
Bible

ve výtvarném umění

Nový zákon



Metodický manuál pro učitele

Zpracovala: PhDr. Dana Vrabelová, Ph.D.



Katechetická sekce ČBK

Obsah

I. Úvod	3
II. Symbolika a interpretace v křesťanském umění	5
Erwin Panofský (1892-1968)	5
Ikonograficko-ikonologická metoda Erwina Panofského	5
Leonardo da Vinci: Poslední večeře (1495-1497)	7
III. Umění v prvních staletí našeho letopočtu	9
První malby v katakombách.....	9
IV. Byzantské umění	14
Mozaika.....	15
V. Středověké umění	17
Giotto di Bondone (1266-1237)	17
Giotto a kaple Arena (Scrovegni) v Padově	18
Mistr Vyšebrodského oltáře	32
Desková malba	32
Skrytý (teologický) význam Vyšebrodského oltáře	35
VI. Renesanční umění	37
Renesance v Itálii.....	38
Michelangelo Buonarroti (1475-1564).....	38
Sandro Botticelli (1446-1510)	43
Výzdoba Sixtinské kaple, Vatikánský palác.....	44
Pietro Perugino.....	47
Záalpská renesance	48
Jan van Eyck (1390-1441).....	48
Renesance ve Francii	52
Jean Fouquet (1415/20-1480)	52
Výtvarné umění v prostředí protestanské církve	56

Lucas Cranach starší (asi 1472-1553).....	57
Renesance (pozdní gotika) v Čechách	60
VII. Barokní umění	65
Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610).....	65
Mistr šerosvitu.....	65
Petrus Paulus Rubens (1577-1640).....	70
Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669).....	75
Karel Škréta (1610-1674).....	78
VIII. Umění 19. a 20. století	82
John Everett Millais (1829-1896).....	82
Kubismus	84
Emil Filla (1882-1953)	84
IX. Současné umění	87
Josef Pospíšil (1922-2008).....	87
Jaroslav Rada (*1926).....	90
Berlinde De Bruyckere (*1964)	92
Seznam použitých zkratk, pramenů a literatury	95
Seznam knih Nového zákona včetně použitých zkratk	98
Seznam vyobrazení s uvedením zdroje	99

Bible bezesporu patří k největším duchovním a kulturním pokladům lidstva. Byla přeložena do celé řady jazyků a stala se základním textem pro lidi různých náboženství. Biblické příběhy ztvárňují po dvě tisíciletí umělci všech národů světa. V důsledku jiných priorit dnes smysl mnohých, kdysi velmi aktuálních námětů uniká...

(Jan Royt, Slovník biblické ikonografie, 2006)

I. Úvod

Vnímání obrazu je svázáno s povahou vizuální zkušenosti, která se v průběhu dějin stále mění. Dnešní rychlý rozvoj společnosti a civilizace, vývoj digitálních médií a stále se zrychlující životní tempo ovlivňují percepci kulturních a duchovních hodnot. Žijeme v době obrazové expanze, kdy v mnoha oblastech primárně nesouvisejících s uměním (reklama, marketing...) převládá obrazová informace, která je vnímána jako nejrychlejší zdroj srozumitelného sdělení různého druhu, oproti tomu umělecké dílo je nutné pozorovat dlouhodobě a soustředěně. Tento způsob nahlížení obrazu však dnes stále více uniká.

Cílem učitele by mělo být naučit žáka pečlivě pozorovat umělecké dílo dlouhodobě a soustředěně. „Vidět“ umělecké dílo v souvislostech, přemýšlet o něm a skrze delší soustředěný vizuální kontakt vést s uměleckým dílem dialog, který mu přinese zásadní a formativní zkušenost a zkvalitnění duchovního života.

Metodická příručka si klade za cíl pomoci vyučujícím naučit žáky „číst“ biblické příběhy a porozumět vyobrazeným křesťanským i profánním symbolům a jejich vývoji v dějinách umění. Krásou obrazu a poutavým příběhem oslovit a zaujmout žáky a vzbudit jejich touhu po dalším poznání a rozluštění významu obrazu. Formou zábavné hry, vtáhnout žáky do děje, do světa „skrytých“ symbolů a významů, které, jak záhy sami zjistí, není možné „rozluštit“ bez znalosti Bible.

Předkládaná metodika výuky je založena na využití přirozené dětské zvědavosti, touhy po poznání a následné radosti z rozluštění „šifry“, tj. významu symbolů biblické a profánní ikonografie ve výtvarném umění.

Příručka je koncipována jako základní průvodce křesťanským uměním v průběhu uplynulých dvou tisíciletí. Společně s žáky navštívíme slavné středověké poutní chrámy a gotické katedrály, barokní a renesanční kaple, současné kostely, světová muzea a galerie, kde si budeme vyprávět příběh křesťanského umění.

Žáci budou během „putování“ postupně seznamováni, prostřednictvím vybraného konkrétního uměleckého díla (obrazu, reliéfu, sochy, nástěnné malby, mozaiky) s ikonografickou metodou Erwina Panofského, která je má přivést zcela nenásilnou a přirozenou formou k zájmu o biblické a apokryfní příběhy a jejich interpretaci.

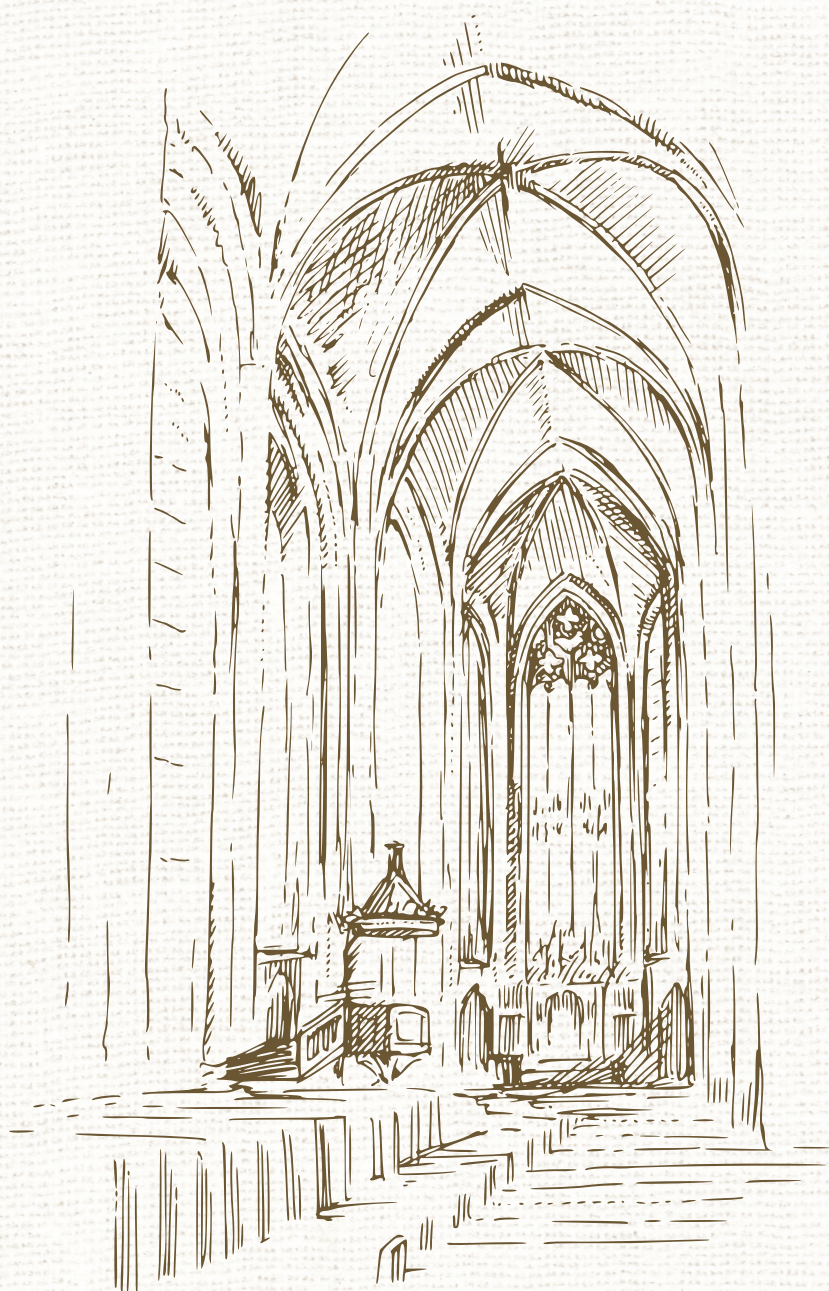
Vybraná díla a umělci jsou v rámci ucelených kapitol probírána v chronologickém pořadí - od počátků vyobrazování Ježíše Krista a Panny Marie v umění křesťanské antiky a v byzantském umění, přes umění středověku a novověku, až po současné moderní umění.

Umělci a jejich díla jsou vždy představeni v rámci kulturně historického kontextu a seznamují žáky s celkovým odrazem duchovního, kulturního a politického klimatu doby svého vzniku.

Biblické příběhy lze však žákům prezentovat také „na přeskáčku“ (například v období Vánoc a Velikonoc) nebo jednotlivě na příslušných exkurzích. Některé motivy se záměrně opakují, což nabízí učitelům další možnosti a náměty pro práci se studenty (např. porovnání vývoje zobrazování *Zvěstování* či jiného výjevu v průběhu staletí. Pozornost je dále věnována základním uměleckým stylům a technikám a interpretačním metodám dějin umění.

Metodická příručka je určena primárně pro učitele předmětů: výtvarné výchova, dějiny umění, estetická výchova, dějiny evropské kultury a etické výchovy, vyučovaných na gymnáziích, uměleckých školách a v posledních ročnících 2. stupně základních škol. Vzhledem k interdisciplinaritě tématu, může posloužit jako zdroj inspirace a k oživení hodin i dalších předmětů, kde jsou žáci nepřímo seznamováni s křesťanským uměním ať již v kulturně historickém či geopolitickém kontextu (např. český jazyk a literatura, dějepis, zeměpis apod.).

V příloze manuálu naleznou učitelé přehledné ikonografické rozbory vybraných děl a příklady vzorových hodin.



II. Symbolika a interpretace v křesťanském umění

„Slovo či obraz jsou symbolické, pokud je v nich obsaženo více, než je na první pohled patrné“. (C. G. Jung)

Erwin Panofský (1892–1968)

Erwin Panofsky patří bezesporu k nejvýznamnějším a nejvlivnějším uměleckým historikům 20. století. Po studiích dějin umění v Berlíně a ve Freiburgu (u profesorů Wilhelma Vögeho a Adolfa Goldschmidta), přichází v roce 1915 na Univerzitu v Hamburgu, kde se seznamuje s Ernstem Cassiererem a Aby Warburgem, kteří v něm vzbudí zájem o ikonologii. Na Hamburské univerzitě získává v roce 1921 docenturu a o pět let později je jmenován profesorem dějin umění. Roku 1939 emigroval před nacismem do USA a zpět do Německa se již nikdy nevrátil. Až do konce svého života působil v Institute for Advanced Studies v Princetonu.

Dnes již slavnou a celosvětově uznávanou „třífázovou“ uměleckohistorickou metodu **ikonograficko-ikonologického zkoumání uměleckého díla**, vytvářel Panofský postupně ve 20. a 30. letech dvacátého století. Metoda je založena na prvotním pozorném zkoumání neboli „čtení obrazu“, následném popisu a rozšifrování symbolů a konečném nalezení hlubší vrstvy významů uměleckého díla. Panofského studie se staly jedněmi z nejčtenějších umělecko-historickými pracemi vůbec a jsou doposud vydávány v dalších vydáních v mnoha jazycích. Díky němu se stala mezi lety 1952-1968 ikonografie-ikonologie nejšířěji přijímanou metodou mezi historiky umění. My si pro naši práci s žáky tuto vědeckou metodu trochu zjednodušíme. Naším cílem pochopitelně není odborný popis obrazu, ale probudit v žácích zájem o umělecká díla a jejich význam.

Ikonograficko-ikonologická metoda Erwina Panofského

Ikonologie je jednou z metod dějin umění, která se zabývá námětem neboli významem uměleckých děl nikoliv jejich formou. Pokusme se nyní dle Panofského tento rozdíl mezi formou a námětem neboli významem definovat.

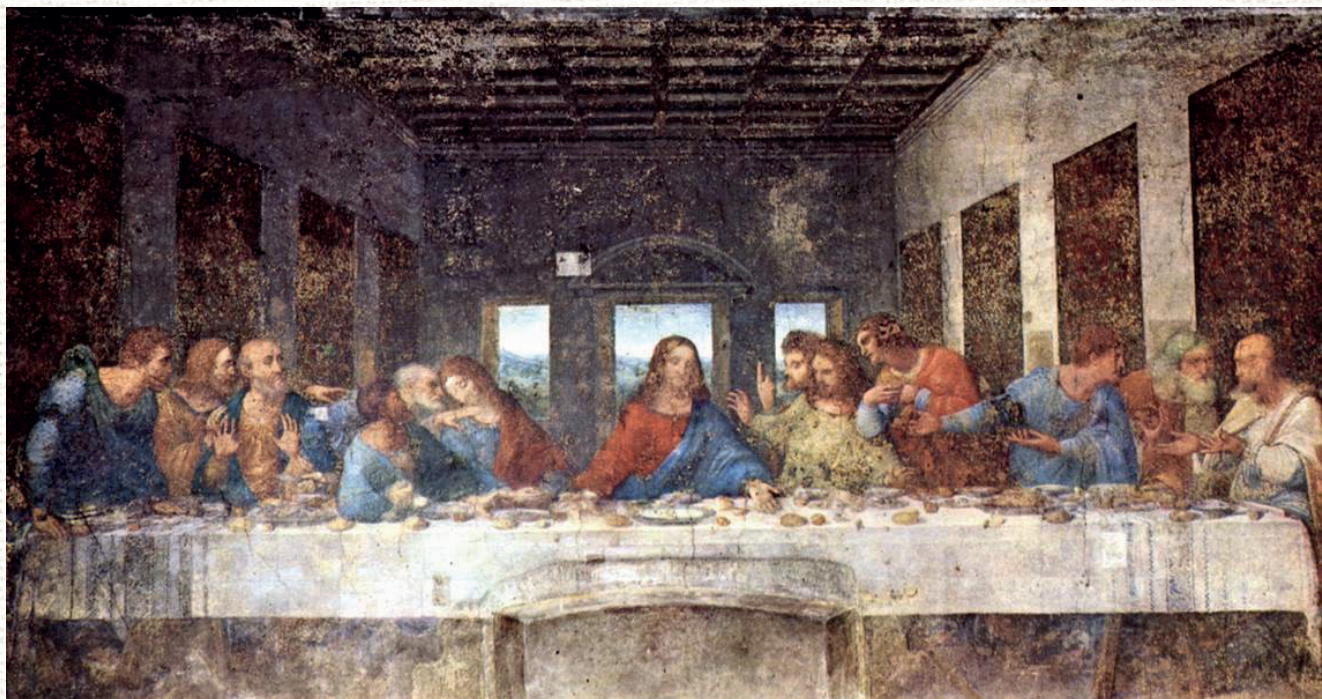
Pozdraví-li mne na ulici známý smeknutím klobouku, není to z formálního hlediska nic jiného než změna určitých detailů v konfiguraci. Jestliže tuto **konfiguraci identifikuji** – a to udělám zcela automaticky – jako objekt (**pán**) a změnu detailů jako událost (**smeknutí klobouku**), pak jsem překročil hranice čistě formálního vnímání a vstoupil jsem do **sféry námětu neboli významu**, kde identifikuji objekty a události **na základě praktické zkušenosti**. Na takto identifikované objekty události pak nějak reaguji. Ze způsobu jak si můj známý počíná, jsem s to vycítit, má-li dobrou nebo špatnou náladu a je-li jeho postoj ke mně lhostejný, přátelský či nepřátelský. Tento výrazový význam zjišťujeme nikoliv prostou identifikací, ale „**vcítěním**“. Abych mu porozuměl, potřebuji určitou senzitivitu, která je ale ještě stále součástí mé praktické zkušenosti. **Faktický i výrazový význam tvoří třídu prvotních neboli přirozených významů.**

Do zcela odlišné interpretace však patří **znalost** toho, že smeknutí klobouku znamená pozdrav. Jedná se o formu pozdravu vlastní západnímu světu. Australský křovák ani antický řeč by nepochopili, že smeknutí klobouku není pouze praktická událost, ale také výraz zdvořilosti. Abych porozuměl tomuto významu pánova jednání, musím být obeznámen nejen s praktickým světem předmětů a událostí, ale také se **světem zvyků a kulturních tradic**. Tudíž interpretuji **smeknutí klobouku jako pozdrav, rozpoznám v tom gestu význam, který můžeme nazvat druhotný neboli konveční**.

A konečně pomocí gesta pozdravu můžeme odhalit, všechno co vyjadřuje „osobnost“ mého známého. Tato osobnost je podmíněna tím, že je člověkem dvacátého století, jeho národností, původem, vzděláním, životním prostředím atd. Vyznačuje se také individuálním způsobem nazírání a reagování na svět. Mentální portrét člověka bychom nemohli sestavit na základě tohoto jediného gesta, ale pouze koordinováním velkého počtu podobných pozorování a jejich interpretováním v souvislosti s našimi znalostmi určitého období, národnosti, třídy intelektuálních tradic, náboženství atd. Takto odhalenému významu budeme říkat **vnitřní význam** neboli obsah. Může být definován jako **jednotící princip, který vysvětluje jak viditelnou událost tak její neviditelný (skrytý význam)**.¹

Přeneseme-li výsledky tohoto rozboru z každodenního života na umělecké dílo, můžeme v jeho námětu neboli významu, odlišit tytéž tři vrstvy, které si pro lepší přehlednost a pochopení představíme v synoptické tabulce, obsahující vzorový rozbor fresky *Poslední večeře* (Obr. 1.) od Leonarda da Vinci (viz Příloha č. 1.). Musíme mít však na zřeteli, že úhledné kategorie, které v tabulce označují tři nezávislé sféry významu, ve skutečnosti představují tři aspekty jediného výjevu, totiž uměleckého díla jako celku.

Z toho vyplývá, že metody přístupu, které zde vypadají jako tři vzájemně nesouvisející operace, při konkrétní práci navzájem splývají v jediném organickém a nedělitelném procesu.



Obr. 1: *Poslední večeře* (1452 -1519), Leonardo da Vinci, Santa Maria delle Grazie, Milán.

¹ PANOFSKÝ 2013, 41-43.

Pokud se omezíme na konstatování, že slavná freska Leonarda da Vinci ukazuje skupinu třinácti mužů u jídelního stolu a že tato skupina znázorňuje Poslední večeři, zabýváme se uměleckým dílem jako takovým a interpretujeme jeho kompoziční a ikonografické rysy jeho vlastnosti a kvality, které náležejí výlučně jemu. Pokoušíme-li se však chápat ji jako svědectví o Leonardově osobnosti, o civilizaci vrcholné italské renesance nebo jako doklad zvláštního náboženského postoje, pak je pro nás toto dílo symptomem něčeho jiného, co se samo ukazuje v nekonečné různosti jiných symptomů, a jeho kompoziční a ikonografické rysy interpretujeme jako poněkud vyhraněnější doklady tohoto „něčeho jiného“. Odhalení a interpretace těchto „symbolických hodnot“ je předmětem ikonologie. Ikonologie je tedy metoda interpretace, která vychází spíše ze syntézy, než analýzy. Právě tak jako je přesná identifikace motivů předpokladem správného ikonografického rozboru, je přesný rozbor obrazů, příběhů a alegorií předpokladem jejich správné ikonologické interpretace.² Na základě vzájemného propojení (syntézy) postupného ikonograficko-ikonologického zkoumání vzniká výsledný popis uměleckého díla:

Leonardo da Vinci: Poslední večeře (1495–1497)

I přes značné poškození je Leonardova nástěnná malba Poslední večeře, namalovaná pro dominikánský klášter Santa Maria delle Grazie v Miláně, pokládána za jeho vrcholné dílo. Freska o rozměrech 460 x 880 cm, jejímž objednavatel byl pravděpodobně Ludoviko Sforza, pokrývá celou severní stěnu podlouhlého refektáře (jídelny) kláštera dominikánů. Musíme si představit, jaké to asi bylo, když byl obraz odhalen a když se vedle stolů mnichů objevil stůl Krista a jeho apoštolů. Nikdo předtím neviděl tuto posvátnou epizodu tak zblízka a tak realisticky. Bylo to, jako by se ke klášterní síni přidala ještě jedna, v níž se Poslední večeře Páně stala zcela skutečnou, v níž na stůl dopadalo jasné světlo a dodávalo postavám na trojrozměrnosti a pevnosti. Podobně jako jeho florentští předchůdci zobrazuje Leonardo Kristovu poslední večeři v prostoru scénicky konstruovaném podle pravidel centrální perspektivy. Perspektivní linie se sbíhají v Kristově hlavě, čímž je zdůrazněna ústřední pozice Vykupitele v obrazovém ději. V Leonardově ztvárnění biblického příběhu však nenajdeme nic, co by připomínalo starší znázorňování téhož námětu. V tradičních verzích sedí apoštolové bez hnutí v jedné řadě u stolu – jen Jidáš je od ostatních oddělen – zatímco Kristus uděluje svátost. Oproti tomu je Leonardův obraz plný dramatu a vzruchu. Leonardo, zachycuje atmosféru napětí ve chvíli, kdy apoštolové reagují na Ježíšova slova:

„Amen, pravím vám, že jeden z vás mě zradí.“ Velice je to zarmoutilo a začali se ho jeden po druhém ptát: „Snad to nejsem já, Pane?“ (Matouš 26, 20–21). Z Janova evangelia se dále dovídáme, že: Jeden z učedníků, kterého Ježíš miloval, byl u stolu po jeho boku. Na toho se Šimon obrátil a řekl: „Zeptej se, o kom to mluví!“ (Jan 13, 23–24).

A právě tento okamžik a pokynutí vnáší pohyb do celého výjevu. Kristus právě pronesl tragická slova a ti kdo sedí po jeho boku, se v hrůze odtahují, když slyší jeho vyjevení. Zdá se, že někteří jej ujišťují o své lásce a nevině, jiní s vážnou tváří diskutují o tom, koho měl Pán na mysli, jiní na něj hledí a čekají, že jim vysvětlí vyřčená slova. Na levém konci tabule Bartoloměj vzrušeně stává ze židle, vedle něj užasle zvedají ruce do výšky Jakub Menší a Ondřej. Petr také vstává ze svého místa a obrací se s hněvivým výrazem ve tváři ke středu obrazu. Před ním sedí zrádce Jidáš, který se polekaně odtahuje a pravou rukou svírá váček s odměnou za svou zradu, jak nás o tom zpravuje evangelista Matouš:

Tehdy šel jeden ze Dvanácti, jménem Jidáš Iškariotský, k velekněžím a řekl: „Co mi dáte? Já vám ho zradím.“ Oni mu určili třicet stříbrných. (Matouš 26, 14–15).

² PANOFSKÝ 2013, 43–47.

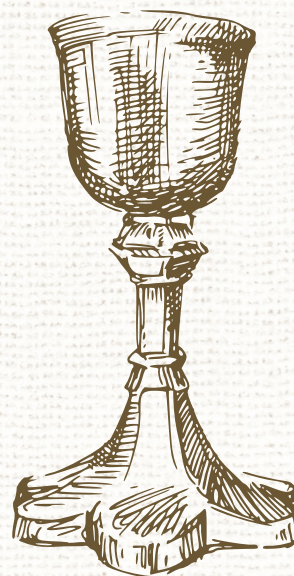
Poprvé v historii ztvárnění tématu nesedí Jidáš před stolem, nýbrž společně s ostatními za ním. Objevuje se přímo vedle Jana, který reaguje spíše zdrženlivě a se sepjatýma rukama očekává, že jim Kristus poví, kdo ho zradil – ten však sedí zcela bez pohnutí ve středu obrazu. Na druhé straně vidíme hned vedle Spasitele vyobrazeného Tomáše, Jakuba Většího a Filipa a v další skupince pak Matouše, Tadeáše a Šimona. Leonardo se ale dále pravděpodobně řídil Lukášovým evangeliem (Lukáš 22, 21-23), kde není zrádce jmenován a tak není ani zřetelně označen na obraze. Pouze Petr, který se naklání k Janovi sedícímu po Kristově pravici a cosi mu šeptá, bezděčně tak postrčí Jidáše dopředu. Jidáš není oddělen od ostatních, přesto se zdá, že je od nich odloučen. I přes velkou dramatickosti scény má kompozice nenucenou rovnováhu a harmonii. Dvanáct apoštolů je zcela inovativně a přitom přirozeně seskupeno do čtyř trojic spojených gesty a pohyby, jež vypovídají o Leonardově hlubokém pochopení pro chování a reakce lidí i sílu obrazotvornosti, a které mu umožnily tento výjev vyjádřit.³

Leonardo si pro své ztvárnění *Poslední večeře* vybral moment oznámení Jidášovi zrady, ale Jidáše záměrně na obraze přímo neoznačil – jedná se o vyjádření osobního postoje (charakteru) umělce k otázce zrady a svědomí a výzvou k rozjímání nepřímo předanou řeholníkům shromážděným v refektáři.

Leonardovo pojetí jednoho z nejzávažnějších námětů křesťanské ikonografie je, jak již bylo zmíněno, ve všech ohledech zcela výjimečné. Téměř veškerá vyobrazení *Poslední večeře* z 2. poloviny 15. století, zdůrazňují symbolické předměty ustanovení svátosti eucharistie kalich a hostie (až do 12. století se zobrazoval nekvašený chléb), tedy její eucharistický význam.

Když jedli, vzal Ježíš chléb, požehnal, lámal a dával učedníkům se slovy: „Vezměte, jezte, toto jest mé tělo.“ Pak vzal kalich, vzdal díky a podal jim ho se slovy: „Pijte z něho všichni. Neboť toto jest má krev, která zpečetuje smlouvu a prolévá se za mnohé na odpuštění hříchů.“ (Matouš 26, 26-28).

Obvykle Kristus, sedící uprostřed stolu, žehná na stole položený chléb a víno v kalichu. Tato jednoznačnost v Leonardově malbě chybí. „Skrytý“ odkaz na eucharistii je hlubším významem tohoto díla, který umělec naznačil pouhým gestem pokorného přijímání osudu ústřední postavy Ježíše, který zároveň tímto oběma rukama odkazuje na víno a chléb. Proto, že podobné úvahy začaly ovlivňovat i naše umění ve chvíli, kdy se od Východu začalo šířit křesťanské náboženství, které taktéž pojalo do svých služeb umění.⁴



³ GOMBRICH 2003, 196-198.

⁴ GOMBRICH 2003, 127-128.

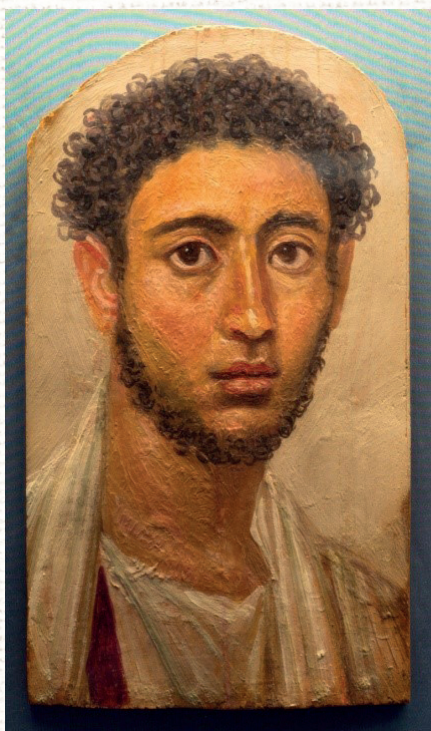
III. Umění v prvních staletí našeho letopočtu

První malby v katakombách

Křesťané prvních století po Kristu žili v rámci společné římské estetické kultury a užívali jejich statků stejným způsobem jako vyznavači starého římského náboženství a jiných kultů.

V průběhu prvních staletí našeho letopočtu vytlačilo helénistické a římské umění zcela umění orientálních království, dokonce i v jejich dřívějších državách. Egypťané dosud pohřbívali své mrtvé jako mumie, avšak místo toho aby je zpodobovali v egyptském slohu, dávali je nyní malovat umělcům, kteří znali všechny postupy řeckého portrétování. Tyto portréty, které prostí řemeslníci zhotovovali určitě velmi levně, nás překvapují silou výrazu a realismem. Je jen málo starověkých děl, která působí tak živě a „moderně“ jako tato.⁵ (Obr. 2)

Egypťané nebyli jediní, kdo si pro své náboženské potřeby osvojili nové umělecké metody. Dokonce i ve vzdálené Indii převzali umělci římský způsob vyprávění příběhů a oslavování hrdiny. Řecké a římské umění, které naučilo lidi vidět Bohy a hrdiny v plné kráse, pomohlo také Indům vytvořit podobu jejich spasitele – Buddha (Obr. 3) a zobrazit jeho příběh vítězství dosaženého mírumilovnými prostředky.⁶



Obr. 2: Mumiový portrét muže z 2. století n. l. Staatliche Antikensammlungen, Mnichov.



Obr. 3: Hlava Buddy, 4. - 5. stol., socha nalezená v Afganistanu ze sbírek Victoria and Albert Museum, Londýn.

⁵ GOMBRICH 1995, 124.

⁶ GOMBRICH 1995, 124.

Další orientální náboženství, které se naučilo zobrazovat svaté příběhy pro poučení věřících, bylo náboženství Židů. Židovské zákony zakazovaly vytváření podob z obavy před modloslužebnictvím. Nic méně židovské kolonie ve východních městech začaly zdobit stěny svých synagog příběhy ze starého zákona. Jedna z těchto nástěnných maleb se dochovala v synagoze v Dura-Europos v Mezopotámii. Malba ze 3. stol. po Kr. znázorňuje *Mojžíše, jak dobývá vodu ze skály* (Obr. 4). Nejedná se zde ani tak o ilustraci biblického příběhu jako o vysvětlení jeho významu. To je snad také důvod, proč je Mojžíš zobrazen jako vysoká postava, stojící před Archou úmluvy, v níž rozpoznává sedmiramenný svícen. Aby umělec naznačil, že každý izraelský kmen obdržel svůj podíl této zázračné vody, namaloval dvanáct pramínek, z nich každý teče k postavičce stojící před stanem. Je pravděpodobné, že umělec nebyl příliš zručný, což dokládá jednoduchá metoda, které použil.

Snad mu ani nešlo o nakreslení realistických postav, protože čím by byly realističtější, tím většího hříchu by se dopouštěl vůči přikázání, které zobrazování člověka zakazovalo. Jeho hlavní záměr spočíval v tom, že divákovi připomínal události, při kterých Bůh projevil svou moc. Skromné vyobrazení z židovské synagogy je pro nás zajímavé přišlo křesťanství v katakombách (obr. 5), podzemních pohřebištích, známých již v Itálii v době předřímské, které však nabyly teprve v době mezi 2. - 4. stol., vlivem zvláštních hospodářských a sociálních příčin rozsahu velikých podzemních měst mrtvých. Lidské ostatky zde byly ukládány do výklenků ve stěnách nazývaných *loculi*.



Obr. 4: *Mojžíš dobývá vodu ze skály*, 3. stol., Synagoga Dura-Europos, Mezopotámie.



Obr. 5: *Katakomy sv. Kalixta*, Řím.

Výzdoba katakomb a sarkofágů je důkazem, že ranní křesťané i přes počáteční skepsi, našli poměrně záhy vztah k výtvarnému umění. Využili při tom přeznačení některých triumfálních témat antických (např. podobná schéma při zobrazení Jupitera a Krista). Je příznačné, že křesťanství zde přistupovalo k umění bez předsudků a výhrad, že užívalo v pohřebištích vymožeností dekorativní světské malby jako ostatní východní kultury. Nejstarší zachované malby v křesťanských katakombách nesahají svým vznikem před dobu okolo roku 230, a je pozoruhodné, že tyto první zachované dekorace jsou produktem onoho živého, iluzionistického stylu, který ovládal současnou dekorativní římskou malbu. Pole geometrickou soustavou čarami dělených stěn a stropů jsou zde zdobena hbitým štětcem črtanými hlavami nebo mytologickými figurami, živočišnými a rostlinnými motivy i předměty běžného života. Zprvu byly antické motivy (Obr. 6) užívány bez nápadného výběru, brzy se však začala uplatňovat cílená volba těchto motivů.



Obr. 6: Nástěnná malba „Zátiší“, katakomby S. Sebastiano ad Catacumbas, 2. pol. 3. stol., Řím.

Od poloviny 3. stol. se opakovaly některé motivy (holub, ryba, páv, postava *Orfea* – obr. 7 apod.) jako symboly, připomínající posmrtný život ve svaté míru, věčnost záhrobního života, Kristův vykupitelský čin.

Již mezi nejstaršími malbami v křesťanských katakombách nacházíme obrazy líčící významné události z Kristova života (např.: *Křest v Jordáně* a *Kristus a samaritánka* v katakombách sv. Kalixta). Od 4. století, v době největšího rozkvětu výmalby katakomb, byly již stěny zdobeny náměty čerpajícími ze Starého i Nového zákona. Vůdčím motivem bylo vyobrazení zázračné záchrany od smrti jako předobrazu křesťanského vykoupení (*Noe* - Obr. 8, *Daniel*, *Jonáš*, *Job*) a Kristových zázraků.



Obr. 7: *Orfeus – Kristus*, katakomby sv. Domitilly, 4. stol., Řím.



Obr. 8: *Noe*, katakomby sv. Priscilly, 4. stol., Řím.

Symbolického významu začali nabývat i scény s výjevy rybolovu, vinobraní atd. Víra v posmrtný život a věčnou blaženost podněcovala tuto symbolizaci, která čerpala z evangelijních podobenství další obrazové motivy. Jako nový figurální prvek se tu objevila postava oranta (postava s gestem modlení), která nejprve symbolizovala duši, později se proměnila v obraz zemřelého.⁷

V raně křesťanské době vzniká celá řada nových vyobrazení Krista, Bůh, tedy i Kristus, byl symbolizován **Jménem**, hebrejsky psaným **Jhv**, které bylo vyslovováno *Adonaj*, Monogramem-*Chrismon*, X a R = iniciály řeckého znění jména ΧΡΥΣΤΟΣ, písmena Alfa a Omega = poukaz na to, že Kristus je tu od počátku světa až do konce (Obr. 9).

„...*Já jsem Alfa i Omega, první i poslední, počátek i konec*“. (Zj 22,13)



Obr. 9: Deska zakrývající loculi s *Christogramem* s písmeny *Alfa* a *Omega* ve vavřínovém věnci, Řím, cubiculum papežů v katakombách sv. Kalixta.



Obr. 10: *Ryba a koš s chleby*, nástěnná malba, katakomby sv. Priscilly, (3-4. stol.), Řím.

Velmi častým raně křesťanským symbolem Krista se stala zejména **ryba** (Obr. 10). Již v antice měla úlohu zachránce a tento význam byl přenesen na Krista. Symbolem Krista se ryba stala pro své řecké pojmenování „**ichtys**“, kde jsou jednotlivá písmena zároveň počátečními písmeny řeckých slov **I**ésus **C**hristos **T**heú **H**yipos **S**ótér (Ježíš Kristus, Syn Boží, Spasitel).⁸ Znamení se tak stalo logem víry, zobrazovaným nejen na stěnách, ale i vyrytým do náhrobků a sarkofágů.

Na sarkofázích, na nástěnných malbách, na mozaikách i v podobě volných soch se setkáváme v raně křesťanském umění často s motivem **Kristus - Dobrý pastýř** (obr: 11,12 a 16). Kristus je zde ztotožňován s dobrým pastýřem, který chrání své ovce a je pro jejich záchranu ochoten i zemřít „...*Já jsem dobrý pastýř. Dobrý pastýř položí svůj život za ovce*...“ (J 10,11). V podobenství o ztracené ovci pastýř – Kristus ukazuje, že je třeba přijímat hříšníky a odpouštět jim.

„...*Má-li někdo z vás sto ovcí a ztratí jednu z nich, což nenechá těch devadesát devět na pustém místě a nejde za tou, která se ztratila, dokud ji nenalezne? Když ji nalezne, vezme si ji s radostí na ramena, a když přijde domů, svolá své přátele a sousedy a řekne jim: ‚Radujte se mnou, protože jsem našel ovci, která se mi ztratila.‘ Pravím vám, že právě tak bude v nebi větší radost nad jedním hříšníkem, který činí pokání, než nad devadesáti devíti spravedlivými, kteří pokání nepotřebují*“... (L 15, 4-7).

Dobrý pastýř (*Pastor bonus*) má v raně křesťanském umění nejčastěji podobu mladého muže. Na ramenou nese ovci, pravicí někdy žehná, na boku má mošnu a v ruce hůl. U jeho nohou je zpravidla vyobrazena dvojice ovcí. Někdy se pastýř se ztracenou ovci laská, což bývá interpretováno jako narážka na přísnost některých raně křesťanských sekt, jež hlásaly nesmiřitelnost vůči hříšníkům.

⁷ MATĚJČEK 1951, 112.

⁸ ROYT 2006, 122.

Nejvíce vyobrazení *Dobrého pastýře* nacházíme na místech posledního odpočinku zemřelých, jako jsou mauzolea, katakomby či sarkofágy. Symboliku *Dobrého pastýře* ovlivňují texty pohřební liturgie raných křesťanů. Ovce na jeho ramenou znamená duši zemřelého, která je přenášena do ráje.⁹ Na mozaice v mauzoleum Gally Placidie v Raveně (obr. 12) je vyobrazen mladistvý *Dobry pastýř*- *Kristus*, obklopen šesti ovce, který místo hole drží v jedné ruce kříž typu „*crux gemmata*“,¹⁰ jenž je nástrojem spásy pro ovce – lidstvo, a druhou rukou laská jednu z oveček v gestu symbolizujícím odpuštění.



Obr. 11: *Dobry pastýř*, nástěnná malba katakomby sv. Priscilly, (3-4. stol.), Řím.



Obr. 12: *Dobry pastýř*, mozaika, Mausoleo di Galla Placidia (asi 425 -450), Ravenna.



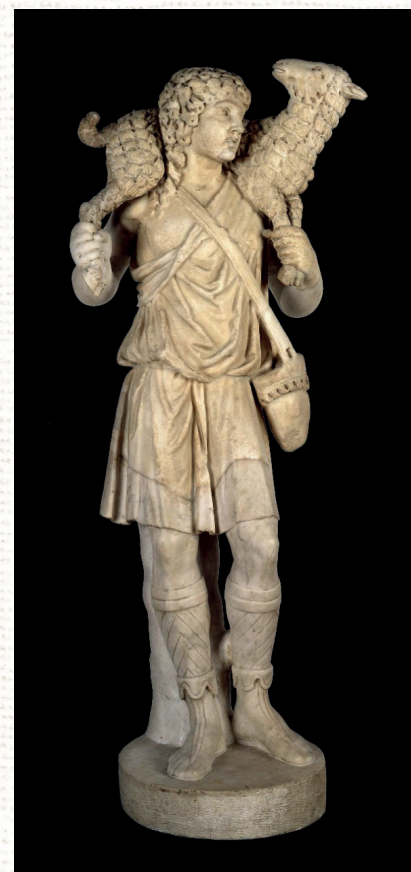
Obr. 13: *Orantka*, katakomby sv. Priscilly, 4. stol. Řím.



Obr. 14: *Madona s prorokem Bileámem*, katakomby sv. Priscilly, 4. stol., Řím.



Obr. 15: *Kristus s písmeny Alfa a Omega*, katakomby Comodiliny, 4. stol., Řím.



Obr.16: *Dobry pastýř*, socha, 4. stol., Řím.

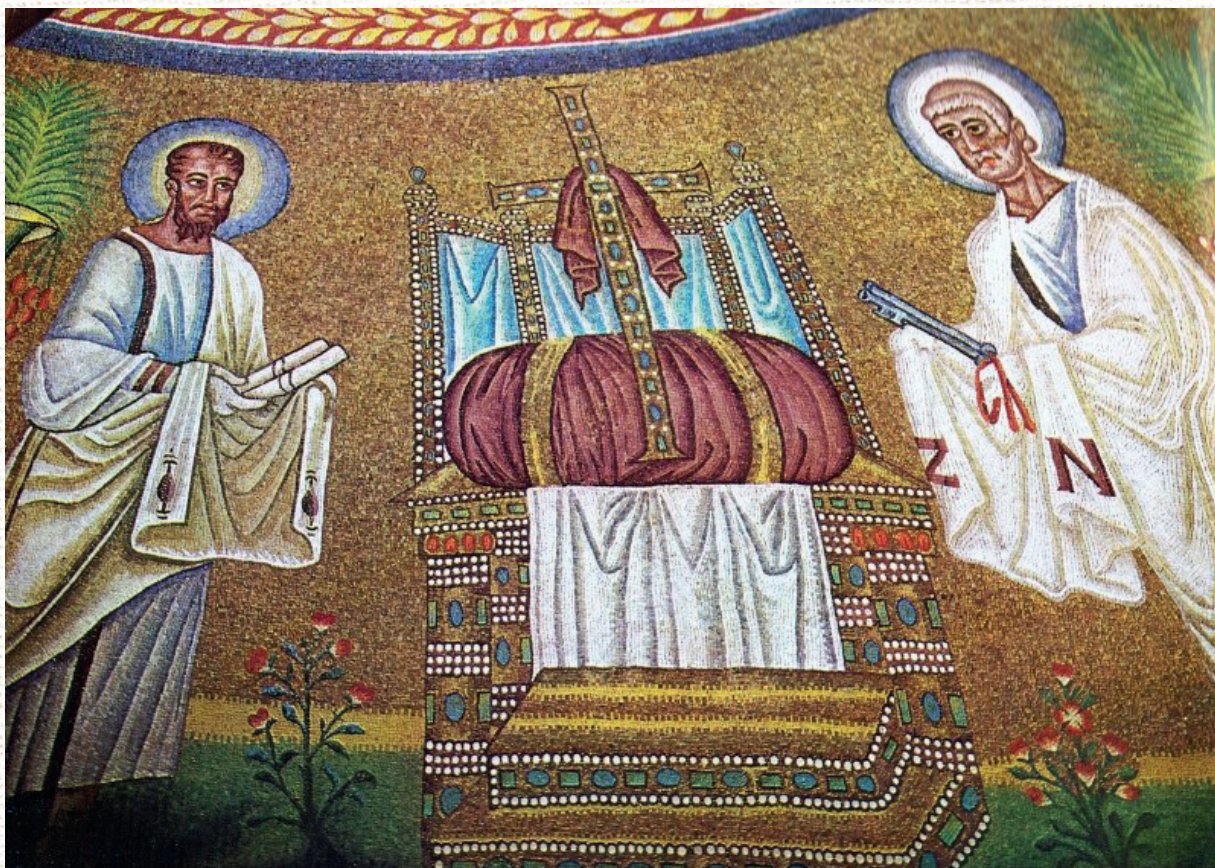
⁹ ROYT 2006, 128-129.

¹⁰ Kříž ozdobený drahými kameny a gemami.

IV. Byzantské umění

K prvnímu rozmachu křesťanského umění dochází za vlády Konstantina I. Velikého (306 – 324). Konstantinova změna náboženské politiky římské říše měla zásadní význam nejen pro křesťanství, ale i pro historii pozdní antiky a evropské civilizace vůbec. V roce 312 zvítězil v bitvě u Milvijského mostu, k čemuž mu měl podle filozofů Lactantia a Eusebia dopomoci „křesťanský Bůh“. Poté v roce 313 vydal Edikt milánský, jímž ukončil pronásledování křesťanů a zaručil náboženskou svobodu všem obyvatelům říše.

Velkou výzvou pro křesťanské umělce bylo Konstantinovo rozhodnutí přesunout sídlo císařské vlády v roce 324 na východ do řeckého města *Byzantion*, jež bylo následně v roce 330 slavnostně zasvěceno Panně Marii a přejmenováno na *Nova Roma* („Nový Řím“). Zatímco západní polovinu říše brzy dobyli barbarští Ostrogóti, *Konstantinopol*, jak bylo město přejmenováno po císařově smrti, se stala srdcem východní říše po více než tisíc let. Třebaže římská umělecká tradice pocházela ze značné míry z Řecka, Byzanc byla rovněž dědičkou starověkých kultur Egypta, Mezopotámie, Persie a Malé Asie. Vzájemné prolínání orientálních a řecko-římských uměleckých forem zrodilo výrazný styl označovaný jako byzantský.¹¹



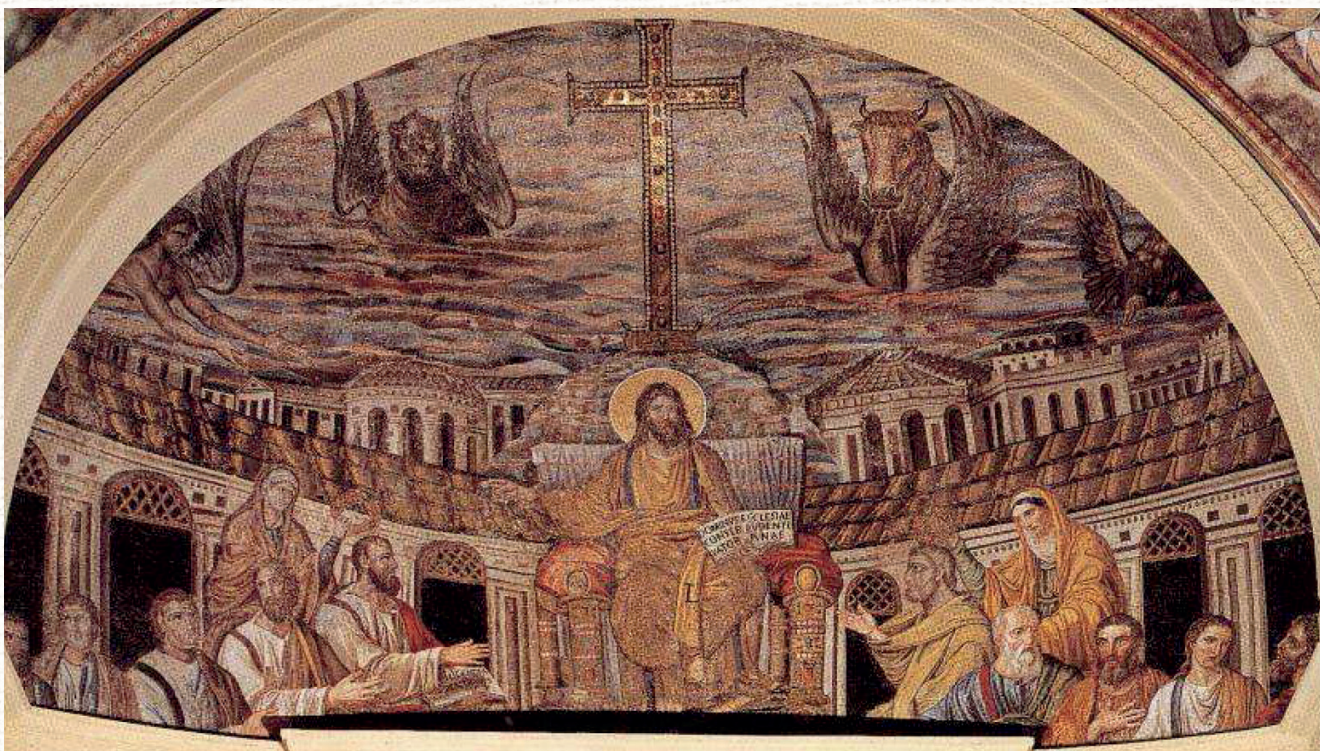
Obr. 17: Uprázdňený trůn, detail mozaiky Křest Krista, (konec 5. stol.), Baptisterium Ariánských, Ravenna.

¹¹ BORHGRAVE 2002, 14.

Mozaika

Antická mozaika se proměnila ve chvíli, kdy začala pronikat na chrámové stěny v Konstantinopoli, Ravenně, Římě, Benátkách a později i na Sicílii. Díky antickým předlohám se v Byzanci uchovaly myšlenky a postupy řeckého umění ve znázornění tváří a gest, v modelování světla a stínu i v principech zobrazování perspektivního zkrácení. Mozaiky jsou tvořeny drobnými *tesserae*, krychličkami barevného skla, kamene nebo mramoru zasazenými do omítky. V Konstantinopoli se začaly pod vrstvu průsvitného skla podkládat zlaté plátky, aby vzniklo zlaté pozadí. Každá *tessera* je k sousední usazena v malinko odlišném úhlu a společně ve světle pak září jako diamanty, přičemž poskytují jedinečně bohatou plochu a intenzitu jasu.

Nejmonumentálnější římská ranně křesťanská mozaika pochází z počátku 5. století a zdobí apsidu kostela Sta Pudenziana vybudovaného papežem Siriciem v místě, kde podle pověsti sv. Pudenciana a sv. Praxeda ukryly Petra a Pavla během pronásledování křesťanů.



Obr. 18: *Trůnící Kristus*, mozaika (401-417), S. Pudenziana, Řím.

Na mozaice je zobrazen *trůnící vousatý Kristus* tzv. syrského typu, jak pravíci žehná přisedícím apoštolů a v levici drží otevřenou knihu. Obě světice Pudenziana a Praxeda (podle novější interpretace se jedná o personifikaci církve židovské a křesťanské) korunují Petra a Pavla.

Na obloze v pozadí vidíme symboly čtyř evangelistů (Matouš – člověk, anděl, Marek – lev, Lukáš – býk, Jan – orel) jak se o nich zmiňuje prorocká kniha *Ezechieolova* (1,5-28) a kniha *Zjevení Janovo* (4, 2-11):

„...A hle, trůn v nebi a na tom trůnu někdo, kdo byl na pohled jako jaspis a karneol; a kolem trůnu duha jako smaragdová... a uprostřed kolem trůnu čtyři živé bytosti plné očí zředu i zezadu: První podobná lvu, druhá býku, třetí měla tvář člověka, čtvrtá byla podobná letícímu orlu...“.



Obr. 19: *Křest Krista*, mozaika, (konec 5. stol.), Baptisterium Ariánských, Ravenna.

Kříž je symbolem Kristova triumfu nad smrtí a byl rovněž považován za symbol celého světa a to také s odvoláním na *epištolu sv. Pavla Galatským* (6, 14):

„...U mě se však nikdy nestane, že bych chloubu kladl do něčeho jiného než do Kříže našeho Pána Ježíše Krista, jímž je pro mne ukřižován svět a já světu.“

Nádherná mozaika se dochovala také v Baptisteriu Ariánských v Ravenně (obr. 19), postaveném koncem 5. století za vlády ostrogótského krále Theodorika. V kupoli vidíme v ústředním medailonu *Křest Krista*, kdy vedle křtícího Jana Křtitele oděného do kožešiny a s pastýřskou holí v levici je rovnocenně usazen říční Bůh Jordánu s korunou z krabích klepet a žezlem z rákosu. Ve spodním páse zobrazeny postavy dvanácti apoštolů a uprázdněný trůn - *hetimasis* (obr: 17) připravený pro Všemohoucího k Poslednímu soudu.

Dodnes dochované mozaiky v chrámech, baptisteriích a mauzoleích v Ravenně, Římě a v Classe tvoří harmonický a poetický obraz evangelního poselství Nového zákona.

V. Středověké umění

Giotto di Bondone (1266–1237)

Ze slavných *Životů nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, které v roce 1550 sepsal Giorgio Vasari se dovídáme, že Giotto di Bondone se narodil v Colle di Vespignano v údolí Mugella u Florencie v rodině prostého zemědělce. Když mu bylo deset let, dal mu otec na starost několik ovcí, které chlapec každý den pásł. „*Nutkán láskou ke kresbě, črtal na kamenech, na zemi a v písku různé předměty podle přírody i cokoliv co mu přicházelo na mysl*“.¹² Jednoho dne šel tudy tou dobou již slavný malíř Cimabue z Florencie do Vespignana a uviděl Giotta, jak kreslí na plochem kameni jiným špičatým kamenem ovci podle skutečnosti. Cimabue se v údivu zastavil a zeptal se Giotta, zdali by k němu nechtěl jít do učení. Se souhlasem otce odešel tedy teprve desetiletý Giotto do učení do Florencie, kde se v krátkém čase díky přirozenému nadání a za vedení Cimabuea naučil způsobu malby svého mistra. Giotto ale dovedl tak věrně napodobit přírodu, že probudil k životu nový způsob malby a zavedl malování osob, zvířat a věcí věrně podle skutečnosti.¹³ I když dnes víme, že výše uvedená historika je až později vymyšlená, je Giottův žákovský vztah k Cimabueovi velmi pravděpodobný, přestože lze z pozdějšího Giottova díla těžko vyčíst stopy vlivu učitele.¹⁴



Cimabue vdechl tradiční byzantské ikonografii nový život. Jeho novinky způsobily, že románský i gotický styl brzy zastaraly, třebaže gotika se záhy vyvinula v mezinárodní sloh, který vydržel až do konce 15. století. Je to jemný, nadpozemský a poněkud strojený styl, plný zlatých plátek a bohatých barev, které se ve světle svíček chvějí a lesknou. Giottova malba byla v kontrastu s tím velice světská. Jeho postavy jsou trojrozměrné a obývají skutečný prostor, smějí se, pláčou, líbají a dokonce i zabíjejí.¹⁵

Po školení ve Florencii strávil Giotto, nějaký čas v Římě, kde v roce 1298 vytvořil na objednávku papeže Boniface VIII. mozaiku *Navicella* (Loď církve) v bazilice Sv. Petra. Tento pobyt se stal zcela rozhodujícím pro malířův další vývoj.

První velkou Giottovou zakázkou byla ale koncem devadesátých let třináctého století výzdoba stěn horního kostela architektonicky obrovského komplexu kláštera a baziliky Sv. Františka v Assisi, kde již před ním zhotovili krásné fresky také Cimabue a Duccio. Giotto zde na přání papeže Mikuláše IV. zhotovil v letech 1290 - 1296 cyklus fresek ze života sv. Františka (vlastním jménem Františka Barnardone), zakladatele františkánského řádu, v nichž se názorově objevují kompoziční inovace a nový způsob ztvárnění lidského těla. Již zde prokázal vynikající schopnost vypravěče, díky níž se stala náboženská dogmata pro diváka historicky věrohodná.

¹² VASARI 1927, 9.

¹³ VASARI 1927, 9.

¹⁴ PEŠINA 1949, 1.

¹⁵ DE BORCHGRAVE 2002, 32-33.

Po roce 1315 se Giotto vrátil do Florencie, kde vytvořil dva cykly fresek a řadu oltářních obrazů pro kostel Santa Croce, kde vyzdobil freskami kaple čtyř slavných rodin (Peruzzi, Bardi, Giugni, Spinelli); kapli Peruzziových vyzdobil výjevy ze života sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty, kapli Bardiových výjevy ze života sv. Františka a čtyřmi františkánskými ctnostmi.

Giotto se stal osobním přítelem Dante Alighieriho, s nímž se zřejmě seznámil v Padově v době, kdy byl Dante již ve vyhnanství. Později vytvořil jeho podobiznu na fresce v kapli paláce podesty (dnes Bargello) ve Florencii. Naopak Dante zmiňuje Giotta ve svém největším díle Božské komedii. Ve svých povídkách zvětšili Giotta i další renesanční spisovatelé Giovanni Boccaccio a Franco Sacchetti.

Největším malířem *trecenta* však z Giotta bezpochyby učinila narativní fresková výzdoba kostela S. Maria dell'Arena v Padově, kterou Giotto vytvořil na objednávku bankéře Enrica Scrovegniho, člena jedné z nejvýznamnějších padovských rodin spřízněné s ferarským rodem d'Este.

Nejrůznější zakázky zavedly Giotta z Florencie do Říma a do Padovy a do dalších italských měst. Léta strávil také v Neapoli na dvoře krále Roberta, který ho jmenoval dvorním malířem. Poslední roky života pak Giotto zasvětil architektuře a sochařství. Roku 1334 byl pozván florentskou městskou radou, aby se ujal městských staveb. Byl jmenován architektem městských hradeb, což v sobě zahrnovalo také dozor při výstavbě florentského dómu. Poté zpracoval projekt na výstavbu zvonice, jejíž základní kámen byl položen již 18. července 1334. Brzy nato byl však odvolán milánským vládcem Luchinem Viscontim, aby pracoval v Miláně. Roku 1336 se vrátil do Florencie, ale již 8. ledna 1337 zemřel během prací na fresce zobrazující *Poslední soud* v kapli Bargella. Byl pohřben v rozestavěné katedrále.

Giotto a kaple Arena (Scrovegni) v Padově

Jedním z nejkrásnějších a zároveň jedním z nejstarších dochovaných christologických a mariánských a cyklů jsou fresky zdobící kostel S. Maria dell'Arena v Padově. Arena je skutečným mezníkem v dějinách lidského ducha a nejvýznamnější umělecký čin, který je nám znám z poantického vývoje. Prostý jednolodní kostel, který dal postavit jeho zakladatel Enrico Scrovegni na místě staré římské arény, vyzdobil Giotto v letech 1303 - 1305 malbami, které cyklicky líčí výjevy ze života sv. Anny a sv. Jáchyma, Panny Marie a Krista. Jednotlivé obrazy, rozložené ve třech řadách nad sebou na podélných stěnách kostela, jsou ploše zarámovány a odděleny navzájem dekorativními pásy, které jasně člení stěny a mají význam tektonického lešení. Sokl tvoří sled cyklu alegorických obrazů *Ctností* a *Neřestí*, vstupní stěnu pokrývá ohromný obraz *Posledního soudu*, k němuž tvoří nad triumfálním obloukem protějšek vyobrazení *Boha, trůnícího mezi anděly*. Z celé výzdoby, ikonograficky pevně vázané, vyplývá zřetelný didaktický záměr vytvořit velké křesťanské epos, jakousi malovanou encyklopedii, v níž mají všechny obrazy svůj určitý smysl, vytvářejíce v důmyslné antithesi typologické protějšky.



Obr. 20: Arena kaple, interiér, Padova.

Jak zřejmý byl Giottův úmysl cyklického sepětí, vysvítá nejen z důmyslného umístění světelného zdroje, ze zachování jednoty místa a scelujícího jednotného modrého pozadí všech obrazů, ale i z toho, že malby jsou určeny pro diváka, pohybujícího se podél stěn a „čtoucího“ na nich obrazy v souvislém a nepřetržitém vyprávěcím sledu. Giotto zde navrhl a namaloval třináct epizod ze života Panny Marie a jejich rodičů a dvacet tři výjevy ze života Ježíše Krista.



Obr. 21: Arena kaple, Padova.

Cyklus ze života Panny Marie a Ježíše Krista začíná vyprávěním příběhu sv. Jáchyma a sv. Anny, rodičů Panny Marie, o kterých se dovídáme z apokryfních evangelií (*Pseudo-Matoušovo a Pseudo-Jakubovo*). Podle těchto textů žila Anna se zbožným pastýřem Jáchymem, jemuž chrámový písař Rúben odmítl zápalnou obět, protože mu Bůh nepožehnal a neobdařil ho potomstvem. Anna byla již v pozeňnaném věku, když jí i jejímu manželovi anděl zvěstoval narození dcery. Panna Maria byla počata v lůně sv. Anny bez poskvrny dědičného hříchu, což se stalo základem formování dogmatu o Neposkvrněném početí Panny Marie. Jáchym jako výraz poděkování obětoval Hospodinu ovci a Hospodin obět přijal. Oba manželé se pak setkávají ve Zlaté bráně města Jeruzaléma a sdělují si zprávy o zvěstování. Ve stanovený čas se jim pak narodí Maria...

Pojďme se nyní projít po *Arena Chapel* a nechme si vyprávět příběh Kristova a Marinina života, tak, jak, nám jej popsali evangelisté a jak jej ztvárnil Giotto.

Náš příběh začíná **Vyhnáním Jáchyma z chrámu** (Obr. 22)... „V té době žil v Jeruzalémě muž jménem Joachim z Judova kmene. Byl to pastýř ovcí a bál se Boha, neboť byl prostý a dobrý. Když mu bylo dvacet let oženil se s Isacharovou dcerou Annou ze svého kmene, tj. z Davidova rodu. Ačkoliv s ní žil po dvacet let, nedarovala mu syny ani dcery... (PsMt 1). O svátcích stál Joachim mezi těmi, kdo Pánu přinášeli zápalnou obět, a připravoval před Božím zrakem své dary. Tu k němu přistoupil chrámový písař jménem Rúben a řekl: „Není ti dovoleno stát mezi těmi, kteří obětují Bohu, protože tobě Bůh nepožehnal, aby ti daroval pro národ potomstvo“. Když pocítil zahanbení uprostřed lidí, odešel s pláčem z Božího chrámu... (PsMt 2).



Obr. 22: Vyhánání Jáchyma z chrámu, (1303-1305), Arena kaple, Padova.

Giottův vyprávěčský styl poprvé rozlišuje v kompozici hlavní a vedlejší plán což mu umožňuje v jednom obraze sledovat hlavní a vedlejší příběh. V prvním plánu, který je zde hlavním příběhem, můžeme sledovat Jáchyma, od kterého chrámový písař Rubén nechce přijmout jeho oběť a vyhání ho z chrámu. Jáchym celý schoulený hanbou a smutkem, schovává ve svém náručí ovečku, která byla v chrámu jako oběť odmítnuta. Jeho oči jako by říkaly: „*Prosím nevyhánějte mne*“. V druhém plánu jsme vtaženi do děje v chrámu, což nám umožňuje jednoduchá, otevřená architektura, do které můžeme díky Giottovu mistrovství nahlédnout, a sledovat tak, jak kněz žehná jinému muži, jehož oběť byla přijata a stůl (oltář) pro zápalné oběti. Tím je vloženo do kompozice dříve nepoznané divadelní napětí.

Zoufalý Jáchym tak odchází z chrámu zpět za svými ovečkami. **Jáchym se vrací zpět k pastýřům** (Obr. 23) „... a nevrátil se do svého domu, ale odešel ke svým ovčím, odvedl s sebou pastýře do hor do vzdálené země, takže po pět měsíců o něm jeho manželka Anna nemohla slyšet žádnou zprávu...“ (PsMt 2).



Obr. 23: Jáchym se vrací zpět k pastýřům (1303 – 1305), Giotto, Arena kaple, Padova.

Nešťastný, smutný a ponížený se vrací Jáchym zpět ke svým ovčím. Skála se stromy, která hrozivě vyrůstá za ním a postavami dvou pastýřů, zdůrazňuje jeho izolovanost od okolního světa. Jáchym je celý schoulený ve své bolesti, kterou vyjadřuje celým svým tělem, nikoliv pouze gesty. Stojí zcela osamocen v prvním plánu fresky. Nevítají ho ani jeho ovečky, pouze ovčácký pes radostně skáče, aby ho uvítal. Tvoří tak jakýsi spojník mezi druhým plánem, kde jsou umístěny figury dvou pastýřů, kteří se dívají jeden na druhého avšak na Jáchyma ani nepohlédnout. Jáchym tak stojí se sklopenou hlavou a čeká, zdali ho mezi sebe přijmou. V pravém dolním rohu je umístěna salaš, z které vycházejí ovce, nikoliv však, aby uvítaly Jáchyma, ale aby se pásly.

Zvěstování Anně (Obr. 24) „... Zatímco Anna velmi plakala na zahradě svého domu a v modlitbě pozvedla oči k Pánu, uviděla vrabčí hnízdo ve větvích vavřínu, nahlas si vzdychla a řekla Pánu: „Pane Bože všemohoucí, ty jsi dal potomstvo všemu stvoření i zvěři a dobytku, i hadům i rybám i ptákům, a všichni se radují ze svých, a mě jedinou zbavuješ daru své laskavosti? Ty víš Pane, že jsem na začátku manželství slíbila, že kdybys mi dal dceru nebo syna, přinesla bych to dítě do tvého svatého chrámu“. Zatímco tak mluvila, zjevil se jí náhle před očima Boží anděl a pravil: „Neboj se, Anno, neboť Bůh má v úmyslu dát ti potomstvo, a co se ti narodí bude, bude předmětem obdivu pro všechny až do konce světa“ A jak to řekl, zmizel jí z očí...“ (PsMt 2).



Obr. 24: Zvěstování Anně (1303 – 1305), Giotto, Arena kaple, Padova.

Giotto umístil Zvěstování Anně do interiéru, nechává nás však nahlédnout do domu i zvenčí. Anna klečí ve svém pokoji v modlitbách před oknem, z kterého do pokoje nahlíží anděl a zvěstuje Anně radostnou zprávu, že její modlitby byly vyslyšeny. Klečící Anna se svatozáří a závojem, překrývajícím její vlasy, je tak středem kompozice a prvního plánu. V pokoji dále vidíme její lůžko se závěsem a červenou uzamčenou truhlu, umístěnou pod oknem, kterým přichází anděl. Truhlice zapečetěná, je jedním z mnoha přirovnání Panny Marie, která byla již od raného středověku na podkladě biblických (Píseň písní) a hymnických textů velmi častá. Panna Maria je přirovnávána dále např. k arše Noemově, holubici, věži Davidově, zahradě uzavřené, studnici, bráně nebes, pokladnice radosti, zrcadlu, keři Mojžišovu atd.

Díky svému mistrovskému umění ztvárnění architektury nás Giotto zavádí v druhém plánu do předsíně, kde přede dveřmi sedí služebná Judita, která právě přede. Symbolický význam vyobrazení Judity s vřeten v rukou spočívá opět v odkazu na Pannu Marii a to na budoucí Zvěstování Panně Marii, kdy podle tradice Maria předla chrámovou oponu v okamžiku, kdy do její světnice vstoupil anděl. Nad předsíní umístil Giotto malý balkon, ke kterému vedou za zády služebné dřevěné schody.

Obět Jáchyma (Obr. 25). Mezi tím žil Jáchym v horách společně se svými ovceci a pastevci a trávil čas modlitbami. Jednoho dne jej navštívil anděl a řekl mu: „Proč se nevrátíš ke své ženě?“ Joachim odpověděl: „Měl jsem jí dvacet let, teď jsem však odešel z Božího chrámu s hanbou a výčitkami, protože mi s ní Bůh nechce dát děti, nač bych se k ní vracel, když jsem byl jednou odvržen a zneuctěn.... Když to řekl, anděl mu odpověděl: “Jsem Boží anděl, a dnes jsem se zjevil tvé manželce, jež plakala a modlila se, a utěšil jsem ji, abys věděl, počala dceru z tvého semene. Ta bude v Božím chrámu a Svatý Duch v ní bude přebývat. Její štěstí předčí všechny svaté ženy, takže nikdo nebude moci říci, že byla takové žena před ní, ale ani po ní nikdy nepříjde na svět jí podobná. Proto sestup z hor a vrať se ke své manželce, najdeš ji těhotnou: Bůh v ní totiž dal vzklíčit semenu, tak za to děkuj Bohu a její semeno bude požehnané, i ona bude požehnána a stane se matkou věčného požehnání...“. Tu Joachim vzal jehně bez poskvrny a řekl andělovi: “Neodvážil bych se obětovat Bohu celopal, kdyby mi tvůj rozkaz nepropůjčil kněžskou hodnost k oběti“. Anděl mu odpověděl: “Ani já bych tě nevybízel k oběti, kdybych neznal Boží vůli.“ Když Joachim přinášel Bohu obět, spolu s vůní oběti anděl vystoupil na nebesa jakoby v kouři...” (PsMt 3).



Obr. 25: *Obět Jáchyma* (1303 – 1305), Giotto, Arena kaple, Padova.

Jáchym klečí v modlitbách na skále a vzhlíží vpravo vzhůru k nebesům k andělovi, vyslaného Bohem, který mu žehná levou rukou a zvěstuje, že jeho obět byla přijata. Jáchym i anděl jsou oděni v bílém rouše, zlatem vyšívaném, oba mají na hlavě svatozář. Na oltáři na skále hoří zápalná obět, z které můžeme vidět již jen kostru. V dýmu pak stoupá zpět vzhůru k nebesům Boží posel – ten samý anděl, který je umístěn v prvním plánu kompozice, je v druhém plánu fresky zobrazen podruhé. Z horního okraje fresky, ze samotného modrého nebe, pak vystupuje ruka Boží, symbolizující, že modlitba byla vyslyšena a obět přijata. V levé části kompozice je umístěna postava jednoho z pastevců, který fascinovaně hledí na stoupajícího anděla z dýmu oběti a upozorňuje na něj zdviženou pravou rukou. Opět můžeme sledovat mistrovské vyjádření pocitů, řečí těla a očí všech přítomných postav. V dolní části je na skále, porostlé drobnými květy, umístěno stádo ovcí, které se pasou a odpočívají až na dva berany, kteří jsou právě v souboji o vůdce stáda.

Sen Jáchyma (Obr. 26). Když Jáchym rozvažoval, má-li se vrátit ke své manželce, přepadl ho spánek a ve snu se mu opět zjevil ten samý anděl a řekl: „...Já jsem anděl, kterého ti Bůh dal za strážce, klidně sejdí z hor a vrať se k Anně, neboť dobré skutky, které jsi konal ty i tvá manželka Anna, byly předneseny před tvář Nejvyššího, a bylo vám dáno takové potomstvo, jaké nikdy od počátku proroci ani svatí neměli ani nebudou mít“. (PsMt 3). Po těchto slovech se Jáchym, doprovázený pastýři s ovceci, vydal na cestu.



Obr. 26: *Sen Jáchyma* (1303 – 1305), Giotto, Arena kaple, Padova.

Giotto si ví s tématem rady. V Jáchymově snu maluje celý příběh s jasností a realismem, který u jeho současníků neznáme. Cítíte, že ovce uvelebené na skále jsou jeho ovce, zvířata, která dobře zná a miluje. Nejsou to symboly spirituality jako ovce v Ravenně: ani Boží posel je nemůže vyrušit z pastvy. Naštěstí je hlídá ovčácký pes, protože oba pastýři na obraze jsou v naprostém vytržení před andělem, jehož nebeské světlo osvětluje pahorky, chatrč, oděvy a dokonce i ovce. Jáchym se celý schoulil a omotal si kolem sebe plášť. Splývá na něm v elegantních gotických záhybech. Giotto tvoří prostor fyzický i metafyzický, v krajině staré jako samo stvoření. Prostá atmosféra výjevu nám ve své hlubší vrstvě sděluje, že tajemstvím šťastného života je víra.

Setkání Jáchyma s Annou u Zlaté brány (Obr. 27, Příloha 2). „...Když po třicet dní šli a už byli blízko, zjevil se Anně na modlitbách Boží anděl a řekl jí: „Běž k bráně, které se říká „zlatá“, naproti svému manželovi, protože dnes za tebou přijde. A ona rychle spěchala se svými služkami, postavila se do brány a začala se modlit ... když spatřila Joachima, jak přichází, vrhla se mu kolem krku, vzdávala Bohu díky a říkala „Byla jsem vdova, a teď už nejsem, byla jsem neplodná a teď už jsem otěhotněla...“ (PsMt 3).



Obr. 27: *Setkání Jáchyma s Annou u Zlaté brány* (1303 – 1305), Giotto, Arena kaple, Padova.

Anna a Jáchym se objímají a líbají na mostě před Zlatou bránou, která je vstupem v hradbách do Jeruzaléma. Polibek Jáchyma a Anny symbolizuje *Neposkvrněné početí Panny Marie*. V bráně vidíme postavy čtyř žen, které doprovázejí Annu. Vlasy mají spletené a v copu omotané kolem hlavy, což symbolizuje, že jde o vdané ženy. V popředí skupiny je služebná Judita, která má přes levou ruku přehozený plášť lemovaný kožešinou z veverky, který je symbolem bývalého Annina vdovství a Boží prozřetelnosti. Uprostřed brány, zcela osamocena, oddělující skupinku žen od Jáchyma a Anny stojí starší žena, celá zahalená v tmavě hnědém plášti, jaký si dle tradice oblékají vdovy ve Florencii a Sieně.¹⁶ Vzhledem k častému Giottovu znázorňování jedné osoby, ve dvou plánech na jedné kompozici, (vzpomeňme na anděla na fresce *Oběť Jáchyma*) je pravděpodobné, že vdova symbolizuje sv. Annu v její minulosti:*“Byla jsem vdova a teď už nejsem, byla jsem neplodná, a teď už jsem otěhotněla”*... (PsMt 3). Giotto tak proti sobě staví svět štěstí a radosti, oproti světu smutku a bolesti. Zcela vlevo kompozice je jeden z pastevců, který doprovázel Jáchyma do Zlaté brány. Přes rameno má přehozenou pasteveckou hůl a v ruce drží koš. I zde, s ohledem na vyobrazenou hůl (atribut sv. Jáchyma) a koš (symbol mateřského lůna) se nabízí úvaha, zda tento pastýř rovněž nepředstavuje sv. Jáchyma v jeho minulosti.

„...*Když se pak dovršilo devět měsíců, Anna porodila dceru a dala jí jméno Maria...*„ (PsMt 4). Opouštíme tedy příběh Marininých rodičů, který je ztvárněn v první řadě fresek po pravé straně kaple, a sledujeme dále vyprávění o životě Panny Marie, který pokračuje freskou: **Narození Panny Marie** (Obr. 28).



Obr. 28: *Narození Panny Marie* (1303 – 1305), Giotto, Arena kaple, Padova.

Giotto, zcela logicky, umístil scénu *Narození Panny Marie* do stejného interiéru jako *Zvěstování Anně*. V této idylické scéně se tak opět ocitáme v pokojíku Anny, která sedí na lůžku a vztahuje ruce k malé Marii, kterou ji zabalenou v povijanu a s malou svatozáří, přináší jedna ze čtyř služebných, které jsou spolu s Annou v místnosti. Závěsy kolem lůžka jsou tentokrát roztažené a okno, kterým přišel anděl je zavřené. Ve spodním plánu místnosti jsou zobrazeny dvě sedící ženy: Judita, která opět drží v ruku svinuté bílé plátno a druhá žena, která chová malou Marii a láskyplně ji šimrá na nosíku. Předstíh se však tentokrát stává místem vysoce aktivní komunikace. Žena, která přichází s darem na návštěvu, je ve dveřích vítána jinou ženou, která je však stále ještě součástí vnitřního světa. Příchozí je sice stále součástí venkovního světa, i její cíp šatů visí přes práh ven z domu. Ve stejný okamžik je ale tak blízko dveří, že člověk cítí, že může každou chvíli vejít dovnitř a připojit se k ostatním.

¹⁶ BELLINATI 2003,36.

Uvedení Panny Marie do chrámu (Obr. 29)

„...Když ji po třech letech kojení odstavila, vydali se Joachim a jeho manželka Anna společně do Božího chrámu, přinesli pánu oběť a odevzdali svou dcerušku Marii do společenství dívek, jež ve dne v noci stále chválily boha. Jakmile ji postavili před Boží chrám, vystoupila tak rychle po patnácti schodech nahoru, že se vůbec neohlédla zpět, ani nehledala rodiče, jak je to u dětí běžné. Všichni nad tou událostí strnuli úžasem, takže se divili i sami chrámoví kněží....“ (PsMt 4).



Obr. 29: Uvedení Panny Marie do chrámu (1303 – 1305), Giotto, Arena kaple, Padova.

Giotto zde použil opět stejnou architekturu, kterou ztvárnil již ve fresce „Vyhnání Jáchyma z chrámu“. Jedná se o stejný chrám, z kterého byl Jáchym vyhnán na první fresce našeho příběhu. Tentokrát se ale do chrámu díváme z druhé strany. Ve středu kompozice vidíme malou Marii, která vystupuje, v doprovodu Anny, po schodech do chrámu. Je oděna v bílé roucho, které symbolizuje její nevinnost, kolem hlavy ji září svatozář. Z chrámu vychází v červeném plášti velekněz, aby Marii přivítal. Za ním se zvědavě tlačí skupinka dívek, každá z nich se snaží co nejlépe vidět novou příchozí. Jáchym se svatozáří se dívá do stejných dveří chrámu, od kterých byl vyhnán písařem Rubénem, a sleduje tak pyšně svou dcerku, která právě do těchto dveří vchází. Jeden z jeho pastýřů nese v koši na rameni dary do chrámu. Hned vedle Jáchyma doprovází Marii také starý Simeon a služebná Anny. Všechny příchozí pak ve vzájemném rozhovoru sledují dva kněží, kteří stojí v pravém spodním plánu kompozice.

Odevzdávání holí v chrámu (Obr. 30)

„...Když dospěla věku 14 ti let a zavdávala příčinu k tomu, aby farizeové říkali, že existuje tradice, že žena nemůže zůstat v Božím chrámě, našla se taková rada, aby byl poslán posel ke všem izraelským kmenům, aby se všichni sešli za dva dny v Božím chrámě. Když se všichni sešli, povstal kněz Abiathar a vystoupil na vyšší stupně chrámu, aby ho mohli slyšet a vidět všichni lidé, a když nastalo hluboké ticho řekl: „Slyšte mě synové Izraele a dobře vnímejte má slova, poté co byl tento chrám vystavěn Šalamounem, pobývaly v něm panenské dcery králů, proroků a nejvyšších kněží a velekněží, vyskytly se mezi nimi velké a obdivuhodné. Jakmile však dospívaly zákonem stanoveného věku, dostaly muže za manžele. Pouze Maria našla nový řád jak se líbit Bohu, neboť slibuje Bohu, že zůstane pannou. Pokládám proto za dobré, abychom položili otázku a z Boží odpovědi se dozvěděli, komu má být svěřena, aby ji chránil“. Taková řeč se tehdy zalíbila celému shromáždění, Kněží metali los o dvanáct kmenů Izraele a los padl na kmen Judův. A kněz řekl: „Příští den ať přijde každý, kdo nemá manželku a přinese v ruce hůl...“ (PsMt 8).



Obr. 30: *Odevzdání holí v chrámu* (1303 – 1305), Giotto, Arena kaple, Padova.

Kněz Abiathar stojí za oltářem v chrámu a vybírá od mladíků z Judova kmene jejich hole. Nápadníci se nedočkavě tlačí v zástupu, aby už byli na řadě. Jen Josef, kterého poznáme podle svatozáře, stojí až na konci řady a nikterak nespěchá. Písař Rubén v zelených šatech, který stojí sám v pravé části kompozice, také předává veleknězi svoji hůl.

Nápadníci se modlí před oltářem (Obr. 31)

„...Tak se stalo, že Josef přinesl hůl spolu s mladými muži. A když odevzdávali své hole nejvyššímu veleknězi, obětoval Bohu a dotazoval se na jeho vůli. Pán mu řekl: „Vlož hole ode všech do svatostánku, ať tam ty hole zůstanou. A přikaz jim, aby ráno za tebou přišli, vzít si své hole zpět, a z horního konce jedné hole vyletí holubice a vznese se k nebi, v čí ruce ukáže vrácená hůl toto znamení tomu ať je Maria svěřena do ochrany. Druhého dne všichni přišli velmi brzy a po vykonání zápalné oběti vstoupil velekněz do svatostánku a vynesl hole. Když je postupně rozdál a z žádné nevylétla holubice, zavolal hlasitě na Josefa: „Pojď a vezmi si svou hůl, neboť se čeká na tebe. Josef se strachem přistoupil a sotva vztáhl ruku, aby si vzal svou hůl, hned z jejího vršku vylétla holubice bělejší než sníh, velice krásná a zamířila přímo do nebe.“ (PsMt 8).



Obr. 31. *Nápadníci se modlí před oltářem* (1303 – 1305), Giotto, Arena kaple, Padova.

Je zde zobrazena stejná architektura chrámu jako na předchozí fresce. Na oltáři jsou hole všech nápadníků a dvě kadidelnice. Přímo před oltářem se modlí Abiathar a dva kněží z chrámu. Za nimi se pak modlí všichni mladíci, kteří přímo hypnotizují oltář svými pohledy. K oltáři vzhlíží i Josef, který se modlí vzadu za ostatními.

„.....Pojď a vezmi si svou hůl, neboť se čeká na tebe.“ A Josef se strachem přistoupil, protože ho nejvyšší velekněz volal tak hlasitě. Sotva vztáhl ruku, aby vzal svou hůl, hned z jejího vršku vylétla holubice bělejší než sníh, velice krásná, dlouho poletovala nad střechou chrámu a zamířila do nebe. Tu všichni lidé starci blahopřáli slovy: „Dočkal ses štěstí ve svém stáří, že Bůh ukázal, že ji hoděn přijmout Marii“ ... a Josef mu řekl: „Já nezanedbám Boží vůli, ale budu jejím strážcem, dokud nebude možné poznat Boží vůli o tom, kterých z mých synů by ji mohl mít za manželku. Dejte ji některé dívky z jejich družek, aby s nimi zatím trávila čas.“ Abiathar mu odpověděl: „Dívky ji ovšem pro útěchu dáme, až přijde stanovený den, abys ji převzal ty, s nikým jiným se totiž nemůže spojit v manželství“ (PsMt 8).

Scéna **Zasnoubení Panny Marie** (Obr. 32) se opět odehrává před svatostánkem chrámu. Středem kompozice jsou postavy Josefa, Marie a Abiathara. Josef se svatozáří drží v levé ruce pastýřskou hůl, z které vykvetla lilie (symbol čistoty Panny Marie) a na jejímž konci sedí bílá holubice (symbol Ducha svatého). Pravou rukou navléká Marii zásnubní prsten. Marie je oblečena do slavnostního, dlouhého, zásnubního roucha na hlavě má korunku (symbol *Královnny panen*) a kolem hlavy svatozář. Vlasy, jako znak svobodné dívky, jí splývají volně po zádech dolů. Podává Josefovi ruku, aby ji mohl nasadit prsten. Za nimi stojí Abiathar, který přiložením svých rukou na jejich posvěcuje zasnoubení. V pravém rohu je pak písař Rubén ve svém zeleném rouše spolu s třemi vdanými ženami, jak se dozvídáme z jejich zapletených vlasů kolem hlavy. Skupince mladíků, kteří při zasnoubách neuspěli, vévodí jinoch v modrém plášti, který má zdviženou pravou ruku na znamení přísahy.



Obr. 32: *Zasnoubení Panny Marie* (1303 – 1305), Giotto, Arena kaple, Padova.

„...Tehdy Josef přijal Marii s jinými pěti dívkami, které s ní měli pobývat v Josefově domě. Byly to tyhle dívky: Rebeka, Sefora, Zuzana, Abigea a Zahel, kněží jim dali hedvábí, tkaninu fialově modrou, batist, tkaninu šarlatovou a purpurovou a plátno. Losovaly mezi sebou, na čem má která dívka pracovat, dopadlo to tak, že Maria dostala purpur na oponu do Božího chrámu. Když ho brala, dívky jí řekly: „Ačkoliv si nejmladší ze všech, zasloužila sis dostat purpur. A jak to říkaly jakoby žertem, začaly ji nazývat královnou panen“ ... (PsMt 8).

Na cestu do Nazaretu do domu Marininých rodičů se tak vydává **Svatební průvod** (Obr. 33). Průvod vedou dva kněží z chrámu zahalení do červených rouch. Za nimi, ve svém zasnubním rouše, korunkou a svatozáří kráčí Marie, doprovázena dle Giotta, sedmi¹⁷ - nikoliv pěti, svobodnými dívkami. Průvod přichází před dům Marininých rodičů, kde jim na uvítanou hrají dva muzikanti na flétnu a jeden na violu. Z okna na balkoně Marii zdraví zelená větévka, jako symbol Marinina rodného domu v Nazaretě.



Obr. 33: Svatební průvod (1303 – 1305), Giotto, Arena kaple, Padova.

Zvěstování Panně Marii (Obr. 34) „...je počátkem pozemské cesty Krista, jeho inkarnace, která se udála prostřednictvím Marie, aby Kristus jako člověk nesl lidské hříchy a přemohl je“.¹⁸ Giottovo Zvěstování Panně Marii se opírá zejména o evangelijní vyprávění Lukášovo (L1, 26 - 38), v němž se píše o tom, že anděl Gabriel poslaný od Boha navštívil Pannu Marii v městě Nazaretu aby ji předal radostnou zvěst od Hospodina, že počne z Ducha svatého:

„...Hle počneš a porodíš syna a dáš mu jméno Ježíš“... „a Maria mu odpověděla :...“Hle, jsem služebnice Páně, staň se mi podle tvého slova...“.

Giotto rozdělil téma Zvěstování do třech obrazů, které pak umístil na vítězný oblouk kaple. V horní části vidíme Hospodina sedícího na nebeském trůně, který z andělů, vybírá právě Gabriela, aby ho vyslal za Pannou Marií s poselstvím. V druhém obraze klečící anděl Gabriel předává zprávu Panně Marii a na druhé straně oblouku vidíme sedící Pannu Marii, jak zprávu přijímá. Zvěstování Panně Marii se odehrává podle tradice v Mariině domku v Nazaretu a přebírá apokryfní vyprávění o tom, že Panna Maria se v okamžiku návštěvy anděla modlila a četla prorocství Izajášovo... „Hle, dívka počne a porodí syna“ (Iz 7,14).

Podle architektury a balkonů poznáváme, že se jedná o dům rodičů, tak jak je známe již z fresky Svatební průvod, jen z balkonu místo zelené větve vlaje ve větru bílé prostěradlo - symbol čistoty Panny Marie. Anděl pokleká před Pannou Marií a předává jí zprávu, kterou drží ve své pravé ruce. Panna Maria klečí ve svém pokoji vedle krásného stolu. V ruce drží knihu, z které si právě četla, vlasy má zapletené kolem hlavy, jako vdaná žena.

¹⁷ O sedmi pannách doprovázejících Pannu Marii se můžeme dočíst ve Zlaté legendě.

¹⁸ ZLATOHLÁVEK 1995, 63.



Obr. 34: Zvěstování Panně Marii, detail s Bohem Otcem (1303 – 1305), Giotto, Arena kaple, Padova.



Obr. 35: Detail anděla ze Zvěstování (1303 – 1305), Giotto, Arena kaple, Padova.



Obr. 36: Detail Marie ze Zvěstování (1303 – 1305), Giotto, Arena kaple, Padova.

Navštívení Panny Marie (Obr. 37)

„.... V těch dnech se Maria vydala na cestu a spěchala do hor do města Judova. Vešla do domu Zachariášova a pozdravila Alžbětu. Když Alžběta uslyšela Mariin pozdrav, pohnulo se dítě v jejím těle, byla naplněna Duchem svatým a zvolala velikým hlasem: „Požehnaná jsi nade všechny ženy a požehnaný plod tvého těla. Jak to, že ke mně přichází matka mého Pána?“..... Maria řekla: „Duše má velebí Pána a můj duch jásá v Bohu mém spasiteli ...“ (L1, 39-47).



Obr. 37: Navštívení Panny Marie, (1303 – 1305), Giotto, Arena kaple, Padova.

Giotto s tímto tématem jakoby otálel, neumístil jej chronologicky tak, jak by se dalo očekávat do prvního pásu fresek vyprávějících příběh života Panny Marie, ale umístil jej na Vítězný oblouk přímo pod motiv *Zvěstování Panně Marii*.

Jeho záměr lépe pochopíme, když se podíváme na korespondující panel na druhé straně oblouku s motivem „*Jidáš zrazuje Krista*“. Vidíme pak, že se obě scény odehrávají před domem Alžběty a Zachariáše. Jedna však demonstrovuje zlo, zlobu a zradu, druhá oproti tomu lásku, štěstí a radost. Zcela logicky pak na tento motiv navazuje cyklus ze života Ježíše Krista a to obrazem *Narození Krista*. My si však příběh Spasitele necháme vyprávět již dalším umělcem.



Obr. 38: Vyšebrodský oltář (před 1350), sestavený do čtvercového retáblu, NG Praha.

Mistr Vyšebrodského oltáře

Desková malba

Počátky deskové malby spadají až do období helénismu. V byzantské říši se deskový obraz stal brzy předmětem kultu a ustanovila se pevně i ikonografie zobrazování Bohorodičky a Kristovy tváře, která následně nalezla silnou odezvu v malířství západu a podstatně ovlivnila i české země v několika vlnách byzantinismů.

Malovalo se obvykle na dobře vyschlou, různě silnou dřevěnou desku, někdy potaženou plátnem a silnou vrstvou hlazené křídly s kličem. Umělec nejprve vyryl do podkladu či nakreslil základní obrysovou kresbu, pak provedl vyzlacení pozadí, případně puncování či reliéfní *pasticcia*, vzácněji také kovové aplikace, a v poslední fázi realizoval vlastní malbu temperou. Vedle plátkového zlata pracovali umělci s drahými barvami jako například s karmínovou kermesovou červení, získanou z malých červců, či blankytně modrou *lapis lazuli* minerálního původu, často používanou na plášť Panny Marie. Vidíme tedy, že ty nejdražší barvy byly téměř výhradně používány pro zobrazení Krista a Panny Marie. Deskové malby byly nejčastěji součástí oltáře umístovaného na menzu (oltářní stůl).¹⁹

První velkou osobností české deskové malby byl Mistr Vyšebrodského oltáře, anonymní umělec, který byl pojmenován dle svého nejvýznamnějšího dochovaného díla.

Vyšebrodský oltář (NG, před r. 1350) byl nazván podle místa nálezu, jímž byl cisterciácký klášter ve Vyšším Brodě, pro který byl rovněž pravděpodobně vytvořen. Jedná se o svátkový Mariánsko-Christologický cyklus na devíti deskách, původně tvořící asi čtvercový *retábl* (oltářní nástavec) složený ze tří řad po třech deskách zobrazujících nejdůležitější výjevy z dějin spásy (Obr. 38).

O vzniku Vyšebrodského oltáře a jeho autorovi se však nedochovali písemné záznamy a tak vzniklo mezi badateli několik dalších teorií vysvětlujících okolnosti jeho vzniku, objednavatele díla, původního místa určení, datace a rekonstrukce uspořádání desek.

Podle některých badatelů byly desky zavěšeny v jedné řadě na vnější stěně zvýšené krypty či na chórové přepážce ve Svatovítském chrámu na Pražském hradě při příležitosti korunovace Karla IV. a teprve později se dostaly do Vyššího Brodu – rodového pohřebiště Rožmberků. Donátorem první části cyklu byl Petr I. z Rožmberka, jehož klečící postavu s kostelem v ruce a s rožmberským erbem můžeme spatřit na desce *Narození Páně*. Petr I. z Rožmberka roku 1347 a celý cyklus byl patrně dokončen za jeho syna Jošta, což může vysvětlovat skutečnost, že na oltáři pravděpodobně pracovalo společně více umělců. Další teorie hovoří o původním umístění desek v jedné řadě rovněž na chórové přepážce, ale v klášterním kostele ve Vyšším Brodě.

Vyslovena byla v minulosti rovněž i hypotéza, že oltář určený pro cisterciácký klášter ve Vyšším Brodě se nedochoval kompletní. Tato hypotéza předpokládá ztrátu a ústřední desky s výjevem *Korunování a Nanebevzetí Panny Marie*, které by hypoteticky tvořilo střed oltářního nástavce sestaveného ve dvou řadách. Vznik oltáře ve Vyšším Brodě může podpořit i výrazně mariánská ikonografie oltáře, v které se objevují výrazné inovace v Evropě té doby ojedinělé. Je známo, že mariánskou úctou prosluli hlavně cisterciáci, což mimo jiné dokládá i teologické dílo řádového patriarchy Bernarda z Clairvaux.

¹⁹ ROYT 2002, 50-51.

Ikonografie Vyšebrodského oltáře

Vyšebrodský oltář je výsledkem uváženého ikonografického programu, jehož základní myšlenkou je trojdílné pojetí cyklicky, třebaže v hutné zkratce vyličení života Krista a jeho vykupitelské poslání. Ikonografická sestava je založena na principu rozvržení christologického cyklu na výjevy z Kristova dětství, utrpení a oslavení. Na rozdíl od podobných grandiózních cyklů italské malby (např. Giotto v padovské Aréně, který obsahuje celkem 26 obrazů) představuje Vyšebrodský oltář pouze velmi omezený výběr. Vyšebrodský oltář vykazuje značné dějové mezery a je neúplný z hlediska historického. Z hlediska teologického, jak si později ukážeme, je však jeho christologický cyklus úplný, protože postihuje všechny obsahově závažné výjevy z Kristova života, nutné k pochopení jeho významu pro křesťanskou víru. Vyšebrodský oltář je právem pokládán za hotové kompendium ikonografických myšlenek a motivů, z nichž mnohé, se v českém umění objevují poprvé a mají jen málo obdob v soudobém evropském malířství. Jeho mluva je prostoupena symboly a přímo oplývá jinotaji a skrytými významy, které lze rozluštit teprve podrobným obsahovým výkladem přihlížejícím ke všem myslitelným zdrojům a souvislostem.²⁰



Obr. 39: *Zvěstování Panně Marii*, Vyšebrodský oltář (před 1350), NG Praha.

Zvěstování Panně Marii

Krásnou poezií, která koresponduje s obdobnými hodnotami Bernardových výkladů *Písně písni*, je prodchnuta úvodní deska ***Zvěstování Panně Marii*** (Obr. 39). Najdeme zde mnoho symbolů poukazujících na Mariino panenství (lilie – *Píseň písni* 2,2, MT 6, 28), inkarnaci Kristovu (mana kanoucí z nebes) a na Marii jako *Královnu nebes* (*Regina coeli*), korunovanou a sedící na trůnu s pávy, kteří symbolizují nesmrtelnost.

²⁰ PEŠINA 1982, 15-16.

Životodárná mana kanoucí z nebes je zároveň rosou pršící na rouno Gedeónovo²¹ (Soudců 6, 36-38), a ta je typologickým předobrazem²² Zvěstování.

Ze svažené země vyrůstá lilie Mariny čistoty. Toto vše akcentuje citát z Izajášova proroctví vepsaný v kruhu okolo Boha Otce: „*Rorate caeli desuper et nubes pluant justum... Nebesa, vydejte krůpěje shůry, at kane z oblaků spravedlnost; necht' se otevře země a urodí se spása a spravedlnost vyraší s ní. „Já, Hospodin, to stvořím“* (Iz 45,8).

Zvěstování Mistra Vyšebrodského oltáře se dále opírá o evangelijní vyprávění Lukášovo, v němž se píše o tom, že anděl Gabriel poslaný od Boha navštívil Pannu Marii v městě Nazaretu, aby ji předal radostnou zvěst od Hospodina, že počne z Ducha svatého:

... *Přistoupil k ní a řekl: „Bud' zdráva, milostí plná Pán s tebou.“ (Ave gratia plena, Dominus tecum, jak můžeme číst na nápisové pásce)...Hle počneš a porodíš syna a dáš mu jméno Ježíš“... a Maria mu odpověděla :...“Hle, jsem služebnice Páně, staň se mi podle tvého slova“ ... a anděl pak od ní odešel (L1, 28-38).*

Archanděl Gabriel na obraze pokleká na znamení respektu ke svobodě lidského rozhodnutí, neboť ani Bůh nemůže nikoho spasit bez svobodného svolení člověka. V ruce drží sféru jako symbol univerza. Červené boty anděla znamenají, že je veden Duchem svatým. Modrý plášť se zlatými liliemi bývá některými badateli spojován s korunovačním pláštěm Blanky z Valois,²³ zároveň se však jedná o znaky cisterciáckého řádu.²⁴ Strom s dvojitým kmenem je *Strom poznání dobrého a zlého z rajské zahrady, trojí květ bílé lilie je symbolem Mariina panenství.*

Anděl zastihl Pannu Marii v okamžiku, kdy se podle Matoušových apokryfů modlila a četla v knize. Podle tzv. Pseudobonaventury četla proroctví Izajášovo právě v místě, ve kterém se hovoří o zázračném početí a Vykupitelově příchodu na svět ... „*Hle, dívka počne a porodí syna a dá mu jméno Immanuel“* (Iz 7, 14). Mistr Vyšebrodského oltáře však nezobrazil Pannu Marii jako prostou dívku překvapenou příchodem anděla, ale jako královnu přijímající důstojně dvořana.

Dvě knihy v rukou Panny Marie znamenají, že slova Písma Starého zákona budou naplněna v Novém zákoně. Mariin příbytek je vyobrazen jako *Sedes sapientiae* – trůn moudrosti krále Šalamouna. Závěs za trůnem znamená neproniknutelné tajemství neposkvrněného početí, holubice snášející se k hlavě Panny Marie, je symbolem Ducha svatého. Truhlice pod trůnem Panny Marie je poukazem na Archu úmluvy Starého zákona, která byla uchovávána v nejvnitřnějším okruhu chrámu a dokládá, že Panna Maria je služebnicí tohoto chrámu a je s ním totožná. K tomu se také váže text z Apokalypsy (11, 19), který zní: „*A chrám boží byl otevřen a archa jeho Zákona byla viděna v jeho chrámu“*. Marie tedy vystupuje jako Panna Božího chrámu a je také Marií v očekávání „in adventu“.

²¹ *Potom Gedeón prosil Boha: „Chceš mou rukou vysvobodit Izraele, jak jsi prohlásil? Hle, rozprostírám na humně ovčí rouno. Bude-li rosa jenom na rouně a všude po zemi bude sucho, poznám, že mou rukou vysvobodíš Izraele, jak jsi řekl.“ Tak se také stalo. Nazířel za časného jitra rouno vyždímal a vytlačil z něho plný koflík rosy. (Soudců 6, 36-38)*

²² Typologie je v křesťanských církvích způsob výkladu, který se pokouší objasnit Starý zákon na podkladě Nového zákona. Jde o způsob myšlení, které uvažuje o dvojicích podobných nebo protikladných osob, událostí či dějů, z nichž časově jedna předchází druhé; starší osoba či událost (typus, figura, prefiguratio) je chápána jako předobraz osoby či události mladší. Základem křesťanské typologie je myšlenka, že řada událostí, jednání a osobností (nazýváme je antitypem) Nového zákona má své předobrazy či předznamenání (nazýváme je typem) ve Starém zákoně. Typus a antitypus si nelze představit v historicko-náboženské paralele, nýbrž jako posouvání na stupínku v dějinách spásy, kdy novozákonní událost je „více“ než starozákonní typus. Východiskem pro objasnění významu zobrazení v typologii je vždy Nový zákon.

²³ Roku 1347 byl Karel IV. korunován na českého krále společně se svou první ženou Blankou z Valois, která byla rovněž korunována na českou královnu.

²⁴ ŠROMOTA 2011, 53.

Panna Marie je však zároveň ozdobena věncem z hvězd jako apokalyptická žena. Podle výkladu Bernarda z Clairvaux byla hlava Panny Marie vskutku hodná toho, aby byla korunována hvězdami, protože prý, záříc ještě jasněji než ony, sama hvězdy spíše zdobí, než je jimi zdobena.

Další dvě desky, **Narození Páně** a **Klanění tří králů**,²⁵ jsou rovněž bohatě inspirované vedle biblických textů také apokryfy, jak o tom svědčí scéna s přípravou koupele v popředí obrazu a přítomnost osla a vola na desce **Narození Páně** (Obr. 40). Na téže desce je v pravém dolním rohu vyobrazen první donátor oltáře Petr I. z Rožmberka. Obě desky patří k svátkovému okruhu vánočnímu. Desky **Kristus na hoře Olivetské**²⁶, **Ukřížování**,²⁷ **Oplakávání**,²⁸ **Zmrtvýchvstání**²⁹ a **Nanebevstoupení Páně**³⁰ náleží svátkům velikonočním, deska **Seslání Ducha svatého**³¹ souvisí se svátkem svatodušními.³²

Skrytý (teologický) význam Vyšebrodského oltáře

Při pronikání ke smyslu a sdělení jednotlivých obrazů Vyšebrodského oltáře stále zřetelněji vystupuje do popředí jejich vzájemná provázanost a symbolický význam celkové struktury vycházející z obecně uznávané teorie, že obrazy tvořily čtvercový retábl (viz výše).

Obrazy byly sestaveny po trojicích věnovaných třem hlavním svátkovým obdobím liturgického roku. Spodní linii tvořily obrazy vztahující se k adventu a vánočním svátkům, střední řada se vztahovala k svátkům Velikonočním a horní řada se týkala událostí od Vzkříšení do Seslání Ducha svatého.³³

Trojnásobná triadická koncepce Vyšebrodského oltáře je zcela výjimečná. Tato sestava přímo odkazuje k Trojici boží, která bezprostředně souvisí se všemi christologickými tajemstvími.

Kromě christologického zaměření je zde oslavována také Panna Maria, což odpovídá zasvěcení kostela i cisterciácké spiritualitě. Význam Panny Marie však zde není zdůrazněn pouze z formálních důvodů, ale je nosným prvkem celého cyklu a vyzvedává mimořádné postavení a význam Panny Marie v dějinách lidstva.

První trojice obrazů znázorňuje vstoupení Boha do stvoření – tajemství vtělení, druhá trojice obrazů představuje lidský rozměr Boha – *kenosi*³⁴ – a třetí trojice projevení jeho nadpřirozené slávy.³⁵

²⁵ Narozenému Kristu přinášejí východní králové (mágové) symbolické dary, zlato myrtu a kadidlo. Zajímavé je natočení Ježíškovy hlavy k matce a neobvyklé uchopení ruky malého spasitele klečícím králem.

²⁶ *Kristus na hoře Olivetské*. Skupina spících apoštolů a Kristus, v osamocení prožívající duchovní utrpení v předtuše následných událostí, symbolicky kontrastují se stromy a bdělým „nebeským ptactvem“, představující obraz budoucího ráje.

²⁷ *Ukřížování* bylo patrně střední deskou čtvercového polyptychu složeného z devíti desek. Ikonografie obrazu má blízký vztah k rozvíjejícímu se eucharistickému kultu a úctě k relikviím (vyobrazenému kopí Longinovu a zakrvácenému Mariinu pláští) v době vlády Karla IV.

²⁸ Ikonografickou inovací na desce *Oplakávání* je zobrazení Josefa Arimatjského.

²⁹ Na obraze *Zmrtvýchvstání* jsou zobrazeny dvě časové roviny. Z tumb vystupujícího Vítězného Krista sledují překvapení vojáci a ženy, které přinášejí k hrobu masti, a anděl ukazující jim plátno, do něhož bylo Kristovo tělo zabaleno.

³⁰ Obraz je dílem umělce z dílny Mistra Vyšebrodského oltáře, který se pokusil o individualizaci výrazu jednotlivých postav apoštolů.

³¹ Duch svatý sestupuje na apoštoly v podobě plamenů.

³² ROYT 2002, 36-44; 53-54.

³³ ŠROMOTA 2011, 50.

³⁴ Teologický výraz vyjadřující postoj druhé Boží osoby - Syna, který se zřekl svého Božského postavení, aby se mohl vtělit a stát se jedním z nás lidí, aniž by však přestal být Bohem. Teologické uchopení skutečnosti *kenose* vychází z hymnu v *Listu Filipským* 2,5-11.

³⁵ ŠROMOTA 2011, 50-51.

První sloupec obrazů představuje vykročení člověka k Bohu, a zároveň Boha k člověku. Představuje dobu adventní a postní. Ústřední sloupec s obrazy *Narození, Ukřižování a Nanebevstoupení*, představuje vlastní mystickou cestu člověka k Bohu. Třetí sloupec představuje společnou cestu církve k Bohu. Obraz *Klanění tří králů* můžeme chápat jako společnou oslavu Boha při mši svaté. Obraz *Oplakávání Krista* může být vyjádřením úcty a vděčnosti ke Kristově eucharistické oběti. Obraz *Seslání Ducha svatého* lze vnímat jako stálé působení Ducha svatého v církvi, které ji proměňuje v mystické tělo Kristovo.³⁶

Diagonální osa oltáře pak skrze kříž propojuje oslavu Boha zastoupenou obrazem Klanění tří králů se Vzkříšením, jako naplněním naděje křesťanské víry. Druhá diagonála souvisí s Pannou Marií, k jejíž počtě je tento oltář zaměřen, neboť je to ona, komu vděčíme za Ježíše Krista. Pannou Marií celý oltářní cyklus začíná a končí. Prochází celým cyklem (kromě dvou obrazů) jako by byla jen tichým svědkem, ale nakonec je to ona, kdo nám zprostředkovává smysl Ježíšova vtělení. Ona je prostřednictvím všech milostí, jak je vidíme na obrazech třetího sloupce, ona je hodna všech vznešených titulů loreťanské litanie, jež jsou nám výtvarně citovány ve spodní řadě obrazů. Christologický a mariánský cyklus obrazů v podobě čtvercového oltářního retáblu nám představuje kompaktní vzorec křesťanské nauky, která nemá ve střední Evropě obdoby.³⁷

Mezi další díla Mistra Vyšebrodského oltáře lze přiřadit další deskové obrazy tzv. *milostných* Madon. V první řadě se jedná o obraz **Madony z Veverčí** (před r. 1350). Panna Maria je zde poprvé v české deskové malbě představena jako *Královna nebes*, podobně jako korunovaná Maria na vyšebrodském *Zvěstování*. Z dílny Mistra Vyšebrodského oltáře pochází rovněž pravděpodobně malý (cestovní) diptych, z něhož se dochovalo pouze křídlo s tzv. **Madonou z Říma** (NG, před r. 1360) druhé křídlo, pravděpodobně s vyobrazením *Bolestného Krista*, se ztratilo³⁸, dále **Madona Strahovská** (1350), **Madona Zbraslavská** (kolem 1350) a **Madona Vyšehradská** (1355).



Obr. 40: *Narození Krista*, Vyšebrodský oltář (před 1350), NG Praha.

³⁶ ŠROMOTA 2011, 82-83.

³⁷ ŠROMOTA 2011, 83-84.

³⁸ ROYT 2002, 54.

VI. Renesanční umění



Obr. 41: *Poslední soud* (1534-1541), Michelangelo Buonarroti, Sixtinská kaple, Vatikán.

RENEŠANCE V ITÁLII

„Dobrý obraz není nic jiného než kopie Boží dokonalosti a připomínka jeho obrazu.“ (M. Buonarroti)

Michelangelo Buonarroti (1475–1564)

Poslední soud (1534–1541), freska 17 x 15,5 m, Sixtinská kaple, Vatikán (Obr. 41, Příloha č. 3)

Michelangelo pracoval celkem pro sedm papežů. Po dlouhé čtyři roky (1508 – 1509) každý den stoupal po svém lešení a maloval pro Julia II. strop Sixtinské kaple. S nadlidským úsilím a navzdory neustálým bolestem zde vyjevili mystérium stvoření a hříchu s umělecky silnou prostotou.

Čtvrt století po malbě stropu Sixtinské kaple se sem Michelangelo vrátil, aby na hlavní oltářní stěnu namaloval pro papeže Klementa VIII. a jeho nástupce Pavla III. *Poslední soud*. Na fresce o rozměrech 17 x 15,5 metrů pracoval osm let. Několik měsíců před jejím dokončením spadl při práci z vysokého lešení a velmi vážně si poranil nohu. Práce na *Posledním soudu* musela být přerušena. Jestliže na stropě kaple mistr zobrazil počátek dějin lidstva, nyní zachytil svoji představu jejich konec, bezpochyby ovlivněnou i reformací a hrůzou a násilnostmi při plenění Říma císařem Karlem V. v roce 1527. Michelangelo se ale především nechal inspirovat popisem posledního soudu ve *Zjevení Janově* a *Dantovou Božskou komedií*.

Idea *Posledního soudu* spočívá v tom, že na konci dějin nastane „den Páně“ (1K 5, 5; 2K 1,14; 1Te 5,2). Ke konečnému soudu přijde Kristus (Sk 17,31) ve stejné slávě, s jakou vystoupil po svém zmrtvýchvstání na nebesa, a jako soudce bude soudit živé i mrtvé, aby každý dostal spravedlivou odplatu za to, co činil dobře či špatně (Ř 2,6-7, 2K 5,10). Základní myšlenky o posledních dnech tohoto světa nalezneme v prorockých knihách Starého zákona (Iz 24-27; Da 10-12) kde proroci dokonce hovoří o „dnu hněvu Božího“. V novém zákoně evangelista Matouš píše že:

Hned po soužení těch dnů se zatmí slunce, měsíc ztratí svou zář, hvězdy budou padat z nebe a mocnosti nebeské se zachvějí. Tehdy se ukáže znamení Syna člověka na nebi; a tu budou lomit rukama všechny čeledi země a uvidí Syna člověka přicházet na oblacích nebeských s velkou mocí a slávou. On vyšle své anděly s mohutným zvukem polnice a ti shromáždí jeho vyvolené od čtyř úhlů světa, od jedné konců nebe ke druhým. (Mt 24, 29-31). Podobně se o druhém příchodu zmiňuje Zjevení Janovo (1,7-8): Hle, přichází v oblacích! Uvidí ho každé oko, i ti, kdo ho probodli, a budou kvůli němu nařikat všechna pokolení země. Já jsem Alfa i Omega, praví Pán Bůh, ten, který jest a který byl a který přichází, Všemohoucí...

Velkolepé Michelangelově fresce dominuje božím světlem ozářený sedící **Kristus Soudce** s Pannou Marií (*Přímělkyní za lidstvo*) po boku (Obr. 41). Kristův přísný a rozhněvaný obličej se v hrůzyplném soustředění obrací k zavrženým a zvedá ruku, aby je odsoudil k věčnému zatracení. Matka Boží se vedle něho choulí do pláště, neboť znovu prožívá strašlivou pustotu způsobenou lidským odloučením od Boha. Kolem Krista se na oblacích vznášejí rozechvělé postavy apoštolů a mučedníků se svými atributy.



U nohou Panny Marie, sedí na oblaku sv. Vavřinec s nástrojem svého umučení roštem, na kterém byl doslova zaživa ugrilován během pronásledování křesťanů římským císařem Valerianem v roce 258. Vedle něj na dalším oblaku sedí apoštol sv. Bartoloměj, který v pravé ruce svírá nůž a v levé dřímá svoji staženou kůži, poukaz na svoji mučednickou smrt kdy byl za živa stažen z kůže a posléze ukřižován hlavou dolů. (Michelangelo zde namaloval na staženou kůži svůj autoportrét).

Za ním je vyobrazen v hnědém plášti první z Kristových vyvolených apoštolů - sv. Petr s dvěma klíči od nebeské brány, za kterým v červeném rouchu vidíme sv. Pavla, druhého z Kristových nástupců, nazývaného společně s Petrem knížetem apoštolů. Na levé straně je dále vyobrazen, oděn pouze do zvířecí kůže, sv. Jan Křtitel a zády k divákovi je obrácen sv. Ondřej se svým křížem ve tvaru X. V další skupince na pravé straně je sv. Šimon s pilkou, sv. Blažej s dvěma hřebeny na česání vlny, kterými z něj byla sdírána kůže, sv. Kateřina s polovinou kola, na kterém byla mučena a sv. Šebestián s šípy, které na něj připoutaného ke sloupu stříleli římská vojska.

Velká mužská postava nesoucí kříž je Šimon Kananejský, který pomáhal nést Kristovy kříž na Kalvárii (Mt 27,32). Identifikace dalších postav apoštolů je pro absenci jejich tradičních atributů sporná. Dle evangelistů Matouše (Mt 19,28) a Lukáše víme jen, že místa kolem Ježíše zaujme dvanáct apoštolů...*abyste v mém království jedli a pili u mého stolu; usednete na trůnech a budete soudit dvanáct pokolení Izraele.*“ (L 22,30). Jan v knize Zjevení dále uvádí, že kolem Krista usednout rovněž mučedníci:

...Viděl jsem trůny a na nich usedli ti, jimž byl svěřen soud. Spatřil jsem také ty, kdo byli státi pro svědectví Ježíšovo a pro slovo Boží, protože nepoklekli před dravou šelmou ani jejím obrazem a nepřijali její znamení na čelo ani na ruku. Nyní povstali k životu a ujali se vlády s Kristem na tisíc let. (Zj 20,4).

V horní části fresky jsou umístěni **andělé s nástroji Kristova umučení (Arma Christi)**: křížem a trnovou korunou (vpravo), sloupem a houbou připevněnou na tyči (vlevo). O ukřižování, utrpení a tupení Krista, jeho korunování trnovou korunou a bičování hovoří evangelisté (Mt 27, 27-50; Mk 15,16-36; L 23,33-34; J 19,1-4).

Pilát jim řekl: „A čeho se vlastně dopustil?“ Oni však ještě víc křičeli: „Ukřižuj ho!“ Tu Pilát, aby vyhověl zástupu, propustil jim Barabáše; Ježíše dal zbičovat a vydal ho, aby byl ukřižován. (Mk 15, 14-15). *...Upletli korunu z trní a posadili mu ji na hlavu, do pravé ruky mu dali hůl, klekali před ním a posmívali se mu: „Buď zdráv, židovský králi!“ Plivali na něj, brali tu hůl a bili ho po hlavě... (Mt 27, 29-30).... Kdosi pak odběhl, namočil houbu v octě, nabodl ji na prut a dával mu pít se slovy: „Počkejte, uvidíme, přijde-li ho Eliáš sejmut.“ Ale Ježíš vydal mocný hlas a skonal.* (Mk 15, 36-37).

Pod Kristovýmá nohama **troubí sedm andělů na trubky posledního soudu**. *Potom jsem viděl, jak sedmi andělům, stojícím před Bohem, bylo dáno sedm polnic (Zj 8, 2)... A sedm andělů s polnicemi se připravilo, aby začali troubit.* (Zj 8, 6).

Mezi trubači se strašnými výrazy tváře jsou dva andělé každý se svou knihou života. Vlevo anděl s menší knihou, v které jsou zapsána jména vyvolených, jejichž duše vidíme stoupat v levé polovině fresky do nebe a vpravo anděl s větší knihou hříšníků, kde jsou duše zatracených demony stahovány do pekla. Dáblové, kteří jsou personifikací sedmi smrtelných hříchů, se snaží zachytit duše odlétající do nebe a stáhnout je do pekla. Zachráněným duším, ale naštěstí pomáhají na nebesa ostatní spasení.

Z otevřených hrobů stávají mrtvý a jsou souzeni podle svých činů zapsaných v knize života: *„...Ostatní mrtví však nepovstanou k životu, dokud se těch tisíc let nedovrší. Až se dovrší tisíc let, bude satan propuštěn ze svého žaláře a vyjde, aby oklamal národy ve všech čtyřech úhlech světa, Góga i Magóga. Shromáždí je k boji a bude jich jako písku v moři.*

Viděl jsem, jak vystoupili po celé šíři země a obklíčili tábor svatých a město, které miluje Bůh. Ale sestoupil oheň z nebe a pohltil je. Jejich svůdce ďábel byl uvržen do jezera, kde hoří síra a kde je již dravá šelma i falešný prorok. A budou trýzněni dnem i nocí na věky věků. A viděl jsem veliký bělostný trůn a toho, kdo na něm seděl; před jeho pohledem zmizela země i nebe a už pro ně nebylo místa. Viděl jsem mrtvé, mocné i prosté, jak stojí před trůnem, a byly otevřeny knihy. Ještě jedna kniha byla otevřena, kniha života. A mrtví byli souzeni podle svých činů zapsaných v těch knihách. Moře vydalo své mrtvé, i smrt a její říše vydaly své mrtvé, a všichni byli souzeni podle svých činů. Pak smrt i její říše byly uvrženy do hořícího jezera. To je druhá smrt: hořící jezero. A kdo nebyl zapsán v knize života, byl uvržen do hořícího jezera“ (Zj 20,5-15).

Limbus a Cháronova bárka

Cháron (antický převozník duší do říše stínů) na své bárce mezitím veslem zuřivě útočí na duše odsouzené k zatracení. Michelangelo zde ilustroval Dantův popis z třetího zpěvu „Pekla“ z Božské komedie:

*Běs Cháron, s žárem v očích, kyne ztěžka,
Do bárky všechny přijímá a volá
A toho veslem požene, kdo mešká*

Duše Kristova se ihned po smrti odebrala svou podstatou tam, kde duše spravedlivých toužebně očekávaly, až jim bude uvolněna cesta do nebe. Výraz **předpekli** (*limbus patrum* = latinsky „okraj otců“) vznikl z lidového názoru, že peklo je hluboko v zemi, kdežto spravedliví starozákonní se zdržují v hořejší, nám bližší zemské vrstvě. Existenci předpekli lze dokázat z *Listu Židům* 9,8, kde se praví: „Ještě nebyla otevřena cesta do nejsvětější svatyně, pokud stála přední část stánku.“ **Apoštol Petr** říká: „Byl sice usmrčen podle těla, ale obživen podle ducha. V něm přišel také hlásat duchům, kteří byli v žaláři a kteří kdysi neuposlechli ve dnech Noemových“ (1P 3,18-20). Kristus sestoupil v duchu (tj. jeho duše) k duchům těch, kteří při potopě za Noema zahynuli a byli zadrženi v žaláři.

Michelangelovy se podařilo na této ohromující fresce zobrazit veškeré lidské emoce, které si lze představit. Pravděpodobně zde vyjádřil i své vlastní pocity, které se ho zmocňovaly, když přemýšlel o své smrti a svým soudem. Jedenkrát rozmlouval Michelangelo o smrti s jedním přítelem, který pravil, že asi pomyslení na smrt musí být pro Michelangela bolestné, neboť žil zajisté v nepřetržité myšlence na umění. Michelangelo odpověděl: „To všechno nic není, líbí-li se nám život, nemůže se nám nelíbit ani smrt, neboť pochází obojí z ruky téhož mistra“. Když byl Michelangelo hotov s více než třemi čtvrtinami díla, přišel se na jeho práci podívat papež (Pavel III.) v doprovodu mistra ceremoniáře pana Biaggia di Cesena. Na otázku co o tomto díle soudí, odpověděl ceremoniář, že se nehodí na posvěcené místo, že malba s tolika nahými těly, které hanebně ukazují svoji nestoudnost, není vhodným dílem pro papežskou kapli, nýbrž pro nějaké lázně či hospodu. To Michalangela rozhořčilo a pomstil se ceremoniáři tím, že vymaloval jeho věrnou podobu v pekle, jako postavu Minóse,³⁹ jejíž nohy ovíjí veliký had uprostřed shluku ďáblů. Panu ceremoniáři nic nepomohlo žadonění na papeži i na Michelangelovi, aby podobu odstranil, zůstala tam na paměť do dnešních časů.

„Michelangelo vložil do té práci tolik síly, že uskutečnil Dantova slova: „Mrtví jsou mrtvými, živí se zdají být živými“. Skutečně vyjádřil svou malbou všechnu zoufalost prokletých a radost spasených. Když byl poslední soud odkryt, ukázal se Michelangelo být nejen vítězem nad nejznamenitějšími umělci, kteří tam (v Sixtinské kapli) kdy pracovali, ale překonal i svoji malbu na klenbě, která mu přinesla tolik slávy, překonal sám sebe....“

Giorgio Vasari, Životopisy umělců

³⁹ Mínos (řecky Μίνωσ), (latinsky *Minos*) je v řecké mytologii krétský král, syn Dia a jeho milenky Európy.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564): *Pieta* (1498-99)

Vatikán, Bazilika sv. Petra, kaple Piety

Mramor, výška 174 cm, šířka základny 195 cm, šířka sousoší 166 cm, hloubka 103 cm

(Obr. 42, Příloha č. 4)



Obr. 42: *Pieta* (1498-99), Michelangelo Buonarroti Vatikán, Bazilika sv. Petra, kaple Piety.

Mramorové sousoší Madony s mrtvým Kristem zhotovil Michelangelo Buonarroti ve věku dvaceti tří let⁴⁰ pro hrobku francouzského kardinála Jeana de Billères-Lagraulas, opata v Saint Denis u Paříže a vyslance krále Karla VIII.⁴¹, která se nacházela v *kapli sv. Petronilly*, známé také jako *kaple francouzských králů*.⁴²

⁴⁰ DEJONGHE 1967, 59.

⁴¹ ZANDER 2011, 26; DEJONGHE 1967, 60.

⁴² BRANDT 1996, 418.

První záznam o Michelangelově slavné *Pietě* najdeme ve smlouvě ze dne 27. srpna 1498, ve které umělec souhlasí s vyplacením 450 papežských zlatých dukátů za zhotovení „*Piety z mramoru na vlastní náklady, to je oděné Panny Marie s mrtvým Kristem v náručí, v životní velikosti*“.⁴³ Bankéř Jacopo Galli, který zkoncipoval tento dokument, zde vystupuje zároveň jako garant a slibuje, že: „*uvedený Michelangelo zhotoví uvedené dílo během jednoho roku a že to bude nejkrásnější dílo z mramoru všech dob v Římě*“. O tom, že závazek byl dodržen, svědčí zápis ze dne 6. srpna 1499 stvrzující, že *Pieta* byla dodána do pohřební kaple objednavatele, který zemřel ten samý den.⁴⁴



Zpráva o *nejkrásnějším* díle z mramoru všech dob v Římě se brzy rozšířila mimo „*Věčné město*“ až do nejbližších míst země. *Pieta* svým vznešeným půvabem a krásou oslovila muže, ženy i děti všech generací. Cudná a mladistvá Bolestná matka jemně sklání svou hlavu v truchlivém gestu uctívání před svým mrtvým synem, kterého něžně a soucitně chová na klíně.

Slavný renesanční životopisec Giorgio Vasari (1511–1574) o *Pietě* napsal: „*Žádný sochař, sebe znamenitější umělec, nemohl ani pomyslet, že by dostihl v kresbě, v půvabu, jemnosti, čistotě a v dokonalosti prolamování mramoru umění, jak je zde ukázal Michelangelo, neboť v tomto díle je viděti všechnu cenu i sílu umění. A pro lásku, i námahu, s kterou dílo tvořil, rozhodl se Michelangelo k tomu, co neučinil již u žádného jiného díla, zvětčil své jméno na pásce, která obepínala hrud' Panny Marie. Michelangelo našel jednoho dne u sochy skupinu cizinců z Lombardie, kteří dílo velice chválili, a když se ptali, kdo je tvořil, odpověděl jeden z nich: „Náš Gobbo z Milána“ (milánský sochař Cristofer Solarim). Michelangelo mlčel, ale mrzelo ho, že byla jeho práce připočtena druhému. Jedné noci dal se zamknouti dovnitř a při světélku svíce vytesal dlátem své jméno*“.⁴⁵

Na popruhu spadajícím z Mariina ramene čteme „MICHAELANGELVS BONAROTVS FLORENT (inus) FECIABIT“ („*Zhotovil Michelangelo Buonorati, Florentán*“). Jedná se o jeho jediné signované dílo.⁴⁶ Říká se, že během práce, ho překvapila jeptiška, když si na něj posvítla svíčkou, poznala, že se jedná o umělce a zdržela se křiku o pomoc. Požádala Michelangela o trochu mramorového prachu z Kristových ran. Na oplátku mu přinesla omeletu!

Raffaello Sindone⁴⁷ ve svém slavném rukopisném atlase uvádí: „*Vzrůstající oddanost věřících přicházejících stále častěji a z velké dálky adorovat sochu bolestné matky Boží, podnítila hraběte Alessandra Sforzu k její korunovaci, i přes skutečnost, že nebyl zaznamenán žádný její zázrak*“.⁴⁸ Ani Pietro Bombelli,⁴⁹ v prvním tištěném atlase korunovaných římských Madon, nepodává v tomto případě žádné zprávy ani svědectví o zázraku. Poznamenává pouze, že: „*tato Madona nikdy nepřestala naplňovat srdce a udržovat je v oddanosti*“.⁵⁰ Uvádí také, že bylo zvykem každý pátek zpívat před *Pietou* „*Vexilla Regis*“, dle poslední vůle svatopetrského kanovníka Jérôme Mutiho.

⁴³ ZANDER 2011, 26; POPE-HENNESSY, 1996, 418; HIRST/DUNKERTON 1994.

⁴⁴ ZANDER 2011, 26; POPE-HENNESSY, 1996, 418; HIRST/DUNKERTON 1994.

⁴⁵ VASARI 1568, 15.

⁴⁶ JUREN 1974, 27–30; PON 1996, 16–21; WANG 2004, 447–473.

⁴⁷ SINDONE 1756, fol. 13.

⁴⁸ SINDONE 1756, fol. 16.

⁴⁹ BOMBELLI 1792, sv. 4. s. 3.

⁵⁰ Svědectví o zázraku neuvádí ani DEJONGHE 1967.

Archivní dokumenty z Vatikánské knihovny dokazují, že *Michelangelova Pieta* byla korunována dne 31. srpna 1637,⁵¹ v době kdy bylo mramorové sousoší umístěno v *chórové kapli* ze 17. století.⁵² Zlatá koruna byla darem hraběte Alessandra Sforzy Pallaviciniho († 1638), který ji nechal vyrobit u zlatníka Luigia Salettiho. Koruna byla ze sousoší *Piety* odstraněna počátkem minulého století.

S cílem zajistit pokračování tradice korunování milostných obrazů a soch odkázal hrabě Alessandro Sforza, smlouvou ze dne 3. července 1636 finanční prostředky a pověřil správou korunovací Madon, které byly uznány za hodné této cti, kapitule sv. Petra. Michelangelova *Pieta* byla první, která získala toto privilegium od jeho definitivního ustanovení.⁵³ Víme, že Michelangelo by velmi zbožný a přijal zakázku na přestavbu kopule Sv. Petra pod podmínkou, že bude pracovat bezplatně „*pro lásku boží, Panny Marie a apoštolských knížat*“. Týden před tím než zemřel, 17. února 1564 ve věku 89 let, ještě pracoval celý den na jiné *Pietě*, *Pietě Rondanini*, která zůstala nedokončená ...

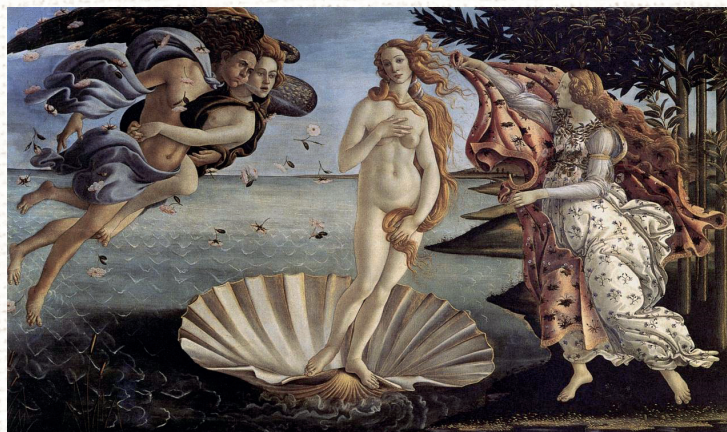
Sandro Botticelli (1446–1510)

Portréty a obrazy Madon (např. *Madona Magnificat* – Obr. 43), dokonale vykreslené a plné barev, proslavily Botticelliho natolik, že se pověst o jeho umění donesla až ke sluchu slavné florentské rodiny Medicejských, ferrarské vévodkyně Isabely d'Este a dokonce i samotného papeže Sixta IV. pro něž vytvořil řadu významných děl.

Jeden z jeho nejslavnějších obrazů neznázorňuje křesťanskou legendu, nýbrž klasický mýtus – *Zrození Venuše* (Obr. 44), který si pro svou venkovskou vilu objednal roku 1485 Lorenzo de' Medici. Klasičtí básníci byli známi po celý středověk, avšak teprve v době renesance, kdy Italové vášnivě usilovali o znovudobytí slávy Říma, si vzdělaní laici oblíbili klasické mýty. Byli přesvědčeni o mimořádné moudrosti klasických spisovatelů, že věřili, že v těchto klasických legendách je skryta nějaká hluboká, záhadná pravda.⁵⁴



Obr. 43: *Madona Magnificat* (1475), Sandro Botticelli, Galleria degli Uffizi, Florencie.



Obr. 44: *Zrození Venuše* (1485), Sandro Botticelli, Galleria degli Uffizi, Florencie.

⁵¹ BAV, ACSP, *Madonne Coronate*, 1. sv. fol. 69.

⁵² Během výstavby nové baziliky bylo slavné sousoší několikrát přemístěno. V letech 1517–1518 byla *kaple sv. Petronilly* zbořena a sousoší *Piety* přemístěno do *papežské sakristie*, nazývané také *kaplí Madonny della Febbre*. K dalšímu stěhování dochází v roce 1568, kdy bylo sousoší přemístěno do *chórové kaple Sixta IV.*, nacházející se v levé části staré baziliky. V roce 1609 byla *Pieta* dočasně přemístěna do *kaple jižního transeptu* a následně roku 1626 do *nové chórové kaple*, otevírající se do jižního křídla baziliky. Od 3. prosince 1749 je Michelangelova *Pieta* vystavena k adoraci a obdivu až do dnešních dnů v *kapli Piety* původně zasvěcené *Ukřižovanému Kristu*.

⁵³ VRABELOVÁ 2013, 74–77.

⁵⁴ GOMBRICH 1995, 263–264.

Botticelli byl prvním básníkem mezi renesančními malíři, byl první z těch, kteří čerpali z literárního díla a antické poezie. Botticelliho duševní klid a nadšení pro novoplatónské ideje, které odpovídaly jeho mystické osobnosti, narušila až náboženská krize vyvolaná koncem 15. století *apokalyptickým* kázáním Girolama Savanaroly, předpovídající blížící se konec světa a nadcházející poslední soud. V důsledku těchto kázání, kdy Savanarola vyzýval obyvatele Florencie, aby činili pokání za své hříchy a za hanebný světský život, zničil Botticelli mnohá svá díla se světskou tematikou a navrátil se k náboženským obrazům.

Kolem roku 1500 vzniká jeden z Botticelliho posledních obrazů *Mystické narození* (Obr. 45), které zahrnuje rovněž apokalyptický text. Jedná se o umělcovo jediné dochované signované dílo.



Obr. 45: *Mystické narození*, Sandro Botticelli, (1500), Sandro Botticelli, National Gallery, Londýn.

Výzdoba Sixtinské kaple, Vatikánský palác

V roce 1475 povolal papež Sixtus IV. do Říma nejlepší umělce Itálie k výzdobě Sixtinské kaple Vatikánského paláce. Dvanáct maleb na bočních stěnách, na nichž se podíleli: Perugino, Ghirlandaio, Botticelli, Roselli a Signorelli v letech 1481- 1483, znázorňuje příběhy ze života Mojžíše (na levé stěně) a Ježíše Krista (na pravé stěně).

Každá z dvanácti fresek se skládá z několika jednotlivých výjevů, tematicky související s ústřední scénou. Skryté významy a symboly, spojující všechny malby s doplňujícím protějškem na druhé straně kaple, vycházejí z křesťanské typologie, kdy řada událostí v Novém zákoně, má své předobrazy ve Starém zákoně. Botticelli namaloval v kapli celkem tři fresky: *Potrestání Chóra a jeho druhů*, *Scény z Mojžíšova života* a *Pokušení Krista*, které doplnil papežskými portréty umístěnými nad a pod freskami s výjevy z Nového a Starého zákona. Výzdobu Sixtinské kaple zakončil Michelangelo v letech 1508-1512 výmalbou klenby a již zmiňovanou freskou *Posledního soudu* (1534-41).

Trojí Pokušení Krista (Obr. 46)

Botticelliho *Pokušení Krista* znázorňuje v horním plánu fresky pokušení Krista ďáblem, jak je popisuje Matoušovo evangelium:

„...Tehdy byl Ježíš Duchem vyveden na poušť, aby byl pokoušen od ďábla. Postil se čtyřicet dní a čtyřicet nocí, až nakonec vyhladověl. Tu přistoupil pokušitel a řekl mu: „Jsi-li Syn Boží, řekni, at z těchto kamenů jsou chleby.“ On však odpověděl: „Je psáno: „Ne jenom chlebem bude člověk živ, ale každým slovem, které vychází z Božích úst.““ Tu ho vezme ďábel do svatého města, postaví ho na vrcholek chrámu a řekne mu: „Jsi-li Syn Boží, vrhni se dolů; vždyť je psáno: „Svým andělům dá příkaz a na ruce tě vezmou, abys nenarazil nohou na kámen!““ Ježíš mu pravil: „Je také psáno: „Nebudeš pokoušet Hospodina, Boha svého.““ Pak ho ďábel vezme na velmi vysokou horu, ukáže mu všechna království světa i jejich slávu a řekne mu: „Toto všechno ti dám, padneš-li přede mnou a budeš se mi klanět.“ Tu mu Ježíš odpoví: „Jdi z cesty, satane; neboť je psáno: „Hospodinu, Bohu svému, se budeš klanět a jeho jediného uctívat.““ V té chvíli ho ďábel opustil, a hle, andělé přistoupili a obsluhovali ho“.

(Mt 4,1-11).

Ďábel vystavil Krista třem pokušením: lačnosti, ješitnosti a žádostivosti. Dle středověkých teologů, tak Ježíš zvítězil nad třemi hlavními hříchy: lačností, touhou po slávě a lakomstvím, kterým podlehl Adam.⁵⁵

První pokušení Krista se odehrává zcela vlevo v horním rohu fresky, kde na vrcholku hory ďábel přestrojený za poustevníka vyzývá Krista, ať promění kameny v chleby. Uprostřed vidíme stejnou dvojici stát na střeše chrámu, kde se ďábel pokouší přesvědčit Krista, aby skočil dolů. Vpravo je již znázorněno Vítězství Krista nad trojím pokušením (Obr. 47), kdy se odhalený ďábel, po té co neuspěl ani s nabídkou na „všechnu slávu a bohatství světa“, opouští Krista a vrhá se ze skály dolů. V pozadí mezitím tři andělé připravují na stůl víno a chléb – symboly Kristovy oběti – ke slavení eucharistie. Tato scéna nás, společně s Kristem sestupujícím v doprovodu tří andělů ze skály vlevo, přivádí k centrálnímu výjevu v popředí fresky, kde se právě odehrává *obětování v chrámu* dle starodávného židovského zvyku.



Obr. 46: *Trojí pokušení Krista* (1481- 1483), Sandro Botticelli, Sixtinská kaple .

Nejvyšší kněz přijímá z rukou mladého hochy mísu naplněnou obětinou (zvířecí krví a masem). K obětnímu stolu (oltáři), na kterém již plane oheň, přicházejí ze všech stran lidé a přinášejí další obětiny, zvířata a dřevo. Zahnutí této „starozákonní“ obětní scény mezi výjevy z Kristova života se nám může zdát na první pohled podivné – vysvětlení ale můžeme nalézt v typologické interpretaci.

⁵⁵ ROYT 2006, 238-239

Nedílnou součástí christologického cyklu bývá scéna *Obětování Krista* neboli *Uvedení Krista do chrámu*. Podle židovských předpisů (Nu 18,15-17), bylo vše prvorozené, a tedy i dítě, považováno za vlastnictví Hospodina, obětováno v chrámu Bohu. Děti však mohly být pěti šekely vykoupeny (Ex 13, 2; Nm 18,15-16). Položení Krista na oltář bývá interpretováno jako předobraz jeho oběti na Kříži. V typologii je předobrazem *Obětování Krista* – Obětování prvorozeného Hospodinu či *Obětování Samuela* (1Sam 1, 24-28) a příkaz o zástupné oběti prvorozeného syna (Ex 13,2; Nm 18,15-16).⁵⁶ Rupert z Deutzu (Detrinitate) napsal, že prvorození židovští chlapani museli být vykupováni zástupnou obětí až do doby, kdy prvorozený Syn – Kristus svou obětí na Kříži zruší staré kněžství a nastolí kněžství dle řádu Melchisedechova.⁵⁷

Botticelli na své fresce v Sixtinské kapli zobrazil „*Obětování Krista*“ zcela inovativním způsobem a to pouze symbolickým vyjádřením prostřednictvím typologického předobrazu *Obětování prvorozeného Hospodinu*. Příchod Krista v doprovodu tří andělů k obětišti je pravděpodobně narážkou na zrušení vykoupení prvorozeného syna zástupnou obětí viz výše.

Skrytým významem díla je poukaz na ukřižování Krista, který pro spásu lidstva obětoval svůj život, tělo a krev. Jeho oběť obnovovanou při udílení oltářní svátosti, zde symbolizuje již zmíněný stůl s dary připravovaný anděly.



Obr. 47: *Vítězství Krista nad ďáblem*, detail fresky *Trojí pokušení Krista* (1481-1483), Sandro Botticelli.

⁵⁶ ROYT 2006, 182.

⁵⁷ Melchisedech (hebrejsky מלך יצחק, v ekumenickém překladu bible Malkisedek) byl šálemský král z knihy Genesis (Gn 14, 18), kde se setkává s Abramem (později přejmenovaným na Abraháma), žehná mu a přijímá desátek. Je označen jako „král a velekněz nejvyššího“, kterého uctívá chlebem a vínem. Kristus je v 5. kapitole *Listu Židům* označován jako kněz podle řádu Melchisedechova. Při mši Římskokatolické církve se v 1. eucharistické modlitbě Kristova oběť přirovnávána k oběti Melchisedechově.

Pietro Perugino

Předání klíčů sv. Petrovi (Potestas clavium)

Součástí již zmíněného christologického cyklu v Sixtinské kapli je scéna *Předání klíčů sv. Petrovi* od Pietra Perugina.

Sv. Petr, vlastním jménem Šimon byl první římský biskup. O jeho životě a skutcích se dovídáme z *evangelií*, *Skutků apoštolských* a apokryfních textů (*Skutky Petrovy*) a legendické literatury. Petr společně se svým bratrem Ondřejem patří mezi první učedníky Krista. Jméno Petr (Kéfas), což znamená skála, mu dal sám Kristus (J 1,42). Kristus pověřil Petra kněžským a biskupským úřadem v nově konstituované církvi, jak jsou interpretovány verše evangelia Matoušova⁵⁸ (16, 18-19; též Mk 3,16; J 1,42): „...A já ti pravím, že ty jsi Petr; a na této skále zbuduji svou církev a brány pekla jí nepřemohou. Dám ti klíče království nebeského, a co odmítneš na zemi, bude odmítnuto v nebi, a co přijmeš na zemi, bude přijato v nebi.“ (Mt16, 18-19).



Obr. 48: *Předání klíčů sv. Petrovi* (1481-1482), Pietro Perugino, Sixtinská kaple, Vatikán.

Perugino umístil na své fresce *Předání klíčů sv. Petrovi* do předního plánu. Ježíš doprovázený apoštolů předává sv. Petrovi dvojici klíčů (zlatý a stříbrný) od nebe a předpekli, které se tak stávají nejčastějším Petrovým atributem. Petr, rovněž v doprovodu apoštolů, přijímá klíče v pokorném gestu v pokleku a s výrazem překvapení, kdy rukou vztahující na svá prsa jakoby říkal: „*Já pane?*“. Mezi přihlížejícími apoštolů je i Jidáš (pátá postava vlevo od Krista) a portréty současníků včetně autoportrétu Perugina (pátá postava od pravého okraje fresky).

⁵⁸ ROYT 2006, 228-229.

V zadním plánu fresky je vyobrazeno široké vydlážděné náměstí, jehož čtvercové dlaždice zvýrazňují geometrickou perspektivu. Náměstí dominuje „*Šalamounův chrám*“ v renesanční podobě - symbol církve. Po stranách chrámu vidíme dva římské triumfální oblouky odkazující k Římu - věčnému městu a vítězství Krista. Vstupní portál do chrámu se nachází ve stejné řadě dlaždic jako předání klíčů což je poukazem na předání kněžského a biskupského úřadu Petrovi. Hloubka fresky je umocněna prostřednictvím menších postav, rozmístěných v několika skupinkách po náměstí, které jsou tím menší, čím dále se nacházejí od diváka.

ZÁALPSKÁ RENESANCE

Jan van Eyck (1390-1441)

Jan van Eyck je považován za zakladatele vlámské školy. Působil v Haagu ve službách holandského vévody Jana Bavorského. Díky svému mistrovství vstoupil umělec po jeho smrti do služeb burgundského vévody Filipa III. Dobrého, pro něhož nejen zhotovoval umělecká díla, nýbrž pro něj podnikl i několik soukromých diplomatických misí. V roce 1428 podnikl například cestu do Španělska, Portugalska a Itálie. Během této mise měl v Lisabonu zprostředkovat sňatek Filipa Dobrého s princeznou Isabelou, dcerou portugalského krále Jana I. Po smrti svého bratra Huberta začíná pracovat na dokončení „**Gentského oltáře**“ (1425-1432) pro kostel Sv. Bavona v Gentu.

Umělec se věnuje také portrétní tvorbě. V roce 1432 si u něj bankéř a obchodník z Luccy Giovanni Arnolfini objednáva portrét (zřejmě svatební) „**Snoubenci Arnolfiniovi**“ (dnes National Gallery, Londýn). Dalším příkladem portrétního mistrovství van Eycka je „**Muž v modrém Chaperonu**“ z roku 1430 (Museum National, Bukurešť). Roku 1435 maluje jeden ze svých slavných mariánských votivních obrazů „**Madonu kancléře Rolina**“ (Musée National du Louvre, Paříž).

Van Eyckova díla určila charakteristické znaky vlámské malířské školy, která je považována za bránu renesance v oblastech ležících severně od Alp.

Gentský oltář (1425-1432)

bratři Hubert a Jan van Eyckové, chrám Svatého Bavona, Gent

rozměry: otevřený 375 x 520 cm, zavřený 375 x 260 cm

Gentský oltář (Obr. 49), sestávající z pevné střední části, k níž jsou připojena dvě oboustranně malovaná boční křídla, připomíná velkolepou knihu, čítající čtyřicet náboženských výjevů včetně latinských textů na rámech, nápisových páskách a oděvech zobrazených aktérů děje.⁵⁹ Oltář byl původně vyšší a měl i se ztracenou predelou, znázorňující *Peklo*, nebo *Předpekli*, v duchu evangelijního textu: *...aby se před jménem Ježíšovým sklonilo každé koleno – na nebi, na zemi i pod zemí* (sv. Pavel Filipským: 2,10), třístupňovou kompozici a završoval ho kamenný architektonický nástavec. Postupně však lze rekonstruovat obsahovou i formální koncepci, již je esence křesťanské víry, idea spásy člověka (provinivšího se prvotním hříchem) skrze Vykupitele.⁶⁰

⁵⁹ VACKOVÁ 2005, 86.

⁶⁰ VACKOVÁ 2005, 86-87.



Obr. 49: *Gentský oltář otevřený* (1425-1432), bratři Hubert a Jan van Eyckové, chrám Svatého Bavona, Gent.

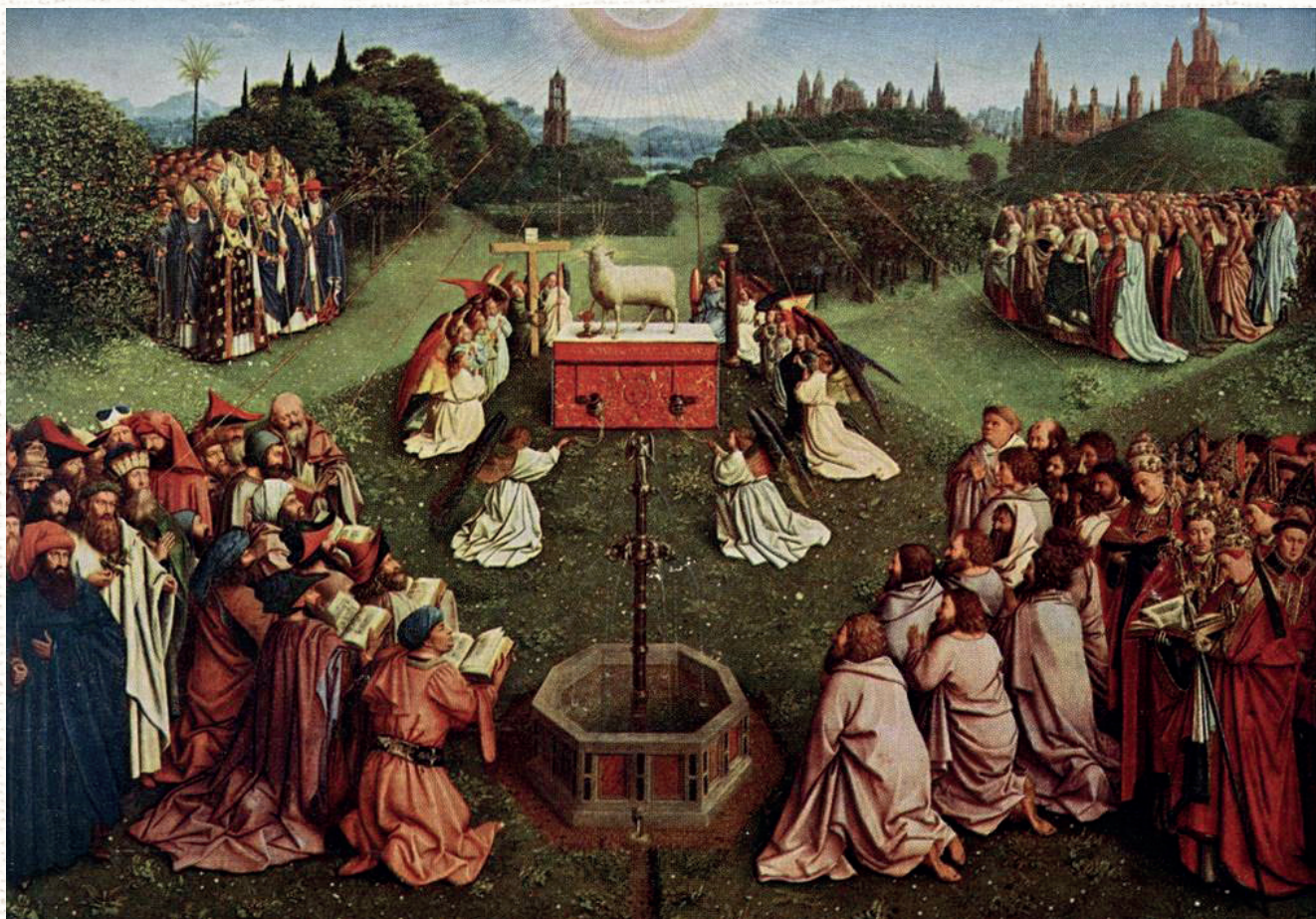
Myšlenkovou osu otevřeného polyptychu tvoří na střední desce **Klanění Beránkovi**. (Obr. 50). *Mystický* či *Apokalyptický Beránek* (Kristus Spasitel) stojí na bíle pokryté oltářní menze s rudým antependiem ve smyslu evangelijních slov: *Hle, Beránek Boží, který snímá hříchy světa* (J 1,29), jak je vetkáno zlatými písmeny na antependiu barvy krve: *ECCE AGNUS DEI, QUI TOLLIT PECCATA MUNDI*.

Z rány v jeho prsou prýští krev a vytéká do kalicha, kde se proměňuje v mešní víno. Čtyři andělé nesou odznaky Kristova umučení tj. trnovou korunu, sloup (u něhož byl Kristus bičován), kříž, hřeby, tyč s houbu nasycenou octem a kopí, které mu probodlo bok. Před oltářem klečí v úloze ministrantů dva andělé s kadidelnicemi. Je sloužena mše.

V popředí stojí kamenná osmiboká Studna života, *fons vitae*, (symbol života věčného), z které vytéká pramen: *...Každý, kdo pije tuto vodu, bude mít opět žízeň... Kdo by se však napil vody, kterou mu dám já, nebude žíznit navěky. Voda, kterou mu dám, stane se v něm pramenem, vyvěrajícím k životu věčnému.*“ (J 4, 13-14). Mše je celebrována v Ráji, na louce poseté květy, rámované vegetací domácího severského i exotického původu. Na horizontu se rýsují věže a rozlehlé stavby města – Nebeského Jeruzaléma.

K oltáři Beránka se ze čtyř stran přibližují zástupy:

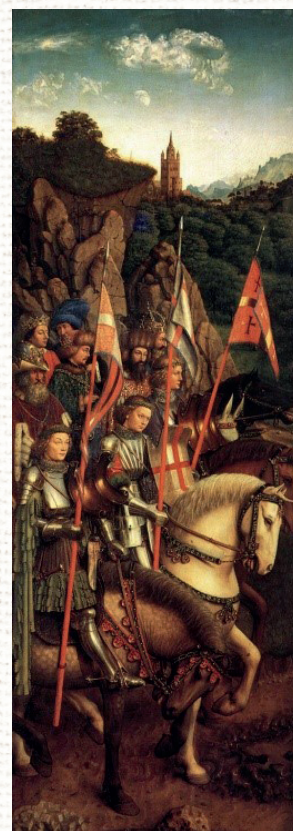
Potom jsem viděl, hle, tak veliký zástup, že by ho nikdo nedokázal sečíst, ze všech ras, kmenů, národů a jazyků, jak stojí před trůnem a před tváří Beránkovou, oblečeni v bílé roucho, palmové ratolesti v rukou...již nebudou hladovět ani žíznit, ani slunce nebo jiný žár jim neublíží, neboť Beránek, který je před trůnem je bude pást a povede je k pramenům vod života (Zj 9-10, 16-17).



Obr. 50: *Klanění Beránkovi* střední deska Gentského oltáře (1425-1432), bratři Hubert a Jan van Eyckové, chrám Svatého Bavona, Gent.

Vlevo dole jsou znázorněni představitelé Starého zákona – v pokleku patriarchové a proroci, s knihami v rukou, předpovídající příchod Spasitele, za nimi zástupy pohanského světa, kteří stáli „ke Kristu nejbliže“, jako například nápadná postava v bílé tóze, zřejmě Vergilius korunovaný vavřínovým věncem. Na ně navazují dole na přilehlém levém křídle jezdcí na koních – *Milites Christi*, Vojsko Kristovo (Obr. 51), zaštitěné křížáckými prapory. Vedle, zcela vlevo jsou *Spravedliví soudci*, v nichž bývají shledávány konkrétní osoby.

Na opačné straně poklekli před oltářem s Beránkem apoštolové, za nimiž stanuli jejich následovníci v církvi, vedeni třemi papeži, pravděpodobně v odkazu na poslední aktéry velkého schizmatu Západu. V pokračování honosného církevního shromáždění přicházejí vpravo dole na bočních křídlech *Svatí poustevníci* se svatým Antonínem, Marií Egyptskou a svatou Máří Magdalenou docela vzadu a *Svatí poutníci*, vedení svým patronem, obrovitým svatým Kryštofem zahaleném v červeném plášti. Ve třetím plánu jsou zástupy rozmnoženy dalšími kleriky a na protilehlé straně *Svatými pannami s palmovými ratolestmi* (symboly mučednictví) a se svými atributy: Anežkou (s beránkem), Barborou (s věží), Kateřinou Alexandrijskou (v královském rouše), Dorotou (s košem s květinami) a Uršulou (se šípem).



Obr. 51: *Milites Christi*, levé křídlo Gentského oltáře (1425-1432), Hubert a Jan van Eyck, Katedrála sv. Bavona, Gent.



Nahoře uprostřed se vznáší holubice *Ducha svatého*, jejíž zlaté paprsky objímají všechny účastníky adorace Beránka v Ráji. V monumentálním horním pásu je v ose zpodobena božská postava, (Bůh Otec a Bůh Syn). Její papežská tiara je posázena perlami, topasy, ametysty, na rudém plášti je perlami vyšit nápis: ... *Král králů a Pán pánů* (Zj 19, 16). V levé ruce drží křišťálové žezlo, pravíci žehná, u nohou má položenou korunu světských králů. Brokát za jejími zády je tvořen christologickým motivem vinných hroznů a pelikánů, krmících mláďata svou krví (Obr. 52).

Po levé straně usedla sličná *Panna Maria*, oděna v azurovém plášti, korunovaná *Královna nebes (Regina coeli)*, čtoucí v knize. Po božské pravici usedl *Svatý Jan Křitel*, nezvykle vybaven otevřenou knihou proroků na klíně. V hieratickém pojetí na způsob byzantských a starokřesťanských mozaik se přímloouvají za hříšníky u *Všemohoucího* (tzv. *Deésis*).

Obr. 52: *Bůh Otec a Bůh Syn*, detail horní desky Gentského oltáře (1425-1432), Hubert a Jan van Eyck, Katedrála sv. Bavona, Gent.

Na bočních křídlech jsou *Muzicírující andělé* (Obr. 53), z nichž osm zpívá vlevo u pulpitu s řezaným reliéfem *svatého Michaela* přemáhajícího draka, šest vpravo hraje na různé hudební nástroje. Oděni jsou jako zpěváci chrámového chóru. Na protilehlých okrajových deskách stojí *Adam* a *Eva* ve chvíli kdy *Eva* podává *Adamovi* rajský plod. Postavy, patřící ve srovnání s předchozím dějem do zcela odlišné roviny reality, jsou až šokujícím způsobem pozemské. Nahý *Adam*, který v nakročení vysunul pravou nohu z obrazového sevření, je ztvárněn velice realisticky. Neschází mu jediný chloupek na prsou, jediná řasa na víčkách, zdá se jako by dýchal. Nad prvními lidmi jsou umístěny dva malé, grisaillovou technikou⁶¹ malované reliéfy *Kaina* s *Ábelem*, jakožto předobrazy oběti *Kristovy*.



Obr. 53: *Muzicírující andělé*, detail, levé boční křídlo Gentského oltáře (1425-1432), Hubert a Jan van Eyck, Katedrála sv. Bavona, Gent .

Zavřený oltář (obr. 54.): Přejděme k zavřenému oltáři, tedy k jeho vnějšku. Sošná hmotnost velkých postav na jeho dvanácti obrazech kontrastuje s vyprávěcím způsobem ústřední scény vnitřku s *Mystickým Beránkem*. V dolním pásu jsou do goticky rámovaných iluzivních nik postaveny grisaillové, jakoby z kamene vytesané „sochy“ *Svatého Jana Křtitele* s beránkem a *Svatého Jana Evangelistu* s pohárem plným hadů. Podle legendy pohanický kněz v *Dianině* chrámu v *Efezu* příměl *svatého Jana* napít se z otráveného poháru. *Jan* kalich požehnal a s pomocí *Boží* se mu nic nestalo. Ke světcům jsou obráceny klecíci „živé sochy“ *Jodaca Vijda* se ženou *Elisabethou*,⁶² oděné do těžkých reprezentativních rouch a zachycené i s malou půvabností jejich tváří, opět v „násobeném“ realismu. Nad nimi se odvíjí *Zvěstování Panně Marii*, na jejíž hlavu usedá holubice *Ducha svatého* jako potvrzení božské inkarnace, kterou počíná příští vykoupění lidstva. Místnost se symboly *Mariiny* čistoty je rozčleněna okny se zcela realistickými průhledy do města.

⁶¹ Malba napodobující sochařské dílo.

⁶² Měšťanský patricij *Jodac Vijd* je považován za donátora, neboli objednavatele Gentského oltáře. Podle *Erwina Panofského* je oltář dodatečně složený celek pozůstávajících z desek různého účelu, zakázek několika objednavatelů (např. *Filipa Dobrého* a *Jana Bavorského*), které nakonec sjednotila ruka geniálního umělce.

V horních lunetách nad *Zvěstováním* doplňují celek hybné postavy židovských proroků a Sibyl, rovněž předpovídajících příchod Vykupitele: vlevo nad andělem *Prorok Zachariáš* (zvěstovatel panenského početí a narození Krista) s knihou iluzivně natočenou do prostoru diváka, nad Madonou *Prorok Micheáš* (prorokoval narození Krista v Betlémě), a konečně jsou tu *Sibyly Erythrejská* předpovídající první příchod Krista a *Kumská*,⁶³ která prorokovala, že se narodí chlapec (vztaženo rovněž na příchod Krista), který spasí svět.

U příležitosti slavnostního vstupu Filipa Dobrého do Gentu 23. dubna roku 1458 byl celý oltář předveden v živých obrazech, podrobně popsanych v jedné z dobových kronik. Tato liturgická hra byla realizována na třípatrovém lešení a její název zněl: *Chorus beatorum in Sacrificium agni pascalis* (Chór blahoslavených při obětování velikonočního beránka).⁶⁴



Obr. 54: *Gentský oltář zavřený* (1425-1432), Hubert a Jan van Eyck, Katedrála sv. Bavona, Gent.

RENESSANCE VE FRANCII

Jean Fouquet (1415/20-1480)

Jean Fouquet uvedl jako první do francouzského umění renesanční formy. Ve Francii se pak renesance prolнула s uhlazeným dvorským vkusem. Fouquet se narodil v Tours a zde se také pravděpodobně školil u některého z místních malířů, jenž jej seznámil s miniaturami bratří z Limburka. Jeho tvorba má dvě velmi odlišné fáze. Pro první fázi je typický vliv burgundského umění, především co se týká popisného aspektu a použití černého pozadí v portrétech. Již v tomto období přitahoval pozornost dvora, pro který příležitostně pracoval. Zlom v jeho tvorbě představuje cesta do Itálie, kterou malíř uskutečnil kolem roku 1444, kde se bezpochyby seznámil s díly Paula Uccella a Andrey del Castagna a kde také namaloval portrét papeže Evžena IV. († 1447). Po jeho návratu do Francie se jeho styl stává abstraktnější, malíř ve svých portrétech dvořanů klade větší důraz na perspektivu, hloubku a zobrazení lidského těla.



Obr. 55: *Autopotrét* (1450), Jean Fouquet, Louvre, Paříž.

⁶³ VACKOVÁ 2005, 87-100.

⁶⁴ VACKOVÁ 2005, 100.

Kolem roku 1448 začíná pracovat pro Karla VII. a v roce 1449 byl pravděpodobně vysvěcen na kněze. V této době (kolem roku 1450) vzniká i *Diptych z Melun*, který si u umělce objednal králův pokladník Étienne Chevalier. Na sklonku svého života byl Fouquet jmenován dvorním malířem Ludvíka XI., pro kterého rovněž vytvořil řadu vynikajících portrétů.⁶⁵

Diptych z Melun (asi 1450)

Étienne Chevalier se sv. Štěpánem (Obr. 56)

(levé křídlo oltáře)

tempera na dřevě 93 x 85 cm

Staatliche Museen, Berlín



Obr. 56: *Étienne Chevalier se sv. Štěpánem*, levé křídlo Diptychu z Melun (1450), Jean Fouquet, Staatliche Museen, Berlín.

⁶⁵ RICKETTS 2005, 85.

Diptych je dvoudílný oltář. Levé křídlo *Diptychu z Melun* vytvořeného na objednávku Étienna Chevalira, francouzského vyslance v Anglii a pokladníka Karla VII., představuje objednavatele se sv. Štěpánem.

Jedná se o tzv. *smuteční diptych*, který byl původně určen pro místo posledního odpočinku - náhrobek objednavatele, umístěný v kněžišti kostela Notre-Dame v Melun. Étienn Chevalier je zde zobrazen při adoraci Panny Marie vyobrazené na druhém křídle diptychu. Má na sobě drahocenný oděv, jak se sluší na muže, jemuž král svěřil tak významnou a důležitou funkci. Vedle něj se nachází jeho patron, sv. Štěpán, oděný do jáhenského roucha. V ruce drží knihu, na které leží kámen, který je symbolem jeho mučednické smrti.

Sv. Štěpán, jáhen a prvomučedník je zmiňovaný ve *Skutcích apoštolů*. Protože docházelo v křesťanské obci ke sporům mezi Řeky a Židy o rozdělování prostředků vdovám, svolali apoštolové všechny svoje učedníky a řekli jim, že jejich poslání je především kázat slovo Boží a modlitba a že je třeba, aby někteří učedníci „sloužili při stole“. Štěpán byl zvolen jáhnem společně se šesti dalšími a apoštolové na ně vložili ruce (Sk 6,8-15).

Štěpán byl obdařen Božími milostmi, činil mnohé zázraky a kázal lidu. Před radou pronesl dlouhou řeč, která přítomné rozhněvala natolik, že ho vyvekleli za město a ukamenovali

(Sk 7,1-60). Štěpán spatřil „*nebesa otevřená a Syna Božího stojícího po pravici Boží*“ poklekl a modlil za lidi, kteří ho kamenovali „... *Pak klesl na kolena a zvolal mocným hlasem: „Pane, odpusť jim tento hřích!*“ *To řekl a zemřel*“ (Sk 7, 60). Kamenování se zúčastnil tak Saul (sv. Pavel).⁶⁶

V architektonickém pozadí levé desky spatřujeme vliv italské renesance, Fouquet zde v perspektivním zobrazení namaloval stěnu obloženou mramorovými deskami, které pravděpodobně viděl v některém z římských kostelů. Na stěně je v perspektivní zkratce několikrát vepsáno jméno *Etienne Chevalier*. Diptych dnes není bohužel vystaven kompletní. Pravá deska s *Madonou a dítětem* se nachází v Antverpách. Z archivních dokumentů však víme, že rám diptychu byl pokrytý modrým sametem a zdoben zlatými stuhami s iniciálami donátora vykládanými perlami. Součástí diptychu byly rovněž medailonky s výjevy ze života světců.⁶⁷

Obr. 57: ***Diptych z Melun***

Madona s Jezulátkem a anděly

(pravé křídlo oltáře)

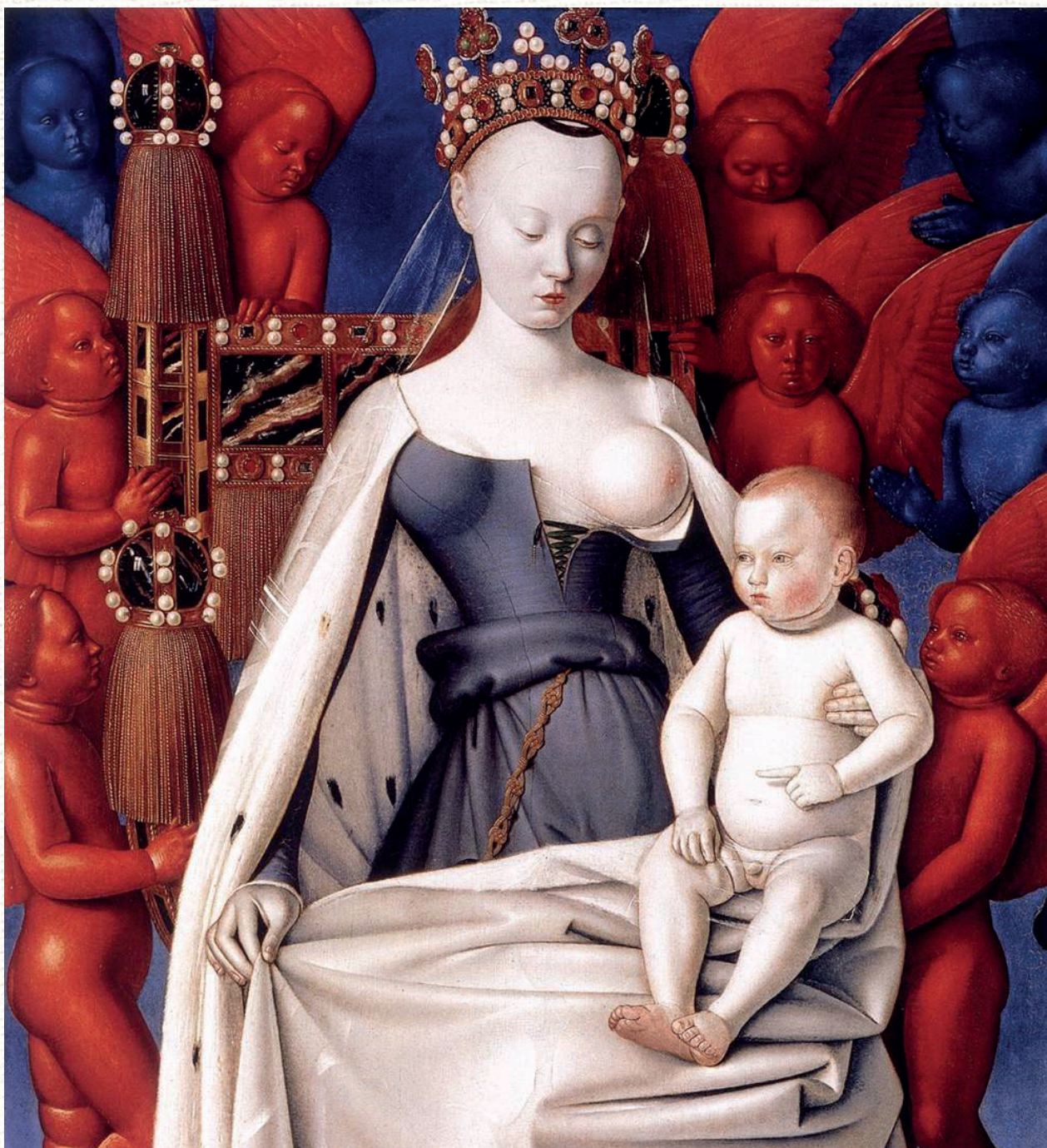
tempera na dřevě 93 x 85 cm

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp

Pravé křídlo diptychu z Melun představuje Pannu Marii jako *Královnu nebes* s malým Kristem na klíně. Madona je zde však zcela nezvykle vyobrazena jako atraktivní štíhlá mladá žena, oděna do šatů dle dobové módy, s obnaženým kulatým prsem bezostyšně vykukujícím z rozvázané šněrovačky. Obnaženým nadrem však Fouquet v žádném případě nechtěl navodit erotický podtext díla, jak by se nám dnes mohlo zdát, nýbrž znázornit symboliku *Panny Marie kojící* (Maria lactans), odkazující k lidské přirozenosti Ježíše Krista, který byl jako všechny ostatní děti kojen matkou.

⁶⁶ ROYT 2006, 278.

⁶⁷ RICKETTS 2005, 87.



Obr. 57: *Madona s dítětem a anděly, pravé křídlo Diptychu z Melun (1450), Jean Fouquet, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp.*

Ikonomografický typ *Maria lactans* se pravděpodobně vyvinul v prostředí koptské církve, kde byl nazýván *Galaktotrofúsou*, a navazoval na typově podobná vyobrazení panenské bohyně Isis, kojící svého syna Hóra. Kojení Krista má též své odůvodnění v Písmu: „...*Blaze té, která tě zrodila a odkojila!*“ (L 11. 27) a v apokryfních vyprávěních: „...*A mrak se hned vznesl a jeskyni zaplavilo veliké světlo, které oči nemohly snést. A zanedlouho se ztlumilo i to světlo, takže bylo vidět nemluvně, které šlo a samo se chopilo prsu své matky Marie...*“ (Protoevangelium Jakubovo 19,2).

Madona má v souladu s dobovou módou rovněž vyholeny vlasy na čele, což dává vyniknout smutnému, bílému obličejí a koruně bohatě zdobené drahými kameny a perlami, které jsou symbolem budoucího utrpení Krista a panenství Panny Marie. Hermelínový plášť, splývající z Madoniných ramen, je společně s korunou odznakem královské moci symbolizující *Královnu nebes*.

Postava Madony, její obličej, kůže a dokonce i plášť, stejně jako tělíčko Jezulátka, jsou vymalovány světle šedobílou barvou navozující dojem zobrazené sochy, připomínající techniku grisaille.⁶⁸ Bílá barva závoje a pláště Panny Marie symbolizuje duchovní a tělesnou čistotu (panenství). Celkový dojem smutku a malátnosti „smuteční“ Madony podtrhuje šedomodrá barva jejich šatů. Madona s Jezulátkem je usazena na honosném trůně zdobeném mramorem, perlami, drahými kameny a velkými zlatými štrápci. Trůn je obklopen červenými a modrými anděly, jejichž postavičky, oproti Madoně vymalované v jasných barvách, zcela zaplňují zbytek desky. Červená barva symbolizuje oheň Boží lásky a čisté duchovnosti. Dále je poukazem na mučednictví Krista a Nebeské království. Modrá barva symbolizuje nebe a světlo a tím i modrost a stvoření (božskost a věčné světlo).

Podle legendy byla modelem pro zobrazení Madony Agnès Sorel, milenka Karla VII., která zemřela v únoru roku 1450 na otravu jedem. Karel VII. se s Agnès seznámil v době, kdy byl již ženatý s Marií z Anjou, dcerou aragonského vévody. Mladá žena se záhy stala královnou oficiální milenkou, která měla posléze rozhodující vliv i na francouzskou politiku, neboť právě Agnès příměla Karla VII. aby dobyl zpět francouzské území, které patřilo v té době Angličanům. Podle tradice král Agnès obdarovával skvostnými šperky, které ona dále rozdávala chudým. Mimořádně elegantní a pro současného diváka až smyslný vzhled Madony, který se může zdát až nepatřičný pro Královnu nebes, nasvědčuje tomu, že legenda o králově milence nemusí být příliš daleko od pravdy.

Výtvarné umění v prostředí protestanské církve

Kritika církve

Na počátku 16. století ovládla celou Evropu krizová nálada, vyvolaná ekonomickými proměnami, úzkostí z narušení tradičního řádu z válek i z ohrožení Západu osmanskými výboji. Vědomí krize silně ovlivnilo zbožnost včetně očekávání spásy a znásobilo kritiku kurie a kléru. Růst nespokojenosti byl přímo úměrný procesu církevní sekularizace. Církevní fiskalismus, čili ustavičná snaha o zvětšení církevních příjmů narůstal úměrně s byrokratizací a materializací církevní **spásy a milosti**. Mnohé církevní úkony zajišťující spásu duše a péči o víru, byly zpoplatněny.

Martin Luther a reformace

Započátek reformace, čili hnutí, jímž začíná náboženský rozkol vznikem samostatných (protestantských) konfesí vedle katolického vyznání, bývá označováno uveřejněním pětadevadesáti tezí Martina Luthera zaměřených proti obchodu s odpustky dne 31. října 1517 ve Wittenbergu v Německu. Teze augustiniánského mnicha – profesora teologie na zdejší univerzitě, vzbudily pozornost daleko přesahující teologické kruhy, jimž byly určeny. Nehovořily totiž jen o problémech vztahu k Bohu, ale dotýkaly se rovněž otázek ekonomických. Roku 1519 se Luther definitivně rozešel s Římem a následujícího roku formuloval svou věrouku ve třech programových spisech, které se díky knihtisku rychle rozšířily. Podle Lutherova pojetí může člověk dosáhnout spásy pouhou vírou, a nikoliv spravedlivými skutky. Zprostředkování mezi člověkem a Bohem dokáže právě jen pouhá víra bez pomoci kléru. Pro věřící je závazné jenom Písmo, a nikoliv nařízení církve. Na říšském sněmu ve Wormsu (1521) Luther odmítl své učení odvolat, načež nad ním byla vyhlášena klatba, hrozící i jeho přívržencům. Vzdor tomu se Lutherovo učení rychle šířilo dál a náboženský konflikt mezi katolíky a protestanty se stupňoval. Víra založená pouze na Písmu svatém a učení o svobodě svědomí se měly stát základem nového, vpravdě křesťanského společenského zřízení.

⁶⁸ VACKOVÁ 2005, 87-100.

Reformace se neomezila jen na Německo, nýbrž našla své přívržence i v dalších částech Evropy, kde se rodila další protestanská hnutí. Ve Švýcarsku vznikl v roce 1536 nový protestanský směr - *kalvinismus* (Jan Kalvín a Huldrych Zwingli), v Anglii byla založena *anglikánská církev*, ve Francii se přívrženci kalvinismu označovali jako hugenoti.

Náboženský konflikt v Evropě se na začátku 17. století rozvyvinul do politickomocenského zápasu, který vyvrcholil ve třicetiletou válku.

Lucas Cranach starší (asi 1472–1553)

Lucas Cranach starší, jehož příjmení je odvozeno od názvu jeho rodiště, byl jedním z hlavních představitelů renesance a manýrismu v zemích ležících severně od Alp. Cranach se vyučil v otcově dílně, která realizovala zakázky pro okolní vesnice a města. V té době byl ovlivněn díly Albrechta Dürera, s kterým se seznámil na své cestě do Norimberku. Na své další cestě v roce 1502 se ve Vídni seznámil také s Johannesem Cuspinianem a Stephenem Reussem, humanisty a univerzitními profesory, které portrétoval a studoval zde díla představitelů dunajské školy, která jej významně ovlivnila. Svá nejlepší léta prožil Cranach na dvoře saského kurfiřta Fridricha III. Moudrého ve Wittenbergu, pro kterého pracoval jako dvorní malíř, ale také jako diplomat. Zde v kruhu dvořanů a učenců vytvořil sérii portrétů a aktů, v nichž spatřujeme ideál krásy tehdejší doby – velmi stylizovanou ženu s rysy dospívající dívky, útlým pasem a malými nadry. Za jeho služby mu saský kurfiřt udělil rodinný erb s vyobrazením okřídleného hada. V roce 1512 se Cranach oženil s dcerou gothského starosty Barbarou Brengelier a o tři roky později se mu narodil syn Lucas, který se později stal významným malířem pod jménem Lucas Cranach mladší.

Ve Wittenbergu byl Cranach zvolen radním a později dokonce wittenberským starostou. Seznámil se zde s Martinem Lutherem, kterému byl na svatbě za svědka a Luther se stal kmotrem jeho dcery Anny. Malířovo přátelství s Martinem Lutherem a jeho příklon k protestantismu nebyly překážkou pro Karla V., který byl velkým obdivovatelem jeho díla a sám si u něj objednal řadu zakázek. Poslední léta svého života strávil Cranach ve Výmaru, kde také v roce 1553 zemřel. Před tím však ještě stihl zachránit před jistou smrtí saského kurfiřta Jana Fridricha I. Velkomyslného, zajatého v bitvě mezi katolíky a protestanty u Mühlbergu.⁶⁹

Lucas Cranach starší: *Zákon a milost* (1529)

Národní galerie Praha

Olej na desce z lipového dřeva

72 cm x 88, 5 cm

Lucas Cranach vytvořil na téma *Zákon a milost* několik kompozic, které dodržují rozvržení na dvě poloviny zobrazující Starý a Nový zákon, ale dosti významně se liší v detailech. Prvním podobným vyobrazením je Cranachova ilustrace titulního listu Lutherova spisu *Auslegung der Evangelien vom Advent bis cum Ostern* (1528, Wittenberg), která se shoduje s pražským obrazem. Ten je jedním ze dvou dochovaných tzv. raných typů.

⁶⁹ VACKOVÁ 2005, 100.



Obr. 58: *Zákon a milost* (1529), Lucas Cranach starší, Národní galerie v Paze (kopie obrazu z16. stol.).

Originál obrazu *Alegorie zákona a milosti*, vedený ve sbírkách NG pod názvem „*První hřích a vykoupení lidstva*“, je signován a datován 1529. Původně byl pravděpodobně určen do některého z luterských sborů na severozápadě Čech. Texty v němčině přesně identifikují jednotlivé postavy a scény a vysvětlují jejich význam. Obraz je tak významným prostředkem výkladu Lutherova učení o "Ospravedlnění vírou". Martin Luther vychází zejména z listu apoštola Pavla Římanům a blíže vysvětluje své pojetí v díle *De servo arbitrio* (1525). Cranachova vizuální interpretace Lutherova učení, ovlivněná i Philippem Melanchtonem, pochází z doby po roce 1528. Vysvětluje rozdíl mezi katolicismem (založeným na Starém zákonu) a protestanstvím (opírajícím se o víru v Boží milost) Po vydání Melanchtonovy Augsburské konfese (1530) obraz symbolizoval velmi aktuální obraz církve na rozcestí.

Na vyobrazené kopii *Alegorie zákona a milosti* je obraz je rozdělen Stromem života, jehož větve jsou vlevo suché a vpravo zelené, na dvě poloviny. Levá polovina (sub lege) zobrazuje příběhy Starého zákona: klečícího Mojžíše, který z Božích rukou přijímá na hoře Sinaj desky Zákona s desaterem, prvotní hřích - Adama a Evu pod Stromem poznání, židovský tábor s hadem na tyči, vztyčené Mojžíšem, a okolo něho ležící lidé uzdravující se z uštknutí hady (Nu 21,9). Tento starozákonní příběh byl považován za typologický předobraz ukřižování, jak je to ukázáno v Janově evangeliu (3, 14): „*Jako Mojžíš vyvýšil hada na poušti, tak musí být vyvýšen syn člověka, aby každý, kdo v něho věří, měl život věčný*“.⁷⁰ V popředí kompozice je vyobrazen otevřený hrob s nebožtíkem - symbolem smrti.

⁷⁰ ROYT 2013, 52.

Na pravé straně (sub gratis) jsou vyobrazeny scény z Nového zákona: proti prvotnímu hříchu stojí nad jeskyní s prázdným Kristovým hrobem Beránek Boží s korouhví – symbolem vítězství (spasení). Ve stejné rovině je Kristus na kříži, nad ním vpravo nahoře Panna Maria na skále přijímá inkarnovaného Krista v podobě dítěte s křížem v ruce, slétávajícího k ní z nebes z chóru andělů. Zmrtvýchvstalý Ježíš Kristus stojí v popředí a pod nohama drtí draka a lidský skelet jako symboly ďábla a smrti. V posledním plánu tvoří protipól židovskému táboru s hadem scéna zvěstování pastýřům .

Hlavní děj se však odehrává v centru kompozice, v mysli a v srdci na pařezu sedícího nahého člověka, který se rozhoduje mezi prorokem Izaiášem, ukazujícím na ukřižovaného Vykupitele, tedy zákonem, za nímž je zobrazen umrlec v hrobu, a sv. Janem Křtitelem, ukazujícím na zmrtvýchvstalého Krista – vítěze nad smrtí a hříchem, zosobňujícím milost.

Námět *zákona a milosti* je založen na typologii Starého a Nového zákona, respektive na jejich antitezi, neboť proti vrcholnému středověku, který chápal vztah Starého a Nového zákona jako přípravu a naplnění, dostávala antiteze vyhraněnější konfrontační charakter. V základu tohoto vztahu stojí verše Lukášova evangelia (24, 44): „... že se musí naplnit všechno, co je o mně psáno v zákoně Mojžíšově, v Prorocích a Žalmech“ a evangelia Janova (1,17): „Zákon skrze Mojžíše dán jest, milost a pravda pak skrze Pána Ježíše Krista...“. Zde si můžeme připomenout slova epištoly sv. Pavla Římanům (5, 12), která snad nejvíce souzní s naším tématem:

„Skrze jednoho člověka totiž vešel do světa hřích a skrze hřích smrt; a tak smrt zasáhla všechny, protože všichni zhřešili. Hřích byl ve světě už před zákonem, ač hřích se nezapočítává, pokud není zákon. Smrt však vládla od Adama až po Mojžíše i nad těmi, kdo hřešili jiným způsobem než Adam. On je protějškem toho, který měl přijít. S milostí tomu však není tak jako s proviněním. Proviněním toho jediného, totiž Adama, mnozí propadli smrti; oč spíše zahrnula mnohé Boží milost, milost darovaná v jediném člověku, Ježíši Kristu“ či další verše epištoly (Ř 1,17): „Vždyť se v něm zjevuje Boží spravedlnost, která je přijímaná vírou a vede k víře; stojí přece psáno: Spravedlivý z víry bude živ;“ (Ř 3,20–28): „Vždyť ze skutků zákona nebude před ním nikdo ospravedlněn, neboť ze zákona pochází poznání hříchu.“

Z Lutherových myšlenek lze vyčíst, že zbrání smrti je hřích a hřích má svou moc ze zákona, z něhož pochází i poznání. Zákon s sebou nese Boží hněv a všichni zhřešili a jsou daleko od Boží slávy. Jakoby se člověk zobrazený na Alegorii zákona a milosti pod stromem ptal (Ř 7,24): „*Jak ubohý jsem to člověk! Kdo mě vysvobodí z tohoto těla smrti?*“ Hřích prarodičů však není bezvýchodnou tragédií (Ř 5,18): „*A tak tedy: Jako jediné provinění přineslo odsouzení všem, tak i jediný čin spravedlnosti přinesl všem ospravedlnění a život,*“ tedy proti Adamovu pádu a hrobu stojí na Alegoriích zákona a milosti „*Beránek boží, který snímá hříchy světa*“, jak zvěstuje zobrazený sv. Jan Křtitel. Obětí Beránka jsou smyty hříchy, k nimž bylo lidstvo svedeno Adamovým pádem, obětí na kříži jsou vykoupeni všichni lidé počínaje Adamem a zároveň se počíná nová epocha, v níž místo zákona vládne milost. Alegorie zákona a milosti také velmi názorně objasňuje jeden ze základních pilířů luterské teologie ospravedlnění vírou.

Podle Luthera totiž závisí ospravedlnění člověka na jeho oddané víře v milost Boží, nikoli na lidských skutcích. Alegorie tedy měla představit rozhodování člověka před Hospodinem mezi hříchem a spásou. Důležité místo na zobrazeních má sv. Jan Křtitel. Luther byl při sepisování své *Postily* na Wartburgu fascinován touto osobností posledního z proroků, který mu byl prostředníkem mezi Starým a Novým zákonem, mezi Mojžíšem a Kristem, jenž: „... *kázal Zákon a Evangelium, smrt a spásu, literu a duch, hřích a spravedlnost,*“ a dále: „... *v Zákoně je smrt, v Kristu život.*“ Martin Luther tedy dospěl od zákona, který shrnuje slova Boha nárokujejího a trestajícího, k evangeliu, ke slovu Boha, který se dává a obětuje; nový člověk osvobozený zvěstí evangelií žil „... *v novém světě, kde není Zákona, není hříchu, není svědomí, není smrti, nýbrž nezkalená radost, spravedlnost, milost, mír, život, spása a čest*“.

Na druhé straně však Luther ví, že v tomto světě nepřestává zákon vykonávat nutnou a platnou službu, totiž občansko-civilní a politickou: „... ještě nyní nám slovo Boží zní ve dvojí neoddělitelné způsobě, jako Zákon a Evangelium, přirozený člověk musí až do smrti žít pod Zákonem [...] ale jeho víra a jeho svědomí musí být od Zákona osvobozeno“. Podle Jeana Calvina (*Instituce*, 1535) Kristus zákon naplňuje, ale neruší, nárok zákona se nemění, smí se však změnit poměr člověka k němu. Je-li „... jako spravedlnost postaven jediný Kristus“, pak je svědomí „poslušno Zákona nikoliv pod tlakem nutnosti, nýbrž dobrovolně“.⁷¹

RENESEANCE (POZDNÍ GOTIKA) V ČECHÁCH

Historie hradu Křivoklát a vznik kaple korunování Panny Marie



Obr. 59: Hrad Křivoklát.

První písemná zmínka o hradu (Obr. 59) pochází z pera kronikáře Kosmy, jenž o něm píše v roce 1110 jako o *přepevném, znovu postaveném hradě, na němž po tři léta věznil český kníže Vladislav I. bratrance Otu, knížete Olomouckého*. Křivoklát se tak změnil z opevněného stanoviště, pro lovecké knížecí výpravy, v dobře stráženu pevnost.

Pro svou polohu uprostřed lesů se Křivoklát těšil velké oblibě i u následujících Přemyslovců. Ke stavbě hradu dal popud již Přemysl Otakar I. roku 1230, ale rozeběhla se naplno až po nástupu jeho syna Václava I. Po jeho smrti nastupuje Přemysl Otakar II., který se pouští do přestavby hradu z loveckého hrádku na královské sídlo spravované purkrabím, nejvyšším hradním úředníkem a velitelem hradní posádky. Přemysl II. se zasloužil o dokončení a reprezentativní vybavení královského hradu. S osobou tohoto panovníka vstoupila na Křivoklát klasická gotika. Přemysl II. dal rovněž zbudovat v prvním patře jižního křídla hradní kapli, která odpovídala půdorysem dnešní kapli pozdně gotické, která na ni navázala rovněž klasicizující formou některých architektonických článků. V polygonálním závěru za oltářem se dochovaly z původní stavby ještě zbytky oblých klenebních přípor, jejichž patky se po zvýšení úrovně dostaly pod dlažbu, a protože zůstalo stát do různé výše i obvodové zdivo kaple, zachovaly se i výklenky sedílí, které dostaly při pozdně gotické přestavbě nové zarámování a šroubované sloupky. Kaple odpovídala vžitému typu hradních kaplí druhé poloviny 13. století u nás, pokud jde o členění stěn pásem sedílí a západní tribunu. Kaple byla dokončena za života Přemysla Otakara II. a její svěcení roku 1287, bývá uváděno jako dobudování celého hradu 13. století.

⁷¹ ROYT 2013, 49-50.

Křivoklát za panování Lucemburků obýval i Karel IV. se svoji ženou Blankou z Valois, které se zde narodila roku 1335 dcera Markéta. Karel IV. dával ale přednost právě dostavenému Karlštejnu, zato jeho syn Václav IV. si později Křivoklát oblíbil opět pro jeho polohu, možnost lovu a nerušených radováněk.

Roku 1471 nastupuje na trůn Vladislav II. Jagellonský, jedním z jeho prvních činů je zakoupení hradu Křivoklátu. Odras raného dvorského umění Jagellonců v Čechách se nutně projevil i na přestavovaném Křivoklátě. Nejprve se začalo s obnovou jižního a západního křídla, kde bylo soustředěno vše nezbytné pro pobyt krále a reprezentaci: velký slavnostní sál, soukromé komnaty. Přestavba byla dovršena kompletním vybavením hradní kaple vysvěcené roku 1522.

Kaple Korunování Panny Marie a její ikonografický program

Kaple hradu Křivoklát (Obr. 60) je dnes jedním z našich nejzachovalejších pozdně gotických sakrálních celků s původním architektonickým sochařským i malířským vybavením, podřízeným jednotícímu stavebníkovu, tj. královu, programu. Podtrhuje nejen významnou úlohu tohoto královského hradu, kterou panovník akceptoval, ale dokládá také výmluvně ideologii Jagellonského dvora, projevující se v její promyšlené ikonografii. Nové vybavení kaple bylo vázáno částečně dochovaným prostorem přemyslovské královské kaple z 13. století a je možné, že respektovalo i její původní zasvěcení.

V roce 1483 vstupuje do Vladislavových služeb mistr Hanuš Spiess z Frankfurtu, který je od roku 1486 archivně doložen jako „*mistr Hanuš řezák krále jeho Milosti.*“ Je tedy pravděpodobné, že se podílel i na přestavbě a vybavení Křivoklátské kaple v devadesátých letech. Hradní kaple se tak stává reprezentativním dílem rané fáze vladislavského dvorního umění a zaujímá důležité místo i v dějinách sochařství. Řezbářská práce přejímá i část kamenických úkolů a dovršuje architekturu jak motivem visutého svorníku, ukončeného velkou kyticí, tak zvláště přebohatými fiálami přípor a k nim přiléhajících baldachýnů nad sochami na stěnách a v závěru kaple.⁷²



Obr. 60: Kaple Korunování Panny Marie, hrad Křivoklát.

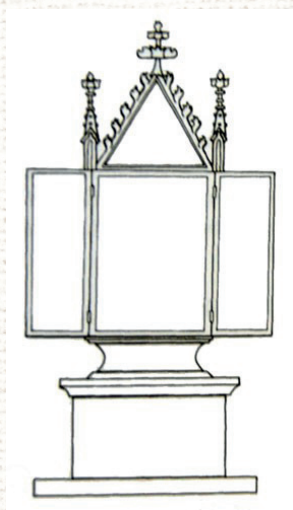
Promyšlená ikonografie kaple je v podstatě složena ze tří významově se doplňujících souborů. Na severní a jižní stěně kaple jsou pod baldachýny, vždy ve dvojici, umístěny **sochy 12 apoštolů** a v chóru pak řada čtyř českých zemských patronů; třetím celkem a současně ideovým středem a vyvrcholením je křídlový mariánský oltář s vyřezávaným reliéfem **Korunování Panny Marie**, a nástavcem s třemi věžičkami, které jsou doplněny dalšími třemi, namalovanými na stěně kaple za oltářem, takže tu malba a řezba vytvářejí optickou jednotu a prohlubují prostor kaple v její ose do nekonečna.

⁷² Kaple vyrůstá z tradice gotických palácových kaplí, založené pařížskou Sainte Chapelle. K tomu J. Hacker-Sück, *La Sainte Chapelle de Paris et les chapelles palatines du Moyen-âge en France*, Cahiers Archéologiques XIII, 1962.

Křivoklátská archa (Obr. 61) je gotický křídlový oltář skládající se z kamenné mensy (oltářního stolu), predely s vyřezávaným dekorativním vzorem, nad ní jako retabulum skříň s reliéfem s jedním párem otáčivých skládacích křídel s deskovými obrazy. Archa vrcholí architektonickým nástavcem z vyřezávaných fiál s kraby a kytkami, doplněnými sochami (Obr. 62).

Je-li oltář zavřený, vidíme na křídlech vymalovány postavy čtyř českých zemských světců: **Zikmunda, Václava, Víta a Vojtěcha**. Vnitřní strany oltářních desek znázorňují scény z života Panny Marie a Ježíše Krista a to na levém křídle: **Zvěstování Panně Marii** (v horní části) a **Obřezání Krista** (dolní část), na pravém křídle **Narození Krista** (horní část) a **Klanění tří králů** (dolní část, Obr. 63) Deskové malby na vnitřních křídlech oltáře jsou dílem anonyma nazývaného Mistrem Křivoklátského oltáře datované kolem roku 1490.

Mistr Křivoklátského oltáře ovlivnil výrazně české malířství počátku 16. století, zejména pak svého žáka Mistra Litoměřického oltáře. Vnější strany křídel, postavy českých zemských patronů, zejména sv. Václava a sv. Víta, mají všechny znaky rukopisu právě Mistra Litoměřického oltáře, který se stal největší malířskou osobností dvorského jagellonského umění.



Obr. 61: Archa, náčrt gotického křídlového oltáře.



Obr. 62: Gotický křídlový oltář *Korunování Panny Marie* (1490), kaple hradu Křivoklát.

Střed otevřeného oltáře zaujímá plastická skupina **Korunování Panny Marie Nejsvětější Trojicí** (Obr. 64), doprovázená dvojicí andělů. Podle Zlaté legendy byla Panna Maria po smrti nanebevzatá, posazena na nebeský trůn vedle svého Syna a korunována Nejsvětější Trojicí. Korunování Panny Marie patří k oblíbeným dvorským motivům,⁷³ jako je tomu i v případě křivoklátské kaple kde Bůh Otec s Kristem, oděni do královských rouch (pravděpodobně korunačnických ornátů) a obdařeni královskými insigniemi (koruny a říšská jablka), jsou usazeni na trůnu po boku klečící Panny Marie. Korunovace Panny Marie na *Královnu nebes* je zde vyjádřena pouze symbolicky – na hlavu Matky Boží není vkládána koruna, ale Bůh Otec s Kristem společně pokládají na její hlavu své ruce v gestu požehnání. Nad Pannou Marií se vznáší v záři paprsků holubice Ducha svatého doprovázená dvojicí andělů.

Mezi odborníky byl však rovněž vysloven názor, že se výjev na středové desce Křivoklátského oltáře netýká Korunovace Panny Marie, ani její oslavy, ale klíčovým je zde vztah panovníka ke sv. Trojici, v němž Marie sehrává roli prostřednice. Ojedinelá kompozice Křivoklátského oltáře tak dle této interpretace symbolicky spojuje oslavu sv. Trojice s prostřednickou úlohou P. Marie.⁷⁴

V nástavci oltáře stojí socha **Bolestného Krista** a po jeho stranách andělé s nástroji umučení. *Korunování Panny Marie* se děje za asistence čtyř českých zemských patronů: sv. Zikmunda, sv. Václava, sv. Víta a sv. Vojtěcha, jejichž sochy jsou umístěny v závěru kaple za oltářem a jsou rovněž vymalovány, jak již bylo zmíněno, na vnějších stranách křídel oltáře.

Architektonické ztvárnění kaple, navazující na raně gotickou dispozici fragmentárně dochovanou, i sochy apoštolů (Obr. 65) a čtyř českých zemských patronů na konzolách (včetně konzol), baldachýnů a suchých osekávaných větví, bylo určeno s největší pravděpodobností jako dílo mistra Hanuše Spiesse z Frankfurtu a jeho dílny. Vyřezávaný střed hlavního oltáře vytvořil jiný mistr ze Spiessova okruhu, kterého odlišuje od hrubšího řezbářského projevu mistra zjemnělé sochařské podání figur i rostlinného motivu. Kaple ikonograficky navazuje na tradici gotických královských kaplí (série dvanácti apoštolů), znovu však oživuje také ikonografickou sestavu českých zemských světců v původně státně reprezentativní funkci, kterou měla v době Karla IV. Tuto část ikonografie doplňuje český lev ve visutém svorníku nad oltářem. Zdůraznění postav českých zemských světců je zde vskutku mimořádné. V křivoklátské hradní kapli jsou součástí dogmaticky laděného programu, vrcholícího slavnostním a triumfálním reliéfem v oltářní skříni, v němž je oslavení Panny Marie spojeno se Svatou Trojicí.⁷⁵



Obr. 63: *Klanění tří králů* (1490), Mistr Křivoklátského oltáře, deska oltáře, hrad Křivoklát.

⁷³ ROYT 2006, 190.

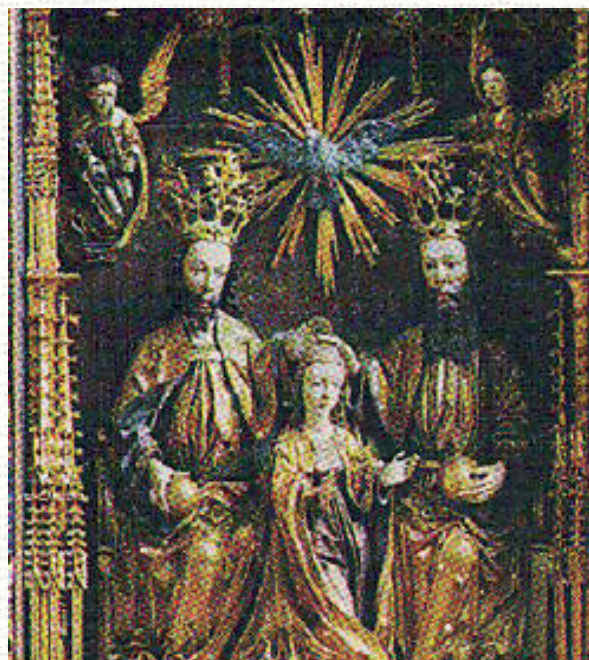
⁷⁴ KOVÁČ 1989, 289-300.

⁷⁵ HOMOLKA 1978, 186-187.

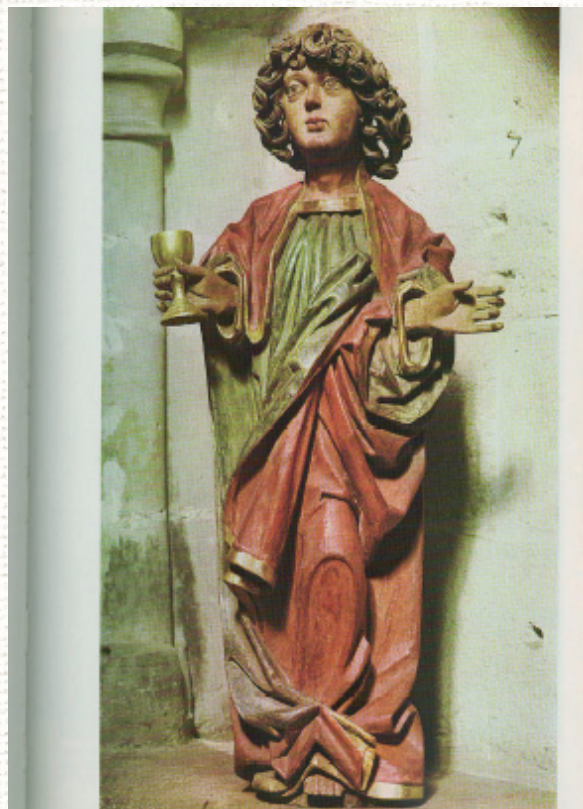
Dřevěný polychromovaný reliéf lva, umístěný na visutém svorníku nad oltářem, je symbolem imperiální moci, jmenovitě Českého království, a současně christologicky zmrtvýchvstání Krista. Vztah patronů a lva k ústřední triumfální scéně oslavení Panny Marie bylo interpretováno jako symbolické zobrazení *církve vítězné*, k níž se připojuje i České království. Ikonografie křivoklátské kaple tak aktuálně prozrazuje mnoho z myšlenkového ovzduší královského dvora. Vladislavovo *renovacio* karlovske tradice a jeho politický smysl se v osmdesátých letech a na počátku devadesátých let 15. století projevuje snad nejúplněji právě zde.

Aktivní a nezastupitelnou úlohu v celku ikonografického programu, vždy znovu aktualizovaného při konání bohoslužeb v kapli za účasti královského dvora, měla vlastní osoba panovníkova. Pro ni bylo připraveno trojdílné sedile na epištolní straně presbytáře a k ní se celou svoji polohou a gestem rukou obracela postava Panny Marie. Pozice nového cizího panovníka - katolíka v prostředí utrakvistických Čech nabízí snad přibližné a částečné vysvětlení této vyspekulované osnovy programu královské hradní kaple. Figurální složku celého programu umocňují rovněž rostlinné tvary, které zdaleka nemají jen funkci doplňující a dekorativní, ale dotvářejí sakrální symboliku prostoru kaple jako rajske zahrady. Spletené osekane větve přerůstají vysoko baldachýny nad sochami a fialy mezi nimi, větvičky s lístky a bohaté listové kraby obrůstají ostění portálku do sakristie i sloupky sedile, některé hlavice a stříšky. Baldachýny nad Svatou Trojicí na oltáři, nad postranními křídly, podstavec i nástavec oltáře jsou utkány z jemného pletiva suchých větví.⁷⁶

Křivoklátská hradní kaple představuje do posledního detailu pozoruhodně promyšlený kompaktní celek, spojující architekturu s kamennou dekorativní skulpturou, dřevořezbu, deskovou a nástěnnou malbu pomocí jednotícího smysluplného ikonografického programu, který původně dotvářely i malby na okenních sklech - tzv. vitráže. Z těchto okenních maleb, pocházejících z dílny Petra Hemmela z Andlau, se bohužel dochovaly pouze tabule se sv. Jiřím a sv. Václavem. Kaple *Korunování Panny Marie* je tak jedinečnou přehlídkou jagellonského dvorského umění v českých zemích.



Obr. 64: *Korunování Panny Marie Svatou Trojicí*, detail, křídlový oltář 1490, hrad Křivoklát.



Obr. 65: *Apoštol Jan Evangelista*, Hanuš Spiess, (1490), kaple hradu Křivoklát.

⁷⁶ HOMOLKA 1978, 186-187.

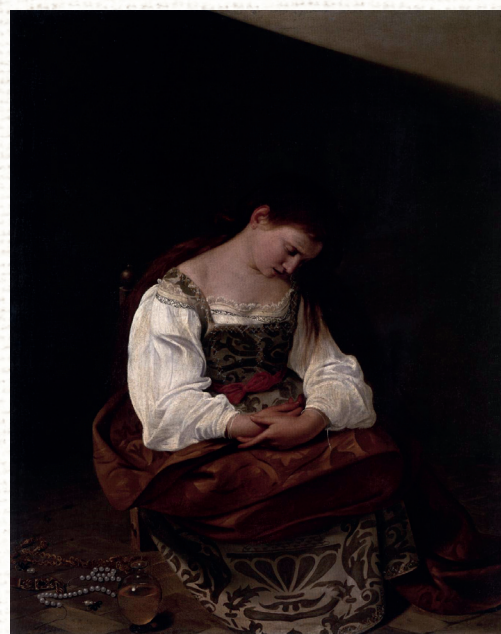
VII. Barokní umění

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)

Mistr šerosvitu

Michelangelo Merisi zvaný Caravaggio byl nepokojný člověk se sebezníčovajícími sklony, prudkou povahou, výbušným temperamentem, který ho přiváděl neustále do potíží a konfliktů se zákonem. Jeho malířství bylo skandální právě tak jako jeho život. Bát se ošklivosti připadalo Caravaggiovi jako opovržením hodná slabost. Chtěl malovat „pravdu“. Pravdu, jak on ji viděl. Klasické modely se mu nelíbily, „ideální krásou“ pohrdal. Někteří měli za to, že chtěl svým naturalismem především šokovat obecnost a že pohrdal krásou a tradicí.⁷⁷ Ve skutečnosti byl Caravaggio příliš velkým umělcem, než aby marnil čas nějakou senzací. Zatímco se kritikové přeli, Caravaggio pilně pracoval. Caravaggiův „naturalismus“, to znamená jeho záměr věrně napodobovat živou skutečnost, ať nám již připadá krásná, nebo ošklivá.⁷⁸

Caravaggio namaloval svou *Máří Magdalénu* (Obr. 66) jako ubohou padlou dívku. Odložila své šperky a voňavky a přemýšlí o svém hříchu v prostředí tak pustém a smutném jako vězení. Renesance viděla v Magdaléně křesťanskou Venuši a Tizian ji obdařil veškerým smyslným kouzlem své imaginace a svého koloritu. Caravaggio uviděl svou Magdalénu na ulici uprostřed všedního života a probudil v budoucí světici sociální svědomí.⁷⁹ Přesto četl Písmo svaté s největší zbožností a pozorností, a snažil se vytvořit zcela nový obraz příběhu svatého vyprávění. Stávalo se vždy znovu a znovu, že úsilí velkého umělce vidět starý text novými očima lidi šokovalo a pobuřovalo.⁸⁰ Dokonalosti svého umění však Caravaggio dosáhl, až když objevil účinky světla a stínu a podřídil jim svůj tvůrčí proces. Jeho světlo není ovšem skutečné světlo denní ani noční, není to vůbec skutečné světlo, spíše slohový princip, abstraktní síla a duchovní vlastnost. Světelná záře přichází odkudsi z vnějšku a nemá přirozený zdroj. Jednu postavu vyzdvihuje, druhou skrývá, vytváří atmosféru. Avšak právě toto neskutečné světlo je příčinou, že Caravaggiův obraz působí na diváka mocněji než obrazy s přirozeným osvětlením,⁸¹ jak můžeme vidět například na obrazech v kapli *Contarelli* v kostele San Luigi dei Francesi v Římě.



Obr. 66: *Máří Magdaléna* (1596-1597), Caravaggio, Galeria Doria Pamphilj, Řím.

⁷⁷ GOMBRICH 1995, 392.

⁷⁸ GOMBRICH 1995, 392-393

⁷⁹ KOVÁČ 1989, 289-300.

⁸⁰ GOMBRICH 1995, 393.

⁸¹ VENTURI 1970, 224.

Caravaggio a kostel San Luigi dei Francesi, Řím

Historie zakázky pro kostel San Luigi dei Francesi je poměrně složitá. Kardinál Matteu Contarelli ze Sarthe zde získal kapli, kterou si přál vyzdobit scénami ze života svého patrona – evangelisty Matouše. Zemřel však v průběhu prací na kapli a otázka dokončení se projednávala dokonce v několika soudních procesech. Na kapli *Contarelli* (Obr. 67) pracovali četní umělci, mezi nimi také Girolamo Muziano a Cavaliere d'Arpino. Ten maloval pod kopulí jinou epizodu ze života sv. Matouše *Zmrtvýchvstání královského syna*. Umělec také vyjádřil ochotu vymalovat boční stěny kaple freskami, ale nakonec práce neuskutečnil a pravděpodobně díky přimluvě kardinála Del Monte a bankéře Giustinianiho přešla zakázka na tři obrazy (***Umučení sv. Matouše, Povolání sv. Matouše a Sv. Matouš píše evangelium***) pro kapli *Contarelli* na Caravaggia.⁸² Sv. Matouš, apoštol a autor prvního z evangelií, byl synem Alefeovým a jmenoval se Levi. Byl výběřčím daní (celník) v Kafarnau. Když ho Kristus povolal k apoštolátu, přijal jméno Matouš. Podle *Zlaté legendy* v „mouřenínské zemi“ – Etiopii ve městě zv. Nadabar zkontroloval dva draky, které přivedli čarodějníci Zaroes a Arfaxat a vzkřísil z mrtvých syna krále Egippa. Egippus považoval Matouše za Boha a chtěl mu postavit chrám, ale Matouš dal za darované zlato postavit kostel. Egippus s manželkou, dcerou Ifigénii, která se zasvětila Bohu, i celým dvorem se nechali od Matouše pokřtít. Po smrti Egippově nastoupil na trůn Hyrtak a zatoužil po Ifigénii. Matouš tomu bránil a byl jedním z vojáků u oltáře proklán mečem. Král pak chtěl zapálit dům panen zasvěcených Bohu, avšak chytil královský palác a král a jeho syn se stěží zachránili.⁸³



Obr. 67: Kaple *Contarelli*, kostel San Luigi dei Francesi, Řím.

Povolání sv. Matouše (1599-1600), kaple Contarelli, Řím

Povolání svatého Matouše je popsáno např. v jeho evangeliu: „Když šel Ježíš odtud dál, viděl v celnici sedět člověka jménem Matouš a řekl mu: „Pojď za mnou!“ On vstal a šel za ním“ (Mt 9,9).

Caravaggiovo *Povolání sv. Matouše* zachycuje historický okamžik, kdy Ježíš vyhledal Matouše a povolal ho za svého učedníka (Mt 9,9; Mk 2,14; L, 5, 27). Umělec umístil mystérium *Povolání* na scénu z římského každodenního života. Jeho odvážná volba padla na hospodskou nebo nějakou jinou temnou místnost, kde se scházeli hráči. Ve skutečnosti se jedná o „kancelář“ daňových výběřčích, v níž celník pověřený výběrem daně ze soli vede účetnictví. Světlo dopadá shora z pravé strany a společně s Kristem zjevuje Matoušovi jeho poslání. Jediné okno v místnosti je zavřené, jako kdyby bylo zazděné. Málo vhodné místo pro zjevení Krista a přece sem vstoupí a ukáže rukou na jednoho muže. Svatý Matouš tázavě vzhlíží a gestem ruky ukazujícím na sebe se ptá: jsem to já? Dva mladíci s klobouky s péry, sedící na kraji stolu pozorně sledují Krista, jsou ve střehu a vnímají jeho výzvu. Matouš byl výběřčí daní, celník což nebylo zrovna vážené zaměstnání a přeci se stal z celníka apoštol a autor prvního evangelia Nového zákona.⁸⁴

⁸² LAMBERT 2005, 59 – 60.

⁸³ ROYT 2006, 152 – 153.

⁸⁴ BORCHGRAVE 2002, 135.



Obr. 68 *Povolání sv. Matouše*, kaple Contarelli, Řím (1599-1600).

Umučení svatého Matouše (1599-1600), kaple Contarelli, Řím

Caravaggio dodal obraz s několika měsíčním zpožděním na počátku roku 1600. Rentgenové snímky dokládají, že Caravaggio kompozici *Umučení* několikrát změnil. Scéna se odehrává na etiopském dvoře, kde král Hyrtak nechal evangelistu zavraždit během bohoslužby. Svatý Matouš je vyobrazen jako starý muž. Leží bezbranně na zemi, zatímco jeho vrah třímající těžký meč, kterým ho zezadu probodl, ho s nenávisí chytá za zvednutou paži.

Anděl, snášející se z nebe, přináší umírajícímu Matoušovi palmovou ratolest mučedníka. Mladý muž s něžnými rysy obličeje je touto scénou ohromen. Dítě se odvrací s hrůzy plným výrazem ve tváři. Jeden ze svědků s prořídlym vousem a výrazem utrpení je sám Caravaggio, znázorněný jako stařec.⁸⁵ Je to umělcův třetí autoportrét.⁸⁶

⁸⁵ LAMBERT 2005, 60.

⁸⁶ Caravaggio sám sebe namaloval také na obrazech *Nemocný Backh* a *Chlapec hrající na loutnu*.



Obr. 69: *Umučení sv. Matouše*, Caravaggio, kaple Contarelli, Řím (1599-1600).

Typický „skandál“ však vzplanul kolem Caravaggia, když dostal za úkol namalovat v kapli *Contarelli* také oltářní obraz *Sv. Matouš píše evangelium*. Měl znázornit světce píšícího evangelium, a aby bylo vidět, že Písmo svaté je slovo Boží, měl tam být také vyobrazen anděl, který jeho dílo inspiruje. Caravaggio, nekompromisní mladý umělec s velkou obrazotvorností uvažoval dlouho o tom, jaké to asi bylo, když starší, chudý, těžce pracující muž, obyčejný výběrčí daní v římské provincii, náhle usedl a začal psát knihu. A tak namaloval obraz sv. Matouše (Obr. 70) plešatého a s bosýma zaprášenýma nohama, jak bere nemotorně do rukou obrovskou knihu a krabatí čelo nezvyklou námahou, kterou mu psaní činí. Po jeho boku namaloval také mladého anděla, který se právě zřejmě snesl z výšin a vede něžně mužovu ruku, asi tak jako když učitel pomáhá dítěti.

Když přinesl Caravaggio obraz do kostela, kde měl být umístěn na oltáři, byli představitelů římských Francouzů pohoršeni údajným nedostatkem úcty ke světci. Obraz nebyl přijat a Caravaggio se musel dát do práce znovu. Tentokrát už neriskoval. Držel se přísně konvenčních názorů na to, jak má vypadat světec i anděl, který tentokrát vypočítává na prstech argumenty v disputaci, což bylo akceptováno. (Obr. 71).⁸⁷



Obr. 70: *Sv. Matouš píše evangelium* (1602), Caravaggio, Kaple Contarelli, kostel San Luigi dei Francesi, Řim.



Obr. 71: *Sv. Matouš píše evangelium* (1602), Caravaggio, Formerly Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, ztraceno.

⁸⁷ GOMBRICH 1995, 29-31.

Petrus Paulus Rubens (1577-1640)

Rubens se učil u krajináře Tobiase Verhaeghta, u Adama van Noorta a Otty van Veena. V roce 1600 odešel do Itálie, kde se v Benátkách seznámil s díly Tiziana, Tintoreta a Veroneseho. Seznámil se s Vincenzem Gonzagou, vévodou z Mantovy, který jej posléze učinil dvorním malířem s vysokým příjmem. Krátce působil také ve Španělsku, kde byl pověřen diplomatickou misí pro krále Filipa III. Po svém návratu do Antverp se oženil s Isabellou Brantovou a pro antverpskou katedrálu namaloval triptychy *Vztyčení Kříže* (1610) a *Snímání z Kříže* (1612). Zařídil si zde také velkou dílnu, v které pracovalo mnoho umělců, např. Jan Brueghel. V letech 1622-1625 vytvořil cyklus obrazů *Život Marie Medicejské* (Louvre). Po smrti své první ženy se vydává jako diplomat do Madridu a do Londýna. Roku 1630 se oženil s Helenou Fourmentovou, kterou velmi miloval a nesčetněkrát ji portrétoval (Obr. 72). Rubens namaloval také řadu mytologických obrazů (např. *Paridův soud* a *Zahrada lásky*, Prado) a portrétů pro Filipa IV. Španělského. Za jeden z těchto portrétů byl dokonce povýšen do šlechtického stavu.



Obr. 72: Rubens s Helene Fourmentovou a jejich synkem Peterem Paulem (1639), Peter Paul Rubens, Metropolitan Museum of Art, New York.

Snímání z kříže (1612), triptych, katedrála Antverpy (Obr. 73).

Rubensovo *Snímání z kříže*, které můžeme vidět na střední desce triptychu antverpské katedrály, vydobylo mladému malíři vůdčí postavení mezi nizozemskými umělci 17. století. Podle evangelií (Mt 27,57; Mk 15,43; L 23,50; J 19,38) přišel k Pilátovi radní Josef Arimatijský, tajný učedník Kristův, aby si vyprosil mrtvé tělo, pro něž zakoupil plátno na zabalení a hrob „v němž nebyl ještě nikdo pochován“. Dle římských zákonů má i odsouzenec na smrt právo být řádně pohřben, a proto nařídil Pilát vojákům, aby Josefovi tělo vydali. Pouze evangelista Jan (J 19, 39) zmiňuje, že Josefovi pomáhal Nikodém, který přinesl k pohřbení v pyxidě sto liber vonné masti z myrhy a aloe.⁸⁸ Detaily o snímání Kristova těla z kříže nám kanonická evangelia neuvádí. Z písma se však dovídáme, že svědky Kristovy smrti na kříži byli jednak Kristovy kati a nepřátelé (vojáci, velekněží, zákoníci atd.), z nichž někteří pod dojmem Kristovy smrti obrátili (muž, který probodl bok Kristův – Longinus, muž jenž Krista napájel houbou smočenou v octě – Stephaton, setník), ale také Kristovy příznivci, sv. Jan Evangelista, matka Ježíšova, Marie Magdaléna a Marie – Matka Jakuba Menšího a Josefa (u evangelisty Jana nazývaná ženou Kleofášovou) – a Salome; dle apokryfních textů také Nikodémus, Josef Arimatijský a Šimon z Kyrény.

Bílý rubáš, směřující na Rubensově *Snímání z kříže* od pravého horního rohu do leva dolů, vyznačuje diagonálu, kolem níž jsou seskupeny všechny zúčastněné osoby. Jeden pohyb navazuje na druhý, jedna ruka se pojí k druhé. Nesnadnou úlohu zvládají lidé s klidem a jistotou, v bedlivém soustředění. Vysoko na žebříčích stojící dva muži opatrně spouštějí Kristovo tělo za pomoci rubáše, dolů z kříže. Uprostřed žebříku přebírá zleva bezvládné tělo Josef Arimatijský, oděný do knížecího obleku a s knížecí čapkou, a z pravé strany Nikodém.

⁸⁸ ROYT 2006, 269

Sv. Jan evangelista (v červeném plášti) právě uchopil Krista do náručí, takže se jeho těla dotýká pouze skrze látku rubáše. Panna Marie v modrém šatu bolestně vzhlíží ke svému mrtvému synu a snaží se uchopit jeho bezvládnou ruku. U nohou Krista Rubens vyobrazil dvojici Marií (viz výše). V pravém dolním rohu obrazu se nacházejí symboly Kristova ukřižování: trnová koruna, mísa s octem a již z kříže stržená tabulka s hebrejským nápisem. Podle Evangelisty Jana (J 19,19-20) nechal Pilát na Kříž připevnit tabulku (*titulus*) s nápisem v hebrejském, latinském a řeckém znění: *Ježíš Nazaretský, král židovský*. O existenci tabulky se rovněž zmiňuje evangelista Lukáš.⁸⁹



Obr. 73: Triptych *Snímání z kříže* (1612), Peter Paul Rubens, katedrála Antverpy.

Na levém křídle triptychu je vyobrazeno *Navštívení Panny Marie* (Obr. 75). V *Lukášově evangeliu* (L 2, 26-45) se píše, že Panna Maria žila v galilejském městě Nazaretě, kde jí anděl Páně (archanděl Gabriel) zvěstoval, že „*počala z Ducha svatého*“. Zasnoubená byla s tesařem Josefem a jako těhotná navštívila svou v té době též těhotnou sestřenicí Alžbětu:

„...V těch dnech se Maria vydala na cestu a spěchala do hor do města Judova. Vešla do domu Zachariášova a pozdravila Alžbětu. Když Alžběta uslyšela Mariin pozdrav, pohnulo se dítě v jejím těle; byla naplněna Duchem svatým a zvolala velikým hlasem: „Požehnaná jsi nade všechny ženy a požehnaný plod tvého těla. Jak to, že ke mně přichází matka mého Pána? Hle, jakmile se zvuk tvého pozdravu dotkl mých uší, pohnulo se radostí dítě v mém těle. A A blahoslavená, která uvěřila, že se splní to, co jí bylo řečeno od Pána.“ Maria řekla: „Duše má velebí Pána a můj duch jáásá v Bohu, mém spasiteli, že se sklonil ke své služebnici v jejím ponížení. Hle, od této chvíle budou mne blahoslavít všechna pokolení...“ (L 2,39-48).

⁸⁹ ROYT 2006, 269



Obr. 74: *Snímání z kříže* (1612), Peter Paul Rubens, střední deska triptychu, katedrála Antverpy.

Na obraze vchází Panna Maria, doprovázená Josefem a následována služebnou s košem, do „*domu Zachariášova*“, kde je vítá Alžběta (budoucí matka Jana Křtitele) se svým mužem Zachariášem. Alžběta při pozdravu gestem rukou ukazuje na dítě v Mariině lůně a rovněž na dítě, které sama nosí (*Když Alžběta uslyšela Mariin pozdrav, pohnulo se dítě v jejím těle; byla naplněna Duchem svatým a zvolala velikým hlasem: „Požehnaná jsi nade všechny ženy a požehnaný plod tvého těla*), zatímco si oba muži srdečně potřásají rukama. U nohou Alžběty vítá příchozí malý psík – symbol věrnosti.

Pod arkádovým obloukem schodiště je vyobrazen páv – symbol vzkříšení a kohout, který je narážkou na Petrovo trojí zapření Krista (Mt 26,30; Mk 14,26).

Na pravém křídle je vyobrazena scéna *Obětování Krista* (Obr. 76). Panna Maria s Josefem přináší malého Krista dle starodávného židovského zvyku do chrámu. Zatímco Panna Maria předává Ježíše do rukou velekněze, Josef s holubicí, kterou přináší jak zástupnou obět, uctivě pokleká před Simeonem.

Simeon, vyobrazený jako velmi starý muž v rouše velekněze, jemuž bylo *Duchem svatým předpověděno, že neužije smrti, dokud nespatří Hospodinova Mesiáše* (L 2,26), bere do svých rukou Ježíše a pronáší slova z Lukášova Evangelia:

„Nyní propouštíš v pokoji svého služebníka, Pane, podle svého slova, neboť mé oči viděly tvé spasení, které jsi připravil přede všemi národy – světlo, jež bude zjevením pohanům, slávu pro tvůj lid Izrael...“.

Vedle Simeona je obřadu přítomna také prorokyně Anna, která zde plní funkci svědkyně Kristova božství. Přihlízející muž, vyobrazený na levém okraji křídla, byl identifikován jako Nicolaas Rockox, významný občan Antverp a Rubensův přítel.

Vnější levé křídlo je věnováno Sv. Kryštofovi (Obr. 77). Sv. Kryštof († kolem 250) byl mučedníkem a jedním ze čtrnácti sv. pomocníků, který dle legendy přenesl malého Ježíše přes řeku. Legendou o sv. Kryštofovi je několik. Nejznámější legendou je příběh o muži obrovité postavy, který chtěl sloužit pouze „*největšímu z králů*“. Když ale zjistil, že se jeho král bojí ďábla, přešel do služeb ďábla. Poté shledal, že i ďábel se bojí, a to Ježíše Krista. Obr se proto rozhodl Ježíše vyhledat a sloužit mu. Na cestě potkal poutníka, který mu řekl, že bude Kristu nejlépe sloužit tím, když bude pomáhat pocestným přes rozvodněnou řeku. Jednoho dne přenášel obr na ramenu přes řeku malé dítě, které bylo stále těžší a těžší. Obr se tomu velice podivil a požádal malého chlapce o vysvětlení. Ten mu sdělil, že je Ježíš Kristus, král, kterého hledal. Byl tak těžký, protože spolu s ním obr nesl na ramenu *všechnu tíhu světa*. Obr, ale chlapci nevěřil a žádal ho o nějaký důkaz. V tu chvíli se obrova mohutná hůl, o kterou se opíral při přenášení lidí přes řeku, zazelenala a později se na ní objevily květy a plody. Ježíš obra pokřtil a dal mu jméno *Christophorus*, což v řečtině znamená „*ten, kdo nosí Krista*“. Na pravé vnější straně křídla je vyobrazený poustevník, který svítí poutníkům na cestu lucernou.



Obr. 75: *Navštívení Panny Marie*, Peter Paul Rubens, levé křídlo triptychu *Snímání z kříže* (1612), katedrála Antverpy.

Obr. 76: *Obětování Krista*, Peter Paul Rubens, pravé křídlo triptychu *Snímání z kříže* (1612), katedrála Antverpy.

Svatý Kryštof (neboli *ten, kdo nosí Krista*), kterého můžeme spatřit při zavření oltáře, plní úlohu ochránce nejen Krista, ale celého oltáře. Je pojítkem mezi všemi třemi scénami na oltáři, kde jsou vyobrazeny další postavy, svaté ženy a Kristovy přátelé, kteří rovněž ochraňují a „*nosí*“ Krista.



Obr. 77: *Sv. Kryštof*, Peter Paul Rubens, levé vnější křídlo triptychu *Snímání z kříže* (1612).

Obr. 78: *Poutník svítící na cestu*, Peter Paul Rubens, pravé vnější křídlo triptychu *Snímání z kříže* (1612).

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669)

Rembrandt zakusil sám na sobě utrpení i bolest, bohatství i chudobu, úspěch i odmítnutí. Přetavil tyto zkušenosti do tahů svého štětce s takovou silou, že jen málokdo se může dívat na jeho obrazy, aniž by ho nedojaly. Síla jeho obrazů spočívá totiž v tom, že nás zasahují v místě, na kterém se při protloukání životem právě nacházíme. Jako mladík měl mnoho vlastností marnotratného syna. Žil život naplno a utrácel peníze s unáhleným sebevědomím. V roce 1636 namaloval vlastní autoportrét opilce v hostinci, kde se společně se svojí ženou Saskií, kterou zde vyobrazil jako prostitutku, oddávají neřestem: *Rembrandt se Saskií jako marnotratný syn v hostinci* (Gemäldegalerie Alte Meister, Dráždany). Život byl zábavou! Maloval stále dokola sám sebe oblečeného do drahých plášťů a šatů se zlatými řetězy, ve výstředních kloboucích s péry, přilbách a turbanech jak můžeme vidět například na autoportrétu z Galleria degli Uffizi ve Florencii (Obr. 79).

Ale život ho dostihl. Jeho dcery následovaly prvorozeného syna a předčasně zemřely, a když zemřela i jeho žena Saskia, zůstal mu na starost devítiměsíční kojeneček Titus. V době největšího žalu Rembrandt namaloval obraz (Obr. 80). *David a Jónatan* (1642, Ermitáž, Petrohrad), kde do tématu lidí opouštějících své milované vložil vlastní utrpení: „...Políbili se a plakali jeden pro druhého“. (První Samuelova 20,41). Tragické události, ale pokračovaly. Brzy zemřela i jeho nová družka a záhy po ní i jeho milovaný syn Titus. Rembrandtova oblíbenost pomalu upadala a malíř se ocitl na pokraji bankrotu a zachránil se pouze prodejem veškerého majetku: domu, nábytku i sbírky umění. Rembrandt zemřel v chudobě a osamělosti ve věku 63 let.⁹⁰



Obr. 79: *Autoportrét mladého muže* (1634), Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Galleria degli Uffizi, Florencie.



Obr. 80: *David a Jónatan* (1642), Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Ermitáž, Petrohrad.

⁹⁰ BORHGRAVE 2002, 158-161.



Obr. 81: *Návrat Ztraceného syna* (1669), Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Ermitáž, Petrohrad.

Návrat marnotratného syna (1668)

(Obr. 81)

Podobenství o marnotratném synu nalezneme v evangeliu sv. Lukáše (15,11-32). Základem podobenství je vyprávění o synu, který se rozhodl odejít z domova. Otec mu vyplatil jeho finanční podíl, ale nezdárný syn ho brzy prohýřil, tak že mu pak nezbylo nic jiného než pást vepře, ale nevydělal si ani na jídlo. Proto se rozhodl vrátit do otcova domu. Zkroušeně před otcem vyznal svá provinění. Otec mu odpustil a uspořádal na počest jeho návratu hostinu. To se však nelíbilo druhému synu, který žil řádným životem a vyčetl otcí přehnanou péči o navrátilce. Otec mu na to odpověděl: „*Ale máme proč se veselit a radovat, poněvadž tento tvůj bratr byl mrtev a zase žije, ztratil se, a je nalezen*“. Význam podobenství spočívá v tom, že milostivý Bůh s radostí přijímá ty hříšníky, kteří činí pokání.⁹¹

Návrat marnotratného syna je vrcholným dílem, který Rembrandt vytvořil na sklonku svého života. Rembrandt se zde oprostil od všech dekorativních prvků a soustředil se na vyprávění biblického příběhu, založeném pouze na malířských prostředcích světlu a barvě. Velebný milosrdný kmet, v drahém oděvu, ozdobený šperky vítá na prahu svého domu syna oblečeného jako žebráka.

Rembrandt maluje okamžik usmíření: „...Syn mu řekl: ‚Otče, zhřešil jsem proti nebi i vůči tobě. Nejsem už hoden nazývat se tvým synem.‘ *Ale otec rozkázal svým služebníkům: ‚Přineste ihned nejlepší oděv a oblečte ho; dejte mu na ruku prsten a obuv na nohy.* (L 15,21-22). Nejsou zde žádné výčitky, žádné kázání. V gestu, jímž stařec klade ruce jako na ochranu kolem ramen svého znovunalezeného syna a přitahuje si ho blíž do své náruče, nalézáme jen naprosté odpuštění a přijetí. Pohnutý otec, když vidí, jak uboze vypadá jeho syn, přikazuje donést nové oblečení a boty a zabít tele. Řádný a svědomitý druhý syn, kterého Rembrandt namaloval, jak návratu přihlíží z povzdálí, vypadá dotčeně: „...*Tolik let už ti sloužím a nikdy jsem neporušil žádný tvůj příkaz; a mně jsi nikdy nedal ani kůzle, abych se poveselil se svými přáteli* (L 15,29).

Výjev je naplněn pocitem tichého očekávání, nehybností, která v sobě soustřeďuje veškeré emotivní napětí. V beztvaré místnosti, kde téměř nenacházíme prostorové určení, vyvolávají postavy vynořující se ze tmy a osvětlené záblesky postupně slábnoucího světla, pocit hloubky. Světlo na obraze se soustřeďuje na otce a jeho marnotratného syna a zvyšuje tak emocionální prožitek díla.

Symbolické zobrazení kajícího hříchu, je zde vyjádřeno nejen postoji a gesty ale především výrazy a světlem na tvářích všech účastníků děje. Zatímco jasná tvář starého otce vyzařuje vnitřní světlo, tvář mladíka skrývající se v rodičovské náruči je ve stínu, zrovna tak, jako tváře dvou pravděpodobně vznešených sousedů, ve kterých můžeme číst překvapení ale i lidský soucit, kdy je jedna ozářena jasným světlem a druhá se již postupně noří do tmy. Ze tmy se z domu vynořuje nesouhlasný obličej druhého syna a zcela vlevo můžeme spatřit již sotva rozeznatelnou postavu ženy.

Rembrandt se na sklonku svého života snažil prostřednictvím tohoto podobenství vyjádřit své vlastní pokání hříšníka a víru v Boží milosrdenství.

⁹¹ ROYT 2006, 237.

Karel Škréta (1610-1674)

Nanebevzetí Panny Marie (1649-1654)

Týnský chrám, Praha

Rozměry: 437 x 265 cm

(Obr. 82, Příloha č. 5)

Hlavní oltářní obraz chrámu Matky Boží před Týnem, který zachycuje *Nanebevzetí Panny Marie* je dílem nejvýznamnějšího českého barokního malíře 17. století Karla Škréty. Malíř při jeho tvorbě zužitkoval své zkušenosti získané během pobytu v Itálii, kde měl příležitost se seznámit s díly boloňských mistrů bratrů Annibale a Agostina Carracciů a Guida Renniho, Caravaggia, benátských mistrů Tiziana a Veroneseho a dalších významných italských umělců.

Rok 1648, který prý postavil Karla Škréty mezi obránce Starého města pražského při vpádu Švédů, přinesl malíři četné objednávky, jež připomínaly vítěznou obranu města a současné vítězství katolické víry úspěšně ochráněné proti náporu protestantů. Toho roku namaloval na objednávku Pavla Hada z Proseče pro Týnský chrám své první dílo zahajující dlouhou řadu dalších v tomto kostele, obraz *sv. Vojtěcha*, kterým měli být na oltáři v sousedství rodinné hrobky oslaveni dva příslušníci rodiny Vojtěch Had ml. a Vojtěch Had st., kteří byli setníky bojujícími v měšťanském vojsku proti Švédům. Daleko významnějším dílem jsou však o rok pozdější velké obrazy *Nanebevzetí Panny Marie* a *Nejsvětější Trojice*, které Škréta namaloval na hlavní oltář nejdůležitějšího staroměstského chrámu, z něhož měla být vypuzena vzpomínka na jeho velkou protestantskou minulost. Malíř narozený v sousedství kostela, vzdělaný v evangelické Týnské škole, jednal v rozporu s tím, čemu se v mládí učil a věřil, neboť v konfliktní době, která hluboce otřásla osudy lidí, se rozhodl pro umění, které podle jeho zkušeností vyrůstalo nejkrásnějšími výhonky z katolické půdy, a dal přednost životu ve vlastní zemi před vírou.⁹²

Ikonografická koncepce Škrétova *Nanebevzetí* souvisela s triumfální symbolikou připomínající nedávné události. Sám zářivý zjev Panny Marie nesené na nebesa, byl chápán jako ztělesnění vítězné katolické církve. Právě tak jako v Bendlově mariánském sloupu na Staroměstském náměstí, vyzdviženém o rok později, a jako v lodžii – triumfální bráně kostela sv. Salvátora v Klementinu (1653) obrácené ke Karlovu mostu, se uplatnila symbolika oslavující porážku Švédů také v obraze Škrétově. Je to zřejmé ze samého pojetí oltáře připodobněného triumfálnímu oblouku a doloženo nápisem, podle něhož byl vybudován staroměstskou obcí k uctění Panny Marie jako ochránkyně města.⁹³ Do tohoto kontextu náležejí na oltáři i sochy českých patronů a ochránců sv. Václava a sv. Ludmily a na vrcholku nástavce archanděla Michaela, který zapuzuje zlého ducha ve srozumitelné narážce na čerstvou zkušenost. *Nanebevzetí* je opticky i obsahově spojeno s obrazem *Nejsvětější Trojice*, kde se Kristus a Bůh Otec chystají položit Panně Marii na hlavu zářivou korunu *Královny nebes*.⁹⁴ Ve shodě se zadáním usiloval Škréta o strhující dynamickou kompozici v kostelní lodi z dálky dobře čitelnou a rázem se zmocňující diváka. Panna Maria, diagonálně posazená na oblacích s široce rozepjatýma rukama a unášená anděly do nebes, a záměrně realisticky vyjádřená ohroublost mužských typů vyobrazených apoštolů nahlížejících do uprázdněného hrobu nebo toužebně vzhlížejících vzhůru, vychází z italské tradice.

⁹² NEUMANN 2000, 65.

⁹³ *Magnae Urbis hujus Tutelari*

⁹⁴ NEUMANN 2000, 66-68.



Obr. 82: *Nanebevzetí Panny Marie*, Karel Škréta Týnský chrám, Praha.

Škréta neváhal nakupit do obrazu mnoho protikladů pohybů a lidských emocí inspirován zejména díly bratrů Carracciů. Svou kompozici pojal v rozlehlém obrazovém prostoru okázale a vtiskl gestům úžasu a vytržení apoštolů dosud nezvyklý patos. Ze skupiny dvanácti apoštolů se vyčleňuje apoštol v popředí vlevo, který vztahuje ruce vzhůru a hledá očima kontakt s divákem, plní funkci očitého a věrohodného zprostředkovatele zázraku Mariina oslavení.⁹⁵ Se zdůrazněním bosých špinavých nohou, tak jak je vidíme u tohoto apoštola, se setkáváme zejména u Caravaggia, který rád takto patami na samém okraji obrazu akcentoval hmatatelnou blízkost syrové reality.⁹⁶ Naši pozornost upoutá i vpravo dole sedící evangelista Matouš s otevřenou knihou, který si ozářen nebeským zjevením zastiňuje oči.⁹⁷



Obraz *Nejsvětější Trojice* v oltářním nástavci je přirozeným vyvrcholením dolního výjevu. Bůh Otec Kristem, usazení na oblacích nadnášenými anděly a doprovázeni holubicí, symbolizující Ducha svatého, společně drží korunu osázenou hvězdami, kterou se chystají završit Mariino oslavení – její korunovací na *Královnu nebes*. Na obraze nechybí ani další královská insignie – žezlo v pravé ruce Boha Otce.

Středověcí exegeté (např. Mikuláš z Lyry) ztotožnili Pannu Marii s apokalyptickou ženou „oděnou sluncem, s měsícem pod nohama a s korunou dvanácti hvězd kolem hlavy“ (Zj 12,1-4),⁹⁸ proto je koruna na obraze ozdobena hvězdami.

O smrti Panny Marie není v Písmu nic řečeno. Biskup Epifanois ze Salaminy v roce 377 prohlásil v reakci na některé hereze, že přes důkladná zkoumání nemohl zjistit, kdy a jak Panna Maria zemřela. Mariin skon vysvětluje podrobně apokryfní a legendická literatura (např. *Slovo Jana Teologa o zesnutí Bohorodičky*, *Vyprávění Josefa Arimatijského o Nanebevzetí Panny Marie* či *De transitu beatae Mariae Virginis* od Pseudo-Melitona ze Sard).⁹⁹ Snad nejpodrobněji popisuje událost Jakub de Voragine ve *Zlaté legendě*, podle které byla Panna Maria po smrti nanebevzatá, posazena na nebeský trůn vedle svého Syna a korunována Nejsvětější Trojicí.¹⁰⁰

Židé ve Starém zákoně zastávali důsledný monoteismus a ani v Novém zákoně se s pojmem „Trojice“ nesetkáme, pouze s náběhy učení Trojici. Bůh se člověku zjevil trojím způsobem, v podobě Boha Otce, Syna a Ducha svatého. Evangelista Matouš (Mt 28,19) hovoří o třech osobách (hypostazích) Trojice: „...ve jménu Otce, Syna i Ducha svatého“.

Jednotlivé osoby Trojice jsou zmíněny při křtu Kristově (Mt 3,13-17; Mk 1,9-11; L 3,21-22; J 1,32), avšak tato triadická formule nehovoří o Boží jednotě. U evangelisty Jana (1,1-18) je vyjádřena preexistence Kristova před jeho pozemským působením, když božský Logos se stal v Ježíši Kristu tělem.

⁹⁵ VÁCHA 2010, 226.

⁹⁶ NEUMANN 2000, 68.

⁹⁷ NEUMANN 2000, 68.

⁹⁸ ROYT 2006, 190.

⁹⁹ ROYT 2006, 267.

¹⁰⁰ ROYT 2006, 190.

Bůh Otec Starozákonní Jahve byl nezobrazitelný, jeho existence byla vyjadřována symbolicky (např. *Dextera Dei*). Při křtu Syna se Bůh Otec projevuje hlasem z nebes, podobně jako mnohokrát ve Starém zákoně (např. Ex 3,4).

Duch svatý, který promlouval skrze proroky, je zobrazován jako holubice či v podobě plamenů. Krista bylo možno zobrazit, protože vzal na sebe lidskou podobu, v níž se zračí také jeho božská přirozenost. Na mnoha místech v evangeliích je Kristus ztotožňován s Otcem (J 14,9: „*Kdo vidí mne vidí i Otce*“, J 10,30: „*Já a Otec jedno jsme*“). Představa „jedné přirozenosti tří hypostází“ je tedy založena na textech Písma.¹⁰¹



Obr: 84. Nejsvětější Trojice (1649 -1654), Karel Škréta, Týnský chrám, Praha.

¹⁰¹ ROYT 2006, 170-171.

VIII. Umění 19. a 20. století

John Everett Millais (1829-1896)

John Everett Millais začal malovat již ve svých čtyřech letech. Díky svému výjimečnému talentu a podpoře zámožných rodičů byl přijat jako jedenáctiletý na Královskou akademii v Londýně a stal se tak nejmladším studentem v celé její historii.

Millais byl také jedním ze zakladatelů bratrstva *Prerafaelitů*, které bylo založeno v domě jeho rodičů v Kensingtonu.

Názvem *Prerafaelité* dávalo bratrstvo najevo zdroje své inspirace. V polovině 19. století bylo umění již po několik staletí silně ovlivněno stylem a myšlenkami italského malíře Raffae-la.

Prerafaelité se nechali inspirovat dřívějším uměním, především ranou renesancí patnáctého století a uměním středověku. Proto použili předponu *prerafaelité*. Millaisovy obrazy z prerafaelského období (např.: *Lorenzo a Isabella* 1849, *Ofélie* 1852 a zejména *Kristus v domě svých rodičů*, 1850) však nebyly kritikou příznivě přijaty. Umělec se proto zaměřil především na portrétní tvorbu a záhy se stal předním anglickým portrétistou.

Roku 1853 byl pozván kritikem Johnem Ruskinem, který měl zásadní podíl na pozdějším Millaisově uznání, na prázdniny do Skotska. Millais zde nejen namaloval slavný *Ruskinův portrét* (1853-54), ale také během svého pobytu svedl Ruskinovu manželku Effie, která manžela nakonec opustila a roku 1855 se za Millaise provdala a následně mu porodila celkem osm dětí.

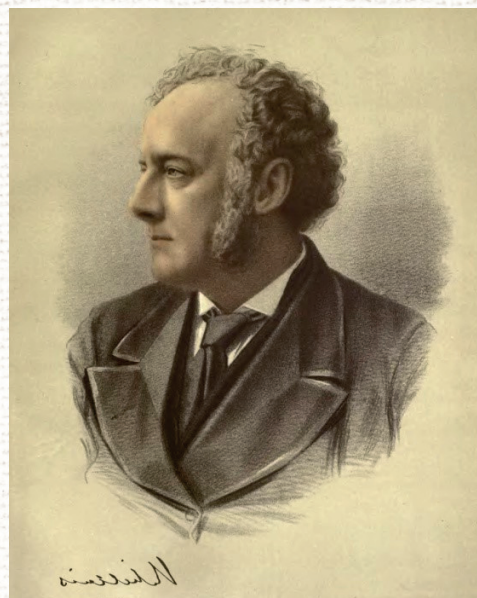
Kristus v domě svých rodičů

(1849-1850)

olej na plátně

rozměry: 86,4 x 139,7 cm

Apokryfní námět malého Krista pomáhajícího svému otci v tesařské dílně, který známe z *Protoevangelia Tomášova*, zpracoval Millais ve svém slavném obraze *Kristus v domě svých rodičů* zcela naturalisticky. Podle svého přítele z Akademie Williama Holmana Hunta byl inspirován kázáním anglikánského katolického teologa E. B. Puseyho v Oxfordu.¹⁰²



¹⁰² BORCHGRAVE 2002, 173.



Obr.: 85. *Kristus v domě svých rodičů* (1849-1850), John Everett Millais, Tate Britain, London.

Při pohledu na obraz máme pocit, že jsme vtaženi do děje a že malý Ježíš s námi sdílí symbolický význam své rány. Postava malého Krista tak vytváří nejen obrazový, ale významový střed kompozice. Dítě Ježíš, oblečený pouze do bílé dlouhé košile, se naklání ke své klečící starostlivé matce, aby přijal její políbení. Mezitím Josef (portrét Millaisova vlastního otce) bere chlapcovu ruku do svých velkých hrubých tesařských rukou a zkoumá ránu na jeho dlani. Svatá Anna, zahalená do červeného šálu a bílého šátku, sahá po kleštích, aby vytáhla ze stolu hřebík, o který se dítě poranilo. Kleště a hřebík symbolizují nástroje Kristova umučení, stejně tak jako miska s vodou na umytí rukou, kterou již vpravo přináší malý Jan Křtitel, aby mohl ránu omýt. V obličejích se mu zračí starost, aby cestou nevytlil ani kapku vody při vyhýbání se hromadám třísek a odřezků povalujících se na podlaze. Ježíš, který krvácí také z rány na noze, se zády opírá o truhlářský stůl, podobně jako se bude později opírat o kříž, na který bude za ruce a nohy přibit hřeby. Za stolem je mezi tesařskými nástroji o stěnu opřený žebřík, na kterém sedí bílá holubice. Pomocí žebříku byl Kristus vyzdvižen na kříž, proto již od středověku bývá vyobrazován mezi nástroji Kristova umučení (*arma Christi*). Bílá holubice symbolizuje Ducha svatého, jako proroka nadcházejících událostí v životě Krista.

Mladý tovaryš zvedl pouze hlavu, aby zjistil co se děje, ale dále nerušeně pokračuje ve své práci. Také stádo ovcí, které můžeme vidět skrze otevřené dveře do dílny, se nadále nerušeně pase.

Millasovi se na tomto obraze podařilo spojit gotickou strohost s hlubokou lidskostí Giotta a s realismem van Eycka. Do apokryfního příběhu vyprávějícího, jak se malý Kristus učil tesařskému řemeslu v dílně svého otce, velmi důmyslně zakomponoval (pomocí symbolů Kristova umučení) odkaz na Kristovo ukřižování. Kritika však obraz nepřijala a jeho vystavení v Akademii vyvolalo přímo skandál. Charles Dickens popsala Krista-dítě jako „*strašného, ubrečeného, zrzavého kluka s křečovitě staženým krkem a v noční košili*“ a označil takovéto zpodobnění Krista za rouhání.

Královna Viktorie poté nechala obraz z výstavy odstranit a donést do svého sídla k prozkoumání. Její manžel, princ Albert, byl ale naštěstí příznivcem preraphaelitů a Millaise a jeho dílo hájil. O rok později vyšel v deníku *The Times* dokonce pochvalný článek o „síle pravdivosti a dokonalé propracovanosti obrazu“ od výtvarného kritika Johna Ruskina.¹⁰³

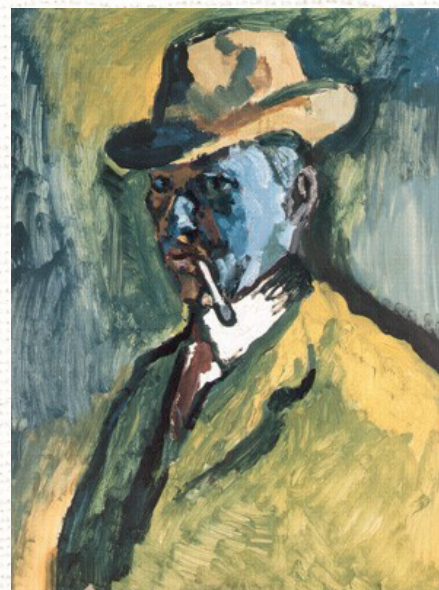
KUBISMUS

Kubismus je avantgardní umělecký směr, který pojímá výtvarné umění revolučním způsobem. Princip kubismu spočívá v jeho prostorové koncepci díla, předmět nezobrazuje jen z jednoho úhlu, ale z mnoha úhlů současně. Zobrazovaný předmět byl rozkládán až na nejjednodušší geometrické tvary (především krychle), které byly pak pomocí fantazie skládány do obrazu, proto zobrazené předměty působí dojmem, že jsou deformované a objevují se zároveň z několika pohledů. Termín „kubismus“ jako první použil francouzský kritik umění Louis Vauxcelles v roce 1908, když označil dílo Georgese Braqua vystavované na pařížském Salónu des Indépendants za „*bizareries cubiques*“ = *divné krychle*. *Hlavními představiteli kubismu jsou Pablo Picasso a již zmiňovaný Georges Braque*. V Čechách je za nevýznamnějšího kubistického malíře považován Emil Filla.

Emil Filla (1882–1953)

Emil Filla studoval v Praze na Akademii výtvarných umění. Školu však opustil po třech letech kvůli konvenčním metodám a náplni výuky a spolu s několika svými spolužáky se rozhodl hledat novou cestu. V prvním období tvorby jej výrazně ovlivnilo především dílo malíře Edvarda Muncha, který měl v roce 1905 v Praze výstavu. Filla byl členem skupiny Osma, s níž vystavoval v letech 1907 a 1908. Z této doby pochází jeho expresionistické malby (*Čtenář Dostojevského*, 1907; *Hráči šachů*, 1908; *Vlastní podobizna s cigaretou*, 1908 – Obr. 85).

V roce 1909 vstoupil do Spolku výtvarných umělců Mánes, kterého byl, až na krátkou přestávku kdy působil v Skupině výtvarných umělců (1911–1914), členem až do své smrti. V roce 1910 se v jeho tvorbě poprvé začaly objevovat prvky kubismu, nejprve jako kuboexpresionismus (*Podzim*, 1910; *Salome I*, 1911; *Dvě ženy*, 1912; *Koupání* 1912), postupně však vytvářel díla vysloveně kubistická, silně ovlivněná Pablem Picassem a Georgem Braquem. V té době maloval především zátiší (např. *Zátiší s koflíkem a lahví*, 1913). Zabýval se však také sochařskou tvorbou (*Hlava*, 1913), figurální malbou (*Kuřák*, 1913; *Čtenář*, 1913). V zátiší se postupně objevují i prvky koláže (*Zátiší s tabákem*, 1914), vlepováním útržků novinového textu, etiket a dalších tiskovin. *Těsně před první světovou válkou odchází Filla do Paříže, ale po jejím vypuknutí se za dramatických okolností dostává do Holandska, kde po válce působí jako velvyslanec rada. Po návratu do Československa se opět intenzivně pustil do malování a středem jeho malířského zájmu bylo opět především zátiší.*



Obr. 86: *Vlastní podobizna s cigaretou* (1908), Emil Filla, Národní galerie v Praze.

¹⁰³ BORCHGRAVE 2002, 173.

Během 2. Světové války byl spolu s řadou dalších významných osobností (mj. s Josefem Čapkem) nacisty zatčen a uvězněn v koncentračním táboře v Dachau a později v Buchenwaldu. V roce 1945 byl jmenován profesorem nově založené Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze.

Emil Filla a jeho Salome

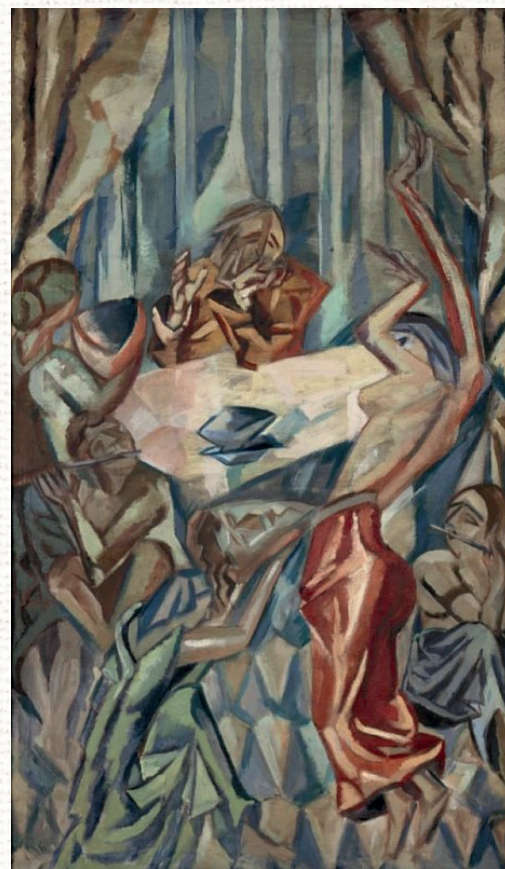
Salome byla podle Markova evangelia (6:17-29) nevlastní dcerou Heroda Antipy. Když začal Jan kritizovat Heroda kvůli Herodiadě, ženě bratra, kterou si vzal za manželku, byl na vládcův příkaz uvržen do vězení (Mt 14,1-12; Mk 6,17-19). Na Herodovy narozeniny tančila Herodiadina dcera tak krásně, že jí Herodes pod přísahou slíbil, že splní každé její přání. Matka, která cítila k Janovi zášť kvůli tomu, že začal prohlašovat Herodův sňatek s ní za neplatný, jí navedla, ať požádá o hlavu Jana Křtitele (Mt 14,1-12; Mk 6,17-19). Král se velmi zarmoutil, ale pro přísahu před spolustolovníky nechtěl ji odmítnout. Proto poslal kata s příkazem přinést Janovu hlavu. Ten odešel, stál Jana v žaláři a přinesl jeho hlavu na míse; dal ji dívce a dívka ji dala své matce. (Mk 6,26-28).

V žádném ze synoptických evangelií (Mt 14,1-12; Mk 6,14-29) však není jméno tanečnice uvedeno. Tato nebiblická legenda, která tančící Herodiadině dceři přiřazuje jméno Salome, zřejmě pochází od židovského historika Josefa Flavia, který jí takto označil ve svém díle Židovské starožitnosti, napsaném někdy v rozmezí let 93-94.

První verzi Salome – Salome I. (obr. 86) namaloval Filla v roce 1911 pod vlivem obrazu barokního malíře El Greca Večeře u Šimona (1610- 1614), který uviděl v Miethkeho galerii ve Vídni (dnes v Art Institute v Chicagu). Inspirace je zřejmá na drapériích figur a na „převzetí“ jakýchsi světelných blesků uplatněných zejména v ose obrazu. Filla převedl světelný paprsek do zalomení ruky figury, nesoucí mísu s hlavou Jana Křtitele a dodal tak scéně hlavní smysl a význam.¹⁰⁴

V odborné literatuře je tato doba Fillovy tvorby označena jako kuboexpresionismus, a obraz *Salome I.* je proto brán jako přelomový obraz, představující Fillov výrazný posun ke kubismu. Formát obrazu spolu s proporcemi je zúžen a protažen, kulatost ustupuje ostrým hranám a přísným směrům; plastika hmoty je složena z hlubokých ostrých zářezů, šířka ploch se úží, až dostává celkový obraz vzhled jako by byl složen z tenkých světlých pruhů.¹⁰⁵

Tato první verze je více symbolická než druhá, kdy téma navazuje na velmi oblíbený ikonografický motiv 19. století - *femme fatale* (osudová žena). Salome je pro Filla obrazem pohybu a dynamiky. K tomu si pomáhá lomenými liniemi. V první variantě se tanečnice spíše vznáší, než tančí.¹⁰⁶ Herodes, sedící za stolem s mísou (symbol stětí Jana Křtitele), na ní se zalíbením hledí a nadšeně tleská, zatímco služebná již přináší na další míse setnutou hlavu.



Obr. 87: *Salome I.* (1911), Emil Filla, Galerie moderního umění Hradec Králové.

¹⁰⁴ LAHODA 1998, 251.

¹⁰⁵ Umělecký měsíčník I. 1911-1912, 9.

¹⁰⁶ VĚGHOVÁ 2010, 42.

V druhé variantě Fillova obrazu *Salome II.* z roku 1912 (obr. 87), dochází k odklonu od popisnosti a monochromatickosti. Tmavší akcenty vytváří v obraze kruhový střed, v němž se dobře vyjímají nahoře hlava Heroda, uprostřed miska a dole již jen stylizovaná hlava Jana Křtitele. Veškeré dění bylo odsunuté na okraj a v kontrastu středové osy jsou zde přítomni jen Herodes a jeho oběť v podobě hlavy Jana Křtitele. Zdá se, že Herodes nevzhlíží na Salome a ani jí netleská. Zachmuřen a s hlavou v dlaních přemýšlí nad svým strašlivým verdiktem, jehož splnění si Salome žádá „... *Král se velmi zarmoutil, ale pro přísahu před spolustolovníky nechtěl ji odmítnout*“... (Mk 6,26). Příběh z evangelia svatého Marka a Matouše byl v této době velice oblíbený. Figury z obrazu jsou velice dobře znatelné, důraz je dán nejen na Salome a Heroda, ale i na misku uprostřed stolu. Scéna je pojata jako divadelní výjev. Obraz je prezentován ikonickým pohárem, živočišným tancem a oslňujícím vítězstvím kubismu nad starým uměním. Oba obrazy jsou již skutečným otevřením cesty k českému kubismu.¹⁰⁷



Obr. 88: *Salome II.* (1912), Emil Filla, Národní galerie v Praze.

¹⁰⁷ VÉGHOVÁ 2010 42.

IX. Současné umění

Josef Pospíšil (1922–2008)

Akademický malíř Josef Pospíšil se narodil ve Slavkově pod Hostýnem. Studoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze u prof. Antonína Kybala. Ve své umělecké tvorbě se zabýval tapiserií, textilním uměním, malbou, grafikou, kresbou a mozaikou. V roce 1968 emigroval do Švýcarska, kde působil jako samostatný výtvarník. Od roku 1970 pracoval jako pedagog na Vysoké škole lidové v Bielu a Bernu (Švýcarsko). Vystavoval společně se svou ženou, akademickou malířkou Evou Pospíšil Hanušovou. Jejich díla obohatila nejen mnohé soukromé sbírky, ale najdeme je rovněž i ve sbírkách veřejných např.: reprezentační sál císařského paláce v Teheránu (Irán), zasedací místnost v mrakodrapu společnosti Olympia York v Torontu (Kanada), Museum Bedřicha Smetany v Praze, Městské muzeum Bystřice pod Hostýnem, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, radnice města Genf (Švýcarsko), Kantonální umělecké muzeum v Lusanne (Švýcarsko).



Josef Pospíšil zemřel v roce 2008 ve Švýcarsku. Po jeho smrti věnovala Eva Pospíšil Hanušová tapiserii *Kázání na hoře*¹⁰⁸ Svatému Hostýnu, aby tak uskutečnila manželův životní sen umístit ji v jeho rodném kraji. Tapiserie byla instalována do kaple sv. Josefa ve 3. poutním domě, kde ji 6. května 2012 vysvětil arcibiskup olomoucký Mons. Jan Graubner, který při této příležitosti vyslovil přání, aby poselství obsažené v tapiserii ovlivňovalo kroky rozjímajících poutníků nejen při pobytu na Hostýně.

Technika tapiserie

Tapiserie je tkaný nástěnný koberec. Výroba je vždy rukodělná a považovaná za monumentální umění, ale i umělecké řemeslo. Pravý gobelín se zhotovuje na ručním tkalcovském stavu, vertikálním nebo horizontálním. Podle barevné předlohy se mezi napnuté osnovní niti zanášejí útky (navinuté v malém člunku nebo na tyčince) většinou jen do části celé šířky „tkaniny“ a vracejí se ke kraji. Tak vznikají barevné vzory s ostrými konturami, zčásti i s drážkami v povrchu textilie.

Autorská tapiserie *Kázání na hoře* Josefa Pospíšila je tkaná na stavech zkonstruovaných autorem již před několika desítkami let. Jsou to vertikální tkací rámy, odvozené ze staré egyptské techniky. Vytkané části se nestáčejí na val, ale dílo je až do zakončení viditelné celé. Autorská tapiserie není jen reprodukcí malované předlohy, jak to bývá u tradičního tkaní, ale je aktivním procesem, při němž umělec tká své vlastní představy. Celá kompozice se dá volně, tvůrčím způsobem vystavět přímo při práci, tak jako obraz kdy forma a dotváření detailů jsou inspirovány textilním materiálem a finesami techniky tkaní. Tapiserie tak získává vlastní výtvarný výraz.

¹⁰⁸ Tapiserie *Zvěstování na hoře* byla původně zhotovena pro švýcarského mecenáše umění dr. Gasera. Po smrti dr. Gasera věnovali jeho dědicové manželé Belartovi tapiserii malířově manželce Evě Pospíšil-Hanušové, aby mohla splnit manželovo přání a vrátit ji do jeho rodného kraje.

Tento způsob tkaní tapisérie dovoluje umělci použít široké škály textilních struktur, od nejjemněji rozetkaných částí po vysoké reliéfní efekty.¹⁰⁹

„Tak jako každý náš obraz, tak i tapisérie je svět sám pro sebe. Prožitá realita je v něm koncentrovaná až do symbolu. Je to výtvarná metafora, která přetváří realitu v poezii“.

Eva Pospíšil Hanušová

Ikonografický rozbor Kázání na hoře.

Ikonografický motiv *Kázání Krista na hoře (Osmero blahoslavenství)* se vyskytuje jako téma ve výtvarném umění poměrně vzácně. Umělci většinou ilustrují text Matoušova evangelia (5, 1-12), jenž má být zacílen na ty, kteří již dosáhli svatosti, nebo se o ni snaží. Blahoslavenství jsou v určité modifikaci vyslovena Kristem (na rovině, nikoliv na vrchu) i v Lukášově evangeliu (6, 20-26).¹¹⁰ Při své cestě po Galileji vystoupil Kristus na horu a před velkými zástupy pronesl osmero blahoslavenství:

„..Blaze chudým v duchu, neboť jejich je království nebeské.

Blaze těm, kdo pláčou, neboť oni budou potěšeni.

Blaze tichým, neboť oni dostanou zemi za dědictví.

Blaze těm, kdo hladovějí a žízní po spravedlnosti, neboť oni budou nasyceni.

Blaze milosrdným, neboť oni dojdou milosrdenství.

Blaze těm, kdo mají čisté srdce, neboť oni uzří Boha.

Blaze těm, kdo působí pokoj, neboť oni budou nazváni syny Božími.

Blaze těm, kdo jsou pronásledováni pro spravedlnost, neboť jejich je království nebeské“

(Mt 5, 3-10).

Jednotlivá blahoslavenství personifikovaná ženskými postavami v podobě soch Matyáše Brauna (1715) nalezneme v Kuksu.

¹⁰⁹ POSPIŠIL/HANUŠOVÁ 2015,103

¹¹⁰ ROYT 2006, 107.



Obr. 89: *Kázání na hoře* (1988), Josef Pospíšil, Svatý Hostýn, Bystřice pod Hostýnem

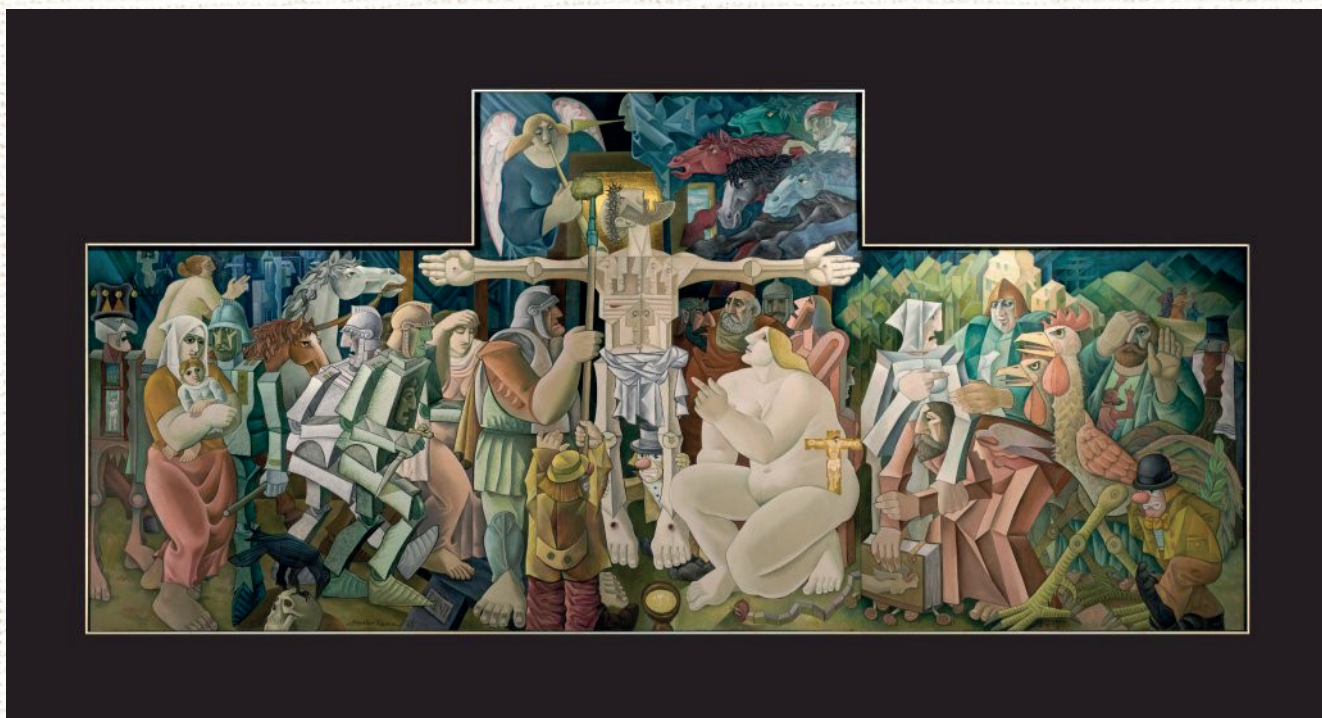
Jaroslav Rada (*1926)

Velké pašije (2004)

Jaroslav Rada, významný český malíř, ilustrátor i pedagog, který vyzdobil svými díly řadu sakrálních prostorů, patří zcela jednoznačně k největším postavám současného moderního českého výtvarného umění.

V letech 1945 až 1950 studoval na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy. Na počátku šedesátých let dvacátého století vystavoval společně se skupinou „Proměna“, které byl členem. Od roku 1962 vystavuje samostatně nejen v Čechách, ale také v zahraničí (Německo, Spojené státy, Chile).

Dílo **Velké pašije** začal malíř malovat ve svých 78 letech jako celoživotní reflexi tajemství velikonoce. Jedná se o největší obraz tohoto autora (7,44m x 3,44 m), který výchozí bod pro svou práci vždy hledal v kubismu. Obraz *Velké pašije* je namalován olejem s akrylovou podmalbou, na sedmi deskách, potažených malířským plátnem. Níže uvedený popis obrazu a jeho ikonografický rozbor poskytl sám autor.



Obr. 90: *Velké pašije* (2004), Jaroslav Rada

„Nejsem právě příznivcem slovního doprovodu k obrazům, avšak v tomto případě dělám výjimku, protože symbolika v obraze by byla srozumitelná pouze pro lidi znalé Bible; tudíž několik slov pomůže lidem bez těchto znalostí v obraze se alespoň zorientovat. V každém případě to bude jen pomůcka k pochopení té nejvrchnější vrstvy obrazu. To hlavní, co by mělo vypovídat o obsahu tématu „Velké pašije“ je však v tom, jak je obraz namalován ve vlastní malířské řeči či formě. A to už si musí každý sám prožít, zažít a pocítit. Dostat se jaksí „do vnitřku“ obrazu, do jeho výtvarné struktury a tím postupně odkrývat i jeho další vrstvy. (Pochopení a prožití obrazu nespočívá v popisném poznání zobrazovaného: Toto je ta a ta postava, tohle je kopec ...). Včetně technologických pauz jsem „Velké pašije“ maloval přibližně dva a půl roku.“

Obraz představuje události *Pašijního týdne*. Od Piláta ke Kaifášovi, týden či několik dnů, v nichž vrcholí Kristovo Boží poslání zde na Zemi. Osu obrazu tvoří **postava Kristova**. Svým záměrně méně realistickým zpracováním oproti ostatním figurám se Kristus stává určitým znakem – symbolem našeho spasení. Zvrácenou hlavou a na rtech s doznívajícím „*Dokonáno jest!*“ (J 19,30) vzhlíží k Bohu. Je vlastně ukřižován bez kříže a stoupaje vzhůru je již očividně na cestě ke vzkříšení. Kříž – popravčí nástroj, spjatý s nejpotupnější smrtí – se již poražen a pošlapán válí na zemi, pod nohama římského vojáka, který Ježíši podává houbu s octem smíšeným se žlučí.

Důležitou úlohu v obraze mají **3 klauni**. Jsou zástupci nás, lidí, kteří jsou moudří i blázniví, se všemi ctnostmi i nectnostmi, také přistupují ke Kristu. Klaun, který zlomyslně pomáhá vojákovu s podáváním houby (Mt 27, 48), symbolizuje s Ježíšem spolu ukřižovaného rouhajícího se **lotra**: „*To jsi Mesiáš? Zachraň sebe i nás!*“ (L 23, 39).

Druhý, „obrácený“ klaun, **který rozpoznal nespravedlnost Ježíšovy popravky** a zároveň i jeho jedinečnost, se drží jako klíště nohou Krista Pána a doufá v jeho vyřčená slova: „*Ještě dnes budeš se mnou v ráji*“ (L 43, 39).

Třetí klaun, nesoucí za zády oslavnou ratolest, pak v pravém dolním rohu obrazu opožděně spěchá k uvítání příjezdu Krista do Jeruzaléma. Bohužel, přichází pozdě - je **archetypem člověka chodícího za každých okolností pozdě**. Bude mít však ještě šanci přivítat Spasitelův druhý příchod.

Druhou nejvýraznější postavou obrazu je **Marie Magdalská**, která pokleká před Ježíšem, čistá ve své nahotě; je první, koho vzkříšený Ježíš oslovuje a která později podává zprávu o Ježíšově vzkříšení. (J 20,11-17; Mk 16,9). Za ní v zadním plánu v červeném rouchu vidíme **Josefa z Arimatie**, který si vyžádal od Piláta Kristovo mrtvé tělo (Mt 27,57-58), a další přihlízející „loutky“ – účastníky toho velkolepého „divadla“.

První figurou zcela vlevo je tragikomická postava **Piláta**, pojednaná jako loutka (loutka politika s příznačnou šaškovskou čepicí), jehož „*Ecce homo*“ („Hle člověk“, J 19,5), pronesené k přihlízejícímu davu, požadujícímu Ježíšovo ukřižování, se stalo nedílnou součástí portrétu této historické osobnosti. Na obraze je to znázorněno malou postavou **zbičovaného Krista** (J 19,1), zakomponovanou do Pilátova těla, stejně jako tři kříže, protože to byl právě Pilát, kdo nakonec rozhodl o Ježíšově smrti (J 19,16).

Vpravo od Piláta vidíme **matku s dítětem** „pronásledovanou „ vojákem. Je to připomenutí události spjaté s narozením Ježíše Nazaretského v Betlémě - „**vraždění nevinátek**“ (Mt 2,16-18). Nad tímto výjevem vidíme k ukřižování přijíždět na koni nevěstku, která nám může připomenout scénu, kdy **Ježíš zachránil cizoložnou ženu před kamenováním** a aniž by ji soudil, řekl: „*Jdi a nehřeš více*“ (J 8,3-11). Za nevěstkou v zadním horním plánu je vyobrazen druhý příchod Kristův. Vítězný, zmrtvýchvstalý Kristus přijíždí na oslátku jako král, jako vítěz nad smrtí a zlem.

Zcela dole, v polovině levé části obrazu, je umístěna **lebka**, kterou oklovává krkavec. Lebka nejen symbolizuje popravčí vrch Golgotu (Lebku), na kterém byl Kristus ukřižován, ale zároveň je poukazem na lebku Adama, který byl podle apokryfního *Vyprávění o pokání prátoplastů Adama a Evy*¹¹¹ pohřben na Golgotě.¹¹² Své místo na obraze nalezla i díky souvislosti, že Ježíš je nazýván „druhým Adamem“.

¹¹¹ Z řečtiny „Ti kdo byli stvořeni jako první“, arménský spis, jehož základem je židovské vyprávění dochované v řečtině Zjevení Mojžíšovo, v latinské literatuře známé jako *Život Adama a Evy*; jde o typologický výklad o původu dřeva kříže ze stromu ráje, spojený s tradicí, že Adam byl pohřben na Golgotě a Ježíšova krev pronikla do úst jeho lebky na znamení spásy člověka.

¹¹² ROYT 2006, 10 a 14.

Lebka je zároveň symbolem prchavého a konečného vezdejšího lidského života. Života, který můžeme buď promarnit, nebo, s pomocí Boží, smysluplně naplnit.

Za **vojáky** – „**roboty**“ – stroji na utrpení a zkázu, v nichž je v obraze zástupně zobrazeno násilí, které si lidé navzájem páchají od nepaměti, zasvitne postava **Panny Marie**, Ježíšovy matky, oplakávající svého prvorozeného syna. Její světlá čistota kontrastuje s tmavou hrudí „zeleného vojáka“, z níž vykukuje Dábel, jako ten pravý, často na první pohled ne zcela zřejmý, strůjce zla, které se ve světě děje, a který tahá za nitky pohybujících se armád. Na obraze se vyskytuje vícekrát a to v různých podobách. Druhým vyobrazením je **Satan** v podobě čerta, jak ho známe z lidových pohádek, který vykukuje zpoza Ježíšova levého boku, který je připomínkou **Ježíšova pokušení na poušti** (Mt 4,1-11; Mk 1,12; L 4,1-13) V souvislosti s Ježíšovým vzkříšením se pak jako neškodná hračka znovu objevuje tentokráte v podobě **hada – Pokušitele** (Gn 3, 1-6) u nohou Marie Magdalské.

Jedním z „herců“ (ďáblových loutek) velikonočního dramatu je židovský velekněz **Kaifáš**

(J 18,14), na obraze namalovaný zcela vpravo. Nad ním, v zadním plánu, vidíme tři figury poutníků kráčejících do Emauz. Před Kaifášem se za hlavu chytá **apoštol Petr**, který si při kohoutím zakokrhání uvědomil, že se právě naplnila Ježíšova předpověď o jeho zapření: „*Dřív než dnes kohout zakokrhá, třikrát mne zapřeš.*“ (Mt 26,75). Petrovo lidské selhání symbolizuje postava ďáblíka na jeho hrudi. Veliké „loutky“ nafoukané **bojovných kohoutů** v popředí jsou upomínkou i našich zapření/selhání.

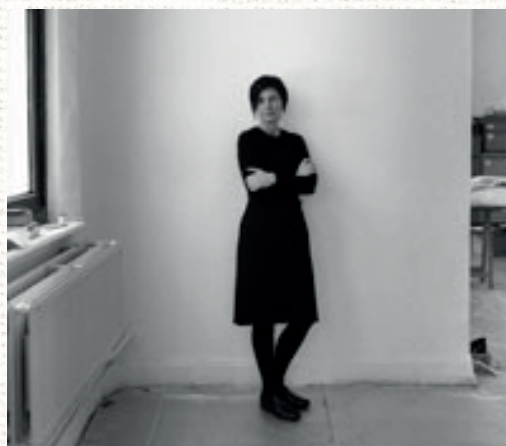
Za kohoutími kokrhajícími zobáky stojí setník, zabraňující v dalším obviňování **služce**, která ukazuje prstem na Petra a říká: „*Tenhle byl také s ním*“ (L 22,56). Je to ten setník, který pochopil, že „*On byl opravdu syn Boží*“ (Mk 15,39; Mt 27,54). Proto má na hrudi **holubici** jako symbol **Ducha svatého**. Poslední figurou pravé části obrazu je postava **svatého Jana** „teologa“ (s atributem anděla), držícího knihu **Apokalypsy, zapečetěnou sedmi pečetěmi** (Zj 5,1). Ten je pro nás zároveň stálou připomínkou eschatologické Apokalypsy, kterou na obraze zástupně „ilustruje“ motiv **apokalyptických jezdců** (Zj 6, 2-5) a **andělů s polnicemi** (Zj 8, 6).

Apokalypsou, rozprostírající se nad celým výjevem ukřižování jako výstražný pohled do budoucnosti, k blížícímu se Poslednímu soudu (který je však zároveň i velkou nadějí), obraz Velké Pašije vrcholí, podobně jako je tomu v Bibli.¹¹³

Berlinde De Bruyckere (*1964)

„Chci ukázat, jak může být tělo bezbranné. A zároveň jak krásné toto tělo může být.“

Belgická umělkyně Berlinde De Bruyckere se narodila v roce 1964 v Ghentu a je známá především pro své znepokojivé a mimořádně působivé figurální plastiky monumentálního charakteru a instalace pracující s motivem koně. V jejím díle hraje figura, odosobněná lidská bytost v krajně existenciálním vypětí mezních situací, zásadní roli.



¹¹³ Použitý zdroj: <http://fragmenty.cz/archiv/iz000257.html>, staženo dne 25. 2. 2016, 10:27; <http://www.setkani.org/index.php?id=320>, staženo dne 25. 2. 2016, 10:23.



Obr. 91: *Pieta* (2008), Berlinde De Bruyckere, Courtesy Hauser & Wirth Collection, Švýcarsko.

Pomocí materiálu jako je vosk, dřevo, vlna, koňské žíně a kůže dosahuje až neskutečně realistického povrchu sochařských instalací, které se často pohybují mezi minulostí, přítomností a možnou budoucností. S touto zneklidňující naléhavostí zpracovává univerzální témata života a smrti, jako je zranitelnost, lidská odpovědnost, význam tradičních hodnot v současné společnosti a mezilidské vztahy. O svém díle říká: „*Je těžké tvořit tento typ díla. Mnoho lidí si myslí, že trpím depresemi. Jsem ale šťastná žena a matka. V životě jsou však věci, které mi dávají pocit bezmoci. Doufám, že lidé při pohledu na mé dílo najdou něco, co jim pomůže.*“

Raněné tělo je v tvorbě Berlinde De Bruyckere často se opakujícím motivem a shledáváme se s ním také na sousoší **Piety**, prozrazující autorčinu inspiraci klasickým uměním, a to zejména raným nizozemským malířstvím, v němž biblická ikonografie překypuje naturalistickým detailem, zejména v zobrazení dramatických scén Kristova utrpení. Její *Pieta*, oplakávání mrtvého Krista ležícího na klíně matky, jsou ve skutečnosti dvě bezhlavá nahá těla bez rukou, vklíněná a prostupující jedno druhé na cestě k vykoupení. Autorka zde pracuje na základě paralely biblického příběhu s tématem krutosti a se schopností člověka zabít a přinášet bolest či utrpení. Děsivá a prázdná těla amorfního charakteru bez tváří a výrazu doplňuje svým vyjádřením: „*To, že hlava není vidět, neznamena, že musela být useknuta. Spíše si myslím, že přítomnost hlavy již není nutná. Postava jako taková je duševní stav. Přítomnost či absence hlavy není relevantní.*“

Sochařské figury autorka proměňuje v bezpohlavní těla s naturalistickými detaily pokožky, bez hlavy a výrazu tváře, zpracované až v dramaticky působivém detailu, které přesto vyniká a přitahuje svou křehkou krásou. Mistrnou evokací mrtvolného lidského inkarnátu se do divákovy mysli nutkavě vkrádají upomínky na smrt a pomíjivost života a na temnou stránku lidství obecně.

Vosk, epoxid, kov, dřevo 161,5 x 69,5 x 79 cm, © Courtesy Hauser & Wirth Collection, Švýcarsko.
Foto: Mirjam Devriendt

Utrpení, osamělost, zrození a smrt jsou dalšími tématy její práce, neustále konfrontující humanitu a lidskou podstatu. Těla ztrácejí konkrétní tvar, podobu a výraz, přičemž se z nich stává masa. Tělesnost je zde chápána jako prostředek k vyjádření myšlenek a znepokojení těchto figur, jako prostředek ke ztvárnění mentálního stavu, jenž je evokován lidským tělem.¹¹⁴

Ikonografický motiv *Piety*, kdy Panna Maria prožívá hlubokou bolest ze ztráty milovaného syna (*Panna Marie Bolestná*), má podtrhnout její spoluúčast na Božím utrpení, a tudíž i na spáse lidstva. Zde se jedná o tzv. *vertikální typ piety*, kdy je utrpení matky a jejího Syna vyjádřeno velmi expresivním způsobem. Bolest nemůžeme vyčíst z tváří, které zde záměrně chybí, ale promlouvá k nám prostřednictvím torza vklíněných bezpohlavních lidských těl prostupující jedno druhé na cestě k vykoupení.¹¹⁵

¹¹⁴ KOMEDOVÁ 2015.

¹¹⁵ NEDOMA 2015, 8-9

Seznam použitých zkratek, pramenů a literatury

Seznam zkratek

ACSP – Archivio del Capitolo di San Pietro, fond Madonne Coronate

AFSP – Archivio Fabbrica di San Pietro

BAV – Biblioteca Apostolica Vaticana

PsMt – Pseudo-Matoušovo evangelium

PrJk – Protoevangelium Jakubovo

Seznam knih Nového zákona včetně použitých zkratek je uveden v samostatné příloze

Prameny

BIBLE – Písmo svaté Starého a Nového zákona. Český ekumenický překlad. Česká biblická společnost 2005

BOMBELLI 1792 – Pietro Leone BOMBELLI: Raccolta delle immagini della B. ma Vergine ornate della Corona d'oro dal R.mo. Capitolo di San Pietro con breve ed esatta notizia di ciascuna imagine. 1792

SINDONE 1756 – Raffaele SINDONE: Elenco istorico e cronologico delle miracolose Imagini di Maria Virgine coronate della sacrocanta Basilica di s. Pietro in Vaticano. 1756

VASARI 1568 – Giorgio VASARI: Životopisy umělců. Přeložil František Petr. Praha 1927

Literatura

BELLINATI 2003 – Claudio BELLINATI: Giotto, Map of the Scrovegni Chapel, Ponzano 2003

BORCHGRAVE 2002 – Helen de BORCHGRAVE: Cesty křesťanského umění, Czech edition Euromedia Group k. s. 2002

BRANDT 1996 – Kathleen Weil-Garris BRANDT: Michelangelo's Pieta for the Cappella del Re di Francia in: G. BRIGANTI (ed.), Il se rendit en Italie: Études offertes à André Chastel, Rome 1987

DEJONGHE 1967 – Maurice DEJONGHE: Orbis Marianus. Les Madone couronnées à travers le monde. Paris 1967

DUS/POKORNÝ 2006 – Jan A. DUS/Petr POKORNÝ: Neznámá evangelia, Novozákonní apokryfy I., Vyšehrad, Praha 2006

GOMBRICH 1995 – E. H. GOMBRICH: Příběh umění, druhé české vydání, Mladá fronta a Argo, Praha 2003

JUREN 1974 – V. JUREN: Fecit-Feciebat, In Revue de l'art, 26, 1974

LAHODA 1998 – Vojtěch LAHODA: Malířství v Čechách 1907-1917/Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové, In: Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938 (IV-1).

HIRST/DUNKERTON 1994 – M. HIRST /J. DUNKERTON (eds.): Making and Meaning: The Youngh Mihelangelo, The Artist in Rome, Katalog výstavy, London 1994.

HOMOLKA 1978 – Jaromír HOMOLKA, Sochařství, In: Pozdně gotické umění v Čechách (1471-1526), Odeon Praha 1978

KOMEDOVÁ 2015 – Šárka KOMEDOVÁ: Flaesh, průvodce k výstavě v Galerii Rudolfinum (1. 10. 2015 – 3. 1. 2016), Galerie Rudolfinum , Praha 2015

KOVÁČ 1989 – Petr KOVÁČ: Rekonstrukce pozdně gotického sousoší z Rábí. In: Umění 37, č. 4, 1989, 289–300

LAMBERT 2005 – Gilles LAMBERT: Mistři světového umění, Caravaggio 1571 – 1610, Taschen / Nakladatelství Slovart 2005

MATĚJČEK 1951 – Antonín MATĚJČEK: Dějiny umění v obrysech, Melantrich Praha, 1951

NEDOMA 2015 – Petr NEDOMA: Flaesh, katalog k výstavě v Galerii Rudolfinum (1. 10. 2015 – 3. 1. 2016), Galerie Rudolfinum, Praha 2015

NEUMANN 2000 – Jaromír NEUMANN: Škrétové. Karel Škréta a jeho syn, Akropolis 2000

PANOFSKY 2013 – Erwin PANOFSKY: Význam ve výtvarném umění. Malverin/Academia 2013

PON 1996, – L. PON: Michelangelo first signature, In: Source 15, 1996

POSPIŠIL/HANUŠOVÁ 2015 – Josef POSPIŠIL/Eva POSPIŠIL HANUŠOVÁ: Naše cesta, Verbum Publishing s. r. o., 2015

PEŠINA 1982 – Jaroslav PEŠINA, Mistr Vyšebrodského cyklu, Odeon 1982

POPE-HENNESSY 1996 – John POPE-HENNESSY:- The Portrait in the Renaissance, 1996

RICKETTS 2005 – Melissa RICKETTS, Renesance. Mistři světového malířství. Rebo Productions CZ 2005

ROYT 2002 – Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách. Nakladatelství Karolinum, Praha 2002

ROYT 2006 – Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Nakladatelství Karolinum, Praha 2006

ROYT 2013 – Jan ROYT: Grafický list s luteránským námětem Alegorie zákona a milosti ve vydání Melantrichovy bible, In: HOP. Historie – Otázky - Problémy 5 (2/2013), Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta 2013.

ŠROMOTA 2011 – Kamil ŠROMOTA: Teologie obrazů Mistra Vyšebrodského oltáře, nepublikovaná diplomová práce obhájená na Cyrilometodějské teologické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci roce 2011.

VACKOVÁ 2005 – Jarmila VACKOVÁ: Van Eyck, Academia 2005

VÁCHA 2010 – Štěpán VÁCHA, In: Lenka STOLÁROVÁ –Vít VLNAS (eds.): Karel Škréta 1610 – 1674, Doba a dílo. Katalog k výstavě, NG v Praze 2010

VÉGHOVÁ 2010 – Jana VÉGHOVÁ, Salome a stětí svatého Jana Křtitele v českém výtvarném umění, nepublikována Bakalářská práce obhájená na KTF UK v Praze v roce 2010

VRABELOVÁ – Dana VRABELOVÁ, Imago gratiosa, Korunované Madony ve střední Evropě v době baroka, Flavia Viera Sokolov 2013

WANG 2004 – J. A. WANG: Michelangelo's Signature. in: SCJ 35, 2004

ZANDER 2011– Pietro ZANDER (ed.): Full of Grace, Crowned Madonnas from the Vatican Basilica, Katalog výstavy v Knights of Columbus Museum New Haven, Connecticut ,USA 2011

ZLATOHLÁVEK 1995 – Martin ZLATOHLÁVEK (ed.): Nevěsta v zahradě uzavřené, Katalog výstavy NG v Praze 1995

Seznam knih Nového zákona včetně použitých zkratk

Matouš	Mt
Marek	Mk
Lukáš	Lk
Jan	J
Skutky apoštolů	Sk
Římanům	Ř
První list Korintským	1K
Druhý list Korintským	2K
Galatským	Ga
Efezským	Ef
Filipským	Fp
Koloským	Ko
První list Tesalonickým	1Te
Druhý list Tesalonickým	2Te
První list Timoteovi	1Tim
Druhý list Timoteovi	2Tim
Titovi	Tt
Filemonovi	Fm
Židům	Žd
List Jakubův	Jk
První list Petrův	1Pt
Druhý list Petrův	2Pt
První list Janův	1J
Druhý list Janův	2J
Třetí list Janův	3J
List Judův	Ju
Zjevení Janovo	Zj

Seznam vyobrazení s uvedením zdroje

1. *Poslední večeře* (1452 -1519), Leonardo da Vinci, Santa Maria delle Grazie, Milán.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 14. 5. 2016, 14:50
2. *Mumiový portrét muže* (2. stol.), Staatliche Antikensammlungen, Mnichov.
Zdroj: <http://commons.wikimedia.org>, staženo 14. 5. 2016, 15:00
3. *Hlava Buddhy*, socha nalezená v Afganistanu ze sbírek Victoria and Albert Museum, Londýn.
Zdroj: <http://collections.vam.ac.uk>, staženo 14. 5. 2016, 15:10
4. *Mojžíš vyráží vodu ze skály*. Nástěnná malba synagoga. Dura Europos.
Zdroj: <http://www.reed.edu>, staženo 27. 6. 2016, 14.50
5. *Katakomby sv. Kalixta*, Řím.
Zdroj: <http://commons.wikimedia.org>, staženo 4. 4. 2016, 10:50
6. Nástěnná malba „Zátiší“, katakomby S. Sebastiano ad Catacumbas, (2. pol. 3. stol.), Řím.
Zdroj: <http://commons.wikimedia.org>
7. *Orfeus – Kristus*, katakomby sv. Domitilly, (4. stol.), Řím.
Zdroj: <http://commons.wikimedia.org>
8. *Noe*, katakomby sv. Priscilly, (4. stol.), Řím. Zdroj: <http://commons.wikimedia.org>
9. Deska zakrývající loculi s *Christogramem s písmeny Alfa a Omega ve vavřínovém věnci*, Řím, cubiculum papežů v katakombách sv. Kalixta. Zdroj: <http://commons.wikimedia.org>
10. *Ryba a koš s chleby*, nástěnná malba katakomby sv. Priscilly, (3-4. stol.), Řím.
Zdroj: <http://commons.wikimedia.org>
11. *Dobry pastýř*, nástěnná malba katakomby sv. Priscilly, (3-4. stol.), Řím.
Zdroj: <http://commons.wikimedia.org>
12. *Dobry pastýř*, mozaika, Mausoleo di Galla Placidia (asi 425 -450), Ravena.
Zdroj: http://www.turismo.ra.it/upload/gallery/scopri_territorio/arte_Cultura/unesco/mausoleo_di_galla_placidia/mausoleo_di_galla_placidia_particolare_del_buon_pastore.jpg, staženo 1. 7. 2016, 9:43
13. *Orantka*, katakomby sv. Priscilly, (4. stol.), Řím.
Zdroj: <http://commons.wikimedia.org>
14. *Madona s prorokem Bileámem*, (4. stol.), Řím.
Zdroj: <http://commons.wikimedia.org>

15. *Kristus s písmeny Alfa a Omega*, katakomby Comodiliny, (4. stol.), Řím.
Zdroj: <http://commons.wikimedia.org>
16. *Dobrý pastýř*, socha, (4. stol.), Řím.
Zdroj: <http://commons.wikimedia.org>
17. *Uprázdňený trůn*, detail mozaiky Křest Krista, (konec 5. stol.), Baptisterium Ariánských, Ravenna.
Zdroj: převzatá reprodukce z José PIJOAN: Dějiny umění 3., Euromedia Group 1998.
18. *Trůnící Kristus*, mozaika, (401-417), S. Pudenziana, Řím.
Zdroj: převzatá reprodukce z José PIJOAN: Dějiny umění 3., Euromedia Group 1998.
19. *Křest Krista*, mozaika, (konec 5. stol.), Baptisterium Ariánských, Ravenna.
Zdroj: převzatá reprodukce z José PIJOAN: Dějiny umění 3., Euromedia Group 1998.
20. *Arena kaple*, interiér, Padova.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 07:02
21. *Arena kaple*, Padova.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 07:15
22. *Vyhnání Jáchyma z chrámu* (1303-1305), Giotto di Bondone, Arena kaple, Padova.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 07:18
23. *Jáchym se vrací zpět k pastýřům* (1303 – 1305), Giotto di Bondone, Arena kaple, Padova.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 07:20
24. *Zvěstování Anně* (1303 – 1305), Giotto di Bondone, Arena kaple, Padova.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 07:22
25. *Oběť Jáchyma* (1303 – 1305), Giotto di Bondone, Arena kaple, Padova.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 07:26
26. *Sen Jáchyma* (1303 – 1305), Giotto di Bondone, Arena kaple, Padova.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 07:29
27. *Setkání Jáchyma s Annou u Zlaté brány* (1303 – 1305), Giotto di Bondone, Arena kaple, Padova.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 07:35
28. *Narození Panny Marie* (1303 – 1305), Giotto di Bondone, Arena kaple, Padova.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 07:39
29. *Uvedení Panny Marie do chrámu* (1303 – 1305), Giotto di Bondone, Arena kaple, Padova.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 07:45
30. *Odevzdání holí v chrámu* (1303 – 1305), Giotto di Bondone, Arena kaple, Padova.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 07:48
31. *Nápadníci se modlí před oltářem* (1303 – 1305), Giotto di Bondone, Arena kaple, Padova.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 07:48

32. *Zasnoubení Panny Marie* (1303 – 1305, Giotto di Bondone, Arena kaple, Padova.
Zdroj: Web Gallery of Art , <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 07:52
33. *Svatební průvod* (1303 – 1305), Giotto di Bondone, Arena kaple, Padova.
Zdroj: Web Gallery of Art , <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 07:55
34. *Zvěstování Panně Marii*, detail s Bohem Otcem (1303 – 1305), Giotto di Bondone, Arena kaple, Padova. Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 07:58
35. Detail anděla ze *Zvěstování* (1303 – 1305), Giotto di Bondone, Arena kaple, Padova.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 08:03
36. Detail Marie ze *Zvěstování* (1303 – 1305), Giotto di Bondone, Arena kaple, Padova.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 08:03
37. *Navštívení Panny Marie*, (1303 – 1305), Giotto di Bondone, Arena kaple, Padova.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 3. 4. 2016, 08:07
38. *Vyšebrodský oltář* sestavený do čtvercového retáblu (před 1350), Mistr Vyšebrodského oltáře,
Zdroj: commons.wikimedia.org, staženo 14.6. 2016, 10:14
39. *Zvěstování Panně Marii*, Vyšebrodský oltář (před 1350), Mistr Vyšebrodského oltáře,
Zdroj: commons.wikimedia.org, staženo 14.6. 2016, 10:23
40. *Poslední soud* (1534-1541), Michelangelo Buonarroti, Sixtinská kaple, Vatikán.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 26. 5. 2016, 6:45
41. *Kristus Soudce*, detail fresky Posledního soudu (1534-1541), Michelangelo Buonarroti, Sixtinská kaple, Vatikán. Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 26. 5. 2016, 6:45
42. *Pieta* (1498-1499), Michelangelo Buonarroti, kaple Piety, Chrám sv. Petra, Vatikán.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 26. 5. 2016, 6:49
43. *Madona Magnificat* (1475), Sandro Botticelli, Galleria degli Uffizi, Florencie.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 26. 5. 2016, 7:00
44. *Zrození Venuše* (1485), Sandro Botticelli, Galleria degli Uffizi, Florencie.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 26. 5. 2016, 7:05
45. *Mystické narození*, Sandro Botticelli, (1500), Sandro Botticelli, National Gallery, Londýn.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 26. 5. 2016, 7:10
46. *Trojí pokušení Krista* (1481-1483), Sandro Botticelli, Sixtinská kaple.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 26. 5. 2016, 7:15
47. *Vítězství Krista nad trojím pokušením*, detail fresky *Trojí pokušení Krista* (1481-1483), Sandro Botticelli, Sixtinská kaple. Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 26. 5. 2016, 7:15
48. *Předání klíčů sv. Petrovi* (1481-1482), Pietro Perugino, Sixtinská kaple, Vatikán.

49. *Gentský oltář otevřený* (1425-1432), Hubert a Jan van Eyck, Katedrála sv. Bavona, Gent.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 14. 7. 2016, 14:30
50. *Klanění Beránkovi* střední deska Gentského oltáře (1425-1432), Hubert a Jan van Eyck, Katedrála sv. Bavona, Gent
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 14. 7. 2016, 14:35
51. *Milites Christi*, levé křídlo Gentského oltáře (1425-1432), Hubert a Jan van Eyck, Katedrála sv. Bavona, Gent.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 14. 7. 2016, 14:38
52. *Bůh Otec a Bůh Syn*, detail horní desky Gentského oltáře (1425-1432), Hubert a Jan van Eyck, Katedrála sv. Bavona, Gent.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 14. 7. 2016, 14:40
53. *Muzicírující andělé*, detail, levé boční křídlo Gentského oltáře (1425-1432), Hubert a Jan van Eyck, Katedrála sv. Bavona, Gent.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 14. 7. 2016, 14:43
54. *Gentský oltář zavřený* (1425-1432), Hubert a Jan van Eyck, Katedrála sv. Bavona, Gent.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 14. 7. 2016, 14:50
55. *Autoportrét* (1450), Jean Fouquet, Louvre, Paříž.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 26. 5. 2016, 17:10
56. *Étienn Chevalier se sv. Štěpánem*, levé křídlo *Diptychu z Melun* (1450), Jean Fouquet, Staatliche Museen, Berlín. Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 26. 5. 2016, 17:15
57. *Madona s dítětem a anděly*, pravé křídlo *Diptychu z Melun* (1450), Jean Fouquet, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp. Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 26. 5. 2016, 17:20
58. *Zákon a milost* (1529), Lucas Cranach starší, Národní galerie v Praze, Foto: autor.
59. Hrad Křivoklát. Foto: autor.
60. Kaple Korunování Panny Marie, hrad Křivoklát. Foto: autor.
61. *Archa*, nákres gotického křídlového oltáře.
62. Gotický křídlový oltář *Korunování Panny Marie* (1490), kaple hradu Křivoklát. Foto: autor
63. *Klanění tří králů* (1490), Mistr Křivoklátského oltáře, deska oltáře, hrad Křivoklát. Foto autor.
64. *Korunování Panny Marie Svatou Trojicí*, detail, křídlový oltář 1490, hrad Křivoklát. Foto autor.
65. *Apoštol Jan Evangelista*, Hanuš Spiess, (1490), kaple hradu Křivoklát. Foto autor.
66. *Máří Magdalena* (1596-1597), Caravaggio, Galeria Doria Pamphilj, Řím.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 13. 7. 2016, 13:21

67. Kaple *Contarelli*, kostel San Luigi dei Francesi, Řím.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 12. 7. 2016, 15:22
68. *Povolání sv. Matouše* (1599-1600), Caravaggio, Kaple *Contarelli*, kostel San Luigi dei Francesi, Řím.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 12. 7. 2016, 15:25
69. *Umučení sv. Matouše* (1599-1600), Caravaggio, Kaple *Contarelli*, kostel San Luigi dei Francesi, Řím. Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 12. 7. 2016, 15:25
70. *Sv. Matouš píše evangelium* (1602), Caravaggio, Kaple *Contarelli*, kostel San Luigi dei Francesi, Řím. Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 12. 7. 2016, 15:26
71. *Sv. Matouš píše evangelium* (1602), Caravaggio, Formerly Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, ztraceno. Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 12. 7. 2016, 15:28
72. *Rubens s Helene Fourmentovou a jejich synkem Peterem Paulem* (1639), Peter Paul Rubens, Metropolitan Museum of Art, New York.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 27. 7. 2016, 17:38
73. *Snímání z kříže* (1612), Peter Paul Rubens, střední deska triptychu, katedrála Antverpy.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 27. 7. 2016, 17:50
74. Triptych *Snímání z kříže* (1612), Peter Paul Rubens, katedrála Antverpy.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 27. 7. 2016, 17:50
75. *Navštívení Panny Marie*, Peter Paul Rubens, levé křídlo triptychu *Snímání z kříže* (1612), katedrála Antverpy. Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 27. 7. 2016, 17:53
76. *Obětování Krista*, Peter Paul Rubens, pravé křídlo triptychu *Snímání z kříže* (1612), katedrála Antverpy. Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 27. 7. 2016, 17:53
77. *Sv. Kryštof*, Peter Paul Rubens, levé vnější křídlo triptychu *Snímání z kříže* (1612), katedrála Antverpy. Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 27. 7. 2016, 17:56
78. *Poutník svítící na cestu*, Peter Paul Rubens, pravé vnější křídlo triptychu *Snímání z kříže* (1612), katedrála Antverpy. Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 27. 7. 2016, 18:10
79. *Autoportrét mladého muže* (1634), Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Galleria degli Uffizi, Florencie. Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 1. 8. 2016, 11:03
80. *David a Jónatan* (1642), Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Ermitáž, Petrohrad.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 1. 8. 2016, 11:06
81. *Návrat Ztraceného syna* (1669), Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Ermitáž, Petrohrad.
Zdroj: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu>, staženo 1. 8. 2016, 11:10
82. *Nanebevzetí Panny Marie* (1649-1654), Karel Škréta Týnský chrám, Praha.
Zdroj: převzatá reprodukce z Lenka STOLÁROVÁ/Vít VLNAS (eds.), Karel Škréta 1610-1674: Doba a dílo. Katalog výstavy. Národní galerie v Praze 2010.

83. *Apoštolové u uprázdněného hrobu Panny Marie* (detail oltářního obrazu Nanebevzetí Panny Marie, 1649 -1654), Karel Škréta, Týnský chrám, Praha. Zdroj: převzatá reprodukce z Lenka STOLÁROVÁ/Vít VLNAS (eds.), Karel Škréta 1610-1674: Doba a dílo. Katalog výstavy. Národní galerie v Praze 2010.
84. *Nejsvětější Trojice* (1649-1654), Karel Škréta Týnský chrám, Praha.
Zdroj: převzatá reprodukce z Lenka STOLÁROVÁ/Vít VLNAS (eds.), Karel Škréta 1610-1674: Doba a dílo. Katalog výstavy. Národní galerie v Praze 2010.
85. *Kristus v domě svých rodičů* (1849-1850), John Everett Millais, Tate Britain, London.
Zdroj: Wikimedia Commons, staženo 23. 2. 2017, 15:23
86. *Vlastní podobizna s cigaretou* (1908), Emil Filla, Národní galerie v Praze.
Zdroj: reprodukce převzatá z publikace Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938 (IV-1), Academia 1998, 230.
87. *Salome I.* (1911), Emil Filla, Galerie moderního umění Hradec Králové.
Zdroj: reprodukce převzatá z publikace Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938 (IV-1), Academia 1998, 253.
88. *Salome II.* (1912), Emil Filla, Národní galerie v Praze.
Zdroj: <https://cz.pinterest.com>.
89. *Kázání na hoře* (1988), Josef Pospíšil, Svatý Hostýn, Bystřice pod Hostýnem.
Zdroj: převzatá reprodukce z: Josef POSPÍŠIL/Eva POSPÍŠIL HANUŠOVÁ, Naše cesta, 2015.
90. *Velké pašije* (2004), Miroslav Rada.
Zdroj: <http://fragmenty.cz/archiv/iz000257.html>, staženo dne 25. 2. 2016, 10:27
91. *Pieta* (2008), Berlinde De Bruyckere, Courtesy Hauser & Wirth Collection, Švýcarsko.
Foto: Mirjam Devriendt. Zdroj: <http://www.galerierudolfinum.cz/cs/exhibition/flaesh>