

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Katolická teologická fakulta

Vilma BROKEŠOVÁ

**BAROKNÍ SOCHY Z KAPLÍ NA
HOŘE MATKY BOŽÍ V
KRÁLÍKÁCH**

Vedoucí bakalářské práce: Petra Oulíková, Ph.D.

PRAHA 2006

Tímto vyjadřuji poděkování vedoucí bakalářské práce Petře Oulíkové Ph.D., a také profesorům PhDr. Mojžíru Horynovi a PhDr. Ivo Kořánovi, Csc. za odborné vedení, cenné rady a připomínky. Vřelý dík, patří rovněž zaměstnancům Národního památkového ústavu v Pardubicích především Mgr. Markétě Krmenčíkové a fotografce Zuzaně Pykalové za jejich ochotu a spolupráci.

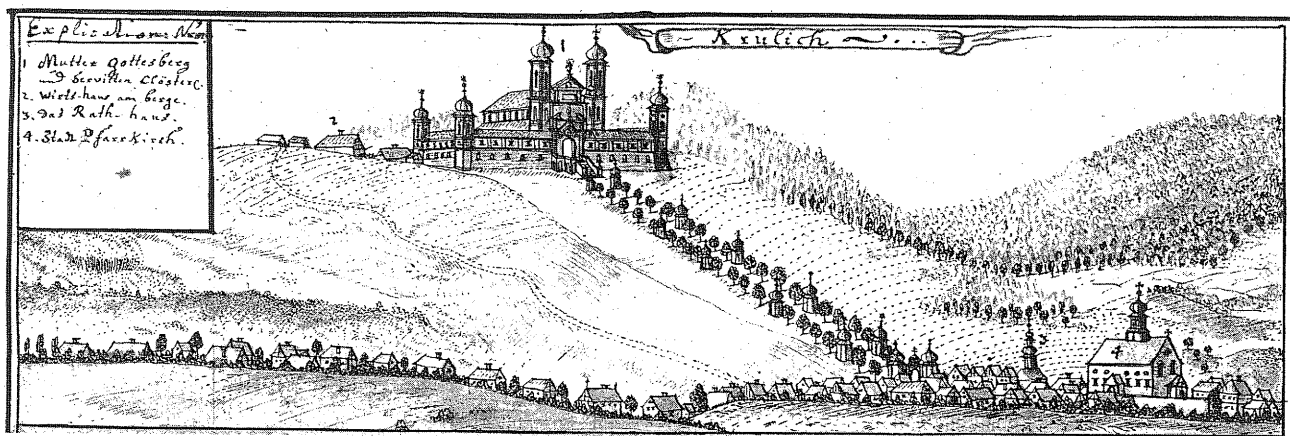
Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila.

V Praze dne 20. 4. 2006

Brobešová

Úvod

V poutním kostele sv. Mikuláše ve Vraclavi je uložen soubor barokních soch z kaplí kláštera servitů v Králíkách představující pašijové scény. Cílem této práce je skupinu soch popsat, zařadit do rámce širších souvislostí, pokusit se určit autorství a navrhnout novou instalaci, která by ji kvalitním způsobem zhodnotila.



Přehled bádání

Archivní materiály k problematice pašijových soch z Králík zatím mnoho neprozradily. Klášterní archiv zničil oheň v roce 1846 při požáru kanceláře a knihovny kláštera. Fond Řád servitů Králíky je uložen ve Státním oblastním archivu v Zámrsku. Obsahuje především kroniky, pamětní a účetní knihy. Podrobné zkoumání by si zasloužila korespondence biskupa Beckera, která se zde také nachází. Bohužel archiv je dlouhodobě uzavřen. Inventář fondu „Řád servitů Králíky“ je k nahlédnutí na Archivní správě ministerstva vnitra v Praze.

Inspirace pro vytvoření jednotlivých dramatických scén sousoší jsou čitelné v Beckerových kázáních u Svatého Víta „Schuldigtes Andencken des bitteren Leydens und Sterbens Christi Jesu...“, vydaných tiskem v Praze roku 1694¹. Becker psal také přímo o Hoře Matky Boží v knize „Marianische Gnaden–Burg auf dem sogenannten Mutter–Gottes–Berge bei Grulich“, vydané řádem servitů v Praze až roku 1843².

O Králíkách se zmiňují také topografické příručky. Především Schallerova „Topographie des Königreichs Böhmen XV.Theil, Königgrätzer Kreis,“ vydaná v Praze již roku 1790 popisuje Králíky³. Podobně píše Sommer o čtyřicet šest let později ve čtvrtém díle „Das Königreich Böhmen“⁴.

Osobností, která přinesla nové poznatky v oblasti východočeských sochařských dílen, byl Ivo Kořán. V regionálním časopise Orlické hory a Pardubicko č. 3 1970 byl publikován článek Barok pod Orlickými horami⁵. Na vědecké konferenci v Praze v roce 1984 přednesl referát s názvem Raráš a Šetek aneb braunovské sochařství východních Čech⁶. Později byl vydán ve sborníku M.

¹ Tobias Johannes BECKER, Beckerova kázání „Schuldigtes Andencken des bitteren Leydens und Sterbens Christi Jesu... wie auch seiner dazumal mitleydenden und mit Schmerzen ganz erfüllten Mutter Mariae... Prag 1694“ Praha 1694.

² Tobias Johannes BECKER, Marianische Gnaden–Burg auf dem sogenannten Mutter–Gottes–Berge bei Grulich. Praha 1843.

³ Jaroslaus SCHALLER, Topographie des Königreichs Böhmen XV.Theil, Königgrätzer Kreis, Praha 1790, 216.

⁴ Johann Gottfried SOMMER, Das Königreich Böhmen, Königgrätzer Kreis, Praha 1836, 286–287.

⁵ Ivo KOŘÁN, Barok pod Orlickými horami, in: Orlické hory a Podorlicko č. 3 1970, 157.

⁶ Vědecká konference probíhala v Praze 26. a 27. listopadu 1984. Téma dále rozvíjel v polském sborníku – Ivo KOŘÁN, Žáci M. B. Brauna ve východních Čechách, in: Michal Klahr Starszy i jego srodowisko kulturowe, Wroclaw 1995.

B. Braun 1684 – 1738⁷. V místním tisku Hořické noviny z roku 1998 byl otištěn článek Barokní umění v Hořicích⁸. O rok později vydává Kořán v Praze publikaci Braunové⁹. V témže roce v Polsku přednáší o problematice východočeského baroka. Ve sborníku Polacy – Czesi. Cyasy, ludzie, wydarzenia vychází znovu článek Raráš a Šetek aneb východočeský barok¹⁰. Braunovskou následnost ve východních Čechách dával vždy do syntézy s duchovním klimatem kraje. Ve své poslední publikaci zabývající se tímto tématem, Restaurované sochy z farního kostela sv. Máří Magdaleny v Bohdanči, popsal životní osudy Ignáce Rohrbacha¹¹.

Pro zjištění malířských předloh králických soch je podstatná Neumannova monografie Francesco Trevisani v Čechách¹². V roce 2000 vyšla kniha Škrétové, Karel Škréta a jeho syn, zde je třeba zmínit osmou kapitolu objasňující umělcův vliv na následovníky¹³. Škrétův pašijový cyklus byl jednou z možných předloh králického souboru.

Umění sochařské dílny Jelínků se po celý život věnoval Miloš Suchomel¹⁴. V roce 1997 uspořádal spolu s Tomášem Hladíkem a Radanou Hamsíkovou výstavu Josef Jiří Jelínek (1697–1776) barokní sochařská dílna z Kosmonos ve Valdštejnské jízdárně Pražského hradu¹⁵.

Tvorbou sochařské rodiny Pacáků se zabýval Josef Tejkl¹⁶.

V současnosti se Braunovým pokračovatelům věnuje Martin Pavlíček. V olomouckém univerzitním archívu je uložena jeho nepublikovaná diplomová práce Následovníci Matyáše Bernarda Brauna na Chrudimsku a Pardubicku napsaná

⁷ Ivo KOŘÁN, Raráš a Šetek aneb braunovské sochařství východních Čech, in: M. B. Braun 1684–1738. Sborník vědecké konference v Praze 26. a 27. listopadu 1984. Praha 1988, 104–120.

⁸ Ivo KOŘÁN, Barokní umění v Hořicích. Hořické noviny 1998. (30.4.) 5.

⁹ Ivo KOŘÁN, Braunové, Praha 1999.

¹⁰ Ivo KOŘÁN, Raráš a Šetek aneb východočeský barok, in: Polacy – Czesi. Cyasy, ludzie, wydarzenia. (Ed. Jakubowski Z.) Częstochowa, Instytut Filozoficzno–Historyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej 1999, 62–92.

¹¹ Ivo KOŘÁN, Ignác Rohrbach, in: Ignác Rohrbach, restaurované sochy z farního kostela sv. Máří Magdaleny v Bohdanči, Praha 2001.

¹² Jaromír NEUMANN, Francesco Trevisani v Čechách. Oresní muzeum Vysoké Mýto – Městské muzeum Žamberk 1979.

¹³ Jaromír NEUMANN, Škrétové, Karel Škréta a jeho syn. Praha 2000, 98–117.

¹⁴ Miloš SUCHOMEL, Paralely sochařských kompozic braunovských a jelínkovských uměleckých děl, in: M. B. Braun 1684–1738. Sborník vědecké konference v Praze 26. a 27. listopadu 1984. Praha 1988, 93–103.

¹⁵ Výstava probíhala od 24. října 1997 do 15. února 1998 a byl k ní vydán katalog: Tomáš HLADÍK, Radana HAMSÍKOVÁ, Miloš SUCHOMEL, Josef Jiří Jelínek (1697–1776) barokní sochařská dílna z Kosmonos, Praha 1997.

¹⁶ Josef TEJKL, Počátky tvorby Jiřího Františka Pacáka a její sociální kořeny, in: Umění XXIX, Praha 1981, 427–436.

v roce 1998¹⁷. Této problematice se věnuje i nadále a pravidelně přispívá do časopisu Umění.

Pro zjištění autorství Krucifixu bylo nezbytné zabývat se sochařem, který nepůsobil ve východních Čechách, ale přesto se zde jeho dílo vyskytuje. Je jím František Ignác Weiss. Příspěvek z pera Václava Vančury o Weissově díle vyšel v časopise Umění¹⁸. Nejnověji a velmi podrobně Weissovu tvorbu zkoumá v diplomové práci Jana Tischerová¹⁹.

V roce 2001 se konalo na Vraclavi symposium Vraclav - genius jednoho místa, kde Věra Sekotová přednesla příspěvek s názvem Barokní pouti, jehož součástí byla stať nazvaná Cyklus Sedm bolestí Panny Marie. V této stati tvrdí že: „Po roce 1945 se kapličky vinou nedostatečného poznání mylně označovaly za zastavení křížové cesty, případně jako zkrácená křížová cesta“²⁰. Dále uvádí, že na základě archivních fondů v Králíkách lze doložit, že se o křížovou cestu nejedná, avšak konkrétní listiny ani signatury neuvádí. Následně argumentuje, že je nelogické, aby poutník prošel křížovou cestu a v ambitech kláštera jej čekala další. Tento argument můžeme považovat za nedostatečný, protože v barokní době je opakování či zmnožování námětů obvyklé. V. Sekotová uvádí sedm bolestí Panny Marie v kaplích takto: „1. Spasitel se potí krví na hoře Olivetské, 2. zajetí Krista, 3. nelidské bičování, 4. korunování trním 5. nesení kříže, 6. přípravy k ukřižování, Spasitelovi strženo roucho, 7. ukřižování Krista. Lichý počet kaplí podél cesty neodpovídal představě stavitele a tak byla přidána ještě jedna kaple. V této osmé kapli bylo sejmutí z kříže“²¹. Slovníky ikonografie uvádějí, že Sejmutí z kříže je možné zahrnout do Sedmi bolestí Panny Marie, avšak nesmí tam chybět Simeonovo proroctví a Ztráta dvanáctiletého Ježíše v Chrámě²². Proto rozdělení námětu ani přidaná kaple nás nemohou přesvědčit o tom, že celý cyklus můžeme pojmenovat a chápat jako Sedm bolestí Panny Marie. Za přijatelnější lze považovat pojmenování Pašijové výjevy, scény či cyklus.

¹⁷ Martin PAVLÍČEK, Následovníci M. B. Brauna na Chrudimsku a Pardubicku, nepublikovaná diplomová práce, Olomouc 1998.

¹⁸ Václav VANČURA, František Ignác Weiss, in: Umění XXXIX, Praha 1991, 233–258.

¹⁹ Jana TISCHEROVÁ, František Ignác Weiss, Praha 2000, (nepublikovaná diplomová práce).

²⁰ Věra SEKOTOVÁ, Barokní pouti Knířov, Vraclav, Králíky. in: Vraclav – genius jednoho místa. Příspěvky ze simpozia konaného na Vraclavi dne 11. října 2001. Vysoké Mýto 2002, 56.

²¹ SEKOTOVÁ 2002 (pozn. 20) 58.

²² M.A. ELKE, Sieben Schmerzen Mariens, in: Marienlexikon VI, St. Ottilien 1994, 157–158. Sieben Schmerzen Mariens, c in: Lexikon der christlichen Ikonographie IV, Freiburg 1990, col. 86–87.

Bohužel ještě v roce 2003 Marie Macková píše ve stati *Das Klostter in Grulich/Králíky*, že poutní cesta ke klášteru upomíná na sedm bolestí Panny Marie a chybně uvádí „byla lemována sedmi kaplemi“²³. Tato mýlka přetrvává od doby popsání kaplí v *Uměleckých památkách Čech*, kde je opomenuta kaple „Oplakávání“²⁴. Ovšem od svého vzniku až dodnes stojí všech osm kaplí.

Není třeba pochybovat, že řádová bratrstva servitů šířila kult Panny Marie bolestné²⁵.

²³ Marie MACKOVÁ, *Das Klostter in Grulich/Králíky*, in: *O! werthestes Vatter-Land! Kultur Deutschböhmens 17.–19. Jh., Ústí nad Labem 2003*, 17.

²⁴ Emanuel POCHE a kol., *Umělecké památky Čech*, II.díl. Praha 1978, 132.

²⁵ Mirjam HRUDNÍKOVÁ, *Řeholní život v českých zemích*, Kostelní Vydří 1997, 80.

Dějiny řádu servitů

Řád Ordo Servorum Mariae virginis – služebníku Panny Marie založila skupina zámožných měšťanů ve Florencii na konci první poloviny 13. století podle řehole sv. Augustina.²⁶ Spiritualita je zaměřena k uctívání Panny Marie. Teprve 11. února 1304 papež Benedikt XI. definitivně potvrdil nový řád bulou „Dum levamus“.²⁷ V září roku 1888 kanonizoval papež Lev XII sedm zakladatelů řádu. Dnes vlastní řád na 170 klášterů po celém světě.²⁸

Serviti se rozšířili velmi rychle nejen po Itálii. Ve 13. století pronikli do Francie. Ve 14. století se rozšířili do Španělska a odtud do Portugalska. Počátkem 17. století se dostávají do Tyrolska. Do Insbruku je pozvala arcivévodkyně Kateřina Anna roku 1614.

Do Čech přivedl servity již roku 1360 přímo z Florencie Karel IV. Usadili se při kostele Zvěstování Panny Marie v Praze Na Slupi. Klášter servitů byl zničen roku 1420 a pokusy o obnovu v letech 1436–1554 se neuskutečnily. Na přání Ferdinanda II. se vrátili servité roku 1626. Nejprve začali stavět klášter na Bílé hoře, ale stavbu přerušili a usídlili se při kostele svatého Michala na Starém Městě. Roku 1666 obnovili původní klášter Na Slupi.²⁹

Postupně vznikaly další kláštery v Rabštejně nas Střelou, v Nových Hradech, v Králíkách a v Konojedech. Na Moravě pobývali servité v letech 1715–1784 ve Veselí. Klášter byl zrušen za Josefínských reforem spolu s kláštery Na Slupi, u svatého Martina, konojedským a rabštejnským.

Do Králík přišli servité před rokem 1700. Činnost řádu se zaměřovala na pěstování a udržování poutní tradice k zázračnému mariánskému obrazu. Konvent se potýkal s nedostatkem členů, a tak byl roku 1883 předán řádu redemptoristů.

Servitský řás se vyznačuje úctou k Panně Marii Sedmibolestné. Spiritualita řádu je blízká věřícím, jež na sebe berou tíhu kříže. Řádová regule je založena na filosofii svatého Augustina. Řeholníci se věnují duchovní správě v poutních místech, nebo pracují ve školství a sociální sféře. Účastní se také misí v

²⁶ Luděk JIRÁSKO, *Církevní řády a kongregace v zemích českých*, Praha 1991, 85.

²⁷ Zdeněk BIČÍK, Petr KŘIVSKÝ, *Z dějin řádu servitů I–III*, in: *Řád servitů Králíky 1669–1882*, Zámorsk 1962.

²⁸ HRUDNÍKOVÁ 1997 (pozn. 24) 79.

²⁹ BIČÍK 1962 (pozn. 27).

problematických oblastech. Východní Čechy byly v 17. a 18. století právě takovouto specifickou oblastí vhodnou pro misie. V kraji docházelo k nejurputnějším střetnutím mezi katolickou církevní vrchností a poddanými nekatolíky. Zeměpisná poloha místa byla na rozhraní katolického a protestantského světa.³⁰

³⁰ Ivo KOŘÁN, Opočenská rebelie roku 1732, in: Acta musei reginaehradecensis s.b.: Scientiae sociales XII–1970, Hradec Králové 1970, 93.

Duchovní klima kraje a tradice poutí

V době baroka zažívaly východní Čechy výjimečný duchovní život a bohatý střed idejí způsobil, že se staly nejodbojnějším kacířským krajem. Ještě dlouho po třicetileté válce nejsou v okolí Opočna téměř žádní katolíci. Když se ve dvacátých letech 18. století začíná východočeský barok formovat, odchází mnoho kacířů do ciziny. V roce 1732 propuká tzv. „Opočenská rebelie“³¹, její stoupenci žádají svobodu víry. Tajné nekatolictví přežívá do josefínských reforem, během nichž se projevuje hromadnými přestupy k nově povoleným církvím. Protireformace vyvíjela značné úsilí v návratu protestantů ke katolické církvi.

K barokní zbožnosti neodmyslitelně patří procesí věřících na významná poutní místa. Do Čech pronikají kopie významných mariánských obrazů. Celé architektonické typy poutních areálů zde mají svá zastoupení. Krajina získává specifický, neopakovatelný ráz. Barokní poutní místo je zasazeno do krajiny a žije ve vnitřním sepětí s okolní přírodou.

V blízkosti Králík jsou další významné poutní areály. Na druhé straně Orlických hor leží Neratov, jehož poutní kostel se stal konkurencí vyhlášených procesí do Vamberic. Do polských, dříve pruských Vamberic chodívalo procesí týden před svatým Duchem. Poutníci vyšli ráno, v Králíkách snídali a poté za hodinu došli na pruské hranice. Vamberice leží v dolině, kostel Panny Marie je na malém návrší. Protější hora byla pojmenovaná Kalvárie. Pro všechny pobožnosti byla vydávána vamberická knížka, která byla vodítkem poutníkům. „Tak jsme z hory Olivetské šli do domu Annášova, potom domu Kaifášova a nakonec Pilátova. Na horu Kalvárii jsme šli celou cestu křížovou. Jsou tam tři holé kříže a Boží hrob“.³²

V Orlickém podhůří se nalézají další významná poutní místa, k nimž se putuje strmým terénem. Na Homoli stoupají scala sancta s šestnácti odpočívadly. Sochařská výzdoba schodiště je dalším důkazem východočeské sochařské zručnosti. Na Hemže vede cesta z Chocně, doprovázená sedmi kaplemi. Z Moravské Třebové na Křížový vrch lemují cestu kamenná Olivetská hora a dále

³¹ KOŘÁN 1970 (pozn. 30), 93–134.

³² článek Procesí do Vamberic, in: Nové Králicko, nedatováno.

čtyři kaple. Loučení Krista s Pannou Marií u mostu při cestě na Křížový vrch zapadá do ideového a symbolického komparsu Kristova utrpení.

Hora Matky Boží nad obcí Králíky je jedním z hlavních poutních míst královehradecké diecéze. V době třicetileté války byl vrchol nad Králíky vymýcen, proto se nazýval Lysá hora. Na kopci vyvěral pramen, který údajně uzdravoval nemocné cholerou. K prameni chodívali poutníci a oblíbená byla procesí malých dětí. Těchto cest se účastnil i malý Tobiáš Jan Becker a předsevzal si postavit zde mariánskou kapli. Obliba Lysé hory mezi poutníky rostla. Becker jako kanovník a později královehradecký biskup nechal během let 1696 až 1700 vystavět kostel Nanebevzetí Panny Marie. V následujících čtyřech letech před kostelem vybudoval čtyřkřídlý ambit. V letech 1706–10 zřídil klášter servitů a ustanovil je duchovními správci mariánského poutního místa.

Tobiáš Jan Becker se narodil v Králíkách v roce 1649. Byl synem chudých, ale zbožných rodičů. Otec byl králícký pekař a purkmistr. Rodina byla německé národnosti. To, že byl výjimečnou osobností dokazuje postup v duchovních úřadech. Po studiích u jezuitů v Kladsku byl vysvěcen na kněze. Nejprve působil jako kaplan u pražských voršilek. Díky skvělému řečnickému nadání kázal dvacet jedna let u sv. Víta, kde se stal roku 1681 kanovníkem. V roce 1695 se stal opatem kapituly sv. Víta v Praze. Vzdor prostému původu Tobiáše Jana Beckera jmenoval jej papež Klement XI. 3. dubna 1702 biskupem v Hradci Králové.³³ Stal se v pořadí pátým královehradeckým biskupem. Jeho předchůdcem v úřadě byl Bohumír Kapoun, svobodný pán ze Svojkova, a nástupcem se stal Jan Adam hrabě Wratislav z Mitrowic – pozdější pražský arcibiskup. Tobiáš Jan Becker byl štědrý k chudým, sám žil skromně a zasloužil se o obnovu náboženského života. Soudobé prameny chválí jeho moudrost, laskavost a zbožnost. Zemřel 11. 9. 1710 v šedesáti jedna letech. Pohřben je v kryptě katedrály svatého Ducha v Hradci Králové.³⁴

Prvních padesát let Beckerova života spadá do období velké bídy české země po třicetileté válce. Z mnoha duchovních proudů tehdejší doby si Becker zvolil programově přísnou zbožnost. Při spravování biskupství napomínal své kněze, aby

³³ Ivo KOŘÁN, *Sousoší křížové cesty z Králík*, strojopis, nepublikováno, nedatováno, 1.

³⁴ Milan M. BUBEN, *Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů*, Praha 2000, 21.

vedli bezúhonný život a se svěřeným lidem jednali mírně. K duchovní péči v poutním chrámu na Lysé hoře nad Králíky přizval služebníky Panny Marie – servity. Základní kámen ke kapli položil Becker 16. 8. 1695. O rok později přijel s převorem pražského konventu servitů od Svatého Michala a nařídil staviteli rozšířit základy kaple. Roku 1700 nechal Becker postavit velký poutní kostel. Svou fundaci Becker chápal jako velkolepou proměnu celého vrchu v nové krajinné theatrum.³⁵ Soubor osmi zastavení, jeden z nejkrásnějších, který se zachoval z barokní doby, vznikl jako živý doprovod velkorysé architektury, kterou Tobiáš Jan Becker proměnil Lysou horu nad Králíky v přitažlivé poutní místo.

Počet poutníků rostl a roku 1728 byla zaznamenána rekordní účast 152 tisíc komunikantů.³⁶ Během 18. století se klášter stal oblíbeným poutním místem katolíků z Čech, Moravy a Polska. Podobně jako ve Vambeřicích byla i v Králíkách vydávána poutní knížka [1]. Obsahovala citově zabarvený popis vzniku a dějin kláštera, pokyny pro procesí, modlitby, písně a pobožnosti pro konkrétní místa a příležitosti. Knižka doprovázela návštěvníka kláštera po celou dobu trvání poutě. Sloužila i pro přípravu na svátosti a během mše, jako dnešní Kancionál. Zároveň byla itinerářem poutě.³⁷ Součástí modlitební knížky je „Pobožnost k úctě hořkého umučení Páně“³⁸, která se vykonávala cestou na Horu Matky Boží.

V noci ze 7. na 8. srpna 1846 do střechy kostela udeřil blesk a kostel s většinou mobiliáře lehl popelem. Dochované fragmenty jsou uloženy v ambitu. Milostný obraz Panny Marie byl zachráněn a stal se součástí hlavního oltáře. Požár přečkaly bez úhony také kroupky, které jsou doposud na původním místě.

V roce 1883 převzaly správu kláštera i poutního místa redemptoristé. Pro podporu práce redemptoristů bylo povoleno založení několika spolků. Z poutního provozu žilo mnoho obyvatel města Králík. Poutníci byli většinou Němci, ale

³⁵ KOŘÁN (pozn. 33) 2.

³⁶ Antonín JEGLINGER, Hora Matky Boží u Králík s milosrdným obrazem Panny Marie útočiště hříšníků (redemptoristé), Praha 1904 (3. z němčiny přeložené vydání), 57.

³⁷ JEGLINGER 1904 (pozn. 36).

³⁸ Antonín JEGLINGER, Hora Matky Boží u Králík s milosrdným obrazem Panny Marie útočiště hříšníků (redemptoristé), Praha 1904 (3. z němčiny přeložené vydání), Vimperk 1919 (4. vydání, pozměněné) 47. „**Modlitba při vchodu do brány.** Nejzarmoucenější Ježíši, jenž jsi za mne konal truchlivou a bolestnou cestu na horu Kalvárii, kdež jsi byl ukřižován a bolestně za mne umřel. Na poděkování za všechno Tvé utrpení, které jsi z lásky ke mně a ke všem hříšníkům podstoupil, obětuji Tobě nyní tuto cestu, všechny své kroky a modlitby které konati budu. Za toto Tvé hořké umučení z celého srdce díky Tobě vzdávám. Želím upřímně všech spáchaných hříchů, kterými jsem tobě tak velké bolesti způsobil...“

přicházeli i z olomoucké a královehradecké diecéze. Po roce 1945 museli němečtí redemptoristé klášter opustit a nahradili je čeští spolubratři. Ti zde zůstali jen do roku 1950, kdy zde vznikl internační klášter.³⁹ Redemptoristé se vrátily na Horu Matky Boží po roce 1990.

³⁹ V noci ze 13. na 14. dubna 1950 byly všichni příslušníci mužských řeholí na základě nařízení vlády odvezeni ze svých klášterů do klášterů centralizačních, fungujících jako vězení.

Historie Králík

Kladská kotlina leží 550 m n. m., je lemovaná Orlickými horami a masivem Kralického Sněžníku. Nejstarší věrohodný údaj o tomto místě pochází z r. 1367. Je to zápis dochovaný v zemských deskách, kterým Karel IV. daroval hrad Žampach a k němu patřící „Hory Kralické“ (montana in Greylichs) Čeňkovi z Potštejna. Tato zmínka se však týká jen blíže neznámých dolů.

Kralicko bylo až do počátku 16. století neosídlené zalesněné pohraniční území mezi Čechami, Kladskem a Moravou. Důležitým předpokladem pro kolonizaci tohoto místa bylo získání Kladského Mezilesí Janem Žampachem z Potštejna. Po dokončení první fáze výstavby sídel, bylo Kralicko roku 1568 odděleno od žampašského panství jako panství samostatné se sídlem v nově postaveném kralickém zámku.

Vlastní město Králíky vzniklo až v 16. století. Poprvé je doloženo roku 1568 jako lokační město na zeleném drnu. Roku 1577 koupil město s deseti vesnicemi Zdeněk z Valdštejna (jeho prasynovec byl známý vojevůdce v třicetileté válce Albrecht z Valdštejna). Zdeněk z Valdštejna si zvolil Králíky za sídlo nového panství a začal s jeho budováním. Kromě zámku, fary a protestantského kostela (dnešního kostela sv. Michaela Archanděla), dal vystavět náměstí do dnešního tvaru. Nedílnou součástí se od počátku stala i vesnická část, jejíž osu určil Kralický potok⁴⁰. Zde se nacházeli spíše menší usedlosti. Na prosbu Zdeňka z Valdštejna udělil císař Rudolf II. městu právo tří výročních trhů, potvrzené česky psanou listinou. V okolí se pravděpodobně těžila železná ruda a snad i stříbro. Tehdy město dostalo do svého znaku zkřížená hornická kladívka s mečem. Pokus o obnovení dolů v 17. století dal tak nepatrné množství kovu, že dolování bylo definitivně ukončeno.

Město se rychle rozvíjelo především díky vybudování monumentálního klášterního komplexu. Chudé obyvatelstvo Kralicka si hledalo v poutích obživu. Velmi se rozšířila výroba a prodej upomínkových předmětů. Začalo se rozvíjet řezbářství, které dodnes připomínají betlémy a figurky rozeté po celém světě. Betlémy se prodávaly i v Americe jako „pravé vídeňské jesličky“. Stranou nezůstala ani další řemesla, především varhanářství a tkalcovství. Varhanami

⁴⁰ Karel KUČA, Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku. Praha 1998, (III.díl), 139.

králických mistrů se může pochlubit mnoho chrámů v celé České republice. Jedny z nejvýznamnějších varhan se nacházejí i v pražské Loretě.

Poutní místo leží na jihovýchodním konci obce Králíky. Propojenost města s klášterem přirozeně zvýrazňuje přímá osová alej [2], vedoucí z města jako pokračování hlavní městské osy. Králíky se na začátku 18. století staly místem realizování velkorysé barokní krajinné kompozice.

V průběhu 18. století město strádalo požáry, morovými epidemiemi a válkami. I když v tomto kraji nedošlo k významným bitvám, město trpělo průtahy vojsk. Proběhlo zde mnoho šarvátek, drancování a vybírání výpalného jako v jiných částech české země. Během největších požárů v letech 1708 a 1767 shořela velká část města včetně nejvýznamnějších budov. Vyhořelý zámek již nebyl obnoven. Na jeho místě vznikly čtyři nové domy. Původní dřevěné domy pak byly nahrazovány kamennými. Po odstoupení Kladska Prusku se z něho mnoho obyvatel přestěhovalo do Králík a město se tak začalo rozrůstat.

Rozvoj města podpořila stavba železnice na konci 19. století. Před druhou světovou válkou tvořili většinu obyvatel města Němci a i zde se projevoval vliv šíření nacismu. Po odsunu německého obyvatelstva po roce 1945 se město podařilo vcelku úspěšně dosídlit. Proto zde nedošlo k výraznější devastaci. Historické jádro města bylo roku 1990 prohlášeno za městskou památkovou zónu.

Farní kostel sv. Michaela Archanděla byl postaven kolem roku 1577 jako luteránská modlitebna. Barokní přestavba se uskutečnila ve dvou etapách, první po roce 1676 a druhá roku 1709. V roce 1761 kostel vyhořel. Obnova byla provedena v letech 1768–1778. Následující úpravy se konaly v roce 1900.

Poutní klášter servitů s kostelem Nanebevzetí P. Marie

Trojlovní obdélná bazilika je zaklenuta valenou klenbou. V jednoduchém průčelí stojí dvojice věží. Presbytář je uzavřen půlkruhově. Stěny kostela rytmičují kompozitní pilastry, které vynáší bohatě profilovanou římsu.⁴¹ Na severní a jižní straně přiléhají čtvercové přízemní kaple. Z původního zařízení z období kolem roku 1700, které bylo poškozeno požárem, se zachovala na hlavním oltáři kopie obrazu Sta Maria Maggiore a také dva andělé – dveřníci, [3,4] sloužící jako

⁴¹ Pavel VLČEK, Petr SOMMER, Dušan FOLTÝN, Encyklopedie českých klášterů, Praha 1997, 314.

kropenky z doby kolem roku 1730⁴². V předním nádvoří ambitu je obdélná jednopatrová budova Svatých schodů – altánová stavba ze začátku 18. století. Klášter a kostel vyhořely v roce 1846. Roku 1883 vystřídal servity řád redemptoristů.

⁴² POCHE 1978 (pozn. 24) 132.

Křížová cesta na Hedeč

Za Králíky byla postavena monumentální brána se sochami světců, kterou se vchází do aleje, vedoucí na starý kopec. [5] V roce 1991 prošla vstupní brána generální opravou.

Cestu lemovalo po stranách osm šestibokých kaplí [6] postavených kolem roku 1704, v nichž byla umístěna zastavení Křížové cesty. Poslední dvě (Ukřižování a Oplakávání) stály nahoře po stranách perspektivně zužovaného schodiště. Zastavení Křížové cesty byly během času poškozovány povětrnostními podmínkami a vandalstvím lidí. Kaple lemují obkročmo cestu vedoucí do kopce k hlavnímu vchodu kláštera.

Výška kaplí je zhruba čtyři metry. Vstupní portál stojí naproti cestě. Hrany bočních stěn zvýrazňují lizénové rámy. Pod kupolovou bání kaple je vysazena římsa. Kaple byly postaveny mezi lety 1706–1710. Vnitřní prostor kaplí je poměrně malý, přesto důmyslně využitý. Divadelní účinek intimního prostoru spojený s iluzivní malbou pozadí a osvětlení soch otevřenými dveřmi a okny s hora v poutníkovi jistě vyvolával silný prožitek. Nadace France Jentschke nechala mezi lety 1989–1994 zrestaurovat všechny kaple. V roce 1991 byly opraveny vnitřní omítky, a také byly obnoveny okna, dveře a mříže. V kaplích dnes visí obrazy místního malíře, které byly inspirovány původní sochařskou výzdobou. V první kapli je uložena zrestaurovaná kartuš [7] pocházející ze čtvrté kaple. Do páté kaple byla také navracena tabulka s německým textem⁴³.

Ideový základ pro vznik soch nacházíme již v Beckerových kázáních⁴⁴. Kristovo utrpení tehdy Becker rozdělil do osmi oddílů s malou obměnou odpovídajících kralickým zastavením.⁴⁵ Becker vtahuje posluchače do temna Getsemanské zahrady, kde se Ježíš v úzkosti potí krví. Spasitel se chvěje po celém

⁴³ Český překlad textu: „Pohlédni a uvažuj, ó opovážlivý hříšníku, jak hluboce a bolestně tvého Spasitele tvá pýcha a povýšenost, tvá lakota a lichvářství a nespravedlnost sráží k zemi a jak ho pokořuje. Snaž se abys toto všechno i svou povýšenost odložil a abys následoval Ježíše v pokoře, jinak nebudeš moci projít úzkou bránou do nebe. Vezmi tedy vážně pravidla, která ti Kristus tvůj Spasitel předpisuje a denně čti, co ti říká: Učte se ode mne, jinak se rozhněvám, a buďte pokorní srdcem, protože jenom tak naleznete klid pro svou duši. To číň, abys neztratil nebe“.

⁴⁴ BECKER 1694 (pozn. 1)

⁴⁵ KOŘÁN (pozn. 33) 4.

těle, na čele má stín smrti. V následující scéně Bičování líčí Becker scénu z Pilátova domu v Jeruzalémě – cosi rudého leží na zemi – obnažený a zbičováný. Třetí výjev – korunování trním a Ecce homo (představení Krista jako člověka židovskému národu) dává Beckerovi podnět k výzvě, aby hříšník srovnal své tělo se zjeveným tělem Kristovým. Ve chvílích pokušení se má člověk utíkat ke Kristovým ranám.⁴⁶ Při Ukřižování ubíjejí Krista hříšníci a špatní křesťané dneška.⁴⁷ Tato barokní kázání byla ve své době velmi oblíbená. Přesto v poslední době se fenomén barokních kázání objevuje jako experiment a v intelektuálních vrstvách získává znovu uznání. Vlastní cykly Křížové cesty (pravidelně o 14 zastaveních) se začaly tvořit až od roku 1731, kdy papež světil jejich zřizování a svěcení minoritům.⁴⁸

⁴⁶ KOŘÁN (pozn. 33) 6.

⁴⁷ KOŘÁN (pozn. 33) 6–7.

⁴⁸ KOŘÁN (pozn. 33) 5.

Pojem Pašije

Pro pochopení pašijového příběhu, který se bude odehrávat před našima očima, je důležité přiblížit si, co pašije⁴⁹ znamenají, jak tuto událost zaznamenali nejen evangelisté, ale i autoři apokryfů. V neposlední řadě je zajímavé sledovat, jak náměty se vyvíjely během staletí, a jak toto téma uchopili umělci v různých epochách a místech.

Pašijový cyklus zobrazuje scény z posledních dní Kristova života. V těchto událostech leží ohnisko celého křesťanství. O Velikonocích si křesťané na celém světě připomínají Kristovu oběť. Pro přiblížení tohoto tajemství lásky, vytvářeli umělci náměty Kristova utrpení. Spolu s výtvarným ztvárněním se rozvíjely také výpravné Pašijové hry. I dnes si můžeme vyslechnout na Květnou neděli a Velký pátek pašije, které nám pomáhají k hlubšímu pochopení Kristova poslání na tomto světě a jeho oběti, kterou za nás položil.

Řada dochovaných Kristových pašijí nám ukazuje důležitost a aktuálnost tématu. Pro pochopení pašijových námětů se nelze spokojit pouze s vyprávěním jednoho evangelia. Pašijové cykly bývají plné symboliky s odkazy na apokryfní evangelia a mystickou literaturu.

V západní Evropě se během času počet námětů v pašijovém cyklu ustálil na čtrnáct. (Vjezd Krista do Jeruzaléma, Poslední večeře, Umývání nohou učedníkům, Modlitba na Olivetské hoře, Jidášova zrada – Zajetí Krista, Petrovo zapření Krista, Kristus před Herodem, Kristus před Pilátem, Bičování, Korunování trním, Nesení kříže, Ukřižování, Snímání z kříže, Kladení Krista do hrobu) Od 8. století bývá silněji akcentován výjev Ukřižování jako vyvrcholení Kristova života. K základním námětům jsou často připojeny výjevy, které poukazují na události, dějící se bezprostředně po Kristově smrti. (Kristus v předpeklí, Vzkříšení, Zbožné ženy u hrobu)⁵⁰

⁴⁹ passio, onis, f – utrpení, umučení

⁵⁰ Jan BALEKA, Výtvarné umění, Výkladový slovník – malířství, sochařství, grafika, Akademia 1997.

Pašijové hry v baroku

Tradici pašijí obnovili jezuité po příchodu do Čech v polovině 16. století. Navázali na silnou literární a vizuální tradici. Každoročně během svatého týdne se uskutečňovaly různé pašijové produkce. Dochovaly se krátké pašijové dialogy, či nenáročná deklamace, nebo zpívaná oratoria tzv. sepulkra⁵¹. Obvyklé bylo pořádání procesí a hraní divadla. Bohuslav Balbín se zmiňuje o předvádění Ježíšova umučení pomocí stínů – laterna magika. Divadelní zpracování pašijového příběhu bylo zaměřené především na prosté věřící. Kapucín P. Martin z Kochemu (1634–1712) napsal „Velký život Pána našeho Ježíše Krista a jeho přeslavné Matky Marie“ Díky této rozšířené a oblíbené knize vznikaly nové dramatické texty. Ve východní části Čech máme doklady o pašijových hrách dochovaných v rukopise z počátku 19. století „Komedye o umučení Krista Pána z Vamberka“. Také umělci byli konfrontováni s fenoménem pašijových her a inspiraci nacházeli v četbě pašijových traktátů.⁵²

⁵¹ sepulcrum, í, n. – hrob, hrobka

⁵² RON Vojtěch, Z minulosti pašijových her v českých zemích, in: Pašije aneb Theatrum passionale. Praha 1998, 7-56.

Pašijové motivy

Podrobněji se budeme zabývat těmi motivy, které se v kralickém cyklu uplatňují. Přiblížení prožívání Kristova utrpení ilustrují texty pobožnosti vztahující se k jednotlivým kaplím.

Modlitba na Olivetské hoře (Agónie v Getsemanské zahradě)

Po slavení poslední večeře a bezprostředně před svým zatčením se Kristus odešel modlit do Getsemanské zahrady na Olivovou horu.⁵³ Zde se odehrává duchovní zápas mezi jeho dvěma přirozenostmi: lidskou, jež se obávala nastávajícího utrpení a chtěla by se mu vyhnout, a božskou, která mu dodává sílu. „Otče, chceš-li, odejmi ode mne tento kalich, ale nestaň se má vůle, nýbrž tvá.”⁵⁴ Vzal sebou apoštoly Petra, Jakuba a Jana a v zahradě se od nich kousek vzdálil. Podle Lukáše „se mu zjevil anděl z nebe a dodával mu síly. Ježíš v úzkostech zápasil a modlil se ještě usilovněji.”⁵⁵ Když se vrátil k učedníkům, shledal, že usnuli, a vytkl jim jejich slabost.

Námět Krista na Olivetské hoře se před 13. stoletím vyskytuje zřídka. V raných dílech lze vidět hlavu Boha Otce nebo jeho pravou ruku vyčnívající z oblaku. Jiné rané varianty ukazují Krista, jak klečí nebo leží tváří k zemi. Učedníci spí (může jich být všech jedenáct), Kristus se modlí osamocen. V renesanci rysy většinou ustálily. Kristus klečí na skalnaté vyvýšenině. Na jeho těle prýští krůpěje krvavého potu. V blízkosti leží tři učedníci: Petr, Jakub a Jan. V dále bývá rozeznatelné město Jeruzalém a blížící se skupina postav ozbrojenců vedených Jidášem. Náznaky města a krajiny byly součástí malované výzdoby kaplí Křížové cesty na Hedeč⁵⁶.

Kristovo vidění při modlitbě, nabylo dvou rozdílných podob. Zjevuje se mu anděl nebo andělé přinášející nástroje umučení, nebo častěji anděl nesoucí kalich s hostií. Kristus je zobrazován, jako by se chystal přijímat. Tato konvence vznikla patrně z čistě metaforické zmínky evangelií o kalichu.⁵⁷

⁵³ Mt 26,36-46; Mk 14,32-42; L 22,39-46

⁵⁴ L 22,42

⁵⁵ L 22,43-44

⁵⁶ místní název pro osadu v blízkosti kláštera

⁵⁷ James J. HALL, Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 39.

V první kapli stojící za branou v Králikách byla Olivetská hora vylíčena takto: Na zděné skále stálo sousoší Krista s andělem. [8] Kristovo tělo plné smrtelné úzkosti odevzdaně spočinulo v náruči anděla, který mu dodával sílu k modlitbě.

„1. kaple. Ježíš se modlí na hoře Olivetské. Věda pak Ježíš hodinu svého utrpení, odebírá se na horu Olivetskou aby tam v ruce svých nepřátel byl vydán. Tu padá na kolena a modlí se. I počíná se rmoutiti a teskliv býti – „A postaven jsa v úzkosti smrtelné dále se modlil. Otče můj, jestli možno, ať odejde ode mne kalich tento, ale ne jak já chci, ale jak Ty.“ I ukázal se mu anděl s nebe, posiluje ho. Ó, můj Ježíši, mé hříchy byly toho příčinou, že jsi na hoře Olivetské byl zarmoucen....”,⁵⁸

Zajetí Krista (Jidášova zrada)

Událost Zajetí Krista bývá sestavena z několika příběhů (zrada židů, rozmluva Krista se stráží, epizoda s Malchusem a Petrem). Často bývá zobrazen Jidáš, neboť jeho příběh líčí všechna čtyři evangelia.⁵⁹ Synoptická evangelia se liší od Jana, což někdy vede k určité nesrovnalosti ve ztvárnění tohoto námětu. V prvních třech evangeliích se vypráví, jak Jidáš přistoupil ke Kristu a políbil ho, to bylo znamení domluvené s vojáky, že to je právě ten muž, kterého mají zatknout. Potom se Krista chopili vojáci a spoutali mu ruce. Jan se vůbec nezmiňuje o polibku, ale naopak popisuje, jak se Kristus nechal vojákům poznat se slovy: „Já jsem to“, načež oni „couvli a padli na zem“.⁶⁰

Umělci v renesanci zobrazují jak polibek, tak i padlé vojáky ve stejném výjevu. V důslednějším zobrazení se Jidáš právě rty dotýká Kristovy tváře. Je obklopen zástupem vojáků a někdy také židovskými staršími. Vojáci, vyzbrojeni kopími a halapartnami, drží zvednuté pochodně a lucerny. Velitel přehazuje lano přes Krista. Jidáš bývá poněkud menší než Spasitel. Tato zvyklost se odvozuje od líčení Brigity Švédské, jež podává ve svých mystických Zjeveních ze 14. století.

⁵⁸ Jeglinger 1919 (pozn. 38) 48.

⁵⁹ Mt 26,47-56; Mk 14,43-52; L 22,47-53; J 18, 1-12

⁶⁰ J 18,5-6

Často se zobrazuje příhoda s utnutím ucha veleknězova sluhy.⁶¹ Toto spontánní vzplanutí je zobrazováno rozmanitým způsobem. V malířství rané renesance stojí k sobě oba obrácení čelem: Petr odtíná ucho téměř obřadným gestem. V pozdějších dílech jsou pojednání realisticky: zápasí spolu na zemi. Někdy je také znázorněno následné uzdravení Malchusova ucha Kristem. Ucho a meč bývají zobrazovány samostatně mezi nástroji umučení. Strach a útěk učedníků bývá ztvárněn v témže výjevu: „Všichni ho opustili a utekli. Šel za nimi nějaký mladík, který měl na sobě jen kus plátna přes nahé tělo; toho chytili. On jim však nechal plátno v rukou a nahý utekl.”⁶² Mladík je obvykle ztotožňován s Markem, autorem tohoto evangelia. Umělci jej většinou zobrazovali oděného do spodního prádla.⁶³

Zatčení křížové cesty v Králikách zachycuje okamžik, čtyři vojáci spoutávají Krista. [9] Dva z nich Krista táhnou za vlasy. Ježíš stojí pokorně a oči upíná k nebesům.

„2. kaple. Ježíš od nepřátel zajat. Když Jidáš do zahrady přišel políbením mistra svého zradil tu vrhli se drzí žoldněři na Ježíše aby je provazy jako nějakého zločince svázali. Dobrovolně a bez odporu dává se Spasitel zajati a svázati a tak svázaný jako tichý beránek, ku popravišti dává se vésti...”⁶⁴

Bičování

O bičování Krista se evangelia zmiňují velice stručně.⁶⁵ Uvádějí pouze, že Pilát dal Ježíše zbičovat. Přesto toto holé konstatování vedlo k bohatému rozvinutí v umění, patrně díky pozornosti, kterou mu věnovali pozdější křesťanští autoři. Uvažovalo se o počtu ran, jež Spasitel obdržel, číslo se pohybovalo od čtyřiceti ran, které předpisoval židovský zákon, až k počtu přes pět tisíc podle sv. Brigity Švédské.

⁶¹ J 18,10

⁶² Mk 14,50-2

⁶³ Hall 1991 (pozn. 57), 503-504.

⁶⁴ Jeglinger 1919 (pozn. 38) 49.

⁶⁵ Mt 27,26; Mk 15,15; L 23,16 a 22; J 19,1

V západní Evropě se motiv Bičování vyvíjí z ilustrací žaltářů. Obvykle byl Kristus zobrazován připoutaný ke sloupu. Kromě některých středověkých děl, kde je zobrazován oblečený, je obvykle nahý pouze v bederní roušce. Umělci byli postaveni před problém, jak zobrazit Kristovy záda (místo kam dopadají rány) a současně výraz bolesti v obličeji. Raně renesanční malíři jej postavili en face, připoutaného za zápěstí k velmi štíhlému sloupu, aby jeho postava nebyla příliš zakrytá. Jindy stojí před sloupem, ruce má svázané za zády a zdá se, že rány dopadají na přední část těla.⁶⁶ Karel Škréta uchopil scénu Bičování tak, že Kristus, přivázaný k mohutnému čtverhrannému pilíři vládní budovy, je bičován přes záda a prsa dvěma sluhy. Nechráněné Kristovo tělo se pod ranami shýbá do předklonu, na kolik mu to dovolují ruce svázané za zády.⁶⁷ Tímto pojetím dokázal vyobrazit současně jak Kristovu tvář, tak bičování přes záda. Vojáci, vykonávající trest, jsou obvykle dva nebo tři. Požívají březové metly nebo důtky. Další-voják sedí vedle a splétá z řemínků nový svazek. Pilát bývá usazený na soudcovském stolci, a někdy má na hlavě vavřínový věnec, jako římský symbol jeho úřední moci.

V třetí kralické kapli stával obnažený Kristus přivázaný k nízkému sloupku. [10] Umělec zachytil okamžik, kdy se katovi pacholci s vervou rozmachují, aby zasadili další úder.

„3. kaple. Ježíš jest bičován. Pilát viděl, že lidé po smrti Ježíšově dychtí. Rozkázal tedy jej bičovati ihned chápou se necitelní katané Božského Beránka, vlekou jej do soudní síně a pevně jej k sloupu vážou. A již počínají sukovatými biči a bodlavými metlami nevinné tělo Ježíšovi ukrutně mrskati. Brzy jest země krví zbrocena a svaté tělo ranami a bolestmi všecko zraněno. A přesto všecko Ježíš si nestěžuje, trpělivě tato muka za naše hříchy snáší...“⁶⁸

⁶⁶ Hall 1991 (pozn. 57), 78.

⁶⁷ Sylva DOBALOVÁ, Pašijový cyklus Karla Škréty, Mezi výtvarnou tradicí a jezuitskou spiritualitou, Praha 2004, 24.

⁶⁸ Jeglinger 1919 (pozn. 38) 50.

Ecce homo

Korunování trním je jednou z posledních scén patřících k soudnímu procesu s Kristem.⁶⁹ Uvádí scénu Ecce homo⁷⁰, po níž byl Kristus odveden k ukřižování. „Vojáci ho odvěkli do místodržitelova dvora a svolali celou setninu. Navlékli mu purpurový plášť (podle Matouše „nachový plášť“), upletli trnovou korunu, vsadili mu ji na hlavu a začali ho zdravit: ‚Bud’ zdrav, židovský králi!‘ Bili ho po hlavě holí, plivali na něj, klekali před ním na kolena a padali před ním na zem.“⁷¹

Námět má společné rysy s epizodou „Posmívání se Kristu“ před Kaifášem a umělci někdy spojují prvky obou scén. Dřívější „Posmívání se Kristu“ by mělo zobrazovat Spasitele se zavázanýma očima, svázanýma rukama, ale někdy jej lze také vidět, jak drží zesměšňující symbolické žezlo. Kristus stojí obvykle o něco výš na stupínku, na hlavě má trnovou korunu, je oblečen do červeného pláště a drží v ruce žezlo z rákosu. Vojáci se chystají Krista udeřit nebo klečí a posměšně mu vzdávají hold. V italském malířství 15. a 16. století bylo velice běžné zobrazovat dva vojáky, s holí či klackem, který tlačí na trnovou korunu. Hole symbolicky vytvářejí podobu kříže. Tento příznačný rys byl patrně odvozen ze způsobu, jakým byla scéna předváděna ve středověkém náboženském dramatu. Pokud jde o trnovou korunu, projevují umělci z jižní Evropy větší zdrženlivost a mají tendenci ji zobrazovat upletenou z rostlin s menšími trny, což výrazně kontrastuje s ohromnými trny německých a nizozemských malířů. Takovou korunu drží voják v železné rukavici a chystá se ji nasadit na Kristovu hlavu. Koruna se mu zabodává do čela, z něhož stéká krev. Tento námět se začal v křesťanském umění šířit od 14. století, v době, z níž pochází uctívání trnové koruny jako posvátné relikvie.⁷²

Drama odehrávající se ve čtvrté kapli křížové cesty ukazuje Krista spoutaného. [11] Jeden žoldněř vtiskuje rukou chráněnou rukavicí na hlavu Krista trnovou korunu. Druhý žoldněř Krista odívá rudým imperátorským pláštěm.

⁶⁹ Mt 27,27-31; Mk 15,16-20; J 19,2-3

⁷⁰ „Hle, člověk!“, slova Piláta nad Kristem. Kristus je znázorněn s odznaky královské moci, jimiž ho předtím obdařili posmívající se mu vojáci, trnovou korunou a purpurovým či nachovým pláštěm, někdy také drží žezlo z rákosu. Jeho zápěstí, často překřížená, jsou obvykle svázána provazem nebo řetězem a kolem krku mívá provaz zavázaný na uzel.

⁷¹ Mk 15,16-19

⁷² Hall 1991, s. 227-228.

„4. kaple. Ježíš trním korunován. Ukrutným katanům nebylo ještě dosti že již nejsvětější tělo Ježíšovo tak strašně rozedrali, oni dále posměch z něho si tropí za krále jej strojíce. Oblékají jej v rozedraný červený plášť, místo žezla dávají mu do ruky třtinu, z trní pak věnec jako korunu na hlavu mu staví. A aby tato trnová koruna nejen potupu, ale i bolesti mu připravila, tu holemi na ní tlukou aby takto trny hlouběji do svaté hlavy se vrazily...“⁷³

Nesení kříže

Kristova poslední cesta vedla z domu Pilátova na vyvýšenou Golgotu, kde byl ukřižován.⁷⁴ Synoptická evangelia se v jednom bodu neshodují s evangelistou Janem. „Nesl svůj kříž, a vyšel z města na místo zvané Lebka.“⁷⁵ Synoptici popisují, jak Šimon z Kyrény byl přinucen nést kříž, a zmiňují se též o dvou zločincích. Lukáš ještě dodává, že za Kristem šel veliký zástup lidí, mezi nimi bylo mnoho žen, které nad ním naříkaly.

Východní církve preferovala zobrazení Šimona z Kyrény jak pomáhá Spasiteli nést kříž. Západní tradice dávala převážně přednost zobrazení, kde Kristus nese kříž sám. Ve 14. a 15. století je vzpřímený a nese kříž hrdě, ale v pozdějším umění se kříž zvětšuje a těžkne. Z triumfálního námětu se stává námět s důrazem na Spasitelovo utrpení. Typ zobrazení Krista klesajícího pod křížem, byl vyvozován z úlohy, kterou sehrál Šimon. Je historicky doloženo, že za římské nadvlády si odsouzenci nosili své kříže sami. Na svá bedra brali však pouze vodorovné břevno a na místě popravky už byl v zemi vsazen sloup, ale o tom však umělci nevěděli.

Při cestě na Kalvárii na sobě Kristus neměl oděv, do kterého jej oblékli při posmívání; vrátili mu jeho vlastní, modrý plášť a červený spodní oděv. Trnovou korunu měl však na hlavě stále. Někdy táhl Krista za provaz voják. Do zobrazení průvodu jsou zahrnuti vojáci, výjimečně také význačnější uředníci (Petr, Jakub Větší a evangelista Jan), dva zločinci a ženy zmíněné u Lukáše.

⁷³ Jeglinger 1919 (pozn. 38) 51.

⁷⁴ Mt 27,32; Mk 15,21; L 23,26-32; J 19,17

⁷⁵ J 19,17

Významnou postavou, jež se objevuje na počátku 15. století, patrně pod vlivem soudobého náboženského dramatu, je Veronika. V legendě se vypráví, že vyšla ven, když šel Kristus kolem jejího domu, a dala mu šátek, aby si mohl setřít pot z tváře. Do šátku se zázračně obtiskla podoba jeho obličeje. Veronika je zobrazována, jak klečí na okraji cesty a drží „sudarium” (potní šátek) či roušku, na které jsou zpodobeny rysy Kristovy tváře. Někdy ji lze také vidět, jak sama otírá Spasitelův obličej.⁷⁶

Páté zastavení křížové cesty na Hedeč ukazuje až teatrálně vypjatou scénu pádu Krista pod obrovským křížem. [12] Jeden voják kope do Krista padlého na kolena, zatímco druhý přidržuje kříž ve chvíli, kdy Kristus vrací Veronice roušku s otiskem své tváře.

„5. kaple. Ježíš nese těžký kříž. Ježíš je k smrti odsouzen. Ihned připravují mu katané těžký kříž. A Božský Spasitel nečeká, až by mu jej na ramena položili; on sám objímá jej a klade na zraněná ramena svá, a nese na horu Kalvárii...“⁷⁷

Kristus svlékán ze šatů

Jedna ze závěrečných scén předcházejících samotnému ukřižování je Svlečení Krista ze šatů. Evangelisté se výslovně nezmiňují o této scéně, ale je shrnuta v odkazech na vojáky losující o Spasitelovy šaty. Kristus stojí před křížem a jeden či více popravčích z něj prudce strhávají šaty. Tento námět byl často užíván k vyzdobení sakristie.⁷⁸

V šesté kapli pašijového cyklu se Kristus odevzdává do rukou dvěma katovým pomocníkům. [13] Ti Kristovi snímají nesešívané roucho, o něž budou později losovat, jak bylo předpovězeno.

„6. kaple. Ježíš roucha svého zbaven. Všecek unaven a zraněn došel spasitel na horu Kalvárii. Se vší mocí trhají s něho roucho které se k rozedranému tělu přilepilo. A nyní Ježíše na kříž porážejí. Na smrtelném lůžku tomto Beránek Boží položen, rozpíná ruce aby jej katané pohřbili, a on za blaho naše život svůj Otci nebeskému v oběť přinesl...“⁷⁹

⁷⁶ Hall 1991 (pozn. 57), 91-92.

⁷⁷ Jeglinger 1919 (pozn. 38) 52.

⁷⁸ Hall 1991 (pozn. 57), 233.

⁷⁹ Jeglinger 1919 (pozn. 38) 52-3.

Ukřižování

Ukřižování bylo v evangeliích popsáno velmi podrobně.⁸⁰ Kristova smrt na kříži je ústředním námětem křesťanského umění, a také vizuálním ohniskem křesťanské kontemplace. Charakter zobrazení procházel proměnami a odrážel náboženské myšlení a cítění lidí dané epochy. Vyjadřoval nauku prostřednictvím symbolů a alegorií tak, jak tomu bylo ve středověkém umění. V době, kdy bylo křesťanství pronásledováno Římany, se ukřižování znázorňovalo symbolickým beránkem umístěným vedle kříže. Ještě po době vlády Konstantina Velikého, kdy křesťané směli praktikovat své náboženství bez překážek, byl kříž znázorňován bez postavy Krista.⁸¹

Antické umění nevytvořilo pro ukřižování žádné předlohy, poněvadž takový námět byl esteticky nepřijatelný. Dříve, než mohlo být křesťany zobrazováno Kristovo umírání, musela smrt na kříži ztratit známku potupy.⁸² Zpodobení krucifixu, jak je známe, se poprvé vyskytuje v 6. století, ale až do karolínské doby, kdy se rozmnožilo v dílech ze slonoviny, z kovu a v iluminovaných rukopisech, je jevem poměrně řídkým. V tomto období se pravidelně objevují ty postavy z evangelií, jež se měli stát trvalým rysem Ukřižování: Panna Maria, sv. Jan Evangelista, setník, dva zločinci a vojáci losující o šaty. Po obou stranách kříže lze někdy vidět symbolické slunce, měsíc a alegorické postavy zobrazující církve a synagogu. V rané renesanci však tyto postavy vymizely. Západ, pod byzantským vlivem, zobrazoval živého Krista s otevřenými očima, Vítězný Spasitel nesl na hlavě královskou korunu. V 11. století se objevil nový typ, ochablá postava Krista s hlavou pokleslou k jednomu rameni ("nakloniv hlavu skonal"⁸³), a později s trnovou korunou. Tato varianta následně v západním umění převládla.

Některé rysy Ukřižování navazují úzce na křesťanskou nauku. Obětí na kříži Kristus otevřel člověku možnost spásy, tedy vykoupení z prvotního hříchu Adamova. Středověcí autoři tvrdili, že: dřevo kříže pochází ze stromu poznání v

⁸⁰ Mt 27,33-56; Mk 15,22-41; L 23,33-49; J 19,17-37

⁸¹ Hall 1991 (pozn. 57), 456.

⁸² Josef CIBULKA, Starokřesťanská ikonografie a zobrazování Ukřižovaného, Praha 1924, 68.

⁸³ J 19,30

Rajské zahradě, a že Adam byl pohřben na místě ukřižování. Lebka, kterou lze obvykle vidět u paty kříže, poukazuje nepřímo nejen na Golgotu, "místo Lebky", ale představuje také Adamovu vlastní lebku.

V dobách římské říše bylo ukřižování široce užívaným způsobem potupné poprav, vyhrazeným pro prosté zločince a otroky. Bylo prováděno způsobem dost odlišným od toho, na nějž nás přivyklo výtvarné umění. Do 13. století byly obvykle zobrazovány čtyři hřeby, později s několika málo výjimkami byly tři (jedna noha přibitá přes druhou). Jedinou narážkou na Kristovy hřeby v evangeliích činí pochybující Tomáš.⁸⁴ V antice byl nápis „titulus” oznamující povahu odsouzencova zločinu pověšen kolem krku, když byl veden na popravu, a poté byl upevněn nahoru na kříž. Jan vypráví, jak Pilát dal napsat tabulku a připevnit ji na kříž.⁸⁵ Byla napsána hebrejsky, latinsky a řecky. V renesančním umění je dáván pouze latinský nápis „Iesus Nazarenus, Rex Iudaeorum”, zkrácený na „INRI”. V plném trojjazyčném znění jej lze spatřit v protireformačním malířství.

Kompozice Panny Maria a svatého Jan stojících pod křížem byla původně zamýšlena tak, aby vizuálně vyjadřovala úryvek z Janova evangelia⁸⁶, v němž Kristus, ještě za živa, svěřil Pannu Marii do péče apoštola Janovi. Vzor zobrazení se ustálil v 9. století v umění karolínské renesance. Panna Maria stojí po Kristově pravici, sv. Jan nalevo. Oba mají skloněné hlavy. Panna Maria má někdy levou ruku zvednutou a dotýká se jí tváře, druhou rukou si přitom podpírá loket, což je tradiční gesto vyjadřující zármutek, jež pochází z helénistických dob. Proměna vzpřímené, stoicky truchlící postavy středověkého umění nastala postupně. V ranějších dílech stojí Panna Maria ještě na vlastních nohou, ale později je podpírána zbožnými ženami, nebo svatým Janem, kteří ji zachytili do náručí.

Marie Magdaléna je zobrazována jako samostatná postava, často bohatě oděná a s krásnými vlasy, klečící u paty kříže nebo jej objímající ve vášnivém zármutku. Někdy líbá krvácející nohy nebo je utírá svými vlasy, čímž připomíná dřívější událost v domě farizeje Šimona. Dokonce ji lze vidět, jak ústy zachytává kapky Kristovi krve jako symbol eucharistie.

⁸⁴ J 20,25

⁸⁵ J 19,19-20

⁸⁶ J 19,26-27

Sedmá kaple pod schody kláštera sobě ukrývala výjev Ukřižování se sochami matky Marie, svatého Jana a smutkem zdrcené Máří Magdalény. [14]

„7. kaple. Ježíš na kříži umírá. Necitelní katané, přibivše Ježíše na kříž, vyzdvihují jej z kříže do výše a vší silou do jámy ve skále vytesané jej vpouštějí. Jaké to bolesti a trýzně!...“⁸⁷

Oplakávání tento motiv v umění obsahuje propojení dvou zastavení **Snímání z kříže**⁸⁸ a **Kladení Krista do hrobu**⁸⁹

Epizodu Snímání z kříže následující po Ukřižování, zmiňují všichni čtyři evangelisté. Josef z Arimatie, vážený člen velerady a tajný učedník, získal svolení od Piláta, ke snětí Kristova těla z kříže. Přinesl lněná plátna a s Nikodémem sňali tělo a zabalili je s vonnými látkami do pruhů pláten. Nejranější díla západního umění se opírají o byzantské předlohy z 10. a 11. století. Panna Maria a Jan evangelista, jsou zobrazováni s Josefem a Nikodémem. Rozvíjení námětu v renesančním a barokním umění směřovalo k větší složitosti a přítomnosti více postav. Ve 14. a 15. století lze vidět dva žebříky, na nich Josefa a Nikodéma, podpírající Kristovo mrtvé tělo. Pod křížem stojí Panna Maria se svými společníky a svatý Jan. Od 16. století a zejména v pozdějších malířských dílech španělského Nizozemí je pojednání tohoto tématu volnější a bohatší. Kříž není zobrazován z čelního pohledu, jsou zde často čtyři žebříky a dva muži se naklánějí přes příčné břevno a pomáhají spustit tělo Josefovi a Nikodémovi. Marie Magdaléna klečí.

Nástroje umučení leží na zemi: trnová koruna, hřeby a někdy nápis a houba. Na jiné verzi je vidět, jak je tělo spouštěno dolů klouzáním po dlouhém rubáši, napnutém od shora dolů. Josef a Nikodém bývají rozlišeni oděvy. Josef je často bohatě a elegantně oděný, někdy s kloboukem na hlavě. Nikodém je obvykle skromnějšího zevnějšku a opatrně odstraňuje hřeby z Kristových nohou.. Při snášení těla nese Josef vrchní část, Nikodém spodní. Magdalena, jež byla obzvláště uctívána za protireformace jako ztělesnění křesťanské kajícího, je v 17. století

⁸⁷ Jeglinger 1919 (pozn. 38) 53.

⁸⁸ Mt 27,57-8; Mk 15,42- 6; L 23,50-4; J 19,38-40

⁸⁹ Mt 27,57-61; Mk 15,42-47; L 23,50-55; J 19,38-42

často ústřední postavou ve zpodobeních tohoto námětu. Je bohatě oděna a svými dlouhými vlasy utírá Kristovy nohy.⁹⁰

Podle Matouše Josef z Arimatie „...tělo přijal, zavinul je do čistého plátna a položil je do svého nového hrobu, který měl vytesán ve skále; ke vchodu do hrobu přivalil veliký kámen a odešel. Byla tam Marie z Magdaly a jiné Marie, které seděly naproti hrobu.”⁹¹ Jan píše, že Josefovi pomáhal Nikodém. Také se zmiňuje o tom, že hrob byl v zahradě poblíž místa ukřižování. Kristovo tělo, položené na rubáši, je přichystáno k uložení do hrobu. Josef z Arimatie, má pro své postavení a věk tradičně přednost před Nikodémem, proto drží plátno u hlavy, Nikodém pomáhá u Kristových nohou. Panna Maria a apoštol Jan stojí vedle mrtvého Krista. Maria se někdy předklání a líbá Krista na tvář. Marie Magdalena obvykle objímá Kristovy nohy, nebo stojí se ve vzrušeném gestu plném žalu. Někdy bývají také přítomni andělé.⁹²

Biblicky podložená scéna Snímání z Kříže se díky tradici mění a v dílech pozdějších umělců se objevuje jako scéna Oplakávání. Zde je silněji akcentována Bolest Panny Marie.

Poslední kaple u kláštera na Hoře Matky Boží líčí scénu Oplakávání. [15] Toto zastavení patří kompozičně k nejpůsobivějším. Robustní mrtvé tělo Krista leží v klíně matky. Jan podepírá Kristovu hlavu, zatímco Maří Magdaléna omývá houbou krev z ran na nohou a připravuje tělo na balzamování. Nad nimi poletuje anděl držící pixidu s vonnými mastmi.

„8. kaple. Bolestná Rodička Boží. Ježíše z kříže snímají a na klín zarmoucené jeho Matky kladou. Ach, v jak strašlivém stavu jejího syna jí navracejí jak sličná byla dříve tvář jeho a nyní je zcela zohyžděna, oči jeho vyhaslé, tělo rozedrání, ruce, nohy a srdce probodeny. Jaká to bolest pro tak něžnou duši nejsvětější Matky! Ale ještě větší bolesti by pocítila kdyby viděla, jak mnozí lidé, tak draze vykoupení dále jejího Syna hříchy urážejí a křižují...”⁹³

⁹⁰ Hall 1991 (pozn. 1), 417-418.

⁹¹ Mt 27,59-61

⁹² Hall 1991 (pozn. 1), 358-359.

⁹³ Jeglinger 1919 (pozn. 38) 54.

Popis kostela a návrh možné budoucí instalace výstavy

V barokním období se Vraclav těšila značnému věhlasu a byla hojně navštěvována. V místech bývalého hradiště byl objeven pramen, u kterého byly zřízeny lázně a malá svatyně. Počátkem 17. století voda z pramene vyléčila místního faráře Mikuláše a ten zde nechal postavit kapli zasvěcenou svému křesťánskému patronu. Roku 1686 byla kaple rozhodnutím děkana Václava Raka z Vysokého Mýta přestavěna. Věhlas poutního místa a zvětšující se počet poutníků si vyžádal stavbu nového velkého chrámu. Královehradecký biskup Jan Adam Vratislav z Mitrovic doporučil vysokomýtskému děkanovi, aby zakázkou pověřil pražského architekta Carla Antonia Canevalleho. Ten roku 1721 předložil plány na děkanství, kde byly o rok později veřejně vystaveny. Investorem stavby bylo vysokomýtské měšťanské bratrstvo a 4. července 1724 byla akce zahájena.⁹⁴ Základní kámen položil Antonín Ignacius hrabě z Bubna, pán na Žamberce a Jelení. Hlavním polírem byl Jiří Quadroni. Stavba byla dokončena v roce 1726 a vnitřní úpravy probíhaly do roku 1730. Koncem 18. století sláva lázní pomalu pohasínala. Nejprve byly pronajaty, mezi lety 1813-14 sloužily jako lazaret. Po požáru se vraclavský farář Svatoš pokusil jejich slávu vzkřísit. V 80. letech 19. století byla založena a krátce fungovala společnost Lázeňská jednota, která zprostředkovala opravu kostela a lázní. Následující oprava celého komplexu probíhala v letech 1936-40. Technické úpravy pokračovaly v 50. letech, kdy byly vybetonovány odvodní kanály pod kostelem. V roce 1959 postihla část obce povodeň a interiér kostela byl zaplaven vodou a bahnem. Zatím poslední rekonstrukce celého areálu probíhala mezi lety 1975 až 1984. Došlo ke znovu vystavění depozitáře a kompletní restauraci schodiště s balustrádou. V roce 2000 byl vypracován projekt na další opravu kostela, v němž byla opomenuta potřebná elektroinstalace a zajištění odvětrávání interiéru. Opravy kostela měly být zahájeny již v roce 2001. Pro nedostatek financí se s nimi dodnes nezapočalo. Interiér i sochy pokrývají mechanické nečistoty. Regionální muzeum ve Vysokém Mýtě zamýšlí připravit novou expozici.

⁹⁴ Mojmir HORYNA, Rekonstrukce lázní a kostela ve Vraclavi, in: Architektura ČSR 4/87.

Kostel byl postaven na terasovitém svahu. [16] Základní pojetí půdorysu a hmoty je inspirováno italským architektem Q. Quarinim. C. A. Canevalle zvolil široké zprohýbané členění zdi spojené s hmotou věží. Základem půdorysu je ovál vepsaný do obdélníku o rozměrech cca 13 x 11 m. Půdorysnou konstrukci dotvářejí kruhové úseky s poloměrem 5,3 a 8,7 m.⁹⁵ Ovál protínají čtyři kružnice o poloměru cca 2,5 m. Středů kružnic leží na průsečniku úhlopříček se spojnicemi oválných vrcholů. Z hlavního oválu byla zachycena pouze část bočních stěn, zbývající zeď probíhá jako ovál protínajících se kružnic. Východní a západní vrchol oválu je přetnut přímkou. Oba vrcholy jsou proměněny v triumfální oblouk a oblouk kruchtové předsíně proložením průsečků oválů a kružnic. Šíři a světlost oblouků udává šířka a výška odňaté oválné úseče. Na čistě geometrickém základě vznikl prostor, jehož matematický ráz zůstává divákovi ukryt pod harmonickým útvarem vzdušné lodi. Pouze kopule zachovává čistě oválný tvar tak, že nerovnosti překonává konchovými klenbami. Věže kostela byly přistavěny později. V severní věži je vestavěno schodiště, jižní je nepřístupná.

Interiér je složen ze tří částí. První tvoří čtvercová předsíň s kruchtou sevřená věžemi. Druhou je velký centrálně řešený prostor. Nejvýznamnější třetí částí je kněžiště se sakristií a depozitářem. Chrámové stěny člení pilastry. Na bočních zdech se pilastry sdružují, vyrůstají z jednoduchého soklu a vrcholí dorskými hlavicemi, kladím s triglyfy. Římsa obíhá kolem celého obvodu kostela. Boční stěny ve středu prolamují portály. V rozích lodi jsou mělké výklenky pro oltáře a nad nimi menší niky se segmentovou římsou. Chrámová kopule je poměrně plochá, uprostřed nese osmilaločné štukové zrcadlo, z kterého vybíhají ke hranám bočních stěn pásy. Polokruhový vítězný oblouk zdobený pilastry spojuje loď s kněžištěm. Přibližně čtvercový presbytář, stejně vysoký jako loď, je zaklenut plackou sbíhající se v rozích na římsu nesenou pilastry a kladím. Římsa se v interiéru omezuje na kouty zkosené zasazením pilastrů. Stěny kněžiště jsou hladké. Na východní stěně je slepé okno. V bočních zdech jsou prolomena segmentová okna. Po stranách jsou umístěny vchody do sakristie a do depozitáře. Dveře a okna jsou ve štku orámovány volutovou římsou zvýrazněnou imitovaným klenákem. Na západní straně se k lodi připojuje podkruchtí čtvercového půdorysu a zpěvácká tribuna. Podkruchtí je zaklenuto křížovou klenbou. V průčelní stěně podkruchtí je umístěn

⁹⁵ Jiří ČÁREK, Svatý Mikuláš pod Vraclaví, in: Poklady národního umění, svazek 70. Praha 1946.

vchod se dvěma nikami. Boční stěny se do podvěžních místností otvírají portály se štukovým orámováním a lomenou římsou s klenákem. Otvor ve středu předsíně propojuje studniční kapli s interiérem kostela. Z kruchty se do podvěžních prostor vstupuje štukem orámovanými dveřmi. Zalamované čelo zpěvácké tribuny zasahuje hluboko do lodi. Osvětluje ji mohutné okno v průčelní zdi.

Západní průčelí bylo konstruováno tak, že ke dvěma nízkým čtyřhranným věžím byla připojena konvexně-konkávní linie zdi. Stěna se stala primárním tématem konstrukční úvahy. Římsa kopíruje konvexně-konkávní lomení. Ve středové ose je přerušena segmentem. Středovou vertikální osu tvoří vstupní dveře, okno a nika. Nad portálem a nad oknem se zalamují římsy. Stěna vrcholí nad římsou zvlněným štítem s pilastry, nikou a tympanonem. Patu kostela tvoří vysoká terasa s pískovcovou balustrádou. Dvouramenné schodiště je rovnoběžné s podélnou osou chrámu. Čelní zeď pod terasou prolamuje v suterénu portál. Zde se nachází studniční kaple, zaklenutá valenou klenbou s výsečemi. Věže zdobené nárožními lizénami byly původně kryty šindelovou střechou; později šindele nahradila břidlice. Světlo do věží přicházelo nahoře pravouhlým okny, níže oknem oválným a segmentovým. Boční stěny v křivkách kopírují interiér. Členěny jsou lizénami s výklenkem, oknem a portálem. Nároží presbytáře jsou vykrojena, na jeho severní straně stojí sakristie obdélného půdorysu. Protějškové křídlo sakristie – depozitář⁹⁶ – bylo zničeno v roce 1895, jeho kopie zaklenutá neckovou klenbou byla postavena při celkové rekonstrukci chrámu v letech 1975–1984. Střecha kostela vrcholí nízkou bání, tzv. vlašskou čepicí. Kněžiště je kryto sedlovou střechou.

V roce 1986 byla do interiéru kostela nainstalována skupina barokních soch z areálu kláštera v Králíkách. Jejich osud byl popsán v předchozí kapitole této práce. Skulptury jsou umístěny v centrálním prostoru objektu a v sakristii je vytvořena expozice o stavebním vývoji kostela. Tato instalace se jeví jako chaotická, bez jakékoliv historické či teologické koncepce. [17] Jednotlivé sochy jsou naaranžovány nahodile, pouze s důrazem na využití chrámového prostoru. Některé skupiny jsou umístěny na podstavcích nesplňujících estetická hlediska. Vzhledem k mimořádné hodnotě barokního souboru je nezbytně nutné tuto expozici kompletně přepracovat v duchu teologické dimenze a logiky. Do objektu

⁹⁶ HORYNA (pozn. 94).

lázní by mohla být přesunuta část věnovaná historii obce, lázní a stavebnímu vývoji kostela. V možnostech současného vlastníka, regionálního muzea ve Vysokém Mýtě je obohatit tuto informační část o další historické materiály a prezentovat moderním způsobem celou expozici. Pašijové scény by bylo vhodné instalovat v interiéru kostela v jejich originálním sledu: V přízemí ve vstupním prostoru scéna Olivetské hory, dále Zajetí Krista, v evangelijní části výjev Bičování Krista, naproti na epištolní straně Ecce homo, u vítězného oblouku Kristus a Veronika a v sakristii Svlékání Krista a v depozitáři Balzamování. V ústředním prostoru – v presbytáři by mělo být umístěno Ukřižování. Jednotlivé scény je nutno instalovat na vhodných podstavcích a kovových vzpěrách a také vhodně nasvítit. Dále by měly být opatřeny přiměřenými informačními panely, které by mohly být umístěny u vchodu tak, aby nezasahovaly do atmosféry výjevu.

Restaurátorské úpravy

Z uvedeného příspěvku vyplývá naléhavá potřeba zajištění optimálního režimu, změny instalace a nového zhodnocení odborníky i širokou veřejností.

V 50. letech minulého století bylo Krajským národním výborem rozhodnuto, že soubor soch neodpovídá ideovému záměru, a proto musí být odstraněn. Počátkem 60. let byly sochy uloženy ve sklepních prostorách kláštera. [18] Vlhké prostředí urychlilo destrukci dřeva. V roce 1976 byly převezeny do muzea v Žamberku. V budově zámku byly sochy postupně restaurovány K. Kotrbou a B. Zemánkem⁹⁷. Z kusých zápisů okresního muzea, je možné odvodit havarijní stav jednotlivých soch, proto byly restaurátorské práce zaměřeny na insegnicidní a fungicidní ošetření dřeva a zpevnění rozesýchajících částí. Dořezby byly dělány jen výjimečně. Na konečných úpravách a obnově polychromie se podíleli počátkem 80. let minulého století M. Smrkovský a M. Nedějová⁹⁸. Vzhledem k dalšímu přemístění bylo nutné po tzv. aklimatizaci znovu provést odborný průzkum, po němž následovalo restaurování. Tento poslední zásah na souboru provedl J. Živný v roce 2001⁹⁹. V rámci těchto obnov byly nalezeny datované záznamy dřívějších prací.

Na sochách byly provedeny zkoušky upevňování uvolněných částí barevných vrstev. Výsledky průzkumu ukázaly, že předchozí zásahy byly vedeny optimálně a bez negativních dopadů na originál. Dřevní hmota byla hloubkově petrifikována. Na četných místech, převážně v záhybech a sekundárních pohledových partiích bylo použito špánování lipovým dřevem. Ztracené křídové vrstvy byly nově vytmeleny a retušovány. Po závěrečné retuši prováděné dle vzorů předchozího restaurování byly všechny povrchy opatřeny konzervační vrstvou.

⁹⁷ Karel Kotrba, Restaurátorské zprávy č. 719–1976, č. 721–1982, č. 720–1977, č. 717–1980, č. 722 – 1979.

⁹⁸ Nedějová, Smrkovský, Restaurátorská zpráva, 1986 č. 716

⁹⁹ Jan ŽIVNÝ, Restaurátorská zpráva, Praha 2001, č. 3519.

Řezbáři a jejich dílna

Abychom mohli spolehlivě určit autorství jednotlivých soch kralického cyklu, musíme pochopit práci řezbářů a prostudovat tvorbu jednotlivých dílen ve východních Čechách.

Barokní řezbáři zdobili a zařizovali interiér kostela od hlavního oltáře, přes lavice, zpovědnice, kazatelnu až ke křtitelnici.¹⁰⁰ Často měli na starosti i výzdobu varhan. Řezbář měl potřebné teoretické vzdělání, které dokazují kresebné návrhy zachované v pozůstalostech. Ustanovení cechu omezuje řezbářovu práci. Například nesmí polychromovat své sochy. Tato práce přísluší jedině štafří a pouze pozlacořač je kompetentní k tomu, aby provedl zlacení. Touto diferenciací práce cechy chránily jednotlivá odvětví. V barokní době se díky řezbářům vzmáhá nábytkářství a drobný ornamentální dekor. Řezbářská dílna funguje podobně jako sochařská. Předpokládá dobrou souhru mezi mistrem a pomocníky. Je zaměřena na dobrou odbornou výchovu, především znalost perspektivy, studium anatomie. Pro seznámení s antickým uměním se používaly odlitky. Jako vzory sloužily kresby, modely, bozzetta a modelletta.¹⁰¹ Pomocný model vytvořil řezbář podle architektova návrhu, aby bylo jasné, jak bude působit celek ve hmotě. Souvisí to s povahou barokního umění, které chápe umělecké dílo jako celek, kde všechny části spolu neodlučně korespondují.

Je zjevné, že řezbáři Křížové cesty vyšly z Braunovy dílny. Dokazuje to dramatické pojetí scén i jednotlivých soch. Ale nalézáme zde také mnoho ohlasů tvorby Brokofa. Právě pro Getsemany je nejstarším vzorem Brokofova řezba v pražském kostele sv. Haštala z roku 1716. Tam, v české plastice poprvé, anděl něžně konejší svým objetím umdlévajícího Krista. Kralická řezba je velmi dramatická, je to opravdu „Christus agonisans, nad jehož úzkostí zoufá i anděl nadnášející bezvládné tělo a obracející oči k nebi“.¹⁰²

¹⁰⁰ Vojtěch VOLAVKA, *O soše*, Praha 1959, 338.

¹⁰¹ Oldřich Jakub BLAŽÍČEK, *K povahopisu barokové sochařské dílny*. Praha 1943.

¹⁰² KOŘÁN (pozn. 33) 9.

Sochařské dílny ve východních Čechách

Dílnská praxe se v baroku utvářela způsobem podstatně odlišným od renesance také proto, že se změnil pojem jedinečnosti uměleckého díla. Socha teď bývá nejčastěji součástí většího souboru, v jehož rámci se uplatňuje. Sochařská výzdoba je zakomponována do určitého celku, vytvořeného spolu s architekturou a často i malbou.¹⁰³

Překvapivá kvalita východočeských sochařských děl má své příčiny. Významné zakázky (např. Šporkův Kuks) byly zadávány pražským mistrům. Ti vlastnili dobře zavedené dílny. Tovaryši a učňové se rekrutovali z regionu, postupně zakládali vlastní dílny. Stali se nositeli specifických rysů východočeského baroka. Dalším podstatným důvodem pro vznik široké sítě sochařských dílen byl snadno dostupný materiál, zejména místní pískovec, a také dostatek dřeva pro řezbáře.

„Braunova dílna v průběhu svého působení ve východních Čechách vchovala celou řadu tvůrčích osobností z nichž mnoho se dříve či později osamostatnilo.“¹⁰⁴

Kolem roku 1720 byla ve východních Čechách dokončena nebo se právě realizovala většina zakázek Matyáše Bernarda Brauna. Ty byly podstatným zdrojem ikonografických námětů a formálních motivů pro zdejší sochaře v následujícím období. Práce v Lysé nad Labem ovlivnily zásadním způsobem dílo Josefa Jiřího Jelínka, jeho dílnu a rovněž tvorbu Jana Dlouhého z Benátek nad Jizerou. Na něj navázal jeho žák František Adámek. Jäckelovým žákem byl František Martin Kattebauer z Kutné Hory. V Chrudimi se usadil Jan Pavel Cechpauer, který se učil u Kattebauera. Braunův tyrolský krajan Řehoř Thény přichází na pomoc při realizaci mariánského sloupu v Jaroměři. Tady se usadí, ožení a práce jeho dílny postupně zaplní region. Zcestovalý Jan Albert Devoty přijal kromě braunovských rysů také dobové podněty pražského sochařství zejména od Matěje Václava Jäckela a Ferdinanda Maxmiliána Brokofa. Dílna Mistra jilemnické Kalvárie se vyznačuje mimořádnou ikonografickou invencí.

¹⁰³ VOLAVKA 1959 (pozn. 100), 238.

¹⁰⁴ Josef TEJKL, Nové poznatky o vztahu Braunovy dílny k sochařské tvorbě ve východních Čechách, in: M. B. Braun 1684–1738. Sborník vědecké konference v Praze 26. a 27. listopadu 1984. Praha 1988, 121.

Práce ve dřevě mají blízko k tvorbě J. F. Pacáka, jsou však lyričtější ve výrazu. V kameni je drapérie roztržena na jednotlivé kubizující bloky dělené ostrými hranami. Na Jaroměřsku působí sochař Martin Krupka. Tam se také usadil již zmiňovaný Řehoř Thény.¹⁰⁵ Jeho práce jsou rozmístěny mezi Trutnovem, Jičínem a Opočnem. Také většina zakázek na Hradecku patří Thényho dílně. Thényho styl je prostoupen jistou dvojznačností, polaritou mezi braunovskou expresí a vídeňským klasicismem. Ukazuje se však, že tato dvojznačnost stylu je čímsi všeobecným u většiny sochařských dílen té doby. Podíl na tom jistě mají nejen dílenští pomocníci nebo materiál, ze kterého je socha vytvořena, ale především mistři, jejichž výtvarný názor prochází stálým vývojem. Nikdy není používán tentýž formální kánon pro zpracování sochy. Tak můžeme na jedné soše vidět detaily, které si mnohdy přímo protiřečí, přesto však přispívají k celkovému estetickému dojmu stejnou měrou, aniž by řeč sochy vzájemnou konfrontací narušovaly.

Na Hradecko a Jičínsko pronikají lokálně dva sochaři Ignác Rohrbach z Chrudimi, kde převzal Cechpauerovu dílnu, a Jan Albert Devoty z Hrochova Týnce, přičemž samotné těžiště jejich tvorby leží na Pardubicku, Chrudimsku a Havlíčkovobrodsku. Ignác Rohrbach přináší do východočeského sochařství trendy slezského řezbářství. Ovšem typika obličejů Rohrbachových mužských soch je zcela ojedinělá. Dílo Jana Alberta Devotyho spojuje několik vlivů najednou. Jeho sochy mají zároveň braunovskou malebnost výrazu a expresivně traktovanou drapérii, kterou nerušeně doprovází kompoziční i formální prvky Brokofova díla. Jiří František Pacák a Severin Tischler působili v regionu od Vysokého Mýta po Moravskou Třebovou. Jiří František Pacák vstoupil do Braunovy dílny již ve zralém věku. Měl za sebou řadu děl, avšak toto setkání úplně změnilo jeho styl. Pacák se stal Braunovým předním pomocníkem. Nakonec se osamostatnil a založil si vlastní sochařskou dílnu v Litomyšli. Pracovní metody obohatil o vlastní tvůrčí postupy. Jeho sochy nacházíme na rozsáhlém území od Krkonoš až po Vysočinu. Nejvíce Pacákových prací se dochovalo na Litomyšlsku a Svitavsku. Pravděpodobně z přátelství k Severinu Tischlerovi přesídlil v pokročilém věku do Moravské Třebové, kde dovršil svou tvůrčí činnost monumentální Kalvárií na

¹⁰⁵ KOŘÁN Ivo, Raráš a Šetek aneb braunovské sochařství východních Čech, in: M. B. Braun 1684–1738. Sborník vědecké konference v Praze 26. a 27. listopadu 1984. Praha 1988, 104–120.

Křížovém vrchu¹⁰⁶. Pacák v pozdním věku vyrostl v sochařskou osobnost a vyučil Josefa Seitela.

Od Hořic po Králíky působil Karel Brändel [19, 20,] (Prantl - zatím dostatečně neprobádaný). V Novém Bydžově vytesal a signoval sochu Mates Schwortz. Dalšíh lokálních mistrů bude jistě mnohem více.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Na prolamované zdi je ukřížovaný Kristus s dvěma lotry. Celou kompozici dotváří devět oblaků.
¹⁰⁷ Martin PAVLÍČEK, Následovníci M. B. Brauna na Chrudimsku a Pardubicku. Olomouc 1998 (nepublikovaná diplomová práce).

Otázka autorství

K otázce autorství pašijového cyklu se doposud vyjádřil pouze Ivo Kořán „...za úvahu stojí i podíl Thényho na řezbách sousoší křížové cesty... Vznikla nepochybně prací několika rukou – rustikálnější řezby žoldnéřů a pochopů jsou datovány počátkem 40. let, ústřední sochy jsou patrně o něco starší. Přes určitou podobnost s paralelními skupinami moravskotřebovskými bychom je nepřičkli Pacákovi, ikonografická shoda Krista na hoře Olivetské s "Andělíčkem" z Hořic pak rovněž nestačí k tomu, abychom tu hledali práci Brändelovu“¹⁰⁸.

Přes kvalitu uvedených děl nejsou pro určení autorů dostatečné archivní podklady. Zařazení soch je možné pouze na základě slohového srovnání. Tvůrce nejkvalitnějších soch pašijového cyklu patřil bezesporu mezi Braunovy následovníky. Ovšem nepochybně vědomě navazoval také na Brokofovu tvorbu.

Na první pohled je zřejmé, že dvě sochy se zcela odlišují od jinak poměrně podobné (více, či méně zdařilé řezby). Tyto dvě sochy jsou diametrálně rozdílné především z hlediska kvality.

Jedná se o Krucifix z Ukřižování [21], který se původně nacházel v sedmé kapli. S ostatními figurami Kalvárie nevytváří harmonický jednotný celek. Ovšem u kralického Krista na kříži dochází k modelační a rozměrové shodě s (Jelínkovým) Ukřižovaným Kristem v Bakově nad Jizerou [22] a podobnou zhruba stejně starou dřevořezbou Františka Ignáce Weisse z dominikánského kláštera na Starém Městě v Praze [23], dnes uloženou v Národní galerii.¹⁰⁹ Diplomová práce Jany Tischerové uvádí ještě další podobný Krucifix z kostela Narození svatého Jana Křtitele v Jankově, datovaný po roce 1740 v lehce nadživotní velikosti. „Existuje zde podobnost v citlivé modelaci hlavy, která však nedosahuje oné křehké sentimentální jímavosti hlavy svatojilského krucifixu“¹¹⁰. Tyto čtyři Krucifixy

¹⁰⁸ KOŘÁN 1988 (pozn. 7) 112.

¹⁰⁹ Miloš SUCHOMEL, Josef Jiří Jelínek (1697–1776) barokní sochařská dílna z Kosmonos, Praha 1997, 133.

¹¹⁰ Jana TISCHEROVÁ, František Ignác Weiss, Praha 2000, (nepublikovaná diplomová práce), 142.

vykazují podobné znaky, dataci a rozměry. Kralický Krucifix mohl být objednan u Františka Ignáce Weisse pražskými sevity.

Druhou sochou, která se na první pohled vymyká je bičovaný Kristus pocházející ze 3. kaple. [24] Pravděpodobně se jedná o mladší rustikální doplněk méně zručného řezbáře.

U ostatních soch se musíme pokusit o rozdělení rukou řezbářů alespoň podle kvality. Za nejzdařilejší práce lze považovat Anděla s Kristem z Getseman, Krista ze Zajetí, Jana, Anděla a Marii z Oplakávání a Mrtvého Krista s Máří Magdalénou; tj. 1., 2., 8. kaple. Tyto sochy mají nejbližší k Mistru chrudimského Zvěstování Panně Marii.

Odlišnou, přesto také velmi zdařilou skupinu tvoří Zbrojnoši z Bičování Zbrojnoši ze Zajetí, Ecce homo, Kristus s Verončinou rouškou, Svlékání šatů – 2., 3., 4., 5. a 6. kaple. Charakter a pohyb postav je mistrně vystižen, ovšem detaily nejsou zcela precizní.

Maria, Jan a Maří Magdaléna z Ukřižování, Veronika a Zbrojnoši – 7. a 5. kaple. Jiný autor vycházející z tradiční pevné skladby, kterou oživuje melancholickým výrazem obličeje a zjemňuje ženské rysy. Sochy mají plný objem, těžkou draperii, jsou mohutné a statické. Jen Zbrojnoši působí méně objemně.

Lze předpokládat, že se jednalo o dvě dílny s vynikajícím mistrem, kteří ovlivnili své tovaryše. První dílna působí více dynamicky, druhá je spíše klasická. Dále můžeme uvažovat o méně zručné, přesto svébytné osobnosti.

Katalog

Sousoší Olivetská hora [25, 26, 27]

Polychromované lipové dřevo

v = 185 cm, š = 127 cm, hl = 114 cm

před 1740

Sousoší představuje monumentální sochu anděla podpírajícího postavu klečícího Krista. Anděl oděný v tmavě rudém šatě se zlatým lemem s vysoko vykasanými rukávy má pravou nohu nakročenou dopředu a mírně vytočenou doprava. O koleno levé nohy podpírá zemdlené Kristovo tělo. Oči obrací k nebesům. V jeho oválném obličejí s jemnými rysy rámovaném vlnitými hnědými vlasy se zračí bolest. Téměř bezvládný Kristus ponořený do meditace s výrazem utrpení se potí krví, která ulpívá na jeho vlasech. Kristova i andělova ústa jsou pootevřena k modlitbě. Dynamické drapérie postav jsou hluboce zřasený, těla tvarována anatomicky.

Sochy jsou stylově blízké chrudimskému Zvěstování. Jeho kamennou repliku představuje hořické sousoší s dřevěnou variantou v Dašicích (zde však anděl podepírá omdlávající Pannu Marii). U všech těchto děl je možné předpokládat původ z jedné sochařské dílny. Rozdíly v detailech je možné přičíst odlišné povaze práce s různým materiálem.

Restaurováno: K. Kotrba 1976, J. Živný 2000

Literatura: Katalog Sláva barokní Čechie, 2001, Katalog Bohemia magica, Lumière et ténèbres art et civilisation du baroque en bohême, 2002.

Zajetí Krista [28, 29]

Polychromované lipové dřevo

Kristus v = 187 cm, š = 78 cm, hl = 74 cm

první zbrojnoš v = 188 cm, š = 124 cm, hl = 80 cm

druhý zbrojnoš v = 176 cm, š = 120 cm, hl = 70 cm

třetí zbrojnoš v = 200 cm, š = 130 cm, hl = 82 cm

čtvrtý zbrojnoš v = 195 cm, š = 140 cm, hl = 70 cm

před 1740

Sousoší zachycuje Krista zajatého zbrojnoši. Postava Krista je ztvárněna, jak vstává z pokleku. Jeho překřížené ruce spočívají na břiše. Váhu těla nese zejména pravá noha, levá je mírně pokrčená. Pravá ruka přidržuje rudý plášť lemovaný zlatem s hlubokými záhyby, který na levé noze kopíruje tvar lýtka a stehna. Spodní šat modré barvy je bohatě řasený. Rukávy jsou svázané provazy, které původně drželi zbrojnoši. Kristus vzhlíží k nebesům s hlavou v mírném záklonu a s pootvřenými ústy. Vlnité vlasy mu zakrývají polovinu zad. Z jeho postoje cítíme bolest, ale i pokojné odevzdání. Zbrojnoši jsou dnes nelogicky instalováni do kruhu; původně stáli v dvojstupu. Zbroj každého z nich je odlišně tvarovaná. Celá skupina působí expresívně.

Prvnímu zbrojnoši se zeleným perem na helmici spadá přes hrud' k levé noze opasek s pochvou. Výrazný knír a husté obočí podtrhují jeho zlostný výraz. Voják se předklání, pravou ruku napřahuje před sebe. Původně stál v předu po Kristově pravé ruce a v levici svíral provaz, který se nedochoval. Černou zbroj chránící jeho hrud' a paže zdobí zlaté pásky. Je oděn do červené spodní haleny a krátkých modrých kalhot. Na nohou má obuty vysoké boty.

Druhý zbrojnoš s nakročenou levou nohou stál v původní kompozici po Kristově levici. Tíha jeho těla spočívá na pravé noze. V levé ruce drží lano, pravou tahá Krista za vlasy. Oči vojáka sledují pohyb pravé ruky. V gestu pohrdání vyplazuje na Krista jazyk. Jeho modrý spodní šat s červenými pásy překrývá černý pancíř. Hnědé kalhoty jsou podvázány pod koleny. Přes pravé rameno má přehozen žlutý bandalír sepnutý na hrudi sponou a spadající k levému boku.

Třetí zbrojnoš s kulelem v pravé ruce byl původně umístěn vzadu na pravé straně, za Kristovou levicí. Je oděn ve fialový šat krytý černým brněním. Jeho krk obepíná bílý řasený límec. Helmice nese bílé chocholy.

Poslední čtvrtý zbrojnoš drží v levé ruce kadeř Kristových vlasů. Původně stál vlevo vzadu, tedy za Kristovou pravicí. Hlavu i tělo otáčí ke Kristovi. Jeho zbroj zakrývá olivově zelené šaty. Přilbici zdobí červené chocholy.

Restaurováno: K. Kotrba 1976, J. Živný 2000

Literatura: nepublikováno

Bičování Krista [30, 31]

Polychromované lipové dřevo

Kristus v = 190 cm, š = 58 cm, hl = 48 cm – pravděpodobně mladší

První zbrojnoš v = 215 cm, š = 68 cm, hl = 57 cm

Druhý zbrojnoš v = 192 cm, š = 94 cm, hl = 65 cm

před 1740

Kristova postava je disproporční. Nepřirozeně velkou hlavu nese krátký silný krk. Drobné tělo s mohutnými rameny je mírně předkloněné a natočené doleva. Ruce spoutané provazy drží před tělem, které je pokryto zkrvavenými ranami. Kristus je oděn pouze v bederní roušce. Obličej je strnulý, oči přivřené a ústa pootevřená.

První zbrojnoš má obě ruce zdvižené a stojí rozkročen. Je oděn do modré haleny a krátkých červených kalhot. Velké vyboulené oči, ostrý nos a dokořán otevřená ústa vyjadřují zlobu a nenávisť. Vlnité kaštanové vlasy s plnovousem rámuji divoký obličej. Je napůl oděn do modré haleny tak, že jeho hrud' je odhalena, dále do krátkých červených kalhot nad koleny podvázanými zelenými páskami. Na nohou má okrové punčochy a nízké světlé boty. V obou rukou měl původně dűtky, dnes nedochované.

Druhý zbrojnoš stojí rozkročen s napřaženou pravou paží. Obličej s pootevřenými ústy a zachmuřeným čelem rámuji šátkem podvázané rozčuchané kaštanové vlasy a plnovous. Pod okrovou halenou v pase stáhnutou má bílou košili na hrudi rozhalenou. Vysoko vykasané rukávy odhalují svalnaté paže. Na nohou má modré kalhoty a vysoké tmavé boty. V pravé ruce voják původně svíral dűtky, které se nedochovaly.

Restaurování: K. Kotrba 1976, J. Živný 2000

Literatura: nepublikováno

Ecce homo [32]

Polychromované lipové dřevo

Kristus v = 182 cm, š = 124 cm, hl = 54 cm

První zbrojnoš v = 186 cm, š = 96 cm, hl = 85 cm

Druhý zbrojnoš v = 198 cm, š = 100 cm, hl = 85 cm

před 1740

Sousoší Krista mezi dvěma zbrojnoši. Kristovo skleslé tělo s mírně sklopenou hlavou, prázdným pohledem a ústy zkřivenými bolestí pokrývají krvácející rány. Na hlavě nese trnovou korunu, jejíž ostny mu drásají čelo. Spleené vlnité vlasy a vousy rámuji výrazně modelovanou tvář. Je oděn v červený plášť přepásaný na hrudi zlatým páskem. Drapérie padá k zemi v bohatých záhybech.

První zbrojnoš stojící po Kristově pravici má levou nohu nakročenou dopředu a oběma rukama odkrývá jeho plášť. Oči obrací k nebesům, tváře má zarostlé vousy. Pootevřená ústa mu dávají výraz tážícího se. Pod lehkou zbrojí má červenobílý šat s krátkými okrovými kalhotami a tmavými punčochami. Na nohou má nízké tmavé boty.

Druhý zbrojnoš s nakročenou levou nohou a napřaženou levicí ukrytou v rukavici mříí na Krista. Obličej svírá grimasa pohrdání. Oči má přivřené a ústa pootevřená. Hnědé bohatě řasené spodní šaty překrývá zbroj. Hlavu chrání přilba s modrým chocholem. V pravé ruce původně držel důtky.

Restaurováno: K. Kotrba 1976, J. Živný 2000

Literatura: nepublikováno

Kristus a Veronika [33, 34, 35]

Polychromované lipové dřevo

Kristus v = 89 cm, š = 102 cm, hl = 63 cm

Veronika v = 138 cm, š = 94 cm, hl = 105 cm

Žoldněř v = 184 cm, š = 150 cm, hl = 67 cm

Biřic v = 177 cm, š = 123 cm, hl = 50 cm

před 1740

Klečící a k zemi padající Kristus je oděn v dlouhý modrý plášť, přepásaný v pase a pod rameny provazy, přijímá bílou roušku z rukou rovněž klečící Veroniky. Kristova tvář je stažená bolestí, oči má přivřené.

Veronika v předklonu s hlavou v mírném úklonu, smutku a úžasu v obličeji podávala v odhalených pažích Kristovi roušku. Zelený šat nad lokty stažený páskami v dekoltu poodkrývá bílou halenu. Červený plášť spadá z levého ramene a zakrývá celou postavu. Vlasy zahaluje žlutá rouška upevněná modrou drapérií.

Bíle polychromovaná rouška se zachovala ve fragmentu pouze v Kristových rukou.

Žoldněř se zvednutou levou nohou a pravou rukou původně stál napravo za Kristem. Jeho obličej nese výraz zloby a pohrdání. Oči má široce otevřené, tvář pokrytou vousem a čelo zachmuřené. Je oděn v lehkém brnění, v zelený šat, krátké červené kalhoty a bílé punčochy. Na nohou má obuty nízké pevné boty. Hlavu chrání černá helmice. V levé ruce původně držel provaz.

Biřic stojí rozkročen s předsunutou levou nohou a vysoko zdviženou pravicí. V levé ruce drží provaz, pravou původně přidržoval kříž při Kristově pádu. Oči mají soustředěný pohled, ústa jsou zavřená. Tváře jsou pokryty vousy. Je oděn v červenou přepásanou halenu, kterou zdobí bílý límec od spodní košile. Pod halenu má našaseny široké okrové kalhoty. Na nohou má zelené punčochy a nízké tmavé boty. Na hlavě má tmavý klobouk s krempou.

Restaurováno: K. Kotrba 1976, J. Živný 2000

Literatura: nepublikováno

Svlékání Krista [36]

Polychromované lipové dřevo

Kristus v = 186 cm, š = 92 cm, hl = 83 cm

První zbrojnoš v = 180 cm, š = 90 cm, hl = 146 cm

Druhý zbrojnoš v = 177 cm, š = 86 cm, hl = 146 cm

před 1740

Postava Krista mírně zvrácena vzad v kontrapostu s hlavou vlevo otočenou, ústy zkřivenými bolestí a očima obrácenými k nebi má obnažená ramena a hrudě. Čelo mu drásá tmavá koruna. Modrý plášť zakrývá záda a v hlubokých záhybech spadá na zem. Holé tělo je pokryto krvácejícími ranami.

První zbrojnoš je otočen ke Kristovi. Mírně předkloněn s nakročenou pravou nohou oběma rukama drží Kristův plášť. V přivřených očích a pohrdavě stažených tvářích je výraz nenávisti. Tváře má pokryty vousy. Vlnité kaštanové vlasy má svázané bílým šátkem. Je polooděn do červeného šatu a zeleného přepásaného pláště. Na nohou má vysoké tmavé boty.

Druhý zbrojnoš taktéž otočen ke Kristovi s nakročenou pravou nohou je oděn do červeného šatu s mohutnými našasenými rukávy, pokrytého tmavě hnědou zbrojí. Oběma rukama svléká Krista z šatu. V obličeji zkřivená ústa, mohutný knír a vypouklé oči vytváří hrubý výraz. Na nohou má vysoké boty. Vlnité kaštanové vlasy má schované pod helmicí.

Restaurováno: K. Kotrba 1976, J. Živný 2000

Literatura: nepublikováno

Ukřižování [37, 38 ,39 ,40]

Polychromované lipové dřevo

Kristus = v 196 cm, š = 150 cm, hl = 39 cm

Sv. Jan v = 180 cm, š = 85 cm, hl = 55 cm

Panna Marie v = 178 cm, š = 93 cm, hl = 50 cm

Máří Magdalena v = 142 cm, š = 93 cm, hl = 50 cm

před 1740

Mírně prověšené Kristovo tělo přibité na kříži je výrazně anatomicky propracované. Naturalistické je zachycení krvácejících ran. Hlava Krista je opřena o pravé rameno. V obličejí má klidný výraz umocněný zavřenýma očima a lehce semknutými rty. Tvář rámuje plnovous, vlnité vlasy spadají do pravého podpaží. Pokrčené nohy s k sobě přitisknutými koleny jsou v nártích přibity dvěma hřebíky. Bederní rouška v podobě hustě našasené drapérie bílé barvy přepásaná dvojitým provazem volně zakrývá pravý bok Krista. Nad jeho hlavou nese páska nápis INRI.

Svatý Jan je zachycen v náznaku pokleku s nakročenou pravou nohou a rukama sepjatýma v modlitbě. Obličej s výrazem smutku a bolesti má obrácený vzhůru ke Kristu. Oči v sloup a křečovitá pootevřená ústa. Světlé vlnité vlasy spadají na ramena. Jan je oděn v zelený šat a červený plášť se zlatým lemováním, obojí je bohatě našasené.

Panna Marie stojí zhroucená v mírném záklonu s rozpřaženými pažemi. Hlava vyvrácená, drobná pootevřená ústa jsou zkřivena bolestí. Oči v úzkých štěrbinách v hrůze vzhlížejí k mrtvému. Je oděna v červený šat a modrý plášť se zlatým lemem bohatě našasené. Bílou roušku kryjící vlasy má na hrudi přepásanou.

Máří Magdalena je zachycena klečící na zemi. Horní částí těla je skloněna k pravému boku, s rozpřaženými pažemi ukazuje levou rukou na Krista. Hlava vytočená, oči do široka otevřené a pootevřená ústa v gestu modlitby. Dlouhé světlé vlnité vlasy spadají na ramena. Máří je oděna v bílou košili, zelený šat s pevným pasem zdobeným rozvilinami a vínovou stuhou. Z levého ramene jí přes záda obtáčí hnědý našasené plášť.

Restaurování: K. Kotrba 1976, J. Živný 2000

Literatura: nepublikováno

Oplakávání [31]

Polychromované lipové dřevo

Panna Marie v = 152 cm, š = 138 cm, hl = 66 cm

Kristus v = 103 cm, š = 220cm, hl = 93 cm

Máří Magdalena v = 106 cm, š = 102 cm, hl = 110 cm

Sv. Jan v = 134 cm, š = 85 cm, hl = 74 cm

Anděl v = 150 cm, š = 198 cm, hl = 75 cm

před 1740

Panna Maria je zachycena v okamžiku trpké bolesti. Její tělo je vypjatě spirálově pootočeno. Levá noha je předsazená pravá je vybočena dozadu ruce má mírně pokrčené v loktech a rozpaženy. Hlava Panny Marie je zakloněna a otočena doleva. Tělo halí modrá drapérie od hlavy splývá přes pravé rameno až k lokti. V zadním plánu se vzdouvá od lokte až za pravou nohu a spadá až ke kotníku pravé nohy. Na levé straně plášť splývá až k pasu kryje většinu levé ruky okolo níž se točí a kryje levý bok. Pod rukou se přetáčí do klína a halí levou nohu opět až ke kotníku bílá rouška pod modrou drapérií splývá od hlavy a na prsou se kříží. Červená látka tvoří vlastní šat přepásaný zlatým provazem. Modrá i červená drapérie je zlatě lemována. Špičaté boty na podpatku mají černou polychromii.

Mrtvý ležící Kristus je ústřední sochou skupiny Oplakávání. Hlavou se opírá o levé koleno Panny Marie. U hlavy klečel svatý Jan, u nohou Marie Magdalena. Hlava Krista je zakloněná, levá ruka leží volně podél těla na rozprostřené drapérii. Pravá ruka je volně položená do klína. Pravá noha leží natažena na drapérii pokrývající zemi. Levá noha je mírně zdvižená a pokrčená. Hlavu Krista drásá tmavá koruna. Rouška zakrývá pouze klín.

Marie Magdalena zbavuje Krista zaschlé krve a přidržuje jeho bezvládné tělo levou rukou. Marie Magdalena klečí na obou kolenech. Pravou rukou něžně omývá tělo Ježíše Krista, v levé ruce drží misku s vodou. Na hlavě má bílou roušku, která halí hnědé vlasy a splývá až na ramena. Obličej, krk, dekolt a ruce pokrývá zdařilý inkarnát. Ústa jsou růžová, oči hnědé. Modrý šat se zlacenými lemy, je sepnut širokým červeným pasem se zlatým ornamentem. Pravý rukáv je převázán zlatou stuhou. Od levého ramena k pravému přes prsa splývá růžový šátek. Svrchní plášť

světlehnědé barvy přechází od levého ramena k předloktí levé ruky a padá k levému kolenu. Na pravé straně přechází z lopatky pod rameno pravé ruky, kde vlaje do prostoru, tím evokuje atmosférické jevy na Golgotě. Pravou nohu halí hnědý plášť tak, že vyčnívá pouze černá špička boty.

Klečící sv. Jan má levé koleno mírně předsunuto. Ruce v pokrčení natažené vpřed původně přidržovaly Kristovu hlavu. Janova hlava je mírně nakloněna k levému rameni, vlnité hnědé vlasy jsou řezány do plastických pramenů. Obličej krk a ruce mají tělovou barvu, zoufalé trpící oči jsou hnědé. Pootevřená ústa jsou červená. Velmi zdařená drapérie má sytě zelenou barvu a zlacené lemy. Také stuha je zlacená. Drapérie kryje hrudník a ruce do půli předloktí. Od lopatek splývá červená drapérie k levé straně kde vlaje do prostoru. Na levé straně kryje koleno a celý bok. Pod červenou drapérii vyčnívá pouze bosé chodidlo levé nohy. Na pravé straně je červený plášť přehozený přes rameno. Končí volně spuštěný do půli stehů pravé nohy.

Vznášející se anděl má doširoka otevřená křídla a v pravé ruce drží pixidu. Levá ruka směřuje prsty vzhůru. Andělův pohled naopak shlíží dolů. Tělo anděla nese bílý mrak, který zároveň otáčí jeho nohy. Anděl je oblečen v okrové haleně překryté červenomodrým pláštěm. Látka je přepásána zlatou stuhou.

Restaurováno: K. Kotrba 1976, J. Živný 2000

Literatura: Katalog Sláva barokní Čechie, 2001.

Závěr

Pašijový soubor soch pocházející z kaplí kláštera v Králíkách je nesmírně kvalitním dokladem barokního sochařství na východě Čech. Mimořádnou hodnotu neumenšuje ani skutečnost, že se jedná o práci prozatím anonymních umělců.

Sousoší byla tvořena pro konkrétní úhel pohledu. Sochy byly v kompozici zasazeny do specifické architektury se kterou korespondovaly. Dřevořezby promyšleně umístěné do interiéru kaple vytvářely v oku diváka jednotnou kompozici, podobně jako reliéf nebo obraz.

Nynější rozvržení soch vytržených z kontinuity je zcela nevhodné a žádá si přeinstalování do skupin podle posloupnosti tak, jak se odehrával pašijový příběh.

Současná expozice stále potírá pašijové drama a pouze chaotický prezentuje zručnost barokních řezbářů. Výstava nepoukazuje na různost kvality jednotlivých řezeb.

Popis soch byl proveden na základě přímého pozorování a měření. Sochám chybí kovové svatozáře. Nenávratné je poškození v dolních částech soch. Zřetelně rozdílné jsou proporce i kvalita soch.

Tento soubor skulptur je výjimečný jak rozsahem, tak i provedením. Základem předloh jednotlivých scén byly patrně cykly rytin, které se v té době tiskly ve velkém množství v Augšpurku a byly snadno dostupné v celé střední Evropě. Odtud jsou pravděpodobně převzaty uniformy vojáků, současně římské i barokní. Dramatický výjev Krista v andělském objetí se formoval od Karla Škréty až k dokonalému provedení v obrazech italských mistrů na konci 17. století.

Pašijový cyklus má vysoké umělecké a duchovní hodnoty. To potvrzuje i skutečnost, že socha Anděla s Kristem se stala ikonou prestižní výstavy [46] Světlo a tma umění a civilizace baroka v Čechách, konané v Palais des Beaux-Arts v Lille ve Francii v roce 2002-3.

Během zkoumání se ovšem vyplatilo zaměřit pozornost také mimo Východní Čechy. Na základě stylové analýzy se podařilo určit autorství Krucifixu, který vznikl pravděpodobně na zakázku u Františka Ignáce Weisse. Vznosná elegance Weissova stylu se zde vymezuje vůči dalším mistrům. Práce jednoho působí silně dynamicky až dramaticky vypjatě. Druhý mistr používá tradičnější formy zjemnělé malebnou modelací.

Kraličtí řezbáři velmi pravděpodobně patřili mezi Braunovy žáky, kteří poznaly také Brokofovu tvorbu. Nedají se zcela jednoznačně připojit k doposud známým dílnám. V úvahách se pohybujeme mezi mistry Brändelem, Rohrbachem a Mistrem chrudimského Zvěstování Panně Marii. Kraličtí mistři ovlivnili řezbáře nejen ve svém okolí, ale lze vysledovat jistý vliv na sochaře v polském Lvově.

Tato velmi kvalitní ukázka východočeského baroka zasluhuje větší pozornost historiků umění. Vzhledem ke skutečnosti, že v současné době jsou publikovány práce o uměleckých dílech minulosti mnohdy méně významných, by toto dílo nemělo být opomenuto.

The baroque statues from the chapels on Hora Matky Boží in Králíky

This work deals with a collection of baroque statues which is kept in the st. Nicolas church in Vraclav and comes from the chapells of the servit monastery in the town of Králíky. The group of statues showing the scenes of Christ's passion was documented and introduced in wider coincidents like for example passion in the theological view, spiritual atmosphere of the region, baroque wood-carving . With the help of style analysis the authorship was found in case of the Crucifixion. Carver František Ignác Weiss was proved to be the author of this work, Christ on the Cross.

the group of statues

monastery

passion

baroque wood-carving

statuary

Seznam použité literatury:

- BALEKA Jan, Výtvarné umění, Výkladový slovník – malířství, sochařství, grafika, Academia 1997.
- BIBLE písmo svaté Starého a Nového zákona, ekumenický překlad, Praha 1995.
- BARTOŠ Š., HRUBÝ Vladimír., Parduibcko. Pardubice 1995.
- BECKER Tobias Johannes, Marianische Gnaden–Burg auf dem sogenannten Mutter–Gottes–Berge bei Grulich. Praha 1843.
- BECKER Tobias Johannes, Beckerova kázání „Schuldigtes Andencken des bitteren Leydens und Sterbens Christi Jesu... wie auch seiner dazumal mitleydenden und mit Schmerzen ganz erfüllten Mutter Mariae... Prag 1694“ Praha 1694.
- BIČÍK Zdeněk, KŘIVSKÝ Petr, Z dějin řádu servitů I–III, in: Řád servitů Královky 1669–1882, Zámorsk 1962.
- BOHÁČ Zdeněk, Poutní místa v Čechách, Praha 1995.
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub, K povahopisu barokové sochařské dílny. Praha 1943.
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub, Ikonografie české barokové plastiky, Praha 1947.
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub, Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku, Praha 1958.
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub, Umění baroku v Čechách. Praha 1971.
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub, Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech, in: Umění XXVIII 1980 493–503.
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub, M. B. Braun 1684–1738. Výběr řezeb. (katalog výstavy NG – Jiřský klášter). Praha 1984.
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub, Sochařství pozdního baroka, rokoka a klasicismu v Čechách. In: Dějiny českého výtvarného umění II/2 . Praha 1989, 711–740.
- BLAŽÍČEK Oldřich Jakub, Kropáček J., Slovník pojmů z dějin umění. Praha 1991.
- BUBEN Milan M., Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů, Praha 2000.

- BURACHOVIČ Stanislav, WIESER Stanislav, Encyklopedie lázní a léčivých pramenů v Čechách na Moravě a ve Slezku, Praha 2001.
- CIBULKA Josef.: Starokřesťanská ikonografie a zobrazování Ukřižovaného, Praha 1924.
- ČÁREK Jiří, Svatý Mikuláš pod Vraclaví, in: Poklady národního umění, svazek 70. Praha 1946.
- DOBALOVÁ Sylva, Pašijový cyklus Karla Škréty, Praha 2004.
- HALL James J., Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991.
- DUCREUX Marie–Elisabèth, VLNAS Vít, HORYNA Mojmir, Lumière et ténèbres art et civilisation du baroque en bohême, Paris 2002.
- HLADÍK Tomáš, HAMSÍKOVÁ Radana, SUCHOMEL Miloš, Josef Jiří Jelínek (1697–1776) barokní sochařská dílna z Kosmonos, Praha 1997.
- HLADÍK Tomáš, Sochařství baroka v Čechách, in: Sláva barokní Čechie (Stati o umění). (Ed. Vít Vlnas) Praha 2001.
- HORYNA Mojmir, Rekonstrukce lázní a kostela ve Vraclavi, in: Architektura ČSR 4/87.
- HRUBÝ Vladimír, ROYT Jan, Lidová zbožnost ve východních Čechách a v Kladsku, Náchod 1997.
- HRUDNÍKOVÁ Mirjam, Řeholní život v českých zemích, Kostelní Vydří 1997, 79.
- JEGLINGER Antonín, Hora Matky Boží u Králík s milosrdným obrazem Panny Marie útočiště hříšníků (redemptoristé), Praha 1904 (3. z němčiny přeložené vydání), 57.
- JEGLINGER Antonín, Hora Matky Boží u Králík s milosrdným obrazem Panny Marie útočiště hříšníků (redemptoristé), Praha 1904 (3. z němčiny přeložené vydání), Vimperk 1919 (4. vydání, pozmeněné), 47–54.
- JIRÁSKO Luděk, Církevní řády a kongregace v zemích českých. Praha 1991, 85.
- JUŘÍKOVÁ Eva, Křížové cesty exteriérové při poutních místech z hlediska kontextu času a místa východní Čechy. Praha 2000.
- KOŘÁN, Ivo, Barok pod Orlickými horami, in: Orlické hory a Podorlicko č. 3 1970, 157.

- KOŘÁN Ivo, Opočenská rebelie roku 1732, in: Acta musei reginaehradecensis s.b.: Scientiae sociales XII–1970, Hradec Králové 1970, 93.
- KOŘÁN Ivo, Sousoší křížové cesty z Králík, strojopis, nepublikováno, nedatováno.
- KOŘÁN Ivo, Raráš a Šetek aneb braunovské sochařství východních Čech, in: M. B. Braun 1684–1738. Sborník vědecké konference v Praze 26. a 27. listopadu 1984. Praha 1988, 104–120.
- KOŘÁN Ivo, Žáci M. B. Brauna ve východních Čechách, in: Michal Klahr Starszy i jego srodowisko kulturowe (sborník ed. Wrabec J.). Wrocław 1995.
- KOŘÁN Ivo, Barokní umění v Hořicích. Hořické noviny 1998. (30.4), 5.
- KOŘÁN Ivo, Braunové. Praha 1999, 140, 142.
- KOŘÁN Ivo, Raráš a Šetek aneb východočeský barok, in: Polacy – Czesi. Cyasy, ludzie, wydarzenia. (Ed. Jakubowski Z.) Częstochowa, Instytut Filozoficzno–Historyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej 1999, 62–92.
- KOŘÁN Ivo, Ignác Rohrbach, in: Ignác Rohrbach, restaurované sochy z farního kostela sv. Máří Magdalény v Bohdanči. Praha 2001.
- KOŠNAR Julius, Poutní místa a posvátné svatyně v Čechách, Praha 1903, 312.
- KRATOCHVIL Antonín, Oheň baroka. Brno 1990.
- KUČA Karel, Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku. Praha 1998, (III.díl).
- KUTIL Karl, Kreuzweg–Figuren–Gruppen in den Kapellen der Pilger–Allee. Wien 2000.
- MACKOVÁ Marie, Das Klostter in Grulich/Králíky, in: O! werthestes Vatter–Land! Kultur Deutschböhmens 17.–19. Jh., Ústí nad Labem 2003.
- MUCHKA Ivan, PETŘÍČEK Václav, NEUBERT Ladislav, Východní Čechy, historie, krajina, umělecké památky, Praha 1990.
- MUSIL F., Dějiny Kralicka. Dolní Lipka 2000.
- NEUMANN Jaromír, Český barok. Praha 1969.
- NEUMANN Jaromír, Český barok. Praha 1974 (druhé vydání).

- NEUMANN Jaromír, Francesco Trevisani v Čechách. Okresní muzeum Vysoké Mýto – Městské muzeum Žamberk 1979.
- NEUMANN Jaromír, Škrétové, Karel Škréta a jeho syn. Praha 2000.
- Ostowska, D. Rzeźba Śląska 1650-1770. Wrocław 1969.
- PAVLÍČEK Martin, Následovníci M. B. Brauna na Chrudimsku a Pardubicku. Olomouc 1998 (nepublikovaná diplomová práce).
- PETR František, Umělecké dřevořezby a jejich restaurování. Olomouc 1953.
- POCHE, Emanuel, Matyáš Bernard Braun. Praha 1965.
- POCHE, Emanuel a kol., Umělecké památky Čech, I.díl. Praha 1977.
- POCHE, Emanuel a kol., Umělecké památky Čech, II.díl. Praha 1978.
- POCHE, Emanuel , Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna. (druhé Praha 1986 (druhé, rozšířené vydání)).
- PRAŽÁK Václav, Baroko východních Čech. Hradec Králové 1999.
- RON Vojtěch, Z minulosti pašijových her v českých zemích, in: Pašije aneb Theatrum passionale, Praha 1998, 7-56.
- ROYT Jan, Barokní pout' a poutní místa. In: Dějiny a současnost 13, Praha 1991.
- SEKOTOVÁ Věra, Barokní pouti Knířov, Vraclav, Králíky. In: Vraclav – genius jednoho místa. Příspěvky ze simpozia konaného na Vraclavi dne 11.října 2001. Vysoké Mýto 2002.
- SCHALLER Jaroslaus, Topographie des Königreichs Böhmen XV.Theil, Königgratzer Kreis, Praha 1790.
- SLOUP Stanislav, Skulptura 17. a 18. století na Příbramsku a Březnicku, diplomová práce. Praha 1983.
- SOMMER Johann Gottfried, Das Königreich Böhmen, Königgratzer Kreis, Praha 1836.
- STEHLÍK Miloš, Sochařství vrcholného baroka na Moravě, In: Dějiny českého výtvarného umění II/2 . Praha 1989, 510–539.
- SUCHOMEL Miloš, Paralely sochařských kompozic braunovských a jelínkovských uměleckých děl, in: M. B. Braun 1684–1738. Sborník vědecké konference v Praze 26. a 27. listopadu 1984. Praha 1988, 93–103.

- ŠTECH V.V. , Československé malířství a sochařství nové doby. Praha 1938–39 (nedokončeno).
- ŠTECH V.V. , Die Barockskulptur in Böhmen. Praha 1959.
- ŠTECH V.V. , Matyáš Bernard Braun, in: Štech V.V. , Dohady a jistoty. Praha 1967. Šulová Aněžka, Procesí do Vamberic, in: Nové Králicko, Regionální měsíčník.
- TEJKL Josef, Počátky tvorby Jiřího Františka Pacáka a její sociální kořeny, in: Umění XXIX. Praha 1981, 427–436.
- TEJKL Josef, Nové poznatky o vztahu Braunovy dílny k sochařské tvorbě ve východních Čechách, In: M. B. Braun 1684–1738. Sborník vědecké konference v Praze 26. a 27. listopadu 1984. Praha 1988, 121–129.
- THEIME Ulrich – BECKER Felix, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Band XVIII, Leipzig 1925.
- TISCHEROVÁ Jana, František Ignác Weiss, Praha 2000, (nepublikovaná diplomová práce).
- VANČURA Václav, František Ignác Weiss, in: Umění XXXIX. Praha 1991, 233–258.
- VLČEK, Pavel, SOMMER, Petr, FOLTÝN, Dušan, Encyklopedie českých klášterů, Praha 1997, 314.
- VLNAS Vít (ed.), Sláva Barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti. Praha 2001.
- VOLAVKA Vojtěch, O soše, Praha 1959.
- VOLK Peter, Entwurft und Aüsfulung in der europäischen Barockplastik, München 1986.
- WIRTH Zdeněk, Soupis památek historických a uměleckých v království Českém od pravěku do počátku XIX. století v politickém okrese vysokomýtském. Praha 1902.
- ŽIVNÝ Jan, Restaurátorská zpráva, Praha 2001.

Prameny:

Archiv-Zueignung (Archív-Věnování) Karl Kutil Vídeň,
Muttergotenberg – Grulich Wallfahrtskirche Koordinierungs- und
Montage – Arbeiten, Wien 1999, C 3/6.

Městské muzeum Žamberk.

Regionální muzeum ve Vysokém Mýtě. Soudobá dokumentace –
nezpracovaný fond – souhrn tiskových ohlasů na výstavu „Světlo a tma –
umění a civilizace baroka v Čechách“. Archiv RMVM – nezpracovaný
fond – restaurátorské zprávy (bez sign.).

Národní archiv Praha.

Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích,
fotografická dokumentace.

Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích,
Horyna Mojmír, Kostel sv. Mikuláše ve Vraclavi. Umělecko–historická
analýza objektu, 1970. (inventární číslo V 103).

Státní oblastní archiv Zámorsk (SOA).

Obrazová příloha

Úvodní obr., nečíslovaný – Veduta Králíky, F.B. Werner, polovina 18. století (kopie) z publikace KUČA Karel, Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku. Praha 1998, (III.díl), 136. Strana v textu 2.

Obr. č. [1] – Karl Kutil Vídeň, Muttergoterberg – Grulich Wallfahrtskirche Koordinierungs- und Montage – Arbeiten, Wien 1999, C 3/6. (Kopie) – Poutní knížka, úvodní list se zázračným obrazem Panny Marie a pohledem na Horu Matky Boží, strana v textu 11.

Obr. č. [2] – fotoarchiv autorky, (foto) – Alej, pohled od kláštera, strana v textu 14.

Obr. č. [3] – fotoarchiv autorky, (foto) – Anděl dveřník 1. (kropenka), strana v textu 14.

Obr. č. [4] – fotoarchiv autorky, (foto) – Anděl dveřník 2. (kropenka), strana v textu 14.

Obr. č. [5] – fotoarchiv autorky, (foto) – Brána, strana v textu 16.

Obr. č. [6] – fotoarchiv autorky, (foto) – Kaple, strana v textu 16.

Obr. č. [7] – fotoarchiv autorky, (foto) – Kartuš pocházející ze čtvrté kaple, český překlad textu: „Pohlédni ó hříšníku, na nevinného Ježíše, jednorozeného Syna věčného Otce, a uvaž, jak ho zlé zvíře totiž tvoje hříchy, roztrhaly, jak ošklivě ho zřídily, nespočetnými ranami zranily a obnažily jeho necudnější tělo. Proto povstaň ze svých hříchů, nezraňuj ho už svou smyslností a necudností, aby ti neodňal šat své milosti a ty abys nebyl navždy vyloučen z nebeské svatební hostiny“. Strana v textu 16.

Obr. č. [8] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace. Kopie fotografie zachycující interiér první kaple se sochou Krista s andělem, strana v textu 21.

Obr. č. [9] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace. Kopie fotografie původního prospektu – detail Zajetí Krista, strana v textu 22

Obr. č. [10] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace. Kopie fotografie původního prospektu – detail Bičování, strana v textu 23.

Obr. č. [11] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace. Kopie fotografie původního prospektu – detail Ecce homo, strana v textu 24.

Obr. č. [12] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace. Kopie fotografie původního prospektu – detail Krista padajícího pod křížem, strana v textu 26.

Obr. č. [13] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace. Kopie fotografie původního prospektu – detail Svlékání šatů, strana v textu 26.

Obr. č. [14] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace. Kopie fotografie původního prospektu – detail Ukřižování, strana v textu 29.

Obr. č. [15] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace. Kopie fotografie původního prospektu – detail Balzamování, strana v textu 30.

Obr. č. [16] – fotoarchiv autorky, (foto) – Exteriér kostela sv. Mikuláše – současný stav, strana v textu 32.

Obr. č. [17] – fotoarchiv autorky, (foto) – interiér kostela sv. Mikuláše – pohled z kruchty, strana v textu 33.

Obr. č. [18] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace. Kopie fotografie – sochy před restaurováním uložené ve sklepě strana v textu 35.

Obr. č. [19] – fotoarchiv autorky, (foto) – Karel Brändel, svatý Florián, Horní Jelení strana v textu 39.

Obr. č. [20] – fotoarchiv autorky, (foto) – Karel Brändel, Anděl strážný, Horní Jelení strana v textu 39.

Obr. č. [21] – fotoarchiv autorky, (foto) – Ukřižování, nyní v kostele sv. Mikuláše na Vraclavi. Strana v textu 40.

Obr. č. [22] – (kopie) z publikace, HLADÍK Tomáš, HAMSÍKOVÁ Radana, SUCHOMEL Miloš, Josef Jiří Jelínek (1697–1776) barokní sochařská dílna z Kosmonos, Praha 1997, 133. Ukřižování – Bakov nad Jizerou, strana v textu 40.

Obr. č. [23] – (kopie) z diplomové práce Jany Tischerové, František Ignác Weiss, Ukřižování z dominikánského kláštera na Starém Městě v Praze, strana v textu 40.

- Obr. č. [24] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace, (kopie) – Bičovaný Kristus, strana v textu 41.
- Obr. č. [25] – fotoarchiv autorky, (foto) – Anděl s Kristem, strana v textu 43.
- Obr. č. [26] – fotoarchiv autorky, (foto) – Anděl s Kristem – detail křídel, zpráva o renovaci 1883, strana v textu 43.
- Obr. č. [27] – fotoarchiv autorky, (foto) – Anděl s Kristem – detail, strana v textu 43.
- Obr. č. [28] – fotoarchiv autorky, (foto) – Kristus ze Zajetí, strana v textu 44.
- Obr. č. [29] – fotoarchiv autorky, (foto) – Zbrojnoši ze Zajetí, strana v textu 44.
- Obr. č. [30] – fotoarchiv autorky, (foto) – Zbrojnoš z Bičování, strana v textu 46.
- Obr. č. [31] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace, (kopie) – Zbrojnoš z Bičování, strana v textu 46.
- Obr. č. [32] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace, (kopie) – Ecce homo, strana v textu 47.
- Obr. č. [33] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace, (kopie) – Kristus s Veronikou, strana v textu 48.
- Obr. č. [34] – fotoarchiv autorky, (foto) – Žoldněř, strana v textu 48.
- Obr. č. [35] – fotoarchiv autorky, (foto) – Biřic, strana v textu 48.
- Obr. č. [36] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace, (kopie) – Svlékání Krista, strana v textu 49.
- Obr. č. [37] – fotoarchiv autorky, (foto) – Ukřižovaný Kristus, strana v textu 50.
- Obr. č. [38] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace, (kopie) – sv. Jan, strana v textu 50.
- Obr. č. [39] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace, (kopie) – Panna Marie, strana v textu 50.
- Obr. č. [40] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace, (kopie) – Máří Magdalena, strana v textu 50.
- Obr. č. [41] – fotoarchiv autorky, (foto) – Máří Magdalena – detail, strana v textu 51.
- Obr. č. [42] – fotoarchiv autorky, (foto) – Máří Magdalena s mrtvým Kristem, strana v textu 51.
- Obr. č. [43] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace, (kopie) – Panna Marie, strana v textu 51.
- Obr. č. [44] – fotoarchiv autorky, (foto) – sv. Jan, strana v textu 51.

Obr. č. [45] – Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Pardubicích, fotografická dokumentace, (kopie) – Anděl, strana v textu 51.

Obr. č. [46] – fotoarchiv autorky, (foto) – Prospekt k výstavě Lumière et ténèbres art et civilisation du baroque en bohême, Paris 2002. Strana v textu 53.