřední cestou nám již nezbyl dostatek času. Vzhledem k významu zdejších nápisů a kreseb jsme podstatnou část výsledků terénní práce ve staroprachatickém kostele zohlednili ve třetí části této disertace. Jak již bylo zmíněno, je zde materiál pro kazuistickou studii takřka ideální. Problém s přístupností objektu se však ukázal natolik limitující, že jsme se rozhodli náš výzkum provést na objektu, kde škála zobrazených motivů není sice tak různorodá, skýtá však takřka ideální podmínky pro provedení komplexního modelové studie, neboť objekt se nalézá na půdě Fakulty restaurování Univerzity Pardubice, která nám poskytla do Očistcové kaple pro účely našeho studia ničím neomezený přístup. V objektu bývalé piaristické koleje se navíc nalézá zázemí knihovny a archiv studentských prací, souvisejících s Očistcovou kaplí. Ani možnost studia spontánních nápisů v kostele Nalezení sv. Kříže, jehož je Očistcová kaple součástí, nebyla ničím limitována.

V disertaci v souvislosti s výzkumem historických graffiti také mnohokrát zmiňujeme nutnou znalost milieu sakrální stavby. Ta se nakonec při změně předmětu kazuistické studie ukázala jako rozhodující, neboť prostředí piaristického areálu důvěrně známe. Lépe jsme tak seznámeni s lokální historií, která s pochopením významu spontánních písemných sdělení nepochybně souvisí.

V případové studii orientované na spontánní nápisy a kresby v areálu bývalého piaristického komplexu v Litomyšli, tedy v Očistcové kapli v piaristické koleji a v sousedícím kostele Nalezení sv. Kříže, nastíníme možnosti dokumentace historických graffiti v rámci sakrálních staveb. V rámci kazuistické studie jsme se výzkumu graffiti věnovali pouze v prostorách, souvisejících s duchovním prostředím. Regionální muzeum (dříve piaristické gymnázium) tak bylo ze studie vynecháno. Kromě toho, že se jedná o profánní objekt, se zde spontánní nápisy a kresby zřejmě nenalézají. Nicméně situace v muzeu byla prověřena pouze zběžně.

V rámci kazuistické studie bylo mimo jiné původně naším cílem sledovat také poměr obrazové složky vůči textům a profánních témat vůči duchovním. Tuto problematiku výstižně charakterizoval Chotěboř,⁵⁵⁸ který se zabýval graffiti v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě a zaznamenal významnou převahu světských témat. Způsob bádání, který jde po stopách funkce vyobrazených motivů byl uplatněn i při průzkumu ve Zdíkově paláci v Olomouci.

Zatímco ve staroprachatickém souboru z 16. a 17. století stále ještě převládá v nápisech duchovní obsah, v Očistcové kapli se již vyskytují takřka výhradně jména s datacemi, nápisy tedy mají autoprezentační světský charakter. Tuto tendenci v rámci rozsáhlejších souborů pozorujeme v širším měřítku. Co mohlo být zlomovým momentem, který tuto pozvolnou proměnu podnítl?

558 CHOTĚBOŘ 1985.

Proč jsou právě v Očistcové kapli desítky autoprezentačních záznamů a ve Starých Prachaticích biblické citáty, kresby oběšenců a svatých?

Na tyto otázky se pokusíme najít odpovědi v rámci podrobného průzkumu, zejména v Očistcové kapli.

4.2 Možnosti výzkumu historických graffiti

Metodologie průzkumu historických graffiti, textových i obrazových, dosud nebyla zpracována. Ačkoliv výsledkem této práce nemá být její sestavení, pokusíme se nastínit možnosti výzkumu spontánních nápisů a kreseb na základě vlastní kategorizace v sakrálním prostoru a detailního studia těchto fenoménů v několika objektech s přihlédnutím k jejich historickému milieu.

Při formulování našich výzkumných metod čerpáme zejména z praktických zkušeností, získaných v průběhu restaurátorské praxe. Dlouhodobá a zejména velmi intenzivní přítomnost v rozmanitých historických objektech, včetně staveb profánního charakteru, nám umožňuje důvěrně poznat prostředí, ve kterém nápisy a kresby vznikaly.

4.2.1 Problémy statistické analýzy

Statistická analýza historických graffiti by mohla přinést řadu podnětných informací pro studium každodennosti v rámci sakrálního prostoru. V našem geopolitickém regionu je však relevantní studie se statistickým vyhodnocením obtížně realizovatelná, pokud vůbec. Interiérové plochy stěn zdejších kostelů jsou většinou vybaveny omítkami, které se stejně jako desítky nátěrů na nich načítají. Historická graffiti jsou tak zcela překrytá a prezentovaná pouze lokálně, často jsou vytržena z kontextu (viz kap. 1.8). Není neobvyklé, že je v rámci jednoho prostoru uplatněno několik vzájemně nesouvisejících časových vrstev. Kdybychom chtěli statistickou analýzou dokázat např. nejfrekventovanější místa výskytu tohoto fenoménu v sakrálních objektech, museli bychom se soustředit pouze na jednu historickou vrstvu, aby byla data relevantní. Takové objekty se nalézají např. v Anglii, neboť tamější interiéry středověkých kostelů jsou často prosty omítek, rylo se převážně do kamenného zdiva, což zaručovalo jednak nejen dlouhodobou životnost vyrytých kreseb a nápisů, ale i poměrně vysokou rezistenci vůči sekundárním zásahům na památce.⁵⁹⁹ V našem prostředí se s autentickou podobou stěn můžeme setkat spíše v rozlo-

599 Je-li na kamenné zdivo s rytými graffiti natažena omítka nebo proveden nátěr, je větší naděje, že po jejich odstranění zůstane nále z zachován v porovnání s rudkovými graffiti na omítce, opatřené vápenným nátěrem, dostane-li se jim stejně sekundární úpravy jako zmiňovanému kamennému zdivu.

hou nevelkých objektech, kde byl interiér odkryt na jednu časovou vrstvu. To bylo realizováno např. v Očistcové kapli při piaristickém klášteře v Litomyšli, kde jsou ryté nápisy prezentovány v rámci barokní malířské vrstvy. I zde však narážíme na limity výzkumu, neboť polovina rytých graffiti byla v rámci restaurátorských prací pro sjednocení povrchu s malbou vytmelená⁵⁶⁰ a polovina byla v průběhu jiného restaurátorského záměru s časovým odstupem prezentována. Navíc soklové partie se na některých místech nedochovaly a restaurátorský zásah ze 30. let 20. století mnohé z nápisů zřejmě poškodil. Nalezneme-li tedy autentický prostor, se stěnami pokrytými historickými graffiti v jedné vrstvě, bude nám nejspíše scházet materiál ke komparaci. Položíme-li si např. otázku, do jaké míry barokní člověk spoléhal na moc ochranných znamení a jak často je tedy na stěnách „svého“ kostela zobrazoval, budeme potřebovat hned několik srovnatelných objektů, jejichž interiér bude odkryt na jednu časovou vrstvu ideálně v celém prostoru, což je další problém. V presbytáři kostela může být prezentována fáze gotické výmalby, v lodi renesanční vrstva a v sakristii barokní výmalba. Přičemž z našeho výzkumu v tuto chvíli vyplývá, že obsahová stránka spontánních projevů se v jednotlivých staletí částečně proměňovala. V renesančních vrstvách se setkáváme více s biblickými citáty a na poutních místech na konci devatenáctého století zaznamenáváme spíše votivní texty.

Wasková⁵⁶¹ vzhledem k úloze kléru spatřuje v sakrálním prostoru převahu písemných sdělení nad obrazovými, neboť v písemné kultuře středověku převažují psaná sdělení nad kresbami obrazového charakteru. Abychom však tuto teorii mohli verifikovat, potřebovali bychom ke komparaci hned několik kompletně dochovaných rozsáhlých souborů graffiti z jedné časové epochy. Zajímavé by bylo porovnat například středověký korpus s raně novověkým. To se nám však v tuto chvíli jeví jako neuskutečnitelné, neboť si v našem prostředí nejsme vědomi existence, byť jediného, skutečně kompletně dochovaného souboru spontánních historických nápisů a kreseb. Například unikátní soubor rudkových dipinti z místnosti za kůrem staroprachatického kostela sv. Petra a Pavla je kompletní. Problémem je ale jeho výjimečnost v rámci sakrálního prostoru. Nejedná se tak o srovnávací materiál, který by byl exemplárním příkladem, co se týče obsahu. Zdejší nápisy a kresby jsou možná mimo jiné dílem literátského bratrstva a projevuje se zde tedy zřejmě více světských témat. O dalších obdobně dochovaných souborech, srovnatelných obsahem, dobou vzniku a umístěním, však nevíme.

Problém nastává i v případě výzkumu genderu pisatelů. Ženská jména jsou v epigrafických souborech zastoupena do konce 19. století v naprosté menšině. V případě obrazových graffiti však nemůžeme podat ani kvalifikovaný odhad, neboť většině spontánních kreseb těžko přisoudíme

560 Před vytmelením rytých graffiti však byla provedena jejich fotodokumentace a byly překresleny na folii.

561 MALIVÁNKOVÁ WASKOVÁ 2014, s. 124.

genderovou příslušnost. A ačkoliv jsme dospěli na základě našeho výzkumu k hypotéze, která vychází z premisy, že v raném novověku měli obecně vzdělanější muži svobodnější možnosti pohybu v sakrálním prostoru a jsou tedy i tvůrci většiny spontánních epigrafických a obrazových souborů, vždy budou výstupem čistě hypotetická data. Ač je to vysoce nepravděpodobné, přesto šlechtice jedoucího na koni nebo muže s korbelem mohla za oltář nakreslit i žena.

I přes výše uvedené limity statistického výzkumu se v oblasti našeho zájmu s kvantitativní analýzou setkáváme. Zde je nutno podotknout, že výzkumy tohoto typu podle našich informací dosud proběhly pouze v zahraničí.

Kruhový diagram pro účely lingvistické analýzy graffiti použila například Baird, která se zaměřila na relativní poměr použitých jazyků v textových graffiti v Dura Europos.⁵⁶² Statistické vyhodnocení kreseb a nápisů, rovněž zaznamenané do kruhového diagramu, provedl v objektu zámku Ludwigsburg v Německu Daniel Schulz, který graffiti klasifikuje podle datace a poměru obrazových výjevů vůči písemným projevům.⁵⁶³ V prvním případě se mohlo jednat o relevantní výzkum, neboť autorka pracovala s epigrafickým souborem rytým do kamene, který mohl být „kompletní“. Ve druhém případě se jedná o nápisy na omítkách v objektu, kde se časové vrstvy načítají. Z tohoto hlediska jsou výsledky takového výzkumu diskutabilní.

Shrneme-li výše uvedené, zjistíme, že relevantní metodou na tomto poli zůstává pouze možnost kvalifikovaného odhadu, který můžeme vyjádřit zlomky, neboť pracujeme se značně neúplnými informacemi. Získáme tak jednoduchý výčet absolutních a relativních četností. Na základě výše uvedeného tak můžeme například konstatovat, že textová graffiti pisatelů mužského pohlaví tvoří více jak $\frac{3}{4}$ veškerých námi zkoumaných dat.

4.2.2 Průzkum a dokumentace historických spontánních nápisů a kreseb

Současné možnosti vizualizace obtížně čitelných nálezů

Základním způsobem dokumentace historických spontánních nápisů a kreseb in situ by měla být jejich pečlivá fotodokumentace v detailu i celku a případně grafický záznam jejich polohy v rámci objektu i konkrétní plochy, kde není možno použít fotografického záznamu (např. ve stísněných podmínkách). Zejména v případě textových graffiti je vhodné provést jejich přepis, popis formální stránky nápisu, popis nositele a techniky vyhotovení nápisu, fyzického stavu

562 BAIRD – TAYLOR ed., 2012, s. 53.

563 SCHULZ 2018, s. 243.

nápisu a nositele a dalších znaků relevantních nejen za účelem epigrafického rozboru. V ideálním případě je vhodné v rámci rozsáhlého souboru vytvořit katalog jednotlivých fenoménů, který může vycházet z formulářů pro epigrafickou pasportizaci s rozšířením na obrazová graffiti. Podrobných metodických publikací vztahujících se na dokumentaci oficiálních epigrafických nálezů je v našem prostředí dostatek.⁵⁶⁴

Jak jsme zde již mnohokrát uvedli, situace na poli bádání v oblasti historických graffiti se velmi pozvolna mění a stávají se tak předmětem odborného výzkumu, k němuž však dosud nebyla vytvořena vlastní metodika. Vycházet však můžeme z postupů a metod, popsanych v metodikách, specializovaných např. na průzkumy omítek. Pod záštitou Národního památkového ústavu bývají vydávány specializované příručky, které přesně definují jednotlivé typy výzkumů. Podobnou práci zastává například také Společnost pro technologie ochrany památek (STOP) nebo nakladatelství GRADA. Přínosná je v tomto ohledu zejména publikace *Zkoumání historických staveb*, která možnosti průzkumu historických objektů uvádí i v souvislosti s konkrétními projekty, mezi nimiž jsou zaznamenány i příklady v podobě dipinti a graffiti.⁵⁶⁵ Rovněž v publikaci *Operativní průzkum a dokumentace historických staveb*⁵⁶⁶ jsou uvedeny některé z možností dokumentace graffiti, zejména rytých. Jedná se o klasické metody přenosu sekundárních stop ze zdi na papírovou podložku nebo fólii (frotáž a pauzování). Předností pauzování je věrné zachycení nálezu v měřítku 1:1. Frotáž vychází z umělecké techniky, kdy je reliéfní struktura přenášena na papír přiložený na nálezové místo. Obraz vzniká přejížděním tužky, grafitu či uhlu po ploše zakrytého místa. V některých případech však tento postup možný není nejen z důvodu špatného stavu nositele epigrafického korpusu, ale i v případě příliš členité morfologie povrchu, která neumožňuje získat čitelný obraz (například je-li graffiti vyryté tenkou linkou na hrubě filcovaném povrchu fresky). Úskalí této metody jsme zaznamenali v rámci námi provedených metod v Očistcové kapli při piaristické koleji v Litomyšli. Pauzování spočívá v přenosu nálezové situace na fólii překreslením např. fixem na alkoholové bázi. Tímto způsobem byly zachyceny středověké filigránské kresby s motivy kružnic, zvířat a nápisů, nalezené v ostění portálu v kostele sv. Prokopa v Záboří nad Labem.⁵⁶⁷ Nicméně obě metody (frotáž a pauzování) můžeme využít pouze na výjimečně dobře dochovaných souborech, kde nehrozí, že dojde k jejich poškození. Některé metodiky nezavrhují ani možnosti zběžné skici (včetně uvedení rozměrů).⁵⁶⁸

Na doporučení fotografovat nálezy s měřítkem a v případě barevných nálezů i s barevnou škálou se shodují standardně všechny metodiky z oblasti památkové péče.

564 Srov.: ROHÁČEK 2007; ROHÁČEK 2014 aj.

565 RAZÍM – MACEK 2011.

566 BLÁHA 2005.

567 BLÁHA 2005, s. 100.

568 Ibid.

O úskalích odborné dokumentace historických graffiti referuje recentní text Růžičky a Chaloupky,⁵⁶⁹ věnovaný nálezům geometrických rytých kreseb v suterénu na zámku v Sokolově. Jejich výstup je však zcela platný i pro sakrální prostory, neboť situace je v tomto konkrétním případě obdobná. Zhoršené světelné a často i stísněné podmínky a také degradovaná materie nositele vyžadují nejen použití obvyklých dokumentačních postupů, ale někdy i notnou dávku improvizace. Růžička a Chaloupka vytvořili modelový příklad, jak zaznamenávat zejména sekundární stopy na omítkách i v případě omezeného technického zázemí. Postup byl také závislý na možnosti budoucí exaktní práce s výstupy. Průběh dokumentace shrnuli do několika kroků, vycházejících z již zavedené metodiky, kterou v textu citují. Nálezové situace zaznamenávali do půdorysu suterénu, případně ještě vyhotovili jednoduchou skicu s celkovým pohledem na zkoumanou stěnu. Jako zásadní se ukázala volba vhodného nasvícení, které je v suterénním prostoru obvykle velmi sporé, pro kvalitní fotografickou dokumentaci je však nezbytné. Hlavní metodou dokumentace sokolovských rytin byla jednosnímková fotogrammetrie kompaktním digitálním fotoaparátem za použití stativu. Pro některé nálezy byla zvolena metoda ortomozaiky za využití digitální zrcadlovky. Získaná data byla následně softwarově zpracována. Podrobná analýza fotoplánů se ukázala užitečná u soustav kružnic, z nichž část bylo možno rozpoznat až po zvýraznění ve 2D CAD programu, kdy se autorům studie po nalezení středového vpichu podařilo propojit fragmentárně dochované segmenty. Takto získané materiály sloužily jako podklad při následné doplňující dokumentaci provedené opět v terénu.

Recentními výzkumnými metodami neinvazivní povahy lze tedy doplnit poznatky o díle získané vizuálním průzkumem. Využití speciálních dokumentačních technik také může přinést odpovědi na otázky týkající se materiálové podstaty graffiti a v některých konkrétních případech usnadní jejich dataci.

Než se soustředíme na základní metody, které k dokumentaci spontánních nápisů a kreseb využíváme, je na tomto místě třeba ještě poznamenat, že obě techniky (graffiti a dipinti) vyžadují odlišné dokumentační postupy a jiný způsob fotografického záznamu. Zatímco pro rytá graffiti můžeme těžit i z poznatků z oblasti trasologie,⁵⁷⁰ pro dipinti to neplatí a uplatní se zde spíše metody klasické fotografie za vhodně zvoleného nasvícení.

569 CHALOUPKA – RŮŽIČKA 2019.

570 V rámci trasologie (zejména zkoumání stop po pracovních nástrojích, ale i dalších sekundárních stop) lze použít rozličné metody dokumentace povrchu. Zásadní je detailní dokumentace stopy, při níž lze kombinovat tradiční postupy (kresba, fotografie, otisk, odlitek, frotáž) s moderními metodami, jejichž výstupem je např. 3D vizualizace. Srov.: RAZÍM – MACEK 2011, s. 87.

Metoda ultrafialové fluorescenční fotografie (UVF – Ultraviolet Fluorescence Photography)⁵⁷¹ zahrnuje průzkum ve spektru ultrafialového záření. Tento způsob neinvazivní dokumentace využijeme zejména v případech dipinti, kdy může napomoci s určením původnosti nápisů. Snáže odhalí případné mladší doplňky, retuše a může napovědět, jaká technika byla pro nápis zvolena nebo jaké pojivo obsahuje barva nápisu. Snímky rudkových graffiti provedené v UV luminiscenci však mají spíše kolísavou výpovědní hodnotu. Vnímáme je tedy pouze jako doplňkovou metodu ke klasické fotografii ve vysokém rozlišení. V některých případech však dojde ke zvýraznění nápisu či kresby a tím i ke zlepšení jejich čitelnosti, není to však pravidlem. Využití metody UVF při výzkumu historických spontánních nápisů není novinkou. O jeho použití se zmiňuje ve *Zprávách památkové péče* již v roce 1963 Pulec,⁵⁷² který takto dokumentoval nápisy v „husitském trezoru“ situovaném v sakristii Týnského chrámu v Praze. Ke snímání mobiliáře v UV nasvícení přistoupil poté, co se mu nedařilo graffiti uvnitř trezoru vyfotografovat pomocí tehdy dostupných metod. Autor označuje použití fluorescenční fotografie za úspěšné, neboť již při pouhém pozorování vystupovalo světlemodré písmo na tmavším podkladě a z textu tak bylo možno vytěžit maximum.⁵⁷³ V souvislosti s restaurováním je velmi pokrokový Pulcův poznatek ke konzervaci historické materie. Upozorňuje na nutnost použít k ošetření dřeva takový prostředek, který i v budoucnu umožní dokumentaci skříně prostřednictvím UV nasvícení. Některé materiály, užívané v restaurování mohou potlačovat případnou fluorescenci epigrafického záznamu nebo jej naopak vlastní emisí překrývat.⁵⁷⁴

V nedávné době byl průzkum graffiti v oblasti ultrafialového spektra proveden např. na zámku Bučovice,⁵⁷⁵ na západní a východní stěně Ptačího sálu. Ani zde nebyly výsledky překvapivé, přesto však k mírnému zlepšení čitelnosti spontánních nápisů došlo. Kromě toho byla získána doplňující informace o pravděpodobném konzervátorském zásahu na nápisu na západní stěně, který byl patrně nějakým způsobem fixován, jak dokazuje světle žlutá fluorescence kryjící se s textem. Tento zásah může dokládat, že v některých případech docházelo v rámci komplexních restaurátorských zásahů ke konzervaci graffiti.

571 Metoda ultrafialové fluorescenční fotografie nachází uplatnění při průzkumu a dokumentaci rozmanitých předmětů kulturního dědictví a poskytuje informace, které se při běžném osvětlení vizuálně neuplatňují. Metoda UVF spočívá v pozorování a dokumentaci viditelné fluorescence, která vzniká při expozici sledované plochy krátkovlnnému ultrafialovému záření. Materiálová podstata zkoumaných děl je rozmanitá, a proto se také projevuje rozdílnou fluorescencí. Na základě průzkumu v UV fluorescenci lze odlišit různé materiály, části a doplňky studovaných uměleckých a umělecko-řemeslných děl, například tmely, konzervační látky, ale také projevy degradace. UV záření nemá schopnost pronikat skrze materiály, proto touto metodou lokalizujeme zejména povrchové úpravy (polychromie a malby) od sekundárních zásahů, včetně přemalby nebo retuší. Srov.: LESNIAKOVÁ 2020.

572 PULEC 1963.

573 PULEC 1963, s. 202. Jako zdroj UV záření byla použita výbojka Philips Philora s černou baňkou.

574 Ibid., s. 204.

575 Multispektrální analýzy na zámku Bučovice provedl a vyhodnotil Vojtěch Krajíček, ve spolupráci s Fakultou restaurování Univerzity Pardubice. Multispektrální zobrazování (z angl. Multi Spectral Imaging MSI) zahrnuje průzkum ve spektru ultrafialového (UV 365 nm) a blízkého infračerveného záření (IR 1000 nm).

Je zřejmé, že graffiti na skříni, publikované Pulcem, musela být provedena materiálem, který po nabuzení UV světlem silně fluoreskuje (materiál se však nepodařilo identifikovat, bylo pouze konstatováno, že se nejedná o křídou ani o mastek).⁵⁷⁶

Metoda infračervené reflektografie (IRR – Infrared Reflectography),⁵⁷⁷ je často využívaná při průzkumu uměleckých děl, zejména závěsných obrazů, ale i nástěnných maleb, neboť umožňuje zobrazit skryté vrstvy, podmalby a podkresby. Při průzkumu maleb se používá zejména pro zvýraznění sekundárních vrstev a originální technologie malby. Zdá se, že pro výzkum graffiti patrně nemá potenciál, jak dosvědčují dosud provedené zkoušky využití této metody. Nicméně pro naše účely zatím nebyla dostatečně odzkoušena. Dokumentace rytých nápisů pomocí IRR proběhla v roce 2008 v Očistcové kapli při piaristické koleji v Litomyšli. Jednalo se však pouze o doplňkovou metodu, jejíž výsledky nebyly nikterak objevné. Ke stejnému závěru při vyhodnocení tohoto způsobu dokumentace dospěl i Pulec, který tímto postupem analyzoval výše zmíněnou skříň v Týnském chrámu v Praze. Fotografie prý nepřinesla očekávaných výsledků, neboť: „(..) odraznost psacího prostředku a dřevěného podkladu se prakticky nelišila a snímky poskytly méně než přímá fotografie.“⁵⁷⁸

Pro dokumentaci rytých graffiti lze v současnosti kromě zmíněných metod UVF, IRR⁵⁷⁹ a fotografií v různých směrech bočního osvětlení využít například zobrazovací fotografickou metodu RTI Reflectance Transformation Imaging (zobrazení transformace odrazu), kterou je možno zachytit a vizualizovat charakter a strukturu povrchu jakéhokoliv předmětu. Vyrytou kresbu tak lze snadněji identifikovat. Tuto metodu popíšeme podrobněji, neboť byla využita v rámci naší kazuistické studie. RTI zachycuje a zdůrazňuje morfologii fotografovaného povrchu včetně informací o jeho barevnosti a odrazivosti. Přednosti techniky RTI spočívají i v následné vizualizaci fotografované plochy, kdy je možno prohlížet objekt z jakéhokoliv úhlu a sledovat interakci dopadajícího světla s povrchem při zdůraznění jeho topografie. Flexibilní osvětlení může odhalit na povrchu materiálu detaily konvenční fotografií nepostihnutelné. Jindřich Plzák⁵⁸⁰ uvádí popularitu této metody v souvislosti se studii z oblasti paleobotanických a paleontologických fosilií, skalního umění, traseologie na pravěkých kamenných nástrojích, při analýzách morfologie

576 PULEC 1963, s. 204.

577 Díky schopnosti infračerveného záření prostupovat do jisté míry vrstvami je možné touto metodou získat velmi cenné informace o historických technikách nástěnných maleb. Zajímavý je v této souvislosti výzkum podkreseb, které se někdy mohou lišit od finálního malířského provedení. V malbě se však podkresby vzhledem k jejich převrstvení nátěrem či vrstvou štuky neuplatňují. IRR je tak může pomoci vizualizovat a můžeme tak sledovat např. pentimenti (drobné změny kompozice během tvůrčího procesu). Srov.: LESNIAKOVÁ 2018.

578 PULEC 1963, s. 202.

579 Využití obou metod je reflektováno v recentním textu z oblasti průzkumu uměleckých děl. Srov.: POKORNÝ – SKALICKÝ 2019, s. 402–420.

580 PLZÁK 2016, s. 170.

povrchu olejomalb a klínového písma na hliněných tabulkách a kamení. V zahraničí byl v nedávné době publikován výzkumu pomocí RTI na runových spontánních nápisech a kresbách v mohylové hrobce ve skotském Maeshove⁵⁸¹ a na deskových malbách.⁵⁸²

O použití metody RTI pro dokumentaci graffiti v našem prostředí dosud nemáme žádné informace, je však zřejmé, že minimálně v oblasti archeologických, stavebně-historických výzkumů, pro potřeby numismatiky a výjimečně také při restaurátorském průzkumu uměleckých děl, je využívána.⁵⁸³ Nesporná výhoda této techniky pro účely našeho bádání spočívá v její jednoduchosti, nevyžadující zvláštního přístrojového vybavení. RTI lze vytvářet několika způsoby. Nejčastěji bývá využívána konstrukce polokoule, v jejím plášti jsou instalována bodová světla, která postupně krátce osvětlují předmět, situovaný v centru uvnitř polokoule. Artefakt je snímán fotoaparátem, jehož objektiv je zaklíněn do středu vnější konstrukce polokoule. Tento způsob je však pro nemovité objekty uživatelsky náročný a nepraktický. V rámci naší kazuistické metody byl využit druhý možný způsob generování RTI, a to na základě odrazu, vyžadující pouze fotoaparát zafixovaný na stativu, lesklou kouli umístěnou vedle snímané plochy a pohyblivý světelný zdroj udržovaný v konstantním odstupu od stěny. Po každé pozici na pomyslném oblouku je zdroj světla přesunut na další stupeň. Na lesklé kouli (červené nebo černé)⁵⁸⁴ jsou následně v podobě odlesku zaznamenány jednotlivé pozice osvětlení každého snímku. Tento způsob využití RTI je časově náročnější, neboť je spojen s přemísťováním světelného zdroje a sledováním jeho konstantní vzdálenosti od dokumentované stěny. Nicméně práce tímto způsobem je jednodušší a nenáročná na vybavení. Pro naše účely je navíc využitelnější, neboť se vždy jedná o práci v terénu, kdy potřebujeme zachytit i rozsáhlejší plochy.⁵⁸⁵ Takto získaný fotografický materiál je následně zpracován za využití speciálního softwaru. Rovněž pro vizualizaci je třeba používat speciální software, který je však v současnosti běžně dostupný.

Existují i mnohé další metody nedestruktivního výzkumu, které však většinou nejsou relevantní z hlediska jejich ekonomické náročnosti. Jednou z takových možností je například využití dronů pro fotodokumentaci nepřístupných částí stavby. I tento výzkum má své limity, spočívající v omezených možnostech fotografických metod z důvodu obtížné stabilizace dronu.

581 SMITH et al., 2018.

582 BOUTE 2018, s. 1–11.

583 Srov.: KLÍPA – PAVLÍKOVÁ – POKORNÝ 2019

584 Plzák uvádí, že velikost fotografované koule musí přibližně odpovídat velikosti dokumentovaných objektů. PLZÁK 2016, s. 172. Z našich zkušeností ovšem vyplývá, že to bezpodmínečně nutné není. Velikosti koule by měla být taková, aby ji byl schopen rozlišit software. Při dokumentaci graffiti v Očistcové kapli měla koule na výsledném snímku průměr cca 200 px, tzn., že koule zabírala vůči nejdělsí straně snímku pouze $\frac{1}{27}$. K mapování pohybu světla v softwaru RTIbuilder byla tato velikost dostačující.

585 PLZÁK 2016, s. 172.

Nicméně výzkum na tomto poli se velmi rychle vyvíjí a výstupy získané touto metodou jsou stále kvalitnější.

Kromě výše uvedených neinvazivních metod výzkumu historických graffiti lze využít i invazivní metody, spojené s odběry vzorků a sondáží, čímž můžeme získat informace o stratigrafii jednotlivých vrstev a v některých případech i o stáří nápisu/ kresby, nelze-li tyto informace odvodit analogicky. Nevýhodou těchto postupů je však jejich destruktivní povaha, která se může projevit zejména v případě, je-li z nápisu/ kresby dochován pouze malý fragment. Rovněž je třeba relevantně posoudit, jaké informace prostřednictvím destruktivního průzkumu potřebujeme získat a zda je využití tohoto postupu skutečně nezbytné.

4.2.3 Metoda výzkumu epigrafického materiálu v areálu piaristického kláštera s chrámem Nalezení sv. Kříže v Litomyšli

K jednotlivým nálezům se pokusíme dohledat odpovídající analogie, případně je zařadíme do širších souvislostí. Použité metody budou tedy nejen historické, ale budeme vycházet také z restaurátorské praxe, kdy využijeme možnosti nedestruktivního průzkumu, sloužící lepší vizualizaci námi sledovaného materiálu.⁵⁸⁶

Pro výzkum graffiti v piaristickém areálu v Litomyšli byl zvolen níže uvedený postup:

1. Základní rešerše pramenů a literatury.
2. Vizuelní průzkum nálezových situací a volba vhodných dokumentačních technik pro záznam referenčních ploch.
3. Vizuelní průzkum veškerých zkoumaných ploch v rozptýleném denním světle a v razantním bočním nasvícení.
4. Identifikace vrstev, na kterých se jednotlivé nápisy nachází.
5. Zaměření a popis vybraných nálezů.
6. Fotodokumentace provedená ve viditelném spektru světla (přirozeném denním světle a umělelém nasvícení) a v přímém a razantním bočním nasvícení s využitím stativu a externího světelného zdroje (zejména pro rytá graffiti v Očistcové kapli a na lavicích piaristického chrámu).

⁵⁸⁶ V rámci kazuistické studie této disertační práce nebyl proveden systematický restaurátorský průzkum a její součástí tedy není ani dokumentace. Nicméně vycházíme z dobré znalosti místa a z již provedených výzkumů. Naší snahou bylo na objektech piaristického areálu uplatnit širokou škálu metod průzkumu nedestruktivní povahy, které v rámci restaurátorské a stavebně-historické praxe používáme. Na základě takto získaných poznatků vyhodnotíme potenciál jednotlivých metod pro dokumentaci historických graffiti.

7. Provedení základních i speciálních dokumentačních metod (frotáž, UVF, RTI).
8. Vyhodnocení jednotlivých metod pro účely disertace.

Komplexní průzkum, zahrnující všechny výše uvedené body, byl z důvodu hlediska časové náročnosti proveden pouze v Očistcové kapli, kde spontánní epigrafický korpus dosud nebyl, na rozdíl od modlitebních lavic piaristického chrámu, dostatečně reflektován. V tomto prostoru se navíc setkávají dva přístupy k restaurování a konzervaci spontánních nápisů. První z nich, aplikovaný v letech 2007–2008, spočívá v konzervaci nápisů a v jejich následném vizuálním potlačení v co nejvyšší možné míře tak, aby v kontextu restaurované malby nepůsobily rušivě, nebo lépe, aby se vizuálně nijak neuplatňovaly. Nápisů jsou tedy velmi obtížně identifikovatelné.

Výsledkem přístupu, uplatněného v letech 2017–2020 je respektování historických spontánních nápisů, jejichž extenzivita je potlačena pouze barevnou retuší.

Na detekování prvně použitého způsobu jsme využili pro tyto účely dosud neobvyklou, výše popsanou metodu RTI, která má pomoci již zatřené nebo vytmelené vrypy vizualizovat. Mimo to jsme tato graffiti dokumentovali i za využití UV záření. Pro nedestruktivní metody průzkumu jsme v rámci námi sledovaných objektů piaristického areálu zvolili několik referenčních ploch, na které aplikujeme kompletní škálu metod výzkumu historických graffiti nejen v poloze užití technologií, ale pokusíme se na základě rešerše archivních i hmotných pramenů získat více informací o daných lokalitách a zde podepsaných osobách.

V objektu piaristického chrámu jsme využili možností klasické fotografie ve vysokém rozlišení v rozptýleném denním světle. Výsledné snímky byly v případě poprsně kruchty složeny a výsledkem je tak komplexní záznam popsané plochy, kterou je tak možno číst v reálném rozlišení i bez nutnosti fyzické návštěvy místa.⁵⁸⁷

4.3 Stručné dějiny piaristického areálu v Litomyšli

Piaristická kolej v Litomyšli spolu s kostelem Nalezení sv. Kříže, budovou bývalého piaristického gymnázia a klášterními zahradami tvoří litomyšlský piaristický areál. Kolej se vyznačuje obvyklou dispozicí ambitu s rajským dvorem a čtyřmi přílehlými jednopatrovými křídly. Na jihozápadní straně sousedí objekt s chrámem Nalezení sv. Kříže. Severozápadní křídlo tvořící průčelí budovy je situováno směrem ke vstupu do přílehlé zámecké zahrady. V blízkosti je také

587 Speciální dokumentační techniky a fotografický záznam náleží na kruchtě piaristického chrámu, včetně jeho zpracování byly provedeny ve spolupráci s Vojtěchem Krajíčkem.



Obr. 89 Litomyšl. Piaristický areál s kolejí, chrámem Nalezení sv. Kříže a budovou bývalého piaristického gymnázia, 2020.

průčelí bývalých piaristických škol (dnes Regionálního muzea v Litomyšli). Severovýchodní křídlo s recentní přístavbou fakultní knihovny ústí do Zámecké ulice a křídlo jihovýchodní je otevřeno do prostoru klášterních zahrad. Fasády jsou jednoduché, dekorované pouze na rozích hladkou bosáží a segmentovými záklenky oken v patře.

Základním posláním piaristického řádu, založeným Španělem Josefem Kalasánským z rozhodnutí papeže Řehoře XV v roce 1621, byla péče o vzdělání dětí a mládeže, zejména z řad chudých obyvatel. V Čechách se řád objevil již v roce 1631, kdy byla založena kolej v Mikulově a později i ve Strážnici a v Lipníku.

Do Litomyšle první piaristy uvedla v roce 1640 Frebonie z Pernštejna. Smlouva mezi provinciálem řádu a Frebonií z Pernštejna byla uzavřena 3. září téhož roku.⁵⁸⁸ Alexandr a s. Bernardo, Mikuláš a s. Cruce a Lukáš a s. Ludovico, první tři příslušníci Řádu zbožných škol byli v Litomyšli nejprve ubytováni v domě na náměstí čp. 118, kde zprvu i vyučovali.⁵⁸⁹

588 JELÍNEK 1845.

589 SKŘIVÁNEK 2009, s. 143.

Piaristická kolej

Pro založení piaristického areálu bylo zvoleno místo nad městem v bezprostřední blízkosti zámku, v jihozápadní části města. Prvotní záměr spočíval v návrhu uzavřené čtyřkřídlé koleje s ambity a rajským dvorem, vedle ní kostel Panny Marie Matky Milosti a budova škol. Za kolejí se rozprostíraly pravidelně komponované zahrady.⁵⁹⁰ Stavba piaristického areálu byla započata 30. května 1641, kdy byl za osobní účasti Frebonie z Pernštejna a za přítomnosti pražského arcibiskupa Arnošta Vojtěcha z Harrachu položen základní kámen. Stavitel je neznámý, snad se jednalo o architekta italské národnosti působícího v Praze.⁵⁹¹ V roce 1643 bylo dokončeno jedno křídlo koleje, do kterého se 13. června nastěhovali první otcové. V následujících letech byla dostavěna další dvě křídla. Aby byl naplněn architektův plán dispozice čtyřkřídlého objektu koleje, byly v roce 1667 a 1676 odkoupeny dva domy od dědiců zámeckého hejtmana Jana Kuníka stojící na severovýchodní straně. Vznikl tak uzavřený rajský dvůr, obklopený otevřenými arkádami, dokončený patrně roku 1680.

Neumann uvádí rozrůstání se piaristických škol a s tím související nedostatek místa, zvláště v kostele. Roku 1681 tak byly údajně dvě učebny v patře proměněny na kapli, čímž vzniklo nebezpečí prolomení stropu, které si vynutilo vybudování opěrného pilíře v „nižší místnosti.“⁵⁹² Zda onen zmíněný pilíř souvisí s pilířem v Očistcové kapli z Neumannova textu nevyplývá.

Fáze drobných adaptací souvisela zejména se stavbou piaristického kostela v první polovině 18. století, kdy byla rovněž vystavěna a vysvěcena Očistcová kaple v jihozápadním křídle kolejní budovy. K dalším úpravám koleje došlo v 19. století, kdy okenní otvory prvního patra exteriéru získaly stávající segmentové zaklenutí. V té době se také postupně snižoval počet zde působících piaristů, a to zejména v souvislosti s vydáním nových školských zákonů v 70. letech 19. století, které vedly k zestátnění piaristického gymnázia.

V období mezi světovými válkami žil v koleji po většinu času pouze rektor a zbytek budovy byl využíván k ubytování sociálně slabých rodin, což bylo například rektorem Žampachem vnímáno dosti negativně. Problémy s nájemníky líčí v kolejní kronice v zápisu ze třicátých let 20. století:

„Městská rada konečně uznává, že stav v naší koleji vinou města způsobený, je neudržitelný. Kolej se ničí, hyne a stává se z ní zřícenina. (...) Dům, který by měl být okrasou a ozdobou města, vinou městské rady, stává se ostudou. Nájemníci úmyslně vše ničí, hyzdí, město vybírá nájem, ale o nic se nestará, my musíme osvětlovat chodby,

590 CINKOVÁ – RACKOVÁ 2014, s. 63.

591 NEUMANN 1933, s. 103.

592 Ibid., s. 106.

*udržovat vodovod, opravovat střechy, ekvivalent platit, takový ilegální stav je možný jen v Litomyšli. Kanalizace je úplně ucpaná, vše musí být ovšem nákladem města upraveno a bude to stát ještě těžké peníze. Kdy bude tomu žalostnému stavu učiněn konec? Pro inteligenta je to nesmírně trapné, bydlet s takovou sebrankou lidskou, které není nic svatým. (...)*⁵⁹³

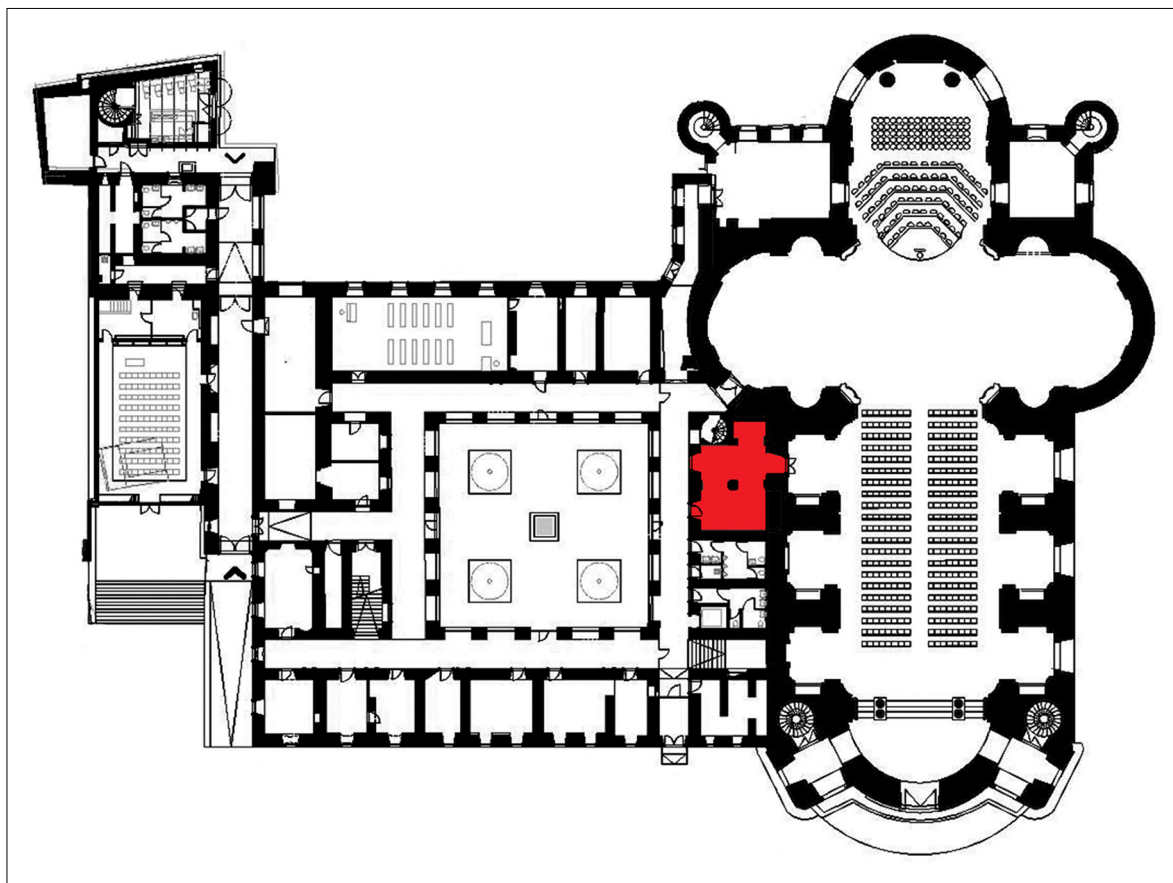
Po komunistickém únorovém převratu proběhl v Litomyšli v říjnu 1950 vykonstruovaný politický monstrproces s posledním rektorem koleje Františkem Ambrožem Stříteským, odsouzeným poté k pětadvaceti letům vězení. Rektor Stříteský byl nakonec propuštěn v roce 1960 na amnestii a roku 1969 se stal provinciálem české provincie piaristického řádu.⁵⁹⁴ Tímto dramatickým procesem v Litomyšli skončilo více než třísetleté působení Řádu zbožných škol. Kolej byla následně zkonfiskována a využívána jako internát jedné z místních středních škol. Ačkoliv byl objekt roku 1958 prohlášen za kulturní památku, nic to nezměnilo na faktu, že byl profanován a pozvolna chátral. Z cel někdejších piaristů se staly studentské pokoje vytápěné kamny na pevná paliva



Obr. 90 Piaristická kolej v Litomyšli v 90. letech 20. století. Foto: Dana Schleichertová.

593 Zápis Karla Žampacha v kolejní kronice z roku 1933. In: SCHLEICHERTOVÁ 1996–1997.

594 SKŘIVÁNEK 2009, s. 457–461.



Obr. 91 Půdorys piaristické koleje s chrámem Nalezení sv. Kříže. Barevně je vyznačena Očistcová kaple. Základní půdorys: SCHLEICHERTOVÁ 1996–1997.

a refektář byl upraven na školní jídelnu. Za tímto účelem bylo provedeno několik stavebních zásahů, včetně zřízení kuchyně, důsledkem čehož bylo probourání výdejního okénka do historického zdiva refektáře. V nově zřízeném internátu byly vybudovány velkokapacitní umývárny. Poměrně drastické stavební zásahy však nelze klást za vinu pouze komunistickému zřízení, které však na destrukcích mělo rozhodující podíl, tak jako tomu bylo na stovkách dalších objektů. Budova byla nevhodně upravována podle aktuálního využívání již v 19. století.

Po sametové revoluci byl objekt navrácen řádu piaristů a mezi lety 1997–2000 byla kompletně opravena fasáda budovy, sloužící i nadále jako ubytování pro středoškolské studentky a studenty místní pedagogické školy. Roku 2003 začal piaristickou kolej na základě dohody s Řádem zbožných škol užívat Institut restaurování a konzervačních technik Litomyšl, o. p. s. Studenti školy, která se v roce 2005 stala Fakultou restaurování Univerzity Pardubice, v rámci svých diplomových a ročníkových prací postupně restaurovali refektář, Očistcovou kapli i další prostory a prvky umělecké výzdoby koleje.

Kromě Očistcové kaple je piaristická kolej nositelkou dalších výrazných uměleckých a uměleckořemeslných prvků, jakými je např. vstupní pískovcový portál na severozápadní straně budovy s dveřmi z roku 1681 nebo refektář situovaný na rohu jihovýchodního křídla objektu. Jeho

podoba, snad z roku 1726, se štukovými dekoracemi a nástrojnými malbami, může vycházet z návrhu Františka Maxmiliána Kaňky.⁵⁹⁵

Studium na piaristických školách v Litomyšli

Gymnázium vzniklo spolu se založením piaristické koleje. Vyučování ve škole začalo v listopadu 1644, rok poté, co se piaristé usadili v nově vybudované koleji. Město na provoz gymnázia piaristům nejprve přislíbilo ročně odvádět tkaniny (různé druhy plátna), potraviny (víno, ocet, med, sýry, máslo apod.), dřevo, vosk a další potřebný materiál.⁵⁹⁶ Po čtyřech letech však konšelé tento fond zrušili a zavázali se k odvodu částky dvě stě zlatých ročně a dodávky dřeva z městských lesů. Mimo to založila Frebonie z Pernštejna pro chudé studenty takzvanou chlebičkovou nadaci, kdy mezi ně bylo každou sobotu rozděleno 84 bochníků chleba.⁵⁹⁷

Se stavbou nového kostela byly v letech 1714 a 1716 rozebrány stávající budovy školy, které již stejně jako kostel nevyhovovaly stále rostoucímu počtu studentů. Budova nového gymnázia byla dokončena roku 1719 a v následujících dvou staletích několikrát vyhořela. Gymnázium bylo v roce 1866 oficiálně prohlášeno za české a roku 1874 bylo zestátněno. Roku 1923 byla škola přestěhována do nově postavené budovy v Masarykově ulici a v místě původního gymnázia vzniklo v roce 1926 městské, dnešní regionální muzeum.

Gymnázium bylo řízeno prefektem, nad nímž stál rektor koleje. Základním posláním piaristických škol byla bezplatná péče o vzdělávání chudých chlapců, kteří se měli naučit zejména číst, psát, počítat a také ovládat latinu. Důraz byl kladen také na katechismus. Další pozitivní stránkou piaristických škol bylo podstatné omezení tělesných trestů. Piaristická škola pro zdravé chlapce ve věku od sedmi let, zpočátku zejména z chudých poměrů,⁵⁹⁸ se sestávala z několika přípravných tříd a samotného gymnázia. První tři třídy, tzv. trivium byly zaměřené na výuku čtení a psaní v národním jazyce, aritmetiku, základy katechismu a latiny. Třídy trivium však nelze srovnávat s třídami, jak je známe z dnešní doby, kdy se každý rok postupuje o jeden ročník. Do další třídy žák postoupil v momentě, kdy na to byl zralý. Samotné gymnázium, tj. latinská škola, bylo rozděleno na dvě skupiny: tři třídy gramatiky a tři nejvyšší zaměřené na humanitní vědomosti, rétoriku, poetiku a morální teologii. Spektakulární stránkou piaristického vzdělávání byla četná divadelní přestavení, akademie a deklamace, ve kterých účinkovali studenti všech ročníků. Cílem těchto veřejných vystoupení bylo osvojení si rétorických schopností. Autory divadelních

595 VLČEK – SOMMER – FOLTÝN 1997, s. 350.

596 ŠTĚPÁNEK 1894, s. 6.

597 Ibid., s. 11.

598 Zde je třeba podotknout, že i tento aspekt chudoby měl své limity. Z nařízení císařovny Marie Terezie z roku 1752 nesměl mít přijímaný žák nečistý oděv, svrab nebo jiné nemoci a musel být schopen opatřit si předepsané knihy. Srov.: ŠTĚPÁNEK 1894, s. 27.

her byli často sami vyučující. V letech 1715–1775 bylo celkem odehráno 223 představení. V roce 1775 školní divadlo vyhořelo a v témže roce pak císařovna Marie Terezie školní představení zakázala.⁵⁹⁹

Patrně rokem 1674 byl při piaristické koleji zřízen dvouletý filosofický ústav, do roku 1733 určený zejména řádovým kandidátům či klerikům. Jeho absolvování bylo podmínkou mimo jiné pro univerzitní studium teologie, medicíny a práv. V polovině osmnáctého století se zde vedle filosofie a etiky posílila výuka matematiky a také základů fyziky, včetně provozování pokusů. Ústav se tak modernizoval. Na přímluvu jezuitů byl však dekretem z roku 1754 zrušen. Soukromé studium však fungovalo i nadále.⁶⁰⁰

Žáci nepocházeli pouze z Litomyšle a jejího blízkého okolí, ale i ze vzdálenějších míst na východě Čech, západu Moravy, ale i Slezska (z Kladska, Ratiboře i Vratislavi).⁶⁰¹

Školské předpisy v Litomyšli byly v roce 1644 rozděleny do dvou skupin, a to na předpisy rázu morálního a předpisy rázu náboženského. Neumann k tomu uvádí: „*Z těchto dvou s sebou vzájemně souvisejících částí studentského života jest nejlépe vidět vliv katolického náboženství na mravní obrodu dorůstající inteligence*“⁶⁰² V roce 1649 vznikla v Litomyšli mariánská skupina studentů.⁶⁰³

Pohyb studentů v rámci piaristické koleje

Za jakých podmínek měli studenti a laici přístup do areálu piaristické koleje? Za jakých okolností kolej navštěvovali? Tyto informace jsou pro nás důležité zejména z hlediska vzniku nápisů v době, kdy byl uzavřen přístup do Očistcové kaple, tedy mezi lety 1789 a 1933.

Piaristická kolej sloužila zejména řeholníkům, studentům klerikům a návštěvám, nicméně v nutných případech se zde pohybovali i žáci a studenti. Tak tomu bylo například v době požárů, přestaveb či válečných událostí. Stavba nového kostela si vyžádala demolici budovy starého kostela a piaristických škol. Tehdy se vyučovalo v jedné z městských budov a na koleji.⁶⁰⁴ Roku 1733, kdy byl zřízen filosofický ústav, probíhal první rok přednášek přímo v budově koleje, v místnosti hned při vchodu.⁶⁰⁵ Když v roce 1735 vyhořelo gymnázium, výuka se přestěhovala do přízemí piaristické koleje,⁶⁰⁶ kde se již tehdy patrně nacházel vstup do nedávno zřízené Očistcové kaple.

599 KOVÁŘ – SKŘIVÁNEK 1990, s. 11–12.

600 Ibid., s. 13.

601 ŠTĚPÁNEK 1894, s. 17.

602 NEUMANN 1933, s. 75.

603 Ibid., s. 52.

604 HORYNA – VILÍMKOVÁ 1978, s. 4.

605 Štěpánek nedefinuje přesně ve které místnosti. ŠTĚPÁNEK 1894, s. 36. Prostor, který je nyní situován při vchodu je v současnosti zcela utilitární. Stěny místnosti nebyly v rámci rekonstrukce nijak řešeny a na některých místech jsou patrné sekundární stopy v podobě rytých graffiti i dipinti.

606 Ibid., s. 14.

Budovy gymnázia však byly rychle opraveny a studenti se vrátili zpět do budovy gymnázia.

Na koleji od jejího založení trvale pobýval rektor, prefekt, gymnazijní učitelé, řádoví členové a po roce 1674 mimo jiné také profesor filosofie a šest až deset studentů filosofie, z čehož vyplývá, že nápisy mohou být mimo jiné dílem studentů, kteří do prostoru kaple vstupovali nejen z kostela, ale i přímo z ambitu koleje.⁶⁰⁷ Později, na počátku dvacátého století kolej obývali i nájemníci z řad chudých obyvatel, kteří zde byli umístěni na žádost města. Ačkoliv si na ně rektor Žampach stěžoval, jejich „neukázněnost“ se zřejmě projevovala jinými způsoby než psaním po stěnách Očistcové kaple, neboť zde z té doby nenacházíme žádné podpisy, minimálně ne v podobě podpisu s datací. Ani později, v době vzniku internátu střední školy, se zde studentky zřejmě nepodepisovaly. Pouze snad na mobiliář, který však nemusí být původní, a nemáme ani doklady o jeho umístění ve druhé polovině dvacátého století. To vše nasvědčuje naší domněnce, že kaple byla na dlouhé dekády zapomenuta a skutečně byla využívána pouze jako utilitární prostor.

4.4 Očistcová kaple

Očistcová kaple (také dušičková kaple, kaple mrtvých nebo kaple očistec) s nástěnnými malbami při piaristické koleji v Litomyšli se nachází v jejím jihozápadním křídle a v současnosti je přístupná jak z ambitu piaristického kláštera, tak z prostoru kaple Josefa Kalasánského v chrámu Nalezení sv. Kříže.

Chceme-li se pokusit přiblížit význam Očistcové kaple nelze se vyhnout malému exkurzu do barokního Očistcového kultu a s ním spojené ikonografie, která je zde v rámci zmíněného kultu exemplární. Pro naše studium však podrobný rozbor malířské výzdoby není relevantní, neboť zde nenacházíme stopy po potřebě pisatelů interagovat s malířskými výjevy na stěnách a na klenbě, jako tomu bylo např. v námi zmiňovaném souboru v Arboriu (viz kap. 3.2.1). V době vzniku kaple na počátku 18. století přetrvávala víra, že se duše zesnulých nalézají v očistci, a tím, že za ně bude vykonána pobožnost, mohou být z očistce vysvobozeni. Tyto duše také promlouvají a své vysvobození mohou dát i najevo.⁶⁰⁸

Za jeden z prvních dokladů dušičkového kultu piaristů v Českých zemích považuje Neumann⁶⁰⁹ roku 1647 vybudovanou kapli při loretě v Mikulově. Při tomto kostele bylo po roce 1692 založeno také Bratrstvo věrných dušiček.

607 Ibid., s. 19.

608 NEUMANN 1933, s. 53.

609 Ibid., s. 53.



Obr. 92 Očistcová kaple, severní stěna. Plocha stěny se spontánními nápisy byla restaurována v roce 2008. Nápisy byly vytmeleny a vyretušovány. Foto: Adéla Škrabalová.



Obr. 93 Očistcová kaple, východní stěna s dveřním a okenním výklenkem, mezi nimiž se nalézal původně oltář s Ukřížovaným a baldachýnem. Foto: Adéla Škrabalová.



Obr. 94 Očistcová kaple, jihozápadní část prostoru s výklenkem pro vystavení zesnulého a s dveřmi ústícími do piaristického chrámu. Foto: Adéla Škrabalová.



Obr. 95 Očistcová kaple, západní stěna restaurovaná v roce 2008. Foto: Adéla Škrabalová.



Obr. 96 Očistcová kaple, klenba. Foto: Adéla Škrabalová.

Jak již bylo zmíněno, v období rozvoje dušičkového kultu v Čechách po roce 1640 byl kladen velký důraz na modlitbu za zemřelé, která měla zkrátit čas, jenž duše stráví v očistci. Tento obřad si žádal odpovídající prostředí, mající v jedinci vzbuzovat respekt, pokoru, ale i víru v naději.

Význam litomyšlské kaple spočívá zejména ve výjimečném dokladu dušičkového kultu v barokní době, spíše než v kvalitách umělecké výzdoby samotné.

*Ikonografie nástěnných maleb*⁶¹⁰ je zde soustředěna na symboly marnosti a pomíjivosti, malířsky vyjádřené v podobě duší trpících v očistcových plamenech, které měly návštěvníka upozornit na konečnost lidského bytí, nicméně výrazněji se zde také uplatňuje námět *caritas*, tedy tematizace milosrdných skutků.⁶¹¹

Ve spodních partiích kaple nalézáme symboliku pomíjivosti lidského času, beznaděje a marnosti. Iluzivně jsou zde ztvárněny ruiny chrámu, kterým prorůstá vegetace, schodiště, vedoucí do neznáma, torzo sloupu, zazděná brána a snad balkon. Z ruin vylézá had aj. Barevnost je tlumená a vyznění maleb je melancholické. Spárami zdiva iluzivní architektury prorůstá vegetace. Špalety okna a dveří do ambitu koleje jsou členěny malířskou imitací cihelného zdiva, rovněž s porosty vegetace.

Směrem vzhůru nabývají malby na sytosti odstínů. Šambrány obou vstupů a okenního výklenku jsou tvořeny iluzivní architekturou s kartuší při svém vrcholu. Výmalbu stěn člení iluzivní pilastry s méně obvyklými konsekračními kříži tvořenými stuhou svázanými, zkříženými kostmi. Stuha vychází z girlandy, která je tvořena z kostí a lebky uložených do tkaniny. Mezi výjevy na severní stěně se nachází iluzivní pilastr se zkříženými doutnajícími svícemi ve funkci konsekračního kříže. V pěti lunetách s figurálními výjevy ze starého a nového zákona jsou vyobrazeny náměty vztahující se k tématu očistce. Oběť Judy Makabejského za duše poražených nepřátel, Archanděl Michael zachraňující duše, Zachariášovo proroctví, Anděl posledního soudu a duše v očistci a Očistec a prostředky pomoci duším.⁶¹² Na posledním zmíněném výjevu je znázorněn oltář s baldachýnem a Kristem na kříži, u něhož kněz slouží mši. Tato malba koresponduje s prostorem kaple a jejím vnitřním uspořádáním. Oltář je zde umístěn mezi dvěma okny. Rovněž dvoulodní prostor kaple se středovým pilířem připomíná prostředí zobrazené na uvedeném výjevu.

Nebeská sféra je vystižena ve dvou nástrojných malbách v zrcadlech, kde je znázorněn výjev Zmrtvýchvstání a rozhovor Hospodina s Ezechielem.

610 Více k ikonografii nástěnných maleb v Očistcové kapli při chrámu Nalezení sv. Kříže v Litomyšli a k očistcovým kaplím obecně: SCHLEICHERTOVÁ 1997; MALÝ – SUCHÁNEK, 2013.

611 MALÝ – SUCHÁNEK 2013, s. 288.

612 MALÝ – SUCHÁNEK 2013.

4.4.1 Stavební historie Očistcové kaple

Podle Malého a Suchánka⁶¹³ se zde koncentrovala zádušní liturgie a jednalo se o prostory určené širokým vrstvám obyvatel, nikoliv pouze o místo vyhrazené pro modlitby členů řádu. V období mezi lety 1732–1789 tak tomu jistě mohlo být, jak si vyložíme později.

Kaple s pohřební kryptou byla vysvěcena na podzim roku 1732 a její výzdoba byla dokončena následující rok. Autoři stavebně-historického průzkumu z roku 2008 se domnívají, že klenba nad kaplí, a tedy i rozšíření kaple, je zásahem z průběhu 17. století. Nevylučují však ani mladší dobu vzniku.⁶¹⁴ Při budování Očistcové kaple byla do zadržky rušeného vstupu sekundárně využita část supraporty staršího kostela Panny Marie.⁶¹⁵ Historik Jelínek k založení kaple uvádí: „*R. 1732 dne 21. října kaple vůbec očistec nazvána, do nichž z kostela vchod podle nynějšího oltáře sv. Josefa Kalas. byla postavena; kámen s svatými ostatky pro oltář daroval opat kláštera Emauzského v Praze, pak roku 1733 dne 13. Maje oltář v té kapli postaven, barvami a zlatem ozdoben byl.*“⁶¹⁶

Ve stavebně-historickém průzkumu z roku 1978 se uvádí, že do roku 1788 byla část prostoru kaple směřující na sever přímo provázána s někdejšími piaristickým kostelem a tvořila tak jeho boční kapli (nacházel se zde údajně oltář a vstup do krypty) a zároveň měla být zřejmě oddělena příčkou od jižního prostoru kaple, která však nebyla úplně spojena s východní stěnou kaple. Tyto údaje jsou velmi dobře patrné i z nedatovaných půdorysů. Z plánů piaristické koleje, publikovaných Neumannem, skutečně vyplývá, že severní část kaple byla součástí původního kostela a rovněž její jižní část s ním byla propojena. Kaple byla tedy již ve druhé půli 17. století prostorem spojujícím kostel s klášterem a zároveň zde do konce 18. století docházelo ke změnám vnitřní dispozice.

Roku 1785 byl v rámci Josefinských reforem vydán zákaz pohřbívání do krypty, což výrazně omezilo funkci tohoto duchovního místa a od roku 1789 byl prostor užíván už jen k interním bohoslužbám a pro potřeby koleje, neboť byl zadržán průchod do kostela Nalezení sv. Kříže.⁶¹⁷

Nynější nevelký dvoulodní prostor na téměř čtvercovém půdorysu, zdobený nástěnnými malbami a štukem, je sklenut na středový pilíř se skosenými hranami. Plocha stropu se štukaturou je členěna čtyřmi poli křížové klenby, v nichž se nalézají dvě nástropní zrcadla s výmalbou a se zlaceným štukovým rámem.

613 Ibid., s. 289.

614 MACEK, s. 32.

615 CINKOVÁ – RACKOVÁ 2014, s. 65.

616 JELÍNEK 1845, s. 192–193.

617 HORYNA – VILÍMKOVÁ 1978, s. 20.

V západní stěně je situován dveřní výklenek do kostela Nalezení sv. Kříže. Severní stěna je opticky členěna pouze malířskou výzdobou.

Ve východní stěně je prolomen okenní a dveřní otvor, mezi nimiž se nachází prostor pro oltářní menzu, která se však nedochovala. Ještě do nedávna se zde nalézal krucifix, obklopený plastickým baldachýnem, neseným anděly. Menza, Wirthem v roce 1907 popisována jako *mramorová*, byla v době jeho návštěvy kaple položena na podlaze. Mohlo se jednat i o dřevěnou menzu s imitací mramoru, z níž zůstal zachován pouze její zděný základ. Na existenci jakéhosi „*krásného zvláštního mramorového předmětu*“ v prostoru umýváren piaristické koleje vzpomínala pamětnice, která byla na koleji v polovině dvacátého století ubytována, snad v rámci tehdejšího středoškolského internátu. Zda se však mohlo jednat o relikv menzy, není jasné.⁶¹⁸ Expresivně pojatý krucifix od Jiřího Františka Pacáka je spolu s baldachýnem nyní uložen v depozitáři koleje a obojí by mělo být vráceno zpět do kaple.⁶¹⁹

V jižní části prostoru je prolomen výklenek obdélného půdorysu. V souvislosti s ním je zajímavá Wirthova zmínka o dveřích do *umrlčí komory* s intarzovaným letopočtem 1756.⁶²⁰ O existenci těchto dveří se jiné nám známé publikace ani prameny nezmiňují. Pokud byla *úmrlčí komora* ve výklenku na jižní stěně kaple, pak se zde nedochovaly kovové závěsy pro umístění dveří, nicméně při pečlivé prohlídce omítek jsou znát poměrně signifikantní destrukce v krajních partiích výklenku, které jsou protějškově podobné. Právě tato, v současnosti již restaurovaná místa, by mohla značit, že byl výklenek v minulosti přepažen.

Náhrobní deska, pocházející snad z roku 1696, původně položená v severozápadní části podlahy, je nyní umístěna na stěně před vstupem do kaple.⁶²¹

V archívních pramenech je opětovně zmiňován tristní stav kaple po jejím zazdění z kostela a její postupná degradace. V *Českém Slovu*⁶²² ze 2. ledna 1934 je uvedeno, že kaple po svém uzavření nejenom pustla, ale stalo se z ní i kolejní skladiště. Údajně zde byl také zřízen sklad zeleniny.⁶²³

Můžeme se tedy domnívat, že kaple piaristům po jejím vyčlenění z chrámu jako duchovní prostor ještě částečně sloužila a postupně, soudě i dle ubývajících nápisů, došlo k její proměně v utilitární prostor. Kvality dušičkové kaple po svém příchodu do Litomyšle v roce 1919 zaznamenal

618 S pamětnicí hovořila Dana Schleichertová v rámci přípravy své bakalářské práce.

619 CINKOVÁ – RACKOVÁ 2014, s. 65, v pozn. 11.

620 WIRTH 1908, s. 78.

621 MACEK 2008, s. 20.

622 *České Slovo*, 2. ledna 1934. Novinový výstřižek. Za poskytnutí tohoto pramene děkuji Daně Schleichertové.

623 SKŘIVÁNEK 1979, s. 23.

rektor koleje Karel Žampach.⁶²⁴ Pro iniciaci restaurátorských prací však neměl tehdy dostatek prostředků a prostor zřejmě nebyl dobře přístupný ani z koleje. Na plánu koleje z roku 1924 je prostor kaple (o) veden jako „komora – železo“ a sousední místnosti „komora pro mouku – ovoce“.⁶²⁵ Otázkou však zůstává, zda by mohly být slouženy zádušní mše v prostoru, který sloužil zároveň jako sklad zeleniny.

4.4.2 Restaurátorské zásahy v kapli

Interiér kaple je poznamenán několika zásahy. Malby byly restaurovány akademickým malířem Janem Daňkem z Letovic v rámci opětovného otevření kaple roku 1933.⁶²⁶ Tato „oprava“ kaple, při níž byl údajně opět otevřen vstup do kostela, měla probíhat v období od 16. října 1933 do 17. prosince 1933, o čemž svědčí korespondence a zápis v klášterní kronice, vedené tehdejším rektorem piaristické koleje Karlem Žampachem.⁶²⁷ Důsledkem tohoto zásahu mohou být nejen probarvované sádrové tmely zakrývající defekty i rytá graffiti v ploše maleb, ale i vápenné hrubozrnné tmely, sloužící k doplnění míst s chybějící omítkovou vrstvou v soklových partiích. O samotném procesu restaurátorských prací v roce 1933 toho mnoho nevíme a jejich průběh odhadujeme na základě recentních průzkumů a dochovaného nedatovaného návrhu a rozpočtu na restaurování maleb v Očistcové kapli akademického malíře Jana Daňka,⁶²⁸ který zde malby, jak již bylo zmíněno, následně restauroval. Daňek navrhuje, aby byl strop očištěn, zbaven starých nátěrů a zatónován. Plastické prvky mají být světlejší než podklad, aby vynikly. Fresky na stěnách se mají očistit a poškozená místa vytmelit. Mezi „poškozená místa“ byla zahrnuta jistě i graffiti, neboť byla vytmelena. Omítka v soklových partiích měla být opravena, očištěné malby „osvěženy“ a opatřeny „ochranným povrchem“. Retuš měla být posledním a střídým krokem celého konzervátorského procesu. Z dnešního pohledu zcela nevhodné zásahy byly dobovým tiskem a referentem městské rady reflektovány velmi pozitivně. Referent byl dokonce „uchvácen“ a vystavil prohlášení, že kaple je „odborně umělecky opravena.“⁶²⁹ Nutno podotknout, že kaple mohla po dlouhé době úpadku skutečně působit reprezentativně a Daňek nejspíše postupoval v souladu s dobovým přístupem k restaurování nástěnných maleb. Použití z dnešního pohledu nevhodných materiálů se projevilo až později. Roku 1933, po restaurování, byly malby zřejmě

624 Dopis Karla Žampacha státnímu památkovému úřadu ze dne 24. 3. 1934. In: SCHLEICHERTOVÁ 1996–1997.

625 Plán piaristické koleje z roku 1924. In: SCHLAICHERTOVÁ 1996–1997.

626 Novinový článek. In: SCHLEICHERTOVÁ 1996–1997.

627 Dopis Karla Žampacha státnímu památkovému úřadu ze dne 24. 3. 1934. In: SCHLEICHERTOVÁ 1996–1997.

628 Návrh a rozpočet Jana Daňka na opravu kaple v Piaristickém klášteře v Litomyšli. Nedatováno. In: SCHLEICHERTOVÁ 1996–1997.

629 Dopis Karla Žampacha státnímu památkovému úřadu ze dne 24. 3. 1934. In: SCHLEICHERTOVÁ 1996–1997.



Obr. 97 Očistcová kaple. Archivní fotografie z roku 1951 s již nainstalovaným osvětlením výklenku.
Kopie fotografie je uložena v osobním archivu Veroniky Cinkové.

vizuálně působivé. Zmiňované příznivé ohlasy Žampach údajně zaznamenal v *Lidových novinách*, *Českém slově*, *Národní politice*, *Lidu*, ve *Výchově*, *Republikánu* aj.⁶³⁰

Text v *Českém lidu*⁶³¹ s titulem „*Po 140 letech otevřena zazděná kaple. Vzácný objev v piaristické koleji v Litomyšli.*“, publikovaný 18. 3. 1934, přináší kromě zmínky o restaurování stručné údaje o historii kaple. Uvádí se zde, že po zazdění vstupu do chrámu roku 1790 upadala kaple v zapomnění. Nacházíme rovněž informaci, že v kapli bývaly vystavovány rakve s mrtvými a konaly se zde zádušní mše, po kterých následovalo přenesení rakví podle potřeby do jedné z krypt v piaristickém kostele.

Roku 2004 a 2008 byly malby na severní a západní stěně, nástropní zrcadla a lunety jižní stěny restaurovány studenty Fakulty restaurování Univerzity Pardubice. Součástí projektu celkové obnovy v roce 2008 bylo odstranění novodobé betonové podlahy, bránící odvodu vlhkosti z podloží. Tato fáze, kdy byla plocha podlahy snížena na původní úroveň, je pro nás důležitá z hlediska relevantního určení výšky, ve které se nalézá gró kazuistické studie, tedy spontánní nápisy. Závěrečná etapa restaurátorského procesu započatá roku 2018 dosud probíhá.

4.4.3 Vybavení interiéru

Prostor kaple byl vybaven dřevěnými lavicemi, o jejichž původním rozmístění nemáme relevantní doklady. Malý prostor mnoho variant poměrně rozměrného mobiliáře neskýtá. Nabízí se v zásadě dvě hlavní možnosti. Lavice mohly směřovat k výklenku, sloužícímu zřejmě pro vystavení těl zesnulých, kdy měly poskytovat soukromí pro nerušenou modlitbu.⁶³² Schleichertová zastává názor, že byly lavice orientovány spíše k oltáři s baldachýnem a Ukřižovaným, tedy podél jižní a snad i severní stěny. Snad mohly být reálné obě varianty. Část lavic by směřovala k oltáři, což by bylo logické už jen z důvodu sloužení mši, které zde nepochybně probíhaly, a jedna z lavic mohla být situována před výklenkem s mrtvým. Pokud byla v minulosti nika skutečně používána jako „umrlčí komora“ s dveřmi, pak by však umístění lavic před ní pozbývalo smyslu. Na archivní fotografii z roku 1951 jsou lavice otočeny směrem k osvětlenému výklenku, který není nijak přepažen a dveře zde nejsou.

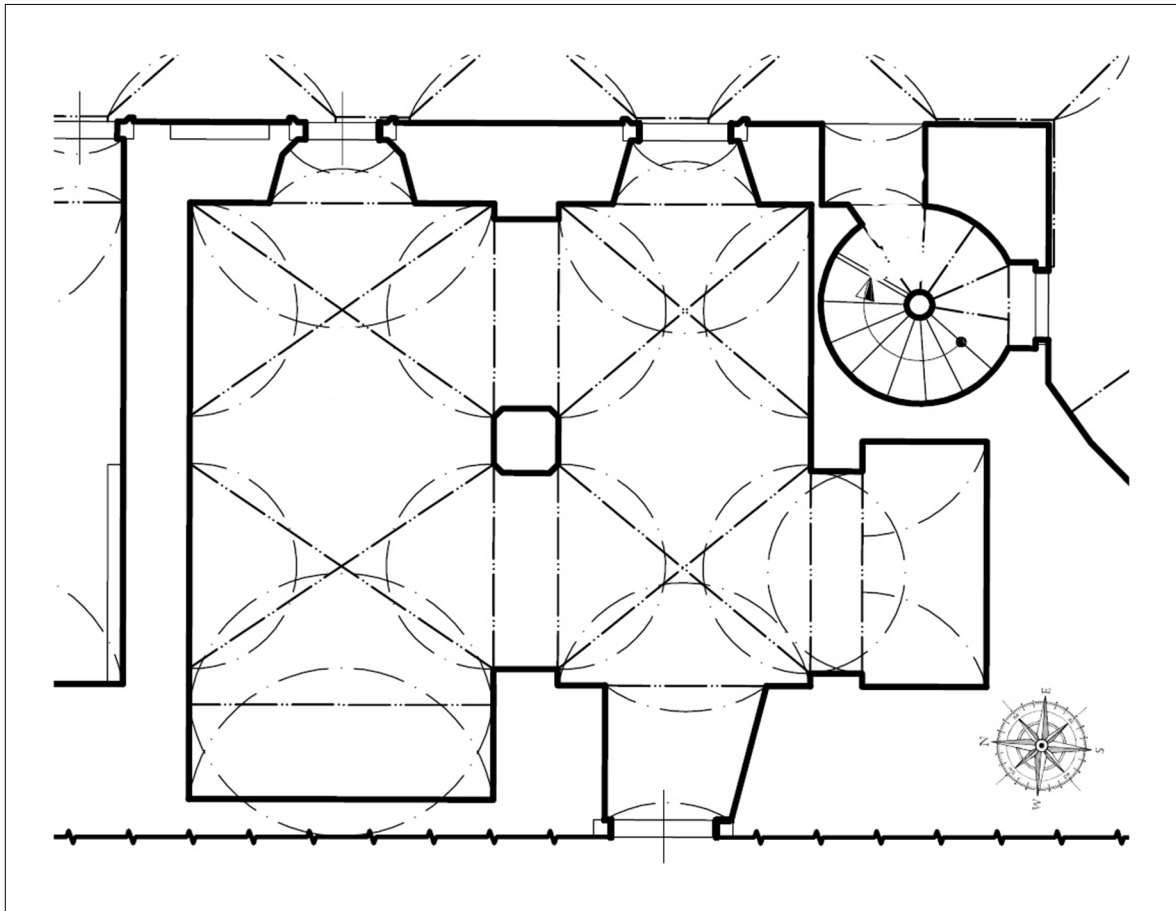
Nejmladší dochovaná datace na mobiliáři se vztahuje k roku 1957. Jedná se tak o nejmladší dosud doloženou dataci v kapli vůbec. K následnému částečnému odstranění mobiliáře z kaple mohlo dojít již před rokem 1978, neboť Poche tento prostor klasifikuje jako „*bez zařízení*“.⁶³³ Baldachýn s krucifixem však byl ještě v 80. letech 20. století na svém místě. Na fragmenty velmi

630 Ibid.

631 *Český lid*, 18.3. 1934. Novinový výstřižek. In: SCHLEICHERTOVÁ 1996–1997.

632 CINKOVÁ – RACKOVÁ 2014, s. 65.

633 POCHE 1978, s. 299.



Obr. 98 Půdorys Očistcové kaple. Současný stav. Reprofoto ze stavebně-historického průzkumu: MACEK 2008.

kvalitní výbavy východní sakristie kostela, které údajně byly uloženy v Očistcové kapli, upozorňují Horyna s Vilímkovou.⁶³⁴ Na fotografiích z konce devadesátých let 20. století je patrné, že prostor kaple sloužil v té době utilitárním účelům, neboť je zaplněn mobiliářem. Snad se jedná o zmiňovanou výbavu kostela.⁶³⁵

Dveře, ústící do kostela, jsou novou kopií podle ostatních dveří v piaristickém chrámu. Na jedné z archivních fotografií kaple před renovací kostela vidíme ještě sekundárně osazené dveře, jejichž křídla k sobě ani nepřiléhají, a ze strany kaple byly původně zabeďnĚny (bedněnĚnĚ uĹ na fotografii není patrnĚ).⁶³⁶

634 HORYNA – VILÍMKOVÁ 1978, s. 76.

635 SCHLEICHERTOVÁ 1996-1997.

636 Veronika Cinkov [online]. Message to: lucie.bartunkova@gmail.com. 30. 7. 2020 [cit. 2020-07-30]. OsobnĚ komunikace.

4.4.4 Přístupnost kaple v kontextu se spontánními nápisy

Dle nedatovaných plánů⁶³⁷ piaristické koleje s kostelem Nalezení sv. Kříže bylo patrně možné projít skrze kapli ke schodišti vedoucímu na oratoře chrámu a ven na chodbu koleje, a to dnes již zazděným výklenkem v jižní části kaple, nicméně stavebně-historickými průzkumy ani jinými způsoby nebyla existence tohoto průchodu ověřována.

V době svého vzniku, stejně jako dnes, byla kaple zřejmě přístupná jak z ambitu piaristického kláštera, tak z prostoru kaple Josefa Kalasánského v kostele Nalezení sv. Kříže. Na tento fakt poukazuje v roce 1908 Wirth, který zmiňuje, že byla vedle kostela roku 1732 postavena kaple zvaná Očistec s oltářem a „*vchody do ní vedly z koleje i kostela.*“⁶³⁸ Jelínek však možnost přístupu do kaple v době jejího vzniku nezmiňuje.⁶³⁹ Wirth rovněž uvádí, že je vchod „*nyní zazděn.*“⁶⁴⁰

Poté (přibližně ve 20. letech 18. století) došlo k zazdění vstupu do kaple ze strany kostela a zrušení příčky v prostoru kaple. „*Její západní část v sobě dodnes skrývá boční kapli kostela, jižní část byla rozšířena později.*“⁶⁴¹ Pravděpodobně též vznikl portál v prostoru dnešní kaple sv. Josefa Kalasánského jižněji ve východní stěně kostela.

Přístupová místa do kaple se však v průběhu více než dvou staletí střídala a měnila, jak je patrné z archivních dokumentů, zejména stavebních plánů, což potvrzuje i sondážní průzkum z roku 1977, kde je portál interpretován jako původní barokní, sloužící až do roku 1789, tedy do doby zazdění a snad i zaomítání a odstranění supraporty. Další údaj zmiňuje opětovné otevření portálu v době, kdy byl vstup do kaple z koleje po zrušení piaristického kláštera trvale uzavřen.⁶⁴² Zazdění dveří mezi kaplí a kostelem známe z literatury. Zmiňuje je včetně datace 1789 i Wirth. Nejedlý uvádí, zřejmě chybně, rok 1788 s dovětkem, že „*Lidé teď už neměli být strašeni takovými-to hrůzami.*“⁶⁴³ Nejpopisněji se o zazdívce zmiňuje Jelínek, včetně přesné datace: „*R. 1789 dne 5. června, dvěře z kostela do kaple, jenž očistec slula, zazděny a kaple ta k potřebě domácí koleje obrácená byla.*“⁶⁴⁴ Skřivánek uvádí, že se zde děly „*různé nepřístojnosti. Místnost byla určena za skladiště zeleniny a z ambitu do ní vybourán vchod.*“⁶⁴⁵ V roce 1908 byl průchod stále ještě zazděný, což dokládá opět Wirthův text. Nejinak tomu bylo zřejmě i v polovině dvacátého století, kdy na nemožnost vstoupit do kaple z kostela upozorňuje Nejedlý v roce 1954.⁶⁴⁶ Zajímavá je v této sou-

637 NEUMANN 1933, s. 103.

638 WIRTH 1908, s. 72.

639 Srov.: JELÍNEK 1845.

640 WIRTH 1908, s. 76.

641 MACEK 2008, s. 32.

642 Ibid., s. 64.

643 NEJEDLÝ 1954, s. 107.

644 JELÍNEK 1845, s. 220.

645 SKŘIVÁNEK 1975, s. 23.

646 NEJEDLÝ 1954, s. 92.

vislosti výše uvedená informace o otevření zadržky roku 1933 v rámci restaurátorského zásahu doložená i novinovými články. V *Českém Slovu*⁶⁴⁷ ze 2. ledna 1934 nacházíme důležitou zmínku vztahující se k plánovanému opětovnému propojení s piaristickým chrámem. Pokud skutečně došlo k odstranění zadržky, muselo tak být učiněno pouze na krátkou dobu, v řádu let a maximálně dvou dekád.

Shrneme-li výše uvedené, je zřejmé, že se na vzniku nápisů mezi lety 1733 až 1789 podíleli zejména návštěvníci kostela, z velké části nejspíše studenti, účastníci se bohoslužeb v kostele, neboť ze strany piaristů – kleriků nepředpokládáme potřebu chodit se podepisovat v průběhu dne na stěny kaple, nicméně ani tuto možnost pro nedostatek dokladů nemůžeme vyloučit. Mezi lety 1789 až 1933 sloužila tedy kaple zejména pro účely piaristické koleje, vzhledem k nemožnosti přístupu z kostela. Korpus nápisů z této doby je tedy méně obsáhlý. Přesto se zde i nadále objevují jména studentů, pro které zřejmě nebyl problém kapli navštívit. Jedním z nich byl i Ignaz Braun, který se roku 1817 podepsal ve dveřní špaletě při vstupu z kaple do kostela. Tehdy byl vchod zřejmě zazděný a student musel místo navštívit prostřednictvím vchodu z koleje. Po roce 1934 je výskyt nápisů na stěnách již zcela ojedinělý a signatury se vyskytují spíše na mobiliáři. Otázkou však zůstává, do jaké míry kaple po zazdění z kostela sloužila jako duchovní prostor, je-li zde doložen sklad zeleniny již na konci 18. století. Vzhledem k výraznému poklesu aktivity pisatelů zde nejspíše k liturgiím docházelo v omezené míře, pokud vůbec.

4.4.5 Epigrafické záznamy a sekundární stopy na stěnách a mobiliáři Očistcové kaple

Sekundární stopy v Očistcové kapli jsou pro naši kazuistickou studii nosné nejen po obsahové stránce, ale také v souvislosti s možnostmi jejich dokumentace, která zde nabízí, vzhledem k odlišným restaurátorským přístupům, širší výzkumné pole pro uplatnění nedestruktivního výzkumu. Od roku 2004 zde proběhly postupně tři restaurátorské zásahy, z nichž dva se zabývaly restaurováním míst s výskytem historických graffiti. Na podzim roku 2007 byla započata první etapa restaurátorských prací, zaměřená na severní stěnu prostoru. V rámci koncepce restaurátorských prací bylo rozhodnuto, že budou veškeré defekty vytmeleny, včetně historických graffiti, která se zde, jak již bylo zmíněno, nalézají ve formě mělkých nebo hlubších vrypů.

Graffiti se nalézají na stávající barokní malířské vrstvě, pod níž byla lokálně zaznamenána ještě starší vrstva s vápenným nátěrem. Patrně se jedná o malířský nátěr staršího prostoru piaristické koleje, souvisejícího s kostelem Panny Marie z poloviny 17. století. I na této nejstarší úpravě se historická graffiti mohou vyskytovat. Nicméně jejich případnou existenci není možno současný-

647 *České Slovo*, 2. ledna 1934. Novinový výstřižek. In: SCHLEICHERTOVÁ 1996-1997.

mi metodami průzkumu ověřit. Některé z nápisů, zejména soubory v oblasti dveřního výklenku a středového pilíře, jsou významně destruovány elektroinstalací.

Spontánní epigrafické projevy byly zaznamenány nejenom na stěnách, ale i na části stávajícího mobiliáře.

Již při první prohlídce je zjevné, že gró sledovaného materiálu spočívá v autoprezentačních nápisích. Nejčastěji se zde objevují samostatná jména, případně jména s datací, méně pak samostatné letopočty, jednotlivá písmena nebo číslice. Výjimečně jsme zaznamenali abstraktní kresby v podobě vlnovek na jižní části okenní špalety na východní stěně, lapidárně podaná figura na straně severní či snad náznak portrétu na severní část dveřní špalety ve východní stěně. Nechybí zde utilitární graffiti v podobě svislých čárek v okenním výklenku.

Otevřenou otázkou i v rámci restaurátorského průzkumu zůstávají tmavé stopy na šedém podkladu na severní části dveřní špalety na západní stěně, která ústí do objektu kostela Nalezení sv. Kříže. Narozdíl od snáze identifikovatelných stop, vytvořených patrně neúmyslně odkapáváním materiálu voskovic na stěnu, mají tyto skvrny odlišný charakter a až při bližším pohledu je patrné, že se nejedná o fragmenty dekorativní výmalby.

Relikty vosku v podobě tmavých kapek a skvrn byly v rámci současných restaurátorských procesů v co nejvyšší možné míře redukovány. V této souvislosti pak vyvstává otázka přístupu ke všem spontánně vzniklým stopám v rámci jakéhokoliv historického prostoru, neboť i marginální pozůstatky vosku na stěnách v sobě nesou informace, se kterými je možno dále pracovat. Pečlivou prohlídkou okolí stěny můžeme zjistit, zda se v blízkosti těchto fragmentů nenacházel nějaký druh nástěnného podstavce nebo police pro zdroj světla. Zda jsou relikty vosku na stěně sekundární, vzniklé odrazem od plochy mobiliáře umístěného v blízkosti stěny. Na základě tohoto pozorování se můžeme zamýšlet nad tím, jak byl prostor interiéru koncipován, kde byly obvykle umístovány zdroje světla, jak byl rozmístěn mobiliář a jak za daných světelných podmínek fungovala percepce prostoru, zejména v kontextu umělecké výzdoby. Experimentálně je pak možno doložit, kolik světelných zdrojů a jejich rozmístění bylo třeba, aby bylo možno vnímat obsah nástěnných maleb.

Odstraňováním těchto sekundárních stop dochází ke zlepšení čitelnosti výtvarného díla, k usnadnění jeho percepce jako celku, nicméně se tímto způsobem připravujeme o nenahraditelný haptický zdroj informací o konkrétní stavbě, který v archivních pramenech nenaležeme. Jistě by se dalo oponovat faktem, že jsou veškeré sekundární zásahy v průběhu restaurátorského procesu dokumentovány. Ne vždy tomu tak ve skutečnosti je, neboť tato marginální svědeckví jsou v kontextu samotného uměleckého díla vnímána jako méně podstatná, a informace o přesném umístění konkrétního nálezu může chybět. I v případě kvalitně dokumentovaného zásahu

jsme však konfrontováni s nepopiratelným faktem, že záznam, který odstraníme a přesuneme jej do digitálního archivu, jako by již neexistoval. Tento problém se netýká pouze stěn, ale i mobiliáře, jehož obvyklé broušení povrchu za účelem eliminace sekundárních stop jsme v této práci několikrát diskutovali.

Technika provedení graffiti

Graffiti v Očistcové kapli vznikala takřka výhradně rytím do podkladové vápenné omítky s nástěnnými malbami, provedenými podle aktuálního přírodovědného průzkumu zřejmě technikou vápenného secca.⁶⁴⁸ Dipinti zde byla zaznamenána v naprosté menšině a pouze jeden autogram s datací 1945, provedený tužkou na jižní části okenní špalety východní stěny je dobře čitelný. Naproti tomuto nápisu je tužkou zdůrazněn výrazný rytý letopočet z roku 1777. Hloubky reliéfu jsou pokryty vrstvou grafitu. Nelze vyloučit, že k tomuto sekundárnímu zvýraznění došlo v souvislosti s provedením v blízkosti se nacházejícího nápisu z roku 1949.

Rytá linka nápisů variuje od silných a hlubokých vrypů po velmi tenkou filigránskou linku. Nejvýraznější vrypy dosahují hloubky až 5 mm a šířky 1,2 cm. Subtilní linie jsou provedeny předmětem s velmi ostrým hrotem, snad nožem, stilusem či odpichovacím kružítkem. Malba ve spodním plánu stěn je tmavá a takový podklad k rytí přímo vybízí, neboť provedené vrypy jsou pak výrazné a velmi dobře čitelné.

Velikost a umístění nápisů

Nejnižše položený nápis byl identifikován 60 cm nad úrovní podlahy, která je nyní v původním stavu. Zde je však opět třeba zdůraznit tristní dochování soklových partií, které z velké části chybí, nebo byly výrazně poškozeny vzlínající vlhkostí a působením vodorozpustných solí. Omítky byly silně degradované zejména ve spodních partiích do výšky přibližně 40 cm nad úroveň podlahy, kde došlo k četným ztrátám omítkových vrstev, místy až na cihelné zdivo. Nelze tedy vyloučit, že některé nápisy se nalézaly i pod zaznamenanou hranicí 60 cm.

Nejvýše položený text jsme našli na západní stěně 212 cm nad úrovní podlahy. Nápis v této výšce může být jednou z indicí, že se právě v těchto místech nacházely modlitební lavice, na které si mohl pisatel za účelem provedení textu stoupnout. To by také částečně potvrdovalo hypotézu o směřování lavic k oltáři s baldachýnem.

648 Cit. in: SVOBODA 2019. Povrch omítky, na které jsou provedeny nástěnné malby a do které jsou vyryta graffiti je poměrně hrubý. Vzhledem k charakteru malby se jeví, že pojivo maleb je na bázi uhličitanu vápenatého. Na zdivo byla nanášena hrubá jádrová omítka, na kterou bylo nataženo intonaco v síle do jednoho centimetru. Základní rozvrh malby byl proveden rytou kresbou, která je v razantním bočním nasvícení velmi dobře patrná.



Obr. 99 Spontánní nápisy na modlitební lavici v Očistcové kapli.



Obr. 100 Detailní snímek nápisů na modlitební lavici v Očistcové kapli.

Podpisy byly identifikovány na všech stěnách kaple, včetně výklenku pro ukládání zesnulého, kde jsme však našli nápisy pouze několik, z nichž jeden nese dataci 1780. Povrch omítek je zde do značné míry destruován. I přesto se zdá, že zde nápisy, stejně jako na ostatních plochách jižní stěny, bylo o poznání méně než na okolních stěnách. Rozsáhlejší epigrafický fond byl identifikován ve dveřní špaletě ústící do ambitu, v okenní špaletě, na centrálním pilíři a zřejmě i na severní a západní stěně. Na nedávno restaurovaných lavicích jsme našli pouze fragmenty textů. Tři kratší lavice byly zřejmě razantně přebroušeny. Na delší z lavic zůstaly podpisy zachovány.

Zmínili jsme, že epigrafický materiál nekoresponduje s nástěnnými malbami a pouze ojediněle jsme zaznamenali obdobnou stylizaci textu do provedené malby, jako tomu bylo například

na svatém Kopečku u Olomouce. Osoba s monogramem I. M. vyryla své iniciály do rámečku provedeného po tvaru kosti, tvořící na středovém pilíři konsekrační kříž. Velikost liter variuje od několika milimetrů až ke 26 cm velké kontuře písmene R na jižní stěně.

Datace spontánních nápisů

Nejstarší graffiti zaznamenané včetně datace pochází z roku 1740, tedy asi sedm let po dokončení umělecké výzdoby kaple. V souvislosti s tímto rokem je zde podepsán M. Paar. Paarové jsou šlechtickým rodem. Zdá se však, že nikdo z členů rodu, který v té době na gymnáziu mohl studovat, nemá shodné iniciály. Druhý nejstarší nález spadá do roku 1747 a další snad do roku 1748, kdy se jedná o výrazné (velikost liter je 7 cm) ryté graffiti včetně jména [Wlach]?, umístěné v soklové partii severní stěny. Pisatelova pozice na tomto místě musela být velmi nepohodlná.

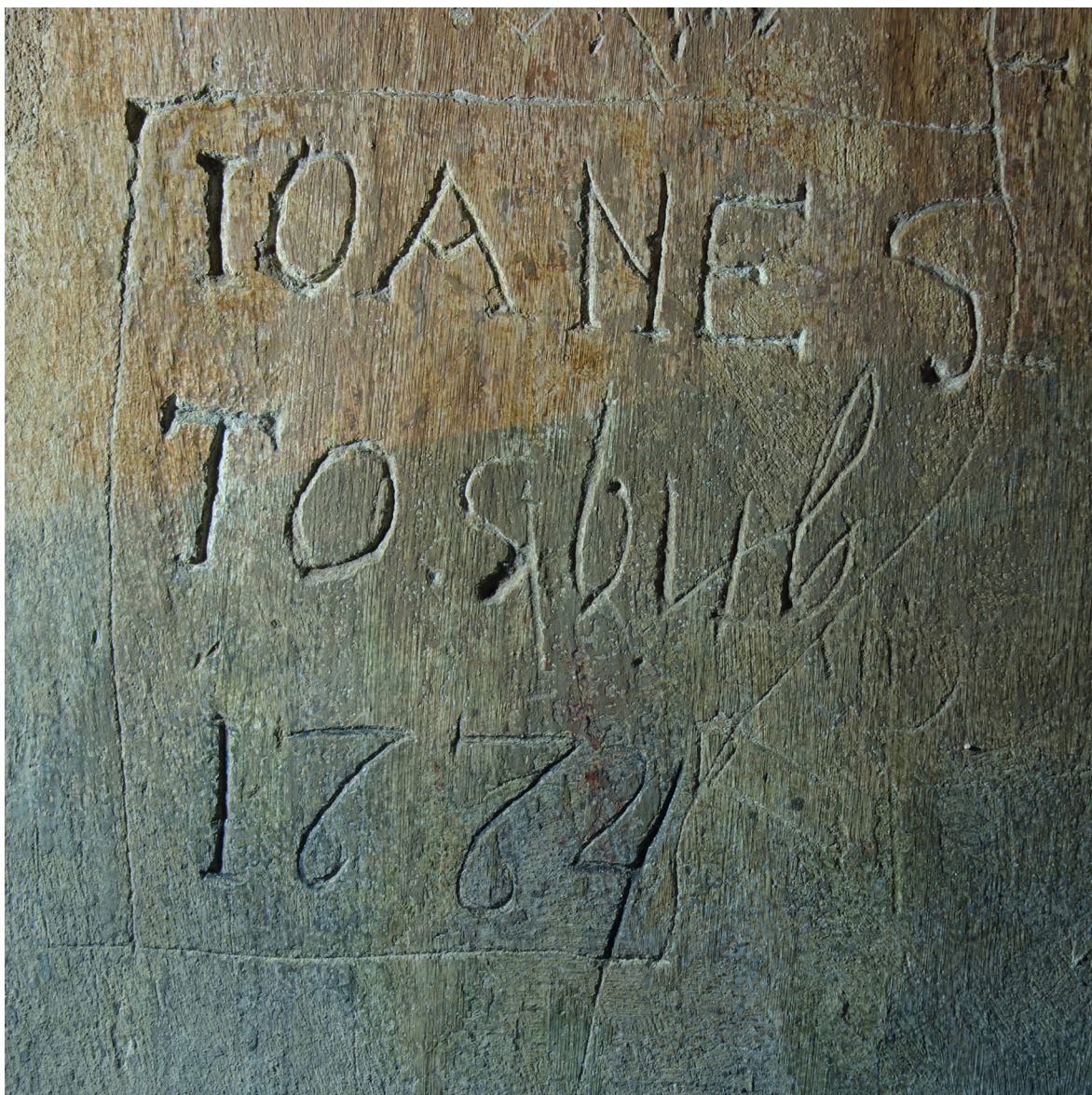
Kaple byla pro veřejnost přístupná zřejmě od roku 1732 do roku 1788 a rozsah nápisového fondu tento údaj podporuje. Nejvíce zaznamenaných letopočtů pochází ze 70. let 18. století, tedy dekádu před zákazem pohřbívání do krypty a oddělením dušičkové kaple od kostela zalděním vchodu v roce 1789. Z období po uzavření kaple pro veřejnost jsme na stěnách zaznamenali pouze několik datací (identifikovali jsme rok 1849 a 1898), z nichž nejmladší je: **LP 1947 KS**, provedená grafitovou tužkou. Z počátku 20. století je to rok 1908, Tonča nebo Fanča 10. 4. 1920? (poslední číslice je poškozena a první písmeno ženského jména rovněž), Mladší texty (**HORÁČEK 1955** a **E. LNĚNIČKA 1955**) jsou vyryté do modlitebních lavic, ale ani zde nebyla doložena pozdější datace než rok 1957. Nápis tužkou se na malbách objevují i v podobě výpočtů, ovšem bez čitelných upřesňujících údajů. Je také možné, že některá graffiti byla odstraněna v průběhu restaurátorského zásahu v roce 1933. Pouze jeden letopočet z 18. století jsme identifikovali kompletní, včetně dne a měsíce: **Raffius [?rama] / Dic 20. Maje / D 1764**. Podpisů ze 60. a 70. let 18. století je zde zastoupeno hned několik (1760, 1767, 1771, 1773, 1774 (2x), 1775, 1776, 1780 aj.).

Klasifikace nápisů a kreseb

Jak již bylo zmíněno, zaznamenali jsme zde převahu osobních jmen a příjmení. Lokálně se však vyskytují i latinská slova, z nichž některá jsou psána evidentně nezkušenou rukou. Při vyhledávání jmen jsme vycházeli ze seznamu, uvedeného Štěpánkem roku 1894. Soupis studentů však začíná až rokem 1803.⁶⁴⁹ Část písemné evidence studujících se zřejmě nedochovala také z důvodu četných požárů.

V těchto seznamech bylo nalezeno i jméno zmíněného Ignaze Braunera s datací 1817. Identita studentů se jmény **Antonius Carlový** a **Ioanes Tosub** (výrazná signatura až 3 cm velká), kteří se zde v roce 1774 několikrát podepsali, zůstává nejasná, stejně je tomu s Ferdinandusem

649 *Seznam profesorův a učitelů; Seznam filosofův od r. 1803-1849; Seznam studujících za posledních padesát let.* ŠTĚPÁNEK 1894, s. 327.



Obř. 101 Piaristická kolej, Očistcová kaple. Ryté nápisy s datacemi v okenní špaletě na východní stěně v razantním bočním nasvícení.

Braunem a Carolusem Hagerem (1767), kteří se zde sice podepsali jednou, zato poměrně výrazně. Vizuálně se také uplatňují jména **IMPAUL** (I.M. PAUL?), **E:S KINDL** a **LAS 1778**.

V soklových partiích západní a severní stěny, tedy místech restaurovaných roku 2008, se dvakrát setkáváme se jménem **M. PAAR / PRINCIPISTA / 1740**. V obou případech byl nápis proveden na tehdy zřejmě obtížněji přístupném místě, neboť zde v době po založení kaple mohly stávat těžké kostelní lavice, za kterými se však pisatel mohl snadno schovat a provést nápis. Zároveň se jedná o poměrně temnou část prostoru, která tak mohla skýtat soukromí pro tuto činnost. Údaj *principista* u jména M. Paar značí, že se patrně jednalo o studenta nižší třídy gymnázia principie, chlapce ve věku jedenácti až patnácti let. Náplň jednotlivých gymnaziálních tříd je

nám dobře známa. V devatenáctém století obsah učiva v principii definoval Štěpánek: „(...) *at žáci se učí deklinacím jmen a zájmen, potom stupňování, pravidlům o přízvucích příslušných, jež dle novější nauky na tři omeziti se mohou; aby paradigmata v paměti lépe utkvěla, mají žáci častěji se cvičiti ve výkladě jmen a zájmen. Mimo to jim každé hodiny uložiti jako ve třídě předešlé několik vět s latinským překladem.*“⁶⁵⁰

Na stěně vchodového ostění z koleje do kaple je dvakrát podepsána osoba Václava Mrkose: **WEN: MRKOS**. Mrkos (1759–1819) v Praze proslul jako kreslíř četných topografických předloh k rytinám českých hradů Václava Aloise Bergera, Antonína Pucherny a dalších. Pohledy na české hrady Křivoklát a Trosky byly vydány i knižně. Kreslíř užíval signaturu „Wenzel Mrkos delin.“⁶⁵¹ Mrkos je navíc jako student litomyšlského gymnázia doložen.

Kromě autoprezentačních nápisů jsme identifikovali fragmenty slov **VOLTANT** a **TENDITE**. Výjimečně lze pozorovat kresby. Na severní stěně okenní špalety jsou provedeny abstraktní linie v podobě vlnovek. Výraznou svislou a dlouhou vlnovku jsme zaznamenali také na východní straně středového pilíře. Utilitární graffiti se v kapli nalézají v podobě krátkých svislých čar.

Zajímavý soubor s mladšími datacemi skýtá povrch jedné z restaurovaných lavic, která se vůči ostatním vyčleňuje svou velikostí. Mohlo se snad jednat o lavici, která byla umístěna v první řadě před oltářem. Doklady pro tuto domněnku se však nedochovaly žádné. Na archivní fotografii z roku 1951 se tato část mobiliáře nenachází. Nicméně nápisy, na ní provedené, dokládají, že zřejmě svému účelu, tedy zejména jako sedacímu nábytku při církevních obřadech, sloužila minimálně do padesátých let dvacátého století. Ostatní lavice mají povrch zbroušený a některé jejich části byly patrně vyměněny. Pokud se zde rozsáhlejší soubor nápisů nalézal, tak již dnes není patrný, stejně jako stopy letitého užívání tohoto mobiliáře. U jedné z lavic však byla zanechána výrazně ohořelá partie. Po nápisech však zbyly nepatrné stopy.

Text na zadní straně lavice **zabradník [...] / jako žák [...] třídy / 19¹⁹/III/03** je proveden v jednoduchém obdélném rámečku, několikrát silně zdůrazněným podtržením. Další nápis vyjadřuje emoce patrně nedobrovolného pobytu v prostoru kaple: **tady trpěl Čermák 10. března 1957**. Horáček a E. Lněnička v roce 1955 vyryli svá jména pracně do přední části lavice, stejně jako mnoho dalších, kteří se zde podepsali, ovšem již bez datace. Nejstarší doložený nápis na lavici pochází snad z roku 1897.

Zazděním průchodu do kostela na konci 18. století zřejmě došlo i k významnému zatemnění prostoru. Pisatelé se tedy museli spoléhat pouze na zdroj přirozeného světla, proudícího oknem a světlíkem nade dveřmi. Pro psaní na stěny bylo třeba zvláštní příležitosti, kdy byla kaple vý-

650 ŠTĚPÁNEK 1894, s. 29.

651 *Václav Mrkos* [online]. c2018 [citováno 3. 07. 2020]. Dostupný z: <http://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=V%C3%A1clav_Mrkos&oldid=15608>



Obr. 102 Piaristická kolej, Očistcová kaple. Ryté nápisy s datacemi v razantním bočním nasvícení.

jimečně uměle osvětlena, nebo si pisatel musel donést zdroj světla s sebou. Na všech stranách centrálního pilastru jsou četné stopy stékajícího vosku, které nasvědčují, že zdroje světla mohly být pokládány zejména v těchto místech. Svíce byly zanechávány zřejmě i v oblasti dveřní špalety, kde jsme stopy vosku také našli. O konkrétním způsobu osvětlení v Očistcové kapli nemáme žádné informace. Je však zřejmé, že minimálně při významných událostech byl prostor chrámu osvětlen kompletně. Například při slavnostech roku 1767 hořelo uvnitř piaristického kostela 1200 lamp.⁶⁵² Jelínek podrobně popisuje osvětlení i při oslavě stoletého výročí vysvěcení kostela, kdy zářil kostel nejen uvnitř, ale i v exteriéru a světla byla za okny po celém městě. Osvětlení trvalo do půlnoci a bylo doprovázeno bitím do hmoždířů a tureckou hudbou provozovanou studenty.⁶⁵³

Kdy došlo k elektrifikaci kaple, potažmo celého piaristického areálu, se nám nepodařilo dohledat. Termínem *ante quem* pro elektrifikaci kaple je rok 1951, ze kterého pochází nejstarší nám známá dochovaná fotografie interiéru, na které je zachycena jihozápadní část místnosti se středovým pilířem, v jehož spodní části je čitelný přívod elektřiny. Na fotografii je také patrné, že je výklenek v jižní části osvětlen. Zdroj světla snad může pocházet ze dvou poměrně velkých lamp, které jsou ve vnitřní části výklenku dosud instalovány. Restaurátor Daněk práce dokončil roku 1933. V jeho návrhu na restaurování nenacházíme žádné zmínky o elektrifikaci, a ani rektor koleje Žampach se v žádném nám známém dopisu či zápisu v klášterní kronice ze 30. let dvacátého století o zavádění osvětlení nezmiňuje, pouze v již citovaném zápisu v kronice uvádí, že je nucen osvětlovat chodby. O připravované elektrifikaci piaristické koleje existuje dokument z 10. prosince 1970 z projekčního oddělení Okresního stavebního podniku. Zřejmě se však jednalo o rozsáhlejší opravu, která v textu není blíže specifikována.⁶⁵⁴

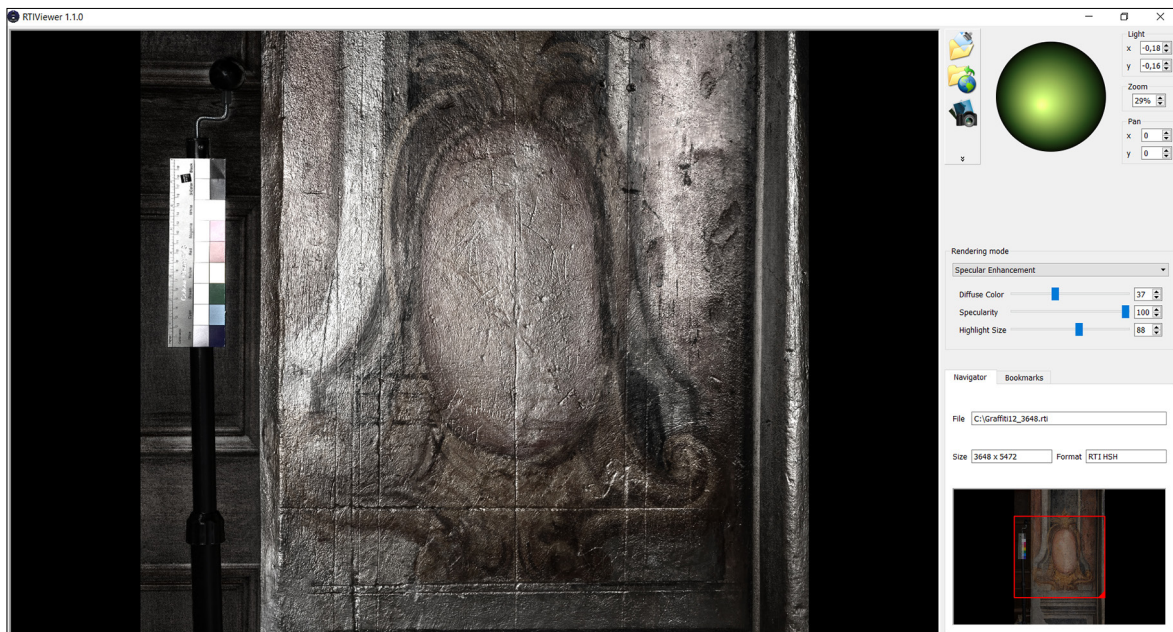
4.4.6 Neinvazivní průzkum rytých nápisů v Očistcové kapli

Nejprve byl proveden vizuální průzkum a fotodokumentace klasickými metodami za využití digitálních fotoaparátů. Následně byla použita metoda RTI a průzkum v UV luminiscenci. Uvedenými metodami jsme dokumentovali i ryté nápisy vytmelené a vyretušované v průběhu restaurátorského zásahu v roce 2008, které se nyní vizuálně neuplatňují, a námi použité metody mají sloužit k jejich lepší čitelnosti.

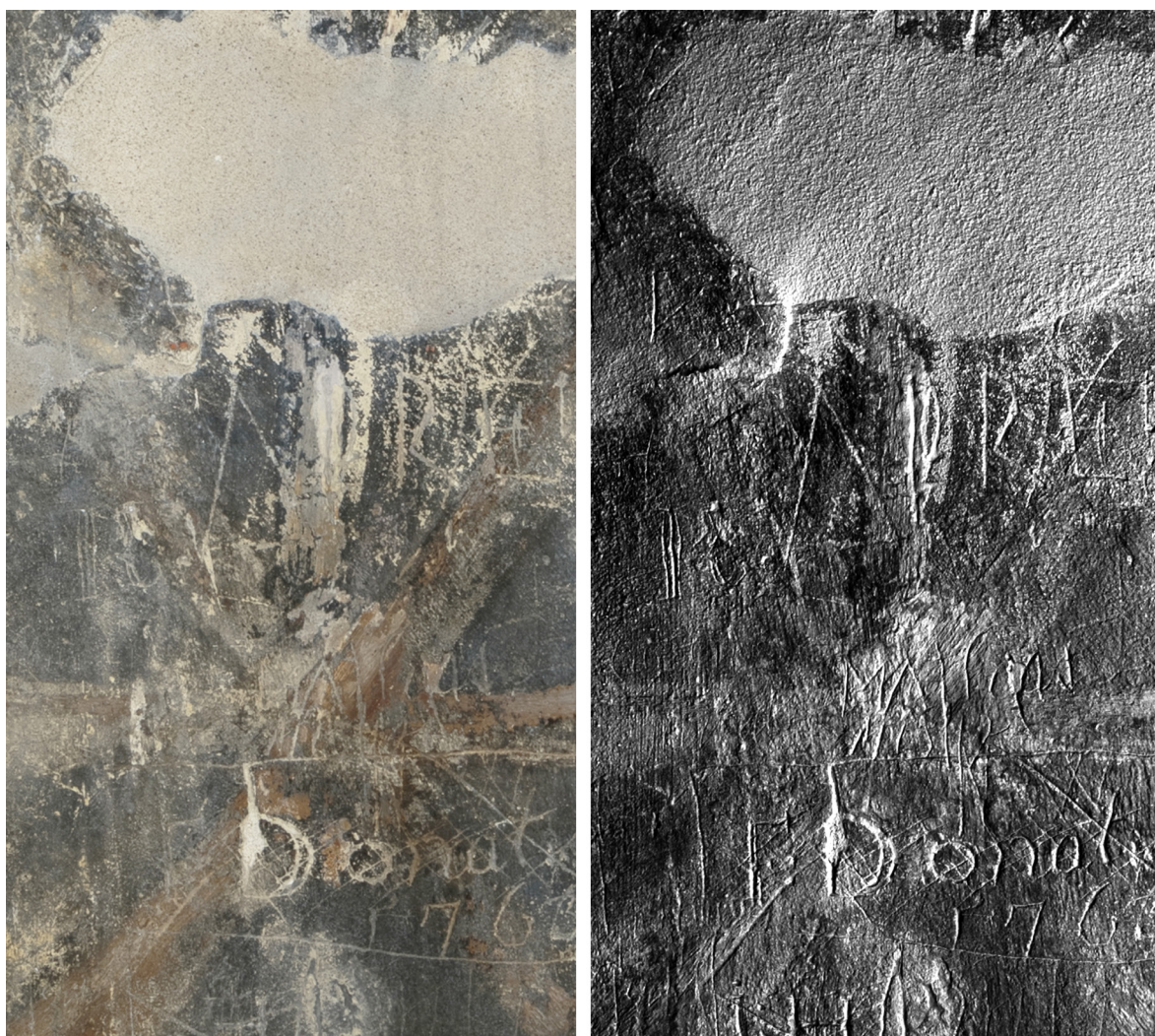
652 JELÍNEK 1845, s. 209.

653 ŠTĚPÁNEK 1894, s. 14.; JELÍNEK 1845, s. 224–226.

654 Za zpřístupnění dokumentu děkuji Veronice Cinkové z NPÚ Pardubice. Veronika Cinková [online]. Message to: lucie.bartunkova@gmail.com. 4. 8. 2020 [cit. 4. 8. 2020]. Osobní komunikace.



Obr. 103 Očistcová kaple. Software RTIViewer pro práci s vygenerovanými RTI soubory.



Obr. 104 Očistcová kaple. Fotografie v rozptýleném viditelném světle (vlevo) a v razantním bočním světle (vpravo), vygenerovaná pomocí software RTIViewer. Foto: Vojtěch Krajíček.

Dokumentace graffiti v dušičkové kapli metodou RTI⁶⁵⁵

I přes dosud probíhající restaurátorské práce a existenci mobiliáře v podobě restaurovaných lavic se nám metodou RTI podařilo zachytit podstatnou část spontánního epigrafického materiálu v prostoru Očistcové kaple. Vzhledem k umístění lavic však nebylo možno metodou RTI použít celoplošně. Zejména dokumentace severní a západní stěny byla omezena ztíženým přístupem ke stěně. V těchto místech byly tedy snímány pouze partie nad úrovní lavic. Vzhledem k příšeří, panujícímu v kapli, nebylo nutné prostor zatemňovat. Potřeba zatemnit dokumentovaný prostor se ukazuje jako jeden z limitů použité metody, neboť některá místa zatemnit nelze. Například modlitební lavice jsme tímto způsobem nesníмали, protože je chrám i v noci nasvícen a světlo proniká skrze velká okna i do vnitřních prostor. Kvalita výstupu by tak mohla být nižší, než u dostatečně zatemněného prostoru.

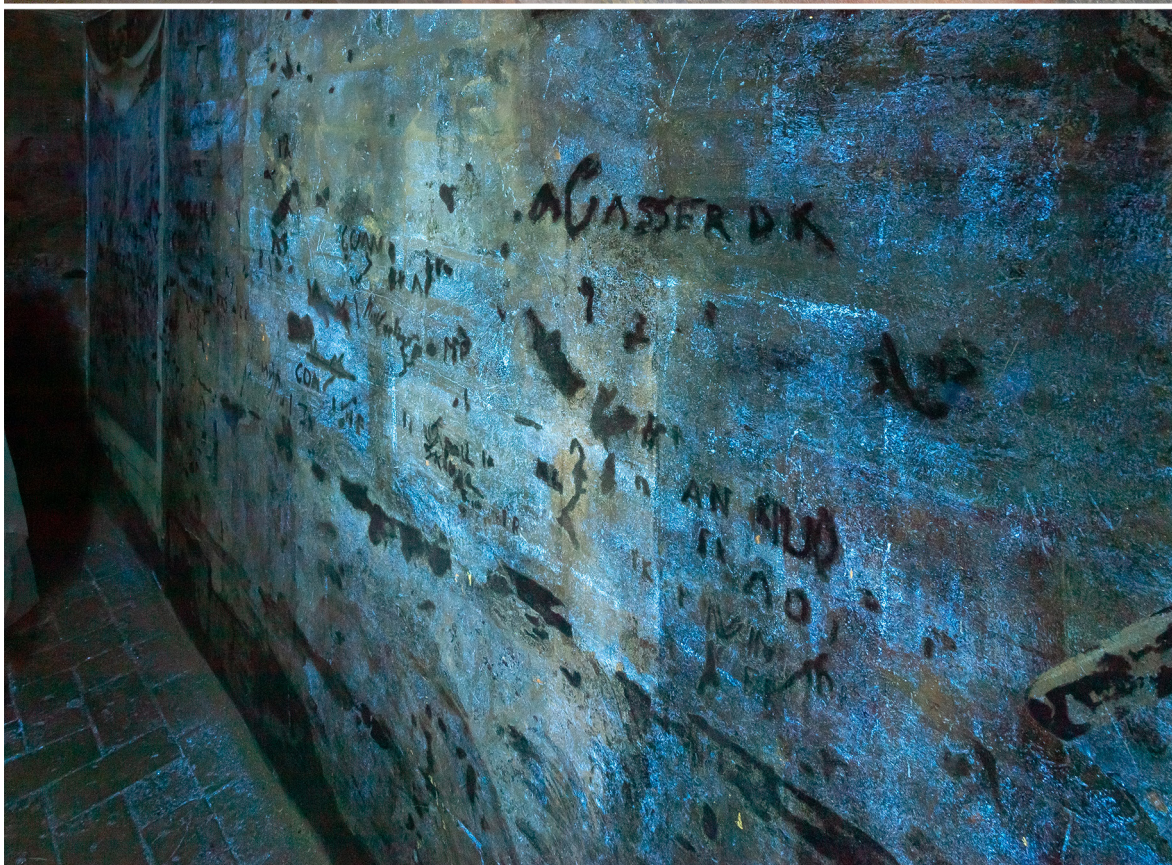
Ukázalo se, že metoda RTI má při výzkumu historických povrchů s členitou morfologií významný potenciál. Jeden takto provedený snímek v Očistcové kapli obsáhl asi 1 m² plochy a rytá graffiti je tak možno studovat s velkým přiblížením. Získáme i kontextuální informace týkající se povrchu nositele nápisu nebo kresby. V případě Očistcové kaple byla asi 1 cm silná štuková vrstva na jádro na některých místech nanášena zřejmě ve chvatu a nebyla kletována. Do vlhké omítky byla následně vyryta pomocná kresba s rozvržení malby. V podhledu vstupu do jižního výklenku kaple se střídají hladké plochy s hrubými na malé ploše. I to může být jeden z důvodů, proč je v kapli většina graffiti rytých. Nerovná morfologie povrchu stěn si pro psaní žádá spíše techniku rytí než např. psaní rudkou. Veškeré zde uváděné informace o technice malby a struktuře povrchu získáme samozřejmě i pomocí konvenční fotografie v bočním nasvícení. Užití RTI pak tvoří její nadstavbu, kdy si můžeme morfologii plochy prohlížet pod různými úhly a lépe tak technice provedení porozumět.

Využití UV luminiscence pro výzkum rytých spontánně motivovaných nápisů a kreseb⁶⁵⁶

V kazuistické části disertace pracujeme s materiálem, který je do podkladu zejména vyryt. V takových případech lépe poslouží vizualizace metodou RTI, přesto jsme pro komparaci provedli i fotografickou dokumentaci v UV nasvícení. Při obhlídce místa v UV luminiscenci zůstává většina nápisů bez podstatné změny a k výrazně lepší čitelnosti nedochází. Zaznamenali jsme pouze jednu výjimku v pravé okenní špaletě, kde jsou nápisy po nasvícení UV lampou lépe čitelné. Přesnou příčinu jejich zvýraznění právě v tomto místě jsme nevysledovali, bezpochyby je však výsledkem kontrastu fluorescencí různých materiálů, což může být dáno jiným typem

655 Dokumentace povrchu stěn kaple byla provedena ve spolupráci s Vojtěchem Krajíčkem, který plochy nasnímal a za použití softwaru RTIbuilder vygeneroval snímky, které věrně zobrazují povrchy stěn Očistcové kaple.

656 Dokumentace povrchu stěn kaple metodou UVF byla provedena ve spolupráci s Vojtěchem Krajíčkem, který je rovněž autorem provedených snímků.



Obr. 105 Piaristická kolej, Očistcová kaple. Severní stěna kaple v rozptýleném viditelném světle (nahore) a po nasvícení UV lampou. Vytmelená graffiti neluminují a vytvářejí tak dobře čitelný kontrast vůči ostatním plochám. Foto: Vojtěch Krajíček.

podkladu nebo způsobem retuše nápisu v porovnání s ostatními plochami. V restaurátorském průzkumu severní stěny kaple v roce 2008 však po nabuzení ploch stěn UV světlem k lepší čitelnosti historických graffiti došlo.⁶⁵⁷

Velkým přínosem pro nás bylo použití UV luminiscence pro identifikaci graffiti vytmelených na severní a západní stěně v roce 2008, která jsou po nasvícení UV světlem výrazná, ostatně jako veškeré další sekundární anorganické výplně. Díky takto provedenému záznamu si můžeme utvořit představu o rozsahu nápisového korpusu a umístění jednotlivých nálezů v rámci celé plochy.

4.5 Piaristický chrám Nalezení sv. Kříže

Chrám je postaven na půdorysu latinského kříže s trojbokou dispozicí presbytáře a třemi páry bočních kaplí, nad nimiž se prostor otevírá do poměrně rozlehlých empor. Na severní straně je situována kruchta, přístupná dvěma točitými schodišti. Hlavní sochařská výzdoba byla svěřena Matyáši Bernardu Braunovi, některé části plastické výzdoby provedl Jiří František Pacák.

Kostel vybudovaný v barokním slohu v letech 1716–1726 podle návrhu italského architekta Giouvanniho Battisty Alliprandiho na místě staršího a menšího kostela Panny Marie Matky Milosti je součástí areálu piaristické koleje a gymnasia budovaného postupně od roku 1640. Stavebníkem kostela byl tehdejší majitel panství hrabě František Václav z Trauttmansdorffu, který se rozhodl vystavět nový kostel z důvodu nedostatečných prostor původního rozlohou nevelkého kostela a školy. Chrám měl zároveň sloužit jako memento na uchránění Litomyšle před morovou epidemií kolem roku 1710, což připomínala i nedochovaná fresková výzdoba od Václava Jindřicha Noseckého v kupoli křížení. Architekt Alliprandi zde působil do roku 1719, kdy se na jeho doporučení řízení stavebních prací ujal František Maxmilián Kaňka. Alliprandi byl tehdy zřejmě již nemocen a v Litomyšli 14. března roku 1720 ve věku čtyřiceti osmi let zesnul – byl pochován v kryptě děkanského kostela.⁶⁵⁸ Kaňka se věnoval práci na exteriéru, interiéru a portálu chrámu až do roku 1726. Roku 1722 byla hrubá stavba kostela vysvěcena. V následujících sto letech byl kostel třikrát poničen silným požárem.

Roku 1735 při požáru shořela pravá věž, o čtyřicet let později v roce 1775 mohutný oheň pohltil celý kostel i s částí mobiliáře. Požár v roce 1814 strávil mimo jiné varhany. Roku 1818 byly v kostele otlučeny omítky a interiér byl v následujícím roce nově omítnut a vymalován. Opraveny byly

657 ČERNOTOVÁ 2008, s. 10.

658 ŠTĚPÁNEK 1894, s. 14; JELÍNEK 1845, s. 184.

rovněž oltáře a kostelní lavice.⁶⁵⁹ Obnova komplexu byla dokončena rokem 1838.⁶⁶⁰ Podle Skřivánka⁶⁶¹ v kostele hořelo ještě jednou, a to v neděli 11. března roku 1883, kdy oheň strávil téměř celý hlavní oltář. Zajímavým dokladem o jeho opravě, která musela proběhnout brzy po požáru, je nálezný dobový tisk v zrcadle na tabernáklu, jehož zadní strana byla uzavřena lepenkou. Noviny, vydané zřejmě v první polovině května 1883, zde měly nejspíš utilitární funkci, nicméně nemůžeme vyloučit, že sem byly vloženy úmyslně. Připomeňme „tradici“ výroby pozlacovačských polštářků, kdy musí být jako výztuha použit aktuální tisk ze dne, kdy je polštářek vyráběn. Zde mají noviny funkci nejen utilitární, ale i memoriální.

Následovala série dílčích oprav, z nichž zmiňme roku 1905 firmou Jana Kryšpína zasklená okna.⁶⁶² Renovace fasády proběhla v letech 1923–25. Po druhé světové válce následovala v letech 1948–1949 oprava věží a krytiny. V roce 1958 byl zjištěn havarijný stav kostela a sledujeme tak náznaky snah o jeho renovaci. Roku 1967 byly poničeny rakve v kryptě kostela i další části stavby. O pět let později byl chrám převeden do státního vlastnictví se správou KSSPPOP (Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody) v Pardubicích. V roce 1978 byl proveden stavebně-historický průzkum a plán na projekt rekonstrukce. V letech 1981–1982 došlo k demontáži vnitřního zařízení kostela a část byla předána k restaurování. Na počátku 90. let 20. století se v kostele konalo několik koncertů festivalu Smetanova Litomyšl. Porevoluční období však pro kostel neznamenovalo rychlou změnu směrem k záchraně památky, neboť objekt byl i nadále využíván k utilitárním účelům a sloužil jako sklad konstrukce pro festival Smetanova Litomyšl. V letech 1991–1994 se uskutečnila rekonstrukce střechy, věží a fasády. Zásadní a komplexní re-
centní renovace probíhala od roku 2010 a roku 2014 byl kostel opětovně vysvěcen a zpřístupněn pro veřejnost.

Nápisové soubory v interiéru kostela

Svého času skýtala stavba kostela Nalezení sv. Kříže jistě rozsáhlý spontánní epigrafický materiál, z něhož se do dnešní doby dochovalo pouze torzo, svým rozsahem však pozoruhodné. V rámci opravy interiéru v letech 2010–2014 historické spontánní nápisy na stěnách nebyly reflektovány (pokud se však na stěnách chrámu ještě nějaké nalézaly), neboť prostor byl kompletně nově vymalován a fragmenty rytých graffiti vystupují reliéfně pouze v bočním nasvícení na jednom místě na kruchtě. Nicméně i v případě, že by nápisy na stěnách před opravou v letech 2010–2014 byly, jednalo by se o soubor vzniklý až po roce 1818, kdy byly údajně původní omítky otlučeny a provedeny nové. V chrámu Nalezení sv. Kříže tak zůstala zachována pouze dvě roz-

659 HORYNA – VILÍMKOVÁ 1978, s. 21.

660 Ibid.

661 SKŘIVÁNEK 1975, s. 29.

662 Ibid.

sáhlejší ohniska tohoto výjimečného nápisového fondu – nápisy v modlitebních lavicích v hlavní lodi a nápisy v prostoru kruchty. V obou případech se jedná o ucelené a výjimečně rozsáhlé soubory. Mimo tyto se v revitalizovaném prostoru vyskytují již jen nepatrné relikty graffiti na místech, která jako jediná byla v rámci recentní obnovy ze stavebních prací vynechána, (např. schodiště) nebo některé dřevěné prvky. Na parapetu jedné z oratoří jsme zaznamenali tři datace včetně podpisu (**V. PECHANEC 1948; J. PROKOP 1947 a HÁJEK / 2013–2014**). Zcela zvláštní pozici pak zaujímají nápisy na štukových vázách hlavního oltáře, které se nalézají v presbytáři na místě přístupném pouze výjimečně, a přesto jsou popsány nejen jmény řemeslníků.

4.5.1 Kruchta

O bohatém epigrafickém materiálu, který na kruchtách často nacházíme, se zmiňujeme v kap. 2.1.2. Litomyšlská zpěvácká tribuna mezi nimi není výjimkou.

Soubor zdejších nápisů můžeme rozčlenit do tří hlavních rámců podle místa jejich výskytu. Kompletně je popsána varhanní skříň, stěna za varhanní skříň, včetně hluboké okenní špalety a dřevěná poprseň kruchty s dekorativní výzdobou v podobě dřevěných vyřezávaných váz opatřených leštěnou bělí s prvky zlacení. Několik nápisů se nalézá i mimo tyto tři hlavní zóny, na dveřích a dveřních špaletách.

V průběhu takřka dvou století se zde podepsaly desítky a možná stovky jedinců, přičemž jsme vysledovali pět základních skupin, jež jsme schopni zařadit podle jména nebo doprovodného nápisu. Jsou jimi kalkanti, hudebníci, studenti a žáci, vojáci, vojenští hodnostáři a řemeslníci.

Nedílnou součástí zpěvácké tribuny jsou *varhany*, skládající se z varhanní skříně s hlavním strojem s hracím stolem a pozitivem, umístěným v poprsní kruchty. Jelínek uvádí, že do piaristického chrámu měly být vráceny varhany z původní stavby, které však svou velikostí nebyly



Obr. 106 Piaristický chrám, kruchta, varhany. Skříň hlavního stroje s hracím stolem. Foto: Vojtěch Krajíček.

do nového kostela vhodné.⁶⁶³ Originální nástroj od Josefa Sträussela z Králík z roku 1774 se nedochoval, přestože byl ještě po druhém požáru kostela roku 1775 varhanářem z Králík v roce 1780 opraven.⁶⁶⁴ Druhý požár jej však na počátku 19. století strávil docela. Stávající instrument z roku 1822 je tedy dílem Jana Jozefyho, působícího v Kutné Hoře. Logicky by se zde tedy neměly nacházet nápisy staršího data, než je rok 1821, nicméně ojediněle starší datace nalézáme, což lze vysvětlit sekundárním použitím materiálu, kdy varhanář do nového nástroje vkomponoval popsané relikty dřevěných prvků z jiných staveb. Také mohly být použity části varhan, které požár nestrávil, nebo jakékoliv jiné dřevěné prvky, nalezené v rámci objektu. Litomyšlská varhanní skříň je kompletně pokrytá předivem nápisů na všech snadno dostupných plochách, nevyjímaje vnitřní prostory varhanní skříňe.

Filigránské podpisy vlasovou linkou se prolínají s hrubou, místy až řezbářskou prací. Některé nápisy jsou provedeny vypichovanou technikou. V celém souboru však bezpochyby dominuje použití tužky.

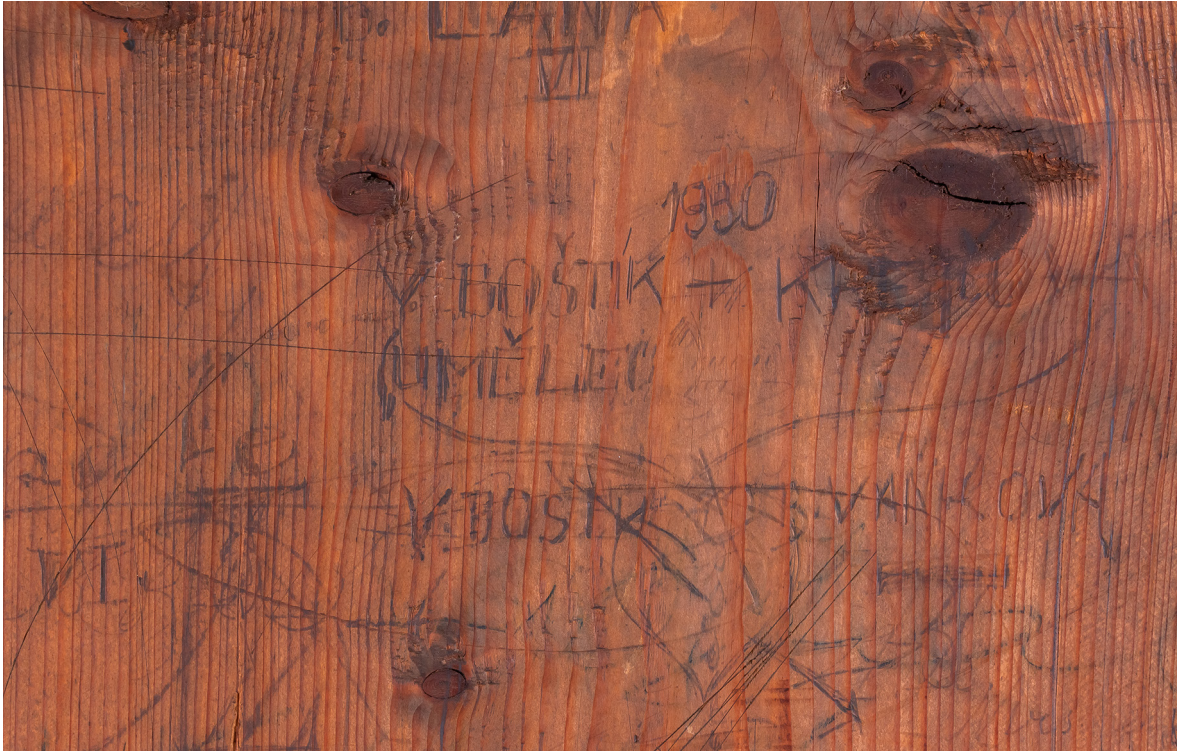
Nejstarší námi nalezené datace na varhanní skříni se vztahují k roku 1740 (datace vyrytá na dveřích – vlevo z čelního pohledu) a k roku 1795 (*Ševčík 18/6 1795*), dále mezi starší datace patří rok 1798, 17?9 a 1805.

V rámci celého souboru na kruchtě je pro nás významná signatura jedné z nejvýznamnějších osobností českého umění 20. století, malíře **Václava Boštíka**, který zde svůj podpis zanechal s dovětkem „UMĚLEC“ a s letopočtem 1930 na ploše varhan hned při vstupu na kruchtu. Spolu s jeho jménem, které je zde dvakrát pod sebou, jsme zaznamenali i ženská jména, z nichž čitelné je **B. Vaňková**. Syn z mlynářské rodiny se zde podepsal roku 1930 coby sedmnáctiletý student litomyšlského gymnázia, které navštěvoval v letech 1925–1933. Malíř, grafik, ilustrátor, typograf, restaurátor, výtvarný teoretik a básník se narodil v tzv. Ležákově mlýně, památném místě, jehož dějiny, sahající až do 15. století, jsou spjaty s proslulým selským povstalcem Lukášem Pakostou. Dílo Boštíka, který vystudoval Akademii výtvarných umění v Praze, se vyznačuje pozoruhodným rozsahem a žánrovým rozpětím nejen na poli malby, ale činný byl i jako restaurátor a mezi jinými se také podílel na obnově sgrafitového pláště litomyšlského zámku (1974–1986). Oficiálně byla jeho tvorba uznána až po roce 1989, kdy Boštík obdržel mnohá ocenění. V roce 2004 mu prezident České republiky udělil Medaili Za zásluhy, a téhož roku obdržel i Cenu Ministerstva kultury za přínos v oblasti výtvarného umění.⁶⁶⁵

663 JELÍNEK 1845.

664 HORYNA – VILÍMKOVÁ 1978, s. 20.; JELÍNEK 1845, s. 218.

665 LAM 2020.



Obr. 107 Piaristický chrám, kruchta, varhany. Signatura umělce Václava Boštíka na varhanní skříni.
Foto: Vojtěch Krajíček.

Zda se skutečně jedná o signaturu Václava Boštíka nemůžeme s jistotou doložit. Rukopis jsme však konzultovali s rodinnými příslušníky, kteří se domnívají, že by se skutečně mohlo jednat o umělcovu signaturu. Otec Václava Boštíka se však jmenoval stejně a byl „nedělním“ malířem. Mohl se zde tedy podepsat i on. Je však spíše nepravděpodobné, že by se považoval za umělce a prezentoval se tímto způsobem. Sedmnáctiletý Boštík se tehdy však umělcem již cítit mohl, neboť právě procházel obdobím, kdy se rozhodoval, na jakou dráhu se na poli umění vydá. Kromě výtvarných aktivit se věnoval i hře na housle. Jeho podpis na kruchtě by tedy mohl souviset i s muzikantskou činností, kdy nelze vyloučit, že zde při nějaké příležitosti účinkoval na pozici houslisty.⁶⁶⁶

U jména **Belcredi**, zaznamenaného rovněž na varhanní skříni, by se mohlo jednat o jednoho z příslušníků Moravské šlechty, který je Štěpánkem doložen jako student litomyšlského gymnázia (*hrabě Richard Belcredi, Jimramov, 39, 40, předseda nejv. správního soudu*⁶⁶⁷). K příjmení však není přidružen ani letopočet či jméno, podle kterých by byla identifikace osoby Belcredi

666 Údaje získané na základě konzultace s rodinnými příslušníky.

667 ŠTĚPÁNEK 1894, s. 160.

usnadněna. Jeho studium dokládá ve vzpomínkách i Martincová a zmiňuje spolu s ním i gymnazistu hraběte Valdštejna.⁶⁶⁸

Představu o obvyklém rozestupu pěvců před varhanní skříní si můžeme vytvořit i z nápisu na jejím povrchu: **ZDE STÁVAL ALTÍČEK + BASÍČEK.**, který je doplněn i příslušnými jmény a letopočtem 1947–50, kdy začínal proces s rektorem Stříteským. Na jiném místě stojí **BASS / TOBÍŠEK / PUŠMAN.**

Neobvyklé je na počátku 19. století jméno Marion, zaznamenané na varhanní skříní: **MARION+LIDUŠ 19 30/6 15“ V.** Jiroušek se zde podepsal v srpnu roku 1913.

Vizuálně nejvýraznější je na ploše hracího stolu vydlabaný nápis **Dostál / Seyfried** v hlubokém negativním reliéfu.

S účastí na válečných procesech souvisejí podpisy: **KAVAN B. odveden 20 / IV 16 / VI**, také **J. Hössel-kadet / 1917 IV**, a snad i **O. ŠOTOLA / 1918 V.** Těchto záznamů jsme našli v rámci souboru více a zmiňujeme je ještě v souvislosti s nápisy na stěně.



Obř. 108 Piaristický chrám, kruchta, varhany. Výrazný rytý nápis na čelní straně hracího stolu.
Foto: Vojtěch Krajíček.

668 MARTINCOVÁ 1933/34, s. 20.

A jedno z mála zde zaznamenaných ženských jmen je zdůrazněno podtržením: **M. Šillerová** 6/I 1927.

Výjimečně nalézáme útržky textů: *Koupil si u [Šimků] sardele*. Na jiném místě **IN MEMORIAM POSTERIS**. A opakuje se nápis **AREA**. Jedinou vulgaritou, kterou jsme v celém souboru našli, je slovo **VOLE!**

Jeden z pamětních nápisů je překryt prknem, zřejmě z důvodu přeskládání skříně v rámci některé z oprav, a čitelná je tak pouze jeho část: **Halbelige dem Schaffenden!** /

Im Nahmen des Vaters und des Sohnes m...[...] nápis možná pokračoval (překryto navazující částí varhanní skříně). Dále čteme: **Halbe [...]ffand Avision fertig! / Schlegt [Schlagt?] ... hat Feuer** (nápis zřejmě také pokračoval).⁶⁶⁹

Uvnitř varhanní skříně je umístěn konstrukční prvek v podobě prkna, na němž se nalézá změt rytých nápisů i textů provedených tužkou. Mimo obligátního vizuálně dominantního **KOŠŤÁLA** se zde uplatňují **HOLOMEČEK**, **RACEK**, **ZEMAN**, **VÍŠEK** (některé mají pouze předryté obrysy, ale nejsou vydlabané celé). Modrou tužkou se zde podepsal Braun. I Rychlík, Dvořák, Vavruška a Brož měli potřebu svá jména zvětšit dobře čitelná. V souboru nechybí **Bedřich / Klöckler / 1868 / IV. gymn.**, jehož příjmení jsme zaznamenali v piaristickém areálu také na modlitebních lavicích. Tam, kde však není uvedeno jméno, se může jednat i o Theodora Klöcklera. Skřivánek bez bližšího vysvětlení uvádí Klöcklera ve spojitosti s cihelnou.⁶⁷⁰ To potvrzuje i náš nález pálené střešní tašky se značkou: **BOH. KLÖCKLER LITOMYŠL**.

Soupis jmen z roku 1886, situovaný na dřevěném trámu nad konstrukčním prvkem v podobě prkna, se týká obsluhy měchů: Kunc J. zastával funkci „Oberbalgentreter“, jako „Untergalgentreter“ jsou uvedeni: Křivohlávek, Heinrich, Škorpil, Stránský a jako Supplent je uveden muž jménem Wazáč.

Opakovaně se vyskytuje příjmení Martinů, jednou se se zkratkou jména B. (**B. MARTINŮ**). S osobou skladatele však nedokážeme prokázat souvislost. Zároveň však nemůžeme vyloučit, že se Martinů ve zdejším kostele jako hudebník na počátku dvacátého století pohyboval, byť i výjimečně. Tento záznam by mohla osvětlit grafologická analýza podpisu.

Výjimečně se v souboru, který je takřka výhradně epigrafické povahy, objevují kresby. Na dveřích do varhanní skříně je podobizna muže s krátkými vlasy, hrajícího na klarinet, ze kterého se místo tónů line obtížně čitelná věta. Na klarinetu je uchycen držák na noty a kresbu doprovází nápis **Jóža / klarine / tista**. Nejedná se však o jediný kresebný záznam. Na hra-

669 Za čtení textu děkuji Vítu Večeře.

670 SKŘIVÁNEK 2009, s. 272.



Obr. 110 Piaristický chrám, kruchta, varhany. Kresba s vyobrazením „Jóži klarinetisty“. Foto: Vojtěch Krajíček.

cí skříni je znázorněn portrét muže kouřícího doutník. Identifikovali jsme i marginální skicu vojáka a na jiném místě lapidárně provedený kostelík, hlavu čerta nebo portrét. Jméno Šligl Adolf je vepsáno do znamení ve tvaru srdce, s vlasovým porostem. Specifický je i portrét muže s naježenými vlasy, výrazným porostem vousů a brýlemi s kulatými obroučkami.

Za povšimnutí stojí skica automobilu na kliku s řidičem, doprovázená textem. V blízkosti hlubokých vysekaných nápisů ve stěně je stejnou technikou provedena reliéfní podobizna nám neznámé osoby.

O nedochovaném nápisu na kruchtě hovoří článek v *Trstenické stezce*, kde Marie Martincová⁶⁷¹ popisuje studium na litomyšlských piaristických školách v 19. století: „Semerák byl dobrý hudebník, řídil zpěvy na kůře a v nedě-

li při studentské mši byl kostel vždy nabit. Najednou se Semerák ztratil, utekl do Pruska. Před odchodem napsal na kůru křídou: *So lebet denn wohl, ihr schwarze Brüder, Ihr sehet mich nimer wieder.*⁶⁷²



Obr. 109 Piaristický chrám, kruchta, varhany. Množství nevýrazných nápisů na varhanní skříni. Foto: Vojtěch Krajíček.

671 MARTINCOVÁ 1933/34, s. 19–20.

672 Ibid., s. 20.



Obr. III Piaristický chrám, kruchta, varhany. Pamětní text na varhanní skříni psaný kurentem.
Foto: Vojtěch Krajíček.



Obr. 112 Piaristický chrám, kruchta, varhany. Skříň varhanního positivu. Foto: Vojtěch Krajíček.



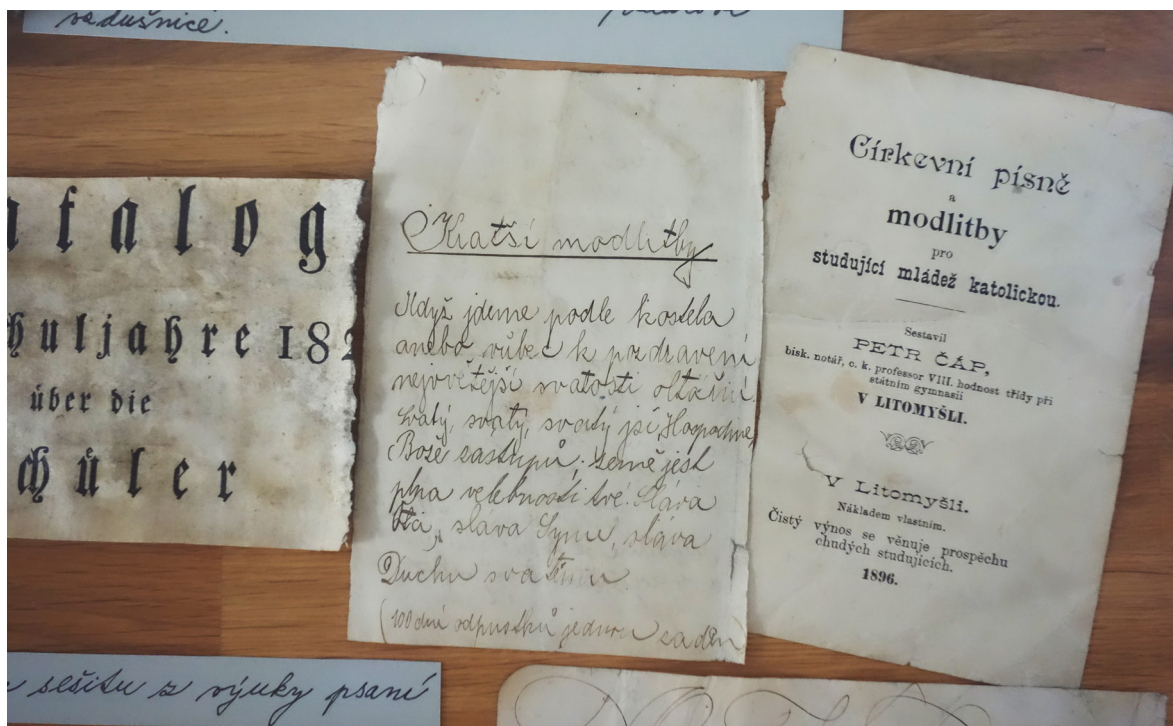
Obr. 113 Piaristický chrám, kruchta, varhany. Nápis na skříni varhanního positivu. Foto: Vojtěch Krajíček.



Obr. 114 Piaristický chrám, kruchta, varhany. Nápisy na skříň varhanního positivu. Foto: Vojtěch Krajíček.



Obr. 115 Piaristický chrám, kruchta, varhany. Nápisy na skříň varhanního positivu. Foto: Vojtěch Krajíček.



Obr. 116 Piaristický chrám, kručta. Hmotné nálezy na kručtě, objevené v průběhu demontáže varhan. Uložení: expozice piaristického chrámu v Litomyšli.



Obr. 117 Piaristický chrám, kručta. Hmotné nálezy na kručtě, objevené v průběhu demontáže varhan. Uložení: expozice piaristického chrámu v Litomyšli.



Obr. 118 Piaristický chrám, kruchta, varhany. Hustě popsaný konstrukční prvek varhan situovaný ve vnitřním prostoru varhanní skříně hlavního stroje. Foto: Vojtěch Krajčů





Obr. 119 Piaristický chrám, kruchta, varhany. Nápisy na skříni hlavního stroje a na zdi za varhanami.
Foto: Vojtěch Krajíček.

Z uvedeného textu vyplývá, že se pisatel zpět nevrátí, nicméně jeho přítomnost byla na koleji zaznamenána ještě v roce 1866, kam přišel společně s vojáky z Prus.

Varhany byly v nedávné době opraveny a hmotné nálezy učiněné v rámci jejich demontáže jsou vystaveny v sousední místnosti, ústící na emporu. Útržky vstupenek na divadelní představení, obaly od cukrovinek, hrací karty a notes kalkantů tak spolu s nápisy tvoří pestrou mozaiku každodennosti studentů piaristického gymnázia, hudebníků a návštěvníků, kteří se na kruchtě pohybovali.

Prostor zdi za varhanami je uzavřen konstrukcí varhanní skříně. Přístup k ní je možný pouze skrze dveře nástroje, nebo ojedinele v rámci oprav, kdy je nástroj kompletně demontován. K celkové demontáži však dochází zcela výjimečně.

Vizuálně intenzivní a nepřehlédnutelná graffiti na stěně za varhanami jsou provedena různými technikami, včetně kombinace malby a rytiny. Soubor se nachází na omítnuté ploše se souvrstvím vápenných nátěrů.⁶⁷³

Některá jména jsou vysekána do hloubky několika centimetrů a jejich provedení nemohlo zůstat bez povšimnutí, už kvůli suti, která jejich vyhloubením vznikala. Filigránsky zhotovené podpisy tužkou z osmnáctého století jsou na některých místech doslova přetesány rozměrnými, pečlivě vytvořenými signaturami kalkantů. Připomeňme si v této souvislosti Půtovou⁶⁷⁴ a její tezi o *přepsání někoho jiného* s cílem přisvojit si prostor. Mohlo tomu tak být i zde? Průkopníci těchto vizuálně dominantních vysekávaných kreseb nejspíše mohli jednat s úmyslem zviditelnit své jméno. Mladší, zdobené a rovněž výrazné nápisy, mohou být ovlivněny již těmi vzniklými, a sledují to, co mají před sebou. Tvůrčí proces starších kalkantů je pro ně inspirací.

Některé pamětní záznamy sdělují informaci o nástupu do frontových linií, nebo vyjadřují dosažené vojenské hodnosti. **KUČERA / NARU. 19 6/12 15. KOVAL.;** **FoRMÁNEK JAN / c. k. poručík.** O zisku medaile ve světové válce a zajetí v roce 1914–1915 hovoří nesignovaný nápis rozmazanou světle modrou pastelkou, který by si zasloužil bližší analýzu.

Jednoznačně dětským rukopisem jsou zde zaznamenána dvě jména psaná tužkou pod sebou: **L Kronberger / U Kronberger / DUBEN DNE 28. 1942.** Podpisy mají obdélný rámeček, zdobený vlnovkou. Zdá se, že stávající rámeček kopíruje starší, snad rudkovou dětskou kresbu „hlavonožce“, která při běžném pohledu není patrná, a lze ji vizualizovat až manipulací s fotografií v některém z grafických programů pro úpravu fotografií.

Humorný podtext mají následující záznamy: *Pro neslušné chování dán do pense / Kouřil s titulem unter-nádeník* a také: *21 VII 1900 Vyžranej Franta* (není-li „Vyžranej“ skutečně

673 S největší pravděpodobností se na zdivu nalézají minimálně dva soubory nápisů, neboť v místech defektů nacházíme starší vrstvy nátěrů, rovněž pojednané epigrafickými záznamy. Restaurátorským průzkumem by bylo možno doložit, kolik takových časových vrstev s historickými graffiti zde zůstalo zachováno.

674 PŮTOVÁ 2017, s. 160.



Obr. 120 Piaristický chrám, kruchta, stěna za varhanami po jejich demontáži. Plocha stěny s rozsáhlým souborem graffiti a dipinti. Foto: Vojtěch Krajíček.

příjmením). Sloupec s podpisy, doplněnými textem *sprostí nádeníci* a letopočtem 1895 může souviset s opravami kostela, které v té době probíhaly.

Podpisy kalkantů jsou často doprovázeny méně či více zdobným rámcem, a to nejen rytým, ale i probarvovaným (zelenočervená, modročervená). Jeho tvary jsou různorodé, variující od základních symbolů (srdce, obdélník) ke štítkům, obláčkům, obdélníkům s listy, ratolestmi až k abstraktním tvarům. **KALKANTES 1896 / STEHNO PAVEL / ZEINER KAREL / NOVOTNÝ JULIUS / HORSKÝ KAREL / VAŘEKA [---] / KŮRKA JAN** (odlišným písmem). S pěveckým uměním lze spojit podpis: **Michl / HRDINNÝ baryton**.

Dokladem potřeby autoprezentace i v současnosti je podpis stavbyvedoucího firmy Hochtief, která zajišťovala pro renovaci kostela v letech 2010–2014 řemeslníky. J. Křístek své jméno nechal s hrdostí zasadit do tradičního polorozvinutého svitku papíru.



Obr. 122 Piaristický chrám, kruchta, stěna za varhanami po jejich demontáži. Detail graffiti z roku 1912, provedeného kombinovanou technikou rytí/ malba. Foto: Vojtěch Krajíček.



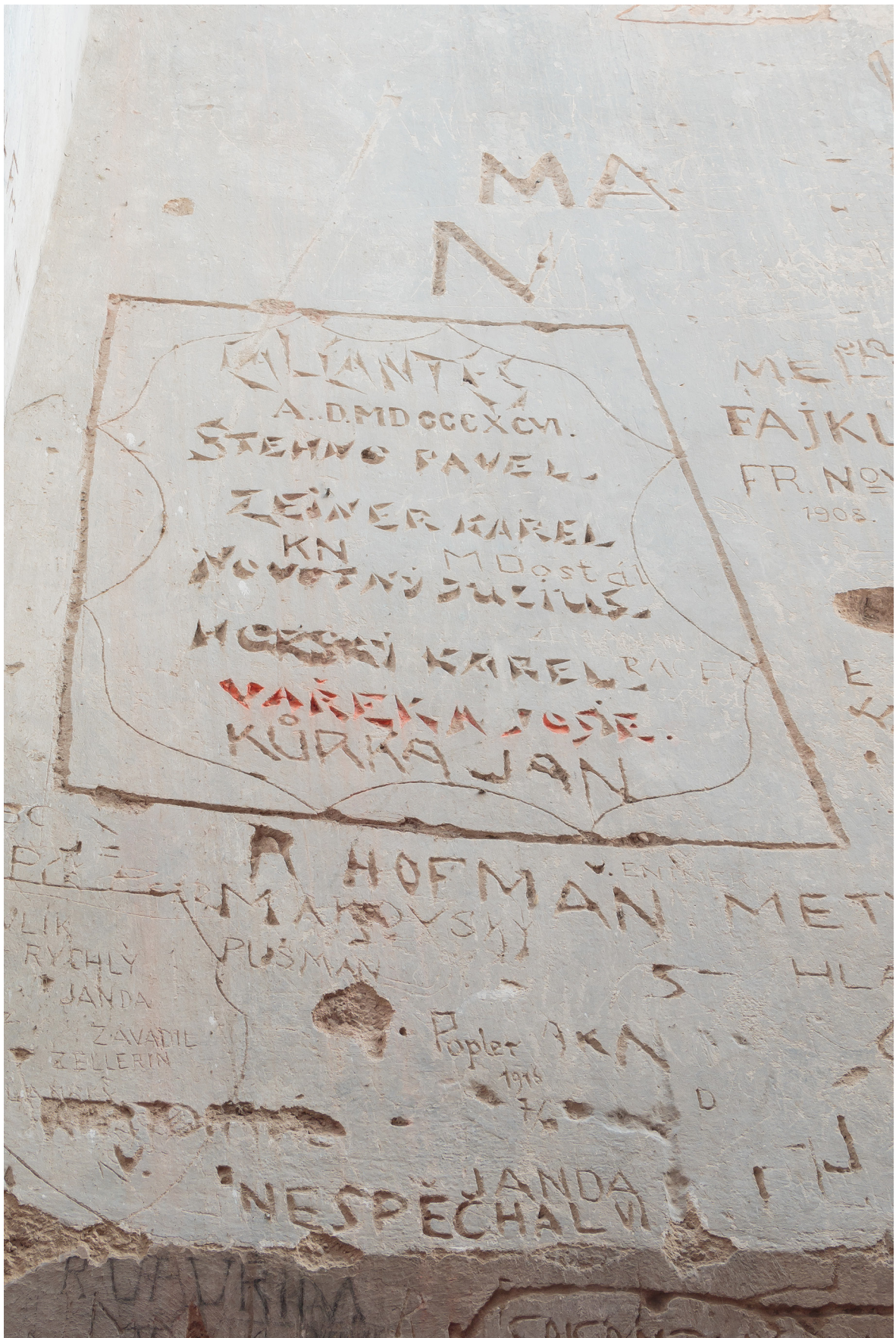
Obr. 123 Piaristický chrám, kruchta, stěna za varhanami. Graffiti za varhanami vytváří tzv. „busy graffiti surfiče“. Foto: Vojtěch Krajíček.



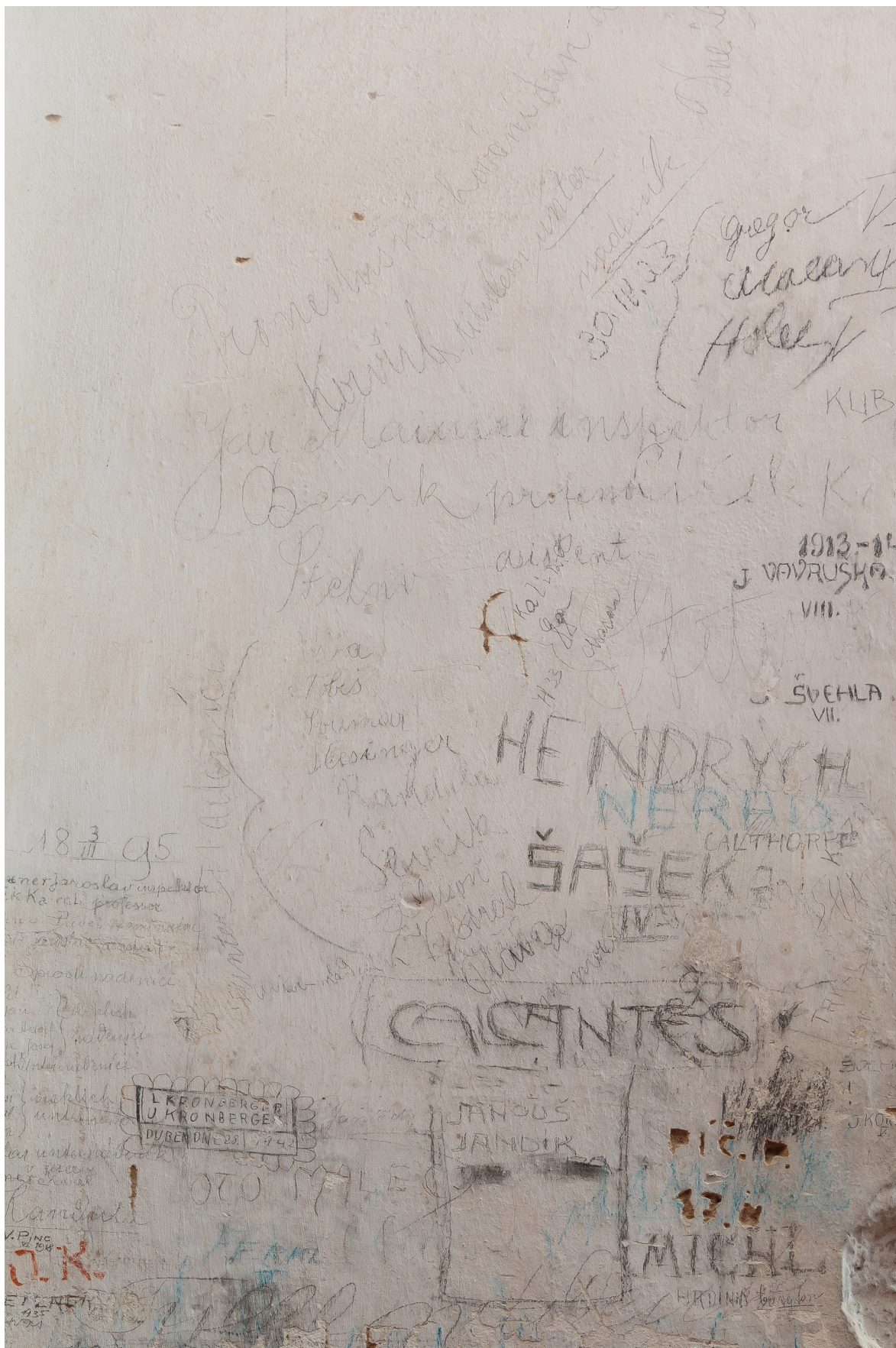
Obr. 124 Piaristický chrám, kruchta, stěna za varhanami. „Busy graffiti surface“. Foto: Vojtěch Krajíček.



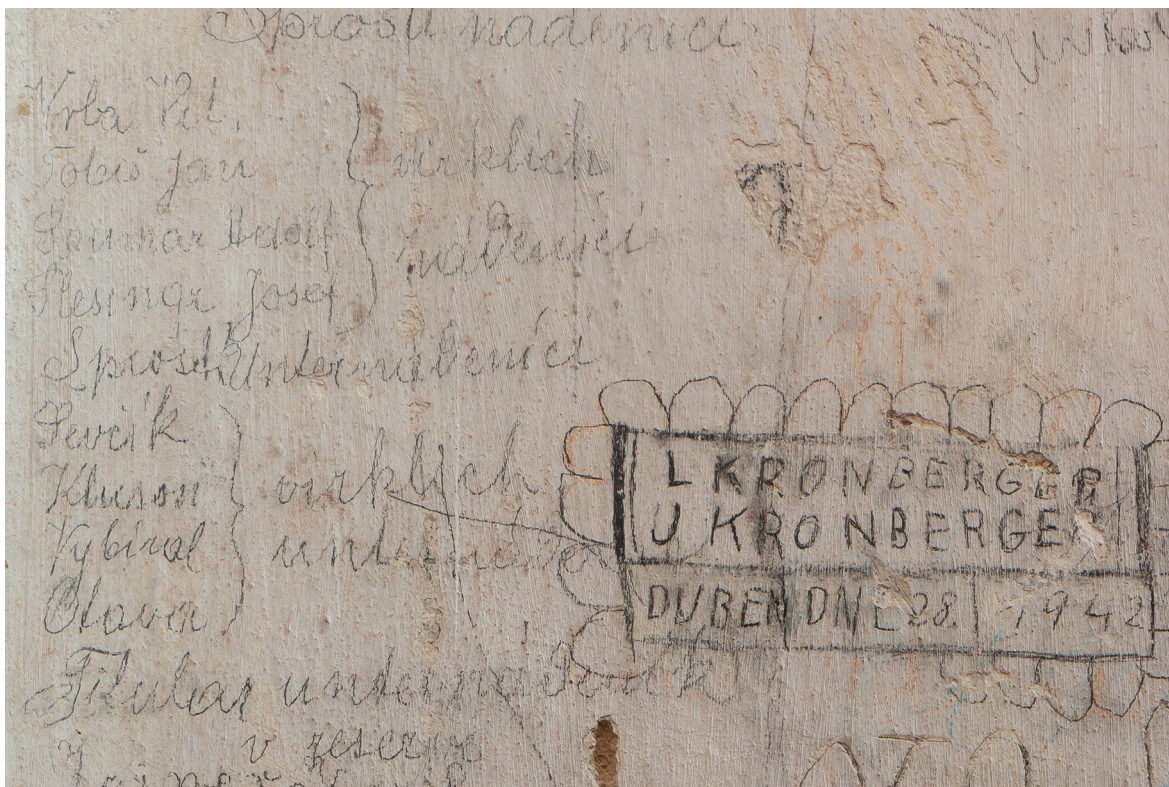
Obr. 125 Piaristický chrám, kruchta, stěna za varhanami. „Busy graffiti surface“. Foto: Vojtěch Krajíček.



Obr. 126 Piaristický chrám, kruchta, okenní špaleta za varhanami. Ryté a vysekávané podpisy kalkantů z přelomu 19. a 20. století. Foto: Vojtěch Krajíček.



Obr. 127 Piaristický chrám, kruchta, okenní špaleta za varhanami. Podpisy kalkantů z přelomu 19. a 20. století.
Foto: Vojtěch Krajíček.



Obr. 128 Piaristický chrám, kručta, stěna za varhanami. Možnosti zvýraznění méně čitelných graffiti pomocí softwarové úpravy v grafickém programu. Horní snímek je ponechán bez úpravy, spodní snímek je převeden do černobílého režimu se ztmavenými červenými a žlutými odstíny. Foto: Vojtěch Krajíček.

Poprseň kruchty je skrze množství rytých podpisů nepatrně zvlněná a tvoří tak návštěvní knihu sui generi. Dřevěné vázy s prvky zlacení, osazené na poprseň kruchty, pozornosti pisatelů rovněž neušly. Některá jména jsou vyrytá i do zlacených částí. Nápis na jedné z dřevěných polychromovaných váz na poprsni kruchty zní: *Na sv. Václava / 1969 J. Růžicková*. Obdobné nápisy zde figurují mnohokrát. Opakující se text: *Na den sv. Václava 18[--]* je zde v jednom případě přeškrtnán, stejně jako text: *28. září 1896 / Tonča Podolská / Ančka Syrová*. Den svatého Václava roku 1896 byl pro spontánní záznamy na kruchtě piaristického chrámu plodný, o čemž svědčí další záznam rámovaný kresbou srdce: *1896 28. září / Na den sv. Václava / Aninka a / Irenka*.

Vzhledem ke skutečnosti, že kalkanti, kteří se zde podepisovali, byli většinou dospívající chlapci (nemáme doklady o tom, že by šlapání měchů obstarávaly i dívky), není překvapením, že v souboru podpisů na kruchtě dominují mužská jména. Nicméně ani ženská jména nejsou výjimkou, ač jsou v naprosté menšině. Zaznamenána byla zejména na poprsni kruchty a na její výzdobě. I na stěně za varhanami jsme několik ženských jmen našli.



Obr. 129 Piaristický chrám, kruchta. Plocha dřevěného pultu poprsně se souborem rytých nápisů, převážně autoprezentačního charakteru. Foto: Vojtěch Krajíček.



Obr. 130 Piaristický chrám, kruchta. Plocha dřevěného pultu na pravé straně poprsně se souborem rytých nápisů, převážně autoprezentačního charakteru. Foto: Vojtěch Krajčec.



Obr. 131 Piaristický chrám, kruchta. Plocha dřevěného pultu na levé straně poprsně se souborem rytých nápisů, převážně autoprezentačního charakteru. Foto: Vojtěch Krajčec.





Obr. 132 Piaristický chrám, kruchta. Středová dřevěná váza na poprsní se souborem dipinti, ale i rytých nápisů, převážně autoprezentačního charakteru. Na pozadí snímku jsou patrné vázy, které jsou součástí retabula hlavního oltáře a jsou rovněž nositelkami epigrafického souboru. Foto: Vojtěch Krajíček.



Obr. 133 Piaristický chrám, kruchova. Detailní snímek dřevěné vazy na poprsní se souborem dipinti a graffiti.
Foto: Vojtěch Krajíček.



Obr. 134 Piaristický chrám, kruchova. Detailní snímky dřevěné vazy na poprsní se souborem dipinti a graffiti.

4.5.2 Balustrové zábradlí z prostoru empory

Jedno ze zábradlí, které bylo původně situováno na empoře, je nyní umístěno v místnosti pod severní věží vedle kruchty jako artefakt a snad i doklad, že tato zábradlí byla stejně jako lavice spádovými plochami pro ryté nápisy, které nyní na ostatních zábradlích na emporách prezentovány nejsou. Texty, které se zde nalézaly, jsou ukryty pod silnou vrstvou olejové barvy.

Epigrafický soubor odpovídá nálezům, které známe ze zdejších modlitebních lavic. U několika jmen jsme dokonce zaznamenali shodu. Stejně jako v kostelních lavicích i zde je podepsán Vincentus Kasparides. Figuruje zde také jméno Ignatze Braunera, doložené rovněž v Očistcové kapli. Zajímavá je signatura **IOSEPHY. AD** s nedorytou datací 1807/3. Pro podpisy zde vyryté je signifikantní jejich precizní provedení a hluboký negativní reliéf, což může souviset s umístěním zábradlí, kdy měl pisatel na empoře v průběhu „tvorby“ zřejmě více soukromí a klidu. Také nedorytých jmen je zde o poznání méně.



Obr. 135 Piaristický chrám, místnost pod severní věží, sousedící s kruchtou. Sekundárně umístěné balustrové zábradlí z empory s dochovaným epigrafickým souborem. Foto: Vojtěch Krajíček.



Obr. 136 Piaristický chrám, místnost pod severní věží, sousedící s kruchtou. Detailní snímek rytých/vydlabaných nápisů. Foto: Vojtěch Krajíček.

4.5.3 Skříň z prostoru v podvěží

Jednoduchá skříň, nyní umístěná v mezipatře litomyšlského zámku, byla původně součástí mobiliáře, umístěného v prostoru podvěží. Objevují se zde zápisy jmen tvořící skupiny snad přátel či spolužáků. Soubor jmen psaných pod sebou, bývá zdůrazněn rámcem a podtržením: *Deml / Petrlík / Vandas / Šafránek / Kopecký* nebo *Metzner / IV. r.r.g, Hendrych / IV. r.r.g, Šauer / IV. r.r.g*. Zaznamenali jsme také letopočty se jmény, či samostatně: *Pechanec / 1914 13/12; 21. 3. 1915; 1922; 1923*.

Z nápisů vyniká: *Vivat Francial Perreat Austria* a *Sláva Čechům! Sláva Němcům*, který jsme identifikovali v rámci tohoto souboru dvakrát. Obdobně na jiném místě pouze *Sláva Čechům*, a pod tím kresba srdce protknutého mečí a kotvou, to celé zdobené půlkruhovým pletencovým rámečkem. Oba nápisy jsou patrně dětskou reflexí aktuálních politických událostí.

Dekorativně vyvedený záznam autoprezenčního charakteru je zde v podobě vavřínového věnce, v němž se nalézá následující text: *B. Faltus* (podtržené) / **I a. 1924** (přepisovaná datace – z římských číslic na arabské) *17. Únor / Žák v Litomyšli / Čechy*. Tento student se zde podepsal později ještě jednou v textu, jemuž dal střízlivější layout jednoduchého rámečku: *Bobuslav Faltus* (podtrženo) *III a. / A. real. ref. gymn. / v / Litomyšli / Čechy*.

V kresbě je tu opět znázorněn v lapidární podobě rohatý čert s bradkou, ne nepodobný čertu z varhanní skříně. Tento je ještě zdůrazněn obdélným rámečkem s textem *Krkám*, který šipkou odkazuje na kresbu. Námětem dalšího lapidárního grafického počinu je kulatá tvář s polodlouhým účesem s loknami doprovázená nápisem *Dej nám pokoj, žádáme*.

Na skříní byly mimo jiné nalezeny opět utilitární záznamy v podobě výpočtů a čárek a také několik notových záznamů.

4.5.4 Modlitební lavice

Lavice z dubového masivu s ornamentální výzdobou z dílny neznámého autora jsou součástí původního mobiliáře kostela, který prošel vlivem několika požárů četnými změnami. Čela, zadní plochy a boční strany lavic zdobí pilastry a festony. Na bočních stranách se nalézají koule s kanelováním, v předních řadách zdvojené. Koule jsou vždy i uprostřed každé lavice na pultu. Některé z lavic byly původně opatřeny příčkami oddělujícími místa k sezení, a také vstupními vrátky, což je patrné na některých místech z dochovaného kování.

Veronika Cinková a Eliška Racková udávají dobu vzniku lavic nejpozději rokem 1752, přičemž vycházejí z pramenů a dochované datace 1752 na jedné z lavic.⁶⁷⁵ Tento rok potvrzuje i Jelínek,⁶⁷⁶ který hovoří o třech nových dubových lavicích poblíž oltáře sv. Václava. Výrobce lavic svůj nápis velmi precizně pomocí dlátek vytesal na obtížně dostupné místo ještě před sestavením lavic, a je zde tedy naprostá jistota, že se jedná o autorský nápis.⁶⁷⁷ Poche je řadí do druhé poloviny 18. století, přičemž tuto informaci nejspíše přejal od Wirtha.

Na jedné z lavic jsme však zaznamenali rytou dataci 1743 se jménem Hæcht. Přikláníme se tedy k domněnce, že některé lavice mohly vzniknout již před tímto datem, což by znamenalo, že část korpusu přečkala první velký požár kostela. Po dalším ničivém požáru v roce 1814 byly lavice roku 1819 obnoveny. V čem však zásah spočíval, stavebně-historické průzkumy⁶⁷⁸ ani literatura nezmiňují. V Jelínkovi nalézáme zmínku „(...) stolice opálené opraviti.“⁶⁷⁹ Skřivánek⁶⁸⁰ uvádí opravu z roku 1821 truhlářem Tichým, jehož jméno jsme v rámci korpusu, jednou s letopočtem 1824, několikrát zaznamenali. Roku 1824 Tichý pracoval v kostele, kde v letech 1823–1824 vytvo-

675 CINKOVÁ – RACKOVÁ 2014, s. 71.

676 JELÍNEK 1845, s. 205.

677 Veronika Cinková [online]. Message to: lucie.bartunkova@gmail.com. 30. 7. 2020 [cit. 2020-07-30]. Osobní komunikace.

678 HORYNA – VILÍMKOVÁ 1979, s. 21.

679 JELÍNEK 1845, s. 224.

680 SKŘIVÁNEK, 1975, s. 26.



Obr. 137 Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice.

řil oltářní architekturu v kapli P. Marie a sv. Václava a také některá požárem poničená balustrová zábradlí na emporách a v kabinetech u hlavního oltáře.⁶⁸¹

Patrně se jednalo spíše o dílčí opravy, vzhledem k existenci rytých letopočtů, které na lavicích zůstaly zachovány v hojném počtu. Ještě na počátku dvacátého století musely být lavice, soudě dle fotografií z roku 1908, na svém místě, později byly deponovány do krypty, kde zůstaly patrně dlouhá léta. Pamětníci, kteří navštěvovali piaristický kostel ještě v šedesátých letech, uvádějí, že byl prostor funkční a lavice se v interiéru nacházely, což dokládá i pozdější archivní fotografie z roku 1973. Zřejmě teprve v osmdesátých letech, z důvodu vyklizení prostor pro konstrukci sloužící festivalu Smetanova Litomyšl, byly deponovány do již zmíněné krypty. Ještě v roce 2008, kdy NPÚ v Pardubicích začalo provádět ověřovací průzkum stavu mobiliáře, se lavice nalézaly v kryptě v kompletním počtu třiceti kusů, přičemž původně byly rozděleny do šesti samostatných celků. Stav jejich dochování umožňoval restaurování, neboť chyběly spíše drobné části a nejvíce byly poničeny podlahy, které jsou nyní rekonstruované. Lavice s klekátky, pultíky a přihrádkami jsou tak nyní opět prezentovány.⁶⁸² Restaurátorský zásah spočíval v pietním přístupu k dochovaným rytým nápisům, i stopám po požárech, které se do struktury některých částí

681 Veronika Cinková [online]. Message to: lucie.bartunkova@gmail.com. 30. 7. 2020 [cit. 2020-07-30]. Osobní komunikace.

682 CINKOVÁ – RACKOVÁ 2014, s. 66.

korpusu výrazně zapsaly, a jež nechávají historickou materii promlouvat o každodennosti prostor, kde se nalézá. Rovněž zůstala zachována svícemi ožehnutá místa na pultících a v přihrádkách.

Lavice byly funkčním sedací nábytkem, využívaným nejen během církevních obřadů, ale i při soukromých modlitbách. Blíže k hlavnímu oltáři nejspíše sedávali významní měšťané či návštěvy. Roku 1778 na Zelený čtvrtek (zřejmě se jednalo o 16. duben) zavítal v noci do Litomyšle císař Josef II.: vyslovil přání účastnit se následujícího dne ráno bohoslužeb v nejbližším kostele. Vypravil se do chrámu Nalezení sv. Kříže, kde poklekl do obyčejné lavice, a nepřijal pod kolena ani polštář. Účastnil se zde aktivně celého obřadu a jasným hlasem zpíval.⁶⁸³ Právě z konce 18. století pochází mnohé z filigránských datací vyrytých do tvrdého dřeva pultíků. Najít spojitost s oním, pro Litomyšl jistě významným dnem, by si však vyžádalo velmi podrobný průzkum přediva nestarších podpisů.

Nejstarší nalezený nápis pochází, jak již bylo zmíněno, z roku 1743, nejmladší je z roku 2013, kdy do prvního z pultíků vyryli svá jména restaurátoři, podílející se na konzervaci lavic. Nutno



Obr. 138 Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice. Detaily rytých nápisů převážně autoprezen-
tačního charakteru.

683 ŠTĚPÁNEK 1894, s. 57.

podotknout, že vyjma záznamu restaurátorů končí poslední námi zaznamenané datace s počátkem 20. století.

U mnohých nápisů jsou ostrým předmětem vyryty jemné kontury, ale samotný text není dokončen. Někdy je vydlabáno pouze první a poslední písmeno a zbývající záznam je ponechán jenom v konturách. Je zřejmé, že se často jednalo o práci na pokračování, kdy pisatel opouštěl „řezbu“ nedokončenou. Můžeme tak velmi dobře sledovat postup tvorby. Rovněž se mohlo jednat i o vynucené pozastavení „práce“ ve chvílích, kdy by mohly nastat kvůli rytí problémy ze strany bedlivých vyučujících. Proces vydlabávání nebyl jednotný. Často ryl pisatel do dřeva také přímo bez přípravné ryté kresby. Zde je však nutno podotknout, že příprava se stejně jako jinde odráží na technickém provedení textu. Předrytá, pečlivě vytvořená jména, zde mívají až uměleckořemeslnou kvalitu. Kromě metody vydlabávání a vyrývání jsme na několika místech zaznamenali i techniku vypichování nápisu ostrým předmětem. Jméno je pak tvořeno souvislými body. Jedna z kreseb byla provedena jednoznačně odpichovacím kružidlem.

Při identifikaci studentů vycházíme ze seznamů publikovaných Josefem Štěpánkem. Některá jména na Štěpánkově seznamu nenalzáme, což však neznamená, že se nejednalo o studenty litomyšlského gymnázia. *Franz Tabery*, který ke svému jménu přidal dovětek *Sintaxist* jistě zdejší studentem byl. Mohl zde však studovat již před rokem 1803. Tabery ypsilon na konci svého



Obr. 139 Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice. Detail rytých nápisů. Ve slově *Christianus* byla vyryta pouze první a poslední litera.



Obr. 140 Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice. Detail rytých nápisů. Ožehlé místo, stopa po umístění svíce.

jména zdobně propojil s počátečním písmenem S ve slově *Sintaxist*, a podepsal se na plochu lavic ještě několikrát, přičemž zkoušel různé styly psaní.

Korpus jmen je natolik rozsáhlý, že jsme náš výzkum byli nuceni omezit pouze na významnější osoby města a ani zde nemáme jistotu, že se jedná skutečně o autentické signatury. Při komparaci se seznamy studentů jsme našli mnoho shod, které však vždy nebylo možno ověřit. *Tichý*, *Starý*, *Stursa* se objevují bez křestního jména a studentů s těmito jmény je v seznamech zaznamenáno mnoho, stejně jako dalších obvyklých jmen jako *Záleský* a *Winter*. Nicméně v záznamech figurují i jména méně obvyklá, jako např. Konrad Christen.

Jméno **Klöckler Theodor** je v souboru pečlivě vyvedeno hned několikrát. Osoba tohoto jména je uvedena jako nájemce dvora Pernštýna v Litomyšli.⁶⁸⁴ Dalšího Klöcklera (Bohuslava), zmíníme v souvislosti s nápisy na varhanní skříni. Zda se jednalo o přízeň se nám nepodařilo dohledat.

Méně obvyklé příjmení **Trautmann** patřilo studentu gymnázia. Štěpánek v seznamu uvádí Františka Trautmanna a Huga Trautmanna z Broumova.

684 ŠTĚPÁNEK 1894, s. 270.



Obr. 141 Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice. Detail rytých nápisů.

Mezi studenty litomyšlského piaristického gymnázia patřili i Antonín Richter, František Tichý, později c. k. berní ve výslužbě v Kolíně, Josef Lahoda z Kolína, Gustav Findeis z Poličky, později lékárník v Karlovci v Chorvatsku.

Mnohokrát zde podepsaný **Vincentus Kasparides** na Štěpánkově seznamu uveden není, nicméně toto jméno bylo doloženo mezi kněžími na Rajhradě, kde P. Pavel Vincenc Kašparides OSB v době od 24. 6. 1813 do 26. 1. 1814 působil. Snad by tedy jeho jméno bylo možno dohledat ve starších matrikách studentů.

V některých případech nelze rozlišit o kterého příslušníka jedné rodiny se jedná, jsou-li iniciály stejné. **K. REMEŠ** tak mohl být poštovním úředníkem v Klosterneuburk nebo právníkem.

V případě, že původce nápisu uvedl přesné datum, dostane se nám i kontextuálních informací. Štěpánek zde vyryl do čelní strany jedné z lavic své jméno 4. dubna 1791: **I. Stiepanek / 1791. DI: 4 April.** Jednalo se o pondělí po čtvrté postní neděli.

Některá sousedící příjmení dávají až komického vyznění jako např. **Pokorný/ Králíček**. Nevíme, zda se tak účastníci liturgie podepsali záměrně, nebo zda se jedná o prostou shodu.

V souboru se vyskytují jména významných regionálních osobností, často studentů piaristického gymnázia, kteří v rámci maloměsta nebo svého oboru dosáhli významného postavení. Například **Sauter Antonín**, student gymnázia a později magisterský sekretář v Litomyšli, byl také

ranhojičem, který léčil raněné vojáky po bitvě u Aspern roku 1809. Okolo sedmi set vojáků našlo zázemí nejen na zámku, ale i ve školách, na poště a v domech měšťanů.⁶⁸⁵

Jméno **Bailoni**, výrazně vyryté do jedné z lavic, je spjato s barvitou mezinárodní historií. Rodina Bailoni přišla do Litomyšle z Lombardie (Jan Bailoni se roku 1776 v Litomyšli oženil s Annou Pecoltovou).⁶⁸⁶ Janův vnuk Ignác Bailoni se narodil roku 1811 a živil se jako řemeslník a koželuh. Ačkoliv se stal Ignác v Litomyšli v roce 1850 dokonce členem prvního voleného městského výboru, nebyl se zdejším živobytím spokojen a jeho zeť Antonín Němec ho přesvědčil, aby za ním odešel do Srbska, kde v roce 1848 úspěšně vybudoval dodnes dochovaný parní mlýn. Ignác Bailoni tedy posléze odešel v roce 1855 s celou rodinou do Bělehradu, kde založil úspěšné podnikání, které po něm převzal jeho syn, po němž je pojmenována jedna z ulic Bělehradu. Jméno Bailoni se v piaristickém chrámu nedochovalo s datací, může se tedy jednat o signaturu Jana, Ignáce eventuálně jeho nejstaršího syna Jakova Bailoni (1839–1902), také ještě narozeného v Litomyšli. Rodinu Bailoni původem z Itálie a na čas usídlenou v Litomyšli připomíná také jedno z náměstí v centru Bělehradu „*Bajlonijeva pijaca*“.⁶⁸⁷



Obr. 142 Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice. Detail rytých nápisů. Jméno I. Stiepanek / 1791. DI: 4 April.

685 SKŘIVÁNEK 2009, s. 185.

686 CHALOUPKA 2020.

687 TROJAN 2009, s.15–19.

V oblasti regionální historie se vyznamenal **František Jelínek** třídílným svazkem *Hystorye města Litomyšle*. I jeho příjmení jsme v rámci průzkumu lavic několikrát zaznamenali. Nicméně je třeba dodat, že studentů s tímto jménem zde studovalo hned několik. František Jelínek se narodil roku 1783 v Hrochově Týnci a zemřel 20. ledna 1856 v Litomyšli. Byl archivářem, mistrem řeznickým a měšťanem litomyšlským. Od roku 1837 působil jako kronikář města Litomyšle, činný byl i v Městském archivu v Litomyšli. Zabýval se archivnictvím a dějinami města a s kaplanem Horským uspořádal městský archiv.

Rovněž **František Páta** (signatura na lavicích **F PÁTA / 1900-I**) patří k významným osobnostem města Litomyšle. Narodil se roku 1885 v Němčicích u Litomyšle. V Litomyšli vystudoval gymnázium, poté v Praze Filosofickou fakultu Univerzity Karlovy. Byl knihovníkem Národního muzea, pedagogem a filologem. V Litomyšli byl činný také jako historik, spisovatel a vydavatel. O městě publikoval a byl aktivní ve zdejším kulturním životě. Během heydrichiády byl 2. července 1942 v Praze popraven.⁶⁸⁸ Jeho jméno, které se zdá autentické, jsme v rámci epigrafického korpusu piaristického chrámu zaznamenali dvakrát.

Vysokomýtský lékař **Karel Bartsch**, narozený patrně roku 1841, zde své jméno ve velkorysém provedení zanechal hned několikrát a v některých případech jej nedoryl celé. Bartsch je doložen



Obr. 143 Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice. Podpis Bailoni: doklad působení rodiny Bailoni před odchodem do Srbska?

688 SKŘIVÁNEK 2009, s. 370.



Obr. 144 Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice. Kružítková kresba v podobě vyřtuté rozety.

v letech 1858–1865⁶⁸⁹ jako gymnazista v Litomyšli. Později vystudoval Lékařskou fakultu v Praze. Ve vysokomýtské nemocnici působil jako lékař a později i jako první primář, za jehož vedení nemocnice dobře prosperovala.⁶⁹⁰

Dalším zde podepsaným může být pokrokový lékař **Welz**, který se stal roku 1894 v Litomyšli primářem. V lavicích je však vyřtuto pouze jeho příjmení. S jistotou tedy nevíme, zda se skutečně jedná o lékaře Welze, nebo studenta Antonína Welze, který v letě roku 1826 opravoval na kruhčtě piaristického chrámu varhany.

Vyskytuje se zde také jméno **Josefa Grubera**, syna kožešnického mistra, narozeného roku 1865 v Luži. Gruber byl významný český ekonom a profesor národohospodářství na právnické fakultě Univerzity Karlovy. Spolu s Františkem Drtinou a T. G. Masarykem je spoluautorem prohlášení Realistické strany. Byl také ministrem sociální péče ve vládě Jana Černého. Gruber zesnul roku 1925 v Praze.⁶⁹¹

689 ŠTĚPÁNEK 1894, s. 239.

690 Osobnosti regionů. *MUDr. Karel Bartsch*. [online]. [cit. 17. 7. 2020].
Dostupné z: <https://www.osobnostiregionu.cz/osoby/604-karel-mudr-bartsch-1841>

691 Akademický bulletin. *Josef Gruber*. [online]. [cit. 17. 7. 2020].
Dostupné z: <http://abicko.avcr.cz/2015/03/13/index.html>



Obr. 145 Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice. Detail rytých nápisů. Jméno Steinbrecher Karl / 1812.

Výjimečně byla do lavic vyryta sdělení, jejichž obsahem nejsou jména, příjmení, signatury, monogramy a datace. Nalezli jsme zde slovo *serae* (domov). Ve spleti podpisů byla identifikována pouze jediná volná kresba, a sice lidská postava, snad vojáka, soudě podle vysoké pokrývky hlavy a diagonálního pásku přes hrudník. Z našeho pohledu je významným nálezem apotropaický symbol šestilisté růžice, vyrytý pomocí kružidla do sedáku jedné z předních lavic. V blízkosti znamení stojí jméno Tichý (zda se jedná o kolejniho truhláře Tichého, který zesnul v únoru 1828, se nám nepodařilo zjistit). Pokud sestava lavic platí, pak se muselo jednat o poměrně náročný proces, neboť symbol je umístěn na kraji lavice, navíc na exponovaném místě.

V souvislosti s rytím do desek lavic (školních) zmiňuje Štěpánek⁶⁹² Josefem II. vydaný disciplinární řád ze dne 24. září 1781, který ve 29 člancích stanovuje pravidla chování na školách a uvádí v činnost knihy a lavice hanby a cti. Do bílé *knihy cti* (*Buch der Ehre*) byli zapisováni snaživí, hodní a pilní žáci. Dostalo-li se jim v jednom roce třikrát zápisu, mohli se těšit veřejnému vyznamenání. V opačné pozici byli chlapci, zapsaní do černé *knihy hanby* (*Buch der Schande*), kde svá provinění musel každý žák zaznamenat osobně. Takovým přestupkem disciplinárního řádu bylo to, co si mnozí z nás ještě sami pamatují. Zapomenuté knihy, nečistý oděv, pozdní příchod na výuku, hlasitý projev před vyučováním i během něj, neuctivé chování k učiteli a mimo další

692 ŠTĚPÁNEK 1894, s. 50–51.

prohřešky to bylo námi avizované rytí do lavic, nebo jejich znečištění tuší. Za opakované poškození lavice musel žák sedět v lavici hanby čtrnáct dní. V porovnání s trestem za posmívání se spolužákovi s tělesnou vadou, který spočíval v šestitýdenním prodlívání v lavici hanby, se jednalo o mírnější formu pokárání, nicméně potřetí už byl žák předveden na ředitelství (*Direktion*).⁶⁹³

Z výše uvedeného je zřejmé, že na konci 18. století se v případě spontánního rytí jednalo minimálně v prostředí škol o činnost trestuhodnou, a jistě tedy byla vykonávána ve skrytu. Jinak tomu nejspíše nebylo ani v duchovním prostoru. Těžko si lze představit, že si student či žák mohl do kostelní lavice rýt před zraky všech zcela bez zábran.

4.5.5 Hlavní oltář

Soubor nápisů se nalézá na štukových vázách, provedených v leštěné běli se zlacením, které jsou součástí hlavního oltáře v piaristickém kostele Nalezení sv. Kříže v Litomyšli. Vázy jsou usazeny na kládí, neseném mramorovanými pilastry. Existence těchto nápisů svědčí o naprosté absenci strachu z výšek některých pisatelů, neboť k vázám se lze dostat pouze po římse, na kterou lze teoreticky vstoupit z prostoru oratoří, což ve výšce čtrnácti metrů nad úrovní podlahy představuje poměrně odvážný úkon. Vyjma několika obtížně čitelných signatur, včetně jedné s datací [1848], provedenými rudkou, jsou všechny texty zde zaznamenané zapsány grafitovou tužkou.

Nejstarší datace pochází z roku 1814, kdy došlo na dílčí opravu střechy. Zároveň toho roku také vypukl opět masivní požár. Další záznam na vázách je z roku 1818. V únoru roku 1818 probíhaly nejen opravy střechy, ale v presbytáři byla odstraněna poničená fresková výmalba a kostel byl bílen. Zároveň došlo k renovaci oltářů. Je tedy zřejmé, že vázy byly v tu dobu přístupné bez obtíží.⁶⁹⁴



Obr. 146 Piaristický chrám, hlavní oltář s menzou, svatostánkem a chórovým zábradlím. Foto: Vojtěch Krajíček.

693 „Wer überführt wird, daß er die Schulbänke verunreiniget, mit Tinte beflecket oder gar beschneidet, der schreibt sich in das schwarze Buch ein. Wagt er es zum zweitemale, so muß er überdiess 14. Tage auf der Strafbank sitzen, das drittemal aber bei der Direktion angegeben werden.“ *Handbuch k.k. Gesetze*. Wien, 1785. [online]. [cit. 17. 7. 2020]. ALEX Historische Rechts- und Gesetztexte Online. Österreichische Nationalbibliothek Dostupné z: <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=hvb&datum=1784&page=519&size=45>. S. 455.

694 SKŘIVÁNEK 1975, s. 24–26.



Obr. 147 Piaristický chrám, hlavní loď, retabulum. Epigrafický soubor na vázách retabula, situovaných ve výšce 14 metrů nad úrovní stávající podlahy. Foto: Vojtěch Krajčů.



Obr. 148 Piaristický chrám, hlavní loď, retabulum. Detailní snímek dipinti na váze retabula.
Foto: Lucie Bojdová.

Dne 26. května 1846 se zde podepsal Josef Dvořák spolu s kolegou?, jehož jméno je čitelné s obtížemi, a proto jej zde nebudeme interpretovat.

Některé z nápisů jsou pamětního charakteru, jak dokládá text psaný tužkou na spodní části jedné z váz: *Vincenz Möliner / Thurmbauer aus Preisen / bei Zukmantel im Jahren 1869 / hat die Thurme Angestrichen.*⁶⁹⁵ Podle Skřivánka byla roku 1869 skutečně zjištěna tehdejšími rektorem koleje závada na věžích kostela, které byly následně natírány červenou barvou. Nyní máme tento údaj doložen i z jiného zdroje a víme, kdo se na práci skutečně podílel. Jak se Vincenz Möliner k vázám dostal, je nejasné. Snad byl v průběhu oprav v kostele uložen žebřík a klempíř jej využil i tímto způsobem, nebo na ono místo přešel z jedné z oratoří po římse., což by však vyžadovalo notnou dávku odvahy.

Text psaný tužkou a usazený do jednoduchého čtvercového rámečku: *Višek [...] / stár r. 45 / Kremenák František / stár roku 24 / roku 1889 / dne 26. července* se nám nepodařilo přiřadit k žádným z dokumentovaných oprav.

Roku 1905 se zde podepsali sklenáři. Skřivánek⁶⁹⁶ uvádí blíže nespecifikované údržby kostelní budovy v letech 1905–1906. Soudě dle záznamů sklenářů se tak mohlo jednat i o opravy nebo výměnu skleněných výplní. Některé nápisy jsou obtížně čitelné, možná i z důvodu nekomfortního přístupu k vázám. Nápisy **INRI** a **truhlář** jsou již takřka nezřetelné. Některá z metod nedestruktivního průzkumu by jistě přispěla k lepší čitelnosti vybraných epigrafických záznamů, ale vzhledem k jejich umístění nyní není takový průzkum realizovatelný. Nejmladší nápis pochází z 21. století a nejspíše souvisí s fází renovace, kdy bylo možno se k vázám v některých

695 Za čtení kurentního textu děkuji Vítu Večeře.

696 SKŘIVÁNEK 1975, s. 29.

etapách dostat: **Miluji Tě Andreo z / Kolína M. / 2012**. Rovněž text: **Miluju Tě Verunko má / Tvůj** [...] je zřejmě recentní. Oba texty dokládají skutečnost, že potřeba psát na stěny u některých jednotlivců dosud přetrvává, ač je obecně spíše na ústupu.

4.6 Shrnutí výsledků kazuistické studie

Ačkoliv v rámci piaristického areálu v Litomyšli hovoříme pouze o fragmentech původně nepochybně rozsáhlého epigrafického souboru, stále zde ještě zůstalo zachováno velké množství materiálu pro studium historických spontánních nápisů. Graffiti v piaristickém areálu jsou s výjimkami takřka výhradně autoprezenční povahy. Drobné kresby se však dochovaly v prostoru varhanní kruchty.

Jména desítek jmen studentů a zároveň kalcantů, zpěváků, vojáků, snad i vyučujících a běžných návštěvníků, která jsme v rámci piaristického areálu zaznamenali, nacházíme i v periodiku *Od Trstenické stezky*,⁶⁹⁷ vlastivědném sborníku okresu litomyšlského, poličského a vysokomýtského. Jména, identifikovaná v rámci tohoto rozsáhlého epigrafického korpusu spolu s komparací z jiných zdrojů, utváří pestrý obraz každodennosti v rámci piaristického areálu.

Mezi četnými graffiti jsme zaznamenali jména mnohých významných litomyšlských osobností výhradně mužského pohlaví. V Očistcové kapli bylo v rámci desítek podpisů identifikováno pouze jedno ženské jméno, v kostelních lavicích piaristického chrámu žádné, a na kruchtě jen několik. Kdybychom tak měli posuzovat obvyčeje této činnosti pouze na základě jedné kazuistické studie, museli bychom konstatovat, že se převážně jednalo o mužskou aktivitu. V tomto případě je to dáno samozřejmě prostředím kláštera, neboť žáky piaristických škol byli pouze chlapci a vyučujícími muži. První dívka na zdejším gymnáziu maturovala až v roce 1917, nedlouho před přestěhováním gymnázia do nové budovy. Tehdy, roku 1923, začalo zřejmě docházet k oslabení vazby zdejších gymnazistů na piaristickou kolej. Na základě těchto skutečností nepřekvapí, že se ženská jména začínají objevovat až na konci 19. století v prostoru kruchty. Ženy nedělní bohoslužby a mše ku příležitosti církevních svátků navštěvovaly, ženská jména vyrytá do kostelních lavic zde však nenalzáme, ojedinele až ze druhé poloviny dvacátého století na mobiliáři, deponovaném v Očistcové kapli. Pro dívky byla návštěva kostela a s ní spojený odpočinek zřejmě natolik významnou událostí, že se soustředily na jiné aktivity, než psaní po lavicích. Božena Metyšová hovoří o každodennosti v Litomyšli na konci 19. století a zmiňuje i účast na bohoslužbách a přípravu na ně. Popisuje také „zasedací pořádek“ v kapličce na Pazušce

697 Periodikum vycházelo v letech 1927–1936.

(ves u Litomyšle): „*Děvčata sedávala dole v lavicích, raději vzadu, hoši chodili na kruchtou. Že to nebylo vysoko, spadla často kytička některé do klína. (...) Každá asi věděla od koho kytička je, a ne-li, měla rozptýlenou mysl při modlení. (...) Někdy však byla ukryta do kytičky kopřiva, v čemž vězela obyčejně nějaká zášť.*“⁶⁹⁸

Očistcovou kapli a piaristický chrám spojuje hned několik jmen. Výrazně se zde zapsal Ignaz Brauner, později snad právník, který na gymnáziu okolo roku 1821 studoval. Jeho jméno jsme zaznamenali nejen v Očistcové kapli (zde s datací 1817), ale i v kostele na jednom ze zábradlí empory, které je nyní prezentováno v místnosti sousedící s kruchtou. Některá jména, evidentně od jednoho autora se často opakují i v rámci kostelních lavic podle toho, kde dotyčný právě seděl. Takovými osobami byli například nositelé jména Klöckler nebo Kasparides.

Mezi stovkami podpisů jsme v areálu piaristického kláštera nezaznamenali žádná explicitně vulgární sdělení, ani obscénní kresby.

V rámci stavebních dějin mají význam nálezy pamětních zápisů řemeslníků, kteří se podíleli na četných opravách kostela a koleje. Tyto texty jsme komparovali s archivními dokumenty a dostupnou literaturou, přičemž jsme našli mnohé shody.

Zvláštní přínos kazuistické studie spatřujeme v provedených metodách vizualizace graffiti v Očistcové kapli. Metodou UVF se nám podařilo nasnímat již vytmelené a dnes neprezentované ryté nápisy a další sekundární stopy. Výplně po nabuzení UVF světlem luminují a získáme tak poměrně jasnou představu o distribuci epigrafického záznamu v rámci snímané plochy. Použitím metody RTI jsme získali data, umožňující za použití příslušného softwaru podrobné studium povrchu stěny s rytými nápisy i bez nutnosti vlastní přítomnosti badatele in situ.

Rovněž fotografická metoda aplikovaná na kruchtě piaristického kostela⁶⁹⁹ a její výstup poskytují materiál, umožňující čtení epigrafického korpusu ve vysoké kvalitě a v celém rozsahu i bez nutnosti fyzické návštěvy místa.

Mnohé z nápisů a kreseb nejsou při běžné prohlídce patrné a lze je vizualizovat až manipulací s jejich fotografickým záznamem v některém z grafických programů pro úpravu fotografií.

698 METYŠOVÁ 1933/34, s. 78.

699 Dlaždicově skládaná panoramatická fotografie. Fotoaparát Canon EOS 70D s objektivem Canon EF-S 18–135 mm f/3,5–5,6 IS NANO USM.

5 Závěr

Percepce historických graffiti se v rámci péče o kulturní dědictví velmi pozvolna stává součástí pomyslného seznamu kroků, jenž vede k zachování autenticity památky.

Smyslem této práce byla tedy zejména snaha o vysvětlení hodnoty a významu spontánně motivovaných nápisů a kreseb tak, aby nadále nedocházelo k jejich paušálnímu odstraňování, často založeném na neznalosti tohoto pramene; a k jejich konzervaci a prezentaci nedocházelo pouze ve výjimečných případech a na významných místech, neboť právě zapomenutá a odlehlá lidská sídla tyto doklady pohybu a každodennosti obyvatel dané farnosti potřebují.

Co nám tedy studium historických graffiti může přinést? Spontánní nápisy a kresby nevnímáme pouze jako prameny k lokálním sociálním, hospodářským a kulturním dějinám, které jsou nositeli informací o cenách zboží, obchodních procesech, geologických jevech. Spontánní epigrafické památky implicitně obsahují informace o řečových systémech, míře gramotnosti, vztahu mluveného a psaného slova, o cizojazyčných vlivech či dialektech.

I přes výše uvedené se stále setkáváme s vnímáním spontánních nápisů ve spojitosti se dvěma hlavními stereotypy, které se nyní na základě našeho výzkumu pokusíme relativizovat, neboť stojí za paušálním odstraňováním mnohých nápisů a kreseb.

Snad nejčastěji býváme konfrontováni s názorem, že se *jedná o vulgaritu*, a jako takové je není nutno konzervovat. Namnoze jde však o precizní a kultivované nápisy s duchovním obsahem, které památku ničím nedehtují. Právě naopak, posouvají její statut dál. Dokládají, že duchovní místo *žilo*. Obsahy textů se obrací k Panně Marii s prosbami o pomoc nejenom v těžkých válečných časech. Také raně novověké a barokní spontánní epigrafické záznamy jsou častěji duchovními sentencemi než vulgaritami, které byly v sakrálním prostoru doloženy v minimální míře a když, tak zejména v podobě nápisů ze druhé poloviny 20. století, jež jsou mnohdy součástí smutně proslulého armádního vandalismu. Až do konce 19. století nacházíme hanlivý nebo obscénní obsah v textech spíše výjimečně. Pouze některé kresby mohou mít charakter v duchovním prostoru nevhodný. I to jsou však ojedinělé nálezy, které je třeba interpretovat ve spojitosti s lokálními dějinami. Zde je třeba zdůraznit mírně odlišnou situaci sakrálního prostoru v komparaci s profánními objekty, kde lehce vulgární kresby a texty nacházíme častěji.

Dalším obvyklým stereotypem v souvislosti s historickými graffiti je prohlášení, že se jedná o *dětské čmáranice*. Ani tento přístup se většinou nezakládá na pravdě, a už vůbec ne na relevantním výzkumu. Děti, stejně jako ženy, měly v duchovním prostoru omezenou možnost pohybu. Na stěny psali tedy patrně nejvíce dospělí muži, případně ministrantující chlápci. Rozlišit v rámci spontánních kresebných projevů, kdy je autorem dospělý člověk a kdy dítě, je navíc

velmi obtížným úkolem, jehož vyřešení předpokládá hlubší znalosti dětského výtvarného projevu. I v případě, že tedy výjimečně nalezneme nějakou *dětskou čmáranici*, je spíše naší povinností pokusit se ji zachovat jako cenný doklad ke studiu každodennosti dětství. Kolik takových kreseb se nám do dnešní doby v našem prostředí dochovalo? Troufáme si tvrdit, že naprosté minimum a na základě tohoto postulátu je pak jakýkoliv dětský spontánní projev naprosto unikátním nálezem, jehož rozbor pro nás bude vždy přínosem.

Tyto kontextuální informace však průvodci, vlastníci a správci památkových objektů často nemají. Respektive jsou pro ně tyto záznamy natolik marginální, že necítí potřebu se jimi zabývat. V rámci náročného zajištění chodu památky je to však pochopitelné, nicméně sekundární stopy na stěnách objektu o něm vypovídají mnohem více, než jeho čistě natřené zdi s doprovodnými tabulemi, informujícími o dějinách stavby.

Jsme přesvědčeni, že právě autentické povrchy historických objektů ve velké míře dotvářejí ono *genius loci*, které činí tato místa pro mnohé návštěvníky tak přitažlivá. Každá skoba, očko, ožehlý povrch, stékance vosku, spontánní nápisy či kresby sdělují nějakou informaci. Budeme-li tyto stopy v co nejvyšší možné míře respektovat, získáme prostor s obrovským potenciálem pro studium mnohokrát zde zmiňovaných dějin každodennosti. Už jen pouhá osobní jména mají význam pro výzkum lokálních dějin, který je například ve spojitosti s odsunem německých občanů z oblasti Sudet po druhé světové válce velice aktuální.

V rámci sledovaného fenoménu v sakrálním prostoru jsme zaznamenali několik základních jevů, kterými náš výzkum na závěr ve stručnosti shrneme.

Zásadním zjištěním je výše uvedený fakt, že historická graffiti ve většině námi sledovaných případů nejsou vulgaritami ani dětskými projevy.

Graffiti nacházíme na všech popisovatelných plochách i materiálech včetně okenních tabulek, zvonů, lidských lebek nebo střešní krytiny. Jedná se tak o pramen, jehož nositel je nesmírně rozmanitý. Nalézáme je i na obtížně dostupných plochách, kdy autor, nucený potřebou zaznamenat své jméno nebo myšlenku, podnikl nebezpečnou cestu, jež mohla mít charakter profesionálního lezeckého či kaskadérského výkonu.

Mnohé kresby mají kvalitu uměleckého díla a některé texty se honosí až kaligrafickým provedením. Jednoznačně doložená ženská a dětská graffiti se vyskytují v minimální míře.

Některá místa vypovídají o pohybových stereotypech v sakrální stavbě a migraci jednotlivců nejen v rámci modlitebních lavic, ale i v objektu jako celku. Jedno snadno identifikovatelné jméno tak můžeme naléznout v kostele několikrát na různých místech.

Zaznamenali jsme také odlišnosti spontánního projevu mezi profánním a sakrálním prostorem. V sakrálním prostoru, jak by se dalo očekávat, mají texty spíše duchovní nebo apotropaický obsah. Také jsou zde výrazně méně zastoupena světská obrazová témata, spočívající v zobrazování šibenic a lidských postav v dobovém oděvu.

Kdybychom však materiál dokumentovaný v profánních objektech komparovali například pouze s korpusem zaznamenaným například v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích, dospěli bychom k podobným výsledkům, neboť staroprachatický prostor za kruchtou sloužil nejspíše literátskému bratrstvu. Z toho důvodu je zde velké zastoupení světských motivů pocho-pitelnější. Právě tento objekt dokládá, jak nezbytné je při výzkumu historických spontánních nápisů a kreseb sledovat stavební a historické milieu jejich nositele.

V některých církevních objektech jsme vyzorovali jakési „světské zóny“. Kromě staroprachatického prostoru za kruchtou jsou takovými plochami např. stěny jedné z utilitárních místností v kostele Haydnkirche v rakouském Eisenstadtu. Plochy, které nebyly tolik „na očích“ a jsou více vzdáleny místům, kde probíhá liturgie, bývají světskými motivy poznamenány ve větším měřítku. To, co by se osoba pisatele neodvážila nakreslit za hlavní oltář v presbytáři, mohla znázornit na jiném místě v kostele, které nebylo „tolik svaté“.

Důležitým zjištěním v rámci disertační práce byl také fakt, že jednotlivé fenomény nelze kvantifikovat, neboť materiál našeho výzkumu má efemérní podstatu a takřka žádný soubor není dochován ve své komplexní podobě.

Mnoho dalších otázek se nám nepodařilo zodpovědět a jejich vyřešení skýtá rozsáhlé pole pro další výzkum. Například výkladu textů a jejich čtení jsme v naší práci věnovali pouze omezený prostor, nicméně je i nadále považujeme za stěžejní rys tohoto fenoménu, jenž by si zasloužil v každém jednotlivém nálezu odbornou interpretaci.

Nevyjasněná zůstává i otázka případné *ilegality*. Zdá se, že v některých lokalitách byla graffiti tolerována, zatímco jinde byla na stejné časové ose potírána.

Také rukopis a styl kresby mohou vypovídat něco o jejich původci a studium těchto aspektů by rovněž mohlo přinést užitečné informace.

Na základě studia mnohých souborů jsme si vytvořili také hypotézu o pozvolné proměně fenoménu po jeho obsahové stránce. Apotropaické symboly, modlitby a votivní kresby patří zejména středověku a ranému novověku. Později (asi od konce 17. století) je střídají nápisy a kresby autoprezentačního charakteru.

V rámci disertační práce jsme neřešili pouze teoretické aspekty námi zkoumaného fenoménu, ale soustředili jsme se i na možnosti dokumentace a restaurování historických graffiti. Výsledkem naší snahy je zjištění, že i nápisy, které se nyní jeví jako nečitelné nebo poškozené, je za

určitých podmínek a za využití poměrně pestré škály nedestruktivních, zejména fotografických metod, možno vizualizovat.

Fotodokumentace provedená v rámci naší kazuistické studie tak poskytuje materiál, umožňující čtení epigrafického korpusu piaristického areálu v Litomyšli ve vysoké kvalitě a v celém rozsahu i bez nutnosti fyzické návštěvy místa.

Studium minulosti prostřednictvím spontánních nápisů a kreseb zůstává mezi českými badateli stále spíše na okraji odborného zájmu. Snad za to může sama podstata spontánního výrazu, který se může jevit, v souvislosti s pozorností primárně zaměřenou na vlastní historické umělecké dílo nebo architektonické prvky stavby, marginální. A pak je zde stigma vandalismu, za který mohou být graffiti považována. Soudobé zahraniční studie však tento aspekt historických spontánních nápisů takřka nereflktují a pracují s graffiti především jako s cennými historickými prameny. Přistoupíme-li i my k tomuto fenoménu v této rovině uvažování, zjistíme, že se mezi mnohými nápisy a kresbami nalézají cenná svědectví z oblasti lidské každodennosti ve všech historických epochách, počínaje snad již některými spontánními projevy v rámci pravěkých parietálních maleb.

Zcela na závěr připomeňme ambivalentní vztah mezi graffiti, fenomény s vysokou historickou výpovědní hodnotou ve všech možných rovinách (často včetně estetické) a uměleckým dílem, které je nezdědkou jejich nositelem a jež vnímáme z větší části spíše z hlediska estetického a výtvarného. Současný trend v památkové péči stále ještě podporuje striktní oddělení obou těchto fenoménů a hledá, v rámci takto nastaveného úhlu pohledu, odůvodnění. Ve vztahu uměleckého díla a jeho sekundárních doplňků, a to nejen v podobě graffiti, je třeba pozorně sledovat rozmanitou vizuální výpověď, která nemusí výtvarný účinek samotného díla vždy nutně snižovat. Citlivá percepce historického uměleckého díla ve všech jeho rovinách, tak může v důsledku vést k vytváření si komplexnějšího obrazu o celkové výpovědní hodnotě díla, právě v rámci respektování symbiózy jeho časových vrstev.

6 Bibliografie

ABRAMS 2010: ABRAMS, Lynn. *Oral history theory*. New York: Routledge, 2010. ISBN-10 041542755X.

ADAMEC 2012: ADAMEC, Vojtěch. Hlavní vstupní portál kostela Nejsvětější Trojice a Narození Panny Marie v Roudnici nad Labem a barokní kamenická praxe. *Zprávy památkové péče*. 2012, 72(6), 518-520. ISSN 1210-5538.

ASSMANN 2001: ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť*. Praha: Prostor 2001. ISBN 80-7260-051-6.

ASSMANN 2018: ASSMANN, Aleida. *Prostory vzpomínání: podoby a proměny kulturní paměti*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3433-3.

BABYRÁDOVÁ 2004: BABYRÁDOVÁ, Hana. *Symbol v dětském výtvarném projevu*. Brno: Masarykova univerzita, 2004. ISBN 80-210-2079-2.

BAČKOVSKÝ 1895: BAČKOVSKÝ, František. *Slovník cizojazyčný obsahující výklad cizích slov v češtině užívaných aneb české náhrady za ně*. (Grund a Svatoň), 1895.

BAIRD – TAYLOR, 2012: BAIRD, J. A – TAYLOR, Claire, eds. *Ancient graffiti in Context*. New York: Routledge, 2012. ISBN 978-0-415-87889-0.

BAKEŠOVÁ 1894: BAKEŠOVÁ, Lucie. Ozdoby Ovčáckého Bičiska Na Moravě a Na Slovensku. *Český Lid*. 1894, 3(6).

BAKIRER 1999: BAKIRER, Ömür. The Story of Three Graffiti. *Muqarnas*. 1999, 16, s. 42–69. ISSN 0732-2992.

BALEKA 1997: BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0609-5.

BARTŮŇKOVÁ 2017: BARTŮŇKOVÁ, Lucie. Spontánně motivované nápisy a kresby. Historická graffiti na perněstejných stavbách. *Lidé města*. 2017, **19**(1), 89-110. ISSN 1212-811.

BAZZANELLA 2020: BAZZANELLA, Marta. The Mind of the Shepherds: Five Centuries of History Told by the Rocks of the Fiemme Valley. *JEMS* [online]. 2020Mar.7 [cit. 19. 7. 2020] 9, 141-62. Dostupné z: <https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-jems/article/view/11193>

BECKER 2007: BECKER, Udo. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-284-3.

BENEŠ – HRNÍČKO 1993: BENEŠ, Bohuslav – HRNÍČKO, Václav. *Nápisy v ulicích*. Brno: Masarykova univerzita, 1993.

BERGER – KONZAL 2008: BERGER, Rupert – KONZAL, Václav. *Liturgický slovník*. Praha: Vyšehrad, 2008. ISBN 978-80-7021-965-2.

BERNARD 1983: BERNAND, André. *Graffito II (griechisch)*. In: Reallexikon für Antike und Christentum. Band 12. Stuttgart, 1983.

BIEDERMANN 2008: BIEDERMANN, Hans. *Lexikon symbolů*. 2008. Praha: Beta-Dobrovský. ISBN 978-80-7306-362-7.

BISTRICKÝ 1992: BISTRICKÝ, Jan. Nápisy v Přemyslovském paláci. Umění: časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky. 1992, **40**(6), s. 453–456, ISSN 0049-5123.

BLÁHA – KNOR 2000: BLÁHA, Jiří – KNOR, Jan. Hrad Pernštejn – výsledky průzkumu krovu věže Barborky. In: *Zprávy Státního památkového ústavu v Brně*. 2000, s. 75–81. ISSN 1213-2802.

BLÁHA – PANÁČEK 2004: BLÁHA, Jiří – PANÁČEK, Michal. Kurz Průzkumy a dokumentace historických krovů 2003. *Zprávy památkové péče*. 2004, **64**(2), s. 154–158. ISSN 1210-5538.

BLÁHA 2005: BLÁHA, Jiří et al. Operativní průzkum a dokumentace historických staveb. Národní památkový ústav: Praha, 2005. ISBN 80-86516-18-0.

BLÁHA – KONEČNÝ 2005: BLÁHA, Josef – KONEČNÝ, Lubomír Jan. K počátkům města Telče se zvláštním zřetelem k předlokačnímu dvorci s kostelem sv. Ducha. *Archaeologia historica*. 2005, **30**(1), 125–148. ISSN 0231-5823.

BLÁHA 2015: BLÁHA, Jiří. 2015. Klášterec nad Orlicí, okres Ústí nad Orlicí; krovy kostela Nejsvětější Trojice. Nálezová zpráva operativního průzkumu a dokumentace. Nepublikovaný dokument uložený v archivu J. Bláhy.

BOČKOVÁ 1999: BOČKOVÁ, Hana. K tzv. památníkové literatuře doby renesance a perněšternským nápisům. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: řada literárněvědná bohemistická*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 1999, s. 27–33, **2**(V). ISSN 1213-2144.

BOČKOVÁ 2000: BOČKOVÁ, Hana. Literární předlohy perněšternských nápisů. In: *Zprávy Státního památkového ústavu v Brně*. 2000, s. 119–139. ISSN 1213-2802.

BORSKÝ a ČERNOUŠKOVÁ 2001: BORSKÝ, Pavel a ČERNOUŠKOVÁ, Dagmar. Stavebně historický průzkum (I, II). In: *Souhrnná zpráva o průzkumech provedených na objektu zámek v Prostějově únor-duben 2001*. Brno, 2001. Dokumentace je archivována na Odboru územního plánování a památkové péče Magistrátu města Prostějov.

BOSIO 1632: BOSIO, Antonio. *Roma Sotteranea*. Rom: 1632. S. 201. [online]. [cit. 18. 7. 2020]. Dostupné z: http://dl.ub.unifreiburg.de/diglit/bosio1632/0221/image?sid=boocb469a-1e8e41d7cf13d3993795d4f#current_page.

BOUTE 2018: BOUTE, Rosa et al. Revisiting reflectance transformation imaging (RTI): A tool for monitoring and evaluating conservation treatments. *IOP Conf. Series: Materials Science and Engineering*. 364, 1, 2018, s. 1–11. doi:10.1088/1757-899X/364/1/012060

BRAVERMANOVÁ 2001: BRAVERMANOVÁ, Milena. Nové poznatky o nejstarších textilních z relikviářového hrobu sv. Ludmily. *Archaeologia historica*. 2001, **26**(1). ISSN 0231-5823.

BRIKCIUS 1995: BRIKCIUS, Eugen. *Útěcha z mystifikace*. Praha: Český spisovatel, 1995. ISBN 80-202-0586-1.

BRYCH 2003: BRYCH, Vladimír. Železné předměty z Ostrova u Davle ve sbírce Národního muzea. In: *1000 let kláštera na Ostrově (999-1999): sborník příspěvků k jeho hmotné kultuře v raném a vrcholném středověku*. Praha: Národní muzeum, 2003. ISBN 80-7036-144-1.

BUBEN – KÁRNÍK – RAJSKÝ 1994: BUBEN, Milan – KÁRNÍK, Zdeněk – RAJSKÝ, Pavel. *Encyklopedie heraldiky: světská a církevní titulatura a realie*. Praha: Libri, 1994. s. [1a].

BURKE 2007: BURKE, Peter. *Žebráci, šarlatáni, papežové: historická antropologie raně novověké Itálie: eseje o vnímání a komunikaci*. Jinočany: H & H, 2007. ISBN 978-80-7319-069-9.

BUTIN 2002: BUTIN, Hubertus. *DuMonts Begriffsflexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont, 2002. ISBN 978-38-3217-692-1.

BŮŽEK – GRULICH – BEZECNÝ 2010: BŮŽEK, Václav – GRULICH, Josef – BEZECNÝ, Zdeněk, eds. *Společnost českých zemí v raném novověku: struktury, identity, konflikty*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2010. ISBN 978-80-7422-062-3.

CINKOVÁ – RACKOVÁ 2014: CINKOVÁ, Veronika – RACKOVÁ, Eliška. Piaristický areál v Litomyšli. In: *Piaristé a jejich odkaz ve stavební architektuře a zahradách – působení piaristů na střední a severní Moravě a ve východních Čechách. Přednášky z odborného semináře konaného v Olomouci ve dnech 17.–18. září 2014*.

COOPEROVÁ 1999: COOPEROVÁ, Jean C. *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*. Praha: Mladá fronta, 1999. ISBN 800-204-0761-8.

ČECH 1874: ČECH, Svatopluk. *Básně Svatopluka Čecha*. Praha: Fr. A. Urbánek. 1874.

ČECHURA 2009: ČECHURA, Martin. Církevní hmotná kultura v archeologických prameňech. *Archæologia historica*. 2009, 34(1), 543-561. ISSN 0231-5823.

ČERMÁK 1888: ČERMÁK, Kliment. *Archæologické příspěvky z Čáslavska*. Čáslav: vlastním nákladem, 1888.

ČERNOTOVÁ 2008: ČERNOTOVÁ, Lenka. *Průzkum a restaurování části nástěnné malby na severní stěně tzv. Očistcové kaple v NP objektu bývalé piaristické koleje v Litomyšli*. Litomyšl, 2008. Bakalářská práce. Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování.

ČERNÝ 1921: ČERNÝ, Vojtěch Augustin. *Nápisy do památníku*. Praha: Rudolf Storch, 1903. [Č.Sl.] Všelicos z minula i dneška. *Od Trstenické stezky*. Vlastivědný sborník okresu litomyšlského, poličského a vysokomýtského. Litomyšl: Tiskem V. Augusty, 1921.

ČERNÝ 1995: ČERNÝ, Pavel. Rytá kresba se zobrazením Ukřižovaného v kryptě dómu v Brně. *Umění*. 1995, **43**(6), ISSN 0049-5123.

ČERNÝ 2017: ČERNÝ, Filip. *V kostele v Boleticích se natáčel kultovní film. Ruští vojáci v něm pak hráli hokej* [online]. 17. leden 2017. [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://regiony.rozhlas.cz/v-kostele-v-boleticich-se-natacel-kultovni-film-rusti-vojaci-v-nem-pak-hrali-7417439>

ČOVAN 2020: ČOVAN, Miroslav. Stredoveká a ranonovoveká nápisová kultúra v sakrálnom priestore I [online]. Webové stránky sdružení *Gotická cesta*. 11. 3. 2020 [cit. 16. 9. 2020]. Dostupné z: <http://gotickacesta.sk/graffiti/>

Č.SL. 1921: [Č.Sl.] Všelicos z minula i dneška. *Od Trstenické stezky*. Vlastivědný sborník okresu litomyšlského, poličského a vysokomýtského. Litomyšl: Tiskem V. Augusty, 1921.

DAVID 2008: DAVID, Jiří. *Století dítěte a výzva obrazů: (eseje)*. Brno: Masarykova univerzita, 2008. ISBN: 978-80-210-4593-4.

DAVIDO 2001: DAVIDO, Roseline. *Kresba jako nástroj poznání dítěte*. Praha: Portál, 2001. ISBN 978-80-7367-415-1.

DEFOE 1983: DEFOE, Daniel. *Moll Flandersová*. Praha: Odeon, 1983.

DIETRICH 2018: DIETRICH, Simon. Die spätmittelalterlichen und frühneutzeitlichen Graffiti in der Marburger Elisabethkirche – Befund, methodische Herausforderungen und Quellenwert. In: LOHMANN, Polly, ed. *Graffiti als Quellen: Methoden und Perspektiven eines jungen Forschungsbereichs*. Stuttgart:Franz Steiner Verlag, 2018, s. 93–110. ISBN 978-3-515-12204-7.

DIVIŠ 1947: DIVIŠ, Alén. Vzpomínky na pařížské vězení Santé. *My 47*. (31), 1947.

DRAGOUN 1994: DRAGOUN, Zdeněk. Rytiny v románské Malostranské mostecké věži v Praze a otázka jejich restaurování. *Archäologia historica*. 1994, **19**(1). ISSN 0231-5823.

DUNDES 1966: DUNDES, Alan. Here i sit – A study of american latrinalia 1966 [online]. [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://digitalassets.lib.berkeley.edu/anthpubs/ucb/text/kas034-010.pdf>

DUŠEK 1995: DUŠEK, Jaromír. Kůň ve službách člověka: (středověk). Jílové u Prahy: Apros, 1995. ISBN 80-901100-6-1.

DVOŘÁČKOVÁ-MALÁ – HOLÝ – STERNECK – ZELENKA 2019: DVOŘÁČKOVÁ-MALÁ, Dana – HOLÝ, Martin – STERNECK, Tomáš – ZELENKA, Jan et al. Děti a dětství. Praha: NLN – Nakladatelství lidové noviny, 2019. ISBN 978-807422-675-5.

EBELOVÁ 1996: EBELOVÁ, Ivana. Otázky a problémy novověké epigrafiky. Nápisy a jejich konzervace na příkladu zámku v Encovanech, pražské novoměstské radnice a hřbitovního kostela sv. Petra a Pavla se Starých Prachaticích. *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Pomocné vědy historické a jejich místo mezi historickými obory*. 1996 [vyd. 1997], **13**(1), 119–131. ISSN 0567-8293.

EDEL – ROYT – BROŽ 1997: EDEL, Tomáš – ROYT, Jan – BROŽ, Radek. Příběh gotické šablony – Geschichte der gotischen Schablone. Praha: Gema Art, 1997. ISBN 80-901 425-8-3.

ELIADE 2004: ELIADE, Mircea. *Obrazy a symboly: esej o magicko-náboženských symbolech*. Brno: Computer Press, 2004. Eseje/studie. ISBN 80-7226-902-X.

ELIAS 2007: ELIAS, Norbert. *O procesu civilizace. 1. díl: Sociogenetická a psychogenetická zkoumání. Proměny chování ve světských vyšších vrstvách Západu*. Praha: Argo, 2007. ISBN 80-7203-838-9.

FEARN 2017: FEARN, Alison. A Light in the Darkness – the Taper Burns of Donington le Heath Manor House. *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* [online]. 2017, **6** (1). [cit. 18. 7. 2020]. ISSN 1554-8678. Dostupné z: <http://digital.kenyon.edu/perejournal/vol6/iss1/23>

FIKSA 2011: FIKSA, Radomír. *Svastika a její historie v Čechách*. Žďár nad Sázavou: Bodyart Press, 2011. ISBN 978-80-87525-01-2.

FLAJŠHANS 1911: FLAJŠHANS, Václav. *Česká přísloví*. Praha: F. Šimáček, 1911.

FLEMING 2001: FLEMING, Juliet. *Graffiti and the Writing Arts of Early Modern England*. London: Reaktion, 2001. ISBN 978-08-12236-29-3.

FORMÁNKOVÁ 1968: FORMÁNKOVÁ, Pavlína. Dubčekovi slivovici, Brežněvovi po palici. Humor jako specifická reakce na srpnovou okupaci 1968. *Dějiny a současnost: historicko-vlastivědná revue*. 2008, **30**(10). ISSN 0418-5129.

FRANKL 2007: FRANKL, Michal. *Emancipace od Židů*. Český antisemitismus na konci 19. století. Praha-Litomyšl: Paseka, 2007. ISBN 978-80-7185-882-9.

FRANTA 1881: FRANTA, Frant. Jos. Paměti starožitného města Prachatic. *Ohlas od Nežárky: Týdeník pro poučení a zábavu, pro zájmy obecné, společenské a politické*. Jindřichův Hradec: Alois Landfras. 13.8.1881, **11**(33). ISSN 1801-2523.

FRÖHLICH 2012: FRÖHLICH, Jiří. Signovaná, datovaná, nápisová a zdobená keramická střešní krytina z 18. až z počátku 20. století na Písecku. *Archeologie ve středních Čechách*. 2012. ISSN 1214-3553.

FRIEDRICH – SCHULZ 1913: FRIEDRICH, Gustav – SCHULZ, Václav. *Archiv český, čili, Staré písemné památky české i moravské, sebrané z archivů domácích i cizích, Díl XXX: Registra vejpovědní mezní úřadu nejvyššího purkrabství Pražského z let 1508–1577*. Praha: Domestikální fond království Českého, 1913.

GALASSI 2016: GALASSI et al. Angelman Syndrome in the Portrait of a Child With a Drawing by Giovanni F. Caroto. *JAMA Pediatr* [online]. [cit. 17. 7. 2020]. 2016; 170(9), 831. doi:10.1001/jamapediatrics.2016.0581

GAŽI 2016: GAŽI, Martin. Boletický kostel sv. Mikuláše pod vojenskou správou. Příspěvek k poznání památkové (ne)péče o militarizovanou krajinu druhé poloviny 20. století. In: GAŽI, Martin ed. *Památky jižních Čech 7*. České Budějovice: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, 2016. ISBN 978-80-85033-72-4.

GIRSA 1995: GIRSA, Václav. Informace o obnově exteriéru Dolního hradu v Rožmberku. *Zprávy památkové péče*. 1995, **15**(6), s. 191–195. ISSN 1210-5538.

GOLEC – ČERMÁKOVÁ 2014: GOLEC, Martin – ČERMÁKOVÁ, Eva. Turistická kolonizace Moravského krasu ve světle epigrafických památek Býčí skály. *Český lid*. 2014, **101**(4), s. 459–482. ISSN 0009-0794.

GORDON 2002: GORDON, Andrew. The Act of Libel: Conscripting Civic Space in Early Modern England. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*. 2002, **32**(2), s. 375–397. ISSN 1082-9636.

GROLLOVÁ – RYWIKOVÁ 2013: GROLLOVÁ, Jana – RYWIKOVÁ, Daniela. *Militia est vita hominis: sedm smrtelných hříchů a sedm skutků milosrdenství v literárních a vizuálních pramenech českého středověku*. České Budějovice: Veduta, 2013. ISBN 978-80-86829-85-2.

GUREVIČ 1996: GUREVIČ Aron Jakovlevič. *Nebe, peklo, svět*. Jinočany: H+H, 1996. ISBN 80-85787-41-5.

GUTHRIE 2006: GUTHRIE R., Dale. *The nature of paleolithic art*. Chicago: University of Chicago Press, 2006. ISBN-13 978-0226311265.

HÁJEK 2015: HÁJEK, Pavel et al. *Tisky 16. století v zámeckých knihovnách České republiky*. České Budějovice: NPÚ, ÚOP v Českých Budějovicích, Národní muzeum v Praze, 2015. ISBN 978-80-7036-469-7.

HANZAL 2010: HANZAL, Jiří. Cikánské varovné tabule z Nových hradů v kontextu svaté říše římské a českých zemí. *Památky jižních Čech 3*. České Budějovice: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, 2010. ISBN 978-80-85033-13-7

HARAGOVÁ 2014: HARAGOVÁ, Vladěna. Kaple svatého Jana Křtitele při ambitu kostela svatého Václava v Olomouci a její výzdobě. *Opuscula historiae artium*. 2014, **63**(1–2), s. 12–23. ISSN 1211-7390.

HAZUKOVÁ – ŠAMŠULA 2005: HAZUKOVÁ, Helena – ŠAMŠULA, Pavel. *Didaktika výtvarné výchovy I*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2005. ISBN 80-7290-237-7.

HEBER 1847: HEBER, Franz Alexander. *Böhmens Burgen, Vesten und Burgschlösser, 5 sv.* Prag: C. W. Medau und Comp., 1847.

HEINZ-MOHR 1999: HEINZ-MOHR, Gerd. *Lexikon symbolů: obrazy a znaky křesťanského umění*. Praha: Volvox Globator, 1999. ISBN 80-7207-300-1.

HERTL 1957: HERTL, Jan. Písané skály. *Časopis přátel starožitností*. 1957, **65**(1), s. 18–29. ISSN 1803-1382.

HERTLOVÁ 1975: HERTLOVÁ, Blažena. Úvod do problematiky památníků raného novověku. *Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et historica*. 1975, **5**, s. 117–146. ISSN 0567-8293.

HLAVA 2006: HLAVA, Miloš. Graffiti se zoomorfními motivy na keramické nádobě z oppida Třísov. *Pravěk: časopis moravských a slezských archeologů*. 2006 [vyd. 2007], **16**(1), s. 423–436. ISSN 1211-8338.

HLAVÁČEK – KAŠPAR – NOVÝ 2002: HLAVÁČEK, Ivan – KAŠPAR, Jaroslav – NOVÝ, Rostislav. *Vademecum pomocných věd historických*. Praha: Nakladatelství H+H, 2002. ISBN 80-7319-004-4.

HORUTOVÁ 2010: HORUTOVÁ, Veronika. *Návrh strategie cestovního ruchu města*. [online] Ostrava, 2010. Vysoká škola báňská – Technická univerzita Ostrava, Ekonomická fakulta.

HORYNA – VILÍMKOVÁ 1978: HORYNA, M. – VILÍMKOVÁ, Milada *Litomyšl, kostel Nalezení sv. Kříže, stavebně-historický průzkum*. 1978. Strojopis.

HRADILOVÁ 2014: HRADILOVÁ, Janka. *Zpráva o materiálovém průzkumu. Nástěnné malby v presbytáři*. [Kostel sv. Havla v Kuřívodech]. Praha 2014. Osobní archiv restaurátora D. Zillicha.

HUNTLEY 2012: HUNTLEY, Katherine, V. Identifying Children's Graffiti in Roman Campania. In: Baird, J.A. a Taylor, Claire. *Ancient graffiti in Context*. New York: Routledge, 2012. ISBN 978-0-415-87889-0.

JEFF – NEAL 2010: JEFF Oliver – NEAL, Tim. *Wild Signs: Graffiti in Archaeology and History*. Oxford: Archaeopress, 2010.

CHALOUPKA 2020: CHALOUPKA, Petr. Regionální muzeum v Litomyšli. Pivovar Bajloni Litomyšlská stopa v Srbsku [online]. [cit. 26. 8. 2020]. Dostupné z: <http://www.rml.cz/cs/regionalni-historie/popularizacni-clanky/bajloni.html>

CHALOUPKA – RŮŽIČKA 2019: CHALOUPKA, Jakub – RŮŽIČKA, Petr. Nálezy geometrických graffiti na omítkách zámku v Sokolově. *Průzkumy památek*. 2019, **26**(1), s. 110–125. ISSN 1212-1487.

CHAMPION 2015: CHAMPION, Matthew. *Medieval graffiti*. London: Ebury Press, 2015.

CHAMPION 2017: CHAMPION, Matthew. Introduction to Special Issue on New Research on Medieval and Later Graffiti. *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* [online]. 2017, 6 (1), s. 1–5 [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <http://digital.kenyon.edu/perejournal/vol6/iss1/19>.

CHANIOTIS 2018: CHANIOTIS, Angelos. Alltagskizzen aus Aphrodisias. In: Lohmann, Polly, ed. *Graffiti als Quellen: Methoden und Perspektiven eines jungen Forschungsbereichs*. Stuttgart: Franu Steiner Verlag, 2018, s. 77–91. ISBN 978-3-515-12204-7.

CHOTĚBOŘ 1985: CHOTĚBOŘ, Petr. Středověké ryté kresby na stěnách interiéru baziliky sv. Jiří na Pražském hradě. *Archeologické rozhledy*. 1985, **37**, s. 628–643. ISSN 0323-1267.

IRMANOVÁ 2016: IRMANOVÁ, Eva. Přesahy maďarské revoluce roku 1956: 2. část. *Dějiny a současnost: historicko-vlastivědná revue*. 11. 2016, **38**(9). ISSN 0418-5129.

JAKUBEC – MALÝ 2010: JAKUBEC, Ondřej – MALÝ, Tomáš. Konfesijnost – (nad)konfesijnost – (bez)konfesijnost: diskuse o renesančním epitafu a umění jako zdroji konfesijní identifikace. *Dějiny – Teorie – Kritika*. Praha: Masarykův ústav, Archiv Akademie věd ČR, 2010, (1), s. 79–112. ISSN 1214-7249.

JANÁČEK 1955: JANÁČEK, Josef. Dějiny obchodu v předbělohorské Praze. Praha: ČSAV, 1955.

JELÍNEK 1845: JELÍNEK, František. *Hystorye města Litomyssle*. Litomyšl: tištěná u Jana Turečkových dědiců, 1845.

JENČ – PÁTKOVÁ – PEŠA 2001: JENČ, Petr, Hana PÁTKOVÁ, Vladimír PEŠA, eds. Historické skalní rytiny v Labských pískovcích. (1. etapa dokumentace v okolí Jetřichovic). *Porta Bohemica: sborník historických prací*. 2001, **1**, 149-166. ISSN 80-86067-54-8.

JENČ 2014: JENČ, Petr et al. Galerie pozdně středověkých a novověkých maleb a nápisů v jeskyni Na Špičáku, okres Jeseník. In: ROHÁČEK, Jiří ed. *Epigraphica & sepulcralia V*. Praha: Artefactum, 2014, s. 281–298. ISSN 2336-3363.

JEŘÁBEK 2010: JEŘÁBEK, Viktor. Pompeje. Moravská orlice. Brno: Družstvo Moravské orlice. 9. 8. 1910, **48**(180), s. 5. ISSN 1803-117X.

JOACHIMOVÁ 1955: JOACHIMOVÁ, Jiřina. Nález nápisů a kreseb v klášteře bl. Anežky v Praze. *Zprávy památkové péče*. 1955, **15**(6-8), s. 243-245.

JONES-BAKER 1993: JONES-BAKER, Doris. English medieval graffiti and the local historian. *The local historian*. 1993, 23(1), s. 4–19. ISSN 17 0024-5585.

JUDT 2019: JUDT, Tony. *Zapomenuté 20. století: osobnosti, události, ideje*. Praha: Prostor, 2019.

KAIGL 1996: KAIGL, Jan. Pozdně středověký náčrt půdorysu dvoulodí farního kostela v Pacově. *Zprávy památkové péče*. 1996, **56**(1-2), s. 23–28. ISSN 1210-5538.

KANTOREK 1991: KANTOREK, Pavel. *Historické okamžiky*. Praha: SNK, 1991.

KAUEROVÁ – VÍTEK – FALTÝNEK 1999: KAUEROVÁ, Vlasta – VÍTEK, Tomáš – FALTÝNEK, Karel. Výsledky průzkumu kostela sv. Filipa a Jakuba v Litovli. *Památkový ústav v Olomouci: výroční zpráva*. Olomouc: Památkový ústav, 1999 (1998).

KLÍPA – PAVLÍKOVÁ – POKORNÝ 2019: KLÍPA, Jan – PAVLÍKOVÁ, Markéta – POKORNÝ, Adam. Zlacené plastické dekory v kostele Panny Marie v kapli sv. Kateřiny a ve spojovací chodbě na hradě Karlštejně. *Zprávy památkové péče*. 2019, **79**(4), s. 441–457. ISSN 1210-5538.

KOHN 2013: KOHN, Renate. Die Metamorphose vom Esel zum Menschen, vom narren zum zukünftigen Gelehrten. *MIR Texte* [online]. [cit. 18. 7. 2020]. 4, 2013, s. 1–10. Dostupné z: <https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/Institute/imafo/pdf/forschung/MIR/timelab/MIRtext4.pdf>

KOMENSKÝ 1952: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Historie o těžkých protivenstvích církve české*. Praha: Blahoslav, 1952.

KOMENSKÝ 1964: KOMENSKÝ, Jan Amos. *Informatorium školy mateřské*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1964.

KONEČNÝ – RACKOVÁ 2014: KONEČNÝ, Michal – RACKOVÁ, Eliška. Rezidence nejvyššího kancléře. In: Kalová, Zdeňka, ed. *Zámek Litomyšl*. Litomyšl: NPÚ, Územní památková správa na Sychrově, 2014. ISBN 978-80-905555-8-7.

KOPÁČ 2013: KOPÁČ Radim. Josef Kyselak, Tagger s cepínem v ruce. *Dějiny a současnost*. 2013, 35(4), s. 32–33. ISSN 0418-5129.

KOŠŤÁL 1891: KOŠŤÁL, Josef. Múra v podání prostonárodním. *Časopis Musea království Českého*. 1891, 65(2), s. 279. ISSN 1210-9746.

KOVÁŘ – SKŘIVÁNEK 1990: KOVÁŘ, Josef – SKŘIVÁNEK, Milan. *Tři sta padesát let litomyšlského gymnázia*. Litomyšl: Gymnázium Litomyšl, 1990.

KRAACK 1997: KRAACK, Detlev. *Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise, Inschriften und Graffiti des 14. – 16. Jahrhunderts*. Vandenhoeck und Ruprecht: Göttingen, 1997. ISBN 3-525-82467-X.

KRAACK – LINGENS 2001: KRAACK, Detlev – LINGENS, Peter. *Bibliographie zu historischen Graffiti zwischen Antike und Moderne*. Krems: Medium Aevum Quotidianum, 2001.

KRAACK 2017: KRAACK, Detlev. Adlige und Patrizier auf Reisen: Graffiti des 14.–16. Jahrhunderts. In: Lohmann, Polly, ed. *Graffiti als Quellen: Methoden und Perspektiven eines jungen Forschungsbereichs*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2018, s. 193–219. ISBN 978-3-515-12204-7.

KRÁLÍKOVÁ 2017: KRÁLÍKOVÁ, Michaela. Pohřbívání na Moravě v 16.–18. století. *Archæologia historica*. 2017, 42(1), s. 135–151. ISSN 0231-5823.

KREJČÍKOVÁ – KREJČÍK 1987: KREJČÍKOVÁ, Jarmila – KREJČÍK, Tomáš. *Základy heraldiky, genealogie a sfragistiky: určeno pro posl. fak. filozof.* Praha: SPN, 1987.

KUBERT 1863: KUBERT, Ferdinand A. *Praktické zápisky pro řemeslníka a hospodáře, vůbec živnostníka. Sešit první.* Praha: I. L. Kober, 1863.

KUBÍČEK – LÍBAL 1955: KUBÍČEK, Alois – LÍBAL, Dobroslav. *Strahov.* Praha: SNKLHU, 1955.

KUBIČKA – ZELINGER 2013: KUBIČKA Roman – ZELINGER Jiří, *Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství.* Praha: Grada, 2013. ISBN 978-80-247-9046-6.

LAM 2020: Litomyšlský architektonický manuál. Václav Boštík [online]. [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://lam.litomysl.cz/umelec/294-vaclav-bostik>

LAUDER 2019: LAUDER, Silvie. Dva životy Jana Palacha, *Respekt*. 14. 01. 2019, 30(3), s. 19. ISSN 0862-6545.

LENDEROVÁ – RÝDL 2006: LENDEROVÁ, Milena – RÝDL, Karel. *Radostné dětství: dítě v Čechách devatenáctého století.* Praha: Paseka, 2006. ISBN 80-7185-647-9.

LEPÍKOVÁ 2009: LEPIKOVÁ, Dagmar. *Giovanni Pietro Tencalla - Kostel sv. Anny a sv. Jakuba Většího ve Staré Vodě na Libavě.* Praha, 2009. Diplomová práce. Karlova univerzita, Ústav dějin křesťanského umění, KTF UK.

LESNIAKOVÁ 2018: LESNIAKOVÁ, Petra. *Vybrané metody průzkumu předmětů kulturního dědictví Řeč materiálu – tradiční řemeslné technologie pro záchranu kulturního dědictví a současný životní styl* [online]. [cit. 1. 9. 2020]. Dostupné z: https://www.recmaterialu.cz/images/studie/Lesniakova_Vybrane_metody_pruzkumu_predmetu_kulturniho_dedictvi.pdf

LÍBAL 1995: LÍBAL, Dobroslav. In: FAJT, J., ed. *Gotika v západních Čechách: (1230–1530): k 700. výročí založení města Plzně.* Praha: Národní galerie v Praze, 1995.

LURKER 1999: LURKER, Manfred. *Slovník biblických obrazů a symbolů.* Praha: Vyšehrad, 1999. ISBN 80-7021-254-3.

LUTOVSKÝ 2001: LUTOVSKÝ, Michal. *Encyklopedie slovanské archeologie v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Praha: Libri, 2001. ISBN 80-7277-054-3.

MACEK 2001: MACEK, Josef. *Víra a zbožnost jagellonského věku*. Praha: Argo, 2001. ISBN 80-7203-265-8.

MACEK 2008: MACEK, Petr et al. *Litomyšl, bývalý piaristický klášter při kostele Nalezení sv. Kříže*. Stavebněhistorický průzkum. Praha 2008. Nepublikovaný pramen.

MAIRS 2012: MAIRS, Rachel. Egyptian Inscriptions and Greek Graffiti at El Kanais in the Egyptian Eastern Desert. In: BAIRD, J. A. – TAYLOR, Claire, ed. *Ancient graffiti in Context*. New York: Routledge, 2012. ISBN 978-0-415-87889-0.

MALIVÁNKOVÁ WASKOVÁ 2014: MALIVÁNKOVÁ WASKOVÁ, Marie. Návrh klasifikace historických spontánních nápisů. *Sborník archivních prací*. 2014, 64 (1), s. 109–150.

MALIVÁNKOVÁ WASKOVÁ 2016: MALIVÁNKOVÁ WASKOVÁ, Marie. Co prozradí mořská panna: pozdně středověká graffiti jako svědek zaniklé nápisové výzdoby hradu Bečova. In: *Dějiny staveb 2016. Sborník příspěvků z konference Dějiny staveb*. Plzeň: Klub Augusta Sedláčka ve spolupráci se Sdružením pro stavebněhistorický průzkum, 2016, s. 156–162. ISSN 1803-0777.

MALÝ – SUCHÁNEK 2013: MALÝ, Tomáš – SUCHÁNEK, Pavel. *Obrazy očiště: studie o barokní imaginaci*. Brno: Matice moravská, 2013. Knižnice Matice moravské. ISBN 978-80-87709-02-3.

MANGUEL 2007: MANGUEL, Alberto. *Dějiny čtení*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-231-2.

MAREŠ – SEDLÁČEK 1913: MAREŠ, František – SEDLÁČEK, Jan. *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Prachatickém*. Praha: Archaeogická kommise při České akademii císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1913.

MARTINCOVÁ 1933/34: MARTINCOVÁ, Marie. Z vypravování pana Tobiše (Něco o škole z mého mládí). *Od Trstenické stezky*. Vlastivědný sborník okresu litomyšlského, poličského a vysokomýtského, 13(5). Litomyšl: Tiskem V. Augusty, 1933/34.

MARTINEK 2020: MARTINEK, Radek. *Galerie kurátů holických. Příběh tří portrétů z far-ních sbírek* (text připravený k publikování v periodiku e-Monumentica).

MAŠEK 1921a: MAŠEK, Karel. Dojmy ze sentimentální cesty. *Národní listy*. Praha: Julius Grégr, 14. 7. 1921, **61**(191, ranní vydání), s. 1. ISSN 1214-1240.

MAŠEK 1921b: [MAŠEK, Karel]. *Národní listy*. Praha: Julius Grégr, 18. 5. 1921, **61**(134, večerní vydání), s. 1. ISSN 1214-1240.

MATIEGKA 1936: MATIEGKA, Jindřich. Kostnice Na Mělnicku. *Anthropologie (1923–1941)*. 1936, **14**(1), s. 77–89. ISSN 1211-3743.

MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ – RICHTER – SRŠEŇ 1980: MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ, Anežka, RICHTER, Miroslav a SRŠEŇ, Lubomír. Architektonické zlomky kláštera. In: *Sborník Národního musea – Řada A. Historie* **34**(1-2). Praha: 1980 (Praha 1981), č. kat. 204.

METYŠOVÁ 1933/34: METYŠOVÁ, Božena. O našem mládí v Pazuše. In: *Od Trstenické stezky*. Vlastivědný sborník okresu litomyšlského, poličského a vysokomýtského, **13**(5). Litomyšl: Tiskem V. Augusty, 1933/34.

MERRIFIELD 1987: MERRIFIELD, Ralph. *The Archaeology of Ritual and Magic*. London: B.T. Batsford, 1987. ISBN 978-0-7134-4870-2.

MĚŘÍNSKÝ 2013: MĚŘÍNSKÝ, Zdeněk. Hmotná kultura mladší doby hradištní na Moravě a ve Slezsku. *Archæologia historica*. 2013, **38**(1), s. 45–90. ISSN 0231-5823.

MICHNA a POJSL 1988: MICHNA, Pavel a POJSL, Miloslav. *Románský palác na Olomouckém hradě: archeologie a památková obnova*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 1988. ISBN 80-85048-09-4.

MICHNA 2010: MICHNA, Pavel. Na paměť nálezů Žaltáře novgorodského z 10. století, nejstarší památky slovanského písemnictví. *Vlastivědný věstník moravský*. 2010, **62**(4). ISSN 0323-2581.

MIKAN 2007: MIKAN, Roman. *Filiální kostel sv. Bartoloměje, apoštola v Kočí u Chrudimi*. Praha, 2007. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění.

MIKOVEC 1860: MIKOVEC, Ferdinand. *Starožitnosti a Památky země České. Díl 1*. Praha: Kober & Markgraf, 1860.

MONESTIER – ČADSKÝ – FRANCEK 1999: MONESTIER, Martin – ČADSKÝ, Vladimír – FRANCEK, Jindřich. *Historie trestu smrti: dějiny a techniky hrdelního trestu od počátků po současnost*. Praha: Rybka, 1999. ISBN 80-242-0234-4.

MUSCAT 1999: MUSCAT, Joseph. Ship Graffiti – a Comparative Study. *Journal of Mediterranean Studies*, 1999, 9(1), s. 74–105.

MV 1979: [MV]. Objevy v Přemyslovském paláci. *Lidová demokracie*, 05. 10. 1979, 35(235). ISSN 0323-1143.

MYSLIVEČEK 1992: MYSLIVEČEK, Milan. *Panoptikum symbolů, značek a znamení*. Praha: Horizont, 1992.

NAVRÁTILOVÁ 2004: NAVRÁTILOVÁ, Alexandra. *Narození a smrt v české lidové kultuře*. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-397-3.

NEJEDLÝ 1954: NEJEDLÝ, Zdeněk. *Litomyšl*. Praha: SNPL, 1954.

NEŠPOR 2020: NEŠPOR, Zdeněk R, ed. Sociologická encyklopedie [online]. Sociologický ústav AV ČR. [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Posv%C3%A1tn%C3%A9_a_prof%C3%A1nn%C3%AD

NEUMANN 1933: NEUMANN, Augustin Alois. *Piaristé a český barok*. Přerov: Nákl. knihkupectví Společenské knihtiskárny v Přerově, 1933.

NORA 1996: NORA, Pierre. Mezi pamětí a historií: problematika míst. In: Mayer, Françoise – Bensa, Alban – Hubinger, Václav, eds. *Antologie francouzských společenských věd: Politika paměti. Cahiers du CEFRES n° 10*. Praha: CEFRES, 1996.

NOSEK 2017: NOSEK, Michal. Kostel v Libavé: Vězení, kde sovětští vojáci měli čekat na popravu [online]. 5. prosince 2017. [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.reflex.cz/clanek/fotogalerie/83594/kostel-v-libave-vezeni-kde-sovetsti-vojaci-meli-cekat-na-popravu.html>

NODL 2015: NODL, Martin. *Středověk v nás*. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1576-5.

NOVÁKOVÁ 1896: NOVÁKOVÁ, Tereza. O lomenicích statků, chalup a baráků na Litomyšlsku, o nápisech a ozdobách na nich. *Český Lid*. 1896, 5(6).

O'CONNELL – AIREY 2008: O'CONNELL, Mark – AIREY, Raje. *Znaky a symboly: rozpoznávání a analýza vizuálních signálů, které spoluvytvářejí naše myšlenky a určují naše reakce na svět kolem nás: ilustrovaná encyklopedie*. Praha: Reader's Digest Výběr, 2008. ISBN 978-80-86880-96-9.

ODEHNAL 2004: ODEHNAL, František. *Poutní místa Moravy a Slezska*. Brno: Gloria, 2004. ISBN 80-86760-05-7.

OVERSTREET 2006: OVERSTREET, Martina. *In graffiti we trust*. Praha: Mladá fronta, 2006. ISBN 978-80-204-1325-3.

PEŠA – JENČ 2003: PEŠA, Vladimír – JENČ, Petr. Dokumentace historických skalních rytin v labských pískovcích letech 2001-2002. *Porta Bohemica: sborník historických prací*. 2003, (2), 139-145. ISSN 1213-6557.

PEŠEK 1909: PEŠEK, Josef. Z výletů Magdaleny Dobromily Rettigové. *Časopis Matice moravské*. Brno: Matice moravská, 1909, 33(4), 380-392. ISSN 0323-052X.

PETRÁŇOVÁ 2007: PETRÁŇOVÁ, Lydia. Psané skály – příklad nezdařené narace. In: *Per saecula ad tempora nostra: sborník prací k šedesátým narozeninám prof. Jaroslava Pánka*. Historický ústav Akademie věd České republiky. Praha: Historický ústav AV ČR, 2007, s. 240–246. ISBN 978-80-7286-117-0.

PIEPER 2015: PIEPER, Christine. Mit Spraydose und Pinsel, Herstellungstechnische Aspekte von Graffiti-Interventionen. *Restauro*. 2015, 121(1), s. 38–41. ISSN 0933-4017.

PIETRI 1983: PIETRI, Charles. Graffito I (lateinisch). In: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Band 12. Stuttgart: Theodor Klauser, 1983.

PISINGEROVÁ 2019: PISINGEROVÁ, Barbora. Restaurátoři zachraňují renesanční graffiti v sýpce v Brtnici. In: *Frekvence 1* [online]. 17. 5. 2019 [cit. 18. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.frekvence1.cz/clanky/zpravy/restauratori-zachranuji-renesancni-graffiti-v-sypce-v-brtnici.shtml>

PLESCH 2002: PLESCH, Véronique. *Memory on the Wall: Graffiti on Religious Wall Paintings. Journal of Medieval and Early Modern Studies*. 2002, 32 (1), s. 167–197. ISSN 1082-9636.

PLZÁK 2016: PLZÁK, Jindřich. Dokumentace mincí výpočetní fotografickou metodou RTI. In: *Numismatické listy*. 2016, 71(3-4), s. 169–174. ISSN 0029-6074.

PODROUŽEK 2011: PODROUŽEK, Kamil. Wipily jsme wyno červený-nález historického graffiti na Novém hradě u Jimlína. *Monumentorum Custos*. 2011. ISSN 1803-781X.

POCHE 1980: POCHE, Emanuel, ed. *Umělecké památky Čech. III. P–Š*. Praha: Akademia, 1980.

POJSL 1981: POJSL, Miloslav. Přemyslovský knížecí hrad v Olomouci. *Archaeologia historica*. 1981, 6(1), s. 199–220. ISSN 0231-5823.

POKORNÁ 2014: POKORNÁ, Barbara. Domus Aurea a renesanční grotesky. In: *Historica Olomucensia*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, s. 291–303. ISSN 1803-9561.

POKORNÝ – SKALICKÝ 2019: POKORNÝ Adam, SKALICKÝ, Petr. Restaurátorský průzkum nástěnných maleb v kostele Panny Marie a kapli sv. Kateřiny na hradě Karlštejně. *Zprávy památkové péče*. 2019, 79(4), s. 402–420. ISSN 1210-5538.

POLÁK 1979: POLÁK, Milota Zdirad. *Cesta do Itálie: od roku 1815 až do léta 1818*. Praha: Odeon, 1979.

PORYBNÁ 2011: PORYBNÁ, Tereza, ed. *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart., 2011, s. 15–23. ISBN 978-80-87378-47-2.

PRITCHARD 1967: PRITCHARD, Violet. *English Medieval Graffiti*. London: Cambridge University Press, 1967.

PRIX – ZEZULA 2003: PRIX, Dalibor a ZEZULA, Michal. Středověké osídlení Bohušova (okr. Bruntál) a počátky kostela sv. Martina. *Archaeologia historica*. 2003, **28**(1), s. 433–460. ISSN 0231-5823.

PŘÍHODA – BALCAR 1971: PŘÍHODA, Václav – BALCAR, Jiří. *Ontogeneze lidské psychiky, Díl 1: Vývoj člověka do patnácti let*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971.

PŘINOSILOVÁ 2007: PŘINOSILOVÁ, Dagmar. *Diagnostika ve speciální pedagogice: texty k distančnímu vzdělávání*. Brno: Paido, 2007. ISBN 978-80-7315-157-7.

PULEC 1963: PULEC, J. M. Byl objeven husitský trezor? *Památková péče*. 1963, **23**(7), s. 201-205.

PUTNA 2018: PUTNA, Martin, C. *Obrazy z kulturních dějin Střední Evropy*. Praha: Vyšehrad, 2018. ISBN 978-80-7429-977-3.

PŮTOVÁ 2017: PŮTOVÁ Barbora, Graffiti, město a antropologie. *Národopisná revue*. 30.06.2017, **27**(2), 151–163. ISSN 0862-8351.

RADOVÁ-ŠTIKOVÁ 1995: RADOVÁ-ŠTIKOVÁ, Milada. O pozdně gotickém plánu presbyteria farního kostela v Szydłowci. v Malopolsku. *Zprávy památkové péče*. 1995, **15**(6), s. 205–207. ISSN 1210-5538.

RAZÍM – MACEK 2011: RAZÍM, Vladislav – MACEK, Petr, ed. *Zkoumání historických staveb*. Národní památkový ústav: Praha, 2011. ISBN 978-80-86516-41-7. REISNER, Robert. *Graffiti: Two Thousand Years of Wall Writing*. Cowles Book Company, 1971.

RICOEUR 2007: RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění 3*. Praha: Oikoyomenh, 2007. ISBN 978-80-7298-105-2.

ROHÁČEK 1996: ROHÁČEK, Jiří. *Nápisy města Kutné Hory*. Praha: Artefactum, 1996. ISBN 80-902279-0-2.

ROHÁČEK 2007: ROHÁČEK, Jiří. *Epigrafika v památkové péči*. Praha: Národní památkový ústav, 2007. ISBN 978-80-87104-11-8.

ROHÁČEK 2014: ROHÁČEK, Jiří. Epigrafika [online].17.12.2014[cit.31.8.2020]. Dostupné z: http://pvh.historie.upol.cz/artkey/pvt_004_0000_22_Pisemna_dokumentace.php

ROHÁČEK 2018: ROHÁČEK Jiří. Ke kontextu studia nejstaršího českého nápisového fondu. *Archivní časopis*. 2018, **68**(4), 341-354. ISSN 0004-0398.

ROYT 2007: ROYT, Jan. Slovník biblické ikonografie. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2007. ISBN 80-246-0963-0.2006.

ROYT 2011: ROYT, Jan. *Uměleckohistorický průzkum nástěnných maleb v hradní kapli na Bečově* [online]. [cit.18. 7. 2020]. Dostupné z: https://www.zamek-becov.cz/pamatky/vzorova-obnova-becova/ke-stazeni/kestazeni/brozura_becov_kaple_royt.pdf.

ROZHOŇ 2005: ROZHOŇ, Vladimír. *Čeští cestovatelé a obraz zámoří v české společnosti*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2005. ISBN 80-86493-18-0.

RULÍŠEK 2006: RULÍŠEK, Hynek. *Postavy, atributy, symboly: slovník křesťanské ikonografie*. České Budějovice: Karmášek, 2006. ISBN 80-239-7434-3.

RYANTOVÁ 2007: RYANTOVÁ, Marie. *Památníky, aneb, Štambuchy, to jest alba amicorum: kulturně historický fenomén raného novověku*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2007. ISBN 978-80-7040-976-3.

ŘÍHOVÁ 2011: ŘÍHOVÁ, Vladislava. *Orlice: nástěnné malby a graffiti sálu tvrze*. Bohuslavice u Zlína, září 2011. Průzkum nástěnných maleb. Nepublikovaný dokument uložený v archivu Vladislavy Říhové.

ŘÍHOVÁ 2011 b: ŘÍHOVÁ, Vladislava. *Dílo sochařů, kameníků a štukatérů počátku 17. století. Moravskotřebovsko*. Litomyšl: Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, 2011. ISBN 978-80-7395-453-6.

SARTI 2020: SARTI, Raffaella. Courtly life, the courtier's model and the myth of Urbino. JEMS [online]. 2020 Mar. 7 [cit. 19. 7. 2020] 9, s. 163–192. Dostupné z: <https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfmjems/article/view/11193>.

SEDLÁČEK 1883: SEDLÁČEK, August. *Hrady, zámky a tvrze království Českého*. 2. díl, Hradecko. Praha: František Šimáček, 1883.

SEDLÁČEK 2019: SEDLÁČEK, Pavel. *V Kurovicích na Kroměřížsku objevili dělníci při opravě tvrze unikátní hebrejský nápis* [online]. 13. dubna 2019 [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/vedatechnologie/historie/kurovice-tvrz-napis_1904131505_mat

SHEON 1976: SHEON, Aaron. The Discovery of Graffiti. *Art Journal* [online]. 1976, 36 (1), s. 16–22 [cit. 18. 7. 2020]. ISSN 2325-5307. DOI: 10.1080/00043249.1976.10793319.

SCHLEICHERTOVÁ 1996–1997: SCHLEICHERTOVÁ, Dana. *Piaristická kolej v Litomyšli (1640–1732). Analýza stavby s přihlédnutím k jejímu duchovnímu obsahu*. Poznámky k akademické práci: Kaple Očistec. Místo uložení: osobní archiv autorky.

SCHLEICHERTOVÁ 1997: SCHLEICHERTOVÁ, Dana. *Piaristická kolej v Litomyšli (1640–1732). Analýza stavby s přihlédnutím k jejímu duchovnímu obsahu*. Bakalářská práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Katedra teorie a dějin výtvarného umění. Olomouc, 1997.

SCHMITZ-ESSER 2018: SCHMITZ-ESSER, Romedio. Tiroler Graffiti als Quellen zur Sozialgeschichte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. In: Lohmann, Polly, ed. *Graffiti als Quellen: Methoden und Perspektiven eines jungen Forschungsbereichs*. Stuttgart: Franu Steiner Verlag, 2018, s. 143–168. ISBN 978-3-515-12204-7.

SCHREIBER 1944: SCHREIBER, Rudolf. Das Stammbuch der Prager Fischniederlage von 1600–1679. *Zeitschrift für sudetendeutsche Geschichte*. Brünn: Rudolf M. Rohrer, 1944, (1–2).

SCHULZ 2003–2004: SCHULZ, Daniel. *Wandkritzeleien und versiegelte Briefumschläge: Graffiti und Funde in Schloss Ludwigsburg*. Bamberg, 2003–2004. Abschlussarbeit im Masterstudiengang Denkmalpflege. Otto-Friedrichsuniversität Bamberg.

SCHULZ 2018: SCHULZ, Daniel. Sprechende Wände: Graffiti aus dem Schloss Ludwigsburg. In: Lohmann, Polly, ed. *Graffiti als Quellen: Methoden und Perspektiven eines jungen Forschungsbereichs*. Stuttgart:Franz Steiner Verlag, 2018, s. 239–265. ISBN 978-3-515-12204-7.

SIEGL 2018: SIEGL, Norbert. Kulturphänomen Graffiti. Das Wiener Modell der Graffiti-Forschung. Institut für Graffiti-Forschung [online]. 17. 4. 2018. [cit. 18. 7. 2020]. Dostupné z: <http://www.graffitieuropa.org/edition.htm>

SKUTIL 1964: SKUTIL, Jan. Pernštejnské nápisy z první poloviny 16. století. *Vlastivědný věstník moravský*. 1964, **16**(1), 106-108. ISSN 0323-2581.

SKÁLOVÁ – POSPISZYL 2005: SKÁLOVÁ, Vanda – POSPISZYL, Tomáš. *Alén Diviš 1900-1956*. Praha: Nadace Karla Svobinského a Vlasty Kubátové, 2005. ISBN 80-239-4304-9.

SKŘIVÁNEK 1979: SKŘIVÁNEK, Milan. Materiály k dějinám Litomyšle: Zpráva č. 5: Stavební vývoj piaristických budov v Litomyšli. Litomyšl, 1979. Nepublikovaný strojopis. Místo uložení: Státní okresní archiv Svitavy se sídlem v Litomyšli, sign. R 169/1,2.

SKŘIVÁNEK 2009: SKŘIVÁNEK, Milan. *Litomyšl 1259–2009. Město kultury a vzdělávání*. Litomyšl: Město Litomyšl, 2009. ISBN 978-80-254-5129-8.

SMEJKALOVÁ 2019: SMEJKALOVÁ, Radka. Gaudeamus igitur aneb ponížením k úspěchu. Belgické univerzitní peklo. *Deník N*. 9. 10. 2019.

SMITH 2018: SMITH, Nicole et al., 2018. Maeshowe: The Application of RTI to Norse Runes (Data Paper). *Internet Archaeology* [online]. 47. [cit. 18. 7. 2020]. Dostupné z: <https://doi.org/10.11141/ia.47.8>

SNOW 2013: SNOW, D. Sexual Dimorphism in European Upper Paleolithic Cave Art. *American Antiquity*, 2013, **78**(4), s. 746–761. doi:10.7183/0002-7316.78.4.746

SOKOL 2017: SOKOL, Petr. Šibenice jako součást kulturní krajiny raného novověku. *Archaeologia historica*. 2017, **42**(2), 691–711. ISSN 0231-5823.

SOMMER 2003: SOMMER, Jan. Veveří, hrad. Architektonické články v bývalé kapli a v břítové věži. *MONUDET-3*. Praha 2003. ISBN 80-86396-12-6.

SONTAG 2001: SONTAG, Susan. *Where the stress falls: essays*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2001. ISBN 0374289174.

SOUKALOVÁ 2017: SOUKALOVÁ, Kateřina. *Proměna fámy v historicko-sociologické perspektivě*. Praha, 2017. Dizertační práce. Univerzita Karlova v Praze. Fakulta humanitních studií.

SOUKUPOVÁ 2000: SOUKUPOVÁ, Blanka. *Česká společnost před sto lety: identita, stereotyp, mýtus*. Praha: SOFIS: Pastelka, 2000. ISBN 80-902785-3-1.

SOUKUP 2011: SOUKUP, Martin. *Vizuální antropologie: vznik: vývoj a milníky*. In: ČENĚK, David – PORYBNÁ, Tereza, eds. *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart., 2011, s. 15-23. ISBN 978-80-87378-47-2.

STERN 2018: STERN, Karen B. *Mortuary Graffiti in the Roman East*. In: *Writing on the Wall: Graffiti and the Forgotten Jews of Antiquity*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2018, s. 80-140. ISBN 978-06-91210-70-4.

STUDENÝ 1992: STUDENÝ, Jaroslav. *Křesťanské symboly*. Olomouc: [s.n.], 1992.

SVĚTOZOR 1884: *Světobzor: Obrázkový týdeník*. Praha: František Skrejšovský, 11. 7. 1884, 18(30). ISSN 1805-0921.

SVOBODA – MALINA 2002: SVOBODA, Jiří a MALINA, Jaroslav. *Paleolit a mezolit: Myšlení, symbolismus a umění*. In: *Panoráma biologické a sociokulturní antropologie 6*. Brno: Nadaace Universitas Masarykiana, 2002. ISBN 80-210-2823-8.

SVOBODA 2011: SVOBODA, Jiří. *Počátky umění*. Brno: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1925-7.

SVOBODA 2019: SVOBODA, Vít. *Dokumentace restaurátorského průzkumu a zásahu. Restaurování nástěnné malby na jižní stěně v Očistcové kapli piaristické koleje v Litomyšli*. Litomyšl 2019. Místo uložení: Fakulta restaurování Univerzity Pardubice a osobní archiv autora.

ŠEFCŮ 2013: ŠEFCŮ, Ondřej. *Architektura. Lexikon architektonických prvků a stavebního řemesla*. Praha: Grada, 2013. ISBN 978-80-247-3120-9.

ŠETKA 1935: ŠETKA, Otakar. *Nový slovník cizích slov v moderní češtině*. Třebíč: Jindřich Lorenz, 1935.

ŠKABRADA 2007: ŠKABRADA, Jiří. *Průzkumy historických staveb*. Praha: Argo, 2007. ISBN 80-72-03-5-48-7.

SKAROLKOVÁ 2010: SKAROLKOVÁ, Eva. Nástěnné kresby v suterénu Schwarzenberského paláce v Praze na Hradčanech. *Staletá Praha*. 2010, **26**(2), 145-149. ISSN: 0231-6056.

ŠLAJCHRT 2005: ŠLAJCHRT, Viktor. Osamělá pouť Aléna Diviše. *Respekt*. 21. 02. 2005, **16**(8). ISSN 0862-6545.

ŠMAHEL 2002: ŠMAHEL, František. *Mezi středověkem a renesancí*. Praha: Argo, 2002. ISBN 80-7203-426-X.

ŠNEJD 2013: ŠNEJD, Daniel. Obnova dvou štítových průčelí renesančního zámku pole u Kadova. In: OURODA, Vlastislav – GAŽI, Martin, eds. *Památky jižních Čech 4*. České Budějovice: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Českých Budějovicích, 2013, s. 124–134. ISBN 978-80-85033-48-9.

ŠTĚPÁNEK 1894: ŠTĚPÁNEK, Josef. *Dějiny c. k. vyššího gymnasia v Litomyšli*. Litomyšl: Vladimír Augusta, 1894.

ŠUBERT 1900: ŠUBERT, Adolf – BOROVSÝ, F. A. et al. *Čechy. Díl V. Hory orlické*. Praha: J. Otto, 1900.

ŠUBRT 2007: ŠUBRT, Jiří. Norbert Elias a jeho dílo O procesu civilizace. In: ŠUBRT, Jiří, (ed.). *Historická sociologie*. Plzeň: Aleš Čeněk, 2007, s. 312-337. ISBN 978-80-7380-061-1.

ŠVANCARA 1981: ŠVANCARA, Josef. *Kompendium vývojové psychologie*. Praha: SPN, 1981.

TINKOVÁ 2004: TINKOVÁ, Daniela. *Hřích, zločin, šílenství v čase odkouzlování světa*. Praha: Argo, 2004. ISBN 978-80-7203-565-6.

TOWRIE 1997: TOWRIE, Sigurd, 1997. Orkneyjar [online], [cit. 18. 7. 2020]. Dostupné z: <http://www.orkneyjar.com/history/maeshowe/maeshrunes.htm>.

TROJAN 2009: TROJAN, Pavel. *Češi a Bělehrad 1918–1939*. Praha, 2009. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Slavistická studia se specializací serbistika – polonistika.

TYDLITÁTOVÁ 2012: TYDLITÁTOVÁ et al. *Encyklopedie dějin antisemitismu*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2012. ISBN 978-80-261-0206-9.

UŽDIL 1978: UŽDIL, Jaromír. *Čáry, klikyháky, paňáci a auta*. Praha: SPN, 1978. ISBN 80-7178-599-7.

VÁCLAVÍK 2016: VÁCLAVÍK, František et al. *Stavebněhistorický průzkum zámku Pardubice čp. 1*. 2015-2016. Nepublikovaný dokument.

VÁCHA 2012: VÁCHA, Zdeněk. Opatská kaple (kaple sv. Šebestiána) premonstrátského klášterního kostela Panny Marie a sv. Václava ve Znojmě-Louce. (Poznámky ke stavebnímu a výtvarnému vývoji). *Archæologia historica*. 2012, **37**(2). ISSN 0231-5823.

VÁŇA 1973: VÁŇA, Zdeněk. Značky na keramice ze slovanských hradišť v Zábrušanech a v Bílině, okr. Teplice. *Archeologické rozhledy*. 1973, **25**, 196-217. ISSN 0323-1267.

VARADZIN – VENCLOVÁ 2006: VARADZIN, Ladislav – VENCLOVÁ, Natalie. Laténské a předlaténské nálezy z Libušína. *Pravěk: časopis moravských a slezských archeologů*. 2006, (1), (405-420). ISSN 1211-8338.

VEBROVÁ – KRAJÍČEK 2006: VEBROVÁ, Jitka – KRAJÍČEK, Tomáš. *Slovník cizích slov*. Praha: Plot, 2006. ISBN 80-86523-77-2.

VEDRAL 2019: VEDRAL, Michal. *Restaurátorská dokumentace transferu fragmentů graffiti z uliční fasády objektu čp. 887/16, ul. Nekázanka na Novém Městě pražském*. Praha 2019. Nepublikovaný pramen uložený v archivu Michala Vedrala.

VILÍMKOVÁ 1972: VILÍMKOVÁ, Milada. Ryté kresby na kvádríkovém zdivu Malostranské mostecké věže v Praze. *Obnova památek*. 2. 1972.

VIŇAS 2015: VIŇAS, Salvador Muñoz. *Současná teorie konzervování*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2015. ISBN 978-80-7395-931-9.

VLČEK – SOMMER – FOLTÝN 1997: VLČEK, Pavel – SOMMER, Petr – FOLTÝN, Dušan. *Encyklopedie českých klášterů*. Praha: Libri, 1997. ISBN 80-85983-17-6.

VLČKOVÁ 2009: VLČKOVÁ Jitka. *Praha a Nizozemí ve druhé polovině 15. století*. Brno, 2009. Disertační práce. Masarykova univerzita v Brně.

VOJTĚCHOVSKÝ – MACHAČKO 2005: VOJTĚCHOVSKÝ, Jan – MACHAČKO, Luboš. *Restaurátorská dokumentace*. Odkrytí a restaurování středověkých nástěnných maleb v apsidě kaple sv. Jana Křtitele v Pomezí – Staré Město pod Landštejnem. 2005. Nepublikovaný dokument.

VORÁČEK 2011: VORÁČEK, Emil. *Dějiny Skutče*. Skuteč [i.e. Pardubice]: Radek Drahný, 2011. ISBN 978-80-903734-6-4.

WICHTERLOVÁ 2015: WICHTERLOVÁ, Zuzana. *Průzkum techniky renesančního sgrafita*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2015. ISBN 978-80-7395-930-2.

WILLIAMS 2017a: WILLIAMS, Becky. Conclusions Regarding the Study of Medieval Graffiti. *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* [online]. 2017, **6**(1), 147-150 [cit. 18. 7. 2020]. ISSN 1554-8678. Dostupné z: <http://digital.kenyon.edu/perejournal/vol6/iss1/26>

WILLIAMS 2017b: WILLIAMS, Becky. Monsters, Masons, and Markers: An overview of the graffiti at All Saints Church, Leighton Buzzard. *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* [online]. 2017, **6**(1), s. 38–64 [cit. 18. 7. 2020]. ISSN 1554-8678. Dostupné z: <http://digital.kenyon.edu/perejournal/vol6/iss1/21>

WIRTH 1908: WIRTH, Zdeněk et al. *Soupis památek historických a uměleckých v království Českém od pravěku do počátku XIX. století, XXIX: Politický okres Litomyšlský*. Praha: Nákladem Archaeologické kommisie při České akademii císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1908.

WOZNIAK 2018: WOZNIAK, Thomas. Ritter, Reiter und Bewaffnete im Kontext mittelalterlicher Graffiti. In: LOHMANN, Polly, ed. *Graffiti als Quellen: Methoden und Perspektiven eines jungen Forschungsbereichs*. Stuttgart: Franu Steiner Verlag, 2018, s. 111–141. ISBN 978-3-515-12204-7.

ZAJÍČEK – GOLEC – SVĚTLÍK 2019: ZAJÍČEK, Petr – GOLEC, Martin – SVĚTLÍK, Ivo. Pravěké čáry. Epigrafický výzkum v Moravském krasu odhalil nejstarší jeskynní kresby na území České republiky. *Vesmír* [online]. 2019, **98**(10) [cit. 18. 7. 2020]. ISSN 1214-4029. Dostupné také z: <https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/2019/cislo-10/praveke-cary.html>

ZAPLETALOVÁ 2012: ZAPLETALOVÁ, Oksana. Příspěvek k poznání dětského světa ve středověkém Novgorodě. Archeologické prameny a jejich svědectví. In: FEJTOVÁ, Olga – LEDVINKA, Václav – PEŠEK, Jiří. *Děti ve velkoměstech od středověku až na práh industriální doby*. Praha: Scriptorium, 2012, s. 119-138. ISBN 978-80-86852-49-2.

ZÍBRT 1907: ZÍBRT, Čeněk. *Nápisy ze staročeských štambuchů a památníků až do doby probuzenské, Sbíрка 1*. Praha: J. Otto, 1907.

ZITKO 1915: ZITKO, Karel. *Hygienické i ethické závady Prahy a jejího okolí. Národní listy*. Praha: Julius Grégr, 1. 5. 1915, **55**(120, ranní vydání), s. 3. ISSN 1214-1240. 1.

ŽIŽKA 1996: ŽIŽKA, Jan. O stavitelských kresbách na průčelích. *Zprávy památkové péče*. 1996, **56**(1–2), s. 29–30. ISSN 1210-5538.

7 Seznam obrazových příloh

Obr. 1	Klenba v presbytáři kostela sv. Havla v Kuřívodech s fragmenty dvou vrstev nástěnných maleb.....	48
Obr. 2	Kuřívody, kostel sv. Havla. Neobvyklé malby s figurálními i geometrickými motivy na středověkých omítkách na klenbě, provedené červenou barvou s obsahem železitých pigmentů. Foto: Ivona Kociánová.....	49
Obr. 3	Kuřívody, kostel sv. Havla. Neobvyklé malby s figurálními i geometrickými motivy na středověkých omítkách na klenbě, provedené červenou barvou. Foto: Ivona Kociánová.	49
Obr. 4	Rakousko, Eisenstadt, Heydenkirche. Prostor nad korunní římsou. Kresba mužského přirození, vzniklá spontánně v průběhu malířské práce na imitaci žilek v mramoru.	51
Obr. 5	Portrét Adama I. z Hradce, olejomalba na dřevě, 1529. Foto: Vojtěch Krajíček.....	52
Obr. 6	Detail portétu Adama I. z Hradce. Skica řetězu na pozadí, IR fotografie. Foto: Vojtěch Krajíček.....	52
Obr. 7	Portét faráře Karla Štěpánka z Holic. Olejomalba na plátně, 1849. Foto: Hana Vítová.....	53
Obr. 8	Detaily epigramu vepsaného na ukazovák kněze Karla Štěpánka. Foto: Hana Vítová.....	53
Obr. 9	Rakousko, Vídeň, Stephansdom. Rudkové dipinti freskovou technikou, dehonestující osobu Jeronima Kislinga. Foto: Jörg Riedel.	56
Obr. 10	Terezín, půdní prostory jednoho z terezínských objektů. Text, který ilustruje životní podmínky v ghettu. Dostupné z: https://ghettospuren.de/wp-content/uploads/L237_16.jpg (cit. 24. 10. 2020).	61
Obr. 11	Terezín, půdní prostory jednoho z terezínských objektů. Malba s námětem Karlova mostu v Praze. Dostupné z: https://ghettospuren.de/wp-content/uploads/L237_4.jpg (cit. 24. 10. 2020).	61
Obr. 12	Alén Diviš, Věžeňská zeď, 40. léta 20. století. Kvaš, tužka, lepenka. Reprofoto z publikace: SKÁLOVÁ – POSPISZYL 2005.	63
Obr. 13	Svatý kopeček u Olomouce, tzv. Schodiště svatých. Nástěnné malby pokryté nápisy.....	65

Obr. 14	Praha, Nekázanka. Osazené transfery s dipinti, zachycujícími zástavbu Nového Města pražského. Foto: Michal Vedral.	69
Obr. 15	Kutná Hora, chrám sv. Barbory, Smíškovská kaple. Nápisy vyryté do nástěnné malby z konce 15. století. Foto: Jaroslav J. Alt.	79
Obr. 16	Itálie, Trident, Palazzo delle Albere. Graffiti s motivem žebříku, provedené na nástěnné malbě.	80
Obr. 17	Telč, zámek. Rytý obrys ruky, který je součástí rozsáhlého souboru graffiti v prostorách Justičního sálu. Foto: Jiří Bláha.	81
Obr. 18	Linhartovy, zámek, prostor věže. Rozsáhlé spontánní kresby s motivy pletence (nekonečné smyčky).	82
Obr. 19	Holešov, zámek. Volná štětcová lazurní kresba v jednom ze sálů, v současnosti překrytá ochranným nátěrem. Foto: Miroslav a Magda Bodanští.	83
Obr. 20	Praha, Letohrádek Hvězda, přízemí, sál Atlanta. Asi 17. století. Spontánní rudková figurální kresba v životní velikosti. Foto: Vojtěch Krajíček. ...	84
Obr. 21	Litomyšl, zámek, prostor podkroví. Rozměrná uhlová kresba fantazijních stvoření.	85
Obr. 22	Litomyšl, zámek, prostor mezipatra. Kresba uhlem. Hanlivý motiv tzv. „Judensau“.....	86
Obr. 23	Kněžves, tvrz. Rudková kresba bytosti (lidské?), která se veze na mravenci? Foto: Lucie Matějková.	87
Obr. 24	Horní Kamenárka, starý vápencový lom u Štramberka. Foto: František Krajíček.	88
Obr. 25	Polička, chrám sv. Jakuba, kamenná plocha zábradlí. Tzv. „busy graffiti surface“– velké množství rytých nápisů a kreseb, které se prolínají.	91
Obr. 26	Jemnice, hřbitovní kostel sv. Jakuba. Nápis na zadní straně retabula v presbytáři.	94
Obr. 27	Jalubí, kazatelna z roku 1764 z dílny sochaře Ondřeje Schweigla. Foto: Vojtěch Krajíček.	95
Obr. 28	Jalubí, kostel sv. Jana Křtitele, kazatelna. Kresba klečícího anděla na vnitřní části jedné z dřevořezeb, tvořících plášť kazatelny. Kresba byla zdokumentována v průběhu restaurátorského zásahu. Foto: Vojtěch Krajíček.	96
Obr. 29	Podpis varhanáře Bedřicha Semráda na instrumentu z kostela sv. Petra a Pavla v Nové Říši. Digitalizovaný podpis a originální signatura. Foto a digitalizace: Vojtěch Krajíček.	98

Obr. 30	Litomyšl, zámek. Prostor mezipatra. Otisk zvířecí tlapky v cihelné podlaze, vzniklý ještě před výpalem.	100
Obr. 31	Lidéřovice, kostel sv. Linharta. Skříň v sakristii, jejíž útroby jsou popsány jmény ministrantů a farníků.....	103
Obr. 32	Lidéřovice, kostel sv. Linharta. Skříň v sakristii. Detailní snímek nápisů provedených tužkou.	104
Obr. 33	Rakousko, Hallstatt. Malované lebky v kostnici ve hřbitovní kapli Archanděla Michaela.....	106
Obr. 34	Mělník, kostnice pod presbytářem kostela sv. Petra a Pavla. Nápis MORS vyskládaný z lebek. Reprofoto z periodika: MATIEGKA 1936, s. 81.....	107
Obr. 35	Mělník, kostnice pod presbytářem kostela sv. Petra a Pavla. Spontánní nápisy v prostoru krypty. Reprofoto z periodika: MATIEGKA 1936, s. 84.	108
Obr. 36	Mělník, kostnice pod presbytářem kostela sv. Petra a Pavla. Spontánní nápisy v prostoru krypty. Reprofoto z periodika: MATIEGKA 1936, s. 85.....	108
Obr. 37	Jeskyně Na Špičáku. Malba s námětem Adorace Kříže na stěně vnitřního prostoru jeskyně. Dostupné z: https://www.caves.cz/jeskyně/jeskyně-na-spicaku/historie (cit. 25. 10. 2020).	114
Obr. 38	Rumunsko, Racâș, dřevěný kostel. Vypalované značky na dřevěných trámech v interiéru. Náhoda nebo úmysl? Foto: Jiří Bláha.....	115
Obr. 39	Rancířov, kostel Nanebevzetí Panny Marie, krov. Plastické znázornění kostela ve štuce, „3D graffiti“. Foto: Zdeněk Kovářík.	117
Obr. 40	Praha, klášter Strahov. Nejsevernější špaleta románského dormitáře. Kresba vyrytá do zdiva. Reprofoto z publikace: KUBÍČEK – LÍBAL 1955, s. 50.	120
Obr. 41	Izrael, katakomby Beit Shearim. Postava rytá do zdiva. Reprofoto: STERN 2018, s. 104.....	120
Obr. 42	Lidéřovice, kostel sv. Linharta, presbytář, stěna za oltářem. Dvojjazyčné (latinské a německé) provedení biblické sentence „Si deus pro nobis quis contra nos“.	124
Obr. 43	Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla, prostor prvního patra věže. Hebrejský text.	125
Obr. 44	Prostějov, zámek, okenní špaleta v prostoru nynější taneční školy. Rudková kresba zámku v době před přestavbou. Do kresby dospělého jedince se vepsala zřejmě i kresba dětská v levém dolním rohu.....	128
Obr. 45	Prostějov, zámek, okenní špaleta v prostoru nynější taneční školy. Dětské dipinto?	129

Obr. 46	Cizkrajov, kostel sv. Petra a Pavla, kazatelna. Seznam ministrantů, kteří v kostele působili v polovině dvacátého století. Foto: Kateřina Šibravová. ...	148
Obr. 47	Horní Maršov, kostel Nanebevzetí Panny Marie, oratoř. Detail rudkových dipinti s náměty sentencí v latinském a německém jazyce.	149
Obr. 48	Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla. Rudková kresba na klenbě v prostoru podvěží. Cechovní znak ševců, tzv. „triskelion“.	151
Obr. 49	Pardubice, zámek, prostor krovu. Tesařská kladívka vysekaná do štítové stěny.	154
Obr. 50	Kláštorec nad Orlicí, sanktusník v krovu kostela Nejsvětější Trojice. Nápis pokrývače Fajgla z Kunvaldu z roku 1879. Foto: Jiří Bláha.	155
Obr. 51	Kláštorec nad Orlicí, sanktusník v krovu kostela Nejsvětější Trojice. Nápis pokrývače Fajgla z Kunvaldu z roku 1879. Foto: Jiří Bláha.	156
Obr. 52	Olomouc, Svatý kopeček, Schodiště svatých. Detaily votivních nápisů a spontánních kreseb.	161
Obr. 53	Olomouc, Svatý kopeček, Schodiště svatých. Detaily votivních nápisů a spontánních kreseb.	161
Obr. 54	Olomouc, Svatý kopeček, Schodiště svatých. Kresba lidských stop.	162
Obr. 55	Olomouc, Svatý kopeček, Schodiště svatých. Jednoduchá kresba venkovského stavení s pamětním nápisem.	162
Obr. 56	Olomouc, Svatý kopeček, Schodiště svatých. V souboru ojedinělá reakce na politické dění.	163
Obr. 57	Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla, prostor prvního patra věže. Rudkové dipinto s námětem Ukřižování.	167
Obr. 58	Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla. Prostor prvního patra věže za kruchtou s unikátním a rozsáhlým souborem rudkových dipinti.	168
Obr. 59	Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla, prostor prvního patra věže. Tzv. „busy graffiti surfice“. Stěny jsou pokryty rudkovými dipinti s širokou škálou motivů včetně několika kreseb s námětem Ukřižovaného.	169
Obr. 60	Rakousko, Eisenstadt, Haydnkirche. Lapidární kresba duchovního, zahánějícího růžencem ďábla?.....	170
Obr. 62	Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla. Prostor podvěží s unikátním a rozsáhlým souborem rudkových dipinti.	171
Obr. 61	Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla, prostor podvěží. Detail figury sv. Jakuba.	171
Obr. 63	Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla, prostor podvěží. Postava sv. Petra.	172

Obr. 64	Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla, prostor podvěží. Trůnící Kristus s andělem.	172
Obr. 65	Symbole identifikované v Praze v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě. Spontánní kresby vyryté do kamenného zdiva. Reprofoto: CHOTĚBORŮ 1985, s. 63I.	176
Obr. 66	Olomouc, Zdíkův palác, špaleta románského okna. Pěticípé hvězdy, vyryté do ztmavlého povrchu historických omítek.	180
Obr. 67	Morašice, kostel sv. Petra a Pavla. Rudková dipinti s motivy ciferníků a šalamounova uzlu v presbytáři kostela. Foto: Vojtěch Krajíček.	182
Obr. 68	Svastiky identifikované v Anglii, v Little Waltham (reprofoto z publikace: PRITCHARD 1967, s. 85) a ve staroprachatickém kostele sv. Petra a Pavla.	184
Obr. 69	Slaný, kostel Nejsvětější trojice. Kružítkové kresby (rozeta a ciferník) vyryté do zdiva. Foto: Jiří Bláha.	186
Obr. 70	Itálie, Cremona, Duomo. Kružítková kresba na pozadí jednoho z lvů před dómem. Foto: Zdeněk Kovářík, Lucie Bartůňková.	187
Obr. 71	Albrechtice, kostel sv. Petra a Pavla. Marginální kresba lidské postavy vyrytá do středověké omítky s nástěnnou malbou. Foto: Michal Vedral.	191
Obr. 72	Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla, prostor prvního patra věže. Rudková dipinti s rozmanitými náměty v podobě šibenic, lidských postav, staveb, symbolů aj.	192
Obr. 73	Staré Prachatice, kostel sv. Petra a Pavla, prostor prvního patra věže. Rudkové dipinto osoby/stvoření s neobvyklou pokrývkou hlavy.	194
Obr. 74	Anglie, Horseheath. Kresba osoby s kloboukem, osázeným zapálenými svícemi. Reprofoto z publikace: PRITCHARD 1967, s. 51.	195
Obr. 75	Liděřovice, kostel sv. Linharta, stěna za oltářem v presbytáři. Rudkové dipinti osoby v kabátci s knoflíky a prostříhovanými rukávy.	196
Obr. 77	Veľká Lomnice, kostel sv. Kateřiny Alexandrijské. Kresba bájného stvoření (snad draka) vyrytá do středověké omítkové vrstvy s vápenným nátěrem. Foto: Filip Menzel.	198
Obr. 76	Olomouc, Zdíkův palác, špaleta románského okna. Spontánní rytina koně, u jehož předních nohou běží zvíře, provedené snad dětskou rukou.	198
Obr. 78	Český Krumlov, zámek. Kresba šibenice s trestaným, jenž visí hlavou dolů. Foto: Filip Menzel.	200
Obr. 79	Cheb, kostel Zvěstování Panny Marie, krov. Kresba kostela vyrytá do dřevěné trámové konstrukce. Foto: Jiří Bláha.	202

Obr. 80	Kočí, kostel sv. Bartoloměje. Rudkové dipinti. Schéma půdorysu stavby? Foto: Veronika Cinková.	206
Obr. 81	Janov, Kostel sv. Filipa a Jakuba. Přední (foto nahoře) a zadní strana reliéfu <i>Vyvýšení hada na poušti</i> s technickými, užitnými kresbami. Foto: Vojtěch Krajíček.	209
Obr. 82	Sedlec u Kutné hory, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Architektonická kresba na dřívku sloupu. Foto: Jaroslav J. Alt.	210
Obr. 83	Dobrš, kostel Zvěstování Panně Marii. Kresba na mobiliáři na kruchtě kostela. .	215
Obr. 84	Boreček u Mimoně, kaple sv. Eustacha, sv. Huberta a sv. Jiljí. Ruské nápis na nástěnných malbách. Foto: Monika Lacinová Bělohávková.	219
Obr. 85	Krabonoš, kostel sv. Jana Křtitele. Nápis „Hovno“ na barokní fresce. Foto: Romana Čivrná.	220
Obr. 86	Slovensko, Ochtiná. Memoriální graffito na středověké nástěnné malbě: „AD 1622 summa / annonae caritas et inaudia / fuit in omnib(us) Regionib(us) / hic in superiori Hungar (ia)“. Foto: Filip Menzel.	224
Obr. 87	Český Rudolec, kaple sv. Kříže. Historická graffiti na plášti apoštola Jana. Zde jsou také patrná dvě komemorativní? graffiti v podobě domku s křížem.	225
Obr. 88	Sádek, kostel Nejsvětější Trojice. Zadní strana deskového obrazu s památnými záznamy o požáru kostela. Foto: Hana Vítová.	226
Obr. 89	Litomyšl. Piaristický areál s kolejí, chrámem Nalezení sv. Kříže a budovou bývalého piaristického gymnázia, 2020.	239
Obr. 90	Piaristická kolej v Litomyšli v 90. letech 20. století. Foto: Dana Schleichertová. ...	241
Obr. 91	Půdorys piaristické koleje s chrámem Nalezení sv. Kříže. Barevně je vyznačena Očistcová kaple. Základní půdorys: SCHLEICHERTOVÁ 1996–1997.	242
Obr. 92	Očistcová kaple, severní stěna. Plocha stěny se spontánními nápisy byla restaurována v roce 2008. Nápisy byly vytmeleny a vyretušovány. Foto: Adéla Škrabalová.	246
Obr. 93	Očistcová kaple, východní stěna s dveřním a okenním výklenkem, mezi nimiž se nalézal původně oltář s Ukřižovaným a baldachýnem. Foto: Adéla Škrabalová.	246
Obr. 94	Očistcová kaple, jihozápadní část prostoru s výklenkem pro vystavení zesnulého a s dveřmi ústími do piaristického chrámu. Foto: Adéla Škrabalová.	247
Obr. 95	Očistcová kaple, západní stěna restaurovaná v roce 2008. Foto: Adéla Škrabalová.	247
Obr. 96	Očistcová kaple, klenba. Foto: Adéla Škrabalová.	248

Obr. 97	Očistcová kaple. Archivní fotografie z roku 1951 s již nainstalovaným osvětlením výklenku. Kopie fotografie je uložena v osobním archivu Veroniky Cinkové.	253
Obr. 98	Půdorys Očistcové kaple. Současný stav. Reprofoto ze stavebně-historického průzkumu: MACEK 2008.....	255
Obr. 99	Spontánní nápisy na modlitební lavici v Očistcové kapli.....	260
Obr. 100	Detailní snímek nápisů na modlitební lavici v Očistcové kapli.	260
Obr. 101	Piaristická kolej, Očistcová kaple. Ryté nápisy s datacemi v okenní špaletě na východní stěně v razantním bočním nasvícení.	262
Obr. 102	Piaristická kolej, Očistcová kaple. Ryté nápisy s datacemi v razantním bočním nasvícení.	264
Obr. 103	Očistcová kaple. Software RTIViewer pro práci s vygenerovanými RTI soubory.	266
Obr. 104	Očistcová kaple. Fotografie v rozptýleném viditelném světle (vlevo) a v razantním bočním světle (vpravo), vygenerovaná pomocí software RTIViewer. Foto: Vojtěch Krajíček.	266
Obr. 105	Piaristická kolej, Očistcová kaple. Severní stěna kaple v rozptýleném viditelném světle (nahore) a po nasvícení UV lampou. Vytmelená graffiti neluminují a vytvářejí tak dobře čitelný kontrast vůči ostatním plochám. Foto: Vojtěch Krajíček.....	268
Obr. 106	Piaristický chrám, kruchta, varhany. Skříň hlavního stroje s hracím stolem. Foto: Vojtěch Krajíček.....	271
Obr. 107	Piaristický chrám, kruchta, varhany. Signatura umělce Václava Boštíka na varhanní skříni. Foto: Vojtěch Krajíček.....	273
Obr. 108	Piaristický chrám, kruchta, varhany. Výrazný rytý nápis na čelní straně hracího stolu. Foto: Vojtěch Krajíček.....	274
Obr. 110	Piaristický chrám, kruchta, varhany. Kresba s vyobrazením „Jóži klarinetisty“. Foto: Vojtěch Krajíček.....	276
Obr. 109	Piaristický chrám, kruchta, varhany. Množství nevýrazných nápisů na varhanní skříni. Foto: Vojtěch Krajíček.....	276
Obr. 111	Piaristický chrám, kruchta, varhany. Pamětní text na varhanní skříni psaný kurentem. Foto: Vojtěch Krajíček.	277
Obr. 112	Piaristický chrám, kruchta, varhany. Skříň varhanního positivu. Foto: Vojtěch Krajíček.....	278

Obr. 113	Piaristický chrám, kruchta, varhany. Nápis na skříni varhanního positivu. Foto: Vojtěch Krajíček.....	278
Obr. 114	Piaristický chrám, kruchta, varhany. Nápis na skříni varhanního positivu. Foto: Vojtěch Krajíček.....	279
Obr. 115	Piaristický chrám, kruchta, varhany. Nápis na skříni varhanního positivu. Foto: Vojtěch Krajíček.....	279
Obr. 116	Piaristický chrám, kruchta. Hmotné nálezy na kruchtě, objevené v průběhu demontáže varhan. Uložení: expozice piaristického chrámu v Litomyšli.	280
Obr. 117	Piaristický chrám, kruchta. Hmotné nálezy na kruchtě, objevené v průběhu demontáže varhan. Uložení: expozice piaristického chrámu v Litomyšli.	280
Obr. 118	Piaristický chrám, kruchta, varhany. Hustě popsaný konstrukční prvek varhan situovaný ve vnitřním prostoru varhanní skříně hlavního stroje. Foto: Vojtěch Krajíček.....	281
Obr. 119	Piaristický chrám, kruchta, varhany. Nápis na skříni hlavního stroje a na zdi za varhanami. Foto: Vojtěch Krajíček.	283
Obr. 120	Piaristický chrám, kruchta, stěna za varhanami po jejich demontáži. Plocha stěny s rozsáhlým souborem graffiti a dipinti. Foto: Vojtěch Krajíček.	285
Obr. 121	Piaristický chrám, kruchta, stěna za varhanami. Plocha stěny s rozsáhlým souborem graffiti a dipinti. Foto: Vojtěch Krajíček.....	286
Obr. 122	Piaristický chrám, kruchta, stěna za varhanami po jejich demontáži. Detail graffiti z roku 1912, provedeného kombinovanou technikou rytí/malba. Foto: Vojtěch Krajíček.....	287
Obr. 123	Piaristický chrám, kruchta, stěna za varhanami. Graffiti za varhanami vytváří tzv. „busy graffiti surface“. Foto: Vojtěch Krajíček.	287
Obr. 124	Piaristický chrám, kruchta, stěna za varhanami. „Busy graffiti surface“. Foto: Vojtěch Krajíček.....	288
Obr. 125	Piaristický chrám, kruchta, stěna za varhanami. „Busy graffiti surface“. Foto: Vojtěch Krajíček.....	288
Obr. 126	Piaristický chrám, kruchta, okenní špaleta za varhanami. Ryté a vysekávané podpisy kalkantů z přelomu 19. a 20. století. Foto: Vojtěch Krajíček.	289
Obr. 127	Piaristický chrám, kruchta, okenní špaleta za varhanami. Podpisy kalkantů z přelomu 19. a 20. století. Foto: Vojtěch Krajíček.	290

Obr. 128	Piaristický chrám, kruchta, stěna za varhanami. Možnosti zvýraznění méně čitelných graffiti pomocí softwarové úpravy v grafickém programu. Horní snímek je ponechán bez úpravy, spodní snímek je převeden do černobílého režimu se ztmavenými červenými a žlutými odstíny. Foto: Vojtěch Krajíček.....	291
Obr. 129	Piaristický chrám, kruchta. Plocha dřevěného pultu poprsně se souborem rytých nápisů, převážně autoprezentačního charakteru. Foto: Vojtěch Krajíček. .	292
Obr. 130	Piaristický chrám, kruchta. Plocha dřevěného pultu na pravé straně poprsně se souborem rytých nápisů, převážně autoprezentačního charakteru. Foto: Vojtěch Krajíček.....	293
Obr. 131	Piaristický chrám, kruchta. Plocha dřevěného pultu na levé straně poprsně se souborem rytých nápisů, převážně autoprezentačního charakteru. Foto: Vojtěch Krajíček.....	293
Obr. 132	Piaristický chrám, kruchta. Středová dřevěná váza na poprsni se souborem dipinti, ale i rytých nápisů, převážně autoprezentačního charakteru. Na pozadí snímku jsou patrné vázy, které jsou součástí retabula hlavního oltáře a jsou rovněž nositelkami epigrafického souboru. Foto: Vojtěch Krajíček. .	295
Obr. 133	Piaristický chrám, kruchta. Detailní snímek dřevěné vázy na poprsni se souborem dipinti a graffiti. Foto: Vojtěch Krajíček.....	296
Obr. 134	Piaristický chrám, kruchta. Detailní snímky dřevěné vázy na poprsni se souborem dipinti a graffiti.	296
Obr. 135	Piaristický chrám, místnost pod severní věží, sousedící s kruchtou. Sekundárně umístěné balustrové zábradlí z empory s dochovaným epigrafickým souborem. Foto: Vojtěch Krajíček.....	297
Obr. 136	Piaristický chrám, místnost pod severní věží, sousedící s kruchtou. Detailní snímek rytých/vydlabaných nápisů. Foto: Vojtěch Krajíček.	298
Obr. 137	Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice.	300
Obr. 138	Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice. Detaily rytých nápisů převážně autoprezentačního charakteru.	301
Obr. 139	Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice. Detail rytých nápisů. Ve slově Christianus byla vyryta pouze první a poslední litera.	302
Obr. 140	Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice. Detail rytých nápisů. Ožehlé místo, stopa po umístění svíce.	303
Obr. 141	Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice. Detail rytých nápisů.	304
Obr. 142	Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice. Detail rytých nápisů. Jméno I. Stiepanek / 1791. Dí: 4 April.	305

Obr. 143	Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice. Podpis Bailoni: doklad působení rodiny Bailoni před odchodem do Srbska?	306
Obr. 144	Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice. Kružítková kresba v podobě vyryté rozety.	307
Obr. 145	Piaristický chrám, hlavní loď, barokní modlitební lavice. Detail rytých nápisů. Jméno Steinbrecher Karl / 1812.	308
Obr. 146	Piaristický chrám, hlavní oltář s menzou, svatostánkem a chórovým zábradlím. Foto: Vojtěch Krajíček.....	309
Obr. 147	Piaristický chrám, hlavní loď, retabulum. Epigrafický soubor na vázách retabula, situovaných ve výšce 14 metrů nad úrovní stávající podlahy. Foto: Vojtěch Krajíček.....	310
Obr. 148	Piaristický chrám, hlavní loď, retabulum. Detailní snímek dipinti na váze retabula. Foto: Lucie Bojdová.	311

Není-li uvedeno jinak, je autorkou fotografií Lucie Bartůňková.